

Title	Extreme Erfahrungen mit Politik, Körper, Sprache in szenischen Versionen der „Antigone“
Sub Title	『アンティゴネー』上演における政治、身体、言語との極限的経験
Author	Varopoulou, Helene
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2014
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.106, (2014. 6) ,p.148 (233)- 157 (224)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2013年度慶應義塾大学藝文学会シンポジウム：ポスト悲劇の悲劇
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01060001-0148

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Extreme Erfahrungen mit Politik, Körper, Sprache in szenischen Versionen der „Antigone“

Helene Varopoulou

„Antigone“ ist ein exemplarischer Fall der Rezeption der antiken Tragödie, wie sie sich in einer Zeit scheinbar „nach“ der Tragödie abspielt. Es ist eine der meistgespielten Tragödien, überhaupt eins der am meisten gespielten Theaterstücke weltweit. „Antigone“ ist zugleich durch die zahllosen Adaptationen in verschiedenen Kulturen ein interessanter Fall der Interkulturalität und Transkulturalität des Theaters. Viele Inszenierungen haben sich auf bedeutende philosophische Lektüren, von Hegel und Kierkegaard bis Lacan und Derrida bezogen, aber auch angeknüpft an neue Ansätze für die Sprache des Theaters. Ich werde eine kleine Auswahl von Aufführungen erläutern – und zwar unter drei Gesichtspunkten: die politische Aktualität oder Aktualisierung; die Grenzerfahrung mit dem Körper; die Radikalität der Sprache. Diese Gesichtspunkte haben die Aufführungen der „Antigone“ in den letzten 50 Jahren in Europa tief geprägt. Dabei ist klar, dass es sich um eine analytische Unterscheidung handelt, dass also die Aspekte sich in vielen Arbeiten überschneiden.

Zuerst also die politische Aktualisierung. Politisch war Antigone ein immer wieder aktuell wirkendes Nachkriegsthema in vielen Ländern, schon in Brechts Version von 1947/1948, die in Chur in der Schweiz herauskam. Er nannte sie sehr bewusst „Die Antigone *des Sophokles*, nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne

bearbeitet von Bertolt Brecht“). Mitarbeiter war Caspar Neher. Trotz zahlreicher Veränderungen und Aktualisierungen konnte Brecht mit Recht behaupten, dass er die Essenz der antiken Tragödie – eine theatrale Bearbeitung der brennenden Grundfragen der Polis, des Politischen – bewahrte, als er sie in politisch-marxistischer Weise auslegte. Kreon führt in Brechts Version einen ökonomisch motivierten Angriffskrieg gegen Argos, Polyneikes fiel nicht im mythischen Bruderkampf mit Eteokles, sondern floh als Deserteur aus der Schlacht und wurde von Kreon erschlagen, Antigone wird als Angehörige der herrschenden Klasse gezeichnet, in der jedoch die Menschlichkeit erwacht, als die Machtausübung Kreons sich im Lauf des Kriegs, der verloren geht, brutalisiert. Es gibt, keine drei Jahre nach dem Kriegsende von 1945, unübersehbare Anspielungen auf den Untergang der Hitlerdiktatur. Vergessen wir auch nicht, dass die Nazis Antigone als bevorzugtes Modell für ihre „Revolution“ reklamiert hatten. Auch in Abgrenzung gegen diese faschistische Aneignung der Antike war Brecht mehr als berechtigt, seine Bearbeitung als „die Antigone des Sophokles“ zu verstehen und zu bezeichnen. Die antike Tragödie bleibt bei Brecht sehr präsent – nicht zuletzt wegen der engen Anlehnung an Hölderlins Übersetzung, der ja die Absicht hatte, das Griechische als befremdendes Moment in die deutsche Sprache hin-über-zu-setzen. Und sie verbindet sich mit dem materialistischen Gestus des epischen Theaters. Es gibt hier keine harmlose Klassizität, sondern eine hochpolitische Fortschreibung der bedeutenden Linie der deutschen Antigone-Rezeption in Dichtung und Philosophie.

