



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ja, dass ich sterben würd: ich wusst es wohl
– wieso auch nicht?“
Antigone-Dramen des 20. Jahrhunderts im Vergleich

verfasst von / submitted by

Simone Weiss, BA BA

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

Wien, 2016 / Vienna, 2016

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

A 066 870

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

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von: / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

1) Einleitung.....	5
2) Vorlage: Die griechische Tragödie.....	7
2.1) Genese.....	7
2.2) Antigone.....	10
2.2.1) Mythos: Der Fluch der Labdakiden.....	10
2.2.2) Auftritt Sophokles.....	14
2.2.3) Änderungen zum Mythos.....	18
2.3) Antigone als Stoff der Weltliteratur.....	20
3) Die Labdakiden im psychologischen und literaturwissenschaftlichen Diskurs.....	22
3.1) Sigmund Freud und die Psychoanalyse.....	22
3.2) Christiane Olivier und die Macht der Mutter.....	25
3.3) Inzest und Kastration.....	26
3.4) Lacan und das Begehren nach Nichts.....	29
3.5) Judith Butler und Verwandtschaft.....	31
4) Im Ersten Weltkrieg: „Antigone. Tragödie in fünf Akten“ von Walter Hasenclever, 1917.....	33
4.1) Der Pazifist.....	33
4.2) Antigone als Erlöserfigur.....	35
4.2.1) Humanistisch-christliche Umdeutung.....	36
4.2.2) Tod.....	39
4.2.3) Ödipus.....	40
4.2.4) Sprache.....	41
5) Nach dem Ersten Weltkrieg: „Antigone“ von Jean Cocteau, 1922.....	42
5.1) Enfant terrible.....	42
5.2) Antigone als Wahrheit hinter dem Schein.....	45
5.2.1) Die Suche nach dem Motiv.....	46
5.2.2) Ödipus.....	48
5.2.3) Sprache.....	49
6) Im Zweiten Weltkrieg: „Antigone“ von Jean Anouilh, 1942.....	51
6.1) Der mysteriöse „Fabricant“.....	51
6.2) Antigone als Verkörperung des Absoluten.....	53
6.2.1) Der Anouilhsche Grundkonflikt.....	55
6.2.2) Ödipus.....	56
6.2.3) Sprache.....	58
7) Nach dem Zweiten Weltkrieg: „Die Antigone des Sophokles“ von Bertolt Brecht, 1947.....	59
7.1) Der Erneuerer.....	59
7.2) Das epische Theater und der Verfremdungseffekt.....	61
7.3) Antigone als Aufständische gegen die Diktatur.....	63
7.3.1) Vorspiel „Berlin. April 1945“.....	64
7.3.2) Tyrann statt Bruderzwist.....	65
7.3.3) Ödipus.....	66
7.3.4) Sprache.....	67
8) Werkvergleich.....	69
8.1) Mythologisch-religiöses Erbe.....	69
8.2) Figurenkonstellationen und –entwicklung.....	72
8.2.1) Antigone.....	72
8.2.2) Kreon.....	82
8.2.3) Hämon.....	88
8.2.4) Ismene.....	90
8.3) Die Menge: Wächter, Boten und der Chor.....	93

9) Conclusio.....	97
10) Literaturverzeichnis.....	99
10.1) Analyisierte Primärliteratur.....	99
10.2) Sonstige Primärliteratur.....	99
10.3) Sekundärliteratur.....	99
10.4) Internetquellen.....	102
11) Abstract.....	104

1) Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich zunächst mit Entstehung und Inhalten der griechischen Tragödie, insbesondere mit dem Sagenkreis um Antigone aus der Dynastie der Labdakiden, Herrscher von Theben.

Die heute bekannte Fassung, die Antigone als Einzeltäterin und tragische Heldin kennt, ist wesentlich der Dramatisierung durch Sophokles zu verdanken. Er etablierte im Jahr 442 v. Chr. den Mythos auf der Bühne – und bis heute ist die Faszination des Stoffes ungebrochen. Zahlreiche Wiederaufführungen, Adaptionen und Neuinterpretationen durch die Jahrtausende zeugen von der Popularität und Zeitlosigkeit von Antigones Geschichte.

Neben dramatischen Bearbeitungen und Darstellungen in der Bildenden Kunst wurden die Labdakiden zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in einem anderen Zusammenhang bekannt: Sigmund Freud definierte den „Ödipus-Komplex“ als elementaren Aspekt der von ihm entwickelten Psychoanalyse. Das inzestuöse Verhältnis von Ödipus und Iokaste im Mythos wurde zum Symbol des angeborenen sexuellen Begehrens zwischen Mutter und Sohn. Für die einseitige Darstellung (das Verhältnis von Vater und Tochter untersuchte Freud nicht) wurde er später von Christiane Olivier kritisiert. Sie behandelte in „Jokastes Kinder“ die Frage nach der ursprünglichen Sexualität des Menschen und die Spannung zwischen Mutter und Tochter.

Jacques Lacan rückte in seiner Arbeit über das Wesen der Psychoanalyse die Tochter und Schwester Ödipus' in den Vordergrund. Antigone verkörperte für ihn das reine Begehren und damit „das Absolute, das die Psychoanalyse definiert.“¹ Angelehnt an Lacans Theorien, beschäftigte Judith Butler sich mit dem Begriff der Verwandtschaft („kinship“) bei Antigone und legte den Fokus auf deren Beziehung zu Polyneikes, Ödipus und Kreon.

Während die Psychoanalyse Fragen zu Ödipus und seiner Familie aufwarf und neue Forschungsaspekte eröffnete, schrieben Walter Hasenclever, Jean Cocteau, Jean Anouilh und Bertolt Brecht ihre „Antigone“-Dramen und gaben damit ihre jeweils eigene Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der Sage. Die Analyse dieser vier Stücke und ihr Vergleich untereinander sowie mit dem Sophokles-Text (in Übersetzung) stellen den Hauptteil der Arbeit dar. Die ihr zugrundeliegende These ist denkbar einfach: Der in der „Antigone“ dargestellte Kampf des Individuums gegen die Gesellschaft, der moralisch sich im Recht fühlenden Person gegen eine richtende Autorität, hat auch im 20. Jahrhundert noch Identifikationspotenzial. Die Problematik des richtigen Herrschens und Handelns, die Sophokles in den Bühnenraum stellt, beschäftigt die Menschen heute noch.

¹ Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.24.

Der gleiche Ausgangspunkt, selbst das gleiche Ende, bedeuten nicht, dass eine Geschichte sich gleich entwickelt. In ihren Motiven und Kontextualisierungen beweisen die vier ausgewählten Dramen, wie zu zeigen sein wird, große Diversität.

Die Namensschreibung im Deutschen und Englischen folgt der jeweiligen textuellen Vorlage, es ergeben sich vereinzelt Unterschiede, die aber kein Verständnisproblem darstellen. Antigones Verlobter z.B. wird je nach zitierter Quelle als „Hämon“ oder „Haimon“ bezeichnet. Die französischen Namen wurden gemäß der Übersetzung in der Anthologie ins Deutsche übertragen, die Textanalyse stützt sich aber, wenn nicht anders angegeben, auf den französischen Originaltext.

2.) Vorlage: Die griechische Tragödie

2.1) Genese

Die griechische Mythologie bietet zahlreiche Stoffe und Motive, die dem Publikum der Antike gut bekannt waren. Die Aufführungen waren „Gottesdienst und Staatsakt zugleich, eine Trennung der religiösen und der politischen Sphäre war für die Griechen unvorstellbar.“² Weniger das „Was“ als das „Wie“ der Handlung und die Entwicklung der Charaktere standen im Mittelpunkt.

Die Wiederherstellung der göttlichen Weltordnung auf Kosten der Protagonisten – Individuen, die untergehen, während die vom Chor repräsentierte Gesellschaft das Drama übersteht und die Handlung reflektieren und kommentieren kann – diente der Stärkung der Gemeinschaft und sollte ihr Richtung und Sinn³ (gerade in Kriegs- und anderen Krisenzeiten) vermitteln.

„[A]uf der Bühne herrschte Gedanken- und Redefreiheit“⁴, die Aufführungen waren ein wichtiges Ereignis für Regierung und Bürger.

Selbst Kriege konnten der Theaterfreude keinen Abbruch tun; der Athenische Staat ließ selbst in den schweren Jahren des Peloponnesischen Krieges noch Tragödien und Komödien aufführen, darunter Stücke, die keineswegs mit der offiziellen Politik übereinstimmten.⁵

Bis ca. 300 v. Chr. teilten sich diese zwei Gruppen die Kosten für die Spiele, danach übernahm die Polis alle Kosten. Der Chor wurde personell von den Bürgern gestellt.⁶

Neben der Förderung des Gemeinschaftsgefühls hatte die Tragödie eine weitere Funktion, deren Bezeichnung von Aristoteles geprägt wurde: die Katharsis, „eine Art Purgation für angestaute und daher gefährliche Affekte“⁷, die „Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“⁸

Die Anfänge des „europäischen Theaters“, dem alle hier untersuchten Werke angehören, lassen sich nicht zweifelsfrei festlegen. Einigkeit in der Forschung herrscht zwar über den Ursprungsort – die Stadtstaaten des antiken Griechenland –, nicht aber über den Zeitpunkt der Entstehung. Um diesen zu bestimmen, müsste erst geklärt sein, was unter dem „europäischen Theater“ verstanden wird, ob

² Adam, Konrad: Die alten Griechen. Berlin: Rowohlt 2006. S.100f.

³ Vgl. Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlts Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012S.65.

⁴ Matzowski, Bernd: König Ödipus. König Ödipus von Sophokles. Königs Erläuterungen. Textanalyse und Interpretation mit ausführlicher Inhaltsangabe und Abituraufgaben mit Lösungen. Hollfeld: C. Bange 2013. S.16.

⁵ Noll, Alfred J.: Kein Anwalt für Antigone! Recht wider Recht in der „Antigone“ des Sophokles. Wien: Czernin 2008. S.29.

⁶ Vgl. Matzowski, Bernd: König Ödipus. König Ödipus von Sophokles. Königs Erläuterungen. Textanalyse und Interpretation mit ausführlicher Inhaltsangabe und Abituraufgaben mit Lösungen. Hollfeld: C. Bange 2013. S.17.

⁷ Balmer, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 4. durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008. S.53.

⁸ Aristoteles: De arte poetica. Werke in deutscher Übersetzung. 5. Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: de Gruyter 2008. S.9.

etwa nichtliterarisierte szenische Vorgänge (rituelle Tänze und Gesänge)⁹ auch schon zu dieser Tradition gezählt werden oder ob die Genese des Theaters mit den Anfängen der antiken Tragödie gleichzusetzen ist. Beiden Formen ist die Aktualität gemein, mit der sie sich entfalten müssen, jede Aufführung bedeutet einen „authentischen Vollzug als aktuelle Situation in der Dialektik von Spielen und Zuschauen.“¹⁰

Über die Geburtsstunde der Tragödie, die bis heute das europäische Bild von Theater prägt, ist die Meinung einhelliger: Sie wurde im 6. Jahrhundert v. Chr. institutionalisiert, „im Zuge staatlicher Reformen bestimmter Feste und Wettbewerbe durch Peisistratos“¹¹. Diese Feste waren dem Gott Dionysos geweiht, dessen Kult sich bis ins 2. Jahrtausend v. Chr. zurückverfolgen lässt.¹² Dionysos ist der „Gott des Gemeinwesens“¹³, ihm zu Ehren entwickelten sich zahlreiche lokale und überregionale Bräuche und Festlichkeiten, die alle Bereiche des täglichen Lebens in der Gemeinschaft feierten. Neben der immer wieder reformierten, bald nach strengen Regeln verlaufenden Tragödie existierte noch „eine gänzlich andere Theatersphäre, in der eine vitalistische Gegenwelt, der „andere“, nämlich der rauschhafte, wilde, Dionysos, ins Spiel kam: die Satyrspiele und der Mimos“¹⁴. Theaterformen, die mit wenig bis keinem Text arbeiten und ihre Handlungen aus dem alltäglichen Leben beziehen. Hauptakteur in den Satyrspielen war der Chor¹⁵, im Vordergrund stand die Gemeinschaft – anders als später in der Tragödie, in der das Augenmerk auf dem Einzelnen (in Beziehung zur Gemeinschaft und, in sinkender Bedeutung, zu den Göttern) liegt.

Als Spuren des rituellen Ursprungs ziehen sich Masken durch alle Formen des griechischen Theaters; die auf der Bühne agierenden Figuren sind in erster Linie „zeichenhaft“¹⁶, sie stellen (durch die Masken leicht erkennbare) Typen von Menschen dar. Die Tragödie braucht keine echten Charaktere, schreibt Aristoteles in seiner „Poetik“, sie ist „nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit.“¹⁷ Der Mythos, die erzählte Handlung, ist das wichtigste.

Die schnelle Identifizierbarkeit einzelner Figuren ist besonders wichtig, weil sie alle von demselben Schauspieler präsentiert werden: Thespis, der als konkreter „Schöpfer“ der Tragödie gilt¹⁸, stellt dem Chor nur einen Darsteller für alle Einzelrollen gegenüber. Das Individuum wird nicht durch die eigene

⁹ Vgl. Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871). S.27.

¹⁰ Mangold, Christiane (Hg.): Grundkurs Darstellendes Spiel. Theatertheorien. Braunschweig: Schroedel 2010. S.11.

¹¹ Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871). S.16.

¹² Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012. S.10.

¹³ Vgl. Ebd., S.7.

¹⁴ Ebd., S.7.

¹⁵ Vgl. Ebd., S.31.

¹⁶ Ebd., S.34.

¹⁷ Aristoteles: De arte poetica. Werke in deutscher Übersetzung. 5. Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: de Gruyter 2008. S.11.

¹⁸ Vgl. Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871). S.34.

Rolle, sondern im Verhältnis zum das Geschehen reflektierenden und kommentierenden Chor hervorgehoben.

Um 534 v. Chr. wurden die ersten Tragödien unter Thespis aufgeführt. Sie folgten einem strengen formalen Schema: Nach dem einführenden Monolog, in dem Ort, Personen und Vorgeschichte erklärt werden (und der nicht zwingend vorgeschrieben ist), folgt der Einzug des Chores zum ältesten Teil der Tragödie, der Parodos. Danach kommt das Epeisodion, die (erste) Handlungssequenz.¹⁹ Länge und Anzahl der Epeisodien liegt im Ermessen der Dichter: Aischylos setzt für gewöhnlich auf drei, bei Sophokles und Euripides sind es fünf. Höhepunkt ist das Stasimon, das „Standlied“, ein Gespräch zwischen Protagonist und Chor. Mit dem Auszug des Chors endet die Tragödie. Aristoteles fasst die Struktur später in vier allgemeine Merkmale zusammen: Prolog, Episode, Exodos, Chorpartie (Parodos oder Stasimon).

Kotte sieht Thespis' Bedeutung insofern begründet, als „[seine Arbeit] zwei Visionen vermittelt, zum einen den Blick des Helden auf sich selbst und zum anderen den Blick des Chores auf ihn.“²⁰

Als wichtige Autoren und Reformer der klassischen griechischen Tragödie gelten unter anderem Aischylos, der den von Thespis festgelegten Personenkreis um einen zweiten Darsteller (den Antagonisten) erweitert und Sophokles, der eine dritte Figur ins Spiel bringt²¹ und die Besetzung des Chores auf 15 Mitglieder erhöht.²² Bei Sophokles erhält der Chor zusätzlich eine neue Bedeutung, er gilt als „Sprachrohr des Dichters“ bzw., wie Aristoteles festhält, „wie einer der Schauspieler als Mitwirkender“²³. Der Fokus der Tragödie verlagert sich stärker auf das handelnde Individuum. Dessen (von Beginn an zum Scheitern verurteilter) Kampf gegen das auferlegte Schicksal sorgt für einen Grundkonflikt, dem sich verschiedene Autoren auf verschiedene Weisen annähern. Euripides, der jüngste der drei klassisch gewordenen Dramendichter, stützt sich am wenigsten auf die Götter und sucht die Motive für das mitunter sehr blutrünstige Handeln der Protagonisten vor allem in innermenschlichen Zwängen und Bedingungen. Aus dieser späteren, „weniger eng an den Mythos und damit an den alten Götterglauben gebunden[en]“²⁴ Form der Tragödie entstand in Verbindung mit der Komödie jene Gattung, die Adam als das heute gängige „Drama“ bezeichnet.

Sophokles, dessen Tragödie die Basis für diese Arbeit und die in ihr analysierten Dramen darstellt, ist hinsichtlich der treibenden Kraft noch weitaus religiöser.

¹⁹ Vgl. Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012. S.38.

²⁰ Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871). S.34.

²¹ Vgl. Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012. S.23.

²² Vgl. Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.98.

²³ Diller, Hans (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.5.

²⁴ Adam, Konrad: Die alten Griechen. Berlin: Rowohlt 2006. S.104.

„Tragödien [stellen] jene Sinnfragen, die die Menschen bis heute bewegen“²⁵, erklärt Brauneck die ungebrochene Popularität dieser Dramenform – wenn auch nicht alle Diskurse von damals mehr aktuell sind. Wie alles sind die Menschheit und ihre Sinnfragen dem Lauf der Zeit unterworfen, Gesellschaften verändern sich – und das Theater wandelt sich mit ihnen, „stellt sich auf veränderte soziale Verhältnisse ein.“²⁶ „Griechische Tragödien sind verschiedene Spiegelungen des griechischen Verstehens der Weltwirklichkeit“²⁷, sagt Kerényi. Kotte verallgemeinert das Bild vom Theater als Spiegel der Gesellschaft über die griechische Tragödie und seine Zeit hinaus und weist gleichzeitig auf seine Einschränkungen hin: „Theater entwickelt sich nicht, es wandelt sich nur.“²⁸ Die Rolle des Theaters als Erzieher der Gesellschaft, wie Brecht sie in seinem Epischen Theater sieht, lehnt Kotte damit ab.

2.2) Antigone

2.2.1) Mythos: Der Fluch der Labdakiden

Eine historische Verortung des Mythos um Antigone ist schwierig. Die Sage spricht von einem zweiten Feldzug gegen Theben, nachdem ihr Geschichte zu Ende ist. Dieser zweite, erfolgreiche Feldzug (im Gegensatz zu dem erfolglosen der Argeier, der eine wichtige Rolle in der Sage spielt und den Stoff für Aischylos' „Die Sieben gegen Theben“ bietet) soll im 15. Jahrhundert v. Chr. stattgefunden haben.²⁹ Die Verortung der Geschichte von Antigones Vater wird in vorgriechischer Zeit im ägäisch-kleinasiatischen Raum vermutet.³⁰

Der Sagenkreis um das Geschlecht von Kadmos hat als Teil der Dionysischen Spiele noch eine andere Dimension: Kadmos' Tochter Semele gilt als Mutter von Dionysos, sein Vater ist Zeus.³¹ Antigone ist somit weitläufig verwandt mit dem Gott, zu dessen Ehren nicht nur ihre Geschichte inszeniert wird, sie ist als isolierte Figur eine Erbin des Gottes des Gemeinwesens.

Die Dynastie der Labdakiden, als deren letzte Antigone sich bezeichnet³², war schon vor Ödipus verflucht. Wie Semele stammen ihre Vorfahren von Kadmos ab. Dieser gründete auf göttliches Geheiß Theben als neue Heimat – sein Vater Agenor hatte Kadmos verbannt, weil er seine von Zeus

²⁵ Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012. S.7.

²⁶ Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871). S.405.

²⁷ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.12.

²⁸ Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871). S.405.

²⁹ Vgl. Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.100.

³⁰ Vgl. Mark, Herbert: Griechische Götter- und Heldensagen. Wien: Kremayr und Scheriau 1974. S.348.

³¹ Vgl. Baeumer, Max L.: Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.S.36.

³² Vgl. Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.42.

entführte Schwester Europa nicht finden konnte.³³ Kadmos' Frau war die Göttin Harmonia, die Tochter von Aphrodite, der Göttin der Schönheit und Liebe, und Ares, dem Gott des Krieges.

Dass der Orakelspruch, der ihren Vater verdammt, sich auf Antigones Handlungen auswirkt und ihr Schicksal bestimmt, ist wahrscheinlich eine frühe Weiterentwicklung des Mythos durch die Dichtung³⁴ – die Grenzen zwischen reiner Verschriftlichung der mündlich tradierten Mythen und dichterischer Interpretation sind fließend. Auf jeden Fall ist Antigones Geschichte nicht getrennt von der ihres Vaters zu betrachten („Tragic guilt is inherited guilt.“)³⁵

Vorausgeschickt sei das Bewusstsein um die Vielzahl an Varianten, die es (nicht nur) zu diesem Mythos gibt. Die hier nacherzählte Version stammt aus „Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen“ von Robert von Ranke-Graves.

Laios, der König von Theben, erhält eine bedrohliche Prophezeiung: Sollte ihm seine Gemahlin Lokaste einen Sohn gebären, wird dieser ihn töten. Laios verstößt Lokaste daraufhin ohne ein Wort der Erklärung, was diese so erzürnt, dass sie ihn betrunken macht und im Laufe der Nacht erst recht ein Kind von ihm empfängt. Laios entführt den Knaben nach seiner Geburt, durchbohrt ihm die Sehnen und befiehlt einem Hirten, ihn in der Wildnis auszusetzen.

Das Kind direkt zu ermorden, wäre selbst für einen König ein großer Frevel, der unausweichlich den Zorn der Götter nach sich ziehen würde. Es verhungern oder von wilden Tieren fressen zu lassen, ist vertretbarer.

Der Hirte bringt es nicht über sich, den Jungen dem Tod zu überlassen und gibt ihn an einen befreundeten Hirten weiter, der seinen Dienst im benachbarten Korinth versieht. Dieser wiederum trägt ihn zum Königshof von Polybos (andere Versionen, die Ranke-Graves erwähnt, sprechen von einer Reise des Knaben in einer Truhe über das Meer, sodass Königin Periboia das Baby am Strand findet.) Ödipus (Schwellfuß)³⁶, wie das Kind seiner Wunden wegen genannt wird, wird als Sohn und Thronerbe angenommen. Niemand scheint zu wissen oder zu fragen, woher er gekommen ist. Erst als Ödipus herangewachsen ist, wird er mit seiner ungewissen Herkunft konfrontiert und geht nach Delphi, um Klarheit zu erlangen. Stattdessen wird ihm eine düstere Zukunft prophezeit: „Du wirst deinen Vater töten und deine Mutter heiraten!“³⁷ Um diesem Schicksal zu entgehen, kehrt Ödipus nicht nach Korinth zurück, wo er seine leiblichen Eltern glaubt, sondern wendet sich nach Theben.

³³ Vgl. Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München: Beck'sche Reihe C.H. Beck 2003. S.176.

³⁴ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005. S.61.

³⁵ Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984. S.57.

³⁶ Vgl. Mark, Herbert: Griechische Götter- und Heldensagen. Wien: Kremayr und Scheriau 1974. S.154.

³⁷ Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen Penguin-Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1984. S.337.

Auf dem Weg dorthin kommt es zu einem Zwischenfall, bei dem Ödipus einen alten Wanderer erschlägt. Es war, wie sich später herausstellen wird, der inkognito reisende Laios.

In Theben kennt man den Mörder des Königs nicht, zudem hat man dort gerade andere Probleme: Eine Sphinx liegt vor den Stadttoren und frisst jeden, der an ihr vorbei will – es sei denn, er kann ihr Rätsel lösen: Zu erraten ist, welches Wesen morgens auf vier, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen geht. Ödipus nennt die richtige Antwort: „der Mensch“, und die Sphinx stürzt sich in den Tod. Ödipus wird als Retter der Stadt gefeiert und mit der Hand der kürzlich verwitweten Königin belohnt: ein Preis, der vom Regenten Kreon festgesetzt wurde, Iokastes Bruder.

Iokaste schenkt ihrem Sohn vier Kinder: die Zwillingssöhne Eteokles und Polyneikes sowie die Töchter Antigone („Anti-góne, die anstatt, an-Stelle-von-Geborene“³⁸) und Ismene. Nach einer kurzen Zeit des Wohlstandes wird Theben von einer neuen Plage heimgesucht: der Pest – noch tödlicher als die Sphinx, und sie kann jeden treffen. Das Volk sucht Rat bei seinem König, und Ödipus ruft Teiresias, den blinden Seher. Dieser verlangt zunächst das Opfer eines „Gesäten Mannes“³⁹, eines der Männer, die mit Kadmos Theben gegründet hatten (sie waren aus den Zähnen eines Drachen gesprossen, die dieser auf göttliche Weisung in die Erde gesät hatte.) Meoikeus, Vater von Iokaste und Kreon und einer der Gesäten, stürzt sich pflichtbewusst von der Mauer. Doch Teiresias ist noch nicht zufrieden: Er gibt Ödipus die Schuld für die Epidemie – es ist sein Verbrechen, das die Götter erzürnt hat. Noch schenkt das Königspaar ihm keinen Glauben. Erst ein Brief von Ödipus' Adoptivmutter Periboia, die nach Polybos' Tod die Wahrheit über seine Ankunft in Korinth enthüllt (nach anderen Quellen fungiert der Hirte, der Ödipus einst aussetzen hätte sollen, als Zeuge), begreift der König. Ob seine folgende Selbstblendung und der Gang ins Exil noch Teil der Ursprungssage sind⁴⁰ oder bereits dramatische Einfügungen von Sophokles⁴¹, ist nicht restlos geklärt. Es gibt auch Varianten, in denen sich Ödipus stattdessen im Palast einschließt⁴² und weiterlebt.

Iokastes Selbstmord durch Erhängen dagegen steht nicht außer Frage (wenn Ranke-Graves ihn auch als „Irrtum“⁴³ bezeichnet.)

³⁸ Heinrich, Klaus: Zur Faszination der Antigone. In: der Staub und das Denken. Reden und kleine Schriften 4. Frankfurt am Main/Basel 2009. S.168.

³⁹ Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen Penguin-Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1984. S.339.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S.340.

⁴¹ Vgl. Feldmann, Thalia Phillis: Tabu und neurotische Schuld im Oidipus-Thema. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.380f.

⁴² Vgl. Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München: Beck'sche Reihe C.H. Beck 2003. S.182.

⁴³ Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen Penguin-Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1984. S.341.

Kreon wird Regent, bis Eteokles und Polyneikes alt genug sind, abwechselnd die Herrschaft über Theben zu übernehmen. Antigone begleitet ihren Vater nach Kolonos, wo Ödipus von Theseus empfangen wird und nach einigen Jahren stirbt, danach kehrt sie zurück nach Hause. Bald ist die Stadt wieder in Not, diesmal nicht durch Krankheit, sondern Krieg: Eteokles will Polyneikes nach dem vereinbarten Jahr die Herrschaft nicht abtreten und verbannt ihn aus der Stadt. Polyneikes geht nach Argos, wo er von König Adrastos gastfreundlich aufgenommen wird. Sogar seine Tochter gibt Adrastos dem Vertriebenen zur Frau: Er hofft, Polyneikes beim Erobern seiner Heimatstadt zu helfen und seine Nachfahren als Herrscher von Theben zu sehen.

Der folgende Krieg steht unter schlechten Vorzeichen, die aber niemand wahrhaben will. Die Argeier und ihre Verbündeten können die Stadt nicht einnehmen, endgültig zurückschlagen können die Thebaner sie aber auch nicht. Erneut wird Teiresias gerufen; er verkündet, dass Stadt nur durch das Opfer eines Prinzen gerettet werden kann. Kreons jüngster Sohn Menoikeus⁴⁴ (oder Megareus⁴⁵) stürzt sich daraufhin, wie sein Großvater, von der Stadtmauer. Die Rettung von Theben steht damit fest, aber noch weiß niemand, wie – die Heere vernichten sich gegenseitig, ohne dass eines das andere besiegt. Um weiteres Blutvergießen zu verhindern, kommt es schließlich zum Zweikampf der beiden Thronanwärter. Beide Brüder fallen, Spiegelbilder ihrer Armeen, und erneut muss die Heereskraft entscheiden. Diesmal gelingt es den Thebanern, die Invasoren zu vertreiben. Die Geschlagenen fliehen und lassen den Leichnam ihres Heerführers auf dem Schlachtfeld liegen. Dort soll er auch bleiben – Kreon, der zum dritten Mal Regent und, da Eteokles anscheinend kinderlos starb (manche Quellen widersprechen dem), jetzt endlich offiziell König ist, lässt einen neuen Erlass verkünden: Der als Vaterlandsverräter gefallene Polyneikes soll unbestattet bleiben und damit auf ewig verdammt sein, zwischen Leben und Tod umherzuirren. Zwar ist die griechische Unterwelt in weiten Teilen kein paradiesischer Ort, doch nur dort kann die menschliche Seele Frieden finden. Wer dem neuen Edikt zuwiderhandelt, wird mit dem Tod bestraft. Ranke-Graves führt die Sage in einer Form weiter, die heute eher unbekannt ist: Antigone errichtet ihrem Bruder einen Scheiterhaufen und verbrennt ihn. Vom Feuerschein alarmiert, entdeckt Kreon sie und befiehlt seinem Sohn Haimon, Antigone lebendig in Polyneikes' Grab (das also existiert) einzumauern. Haimon gibt vor, dem Befehl seines Vaters zu folgen, heiratet Antigone stattdessen aber heimlich und schickt sie schwanger zu einem Hirten am Land. Jahre später kommt ihr Sohn nach Theben und wird dort von seinem Großvater Kreon erkannt und getötet. Haimon, in jeder Fassung (trotz unterschiedlich starker

⁴⁴ Vgl. Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen Penguin-Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1984. S.345.

⁴⁵ Vgl. Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075).

Auflehnungsversuche gegen Kreon) letztlich nicht bereit, das Schwert gegen den eigenen Vater zu erheben, tötet daraufhin Antigone und sich selbst.⁴⁶

Deutlich bekannter ist Antigones Geschichte, wie Sophokles sie in seiner Tragödie darstellt.

2.2.2) Auftritt Sophokles

Mit Kreons Verbot der Bestattung beginnt Sophokles' um 442 v. Chr. uraufgeführte Tragödie, das erste theatralische Werk um den Mythos von Antigone⁴⁷. Die chronologisch frühere Geschichte ihres Vaters, „König Ödipus“, erscheint über zehn Jahre danach⁴⁸, der chronologisch zweite Teil der Trilogie, „Ödipus auf Kolonos“, war Sophokles' letztes Werk⁴⁹ und wurde erst posthum aufgeführt.

Ca. 496 v. Chr. in eine wohlhabende, gebildete Familie geboren, galt Sophokles schon früh als von den Göttern begünstigt. Er schlug eine politische Laufbahn ein, die ihn unter anderem in zwei Kriegen als Strategen forderte, und hatte auch kultische Funktionen inne. Seinen ersten – und gleich durchschlagenden – dramatischen Erfolg feierte der Dichter bei den Dionysien 468 v. Chr., als er im Wettbewerb gegen Aischylos gewann. Danach soll er noch über zwanzig Mal gewonnen haben, bevor er 406 v. Chr. in Kolonos starb.⁵⁰

Sophokles „Antigone“ beginnt mit dem Auftritt der Titelfigur: Sie erzählt ihrer Schwester von Kreons Verbot – und bittet sie um Hilfe, dagegen aufzubegehren und den Bruder trotzdem zu begraben. Ismene wagt nicht, sich dem königlichen Befehl, „der nur das öffentliche Wohl des Staates betrifft“⁵¹, zu widersetzen – zu deutlich stehen ihr die Toten ihrer Familie und der Fluch, der auf ihnen liegt, vor Augen. Antigone, die sich mehr der göttlichen (Unter-) als der Menschenwelt verantwortlich fühlt („denn länger ist die Zeit, da denen drunter ich gefallen muss als denen hier“⁵²), führt das Staatsverbrechen also mit „dem ihrem Geschlechte eigenen Trotz“⁵³ alleine aus – zweimal, weil der Leichnam nach dem ersten Mal wieder ausgegraben wird. Beim zweiten Mal wird sie von eigens bestellten Wächtern gefangengenommen und vor ihren Onkel gebracht. Die Szene zwischen den beiden wird zum ersten Höhepunkt der Tragödie.

⁴⁶ Vgl. Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.22.

⁴⁷ Vgl. Riedl, Sabine: Antigone: Inszenierungen einer Figur. Dipl.-Arb. Universität Wien 2015. S.25.

⁴⁸ Vgl. Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012. S.55.

⁴⁹ <https://www.perlentaucher.de/buch/sophokles/oedipus-in-kolonos.html> [23.01.2016]

⁵⁰ Vgl. Mahrenholtz, Katharina, Dawn Parisi: Theater! Dichter und Dramen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2014. S.16.

⁵¹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.10.

⁵² Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.9.

⁵³ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005. S.61.

Es folgt ein eindrucksvoller Dialog zwischen Kreon und Antigone, ein Paradebeispiel für eine Stichomythie. Durch diese schnellen Wechsel zwischen den Gesprächspartnern steigert sich das Tempo und das Gefühl eines Streites wird intensiv vermittelt.⁵⁴

Antigone bekennt sich zur Tat, und – die größere Verfehlung – zum Wissen um das Verbot. Das absichtliche Widersetzen gegen den Befehl macht Gnade unmöglich, Kreon verurteilt seine Nichte zum Tod. Die Tatsache, dass Antigone mit seinem Sohn Haimon verlobt ist, ignoriert er dabei ebenso wie Ismenes plötzliches Bekenntnis zur Mitwisserschaft und (vermeintlich) zur Mittäterschaft. Ödipus' jüngstes Kind bittet, das Schicksal Antigones teilen zu dürfen, und wird von der Schwester zurückgewiesen: „Stirb nicht mit mir gemeinsam! Was du nicht berührt, das eigne dir nicht an – mein Tod genügt!“⁵⁵

Der Chor kommentiert das Urteil mit einer Klage über die Sterblichen und die Allmacht der Götter, argumentiert aber nicht. Das tut Haimon: Er bittet Kreon um das Leben seiner Cousine und Verlobten, fordert seinen Vater zur Vernunft auf. Theben steht nach seinen Worten hinter Antigones Tat, nur die Sturheit des Königs verhindert einen glücklichen Ausgang. Das folgende Streitgespräch dreht sich um das Thema, das Kreon wichtiger ist als Tod und Unterwelt: die richtige Art, zu herrschen. Antigone, durch ihre Tat bereits Symbol der Auflehnung der Frau gegen den Mann bzw. des Untertanen gegen seinen Fürsten, wird im Gespräch Haimons und Kreons überdies zum Symbol eines Generationenkonflikts, der Auflehnung des Jungen gegen den Alten. Kreons Tadel, Haimon würde sich von einer Frau regieren lassen, begegnet der Sohn mit einer (indirekten) Gegenklage: „Doch niemals träfest du mich an als Knecht der Schande!“⁵⁶

In dieses Gespräch greift der Chorführer aktiv ein und versucht, zwischen Vater und Sohn – mehr: zwischen altem und jungem Mann – zu vermitteln. Vergebens. Zwar wird Ismene verschont (eine Gnade, an die Kreon erst erinnert werden muss), der Tod ihrer Schwester ist jedoch unabwendbar: „Schafft schleunigst sie hinweg und ins umwölbte Grab schließt ein sie, so wie ich's gesagt!“⁵⁷ Kreon wäscht seine Hände in Unschuld wie Laios und Iokaste – eine Vorgangsweise, die nach christlicher Überlieferung Pontius Pilatus⁵⁸ Jahrhunderte später übernimmt. Begleitet vom Chor, der Beispiele von anderen lebendig begrabenen/versteinerten Frauen aus der Mythologie aufzählt (ein für Sophokles typisches Element⁵⁹, das Cocteau und Brecht übernehmen), geht Antigone zur Gruft.

⁵⁴ Riedl, Sabine: Antigone: Inszenierungen einer Figur. Dipl.-Arb. Universität Wien 2015. S.16.

⁵⁵ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.27.

⁵⁶ Ebd., S.35.

⁵⁷ Ebd., S.40.

⁵⁸ Vgl. Schachenhofer, Eva-Maria: Antigone : Mythos - Tragödie - politisches Beispiel. Dipl.-Arbeit Universität Wien 1993. S.47.

⁵⁹ Vgl. Müller, Gerhard: Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.231.

Nach einer Frau und dem eigenen Sohn tritt mit dem Seher Teiresias der letzte Diskutant auf, und der einzige, auf den Kreon schließlich hört. Auch Teiresias kritisiert Kreons Herrschaftsstil und wird, wenn zunächst auch nicht erhört, doch ernst genommen. Nach einem kurzen Schlagabtausch und Kreons Warnung „Und mach dir klar: Mein Denken wirst du nicht erkaufen!“,⁶⁰ stellt Teiresias ihm sein Schicksal in Aussicht, wenn er seine Meinung nicht ändert: Für den Toten, den Kreon der Unterwelt und die Lebende, die er der Oberwelt vorenthält, wird ein Kind Kreons als Entgelt gefordert werden. Kreon habe mit seinem Handeln die Götter in Zugzwang gebracht, aber nicht die olympischen, denen alle Menschen dienen, sondern „des Hades und der Götter Rachegeister“⁶¹ – Mächte also, die älter sind als die zivilisierte Welt, über die Zeus und Hera (nach gewalttätiger Übernahme) herrschen. Gleichwohl tun die Olympier ihr Übriges: „Zunichte wurde mein Weissagen, da die Opferriten zeichenlos geblieben. [...] Und darum nehmen keine Opferbitten mehr die Götter an.“⁶² Die Verfehlung des Königs verdammt die ganze Stadt: Diese Situation gab es schon einmal in Theben, und auch damals war es Teiresias, der die Wahrheit ans Licht brachte. So unerwartet wie bei Ödipus sind seine Worte hier freilich nicht, trotzdem erzielen sie ihre Wirkung. Zutiefst erschüttert ringt sich Kreon schließlich, unterstützt vom Chorführer, zu einer Entscheidung durch:

Oh weh, nur mühsam rücke ich von meinem frühen Denken ab
und tu's! Doch schwer ist anzukämpfen gegen die Notwendigkeit. [...] Und ich, da mein Entschluss sich so gewandelt hat,
will, die ich höchstpersönlich eingekerkert, selbst nun auch befreien. [sic]⁶³

Für Antigone kommt diese Einsicht zu spät. Sie wird in eine Felskammer geführt, um dort nach einigen Tagen zu verdursten. Wie im Fall ihres Vaters kommt es anders: Antigone wartet nicht auf den langsamen Tod, den der König ihr zugedacht hat, sondern erhängt sich selbst (so wie einst ihre Mutter, Kreons Schwester, und ihre Tante Eurydike nach ihr) und geht damit den Göttern der Unterwelt entgegen: „Ich erleide, weil ich Heiliges heilig erachtet.“⁶⁴ Erhängen ist hier eindeutig als weiblicher Tod konnotiert, ebenso wie das Erstechen mit dem eigenen Schwert die beliebteste Selbstmordform für Männer ist.

Ein Bote berichtet dem entsetzten Chor und Kreons Frau Eurydike von Kreons später Reue, seinem vergeblichen Versuch, das Urteil aufzuheben und von Haimons Selbstmord, nachdem es zuerst schien, als wollte er seinen Vater töten. Eurydike verschwindet daraufhin im Haus, ein zweiter Bote berichtet Kreon wenig später von ihrem Selbstmord. Der Zorn der Götter hat sich an der Familie des Königs gezeigt, und Kreon nimmt, wie einst Ödipus, schließlich seine Schuld an:

Weh mir! Nie kann auf einen anderen Sterblichen

⁶⁰ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.47.

