

# Letzte Worte vor dem Tod

## Paradoxien und Ambivalenzen in den Schlussreden der Protagonistinnen in Sophokles' *Antigone* und Christine Brückners *Kein Denkmal für Gudrun Ensslin*

Filareti Karkalia

### 1. Einleitung

»Der Anfang des Terrorismus in Deutschland. Verzweiflung über Unmenschlichkeit. Antigone und Gudrun Ensslin auf der gleichen Linie. Der Jungfrauen herrlichste Natur und das Mädchen, das man als Kriminelle abtut. Wo ist der Unterschied? Nur zeitliche Entfernung? Ich versuche Partei zu ergreifen für meine Prinzessin. Sie hat nicht gezündet, nur begraben. Aber das ist keine Differenzierung, vielleicht hätte G.E., die Pfarrerstochter, auch lieber einen Toten begraben, wäre es heute noch opportun, mit der Bestattung einer Leiche zu demonstrieren. Moralistinnen waren beide.« (Weil 1988 [1980]: 109)

Grete Weils Bemerkung steht exemplarisch für eine breitere kulturelle Bewegung, in der seit dem Deutschen Herbst verstärkt Analogien zwischen der Figur der Antigone und Gudrun Ensslin gezogen wurden. Bereits der Film *Deutschland im Herbst* von Alf Brustellin, Hans Peter Cloos und anderen (1978) sowie Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981) verhandeln weiblichen Widerstand, staatliche Gewalt und moralische Grenzerfahrungen in einem Spannungsfeld, das vielfach mit tragödientypischen Motiven in Resonanz tritt. In dieses bereits etablierte Deutungsfeld fügt sich auch Grete Weils Roman *Meine Schwester Antigone* (1980) ein. Wenig später widmete Christine Brückner in *Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen* (1983) einen ihrer fiktiven Monologe der Figur Ensslin. Der Band versammelt imaginative Reden von bekannten Frauen aus der Geschichte, Literatur und Mythologie von der Antike bis zur Gegenwart und verleiht ihnen je eine eigenständige Stimme. Im Monolog *Kein Denkmal für Gudrun Ensslin. Rede gegen die Wände der Stammheimer Zelle* greift Brückner nicht nur rhetorische Muster und die sprachliche Radikalität aus Ensslins politischen Stellungnahmen auf, sondern macht zugleich die inneren Konflikte und moralischen Dilemmata erfahrbar, die mit ihrer

Selbstpositionierung als widerständige Figur verbunden sind.<sup>1</sup> Insgesamt platzieren diese literarischen und filmischen Bezüge die weiblichen Figuren, Antigone und Ensslin, in einem gemeinsamen symbolischen Rahmen, wie er auch durch Brückners monologische Umsetzung hervorgehoben wird. Dieser bildet die Grundlage für die vergleichende Analyse dieser beiden Figuren.

Das Modell der Antigone gewann in der Bewältigungsliteratur der Nachkriegszeit eine besondere Dynamik. Entscheidend ist dabei, dass es sich um die *sophokleische* Antigone handelt – um eine Figur, deren mythologisches Material Sophokles im politischen und gesellschaftlichen Kontext des demokratischen Athens neugestaltet. Die in der Tragödie inszenierten thebanischen Motive – das Felsengrab, der gefallene Bruder als Krieger und Feind, die Machtfigur des Herrschers – verweisen weniger auf ein mythisches Theben als auf die Erfahrungen der Stadt Athen,<sup>2</sup> die in einer kriegsgeprägten und anschließend Nachkriegsordnung ihre politischen Konflikte verhandelt. Diese politische Tiefenschicht erklärt wesentlich, warum die *Antigone* im 20. Jahrhundert erneut so wirkmächtig wurde.

