

## **Antigone und die psychologisch-philosophische Deutung [Adami]**

**Adami, Martina (2023). Der Chor in den Antigonebearbeitungen des 20. und 21. Jahrhunderts, Teil 3: Die philosophisch-psychologische Deutung. Ars docendi, 15, giugno 2023.**

*Martina Adami (Bolzano) concludes her reflections on the reception of the drama Antigone in the twentieth and twenty-first centuries with this third part that attempts to trace the psychological-philosophical interpretations - especially in the versions by W. Hasenclever, J. Anouilh and S. Žižek.*

*Martina Adami (Bolzano) conclude le sue riflessioni sulla ricezione del dramma Antigone nel ventesimo e ventunesimo secolo con questa terza parte che ripercorre le interpretazioni psicologico-filosofiche – soprattutto nelle versioni di W. Hasenclever, J. Anouilh e S. Žižek.*

Es gibt eine ganz besondere Form der Antigonebearbeitung im 20. und 21. Jahrhundert, die ich mit „philosophisch-psychologisch“ umschreiben möchte. Dabei handelt es sich um Texte, die weniger die Grundbotschaft der „Antigone“ in den Mittelpunkt rücken als vielmehr das Bühnengeschehen reflektierend in Frage stellen und dem Warum des Figurenhandelns – mit zahlreichen Fragen und Interpretationsansätzen im Stück selbst - nachgehen.

Dazu rechne ich die expressionistische Bearbeitung des Antigonestoffes durch W. Hasenclever, die existentialistische durch J. Anouilh sowie „Die drei Leben der Antigone“ (2015) des slowenischen Philosophen Slavoj Žižek.

### **Walter Hasenclever, Antigone**

In einem relativ aktuellen Aufsatz von Rossana Zetti (2018, Universität Edinburgh) wird Hasenclevers Antigone folgendermaßen beschrieben:

„Hasenclever’s drama is indeed a notable example of the political and Expressionist reception of Sophocles’ Antigone. It is particularly interesting because it explicitly situates the Antigone of Sophocles as a political work and invokes and expands the political questions raised by the play. This reading of the play, created in Hegelian and post-Hegelian reception, is favoured by the inherent features of the play itself and its interaction with the history of the twentieth century.”<sup>1</sup>

Zetti ergänzt:

“Whereas Anouilh emphasizes the personal drama of the young heroine, trapped in her role, Hasenclever presents his Antigone as a radical rebel, and focuses on the social aspects of the play and the implications of the war for the People of Thebes.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Rossana Zetti, Sophocles’ Antigone reworked in the Twentieth Century: The Case of Hasenclever’s Antigone (1917), in: New Voices in Classical Reception Studies Issue 12 (2018), S. 88

<sup>2</sup> ebda., S. 89

Erst etwas später schreibt Zetti:

“Like Sophocles’ original, Hasenclever’s adaptation is a philosophical reflection on the contradictions of humanity, on its weakness and greatness. In the former, the gods legitimize Antigone’s act and the chorus teaches that man can still learn something in old age; in the latter, gods are absent and the masses relapse into the same mistakes, without learning anything from Antigone’s example. Through their voices, Hasenclever is able to represent powerfully the horrors of the War and to express his pessimism about popular rule (...).”<sup>3</sup>

Ich meine dagegen, dass Hasenclevers Stück nicht unbedingt und klar politisch ist, sondern dass Hasenclever über dieses Drama sehr viel eher die Frage nach dem Menschsein in Kriegszeiten stellt.

### Einleitung

1916, mitten im Ersten Weltkrieg, hat Walter Hasenröder die Sophokleische „Antigone“ zu einem Antikriegsstück gemacht, dessen expressionistische Monumentalität fast alle Grenzen sprengte und nur wenige Aufführungen möglich machte:

die Uraufführung 1917 in Leipzig, für die Hasenclever den Kleist-Preis erhielt und

eine Aufführung 1920 im Berliner Großen Schauspielhaus (auf Initiative Max Reinhardts).

Das Stück wurde 1920 nach der Premiere abgebrochen, es folgten keine Aufführungen mehr. Die Gründe sieht Herbert Meyer<sup>4</sup> vor allem in 4 Faktoren:

- a) technisch: in Aufführungsschwierigkeiten aufgrund der Monumentalität
- b) in den zahlreichen negativ-kritischen Stimmen
- c) in einer allgemeinen Zeittendenz: Das expressionistische Pathos wich allmählich der konträren Richtung der „Neuen Sachlichkeit“
- d) in dem Scheitern der expressionistischen Utopie von der „Geburt des Lichts“.

Hasenclever selbst hat sein Werk als „Jugendkrankheit der Weltverbesserung“<sup>5</sup> abgetan. Was er ursprünglich mit seiner Antigone-Bearbeitung verfolgte, soll ein Zitat verdeutlichen:

„Meine ‚Antigone‘, (...), war der Abschluß einer politischen Manifestation, mit der das Gewissen des Schriftstellers gegen Krieg und Vergewaltigung protestierte, und die dem antiken Stoff zur Irreführung der Zensur eine zeitgemäße Deutung verlieh.“<sup>6</sup>

Hasenclevers Werk ist ein Schrei gegen Kriegstreiber und Kriegsprofiter, er träumt von einer allgemeinen Erneuerung in christlich-religiösem Sinn. Es geht bei ihm nicht mehr um ein Abwägen von Für und Wider, um eine Konfrontation verschiedener Ideen, Hasenclevers Drama lebt von der

---

3 ebda., S. 96

4 Herbert Meyer, Walter Hasenclevers „Antigone“, in: Zeit der Moderne. Festschrift für Bernhard Zeller; hrsg. von Hans-Henrik Krummacker u.a., Stuttgart 1984, S. 161 - 170

5 zit. nach ebda., S. 166

6 zit. nach ebda., S. 165

Masse auf der Bühne, von dem nur das Gefühl ansprechenden Appell (vergleiche dazu die Besprechung von Carl Maria Weber in „Das junge Deutschland“ 1920:

„Die Dichtung dürfe jetzt nicht mehr als ‚Spiel oder Spiegel privater Räusche und Ekstasen begriffen‘ werden, ‚als ein in sich Beschlossenes, Ruhendes, sondern als ein Aussagendes, Aufstrahlendes und Verstoßendes, als Aufruf und Beweger der Dumpfheiten.“<sup>7</sup>).

Damit ist eine der grundlegenden Funktionen des Chores als „ausgleichendes Hintergrundelement“ überflüssig geworden<sup>8</sup>. Hasenclever führt den Chor nicht mehr als dramatis persona an. Stattdessen steht im Personenverzeichnis das „Volk von Theben“ an oberster Stelle. „Chöre“ werden nur vereinzelt, ohne nähere Angaben, genannt.

Es soll nun untersucht werden, wie weit Chorfunktionen von anderen Personen übernommen werden und vor allem welche Rolle das Volk von Theben in dem jetzt „chorlosen“ Stück spielt.

### Einzelanalyse

Zunächst soll erfasst werden, welche Inhalte beziehungsweise Funktionen des antiken Chors bei Hasenclever noch eine Rolle spielen und wie sie angewandt werden.

Die Naturbilder der Sophokleischen Parodos spielen im Antikriegsdrama keine Rolle mehr, die in ihr enthaltenen Informationen für den Zuschauer über den Kampf der Sieben gegen Theben sind einem Herold in den Mund gelegt. Diese Information stellt den ersten Einstieg in das Drama dar. Der bei Sophokles vorausgehende Prolog, der den Konflikt zwischen Antigone und Ismene zum Inhalt hat, ist erst später angesetzt. Die Umkehrung der Szenenfolge ermöglicht eine leichtere Orientierung des Zuschauers, weil sie der Reihenfolge des Geschehens entspricht, und lenkt zugleich den Blick auf das zentrale Problem der Tragödie: Krieg.

Die darauffolgende Diskussion im Volk stellt eine Erweiterung zu Sophokles dar und nimmt vorweg, was im antiken Drama erst durch die konträren Positionen von Antigone und Kreon herauskommt: das Verbot Kreons wird im Volk keineswegs einheitlich und widerspruchlos hingenommen (vgl. bei Sophokles auch die Anspielungen Hämons auf die Unruhe im Volk).

Der Aufruf des Sophokleischen Chores zur Siegesfeier präsentiert sich bei Hasenclever weniger feierlich, die heimgekommenen Krieger schreien nach Wein, Tänzerinnen und Flöten und „profanieren“ das Ganze gewissermaßen, bringen ihre Gelüste, ihre Interessen mit ins Spiel. Zugleich tut sich in dieser ersten Szene eine weitere Kluft auf, die bei Sophokles keine Rolle spielt: die Armut, die durch den Krieg noch verstärkt wurde.