⁶¹ Ebd., S.47.

⁶² Ebd., S.45.

⁶³ Ebd., S.49.

⁶⁴ Ebd., S.42.

Abgewälzt werden von mir diese Schuld!
Denn ich habe dich, ich dich getötet, o ich Unseliger! [...]
So führt mich hinweg, den nichtigen Mann,
der dich, o Sohn – nicht mit Willen – getötet,
dich und auch die da [...] ⁶⁵

Jetzt wirkt Teiresias' Prophezeiung von wehklagenden Menschen und Feinden in der Stadt realistisch: Theben hat keinen Thronfolger und wird durch Kreon, den von den Göttern geschlagenen, den letzten der Labdakiden, auch keinen mehr bekommen. „Erbitt jetzt nichts!“, mahnt der Chorführer, bevor der König ins Haus geführt wird, „Denn aus verhängtem Schicksal kann/kein Sterblicher Befreiung finden.“ ⁶⁶

Das weitere Schicksal Thebens war durch den Mythos bekannt: Die Epigonen, Söhne der sechs Heerführer, die mit Polyneikes gegen die Stadt gezogen waren, bekriegten sie später als Rache für ihre Väter und siegten. ⁶⁷ Theben wurde zerstört, das Gebiet blieb aber besiedelt.

Den Triumph der liebenden Schwester/gottesfürchtigen Frau, den Antigone sich erhofft hat, kann nun niemand mehr an ihrer Stelle empfinden: Ihre Tante ist tot, ihre Schwester Ismene nach der Begnadigung spurlos aus Sage und Tragödie verschwunden. Der Trost, den Antigone sich selbst verspricht – „Denn erleiden werd [sic] ich nie so Schlimmes, dass nicht ehrenvoll mein Tod!“ ⁶⁸ – sieht Kerényi am Ende des Stückes als

reinste[n] Hohn. Hier spricht nur die rohe Tatsache, daß sie lebendig ins Grab geschlossen wird: die reine und volle Wirklichkeit des Lebens, die sich eben darin offenbart, daß die Leidende nichts an ihrem Leid beschönigt. ⁶⁹

Kreons Edikt, der Anlass für die Tragödie, stellt für Heinrich einen humanistischen Rückschritt der mythologischen Griechen dar: Er vergleicht Kreon mit Achilles, der Hektors Leichnam zunächst schändete und ihn am Schlachtfeld verrotten lassen wollte, auf Priamos' Bitten hin aber einlenkte. In diesem Fall einigten sich zwei Feinde darauf, den Sohn des einen in Ehren zu Grabe zu tragen.

Anders präsentiert sich Polyneikes' Fall: Kreon und Antigone sind keine Feinde, sondern Verwandte, und als Bewohner Thebens gehörten sie beide zu den Schutzbefohlenen von Eteokles – offiziell war Polyneikes in seinen letzten Lebenstagen ihrer beider Feind, gleichzeitig aber immer noch ihr Verwandter. Die Parteinahme für ihren Bruder macht Antigone zur Feindin ihres Königs, sie und die absolute „Unvereinbarkeit ihrer geistigen Welten.“ ⁷⁰

⁶⁵ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.56.

⁶⁶ Ebd., S.57.

⁶⁷ <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/de/Epigonen.html> [12.01.2016]

⁶⁸ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.10.

⁶⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.19.

⁷⁰ Ehrenberg, Victor: Das Herrscherbild des Sophokles. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.97.

2.2.3) Änderungen zum Mythos

Es war eine Tat von außerordentlicher Originalität, als Sophokles [...] eine bis anhin in sich bedeutungslose Mädchenfigur aus der unglücklichen Dynastie, eine Tochter des Oidipus als Hauptperson auf der Bühne erscheinen ließ.⁷¹

Für Brauneck liegt Sophokles' Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte in der „im Werk von Sophokles – wie bei keinem anderen antiken Dichter – stattfindenden Zuspitzung des tragischen Konflikts in einer existenziellen Konstellation, die die Protagonisten durchleiden.“⁷² Jeder seiner Protagonisten wird mit „dem Unfassbaren schlechthin“⁷³ konfrontiert, mit den meist grausamen Verstrickungen, die sich daraus ergeben, dass der Mensch dem Willen der Götter bzw. seinem vorherbestimmten Schicksal entfliehen will. Das durch einen Orakelspruch „Unschuldig-Schuldig-Werden“⁷⁴ wird zwar erkannt, dennoch begreifen die Protagonisten ihr Handeln als das eigene, ein frei gewählter Weg hin zu einem vorgegebenen Ende.

Dieses Ende, wie es heute allgemein bekannt ist, stellt eine schaurig-dramatische Zuspitzung sowohl von Antigones als auch von Ödipus' Schicksal dar: „So waren die Selbsttötung der Antigone, ebenso die eigenhändige Blendung des Ödipus Erfindungen des Sophokles.“⁷⁵

Eine „typisch sophokleische Problematik“⁷⁶ zeigt sich bereits in der ersten Szene: Antigone, der „außergewöhnliche Mensch“⁷⁷, wird mit der gewöhnlichen, die Welt nicht hinterfragenden Umwelt konfrontiert – in diesem Fall verkörpert vom „Durchschnittsmenschen“⁷⁸ Ismene. Sie und Kreon verkörpern das „communal self“⁷⁹, die gängigen Normen und Sitten, gegen die das Individuum Antigone aufbegehrt. Fraise sieht hier Spuren der anarchistischen Tendenzen, die der „Antigone“ später vor allem in Cocteaus Drama attestiert werden, „insofern in ihrer Berufung auf die Naturrechte schon der Keim der Anarchie liege. Antigone sei das Individuum, das sich der Staatsgewalt gegenüber die eigenen Gesetze gebe.“⁸⁰

Von Beginn an beziehen die beiden Töchter des Ödipus gegensätzliche Positionen, die sich nicht mehr aufheben lassen. „Für [Antigone] gibt es nur die Gegensatzpaare richtig-falsch und edel-

⁷¹ Ehrenberg, Victor: Das Herrscherbild des Sophokles. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.11.

⁷² Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012. S.56.

⁷³ Ebd., S.59.

⁷⁴ Ebd., S.54.

⁷⁵ Ebd., S.57.

⁷⁶ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075.) S.66.

⁷⁷ Ebd., S.66.

⁷⁸ Schütze, Oliver (Hg.): Griechische und römische Literatur. Stuttgart: J.B. Metzler 2006. S.223.

⁷⁹ Vgl. Walker, Kathryn: Between Individual Principles and Communal Obligation: Ethical Duty in Sophocles' Antigone. Mosaic 41/3 2008. S.204.

⁸⁰ Flügge, Manfred: Jean Anouilh's ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.26.

verwerflich ohne jegliche Schattierungen und Kompromisse.“⁸¹ Ismene stellt das später fest, als Antigone sie ablehnt.

Die meisten existenziellen Konstellationen (immer Paare) kreisen bei Sophokles um Kreon: Er stellt den Gegenpart zu Antigone, Haimon, Teiresias und dem Wächter dar.⁸² Neutral bleibt in der Tragödie nur der Chor – er verurteilt zwar Kreons Härte, aber auch Antigones Tat. Keiner der beiden ist schuldlos.

Sophokles beabsichtigt nicht, eine präzise Antwort bezüglich der Rechtmäßigkeit von Antigones Tat in dem politischen und praktischen Sinn, in dem der Chor Recht und Unrecht beurteilt, zu geben. In dem Stück wird jedoch klargemacht, daß Antigone in der Hingabe an das, was sie als richtig und ihre Pflicht ansah, groß war.⁸³

Dass Antigone Polyneikes ganz allein bestattet hat, sieht Kerényi ebenfalls als dramaturgischen Kniff von Sophokles, der nicht dem ursprünglichen Mythos entspricht: Eine Frau hätte nicht die Körperkraft, einen toten Krieger auf einen Scheiterhaufen zu legen. Als Beweis für weitere Täter (oder Täterinnen) sieht er Kreons Reaktion, als Ismene sich selbst der Komplizenschaft anklagt – er ist sofort bereit, sie ebenfalls hinrichten zu lassen. Der Chor erinnert ihn später daran, dass sie wahrscheinlich unschuldig ist.⁸⁴

Von einer Feuerbestattung für Polyneikes ist in Sophokles' Tragödie keine Rede mehr; den Toten mit heimatlicher Erde zu bedecken, ist hier ausreichend, um seiner Seele Ruhe zu schenken. Für Steiner sind diese Änderungen keine antiken Elemente mehr, sondern thematisch wegweisend zu Strömungen, die sich über vierhundert Jahre später entwickeln:

The Sophoclean motifs of virginity, of nocturnal burial, of sacrificial love, the Sophoclean sense of action as compassion, of heroism as freely shared agony, all these are exact annunciations or prefigurations of Christian truths.⁸⁵

Nach Sophokles war eine Bearbeitung des Stoffes ohne Erwähnung von Antigone jedenfalls nicht mehr möglich. Selbst Aischylos' Tragödie „Sieben gegen Theben“, das vor der „Antigone“ erschien, soll posthum geändert worden sein, um Antigones Entscheidung, gegen Kreons Verbot aufzubegehren, noch in die Dramaturgie aufzunehmen.⁸⁶

Warum, Antigone? Unbeantwortet klingt diese Frage durch die Jahrhunderte. Und viel seltener wird gefragt: Warum, Créon? Warum hast Du dieses Gesetz erlassen, warum willst Du seine Einhaltung um jeden Preis erzwingen? Jede neue Version ist nur eine neue Inszenierung dieser doppelten Frage.⁸⁷

⁸¹ Schütze, Oliver (Hg.): Griechische und römische Literatur. Stuttgart: J.B. Metzler 2006. S.223.

⁸² Vgl. Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.67.

⁸³ Kirkwood, Gordon M.: Strukturprobleme der sophokleischen Tragödie. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.171.

⁸⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.11.

⁸⁵ Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984. S.140.

⁸⁶ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.20.

⁸⁷ Flügge, Manfred: Jean Anouilh's „Antigone“. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schöuble 1994. S.4.

2.3) Antigone als Stoff der Weltliteratur

„Keine Frau der griechischen Tragödie wurde geliebt wie Sophokles' Antigone, manche Zeit war von ihr geradezu besessen – wie heute auch“⁸⁸, schrieb die Tageszeitung „Die Presse“ im Juni 2015. Dass diese Aussage nicht nur eine reißerische Schlagzeile ist, belegen Adaptionen und Inszenierungen des Stoffes in weiten Teilen der Welt von Wien bis Beirut. „Antigone“ gilt, zählt man die verschiedenen Versionen nach Sophokles mit, als das noch heute am häufigsten aufgeführte Stück der Antike.⁸⁹

Im Wiener Burgtheater steht Sophokles' „Antigone“ (die Adaptionen von Hasenclever, Cocteau, Anouilh und Brecht wurden hier nie aufgeführt) seit Mai 2015 wieder auf dem Spielplan.⁹⁰ Der Chor ist in dieser Inszenierung von Jette Steckel teils im Parkett, teils in den Logen positioniert und singt seinen Text zu großen Teilen. Über einen Steg an der vorderen Mitte der Bühne kommen auch die Darsteller der Hauptrollen und der Chorführer in den Zuschauerbereich. Die Kulisse besteht aus einer Wand von separat bewegbaren Scheinwerfern. Das Volkstheater brachte Sophokles' Drama zuletzt 2011 auf die Bühne.⁹¹

Neben Theaterstücken entstanden über dreißig „Antigone“-Opern, die letzte von Carl Orff 1949⁹². Die meisten Opern (z.B. von Pasqualia und Marmonte) erschienen im 18. Jahrhundert, danach eroberte „Antigone“ das Sprechtheater. Goethes Inszenierung in Potsdam ist zwar kein großer Erfolg, der Anfang von Antigones Siegeszug ist aber gemacht. Nach Potsdam und Berlin folgt Paris, wo „Antigone“ als erste griechische Tragödie „in antique style“ aufgeführt wurde. In der Romantik faszinierte vor allem das Lebendig-Begrabenwerden: „Antigone's descent into living death spoke to Revolutionary and Romantic generations with an immediacy rivalled only by the finale of *Romeo and Juliet*.“⁹³ Heinrich will das 19. Jahrhundert gar „Antigone-Jahrhundert“⁹⁴ nennen.

Für Hegel ist Antigone das „absolute Exempel der Tragödie“⁹⁵: Hier kommt „das Heilige, Innere, der Empfindung Angehörige [...] mit dem Recht des Staates in Kollision.“⁹⁶ Hier findet er die Unvereinbarkeit der griechischen Gesellschaftsordnung mit dem „reflective individual who could reflectively bring any belief into question and take a stand against convention.“⁹⁷ Das Individuum, es

⁸⁸ <http://diepresse.com/home/kultur/news/4732893/Alle-spielen-Antigone-wie-immer-im-Krieg> [17.10.2015]

⁸⁹ Vgl. Mahrenholtz, Katharina, Dawn Parisi: Theater! Dichter und Dramen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2014. S.14.

⁹⁰ http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=964724609 [23.09.15]

⁹¹ <http://alt.volkstheater.at/home/premierer/from25> [23.2.2016]

⁹² Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005. S.63.

⁹³ Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984. S.19.

⁹⁴ Heinrich, Klaus: Zur Faszination der Antigone. In: der staub und das denken (Reden und kleine Schriften 4). Frankfurt am Main/Basel 2009. S.156.

⁹⁵ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.10.

⁹⁶ Ebd., S.10.

⁹⁷ <http://plato.stanford.edu/entries/hegel/> [17.10.2015]

wurde bereits erwähnt, scheitert am und zugunsten des Kollektivs; Antigone wersetzt sich den Gesetzen Kreons, die die Gesetze Thebens sind, und stirbt dafür. Diese Moral, die heute Besorgnis bis Resignation hervorrufen würde, entspricht ganz den Vorstellungen der Antike und bestärkt ihre Sicht auf den Menschen als soziales Wesen: Ein einsames Leben, getrennt vom Staat, ist für die Griechen (im Zeitalter der Demokratie) unvorstellbar. Für Aristoteles ist der Staat „ursprünglicher“ als die Idee des „einzelnen Lebens“, wichtig ist das kollektive Bestehen der Polis, für die jeder Bürger seinen Beitrag leisten muss.⁹⁸ Der Konflikt Gesellschaft/Gemeinschaft und Individuum ist einer von fünf Grundkonflikten des menschlichen Daseins, die Adele Steiner alle in der Sage um Antigone vereint sieht: Gesellschaft und Individuum, Mann und Frau, Alter und Jugend, Lebende und Tote, Mensch/en und Gott/Götter oder Zeit und Ewigkeit.⁹⁹ Die Götter kommen in der Tragödie selbst nicht zu Wort, gemäß Aristoteles' Forderung, dass göttliches Eingreifen nur abseits der Bühne möglich ist und sich die Handlung mit menschlichen Möglichkeiten logisch erschließen lassen muss.¹⁰⁰ In Sophokles' Tragödie bereits haben die Götter mehr die Funktion, einen moralischen Rahmen darzustellen, als dass sie ins tägliche Leben einbezogen werden. So wird meistens der unbestimmte Begriff „Götter“ gewählt, als einzige namentlich erwähnte Gottheit taucht Dike auf, nach Hesiod eine der Horai und Göttin der Gerechtigkeit¹⁰¹ – „die Götter aber, die [Antigone] verehrt, sind die unteren Götter des Hades, die inneren der Empfindung, der Liebe, des Bluts, nicht die Tagesgötter des freien, selbstbewußten Volks- und Staatslebens.“¹⁰²

Die das Normalmaß überschreitende Größe der Protagonisten des S[ophokles], die daraus entspringenden Probleme für ihre Mitmenschen und die psychologische Vielschichtigkeit der weiblichen Charaktere regten vor allem im 20. Jh. zur produktiven Auseinandersetzung mit den Tragödien des S[ophokles] an.¹⁰³

Das Aufkommen der Psychoanalyse, vor allem der Freud'schen Theorie des Ödipus-Komplex im 20. Jahrhundert, sorgte mit (aber, wie noch zu zeigen ist, nicht nur) dafür, dass der Stoff so bald nicht in Vergessenheit geraten wird – auch wenn Freud sich mit der Entscheidung für Ödipus von Antigone selbst abwendet.

Between the 1790s and the start of the twentieth century, the radical lines of kinship run horizontally, as between brothers and sisters. In the Freudian construct they run vertically, as between children and parents. The Oedipus complex is one of inescapable verticality. The shift is momentous; with it Oedipus replaces Antigone.¹⁰⁴

⁹⁸Vgl. Adam, Konrad: Die alten Griechen. Berlin: Rowohlt 2006. S.63.

⁹⁹ Vgl. Steiner, Adele: Der Antigone. Kritische Betrachtungen über den Umgang mit der „Antigone“ des Sophokles am Wiener Burgtheater (1961 und 1985) und in der Literatur in Bezug auf ihr rollenwidriges Verhalten und dessen Folgen. Dipl.-Arb. Universität Wien 1991. S.8.

¹⁰⁰ Vgl. Aristoteles: De arte poetica. Werke in deutscher Übersetzung. 5. Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: de Gruyter 2008. S.21.

¹⁰¹ Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München: Beck'sche Reihe C.H. Beck 2003. S.121.

¹⁰² Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.10.

¹⁰³ Schütze, Oliver (Hg.): Griechische und römische Literatur. Stuttgart: J.B. Metzler 2006. S.225f.

Den im Folgenden untersuchten Antigone-Dramen ist neben dem Stoff gemein, dass sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschrieben wurden – in einer Zeit, die von zwei Weltkriegen geprägt war. Wüthrich beobachtet die ungebrochene Popularität des Stoffes als „im europäischen Raum [...] bekannteste[s] Antikriegsstück.“¹⁰⁵ Als Beispiele für die Antikriegsliteratur nennt er die Adaptionen von Hasenclever („das pazifistische „O Mensch!“-Stück“¹⁰⁶), Cocteau und Anouilh, dessen „Antigone“ bald auf internationalen Bühnen gespielt wurde.

Ein weiteres einschneidendes Ereignis, vor allem für die Geschichte der Tochter von Ödipus (und, wie Christiane Olivier in ihrer Untersuchung der weiblichen Psyche betont, auch Iokaste) war die Entstehung und rasche Weiterentwicklung (in verschiedene Richtungen) der Psychoanalyse.

3) Die Labdakiden im psychologischen und literaturwissenschaftlichen Diskurs

3.1) Sigmund Freud und die Psychoanalyse

Als effektiver Entstehungsmoment der Psychoanalyse gilt die Publikation von Sigmund Freuds „Traumdeutung“ 1900.¹⁰⁷

Die Psychoanalyse ist ein Kind von Aufklärung und Säkularisierung, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts das überkommene Weltverständnis und das Bild des Menschen revolutionierten. Diese Entwicklung schlug sich auch in Literatur und Philosophie nieder.¹⁰⁸

Das gesamte Feld der Psychoanalyse, das „mehrschichtig und in ständiger Weiterentwicklung begriffen“¹⁰⁹ ist („das macht sie mitunter ebenso komplex, sperrig und überdeterminiert wie ihren Gegenstand, das Leben“¹¹⁰), überblicken zu wollen, ist an dieser Stelle unmöglich. Überhaupt stellt eine genaue Definition und Einschränkung der Disziplin keine einfache Aufgabe dar, weil sich zusätzlich zu den als allgemeine Basis anerkannten Theorien „jeder Analytiker für die eigene Praxis „Privattheorien“ [schafft], die jeweils für eine bestimmte Analyse entstehen“¹¹¹.

¹⁰⁴ Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984. S.18.

¹⁰⁵ Wüthrich, Werner: Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948. Zürich: Chronos 2015. S.33.

¹⁰⁶ Ebd., S.37.

¹⁰⁷ Vgl. List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.29.

¹⁰⁸ Ebd., S.25.

¹⁰⁹ Ebd., S.60.

¹¹⁰ Ebd., S.65.

¹¹¹ Ebd., S.60.

Zu den grundlegenden Aspekten gehört nach Freud neben Verdrängung, Triebtheorie, Symbolbildung und anderen auch der „Ödipuskomplex“¹¹²:

Dabei wird das inzestuöse Verhältnis, in das der sophokleische Ödipus ohne sein Wissen gerät, als anthropologische Konstante interpretiert. Dem Mythos, den Sophokles in seiner Tragödie neu erzählt, wird dadurch ein archetypischer Wahrheitsgehalt unterstellt.¹¹³

Freud geht davon aus, dass jeder Mensch diesen Komplex in sich trägt, dass die „erste Objektwahl eines Kindes [...] eine inzestuöse“¹¹⁴ ist, dass das erste Liebesobjekt die Mutter ist. Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan (1901-1981), setzt später diesen „inzestuösen Knoten“¹¹⁵ gar nicht nur an den Ursprung der Sexualität, sondern der ganzen Psychoanalyse. Der Knoten muss in der kindlichen Entwicklung erst vom Subjekt aufgelöst¹¹⁶, d.h. das Kind von der begehrten Elternfigur losgelöst werden.

Freud teilt die sexuelle Anziehung in einen positiven und einen negativen Ödipuskomplex: Positiv ist „die Liebe zum gegengeschlechtlichen und die Rivalität mit dem gleichgeschlechtlichen Elternteil“, negativ die Liebe zum gleichgeschlechtlichen und Rivalität mit dem gegengeschlechtlichen – gleichwohl sah Freud Homosexualität nicht als Schande an, sondern vielmehr als „Potenzial, das in der konstitutionellen Bisexualität des Menschen angelegt“¹¹⁷ sei.

Auf die Bedeutung der Sage von Ödipus war Freud im Zuge einer Selbstanalyse gekommen, wie er in einem Brief festhält:

[D]ie griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. Jeder der Hörer war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus, und vor der hier in die Realität gezogenen Traumerfüllung schaudert jeder zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, der seinen infantilen Zustand von seinem heutigen trennt.¹¹⁸

Aus Reaktionsbildungen gegen den inneren Ödipus entwickelt sich das „Über-Ich“. Es tritt dem Ich als Fülle der gesellschaftlichen Ge- und Verbote, die sich in der kindlichen Psyche niedergeschlagen haben, entgegen, und ist verantwortlich für entstehende Schuldgefühle.¹¹⁹ Wie diese bleiben aber auch die Schuldgefühle unbewusst; wenn sie doch ins Bewusstsein vordringen, sorgen sie für eine Entfremdung des Subjekts von sich selbst. Für Lacan bedingt das Unbewusste das „Nicht-Identische

¹¹² Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2009. S.315.

¹¹³ Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012. S.56f.

¹¹⁴ Olivier, Christiane: Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter. München: dtv 1994. S.47.

¹¹⁵ Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.140.

¹¹⁶ Vgl. Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.140.

¹¹⁷ List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.85.

¹¹⁸ Ebd., S.31.

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S.97.

[...] Das Identische ist angesichts dieses Taumelns nur zu erreichen um den Preis des Verschließens und Verdrängens. Sein bedeutet Vergessen.“¹²⁰

Die Verwirklichung der ödipalen Wünsche scheidet in erster Linie an körperlichem Unvermögen (auch in Bezug auf die Kommunikationsfähigkeit). Was geschieht, wenn sie sich doch erfüllen, zeigt sich am mythologischen Namensgeber: Verstoß und Kastration, die Freud in der Sage in anderer Weise versinnbildlicht sieht: „Ersatzweise für das fehlende väterliche Gesetz, das im Normalfall dem „Ödipus-Komplex“ ein Ende setzt, blendet sich Ödipus selbst, was einer Selbstkastration gleichkommt.“¹²¹ Diese Kastration setzt sich in seinen Nachkommen fort, von denen mindestens drei kinderlos sterben. Ob Ismene Mutter wird, ist unbekannt – doch selbst wenn, werden ihre Kinder nicht mehr Teil der Labdakidendynastie sein, sondern den Namen ihres Vaters tragen.

Lacan teilt den Prozess (ohne Wunscherfüllung) in drei Phasen ein: „vom Gewährwerden eines anderen von der Mutter begehrten Objekts“, des Vaters, über „die einschränkenden Funktionen des Vaters und des Inzesttabus“ bis zur „Auseinandersetzung mit dem realen Vater“¹²², der zwangsläufig der Sieger im Kampf um die sexuelle Gunst der Mutter ist. Freud persönlich erlebte dieses Szenario mit seiner jungen Mutter und dem weit älteren, erfolglosen Vater Jacob. Schon in frühen Jahren war das Verhältnis zwischen Vater und Sohn angespannt und vonseiten des Jüngeren von Verachtung geprägt. Dem unterwürfigen Wollhändler stellte Freud als Gegensatz den Vater Hannibals gegenüber, der weit mehr als Jacob seinem Idealbild eines Vaters (und damit eines Mannes für die Mutter) entsprach.¹²³ Auch Freuds Beziehung zu seinem Bruder war nicht frei von Konflikten – Frei Gerlach sieht darin eine Parallele zur Brüderrivalität in der Ödipussage, in der Freud keinen (von Frei Gerlach vorgeschlagenen) „Ansatzpunkt für ein frühes psychoanalytisches Geschwistermodell“¹²⁴ sah, sondern eine Erweiterung des Ödipuskomplexes: „Der Ödipuskomplex erweitert sich zum Familienkomplex, wenn andere Kinder dazukommen.“¹²⁵

¹²⁰ Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.11.

¹²¹ Cestier, Maryline: Wenn Orpheus Ödipus begegnet... Mythenvarianten in Jean Cocteaus theatralischem und filmischem Werk. Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 25. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2013. S.27.

¹²² List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.88.

¹²³ <http://www.freud-museum.at/online/freud/chronolg/vater-d.htm> [09.12. 2015]

¹²⁴ Frei Gerlach, Franziska: „Antik? Oh, nee.“ Antigone und die Folgen: Sophokles, Hegel, Freud, Butler. In: IASL 39(1), 2014. S.25.

¹²⁵ Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2009. S.319.

Zu genauer Ausarbeitung und Analyse gelangt der Ödipuskomplex bei Freud nur in Betrachtung heterosexueller Männer. Zwar beschäftigte er sich auch mit der weiblichen Sexualität (und veröffentlichte 1913 ein Buch darüber), aber weniger eingehend – was, wie er eingestand, seinem Unverständnis über die weibliche Psyche geschuldet war.¹²⁶

Mit der Rolle der Mutter im Ödipus-Komplex beschäftigte sich als erste Margarethe Hilferding, die erste Medizinstudentin in der Habsburgermonarchie und einzige Frau bei den Treffen der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. 1911 veröffentlichte sie „Grundlagen der Mutterliebe“, in denen sie erstmals auch von sexuellem Verlangen bzw. Erregung seitens der bei Freud eher geduldig ertragenden, passiven¹²⁷ Mutter spricht:

Und wenn wir beim Kind einen Ödipuskomplex annehmen, so findet er seinen Ursprung in der Geschlechtsreizung durch die Mutter; die Voraussetzung ist ein gleichfalls erotisches Empfinden von seiten [sic] der Mutter. Es ergibt sich ferner die Folgerung, daß [sic] das Kind zu gewissen Zeiten ein natürliches Sexualobjekt der Mutter darstellt.¹²⁸

3.2) Christiane Olivier und die Macht der Mutter

1989 differenziert Olivier in „Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter“ die Funktionen aller am Ödipuskomplex beteiligten Familienmitglieder, vor allem der Frauen, genauer aus und schlägt dabei in dieselbe Kerbe wie Weinstock, wenn er feststellt, dass

diese Iokaste schon vor zweieinhalbtausend Jahren das Seziermesser der Psychoanalyse, mit dem wir das letzte Geheimnis der Seele bloßlegen wollen, überlegen handhabt, und daß sie es genau in der modernen Absicht tut, nämlich, um das Geheimnis als eigenes Gemächte des Menschen in seinen blauen Dunst aufzulösen.¹²⁹

Olivier kritisiert Freuds Theorie,

dem männlichen Geschlecht den Vorrang einzuräumen -: „Die Annahme des nämlich (männlichen) Genitales bei allen Menschen ist die erste der merkwürdigen und folgenschweren infantilen Sexualtheorien.“¹³⁰

Die Mutter ist erste Bezugsperson in Welt und Gesellschaft, dementsprechend sieht Freud in der frühen Kindheit eine Identifikation mit ihr – Kinder beider Geschlechts wachsen zu Beginn weiblich auf. Das erste Aufkommen des Ödipuskomplexes setzen er und Lacan im Alter von ca. drei Jahren an,¹³¹ wenn die Unterschiede zwischen dem eigenen Körper und dem der Mutter bewusst und erstmals verbalisiert werden.

¹²⁶ Vgl. List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.87.

¹²⁷ Vgl. Ebd., S.131.

¹²⁸ Ebd., S.33.

¹²⁹ Weinstock, Heinrich: Die Wiederkehr des Tragischen. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.47.

¹³⁰ Olivier, Christiane: Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter. München: dtv 1994. S.23.

¹³¹ Vgl. List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.132.

Diese Trennung bedeutet, vor allem für männliche Kinder, einen wichtigen Faktor zur Erkenntnis der eigenen Identität. Die Penislosigkeit der Mutter im Gegensatz zum eigenen Penisbesitz führt zu einer ersten Kastrationsangst, die sich in „Mordwünsche[n] und Angst gegenüber dem Vater“¹³² manifestiert.

Beim Mädchen tritt mit der ersten Trennung von der Mutter (die sich aufgrund des Penisneids bzw. dem sich daraus eventuell ergebenden „Männlichkeitskomplexes“¹³³ mit Verbitterung vollzieht) eine stärkere Bindung an den Vater hervor, es kommt zum „positiven“ Ödipuskomplex, den C.G. Jung in starker Ausprägung (mit gleichzeitiger Feindseligkeit der Mutter gegenüber) als „Elektrakomplex“ bezeichnet.¹³⁴

Olivier verwehrt sich gegen die Auffassung, dass die Sexualität kleiner Kinder beider Geschlechter einen „männlichen Charakter“¹³⁵ hätte – der bloße geschlechtliche Unterschied liefere keine Gewichtung hin zum von Freud konstatierten Penisneid („Wahr ist doch, daß der Mann um nichts „ganzer“ ist als die Frau“).¹³⁶ Die tendenziell aggressive Haltung der Tochter gegen die Mutter sieht sie weniger im Kastrationsgefühl des Mädchens begründet als darin, dass die beiden einander niemals genügen können:

Ein wirkliches Sexualobjekt kann nur gegengeschlechtlich sein, und so kann – außer im Fall angeborener Homosexualität – die Mutter für die Tochter nicht in gleicher Weise befriedigendes Objekt sein wie für den Sohn...¹³⁷

Ein geeignetes Lust- und Liebesobjekt für das Mädchen wäre der Vater, der aber meistens weit weniger präsent ist. Aus der dadurch entstehenden Lücke entwickelt Olivier eine Art Teufelskreis: Weil der eigene Mann – wie der Vater – oft beruflich und gesellschaftlich eingespannt ist, richtet sich die Aufmerksamkeit der Mutter ganz auf den Sohn. Dieser

heimlich seiner Mutter verbundene Sohn nimmt eine Frau, um zu funktionieren und sich fortpflanzen zu können, zu der er aber eine gewisse Distanz behält und der er keine anderen Rechte zuerkennen wird als das der ersten Nacht und das der Mutterschaft.¹³⁸

3.3) Inzest und Kastration

Die Kastration, die im Mythos von die „kulturspezifische Anerkennung elementarer Zivilisationsgrenzen, vor allem jener zwischen den Generationen, zwischen den Geschlechtern und

¹³² List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.131.

¹³³ Ebd., S.130.

¹³⁴ <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/projekte/plex/plex/lemmata/e-lemma/elektra-htm> [28.11. 2015]

¹³⁵ Olivier, Christiane: Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter. München: dtv 1994. S.23.

¹³⁶ Ebd., S.25.

¹³⁷ Olivier, Christiane: Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter. München: dtv 1994. S.52.

¹³⁸ Ebd., S.59.

zwischen Tod und Leben“¹³⁹ fördert, sieht Freud nicht nur als in jedem Menschen vorhandenen, sondern auch für die gesunde Entwicklung notwendigen Faktor an. Der geschlechtliche Unterschied, der biologisch schon klar vorgegeben ist, wird durch die Gesellschaft noch verstärkt – ebenso wie „eine pflegende ‚mütterliche‘ Figur, die ‚zum Leben verführt‘“ und eine „einschränkende ‚väterliche‘ Figur, die [...] als ‚anderer‘ integriert werden kann“¹⁴⁰. Die Integration des Vaters geschieht durch die Mutter und macht den Kindern zusätzlich die eigene Identität (im Unterschied zu entweder Mutter oder Vater) bewusst.

Das Scheitern am Ödipuskomplex besteht in der Anpassung des Psychotikers an die Forderungen der Gesellschaft und der Realität:¹⁴¹ Während Gleichgeschlechtlichkeit zumindest in weiten Teilen der westlichen Welt anerkannt ist (wenn oft auch nicht von Gleichberechtigung gesprochen werden kann), ist Inzest ein strafrechtliches Vergehen. Ödipus begeht, ohne es zu ahnen, zwei große Verbrechen,

Vatermord [...] und danach Blutschande mit seiner Mutter. Das letztere Tabu ist das große, universelle, das in allen primitiven Gesellschaftsformen am meisten gefürchtet wird und überall als schreckliche Befleckung gilt.¹⁴²

Die Unterwerfung unter das Inzestverbot, Gewissen und Gesetz sind Grundlegung „einer symbolischen sozialen Ordnung.“¹⁴³

Für die Götter der griechischen Mythologie (und die Herrscher sehr alter Hochkulturen wie z.B. die Ägypter) gilt das nicht so bedingungslos: Sex und Ehe unter Geschwistern ist im Olymp keine Seltenheit, sowohl Zeus als auch sein Vater Kronos zeugen mit ihren Schwestern mehrere Kinder. Die geschlechtliche Verbindung eines Elternteils mit seinem Kind gibt es aber auch dort nicht.

Wohl kennt die griechische Mythologie die Kastration des Vaters durch den Sohn, die Umkehrung der Befürchtungen also, die Freud als Teil des Ödipuskomplexes betrachtet: Kronos verstümmelt, angestachelt von der eigenen Mutter Gaia, seinen Vater Uranos und übernimmt die Herrschaft. Uranos hatte das Unheil heraufbeschworen, indem er seine Söhne, aus Angst vor dem, was dann tatsächlich eintraf (der Thronverlust), in den Tartaros verbannt hatte. Gaia stellt ihre Kinder über ihren Gemahl, den Sohn über den Vater. Der Ödipuskomplex, die Frustration des Sohnes über die Bevorzugung des Vaters, findet bei den olympischen Göttern scheinbar keinen Nährboden. Uranos wird besiegt und prophezeit seinem Sohn, dass ihm das gleiche widerfahren wird wie Uranos

¹³⁹ List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.166.

¹⁴⁰ Ebd., S.166.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S.234.

¹⁴² Feldmann, Thalia Phillis: Tabu und neurotische Schuld im Oidipus-Thema. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.374.

¹⁴³ List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.203.

selbst.¹⁴⁴ Kronos erhält eine ähnliche Prophezeiung wie später Laios und versucht wie er, sein(e) Kind(er) unschädlich zu machen. Er verschlingt sie nach der Geburt. Nur den letzten Sohn, Zeus, kann seine Schwester und Ehefrau Rhea retten, indem sie ihrem Gatten statt des göttlichen Säuglings einen Stein vorsetzt. Zeus wird in der Wildnis am Berg Ida ausgesetzt, nicht, wie Ödipus, um dort zu sterben, sondern um überleben zu können. Als er herangewachsen ist, erfüllt er die Prophezeiung seines Großvaters Uranos: Auch Kronos wird von seinem Sohn entthront, aber – als Unsterblicher – nicht getötet. Zeus nimmt seine Schwester Hera zur Frau und wird König der Götter.

Mit dem Mythos vom Vaternord in der Urhorde und dem Ödipuskomplex entwarf Freud ein komplexes Gefüge der Entstehung von Zivilisation: Unter archaischen Verhältnissen wurde die despotische Herrschaft des Urvaters von dessen Söhnen durch Mord beendet; anschließend erfolgte die Einverleibung des Urvaters und seiner väterlichen Autorität.¹⁴⁵

Für den sterblichen Ödipus geht die Geschichte böser aus als für den Göttervater: Laios ist tot, es gibt keinen Erben für Theben. Kreon kann den Thron nicht übernehmen, solange seine Schwester noch lebt oder zumindest fruchtbar ist; sie muss also noch einmal heiraten. Der Tod dezimiert die Möglichkeiten der Menschen, bis sie ihrem Schicksal nicht mehr entkommen. Die Macht der Götter liegt unter anderem darin begründet, dass der Faktor Tod bei ihnen wegfällt.

Eltern und Kastrationsmotiv treten in der Ödipussage erst spät in Erscheinung: Die früheste Kindheit verbringt Ödipus bei verschiedenen Hirten, wird dann von Zieheltern aufgezogen. Der leibliche Vater Laios wird beseitigt, bevor er einschränkend wirken kann (eine Aufgabe, die Polybos dann anscheinend auch nicht erfüllt, er lässt den Adoptivsohn nach der Offenbarung seiner Herkunft ungehindert ziehen). Die zum Leben verführende Frau, seine leibliche Mutter, verführt Ödipus als Gattin noch weiter: nicht nur leben, sondern Leben schenken. Ödipus' Kindern werden ebenfalls die Eltern genommen (in welchem Alter die Geschwister beim Tod ihrer Mutter sind, ist nicht bekannt) – zum Zeitpunkt von Ödipus' Blendung ist Antigones Liebe/der „positive Ödipuskomplex“ jedenfalls so ausgeprägt, dass sie ihm ins Exil folgt, für ihn ihre Heimat und den Rest ihrer Familie verlässt – so wie es eine Frau eigentlich für ihren Ehemann tut.

Freud sah den Ödipuskomplex nicht nur als individuellen Faktor in der Psyche jedes Menschen, sondern als universelle Grundlage, die sich in Krisenzeiten als schwerer zu bewältigen erweist.

Für die Sage des Titelhelden kommt die Erklärung des Ödipuskomplexes zu spät, der Mythos findet mit dem Orakelspruch eine sehr einfache und im mythologischen Verständnis natürliche Begründung für seine Verbindung zu Iokaste. Statt dem un(ter)bewussten Trieb des Sohnes zur Mutter ist es hier

¹⁴⁴ Vgl. Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen Penguin-Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1984. S.31.

¹⁴⁵ List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014. S.203.

die sehr bewusste Einhaltung eines Vertrages: Iokaste Hand (und, wohl verlockender für den jungen, heimatlosen Ödipus, die Herrschaft über Theben) für die Befreiung von der Sphinx. Die Anziehung, die Iokaste auf ihren Sohn ausübt, beruht – zumindest nach außen hin, über die Gefühle der beiden schweigt die Sage wohlweislich – in erster Linie auf ihrer Stellung am Hof.