In den neueren, insbesondere Nachkriegsdemokratien verschob sich der Fokus der Antigone-Rezeption zunehmend: Der Modus des Widerstands blieb zwar zentral, richtete sich jedoch nicht mehr primär gegen eine eindeutige Tyrannei, sondern gegen subtilere, anonyme und schwerer fassbare Formen demokratischer Macht. Auch wenn demokratische Ordnungen die willkürliche Despotie einzelner Akteure überwunden haben, bestehen doch weiterhin Mechanismen der Hierarchisierung, Entwertung und Beherrschung. Deshalb kann Antigones Konflikt als Beispiel dienen, Konfliktsituationen in aktuellen Demokratien illustrieren.<sup>3</sup> Genau diese innerdemokratischen Konflikte griffen die Neuverarbeitungen der Antigone in unterschiedlicher Radikalität auf – ein Übergang, der den Weg für neue politische und theoretische Interpretationen ebnete.

Vor diesem Hintergrund fand die sophokleische Antigone seit den 1980er Jahren in der feministischen Theorie besondere Resonanz. Sie wurde zu einem zentralen Referenzpunkt in Debatten um die gesellschaftliche und politische Stellung der Frau in liberalen Demokratien, da sie das Spannungsverhältnis zwischen Gleichheit und Differenz exemplarisch verkörpert: einerseits den Kampf um gleichberechtigte

1 Es sei bemerkt, dass Brückner in diesem Text mit einem der zentralen Themen des Films *Deutschland im Herbst* in Dialog tritt – nämlich mit der Frage, ob und wo die drei Gefangenen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe gemeinsam begraben werden sollten. An einer Stelle lässt sie ihre Figur sagen: »Man soll uns in ein gemeinsames Grab legen! Hört ihr? Ihr Scheißkerle! Werft uns zusammen in die Grube! [...] Bravo!« (Brückner 1989 [1983]: 121).

2 Zu den politischen und gesellschaftlichen Bedingungen in der athenischen Demokratie u.a. Meier (2012: 354–501).

3 Für Antigones Konflikt und seine Relevanz für Demokratien siehe Llanque/Sarkowsky (2023: 20–30).

Teilhabe am öffentlichen Diskurs, andererseits das Beharren auf einer eigenständigen Position durch die Verteidigung familiärer oder symbolischer Bindungen. Llanque/Sarkowsky (2023: 68) unterscheiden dabei ein etabliertes »Humanitätsnarrativ«, das Antigone als leidendes, doch moralisch integriertes Opfer der Macht liest, und ein »Widerstandsnarrativ«, das sie als aktive, widerständige Figur interpretiert. Gerade dieses zweite Narrativ führte zu überraschenden Parallelen mit radikalisierten politischen Bewegungen der 1970er und 1980er Jahre, die in Antigones Haltung eine moralische Legitimation gegen einen vermeintlich autoritären Staat sahen (ebd.: 74f).

Im vorliegenden Aufsatz werde ich untersuchen, welche Parallelen sich zwischen den paradoxen Worten kurz vor dem Tod der jeweiligen Protagonistinnen im antiken Tragödiertext und im Text Brückners feststellen lassen.<sup>4</sup> Dabei steht die Frage im Zentrum, ob und gegebenenfalls welches verbindende Element die Artikulation zweier weiblicher Figuren in Texten, die durch einen zeitlichen Abstand von über zwei Jahrtausenden (442 v. Chr./1989) getrennt sind, miteinander verknüpft. Zunächst werde ich in knapper Form die in den Texten zum Ausdruck kommenden gemeinsamen Merkmale der beiden weiblichen literarischen Figuren vorstellen,<sup>5</sup> um zu erläutern, weshalb ihre Worte kurz vor dem Ende so paradox oder gar gegensätzlich zu ihrer bisherigen Haltung und zu ihrer Rede innerhalb der Werke erscheinen. Anschließend werden die beiden Textausschnitte ihrer Reden vor dem Tod untersucht und zwei mögliche Interpretationen dieser Passagen bzw. Artikulationsformen diskutiert.