---

7 Das Junge Deutschland 3, 1920, H. 2/3, zit. nach H. Meyer, S. 161

8 vgl. Walter H. Sokel, Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs „expressionistisch“ im deutschen Drama, in: Aspekte des Expressionismus, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Heidelberg, 1968, S. 59 f., der zunächst zwei Hauptgruppen der Dialogführung im Drama unterscheidet:

- a) dynamisch oder handlungsvorwärtstreibend
- b) statisch oder handlungshemmend.

Auf das antike Drama angewandt, kann Sokel die dynamische und handlungsbezogene Dialogführung den handelnden Figuren zuweisen, während er bremsende Gefühls- und Gesinnungsaussagen in den chorischen Strophen sieht. Nach ihm aber überträgt nun das expressionistische Drama dieses Element des antiken Chors auf den Dialog der Sprecher in der Handlung. Somit „konzentriert sich“ das expressionistische Drama „mit beispielloser Ausschließlichkeit auf zwei Elemente der Dialogführung: Gesinnungsaussage und Rhetorik.“

Im nun folgenden Gespräch zwischen Antigone und Ismene wird die vielleicht größte Änderung Hasenclevers gegenüber Sophokles deutlich: Er hat die antike Antigone zu einer christlichen Märtyrerin gemacht, deren Sprache Bibelworte enthält, die nach „Liebe“ schreit. Auch Ödipus' Schuld ist nun christlich gedeutet:

„Die Nacht fiel über Ödipus.  
Nicht das war seine Schuld, daß unerkant  
Der Sohn den Vater schlug – nein, daß der Mensch  
Im Haß den Menschen tötet, der ihm Feind.“  
(Ausgabe Berlin 1919, S. 20).

Das Grundmotiv in der Sophokleischen Parodos, der Anruf an das Licht des neuen Tages scheint in Ismenes Worten wiederzukehren:

„Beuge dein großes Haupt!  
Durch neues Unrecht stürzt das alte nicht;  
Du rührst den ewigen Jammer sinnlos auf.  
Lacht nicht des Bürgers  
Auge erwacht der heiteren Sonne zu?“ (Seite 22)

Antigone reagiert darauf, indem sie Ismene als „wollüstig“ beschimpft und macht die Poetik des ursprünglich einem Chor zugeordneten Motivs zunichte.

In der dritten Szene lässt die Tänzerin noch einmal den Aufruf zum Feiern anklingen:

„Auf Bergen lodern die Feuer.  
Ruhm und Siege und Taten weit –  
Liebt uns! Verschwendet uns! Alles ist euer:  
Süße Frucht der lebendigen Zeit.“ (S. 24)

Aber auch hier ist das Sophokleische Chormotiv durch die unverhohlene Erotik unmittelbarer, deutlicher, weniger „erhaben“.

Dasselbe gilt für die darauffolgende grausige Kriegsschilderung. Was in der Parodos des Sophokleischen Chores als Gegensatz zwischen „vergangen“ und „jetzt“ evoziert war und seine Unmittelbarkeit in poetischen Bildern, in Naturmetaphern verlor, wird bei Hasenclever schockierendes Grundmotiv. Der „Jüngling mit dem Kranz“ berichtet von seinen schrecklichen Kriegserlebnissen, dessen Wirkung durch das absurde „fröhliche Antwortgelächter“ in seiner Eindringlichkeit verstärkt wird. Die Kriegsmetapher der Rabenschlacht, die eine Reflexion über den Krieg darstellt (auch das ein Motiv, das dem Chor zukommen könnte), wird hier einer „Stimme“ in den Mund gelegt.

Die bei Sophokles dem Chor zugeteilte Ankündigung Kreons geschieht bei Hasenclever durch das Volk, das nach dem König ruft. Kreons Aufforderung zur Mitarbeit (zum Befolgen des Verbots) ergeht deshalb in der Folge nicht an den Chor, sondern an das ganze Volk, dessen „Anführer“, auch eine „neue“ Figur, für Kreons Rache (an Polyneikes) dankt. Kreons Auftritt setzt sich zunächst wieder in „unsophokleischen“ Themen fort: Wiederum schreien Einzelne nach Frieden und Brot, prangern an, dass sie für die „Reichen“ arbeiten müssen, aber Kreon weiß mit Gewalt die „Schreier“ zum Schweigen zu bringen und das Volk durch den Hinweis auf die Siegesfeier wieder ganz auf seine Seite zu stellen.

Die Wächterszene spielt sich bei Hasenclever zunächst nur zwischen Kreon und den Wächter ab; der Einwand bei Sophokles (von Seiten des „Ältesten“, des Chorführers, eingebracht), das

Begraben des Polyneikes könne göttliches Wirken sein, wird hier vom Wächter selbst deutlich ausgesprochen. Erst nach seinem Abgang wagt es ein „alter Mann“ Kreon zu widersprechen und ihn zu warnen. Das Sophokleische Stasimon „Ungeheuer ist der Mensch“ scheint hier seine Umdeutung in zwei Sätzen erfahren zu haben:

„Der Alte: Was ist gut was ist böse?

Kreon: Das Recht regiert. Und ich entscheide es!“ (S. 34).

Der zweite Akt beginnt wie bei Sophokles mit der Gegenüberstellung Kreons und der gefangenen Antigone, auch das Gespräch Antigone - Ismene wiederholt sich, aber, und das ist der große Unterschied zur antiken Tragödie, die Volksmenge ist dabei, und vor ihr erweist sich Antigone immer stärker als christliche Predigerin und Märtyrerin. Das beweisen ihre apokalyptischen Visionen und ihre Sprache, die teilweise Christusworte wiederaufnimmt.

Ein „Chor der Armen“ übernimmt an dieser Stelle Antigones Worte und wiederholt ihren Gehalt leise.

Antigone vermag das Volk auf ihre Seite zu ziehen, aber Kreon droht wiederum mit seiner Gewalt und lässt sie von seiner Reiterei wegschleifen.

Das zweite Sophokleische Stasimon über das Schicksal des Ödipushauses hat in der christlich umgedeuteten Tragödie keinen Platz mehr.

Der dritte Akt bringt etwas grundsätzlich Neuartiges: Die beiden Verlobten Hämon und Antigone, die sich in der Sophokleischen Tragödie nie sehen, treffen bei Hasenclever aufeinander: Hämon will versuchen Antigones Handeln zu verstehen, ihr Postulat „Werde Mensch!“ (ein grundlegendes expressionistisches Motiv) zu begreifen. Hasenclever ergänzt auch die Antigone-Ismene-Begegnungen durch eine dritte, in der ganz besonders die Einsamkeit der Frau im Krieg, aber auch die in ihr steckende erneuernde Kraft zur Sprache kommt.

Der Sophokleische Kommos des Todesgangs der Antigone bleibt bei Hasenclever auf einen Monolog Antigones beschränkt und ist durch die erst jetzt eingesetzte Konfrontation zwischen Kreon und Hämon unterbrochen. Die schlichtenden und auch am Schluss warnenden Worte des Chors werden bei Hasenclever nicht aufgenommen.

Dafür kommt ein neues Element, wiederum mit Bezug auf das Volk, hinzu: Hämon wiegelt nach dem Gespräch mit seinem Vater das Volk gegen Kreon auf, der sich selbst zu retten versucht, indem er dem Anführer seiner Soldaten den Befehl gibt, die Stadt in Brand zu stecken (Ist in diesem Befehl eine Anspielung auf Nero zu sehen? Auch die Bedeutung des reinigenden Feuers im Expressionismus bedürfte einer näheren Untersuchung).

Teiresias<sup>9</sup> ist weniger als der „Seher“ denn als Metapher für das erwachte Gewissen Kreons konzipiert. Die Transponierung auf diese Ebene wird durch die auf der Bühne realisierte Vision der in der Arena erscheinenden Toten verdeutlicht. Kreon bricht zusammen und bekennt in einer monumentalen Szene seine Reue. Die christliche Umdeutung hat hier wohl ihren Höhepunkt erreicht.

Ab jetzt ist auch eine stärkere Verschiebung des dramatischen Aufbaus gegeben<sup>10</sup>: Der vierte Akt beginnt bei Hasenclever mit einer Weiterführung des Kommos, er lässt, entgegen Sophokles,

---

<sup>9</sup> vgl. die Deutung bei Cesare Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari: De Donato, 1977, S. 144 (= Mediazioni 6)

Antigone in ihrem Grab sichtbar werden. Ein Chor (fast wie ein Engelschor in den christlichen Erlösungsdramen) verspricht ihr Gottes Hilfe.

Ismene findet Antigone tot und ruft das Volk herbei, aber das hat nur Augen für den von Antigone hinterlassenen Schmuck.

Der herbeikommende Kreon, wiederum vom Volk angekündigt, wird durch die „Stimme des Todes“ auf das Schreckliche verwiesen.

