

Die politische Antigonerezeption [Adami]

Adami, Martina (2023). Die Rezeption der Antigone im 20. und 21. Jahrhundert, mit besonderem Blick auf den Chor 1: die politisch-gesellschaftspolitische Deutung. Ars docendi, 14, marzo 2023.

In this essay, Martina Adami (Bolzano) focuses on the political-sociological interpretations of Sophocles' Antigone, especially in F. Hölderlin's version, which is very important for the reception of the ancient text in the 20th and 21st centuries: B. Brecht, C. Bremer, T. Köck are the most fascinating authors for this interpretative variant.

Martina Adami (Bolzano) in questo saggio si concentra sulle interpretazioni politiche-sociologiche dell'Antigone di Sofocle, soprattutto nella versione di F. Hölderlin, importantissima per la ricezione del testo antico, nel ventesimo e ventunesimo secolo: B. Brecht, C. Bremer, T. Köck sono gli autori più affascinanti per questa variante interpretativa.

Für den Unterricht interessant und erhellend dürfte die Antigonerezeption besonders im 20. und 21. Jahrhundert sein. Zwei grundlegende Schienen dieser Rezeption ließen sich finden:

- a) die politische Schiene: bei Bertolt Brecht (1948), Claus Bremer (1969), Thomas Köck (2020) und Alexander Eisenach (2021);
- b) die psychologische Schiene: bei Walter Hasenclever (1917), Jean Anouilh (1941) und Slavoj Žižek (2015)¹.

Ich möchte in meinen Überlegungen die jeweilige Rolle des Chores und zentrale Aspekte der Rezeption (Mehrfachrezeptionen, die Bedeutung der Hölderlinschen Antigoneübersetzung, die Vermischung von Kultur und Naturwissenschaft bei Eisenach, die vielfachen Möglichkeiten des Chors) besonders hervorheben.

Welche Grundthemen gelten für den Chor/ die Chöre? Welche Rolle(n) spielt er? In welchen Kontexten tritt der Chor auf/ wird der Chor eingesetzt? Wie steht er jeweils den Protagonisten gegenüber? Wie wird er charakterisiert?

¹ Diese Deutungsvariante wird dann in der nächsten Ausgabe von Ars docendi detaillierter ausgeführt werden.

Und vor allem möchte ich einem Aspekt nachgehen: Warum wird der antike Chor im 20. und 21. Jahrhundert wieder besonders interessant/ besonders geschätzt?

Ich habe dafür vor allem 3 repräsentative Stücke für die politisch begründete Rezeption ausgewählt: Bertolt Brecht, Claus Bremer und Thomas Köck. Ergänzend dazu sei auf einen weiteren Rezeptionsversuch durch Alexander Eisenach eingegangen,

Bertolt Brecht hatte sich nach seiner Rückkehr aus den USA vom November 1947 – Oktober 1948 vorübergehend in der Schweiz aufgehalten, wo er und seine Frau Helene Weigel aber große Schwierigkeiten hatten, angemessene Arbeitsmöglichkeiten zu finden (des besondere Ziel Brechts und Weigels war das Züricher Schauspielhaus).

Im November 1947 trifft Brecht den Intendanten des Stadttheaters Chur, Hans Curjel, und verabredet sich mit ihm; Ende November verhandelt Brecht gemeinsam mit dem Bühnenbildner Caspar Neher über ein Engagement in Chur, einem kleinen Theater, das auch als Kino genutzt wurde und keineswegs als kassenfüllend betrachtet werden konnte.

Für eine geplante Aufführung wurden folgende Stücke in Betracht gezogen: Sophokles' „Antigone“, Racines „Phädra“, Shakespeares „Macbeth“, Brechts „Mutter Courage“ und „Heilige Johanna der Schlachthöfe“. Man entschied sich für Sophokles, den Brecht selbst auch favorisierte², wobei Caspar Neher ausdrücklich auf die Bearbeitung Hölderlins hinwies, die dann auch zur Hauptquelle für Brechts Umarbeitung wurde. Der antike Text stand zwar (wie Ruth Berlau in ihren Erinnerungen berichtete) zur Verfügung, wurde aber wenig benutzt.

Brecht arbeitete knapp einen halben Monat an der Antigone-Neubearbeitung. Dabei bemühte er sich um die Historisierung und Durchrationalisierung des Stoffs. Nicht mehr der moralische Konflikt der Antigone steht im Mittelpunkt als vielmehr das Wesen der Tyranis. Dazu machte Brecht in seinem Arbeitsjournal in einer Notiz vom 12.1.1948 deutlich:

„Der Untergang wird sozusagen um so totaler. Das Herrscherhaus löst sich auf, wenn der Sohn abfällt (...). Dann fällt der Seher ab, der ideologische Handlanger, da er den Untergang sieht. Antigones Tat

² Vgl. dazu B. Brecht in einem Brief an seinen Sohn Stefan S. Brecht vom Dezember 1947: „Benutzt ist die Hölderlinsche (ziemlich getreue) Übertragung aus dem Griechischen; sie hat etwas Hegelisches, das Du erkennen wirst, und einen Dir wohl nicht erkennbaren schwäbischen Volksgestus. (Die ‚Volksgrammatik‘ geht bis in die höchst artistischen Chöre hinein!) (...) Die Änderungen, die mich zum Schreiben ganz neuer Partien zwangen, sind gemacht, um die griechische ‚Moirä‘, (das Schicksalhafte) herauszuschneiden; d.h., ich versuche da, zu der zugrunde liegenden Volkslegende vorzustoßen. Du kannst den Versuch am besten beurteilen, wenn Du nachsiehst, was mit den Chören gemacht ist.“, in: Brechts Antigone des Sophokles, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 19 (= suhrkamp taschenbuch 2075)

kann nur mehr darin bestehen, dem Feind zu helfen, was ihre moralische Kontribution ausmacht; auch sie hatte allzulange vom Brot gegessen, das im Dunkeln gebacken ward.“³

Brecht verzichtete weitgehend auf die Beobachter- und Kommentarfunktion des Chores. In den Antigone-Notizen findet sich folgende Überlegung des Stückeschreibers: „Aus der Doppelfunktion des Chors (Kommentator und Mitspieler) muß man nicht viel Wesens machen. Man kann denken, daß der Chor sich einfach ausleiht zur Darstellung der Thebanischen Großen in der Handlung. Aber dies ist nicht einmal zu denken nötig, da Weisheit im Erkennen und Niedrigkeit im Tun häufig beisammen gefunden werden. - Es wurde übrigens darauf verzichtet, die Alten zu Greisen zu machen, da weder Weisheit noch Poesie hauptsächlich bei Greisen zu finden sind, und um Kriege zu machen, muß einer nicht alt sein, sondern nur zu den Herrschenden gehören.“⁴

Zusätzlich betont Brecht in den Antigone-Notizen:

„Frage: Vertritt Hämon das Volk?

Antwort: Nein.

Frage: Vertritt der Chor der Alten das Volk?

Antwort: Nein.

Frage: Welche Stellung einzunehmen soll dann das Volk veranlaßt werden?

Antwort: Die des Volks, das dem Zerwürfnis der Herrschenden zusieht.“⁵

Die Bühnenlösung Caspar Neher's favorisierte diese Deutung.

„Deshalb plazierte ich die Schauspieler in die volle Sicht des Zuschauers und gab ihnen nur ein kleines Spielfeld zwischen den alten Kriegspfählen, auf dem sie zeigen konnten, wie die Figuren des Gedichtes sich verhielten. Es ergab sich daraus, auch den Vorhang wegzulassen, der ja nur dazu dient, der Bühne das ‚Geheimnisvolle‘, ‚Zaubermäßige‘, ‚Überwirkliche‘ zu verleihen, das sie bei nichtillusionistischer Spielweise nicht benötigt. Die Antike kannte den Vorhang so wenig wie das alte deutsche Mysterienspiel oder Shakespeares Globetheater.“⁶

In der Antigone-Legende, einer Versreflexion Brechts zu seiner Antigone-Deutung, verweist dieser mehrfach auf den Chor und arbeitet Folgendes in Bezug auf seine Rolle heraus:

„Denn sie waren besorgt ums Heer und mehr ums Besitztum. (...)

Und von Antigones Mägden geführt, empfangen die Alten

³) ebda., S. 17

⁴) ebda., S. 89

⁵) ebda., S. 121

⁶) Caspar Neher, Zur Inszenierung der „Antigone“, in: ebda., S. 178

Schauernd den Führer. Er hielt in den Händen ein blutend Gewebe. (...)

(...) Aber die Alten

Folgt dem Führer auch jetzt, und jetzt in Verfall und Vernichtung.“⁷

Der Chor wird bei Brecht gewissermaßen zu einem Mitschauspieler, der noch einzelne rhythmische Elemente für seine Betrachtungen nutzt, aber direkt und dauernd in die Handlung eingebunden ist. Er ist nicht mehr neutral, er steht permanent für eine bestimmte Gesellschaftsschicht, auch wird das chorische Sprechen zu einem großen Teil aufgelöst in die Verteilung von Einzelsprechpartien.

Die „Antigone“ selbst ist für Brecht zwar nicht durchrationalisiert, aber das Stück wurde ausgewählt, weil es „stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben stellte.“⁸

Der Chor aber wird von B. Brecht nicht als V-Effekt gesehen, obwohl das durchaus naheliegend gewesen wäre. Warum nicht?

Gerade dieser Punkt wird auch bei Walter Jens diskutiert, der sich Bertolt Brecht in zwei Dialogen mit den alten Griechen vorstellt: In einem befindet sich Brecht wie vor einem Tribunal und wird über seine Verurteilung des aristotelischen Theaters befragt. Zuletzt muss Brecht anerkennen, dass auch das antike Theater episch war. Im zweiten Dialog werden Brecht und Sophokles in einer fiktiven Talkshow zusammengebracht, bei der über Antigone gesprochen wird und auch hier kommt man auf den Begriff episches Theater, der von Sophokles wiederum auch für das antike Theater beansprucht wird.

„Sophokles: (...) Verfremdung, sagst du? Ja, ist es denn keine Verfremdung, wenn Frauen von Männern dargestellt werden, wenn Chöre, in kommentierender Erzählung, die Handlungsfolge durchbrechen? (...) Epik sagst du, keine Dramatik: Ja, was wäre denn episches Theater, wenn nicht das unsere, auf dem, wie du weißt und wie die ‚Antigone‘ lehrt, nicht das Geringste auf der Bühne geschieht (wohl aber hinter der Bühne), wo diskutiert und gelehrt wird: (...). Vernunft, sagst du, und keine Hypnose: Ja, meinst du denn, es hätte in unserem Theater, wo doch jedermann die Fabel ganz genau kannte und folglich auch wußte, daß die Affaire Antigone nicht glücklich ausgehen werde (...) ja, meinst du denn, es hätte da überhaupt so etwas wie ‚Spannung‘ gegeben? Uns ging es ums ‚Wie‘, nicht ums ‚Was‘, um die Variation von ein paar Dutzend Mythen, die jeder Schuljunge kannte. Verfremdung, sagst du? Aber, Freund, das ist ein griechisches Wort: Lies es nur nach. Xenosis. (...)“⁹

⁷ ebda., S. 170 f.