## 2. Die sophokleische Antigone und die Figur Gudrun Ensslin bei Brückner: Vom Mythos zur politischen Realität

Antigone, die sich dem König widersetzt und ihren Bruder gegen dessen Verbot beerdigt, gilt seit der Antike als Urbild einer autonomen, widerständigen Frauengestalt, die sich nicht den Normen einer patriarchalen und staatlich kodifizierten Ordnung unterwirft. Ihre Haltung, die individuellen moralischen Imperativen den Vorrang vor staatlichen Gesetzen gibt, wirkt bis in die Moderne hinein als ein starkes kulturelles und politisches Symbol. In der Figur der RAF-Terroristin Gudrun

4 Der Aufsatz steht im Kontext meines Promotionsprojekts, das sich mit literarischen Repräsentationen weiblicher Figuren in den 1970er und 1980er Jahren auf der Grundlage des sophokleischen Antigone-Modells befasst.

5 Weitere Ähnlichkeiten, die die Protagonistinnen sowohl textuell als auch morphologisch aufweisen, werden in der vorliegenden Darstellung aus Platzgründen nicht erörtert. Hier werden die gemeinsamen Merkmale des Frauentypus knapp dargestellt, den die beiden literarischen Figuren repräsentieren, als Grundlage für die Analyse der paradoxen Worte vor dem Tod.

Ensslin findet dieser Typus im Medium der Literatur eine radikal moderne Ausprägung: Brückner überträgt den Gestus des unbeirrbaren Widerstands aus der mythischen Sphäre in die konkrete politische Realität der Bundesrepublik Deutschland der 1970er Jahre. Beide Frauenfiguren agieren im Spannungsfeld von Gewalt, Autonomie und politischem Widerstand, durchbrechen dabei die etablierten Rollenbilder des Weiblichen und provozieren gesellschaftliche wie staatliche Reaktionen, die ihre jeweilige Zeit tief geprägt haben.

Ein zentrales Merkmal des Antigone-Typus ist der Anspruch auf Selbstbestimmung – sowohl im Handeln als auch im Umgang mit dem eigenen Leben und Tod. In den Worten des Chors »aber autonom lebend ganz allein«<sup>6</sup> (V. 821) stellt Sophokles Antigone als autonome Figur dar, wodurch der Beginn einer weiblichen Autonomie sichtbar wird, die sich weder familiären noch staatlichen Zwängen beugt. Wenige Verse später beschreibt der Chor sie zusätzlich als »autógnōtos«<sup>7</sup> (V. 875), was ihre Selbstbestimmtheit und innere Gewissheit unterstreicht: Sie handelt nicht aus Furcht oder nach fremder Anordnung, sondern aus persönlicher Einsicht in das Rechtmäßige. Damit manifestiert sich die tragische Autonomie und die einsame, selbstbewusste Haltung der Figur.

Ähnlich funktioniert die literarische Figur der Gudrun Ensslin bei Brückner: Auch sie handelt autonom und selbstbestimmt, verweigert sich gesellschaftlichen und familiären Erwartungen und trifft Entscheidungen über ihr Leben und ihren Tod aus eigener Einsicht und innerer Überzeugung. Trotz der unabwendbaren Präsenz ihrer familiären Bindungen verneint sie sämtliche Dimensionen der traditionellen weiblichen Rolle und erklärt: »Ich bin nicht mehr die Pfarrerstochter aus Cannstatt, ich bin nicht mehr die Schwester meiner Geschwister, ich war nie mit dem hochbegabten Schriftsteller Bernward Vesper verheiratet, ich bin keine