Im Gegensatz zu Sophokles und zur antiken Tragödie überhaupt wird bei Hasenclever auch die Selbstmordszene Hämons unmittelbar und breit vor Augen geführt (vs. antiker Botenbericht). Die Poetik seiner letzten Worte „Kleine Stimme im Abendmeer“ lässt ihn, fast wie Antigone, zu einer Insel der „Liebe“ im Kriegsgetümmel werden. Und wieder wird die Reaktion des Volkes in den verschiedenen Stimmen vorgeführt.

Der fünfte Akt ist eine apokalyptische Vision von der brennenden Stadt und dem allgemeinen Untergang, nicht nur des Herrscherhauses.

Aber der „Mann aus dem Volke“ ruft dazu auf, sich von den Trümmern zu erheben und eine „neue Welt“ zu errichten.

Ein „Chor“ verstärkt seine Worte in einem Dreizeiler. Mitten in Kreons Schuldbekennnis sagt ein Chor von Jungfrauen Dank an Antigones Grab. „Es wird Tag“ klingt an die Evozierung einer „neuen Welt“ in der zweiten Szene an.

Die Tragödie schließt mit Kreons Bußgang und Verzicht auf die Herrschaft. Aber das Volk beginnt in der errungenen Freiheit zu rasen (ein Grundmotiv in zahlreichen expressionistischen Dramen); die Schluss-„Stimme aus dem Grabe“ hält es zurück:

„Betet,  
Schuldige Menschen  
In der Vergänglichkeit!“ (S. 115).

Sie zeigt an, wie weit sich Hasenclevers christlich-messianische Deutung von der antiken Tragödie entfernt hat.

Einen einheitlichen Chor gibt es nicht mehr, einzelne Funktionen sind auf andere Personen übertragen. Teilweise treten auch „Chöre“, nur ganz kurz, auf, die jeweils ganz verschieden definiert sind: Sie scheinen bei Hasenclever ausschließlich Aussage verstärkende Funktion zu haben.

### **Die Volksszene als chorisches Substitut**

Daneben, glaube ich, haben vor allem die einzelnen Stimmen aus dem Volk Aufgaben übernommen, die zum Teil im antiken Chor angelegt waren: einzelne Reflexionen, die Hasenclever aber nicht ruhig-bedacht, sondern in dynamischem Hin und Her wirken lässt.

---

10 vgl. dazu Lia Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Rom 1969, S. 137 ff., die aufzeigt, wie Hasenclever in den beiden letzten Akten der Tragödie, im Gegensatz zur vorhergehenden vordergründig politischen Aussage, seine Utopien manifestiert.

Dass v.a. Kreon in den ersten drei Akten als (negative) politische Figur gezeichnet ist, zeigt der Umstand auf, dass in seinen Äußerungen direkte Anspielungen auf Reden Wilhelms II. vorkommen.

Grundlegend für seine Konzeption dürfte die Darstellung der Masse sein, deshalb hat auch das „Volk“ einen so großen Part zu bestehen.

Diese Konzeption ist ganz besonders in der Inszenierung Karl Reinhardts (von dem Hasenclever sich ja hat anregen lassen) betont.

„A proposito di quest’ultimo spettacolo A. Polgar, in ‚Die Weltbühne‘ 10 luglio 1919, parla di ‚scene di massa selvagge (...). Un’idra dalle cento teste di comparse magnificamente vestite ondeggiava, si agitava (...). Voci di popolo graduate dal sussurro al ruggito, in molte sfumature. Il gioco reinhardtiano di centinaia di mani tese in molteplici versioni. Luce dall’alto, dal basso, da lato (...). Viola-putrefazione, grigioblu-fantasma, bianco-liberazione. Valore sentimentale del colore bene utilizzato. Il rossosangue domina. La musica aiuta a lavorare l’anima dello spettatore tiepido. Un’architettura scenica di ieratica gravità, significamente articolata.“<sup>11</sup>

Hasenclever hat sich eine Bühne vorgestellt, die aus zwei Ebenen besteht: Auf einer höheren sollten die Fürsten agieren, auf einer niedrigeren das Volk. Aber die beiden Ebenen sind nicht hermetisch voneinander getrennt, eine riesige Treppe verbindet sie, auf der das Volk manchmal „hinaufwogt“ oder Angehörige des Fürstenhauses herabsteigen und so auch symbolisch die sich wandelnde Nähe und Entfernung ihrer Empfindungen voneinander zum Ausdruck bringen.

Ein „abwägender Chor“ hat in dieser „Vision“ keinen Platz mehr. Es kann höchstens seine „Gruppenhaftigkeit“, seine „massenhafte Stärke“ genutzt und vorgestellt werden.

### **Der christliche Chor<sup>12</sup>**

Wo hingegen der Chor auch explizit als „Chor“ formuliert ist, scheint er meist nur als Echo auf die von Antigone verkündete „neue“ Zeit.

Das Wesen dieser Utopie aber wird implizit in der Tragödie auf der Basis christlicher Vorstellungen definiert. Deshalb sind auch die verschiedenen „Chöre“ mit christlichen Vorstellungen durchsetzt. Im „Chor der Armen“ wird ein neues Friedensreich propagiert, in einem nicht näher definierten

---

11 zit. nach C. Molinari, Storia di Antigone, S. 137, Anm. 2

12 Die einzelnen, einem „Chor“ zugewiesenen Partien bei Hasenclever lauten:

Chor der Armen (2. Akt, 5. Szene)

„Friede allen Nöten.

Friede allem Leid.

Schon auf Morgenröten

Grüßt die neue Zeit.“

Chor (4. Akt, 1. Szene)

Er hat euch geholfen

Aus dunkler Nacht.“

Chor (4. Akt, 2. Szene)

Er wird euch helfen

Aus euerm Grab.“

Chor (5. Akt, 2. Szene)

„Was zögerst du?

Der Weg ist bereitet.

Füße, schreitet dem Aufgang zu!“

Chor der Jungfrauen (am Grab der Antigone, 5. Akt, 3. Szene)

„Hab Dank!

Es wird Tag.

Steine blühen auf den Gräbern.“

Chor im vierten Akt auf die Allmacht Gottes verwiesen und kindliches Vertrauen in sie angeregt und in den beiden Chören des fünften Aktes wird dieser Glaube, diese Hoffnung mit Aufbruchs- und Lichtmetaphern verstärkt.

### Die große Einheit - der Chor als Visionsverstärker

Die gliedernde Funktion des antiken Chores hat ihren grundlegenden Wert bei Hasenclever zur Gänze eingebüßt. Seine Tragödie ist, auch wenn sie noch in Akte eingeteilt ist, mehr eine rhythmische Abfolge einzelner szenischer Visionen, die aus der Katastrophe des Herrscherhauses eine Darstellung des notleidenden Volkes im Krieg machen und so in einer Ausweitung des szenischen Personals und der vorgeführten Situationen zu einer größeren Einheit vorstoßen, zu einer Tragödie, die „alle“ (in der umfassenden vagen Definition des Expressionismus) mit einschließen soll.

Dieses Ziel aber hat Hasenclever nicht zuletzt durch seine doppelt-chorische Version unterstrichen: Zum einen verweisen die eingesetzten christlichen Chöre auf diese Vision, zum anderen sind ihm auch Motive aus dem Chor der antiken Vorlage in einer ganz bestimmten Weise untergeordnet. Mit der Mystifizierung durch einzelne zumeist nicht näher definierte „Stimmen“ (wie aus dem Jenseits zum Beispiel die Stimme des Todes oder die Stimme aus dem Grab), die bedingt Funktionen des antiken Chors übernehmen (zum Beispiel den Bericht über die Toten durch die Stimme des Todes), verfolgt Hasenclever das angestrebte Ziel ebenso wie durch die Intensivierung von Aussagen des antiken Chors, indem er sie reell definierten, „greifbaren“ Personen im Stück (wie einzelnen Mitgliedern des Volks) überträgt und sie auch sprachlich ins Extrem steigert.

### Zusammenfassung

Bei Hasenclever zeichnen sich also zwei Adaptionmöglichkeiten des „Chores“ aus:

- a) die Verwendung des Chors als „Masse“ in der dramatis persona „Volk“<sup>13</sup>

---

13 vgl. Hannelore Schlaffer, Dramenformen und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis personae „Volk“, Stuttgart 1972, die auf den Seiten 94 - 97 für die Darstellung des Volks im expressionistischen Drama allgemein feststellt:

- a) Der Grund für die häufige Darstellung der Masse im Expressionismus sei ein Gefühl der Selbstentfremdung des Menschen und der „Auflösung“ in der Masse (= Volk)
- b) Es sei ein fast konsequent durchgehaltener Gegensatz zwischen der namenlosen „Masse“ und der Frau festzustellen, die mit ihrer „Mütterlichkeit“ als Urgrund des „neuen Menschen“ angesehen werde (vergleiche die Antigone-Figur)
- c) Die Masse sei nur Sprachrohr der expressionistischen Theorie, sie „handelt“ in diesem Sinn nicht.
- d) Deshalb treten statt des echten Dialogs nur schnell wechselnde Blickpunkte auf, für die der oratorische Wechselgesang charakteristisch sei.