⁸ ebda., S. 48 (Brechts Vorwort zum Antigonemodell 1948)

⁹ Walter Jens, Sophokles und Brecht, in: W. Jens, Zur Antike, München: Kindler, 1978, S. 430 f.

Und was Jens Brecht darauf antworten lässt, scheint genau diesen vorhin von mir zur Diskussion gestellten Punkt zu treffen und zu beantworten:

„Brecht: Und wer bewirkt, daß Oedipus einsichtig wird? Wer, daß der Sklave - Sklave bleibt? Die Frau - eine Frau? Daß der Mord sich auszahlt und die Güte nicht? Was, frage ich, geht hinter den Vorgängen vor? In jenen Vorgängen also, die das Schicksal der Menschen bestimmen, aber nicht schicksalhaft, sondern von Menschen gemacht und folglich veränderbar sind (...), in Vorgängen, die aus einem gesellschaftlichen Geflecht zwischen den Menschen bestehen. Davon ist in deiner ‚Antigone‘ nicht die Rede, scheint mir.“¹⁰

Indem Brecht den Chor als besonders stark auf das Schicksal verweisendes Element im antiken Drama, somit auch stark mit der Handlung verwoben und durch seine Hinweise sie beeinflussend sieht, kann er ihn nicht als handlungsaußenstehend wie zum Beispiel einen Erzähler / Sprecher einsetzen.

Ich meine, dass Brecht andere Möglichkeiten gefunden hat, die die handlungsunterbrechende, reflexive Funktion des antiken Chores viel vordergründiger aufnehmen: seine Songs, für die Brecht, ganz besonders in der „Mutter Courage“, diese Funktion auch ausdrücklich bestätigt hat¹¹. Der Song soll nach Brecht (Kleines Organon für das Theater) nicht nahtlos in die Handlung einfließen, obwohl er von den Schauspielern gesungen wird. Indem er ihn absondert, macht er ihn zu einem Ruhepunkt, über den - balladesk-sententiös - größere Zusammenhänge angedeutet werden. Mit dieser Funktion der Pausenschaltung = Strukturierung des Stücks und Transponierung des Geschehens im Geschehen selbst kommt Brecht mit seinen Songs nahe an einzelne Aufgaben des antiken Chors heran.

Darüber hinaus ist ein weiteres Phänomen des Chores vor allem in Brechts „Lehrstücken“¹² zu beobachten, das mit dem antiken Chor aber weniger gemeinsam hat: Vergleicht man zum Beispiel Stücke wie „Die Maßnahme“, „Der Flug der Lindberghs“ oder „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“, so stellt der Chor in ihnen fast immer ein parteiliches Kollektiv dar, das fast ausschließlich aus dem Motiv der Gemeinschaft heraus zu erklären ist.

„Prinzipiell werden sich verschiedene Personen eines Stücks dann zu einem Chor zusammenschließen, wenn bestimmten gemeinsamen Interessen (darunter auch vermeintlichen) Ausdruck verliehen werden soll. Die einzelne Person kann dann in sehr verschiedenen Chören stehen,

¹⁰ ebda., S. 431

¹¹ Vgl. August Obermayer, Die dramatische Funktion der Lieder in Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“, in: Festschrift für Eric William Herd, hrsg. von A. Obermayer, Department of German University of Otago, Dunedin 1980, bes. S. 211

¹² Zu den Lehrstücken vgl. bes. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen, hrsg. von Reiner Steinweg, Frankfurt a. M. 1976

das heißt mit immer anderen Personen zusammen. Will man die großen klassischen Interessengruppen demgegenüber auf die Bühne projiziert erhalten, nämlich die Klassen, so kann man auf die räumliche Zusammenfassung der Chöre verzichten und sich mit der akustischen begnügen. Es treten dann aus solchen Gruppen, die klassenmäßig zusammengestellt sind, rein durch gemeinsamen Gesang, ohne ihren Platz zu verlassen, Chöre zusammen.

Die Chöre sollten nicht starr sein. Es sollte nicht zwei starre Gruppen geben: die von allem Anfang an belehrende und eine bis zum Ende belehrte. Die Chöre sollten wachsen und schrumpfen und sich umwandeln können.“¹³

Vorbilder dafür sehe ich weniger im antiken Chor als in der Arbeiterchorbewegung, einem Phänomen, das für diese betreffende Zeit der Weimarer Republik charakteristisch ist. In den zahlreichen Äußerungen Brechts und Kurt Eislers, der in dieser Phase eng mit Brecht zusammenarbeitete, wird auch ständig in diese Richtung verwiesen.

Wenn Brecht das Handeln als „massenhaftes, gesellschaftliches“¹⁴ sieht, so gebraucht er den Chor in den Lehrstücken dazu dies zu veranschaulichen. Den Zweck dieser Stücke erklärt Brecht vor allem damit, dass der Schauspieler (nicht der Zuschauer) gesellschaftliche Prozesse lernt und reflektiert. Der Chor wird als Mittel eingesetzt, auch den Laien auf die Bühne zu bringen und mitspielen zu lassen, denn nur durch das Mitspielen konnte nach Brechts damaliger Theorie Lernen geschehen. Besonders in Zusammenarbeit mit Kurt Eisler hat Brecht in diesem Zusammenhang auch eine Revolutionierung der Musik angestrebt, die den „politischen Kampf“ unterstreichen sollte.

Auch in der „Antigone“ übernimmt der Chor politische Funktionen. Aber Brechts Ziel gegenüber den Lehrstücken ist ein anderes geworden. Aus der Kampfesposition ist er, wenn man es so sagen kann, zu einer Hinweisposition übergegangen, wobei er aber dem Chor keineswegs die Deutlichmachung dieser Position übertragen hat. Dies geht auch daraus hervor, dass Brecht den zweiten geänderten Prolog für die „Antigone“ nicht in den Mund des Chors, sondern des Teiresias gelegt hat. Die Verfremdung in Brechts Antigonebearbeitung¹⁵ ist also nicht durch den Chor, sondern vielmehr durch die Historisierung und den dadurch entstehenden Beispielleffekt gegeben. Dadurch, dass die Tragödie in einer für den Zuschauer fremden Zeit spielt, wird eine gewisse Distanz erzeugt, die durch die

¹³ B. Brecht, Schriften zum Theater 4 (1933 – 1947), hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1963, S. 76 f.

¹⁴ ebda., S. 76

¹⁵ Bertolt Brecht hat ursprünglich eine Aktualisierung der Antigone dadurch versucht, dass er der Tragödie einen Prolog vorstellte, der während des Zweiten Weltkriegs spielt und die Reaktion oder - besser gesagt - das Nichtreagieren zweier Schwestern zum Thema hat, die allmählich ahnen, dass ihr Bruder desertiert hat, aber es nicht wahrhaben wollen, dass er in ihrer Nähe ist und ihm auch nicht helfen, als sie seine Todesschreie hören (seine Verfolger haben ihn aufgespießt). Brecht verzichtet in einem zweiten Anlauf auf diesen Prolog, weil er zu vordergründig sei und zu wenig Distanz erfolge, und ersetzt ihn durch eine Vorstellung der Fabel und des vom Schreiber verfolgten Ziels ihrer Darbietung (Aufführung in Greiz, 1951).

bewusst eher kahl gehaltene Bühne verstärkt wird. Den Beispieleffekt hat Cesare Molinari so beschrieben:

„Ma Antigone chiarisce subito che ella ha voluto contrapporre un esempio di rifiuto a quello di terrore dato di Creonte, e dare un esempio significa porsi sul piano di un'opposizione non più individuale, ma politica.“¹⁶

Aber der Beispieleffekt ist auch auf alle anderen Personen anzuwenden. Das Verhalten unter dem Tyrannen hat Brecht in der Antigonelegende, einer Sammlung von hexametrischen „Brückenversen“, die Brecht die Schauspieler zur Einstimmung auf ihre Rolle sprechen ließ, vielleicht am prägnantesten zusammengefasst. Ich möchte hier nur die auf den Chor bezogenen zitieren:

„Aber vom Schlachtsieg hörend im langen Krieg um das Grauerz
setzten die Alten Thebes sich auf die Kränze des Sieges,
die aus den glänzenden Blättern geflocht'nen des giftigen Lorbeers,
welcher die Sinne verwirrt und unstät machet den Schritt uns.
Früh am Morgen standen sie schon vorm Haus des Kreon.
Und zurück aus der Schlacht, voraus dem Heere vor Argos
kam der Tyrann und fand sie vorm Haus im Dämmer der Frühe.
Und er beschrieb, auf den Säbel gestützt, wie drüben in Argos
Geier nun hopsten von Leiche zu Leiche; es freute die Alten. (...)
Als nun Antigone wurde gebracht und vernommen, warum sie
so das Gesetz brach, sah sie sich um und sah nach den Alten,
und sie fand sie entsetzt und sagte: ‚Halt für ein Beispiel.‘
Dann um Zuspruch bat sie die Alten, aber die Alten
sahen auf Kreon. (...)
‚Rasende, hörtest du nicht vom Schlachtsieg?‘ fragten die Alten. (...)
Und sie führten hinweg, die dem Herrscher die Stirne geboten.
Dienstbar reichten die Alten dem Herrscher die Maske des Bacchus, (...)“¹⁷

Die Alten sind charakterisiert als habgierig und raubsüchtig, zeigen sich aber keineswegs bereit sich irgendwelchen Gefahren auszusetzen. Der Chor wird zu einem machtstützenden Faktor für Kreon und dies wird auch durch die jeweilige Bühnenposition, die jeweilige Gruppierung um beziehungsweise Distanzierung von einer Person betont. Brecht hatte ja die Aufführung in Chur von

¹⁶ Cesare Molinari, Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale, Bari: De Donato, 1977, S. 165 (= Mediazioni 6)

¹⁷ Brechts Antigone des Sophokles, hrsg. von W. Hecht, S. 166 - 168

Ruth Berlau fotografieren lassen, die Fotos mit genauen Anmerkungen versehen und als Modell, eine Art Regiebuch, veröffentlicht. Aus dem antiken Chor, der mit seinen gedanklichen Einschüben das Bühnengeschehen gewissermaßen relativiert hat, ist eine kritiklose Gruppe geworden.