Die lebensverneinende Antigone Anouilh wurde zur Figur des Widerstands in der polnischen Rezeption des Stücks. Schon Hölderlin sprach von dem Element des republikanischen Aufstands in dem Stück.

1984 inszenierte Andrei Wajda im Stary Theater in Krakau Antigone von Sophokles im politischen Kontext nach der jüngst vergangenen Epoche von Jaruselskis Verhängung des Kriegsrechts und des Kampfes der Solidarnosc in Gdansk. Kreon war hier der Repräsentant des autoritären Regimes, Antigone eine Gestalt der Hu-

manität in einer Konfrontation, die die Auseinandersetzung zwischen Jaruselskis Militärregime und der Solidarnosc spiegelte. Der Chor repräsentierte verschiedene Kollektive - mal Soldaten, mal Apparatschiks aus dem Umfeld Kreons, mal Werftarbeiter, mal die Arbeitermassen, mal auch Demonstranten nach Antigones Verhaftung. Diese Lektüre wirkte politisch durch den Kontext und funktionierte, in einem strengen, alltäglich-direkten Rhythmus gehalten und mit einem aufwendigen technologischen Soundscape aus verzerrten Stimmen, als zeitgeschichtlicher Kommentar. Erwähnenswert ist, dass in die Zeit der Aufführung auch eine aufsehenerregende öffentliche Debatte über die Beerdigung des von Sicherheitskräften verschleppten und ermordeten katholischen Priesters und Sympathisanten der Solidarnosc, Jerzy Popieluszko entbrannte. Zugleich aber bezog sie sich auf die Antigone-Rezeption in Polen während des zweiten Weltkriegs – u.a. durch den Abdruck eines bekannten Antigone-Gedichts von Czeslaw Milosz von 1949/1956 im Programmheft - und griff noch weiter zurück auf die Vision Stanislas Wyspianskis von einer „polnische Antigone“. Antigone-Mythos und Antigone-Figur haben eine starke Präsenz im polnischen Bewusstsein. Schon 1903 wurde Wyspianskis Tragödie „Protesilaos und Laudamia“ mit Antigone kombiniert. 1957 gab es im Sary-Theater die Aufführung von Anouilhs „Antigone“ als Reflexionsfläche des zweiten Weltkriegs. Die Bühne hatte kein Geringerer geschaffen als Tadeusz Kantor, Regieassistent bei Jerzy Kaliszewski war Jerzy Grotowski. Auch in Wyspianskis „Befreiung Akt 2“ taucht die polnische Antigone auf, die Abschied vom Licht des Tages nimmt und den Wächtern zum Trotz ihren Toten begräbt.

Später zeigte Wajda in einem Film über „Katyn“, wo auch sein Vater ermordet worden ist, zwei Schwestern auf der Suche nach dem Grab ihres Bruders, eines polnischen Offiziers, die die Wahrheit über seinen Tod erfahren wollen. Bei dieser Suche nach einem Weg, den Toten zu ehren, treten die Unterschiede der Haltung wie zwischen Ismene und Antigone hervor.