„(Seite 97) Gleich scheinhaft wie der Vollzug von Schicksal und Tragik ist die Existenz einer Kollektivfigur. Wir haben ihre soziale Fixierung als bloßen Vorwand durchschaut. Das Kollektiv wird nicht nur durch eine Person vertreten, sie ist auch nur eine. Diese übernimmt wieder die Rolle des großen Individuums. Die Summierung ist der mathematische Ausdruck einer behaupteten substanziellen Größe. So sind die Expressionisten in ihrem Versuch zur ‚Intensivierung des Daseins‘ nicht weit entfernt von Grabbes konkretistischer Füllung von Größe. In beiden Fällen hebt der Untergang den anfänglichen Schein einer geschichtlichen Konzeption wieder auf. Alle Kritik der Geschichte ist Vorwand, um ein religiöses Absolutum erscheinen zu lassen: (...)“

In diesem Sinne ist auch der Bruch zwischen Anfangs- und Schlussakten in Hasenclevers „Antigone“ zu betrachten: Mit der vehementen Verkündigung utopischer Vorstellungen am Schluss entfernt sich der Autor immer mehr von der griechischen Vorlage und der Einsatz des eigentlich visionär verstärkenden christlichen Chores steigt.



- b) die Verwendung des Chors als „Verkündigungsvehikel“ messianisch-utopischer Ideen, wie es sich in den mit „Chor“ überschriebenen Versfolgen abzeichnet.<sup>14</sup>

Damit lassen sich aber auch Verbindungen zu anderen expressionistischen Dramen aufzeigen. In der Forderung „Die Bühne werde Ausdruck, nicht Spiel“<sup>15</sup> wird der allgemein in dieser literarischen Richtung angestrebte Visionscharakter manifest. Auch der Chor verliert damit seine reflexive Bedeutung und es werden entweder die hymnisch-lyrische Seite überbetont (zum Beispiel der Sklavenchor in Hans Henny Jahnns „Medea“, mit dem der Anruf an die Götter, jeweils verdoppelt im Vorsprechen des Führers und Wiederholung durch den gesamten Chor, gestaltet wird) oder mehr seine Vereinigung von Menschen herausgestrichen (zum Beispiel Reinhard Johannes Sorge, „Odysseus“, wo der Chor als Gemeinschaft der um Penelope werbenden, also handelnden Freier definiert wird).

Dabei spielt natürlich bedingt auch die historische Entwicklung des expressionistischen Dramas mit<sup>16</sup>:

In der Anfangsphase wurde mehr Gewicht auf den Einzelnen gelegt, auf seine Entwicklung als „neuer Mensch“, während mit dem Fortschreiten des Ersten Weltkrieges der Blick immer stärker zur „Masse Mensch“ hingeht.

Mit der Utopie einer „Antigone“, die die Menschheit zu erlösen versucht, stellt Hasenclever eine Mittelposition dar, die sich in der weiteren Entwicklung des expressionistischen Dramas allmählich auflöst und zu immer stärker allgemeine Thesen propagierenden Dramen ohne große innere Verbindung wie „Die Gewaltlosen“ von Ludwig Rubiner (1919) oder „Die Menschen“ von Hasenclever (1918) führt.

### Jean Anouilh, Antigone

Im Jahr 1944 also noch während der deutschen Okkupation Frankreichs, wurde Jean Anouilhs „Antigone“ (1942 – 1944) uraufgeführt.

Manfred Flügge<sup>17</sup> hat in einer äußerst subtilen Untersuchung versucht diesem Umstand Rechnung zu tragen und Anouilhs „Antigone“ in engen Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen zu bringen. Er stellt unter anderem Verbindungen her zu der zeitgenössischen Widerstandsdiskussion, die sich im besetzten Frankreich notwendigerweise ergab, vergleicht Aussagen im Stück mit politischen

---

14 Gerade dadurch aber verstärkt Hasenclever das Verständnis seiner messianischen „Antigone“:

Karl S. Guthke, Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Enttäuschung, in dem schon zitierten Band „Aspekte des Expressionismus“, S. 33 – 58, der eine sich steigernde ablehnende Haltung gegenüber Gott in der Entwicklung des Expressionismus feststellt, nennt als Beispiel unter anderem auch Kreons „Klagt Gott an!“ (unmittelbar vor dem Vollzug seiner Reue). Diese Anklage wird aber bei Hasenclever noch sofort aufgelöst und verliert sich in der Vision allumfassender „Liebe“.

15 Walter Hasenclever in dem Aufsatz „Das Theater von Morgen“, 1916, zit. nach Günther Rühle (Hrsg.), Zeit und Theater – Vom Kaiserreich zur Republik (1913 – 1925), Bd. 1, Berlin 1973, S. 861

16 vgl. dazu allgemein:

Horst Denkler, Das Drama des Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, hrsg. von Wolfgang Rothe, Bern-München 1969, S. 127 – 152

Nur bezogen auf die Antikerezeption innerhalb expressionistischer Dramen: L. Secci, Il mito greco nel teatro tedesco espressionista

17 Manfred Flügge, Verweigerung oder Neue Ordnung. Jean Anouilhs „Antigone“ im politischen und ideologischen Kontext der Besatzungszeit 1940 – 1944, Rheinfelden 1982

Schlagworten des von der deutschen Wehrmacht gestützten Vichy-Regimes, setzt sich mit der gleichzeitigen Ideologie des „Retour au Réel“ und mit der seit 1932 aktuellen Verweigerungsthematik (gegenüber der politischen Bevormundung durch fremde Mächte) auseinander. Das Ergebnis dieser Untersuchung ist ambivalent, es lassen sich zwar von überall her Bezüge zu Anouilh aufstellen, womit der zeitliche Einfluss bewiesen wäre, aber der Autor kann in seiner Position zu diesen Einflüssen nicht eindeutig festgelegt werden.

Diese Tatsache scheint also den zahlreichen Interpreten recht zu geben, die die „Antigone“ Anouilhs weniger politisch als (textimmanent) psychologisch entschlüsseln wollen<sup>18</sup>. Denn Anouilh hat den zentralen Konflikt der Sophokleischen „Antigone“ in das „Innere“ der Personen<sup>19</sup> übertragen, hat das Stück zu einer Tragödie des Einzelnen mit sich selbst gemacht (deshalb wohl auch die „modernere“ Prosabearbeitung). Da stehen nicht mehr Recht und Unrecht im Vordergrund, sondern individuelle Lebenshaltungen. Kreon wird dabei zu einem „menschlichen“ Tyrannen, der über seine Macht gar nicht glücklich ist. Die Königswürde ist ihm als Aufgabe, als „Arbeit“ zugefallen und er sieht es als seine Pflicht an, den Staat so gut wie möglich zu regieren; dazu gehört aber auch, dass er alles in diesen Dienst stellt und auf eigene Bedürfnisse und Wünsche verzichtet. Dagegen beharrt Antigone auf ihren Idealen und glaubt sich nur in diesen verwirklichen zu können. Deshalb will sie sterben, obwohl Kreon sie retten möchte, weil sie nur dadurch bedingungslos ihren Träumen folgen kann.

Es scheint aber weniger die Rechtfertigung dieser Lebenshaltungen als die Präsentation dieser Ideen im Gang der Handlung vorrangig. Gerade deshalb ist wohl auch die Frage nach einer politischen Stellungnahme des Autors nicht zu beantworten.

### Einzelanalyse

Im Anfangsprolog, der von den Interpreten durchwegs in engem Zusammenhang mit dem später auftretenden Chor gesehen wird, sind teilweise Elemente des zu vergleichen Chors übernommen. Er manifestiert aber auch das Neue an Anouilhs „Antigone“ besonders stark. Zunächst tritt kein Chor mehr auf, sondern nur ein Sprecher, der für den antiken Chor steht. Dieser Sprecher stellt die einzelnen Personen vor und charakterisiert sie nicht nur in ihrer Funktion im Drama, sondern erfasst sie vor allem wesensmäßig. Der Kern der Anouilhschen „Antigone“ ist in diesem Prolog vorweggenommen. Daneben ist auch die Information über das unmittelbar vorausgehende Geschehen in diesen Prolog eingebettet (vgl. die Information der Sophokleischen Parodos). Es folgt jedoch kein Aufruf zum Siegesfest.