Antigone ist sich der Schuld, die ihr Vater auf die Familie geladen hat (bzw. des Fluchs, mit dem ihr Vater ursprünglich unschuldig belegt wurde), sehr wohl bewusst. Deutlicher als alle anderen lässt Cocteau sie in seiner Adaption die Dinge beim Namen nennen – „Je suis une fille de l’inceste“¹⁴⁶ – aber auch die anderen Autoren können den Verweis auf das Schicksal des Vaters, das in der Psychoanalyse zum integrativen Teil der Persönlichkeit wird, nicht ignorieren. Unabhängig vom direkten Verstoß gegen den Befehl des Königs ist Antigone durch ihre Abstammung von Ödipus gebrandmarkt.

Erdheim gibt aber zu bedenken, dass bei einer psychoanalytischen Antigone-Analyse der Verweis auf Kindheit und Familie nicht ausreicht:

Der Verlauf der frühen Kindheit und die Art und Weise, wie sich die ödipale Struktur herausbildet, reichen lediglich dazu aus, die Anpassung des Individuums an seine Familie zu erklären. Die Tragödie von Antigone erwächst jedoch aus ihrem Verhältnis zur Kultur. Antigone scheitert am Antagonismus zwischen Familie und Kultur. Sie ist nicht in der Lage, Familie und Kultur als zwei notwendigerweise unterschiedliche Systeme zu begreifen und die Kultur zur Ablösung von der Herkunftsfamilie zu nutzen. So gesehen bekommt Antigone etwas ähnlich Paradigmatisches wie Ödipus, und man könnte von einem Antigonekomplex sprechen.¹⁴⁷

3.4) Lacan und das Begehren nach Nichts

Eine solche Formulierung verwendet Lacan nicht, seine Beschäftigung mit Antigone geht jedoch weit über den Ödipuskomplex hinaus – wie Judith Butler beschäftigt ihn Steiners hypothetische Frage nach dem Wesen der Psychoanalyse, wenn statt Ödipus seine Tochter an ihrem Anfang stünde¹⁴⁸. Antigone ist für Lacan die Verkörperung des „reine[n] Begehren[s]“¹⁴⁹, ihr Schicksal zeigt aber „die Unmöglichkeit eines Auswegs im Leben.“¹⁵⁰ Guyomard sieht in der Frage des Begehrens die Basis von

¹⁴⁶ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.27.

¹⁴⁷ Erdheim, Mario: Weibliche Größenphantasien in Adoleszenz und gesellschaftlichen Umbrüchen. In: Cremerius, Johannes, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche – Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 16. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997. S.34f.

¹⁴⁸ Vgl. Butler, Judith: Antigone’s Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000. S.57.

¹⁴⁹ Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.129.

¹⁵⁰ Ebd., S.87.

Lacans analytischer Position.¹⁵¹ Das Begehren ist „das Absolute, das die Psychoanalyse definiert“¹⁵² – und damit wird Antigone zur Projektionsfigur gleich mehrerer möglicher Theorien bzw. Symbole. Antigones Begehren ist für Lacan der Tod, „das Begehren nach nichts“¹⁵³ – „Es ist undenkbar, daß eine andere Entscheidung Kreons, die ihr eine unerwartete Freiheit eröffnet hätte, den Lauf des Schicksals geändert hätte. [...] Sie ist schon tot.“¹⁵⁴

Das aktive Streben hin zum Tod als einzige Erfüllung eines bedingungslosen Lebens und Begehrens spricht später Anouilh besonders deutlich an. Für Lacan bedeutet die Entscheidung zum Tod aber auch eine Annahme der Kastration¹⁵⁵, die als Strafe für den Inzest der Eltern alle Kinder Ödipus‘ heimsucht – Antigone stirbt als Jungfrau. Damit übernimmt sie nicht nur die Kontrolle über ihr Leben und ihren Tod, sondern auch über ihre Zukunft, über ihr (nicht vorhandenes) Erbe – sie „beachtet die Schwelle nicht, berücksichtigt die Linie und die Grenze [zwischen Leben und Tod, Göttern und Menschen] nicht“¹⁵⁶. Ihr ganzes Sein ist auf den Tod hin ausgerichtet, „life can only be approached, can only be lived or thought about, from the place of that limit where her life is already lost, where she is already on the other side[.]“¹⁵⁷

Das Schweben zwischen zwei Zuständen, das Brecht erwähnt („Den Sterblichen nicht/Und nicht den Schatten gesellt/Dem Leben, dem Tod nicht.“¹⁵⁸), wird nach Lacan durch die Sprache ermöglicht. Durch sie „ist das Subjekt von allen Objekten abgeschnitten“¹⁵⁹ und kann daher aus seinem objektiven Kontext gerissen und verformt werden – wie Polyneikes von Antigone mehr oder minder als Vorwand für ihren Widerstand gegen Kreon verwendet wird. Sie macht den Bruder zum einzigen Identifikationspunkt ihrer eigenen Person, erklärt ihr Handeln vor Kreon zunächst damit, „nur die Schwester des Bruders zu sein“¹⁶⁰ und verleugnet damit auch ihren Vater (Butler widerspricht diesem Punkt später). Für Lacan stützt sie sich damit „auf kein anderes Recht als das, das in der Sprache auftaucht“¹⁶¹ und kämpft gegen die Fundamente des realen Alltags und die menschlichen Gesetze (die aus dem gleichen Grundstoff, der menschlichen und wertenden Sprache, bestehen) an.

In ihrer Kompromisslosigkeit wird Antigone ausgerechnet Kreon sehr ähnlich, der immer allen Menschen zu genügen versucht. Antigones Basismotivation steht nicht so fest – bei Sophokles will sie

¹⁵¹ Vgl. Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.16.

¹⁵² Ebd., S.24.

¹⁵³ Ebd., S.94.

¹⁵⁴ Ebd., S.129.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S.47.

¹⁵⁶ Ebd., S.35.

¹⁵⁷ Butler, Judith: Antigone's Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000. S.54.

¹⁵⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.348.

¹⁵⁹ Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001 S.94.

¹⁶⁰ Ebd., S.45.

¹⁶¹ Ebd., S.44.

den Göttern als mächtigere Herrscherinstanzen gehorchen, in späteren Versionen einer unbestimmteren Moral oder nur sich selbst.

Kreons Verständnis bezüglich ihrer Beweggründe, „die zu späte Einsicht des Psychoanalytikers“¹⁶² in die Unabänderlichkeit von Antigones Haltung, geht mit unterschiedlich großem Bedauern einher. Schon vor ihrer Verhaftung ist Antigone (außer bei Cocteau) durch keinen Erlass mehr zu retten – sie will für die Götter bzw. für sich selbst das Idealbild ihrer selbst¹⁶³, in das sie sich durch die Umstände (Kreons Verbot, das den göttlichen Geboten entgegensteht) gezwungen sieht, bewahren, und folgt dem Beispiel ihrer Mutter Iokaste. Auch diese war durch menschliches Handeln – die Missachtung des Befehls durch den Hirten, der Ödipus vor dem Tod bewahrte, und später Kreons Versprechen ihrer Hand an denjenigen, der die Stadt von der Sphinx befreie – in eine den göttlichen und menschlichen Sitten frevlerische Situation geraten, aus der sie sich durch den Tod befreite.

3.5) Judith Butler und Verwandtschaft

Die Vorherbestimmtheit von Antigones Schicksal durch andere Kräfte als sie selbst sieht auch Butler. Mehr noch als Lacan setzt sie die thebanische Prinzessin in Beziehung zu ihrem Vater, der gleichzeitig ihr Bruder ist.

„Kinship“ ist der zentrale Begriff in Butlers Analyse. Sie verweist auf die Problematik, die in Antigones Argumentation – sich als treue Schwester zum Wohl des Bruders dem König zu widersetzen – liegt: Durch ihre Geburt aus dem Inzest kann Antigone nicht mehr als Repräsentantin der „normalen“ Familie erhalten, sie bezieht sich auf die unbedingte Bedeutung natürlicher verwandtschaftlicher Bande, die in ihrer eigenen Familie anders aussehen als bei allen anderen.¹⁶⁴ Später untergräbt die Protagonistin ihre Position selbst, „noting in an infamous passage that she would not have done the same for other members of her family“¹⁶⁵, sie schreibt also verschiedenen Familienmitgliedern unterschiedliche Wertigkeiten zu. Die Verbindung von Bruder und Schwester wird zur wichtigsten überhaupt – eine zunächst an Hegel erinnernde Definition (für ihn ist die Verwandtschaft in erster Linie eine Frage des Blutes, unabhängig von sozialen Normen). Die Analyse führt dann weiter zu Lacans Definition von „kinship“ als „the effect of a linguistic set of relations in which each term signifies only and always in relation to other terms.“¹⁶⁶ Es geht also um den Symbolwert des Bruders (wie es um den eigenen symbolischen Wert als Schwester geht), nicht um Polyneikes als Person

¹⁶² Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.295.

¹⁶³ Vgl. Ebd., S.295.

¹⁶⁴ Vgl. Butler, Judith: Antigone’s Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000. S.3.

¹⁶⁵ Ebd., S.9.

¹⁶⁶ Ebd., S.41.

selbst. Nur zweimal – ganz zu Beginn des Stückes und beim Abstieg in die Gruft – erwähnt Antigone Polyneikes' Namen. Im Streitgespräch mit dem König fällt der Name nicht, was Butler zu der Frage veranlasst, ob Antigone überhaupt ihn meint:

And when it is her “most precious brother” for whom she commits her criminal and honorable act, is it clear that this brother is Polynices, or could it be Oedipus?¹⁶⁷

Ödipus, der tote und doch allgegenwärtige Vater, der nach Sophokles (in „Ödipus auf Kolonos“) noch im Exil seine Nachkommen verflucht hat: Ihm und/oder Polyneikes fühlt Antigone sich mehr verpflichtet als Ismene und Kreon, den letzten noch lebenden Familienmitgliedern.¹⁶⁸

Die Freiheit, die sie zu erlangen glaubt, indem sie den König nicht als Autorität anerkennt, ist damit eine Illusion: “She is propelled by the words that are upon her, words of her father’s that condemn the children of Oedipus to a life that ought not to have been lived.”¹⁶⁹ Butler sieht Antigones Rebellion folglich nicht im Widerstand gegen Kreon, sondern in der Bestattung von Polyneikes als solche: Damit will sie klarstellen, dass Ödipus nicht, wie er verlangt hatte, der einzige Mensch (bzw. Mann) in ihrem Leben ist.¹⁷⁰

Während der Fokus in Psychoanalyse und Psychologie sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stärker auf Antigone legte (Lacan gründete seine „École freudienne“ 1964, Butlers Vorlesungen zu Antigone wurden 1998 gehalten), war sie in der Dramatik schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die beliebtere Figur.

Wie sich in den folgenden Analysen zeigen wird, wurde der Ödipuskomplex in den Texten kaum bis gar nicht bearbeitet. Einzig Cocteau nennt den Inzest beim Namen und als Grund, ansonsten wirkt die Schuld, die auf Antigone und ihren Geschwistern liegt (und der sie sich wohl bewusst ist), eher unbestimmt. Butlers Frage, ob der Bruder, für den Antigone eintritt, wirklich Polyneikes ist, lässt sich in diesen Texten klar beantworten: ja. Zwar stellt sich in Anouilhs Adaption gegen Ende heraus, dass Polyneikes nur ein Vorwand war – doch der wahre Grund dahinter heißt Antigone, nicht Ödipus. Der Vater ist für sie bestenfalls noch eine positive Erinnerung aus der Kindheit – verantwortlich vielleicht dafür, wie die Menschen sie sehen, aber nicht für ihr eigenes Handeln. Das Begehren nach nichts, das Lacan in ihr sieht, zeigt sich in den Adaptionen nicht durch die (zum Zeitpunkt der Handlung schon lange toten) Eltern hervorgerufen, sondern durch die gegenwärtige Situation in Theben: die toten Brüder, den (mehr oder minder) tyrannisch auftretenden Onkel.

¹⁶⁷ Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship between life and death*. New York: Columbia University Press 2000. S.62.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S.5.

¹⁶⁹ Ebd., S.77.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S.60.

Ganz wegdrängen lässt sich Ödipus aber nicht – wo sein Name nur kurz erwähnt wird, ruft er Assoziationen zumindest beim Publikum hervor. Der vom Schicksal geplagte Vater steht wie ein Schatten hinter allem, was sich in die Figur von Antigone hineinlegen lässt.

Was fasziniert die Moderne an diesen Frauengestalten? Vielleicht, dass in diesen Figuren eine erkennbar-fragmentarische Charakterskizze liegt, die einerseits klar genug umrissen ist (fast schablonenhaft), um transportierbare Identität zu vermitteln, dass aber andererseits diese Figuren nur ansatzweise gezeichnet werden, sodass ein eigenständiges Weiterdenken der Charaktere möglich, ja sogar notwendig ist. Deshalb immer wieder Antigone, bei Hasenclever, bei Brecht, bei Cocteau, bei Anouilh und bei Weil.¹⁷¹

Den Anfang macht in dieser Arbeit Walter Hasenclever.

4) Im Ersten Weltkrieg: „Antigone. Tragödie in fünf Akten“ von Walter Hasenclever, 1917

4.1) Der Pazifist

Walter Hasenclever (1890-1940) war ein deutscher Schriftsteller des Expressionismus. Aus alter Familie stammend, die Verbindungen zum schwedischen Königs- und zum deutschen Kaiserhaus nachweisen konnte¹⁷², wurde er früh zum Diplomaten bestimmt. Hasenclevers Kindheit war durch die abwesende Mutter (die nach einer Schwangerschaftspsychose keine Beziehung zu ihrem Sohn aufbauen konnte) und den tyrannischen Vater geprägt. 1914 verarbeitete er seine Kindheitserinnerungen und seinen Protest gegen die Strenge der Vätergeneration in dem Stück „Der Sohn“¹⁷³. 1908 entkam Hasenclever dem elterlichen Haus für kurze Zeit und studierte in Oxford, wo er sich bald mehr der Literatur als seinen universitären Pflichten widmete. Als der Vater das mitbekam, schickte er den Sohn nach Lausanne. Von dort floh Hasenclever im Herbst 1909 über mehrere Stationen nach Leipzig, wo er sich erneut an der Universität inskribierte und an seiner Dissertation „Dichter und Verleger“ arbeitete, die jedoch nicht angenommen und später von der Gestapo konfisziert wurde. In Leipzig begegnete Hasenclever Josefine Klotz, die von ihm schwanger wurde. Aus Angst vor dem väterlichen Zorn befahl der Dichter ihr nach der Trennung, die Schwangerschaft geheim zu halten – sonst würde er sich umbringen. Diese suizidalen Tendenzen sollte der Sohn erben. Hasenclevers spätere Frau Edith schrieb diese „latente Todesbereitschaft“, die „immer in Hasenclever gelebt“¹⁷⁴ habe und sich auch in einigen seiner Charaktere findet, der Kindheit

¹⁷¹ Noll, Alfred J.: Kein Anwalt für Antigone! Recht wider Recht in der „Antigone“ des Sophokles. Wien: Czernin 2008. S.76f.

¹⁷² Vgl. Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.27f.

¹⁷³ <https://www.dhm.de/lemo/biografie/walter-hasenclever> [14.11.2015]

¹⁷⁴ Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.23.

des Dichters zu. Ebenfalls noch während der Studienzeit kam es zur Bekanntschaft mit Franz Werfel und Ernst Rowohlt, die zusammen mit Hasenclever später die „Keimzelle des Expressionismus“¹⁷⁵ bilden sollten.

Zunächst begeistert vom beginnenden Krieg 1914, wandelte er sich bald zum Kriegsgegner, wurde aber 1915 eingezogen und kämpfte zunächst in Belgien, dann an der Ostfront. Im Oktober 1916 simulierte er eine psychische Krankheit und wurde von der Front in ein Sanatorium nach Dresden beordert. Das folgende halbe Jahr nutzte Hasenclever zur Niederschrift seines Dramas „Antigone“, das er am 30. 04. 1917 an Kurt Wolff, den er ebenfalls in Leipzig kennengelernt hatte, zur Begutachtung schickte. Das Stück war von der „Idee des Arena-Theaters“¹⁷⁶ von Max Reinhardt beeinflusst, die Hasenclever 1910 in Reinhardts Großraum-Inszenierung des „König Ödipus“ von Sophokles zum ersten Mal verwirklicht gesehen hatte. 1920 wurde „Antigone“ im von Reinhardt adaptierten Großen Schauspielhaus in Berlin wie konzipiert aufgeführt, davor am Schauspielhaus Frankfurt am Main war dem „Volk“ aufgrund der wesentlich kleineren Bühne weniger Platz eingeräumt worden.¹⁷⁷ Trotz der geringen Spielbarkeit (z.B. standen in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg mehrere Werke von Hasenclever auf dem Programm, „Antigone“ aber nicht¹⁷⁸) erwies sich das Stück, das Hasenclever noch an der Front begonnen hatte, als künstlerischer Erfolg. Hasenclever erhielt den Kleist-Preis für seine Tragödie, der ihn für einige Zeit nicht nur seiner finanziellen Sorgen entthob, sondern ihm ermöglichte, selbst andere Künstler zu unterstützen.

„Antigone“ ist neben „Der politische Dichter“ (1919) die einzige Schrift Hasenclevers, die er selbst als politisch bezeichnet hat („Meine Nachdichtung der „Antigone“ des Sophokles hatte einen politischen Zweck. Die Tragödie wurde zum Kampftruf gegen das Machtprinzip.“¹⁷⁹)

Schon 1918 schrieb er resigniert an einen Arzt aus dem Dresdener Sanatorium, er werde trotz der „versöhnenden und ethischen Gedanken der ‚Antigone‘ [...] als ein Volksverderber und Staatsvergifter angesehen“¹⁸⁰. Das von Antigone beschworene Bild der „neuen Erde“¹⁸¹ hatte in den Trümmern der Nachkriegszeit keinen Raum, das Kriegsende bedeutete noch keinen Frieden. Zunehmend desillusioniert wandte sich Hasenclever in den folgenden Jahren mystischen Schriften und den Lehren des Buddhismus zu.

¹⁷⁵ <http://www.deutsche-biographie.de/sfz70021.html> [24.10.2015]

¹⁷⁶ Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.91.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S.166.

¹⁷⁸ Vgl. Schreiner, Evelyn (Hg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien: Jugend und Volk 1989.

¹⁷⁹ Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.162.

¹⁸⁰ Ebd., S.181.

¹⁸¹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.248.

Finanzielle Sicherheit errang er durch seine Bühnenstücke, von denen einige, darunter „Antigone“, in mehrere Sprachen übersetzt, aber nur selten aufgeführt wurden, letztlich nicht. 1933 wurde Hasenclever unter Hitler ausgebürgert, seine Schriften gehörten zu den ersten, die von den Nationalsozialisten verboten wurden.¹⁸² Im Exil in Frankreich versuchte Hasenclever mehrmals eher erfolglos, im Filmgeschäft Fuß zu fassen, schrieb aber auch weiterhin Gedichte und Dramen. Mehrere Male inhaftiert, ging er schließlich freiwillig ins Internierungslager „Les Milles“ in der romantischen Hoffnung, einer „durch ein gemeinsames Schicksal verbundenen Gemeinschaft erneut anzugehören“¹⁸³. Dort traf Hasenclever auf Lion Feuchtwanger, der ihnen beiden trotz der Ankündigung, das Lager solle evakuiert werden, keine großen Überlebenschancen ausrechnete. Diese Prognose, die Feuchtwanger später als Grund für das Kommende ansah¹⁸⁴, war wohl eher dessen Anlass: Am 21. Juni 1940 beging Hasenclever mit einer Überdosis des Schlafmittels Veronal Selbstmord.¹⁸⁵

4.2) Antigone als Erlöserfigur

Das Stück ist, wie alle Werke Hasenclevers, geprägt von „der seiner Meinung nach vollkommenen Schicksalsbestimmtheit des Menschen das ‚in Beziehung zur Weltlichkeit‘-Stehen bezeichnet.“¹⁸⁶ Gleichzeitig stellt er die Titelfigur als Erlöserin dar, die das Schicksal ihrer Mitmenschen verändert: „Der Opfertod der Antigone bedeutete den Sieg der Idee und zugleich die Erlösung eines wehrlosen, irregeleiteten Volkes.“¹⁸⁷

Die Handlung folgt über weite Strecken der Fassung von Sophokles: Nach dem Sieg über die Argeier wird der Erlass gegen Polyneikes' Bestattung verkündet, den Antigone ignoriert und den Bruder trotzdem begräbt – alleine, weil Ismene nicht wagt, zu helfen. Sie wird auf frischer Tat ertappt und zum Tod verurteilt. Bei der Urteilsvollstreckung ist eine Menge Leute zugegen, später kommen noch mehr Menschen zur Gruft. In der Nacht ergeben sich, ein dramaturgischer Einschub von Hasenclever, heimliche Gespräche mit Hämon und Ismene. Beide versprechen, sich für Antigones Rettung einzusetzen, was diese aber ablehnt. Indessen machen Teiresias' Worte keinen Eindruck auf den König, erst nach einer Vision von „Blutende[n] mit offenen Wunden. Frauen, Männer[n] mit Messern in der Brust. Wahnsinnigen“¹⁸⁸ im Palasthof ist Kreon erschüttert. Begleitet von der Menge, läuft er

¹⁸² Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.14.

¹⁸³ Ebd., S.390.

¹⁸⁴ Vgl. Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.393.

¹⁸⁵ <http://www.deutsche-biographie.de/sfz70021.html> [26.10.2015]

¹⁸⁶ Ebd., S.125.

¹⁸⁷ Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.62.

¹⁸⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.244.

zur Gruft – und findet Antigone tot auf. Als er seinen Vater sieht, begeht Hämon Selbstmord. Diesen Akt sieht man nur in Hasenclevers Version, in den anderen Adaptionen und bei Sophokles selbst wird davon berichtet.

Was nun geschieht, ist um einiges dramatischer als bei Sophokles, dessen Vorgabe die Wiederherstellung der Ordnung war: Die aufgebrachte Menge greift Kreon an und wird nur unter Einsatz von Gewalt zurückgedrängt. Theben fällt einem Feuer zum Opfer, von dem man später erfährt, dass der König es zu legen befahl. Ismene bringt Eurydike das blutige Messer ihres Sohnes. Eine Stimme erzählt dem König vom Tod seiner Frau. Kreon verlässt die Stadt, das Volk jubelt. Dann ruft eine „Stimme aus dem Grabe“ den Menschen das göttliche Urteil der Verdammung zu. Das Stück endet in Dunkelheit.

4.2.1) Humanistisch-christliche Umdeutung

Hasenclevers „Antigone“ ist geprägt von seinen Erfahrungen im Ersten Weltkrieg und der Sehnsucht nach Frieden: Im Weltbild der Protagonistin gibt es keine Feinde (und damit keinen Grund zum Krieg) mehr, alle Menschen sind gleich. Damit rechtfertigt sie abseits der verwandtschaftlichen Beziehung zu Polyneikes ihre Tat:

Ich kenne ein Gesetz, noch ungeschrieben,
Von keinem Herold in die Welt posaunt,
So alt wie du und ich:
Es heißt die Liebe.¹⁸⁹

Diesen Anspruch bedingungsloser Liebe zu allen – ein, wie auch Kotsiaros schreibt¹⁹⁰, stark an die Figur von Jesus Christus angelehnter Charakterzug – stellt Antigone in erster Linie an sich selbst, von Kreon fordert sie „die Realisierung des humanistischen Gedankens“¹⁹¹. Nicht mehr der eigene Ruhm wie bei Sophokles, sondern dieser Gedanke und die Hoffnung auf seine Verwirklichung sollen fort dauern: „Der Glaube meiner Taten überlebt mich./Dich, mich und alle, die noch Feinde sind.“¹⁹²

Als Kreon Polyneikes als Feind und das Bestattungsverbot dadurch als gerechtfertigt bezeichnet, antwortet Antigone mit ihrem Credo: „Alle Menschen sind Brüder.“¹⁹³ Eine Aussage und Forderung, welcher der König nur mit einem „Nein!“ begegnen kann. Im Gespräch mit Hämon stellt Kreon später klar, dass Staatsräson, nicht Menschlichkeit, ihn ausmacht:

Hämon: Bist du ein Mensch?

¹⁸⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.228.

¹⁹⁰ Vgl. Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.79.

¹⁹¹ Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.161.

¹⁹² Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.229.

¹⁹³ Ebd., S.229.

Kreon: Erst bin ich König.¹⁹⁴

Ob Antigone mit ihren Worten nur an die Menschlichkeit ihres Onkels appellieren will oder auch politische Umwälzungen (wie sie später geschehen) im Sinn hat, ist nicht klar. Zwar versucht sie, sein Urteil zu beeinflussen, nimmt seine (absolutistische) Macht über Theben aber als gegeben hin. Erst das Volk wird eine Revolution beginnen, die in der Zerstörung Thebens gipfelt.

Die Analogie zum christlichen Jesus, vor allem in Hinblick auf die Überlieferung seines Todes, wird später noch deutlicher gezeigt. „Kreuzigt mich an euren Toren“¹⁹⁵, ruft Antigone etwa der Menge vor dem Palast zu. Eine Hinrichtungsart, die im antiken Griechenland zwar bekannt war, aber nicht in diesem Zusammenhang. Häufiger wurde sie erst in der Römerzeit angewendet.¹⁹⁶

Wie am Kreuzweg Jesu stehen auf Antigones Weg zum Grabgewölbe klagende Frauen. Antigone zeigt Mitleid und mahnt an die Verantwortung jedes einzelnen an der Situation in Theben – nicht nur sind viele Todesopfer zu beklagen, jetzt droht eine Hungersnot. Zu viele Männer waren auf dem Schlacht-, statt auf dem Kornfeld, und immer noch scheint der Gedanke an Krieg in der Luft zu schweben:

Ihr alle, die ihr sagt: Krieg, Feind, Ehre –
Hört euer Herz, verschüttet im Staub
Geplünderter Häuser, geschändeter Tempel.
Euer Herz ist der Feind. Wir alle sind schuld!¹⁹⁷

Die Stimmung der Menge wandelt sich nach jedem Absatz der Rede: Mit „Erregung“, „Erstaunen“, „Ergriffenheit“ und schließlich „Beifall“¹⁹⁸ reagieren die Menschen auf Antigone. Nur der Krieger, der sie zum Gewölbe führt, bleibt (wie der Wächter bei Sophokles) ungerührt. Ihn bedauert Antigone am meisten: „Wo ist dein Mitleid? Du bist ärmer als alle, weil du nicht mehr weinen kannst.“¹⁹⁹ Eine Stimme ruft daraufhin, sie solle schweigen – „mehr Stimmen“²⁰⁰ antworten: „Sie rede!“ Erst jetzt spricht Antigone von ihrem eigenen Schicksal und der Angst, die Menschen „könnten alle sterben aneinander“²⁰¹. Eine Angst des Individuums vor der Vereinnahmung durch die Regeln der Gesellschaft, oder – dann würde der Gedanke nicht mehr so anachronistisch wirken, bedenkt man die Bedeutung der Gemeinschaft im antiken Griechenland – die Angst eines sozialen Wesens vor dem Auseinanderbrechen jeglicher Gemeinschaft durch den Egoismus. Gestärkt vom immer größer werdenden Zuspruch der Menge am Weg (die Hasenclever zunächst in „Bürger“, „Frauen“, „Krieger“ und „Jünglinge“ teilt²⁰²) sieht Antigone aber doch Hoffnung auf Erlösung: „Ich gab den Bruder der

¹⁹⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.241.

¹⁹⁵ Ebd., S.228.

¹⁹⁶ Vgl. <http://todesstrafe.amnesty.at/antike.php> [03.11.2015]

¹⁹⁷ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.235.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., S.233.

¹⁹⁹ Ebd., S.234.

²⁰⁰ Ebd., S.248.

²⁰¹ Ebd., S.234.

²⁰² Ebd., S.234.

Erde wieder und feire mit euch Auferstehung. Jetzt sind wir Brüder in Schmerzen“²⁰³, ruft sie der Menge zu (als Frau an eine Menge, die den Sprechern zu urteilen zu einem großen Teil aus Frauen besteht – doch die natürliche Unterwerfung der Frau unter den Mann akzeptiert in diesem Stück nicht nur Ismene, sondern auch ihre Schwester).

Wie genau diese „Auferstehung“ zu verstehen ist, sagt Antigone nicht, und das Volk (Hasenclever vereint die zuvor getrennten Stimmen zum Kollektiv) fragt nicht danach. Der Begriff ist ein klarer Anachronismus, das mythologische System der Unterwelt sieht keinen Weg aus der Totenwelt vor. Im Hades bleibt man für immer – und wenn man ihn doch verlässt, dann nach dem Genuss von Lethe, dem Wasser des Vergessens, das die alte Persönlichkeit auslöscht.²⁰⁴ Eine Wiedergeburt also, keine Auferstehung. Dieser Terminus findet sich, bezogen auf das Wiedererstehen eines Menschen aus dem Tod, im Christentum wieder und stellt seinen zentralen Gedanken dar. Am Jüngsten Tag werden nach christlicher Tradition die Seelen aller Verstorbenen gerichtet und dann entweder in den Himmel oder in die Hölle geschickt. Antigone weist Ismene auf diesen Tag hin, doch der Richter über die Seelen ist für sie Polyneikes: „Am jüngsten Tage wird er mir begegnen/und fordern Rechenschaft von meinem Geiste.“²⁰⁵ Als die Schwester sie heimlich aus der Gruft retten und für sie kämpfen will, fordert Antigone sie auf, im Gegenteil ihr Schicksal zu teilen:

Antigone: [...] Geht hin und opfert euch.

Ismene: Lässt Gott uns würdig sein?

Antigone: Ihr seid es schon durch meine Tat.²⁰⁶

Durch ihr Opfer, ist Antigone überzeugt, können alle anderen zum wahren Leben bzw. zur Erlösung kommen.

Der Besuch am Grab weist Ähnlichkeiten mit der biblischen Szene am Ostermorgen auf: Am frühen Morgen (Regieanweisung: „Grab und Arena werden hell“²⁰⁷) kommt Ismene zum Grab ihrer Schwester. Kein seltsamer Mann erwartet sie dort, wohl aber die Stimme des Chores, der den Lobpreis Gottes aus der vorherigen Szene ungerührt weiterführt. Wie die Frauen im Neuen Testament flieht Ismene erstaunt und bestürzt aus dem Grab, und jetzt zeigt sich der tragische Unterschied: Während Jesus, für tot gehalten, nicht im Grab liegt (weil er, wie die Frauen vom Engel erfahren, auferstanden ist); liegt Antigone, für (noch) lebendig gehalten, sehr wohl darin – und sie ist tot.

Im Tod erreicht die Verklärung Antigones ihren Höhepunkt: Eine „Stimme“ ruft Antigones Namen, als Kreon ans Grab kommt – ähnlich der körperlosen Stimme, die am Ende von Goethes „Faust. Der

²⁰³ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.235.

²⁰⁴ Vgl. Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München: Beck'sche Reihe C.H. Beck 2003. S.84.

²⁰⁵ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.221.

²⁰⁶ Ebd., S.239.

²⁰⁷ Ebd., S.246.

Tragödie erster Teil“ Gretchen vor Mephistos Urteilsspruch rettet („Ist gerettet!“²⁰⁸). Hier allerdings ist es der Tod, der mit Kreon spricht.

Verstört bittet Hämon die tote Verlobte: „Nimm die Sünde von mir!“²⁰⁹ Dieser Gedanke ist nicht nur ein Anachronismus (der Begriff „Sünde“ meint nicht dasselbe wie das Gottlose, allen Sitten widersprechende Verbrechen, das die Griechen kannten und vor dem sich Sophokles‘ Antigone fürchtet) – , sondern auch Verrat: Der Sohn des Königs stellt sich unter das Gericht der Frau, die sein Vater zum Tod verurteilt hat. Er gibt damit seine Position als treuer Untertan und Thronerbe auf.

Um Antigone als Retterin der ganzen Menschheit sehen zu können, muss Hämon noch eine weitere Seite seines Ichs aufgeben, die des Verlobten: „Schwester! Du hast mich vor Schuld bewahrt. Hass ist erloschen.“²¹⁰ Er greift die geistige Geschwisterlichkeit auf, die Antigone dem König angetragen hatte und wird den anderen „Jüngern“ gleich, die sich an Antigones Grab zu formieren beginnen.

Mit Hämons Bekenntnis zu Vergebung und der Absage an den Hass ist es noch nicht getan: Obwohl er scheinbar seinen Frieden gefunden hat, ersticht er sich. Daraufhin erhebt sich die Menge, um ihn als „erste[n] Mensch[en] der neuen Erde“ zu feiern, der „an [Antigones] Grab bekehrt“²¹¹ wurde. Hämons Herausragen aus der Menge ist damit nicht mehr nur durch die Beziehung zu Antigone, sondern durch sein eigenes Handeln begründet. Die beiden Selbstmorde werden zum Angriffssignal für das Volk, das sich jetzt ebenso erleuchtet wie verlassen fühlt.

Antigones Spruch: „So lang ich lebe, lebt Gerechtigkeit“²¹² erweist sich als wahr; mit ihrem Tod beginnen Revolution und Chaos: Die Menschen stürzen sich auf ihren König, wollen ihn verjagen oder Schlimmeres. Schon beginnt die Mauer der Wachen zu wanken, da sehen die ersten das Feuer, das Theben erfasst hat.

4.2.2) Tod

Die folgende Szene erinnert an das mittelalterliche Totentanz-Motiv²¹³: Vor Eurydike erscheinen eine „Mumie“, entstellt von der Hitze, eine Mutter mit dem verbrannten Bein ihres toten Kindes in der Hand, ein „Halbbekleideter“, der trotz des Feuers friert, mehrere Verstümmelte und mitten unter ihnen Ismene; auch sie verstümmelt, verstummt. Die Frauen geleiten Eurydike fort in den Tod, während die Männer auf Kreon warten. Der sucht noch in den Trümmern seines Reiches nach dem Schuldigen und findet ihn, nachdem er den Anführer der Wache verantwortlich machen will, in sich selbst. Verzweifelt, aber nicht bekehrt, verlässt er die Bühne. Antigones barock anmutende Memento

²⁰⁸ Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam 2000 (=RUB 1). S.135.

²⁰⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.247.

²¹⁰ Ebd., S.247.

²¹¹ Ebd., S.248.

²¹² Ebd., S.220.

²¹³ http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9073.html [27.10.2015]

Mori-Warnung: „Ehre die Toten! Einmal stirbst auch du!“²¹⁴ erweist sich ausgerechnet bei dem Mann, dem sie sie zugerufen hat, als umsonst: Es gibt keinen Boten, der von Kreons Schicksal erzählen könnte. Und keinen, den es noch interessiert – sobald Kreon die Krone auf das Gewölbe der Familiengruft, in der Antigone, Eteokles und Hämon ruhen, gelegt hat und verschwindet, beginnt das Volk, zu jubeln. Rufe nach der Erstürmung der Burg, nach Geld und Wein werden laut. Dann kommt erneut die Stimme aus dem Grab, nicht um zu retten diesmal, sondern um zu richten. Der Vanitasgedanke wiederholt sich für das ganze Volk: „Betet, schuldige Menschen in der Vergänglichkeit!“²¹⁵

4.2.3) Ödipus

Der Name Ödipus ist für die meisten Thebaner ein Fluchwort, viele nehmen ihn unreflektiert als Sündenbock für alles Vergangene an. Mitleid, wie Antigone es fordert, oder Verständnis hat das Volk nicht für seinen einstigen König. Das Unbehagen, das der „Schatten Ödipus“ hervorruft, macht auch nicht vor seinen noch lebenden Angehörigen Halt, die selbstgewählte Kastration wurde zu spät vorgenommen. Polyneikes wird als „Verräter, giftige Saat vom Schatten des Ödipus“²¹⁶ bezeichnet – dass Eteokles der gleichen Saat entsprang, wird ignoriert. Auf die „drohend[e]“²¹⁷ Erklärung eines Kriegers, „Kreon ist König!“, sagt ein Bürger: „Der Schwager des Ödipus“, ein zweiter wird deutlicher: „Der Fluch des Ödipus...“²¹⁸ Keiner spricht aus, was geschehen ist, doch es beeinflusst die Meinung des Volkes, bis Antigone zu ihrer flammenden Rede ansetzt und sich durch diesen Sprechakt vom Schatten ihres Vaters löst.

In seiner Rede an das Volk erinnert Kreon daran, dass alle am verfluchten Leben ihres einstigen Königs Teil hatten: „Ich sehe zu meinen Füßen Gute und Böse,/das Volk des Ödipus, der längst verfiel.“²¹⁹ Als Antigone als Verbrecherin vor ihn geführt wird, ist es mit der Versöhnlichkeit aber vorbei: „Wir wissen, wer du bist“, verkündet er seiner Nichte, und sie versteht sofort: „Sag: Ödipus.“²²⁰

Ismene hat die negative Konnotation des Namens ihres Vaters – „Vatermörder, Mutterschänder“²²¹ – übernommen: „Du hassest ihn [Kreon], Tochter Ödipus!“²²², wirft sie Antigone vor, als diese erklärt, Polyneikes begraben zu wollen. Dass auch sie ein Kind Ödipus‘ ist, scheint sie in diesem Moment zu

²¹⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.229.

²¹⁵ Ebd., S.256.

²¹⁶ Ebd., S.217.

²¹⁷ Ebd., S.218.

²¹⁸ Ebd., S.218.

²¹⁹ Ebd., S.223.

²²⁰ Ebd., S.227.

²²¹ Ebd., S.219.

²²² Ebd., S.220.

verdrängen. Nachdem Ismene ihre Meinung geändert und sich vergeblich als Mittäterin bekannt hat, wird klar, dass diese Trennung von Ödipus eine Illusion war. Ein Mädchen sieht die Schwestern vorübergehen und weiß sofort: „So sehen die Töchter des Ödipus aus.“²²³ Der erste Auftritt der Schwestern wird dagegen noch weitaus freundlicher kommentiert: „Die Fürstinnen: Antigone und Ismene. Die Schwestern der Toten. Ehrte ihren Schmerz.“²²⁴ Für einen Moment gibt es keine Trennung zwischen den Zwillingen, weicht Ödipus' Schatten vor den vier Geschwistern zurück.

Antigone allein hat mit ihrem Vater, wie mit allen Menschen, Mitleid. Sie sieht Ödipus nicht als Verbrecher, sondern als unschuldig Verirrten, Geblendeten. „Ich aber wurde durch den Blinden sehend,/Sein Licht der ewigen Güte leuchtet mir.“²²⁵

Dieses Stück ist das einzige der vier besprochenen, in dem erzählt wird, dass Antigone ihren Vater einst ins Exil begleitet hat. Auf dieser Reise lernte sie Dinge über Gott und die Menschen, die den Menschen in Theben fremd sind:

Als ich in die graue, ferne Zeit
Den alten Mann an meiner Hand
Fort vom Palaste in die Armut führte,
Erkannte ich Gottes Fluch an uns!²²⁶

An Antigones Forderung nach einem Gesetz der Liebe (im Gegensatz zu dem Gesetz, das ihren Tod festlegt), erklärt Kreon, „erkenn ich Ödipus' Geschlecht.“²²⁷ Diesem Geschlecht verkündet er den Untergang, nicht bedenkend, dass mit ihm auch sein eigenes Geschlecht (das in der Volksmeinung längst mit Ödipus verknüpft ist) vernichtet werden wird.