- 
- 6 »[S]ondern dir selbst Gesetz« (Sophokles 1981: 69). Die in diesem Beitrag wiedergegebenen Übersetzungen einzelner Verse aus Sophokles' *Antigone* stammen von mir selbst und verfolgen das Ziel, den ursprünglichen griechischen Wortlaut möglichst wörtlich und sinnerschließend wiederzugeben. Sie erheben keinerlei Anspruch auf literarische Gestalt, sondern sollen ausschließlich der Verdeutlichung des Bedeutungsgehalts des jeweiligen Verses dienen. Selbstverständlich existieren zahlreiche sorgfältige und gelungene Übersetzungen des Originaltextes ins Deutsche. In den Fußnoten führe ich jeweils die entsprechende Stelle aus der Übersetzung von Zink (Sophokles 1981) an. Das griechische Original zitiere ich nach Stampoulou (2017).
- 7 Das Adjektiv *autógnōtos* (nach eigenem Willen/aus eigener Einsicht handelnd, nach eigenem Urteil entscheidend, eigensinnig, eigenständig, selbstbestimmt) deutet darauf hin, dass Antigone nicht nur autonom handelt, sondern sich ihrer eigenen moralischen Einsicht bewusst ist. Sie folgt nicht äußeren Gesetzen, sondern ihrem eigenen Gesetz, das sie mit vollkommener innerer Gewissheit lebt – selbst, wenn dies in den Tod führt. Dabei wird das Wort etwa von Zink (Sophokles 1981: 71) als »eigensinniges Aufbegehren« wiedergegeben, Hölderlin (1988: 214) hingegen übersetzt es als »das zornige Selbsterkennen«.

Lehrerin und bin nicht die Mutter eines Kindes« (Brückner 1989 [1983]: 111).<sup>8</sup> Auf diese Weise verbindet sich bei beiden literarischen Figuren der autonome Anspruch untrennbar mit ihrer politischen und moralischen Überzeugung, wodurch sie als selbstbewusste, tragische Subjekte erscheinen, die sowohl gesellschaftliche Normen als auch äußere Autorität überschreiten.

Sowohl die sophokleische Antigone als auch die Figur Ensslin treten in offenen Konflikt mit der jeweils herrschenden Macht. Antigone widersetzt sich der Tyrannenmacht von Kreon und wird dafür vom Staat – ein Verweis auf eine demokratisch verfasste, aber in der Praxis repressive Ordnung – lebendig begraben. Ensslin bei Brückner stellt sich in der Bundesrepublik gegen die politische und juristische Macht, die sie als autoritär, restaurativ und von der NS-Vergangenheit belastet empfindet (Brückner 1989 [1983]: 112, 114, 117–118). Beide weiblichen Figuren bewegen sich an den Grenzen frisch aufgebaute Demokratien, die nach kriegesischen Konflikten und tyrannischen Regimen etabliert wurden und die im Wesentlichen – oder auch notgedrungen – auf der Aufrechterhaltung von Ordnung und Sicherheit beruhen. Diese Gesellschaften schließen andere (weibliche) Stimmen nicht ein und lassen bestimmte Menschengruppen am Rand stehen, während sie gleichzeitig Kriege und Konflikte unterstützen oder die Augen vor ihnen verschließen. In beiden Fällen artikuliert sich der Widerstand als bewusste Verletzung staatlicher Gesetze, motiviert durch ein höheres, moralisches Gebot, das über die Legalität hinausgeht.

In dieser Haltung schwingt auch eine historische Dimension mit: Beide Frauenfiguren empfinden Scham und Verantwortung nicht als persönliche Schuld, sondern als Last der kollektiven Vergangenheit ihrer jeweiligen Familie und Gesellschaft.<sup>9</sup> Der Gedanke, dass Untätigkeit gegenüber Unrecht Mitschuld bedeutet,

8 An mehreren Stellen lehnt die Figur Ensslin nicht nur ihre eigene Rolle innerhalb der Familie ab, sondern zeigt sich zutiefst kritisch gegenüber der Institution Familie selbst. Brückner lässt sie ihre Familie in Begriffen beschreiben, die an die Tragödie und an Dynamiken des Ödipuskomplexes erinnern und die die Pathologie der familiären Bindungen hervorheben, wie etwa in folgender Passage: »Vesper mit seinem Vater-Komplex und ich mit meinem Vater-Komplex und Felix mit seinem Vater- und Mutter-Komplex, da muß man doch verrückt werden.« (Brückner 1989 [1983]: 113)