Die Anouilhsche „Antigone“ spielt sich allein auf der Ebene des Herrscherhauses ab, der Krieg hat nur insofern Bedeutung, als er den Grund für die Konfrontation zwischen Kreon und Antigone liefert. Vorher aber setzt Anouilh andere Begegnungen ein:

Neu ist die Begegnung zwischen Antigone und der Amme, die mit ihrer Fürsorglichkeit Antigone von einer ganz anderen Seite beleuchtet.

Die Begegnung zwischen Antigone und Ismene ist eng an diejenige bei Sophokles angelehnt, nur psychologisch feiner ausgearbeitet. Da geht es nicht nur um Ismenes Bedenken angesichts der

---

18 vgl. z. B. Käte Hamburger. Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern, Stuttgart, 2. Aufl., 1962, S. 200 - 205

19 vgl. Käte Hamburger, S. 203: „Das Clanbewußtsein ist irrelevant geworden in der modernen Sicht: es wird durch Kreons Enthüllungen über Polyneikes und Eteokles ganz eliminiert, und eben dadurch wird der Blick auf die existentielle Bedingtheit von Antigones Todeswillen frei.“

Undurchführbarkeit von Antigones Plänen, sondern Anouilh stellt auf einer viel umfassenderen Ebene die schöne Schwester Ismene neben die knabenhafte Antigone.

Auch die Begegnung zwischen Antigone und Hämon (bei Sophokles nicht vorkommend!) ist dazu da, das Verhältnis zwischen den beiden intim-konkreter aufzuschlüsseln.

Die Wächterszene liefert besonders im Vergleich mit Sophokles Klarheit darüber, wie Anouilh andere Akzente setzt. Während bei Sophokles vor allem die Angst des Wächters vor Kreon gezeigt wird, was dazu dient den Tyrannen als noch grausamer hinzustellen, streicht Anouilh die Gleichgültigkeit und Dummheit des Wächters besonders heraus. Dadurch wird weniger Kreon schlecht gemacht als die Gedankenlosigkeit seiner Untergebenen angeprangert.

Wie bei Sophokles „antwortet“ der Chor/ der Sprecher auf diese Szene, aber sein Thema ist nicht die Ungeheuerlichkeit des Menschen, sondern die Reflexion über das Wesen der Tragödie. Damit ist eine Metaebene geschaffen, welche die Bedeutung des Stückes relativiert.

In der Folge übernimmt der Chor/ der Sprecher wie bei Sophokles die Ankündigung der gefangenen Antigone, stellt sich jedoch durch die Rollenerklärung über Antigone wiederum auf eine Ebene außerhalb des Tragödiengeschehens.

Relativiert wird das Schicksal Antigones auch durch die Reden der Wächter, die an nichts anderes denken als an ihren Gewinn aufgrund der Gefangennahme und wo sie ihn am besten ausgeben könnten.

Auf diese egoistische Engstirnigkeit folgt der Höhepunkt des Stücks bei Anouilh: die Konfrontation zwischen Antigone und Kreon, dem unbedingten bergeversetzenden Willen des Ideals und der praktischen, aber resignierenden Kompromisslösung. Kreon, der zu allem Ja-Sagende, kann Antigone, die Nein -Sagende, nicht für seine Vorstellung des kleinen Glücks gewinnen. Antigone steht zu ihrer Tat, will sie nicht vertuschen, auch nachdem ihr Kreon sagt, dass ihr Bruder ein Nichtsnutz war, dass er es nur auf die Herrschaft seines Vaters abgesehen hatte und also eines solchen Opfers nicht wert sei, steht Antigone dazu, weil sie sich nur dadurch ihre innere Freiheit, den Glauben an sich selbst zu bewahren glaubt.

*Kreon: Warum willst du es dann trotzdem tun? (...)*

*Antigone: Für niemand. Für mich.<sup>20</sup>*

*(im Original:*

*Creon: Pourquoi fais-tu ce geste, alors? (...)*

*Antigone: Pour personne. Pour moi.)*

In Kreons Rede klingt dabei ein Motiv an, das bei Sophokles vor allem und wiederholt der Chor aussprach: das des Hochmuts der Antigone, der schon ihrem Vater Ödipus vorzuwerfen gewesen sei.

Auch die Aussage des dritten Stasimons, über den Eros im Zusammenhang mit der Sturmmetapher, kommt bei Anouilh an der gleichen Stelle im Stück, im Gespräch über Hämon, vor: Wiederum ist sie, wie viele Chormotive bei Anouilh, Kreon in den Mund gelegt, aber ohne die überdeutliche Anspielung und die Nennung des Gottes Eros, der wie alle anderen Götter bei Anouilh zur Gänze ausgeklammert ist.

---

<sup>20</sup> Jean Anouilh, Antigone. Vollständige Dramentexte, herausgegeben von Joachim Schondorff, München-Wien 1966 (= Theater der Jahrhunderte), S. 303

Ismene tritt wie bei Sophokles auf und will mit Antigone sterben. Sie fordert, wie bei Sophokles, Kreon endgültig zum Todesurteil für Antigone heraus, obwohl sie nicht auf das Verlöbnis ihrer Schwester mit Hämon hinweist (das hat bei Anouilh schon Kreon selbst getan).

Und wie bei Sophokles reagiert der Chor/ der Sprecher bestürzt; wie bei ihm (zweites Stasimon) ist die Metapher vom Unglück eines Geschlechts, nur mit ganz anderer Zielsetzung, verwendet:

*Sprecher/ Chor: Rette Antigone! Laß sie nicht sterben, hörst du, Kreon. Durch Jahrhunderte hätte unser Geschlecht daran zu tragen.*<sup>21</sup>

*im Original:*

*Ne laisse pas mourir Antigone, Créon! Nous allons tous porter cette plaie au côté, pendant des siècles.*

Die bei Sophokles häufiger auftretenden Dialoge zwischen Kreon und dem Chor/ Sprecher sind bei Anouilh auf diese Stelle im Stück beschränkt, wobei der Chor/ Sprecher nach Möglichkeiten sucht, Antigone zu retten, während Kreon schon resigniert hat. Er sieht sich von den äußeren Umständen, die Antigone selbst herausgefordert hat, gezwungen, sie töten zu lassen.

Das Gespräch zwischen Kreon und Hämon geht in eine ganz andere Richtung als in der griechischen „Antigone“: Hämon will nicht glauben, dass sein Vater nicht mehr imstande sei, Antigone zu retten, sein Kindideal vom alles könnenden Vater zerbricht. Hämon ruft Antigone um Hilfe.

Auch hier macht der Chor/ der Sprecher wie bei Sophokles Kreon darauf aufmerksam, dass Hämon wie ein Wahnsinniger hinausgerannt sei, er weist warnend darauf hin, dass Hämon wie vom Tod gezeichnet sei.

Nach dieser Szene tritt eine völlig neue Situation auf: Antigone ist mit einem Wächter allein geblieben und bringt ihn dazu einen Brief zu schreiben. In diesem Brief will sie Hämon das Warum ihrer Handlung erklären, zugleich vermag Anouilh Antigone in dieser Situation ganz sie selbst sein zu lassen, ihren Zweifel zu offenbaren. Es ist dies gewissermaßen die modernisierte Kommos-Szene der griechischen Tragödie, die nicht einen Chor, sondern einen der zuvor als gleichgültig und nur an sich selbst denkend gezeichneten Wächter als Widerpart hat.

Vielleicht sieht Anouilh darin die bessere Motivation für Antigones Aus-sich-Herausgehen? Wenn sie an Hämon denkt, vermag sie ihr Innerstes vielleicht glaubwürdiger einem „kleinen“ Wächter als einem wildfremden (distanzierten) Chor/ Sprecher preiszugeben, eine Fragestellung, die für die antike Tragödie keine Gültigkeit hat, bei Anouilh dagegen sicher zentral ist.

Ähnlich wie bei Sophokles ist wiederum die im Geschehen folgende Situation. Der Unglücksbote wird zunächst vom Chor/ Sprecher empfangen.

Auch das in der griechischen Tragödie breit ausgemalte Kreon-Chor-Anoibaion ist von Anouilh in seiner Grundstruktur zum Teil übernommen. Aber die Vorwürfe, die Kreon vom Chor gemacht werden, bleiben ausgespart. Das einzige, was der Chor/ Sprecher feststellt, ist:

*Du bist jetzt allein, Kreon.*<sup>22</sup>

*im Original: Et tu es tout seul maintenant, Créon.*

---

21 ebda., S. 314

22 ebda., S. 321

Zum Zeichen jedoch, dass Kreons Regierungsarbeit weitergeht, ist ein Gespräch mit seinem Pagen angehängt, das auch dazu benützt wird, Kreons Resignation noch einmal zu vermerken:

*Du bist verrückt, mein Kleiner. Man sollte immer ein Kind bleiben können.*<sup>23</sup>  
*Im Original: Tu es fou, petit. Il faudrait ne jamais devenir grand.*

Die Schlussworte des Chors/ Sprechers streichen die Grundstimmung der Anouilh'schen „Antigone“ zusammenfassend heraus: War bei Sophokles die  $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$  ein zentrales Motiv, so ist es bei Anouilh die Suche nach Vergessen, das Seine-Ruhe-haben-Wollen, das von einer „kleinen“ Antigone (vorübergehend) gestört wurde.