An dieser Stelle möchte ich nun einige kritische Stimmen nur für den Chor zu der Aufführung in Chur anführen:

„Eine andere Tragik verbirgt sich hinter der Maskenszene (...) - Es ist natürlich schwer, dieses Symbol wirkungsvoll Gestalt gewinnen zu lassen. Der Chor, dem diese Rolle zufällt, hat seine Aufgabe gelöst, so gut es eben ging. Seinem Spiel haftet trotz alledem etwas Grobförmiges, Holziges an.“

„Der Chor besteht aus Einzelsprechern. Der Dichter hat gut daran getan, zu dieser Notlösung zu greifen. Ein gutes Einzelsprechen ziehen wir einem schlechten Zusammensprechen unendlich vor. Für eine bessere Lösung hätten Geld und Zeit gefehlt. Der Chor ist bei Brecht nicht statisch (stillstehend) gelassen, sondern der Natürlichkeit wegen in Bewegung gehalten. Wir verstehen das, finden aber, daß der Dichter dabei z. T. zu weit gegangen ist, z. B. da, wo er doch das Hin- und Herspazieren das Meditieren (Nachdenken) der Männer zum Ausdruck bringen will.“

„Den griechischen Chor hat Brecht sehr wirkungsvoll aufgelockert durch Dialoge und Monologe. Die Bürgerschaft wurde durch diese vier Männer aus Theben (...) äußerst repräsentativ dargestellt, (...).“

„Brecht hat die Kluft zwischen Antigone, die das ‚göttliche Gebot höher achtet als irdisches Staatsgebot‘ und der übermütig gewordenen Staatsmacht dadurch vertieft, daß der Chor, der im antiken Drama schier heilige Funktionen von großartiger Unerbittlichkeit erfüllt, seine ‚kalte Unparteilichkeit‘ (Hölderlin) aufgibt und zum schmeichlerischen Zuträger des vom Machtrausch besessenen Königs Kreon wird.“¹⁸

Die Chöre sind bei Brecht ein genau und sorgfältig geplantes Mittel innerhalb der neu konzipierten Handlung. Einiges, was sich schon in den Kritiken angekündigt hat, ist auch im anfänglichen Chorlied zu verifizieren: Eine fast theatralische Bewegung des Chores soll das Triumph-, das Siegesgefühl demonstrieren, das die Männer eingenommen hat. Der Chor ist bei Brecht auf vier (bei Sophokles waren es 15) Mitglieder reduziert, die den Part nicht gemeinsam, sondern die einzelnen Verse abwechselnd und getrennt sprechen. Die Rhythmik wird durch Hintergrundgeräusche verstärkt. „Notlösung“ ist diese Änderung in der Kritik genannt worden; die Reduzierung der Mitglieder ist sicher auch durch die neue Bühnenlösung des Chores mitbedingt.

¹⁸ ebda., S. 195 und 196 (Neue Bündner Zeitung), S. 202 (Bündner Tagblatt), S. 204 (Tagesanzeiger, Zürich)

Das Einzelsprechen bewirkt aber auch szenisch einen ganz anderen Eindruck; der Chor kann kaum mehr als Hintergrund, als atmosphärebildend agieren, er stellt eine Gruppe innerhalb der Handlung dar, die weniger technisch-funktionell als durch die Handlung selbst zu erklären ist. Trotzdem wird dieser Handlungsbezug, wie auch alles andere Geschehen, durch die „planmäßige“ Aufbereitung, wie Brecht es genannt hat, durch das Überdeutlichmachen des „Spiels“ relativiert¹⁹.

Aber auch Brecht behält verschiedene Ebenen des Chores bei, was er zum Beispiel mit der deutlichen Absetzung („prosaisch“) der Ankündigung Kreons vom eigentlichen Chorlied deutlich macht. Die feierliche anfängliche Siegesstimmung des Chores geht über in die alltäglich-politische angesichts der von Kreon einberufenen Ratsversammlung. Im Gegensatz zum antiken Chor sehe ich diese beiden Ebenen aber weniger von außen her als in der Figur selbst motiviert, was Brecht ja auch in der ebenfalls im „Modell“ stehenden Reflexion über die Doppelfunktion des antiken Chors ausgedrückt hat: „Weisheit im Erkennen“ und „Niedrigkeit im Tun“ werden häufig zusammengefunden; die „Doppelfunktion“ gleitet nach Brecht also auf eine sozial-psychische Ebene ab.

Gleich mit der Ankunft Kreons zeigen die Alten durch die Übergabe eines kupfernen Siegeskranzes ihre Devotion gegenüber Kreon. Aber angesichts seiner Rede (über Polyneikes) verändern die Alten „die Haltung der Sicherheit in eine der Bedrücktheit“. Brecht hat also das alte Motiv ihres Zauderns übernommen, arbeitet aber in der Folge die Gründe für dieses Zaudern viel deutlicher heraus. Der Chor/ die Alten sind genauso habgierig wie Kreon, scheuen sich aber davor die Verantwortung zu übernehmen. Deshalb versuchen sie auch im Kommos (mit Antigone) in ihren „Trostworten“ alles auf das Schicksal abzuschieben, ein Faktor, der bei Brecht, außer als „leere Entschuldigung“, keine Gültigkeit mehr haben kann.

Der Chor übernimmt bei Brecht auch eine ziemlich große „choreografische“ Funktion²⁰, das heißt, er wird eingesetzt, um Personen zu isolieren oder sie als umworben darzustellen, indem er sich um sie

¹⁹ Zwei Beispiele dazu: Nach dem Streitgespräch zwischen Kreon und Hämon stimmt der Chor das Lied an Eros an, das bei Brecht zum „Geist der Lüste im Fleisch“ wird. Vor Antigones Todesgang rezitiert einer der Chorleute: „Jetzt aber komm ich, eben, selber/ Aus dem Takte, und halten kann ich/ Nicht mehr die Quelle der Tränen, da/ Jetzt Antigone soll die Totengeschenke/ Hirse und Wein, empfangen.“ Die Anweisungen Brechts an den Chor lauteten folgendermaßen: Das Chorlied ‚Geist der Lüste im Fleisch‘ sprechend, stoßen die Alten ihre Stäbe leise im Takt der Musik auf den Boden. Sprechend zeigt jeder sein Gesicht (der Chor agierte in der Aufführung mit Masken), und zum Beginn des jeweiligen ersten Verses dreht er den Stab so, daß die rote Seite sichtbar wird.“ In: ebda., S. 126 f.

In der Szene zwischen Teiresias, Kreon und dem Chor fragt Brecht in den Regieanweisungen: „Ist diese Szene nicht artistisch statt realistisch? Antwort: Artistisch und realistisch. Das realistische Moment ist, daß Kreon den Clown macht.“ Und gibt Anweisung an den Chor: „Nach ‚Und drum komm ich, ihr lieben Freunde‘ bringt einer der Alten dem Seher einen dreibeinigen, sehr niedrigen Hocker vom Gerätebrett. Sich niedersetzend reißt der Seher ihm ein Blatt aus dem Lorbeerkranz.“, in: ebda., S. 139

²⁰ vgl. Brecht, Kleines Organon für das Theater, GW, Bd. 16, S. 698: „Auch die Choreographie bekommt wieder Aufgaben realistischer Art. Es ist ein Irrtum jüngerer Zeit, daß sie bei der Abbildung von ‚Menschen, wie sie wirklich sind‘, nichts zu tun habe. Wenn die Kunst das Leben abspiegelt, tut sie es mit besonderen Spiegeln.“

gruppiert. Seine Bewegung markiert nicht zuletzt die Hauptstationen im Geschehensablauf. Als Beispiel soll nur das Sich-Öffnen und Schließen des Chors während Haimons und Kreons Gegenüberstellung genannt werden.

Es ist erstaunlich, dass Brecht im Grunde eine ziemlich große Versanzahl wörtlich von Hölderlin übernommen hat²¹. Zum Teil sind diese direkten Übernahmen dazu da, die „Archaik“ des Stückes, die zeitliche Distanz aufzuzeigen und so auch einen gewissen V-Effekt zu erzeugen. Brecht selbst hat in seinen „Anmerkungen zur Bearbeitung“ zu den Chören Folgendes gemeint:

„Bearbeitet sind auch die Chöre, in welche ebenfalls neue Gedanken kommen. Diese Chöre, wie auch manch andere Stellen des Gedichts, können bei einmaligem Anhören kaum voll verstanden werden. Teile von den Chören klingen wie Rätsel, die Lösungen verlangen. Es ist jedoch das Vortreffliche bei ihnen, daß sie, ein wenig durchstudiert, immer mehr Schönheiten herausgeben. Die Bearbeitung wollte diese Schwierigkeit, deren Überwindung soviel Freude macht, nicht einfach beseitigen – um so mehr, als das Werk ‚Antigone‘ das Glück hat, einen der größten Gestalter der deutschen Sprache, Hölderlin, zum Übersetzer zu haben.“²²

Brecht verzichtet aber auf die großen Naturschilderungen, wie zum Beispiel in der Parodos. Dort hat er nur den unmittelbar zur Siegesfeier einladenden Part übernommen. Der Anruf an das „Licht des Tages“ ist ausgelassen, ebenso die Hintergrundinformationen über die Sieben gegen Theben und den gegenseitigen Mord Eteokles / Polyneikes. Dieser Informationspart wird Kreon übertragen, wahrscheinlich auch deshalb, weil das Einzugslied für einen auf der Bühne schon stehenden Chor sonst zu lang geworden wäre.

Aber auch bei den eigentlichen Stasima hat Brecht die besonders lyrisch anmutenden Teile durch Verschiebungen und Auslassungen verändert.

Diese Feststellung gilt auch für den Schlusschor: Der Bild- und Naturreichtum des Anrufes an Bakchos in der Hölderlinschen Bearbeitung wird bei Brecht nur in Teilen übernommen und umfunktioniert; statt Hoffnung drückt der Brechtsche Schlusschor Resignation und Untergangsstimmung aus. Bacchus soll schnell kommen, wenn er seine Stadt noch einmal sehen will, denn der Feind steht vor den Toren.

²¹ Brecht hat aber nicht nur Teile aus der Hölderlinschen „Antigone“ übernommen, sondern auch einzelne Stellen aus der Hölderlinschen Übertragung der Pindar-Oden, was das verfremdend-„hymnische“ Element (Siegestaumel) in Brechts Bearbeitung sicherlich unterstreicht; genaue Übersicht bei Bunge, Hans-Joachim, Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts, Diss. Greifswald 1957

²² Brechts Antigone des Sophokles, hrsg. von W. Hecht, S. 215

Brecht hat ein Motiv aus der Sophokleischen Parodos in diesen Schlusschor übertragen: die Feindesgefahr, die bei Sophokles und Hölderlin als überwunden dargestellt wurde, ist nun im Brechtschen Schlusschor besonders akut. Der Reigen wird zum Todesreigen.

Brecht hat an Hölderlin weniger die evozierten Bilder als den „rätselhaften Ausdruck“ bewundert. Zusammenstellungen mit eigenen Versen ergeben dabei oft einen eigenartigen Bruch:

„Ach, die Eisen hauten in das Eigne
Doch den Arm frißt dennoch die Erschöpfung!
Ach, Gewalttat braucht ein Wunder
Und die Milde braucht ein wenig Weisheit.“

Diese an zahlreiche Gedichte und Stücke Brechts erinnernden Verse kontrastieren stilistisch mit der folgenden Hölderlinübernahme:

„Also jetzt der viel
Geschlagene Feind, über unsern
Palästen steht er und weist
Voll blutiger Speere, rings
Das siebentorige Maul;
Und davon geht er nicht
Ehe von unserm
Blut er die Backen gefüllt.“²³

Der Stilbruch verblüfft. Zugleich macht Brecht mit der Umstellung dieser Chorstrophe im Stück (von der Parodos zum Schlusschor²⁴) seine Änderung des Dramengeschehens deutlich. Der äußere Feind wurde erst durch den inneren Zwiespalt, durch den Tyrannen und seine Helfershelfer stark.

Demnach verzichtet Brecht auch auf die Nennung bzw. den Hinweis auf antike Götter, nur Bakchos lässt er gelten, den „lokalen Volksheiligen“, den „einfachen Gott der Freude“. Im eben besprochenen letzten Chorlied sehen die „untergehenden Thebaner“ ein, dass sie sich gegen den „friedlichen Gott der Freude versündigt haben“.²⁵

Das eigentliche Loblied auf Bacchus stellt nach Brecht das dritte Stasimon dar, das nach Sophokles / Hölderlin Eros gewidmet war und dem schon Hölderlin seine Sehnsucht nach Frieden und

²³ B. Brecht, Antigone, v. 1216 - 1227

²⁴ Auch der Verzicht auf die Eurydike-Handlung unterstützt dieses veränderte Interpretationsmoment B. Brechts.