4.2.4) Sprache

Nicht nur thematisch, auch sprachlich flicht Hasenclever sein Werk eng an die christliche Tradition. Die auffälligste Diskrepanz zum Mythos liegt im Konzept der Göttlichkeit: Hier gibt es nur einen (namenlosen) Gott, der angerufen wird.

Als nach Hämons Selbstmord „ein Jüngling aus der Schar der Menge“ den Toten zum Märtyrer erhebt („Der erste Mensch der neuen Erde/ist an ihrem Grab bekehrt“²²⁸), regt sich eine zweifelnde Stimme – tatsächlich nur „eine Stimme“, ihr gibt Hasenclever keine Geschlechts- oder Alterszuordnung. „Steine für Brot“²²⁹, fordert sie und spielt damit auf die Versuchung Jesu durch den Teufel an, die in

²²³ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.231.

²²⁴ Ebd., S.219.

²²⁵ Ebd., S.228.

²²⁶ Ebd., S.220.

²²⁷ Ebd., S.228.

²²⁸ Ebd., S.248.

²²⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.248.

den drei synoptischen Evangelien erzählt wird (vgl. Mt 4,3-5²³⁰). Doch der Hinweis auf Zweifel und Teufel wird nicht mehr vernommen, Hasenclevers Thebaner sind erfüllt von dem, was sie für Antigones Geist halten: Das Echo verzerrt die Worte zu „Steine“, viele Stimmen machen daraus: „Steinigt ihn!“²³¹, und wenden sich gegen Kreon, der zunächst stumm bleibt. Während die Sterbenden und Toten Eurydike ihre Aufwartung machen und Theben zusehends im Chaos versinkt, macht der König sich auf die Suche nach den Schuldigen. Er tritt vor die Menge und präsentiert ihr den Anführer seines Gefolges: Dieser hat das Zeichen gegeben, Feuer zu legen. „Seht: dieser Mensch“²³², ruft Kreon seinem Volk zu, als er den Unglücklichen präsentiert. Die biblische Analogie hierzu ist das Verhör Jesu (für den Antigone jetzt nicht mehr erhalten kann) durch Pontius Pilatus: Nachdem er Jesus geißeln lässt, stellt er ihn vor die Menge mit den Worten: „Seht, da ist der Mensch!“ (Joh 19,5²³³). Wie in der Bibel fordert die Menge den Tod des Schuldigen, doch der verteidigt sich: „Ich tat es auf Befehl des Königs! [...] An dieser Stelle/Befehl er, die Stadt in Brand zu stecken.“²³⁴

Nun selbst im Visier seines Volkes, mahnt Kreon an die (verzeihbaren Verfehlungen der) Menschlichkeit, die er Antigone gegenüber noch verleugnet hatte: „Die Tat ist anders als der Geist sie schuf./Klagt mich nicht an. Klagt Gott an!“²³⁵ Noch einmal versucht er, die Verantwortung abzuwälzen, gesteht dann aber: „Ja, ich bin schuld! [...] Ich breche auf, meine Taten zu sühnen.“²³⁶ Kreons Abdanken hebt die Unvereinbarkeit von König und Mensch auf und erlaubt ihm die Abschiedsworte: „Ich – /Der vieles wußte und viel getan hat,/in Gutem und Bösem: ein Mensch!“²³⁷

5) Nach dem Ersten Weltkrieg: „Antigone“ von Jean Cocteau, 1922

5.1) Enfant terrible

Alles, was ihm das Gegenteil seiner selbst schien, faszinierte ihn – Intellektualität und animalische Tapferkeit, Reichtum oder Armut, Establishment und Vagabundismus, die Antiquiertheit eines Sophokles oder die Jugend eines Pfadfinders.²³⁸

²³⁰ Katholische Bibelanstalt (Hg.): Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. In neuer Rechtschreibung. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 2005. S.1078.

²³¹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.248.

²³² Ebd., S.254.

²³³ Katholische Bibelanstalt (Hg.): Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. In neuer Rechtschreibung. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 2005.

²³⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.254.

²³⁵ Ebd., S.254.

²³⁶ Ebd., S.255.

²³⁷ Ebd., S.256.

²³⁸ Brown, Frederick: Jean Cocteau. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985. S.250.

Der Ruf war selbstgewählt. Jean Cocteau wurde 1889 als drittes Kind in Maisons-Lafitte geboren, kurze Zeit später zog die Familie zu seinen Großeltern mütterlicherseits. Nach dem Selbstmord des Vaters 1898 wurde der Großvater eine zunehmend wichtige Bezugsperson für den niemals einfachen – „choyé, mais nerveux, difficile de caractère et souvent malade“²³⁹ – Jungen und förderte dessen künstlerische Neigung und Bildung. Zur Zeichenleidenschaft, die Cocteau von seinem Vater übernommen hatte, gesellte sich reges Interesse an Tanz, Schauspiel und Musik. Nach einem schlechten Schulabschluss, der mehr Cocteaus Desinteresse vielen Fächern gegenüber als mangelnder Intelligenz geschuldet war, wurde er von seiner Mutter in die Pariser Gesellschaft eingeführt. Schnell schloss er Bekanntschaft mit Gleichgesinnten und Künstlern wie Maurice Daudet und Maurice Rostand²⁴⁰, später mit André Gide, Marcel Proust, Picasso, André Breton (zu dem sich allerdings keine Freundschaft, sondern eher glühender Hass entwickelte²⁴¹) oder Igor Strawinsky. 1908 wurde Cocteaus erstes Gedicht veröffentlicht und vom Publikum begeistert aufgenommen. „Man hielt ihn allgemein für die Inkarnation der Avantgarde, und Cocteau tat nichts, um diesen Irrtum zu korrigieren.“²⁴²

Die folgenden Jahre waren, unterbrochen von einer Italienreise mit seiner Mutter (die zeitlebens großen Einfluss auf ihren Sohn haben sollte), von intensivem literarischem Schaffen und Kontaktpflege und -erweiterung gepflegt. Cocteau wurde mit vielen einflussreichen und reichen Kunstgönnern bekannt und hielt sich mit ihrer Hilfe über Wasser – einen Beruf hatte er nicht erlernt, das Studium der Rechtswissenschaften bald abgebrochen.

Im Ersten Weltkrieg meldete Cocteau sich freiwillig, wurde aber für untauglich befunden und organisierte daraufhin selbstständig Rettungsfahrten für verwundete Soldaten von der Front, zunächst privat, später unter Marinekommando.

1917 kehrte er nach Paris zurück und widmete sich, scheinbar unbeeindruckt vom Krieg, wieder seiner literarischen Karriere. Noch in diesem Jahr erschien das Ballett „Parade“, weitere Bühnenstücke, Romane, Gedichtbände und Filme folgten in den nächsten Jahren. 1922 wurden unter anderem „Œdipe roi“ und „Antigone“ fertiggestellt. Die Entscheidung für den Stoff sieht Brown als Zufall, die Inszenierung der Adaptionen ganz und gar nicht (eine Haltung, die sich in Cocteaus zahlreichen Reisen ins Ausland zu dortigen Aufführungen seiner Werke zeigte):

Ein Jugendfreund hatte aus Griechenland einen Hirtenstock mit Horngriff mitgebracht – und Cocteau entdeckte das Land der Griechen beim Meditieren angesichts dieses phallischen Symbols. Das erste Resultat dieser Entdeckung bestand in einer Parforce-Version der *Antigone* des Sophokles. Cocteau überwachte jedes Detail der Inszenierung.²⁴³

²³⁹ http://www.jeancocteau.net/bio1_fr.php [10.11.2015]

²⁴⁰ http://www.jeancocteau.net/bio1_fr.php [11.11.2015]

²⁴¹ Vgl. Brown, Frederick: Jean Cocteau. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985. S.63.

²⁴² Ebd., S.178.

²⁴³ Ebd., S.219.

Der Dichter selbst sah seine Verbindung zur mythologischen Gestalt später im Gedanken des Widerstandes: „l'instinct me pousse toujours contre la loi. C'est la raison secrète pour laquelle j'ai traduit Antigone.“²⁴⁴

Für die Ausstattungen der Premiere am 20.12. 1922 waren bedeutende Künstler zuständig: Pablo Picasso kreierte das Bühnenbild, Coco Chanel die Kostüme und Arthur Honegger die Musik. Das Stück erwies sich als Erfolg und durfte auch während der Besatzungszeit im Zweiten Weltkrieg gespielt werden: Wie später Anouilhs Version passierte Cocteau „Antigone“ die deutsche Zensur.²⁴⁵ Die Popularität des Stückes und der atemlosen, perspektivisch starren Inszenierung blieb auch im 21. Jahrhundert gewahrt: 2004 z.B. stand das Stück im „Théâtre de Lorient“ in Paris auf dem Programm.²⁴⁶

Seine „Antigone“ sollte Cocteau noch Jahre später zu einer anderen Kunstform inspirieren: Für einen Boxer, der nach seinem Karriereende im Zirkus arbeitete, kreierte er im Gedanken an eine Szene aus der „Antigone“ einen Box-Tanz. Noch ein Jahr vor seinem Tod wirkte der Künstler am Design von Theaterkostümen, einer Biographie von Picasso und der Aufzeichnung eines Dramas fürs Fernsehen mit. Ruhe kannte er ebenso wenig wie Edith Piaf, mit der er lange befreundet war. Nur wenige Stunden, nachdem Cocteau von Piafs Tod erfahren hatte, starb am 11. 10. 1963 auch er, gezeichnet von einem Herzinfarkt im April und den Folgeschäden seiner Opiumsucht, wegen der er sich (erfolglos) klinisch behandeln ließ. Unter den Nachrufen, die auf ihn geschrieben wurden, war auch einer des Dramatikers Jean Anouilh, der sich 1942 des „Antigone“-Stoffes annahm.²⁴⁷

Mindestens so bekannt und vieldiskutiert wie seine Werke war für die Zeitgenossen Cocteaus Privatleben. Der bisexuelle Dichter unterhielt mehrere Verhältnisse und war stets bemüht, öffentlichkeitswirksam in gesellschaftlich exklusiven Kreisen zu verkehren. Für Brown ist das permanente Verlangen nach Aufmerksamkeit Symptom für einen „von Anfang an vorhandene[n] Defekt, der das Zentrum des eigentlichen Seins aus dem Ich hinausprojizierte“²⁴⁸ und ein Leben in Anonymität für Cocteau unmöglich machte.

Die ständige Suche nach einem tieferen Sinn außerhalb des Selbst manifestiert sich in Cocteaus Kunstauffassung: „Die Welt, die uns umgibt, ist für Cocteau eine Welt des Scheins.“²⁴⁹ Die Wahrheit

²⁴⁴ Fraigneau, André: Cocteau par lui-même. Ecrivains de toujours. Paris: Éditions du seuil 1957. S.50f.

²⁴⁵ Vgl. Flügge, Manfred: Jean Anouilh ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schauble 1994. S.195.

²⁴⁶ <http://www.letheatredelorient.fr/de/archives/documents/10928/sur-antigone-jean-cocteau-antigona.html> [27.3.2016]

²⁴⁷ Vgl. Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.15.

²⁴⁸ Brown, Frederick: Jean Cocteau. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985. S.28.

²⁴⁹ Rave, Klaus: Orpheus bei Cocteau. Psychoanalytische Studie zu Jean Cocteaus dichterischem Selbstverständnis. Europäische Hochschulschriften Bd.95. Frankfurt: Peter Lang 1984. S.9.

ist eine Macht hinter den Erscheinungen, „und diese Macht nennt Cocteau die Poesie.“²⁵⁰ Sie darf nicht dem Schein dienen, also nicht das zeigen, was das Publikum erwartet oder sehen will – sie muss eine „insulte aux habitudes“²⁵¹ sein, um ihre Kraft zu entfalten.

Will man die Poesie personifiziert im Stück sehen, erfüllt Antigone ihre Funktion, während in Kreon das Publikum sichtbar wird: Seine Erwartung als König ist, dass seine Befehle befolgt werden – gleichwohl er den Gehorsam seiner Untertanen von Beginn an anzweifelt. Antigone zerstört nicht nur diese Erwartungshaltung des Königs, sondern auch seine Vorstellung von dem Motiv, das er jedem Verbrecher zuschreibt. Retten können sie ihre Haltung und die Poesie trotzdem nicht, was abgesehen von der Vorlage auch in Cocteaus Vorstellung von der Welt der Tragödie begründet liegt: „Le monde tragique est pour Cocteau une spirale sans fin, sans but [...]“²⁵²

5.2) Antigone als Wahrheit hinter dem Schein

Cocteaus Fassung der Tragödie entspricht sprachlich weitgehend der von Sophokles, ist aber deutlich gestrafft – und auch kürzer als die anderen Adaptionen. Mehr als um eine thematische Neuerung scheint es hier – „[u]ngerührt von Problemen der politischen Aktualität [...]in nüchterner, wie gemeißelt wirkender Prosa geschrieben“²⁵³ – um eine neue Art der Darstellung der antiken Tragödie zu gehen. Die Einschreibung der Poesie in die Rolle der Antigone verändert deren Verhalten im Stück nicht, die Wirklichkeit – die Tat aus Liebe – vollzieht sich allem Schein (Kreons Rechtfertigungen) zum Trotz.

Vorangestellt ist dem Drama ein Zitat des französischen Schriftstellers und Politikers Maurice Barrès (1862-1923)²⁵⁴, in dem das Wesen des Dichters als „amoral“, seine Funktion des Aufnehmens und Sammelns verlorener Figuren, wie Antigone eine ist, aber als „bienfaisant“²⁵⁵ bezeichnet wird. Er als Nicht-Dichter, wie er sich selbst nennt, könne Antigone nur beweinen – und sie zugrunde gehen lassen.

Wie genau die Titelheldin und ihr Verlobter sterben, erfährt das Publikum in Cocteaus Adaption nur durch einen Boten, der die Nachricht zu Eurydike bringt. Auch den Tod der Königin sieht man nicht, die Szenerie bleibt starr an einem einzigen Ort: dem Platz vor dem königlichen Palast in Theben. Die Beschränkung auf einen einzigen Blickwinkel erklärt Cocteau im zweiten Einschub vor dem

²⁵⁰ Rave, Klaus: Orpheus bei Cocteau. Psychoanalytische Studie zu Jean Cocteaus dichterischem Selbstverständnis. Europäische Hochschulschriften Bd.95. Frankfurt: Peter Lang 1984. S.9.

²⁵¹ Ebd., S.10.

²⁵² Delattre, Charles: Jean Anouilh. Antigone. Connaissance d'une œuvre. Paris: Bréal 1998. S.111.

²⁵³ Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.11.

²⁵⁴ <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/maurice-barres> [18.11.2015]

²⁵⁵ L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.7.

eigentlichen Dramentext: Er wollte das Stück aus der „Vogelschau“²⁵⁶ zeigen, angeregt von einem Flug über Griechenland und den Fotos, die sich bei einem solchen Blick ergeben würden. „A vol d’oiseau des grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent ; ils se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus.“²⁵⁷

Inhalt und Figuren entsprechen der sophokleischen Version, Cocteau fasst nur Chor und Chorführer zu einer Rolle zusammen (die er zumindest in der „zusammengezogene[n]“²⁵⁸ Aufführung vom 20. Dezember 1922 selbst verkörpert hat). Die Handlung mit allen Konsequenzen bleibt die gleiche, sie vollzieht sich hier aber weitaus schneller. Ohne große Möglichkeit zur Reflexion durch den Chor und ohne Pausen folgen die Ereignisse aufeinander, es gibt keine Regieanweisungen oder Sprechtexte, die das Vergehen von Zeit andeuten. Zudem haben die Schauspieler die Anweisung, sich möglichst wenig zu bewegen („L’extrême vitesse de l’action n’empêche pas les acteurs d’articuler beaucoup et de remuer peu.“)²⁵⁹ Diese Art der knappen Inszenierung bezeichnet Cocteau später als „Antigone-Methode.“²⁶⁰

5.2.1) Die Suche nach dem Motiv

In der Handlungsmotivation unterscheidet sich Cocteauss Fassung deutlich von der griechischen Vorlage. Kreon sieht die Verantwortung für die Korruptheit seiner Stadt und das Zugrundegehen der Menschheit im Allgemeinen im Geld: „L’argent, l’argent ignoble! L’argent ruine les villes, fausse les cœurs droits, démoralise tout“²⁶¹, klagt er. Jeder scheint käuflich zu sein. Obwohl der Chor ihm noch zugesichert, dass niemand gegen das Bestattungsverbot verstoßen wird – „il n’y a pas un homme assez fou pour chercher la mort“²⁶² – ist Kreon um die Einhaltung seines Befehls besorgt.

Prompt erscheint ein Wachposten, der – nach der Bitte um Gnade – von Polyneikes’ Begräbnis berichtet. Der Chor schlägt vor, den Vorfall als Eingriff der Götter zu interpretieren. Mit dem Hinweis auf die göttlichen Gesetze verneint er die Unerschütterlichkeit von Kreons irdischen Befehlen (und damit seiner Herrschaft). Dieser kontert: „Avez-vous jamais vu les dieux flatter le mal? Non, mille fois non.“²⁶³ Was „le mal“ ist, glaubt der König im Einvernehmen mit den Göttern festgelegt zu haben, er übernimmt damit auch die Rolle eines Sehers – bis Teiresias kommt und ihn eines Besseren belehrt.

²⁵⁶ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.259.

²⁵⁷ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.9.

²⁵⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.260.

²⁵⁹ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.12.

²⁶⁰ Cestier, Maryline: Wenn Orpheus Ödipus begegnet... Mythenvarianten in Jean Cocteauss theatralischem und filmischem Werk. Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 25. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2013. S.52.

²⁶¹ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.17.

²⁶² Ebd., S.16.

²⁶³ Ebd., S.16.

Die Götter stellen hier zwar eine vielzitierte moralische Instanz dar, wirkliche Macht wird ihnen aber (zumindest von Kreon) nicht mehr zugestanden.

Keine göttliche Mitsprache sieht Kreon in der Erfindung des Geldes, es ist eine rein menschliche Idee, die mittlerweile mehr Zugkraft hat als göttliche Gesetze. Seinem niederen Ursprung zum Trotz ist das Geld in Kreons Augen selbst zum (einzig mächtigen) Gott geworden, der seine Anhänger zu allem Möglichen bewegen kann („Mais souvent l’espoir d’une bourse rend les hommes fou.“²⁶⁴)

Auf diese programmatische Erklärung weiß der Wachposten nichts zu sagen, er wiederholt „ce qui me concerne“, das einzige, das ihn interessiert: „En tout cas, je ne suis pas coupable.“²⁶⁵ Kreon sieht in dem Mann seine Vorstellung vom käuflichen Verbrecher verwirklicht,²⁶⁶ kann ihm aber nichts nachweisen.

Dass als Verbrecherin die Schwester des Toten, eine Prinzessin (die doch an Geld keinen zu großen Mangel haben sollte), gefasst wird, lässt Kreon Gier als Motiv verwerfen.

Von einer Sekunde auf die andere (das Stück lässt ihm auch nicht mehr Zeit) vergisst er seinen Hass aufs Geld und richtet ihn auf seine Nichte. In seiner Anklage isoliert Kreon Antigone von ihrer Familie, dass sie aus Liebe zu ihrem Bruder gehandelt hat, lässt er nicht gelten. Polyneikes’ Begräbnis stellt einen Verrat an Eteokles dar, den einen Bruder zu lieben, heißt, den anderen zu hassen – für Kreon ist es unmöglich, die Charaktere der Brüder von ihren Funktionen im Staat (Verteidiger bzw. potentieller Eroberer) zu trennen. Er definiert seine Nichte in erster Linie als Frau, dann als Sklavin, die über ihren Herrn bestimmen will: „Une esclave du devoir.“²⁶⁷ Gleichzeitig sieht er Antigone als gefährliche Rivalin an: „C’est elle qui serait l’homme si je la laissais faire.“²⁶⁸

Mehr als jeder andere Charakter entspricht Antigone dem schnellen Tempo des Stückes. Kreon hat kaum seine Rechtfertigungsrede beendet, als sie nach ihrem Urteil fragt und sofort zur Gegenklage ansetzt:

Toute cette foule m’applaudirait sans la crainte qui paralyse la langue. A mille autres privilèges, le despotisme ajoute celui de dire et d’entendre ce qu’il veut.²⁶⁹

Kreon sieht sich, wie später (noch deutlicher) bei Jean Anouilh, in die Defensive gedrängt. Seine Initiative war es, das Verbot zu verhängen. Auf die, die es brechen, kann er nur reagieren. Antigone verkörpert für ihn den Aufruhr, ihr Widerstand ist der Beginn der Anarchie, die er bald anstatt des Geldes an den ersten Platz der Plagen der Menschheit setzt:

²⁶⁴ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.16.

²⁶⁵ Ebd., S.17.

²⁶⁶ Vgl. Ebd., S.17.

²⁶⁷ Ebd., S.20.

²⁶⁸ Ebd., S.20.

²⁶⁹ Ebd., S.20.

Il n'y a pas de plus grande plaie que l'anarchie. Elle ruine les villes, brouille les familles, gangrène les militaires. Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble. Il vaudrait mieux céder à un homme. On ne dira pas que je me suis laissé mener par les femmes.²⁷⁰

Als Hämon seinen Vater umzustimmen versucht, verdächtigt Kreon ihn ebenfalls anarchistischer Ideen („C'est donc bien agir que de louer les anarchistes.“²⁷¹) Die Argumente seines Sohnes nimmt er ebenso wenig ernst wie die des Chors. Obwohl Hämon mehrere Male betont, dass er nicht so sehr um Antigone besorgt ist wie um seinen Vater („Alors te voilà fille, car c'est à toi que je m'intéresse le plus“²⁷²), bezeichnet Kreon schließlich auch ihn als Sklaven – nicht der Pflicht, sondern (schlimmer) der Frauen. Zweimal verkündet der König, er werde nicht zulassen, dass eine Frau regiert.

Hämmons Einwand, dass Kreon nicht alleine in Theben sei und die Stadt nicht ohne Achtung seinem Volk gegenüber regieren könne (und das Volk unterstütze Antigones Tat), verhallt ebenfalls ungehört. Unfähig zu handeln, kann der Chor nur zusehen, wie Antigone ihrem Tod zugeführt wird. Der Treuebruch, der sich gegenüber dem König in diesem Moment vollzieht (stellvertretend vermutlich für das Volk von Theben, und ebenso stumm), bleibt ohne Folgen: „Moi-même, en cet instant, infidèle à mon prince, je pleure parce que je vois Antigone marcher vers son tombeau.“²⁷³ Andere Reaktionen auf Antigones Tod gibt es nicht, das Volk hat keine Stimme. Nur durch Hämon und Antigone hört man, dass es seinen neuen König fürchtet.

Mit dem Tod der beiden scheint auch die Gefahr anarchistischer Bewegungen im Keim erstickt. Kreon könnte sich sicher fühlen, doch das Gegenteil passiert: Seine Selbstzweifel steigern sich immer weiter („Je suis moins que rien, moins que rien.“²⁷⁴) Er sehnt sich, wie Ismene vorher, nach dem Tod – und wie Antigone ihre Schwester lehnt jetzt der Chor den König ab: „Trop tard, Créon, trop tard.“²⁷⁵

5.2.2) Ödipus

Der Chor liefert Kreon eine einfache Erklärung für Antigones Beharren auf der Richtigkeit ihrer Tat: „A ce naturel inflexible on reconnaît la fille d'Œdipe.“²⁷⁶ Ödipus, der Halsstarrige, der blindwütig und trotz des Orakelspruchs in sein Verderben rannte (das er allerdings nicht begreifen konnte), wird zur ersten Identifikationsfigur erklärt (während Antigone versucht, sich in erster Linie durch ihren toten Bruder zu definieren). Derart verflucht und von vorneherein mit der Tendenz zum Unglück braucht Antigone für den Chor keinen zusätzlichen Anreiz (wie etwa Geld), um ein Verbrechen zu begehen.

²⁷⁰ L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.23.

²⁷¹ Ebd., S.24.

²⁷² Ebd., S.25.

²⁷³ Ebd., S.26.

²⁷⁴ Ebd., S.33.

²⁷⁵ Ebd., S.33; vgl. Ebd., S.21.

²⁷⁶ Ebd., S.21.

Für die Protagonistin ist der Fluch, der auf ihrer Familie liegt, sehr real, und er hat einen Namen: „Je suis une fille de l’inceste. Voilà pourquoi je meurs.“²⁷⁷ Als einzige von allen in dieser Arbeit näher betrachteten Figuren verwendet sie diesen Begriff und sieht in ihrer Herkunft den wahren Grund für ihren Tod und sich selbst als „l’héritage d’Œdipe“²⁷⁸. Sie ist sich bewusst, dass der Vater die Wege geebnet hat, auf denen sie nun gehen muss.

Der Chor, der zweimal auf Antigones Zugehörigkeit zu Ödipus verweist, erinnert sie daran, dass sie ein Gesetz gebrochen hat – zusätzlich zum Verbrechen, Ödipus’ Kind zu sein („C’est ta faute. Tu as violonté la justice. [...] C’est ton orgueil qui t’a perdue.“)²⁷⁹

Der neue König ignoriert die prekären Verwandtschaftsverhältnisse, er spricht zwar von seiner Schwester und seinem Schwager, nicht aber von der unglückseligen Doppelverbindung der beiden. Ödipus ist für ihn in erster Linie sein Vorgänger, und er fühlt sich seinen Untertanen zur Rechtfertigung verpflichtet: „Je vous ai tous réunis sachant votre respect pour la maison de Laïus, votre fidélité à Œdipe et à ses fils. Les fils se sont entretués. Tout le pouvoir passe entre mes mains.“²⁸⁰

Indem er sich nicht zum Inzest äußert, entkommt Kreon der Konnotation seines Namens mit dem von Ödipus. Retten kann ihn das freilich nicht.

5.2.3) Sprache

Ein deutlicher Unterschied zur griechischen Version ist die Verwendung römischer Namen für die Götter. Cocteau schreibt „Jupiter“ statt „Zeus“, denn „Jupiter se prononce mieux dans notre langue“²⁸¹ und konsequenterweise „Bacchus“ und „Venus“ statt „Dionysos“ und „Aphrodite“. In der deutschen Übersetzung ist der Götterkönig wieder mit „Zeus“ titulierte, auch „Venus“ wird übersetzt, „Bacchus“ dagegen bleibt erhalten.

Dike, die bei Cocteau nicht erwähnt wird – „Jupiter n’avait pas promulgué cette défense. La justice non plus impose pas de lois de ce genre [...]“²⁸² – hat in der deutschen Adaption in Antigones Verteidigungsrede wieder Platz: „Das Verbot kam nicht von Zeus. Auch Dike erlässt solche Gesetze nicht.“²⁸³

Das Verwenden von römischen statt griechischen Bezeichnungen für die Götter mag für Cocteau eine rein artikulatorische Aktion gewesen sein, die Unterschiede liegen aber nicht nur in den Namen. So ist Aphrodite (deren Kult wie der des Dionysos in vorgriechischer Zeit entstanden sein dürfte)

²⁷⁷ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.27.

²⁷⁸ Ebd., S.13.

²⁷⁹ Ebd., S.27.

²⁸⁰ Ebd., S.15.

²⁸¹ Ebd., S.13.

²⁸² Ebd., S.19.

²⁸³ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.265.

mythologisch mit Kadmos verbunden²⁸⁴, Venus aber nicht. Auch Zeus und Jupiter sind nicht dieselben Charaktere.

Neben dem allgegenwärtigen Ödipus greift Cocteau noch weiter in die Geschichte von Antigones Vorvätern zurück und lässt sie an Niobe denken, ebenfalls Tochter eines Mannes, dessen Verbrechen weit über das für Sterbliche übliche Maß hinausgingen: Tantalos. Dass diesem bewusst war, was er tat (unter anderem tötete er seinen eigenen Sohn und setzte ihn den Olympiern als Mahl vor), Ödipus aber nicht, spielt dabei keine Rolle. Niobes vierzehn Kinder wurden von Apollon und Artemis getötet²⁸⁵, nachdem sie sich mit der Anzahl gerühmt und die Mutter der göttlichen Zwillinge, Leto, verspottet hatte. Mehr als in der verblendeten Königin (in deren Zustand sich eher Lokaste befand, bevor sie die Wahrheit über ihren zweiten Gatten erfuhr) erkennt sich Antigone in dem Stein, zu dem Niobe vor Schmerz erstarrt: „Et maintenant la neige la recouvre et ses larmes glaciales coulent du haut en bas. Voilà mon lit, voilà les caresses qui m’attendent.“²⁸⁶ Die Einsamkeit wird zum beherrschenden Thema für Antigone, die im Tod auf ein Wiedersehen hofft – mit der Familie, für die sie ihre eigene zukünftige aufgegeben hat.

Antigones Absage an die Rache findet sich auch bei Cocteau: „Je suis née pour partager l’amour, et non la haine.“²⁸⁷ Für Kreon ist diese Haltung, die Polyneikes’ Feindschaft und seinen Verrat negiert, unmöglich zu verstehen. Die Argumentationslinie folgt der antiken Tragödie, ohne antiquiert zu wirken: Ein toter Feind kann kein Freund werden. Wenn Antigone darauf besteht, beide Brüder zu lieben – „[d]escends donc chez les morts aimer qui bon te semble“²⁸⁸.

Auf dem Weg richtet Antigone das Wort an die Umstehenden (die man nicht auf der Bühne sieht), sagt ihnen aber nicht, was sie tun sollen oder auch nur können. Die Menge bleibt stumm, und Antigone verschwindet von der Bühne.

Der Chor versucht, mit einem anderen mythologischen Beispiel die Stimmung zu heben: Auch Danae, die Mutter Perseus’, wurde unter der Erde eingesperrt, weil ihr Vater den Enkel fürchtete. Zeus kam als Goldregen zu ihr und zeugte Perseus, der seinem Schicksal ebenso wenig entgehen konnte wie Ödipus und einen König tötete. Doch hier kommen nur die tragischen Parallelen zum Tragen; Antigone selbst wird, anders als Danae, jungfräulich sterben.

Kreons Erleichterung über das Ende der Unruhestifterin währt dank Teiresias nicht lange. Die Vorstellung, seinen Sohn wegen seiner Nichte zu verlieren (nun auch noch im physischen Sinne), lässt ihn schließlich doch zur Gruft laufen. Doch „zu spät“ – der Chor greift Antigones Worte an ihre

²⁸⁴ Vgl. Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München: Beck’sche Reihe C.H. Beck 2003. S.119.

²⁸⁵ Vgl. Ebd., S.139.

²⁸⁶ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.27.

²⁸⁷ Ebd., S.21.

²⁸⁸ Ebd., S.21.

Schwester auf, als diese sich ebenfalls verurteilen lassen wollte. Wie Ismene wird Kreons Reue nicht mehr angenommen. Antigone, diese „personnage absolu“²⁸⁹, wird damit auf eine Stufe mit den Göttern gestellt, die durch den Chor den von Angst geplagten Menschen zurückweisen.

Den Urgrund, dem Antigone ihr Schicksal zu verdanken überzeugt ist, „L’inceste“, wird in der deutschen Übersetzung von Erich Ploog poetischer als „Blutschuld“²⁹⁰ wiedergegeben. Der deutsche Begriff ist dabei weniger eindeutig als der französische: Es kann auch das Vergießen des geschwisterlichen Blutes, der Doppelmord der Zwillinge, gemeint sein.

Umgekehrt zeigt sich das französische Wort „l’argent“ weniger eindeutig als die deutsche Übersetzung „Geld“ – „argent“ könnte auch „Silber“ (diesen Begriff verwenden Hölderlin und Brecht) bedeuten.

6) Im Zweiten Weltkrieg: „Antigone“ von Jean Anouilh, 1942

6.1) Der mysteriöse „Fabricant“

„Voilà. La seule chose certaine, c’est que Jean Anouilh existe.“²⁹¹

Jean Anouilh wurde im Juni 1910 in Bordeaux geboren und starb 1987 in Lausanne, sein dramatisches Werk beläuft sich auf 28 Stücke. „Welche Menschen- und Lebenserfahrungen er im einzelnen [sic] gemacht hat, ist nicht bekannt.“²⁹²

In früher Kindheit kam der Junge aus ärmlichen Verhältnissen (Anouilhs Vater war Schneider, seine Mutter Musikerin in einem Casinoorchester) mit Operette und Theater in Berührung und schrieb als Zwölfjähriger sein erstes Versdrama. Die Sehnsucht nach einer glücklichen, unbeschwerten Kindheit, die der Autor nie hatte, schlägt sich später in vielen seiner tragischen Helden und Heldinnen nieder.

Nach dem Jurastudium in Paris arbeitete Anouilh zwei Jahre in einer Werbeagentur, die er später als Zeit der „Lehre in Sachen Scharfsinn, Erfindung und Genauigkeit des Ausdrucks, die ein Literaturstudium ersetzte“²⁹³ bezeichnen sollte. Seinen späteren Beruf Theaterdichter verstand er pragmatisch als „fabricant de pièces“²⁹⁴, sich persönlich als Theaterbesessenen, der keine andere Arbeit als die des Schreibens annehmen könnte. Schon Anouilhs 1932 erstes aufgeführtes Stück „L’Hermine“ wurde ein voller Erfolg. Weitere Dramen, die der Dichter in „schwarze“, „rosa“,

²⁸⁹ Fraigneau, André: Cocteau par lui-même. Écrivains de toujours. Paris: Éditions du seuil 1957. S.76.

²⁹⁰ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.272.

²⁹¹ Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d’un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965. S.12.

²⁹² Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.11.

²⁹³ Ebd., S.12.

²⁹⁴ Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d’un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965. S.15.

„glänzende/brillante“ und „knirschende“²⁹⁵ einteilte, wurden von Kritik und Publikum ebenfalls gut aufgenommen.

Gegen politische Lesarten seiner Stücke verwehrt der Autor sich stets, unter anderem mit der Erklärung, dass „er sich um die Politik nicht kümmere“²⁹⁶ und zu sehr in seine Arbeit vertieft war, um sich für die politischen Zustände zu interessieren. Allerdings nicht mit besonders großem Erfolg: Vor allem „Antigone“, zwei Jahre nach der Entstehung 1944 im von den Deutschen besetzten Paris uraufgeführt (wo Anouilh während des gesamten Zweiten Weltkrieges lebte)²⁹⁷, wurde schnell in beide Richtungen politisch interpretiert, und über das Stück sein Autor. Während die Figur der Antigone manchen als personifizierte Résistance galt, wurde Anouilh von anderen verdächtigt, ein Kollaborateur zu sein. Anouilhs einzige definitiv politische Handlung bestand im Einsatz für die Begnadigung des Schriftstellers Robert Brasillac. Das Engagement war vergeblich, Brasillac wurde erschossen.

Anouilh wollte die Welt in ihrer Wirklichkeit zeigen, distanzierte sich dabei aber vom Naturalismus. Nach seiner Vorstellung sollte Theater „keine vorgefaßte Idee vom Leben geben, sondern das Leben selbst, „so wie es ist“, also auch absurd, grotesk, surreal, ohne es jedoch auf nur einen dieser Aspekte einzuengen.“²⁹⁸

Theisen sieht Anouilhs Anspruch nicht darin, die Gesellschaft zu verändern, sondern ihr die eigene Ungerechtigkeit und Verlogenheit zu zeigen. Die Helden seiner Dramen sind immer Individuen, das Kollektiv oder das Schicksal einer bestimmten Klasse oder Ideologie interessierten ihn weniger. Gleichzeitig erklärt Theisen: „Wohin politische oder religiöse Ideologien seiner Ansicht nach führen, hat er in den historischen Stücken Antigone, Die Lerche, Majestäten, vor allem aber in Bitos gezeigt.“²⁹⁹ Das völlige Fehlen politischer Haltungen oder zumindest Beobachtungen kann sich demnach auch er nicht vorstellen.

Das Figurenarsenal und die grundsätzlichen Konflikte sind im gesamten Œuvre überschaubar:

Der reine Held sieht sich konfrontiert mit einer Gesellschaft von Molièreschen Tartuffes [Molière gilt als großes Vorbild von Anouilh], Schmarotzern, Selbstbetrügern und jenen verlogenen Kleinbürgern, die einen feigen Kompromiß mit dem Leben geschlossen haben oder einem vergangenen Scheinglück nachtrauern, und muß in seinem Absolutheitsanspruch notwendigerweise scheitern.³⁰⁰

²⁹⁵ Vgl. Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.6.

²⁹⁶ Ebd., S.16.

²⁹⁷ Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.156.

²⁹⁸ Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.9.

²⁹⁹ Ebd., S.8.

³⁰⁰ Ebd., S.8.

Die Verweigerung von Kompromissen ist für Theisen ein Zeichen für Adoleszenz in Anouilhs Werken, das absolute Leben steht als unvereinbarer Gegensatz dem Leben als Erwachsener gegenüber. Anouilhs tragische Helden entscheiden sich dagegen, ein solches Leben zu führen. Sie sterben lieber – Antigone erklärt Kreon, „sie wolle, daß alles ‚so schön sei wie zu ihrer Kinderzeit – oder sterben‘.“³⁰¹

6.2) Antigone als Verkörperung des Absoluten

„Sophocle faisait accepter la mort par Antigone, M. Anouilh la lui fait choisir.“³⁰²

Anouilh's Adaption ist textmäßig die längste der hier analysierten, „weist eine durchgängige Tendenz zur Selbstkommentierung auf“³⁰³ und unterscheidet sich auch strukturell grundlegend von Sophokles' Vorlage. Die Verkündung von Kreons Befehl bezüglich Polyneikes steht nicht am Anfang, sondern wird erst spät erwähnt. Im Prologue werden dem Publikum von einer nicht näher definierten Figur (oder Stimme) die auf der Bühne versammelten Personen vorgestellt und dabei betont, dass sie gleich die Charaktere aus der Ödipussage spielen werden. In dieser Vorstellung inbegriffen ist ein Ausblick auf das Ende des Stückes; auf den Tod von Antigone, Hämon und Eurydike (die hier keinen Sprechtext hat). Nachdem alle die Bühne verlassen haben, tritt zunächst Antigone auf. Früh am Morgen will sie sich unbemerkt ins Haus schleichen, wird aber von ihrer besorgten Amme ertappt, die sie verdächtigt, ihren Verlobten betrogen zu haben. Dann kommt Ismene, hier die ältere Schwester, dazu. Es entspannt sich die bekannte Szene, in der sie Antigone davon überzeugen will, Kreons Befehl zu folgen – die Fortsetzung des nicht im Stück gezeigten Gespräches, in dem Antigone ihre Schwester um Hilfe bittet. Antigone weicht aus, gesteht auch Hämon später nicht, dass sie Polyneikes schon längst begraben hat. Nachdem sie ihren Verlobten ihrer Liebe und Treue im Falle der Hochzeit (die, wie sie bereits weiß, nicht stattfinden wird) versichert hat, schickt sie ihn weg. Hämons Versuche, sie zu beruhigen, finden ein jähes Ende, als Antigone droht, sich aus dem Fenster zu stürzen, wenn er nicht geht. Danach verlässt auch sie die Bühne.

Antigones und Ismenes Haus bleibt weiterhin Schauplatz, sogar König Kreon besucht sie dort. Im Schlepptau hat er den Wächter, der von der Bestattung berichtet. Der Chor schaltet sich ein und kommentiert die Lage, die sich zuspitzt, als ein anderer Wächter Antigone verhaftet. Bevor es zum Dialog zwischen ihr und Kreon kommt, wird durch das Gespräch der Wächter ein retardierendes Moment eingebaut.