### **Chor-Schauspieler- Amoibaia bei Anouilh**

Anouilh setzt also den Chor/ Sprecher sehr viel sparsamer als Sophokles ein.

Das ist zum Teil durch eine geänderte Auffassung gegenüber der Antigone-Thematik bedingt (zum Beispiel sind alle, besonders durch den Chor ausgedrückten Anrufe an die Götter gestrichen, weil Anouilh's „Antigone“ rein auf den Menschen bezogen ist - deshalb wird auch auf die Teiresias-Figur verzichtet), zum Teil spielt auch die Tatsache mit, dass der Chor ein wenig anders gesehen wird: Er ist nicht als Mitspieler konzipiert, im Prolog ist er (der Sprecher) auch nicht als solcher vorgestellt. Andererseits hat er einzelne Dialogpartien mit Personen in der Tragödie zu bestehen. Der Chor/ Sprecher wendet sich aber, im Gegensatz zur Sophokleischen „Antigone“, bei Anouilh nie an Antigone selbst.

Er bezieht sich wenige Male direkt auf Kreon und einmal empfängt er den Boten, der vom Tod Antigones und Hämons berichtet; dagegen unterstreicht der Chor/ Sprecher besonders zu Anfang und am Schluss des Dramas seine Rolle als „Erzähler“<sup>24</sup> besonders durch seine Drittreferenzen.

Dass er sich nahezu nur an Kreon direkt wendet, lässt vielleicht die Rolle, die Kreon spielt, besser erkennen. Ich habe den Chor/ Sprecher schon als außerhalb der Handlung stehend definiert. Wenn sich nun dieser Chor/ Sprecher an eine Person in der Tragödie wendet, heißt das nicht, dass diese Person ihre „Rolle“ (von „Rollen“ spricht ja das Anouilh'drama ständig) ebenfalls als solche empfindet, dass sie zum Teil darübersteht?

### **Das Spiel im Spiel**

Damit komme ich zu einem Punkt, der in der Anouilh-Diskussion grundlegend ist: die Bedeutung des Rollenspiels in seinen Werken.<sup>25</sup>

---

23 ebda.

24 In der von mir benutzten deutschen Übersetzung (von Franz Geiger) ist Anouilh's „Choeur“ einfach als „Sprecher“ übernommen.

25 vgl. dazu

Detlev Kahl, Die Funktionen des Rollenspiels in den Dramen Anouilh, Diss. Hamburg 1974

Hermann Seilacher, Die Bedeutung des Spiels im Spiel und der Durchbrechung der Illusion in den Dramen von Jean Anouilh, Diss. Tübingen 1969

Harald Weinrich, Fiktionsironie bei Anouilh, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N.F., 2. Bd., 1961, S. 239 – 253

Zahlreiche seiner Dramen haben überhaupt das Theatermilieu oder den Schauspieler selbst zur Grundlage und auch die „Antigone“ hat Anouilh bewusst als Spiel neu konzipiert:

*En 1936 (...) je découvris qu'un sujet ne se traitait point forcément dans sa rigueur naive, dans sa simplicité ou sa rudesse naturelle, que l'auteur dramatique pouvait et devait jouer avec ses personnages, avec leurs passions, avec leurs intrigues. (...) 'Antigone' ma dernière (pièce) me permet de transposer le jeu dans le monde tragique, de présenter, comme un jeu, la marche artificielle du destin. Traiter un sujet en se jouant de lui, c'est créer un monde de conventions et de sortilèges, tresser autour de lui une couronne de charme.<sup>26</sup>*

Das Leben, das ist der durchgehende Hauptgedanke in Anouilhs Stücken, besteht hauptsächlich aus Konventionen; der Einzelne ist in ein Geflecht von Beziehungen gespannt, die ihm seine „Rolle“ aufzwingen, und er kann sein Ich nur verwirklichen, wenn er aus diesen Beziehungen ausbricht, womit er sich aber in äußerste Isolation treibt. Genau das ist aber auch die Grundaussage von Anouilhs Antigone, die ja gerade durch ihr „Nein“ jede Anpassung (= „Konvention“) ablehnt. Diese Aussage wird aber nicht absolut in den Raum gestellt, sondern dadurch, dass sie als Spiel im Spiel verbrämt wird.

Damit<sup>27</sup> aber bindet Anouilh seine Vorstellung vom „Rollenspiel“ in eine Vielzahl verschiedener Ebenen ein:

Antigone, vor allem aber Kreon sprechen von ihrer „Rolle“ in einer Begebenheit, die sie fiktiv auf der Bühne vorstellen, und diese Bühnenwirklichkeit wird wiederum reflektiert: Das ist die Aufgabe des „Prologs“ beziehungsweise des Chors/ Sprechers, der im Gegensatz zur antiken Tragödie nicht handlungsmäßig integriert oder motiviert ist, sondern als „wesenloses Etwas“<sup>28</sup> auf der Bühne eine gewisse Schaltfunktion zwischen dem fiktiven und dem realen Geschehen (im Zuschauerraum) ausübt. Diese Entfernung und Transponierung in eine Metaposition zeigen sich auch dadurch, dass der Chor/ Sprecher den Zuschauer direkt anredet. An zwei Stellen in der Tragödie ist dies der Fall:

- a) nach dem Prolog und der intimen Darstellung Antigones:

*Sehen Sie, schon geht es an. Nun haben sie die kleine Antigone erwischt. Zum erstenmal in ihrem Leben wird sie ganz sie selbst sein können.<sup>29</sup>*

im Original: *Alors, voilà, cela commence. La petite Antigone est prise. La petite Antigone va pouvoir être elle-même pour la première fois.*

- b) am Schluss:

---

Rainer Zaiser, Themen und Techniken des Dramatikers Luigi Pirandello im französischen Theater der fünfziger und sechziger Jahre. Ein Vergleich mit ausgewählten Stücken von Jean Anouilh, Eugène Ionesco u.a., Frankfurt a.M. u.a., 1988, bes. S. 141 - 210

<sup>26</sup> Erstmals veröffentlicht bei J. Didier, A la rencontre de Jean Anouilh, Bruxelles 1946, zit. nach D. Kahl, S. 142

<sup>27</sup> vgl. auch die zahlreichen Anachronismen in Kleidung (Smoking, Abendkleid in der Uraufführung) und Anspielungen (wie die Erzählung von dem Ball, auf dem sich Antigone und Hämon verlobten, oder die Kotillonblume, die Polyneikes einst Antigone geschenkt hatte)

<sup>28</sup> vgl. Manfred Fuhrmann, Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hrsg. von Manfred Fuhrmann, München 1971, S. 137 ff.

<sup>29</sup> Antigone, Vollständige Dramentexte, S. 296

*(implizit) Das wäre es also. (...) Und die, die noch leben, beginnen ganz langsam, sie zu vergessen und ihre Namen zu verwechseln.<sup>30</sup>*

im Original: *Et voilà. (...) Et ceux qui vivent encore vont commencer tout dioucement à les oublier et à confondre leurs noms.*

Damit charakterisiert Anouilh überdeutlich die Schaltunkte seiner sich überlagernden Ebenen des Spiels im Spiel.

### Gliederungsmomente durch den Chor

Der zentrale Hauptteil der Anouilhschen Tragödie ist eingebettet zwischen einer Vorschau, welche die Personen in ihrem privaten Spielfeld darstellt, und der Katastrophe, welche die Konsequenzen der Haltung der beiden Antagonisten, vor allem die Nichtigkeit ihres Tuns, vor Augen führt.

Die Einführung in das Privatleben ist wiederum umrahmt von den metatheatralischen Ausführungen im Prolog (durch den Chor bzw. den Sprecher), während auch die Darstellung der Katastrophe in ähnlichen Ausführungen endet.

Der mittlere Hauptteil dagegen wird von der Katastrophe ebenfalls durch Chor/Sprecher-Aussagen getrennt, aber diese Aussagen richten sich nicht „metatheatralisch“ an den Zuschauer, sondern sind handlungsmäßig fiktiv dadurch in das Stück integriert, dass sie an eine Person im Stück, konkret an Kreon, gerichtet sind. Es handelt sich dabei um die Passagen nach Antigones und nach Hämons Abgang, Passagen also, in denen die beiden jugendlichen Neinsager dem alternden Jasager Kreon gegenübergestellt worden sind, die Kernpassagen.