²⁵ Brechts Antigone des Sophokles, hrsg. von W. Hecht, S. 216

Verständigung unterlegt hatte. Für Brecht ist Bacchus der „Gott der leiblichen Freuden“ und deshalb Unruhestifter. Aber, so schließt Brecht seine Interpretation des dritten Chores, „er ist unkriegerisch und Freund der Geselligkeit und Verständigung.“²⁶

Dieses scheinbare Preislied entpuppt sich durch eine Erweiterung gegenüber der Vorlage (am Anfang) als Stoßseufzer der Alten, die immer mehr dahinterkommen, dass die großartige Siegesmeldung verfälscht war.

Wahrscheinlich auch deshalb hat Brecht kurz vorher in einem Dialog zwischen Haimon, Kreon und dem Chor das Motiv des Vergessens, das bei Sophokles nur in der Parodos kurz anklingt, relativ breit ausgeführt. Vergessen bedeutet in diesem Sinn (für den Chor) Bewahrung des eigenen bequemen Lebens.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Behandlung des zweiten Stasimons, das bei Hölderlin am stärksten das Schicksal anruft. Brecht setzt stattdessen den Mythos der Lachmischen Brüder ein, als Exempel der Revolution gegen einen Tyrannen. Auch das Haus des Ödipus wird nicht als beklagenswert, sondern als möglicher Herd der Revolution dargestellt. Der Chor fürchtet für sich selbst. Der allgemeine Fall geht vom Menschen selbst aus, nicht von „höheren Mächten“. Der Mensch ist dem Menschen das Schicksal (erstes Chorlied/ Stasimon).

Das vierte Stasimon ist von Brecht ganz neu eingesetzt worden. Nach dem Kommos, in den er die ursprünglichen mythologischen Anspielungen des Sophokleisch/ Hölderlinschen Chores eingebunden und entlarvt hatte, folgt die Chorausage, dass auch Antigone keine „Heilige“ sei:

„Auf dem Weg zum Richtplatz hat Antigone die Alten gerügt, weil sie dem Tyrannen nicht Widerstand leisten, und der Stadt ein schreckliches Ende vorausgesagt. Nun wirft der Chor ihr vor, daß auch sie lange das Unrecht geduldet hat. Sie hat Brot gegessen, das in Knechtschaft gebacken wurde, sie saß gemächlich im Schatten der Zwingburgen. Erst als die Gewalt, die vom Haus Ödipus ausgeteilt wurde, in dieses Haus zurückschlug, erwachte sie.“²⁷

Brecht hat zwar viele Schönheiten der Hölderlinschen Chorlieder übernommen, aber diese durch Umstellung und kleinere und größere Veränderungen viel stärker in den politischen Kontext eingebettet, sodass sie fast zu einem (gewollten) Paradox werden.

Die Behandlung des Brechtschen Chors insgesamt geht im Grunde aus seiner politisch-soziologischen Neuinterpretation der Tragödie hervor. Der Chor braucht nicht mehr Mittler oder

²⁶ ebda., S. 216

²⁷ ebda., S. 216 (B. Brecht in seinen Anmerkungen zur Bearbeitung der Antigone)

Beschwichtiger zwischen Antigone und Kreon zu sein, weil Kreon nunmehr eindeutig Unrecht hat. Er hat auch nicht mehr eine alleinige eindeutige Funktion als Kommentator zu erfüllen, weil Brecht auch anderen Personen Kommentare untergeschoben hat. Besonders auffällig ist die Belehrung des Chores durch Antigone, v. 834 – 837:

„Nicht, ich bitt euch, sprecht vom Geschick.
Das weiß ich. Von dem sprecht
Der mich hinmacht, schuldlos; dem
Knüpft ein Geschick!“

Er ist weder atmosphärebildend noch hat er berichtende Funktion; auch diese Aufgaben sind auf andere Figuren verteilt (vergleiche zum Beispiel Kreons Bericht am Anfang der Tragödie).

Allerdings nimmt er nach wie vor seine Aufgabe des Ankündigens und Vorstellens neu auftretender Personen wahr, eine Aufgabe, die anscheinend durch seine ständige Permanenz im Stück erleichtert wird. Auch gestisch wird der Chor von Brecht ziemlich stark eingesetzt.

Das Gewicht zwischen Außenstehendem und Mitspieler verlagert sich beinahe ausschließlich in Richtung Mitspieler, wobei dieser Eindruck sicher auch dadurch verstärkt wird, dass die übrigen Figuren in Brechts veränderter Konzeption sich ebenfalls distanzierter und weniger „suggestiv“ präsentieren.

Dabei ist mit zunehmendem Fortgang der Tragödie eine stärker zunehmende Rollenannahme des Chors zu beobachten, was einerseits mit dem Aufbau der Sophokleischen Vorlage zusammenhängen kann (Entwicklung von einem ahnungslosen Chor hin zum Berater Kreons), andererseits aber auch auf Brechts Ziel einer allmählichen Enthüllung der Zusammenhänge beruhen dürfte: Der Chor entpuppt sich immer stärker als „Mitschuldiger“.

So ist, um ein Wort J. C. Trilses aufzunehmen, aus der Sophokleisch/ Hölderlinschen „Klage“ eine „Anklage“²⁸ geworden.

²⁸ Jochanaan Christoph Trilse, Brechts Verständnis der Antike, in: ebda., S. 239

Vom Problem des Chores selbst ist **Claus Bremer**²⁹ bei seiner Antigoneübersetzung ausgegangen. In der Spielzeit 1968/69 wurden im Kleinen Haus in Kassel an einem Abend zwei (getrennt voneinander inszenierte) Antigone-Bearbeitungen aufgeführt: Hölderlin vs. Bremer.

Das Warum dieser direkten Gegenüberstellung hat Renate Voss, ein Mitglied des Schauspielereensembles, unter der zentralen Frage „Antigone heute?“ so erklärt:

„Der König verliert den Boden unter den Füßen. Die Öffentlichkeit, die Gemeinschaft, in deren Namen letzten Endes alles geschah, tröstet ihn mit dem moralischen Nutzeffekt der furchtbaren Erfahrung.

In diesem moralischen Nutzeffekt kann die Aktualität des Stückes kaum bestehen. Sie besteht in den Fragen, die es stellt (...).

Antworten, die jeder akzeptiert, sind noch nicht gefunden. Sie geraten leicht in die Nähe von Doktrin und Diktatur. Also wird das Theater erst recht keine geben können. Weil Theater seinem Wissen nach ‚gespielt‘ ist. Das heißt: es ist nicht die Wirklichkeit und kann nicht direkt verändernd in sie eingreifen. (...)

Aber es kann die Fragen deutlich stellen. Und zwar indem es sich selbst mit in Frage stellt. Indem es sein Medium zeigt: dass es (nur) Theater ist.

Die Möglichkeiten dazu sind vielfältig. Das sichtlich aufgeschlagene Spielpodest auf der Bühne, bei dem man hinter die Kulissen sehen kann, ist eine Möglichkeit (die allerdings schon so zur Gewohnheit geworden ist, daß sie kaum mehr auffällt). Zwei Inszenierungen desselben Stückes am selben Abend sind eine andere Möglichkeit.“³⁰

Claus Bremer selbst hat die Gegenüberstellung Hölderlin - Bremer mit deutlich kritischem Resümee gesehen:

„Hölderlins Text, beispielsweise, Hölderlins Antigonae-Übersetzung benutzt uns. Wir müssen alles tun, um zu verstehen, beziehungsweise verständlich zu machen. Wir müssen uns ihr unterwerfen. Mein Text, das möchte ich, soll benutzbar sein. Der Zuschauer und der Darsteller soll mit ihm umgehen können. Ich möchte mit dem Antigone-Libretto der Bühne ein Material liefern, das sich der Eigenart eines jeden anpassen kann. Ich versuche einen Text zu machen, der der Situation Rechnung trägt, daß Kreon von wem auch immer verkörpert werden kann. Antigone kann jede sein und jeder.

²⁹ Alle Zitate, was Bremer betrifft, nach Sophokles/ Friedrich Hölderlin - Sophokles/ Claus Bremer, Antigonae/ Antigone. 2 Texte – 2 Inszenierungen – 1 Theaterabend, Steinbach/Gießen: Anabas, 1969, das mit reichhaltigen Materialien zum Stück aufwarten kann.

³⁰ ebda., S. 92

Ismene genauso. Etc. Wenn ich einen Text schreibe, der zu jedem Gesicht paßt, schreibe ich ein Fragezeichen hinter unsere Gesellschaftsordnung.“³¹

Der Chor als Ausgangspunkt

Ursprünglich sollte schon die Spielzeit 1965/66 am ulmer theater³² mit der Antigone-Übersetzung Bremers eröffnet werden. Der Plan scheiterte aber an dem zentralen Problem. Wie ist es möglich, heute den Chor darzustellen? Dabei kristallisierten sich folgende grundlegenden Ideen heraus, die aber aufgrund technischer Schwierigkeiten oder wegen des Widerstands des Übersetzers nicht durchführbar waren:

- a) der Chor, dargestellt auf einem sich drehenden Karussell,
- b) kein greifbarer Chor, sondern die Chortexte sollten aus Radio- und Fernsehgeräten kommen.

Erst in einer dritten Phase wurde eine „normale“ Chor-Lösung und die Gegenüberstellung mit Hölderlin ins Auge gefasst.

Diese Chor-Idee wurde weiterarbeitet. Weil sie zu abstrakt erschien, versuchte man, den Chor durch „lebensechte“ Statuen auch auf der Bühne sichtbar anwesend sein zu lassen. Der Aufwand aber erwies sich als unnötig. Zuletzt entsteht die Lösung, die sich von der „normalen“/ „klassischen“ nicht sehr zu unterscheiden scheint: der Chor als Masse von „Sprechern“.

Das Grundverständnis jedoch war ein ganz anderes:

„Der Chor? Warum nicht alles aus dem Chor entwickeln, die griechische Tragödie ist ja einmal daraus entstanden. Das gibt auch die Möglichkeit, eine neue Arbeitsweise auszuprobieren, die Gemeinschaftsarbeit aller Beteiligten.“³³

„Ein Stück, in dem eine durch die damalige Gesellschaft definierte Gruppe, der Chor, eine so große Rolle spielt, legt es nahe, eine Zusammenarbeit zu versuchen, die unserer Auffassung vom Zusammenleben in der Gesellschaft heute entspricht.“³⁴

Eine Rezeptionschance zeichnet sich also durch die politisch-soziologische Definition des Chors ab.

Dabei sah man die Arbeit am Chor primär als Arbeit am Text, wobei in den Reaktionen der beteiligten Schauspieler immer wieder der Begriff der „schönen Worte“, des „Vorheuchelns“ auftritt. Sie

³¹ C. Bremer in einem Brief an Renate Steiger, 1965, ebda., S. 90

³² Es handelt sich um dasselbe Schauspielerteam wie in Kassel.

³³ Renate Voss, ebda., S. 94

³⁴ Erstes gemeinsames Gespräch des Teams, Beg. 1969, ebda., S. 115

empfinden die Verse des Chors als nicht echt und wollen versuchen, diese Täuschung sichtbar zu machen, davor zu warnen.