Antigone hat auch einen Auftritt im griechischen Bürgerkrieg durch die Bearbeitung der sophokleischen Tragödie, die Aris Alexandrou 1951 im politischen Exil auf der Insel Ai Stratis schrieb und in der die persönliche Humanität im Konflikt steht mit dem Hardliner der kommunistischen Politik. Es geht um eine freie Adaptation. Seine Antigone ist als Figur in das komplexe Feld der Auseinandersetzungen in Griechenland platziert: Widerstand gegen die Nazis, Bürgerkrieg. Antigone ist eine Dissidentin, politische Abweichlerin von der kommunistischen Parteilinie, mit deren Integrität der Autor sich identifizierte. Alexandrou gehört selbst zu den wichtigsten Gestalten der Dissidenz in der kommunistischen Bewegung in Griechenland. Er wurde als Linker mehrfach ins Exil gejagt und von den eigenen Genossen als Defaitist angefeindet. Sein Stück besteht aus zwei Akten und einem Intermezzo, in dem die tragische Geschichte als Spiel vor Kindern eine fast idyllische Reflexion erfährt: Theater im Theater. Es geht um eine Wiederholungsstruktur. Antigone vollzieht die verbotene Begräbnis zwei mal, im ersten Akt handelt es sich um einen deutschen Deserteur, den während der Nazi-Okkupation die Kommunisten getötet haben und ihm das Begräbnis verweigern wollen. Im zweiten Akt, der während des griechischen Bürgerkriegs spielt, ist der kommunistische Kommandant aus dem ersten Akt das Opfer, dem nun die politische Rechte das Begräbnis verweigert. Die Antigone des zweiten Teils begräbt ihn trotzdem. In beiden Akten bezahlt die Antigone ihren humanen Akt mit dem Tod.

In Deutschland kehrt nach Hölderlin und Brecht die politische Aktualisierung immer wieder - mit einem Höhepunkt im Jahre 1979, nach der „bleiern Zeit“ der Terrorismusjagd. Damals kamen drei parallele Aufführungen von Christof Nel in Frankfurt, Niels Peter Rudolph in Berlin und Ernst Wendt in Bremen heraus. Es geht immer um eine kontextualisierte Antigone – hier als Terroristin, anderswo als Widerstandskämpferin, als Dissidentin oder als Abweichlerin.

Nun zum zweiten Motiv, der Grenzerfahrung mit der Körperlichkeit, die seit den

1960er Jahren ein bedeutendes Motiv des Theaters und besonders des Umgangs mit der Tragödie gewesen ist. 1967 hat das Living Theatre unter Julian Beck und Judith Malina eine bemerkenswerte Antigone herausgebracht. Zugrunde lag die eng an Hölderlin angelehnte Version Brechts. Das Theater suchte hier den Brückenschlag zwischen Artauds Körperlichkeit und Brechts Politik. An der Stelle von Brechts „Vorspiel“ stand eine Pantomime. Auf einer leeren Bühne ohne Requisiten und Dekor wurde in Alltagskleidung gespielt: es ging um die Präsenz der *realen Spieler* als Performer, zugleich um eine Verfremdung und Reflexion im Geiste Brechts. Zum Beispiel wurden den Zuschauern Bilder und Texte aus Brechts Modell-Buch nach seiner Aufführung von 1948 in Chur gezeigt. Auch Szenenanweisungen wurden zum Teil mitgesprochen, als Mittel des V-Effekts. Trotz der didaktischen Aspekte schuf die interkulturell, also durch mexikanische und asiatische Modelle inspirierte Spieltechnik des Living Theatre eine Verbindung von Brechtschem und Artaudschem Theater, bei dem das Echo von Spirituals und heftige Körper-Performance eine Rolle spielten. Der Leichnam von Polyneikes war stets auf der Bühne anwesend. Wenn Kreon als Verkörperung des Staats am Ende zusammenbricht, gehört der revoltierenden Antigone und Polyneikes, der wieder aufsteht, in der anarchischen, antimilitaristischen, gegen den Staat gerichteten Aufführung der Triumph. Die „Antigone“ des Living Theatre stellte die Beziehung zwischen Bühne und Publikum in den Vordergrund. Es ging nicht nur inhaltlich um das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv, sondern auch um das Theaterkollektiv der Schauspieler, die im Sinne des damaligen Zeitgeistes mit Aggression und Provokation agierten, und um das potentielle Kollektiv der Zuschauer.