Das Chor-/Sprecherschema bei Anouilh

EINLEITUNG = PROLOG (= CHOR/ SPRECHER)

EINLEITENDER TEIL: intime Sphäre

Wächterszene

METACHOR (SPRECHER)

ZENTRALER TEIL

Kreon vs. Antigone

CHOR/SPRECHER-AMOIBAION<sup>31</sup> (MIT KREON)

Kreon vs. Hämon

CHOR/SPRECHER-AMOIBAION (MIT KREON)

ABSCHLIESSENDER TEIL: KONSEQUENZEN

Antigone-Kommos (mit Wächter)

---

30 ebda., S. 322

31 Ich verwende den Begriff „Amoibaion“ in Analogie an den antiken Chor, bin mir aber bewusst, dass er mit Bezug auf Anouilhs Prosaübersetzung nur bedingt anzuwenden ist.

CHOR/SPRECHER UND BOTE

CHOR-AMOIBAION (MIT KREON)

METACHOR

Zum Vergleich: Der Chor bei Sophokles

Prolog

PARODOS

1. Epeisodion mit Ankündigung Kreons durch den Chor

Dialog Chor – Kreon

1. Stasimon

2. Epeisodion mit Chururteil über Antigone

Ankündigung Ismenes durch den Chor

Fürbitte des Chors für Ismene/ (Antigone)

2. Stasimon

3. Epeisodion mit Ankündigung Hämons durch den Chor

Urteil über die Kontrahenten Kreon – Hämon durch den Chor

nochmalige Diskussion über das Todesurteil (Kreon – Chor)

Warnung vor dem zornigen Abgang Hämons

3. Stasimon

4. Epeisodion mit Ankündigung Antigones durch den Chor

Kommos Antigone – Chor

4. Stasimon

5. Epeisodion mit Verstärkung von Teiresias Worten durch den Chor

5. Stasimon

Ausgang mit Gespräch Bote – Chor

Ankündigung Eurydikes durch den Chor

Warnung vor Eurydikes stummer Trauer

Ankündigung Kreons

Kommos Kreon – Chor

Schlussurteil durch den Chor



## Die Metafunktion des Chors

Dabei warnt der Chor/ Sprecher Kreon vor seinem Entschluss, Antigone töten zu lassen, stellt die Notwendigkeit, die der König dafür beansprucht, in Frage. Diese Amoibaia wirken aber kaum so in das Geschehen integriert, dass man den Chor/ Sprecher als Mitschauspieler bezeichnen könnte, sondern scheinen eher von einem Außenstehenden gesagt, der den König, der sich resignierend in seine Rolle als Herrscher gefügt hat, noch einmal „stupst“.<sup>32</sup>

Auf diese Weise hat Anouilh das reflexive Moment des antiken Chors auf einer ganz anderen Ebene eingesetzt. Während der antike tragische Chor seine Betrachtungen über den Gang des Geschehens darstellt, denkt der Anouilhsche Chor/ Sprecher über die Darstellung des Geschehens nach und steht nicht mitten in, sondern über dem Dargestellten (Der handlungsimmanente Reflexionspart ist ja von der bei Anouilh völlig anders aufgefassten Kreon-Figur übernommen).<sup>33</sup>

In einer Antigoneadaption, die nicht mehr auf der Grunderfahrung des Schicksals, einem äußerlichen Faktor, beruht, sondern nur mehr Menschen selbst zum Thema hat, muss die Funktion des Chors auf einer vom Geschehen getrennten Ebene angesiedelt werden.

Anouilh hat diesen Umschwung im Tragödienverständnis in der „Antigone“ selbst explizit gemacht und zwar konsequenter Weise durch den Chor/ Sprecher:

*Soweit wären wir also: Das Uhrwerk ist aufgezogen. Jetzt schnurrt es von allein ab. Das ist das Praktische bei einer Tragödie. Ein kleiner Stups mit dem Finger, und die Sache läuft. (...)*

*Das ist schon etwas Feines, die Tragödie. Sie ist eine feste und sichere Angelegenheit. Beim Drama mit dem ganzen Verräterpack, mit diesen böartigen Hitzköpfen, den verfolgten Unschuldigen, mit den Rächern und den Hoffnungsschimmern nach dumpfer Verzweiflung, da wird einem das Sterben scheußlich schwer gemacht. (...)*

*Bei der Tragödie kann man beruhigt sein. Da gibt es keinen Ausweg. Außerdem befindet man sich in bester Gesellschaft, denn im Grunde sind alle gleich unschuldig. Wenn da einer jemanden umbringt und ein anderer umgebracht wird, dann ist das lediglich eine Frage der Rollenverteilung. Vor allem hat die Tragödie gar nichts Aufregendes. Es gibt von vornherein keine trügerischen Hoffnungen mehr.<sup>34</sup>*

Das Zugeständnis an die Tragödie ist ironisch-banalierend, ihre Wiederaufnahme bei Anouilh scheint nur über die theoretische Reflexion möglich.

---

32 vgl. die Rolle des Autors in Anouilhs „La Grotte“, wo sich der Autor selbst auf der Bühne um seine Figuren kümmert. Dies wäre vielleicht die Lösung für das von D. Kahl gesehene Problem. Kahl (S. 150) hat darauf hingewiesen, dass zwar von den meisten Interpreten die Meta-Funktion des Chors /Sprechers im Stück gesehen wird, über dessen melische Partien mit den Personen in der Tragödie aber hinweggegangen wird. Er meint, dass der Chor eine gesplante Aufgabe habe, während ich zu zeigen versucht habe, dass auch diese Amoibaia, im Gegensatz zur antiken Tragödie, auf einer anderen Ebene als das Spiel anzusiedeln sind.

33 H. Weinrich, Fiktionsironie bei Anouilh, S. 248, hat auch das als antikes Element bezeichnet, jedoch nicht des tragischen, sondern des komischen Chors, über den häufig die Nähe zum Zuschauer durch direkte Anspielungen gesucht wurde.

34 Antigone, Vollständige Dramentexte, S. 295 f.

Und Anouilh ist mit dieser Charakterisierung nicht allein: vgl. seine „Vorläufer“ A. Camus in „Le mythe de Sisyphe“ (1942) oder J. Giraudoux in „Électre“.

Und der Sinn dieser Wiederaufnahme? Sie wird in den Schlussworten des Chors noch einmal exemplarisch in Frage gestellt, der Aufruf des Sophokleischen Chores zum Vergessen (des Krieges; in der Parodos) ironisch-provokativ auf das gesamte Stück übertragen:

*Alle haben sie wieder - ihre Ruhe.*<sup>35</sup>

im Original: *Ils sont tout de même tranquilles.*

### **Slavoj Žižek, Die drei Leben der Antigone**

Als ein zentraler Ausgangspunkt für die Deutung der „Antigone“ wird in der Forschung immer wieder der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel genannt. Er hat in der „Antigone“ vor allem den großen Gegensatz zwischen weiblicher und männlicher Atmosphäre, zwischen „Gestalten“ und „Tun“ gesehen.

Slavoj Žižek nimmt in seinem umfassenden Vorwort zu seiner Antigonebearbeitung darauf Bezug und vernetzt das Ganze mit weiteren Antigonedeutungen:

„Butler (= Judith Butler, *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, Frankfurt a.M. 2001; erg. ma) entwickelt ihre Interpretation in Abgrenzung zu zwei Hauptopponenten, der eine ist Hegel, der andere Lacan. Nach Hegels Auffassung findet der Konflikt des Stücks innerhalb der soziosymbolischen Ordnung, als die tragische Spaltung der sittlichen Substanz statt - Kreon und Antigone stehen für deren zwei Bestandteile: Staat und Familie, Tag und Nacht, die gesetzmäßige menschliche Ordnung und die untergründige göttliche Ordnung. Lacan betont dagegen, dass Antigone keineswegs für die Verwandtschaft steht, sondern vielmehr die Grenzposition gerade der Einsetzungsgeste der symbolischen Ordnung einnimmt, der unmöglichen Nullebene der Symbolisierung, weshalb sie für den Todestrieb steht: Sie ist zwar noch am Leben, doch im Hinblick auf die symbolische Ordnung ist sie bereits tot, ausgeschlossen von den gesellschaftlich-symbolischen Koordinaten.“<sup>36</sup>

Žižek fährt fort: Butler lehnt „beide Extreme ab (...). Für sie untergräbt Antigone die bestehende symbolische Ordnung nicht einfach von ihrer radikalen Außenseite, sondern von einem utopischen Standpunkt aus, indem sie auf ihre radikale Reartikulation abzielt. Antigone (...) ist eine ‚lebende Tote‘ in dem Sinne, dass sie öffentlich eine unbewohnbare Position einnimmt, eine Stellung, für die es im öffentlichen Raum keinen Platz gibt – (...).“<sup>37</sup>

Wenige Seiten vorher nimmt Žižek auch Bezug auf die Deutung der Antigonefigur durch Sören Kirkegaard:

„Können wir uns eine ähnliche Veränderung auch in der Inszenierung der *Antigone* vorstellen, einem der Gründungsnarrative der abendländischen Tradition? Den Weg dazu hat kein Geringerer als Sören Kirkegaard gewiesen, der in dem Kapitel ‚Der Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen‘ im ersten Band seines Werkes *Entweder - Oder* seine Vorstellung einer modernen Antigone schildert. Der Konflikt ist hier vollkommen nach innen gewandt; Kreon wird nicht mehr benötigt. Zwar bewundert und liebt Antigone ihren Vater Ödipus, den Helden des

---

35 ebda., S. 322

36 Slavoj Žižek, *Die drei Leben der Antigone*. Ein Theaterstück. Deutsch von Frank Born, Frankfurt a.M.: Fischler, 2015, S. 25

37 ebda., S. 26

Volkes und Retter Thebens, doch kennt sie auch die Wahrheit über ihn (sie weiß von seinem Vaternord und seiner Inzestheirat). Ihr Dilemma ist, dass sie ihr verfluchtes Wissen nicht teilen kann (...). Sie kann nicht klagen oder ihre Sorge und ihren Schmerz mit anderen teilen. Im Unterschied zur Antigone des Sophokles, die handelt (...), ist sie unfähig zu handeln und auf ewig zu ungerührtem Leiden verdammt. Die unerträgliche Last ihres Geheimnisses, ihres zerstörerischen *agalma*, treibt sie schließlich in den Tod, in dem allein sie den Frieden findet, (...).<sup>38</sup>

In der Reflexion all dieser Deutungen versucht Žižek einen neuen Weg, den Versuch einer Aktualisierung des antiken Stoffes:

„Im Grunde ist ein solches Wagnis sogar die einzige Möglichkeit, einem klassischen Werk treu zu bleiben - es zu scheuen und am traditionellen Buchstaben zu haften, ist dagegen der sicherste Weg um den Geist des Klassikers zu verraten. Mit anderen Worten, die einzige Möglichkeit, ein klassisches Werk am Leben zu halten, besteht darin, es als ‚offen‘ zu behandeln, als in die Zukunft weisend oder, um eine Metapher Walter Benjamins zu gebrauchen, als sei das klassische Werk ein Film, für den die nötige Entwicklerflüssigkeit erst später erfunden wurde, so dass wir das Bild erst heute vollständig sehen können.“<sup>39</sup>

Und zu der Aufarbeitung der Antigone durch Slavoj Žižek gehört auch, dass er seine Bearbeitung im fast 30 Seiten langen Vorwort detailliert erklärt. Wie weit dieser Modus funktionieren kann, sei dahin gestellt, ich glaube, er nimmt dem Werk ganz, ganz vieles, vor allem werden dem Zuschauer/Leser die so zentralen Leerstellen eines literarischen Werks (nach Wolfgang Iser<sup>40</sup>) vorenthalten, trotzdem möchte ich die Art der Darstellung als eine Möglichkeit einer relativ aktuellen Bearbeitung hier anführen. Dazu gehört eben auch Žižeks Selbstdeutung seiner Bearbeitung:

„Welche *Antigone* könnte diesen Bedingungen unserer Zeit gerecht werden? Bei der Auseinandersetzung mit dieser Frage habe ich mir einmal mehr eine Triade vorgestellt: Die Ausgangslage ist jedes Mal dieselbe, und erst am entscheidenden Punkt in der Mitte des Stücks - der großen Konfrontation zwischen Antigone und Kreon - sollen die 3 Versionen voneinander abweichen:

- Die erste Version hält sich an den Handlungsverlauf bei Sophokles, und der Schlusschor rühmt Antigones unbedingte Prinzipientreue - *fiat iustitia, et pereat mundus*...

- Die zweite Version zeigt, was passiert wäre, wenn Antigone es geschafft hätte, Kreon davon zu überzeugen, ihrem Bruder eine angemessene Beerdigung zu gestatten, wenn sich also ihre Prinzipientreue durchgesetzt hätte. In dieser Fassung stimmt der Schlusschor eine brechtianische Eloge auf den Pragmatismus an: Die herrschende Klasse kann es sich leisten, ehrenhaft zu sein und an starren Grundsätzen festzuhalten, während das einfache Volk den Preis zu zahlen hat.

- In der dritten Version ist der Chor nicht mehr nur der Kolporteur banaler Allgemeinplätze, sondern wird selbst zu einer wirkenden Kraft. Auf dem Höhepunkt der heftigen Auseinandersetzungen zwischen Antigone und Kreon tritt er vor und geißelt beide für ihren dummen Streit, der das Überleben der ganzen Stadt gefährdet. Nach Art des *Comité de salut public*, des Wohlfahrtsausschusses während der Französischen Revolution, übernimmt er als Kollektivorgan die Kontrolle, setzt eine neue Herrschaft des Rechts durch und führt in Theben die

---

38 ebda., S. 9

39 ebda., S. 8

40 vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Fink, München 1976

Volksdemokratie ein. Kreon wird entthront, er und Antigone werden verhaftet, vor Gericht gestellt, unverzüglich zum Tode verurteilt und liquidiert.“<sup>41</sup>

### **Die Rolle des Chors bei S. Žižek**

Und genau hier möchte ich meine Überlegungen zur Rezeption des antiken Chors weiterführen:

Während der slowenische Philosoph in Teil 1 und 2 sehr viele Grundlagen und Aussagen des Sophokleischen Chores wieder aufnimmt, dreht sich das Ganze nach der zweiten Wiederholung des 1. Sophokleischen Stasimons: Πολλὰ τὰ δεινὰ, das bei Žižek noch ein drittes Mal abgewandelt wird. Der Chor outet sich als das „leidende Volk von Theben“, führt Antigones und Kreons Argumente und Einsprüche ad absurdum und löst das Ganze in den allerletzten Zeilen in Brechtschem Sinn auf:

„(...) Es gibt keine einfache  
Antwort –  
wir Schauspieler sind nur Schatten; vor euch, unseren  
Zuschauern  
bereiteten wir die drei verschiedenen Schicksale aus.  
Ihr habt die Wahl, auf eigene Gefahr müsst ihr sie treffen.  
Niemand kann euch dabei helfen, ihr seid allein.  
Wenn wir alleine sind, wenn nichts geschieht, kommt uns  
plötzlich  
das Raunen des Lebens an, und in diesem Moment  
wissen Weise, wie das Chaos aufzuhalten ist, und ent-  
scheiden.“<sup>42</sup>

Žižek hat selbst gemeint:

„Das Stück erhebt nicht den Anspruch, ein Kunstwerk zu sein, sondern ist als ethisch-politische Übung zu sehen.“<sup>43</sup>

Und genauso wurde es auch in einer Aufführung des Teatro Fondazione in der Emilia Romagna verstanden:

“A proposito di questo spettacolo

Il filosofo Slavoj Žižek approda alla scrittura teatrale, reimmaginando la storia di Antigone dentro il sistema Europa di oggi, sempre sull’orlo della disintegrazione tra Brexit, austerità, muri che si innalzano e fake news.

Molto più maligno che solo mancante di carisma, Creonte è un capo politico ingiusto che genera caos nella sua città per via del falso ordine che cerca di imporre. Questo ordine è l’oscuro travestimento della peggiore anarchia. La gente capisce e resiste al suo governatore. Un vero ordine, al contrario, creerebbe lo spazio di libertà per i suoi cittadini. Un’ottima guida non solo non

---

41 Žižek, Die drei Leben der Antigone, S. 28 f.

42 ebda., S. 77

43 ebda., S. 29

limiterebbe la libertà dei suoi seguaci, ma darebbe libertà. Nel nostro quotidiano, noi siamo bloccati nelle nostre abitudini e non siamo in grado di guardare oltre. Quando incontri una vera guida, quella è capace di farti rendere conto di cose che non sapevi di poter fare. Il suo messaggio non è ‘Non puoi!’, oppure ‘Devi!’, ma ‘Tu puoi!’. Tu puoi fare l’impossibile, tu puoi ribellarti. Una vera guida non sta ferma sopra di noi, la gente, è invece una mediatrice, che lentamente svanisce mentre ci ridona la nostra libertà.”<sup>44</sup>

Auch wenn sich hier zunächst der politische Gedanke aufzwingt, meine ich trotzdem, dass die von mir in diesem Aufsatz angeführten Texte philosophisch-psychologische Deutungsgrundlagen haben – vor allem in ihren Zweifeln, in ihrem sehr deutlich gemachten Nachdenken über die antike Vorlage. Die Ansätze halte ich für spannend und können und sollen durchaus auch im Unterricht besprochen werden, als interessante Deutungsbeispiele, aber auch Aktualisierungsversuche der antiken Tragödie.

---

44 <https://emiliaromagnateatro.com/production/antigone-zizek/>