„Wir finden, er hat keine ‚Linie‘. Wir behandeln jeden Chor aus seiner Situation heraus. Und versuchen, seine ‚schönen‘ Texte fragwürdig zu machen.“³⁵

Zugleich wird der Chor auch technisch funktional erfasst:

„Die Chöre geben Zäsuren an.“³⁶

Als Rollenträger innerhalb der Tragödie erklärten die Schauspieler den Chor so:

„Wir sehen den Chor so, wie ihn Hölderlin beschreibt: als den Rat der Stadt Thebe. Männer, die Berichte und Beschreibungen sprechen, die kommentieren, resümieren und Anteil am Geschehen nehmen.“³⁷

Einzelanalyse

Claus Bremer selbst hat den Chor zunächst eher übersetzungstechnisch erfasst. In seiner Prosabearbeitung der „Antigone“ hat er den Chorvers beibehalten, die komplizierte Fügung der Chorlieder aber aufzulösen versucht:

„Eine Lösung vom Vers - das griechische Original ist in sechsmaligen Hebungen und Senkungen innerhalb einer Zeile geschrieben - erlaubt die genaue Verfolgung dessen, um was es geht. Ich ersetze den Vers durch die Hochsprache, die ich durch Vereinfachung der Sprechsprache auf das Nötigste gewinne (auf das, was für eine unmißverständliche Mitteilung unumgänglich ist).

Die Kommentator- und Klagegesänge, die Chöre und Kommoi, versuche ich dadurch abzuheben, daß ich ihre Zeilen innerhalb einer Strophe so formuliere, daß sie nicht ans Nacheinander gebunden sind, an eine bestimmte Abfolge, wie die Sätze im übrigen Text. Wie in der Ödipus-Übersetzung, die Rolf Becker mit Max Bill vorletztes Jahr uraufgeführt hat, sollen die Zeilen innerhalb einer Strophe beliebig vertauschbar und wiederholbar sein. Damit, hoffe ich, schaffe ich dem Theater die Möglichkeit, die Unzugehörigkeit zur Handlung wiedergeben zu können, die Eigenrhythmik, Schwerverständlichkeit und Stimmungshaftigkeit, wie sie die Chöre und Kommoi im Original haben.“³⁸

³⁵ ebda., S. 120

³⁶ ebda., S. 120

³⁷ ebda., S. 113

³⁸ C. Bremer in einem Brief an Renate Steiger, 1965, ebda., S. 89

Für Bremer ist der Chor also auf keinen Fall mit dem dramatischen Geschehen zu vereinbaren. Diese Loslösung des Chores gibt er auch durch die Differenzierung zwischen Prosa und Vers an. Die Chöre muten an wie „Leierkästen“, die auf bestimmten Gedanken insistieren. Zu diesem Eindruck trägt auch die Einteilung der einzelnen Chorlieder in Textgruppen bei, in denen jeweils ein Gedanke, in asyndetischer und freier Zusammenstellung der Abfolge, verfolgt wird; häufig intensivieren Anaphern den Eindruck des Kreisens um einen Gedanken.

Wollte man zum Beispiel die Parodos bei Hölderlin und Bremer gegenüberstellen, so fällt Folgendes auf: Aus der Bilderflut bei Hölderlin hat Bremer sieben Gedankenansätze herauskristallisiert und sie in jeweils einer Textgruppe behandelt. Die Textgruppen sind in ihrer Versabfolge nicht fix, jeder Vers könnte auch innerhalb der Gruppe an anderer Stelle stehen. Konjunktionen fehlen. Jeder Vers ist in sich abgerundet:

„Das Theaterstück soll nicht im Text, sondern in denen stattfinden, die ihn benutzen. Je dramatischer der Vorgang, desto undramatischer muss die Diktion sein. Möglichst keine syntaktischen Verknüpfungen. Darsteller und Zuschauer sollen verknüpfen. Wörter wie beispielsweise ‚aber‘, ‚entsprechend‘ und ‚darum‘ legen die Interpretation fest. Der Text darf keine Regieanweisungen enthalten. Er muß weitgehend von allem frei sein, was vorkaut. Nur eine weitgehend voraussetzungslose Sprache kann den Gegenstand zur Verfügung stellen. Ich will einen Text, der viele Perspektiven zulässt. Der an keine Verkleidung gebunden ist.“³⁹

Die syntaktische Isolierung befremdet, ebenso der gleichartige stereotype Satzbau mit jeweils dem Subjekt an der Spitze; die Bilder werden „monoton“.

Die „suggestive Hintergrundwirkung“ des Chores geht verloren, obwohl der Anspruch da wäre, dass der Chor außerhalb der Handlung agieren sollte. Die Rolle des Chors als „Rat der Stadt Theben“ ist beibehalten, das Chorlied scheint aber von dieser seiner Rolle noch stärker entfernt. Die „schönen Worte“ des Chors drehen sich um die eigene Achse, der Bruch zum Bühnengeschehen ist groß.

Dagegen sind die Amoibaia des Chors in Prosa übersetzt. Auch dies bewirkt eine stärkere Trennung zwischen Chorrolle und Chorlied.

Häufig bei Bremer findet sich die ergänzte Wiederaufnahme eines Verses, zum Beispiel im ersten Stasimon:

„er (= der Mensch, ma) kann sich nützen und schaden

³⁹ C. Bremer in einem Brief an Renate Steiger, 1965, ebda., S. 89

er kann der Gemeinschaft nützen und schaden.“⁴⁰

Der Gedankengang wirkt dadurch schwerfälliger, bremsend. Die Redundanz betont, macht aufmerksam. Interessant in diesem ersten Stasimon ist auch ein Bezug, den ich bei Sophokles und Hölderlin anders interpretieren würde:

„er kann sich an die ewigen Gesetze halten und gegen die ewigen Gesetze verstoßen
wer gegen die ewigen Gesetze verstößt, soll nicht unser Freund sein“⁴¹

Dagegen bei Hölderlin v 383 – 391:

„Kommt einmal er (= der Mensch, ma) auf Schlimmes, das andere zu Gutem.

Die Geseze kränkt er, der Erd‘ und Naturgewalt‘ger

Beschwornes Gewissen;

Hochstädtisch kommt, unstädtisch

Zu nichts er, wo das Schöne

Mit ihm ist und mit Frechheit.

Nicht sey am Heerde mit mir,

Noch gleichgesinnet,

Wer solches thut.“⁴²

Der Bezug auf Göttliches/ Ewiges kommt bei Hölderlin erst später und in ganz anderen Zusammenhängen. Ich glaube, dass sich bei Sophokles und Hölderlin der Chor hier eher auf Seiten der staatlichen Gesetze stellt. Bei Bremer aber zeigt er sich eher auf Antigones Seite, was den Chor in ein etwas anderes Licht rückt. Oder soll nur auf die Dubiosität des anscheinend so edel in den Mund genommenen Begriffs „ewige Gesetze“ hingewiesen werden? Der Gesetzesbegriff ist auch im dritten Stasimon etwas „dubios“ von Bremer gebraucht:

„Liebe (...)

ohne dich gibt es kein Gesetz“⁴³

⁴⁰ ebda., S. 64

⁴¹ ebda., S. 65

⁴² ebda., S. 18 f.

⁴³ ebda., S. 76

interpretiert anders als Hölderlin („große Verständigungen“; der Begriff des „Gesetzes“ tritt bei Hölderlin wiederum erst Zeilen später, in konkretem Zusammenhang mit Antigone auf).

Indem Bremer den Begriff in das „allgemeine“ Chorlied zieht, sondert er ihn von den als selbstverständlich angenommenen Zusammenhängen ab und betont seine „Schwammigkeit“.

Die angestrebte Norm der Konjunktionslosigkeit ist bei Bremer einmal sehr bezeichnend durchbrochen und zwar im Kommos zwischen dem Chor und Antigone:

„du bist eben das Kind von Ödipus

du musst eben leiden“⁴⁴

Genau die Stelle, die schon Brecht dazu benutzt hat, mit besonderer Eindringlichkeit den Schicksalsglauben zu „entlarven“, ist auch bei Bremer markiert. Das Wörtchen „eben“ erklärt im Grunde gar nichts und macht die „Phrasenhaftigkeit“ des Chors deutlich.

Der Schlusschor, der Anruf an Bakchos, ist ebenfalls, im Vergleich zu Hölderlin und ich glaube auch zu Sophokles, dadurch verändert, dass ihn Bremer nirgends von Buße, sondern nur von Feiern sprechen lässt, was den Chor ebenfalls negativer, kritisierbarer, weil zu leichtgläubig, zu oberflächlich erscheinen macht. Das Schlusswort des Chors ist deutlicher als bei Hölderlin und auch bei Sophokles und verurteilt Kreon impliziert eindeutig:

„du mußt dich nach den Gesetzen richten, die ewig sind“⁴⁵

Es treten wieder die „ewigen Gesetze“ auf; allerdings lassen diese Worte Antigone nur scheinbar recht haben (auch Antigone ist nicht vollkommen unschuldig, auch nicht bei Bremer) und verurteilen Kreon stärker.

„Es geht mir um einen Text, der wieder und wieder anfängt. Sein Zusammenhang ist eine Kette von Anfängen. Satz für Satz als ein Anfang. Nichts Vorgefertigtes kann mitreißen. Nur spontan in Darstellern und Zuschauern Gefertigtes.“⁴⁶

Dieses Ziel hat Bremer nicht zuletzt mit seinen Chören zu erreichen und zu symbolisieren versucht.

Inszenierung

Die Inszenierung des Stücks in Kassel war schon von der Probenarbeit her ein neuer Versuch, Theater zu machen. Die Schauspieler erarbeiteten gemeinsam das Stück, die Probenarbeit wurde nicht von

⁴⁴ ebda., S. 77

⁴⁵ Ebda., S. 88

⁴⁶ C. Bremer in einem Brief an Renate Steiger, 1965, ebda., S. 90

oben, vom Regisseur, geleitet, sondern es wurden von allen Varianten beigesteuert. Diesen Arbeitsmodus glaubte man auch aus der Bearbeitung Bremers rechtfertigen zu können, ganz besonders aus seiner propagierten „Offenheit“ des Stücks. Der Autor selbst hat zur Inszenierung gesagt⁴⁷:

„Mir gefällt am Ergebnis der Kasseler Gruppenarbeit, daß der Zuschauer die Haltungen herausfinden muß, die die Spannungen des Stücks ausmachen. Mir gefällt, daß dem Zuschauer beigebracht wird, Personen nicht mit Haltungen zu verbinden. (...) Die unverkrampfte, spontane Ausdrucksweise gefällt mir, die direkter, persönlicher ist als in vielen Inszenierungen, in denen nicht das Miteinander, sondern ein Regisseur zu sagen hat.“⁴⁸

Bei dieser Suche nach Offenheit, nach Offenlassen von mehreren Möglichkeiten fällt etwas auf, was ich schon bei der Zusammenstellung der verschiedenen Interpretationen zur Sophokleischen „Antigone“ angemerkt habe:

„Liegen die verschiedenen Möglichkeiten in Sophokles? In den Figuren und Situationen? In den Übersetzern? In uns? In den Zuschauern?“⁴⁹

fragt Renate Voss, eine Schauspielerin.