Mit dem Schauspieler als im Theater Leidenden und einem Körper des Martyriums hat uns der polnische Regisseur Jerzy Grotowski vertraut gemacht. In der einzigartigen Aufführung des „Standhaften Prinzen“ nach Calderon und Juliusz Slowacki war der Körper des Schauspielers Ryszard Cieslak derart exponiert, dass

er Teil einer Art Anatomiestudie zur Erforschung der physischen Ausdauer und zugleich der Spiritualität wurde – auf der Haut und an den Muskeln, in der Physiognomie und in den Gesichtszuckungen wie von Malen einer heiligen Mission gezeichnet: der Mission des Schauspielers, der sich bereit findet, in seinen Körper die Bedeutungen eingravieren zu lassen und gleichzeitig mit dem Prozess der Verkörperung zu durchdringen: ein heiliger geweihter Akt, der die Grenzen zwischen Schöpfer, Original und Werk überwindet.

Im heutigen Theater unterscheiden sich die Gründe für die Hinwendung zum Körperlichen und das Postulat der Körperlichkeit allerdings erheblich von der Rolle, die die visionären Guru-Meister der 1960er Jahre dem Körper zugewiesen hatten, die damals sogar als Verfechter eines Theaters der politischen Intervention galten. Die „Oresteia“ 1995, eine Aufführung der italienischen Gruppe Societas Raffaello Sanzio unter der Leitung des Regisseurs Romeo Castellucci und seiner Schwester Claudia ist ein repräsentatives Beispiel dafür, wie die Körper in der Zeit nach den 1960er Jahren auf der Bühne exponiert wurden, wie das Körperliche aktiviert und in Szene gesetzt wurde.

In den 1960er Jahren strebte das Theater danach, den Körpern seine Botschaft einzuprägen, indem es auf ihnen sozial, politisch, ethisch oder philosophisch aufgeladene Zeichen notierte. Die Nacktheit, die Enthaltbarkeit, die intensive Ausdruckskraft gehörten nicht immer zum Repertoire dieser Notation, während Zeichen des Schmerzes und der Intensität auf Begriffe, Bedeutungen und Intentionen jenseits des Körperlichen im eigentlichen Sinne verwiesen. Auf dem Höhepunkt der Performance in den 70er Jahren hat die körperliche Präsenz selbst den Sinn verschlungen und ist schließlich zum Selbstzweck geworden. Heute, da sich der natürliche Körper in einer unerbittlichen Konfrontation mit dem fiktiven befindet, halten die Körper ihre Position im Theater, auch wenn sie sich inzwischen zu reinen Zeichen ihrer selbst gewandelt haben. Unter diesem Blickwinkel stellen die szenischen Projekte der Castellucci ein Symptom des gegenwärtigen Theaters dar,

eines Theaters, das mit seinen eigenen Verletzungen auf die traumatisch erschütterte Ordnung der Beziehungen zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen reagiert. Im Zeitalter der Fiktionalität spitzt sich die „Agonie des Realen“ zu, wie Baudrillard gesagt hätte. Im Körperlichen lässt sich das Trauma verorten und mit dem traumatisierten, verletzten, kranken Körper wird das Postulat der Körperlichkeit eingelöst.

Mit der Wiederkehr des Körpers als unerträgliche Realität, mit dem Erlebnis des Verfalls, mit einer „Rückkehr zum Fleischlichen“, um eine Wendung Antonin Artauds zu bemühen, setzt die Erfahrung des Körpers im Theater einen Kontrapunkt zum *Teatrum Mundi* der fiktiven virtuellen Körper.