9 Schon im Prolog wendet sich Antigone in den ersten Versen (V. 1–6) an ihre Schwester und spricht von dem Fluch, der Schande und der Erniedrigung, die auf ihrem Vater lasten. In ähnlicher Weise richtet die Figur Ensslin, nachdem sie zunächst den Vater im Himmel und ihren eigenen Vater angesprochen und ihre Anklage über den bevorstehenden Tod erhoben hat, ihre scharfe Ironie gegen den Schwiegervater, der während des nationalsozialistischen Regimes Gedichte über das Vaterland schrieb und gleichzeitig gegen das Vaterland und das Nazi-Regime (Brückner 1989 [1983]: 110f). Auf diese Weise bringt Brückners Ensslin – wie Antigone – die tiefe Scham zum Ausdruck, die aus der belasteten Vergangenheit der Väter erwächst. Llanque/Sarkowsky (2023: 76f) fassen diesen Fluch der Väter pointiert zusammen: »Der Fluch der Väter wird zum bewaffneten Kampf gegen ebendiese; der Kampf richtet sich gegen Staatlichkeit als solche, unabhängig davon, ob sie demokratisch legitimiert ist.«

verbindet Antigone mit späteren feministischen und revolutionären Denkerinnen. So betonte z.B. Ilse Frapan bereits 1899, dass Frauen kein Vaterland haben, wenn dieses auf Brutalität gründet. Die staatliche Reaktion auf diesen Widerstand ist in beiden Fällen, bei Sophokles wie bei Brückner, eine Verschärfung der Maßnahmen: Das Ziel, das Kreon mit der Umwandlung der Strafe von der Steinigung (V. 35f) zum langsamen Tod durch Einmauern in einer Höhle (V. 773–780) verbindet, ist längst nicht mehr nur die Bestrafung derjenigen, die seinem Befehl nicht gehorcht hat. Vielmehr will er den unbeugsamen Willen der Antigone brechen und zerschmettern, wie er selbst sagt (V. 473f). Sie hat nicht nur den Befehl missachtet, sie weicht nicht vor dem Tod zurück – und obendrein ist sie eine Frau. So dehnt Kreon seine Macht über das Gesetz hinaus aus und beansprucht ein Recht über das menschliche Leben selbst. Brückners Ensslin sieht sich ebenso verschärften Urteilen, verschärfter Haft und Isolationsmaßnahmen gegenüber (Brückner 1989 [1983]: 109f, 119f).

Beide Figuren, Antigone und Ensslin, eint, dass ihr Widerstand nicht als bloßer Protest zu verstehen ist, sondern als aggressiver Humanismus. Sie wollen nicht nur Missstände benennen, sondern die herrschende Ordnung tatsächlich stören, um deren Grundfeste zu hinterfragen. Diese Haltung macht sie zu politischen Störenfriedern, deren Aktionen und Sprache eine gezielte Provokation darstellen. Beide verweigern sich dem passiven Opferstatus und agieren stattdessen als handelnde Subjekte, die den Konflikt aktiv suchen.

Das Verhältnis beider Figuren zur Gewalt ist komplex. Antigones Handeln ist in erster Linie symbolisch und rituell, doch der Widerstand gegen den Staat ist von sprachlich performativer Gewalt geprägt. Die Figur Ensslin hingegen greift in der politischen Realität zu einer Gewalt, die auch physische Dimensionen hat, bleibt jedoch – ähnlich wie Antigone – eine Figur, die Gewalt im Kontext eines moralischen Kampfes begreift. Beide überschreiten in Sprache, Handlung und politischem Gestus Grenzen: physisch, metaphorisch und sozial. Sie werden so zu Trauerfiguren<sup>10</sup> im Bannkreis der Gewalt, die den traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit radikal widersprechen. Als Nestbeschmutzerinnen<sup>11</sup> gelten sie in der Wahrnehmung der jeweiligen Gesellschaft, weil sie sich öffentlich gegen den eigenen Staat und die eigene Gemeinschaft stellen. Diese Frauenfiguren können (in der Begrifflichkeit Kristevas, 1982) als »abjekte« Gegenfiguren zur »reinen« Nation charakteri-

10 Johanna Bossinade (1990: 15, 19, 133) beschreibt Antigone als »klassische Trauerfigur« des 20. Jahrhunderts, die nicht nur individuelle Menschlichkeit und Liebe verkörpert, sondern auch unbewältigte kollektive Trauer und Verlust symbolisiert. In der Literatur des 20. Jahrhunderts fungiert sie als Referenzfigur für die Auseinandersetzung mit Leid, Erinnerung und kollektiver Trauer. Analog dazu lässt sich Brückners Ensslin als Figur der Trauer über die Opfer staatlicher Gewalt verstehen.