³⁰¹ Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.43.

³⁰² Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.250.

³⁰³ Ebd., S.275.

Diesem Gespräch folgt wie bekannt der Dialog von Kreon und Hämon, dann wechselt der Fokus zu Antigone (länger, als es bei den anderen Fassungen der Fall ist), um am Ende in den Königspalast zu Kreon zurückzukehren.

Teiresias kommt in dieser Version des Dramas nicht vor, Kreon bedauert seine Entscheidung von Beginn an, versucht aber nach dem Gespräch mit Antigone nicht mehr, sie rückgängig zu machen. Die Nachricht von Hämons Tod bringt ein Bote, während der Chor noch dabei ist, um Antigone zu klagen. Als Kreon auftritt, berichtet ihm der Chor von Eurydikes Selbstmord. Resigniert wie seine Vorgänger, verlässt dieser Kreon die Bühne allerdings nicht in Richtung Tod, sondern zum nächsten Ministerrat – er hat immer noch eine Stadt zu regieren. Ungerührt setzen die drei Wächter ihr Kartenspiel fort.

Trotz der raschen Verbreitung des Stückes (oft auch als Lesetext) ins Ausland galt Anouilhs Werk als problematisch; die Behauptung des Autors, er schreibe nicht politisch, wurde allgemein nicht ernst genommen („Das Stück besitzt trotz aller gegenteiliger Beteuerungen des Autors und vieler Kritiker eine starke politische Suggestionskraft.“³⁰⁴)

Allerdings zeigten sich gerade bei „Antigone“ zwei mögliche Interpretationen: sowohl „pro Résistance“ (vertreten durch Antigone) als auch „pro Kollaboration“ (durch den sich in die Lage fügenden und umsichtiger handelnden Kreon). Bald ein Schultextklassiker für Französischklassen, wurde gleichzeitig vor der Figur der Antigone als „gefährliche Verführerin der Jugend“ gewarnt.

Bis heute hat das der Popularität des Dramas als Schullektüre und in der dramatischen Darstellung aber keinen Abbruch getan: In Wien wurde das Stück zuletzt in der Spielzeit 2007/2008 im Theater im Zentrum gezeigt. Dabei wurde das anachronistische Setting zugunsten eines klar in der Gegenwart situierten aufgegeben: Den Prolog und die Rolle des Chors übernimmt Moderatorin Chora³⁰⁵, Antigone, Kreon und ein Wächter sitzen in ihrer Talkshow und sprechen über die unrechtmäßige Bestattung von Polyneikes (die Amme, Ismene, Haimon und weitere Wächter kommen in Folke Brabands Inszenierung nicht vor.) Antigone und Kreon werden einander durch ihre Teilnahme an der Show zunächst scheinbar ebenbürtig gemacht. Erst als sich Chora in der „Werbepause“ zurückzieht, kann Kreon die Argumente seiner Nichte mit den Verweisen auf die wahre Natur der Zwillingbrüder demontieren.

6.2.1) Der Anouilhsche Grundkonflikt

„Es bedurfte nur eines geschickten dramatischen Handgriffs, um dem Motiv der Weigerung eine neue – Anouilhsche – Dimension zu geben.“³⁰⁶ Die Götter haben ihre Macht vollständig eingebüßt,

³⁰⁴ Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.9.

³⁰⁵ <http://www.tdj.at/spielplan/archiv/20072008/s/antigone/> [27.3.2016]

³⁰⁶ Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.45.

Sorge um die Seele des Toten ist keine Motivation mehr, sich einem königlichen Befehl zu widersetzen. Ein neuer Grund muss her, und Anouilh findet ihn in der bereits angesprochenen Ablehnung der Erwachsenenwelt.

Antigone will nicht erwachsen werden, weil die Welt der Erwachsenen aus Kompromissen besteht und der Kompromiß unvereinbar ist mit der Vorstellung von einer absoluten Liebe und einem absoluten Glück. Beides aber fordert sie.³⁰⁷

An diesem Problem scheiterte erstmals 1932 auch Thérèse in „La Sauvage“ – für Vandromme ist „Antigone“ das gleiche Stück in anderem Gewand. Zehn Jahre nach der Niederschrift von „La Sauvage“ hatte sich Anouilhs Perspektive geändert: Anders als Thérèse hat Antigone mit Kreon einen ebenbürtig ausgereiften Gegenspieler, zugleich ist sie durch ihre Liebe zu Hämon und zum Leben allgemein verwundbarer als die frühere Heldin.³⁰⁸ Starke Parallelen wurden später auch zwischen „Antigone“ und „L’Alouette“, in der die Geschichte von Jeanne d’Arc ausgehend vom Prozess erzählt wird, aufgewiesen und kritisiert.³⁰⁹

Anouilhs Anspruch, die Wirklichkeit zu zeigen, impliziert auch das Zeigen des Konfliktes zwischen ihr und dem Ideal, das von vielen Menschen gesucht wird, aber nicht gelebt werden kann. Antigone hat das zu Beginn des Stückes erkannt und erwartet ihren Tod, vor dem Kreon sie bewahren will.

In diesem Text wählt Créon die Realität und das Handeln unter ausdrücklicher Inkaufnahme objektiver Zynismen; Antigone wählt das Imaginäre als die paradoxe Seinsform einer absurden Integrität.³¹⁰

Rasch deckt der König Antigones Motiv auf: den Wunsch, das Idealbild der Schwester darzustellen, die für den in Ungnade gefallenen (in beiden Verständnissen von „gefallen“) Bruder einsteht und für die Rettung seiner Ehre stirbt. Dieser Beweggrund verliert mit Kreons Geständnis, dass der Bestattete ebenso gut Polyneikes sein könnte, viel Boden – auch, weil es durch Kreons Augen die Bedeutungslosigkeit der Götter und die Bedeutung von Symbolen für das Volk zeigt.

Zurück bleibt ein Beharren auf dem Prinzip, „nein“ zu sagen.

Von dieser Deutung als Wille zum Scheitern ist es nur ein kleiner Schritt zur Deutung ihrer Zuwiderhandlung als Provokation der eigenen Hinrichtung und nicht als Zeugnis für den Bruder oder gegen Créons Herrschaft. Antigone begeht ihre Tat, weil ihr darauf die Todesstrafe gewiß ist.³¹¹

Unfähig oder unwillig, von der eigenen Position abzurücken, besteht Antigone auf ihrem Tod. Bestärkt sieht sie sich in ihrem Kampf um das Ideal in der Machtlosigkeit des Königs, der, nachdem er

³⁰⁷ Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.45.

³⁰⁸ Vgl. Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d’un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965. S.109.

³⁰⁹ Vgl. Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.55.

³¹⁰ Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.338.

³¹¹ Ebd. S.19.

sich zum König hat krönen lassen (also „ja“ zur Macht gesagt hat), jetzt die Konsequenzen tragen und sie hinrichten muss: „[...] vous pouvez seulement me faire mourir parce que vous avez dit ‚oui‘.“³¹² Kreon, der spätestens mit der Herrscherwürde das Erwachsensein angenommen hat, versucht mit allen Mitteln, seine Nichte von der Sinnlosigkeit ihres Widerstandes zu überzeugen – und davon, dass das Leben schön ist. Er verspricht ihr Glück – „le mot interdit, le mot puant de mensonges, le mot honteux, le mot de passe des maquignons.“³¹³ Doch das von der Gesellschaft abgesegnete Glück lehnt Antigone ab: Es anzuerkennen bedeutete, sich in die Welt integriert zu haben.

Kurz vor ihrem Tod überdenkt Antigone die Konsequenzen ihrer Haltung und stellt in einem Abschiedsbrief an Hämon fest, dass sie selbst nicht mehr erklären kann, warum sie Kreon und sich selbst zum Todesurteil gezwungen hat. „Der Kontakt mit der Wirklichkeit legt festeingewurzelte Triebe bloß, die auf eine gleichbleibende Menschennatur schließen lassen.“³¹⁴ Antigone will das Leben nicht, das die Gesellschaft für sie vorgesehen hat – aber sie will leben. Den Vorwurf der Lebensmüdigkeit, den Ismene ihr macht, weist sie zurück: „Pas envie de vivre? [...] Qui se levait la première, le matin, rien que pour sentir l’air froid sur sa peau nue?“³¹⁵

Der Wächter reagiert ungerührt auf Antigones Bedauern: „On ne sait jamais pourquoi on meurt.“³¹⁶ Er relativiert Antigones Streben nach dem absoluten Leben und damit die ganze Handlung. Die idealistischen Träume interessieren ihn, der ganz in der Wirklichkeit lebt, nicht (mehr). Das Kartenspiel der Wächter am Ende drückt weiter aus, wie wenig sie von der Handlung auf der Bühne betroffen sind. Im Gegensatz zu Hasenclevers Stück, in dem Antigones Selbstmord eine Kettenreaktion startet, die mit der vollständigen Zerstörung der Stadt und Gesellschaft endet, zeichnet Anouilh das Bild einer fast häuslichen Tragödie, die für die Menschen außerhalb des Protagonistenkreises keine Auswirkungen hat.

6.2.2) Ödipus

Die erste Verbindung an den toten König wird nicht von Antigone geknüpft, sondern von Kreon. Bei seiner Vorstellung erzählt der Prolouge, dass Kreon ein musisch interessierter, belesener Mann war – bis Ödipus und seine Söhne starben und er die Macht übernehmen musste.³¹⁷ Von Antigones Beziehung zu ihrem Vater wird zunächst nichts gesagt, sie wird vor allem durch Kreons Familie (Kreon

³¹² Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.52.

³¹³ Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d’un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965. S.100.

³¹⁴ Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.11.

³¹⁵ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.19.

³¹⁶ Ebd., S.76.

³¹⁷ Vgl. Ebd., S.7.

selbst, Hämon) definiert. Erst, als die Wachmänner sie festnehmen, erklärt Antigone sich selbst – und ihr Schicksal gleich mit: „Je suis la fille d’Œdipe, je suis Antigone. Je ne me sauverai pas.“³¹⁸ Sie ist, wie ihr Vater, bereit, das aus ihrer Sicht ungerechte Los anzunehmen. Vom Inzest ist hier keine Rede, Ödipus’ Verbrechen scheint eher sein Tod zu sein als sein Leben mit Iokaste. Nicht die Ehe mit der Mutter, sondern die misslungene Kindererziehung und das Abdanken von Ödipus haben Theben ins Chaos gestürzt. Der Einfluss Ödipus’ auf seine Kinder wird sehr klar und ohne psychoanalytische Verweise gedeutet.

Wie immer zeigen sich die Wächter unbeeindruckt: „La fille d’Œdipe, oui! Les putains qu’on ramasse à la garde de nuit, elles disent aussi de se méfier, qu’elles sont la bonne amie du préfet de police! (*Il rigolent*)“³¹⁹

Die königliche Familie von einst wird nicht mehr erkannt, der Name des toten Ödipus hat für das Volk (verkörpert durch die Wächter) keine Bedeutung. Für den neuen König dafür umso mehr, er spricht den Inzest zwar auch nicht an, aber „L’orgueil d’Œdipe“³²⁰ – den Hochmut des Mannes, der sich (unbewusst) über alle menschlichen Gesetze gestellt und seine eigene Mutter geheiratet hatte. Kreon vermutet, dass Antigone sich dasselbe Recht herausnehmen und über die Gesetze der Gesellschaft triumphieren will (als wäre ihrem Vater das gelungen): „Tu as peut-être cru que d’être la fille d’Œdipe, la fille de l’orgueil d’Œdipe, c’était assez pour être au-dessus de la loi.“³²¹

Der Hochmut des Ödipus wird für Kreon zur ersten greifbaren Erklärung für Antigones Handeln (das sie sich selbst, wie sich am Ende herausstellt, nicht restlos erklären kann). Er klagt sie an, nicht das Erwachsenwerden, sondern gleich das ganze Menschsein abzulehnen:

Pour ton père non plus – je ne dis pas le bonheur, il n’en était pas question – le malheur humain, c’était trop peu. L’humain vous gêne aux entournures dans la famille. Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort. Et tuer votre père et coucher avec votre mère et apprendre tout cela après, avidement, mot par mot.³²²

Antigone und Ödipus verschmelzen für ihn zu einer Person, die sich über alle Beschränkungen des Staates hinwegsetzt und auf dem Absoluten beharrt, das er selbst aufgeben musste, um Theben zu regieren.

Als letzten Versuch, Antigone von ihrer selbstmörderischen Position abzubringen, erzählt Kreon ihr von ihrer Familie, die schon nicht mehr heil war, bevor Iokaste ihren Sohn in ihrem Mann erkannte. Demnach hatten beide Söhne Ödipus’ ihrem Vater nach Leben und Thron getrachtet („C’est un hasard si Polynice a réussi son coup avant [Étéocle]“³²³) und die Gier habe Polyneikes überhaupt erst aus Theben ins feindliche Lager getrieben – weil Ödipus ihn nicht vor Gericht stellen, ihn aber auch

³¹⁸Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.37.

³¹⁹Ebd., S.37f.

³²⁰Ebd., S.45.

³²¹Ebd., S.44.

³²²Ebd., S.45.

³²³Ebd., S.60.

nicht mehr in seinem Haus ertragen wollte. Anouilh nutzt hier die Ungewissheit darüber, wann der Inzest ans Licht kam. Hier ist es offensichtlich nicht lange her, Ödipus und Iokaste haben miterlebt, wie ihre heranwachsenden Söhne zu Spielern und Trinkern geworden sind. Auf diese Art versucht Kreon, die Bedeutung der Phrase „Ich bin Antigone, Ödipus‘ Tochter“³²⁴ zu dekonstruieren: Ohne den Inzest direkt anzusprechen, verweist er auf Ödipus‘ Versagen – vielleicht nicht als sich dem Schicksal entgegenstellender Mann, aber als Vater.

6.2.3) Sprache

Die Sprache der Figuren ist durchsetzt von Anachronismen: Antigone spricht von einer Postkarte, die Amme von Kaffee, der Wächter von einem Notizbuch, aus dem er eine Seite ausreißt, damit Antigone ihren Brief diktieren kann. So wie der Sprecher zu Beginn die Figuren desillusioniert, desillusioniert die Sprache den Schauplatz. Der Konflikt von Ideal und Wirklichkeit lässt sich für Anouilh zu jeder Zeit nachbilden, „[e]s ist daher gleichgültig, in welcher Zeit und Gesellschaft diese Stücke spielen.“³²⁵

Auffällig sind die Namen der Wächter, die durch ihren Bericht bzw. durch Antigones Festnahme Kreon zu einer Reaktion zwingen. Der Mann, der von der ersten Bestattung berichtet, heißt Jona(s) – wie der biblische Prophet, der der Legende nach vor seiner Aufgabe floh und nach einiger Zeit im Bauch eines Wales der Stadt Ninive den Untergang prophezeite (vgl. Jona 3,1-10³²⁶). Als die Bewohner daraufhin bereuten und ein gottesfürchtiges Leben führten, verschonte Gott Ninive. Jona, der sich auf die Bestrafung gefreut hatte, wartet umsonst. Auch der Wächter Jonas würde seine Nachricht dem König aus Angst vor dessen Reaktion lieber nicht mitteilen, hat aber einen Ruf als zuverlässiger Bote zu verteidigen. Der zweite Wachmann, Durand, hat keinen biblischen, aber vielleicht trotzdem sprechenden Namen: „Durand“ könnte sich von „durer“ (=dauern, fortbestehen) ableiten. Er trägt im Namen sein Schicksal, Antigones Geschick hat für ihn keine große Bedeutung, sein Alltag wird davon nicht beeinflusst. Der dritte im Bunde heißt „Boudousse“. Eine gleichnamige Figur tritt 1953 in „L’Alouette“ ebenfalls als Wächter auf.

In der deutschen Übersetzung durch Franz Geiger, der unter Anouilh am „Théâtre de l’Atelier“ als Regieassistent arbeitete³²⁷, zeigen sich deutliche Unterschiede zum Original: Statt dem „Chœur“ tritt ein „Sprecher“³²⁸ auf; einzelne Szenen enthalten Dialogpartien, die sich bei Anouilh nicht finden. Andere Stellen dagegen lässt Geiger weniger drastisch klingen, als sie das im Original tun. Als die

³²⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.297.

³²⁵ Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.11.

³²⁶ Katholische Bibelanstalt (Hg.): Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. In neuer Rechtschreibung. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 2005. S.240.

³²⁷ Vgl. http://franzgeiger.com/lebensfluss_zielgerade.html [25.3. 2016]

³²⁸ Vgl. Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.278.

Wächter Antigone zu Kreon bringen, sagt sie in der Übersetzung: „Ich laufe euch nicht davon“³²⁹ – die wörtliche Übersetzung des Textes wäre: „Ich werde mich nicht retten.“ (Je ne me sauverai pas.³³⁰) Auch beim Namen des feindlichen Reiches, dessen Armee Polyneikes gegen Theben geführt hat, übersetzt Geiger sehr frei: Bei ihm handelt es sich um Mazedonien³³¹, bei Anouilh wie in der Sage um Argos.

7) Nach dem Zweiten Weltkrieg: „Die Antigone des Sophokles“ von Bertolt Brecht, 1947

7.1) Der Erneuerer

Der Begründer des epischen Theaters wurde 1898 in Augsburg geboren und wuchs in einer Familie der „bürgerlich-biedereren Bourgeoisie“³³² auf, die er später kritisieren sollte. Nach der Schule, die Brecht aufgrund seiner politischen Schrift gegen den Ersten Weltkrieg 1915 beinahe verlassen musste, begann er 1917 in München das Medizinstudium, das eine Befreiung vom aktiven Militärdienst erlaubte. 1918 war die Studienzeit mit der Einberufung in ein Lazarett in Augsburg wieder vorbei. In den folgenden Jahren wechselte Brecht zwischen den beiden Städten hin und her und schuf sich wie Cocteau einen eigenen künstlerischen Kreis, dem er seine dramatischen und lyrischen Werke (zu denen er oft auch die Musik komponierte) vorlegte. Beeinflusst war er in seinem Schreiben unter anderem von Georg Büchner, Arthur Rimbaud und Frank Wedekind³³³. Letzterer war nicht nur Namenspathe für Brechts ältesten Sohn, sondern wurde Vorbild und Konkurrent, den es zu übertreffen galt, was Brecht 1916 zumindest in einer Hinsicht geschafft zu haben überzeugt war: „Schreiben kann ich, ich kann Theaterstücke schreiben, bessere als Hebbel, wildere als Wedekind.“³³⁴ Neben diesem ersten Kreis entstand im Lauf von Brechts Leben noch eine weitere, ausschließlich weibliche Gruppe, die sich nicht nur zur Literatur des Dichters hingezogen fühlte. Hayman behauptet gar, dass Brechts sexuelle Abenteuer und Erfolge „dazu beigetragen [hätten], daß er den Mut aufbrachte, seiner negativen Einstellung zum Krieg unmißverständlich Ausdruck zu verleihen.“³³⁵ Den ersten großen Erfolg feierte er in München, wo 1922 „Trommeln in der Nacht“ uraufgeführt wurde. In München lernte Brecht auch Wedekind kennen. Das 1918 geschriebene Drama „Baal“ erschien ebenfalls 1922, allerdings in Buchform.³³⁶

³²⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.297.

³³⁰ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.37.

³³¹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.309.

³³² <http://www.xlibris.de/Autoren/Brecht/Biographie/Seite1> [12.12.2015]

³³³ Vgl. Hayman, Ronald: Bertolt Brecht. Der unbequeme Klassiker. München: Heyne 1985. S.29.

³³⁴ Ebd., S.29.

³³⁵ Ebd., S.25.

³³⁶ Vgl. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/bertolt-brecht> [12.12.2015]

Bei der Berliner Premiere von „Trommeln in der Nacht“ begegnete Brecht Helene Weigel, die später in Chur die Titelrolle seiner „Antigone des Sophokles“ spielen sollte.³³⁷ 1929 wurde sie seine zweite Ehefrau und Mutter von zwei seiner vier Kinder (der ältere Sohn stammte aus der Beziehung mit Paula Banholzer und fiel im Zweiten Weltkrieg, die Tochter aus der 1927 geschiedenen Ehe mit Marianne Zoff).³³⁸ Sie sollte trotz mehrerer Geliebten, die teilweise mit der Familie ins Exil gingen, an seiner Seite bleiben.

1924 zog der Dichter endgültig nach Berlin und wurde zusammen mit Carl Zuckmayer Dramaturg unter Max Reinhardt, eine Aufgabe, die er zuvor bei den Kammerspielen in München übernommen hatte.³³⁹ Die Stadt bot ihm viele Möglichkeiten, seine Werke aufführen zu lassen, von Publikum und Zensur wurden aber nicht alle gerne gesehen. Politisch brisant wurden vor allem die „Lehrstücke“ angesehen, in denen Brecht ab 1926 über den Marxismus gesellschaftliche Missstände erläuterte. 1932 wurde sein Film „Kuhle Wampe“ wegen des Verdachts der kommunistischen Propaganda verboten³⁴⁰, ein Jahr später verließ der Dichter Deutschland in Richtung Dänemark, später Schweden und zog schließlich nach Kalifornien. Wie Walter Hasenclever versuchte auch Brecht, sich im Filmgeschäft zu etablieren, und war ebenfalls erfolglos.

Neben Bekanntschaften mit Charlie Chaplin oder Thomas und Heinrich Mann traf er auch den 1940 aus dem Internierungslager „Les Milles“ bei Aix-en-Provence geflohenen Lion Feuchtwanger wieder (rund einen Monat nach Feuchtwangers Ankunft in „Les Milles“ hatte Walter Hasenclever sich dort das Leben genommen). Brechts politisch-dramatisches Schaffen ging im Exil weiter, sein Stück „Das Leben des Galilei“ wurde unter dem Eindruck der Atombombenangriffe auf Japan umgeschrieben. Die kritische Haltung brachte dem Dichter eine Untersuchung in Washington ein, nach der er das Land verließ und sich Anfang November 1947 kurz in der Schweiz niederließ.

Dort entstand in kurzer Zeit „Die Antigone des Sophokles“. Auf Anregung von Caspar Neher wählte Brecht für seine Adaption die Übersetzung von Hölderlin und legte Hans Curjel, dem Leiter des Schauspielhauses in Chur, nur fünf Tage nach dem Entschluss zur „Antigone“, eine erste Fassung vor. Die Regie für das Stück hatte er sich unter zwei Bedingungen zu übernehmen bereiterklärt: Die Titelrolle wurde von Helene Weigel gespielt, und Caspar Neher, mit dem er schon in Deutschland zusammengearbeitet hatte, war auch diesmal im Team.³⁴¹ Im Dezember war die „Antigone“ vollendet,³⁴² am 15. Februar 1948 wurde sie erstmals aufgeführt.³⁴³

³³⁷ Vgl. Hecht, Werner (Hg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1988. S.234.

³³⁸ Vgl. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/bertolt-brecht> [12.12.2015]

³³⁹ Vgl. Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBiographie 2006. S.24.

³⁴⁰ Vgl. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/bertolt-brecht> [16.12.2015]

³⁴¹ Vgl. Wüthrich, Werner: Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948. Zürich: Chronos 2015. S.57.

³⁴² Vgl. Hayman, Ronald: Bertolt Brecht. Der unbequeme Klassiker. München: Heyne 1985. S.352f.

Aus der Rückschau lautet das Ergebnis dieser experimentellen Theaterarbeit: Bertolt Brecht, Helene Weigel und Caspar Neher haben in Chur 1948 der Entwicklung des europäischen Theaters zu sehr vorgegriffen.³⁴⁴

Der Erfolg des Stückes war alles andere als durchschlagend: Von den vier geplanten Vorstellungen wurden drei vor schwindenden Zuschauerzahlen gespielt, die vierte (offiziell wegen Erkrankung des Personals) abgesagt.³⁴⁵

Ein Journalist soll ihn damals gefragt haben, befremdet über die scheinbare Kälte und Intellektualität des Gebotenen, das überdies noch durch Hölderlins schwere Verse aller Emotionskraft beraubt zu sein schien: ob er – Brecht – sich etwas für die Zukunft von solcher Art des Spielens verspreche. Der also Gereizte habe geantwortet: Für ein paar hundert Jahre auf alle Fälle!³⁴⁶

Das Publikum war von dieser Ankündigung nicht begeistert, und auch Curjel musste schließlich feststellen, dass diese Art des Theaters (noch) nicht vielversprechend war. Brechts „Antigone“ trieb ihn in den Ruin.³⁴⁷

Die Schweiz war jedoch nie wirklich Brechts Ziel gewesen, er wollte zurück nach Berlin. In der Bundesrepublik Deutschland wurde er als Staatenloser (1935 war er ausgebürgert worden) nicht aufgenommen und ließ sich 1948 in Ostberlin nieder. 1949 gründete er dort mit Helene Weigel das „Berliner Ensemble“, das sie später bis zu ihrem Tod 1971 alleine weiterführte.

Brecht selbst starb 1956 an einem Herzinfarkt. Im Gedenkjahr 2006 fand die erste Aufführung von „Die Antigone des Sophokles“ am Berliner Ensemble statt.³⁴⁸ Die Deutschlandpremiere hatte ebenfalls erst posthum, 1965 auf der Schaubühne am Halleschen Ufer stattgefunden.³⁴⁹

7.2) Das epische Theater und der Verfremdungseffekt

Zum ersten Mal taucht der Begriff des epischen Theaters bei Brecht 1926 auf³⁵⁰; seine endgültige Form erhielt dieses System aber erst Jahre später. Den Beginn sieht Schumacher beeinflusst von der Neuen Sachlichkeit und Erwin Piscator³⁵¹, vollendet hat Brecht seine Theorie nach einer

³⁴³ Vgl. Hecht, Werner (Hg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1988.

³⁴⁴ Wüthrich, Werner: Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948. Zürich: Chronos 2015. S.262.

³⁴⁵ Vgl. Ebd., S.214.

³⁴⁶ Mayer, Hans: Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S.286.

³⁴⁷ Vgl. Wüthrich, Werner: Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948. Zürich: Chronos 2015. S.241.

³⁴⁸ <http://www.berliner-ensemble.de/geschichte> [10.2.2016]

³⁴⁹ <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/chronik-premieren.html> [10.2.2016]

³⁵⁰ Vgl. Fischer, Matthias-Johannes: Brechts Theatertheorie. Forschungsgeschichte – Forschungsstand – Perspektiven. Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 115. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989. S.140.

³⁵¹ Ebd., S.140.

„kurvenreich[en]“³⁵² Entwicklung, in der sich zeitgenössische literarische Strömungen ausmachen lassen, schließlich 1948 im „Kleinen Organon“. Die Vision des Dichters war die eines Theaters,

das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.³⁵³

Theater durfte nicht länger nur die Wirklichkeit abbilden, sondern musste auf ihre Lücken und ihre Wandelbarkeit verweisen.³⁵⁴ Es sollte zeigen, dass sich Gesellschaft verändern konnte – es musste „die Voraussetzungen [...] zeigen und diskutierbar [...] machen, die eine Veränderung [...] ermöglichen.“³⁵⁵ Die Dramen wurden historisiert und damit der Erfahrung und Erwartung des Publikums entzogen, eine Identifikation unmöglich gemacht – die Stücke sollten verfremdet werden. Das ebnete den Weg für ein Ausdiskutieren und Hinterfragen der Gegebenheiten. Größtmögliche Distanz und das Bewusstsein um die Vergänglichkeit nicht nur des Vergangenen, sondern auch des Gegenwärtigen³⁵⁶ waren notwendig, um frei für ein Mit- und Nachdenken zu sein.

Doch nicht nur das klassische Theater (wobei Brecht unter dem Klassischen mehr die „Aufdeckung geschichtlicher Gesetzmäßigkeiten“³⁵⁷ und unter seinen Interpreten Marx, Lenin und Engels verstand als Goethe und Schiller) musste erneuert werden, sondern auch die Zuschauer mussten ihren Part neu lernen.

Das bürgerliche Publikum des kulinarischen Theaters, mochte ihm Klassizismus geboten werden oder psychologisches Kammerspiel, expressionistische Ekstase oder neusachliche Schnoddrigkeit, genoß zwar seine Bühnenabende, aber primitiv und kunstlos. [...] Was ihm dargebracht wurde, so schien es Brecht, blieb belanglos, wofern es nur schmackhaft zubereitet war. [...] Die zu erlernende Zuschaukunst übernahm eine schwere Aufgabe: Menschen im Theater dahin zu bringen, daß sie Gefallen fanden an der Wahrheit, und immun wurden gegen die noch so abgefeimten artistischen Lügen [...]³⁵⁸

Das Publikum sollte sich weniger in das Bühnengeschehen einfühlen als mit der Problematik dahinter auseinandersetzen.³⁵⁹ Zu diesem Zweck musste die permanente Desillusionierung aufrechterhalten werden, die Schauspieler immer als solche erkannt werden. Dazu gehörte auch, dass sie nach ihrem Auftritt nicht hinter dem Vorhang verschwanden: Bei der Aufführung der „Antigone des Sophokles“

³⁵² Fischer, Matthias-Johannes: Brechts Theatertheorie. Forschungsgeschichte – Forschungsstand – Perspektiven. Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 115. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989. S.140.

³⁵³ <http://www.litde.com/textsammlung-zur-deutschen-literaturgeschichte/bertolt-brecht-kleines-organon-fr-das-theater.php> [18.12.2015]

³⁵⁴ Fischer, Matthias-Johannes: Brechts Theatertheorie. Forschungsgeschichte – Forschungsstand – Perspektiven. Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 115. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989. S. 208.

³⁵⁵ Ebd., S.208.

³⁵⁶ Vgl. Ebd., S.208.

³⁵⁷ Mayer, Hans: Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S.169.

³⁵⁸ Ebd., S.286.

³⁵⁹ Vgl. Hayman, Ronald: Bertolt Brecht. Der unbequeme Klassiker. München: Heyne 1985. S.9.

war die Bühne in zwei Abschnitte geteilt: Das innere Feld, auf dem die Szenen gezeigt wurden, war mit vier Pfählen (nicht, wie bisher bei antiken Stoffen üblich, mit einer griechischen Säule) abgegrenzt. Auf den Pfählen waren Skelette von Pferdeschädeln befestigt. Im äußeren Feld, das von Schirmwänden begrenzt war, standen Bänke, auf denen die Schauspieler saßen und auf ihren Auftritt warteten.³⁶⁰ Eine ähnliche Desillusionierung hatte Anouilh für seine „Antigone“ festgesetzt.

Das epische Theater forderte damit Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen. „Es ist ihre [der Zuschauer] Aufgabe, das Dargestellte mit [ihren] eigenen Realitätserfahrung zu vergleichen, es auf seinen Realitätsgehalt hin zu prüfen und somit der Kritik auszusetzen.“³⁶¹

Ganz im Gegensatz zu den Anforderungen, die Aristoteles an die Tragödie stellte, wollte Brecht kein Mitleiden, keine Katharsis, sondern ein distanzierendes Verfolgen und Reflektieren des Bühnengeschehens. Nicht nur das Bekannte soll dem Publikum fremd werden (für diesen Anspruch wählte Brecht den Begriff „Entfremdung“, nach Knopf im Hegelschen Verständnis), sondern diese Entfremdung dann noch verfremdet werden. Das Bekannte wird so nicht nur zum Fremden, sondern zum Unerkannten³⁶².

Die Sorge um die Zukunft des Theaters, die Brecht mit Neher teilte, erwies sich unter den Nationalsozialisten als durchaus begründet:

Die umfassendste Indienststellung von Theater, die jemals vorgenommen worden ist, vollzieht der deutsche Faschismus, indem er alle Theaterformen in seinen kompletten Umbau der Gesellschaft einzubeziehen trachtet und neue einschlägig nationalsozialistische zu schaffen sich anschickt.³⁶³

7.3) Antigone als Aufständische gegen die Diktatur

Für Brecht war die Wahl des Stoffes „ein Versuch in der Richtung, von der wir sprechen: zu untersuchen, was wir tun können für die alten Stücke und: was sie für uns tun können“³⁶⁴, wie er 1948 in einem Brief schrieb. Das schlägt sich nicht nur in der Charaktergestaltung, sondern auch in der Geschichte nieder, die sich drastisch von den anderen Versionen unterscheidet. Während vor allem in Sophokles' und Anouilhs Versionen beide Parteien – Antigone und Kreon – beim Publikum Verständnis und Sympathie hervorrufen können, ist bei Brecht Kreon der Urheber (fast) allen

³⁶⁰ Vgl. Wüthrich, Werner: Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948. Zürich: Chronos 2015. S.118.

³⁶¹ Fischer, Matthias-Johannes: Brechts Theatertheorie. Forschungsgeschichte – Forschungsstand – Perspektiven. Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 115. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989. S.253.

³⁶² Vgl. Ebd., S.262.

³⁶³ Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871). S.392.

³⁶⁴ Hecht, Werner (Hg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1988. S.234.

Unglücks in Antigones Leben und letztlich verantwortlich für die Vernichtung seiner Stadt. Für die Inszenierung schrieben Brecht und Neher ein eigenes „Antigonemodell“, in dem sowohl der (inneren) Beschädigung des Theaterwesens durch den Nationalsozialismus gedacht wurde als auch klare Regeln für die neue Art, zu spielen und zu schauen, festgesetzt waren. Das Schreiben, das offensichtlich dem Damentext beigelegt war, verstand Brecht als „verpflichtendes Aufführungsmodell [...], das aus einer Sammlung von Fotografien nebst erklärenden Anweisungen“³⁶⁵ bestand. Gleichzeitig sollte das Modell aber auch weiterentwickelt werden und Änderungs- bzw. weitere Schöpfungsprozesse provozieren.

7.3.1) Vorspiel „Berlin. April 1945“

Vor den Ereignissen in Theben steht das Vorspiel „Berlin. April 1945“: Zwei namenlose Schwestern, gezeichnet von Hunger und der Arbeit in (Rüstungs-)Fabriken, finden Brot und Speck in ihrer Wohnung. Die Vermutung, dass ihr Bruder, Soldat an der Front, die Lebensmittel vorbeigebracht hat, ruft neben Freude auch Beunruhigung hervor, ist doch kein Schlachtenlärm in der Nähe zu hören. Bevor die Schwestern ihre Gedanken wirklich in Worte fassen können, hören sie einen „Laut, dass unser Blut gefror“³⁶⁶ auf der Straße. „Die Zweite“ will nach dem Grund forschen, wird aber von der ersten zurückgehalten. Zu groß ist die Gefahr, bei etwas Verbotenem (was es auch sei) erwischt zu werden. Das Gefühl des Verbotenen wird noch durch die Uniform verstärkt, die die Schwestern finden. Was vorher nicht ausgesprochen werden durfte, ist jetzt gewiss: Der Bruder ist geflohen. Die Stimmung wendet sich vorerst zum Positiven – statt Angst und Scham spüren die Schwestern Erleichterung („Und wir lachten und waren frohgemut:/Aus dem Krieg war unser Bruder. s’ging ihm gut.“³⁶⁷). Wie zur Antwort hören sie das Brüllen erneut, die Realität kehrt zurück. Wieder will die zweite Schwester hinaus, wieder hält die erste sie zurück. Als sie zur Arbeit aufbrechen, sehen sie die Ursache der Schreie: Ihr Bruder, offensichtlich auf der Flucht gefasst, wurde soeben an einem Fleischerhaken aufgehängt. Gerade in dem Moment, in dem die Zweite ihn abschneiden und nach Hause bringen will, kommt ein SS-Mann vorbei. Er klagt die Schwestern an, den „Volksverräter“³⁶⁸ gekannt zu haben – das Verbotene, vor dem die Erste die Zweite gewarnt hat („Bleib innen, du; wer sehn will, wird gesehn. [sic]“³⁶⁹), ist eingetreten, bevor eine der beiden Schwestern überhaupt gehandelt hat. Die erste verlegt sich in Angst auf die Strategie des Apostels Petrus: „Lieber Herr, mit

³⁶⁵ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.366.

³⁶⁶ Ebd., S.326.

³⁶⁷ Ebd., S.326.

³⁶⁸ Ebd., S.327.

³⁶⁹ Ebd., S.326.

uns geh nicht ins Gericht/Denn wir kennen den Menschen nicht.“³⁷⁰ (vgl. Mt 26,74³⁷¹). Erfolg hat sie damit aber nicht; der Mann hat das Messer in der Hand der zweiten Schwester gesehen.

Brecht enthebt den entscheidenden Moment in Antigones Leben seiner mythologischen Verortung und stellt ihn in den Zweiten Weltkrieg. Schicksal und göttlicher Wille verschwinden dabei, es ist Zufall, dass genau in diesem Moment ein SS-Mann in der Straße auftaucht: „Was das Dramaturgische angeht, eliminiert sich das ‚Schicksal‘ sozusagen von selbst, laufend.“³⁷²

7.3.2) Tyrann statt Bruderzwist

Nach dem Vorspiel zeigt sich zunächst eine vertraute Szene – Antigone erzählt Ismene von Kreons Verbot – doch der Grund, aus dem die Brüder starben, ist nicht der, über den Sophokles einst schrieb:

In langem Krieg, einer mit vielen
Fiel Eteokles uns, der Bruder. Im Zug des Tyrannen
Fiel er jung. Und, jünger als er, Polyneikes
Sieht den Bruder zerstampft unterm Gäulehuf. Weinend
Reitet er aus unfertiger Schlacht [...] ³⁷³

Zwillinge sind die beiden hier nicht, und König oder Heerführer schon gar nicht – sie kämpften Seite an Seite, nicht gegeneinander, unter Kreons Befehl. Die Ausgangslage ist eine gänzlich andere als in allen anderen Adaptionen: Eteokles fällt durch einen vorerst unbekanntem Feind, Polyneikes auf der Flucht durch die Hand Kreons, so wie der Bruder im Vorspiel von der eigenen Seite ermordet wird. Der König nutzt die Fahnenflucht, um sich des letzten Mannes zu entledigen, der Anspruch auf den Thron Thebens erheben könnte. Vor diesem Hintergrund bittet Antigone ihre Schwester um Hilfe bei der Bestattung und wird zurückgewiesen.

Der antike Chor ist bei Brecht durch „die Alten“ ersetzt worden, die sowohl die reflektierende Rolle der Außenstehenden als auch die direkt betroffene des Volkes einnehmen. Während sie den König in Hinblick auf sein Gesetz und seine Regierung allgemein beruhigen, kommt ein Wächter und berichtet, dass dem Verbot bereits zuwidergehandelt wurde. Danach wird Antigone auf die Bühne geführt, die Handlung folgt dem gewohnten Gang. Von den Alten mit Spott und Mitleid begleitet, geht die Protagonistin – nicht ungerne – in die Gruft. Dann tritt Tiresias auf und klagt den König der Grausamkeit an, nicht nur im Fall seiner Nichte, sondern auch in der Frage nach dem Kriegsgrund:

Die zweite Frag: Warum du grausam bist
Kreon, Menökeus' Sohn. Ich mach dir's leichter:

³⁷⁰ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.327.

³⁷¹ Katholische Bibelanstalt (Hg.): Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. In neuer Rechtschreibung. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 2005. S.1112.

³⁷² Hayman, Ronald: Bertolt Brecht. Der unbequeme Klassiker. München: Heyne 1985. S.353.

³⁷³ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.329.