Mit dem Begriff der Gewalt - einer ebenso körperlichen wie virtuellen - als Leitfaden vermag sich der Zuschauer in den Inszenierungen von Theodoros Terzopoulos Attis-Theater zu orientieren, und das Bühnenidiom, das er bis heute variiert, zu entschlüsseln. Der Übergang von einer Bewegung zur anderen, von Geste zu Geste, von Ton zu Ton oder von Rhythmus zu Rhythmus, stellt hier jedes mal einen gewaltsamen Wechsel dar, der weder einer rationalen Begründung bedarf, noch eine psychologische Konsequenz nach sich zieht. Sprunghaft vollzieht sich die Abfolge der expressiven und körperlichen Elemente, so dass auf der Bühne eine eigentümliche Dynamik entsteht, geprägt von Zeitverdichtung, von einer explosiven Konzentration von Energie in jedem noch so kleinen Kern körperlichen und phonetischen Verhaltens, von aggressiven, harten und jähren Aktionen der Schauspieler.

Die körperliche Gewalt entsteht durch eine besondere Beziehung des Schauspielers zu seinem Körper und seine intensive Arbeit an diesem; die körperliche Gewalt, wie sie sich in den szenischen Arrangements und Körper-Formationen offenbart, wird ihrerseits durch eine rituale Gewalt ergänzt. Das Theater von Ter-

zopoulos verkündet, zumindest auf einer metaphorischen Ebene, die Rückkehr des religiösen Schreckens, betreibt es doch die Rückberufung auf das Zeremonielle und Sakrale. Die antike Tragödie wird in den Aufführungen eher als Performance, als gewalttätige, radikal gekürzte verdichtete kollektive Aktion inszeniert, denn als schönes poetisches Gebilde. Dank dieser Merkmale bewegt sich das Theater von Terzopoulos auf derselben Bahn wie Antonin Artauds Vision von einem „die Kräfte der archaischen Magie“ anrufenden Theater der Grausamkeit. Diese Elemente und Konzepte seiner Theaterpraxis bestimmten auch seine Inszenierung „Antigone“ von 1994, eine griechisch-italienische Koproduktion mit Galatea Ranzi, bekannt aus Inszenierungen von Luca Ronconi, als Antigone. Diese interkulturelle Inszenierung kam nach der Premiere im historischen Teatro Olimpico in Vicenza auch im antiken Theater von Epidaurus zur Aufführung.

Im Hinblick auf Grenzerfahrungen mit der Sprache, unser drittes Motiv, möchte ich besonders drei Aufführungen ins Gedächtnis rufen. Zunächst Brechts „Antigone“, wie sie im Jahre 1991 im Studio der Berliner Schaubühne von Jean-Marie Straub und Danielle Huillet auf die Bühne gebracht wurde.

Fernab vom Zentrum der Stadt, nicht weit vom Schlesischen Tor in Kreuzberg, auf einer Probephöhne des Theaters rezitierten die Schauspieler der Berliner Schaubühne die Verse der „Antigone“, wobei ihre statische Darbietung von einem Mindestmaß an Gesten und Bewegungen begleitet wurde.

Mit ihrer spartanischen Bühnenpräsenz und ihrem nüchternen gleichförmigen Tonfall – wie in einer Art Lesung – ermöglichten die Schauspieler dieser minimalistischen Inszenierung eine sprachliche Grenzerfahrung und zwangen den Zuschauer gleichsam, sich Wort für Wort ganz auf den Text zu konzentrieren, auf die Interpunktion, auf die Genauigkeit der Formulierung. Diese literarische Erfahrung war zugleich politische Praxis, benutzte sie doch den Text als Material zur Einübung eines kritischen Sehens und Hörens. An einen Zuschauer im Sinne Brechts dachten Straub und Huillet, als sie sich unter Berufung auf die rhyth-

mischen Strukturen der Sprache und auf das Bewusstsein für die Sprache in den Dienst eines Theaters der Geistesgegenwart und Wachsamkeit, in den Dienst einer Ästhetik des Widerstands stellten.