11 Zum Begriff *Nestbeschmutzerinnen* in Verbindung mit den Frauen bewaffneter Gruppen im Deutschland der 1970er Jahre siehe Bielby 2012.

siert werden: nicht häuslich, nicht züchtig, sondern öffentlich, widerständig und unbequem. Auch die familiären Bindungen werden in ihrem Handeln durchbrochen – Antigone widersetzt sich der Rolle als gehorsame Ehefrau und Mutter, die Figur Ensslin bricht mit den auf die Familie bezogenen Erwartungen und Loyalitäten. Der Chor verwendet im ersten Chorlied den Begriff *ápolis* (stadtlos, von der Stadt ausgeschlossen, V. 370) für diejenigen, die sich den Gesetzen der Polis nicht unterwerfen; dieser Begriff korrespondiert in dieser Lesart mit den Bezeichnungen *abjekte* Frauen und Nestbeschmutzerinnen. Gleichzeitig bezeichnet der Begriff Personen, die keine politische Stellung besitzen und außerhalb der Stadt und Gesellschaft stehen. So erscheinen Figuren wie Antigone und Ensslin zugleich als abweichend, widerständig, subversiv und gesellschaftlich ausgegrenzt – Außenseiterinnen der Gemeinschaft.

Beide Protagonistinnen akzeptieren den Tod nicht als Strafe, sondern gestalten ihn aktiv als letzten Ausdruck von Freiheit. Antigone erklärt: »Denn dass ich sterben werde, wusste ich – warum auch nicht?/[...] Wenn ich aber vor der (mir gesetzten) Zeit sterben werde, so nenne ich das (sogar) Gewinn.«<sup>12</sup> (V. 460–462) Ensslin ruft in ihrer Haft: »Der Tod als Fanal. Gudrun Ensslin als Aufmacher.« (Brückner 1989 [1983]: 120) Beide nehmen das Urteil an – sie sind sich ihrer Sterblichkeit bewusst –, bestimmen jedoch selbst den Zeitpunkt und die Umstände ihres Todes. Dieser Akt ist nicht nur persönlicher Widerstand und zugleich ein Bollwerk gegen das Bestreben der Macht, ihre Herrschaft auf alle Bereiche menschlicher Existenz auszuweiten, sondern soll als Fanal wirken – als unübersehbares Zeichen, das über den eigenen Tod hinaus Bedeutung beansprucht. Beide wollen nicht vergessen werden. Ihre Worte und Handlungen tragen eine doppelte Bedeutung: Sie sind zugleich Ausdruck der eigenen Haltung und Appell an die Nachwelt. Isolation und das Erleben, lebendig begraben zu werden – ob in der antiken Grabkammer oder in der modernen Isolationshaft –, verschärfen den symbolischen Gehalt ihres Todes. Kurz vor ihrem Ende sprechen beide jedoch in einer Sprache, die ambivalent und paradox wirkt: ein Wechselspiel zwischen Klage, Trotz und ironischer Distanz.