Ist's, weil es dir für deinen Krieg an Erz fehlt?³⁷⁴

Kreon muss eingestehen, dass der Krieg noch nicht zu Ende ist und es für Theben schlecht aussieht. Seine Hoffnung liegt auf seinem ältesten Sohn Megareus, den er immer noch in der Schlacht wähnt. Die Alten bedrängen den König nun, Antigone zu befreien. Er lässt sich dazu bewegen, das Thema mit Megareus, auf den er nun einen Teil der Herrscherverantwortung schiebt (nicht aber einen Teil der Macht), zu besprechen – da bringt ein Bote sterbend Nachricht von der Front. Die Schlacht ist verloren, Theben dem Untergang geweiht und Megareus gefallen.

Erst jetzt bricht Kreons Widerstand zusammen, er ändert seine Meinung („[...] denn da ich mächtig war/War ich nicht meiner Sinne mächtig.“³⁷⁵) und läuft zur Gruft, um seinen letzten verbliebenen Erben zu befreien. Hämon soll das Geschick der Stadt wenden. Doch zu spät – die zweite weibliche Botin der untersuchten Dramen (nach Ismene bei Hasenclever, die Eurydike von Hämons Tod berichtet) erzählt den Alten von Hämons und Antigones Tod. Eurydike, die letzte Selbstmörderin, wurde gestrichen. („Alles Psychologische der Figuren hatte Brecht eliminiert. So tritt z.B. Eurydike, die bei Sophokles aus Gram über die Ereignisse Selbstmord begeht, gar nicht mehr in Erscheinung.“³⁷⁶)

Kreon trägt das blutige Gewand seines Sohnes auf die Bühne und verschwindet dann in die fallende Stadt hinein. Die Alten bleiben zurück.

7.3.3) Ödipus

„Unglückliche du, des unglücklichen/Vaters, des Ödipus Kind“³⁷⁷ – so sprechen die Alten über Antigone, kurz bevor sie als Übeltäterin vor Kreon geführt wird. Mehr wird über Thebens einstigen König vorerst nicht gesagt, sein Verbrechen oder sein Schicksal nicht näher ausgeführt. Dennoch sehen sich Antigone und Ismene beide als Erbinnen von „des Ödipus Stamm“³⁷⁸. Der tote König hat keine Macht in Kreons Theben, sein Name kommt deutlich seltener vor als bei Hasenclever und Anouilh.³⁷⁹ Der Inzest (und damit Ödipus' hervorstechendstes Merkmal) verliert in dieser „Antigone“ durch die Kreons Usurpierung an Wirkungskraft. Schockierender als der Fluch, der bekanntermaßen (und ohne Zutun des Verfluchten) auf Ödipus liegt, ist die Tatsache, dass Kreon seinen Neffen ermordet hat. Wenn Ödipus genannt wird, dann nur noch als Attribut seiner Kinder. „Rauh tritt des

³⁷⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.354.

³⁷⁵ Ebd., S.359.

³⁷⁶ Schachenhofer, Eva-Maria: Antigone : Mythos - Tragödie - politisches Beispiel. Dipl.-Arbeit Universität Wien 1993. S.79.

³⁷⁷ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.336.

³⁷⁸ Ebd., S.329f.

³⁷⁹ Vgl. bei Hasenclever 14, bei Cocteau 5, bei Anouilh 13, bei Brecht 8 Nennungen des Namens.

rauen Vaters Art am Kind hervor:/im Mißgeschick sich fügen hat sie nicht gelernt“³⁸⁰, erklären die Alten Antigones Protest gegen Kreon und als Verweis darauf, dass sein Stamm sich nicht weiterverzweigen, sondern verdorren wird: „[...] schon ist/über die letzte Wurzel gerichtet das Licht/in Ödipus’ Häusern“³⁸¹. Mit dem Psychologischen hat Brecht auch das Psychoanalytische eliminiert. Der Inzest wird nicht angesprochen, Ödipus hat keinen Einfluss auf Leben und Tod seiner Kinder. Nicht nur Antigone, auch Eteokles und Polyneikes sterben unter Kreons Befehl.

7.3.4) Sprache

Brechts Grundlage war die Übersetzung von Friedrich Hölderlin aus dem Jahr 1804³⁸², „die wenig oder nicht gespielt wird, da sie für zu dunkel gilt.“³⁸³ Hölderlin war der Titelheldin der Tragödie in seiner Interpretation nicht gewogen, zu sehr sah er ihren Charakter auf das „Dagegen“ beschränkt. Diesem allumfassenden Widerstand konnte Hölderlin keine positive Kraft (und damit keine Basis für eine Heldin) entnehmen.

Brechts Interpretation folgt trotz der großen formalen Ähnlichkeit einem anderen Weg. Er greift das „rote Wort“ von Hölderlin (das z.B. Heinrich Weinstock als „finsternes Wort“ übersetzt³⁸⁴) auf und verortet das Bild in der Realität: „Staubaufsammelnde, du färbst mir/scheint’s, ein rotes Wort“³⁸⁵, sagt Ismene – der Krieg ist noch allgegenwärtig, der Staub (wie die Bühne zumindest in der Churer Aufführung) blutrot. Dem roten Wort stellt Antigone das graue Erz entgegen, um dessentwillen Kreon den Krieg gegen Argos begonnen hat. Die beiden Materialien, Staub bzw. Erde und Metall, werden in dieser Zuordnung weiter verwendet: „So geh mit deinem Staub“³⁸⁶, resigniert Ismene schließlich und lässt Antigone gehen, um Staub auf den Leichnam ihres Bruders zu streuen – aus einem Eisenkrug. Der Staub, aus dem man entsteht und zu dem man wieder zurückkehrt, stellt dabei auch die Asche der anderen Gefallenen dar³⁸⁷ – symbolisch vereint Antigone ihre beiden Brüder wieder.

Kreons Vokabular ist weitaus härter: Ihn beschäftigen Silber (bei Weinstock: „Gold“), das „ganze Städte verführt“³⁸⁸ und das Metall, das ihn selbst zum Krieg verführt hat:

Das Erz im Speer ging

³⁸⁰ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.338.

³⁸¹ Ebd., S.343.

³⁸² <http://www.hoelderlin-gesellschaft.de/index.php?id=675> [31.3.2016]

³⁸³ Hecht, Werner (Hg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1988. S.232.

³⁸⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.41.

³⁸⁵ Ebd., S.329.

³⁸⁶ Ebd., S.331.

³⁸⁷ Vgl. Heinrich, Klaus: Zur Faszination der Antigone. In: der staub und das denken. Reden und kleine Schriften 4. Frankfurt am Main/Basel 2009. S.159.

³⁸⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.334f.

Erz zu holen im Berg
Auf euer Geheiß; denn Argos
Reich ist's an Erz.³⁸⁹

Nicht für sich will der König den Feldzug angezettelt haben, sondern auf Drängen der Bevölkerung hin. Antigone selbst entkommt den Waffen des Königs: „[...]des Eisens/Handlohn, das Eisen, empfindest du nicht“³⁹⁰ spotten die Alten. Dabei war als Mittel zum Tod eigentlich das hier neutrale Material Stein angekündigt gewesen.³⁹¹ Auf das Erhängen als tatsächliche Todesart verweist zuvor der Wächter, der Kreon die Nachricht vom verbotenen Begräbnis bringt:

Doch was ich mehr fürcht, ist, ich könnt beim Forschen
Was Hänfernes erhalten, denn in hohen Händen
Gibt es für unsereinen mehr an Hänfernem
Als Silbernem. Wie du verstehen magst.³⁹²

Tatsächlich gibt es Hänfernes in hohen Händen, allerdings nicht für den Wächter, sondern für die Titelfigur.

Antigones Motto heißt hier: „Zum Hasse nicht, zur Liebe leb ich“³⁹³ und unterscheidet sich damit vom Hölderlinschen Text: „Zum Hasse nicht, zur Liebe *bin* ich“³⁹⁴ – Brecht entfernt die metaphysische Komponente, lässt sich nicht auf die Frage ein, inwiefern das persönliche „Sein“ nach dem irdischen Leben fortgesetzt werden kann. Dennoch ist für Antigone klar, dass sie mit den Herrschern der Totenwelt, „die nur Erdreich unterdrückt“³⁹⁵, länger auskommen muss als mit denen über der Erde.

Die Götter Thebens haben bei Brecht keine Namen, sie werden – wenn überhaupt – in ihrer Funktion als der „lokale Volksheilige, der Freudengott“³⁹⁶ (dessen Name zwar nicht direkt erwähnt wird, durch das Adjektiv „bacchantisch“ aber erraten werden kann) oder „Todesgott“³⁹⁷ angesprochen. Anstelle einer mächtigen, ehrwürdigen Schutzgottheit wird die Stadt selbst personifiziert: „Thebe, die Siebentorige“³⁹⁸ wird (ohne „n“ am Wortende, ein bewusster Unterschied zur geographischen Bezeichnung der Stadt) sowohl von Antigone als auch von Kreon als Zeugin und Opfer (Mitleidende mit oder Leidende unter Polyneikes) herangezogen. Die schützend-mütterliche Zuschreibung wird später von den Alten verstärkt: „Hier nämlich, Freudengott/in der Mutterstadt, der

³⁸⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.356.

³⁹⁰ Ebd., S.348.

³⁹¹ Vgl. Ebd., S.330.

³⁹² Ebd., S.335.

³⁹³ Ebd., S.341.

³⁹⁴ Ebd., S.185.

³⁹⁵ Ebd., S.330.

³⁹⁶ Hecht, Werner (Hg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1988. S.232.

³⁹⁷ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.348.

³⁹⁸ Ebd., S.329.

Bacchantischen/in Thebe wohntest du [...]“³⁹⁹ – mit der familiären Zueignung wird an die sagenhafte Verbindung von Ödipus/Antigone und dem Gott erinnert, dessen Mutter Semele eine Tochter von Kadmos gewesen sein soll (wie die von ihm gebaute Stadt ebenfalls als sein „Kind“ gelten kann).

Auch an eine Vorfahrin lässt Brecht seine Protagonistin denken, „Tantalos‘ Tochter“⁴⁰⁰ (ihr Name wird nicht ausgesprochen). Die Alten erinnern Antigone an Danae und den „Sohn des Dryas“, Lycurgus (bei Ranke-Graves ist Lycurgus Dryas‘ Vater). Danae und Lycurgus kommen auch in Hölderlins Übertragung vor, Niobe aber nicht (während bei Sophokles von Niobe und Danae die Rede ist⁴⁰¹, aber nicht von Dryas).

Wie Hasenclevers Antigone bedauert die Brechtsche die Bewohner Thebens, die noch unter Kreons Krieg leiden und sterben werden: „Andere Körper, Zerstückte/werden euch liegen, unbestattet, zu Hauf um den/Unbestatteten.“⁴⁰² Das Schicksal, das der König Polyneikes als Strafe zgedacht hatte, wird viele Soldaten ereilen, ihre Leichen werden auf dem Schlachtfeld zurückbleiben, weil niemand mehr übrig ist, sie aufzusammeln. Antigone sieht den Fall der Stadt durch Kreons Unbeugsamkeit voraus: „Aus dir sind kommen/die Unmenschlichen, da/Mußt du zu Staub werden.“⁴⁰³ Wieder kommt die Sprache auf den Staub, während Kreon sich noch auf Erz und das Eisen seiner Soldaten beruft.

8) Werkvergleich

8.1) Mythologisch-religiöses Erbe

So wie bei Sophokles dargestellt, wird der mythologische Polytheismus in keiner der Adaptionen übernommen. Hasenclever setzt den christlichen Gott als Moralinstanz und Übermacht in sein Drama, Cocteau reduziert die Olympier auf Jupiter, Venus und Dionysos, „Anouilh [hat] aus seiner Tragödie die religiösen Elemente eliminiert“⁴⁰⁴ und Brecht arbeitet mit Dionysos und mehreren namenlosen Göttern, die mehr oder weniger an die griechische Götterwelt angelehnt sind. Mehr als sie wird jedoch die personifizierte Stadt Theben verehrt.

Der Gedanke an das Jenseits ist für Antigone, wenn sie daran glaubt, eine wichtige Motivation. Zu bedenken ist sowohl das Schicksal, das ihren Bruder ohne Begräbnis erwartet, als auch das eigene, wenn sie weiterlebt, ohne Polyneikes‘ Seele Frieden gebracht zu haben. Ein menschliches Gesetz zu brechen und dafür den Tod zu erleiden, lässt sich leichter ertragen, wenn man sicher sein kann, dafür

³⁹⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.359.

⁴⁰⁰ Ebd., S.349.

⁴⁰¹ Vgl. Ebd., S.61, S.64.

⁴⁰² Ebd., S.350.

⁴⁰³ Ebd., S.350.

⁴⁰⁴ Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.24.

im Totenreich mit reinem Gewissen Rechenschaft ablegen zu können. Im Verlauf der Stücke stellt sich allerdings heraus, dass Frömmigkeit allein nicht die treibende Kraft hinter Antigones Entscheidung ist.

Nur Hasenclever lässt seine Titelheldin die ganze Zeit über religiös motiviert agieren, will die ganze Stadt retten, nicht nur Polyneikes' Seele. Sie fühlt sich berufen, alle Thebaner zu Umkehr und Mitgefühl zu erziehen. Dass die Erfüllung dieses Auftrages mit ihrem eigenen Tod einhergeht, nimmt Antigone hin („Töte mich, töte mich immerzu!/Die Wahrheit wird kommen,/Zerschlagen deine Macht.“⁴⁰⁵) Mit ihrer Mahnung an Hämon und Ismene, nicht für sie zu kämpfen, sondern auf ihre Botschaft zu vertrauen und danach zu handeln („Du wirst mein Werk verstehen,/Du wirst meinen Namen bekennen“⁴⁰⁶) wäre die Identifikation mit dem christlichen Messias als vollständig anzusehen. Kasties lehnt diese Interpretation ab: Für ihn ist Antigones Funktion auf das „moralische Vorbild“ beschränkt, „messianische Attribute, die ihren Tod im höheren Sinne rechtfertigen können“, sieht er nicht. Die Figur selbst dagegen ist bis zum Ende von ihrer Mission überzeugt:

Ich kehre wieder,
Suche die Erde nach Leichen ab.
Menschen! In tausend Jahren
wandle ich unter euch.⁴⁰⁷

Vertrauen in die Unsterblichen hat auch die Antigone von Cocteau: „Je vais revoir mon père, ma mère, Étéocle.“⁴⁰⁸ So bedingungslos wie bei Hasenclever ist sie hier in ihrer Hingabe aber nicht: „Qu'est-ce que j'ai donc fait aux dieux?“ klagt sie – und hofft, dass für ihre Qualen wenigstens auch ihre Henker büßen: „-qu'ils leur infligent mes tortures.“⁴⁰⁹

Der Wunsch wird erfüllt – Teiresias verkündet dem König, dass die Götter von niemandem mehr Opfer annehmen. Cocteau setzt dabei dem mythologischen Schirmherren des Theaters, Dionysos, ein Denkmal: „Toi, couronné de mille noms: Bacchus! Habitant de Thèbes, la métropole des Bacchantes, tu fais danser les étoiles et chanter la nuit.“⁴¹⁰ Statt wie bei Sophokles und Hasenclever die Göttin der Gerechtigkeit wird hier der Gott des Weines, des Rausches und – denkt man an die Bacchantinnen, die der Chor erwähnt – des Wahnsinns angerufen.

Die Religiosität im Volk ist sichtlich hoch, eine Ausnahme bildet nur Kreon, dessen Glaube sehr pragmatisch gezeichnet ist: Er glaubt an die Götter, wenn es ihm nutzt – zur Bestärkung seines Anspruches auf den Thron etwa. Der neue König fürchtet, dass seine Untertanen sich gegen ihn

⁴⁰⁵ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.236.

⁴⁰⁶ Ebd., S.238.

⁴⁰⁷ Ebd., S.246.

⁴⁰⁸ L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.28.

⁴⁰⁹ Ebd., S.28.

⁴¹⁰ Ebd., S.31.

erheben könnten, vor den Unsterblichen zittert er nicht. Überzeugt von der Richtigkeit seines Tuns, glaubt er die Götter auf seiner Seite zu wissen – ebenso wie Antigone, und wie sie sieht Kreon sich am Ende enttäuscht: „Parfait! Me voilà une cible de tir à l’arc. Vous vous acharnez tous contre moi.“⁴¹¹ Nur mit vereinten Kräften können Teiresias und der Chor den König überzeugen, das Urteil zurückzunehmen. Mehr als der Gedanke an das göttliche Recht bewegt ihn dabei eine Prophezeiung: „Sache à ton tour que la mort de ton fils payera le crime d’enterrer une femme vivante et de disputer un cadavre à Pluton.“⁴¹² Ganz zum Schluss ändert Kreon seine Taktik und behauptet, von einem Gott benutzt worden zu sein.⁴¹³ Ob sich die abschließende Warnung des Chors, die Götter nicht zu beleidigen, auf diese Lüge bezieht oder auf Antigones Verurteilung (oder beides), bleibt offen.

Anouilhs Antigone, die „Pour personne. Pour moi.“⁴¹⁴ handelt und sich die Pflicht, gegen Kreons Gebot zu verstoßen, selbst auferlegt hat, zweifelt am Ende des Stückes an der Sinnhaftigkeit ihrer Tat. Das religiöse Argument „Ceux qu’on n’enterre pas errent éternellement sans jamais trouver de repos“⁴¹⁵ verwendet sie nur einmal, und Kreon ignoriert es – weil er überzeugt ist, dass Antigone ebenso wenig daran glaubt wie er selbst.

Antigones Schreiben an Hämon wird zu einer Art Beichte, in der sie sich für einen Moment erlaubt, zu bereuen: „Oh! Hémon, notre petit garçon. Je le comprends seulement maintenant combien c’était simple de vivre...“⁴¹⁶

Anouilh führt alle Beweggründe auf die Menschen und ihre Realität zurück:

Das Motiv der Zuwiderhandlung der Antigone liegt allein in ihrem Wunsch, sich selber treu zu bleiben. Da die göttliche Sphäre eliminiert sei, liege das Tragische nicht mehr in der Begründung und Verletzung des Gesetzes, nicht im Widerstreit von göttlichem Willen und Créons Gebot, sondern das Prinzip der tragischen Handlung liege in dem Elan, in der Aspiration, die Antigone auf eine größere Fülle des Wesens streben läßt und die unvermeidlich scheitern muß.⁴¹⁷

In der Fassung von Brecht haben die Götter ihre Macht eingebüßt (nicht einmal ihre Namen sind mehr wichtig), sie werden aber immer noch als Handlungsmotivation herangezogen – ob es nun um Feste geht oder darum, einen erklärten Staatsfeind zu begraben. Wie in Cocteaus Werk sind auch hier einige Figuren der Meinung, mit den Unsterblichen handeln zu können. „Also/bitt ich die

⁴¹¹ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.30.

⁴¹² Ebd., S.30.

⁴¹³ Vgl. Ebd., S.30.

⁴¹⁴ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.49.

⁴¹⁵ Ebd., S.43.

⁴¹⁶ Ebd., S.75.

⁴¹⁷ Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.24.

drunten, die nur Erdreich unterdrückt/mir zu verzeihen“⁴¹⁸ – für Ismene sind die Götter keineswegs allmächtig, sondern unterdrückt wie sie selbst. Auf die Personifizierung der Stadt (die damit einen zumindest gottähnlichen Status erreicht) wurde eingegangen. Die Namenlosigkeit der Götter verhindert einen näheren Bezug zu ihnen, persönlicher Glaube hat angesichts des Todes wenig Sinn: „Denn der alle bettet einst, der Todesgott/Lebendige führt er mich/zu des Acherons Ufer.“⁴¹⁹ Obwohl sie von Anfang an wusste, was die Konsequenzen für Polyneikes' Begräbnis sein würden, hat Antigone keine Vorstellung vom Totsein, sie fühlt sich den Toten nicht zugehörig. „Ich/den Sterblichen nicht/und nicht den Schatten gesellt/dem Leben, dem Tod nicht.“⁴²⁰ Aus dem Kontext gerissen könnte man im letzten Vers noch etwas wie Hoffnung lesen, doch: „Mir ist die Seel gestorben“⁴²¹ – für diese Antigone spielt ein etwaiges Leben nach dem Tod keine Rolle mehr.

8.2) Figurenkonstellationen und -entwicklung

Veränderungen des mythischen/sophokleischen Beziehungsgeflechts (inestuöse Verhältnisse zwischen Antigone und Polyneikes, Antigone und Ödipus oder ein in seine Nichte verliebter Kreon) hat es mehrere gegeben; die Liebesgeschichte von Antigone und Hämon erlebte bereits in der Antike mehrere Variationen. Die Fabel des römischen Gelehrten Hyginus (die auch Ranke-Graves erwähnt), sieht das Liebespaar heiraten, doch ein wirkliches „Happy End“ kann es für Antigone auch hier nicht geben.

Die vier hier betrachteten Werke bleiben in dieser Hinsicht sehr nah am Original. Nur das Alter der Geschwister wird manchmal verändert: So ist bei Anouilh Ismene die ältere Schwester, bei Brecht sind Eteokles und Polyneikes keine Zwillinge (wichtig ist dieser Umstand nur insofern, als dadurch der Grund für den ursprünglichen Bruderkwitz, die Frage, wer nun über Theben herrschen sollte, wegfällt). Wenig Übereinstimmung zu Sophokles und untereinander gibt es bei den Charaktereigenschaften, sieht man von Cocteau's „Antigone“ ab, dessen Figuren beinahe vollständig denen von Sophokles entsprechen.

8.2.1) Antigone

Die Titelfigur fungiert als erste Ideologieträgerin des Autors. Ihr Verhalten gegenüber Kreon, Ismene, Hämon und den Thebanern ist ebenso wie ihre Argumentation vielfältig interpretiert worden.

Dabei bleibt sie, wie Schütze bemerkt, in den modernen Bearbeitungen immer eine positive Figur.⁴²²

⁴¹⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.330.

⁴¹⁹ Ebd., S.348.

⁴²⁰ Ebd., S.348.

⁴²¹ Ebd., S.342.

⁴²² Vgl. Schütze, Oliver (Hg.): Griechische und römische Literatur. Stuttgart: J.B. Metzler 2006. S.226.

Hasenclevers Antigone entspricht der „Mystifikation der Frau als Trägerin einer sensitiv erfahrenen, höheren Ethik“⁴²³, die der Autor vor allem in späteren Jahren allen Frauenfiguren zugrunde legt. Antigones „höhere Ethik“ ist auch für Kotsiaros die des Christentums⁴²⁴, die ambivalente Haltung der Thebaner zu ihr entspricht der Stimmung der Entstehungszeit des Stückes: Die Zeit nach der Jahrhundertwende war geprägt von der Neuen Sachlichkeit, der Philosophie Nietzsches (v.a. das berühmte „Gott ist tot“ und Nietzsches Vorstellung des Nihilismus)⁴²⁵ und nicht zuletzt dem Ersten Weltkrieg. Kasties liest in Antigones Appell an die Menschheit weniger hoffnungsvolle Aufforderung als Resignation, was er auch in ihrer Position begründet sieht: „Ihre Rolle ist die des typischen sozialen Außenseiters, dessen Absichten und Überzeugungen von der Gesellschaft in wechselnden Extremen mißverstanden werden.“⁴²⁶ Diese Sichtweise setzt eine gewisse autobiographische Färbung der Antigone voraus. Tatsächlich hatte sich Hasenclever bei der Arbeit an der „Antigone“ bereits vom politischen Schreiben abgewandt – er bezeichnete das Stück später als „Abschluß einer politischen Kundgebung, mit der das Gewissen des Schriftstellers gegen Krieg und Vergewaltigung protestierte.“⁴²⁷

Eine „grundsätzliche Resignation“⁴²⁸ und vollkommene Entpolitisierung lässt sich in der Tragödie aber nicht feststellen. Antigones Tod bedeutet nicht das Ende ihres Konzeptes der Menschlichkeit, wie sie befürchtet („So lang ich lebe, lebt Gerechtigkeit.“⁴²⁹) Das Volk von Theben, das sie zunächst verraten hat (wie, so Kasties’ Analogie, Hasenclevers Publikum Gott verraten und vergessen hat)⁴³⁰, nimmt ihre Botschaft (und Hämons selbstmörderisches Bekenntnis dazu) auf – zu spät, um die Stadt vor dem Richtspruch Gottes zu bewahren, doch vielleicht nicht zu spät für die einzelnen Menschen, die Antigone „durch [ihre] Tat“⁴³¹ gerettet hat.

Ihren ersten Auftritt hat Ödipus’ Tochter noch als Fürstin, als „Schwester der Toten“⁴³² wird sie mit Ismene auf die Bühne geleitet und dort von den Erinnerungen an ihre Kindheit, ihren Vater und die Brüder übermannt: „Weshalb muss ich noch leben auf den Gräbern?“⁴³³ Ismenes tröstend gemeinte Versicherung, dass Gott Polyneikes rächen werde, weist Antigone enttäuscht zurück: „Rede nicht von

⁴²³ Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.368.

⁴²⁴ Vgl. Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.71.

⁴²⁵ Vgl. <http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/> [30.12.2015]

⁴²⁶ Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.163.

⁴²⁷ Ebd., S.164.

⁴²⁸ Ebd., S.163.

⁴²⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.221.

⁴³⁰ Vgl. Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994. S.163.

⁴³¹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.239.

⁴³² Ebd., S.219.

⁴³³ Ebd., S.219.

Gott! Hat Gott erlaubt, daß sich die Menschen morden? [...] Gott schwieg.“⁴³⁴ Als Ismene daraufhin vorschlägt, von dem gottlosen Ort zu fliehen, wird die Enttäuschung zur Herausforderung. Antigone beschließt, zu bleiben und den Menschen zu erzählen, was Gott ihnen nicht sagt (oder was sie nicht hören und sehen): „Sie müsstet, weil sie hilflos sind, sich lieben.“⁴³⁵ Von diesem Moment an verkündet Antigone ihr Ideal der Menschlichkeit und das Ende des Hasses – zuerst ihrem Onkel, den sie der Selbstüberhebung anklagt, dann dem Volk. Hier klagt sie sich selbst an, nicht weil sie gegen das menschliche Verbot verstoßen hat, sondern weil sie erst jetzt zu handeln beginnt:

Ich klage mich an, die niederste Magd von allen,
Daß ich lebte und wußte: wir töten uns [...]
Ich klage mich an – ich habe Gutes genoßen,
Doch nichts Gutes getan, sonst wären Menschen nicht feind.⁴³⁶

Antigones Anspruch an sich selbst ist übertrieben hoch und lässt die Figur dadurch an Glaubhaftigkeit verlieren – eine Tendenz, die sich für Kotsiaros durch das ganze Stück zieht und die er auf Hasenclevers fehlendes Geschichtsbewusstsein zurückführt („Dem Autor fehlt das Wissen über die Hintergründe bzw. die wahren Ursachen von Kriegen und Klassenauseinandersetzungen“⁴³⁷). Übertrieben wirkt auch der folgende prophetische Monolog, in dem Antigone mit vielen sprachlichen Bildern das Ende der Welt vorhersagt. Die Rede stiftet Verwirrung unter den Menschen, sie wollen mehr hören. Jetzt erst spricht Antigone von der Auferstehung, die kommen wird. „Geburt und Tod ist Versöhnung!“⁴³⁸, verkündet sie (Hämon wird diese Aussage später durch seinen Selbstmord bezeugen), doch das Volk fragt weder nach dem einen noch nach dem anderen, sondern nach dem, was zwischen den beiden Polen liegt: nach dem irdischen Leben, das sie führen und in dem sie leiden. Antigone kann die Menge nicht davon abhalten, bei Kreon um Gnade für sie zu bitten, obwohl sie selbst mit dem Leben längst abgeschlossen hat.

Hämon und Ismene, die getrennt voneinander einen zweiten Rettungsversuch planen, macht die Prophetin zu ihren geistigen Nachfolgern:

Antigone: Was ist Liebe!
Hämon: Liebe ist Ruhm.
Antigone: Hilfe den Schwachen, Kampf für die Welt – Liebe ist Menschlichkeit! [...]
Sohn des Königs: werde Mensch.⁴³⁹

Mehr Widerstand erfährt Antigone von ihrer Schwester, die ihr die Realität vor Augen führt: „Du wirst die Welt nicht ändern, Unrecht nicht wandeln in Gerechtigkeit.“ Das will Antigone nicht hören. Über das Geschwisterband hinaus (das von Ödipus und Polyneikes überschattet ist) sucht sie die

⁴³⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.220.

⁴³⁵ Ebd., S.220.

⁴³⁶ Ebd., S.233.

⁴³⁷ Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.13.

⁴³⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.235.

⁴³⁹ Ebd., S.238.

Verbindung mit Ismene als Frau unter Frauen, für die Männer sieht sie ein weniger glückliches Schicksal (entgegen ihrer Behauptung, dass alle Menschen Brüder und gleich wären): „Auf der weiten Flur/sind die Männer zur Schlachtbank geführt.“⁴⁴⁰ In diesem Moment ist Resignation spürbar, doch noch hat Antigone Hoffnung für die (weibliche?) Menschheit. Erst als sie wieder alleine ist, folgt ein Moment der Ratlosigkeit und des Blutschwitzens: „Ich bin schwach, so schwach vor dem Tode.“ bekennt Antigone der Nacht. Gleichsam wie Jesus am Ölberg Gott um Kraft bittet, tut sie es mit dem Geist des Polyneikes – „Sprich aus dem Grabe! Antworte mir.“⁴⁴¹

Antigones größte Angst ist nicht die vor dem qualvollen Tod sondern davor, dass er nichts bedeutet, dass sie im Sterben ebenso versagen wird, wie sie es im Leben getan zu haben glaubt.

Was soll ich tun,
Bis ich frei von Lust, frei von Schmerz
Zu dir untergehen kann?
Was kann ich tun, daß alle mir glauben,
Welches Opfer ist groß genug?⁴⁴²

Cocteau's Antigone wird nicht von einer Heilsbotschaft getrieben, sondern von ihren eigenen Emotionen und dem hohen Tempo des Stückes, das nicht viel Zeit zum Zögern und Nachdenken lässt. Zorn und Demütigung sind spürbar, als sie Ismene von dem Verbot erzählt: „Tels sont les ordres que le noble Créon promulgue pour toi et pour moi, oui pour moi.“⁴⁴³ Die öfter im Text auftretende Wiederholung des Personalpronomens verdeutlicht Antigones impulsive Egozentrik ebenso wie ihren Versuch, sich in dieser neuen Welt (in der ihre Brüder tot sind und ihr Onkel König ist) zurechtzufinden. Halt geben ihr „ces lois qui ne sont pas écrites, et que rien n'efface. Elles n'existent ni d'aujourd'hui, ni d'hier. Elles sont de toujours.“⁴⁴⁴ Ihnen unterwirft sie sich bereitwillig, die Befehle des neuen Königs sind ihr zuwider. Die Entscheidung, Polyneikes zu begraben, fällt daher schnell. Anders als ihre Namensschwester jedoch scheint diese Antigone nicht von vornherein den Tod akzeptieren zu wollen: „Laisse-moi seule avec mon projet. S'il échoue, je mourrai glorieusement“⁴⁴⁵, warnt sie Ismene. Der ruhmvolle Tod ist ein akzeptabler Ausgang der Geschichte, aber sichtlich nicht der geplante. Antigone hatte vor, ihren Widerstand zu überleben. Als sie feststellt, dass das nicht möglich ist, drängt sie Kreon zur Eile. Ganz einstige Prinzessin von Theben, hält sie dem König vor, er würde die Sache falsch machen und nicht auf sein Volk hören. Antigone ist sicher, die Thebaner heimlich auf ihrer Seite zu haben – Kreons Albtraum, ein Aufruhr in der Stadt, scheint nahe daran,

⁴⁴⁰ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.239.

⁴⁴¹ Ebd., S.240.

⁴⁴² Ebd., S.240.

⁴⁴³ L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.13.

⁴⁴⁴ Ebd., S.18.

⁴⁴⁵ Ebd., S.15.

wahr zu werden. Antigone geht als taktische Siegerin aus dem Streitgespräch hervor. Kreon rettet sich schließlich in sein Recht (und seine Pflicht), seine Nichte zum Tod zu verurteilen.

Antigones Verhältnis zu Ismene, die sich ungleich leichter in die neue Situation einlebt, ist angespannt. Das geschwisterliche Band ist – für jede Antigone, selbst für die von Anouilh – wichtig, gerade wenn es um einen Dienst am Bruder geht. Dementsprechend schmerzt die Zurückweisung: „Peu m’importe une sœur qui m’aime en paroles“⁴⁴⁶, stellt Antigone klar, als Ismene kommt, um ihr zur Seite zu stehen – oder, wie sich schnell herausstellt, mit ihr zu sterben. Trotzdem ist Antigones Ablehnung (ihrer Schwester und dem Leben gegenüber) nicht absolut: „Je ne raille pas sans me faire du mal.“⁴⁴⁷

An ihrer Unschuld zweifelt diese Antigone keinen Moment. Das Todesurteil glaubt sie dem elterlichen Inzest zu verdanken (den Kommentar des Chores, dass sie auch gegen das Gesetz verstoßen habe, ignoriert sie). Sie ist von der Richtigkeit ihres Handelns überzeugt:

Je t’ai aussi fermé les yeux Polynice et – j’ai – eu – raison. Car jamais je n’aurais fait cet effort mortel pour des enfants ou un époux. Un époux, un autre peut le remplacer. [...] Mais comme nos parents sont morts, je ne pouvais espérer des frères nouveaux.⁴⁴⁸

Noch in ihren letzten Worten beharrt Ödipus’ Tochter auf ihrem (verlorenen) Status: „Chefs Thèbes! On outrage votre dernière princesse; voyez ce que je souffre at voyez quels hommes punissent mon cœur.“⁴⁴⁹

Bis zuletzt auf die (selbstgewählte) Identität und Selbstbestimmung beharrend zeigt sich auch die Antigone von Jean Anouilh. „Antigone [...] est caractéristique des premières héroïnes d’Anouilh: elle est une garçonne qui dirige, mène et vit son rôle jusqu’au bout.“⁴⁵⁰ Anouilh ist der einzige, der im Dramentext Informationen zum Aussehen der Figuren gibt, in Antigones Fall bedeutet das: „la petite maigre qui est assise là-bas, [...] que personne ne prenait au sérieux dans la famille“⁴⁵¹. Der Prologue nimmt bei Antigone (wie bei allen Figuren) schon einen Großteil des Charakters vorweg, bevor sie sich im Stück zeigen kann. Sie wartet auf den Tod, obwohl sie gerne weitergelebt hätte.⁴⁵²

Dass Antigone hier die jüngere Schwester ist, ändert die Motivation für ihre Verlobung mit Hämon: Ginge es um die Zusammenführung der beiden Familienzweige, wäre eine Ehe zwischen den ältesten Kindern sinnvoller gewesen. In keinem der anderen Stücke oder in der Sage wird jemals behauptet, dass Hämon und Antigone einander (rein) aus politischem Kalkül versprochen sind, doch Anouilh legt den Fokus noch stärker auf die Liebe der beiden – eine Liebe, die gesamte Familie überrascht. Alle

⁴⁴⁶ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.21.

⁴⁴⁷ Ebd., S.22.

⁴⁴⁸ Ebd., S.28.

⁴⁴⁹ Ebd., S.29.

⁴⁵⁰ Delattre, Charles: Jean Anouilh. Antigone. Connaissance d’une œuvre. Paris: Bréal 1998. S.38.

⁴⁵¹ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.5.

⁴⁵² Vgl. Ebd., S.5.

hätten damit gerechnet, dass Hämon um Ismenes Hand anhalten würde, die hübschere, lebensfrohe Schwester, in deren Schatten Antigone steht. Bis sie Polyneikes (oder Eteokles, nach Kreon ist das, wie sich später zeigen wird, nicht eindeutig) begräbt.

Antigone ist die Außenseiterin der Familie; dort hat sie ihren Platz ebenso wenig gefunden wie in der größeren Familie des Staates. Obwohl beide Töchter des Ödipus erwachsen sind, lebt ihre alte Amme noch bei ihnen. Sie macht es ihrem Schützling leicht, das Erwachsensein abzulehnen und in ein kindliches Verhaltensmuster auszuweichen. „Nounou, tu ne devrais pas trop crier. Tu ne devrais pas être trop méchante ce matin“⁴⁵³, bittet Antigone sie um Schonung, hat aber selbst kein Mitleid: Sie lässt das für die Amme schreckliche Missverständnis zu, sie hätte die Nacht bei einem Geliebten verbracht. Das Gegenteil trifft zu: Antigone ist – ein Attribut, das auch Vandromme hervorhebt – stets Jungfrau und noch kindlich, gleichwohl ihr in der Sorge um ihren Bruder mütterliche Aspekte zugeschrieben werden können⁴⁵⁴. Die Jungfräulichkeit sieht Flüge metaphorisch für die noch nicht vollzogene „sozial[e] Initiation“⁴⁵⁵. Die Amme als Wächterin über diese Initiation ist der Mutterersatz für die beiden Schwestern – etwas, das sie sonst in keiner Adaption haben.

Verstehen kann sie ihren Schützling aber ebenso wenig wie Ismene oder Hämon, den Antigone zu sich ruft. Der Dialog zwischen den beiden ist beispiellos in den hier analysierten Werken. Generell ist, wie Flüge feststellt,

[i]n der Stoffgeschichte des Antigone-Mythos [...] das Thema Liebe/Eros fast immer ausgespart worden. [...] Nun ist aber das Thema Liebe bei Anouilh eben nicht ausgespart, was die Literaturkritik, die oft genug Strukturvergleiche mit Sophokles anstellt, nicht als gravierende Abweichung sieht oder sehen will.⁴⁵⁶

Antigone liebt und ist unsicher, ob sie zurückgeliebt wird. Zwar wird im „Prologue“ berichtet, dass sie über Hämons Antrag nicht überrascht schien⁴⁵⁷, doch bei der letzten Begegnung mit ihm kommen ihr Zweifel. Sie fragt sich, ob Hämons Wahl keine Verwechslung war, ob nicht eigentlich Ismene die Auserwählte ist. Wie um beide Möglichkeiten abzudecken, hat sie das Make-up und Parfüm ihrer Schwester aufgetragen. Als Parallele zu dieser (versuchten) Austauschbarkeit stellen sich später Eteokles und Polyneikes heraus, deren Leichen nicht auseinandergehalten werden können.

Im Gespräch mit ihrem Verlobten zeigt sich deutlich, dass Antigone keine Zukunft mehr haben wird; sie spricht vom gemeinsamen Sohn im Irrealis, was Hämon entweder nicht bemerkt oder nicht bemerken will. Auf die – rückblickend sinnleere – Drohung „si tu fais un seul pas vers moi, je me jette

⁴⁵³ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.13.

⁴⁵⁴ Vgl. Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965. S.98.

⁴⁵⁵ Flüge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.22.

⁴⁵⁶ Ebd., S.21.

⁴⁵⁷ Vgl. Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.6.

par cette fenêtre.“⁴⁵⁸) reagiert er aber. Auch Antigone verlässt die Bühne, nachdem sie Ismene gestanden hat, dass das Verbrechen, von dem die Schwester sie abhalten will, längst begangen wurde.