Eine eindeutige Interpretation scheint bei Bremer zumindest nach seinen Aussagen über das Stück und bei der Inszenierung eher vermieden. Ganz besonders gilt dies für den Chor:

„Was ist der Chor? Wir finden, er hat keine ‚Linie‘. Wir behandeln jeden Chor aus seiner Situation heraus. Und versuchen seine ‚schönen Texte‘ fragwürdig zu machen. Fragwürdig in ihrem Verhältnis zu dem, was geschieht. Aber auch fragwürdig in dem Sinn, daß ihr Inhalt vielleicht als nachdenkenswert auffällt.“⁵⁰

Damit ist ein weiter Sprung weg vom antiken Chorverständnis, aber auch von Hölderlins Auffassung getan. Der Chor kann nicht mehr als „Autorität“, als „Richtmaß“ wie bei Hölderlin verstanden werden, er passt damit nicht in das neue Konzept einer „fragenaufwerfenden“, „nicht Antwort gebenden“ Antigonetragödie. Am meisten Verständnis und Darstellungsschwierigkeiten hat nach Aussagen der Schauspieler der zweite und vierte Chor (= erstes und drittes Stasimon; bei Bremer ist die Parodos als erster Chor mitgezählt) gemacht.

⁴⁷ Ich halte mich deshalb länger bei dieser Inszenierung auf, weil ich glaube, dass sie in enger Zusammenarbeit mit dem Übersetzer entstanden ist und deshalb einiges für die Interpretation hergeben kann.

⁴⁸ ebda., S. 126

⁴⁹ ebda., S. 132

⁵⁰ Das Ensemble, ebda., S. 120

„(...) der berühmte 2. Chor: ‚Nichts hat mehr Möglichkeiten als der Mensch‘. Nach der Szene zwischen Kreon und dem Wächter, zwei auf ihre Weise beschränkten Menschen, ausgerechnet eine Hymne auf die Möglichkeiten des Menschen. Es fällt schwer, das ‚über die Rampe zu bringen‘, sagen wir uns. Und spielen das. Einer versucht, den Text unter Aufbietung aller rhetorischen Künste zu verkaufen, aber die andern unterhalten sich privat - worüber ist nicht festgelegt. Man muß schon sehr genau hinhören, wenn der Text etwas sagen soll. Wenn der erste Satz lehrerhaft an die Tafel geschrieben wird, wirkt er leer. Und wird noch leerer, wenn einer ‚Peter (das ist der Schauspieler, der den Chor spricht) ist doof‘ darunterschreibt: ein Schulstundenspaß und doch auch eine Möglichkeit des Menschen. Vielleicht füllt der Text sich im Laufe der Aufführung mit Sinn?“⁵¹

Zu einer ähnlichen Lösung führt auch die Beschäftigung mit dem vierten Chor. Eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber dem antiken Stück zeigt sich. Sie wird dadurch überwunden, dass sie dargestellt wird. Auch der dritte und fünfte Chor fallen in diese Art der Rezeption. Vordergründig wird der Kontrast/ die Ambivalenz gesehen, die man sich hier aber nicht etwa als elegantes Kunstmittel, als Ironie wie bei Sophokles denkt, sondern als Phrasendrescherei einer unehrlichen Gruppe innerhalb der Gesellschaft. Dagegen werden der erste und der sechste Chor, also Parodos und Schlusstasimon, als stärker in die Handlung integriert empfunden und weniger auf die „Charakterisierung“ des Chors angelegt:

„Der 1. und der 6. Chor sind von der Situation her am einfachsten: das Siegesfest am Anfang und die ekstatische Bacchios-Anrufung, mit der die scheinbare Wendung zum Guten gefeiert wird, kurz vor Schluß.“⁵²

Der Chor als Stimmungsmacher - eine Interpretation, die ich als Bruch zur generellen Auffassung des Chores als „Phrasendrescher“ sehe (die aber wohl mit der erklärten Linienlosigkeit des Chors bei Bremer zu vereinbaren ist oder auch damit, dass über dieses Mittel deutlich gemacht werden soll, dass die feierliche Stimmung ein großes Missverständnis ist).

Bremer vs. Hölderlin

Den Kontrast zur vorhergehenden Hölderlinschen „Antigonae“ halte ich für das grundlegende Movens von Bremers Neubearbeitung. In der Inszenierung wird er ganz besonders durch die Bühnengestaltung betont, die die Meinung Bremers vom suggestiven Hölderlin im Gegensatz zu seiner „offenen“ Bearbeitung unterstreicht.

⁵¹ ebda., S. 120 f.

⁵² ebda., S. 121

Während Hölderlin im ersten Teil der Aufführung auf einer durch Raster unterteilten Bühne in antiken Gewändern mit „pompöser Gestik“⁵³ dargebracht wurde, führte man die Bremersche „Antigone“ bewusst anders, in der Straßenkleidung der 60er Jahre – auch der Chor war kleidungsmäßig keineswegs abgesetzt - auf. Diese „Nacktheit“, wie sie von einem Schauspieler genannt wurde⁵⁴, sollte stimulieren, nicht „einlullen“ und zugleich konnte sie die beabsichtigte Aktualisierung verdeutlichen.

Zusammenfassung

Eines aber ist auch in der Auffassung des Chors bei Bremer (gegenüber Hölderlin) nach wie vor geblieben, vielleicht sogar noch mehr in den Vordergrund gedrängt wurden: sein Erfassen als außerhalb der Handlung Stehender. Dies macht eine kurze Notiz eines der Schauspieler deutlich:

„(...) Ob wir zuviel Zeit haben, wenn wir Chor sind, und aussteigen?“⁵⁵

In diesem Sinn hat die Inszenierung, die ja Fragen aufwerfen wollte, nicht nur zu Fragen über das Stück, sondern auch zu Fragen über die Schauspielertätigkeit selbst angeregt. Der Chor als „Moment des Aussteigens“, als „Pausenmoment“ erinnert, wenn auch mit anderer interpretatorischer Zielsetzung, an eine Funktion, die auch der antike Chor anscheinend erfüllt hat: Handlungsstopp und Pause (funktional und ideell).

Das aber ist nur eine Ebene der Betrachtungsweise für Bremers Chor, die zweite drängt sich durch einen Vergleich mit Brecht auf. Beide Autoren gingen von Hölderlins „dunkler“ Interpretation aus, um sie als verfremdenden Kontrast zu ihrer Bearbeitung einzusetzen, die letztendlich nur mehr rein politisch aufgefasst werden kann⁵⁶. Nur der Ausgangspunkt ist ein anderer: Brecht legt sich eine wirtschaftlich-politische Antigonefabel zurecht und benutzt Hölderlins Übersetzung, um diese Fabel zeitlich verfremdend ins „Archaische“ zurückzusetzen. Bremer geht von der Schwerverständlichkeit des (dunkelsten, weil Hölderlins Gedanken am genuinsten ausdrückenden) Chors aus, um darin die Phrasenhaftigkeit seiner Welt implizit anzukreiden, um die Auflehnung der jungen Generation der 60er Jahre gegenüber den Alten auch mit einem Stück deutlich zu machen, das Jahrtausende zurückliegt. Bremer propagiert (nur) Auflehnung implizit über die Sprache⁵⁷. Brecht

⁵³ vgl. die Szenenfotos, ebda., S. 97 - 112

⁵⁴ ebda., S. 131 f.

⁵⁵ ebda., S. 127

⁵⁶ Diese doppelte Verbindung bei Bremer ist interessant: Üblicherweise wird der Chor entweder als neutraler Außenstehender (oder)(!) als politischer Mit- oder Gegenspieler interpretiert. Bremer hat beide Möglichkeiten verbunden, indem er über das technisch-funktionale Element der Sprache zur Gesellschaftskritik vorstößt.

⁵⁷ Wahrscheinlich fehlt auch deshalb die von den Schauspielern vermisste Einheitlichkeit des Chors.

will zu einer Lösung des gesellschaftlichen Problems führen, indem er explizit das Tun in Frage stellt.⁵⁸

Der politische Aspekt bei C. Bremer klingt auch in der Kritik durch, die sich nach der doppelt bestückten Aufführung in Kassel in zwei (weltanschaulich geprägte) Lager teilte⁵⁹: in ein eher „links“ angehauchtes, das die Übersetzung Bremers und den Vergleich mit Hölderlin als interessantes Experiment beurteilte, und in ein „konservativeres“, das von dem „langweiligsten“ Abend seit langem sprach.

Der österreichische Autor und Dramatiker **Thomas Köck** (geb. 1986) hat im Oktober 2019 als Stückauftrag des kleinen hauses am Schauspiel Hannover eine neue „Antigone“ präsentiert, eine „Rekomposition nach Sophokles“⁶⁰. Köck verschweigt dabei, dass auch er sich an der Hölderlinübersetzung orientiert hat.

„es ist kein
überschreiben der tragödie
im dienste der psychologisierung“,
meint der Autor in der Einleitung zu seinem Stück „antigone. ein requiem“.
Und betont schon im Vorspann, wie wichtig in seinem Stück der „Chor“ sei.

„dieser text ist eine
rekomposition
eine spurensuche entlang des originals
im ständigen austausch
mit seiner fremdartigkeit seiner unverständlichkeit seiner
zeitlosigkeit im sinne von unzeit und
seinem wesentlichen mittel
dem chor
anstelle der gängigen aktualisierungspraxis
antiker tragödien auf spätmodernen theaterbühnen
den chor der familienpsychologie

⁵⁸ Ein Vergleich mit Brecht drängt sich auch auf, wenn man die Art der Inszenierung näher betrachtet. Auch B. Brecht hat eine enge Zusammenarbeit der Schauspieler befürwortet, weil durch die gemeinsame Arbeit mehr und verbesserte Perspektiven erreicht würden.

⁵⁹ vgl. die abgedruckten Kritiken in dem Bremerband

⁶⁰ Stücktext unter <https://www.suhrkamptheater.de/stueck/thomas-koeck-antigone-ein-requiem-tt-102396>

zu opfern

wird hier die familienpsychologie

dem chor geopfert“

Was leistet der Chor in Köcks Rekombination der antiken Tragödie?

In einer Erstanalyse der einzelnen Auftritte fällt Folgendes auf:

Köcks „Antigone“ wird mit einer zusätzlichen Selbstpräsentation des Chors eingeleitet. Fast wie in Handkes Publikumsbeschimpfung, nur eben nicht an ein „du“ oder „ihr“, sondern an das eigene „ich“ gerichtet, stellt sich der Chor vor:

„wir

schon wieder schwer am atmen stöhnen keuchen

wir

völlig außer uns wir

überinformierten durch

deklinierten aus

buchstabierten zu

ende gedachten wir

hipsteropfer wir von

der geschichte ausgestoßenen wir

endzeitattentäter wir

späterdenbewohner wir

intensitätssüchtigen identitäts

verweigernden im rausch die

identität suchenden wir

die wir uns nur

mehr noch im angesicht der anderen erfinden wir

die wir nur noch in unseren zimmern drin vor

den bildschirmen auf die welt

hinschauen wir

überschussopfer“

Diese Darstellung wird am Schluss des Stücks noch einmal vom Chor versucht:

„wir

schon wieder schwer am atmen stöhnen keuchen
wir
völlig außer uns wir
ausgeschlossenen wir
überschüssigen wir
überflüssigen wir
vor euren toren hin verflossenen wir
von euch geschaffenen wir
summe eurer planspiele wir
summe eurer rechnungen wir
überschuss postnationaler postglobaler wir (...)
die toten kommen wieder kommen
am ende unerwartet und unaufhaltsam wir
liegen schon bereit wir
liegen schon an den ufern wir
treiben schon am grund wir
ziehen schon vorüber wir
künden von den neuen toten eine
stadt die mauern baut
auf toten aus
toten muss schon ansetzen zu zählen
ihre nächsten toten (...)