Der Widerstand von sophokleischer Antigone und Brückners Ensslin ist nicht nur eine Frage von (außersprachlichen) Taten, sondern auch ein performativer Akt des Sprechens.<sup>13</sup> Antigone tritt öffentlich auf, weil sie es will – sie beansprucht die freie Rede im öffentlichen Raum. Brückners Ensslin artikuliert denselben Anspruch: »Ich will reden, wenn ich reden will [...]« (Brückner 1989 [1983]: 109). Beide benutzen

12 »Des Sterbenmüssens war ich mir bewußt, warum auch nicht?/[...] wenn vor der Zeit ich sterben werde, nenne ich das nur Gewinn.« (Sophokles 1981: 41)

13 Judith Butler greift in ihrer Analyse *Antigones Verlangen* (Butler 2001) den von John L. Austin geprägten Begriff des performativen Sprechakts auf. Sie zeigt damit, wie Sprechen nicht nur Aussagen macht, sondern Handlungen vollzieht, soziale Realität konstituiert und politische Ansprüche artikuliert.

die Sprache als Waffe – in der Klage und in der gezielten Verspottung der Macht. Sie nehmen den Tod vorweg, sprechen über ihn ohne Furcht und nutzen die öffentliche Aufmerksamkeit als Bühne. Die von Antigone formulierte Auffassung, den vorzeitigen Tod als »Gewinn« (V. 461) zu begreifen, korrespondiert mit Ensslins »Der Tod als letztes Fanal. [...] Wer redet ist nicht tot. Ich lebe noch!« (Brückner 1989 [1983]: 120). Diese Formulierungen sind Teil einer bewussten Selbstinszenierung, in der das eigene Ende als letzter, unauslöschlicher Akt des Widerstands inszeniert wird.

Die sophokleische Antigone steht am Anfang einer langen Traditionslinie widerständiger Frauenfiguren, die durch ihre Handlungen und Worte nicht nur politische Ordnungen herausfordern, sondern auch die Vorstellungen von Weiblichkeit und sozialer Rolle radikal infrage stellen. Der Antigone-Typus verbindet Autonomie, moralische Selbstbestimmung, bewusste Normüberschreitung und eine performative Dimension des Widerstands, die bis in den Tod reicht.

### 3. Paradoxe Worte vor dem Tod

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie es zu erklären ist, dass gerade diese beiden weiblichen literarischen Figuren – in ihrer kompromisslosen Opposition zur herrschenden Macht, im unbeirrbaren Festhalten an den eigenen Überzeugungen und im bewussten Bekenntnis zu ihrer Andersartigkeit gegenüber einem System, das sie disziplinieren und assimilieren will – kurz vor ihrem Ende sprachliche Ausdrucksformen wählen, die den Eindruck erwecken, als stammten sie nicht von ihnen selbst, sondern als spräche eine andere, ihnen fremde Stimme bzw. ein anderer, gesellschaftlich etablierter Duktus. Diese fremde Stimme wird in beiden Texten jeweils deutlich durch die Wendung *und jetzt* angezeigt. Bemerkenswert ist zudem, dass die Monologe beider Protagonistinnen am Ende ähnlich strukturiert sind – sowohl was Syntax und Stil als auch was die zugrunde liegenden Gedanken betrifft –, obwohl Brückners Text an keiner Stelle auf Antigone verweist. Im Folgenden werde ich zwei mögliche Interpretationen für die paradoxen Äußerungen der beiden literarischen Figuren entwickeln.

Ambivalente Verse in Sophokles' *Antigone*:

Indem ich nach diesem Gesetz handelte und dir den Vorzug gab,  
meint Kreon, ich hätte gefehlt  
und etwas Ungeheures gewagt, o brüderliches Haupt.  
*Und jetzt* führt man mich so an den Händen fort,  
unvermählt, ohne Hochzeitslied, ohne dass mir ein Anteil an der Ehe  
zuteilgeworden wäre und ohne Kinderpflege,



sondern so, verlassen von den Meinen, gelange ich, unglücklich,  
als Lebende hinab zu den Wohnstätten der Toten.<sup>14</sup> (V. 913–920; Herv. d.A.)