Der nächste Auftritt zeigt die Protagonistin von einer anderen Seite: „Je suis la fille d’Œdipe, je suis Antigone. Je ne me sauverai pas.“⁴⁵⁹ Der scheinbaren Fügung in ihre Rolle steht der nicht sehr erwachsene Ekel vor den schmutzigen Händen der Wächter gegenüber: „Je veux bien mourir, mais pas qu’ils me touchent!“⁴⁶⁰ Die erhoffte Reinheit ihrer Tat soll nicht durch die Betrachtung der Gesellschaft verändert oder zerstört werden.⁴⁶¹ Vom Todeswunsch lässt Antigone sich nicht mehr abbringen. Sie hat erkannt, dass das reale Leben ihr nicht die Bedingungslosigkeit bieten kann, die sie verlangt. In ihrer Ohnmacht dem Leben gegenüber findet sie Trost in der Tatsache, dass sie immer noch mächtiger als der König sein kann: „Vous êtes le roi, vous pouvez tout, mais cela [das Todesurteil verhindern], vous ne le pouvez pas.“⁴⁶² Die Erklärungsversuche ihres Onkels stoßen auf taube Ohren, Antigone ist nicht bereit, eine andere Ansicht zuzulassen als die eigene (weil das ein Kompromiss mit der Welt wäre): „Je ne veux pas comprendre. C’est bon pour vous. Moi je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir.“⁴⁶³

Dass der Weg in den Tod unweigerlich ihr Ziel und ihre Möglichkeit zur Selbstentfaltung ist, stellt der Chor fest: „La petite Antigone va pouvoir être elle-même pour la première fois“⁴⁶⁴, verkündet er, als sie gefangen nach Hause gebracht wird. Angst hat Antigone vor ihrem selbstgewählten Schicksal trotzdem, sie drängt Kreon zur Eile: „Mais si vous êtes un être humain, faites-le vite. Voilà tout ce que je vous demande. Je n’aurai pas du courage éternellement, c’est vrai.“⁴⁶⁵ Zeit ist ein wichtiger (und oft bedrohlicher) Faktor für die Titelheldin, weil er das Risiko der Gewöhnung birgt, der Akzeptanz all dessen, was sie nicht hinnehmen will. Ihr Abscheu vor Vergänglichkeit und Anpassung macht auch vor der Liebe zu Hämon nicht Halt:

J’aime un Hémon dur et jeune, un Hémon exigeant et fidèle, comme moi. Mais si votre vie, votre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, [...] s’il doit apprendre à dire „oui“, lui aussi, alors je n’aime plus Hémon!⁴⁶⁶

Von seiner eigenen Logik in die Ecke gedrängt, verhängt Kreon das Urteil. Antigone, zunächst erleichtert über die gefallene Entscheidung, bekommt auf dem Weg zur Gruft Angst. Das Selbstvertrauen, das Hasenclevers und Cocteaus Heldinnen (allem Bedauern zum Trotz) zeigen,

⁴⁵⁸ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.28.

⁴⁵⁹ Ebd., S.37.

⁴⁶⁰ Ebd., S.38.

⁴⁶¹ Vgl. Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.279.

⁴⁶² Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.49.

⁴⁶³ Ebd., S.55.

⁴⁶⁴ Ebd., S.37.

⁴⁶⁵ Ebd., S.49.

⁴⁶⁶ Ebd., S.63.

findet sich bei Anouilh nicht. Seine Antigone leidet unter der Einsamkeit, die sie jetzt noch stärker spürt als je zuvor. Der Brief, in dem sie sich noch einmal erklären will (und dann feststellt, dass sie es nicht kann – durch das Wegfallen jeglicher religiöser Motivation wird der Mensch zum „Maßstab seiner Handlungen“⁴⁶⁷, und der Mensch Antigone ist erschüttert), erreicht sein Ziel nicht: Bevor sie dem Wächter die Adresse nennen kann, öffnet sich die Tür zum Grab.

Eine Zuflucht wird die Gruft für die Antigone von Brecht. Der Tod erscheint ihr weniger grausam als das Schicksal, das Theben erwartet. Wenig später spricht der Bote, der Kreon die Nachricht vom Tod seines ältesten Sohnes bringt, es deutlicher aus: „Und nicht mehr lang kann Thebe selber stehn; [...] Und ich, der's gesehen/ist froh, daß er schon hin ist.“⁴⁶⁸

Denkt man das „Vorspiel. Berlin. April 1945“ mit (auch wenn es nicht immer fester Bestandteil der Aufführung war), fällt auf, dass Brecht der Beziehung der beiden Schwestern mehr Emotionalität zuspricht als die meisten anderen. Gleichgültig sind sie einander niemals, doch im „Vorspiel“ zeigt sich zum ersten Mal ein gegenseitiges Aufopfern:

Die Zweite: Du nimm dir mehr, dich schinden sie in der Fabrik.

Die Erste: Nein, dich.

Die Zweite: Mir fällt es leichter, tiefer schneid!

Die Erste: Nicht ich.⁴⁶⁹

Folgt man der Analogie zwischen Vorspiel und Hauptszenario, lässt sich in der zweiten Schwester Antigone erkennen, in der ersten Ismene. In der persönlichen Not sind sie vereint, mit der Not des Schreienden auf der Straße gehen sie unterschiedlich um. Brecht intensiviert im Vorspiel alle Aspekte der Beziehung von Antigone und Ismene, in dem er letztere nicht nur vor dem Begraben eines Toten, sondern auch vor der eventuellen Rettung eines noch Lebenden zurückschrecken lässt. Die Zweite, die zuerst noch hofft, den Bruder retten zu können, fühlt sich dann verpflichtet, ihn wenigstens abzuschneiden. Doch in Berlin (in der Gegenwart des Krieges) gelingt nicht einmal das: Der Bruder bleibt hängen. Ob die beiden Schwestern mit dem Leben davonkommen, ist fraglich.

Antigone entspricht zu Beginn der Figur des Sophokles, sie will „dem Brauch“⁴⁷⁰ folgen und ihren Bruder begraben. Den möglichen Tod nimmt sie in Kauf – so sehr das Ziel wie bei Anouilh ist er nirgends sonst –, um „denen drunten“ zu gehorchen, „denn drunten/wohn ich für immer. Du

⁴⁶⁷ Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994. S.24.

⁴⁶⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.358.

⁴⁶⁹ Ebd., S.325.

⁴⁷⁰ Ebd., S.330.

aber/lach der Schande und lebe.“⁴⁷¹ Die Gefühle zu Ismene schlagen gleich nach deren Weigerung um: „Ich hass dich“⁴⁷², erwidert Antigone auf die Beschwichtigungsversuche ihrer Schwester.

Die Unsterblichen bleiben ihr Argument, als sie vor Kreon geführt wird. Im Gegensatz zu ihnen werden der König und des alten Königs Tochter einander gleich, „ich bin nur wenig sterblicher, als du bist“⁴⁷³, erinnert Antigone ihren Onkel. Dann ist es an ihr, Kreon anzuschuldigen, dass er ihr den Tod schmackhaft gemacht habe dadurch, wie schrecklich das Leben unter seiner Herrschaft sei. Den Verrat, den Kreon Polyneikes vorwirft, sieht sie positiv: „Der dir ein Knecht nicht war, ein Bruder ist er weiter.“⁴⁷⁴ Die Parallele zum Vorspiel ist deutlich; auch dort überwiegt zunächst Freude. Dass er kein guter Soldat war, ist angesichts der Falschheit des Heerführers kein Ehrenverlust in Antigones Augen. Sie ist überzeugt, dass das Volk von Theben im Geist hinter ihr steht, anders als ihre Namensschwester bittet sie die „Alten“ deutlich um Unterstützung, doch diese schweigen. Der Streit verschiebt sich thematisch auf den Protest gegen Krieg und Blut-und-Boden-Propaganda⁴⁷⁵. Überzeugen kann keine Seite die andere, das war aber auch nicht die Erwartungshaltung (Antigone: „Dummer Mensch, mir ist nicht nach Rechthaben zumute.“⁴⁷⁶)

Der Bruch mit Ismene ist, wie sich bei deren späterem Willen zur Mittäterschaft zeigt, endgültig – auf dem Weg zum Grab bedauert Antigone, dass Polyneikes „mich auch, die nur noch da war“⁴⁷⁷ in den Tod mitnimmt. Noch einmal bittet sie die Alten, gegen Kreon aufzubegehren, nicht für ihre eigene Rettung, sondern zur Rettung Thebens. Ihre letzten Worte gleichen einer düsteren Prophezeiung, auf die die Alten nicht reagieren – noch glauben sie an den Sieg und ein baldiges Ende des Krieges.

Der gleichsam programmatische Spruch, mit dem Antigone sich vom Hass ab- und der Liebe zuwendet, findet sich in drei der vier Adaptionen wieder und erinnert an den Text von Sophokles, wie Steinmann ihn übersetzt: „Gewiß nicht, um den Feind zu hassen, nein, den Freund zu lieben, lebe ich!“⁴⁷⁸ – Sophokles' Antigone zeigt in diesem Moment mehr diplomatisches Geschick und Achtung vor dem Staatslenker als ihre Nachfolgerinnen; sie rüttelt nicht an den Normen und klaren Trennlinien, will aber Polyneikes in einer anderen Kategorie wissen als Kreon das tut. Doch schon die sophokleische Version lässt verschiedene Lesarten zu, Weinstock übersetzt dieselbe Stelle: „Nein! Haß nicht, Liebe ist der Frau Natur!“⁴⁷⁹ Er macht Antigone zu einer Sprecherin aller (idealer) Frauen.

⁴⁷¹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.330f.

⁴⁷² Ebd., S.331.

⁴⁷³ Ebd., S.338.

⁴⁷⁴ Ebd., S.339.

⁴⁷⁵ Vgl. http://www.lexikon-drittes-reich.de/Blut_und_Boden [5.1.2015]

⁴⁷⁶ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.340.

⁴⁷⁷ Ebd., S.349.

⁴⁷⁸ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.26.

⁴⁷⁹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.54.

Auf den ersten Blick einander ähnlich, weisen die drei Varianten doch teils deutliche Unterschiede auf. So lässt Hasenclever Antigone die Aussage verallgemeinern: „Ich kenne ein Gesetz [...] so alt wie du und ich:/Es heißt die Liebe“, und wenig später: „Alle Menschen sind Brüder.“⁴⁸⁰

Wie in allem Sophokles ähnlicher als die anderen hier untersuchten Autoren, sagt Cocteau Antigone: „Je suis née pour partager l’amour, et non la haine.“⁴⁸¹ Es genügt nicht, um der Liebe willen oder prinzipiell für die Liebe zu sein, in diesem schnellen Stück muss gehandelt werden: Antigone muss Liebe austeilen. Dieses Motto hält sie später allerdings nicht davon ab, auf Kreon und ihre Henker den Zorn der Götter herabzurufen.

Brechts Übertragung, „Zum Hasse nicht, zur Liebe leb ich“⁴⁸² wurde in ihrer Ähnlichkeit zur Hölderlin-Übersetzung bereits erwähnt – hier ist das entscheidende Verb „leben“; zeitlich begrenzt und inhaltlich deutlich abstrakter als bei Cocteau.

Ganz anders sieht die Sache schließlich bei Anouilh aus: „Je suis là pour vous dire non et pour mourir.“⁴⁸³ Diese Antigone folgt keiner religiösen Regung und will auch nicht, wie Brechts Titelheldin, „für ein Beispiel“⁴⁸⁴ gehalten werden.

Den unbedingten Willen zum individuellen, selbstbestimmten Schicksal, der Antigone dem König sogar ihren Tod aufzwingen lässt, sieht Guyomard als Beweis für ihre tatsächliche Fremdbestimmtheit bzw. den Einfluss ihres Vaters.

Als neuer, ebenso kompromißloser und unversöhnlicher Ödipus, verkörpert Antigone, über das Problem der Totenbestattung hinaus, eine Tragik, der nichts Menschliches mehr anhaftet.⁴⁸⁵

Aber nicht nur Ödipus und Antigone verschmelzen für ihn zu einer Persönlichkeit: „Kreon wird Antigone. Er ist nur noch ein „gehender Leichnam“.“⁴⁸⁶ Diese Annahme erklärt das argumentative Unentschieden zwischen Antigone und Kreon; sie können einander (in den meisten Fällen) nicht einmal dazu bringen, die Perspektive des anderen einzunehmen. Zwei Figuren mit gleicher Willenskraft treffen aufeinander – doch die eine will sich selbst als eigenes, individuelles Idealbild verwirklichen, die andere als Repräsentant und Machthaber der Gemeinschaft.

⁴⁸⁰ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.228f.

⁴⁸¹ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.21.

⁴⁸² Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.341.

⁴⁸³ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.55.

⁴⁸⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.338.

⁴⁸⁵ Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.130.

⁴⁸⁶ Ebd., S.136.

8.2.2) Kreon

In der „Antigone“ gibt es zwei dominierende Figuren. Zwar erweckt es den Eindruck, als ob Antigones Emotionen das Stück beherrschen, sieht man jedoch auf die Struktur des Werkes, so ist sie nicht in der Weise die tragende Figur der Handlung wie Oidipus oder Elektra.⁴⁸⁷

Kirkwoods Beobachtung geht in dieselbe Richtung wie das Argument der „commentators [that] have repeatedly suggested that “Antigone and Creon” would be a more just title.”⁴⁸⁸ Obwohl das Stück allein nach Antigone benannt ist, beschießt sie es nicht – es geht nach ihrem Verschwinden in der Gruft, sogar nach dem Bericht von ihrem Tod, noch weiter. Die gesamte Tragweite der Tragödie wird der Titelheldin nie bewusst, ihrem Verwandten, König und Gegner dagegen schon.

Kerényi und Kotsiaros sehen im Bestattungsverbot, das den Zorn der Götter auf die ganze Stadt zu beschwören scheint, eine Parteinahme Sophokles' für Antigone⁴⁸⁹. Der Dichter selbst lässt die Frage nach dem Richtig und Falsch in seiner Tragödie offen. In späteren Adaptionen wird Kreon charakterlich in beide Richtungen verändert und steht manchmal als Bösewicht, manchmal als verstehende Opposition und – selten – als Sympathieträger da. Diese Varianten sind unter anderem deshalb möglich, weil die strenge Religiosität, die bei Sophokles' Werk mitspielt, in den Adaptionen nicht bzw. abgeändert zu finden ist. Das Verbrechen gegen die göttliche Ordnung, das Vorenthalten des Toten, dessen Seele ewig an den Ufern des Styx verweilen muss, verliert an Dramatik, wenn die Götter nur noch ferne Ideen sind oder es nur einen Gott, mit neuen Regeln für seine Anhänger, gibt. Kreons Handlungsmotivation ist bei Hasenclever, Cocteau, Anouilh und Brecht in erster Linie menschlicher Natur.

Das Fundament, auf dem Kreons Herrschaft beruht, ist meistens fest, nur Brecht stellt ihn als Usurpator dar. Sein Gesetz ist der Anlass für die Tat, wegen der er seine Nichte dem Tod überantworten und danach vereinsamt weiterleben muss – ob Theben untergeht oder nicht, Kreons Linie tut es. Die Frauen seiner Familie (Ismene eventuell ausgenommen) begehen Selbstmord, der Sohn oder die Söhne sterben im Umfeld des Schwertes (durch das eigene wie Hämon oder durch fremde wie Brechts Menökeus). Schon bei Sophokles ist der Untergang des Königs vorgezeichnet und „weitgehend selbstverständlich.“⁴⁹⁰

Durch die verschiedenen Adaptionen erweist sich Kreon in seinen grundlegenden Argumenten beständiger als Antigone. Ob sie ihn mit seiner eigenen Tyrannei, den Göttern oder einer neuen humanistisch-religiösen Auffassung konfrontiert, er begegnet ihr mit Gedanken an Staatsräson,

⁴⁸⁷ Kirkwood, Gordon M.: Strukturprobleme der sophokleischen Tragödie. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.148.

⁴⁸⁸ Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984. S.177.

⁴⁸⁹ Vgl. Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.32.

⁴⁹⁰ Ehrenberg, Victor: Das Herrscherbild des Sophokles. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.121.

Tradition und nicht zuletzt mit dem eigenen (mehr oder weniger gerechtfertigten) Herrschaftsanspruch – und erweist sich als nicht minder starr und stur als seine Nichte. „Auch wenn er so Sympathien im Volk verlieren wird, ist es für einen Herrscher wichtiger, seinen Prinzipien treu zu bleiben.“⁴⁹¹ Wie Antigone beharrt Kreon auf seiner Perspektive und geht damit ein Stück weit sehend in die Tragödie. Guyomard weist darauf hin, dass sich Hämons Kritik an seinem Vater eigentlich auch an Antigone richtet („Kann man nicht im Loblied dessen, der nicht nachgibt, insgeheim das Loblied Kreons sehen? Das Loblied dessen, der sich Antigone widersetzt, [...]“)⁴⁹² „Antigone ist nicht weniger „tyrannisch“ als Kreon. [...] Beide treibt ein unbeugsamer Wille. Beide sind bereit, ihrer Bestimmung, was auch kommen möge, bis zum Ende zu folgen.“⁴⁹³ Trotzdem ist sie die Heldin (Cocteau bezeichnete sie gar als „ma sainte“⁴⁹⁴), er der Antagonist.

Der Streit von Kreon und Hämon geht über die Gefühlsebene hinaus, der König fühlt sich von seinem Sohn überdies in seiner Rolle als Herrscher herausgefordert. „Die Kreon-Haimon-Szene ist die erste gültige Gestaltung des Generationenkonflikts in der abendländischen dramatischen Weltliteratur.“⁴⁹⁵ Sieger gibt es in der Tragödie keinen, Hämon kann seinen Vater nicht überzeugen und entzieht sich ihm durch seinen Selbstmord. Kreon verliert seinen Erben und seine Königin, die sich damit auf die Seite ihres Sohnes stellt.

Hasenclever ändert nichts an der politischen Situation, sein Kreon ist aber, wie Antigone und Ismene, von Ödipus überschattet. Bevor der König selbst spricht, hört man das Volk den unheilvollen Namen seines Schwagers murmeln, die Wachen versuchen vergeblich, dies zu unterbinden. In den Feierlichkeiten anlässlich des Sieges werden klagende Stimmen laut, die nach Kreon verlangen. Er spricht sie zunächst als „Untertanen“ an, sobald sein Verbot bezüglich Polyneikes Zustimmung findet, ändert sich die Anrede zu „mein Volk“⁴⁹⁶. Klagen über die Folgen des Krieges und Bitten um Steuerentlastung lehnt Kreon aber ab, Rufe nach Brot, nach den toten Männern werden nicht beachtet. Als eine Stimme „Nieder mit den Reichen!“⁴⁹⁷ schreit, statuiert der König ein Exempel an dem jungen Mann und lässt ihn auspeitschen. Von Beginn an sieht er die Gefahr des Aufruhrs gegen die Tradition, zu deren Hüter er sich berufen fühlt:

⁴⁹¹ Riedl, Sabine: Antigone: Inszenierungen einer Figur. Diplomarbeit. Universität Wien: 2015. S.14.

⁴⁹² Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.38.

⁴⁹³ Noll, Alfred J.: Kein Anwalt für Antigone! Recht wider Recht in der „Antigone“ des Sophokles. Wien: Czernin 2008. S.48.F

⁴⁹⁴ L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.35.

⁴⁹⁵ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.67.

⁴⁹⁶ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.222f.

⁴⁹⁷ Ebd., S.224.

Gott gab mir Majestät
Daß ich euch würdig führe.
Ihm allein schulde ich Rechenschaft!
Gehorsam fordere ich in seinem Namen.⁴⁹⁸

Dementsprechend erzürnt ist der König, als er vom Verbrechen erfährt. Die Berufung auf Gott weicht einer selbstbestimmten Machtposition: „Das Recht regiert. Und ich entscheide es!“⁴⁹⁹ (Später steigert sich diese Haltung noch: „Ich trete euch nieder./Die Macht ist mein!“)⁵⁰⁰ Das Todesurteil will er dennoch vor dem anwesenden Publikum gerechtfertigt wissen; Antigone soll bekennen und bereuen. Die erste Forderung wird sofort erfüllt, die zweite erweist sich als Unmöglichkeit. Antigone lässt sich nicht von ihrem „Hochmut“⁵⁰¹ abbringen und verkündet eine Welt- und Gottesauffassung, die nicht zu Kreons Plan passt. Während sie Vergebung und Auferstehung verkündet, hält er an der Tradition des richtenden, strengen Gottes fest – und an seiner eigenen, darauf basierenden Rolle. Erst Teiresias und sein Gefolge aus Verstümmelten dringen zu Kreon durch und erschüttern sein ganzes Weltbild. Er erfüllt seine eigene Forderung und bereut, kann aber kaum sich selbst vor dem Zorn der Menge retten. Verloren, aber doch im Geiste seiner Nichte geläutert, richtet der König seine letzten Worte an „meine Brüder“⁵⁰² – alle Thebaner, die noch da sind. Seine letzte Hoffnung auf Vergebung besteht nun in der Gleichheit aller Menschen, die er seinem Neffen und seiner Nichte nicht zugestehen wollte.

Von Beginn an weniger selbstsicher hat Cocteau seinen Kreon angelegt. Seinen ersten Auftritt, vom Chor eingeleitet, nutzt er für eine Erklärung seiner Prinzipien (einem davon, „Pour moi je blâme celui qui gouverne sans consulter autour de lui“⁵⁰³, wird er sofort zuwiderhandeln). Die Götter dienen, wie erwähnt, mehr der Absicherung seiner Erklärungen – als der Chor versucht, das Begräbnis als göttliches Eingreifen zu interpretieren, sieht Kreon sich gleich doppelt angegriffen: weil sie seinen Befehl infrage stellen und weil sie (wie Antigone) die Götter als Referenz heranziehen wollen.

Umso flammender fällt seine Rede gegen das Geld aus, das jeden korrumpieren kann und alles ermöglicht – sogar eine unrechtmäßige Bestattung. Daran, dass Kreon sich kein anderes Motiv vorstellen kann, zeigt sich unter anderem, wie wenig Bedeutung die Götter für ihn haben. Antigones Haltung – wie Anouilh verwendet Cocteau hier das Wort „orgueil“⁵⁰⁴, Hochmut – macht ihn rasend. Er ist schnell und nicht ungern entschlossen, sie dem Tod zuzuführen, und Ismene gleich mit, „car

⁴⁹⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.224.

⁴⁹⁹ Ebd., S.226.

⁵⁰⁰ Ebd., S.242.

⁵⁰¹ Ebd., S.228.

⁵⁰² Ebd., S.256.

⁵⁰³ L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.15.

⁵⁰⁴ Ebd., S.20.

Ismène doit être complice, je suppose.⁵⁰⁵ Der starke Wille seiner Nichte und ihre geringe Achtung seiner neuen Position bedrohen Kreon in seinem Selbstgefühl. Ihr Ismene als notwendige Tatgehilfin zur Seite zu stellen, soll sie schwächer machen. Dieser Plan scheitert aber an Antigones Widerstand, wieder durchkreuzt sie seine Pläne.

Pragmatisch gezeichnet wie Kreons Glaube ist auch sein Verhältnis zu Hämon. „Un fils doit obéir. A quoi servent les fils? A aimer nos amis et à faire à nos ennemis tout le mal qu'ils méritent.“⁵⁰⁶

Nicht aber, um Ratschläge zu erteilen – Kreon hält den Sohn für zu jung und unerfahren, den Chor für zu alt, um auf seine Worte zu achten. Hämons Mahnung an die Götter und sein Bitten in ihrem Namen um Antigones Leben fallen auf keinen fruchtbaren Boden. „Tu parles tout le temps et tu n'écoutes personne“⁵⁰⁷, fasst der Prinz schließlich das Dilemma zusammen. Nur bei Ismene lenkt Kreon ein und hört auf den Chor, er weiß, dass sie keine Gefahr darstellt, weder alleine noch mit ihrer Schwester. Noch einmal geht er zu Antigone, um sich davon zu überzeugen, dass alles seinen korrekten Weg geht, und zeigt sich unzufrieden mit dem Tempo der Ausführung. Es geht ihm zu langsam – der König findet sich mittlerweile im raschen Ablauf des Stückes zurecht, jetzt will er die Geschichte sogar schneller vorantreiben.

Schnell kommt auch der Sinneswandel nach Teiresias' Prophezeiung. Am Beginn wirft Kreon ihm noch vor, zu einer Verschwörung bestochen worden zu sein, aber Geld als Motiv hat sich schon einmal als Fehlschlag erwiesen, und auch Teiresias steigt nicht darauf ein. Jetzt schlägt die Stunde des Chores: Er kann den König überreden, auf den Seher zu hören und das Urteil –widerwillig, aber doch („S'il le faut... heu... c'est dur... très dur...“⁵⁰⁸) – aufzuheben.

Mehr als der Selbstmord seines Sohnes scheint Kreon der seiner Frau zu treffen – er, der laut Hämon das Volk tyrannisierte⁵⁰⁹, bittet es nun, am Ende seiner kurzen Herrschaft, um die er fürchtete, ihm zu helfen: „Au secours! Qu'on m'emmène! Qu'on m'éloigne! Je suis moins que rien, moins que rien.“⁵¹⁰ Doch es gibt kein Volk außer dem Chor, und der hat kein Mitleid.

„Le Créon d'Anouilh, c'est le contraire d'un personnage de tragédie.“⁵¹¹ Jean Anouilh entfernt sich nicht nur strukturell am stärksten von Sophokles' Tragödie, auch seine Figuren weisen mit die extremsten Unterschiede zum Original auf.

Bei Sophokles vertritt [Kreon] uneingeschränkt das Gesetz, die Ordnung und die Macht, und in seinen Augen hat Antigone, mag sie sich auch auf „der Götter ungeschrieben,

⁵⁰⁵ L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.20.

⁵⁰⁶ Ebd., S.23.

⁵⁰⁷ Ebd., S.26.

⁵⁰⁸ Ebd., S.31.

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd., S.24.

⁵¹⁰ Ebd., S.33.

⁵¹¹ Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965. S.103.

unumstößlich Recht“ berufen, sich nicht allein gegen sein „Gebot“ vergangen.⁵¹²

Bei Anouilh vertritt Kreon eine strenge Ordnung, der er sich gern entziehen würde. Im „Prologue“ wird er als Künstler dargestellt, der sich gerne aus den Staatsgeschäften herausgehalten hat (und deshalb nicht versucht hat, zwischen Eteokles und Polyneikes zu vermitteln) und dessen Lebensqualität durch Ödipus' Weggang noch mehr gemindert wurde als der seiner Nichten: „Un matin, je me suis réveillé roi de Thèbes. Et Dieu sait si j'aimais autre chose dans la vie que d'être puissant...“⁵¹³ Pflichtbewusst nimmt Kreon dennoch sein Amt an und sieht sich plötzlich als Repräsentant eines ganzen Staates. Damit geht einher, dass er nicht mehr bedingungslos auf sein Gewissen vertrauen kann – seine Verantwortung ist größer als die Antigones, die nur die Verantwortung für etwas tragen will, das sie selbst entschieden hat. Ihre trotzig Reaktion auf Kreons Erklärungsversuch – „Il fallait dire non, alors!“⁵¹⁴ – zeigt den charakterlichen Hauptunterschied (der zum Teil wohl dem Altersunterschied geschuldet ist) zwischen der Ödipustochter und dem König: Antigone erkennt den moralischen und gesellschaftlichen Druck, der Kreon dazu brachte, seinem Neffen auf den Thron zu folgen, nicht an. Das „Nein“, von dem sie überzeugt ist, dass sie es an Kreons Stelle gesagt hätte, enthebt sie jeder Kontrolle oder weiteren Einflussnahme der Gesellschaft, in der sie keine Zukunft mehr haben wird. Antigone verweigert nicht nur Kreons Bitte um Verständnis und Einsicht, sondern auch den Übertritt ins Erwachsenwerden. Er dagegen hat sich mit dem System abgefunden und spielt seine Rolle, im doppelten Sinn (vgl. die Eröffnung: „Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone.“⁵¹⁵)

Kreon ist weder der starke König, der er für Theben sein sollte, noch ganz der sich aufopfernde Künstler, den Antigone seiner Meinung nach in ihm sehen soll. Für Vandromme ist seine Funktion klar: „[L]’intelligence anarchiste de la pièce, c’est Créon. [...] Créon ne croit à rien.“⁵¹⁶

Wie seine Nichte ist er bereit, für die Erreichung seiner Ziele das Individuum zu vergessen. Bei Antigone waren die Individuen ihre Brüder: Kreons Worte über den Charakter der Verstorbenen machen Eindruck auf sie, ändern aber nichts an ihrem Entschluss („C’est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n’était assez fort pour la décider à vivre“⁵¹⁷, versucht er später, Hämon die Situation zu erklären). Die Menschen, die der König nur zu gerne vergessen würde, sind die Wachen, die ihm Antigone bringen – Repräsentanten des Volkes ebenso wie „une version brutale et vulgaire de Créon.“⁵¹⁸ Seine erste Idee ist, die Männer töten zu lassen, um Antigones Tat nicht ruchbar werden

⁵¹² Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972. S.45f.

⁵¹³ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.52.

⁵¹⁴ Ebd., S.52.

⁵¹⁵ Ebd., S.5.

⁵¹⁶ Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965. S.104.

⁵¹⁷ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.67.

⁵¹⁸ Delattre, Charles: Jean Anouilh. Antigone. Connaissance d'une œuvre. Paris: Bréal 1998. S.39.

zu lassen: „Je ferai disparaître ces trois hommes.“⁵¹⁹ Dazu kommt es nicht, Kreon muss seine Nichte, seinen Sohn und seine Frau sterben lassen. Er bleibt alleine in seiner Rolle zurück, die ihm keine Zeit gibt, nachzudenken oder zu verzweifeln: In fünf Stunden beginnt die nächste Ratsversammlung. Ein junger Page, Symbol der Zukunft Thebens, für die Kreon immer noch verantwortlich ist, auch wenn er sie nicht versteht und nicht verstehen will („Ce qu’il faudrait, c’est ne jamais savoir.“⁵²⁰) führt Kreon von der Bühne. Das Stück ist vorbei, die Geschichte von König Kreon ist es noch lange nicht. „In Anouilh’s version, [...] Créon *wins*“⁵²¹, fasst Steiner einen der signifikantesten Unterschiede zwischen dieser Version des Stückes und der von Sophokles zusammen. Vermutlich wird Kreon sogar eines Tages das Glück wiederfinden, das er Antigone versprochen hat.

Eine Sonderstellung (nicht nur unter den hier analysierten Dramen) nimmt Brechts Kreon ein. Mit ihm schuf der Autor einen klaren Bösewicht, den es so in den anderen Fassungen nicht gibt: Dieser Kreon ist König, weil einer seiner Neffen im Krieg für ihn gefallen ist und er den anderen vom hinteren Ende der Schlachtreihe ermordet hat. Der traditionelle Grund für das verhängnisvolle Verbot fällt weg, Polyneikes hat sich nicht gegen seine Vaterstadt gewandt, sondern gegen das Kämpfen in der Schlacht (wie Antigone betont: „s ist wohl auch zweierlei, fürs Land und für dich sterben.“⁵²²) Für den Verrat an Kreon, den dieser als Verrat am Vaterland darstellt („Wie dieses war er Feind, war’s mir und Thebe.“⁵²³), soll er unbestattet bleiben. Über alles das schweigen die Alten, sie grüßen ihren König als „Bringer des Sieges“⁵²⁴ – Kreon beherrscht nicht nur die Kunst der Angst („Ich rate, nichts zu sagen, nichts/dieser [Antigone] da zuzusprechen, wer sein Wohl im Aug hat“⁵²⁵), sondern sichtlich auch die der Propaganda. Bevor Tiresias die Wahrheit über den Kriegszustand verkündet, ist das Volk überzeugt, den Krieg schon gewonnen zu haben. Nur Antigone prophezeit den Untergang, doch ihre Worte verhallen, wie die der Cassandra, ungehört. Woher sie weiß, dass der Krieg noch andauert und Theben zerstören wird (und ob es Wissen ist oder nur eine Rachefantasie), ist unbekannt.

Ist das Verhältnis zwischen Hämon und seinem Vater bei Cocteau eher gefühlkalt, erlebt es hier seinen emotionalen Tiefpunkt: Hämon ist der Jüngstgeborene, steht im Schatten des Lieblingssohnes Megareus. Als er Partei für Antigone ergreift und mit seinem Vater über dessen Regentschaft diskutiert, beginnt Kreon, ihn zu verabscheuen. Wer nicht für ihn ist, ist gegen ihn, er vergleicht Hämon mit Polyneikes: „Mach es nur wie die Memme, die/sich auch gespart, in zweifelhafter

⁵¹⁹ Anouilh, Jean: *Antigone*. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.43.

⁵²⁰ Ebd., S.80.

⁵²¹ Steiner, George: *Antigones*. New York: Clarendon Press 1984. S.193.

⁵²² Schondorff, Joachim (Hg.): *Antigone*. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.339.

⁵²³ Ebd., S.333.

⁵²⁴ Ebd., S.331.

⁵²⁵ Ebd., S.339.

Stunde./Weg schafft die Brut, und gleich!“⁵²⁶ Erst als er von Megareus’ Tod hört, entschließt Kreon sich, Antigone zu retten – nicht um ihretwillen, sondern, um sich Hämons Unterstützung zu versichern. Er soll das Schicksal Thebens noch wenden und das argeische Heer besiegen – „Noch eine Schlacht/und Argos läg am Boden!“⁵²⁷, seufzt Kreon später, eine letzte, unrealistische Vorstellung. Der Krieg ist längst verloren, und der König weiß es, doch er ist nicht bereit zum Rückzug. Bis zuletzt hält er an seinem Krieg fest, auch als seine Versuche, das Motiv dem Volk unterzujubeln, scheitern, und er niemanden mehr täuschen kann. Die festgefahrene Situation sowie Kreons Beharren auf seiner Macht und seinem Anspruch, den ihm keiner streitig machen darf, erinnern an die Situation Deutschlands gegen Ende des Zweiten Weltkriegs. Ein Sieg ist schon lange nicht mehr zu erwarten, doch es wird weitergekämpft und -getötet. Wenn Kreon Theben nicht halten kann, dann soll es niemand tun: „So fällt jetzt Thebe./Und fallen soll es, soll’s mit mir, und es soll aus sein/und für die Geier da. So will ich’s dann.“⁵²⁸

8.2.3) Hämon

„Fiancé amoureux, enfant révolté“⁵²⁹ – Thebens Thronfolger steht bis zu seinem Tod im Schatten seines Vaters und seiner Verlobten. Während diese beiden überwiegend emotional und/oder religiös argumentieren, versucht Hämon, eine sachliche Position einzunehmen – was dadurch erschwert wird, dass er als einziger an beide Parteien emotional gebunden ist.

Der natürliche, sich anbahnende Generationenkonflikt eskaliert durch das Todesurteil: Hämon begeht Selbstmord, die äußerste Auflehnung gegen die Befehle seines Vaters. Wie seine Verlobte entzieht er sich so für immer dem Machtbereich des Königs, der ihm keinen Platz im politischen Gefüge einräumen und mit Antigones Hinrichtung auch einen wichtigen Teil seiner sozialen Verortung zerstören wollte.

Im Gespräch mit Antigone sieht man Hämon nur bei Anouilh, die übrigen Dramen sparen die direkte Darstellung dieser Liebe (falls es denn Liebe ist) aus und lassen den Königssohn nur davon erzählen. Wichtigeres Argument gegen Kreon ist die Ungerechtigkeit des Urteils und die Unruhe im Volk (über die ebenfalls bei den meisten Adaptionen und bei Sophokles nur berichtet wird.)

Hasenclever misst Hämon Bedeutung über den Widerstand gegen Kreon hinaus bei, indem er ihn, den „erste[n] Mensch der neuen Erde“⁵³⁰, bekehrt und versöhnt Antigone – auf der Bühne –

⁵²⁶ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.347.

⁵²⁷ Ebd., S.361.

⁵²⁸ Ebd., S.361.

⁵²⁹ Delattre, Charles: Jean Anouilh. Antigone. Connaissance d’une œuvre. Paris: Bréal 1998. S.40.

⁵³⁰ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.248.

nachsterben lässt. Das Volk sieht ihn nicht mehr als Sohn des ungerechten Königs, sondern als Verlobten der Prophetin. Dass er seinem Vater im Leben nichts entgegenzusetzen hatte (der Dialog mit Kreon ist bei Hasenclever am kürzesten), mindert seinen neuen Ruhm nicht.

Wesentlich diplomatischer tritt Cocteau Hämon auf. Sein Hauptargument ist die (negative) Stimmung im Volk, „l’opinion des rues“⁵³¹, die Kreon fürchtet, aber nicht hören will – ebenso wenig wie einen selbstständig denkenden Sohn. Durch seine Vermittlungsversuche erfüllt Hämon nicht mehr das Bild des gehorsamen, für seinen Vater in jeden Kampf ziehenden, Sohnes. Er schwingt sich zu Kreons Gewissen auf, wenn er um Gnade für Antigone bittet, „pour toi et pour moi et pour les dieux infernaux.“⁵³² Dabei sorgt Hämon sich, zumindest seiner Behauptung nach, in erster Linie um den Vater, nicht die Verlobte. Die Entscheidung zugunsten Antigones (und gegen das Leben) fällt erst, als Kreon ihn zwingen will, bei ihrem Tod zuzusehen. „C’est la dernière fois que je te parle“⁵³³, warnt Hämon seinen Vater, bevor er die Bühne verlässt.

Auf die Besonderheiten in Anouilhs Werk wurde bereits verwiesen; Hämon hat hier zwei Auftritte und kann in beiden nichts erreichen. Antigone bleibt ihm letztlich fremd, er versteht ihr Verhalten nicht, wenn er auch gelernt hat, damit umzugehen. Während Antigone bis fast zuletzt fürchtet, dass Hämon in Wirklichkeit ihre ältere Schwester heiraten wollte (was der Hof erwartet hätte), ist er sich seiner Gefühle sicher und stellt sie über die Staatsräson, wenn er Kreon zur Rücknahme des Urteils bewegen will: „Père, la foule n’est rien. Tu es le maître.“⁵³⁴ Die für Hämon bekannte Argumentationslinie wird hier verkehrt; er appelliert an seinen Vater, das Volk zu vergessen und seine Macht als Alleinherrscher zu nutzen. Kreon hat zu diesem Zeitpunkt bereits resigniert und versucht, seinen Sohn davon zu überzeugen, dass Antigone ihn nicht genug geliebt habe. Er bittet den Sohn wie zuvor die Nichte, ihn zu verstehen („ne me juge pas, toi aussi.“)⁵³⁵ Wenigstens Hämon soll Vernunft zeigen und den Platz einnehmen, den der König für ihn vorgesehen hat. Ähnlich wie Antigone stellt Hämon klar, dass er dieses Leben nicht akzeptieren will („Crois-tu que je l’accepterai, votre vie?“⁵³⁶) „La peur de grandir se résume chez lui à l’angoisse de se retrouver seul, de regarder les choses en face“⁵³⁷ – vor den Augen seines Vaters begeht Hämon Selbstmord.

⁵³¹ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.24.

⁵³² Ebd., S.25.

⁵³³ Ebd., S.26.

⁵³⁴ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.68.

⁵³⁵ Ebd., S.69.

⁵³⁶ Ebd., S.68.