Nur: Auf diese Darstellung folgt das komplette Chaos: Alle fallen übereinander her und dann kommt die Regieanweisung „schließlich black. wie immer“. Kreon hatte den Chor kurz vorher gefragt: „wer seid ihr?“

Und der Chor bei Köck erweist sich als ungeheuer wandlungsfähig. Lange Zeit schien er Kreons Mitstreiter zu sein, bis er sich am Schluss selbst in die „Toten“ verwandelt, die vielen Toten im Mittelmeer, auf die Antigone aufmerksam machen wollte, welche Antigone, trotz Kreons Verbot, in die Stadt gebracht hat, um die Menschen aufzurütteln, für welche Antigone ein Begräbnis einfordert. Es geht nicht mehr um ihren unbestatteten Bruder, bei Köck geht es um viel mehr Tote, die verschwiegen, nicht gesehen, ignoriert werden.

Der Chor wird im Lauf des Stücks zu diesen Toten.

Damit endet Köck aber nicht. Es gibt einen Epilog, fast schon in Brechtscher Manier, in dem Ismene, bei Köck die Coole, Unbesorgte, auftritt und noch einmal Antigones Anliegen in Frage stellen möchte:

„wegen der paar hier
toten wollen
wir doch nicht wegen
dieser paar toten hier wegen
der toten hier wollen
wir doch hier nicht wegen
der ein zwei drei vier fünf sechs sieben
toten wollen wir doch jetzt nicht wollen
wir doch wollen wir doch wollen wir doch wollen wir“

Sophokles' „Antigone“ endete mit einem großen Chorwort: Dass das Alter und die Erfahrung zu denken lehre.

Bei Köck steht der Chor, das wesentliche Mittel der Tragödie, nicht mehr als reflektiert und allwissend am Ende, die Toten sind zu viele, das Ganze ist zu komplex (oder auch nicht) als dass es so auktorial gelöst werden könnte.

Auch die Stasima sind nur teilweise von Köck nachgedichtet. Beachtenswert ist, welche Stasima er übernimmt: das Einzugslied des Chores, das erste Stasimon (nichts ist ungeheurer) und das 2. Stasimon, das von Köck an den Beginn des 3. Akts gesetzt wurde, allerdings komplett verändert, sowie das Lied an Eros, vielfach interpretiert, von Köck mit einer ganz neuen Deutung versehen. Im Einzelnen lässt sich sagen:

Das Einzugslied übernimmt von Hölderlin das Bild „o blick der sonne“ sowie das Kriegs- und Friedensmotiv, aber in einer Sprache, die an aktuelle politische Parolen erinnert:

„schrien sie o blick der sonne
querfeldeinspazierend wir
wollen frieden zumindest hier wir
wollen endlich stille schweigen
silence yoga retreatcamps und keine
internierungslager mehr dann also kam er
zwischen den bächen strömen wäldern

der Frieden der großnamige Sieg
war gekommen Frieden
wurde ausgerufen weltweit zur
Not mit Streumunition Nebelgranaten
Tränengas Flüchtlingskonvois weltweit
hieß es war der großnamige Sieg aber
gekommen theben weltweit und nach
dem Kriege hier outsourced
die Vergessenheit die Friedenstaumelnd“

Das 1. Stasimon (Ungeheuer ist viel. Doch nichts/ Ungeheurer, als der Mensch) wandelt Köck völlig um:

„nein wirklich nichts
ist ungeheurer als die Toten“

Und bringt zwei ganz neue Motive ein: zum einen den Gedanken des Wartens, aber noch viel wichtiger für seine Antigoneinterpretation das Motiv der Geschichte, die nicht einfach übersehen und vergessen werden kann, sondern das Heute wesentlich beeinflusst. Dieses Motiv wird – neben den bekannten Sophokleischen Motiven Weisheit⁶¹, Nichtwissen, Gesetz und Recht - im gesamten Stück immer wieder diskutiert:

„was wartet da wartet da was was
wartet da im Dunkeln drin
von der Geschichte was
wartet da liegt da was was wartet da die
Toten liegen da sonst nichts auf
die bloß wartet niemand jetzt hier mehr“

Das 2. Stasimon im 3. Akt mit den warnenden Beispielen aus der Mythologie schreibt Köck völlig um:

„was hält uns hier was

⁶¹ Prägend ist auch folgendes Spiel durch T. Köck: Teiresias, der Seher, wird nicht als der „weise Mann“, sondern als „alter weißer Mann“ von Kreon abgetan; die vielfältigen zusätzlichen Assoziationen, die dadurch entstehen, machen die Bearbeitung noch einmal faszinierender.

hält uns hier zusammen hält uns was
hält uns aus was hält die
welt auf der wir stehen aus was
halten wir von ihr von dieser
welt hält die uns hält
die uns aus hält
diese welt den menschen aus hält
diese menschgeschaffene welt den menschen aus hält
der mensch selbst seine welt aus halten
wir den menschen aus hält
der mensch uns aus hält
die menschheit uns aus was
halten wir hier täglich aus was“

Der Begriff des „Haltens“ ist bei Köck sehr wichtig. Es geht nicht nur ums „Aushalten“, es geht auch darum, was die Welt, was die Demokratie zusammenhält, ob die Gesetze „halten“. Die antike Frage nach dem Wert der Gesetze bekommt bei Köck ein zusätzliches Pendant: Den von Menschen gemachten Gesetzen werden nicht mehr die Götter entgegengestellt, sondern „Werte“. Bezeichnenderweise plädiert Kreon für eine wertefreie Demokratie, das sei sein Ideal, da gehe es allen am besten.

Auf Kreons klares Statement, in dem er seinen früheren Aussagen über die Notwendigkeit eines gesetzlichen „Haltes“ eigentlich widerspricht, antwortet der Chor mit großer Unsicherheit:

„kreon
nichts nichts nichts nichts hält
und schon gar nicht ewig drum sollte man
bei vielen themen vorsichtig und sensibel sein ja
im besten falle wertneutral eigentlich
chor
wir zögern noch wir
sind uns da grad irgendwie
recht uneins noch“

Das Preislied des Chores an Eros wird von Köck umgewandelt in ein Chorlied, das zwar Liebe und vermeintliches Wachstum suggeriert, aber auf einer ganz anderen Ebene:

„ist der schoß feucht noch
von den tränen
aus denen die neue zeit geboren ist“

Auch hier klingt wieder der Verweis auf die Geschichte und ihre Folgen an.

Antigone antwortet vehement und sehr, sehr ironisierend auf dieses Chorlied⁶²:

„antigone
ist der schoß feucht noch blablabla
chor
was
antigone
fertig mit der selbstvermarktung
chor
was ist mit ihr
antigone
ich bin der chor ich
seh vor tränen nicht mehr hier die
welt blablabla
chor
was sollen wir denn sonst
in dieser zeit noch außer klagen
antigone
ach hört mir auf mit euren klagen ein
ende braucht das selbstmitleid
chor

⁶² Dieses Motiv, diese ganz besondere Reaktion der Antigone nutzten bereits Bertolt Brecht und Claus Bremer. Auch bei Brecht und bei Bremer wendet sich Antigone an dieser Stelle vehement (viel deutlicher und viel selbstbewusster, v. a. viel weniger klagend als in der antiken Vorlage oder in der Hölderlinschen Übertragung) gegen die Aussagen des Chors: z. B. „ich werde verspottet/ warum der Spott“ (Bremer, Sophokles/ Hölderlin/ Bremer, *Antigonae/ Antigone*, S. 77); für B. Brecht betont der Altphilologe und Germanist Volker Riedel: „Im Handlungsablauf zwischen dem Weggang Haimons und Kreons und dem Auftreten des Teiresias hat Brecht ebenfalls starke Eingriffe vorgenommen: Er verzichtet auf das nochmalige Zusammentreffen zwischen Kreon und Antigone, bei dem diese sich wiederum zu ihren religiösen Pflichten bekennt; er verbindet den Wechselgesang zwischen Chor und Antigone mit dem vierten Stasimon, wobei einzelne Strophen anders angeordnet werden; vor allem aber ändert er den Schluß dieser Szene. Bei Sophokles bekennt sich der Chor zur furchtbaren Macht des Schicksals, bei Brecht widerspricht Antigone dem Chor, konkretisiert ihre Anklage und ruft die thebanischen Alten zum Widerstand auf: (...)“; V. Riedel, *Antigone-Rezeption in der DDR*, in: *Brechts Antigone des Sophokles*, hrsg. von W. Hecht, S. 263 f.

und kaum hat ein schmerz heute ein ende
findet sich der nächste
antigone
io io dass ich nicht lache das
könnt ihr nämlich heute alle wunderbar
die opfer spielen (...).“

In der 4., nachfolgenden Szene des 3. Aktes wird das Ganze noch einmal neu aufgenommen:

„chor
dass du für diese fremden toten all
dies in kauf nimmst
antigone
ihr wollt das nicht verstehen ihr
schmerzensreichen jammernden das
sind
nicht irgendwelche fremden toten ihr“

Überhaupt finde ich bezeichnend, wie unterschiedlich Köck den Chor mit den verschiedenen Partnern agieren lässt.

In der 2. Szene des 1. Aktes ist der Chor ebenbürtiger Partner Kreons, in den Folgeszenen bringt er entweder Klamauk in die Szene, versucht Unterhaltsames einzubinden oder steht komplett im Hintergrund (bis auf die Chorlieder selbst). Im 3. Akt ist der Chor als Agierender auf der Bühne wieder sehr präsent (in den Gesprächen mit Kreon und Eurydike - bei Köck tritt Eurydike direkt auf!, mit Kreon und Haimon, mit Antigone, mit Antigone und Kreon). Der Chor stellt in diesen Szenen immer wieder zentrale Fragen bzw. relativiert das Gesagte der anderen, zieht es in Zweifel. Im 4. Akt tritt der Chor wieder komplett in den Hintergrund, in der Eingangsszene mit Teiresias wird er nicht einmal erwähnt, bis zur großen Schlusszene, in der der Chor in seiner Rolle ausgewechselt ist. Köck sieht ihn ja auch nicht als Rollenträger, sondern als wesentliches Mittel der Tragödie.

Thomas Köck hat bereits wichtige Theaterpreise bekommen. In seiner Dankesrede zum Mülheimer Dramatikerpreis 2019 meint er: „ich suche eine bestimmte sprache eine erzählweise eine konkrete form die erstmal einfach spricht die singen will die rumschreit die pöbelt und aneckt die nicht

zufrieden sein wird mit sich und der Welt in die hinein sie geworfen wurde und in die hinein sie die Welt auch gleich noch wirft...ich suche keine Lösung ich suche Probleme“⁶³.

Diese Probleme spricht er in „Antigone. ein Requiem“ deutlich an. Und es ist sicher auch für Schüler*innen faszinierend, was Köck aus dem antiken Chor macht, wie er ihn dramatisch einsetzt, wie er ihn nutzt.