Signifikant war die „Antigone“ 1978 in Straßburg von Michel Deutsch und Philippe Lacoue-Labarthe, der auch für die Übersetzung zeichnete. In dieser Aufführung in einer Militärruine, die nicht mehr in Betrieb war, wurde die Spannung zwischen den Sprachen - dem Altgriechischen, Hölderlins Deutsch und dem Französischen – ebenso bewusst gemacht wie die Distanz, die schon Hölderlin und erst recht die Moderne von der Antike trennt. Der Kampf zwischen dem Natürlichen, Gezähmten und dem kulturell Unergründeten; zwischen dem Heimatlichen, Inländischen und Autochthonen und dem Anderen und Fremden, scheint nicht wenige übersetzerische wie auch szenische Unternehmungen der Gegenwart zu befruchten. „Die Schwierigkeit und Komplexität der Sprache“, sagte der Philologe Jean Bollack, „ist eine Stütze, ihre Hermetik und Unzugänglichkeit verteidigt die Texte. Je komplexer ein Werk und je größer seine Entfernung von der Sprache der Kommunikation ist, desto besser können wir uns ihm nähern. Dank der Komplexität und Differenzierung, die es hervorbringt, vermögen wir in seine Besonderheit vorzudringen.“

Mit der Art und Weise, in welcher der in Frankreich geborene aber vorwiegend in Deutschland arbeitende Laurent Chétouane im Jahre 2001 in Mannheim als seine erste klassische Tragödieninszenierung Senecas „Thyestes“ auf die Bühne brachte, schuf er ein radikales Theater des Wortes, bei dem Rede und Gesprochenes als extreme Manifestationen des Verstandes erschienen. Die von jedweder äußerlichen Aktivität befreiten Körper trugen mit einem Mindestmaß an Bewegung und einer im Höchstmaß stilisierten Gestik in aller Ruhe und Feierlichkeit den Text vor. Der „Thyestes“, von Durs Grünbein neu übersetzt, bildete das Zentrum eines Hör-Erlebnisses: eines Theaters des Schreckens, das ausschließlich auf dem Fundament

der Rhetorik und des Wortes beruhte. Eine ins Extrem gesteigerte Abstraktion, die Verdichtung der Form, die Abwesenheit von Pathos und die nur auf den Geist der Dichtung gerichtete Konzentration der Schauspieler zeichneten diese sozusagen klassizistische Stelle Chétouanes aus. Die Suche des Regisseurs nach dieser neuen Form des Klassizismus ging einher mit der Ablehnung des naturalistischen Stils, mit einem Appell an das Unmerkliche und Nüchterne, mit dem Rückgriff auf einen formalistischen Extremismus. Die Tragödie schwebte zwischen Erzählung und Drama. Ein tragischer Vers wurde von disziplinierten, nüchternen Schauspielern auf solche Weise artikuliert, dass der Zuschauer in Höchstspannung versetzt und veranlasst wurde, eine Denkerfahrung zu machen, gebannt den Worten zu lauschen und sich unter Aktivierung sämtlicher Möglichkeiten seiner Phantasie einer geistigen Dechiffrierungsarbeit zu widmen.

Ebenso verhielt es sich, als Chétouane 2003 in Oldenburg „Antigone“ in Hölderlins Übersetzung inszenierte. Auf der leeren Bühne, mit Erde bedeckt, traten die einzelnen Spieler aus dem Chor hervor, aber nicht wieder in ihn zurück. Der Chor erschien zu Anfang aus dem Graben der Orchestra, und für den Herrscher Kreon war ein Balkon hoch oben im Hintergrund der Szene angebracht. Chétouane erwähnte die Bodenlosigkeit der Sprache Hölderlins, ihre Mischung aus Hitze und Kälte, als besonderes Motiv dieser Aufführung.

Die politisch radikale Aktualisierung, der Extremismus des Körperlichen und die Grenzerfahrung mit der Sprache sind Möglichkeiten des Theaters, die anscheinend gerade von diesem Stoff, diesem Mythos, dieser sophokleischen Tragödie provoziert werden, die Hegel vielleicht mit gutem Grund als das vortrefflichste und befriedigendste Kunstwerk der alten und neuen Welt überhaupt bezeichnet hat.