⁵³⁷ Delattre, Charles: Jean Anouilh. Antigone. Connaissance d’une œuvre. Paris: Bréal 1998. S.40.

Bei Brecht ist der Vater-Sohn-Konflikt kaum emotional geladen, Hämon kritisiert die (hier eindeutig negativ besetzte) Staatsführung seines Vaters und bittet diesen, nicht nur seinem eigenen Urteil zu vertrauen. Hämon sieht sich als Vertreter des Rechts, „wo sich’s auch weist.“⁵³⁸ Die Beschimpfung als „Weibes Knecht“ trifft ihn, der seine Vorstellung von Moral über alle persönlichen Beziehungen gestellt hat, nicht. Er verlässt die Bühne im Gefühl des moralischen Sieges, damit Kreon „keinen sehen [muss]/der aufrecht geht, und zitter[t.]“⁵³⁹ Für den Vater gewinnt Hämon erst an Bedeutung, als die Nachricht vom Tod des älteren Bruders Megareus eintrifft. Kreons bedauernde Schlussworte können an beide Söhne gerichtet verstanden werden: „Ich hab geglaubt/Es könnt ein Schwert sein, was ich holen ging. Früh ist’s/Mir verstorben, das Kind.“⁵⁴⁰

8.2.4) Ismene

Nur für Ismene ist’s vorbei. Sie kommt nicht wieder, taucht im Stück einfach nicht mehr auf. Ein farbloser und unwichtiger Charakter, der bis zum folgenschweren Schluß – drei Tote – nicht mehr hinzugezogen wird, dessen Verbleib nicht mehr von Interesse ist. Mitläufer zählen nicht einzeln, sondern in der Masse.⁵⁴¹

Ismene scheint das Gegenteil ihrer Schwester zu sein: angepasst, ängstlich, rational. Ihr späterer Sinneswandel, den Antigone nicht anerkennt (und den Kreon nicht ernst nimmt, sonst hätte er sie nicht verschont), kann an diesem Bild nicht rütteln.

In der Haltung der Antigone-Schwester Ismene in Sophokles’ Tragödie klingt jene Moral im Sinne der klassischen Humanität an, der zufolge der Mensch zur Mässigung [sic] und Umsichtigkeit in seinem Verhalten und zu vernünftigem Handeln aufgefordert ist.⁵⁴²

Die Figur der zweiten Ödipustochter hat eine ähnliche Funktion wie Hämon (der vergebliche Versuch, zu vermitteln, in ihrem Fall allerdings, *bevor* das Verbrechen begangen wird), doch ihre Worte bleiben ohne Konsequenzen – „Ismene versteht beide, Antigone und Kreon, und gerade deshalb handelt sie nicht.“⁵⁴³ Sie kann nur vor dem kommenden Unglück warnen, für mehr als eine eigenständige Handlung (die Selbstanklage) fehlt ihr der „männlich[e] Sinn der Schwester“⁵⁴⁴, wie Carstensen es in seiner Bearbeitung von „Die schönsten Sagen des klassischen Altertums von Gustav Schwab“ bei Ismenes Pendant am mykenischen Königshof, Elektras Schwester Chrysothemis, deutlich

⁵³⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.346.

⁵³⁹ Ebd., S.347.

⁵⁴⁰ Ebd., S.361.

⁵⁴¹ Steiner, Adele: Der Antigone. Kritische Betrachtungen über den Umgang mit der „Antigone“ des Sophokles am Wiener Burgtheater (1961 und 1985) und in der Literatur in Bezug auf ihr rollenwidriges Verhalten und dessen Folgen. Dipl.-Arb. Universität Wien 1991. S.79f.

⁵⁴² Wüthrich, Werner: Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948. Zürich: Chronos 2015. S.36.

⁵⁴³ Jens, Walter: Antigone-Interpretationen. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.297.

⁵⁴⁴ [o.Hg] Griechische Sagen. Die schönsten Sagen des klassischen Altertums von Gustav Schwab. Bearbeitet und ergänzt von Richard Carstensen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000. S.252.

formuliert.⁵⁴⁵ Während (Elektra und) Antigone männlich typisierte Eigenschaften nachgesagt werden, verkörpert Ismene das passiv-nichtemanzipierte Weibliche (das bei Anouilh durch ihre schöne äußere Gestalt verdeutlicht wird.) Von diesem Standpunkt aus versucht sie, Antigone zu überzeugen, Polyneikes nicht zu begraben. „Weiber sind wir/und dürfen so nicht gegen Männer streiten“⁵⁴⁶, erklärt sie der Schwester bei Brecht, deutlicher wird es bei Hasenclever: „Du bist ein Weib. Gehorche!“⁵⁴⁷ Ähnlich klingt es bei den französischen Autoren.

Butler sieht das Verhältnis der Schwestern als Spiegelung der Beziehung von Eteokles und Polyneikes⁵⁴⁸, der Bruch ist als Abbild des Bruderszwists vorgezeichnet.

Diese Entzweiung wird im Textverlauf von Antigone gegen alle Versöhnungsangebote ihrer Schwester hartnäckig verfochten und gipfelt schließlich in der Aufkündigung der schwesterlichen Verwandtschaft.⁵⁴⁹

Butler begründet das mit den verschiedenen Rollen, die Antigone im Lauf der Tragödie einnimmt: Ödipus ersetzt sie in der Verbannung den Sohn, in ihrer Bedingungslosigkeit entspricht sie ihrem Onkel Kreon, den Brüdern wird sie im Tod gleich – „by the time this drama is done, she has thus taken the place of nearly every man in her family.“⁵⁵⁰

Dem entgegen steht Ismene, die bestrebt ist, sich (möglichst unabhängig von Ödipus) eine Identität als treue Untertanin zu schaffen. Ein aussichtsloses Unterfangen, umso mehr, als Antigone bereitwillig ihren Namen mit dem des Vaters verknüpfen lässt (um ihn, wie bei Hasenclever, zu verteidigen oder wie bei Cocteau als wahren Grund für ihre Behandlung durch Kreon zu nennen.) Als sie sich als Komplizin bezeichnet, hat Antigones Schwester ihr Erbe jedoch vollständig akzeptiert.

Als einzige Figur im ganzen Stück ändert sie ihre Meinung vollkommen und ohne äußeren Druck (nur Cocteau lässt Kreon Ismene von vornherein mitverdächtigen.)

Ismenes Haltung (bzw. die Änderung derselben) stellte bei Sophokles eine epochale Neuerung dar: „Zum ersten Male für uns sichtbar treten damit im europäischen Drama zwei Menschen aus der Gemeinsamkeit in den Streit auseinander.“⁵⁵¹ Davor waren große Meinungsänderungen innerhalb eines Dialoges nicht möglich, entweder waren beide Parteien schon im Vorhinein einig oder wurden es auch im Gespräch nicht. Das neue System betrifft neben den Schwestern noch Kreon und Hämon

⁵⁴⁵ Vgl. Noll, Alfred J.: Kein Anwalt für Antigone! Recht wider Recht in der „Antigone“ des Sophokles. Wien: Czernin 2008. S.77.

⁵⁴⁶ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.330.

⁵⁴⁷ Ebd., S.221.

⁵⁴⁸ Vgl. Butler, Judith: Antigone's Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000. S.62.

⁵⁴⁹ Frei Gerlach, Franziska: „Antik? Oh, nee.“ Antigone und die Folgen: Sophokles, Hegel, Freud, Butler. In: IASL 39(1) 2014. S.26.

⁵⁵⁰ Butler, Judith: Antigone's Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000. S.62.

⁵⁵¹ Jens, Walter: Antigone-Interpretationen. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.295.

sowie Kreon und Teiresias.⁵⁵² Ismene und Antigone sind zu Beginn der Tragödie im Verlust geeint, doch als Antigone erkennt, dass sie nicht auf die Hilfe ihrer Schwester zählen kann, zerbricht die Eintracht und wird zu Hass. Das Band zwischen Schwester und Bruder überdauert selbst den Tod, das zwischen Schwester und Schwester geht an den Regeln der Gesellschaft zugrunde.

In ihrer Argumentationslinie (die Unmöglichkeit des eigenen Weiterlebens ohne Antigone, der Verweis auf Hämons Beziehung zu ihr) ist Ismene, noch stärker als Hämon, in allen Adaptionen nah an Sophokles angelehnt. Kotsiaros bemerkt allerdings: „Sowohl Hasenclever als auch Brecht machen Ismene stärker als Sophokles in der Szene, wo sie versucht, gegen den König für Antigone Partei zu ergreifen.“⁵⁵³ Trotzdem bleibt sie stets außerhalb des „tragischen Raum[s]“⁵⁵⁴, in dem Antigone und Kreon sich bewegen.

Hasenclever hat in seiner umfassenden Umdeutung auch Ismenes Schicksal neu geschrieben: Sie hat bei ihm mehr Auftritte und wird nach einigem Zaudern von Antigone vollständig „missioniert“ – bis Kreon, dessen Ideologie der von Antigone entgegensteht, sie als „Schlange“⁵⁵⁵ bezeichnet. Obwohl stumm (wie es zu dieser plötzlichen Behinderung kommt, bleibt unklar), ist es Ismene, die Eurydike am Ende von Hämons Selbstmord erzählt – vor dem Hintergrund des Auferstehungsgedankens keine Hiobs-, sondern eher eine Freudenbotschaft. Ob Ismene den Fall Thebens überlebt (oder überhaupt überleben will), lässt Hasenclever offen.

Bei Cocteau ist Ismene trotz ihres falschen Geständnisses unsicher, was die Schuldfrage betrifft: „Ta faute est notre faute“⁵⁵⁶, sagt sie zu Antigone – sich gegen den Befehl des Königs zu widersetzen, aus welchen Gründen immer, bleibt ein Verbrechen für sie. Wie das gesamte Drama ist ihr Charakter damit nah an Sophokles' Vorbild.

Anouilh's Werk setzt in der schwesterlichen Beziehung später ein, das Gespräch um das Bestattungsverbot hat schon stattgefunden, Antigone ihre Schwester schon um Hilfe gebeten. Als ältere Schwester fühlt sich Ismene für die jüngere verantwortlich, kann sie aber nicht in ihrem Plan unterstützen. Bevor Kreon das verhängnisvolle Wort ausspricht, tut es Ismene: „Essaie de comprendre au moins!“⁵⁵⁷ Antigone will nicht verstehen, sie will sterben – etwas, das die große Schwester sich nicht traut. Die Beziehung der Schwestern spiegelt die der Brüder hier nur einseitig;

⁵⁵² Vgl. Jens, Walter: *Antigone-Interpretationen*. In: Hans Diller (Hg.): *Sophokles*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.296.

⁵⁵³ Kotsiaros, Konstantinos: *Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone*. Diss. Universität Berlin 2006. S.175.

⁵⁵⁴ Diller, Hans (Hg.): *Sophokles*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.297.

⁵⁵⁵ Schondorff, Joachim (Hg.): *Antigone*. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.230.

⁵⁵⁶ L'Académie française (Hg.): *Jean Cocteau. Théâtre 1*. Paris: Edition Gallimard 1948. S.22.

⁵⁵⁷ Anouilh, Jean: *Antigone*. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.17.

Antigone beneidet Ismene, nicht umgekehrt. Sie ist von der Schönheit der älteren fasziniert, das Äußere ist für sie ein wichtiger Wesenszug Ismenes geworden („Cela me rassure ce matin, que tu sois belle.“⁵⁵⁸)

Die Zurückweisung vor Kreon behandelt Anouilh differenzierter als seine Kollegen: Antigone erklärt, um des Mitsterbens würdig zu sein, hätte Ismene sich wie sie selbst fangen lassen müssen. Auf diese konkrete Aussage antwortet die Schwester ebenso konkret: „Eh bien, j’irai demain!“⁵⁵⁹ Ob Antigone daran glaubt oder nicht, sie verwendet den Ausruf als Attacke gegen Kreon: „Tu l’entends, Créon? Elle aussi. Qui sait si cela ne va pas prendre à d’autres encore, en m’écoutant?“⁵⁶⁰ Aber natürlich wird es das nicht. Tatsächlich ruft Antigones Tod bei Anouilh die wenigsten Reaktionen hervor.

Brechts Ismene, „die liebliche, die für Frieden [ist]“⁵⁶¹ (wie die „Alten“ sie am Hof begrüßen), hat für sich das offizielle Bild von Polyneikes, „dem die Stadt entsagt hat“ und „der im Aufruhr war“⁵⁶² übernommen. Sie lebt zurückgezogen aus der Öffentlichkeit, ist Theben (und damit Kreon, der es repräsentiert und lenkt) aber ergeben, wenn sie sich auch unterdrückt fühlt. Kreons Hass erspart ihr diese Ergebenheit nicht, seine Begrüßung klingt anders als die der Alten: „Ja! Du! Die du drin hockst, daheim! Zwei/Greuel zog ich mir auf, schwesterlich Schlangengezücht.“⁵⁶³ Schnell stellt er wie bei Sophokles fest, von den beiden „wird eben da/närrisch die ein’, und lang schon ist’s die andere.“⁵⁶⁴ Gerne wäre er bereit, den Spross Ödipus’ gänzlich zu vernichten, doch da Antigone die bei weitem größere Gefahr ist, überlässt er ihr die Entscheidung: „Handelt’s euch aus! In Kleinem will ich da nicht klein sein.“⁵⁶⁵ Ismene, von König und Schwester verachtet, wird verschont.

8.3) Die Menge: Wächter, Boten und Chor

Akute Folgen aus den Selbstmorden von Königin und Thronfolger gibt es bei Sophokles nicht. Noch taugt Kreon – physisch zumindest – zum Herrscher und damit Geldgeber, wer nach ihm regiert, wird sich später zeigen. „Aber alles andre gilt mir, wie ich einmal bin,/für nicht so wichtig wie das eigne Heil.“⁵⁶⁶ Sophokles lässt den Wächter selbst seine nicht heroische, aber auch nicht überraschende Sichtweise darlegen – um das eigene Leben aufzugeben, sind die Helden (in diesem Fall: die Heldin) da. Walker verweist überdies auf die unterschiedliche Identifikation mit der Heimatstadt: Während

⁵⁵⁸ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227). S.15.

⁵⁵⁹ Ebd., S.66.

⁵⁶⁰ Ebd., S.66.

⁵⁶¹ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.341.

⁵⁶² Ebd., S. 330.

⁵⁶³ Ebd., S. 341.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 342.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 342.

⁵⁶⁶ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.23.

sie naturgemäß bei Kreon und z.B. Ismene sehr hoch ist, stehen die Wächter (durch ihre Aufsichtspflicht am Schlachtfeld geographisch verdeutlicht) am Rand des sozialen Geflechts.

[The guard] does not consider how his existence is bound up with the community around him nor how the well-being of the community might contribute to the well-being of the individual.⁵⁶⁷

Kreons Theben funktioniert also weder für Antigone noch für seine Diener, seine „Welt ist eng und blind; daran ändert es nichts, daß sein Glaube an sie ehrlich sein mag.“⁵⁶⁸ Steinmann sieht in den Wächtern nach dem Chor eine weitere Stufe des Widerstands gegen den König: „Mit dem leisen Widerstreben des Chors beginnt es; dann drängt der Wächter mit Witz, später mit überlegenem Wissen Kreon in die Enge [...]“⁵⁶⁹

Für Delattre sind die Wächter, zumindest bei Anouilh, „un instrument du pouvoir de Créon, et rien de plus.“⁵⁷⁰ Wie der König, so versagt sein Machtapparat. Kreon kann nur zusehen, wie seine Dynastie untergeht – eine Tatsache, die den Anouilhschen Wächtern allerdings gleichgültig ist: „eux, tout ça, cela leur est égal; c’est pas leurs oignons.“⁵⁷¹ Sie haben tatsächlich nichts zu befürchten, Kreon ist durch sein „ja“ verdammt, weiter zu regieren. Ihre persönliche Situation wird sich nicht ändern.

Jens sieht keinen charakterlichen Unterschied zwischen Wächter und Boten bei Sophokles, für ihn symbolisiert die eine wie die andere Figur „ein[en] Mensch[en], dessen Worte kein anderes Ziel verfolgen als sich selbst zu retten.“⁵⁷² Die Deutlichkeit, mit der dieses Ziel dargestellt wird, ist aber unterschiedlich.

Funktional verschwimmt die Grenze zwischen Wächter und Boten durch das Eingreifen der Protagonistin mehr und mehr. Antigone kann nicht aufgehalten werden (als sie gefasst wird, ist Polyneikes bereits wieder begraben), jemand muss Kreon den folgenschweren Vorfall melden. Beim ersten Mal geschieht das nur widerstrebend: „Keiner wagte sich zu dir. Wir zogen das Los. Mich traf es. Sei gnädig!“⁵⁷³, bittet der Wächter bei Hasenclever, der von Brecht und Sophokles fügt daran noch seine Befürchtung: „[...] und niemand liebt den Boten schlimmer Worte.“⁵⁷⁴

⁵⁶⁷ Walker, Kathryn: Between Individual Principles and Communal Obligation: Ethical Duty in Sophocles’s Antigone. Mosaic 41/3 2008. S.207.

⁵⁶⁸ Ehrenberg, Victor: Das Herrscherbild des Sophokles. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.97.

⁵⁶⁹ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.67.

⁵⁷⁰ Delattre, Charles: Jean Anouilh. Antigone. Connaissance d’une œuvre. Paris: Bréal 1998. S.39.

⁵⁷¹ Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227).S.81.

⁵⁷² Jens, Walter: Antigone-Interpretationen. In: Hans Diller (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. S.298.

⁵⁷³ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.225.

⁵⁷⁴ Ebd., S.334.

Das Element des Loswurfs zieht sich durch alle vier Adaptionen. Aus der Menge herauszutreten und sich als Individuum an den König zu wenden, erscheint allen Wächtern als nur ironisch zu verstehendes „schöne[s] Glück.“⁵⁷⁵ Die Furcht davor, das Verbrechen auch nur zu melden, steht in krassem Gegensatz zu Antigones Haltung: Sie verbietet Ismene, ihren Plan geheim zu halten (z.B. bei Cocteau: „Ne cache rien! Tu peux parler.“⁵⁷⁶) und bekennt sich vor Kreon klar dazu. Butler thematisiert, dass die verschiedenen Übersetzungen der ersten Konfrontation mit Kreon (“I confess”, “I say I did it”, „I will not deny“⁵⁷⁷) nicht alle zwingend für ein Eingeständnis stehen. Als sie dann gesteht (oft sind beide Aspekte in einem Antwortsatz enthalten, bei Cocteau z.B.: „Ich tat es und bekenne es.“⁵⁷⁸), erhebt sie gleichsam Anspruch auf ihre Aktion und deren Einzigartigkeit, und auf das ihr damit zugeteilte Schicksal.⁵⁷⁹ Dem hatte der Wächter zuvor mit fast ebenso großer Intensität zu entkommen versucht, indem er betonte, keinen Anteil an besagter Aktion zu haben.

Neutraler gezeichnet sind die Boten, die von Antigones, Hämons und Eurydikes Selbstmord erzählen. Bei Hasenclever überbringt der Herold Eurydike die Nachricht von Antigones Tod, die stumme Ismene die vom Tod Hämons – sie muss es nicht in Worte fassen, weil das Publikum (und das Volk) hier bereits gesehen hat, was geschehen ist. Cocteau schickt einen Mann, Brecht einen Mann (um von Megareus’ Tod zu erzählen) – einen Krieger, den seine Botschaft persönlich betrifft und der nach Erfüllung seiner Pflicht stirbt – und eine Frau (für Hämon). Sie alle fürchten nichts mehr von dem Mann, der über sie herrscht, und Kreon verschwendet keinen Gedanken an ihre Motive, wie er es noch bei den Wächtern getan hat.

Die Aufgabe des Chores als Vermittler, Beobachter und Verkörperung der Gesellschaft in der griechischen Tragödie wurde bereits kurz erläutert. Durch die Jahrhunderte und verschiedene Reglementierungen haben diese Aufgaben an Bedeutung verloren, trotzdem listen Cocteau und Anouilh unter den Dramatis Personae den Chor auf, bei Hasenclever ist er (durch seine Diversität vom antiken Chor sehr weit entfernt) als „Volk von Theben“⁵⁸⁰ gekennzeichnet, das im Text in mehrere Gruppen aufgeteilt wird. Bei Brecht heißt diese mehrköpfige Figur „Die Alten von Theben“⁵⁸¹. Die Unterscheidung zwischen Chor und Chorführer – eine Figur aus dem Chor, die dessen

⁵⁷⁵ Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075). S.17.

⁵⁷⁶ L’Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948. S.14.

⁵⁷⁷ Butler, Judith: Antigone’s Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000. S.8.

⁵⁷⁸ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.265.

⁵⁷⁹ Vgl. Butler, Judith: Antigone’s Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000. S.8.

⁵⁸⁰ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.216.

⁵⁸¹ Ebd., S.324.

Aussagen in verschärfter Form direkt an den König richtet – gibt es aber nicht. Anders als bei Sophokles, Cocteau und Anouilh gehen bei den beiden deutschen Dichtern am Ende alle zugrunde.

Hasenclevers Volk von Theben, im Figurenverzeichnis als erstes gereiht, sieht Kotsiaros als eigentlichen Protagonisten des Stückes.⁵⁸² Die Menschen werden zu Mitspielern mit der Macht, Kreons Herrschaft zu stürzen – und der König trägt seinen Teil zum Untergang bei, indem er die Stadt in Brand setzen lässt. Anfangs noch aufseiten Kreons, wird das Volk durch Antigones und Hämons „Opfer“ geläutert, kann aber letzten Endes keine (rettende) Initiative ergreifen.

Cocteau übernahm die Rolle des Chores bei der Premiere seiner Antigone selbst; wie die anderen Figuren in dieser Adaption ist auch er zu schnellen Reaktionen gezwungen, die sich aber mit denen des sophokleischen Chores decken.

Anouilhs Chor tritt das erste Mal unmittelbar vor Antigones Verhaftung auf, das zweite Mal unmittelbar nach ihrer Verurteilung – er hat, wie Hämon, keinen echten Spielraum für ernsthafte Verhandlungen, die Frage nach Rechtmäßigkeit und Konsequenzen wird hier ausschließlich von Kreon und Antigone getragen. Am Ende kann der Chor nur noch feststellen, dass es ohne Antigone wieder ruhig geworden ist am Hof, dass die Überlebenden vergessen und weitermachen werden.

Mehr Bedeutung hat der Chor bei Brecht, der selbst darauf hinwies, ein großer Unterschied zwischen ihm und Sophokles sei, dass „in die Chöre *neue Gedanken* kommen.“⁵⁸³ Brechts Alte kommentieren zunächst in sophokleischer Weise das Geschehen, beginnen aber mit Tiresias' Auftreten, ihren „Führer“⁵⁸⁴ (wie der Wächter ihn bezeichnet) und seine Propaganda zu hinterfragen: „Manches/Üble hörten wir da und verwarfen's, dir vertrauend/mit den Berichtern und stopften das Ohr zu/füchtend die Furcht.“⁵⁸⁵ Zu Beginn erleichtert und stolz über den vermeintlichen Sieg, zeigen die Alten doch schon Ermüdungserscheinungen:

Kreon: So nehmt die Aufsicht [über Polyneikes' Leichnam] denn in dem Besagten.

Die Alten: Besetze du mit Jungen derlei Posten!⁵⁸⁶

Eine unmögliche Forderung, Theben hat keine jungen Männer mehr, die nicht in der Schlacht kämpfen. Wie Antigone greifen die Alten das Motiv des Staubes auf, dass Kreon sie belogen hat, empört sie, nicht so sehr ihr eigener Tod (zumal ihr eingefügter Tanz zu Ehren Bacchus' keine Wirkung zeigt): „Wir aber folgen auch jetzt ihm all und/nach unten ist's. [...] Denn kurz ist die Zeit/Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie/hinzuleben [...]“⁵⁸⁷ Der Krieg wird ohne

⁵⁸² Vgl. Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.65.

⁵⁸³ Ebd., S.121.

⁵⁸⁴ Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971. S.334.

⁵⁸⁵ Ebd., S.356.

⁵⁸⁶ Ebd., S.333.

⁵⁸⁷ Ebd., S.363.

Heerführer geschlagen, das Volk kann ihn nicht mehr aufhalten und ist sich seiner Mitschuld daran bewusst.

Die letzten Verse der bearbeiteten Handlung sind aufschlussreich: der Chor billigt das schämliche Ende des Tyrannen und weiß zugleich, dass er selbst mitschuldig ist und dass die politische Niederlage Kreons auch seinen eigenen Untergang zur Folge haben wird. Das Ende beweist vor allem, dass die letzte Aussage des Sophokleischen Chores ins direkte Gegenteil verkehrt ist, und fasst die Merkmale der Brechtschen Politisierung des Stückes und die klaren Intentionen des Bearbeiters in fünfzehn Zeilen zusammen.⁵⁸⁸

9) Conclusio

Antigone fasziniert. Sie läßt, in aller Schönheit, schrecklich und tragisch zugleich, das Jenseits des Lebens aufblitzen, was verführt, fesselt und mitreißt.⁵⁸⁹

Zahlreiche Bearbeitungen des Stoffes in der Literatur, der bildenden Kunst und der Wissenschaft belegen diese Aussage von Guyomard. Sophokles' Figuren besitzen großes Identifikationspotenzial, heute vielleicht noch mehr – doch dies ist Spekulation – als vor knapp 2500 Jahren.

Die Vielseitigkeit des Antigone-Stoffes wurde hier beispielhaft an vier Dramen gezeigt, die in einem kleinen Entstehungszeitraum (30 Jahre liegen zwischen der Uraufführung von Hasenclevers „Antigone“ und der Niederschrift von Brechts Fassung) aus der (literarischen) Tradition von zwei Nationen, Deutschland und Frankreich, geschrieben wurden. Jeder der Dichter hob in seiner Interpretation andere Aspekte hervor und/oder fügte neue Themen und Deutungsmöglichkeiten in den Stoff ein, sodass vier sehr unterschiedliche Stücke entstanden: Die Rechtmäßigkeit von Kreons Herrschertum wird mitunter ebenso in Frage gestellt wie die Sinn- und Heldenhaftigkeit von Antigones Tat, das Schicksal von Theben und die Existenz von strafenden Göttern.

Was in allen Adaptionen erhalten bleibt, ist der Widerstand der Einzelnen gegen die Gesellschaft, der Frau gegen den Mann, der Jüngeren gegen den Älteren, oft auch des Humanismus gegen die Tyrannei. Letzterer Gegensatz ist Teil einer jahrhundertealten Interpretationstradition, „it addresses itself to the singularity recursive character of western thought and style as a whole.“⁵⁹⁰

Die griechische Antike wird oft als Wiege der europäischen Kultur bezeichnet, ihre politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Errungenschaften sind in das kulturelle Gedächtnis der Menschen und in die Kunsttheorien eingebettet. Die Geschichte von Antigone mag heute nicht mehr jedem bekannt sein, doch die existenziellen Fragen nach Recht und Unrecht, die darin gestellt werden,

⁵⁸⁸ Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone. Diss. Universität Berlin 2006. S.124.

⁵⁸⁹ Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001. S.35.

⁵⁹⁰ Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984. S.121.

“[the] struggle between individual principle and communal obligation”⁵⁹¹, sind immer noch verständlich.

Abschließend kann hier festgestellt werden, dass die Auseinandersetzung mit den gewählten Texten die These von der Diversität der Deutungsmöglichkeiten der Sage bestätigt hat. Die vier gewählten Texte, weder die ersten noch die letzten der „Antigone“-Adaptionen, zeigen bei gleichem Plot und gleichen Figuren unterschiedliche Geschichten und Charaktere und transformieren den Mythos aus vorchristlicher Zeit in die Situation der Dichter. Der alte Stoff zeigt sich immer fähig zur Aktualisierung.

Aus genau diesem Grund kann die vorliegende Arbeit nur ein Teil einer großen Stoffanalyse sein; „Antigone fasziniert“ auch weiterhin und wird wohl noch lange Zeit zu Neuinterpretationen herausfordern, wie auch Steiner am Ende seiner Beschäftigung mit verschiedenen „Antigones“ feststellt:

But these are conjectures and books as yet unwritten. All I can be certain of is this: what I have tried to say is already in need of addition. New “Antigones” are being imagined, thought, lived now; and will be tomorrow.⁵⁹²

⁵⁹¹ Walker, Kathryn: Between Individual Principles and Communal Obligation: Ethical Duty in Sophocles’s Antigone. Mosaic 41/3 2008. S.212.

⁵⁹² Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984. S.304.

10) Literaturverzeichnis

10.1) Analysierte Primärliteratur

Anouilh, Jean: Antigone. Reclam Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 9227).

L'Académie française (Hg.): Jean Cocteau. Théâtre 1. Paris: Edition Gallimard 1948.

Schondorff, Joachim (Hg.): Antigone. Theater der Jahrhunderte. München: Langen-Müller 1971.

10.2) Sonstige Primärliteratur

[o.Hg] Griechische Sagen. Die schönsten Sagen des klassischen Altertums von Gustav Schwab. Bearbeitet und ergänzt von Richard Carstensen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam 2000 (=RUB 1).

Katholische Bibelanstalt (Hg.): Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. In neuer Rechtschreibung. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH 2005.

Shakespeare, William: Julius Cäsar. Stuttgart: Reclam 2009 (=RUB 9).

Sophokles: Antigone. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013 (=RUB 19075).

10.3) Sekundärliteratur

[o. Hg.] Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Sechster Band: Die moderne Welt. 1914 bis heute. Berlin: Propyläen Verlag 1988.

Adam, Konrad: Die alten Griechen. Berlin: Rowohlt 2006.

Aristoteles: Hauptwerke. Stuttgart: Kröner 1977.

Aristoteles: De arte poetica. Werke in deutscher Übersetzung. 5. Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: de Gruyter 2008.

Baeumer, Max L.: Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

Balmer, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 4. durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008.

Bohrer, Karl Heinz: Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher. Berlin: Suhrkamp 2015.

Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Rowohlt's Enzyklopädie herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012.

Brown, Frederick: Jean Cocteau. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1985.

Butler, Judith: Antigone's Claim. Kinship between life and death. New York: Columbia University Press 2000.

- Cestier, Maryline: Wenn Orpheus Ödipus begegnet... Mythenvarianten in Jean Cocteau's theatralischem und filmischem Werk. Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 25. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2013.
- Delattre, Charles: Jean Anouilh. Antigone. Connaissance d'une œuvre. Paris: Bréal 1998.
- Diller, Hans (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- Erdheim, Mario: Weibliche Größenphantasien in Adoleszenz und gesellschaftlichen Umbrüchen. In: Cremerius, Johannes, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche – Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 16. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997.
- Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sa vie, son art, son temps. Paris: Éditions du seuil 1973.
- Fischer, Matthias-Johannes: Brechts Theatertheorie. Forschungsgeschichte – Forschungsstand – Perspektiven. Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 115. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989.
- Flügge, Manfred: Jean Anouilhs ‚Antigone‘. Symbolgestalt des französischen Dramas 1940-1944. Berlin: Schäuble 1994.
- Fraigneau, André: Cocteau par lui-même. Ecrivains de toujours. Paris: Éditions du seuil 1957.
- Frei Gerlach, Franziska: „Antik? Oh, nee.“ Antigone und die Folgen: Sophokles, Hegel, Freud, Butler. In: IASL 39(1) 2014.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005.
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2009.
- Funke, Christoph, Dieter Kranz (Hg.): Theaterstadt Berlin. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1978.
- Guyomard, Patrick: Antígona, para siempre contemporánea. In: El Jardín de Freud. Núm 5. Bogota [o.V.] 2005.
- Guyomard, Patrick: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers. Wien: Turia und Kant 2001.
- Hadamovsky, Franz (Hg.): Wiener Theaterforschung 4 1947/49. Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Wien: A. Söxl 1954.
- Hayman, Ronald: Bertolt Brecht. Der unbequeme Klassiker. München: Heyne 1985.
- Hecht, Werner (Hg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1988.
- Heinrich, Klaus: Zur Faszination der Antigone. In: der staub und das denken (Reden und kleine Schriften 4). Frankfurt am Main/Basel 2009.
- Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 46). Tübingen: Max Niemeyer 1994.
- Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBiographie 2006.

- Kotsiaros, Konstantinos: Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen *Antigone*. Diss. Universität Berlin 2006.
- Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln Weimar Wien: Böhlau 2013 (UTB 3871).
- List, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen. 2. Verbesserte Auflage. Wien: facultas 2014.
- Mahrenholtz, Katharina, Dawn Parisi: Theater! Dichter und Dramen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2014.
- Mangold, Christiane (Hg.): Grundkurs Darstellendes Spiel. Theatertheorien. Braunschweig: Schroedel 2010.
- Mark, Herbert: Griechische Götter- und Heldensagen. Wien: Kremayr und Scheriau 1974.
- Matzowski, Bernd: König Ödipus von Sophokles. Königs Erläuterungen. Textanalyse und Interpretation mit ausführlicher Inhaltsangabe und Abituraufgaben mit Lösungen. Hollfeld: C. Bange 2013.
- Mayer, Hans: Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- Noll, Alfred J.: Kein Anwalt für Antigone! Recht wider Recht in der „Antigone“ des Sophokles. Wien: Czernin 2008.
- Olivier, Christiane: Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter. München: dtv 1994.
- Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): Burgtheater 1776-1976. 1. Band. Wien: Ueberreuter [o. J.]
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris v. Borresholm nach der im Jahre 1955 erschienenen Penguin-Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1984.
- Rave, Klaus: Orpheus bei Cocteau. Psychoanalytische Studie zu Jean Cocteaus dichterischem Selbstverständnis. Europäische Hochschulschriften Bd.95. Frankfurt: Peter Lang 1984.
- Riedl, Sabine: Antigone: Inszenierungen einer Figur. Dipl.-Arb. Universität Wien 2015.
- Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München: Beck'sche Reihe C.H. Beck 2003.
- Schachenhofer, Eva-Maria: Antigone : Mythos - Tragödie - politisches Beispiel. Dipl.-Arbeit Universität Wien 1993.
- Schreiner, Evelyn (Hg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien: Jugend und Volk 1989.
- Schütze, Oliver (Hg.): Griechische und römische Literatur. Stuttgart: J.B. Metzler 2006.
- Senat v. Berlin (Hg.): 25 Jahre Theater in Berlin. Theaterpremierer 1945-1970. Berlin: Heinz Spitzing 1972.
- Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV 2004.

Steiner, Adele: Der Antigone. Kritische Betrachtungen über den Umgang mit der „Antigone“ des Sophokles am Wiener Burgtheater (1961 und 1985) und in der Literatur in Bezug auf ihr rollenwidriges Verhalten und dessen Folgen. Dipl.-Arb. Universität Wien 1991.

Steiner, George: Antigones. New York: Clarendon Press 1984.

Theisen, Josef: Jean Anouilh. Köpfe des 20. Jahrhunderts Bd. 68. Berlin: Colloquium Verlag 1972.

Thimm, Günter: „Das Chaos war nicht aufgebraucht.“ Ein adoleszenter Konflikt als Strukturprinzip von Brechts Stücken. Freiburger literaturpsychologische Studien Bd.7. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003.

Vandromme, Pol: Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La table ronde 1965.

Versini, Georges: Le théâtre français depuis 1900. Que sais-je? Paris: Presses universitaires de France 1985.

Verucchi, Isabelle: Anouilh – Antigone. 40/4. Ellipses. Paris: édition marketing S.A., 1999.

Vogel, Harald, Roland Jost: Bertolt Brecht lesen. Lesewege – Lesezeichen zum literarischen Werk. Leseportraits Bd. 3. Hohengehren: Schneider Verlag 1999.

Wüthrich, Werner: Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948. Zürich: Chronos 2015.

Zimmermann, Christiane: Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst. München: Gunter Narr 1993.

10.4) Internetquellen

<http://alt.volkstheater.at/home/premierer/from25>

http://data.bnf.fr/39499938/antigone_spectacle_1922/

<http://diepresse.com/home/kultur/news/4732893/Alle-spielen-Antigone-wie-immer-im-Krieg>

http://franzgeiger.com/lebensfluss_zielgerade.html

<http://gutenberg.spiegel.de/autor/-279>

<http://todesstrafe.amnesty.at/antike.php>

<http://www.berliner-ensemble.de/geschichte>

http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9073.html

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=964724609

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_naechstes/spielplan_naechster_monat.php

<http://www.deutsche-biographie.de/sfz70021.html>

<http://www.freud-museum.at/online/freud/chronolg/vater-d.htm>

<http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/de/Epigonen.html>

<http://www.hoelderlin-gesellschaft.de/index.php?id=675>

http://www.jeancocteau.net/bio1_fr.php

http://www.lexikon-drittes-reich.de/Blut_und_Boden

<http://www.litde.com/textsammlung-zur-deutschen-literaturgeschichte/bertolt-brecht-kleines-organon-fr-das-theater.php>

<http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/>

<http://www.prisma.de/stars/Jean-Cocteau,65792>

<http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/projekte/plex/plex/lemmata/e-lemma/elektra-.htm>

<http://www.tdj.at/spielplan/archiv/20072008/s/antigone/>

<http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/opernhaus/geschichte/Allgemein.de.php>

<http://www.xlibris.de/Autoren/Brecht/Biographie/Seite1>

<https://www.dhm.de/lemo/biografie/bertolt-brecht>

<https://www.dhm.de/lemo/biografie/walter-hasenclever>

<https://www.perlentaucher.de/buch/sophokles/oedipus-in-kolonos.html>

<https://www.schaubuehne.de/de/seiten/chronik-premier.html>

11) Abstract

„Ja dass ich sterben würd: Ich wusst es wohl – wieso auch nicht?“

Antigone-Dramen des 20. Jahrhunderts im Vergleich

Die Arbeit beschäftigt sich zu Beginn mit der antiken griechischen Tragödie und dem Mythos des Labdakidengeschlechts, dessen Untergang erstmals von Sophokles in der heute bekannten Form – mit Ödipus' Tochter Antigone als tragischer Heldin – dramatisiert wurde.

Von den zahlreichen Adaptionen, die im Lauf der Jahrtausende zu Sophokles' Werk erschienen, wurden hier vier untersucht, deren Entstehungszeit in den wissenschaftlich, künstlerisch und politisch bewegten Jahren rund um die beiden Weltkriege im 20. Jahrhundert liegt: Walter Hasenclever brachte seine „Antigone“ 1917 auf die Bühne, Jean Cocteau 1922, Jean Anouilh 1942 und Bertolt Brecht 1947.

Die Stücke werden zunächst separat im Entstehungskontext betrachtet, nach formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten analysiert und mit dem antiken Ausgangstext verglichen. Danach folgt die Gegenüberstellung der Hauptcharaktere Antigone, Kreon, Hämon und Ismene sowie ein kurzer Blick auf die Nebencharaktere und den Chor.

Eine wichtige Entwicklung Anfang des 20. Jahrhunderts stellt die Entstehung der Psychoanalyse durch Sigmund Freud dar, die sich unter anderem auf den „Ödipuskomplex“ stützt. Der verwandtschaftlichen und teils entstehungszeitlichen Nähe zwischen diesem System und den gewählten Stücken wird Rechnung zu tragen versucht. Auch die Theorien von Jacques Lacan, Christiane Olivier und Judith Butler, die sich über Ödipus hinaus mit der Figur der Antigone auseinandersetzten, werden betrachtet und in die Analyse einbezogen.