Lars-Ole Walburg, der Köcks „Antigone“ 2020 am Burgtheater inszeniert hat, meinte dazu:

„Was ich wollte, war eigentlich vor allem eine Setzung, ich wollte aus einer Gemeinschaft heraus immer wieder den Chor bilden, aus dem heraus sich die einzelnen Personen schälen.“ (...)

„Das hat etwas damit zu tun, so wie ich dieses Stück begreife, dass es ein Zeugnis ist unserer Zeit, der Zerrissenheit unserer Zeit, unserer Meinungsunentschiedenheit, unserer Gesellschaft.“

„Als ich es das erste Mal das (sic!) gelesen habe, habe ich leise gelesen, und war am Ende erst mal ein bisschen irritiert, weil es gar nicht so einfach zu verstehen ist“, so Walburg. „Es gibt keine Kommata, keine Punkte, keine Satzzeichen, und dann habe ich angefangen, es immer wieder laut zu lesen, erst im Lautlesen offenbart sich der Inhalt des Textes und da merkt man, dass er (= T. Köck; ma) Rapper ist.“⁶⁴

Der Theaterwissenschaftler Sebastian Kirsch hat über den Chor in der modernen Antigone-Bearbeitung Folgendes gemeint:

„Vielleicht ist es an dieser Stelle erlaubt, kurz auf dem Terrain der klassischen Philologie zu wildern und einen von heute aus sehr interessanten Aspekt der altgriechischen Sprache ins Spiel zu bringen. Diese kannte nämlich, anders als moderne europäische Sprachen, anders aber auch als das jüngere Latein, neben dem Aktiv und dem Passiv eine explizite grammatische Formenbildung für ein drittes ‚genus verbi‘: das sogenannte ‚Medium‘. Das Medium drückt, vereinfacht gesagt, aus, dass eine Handlung sich auf den Handelnden selbst bezieht. ‚Ich wasche mich‘ wäre demnach die Übersetzung einer medialen Verbform, im Gegensatz zu ‚Ich wasche jemanden‘ und ‚Ich werde gewaschen‘. Allerdings hat das Medium noch sehr andere, fremdartigere Funktionen. Zum Beispiel dient es – so definierten es die Stoiker – zum Ausdruck von Tätigkeiten, die man nicht ‚aktiv‘ im Sinn einer starken, projektiven Intentionalität nennen kann, die sich aber schon aufgrund ihrer Hartnäckigkeit und Beharrlichkeit auch nicht auf das Passivum reduzieren lassen. Wenn wir sagen, dass ‚Holz

⁶³ T. Köck, aus: Stück-Werk 6: Neue deutschsprachige Dramatik im Porträt, hrsg. von Dorte Lena Eilers, Anja Nioduschewski – Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2020. Heft 7/8

vgl. auch die verschiedenen Zugänge und Inszenierungen von Köcks „Antigone“ in Wien, Hannover, im Theater an der Ruhr; Materialien dazu lassen sich leicht über Google finden.

⁶⁴ <https://www.deutschlandfunkkultur.de/antigone-ein-requiem-warum-ist-thomas-koeck-der-dramatiker-100.html>

arbeitet', erfasst dies ein wenig den Charakter der medialen Eigenaktivität, die man darüber hinaus (und das ist hier kein Zufall) heute vor allem als Thema der Ökologie kennt: Die beharrliche Arbeit der Meere, der Wüsten, der Berge ...“⁶⁵

Der Chor stehe für dieses Medium, für den Kosmos zwischen „privat“ und „öffentlich“, zwischen „Tun“ und „Leiden“ und bringe so eine weitere Dimension ein, die für unsere Zeit wieder zunehmend wichtiger werde: ein Erleben, dass nicht alles von vornherein bestimmbar und einzuteilen sowie einzuordnen ist, sondern das Erfahren einer Welt in ihrem „medialen“ Dasein.

Und genau dieses mediale Dasein wird in der Folge von einem weiteren jungen Dramatiker aufgenommen, allerdings nicht in einer Antigonebearbeitung, sondern in der Aufnahme des Ödipuskomplexes, mit Zitaten aus der „Antigone“ und mit einer Erweiterung des antiken Stoffes, die ich an das Ende meiner Überlegungen zur politischen Deutung der „Antigone“ stellen möchte.

Alexander Eisenach, 1984 in Ost-Berlin geboren, studierte Germanistik und Theaterwissenschaft in Leipzig und Paris. Erste Regiearbeiten erfolgten am Centraltheater Leipzig. „Anthropos Tyrann“ ist eines der zuletzt entstandenen Stücke von Eisenach, ein Stück, in dem der Autor auf der Vorlage antiker Tragödien rund um den Ödipuskomplex die Schuld und die Verantwortung des Menschen für die moderne Klimakrise diskutieren wollte.

Den Informationen der Volksbühne Berlin, welche „Anthropos Tyrann“ als Erste inszeniert hat, lässt sich Folgendes entnehmen:

„Die Premiere am 19. Februar 2021 fand als 360°-Live-Stream statt. In der Aufführung trat die Meeresbiologin und Erdsystemforscherin Antje Boetius in der Rolle der Pythia auf. Die entsprechenden Texte stammen von ihr und sind Spiegel aktueller wissenschaftlicher Kommunikation.

⁶⁵ <https://www.burgtheater.at/wir-voellig-ausser-uns>; Sebastian Kirsch deutet weiter: „Es ist nun frappierend, dass all diese Eigenschaften des Mediums bei näherem Hinsehen Momente bezeichnen, die auch für den Tragödienchor typisch sind. Der weder aktive noch passive Handlungsmodus, die beharrliche Anwesenheit, die Nähe zu intensiven Affektereignissen wie dem Weinen, das stärker ist als die eine Person und darum auf unbestimmte Pluralformen führt: All das erinnert direkt an die Chöre, die wir aus den erhaltenen Stücken kennen (die aber nicht bei diesen beginnen, denn der Chor ist älter als die Tragödie). Das heißt aber umgekehrt: Wenn später, letztlich schon bei Euripides, der Chor zum immer größeren Rätsel werden sollte und in den neuzeitlichen Perspektivbühnen zusammen mit der Orchestra (als der eigenen Bühne des Chores) selbst aus dem Theater verschwand, so kann man darin das theatergeschichtliche Pendant zur Verdrängung der medialen Sphäre sehen. Versuche, das Theater ‚aus dem Chor heraus‘ zu verstehen, zeigen sich insofern immer wieder von der Frage getragen, wie diese lange Geschichte überhaupt zu unterlaufen wäre.“

Die Zusammenarbeit mit Antje Boetius und dem Projekt «Theater des Anthropozän» resultiert aus einem festen Glauben daran, dass es Allianzen aus Kunst und Wissenschaft braucht, um politische und gesellschaftliche Denkräume zu öffnen.

Der Chor im vorliegenden Stück versteht sich als die Gesamtheit der Spielenden auf der Bühne. Der Chor erschafft aus sich immer wieder die einzelnen Figuren. Dieser Vorgang ist nicht illusionistisch, sondern zeigend und als das Ausprobieren verschiedener Positionen gemeint. Die Rolle des Ödipus wird dabei immer wieder an verschiedene Personen vergeben. Die Texte des Chors wurden in der Uraufführung verteilt und nicht chorisches gesprochen. Die Passagen aus «König Ödipus», «Ödipus auf Kolonos» und «Antigone» von Sophokles stammen aus den Übersetzungen von Kurt Steinmann.⁶⁶

Ich möchte diese Hinweise hier nur als weitere Möglichkeit der Wiederaufnahme der „Antigone“ und v.a. auch der Aktualisierung des antiken Chors in den letzten Jahren gegeben haben.

Ich denke, der Hinweis kann durchaus gültig sein als vorläufiger Schluss für die aktuelle politische Deutung der „Antigone“ und die Einsatzmöglichkeiten, die für den Chor im 20. und 21. Jahrhundert gefunden wurden.⁶⁷

⁶⁶ <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/aktuelles-heft/artikel/anthropos-tyrann-oedipus/>

⁶⁷ Interessant wäre auch der Verweis auf die Einbindung der „Antigone“ in die Prosa, auch wenn dort der Chor als solcher natürlich keine Gültigkeit mehr hat. Trotzdem möchte ich hier noch zwei Möglichkeiten genannt haben: zum einen einen Tipp, den Mazlum Nergiz im Programmheft zu einer Aufführung von Köcks „antigone“ in Hannover gegeben hat: „Karl und Rosa“ von Alfred Döblin, in dem der Altphilologe und Lehrer Friedrich Becker nach seiner Rückkehr von der Front Vertretungsunterricht hat und einer vom Weltkrieg verstörten Klasse die „Antigone“ des Sophokles näherbringen muss. Zum zweiten, ganz aktuell, die Antigonenerennung in einem Krimi von Donna Leon, „Heimliche Versuchung“ (2018), in dem die „Antigone“, von dem belesenen und antikenliebenden Commissario Brunetti wieder einmal hervorgeholt, als Reflexionshintergrund für den dargestellten Kriminalfall dient.

Zusätzlich hat sich auch Bodo Wartke, der Hamburger Musikkabarettist, Liedermacher und Schauspieler, mit der „Antigone“ (2018) beschäftigt. Was herausgekommen ist, ist eine faszinierende Mischung und eine sehr eigenwillige Neuinterpretation der „Antigone“, mit kabarettistischen Elementen und zwei Schauspielern, die eine Vielzahl verschiedener Rollen sehr gekonnt spielen und immer wieder musikalische Einlagen nutzen. An diesem Beispiel könnte man auch über eine originelle Weiterentwicklung des Chors sprechen, wenn man z. B. den von Wartke kreierte Song der thebanischen Priester „Lass sie (= Antigone, ma) frei“ genauer untersuchen möchte.

Ein erster Zugang zu Wartkes Antigonedeutung ist über youtube sowie über Wartkes eigene Homepage möglich (4.1.2023):

<https://www.antigone.de/medien/722> (Trailer)

Ausschnitte aus dem Stück:

<https://www.youtube.com/watch?v=t8yc4tWvir8> (Antigone im Gefängnis)

<https://www.youtube.com/watch?v=kfchqtgxNZA> (Antigone & Kreon)

<https://www.youtube.com/watch?v=HKauuhQyoMY> (Die Priester von Theben singen ‚Lass sie frei!‘ und führen damit König Kreon vor Augen, was zu tun ist)

<https://www.youtube.com/watch?v=FW5xvKmwzdg> (Bodo Wartke - Antigone Teaser Nr. 1 - Ödipus trifft Theseus)

https://www.youtube.com/watch?v=OarVy_JbtI0 (Bodo Wartke - Antigone Teaser Nr. 2 - Antigone lehnt sich auf)

<https://www.youtube.com/watch?v=DiW1EZohxMA> (Bodo Wartke - Antigone Teaser Nr. 3 - Kreons Dilemma und der Rat der Priester)

Im Deutsch-Schulbuch "D Eins 8" des Westermann Verlags wird im Lernbereich „Ein Theaterstück untersuchen" das antike Drama umfassend aufbereitet und auch am Beispiel von Wartkes Antigonebearbeitung analysiert. Unter <https://www.bodowartke.de/leben-und-werk/wirken> lässt sich dazu auch ein Video finden.