Ambivalente Sätze von Gudrun Ensslin bei Brückner:

Früher wußte ich doch mal, wie ich mir richtiges Leben vorstelle, *und jetzt* stelle ich mir eine Wohnung vor, die kein Unterschlupf ist, und denke an monatliche Gehaltsüberweisungen und nicht an Bankeinbruch. Der Wecker soll klingeln, und ich stehe auf und dusche und ziehe Felix an und koche Kakao für ihn und bringe ihn zur Schule – paß auf, wenn du über die Straße gehst! – und lasse Übungssätze schreiben, trinke Kaffee im Lehrzimmer und rede über das Fernsehprogramm und über Ferien auf Sylt. Wir sparen für ein Häuschen im Grünen. (Brückner 1989 [1983]: 121; Herv. d.A.)

### 3.1 Verspottung/Ironie

Vor dem Hintergrund dessen, was in den beiden Texten von den Protagonistinnen vor diesen Versen bzw. Sätzen gesagt wird, könnte man erwarten, dass beide sterben, indem sie mindestens anklagen. Ihre Worte wirken jedoch paradox angesichts ihres bisherigen Auftretens und zeigen keinerlei Ton von Reue; sie bitten weder um Entschuldigung noch um Vergebung für ihre Haltung. Eine erste Deutung ist, dass in den Worten der Protagonistinnen eine Ironie mitschwingt, als ob sie ihr Publikum verspotteten, das nicht denselben Weg wählt oder nicht auf das reagiert, was sich vor seinen Augen abspielt (zumal Sophokles' Antigone für die Bühne bestimmt ist<sup>15</sup> und Brückners Monologe einen gedachten Adressaten haben, wodurch sie szenische Wirkung entfalten).

Antigone muss sich nicht nur Kreon, sondern auch dem Chor der älteren Männer der Stadt stellen. Bis zu einem bestimmten Punkt verspotteten sie sie und kritisieren ihre oppositionelle Haltung, ohne jedoch einzugreifen – erst nach den Worten des Sehers Teiresias versuchen sie aus Angst vor dem drohenden Untergang, Kreon von seiner Entscheidung abzubringen, Antigone lebendig einzumauern. In diesem Zusammenhang lässt sich die Provokation und Ironie der Verse weiter vertie-

14 »Nach diesem Naturgesetz habe ich dir Ehre erwiesen/und in Kreons Augen dieses falsch gemacht/und Ungeheures gewagt, o brüderliches Haupt./Und nun führt er mich dahin, an den Händen greifend,/ohne Brautbett, ohne Hochzeit, die ich weder der Ehe/Teil noch den der Kindererziehung erlange. Nein, von den Freunden so ganz verlassen gehe ich Unglücksweib lebend in der Toten Gruft.« (Sophokles 1981: 75; Herv. d.A.)

15 Es ist wichtig zu bedenken, dass wir nicht wissen, ob das Publikum im antiken Theater, das *Antigone* verfolgte, auch aus Frauen bestand, da die Forschung hierzu keine gesicherten Ergebnisse liefert. Je nachdem, ob man annimmt, dass Frauen als Zuschauerinnen zugelassen waren oder nicht, kann die Rezeption der Aufführungen unterschiedlich verstanden werden.

fen: Antigones Worte können als performativer Akt verstanden werden, in dem sie gewissermaßen eine Rolle in der Rolle spielt und genau die Sprache benutzt, die der Chor hören und nachvollziehen kann. Auf diese Weise wird die ihr widerfahrende Ungerechtigkeit noch deutlicher, wodurch die Ironie der Szene zusätzlich verstärkt wird. Zudem zeigt sich die verbale Ironie Antigones an anderen Stellen im Spott gegenüber Ismene oder in der impliziten moralischen Überlegenheit gegenüber Kreon und dem Chor.<sup>16</sup> Der Gipfel ihrer Provokation liegt bereits in den Versen 904–912<sup>17</sup>, in denen sie sagt, dass sie ihr Kind oder ihren Ehemann nicht begraben würde, da diese ersetzt werden könnten, wohl aber ihren Bruder, da er, nachdem die Eltern gestorben sind, nicht wiederhergestellt werden kann. Eine solche Haltung, aus dem Mund einer jungen Frau geäußert, die für die Ehe bestimmt war, ist eindeutig zutiefst provokativ und nahezu schockierend für das allgemeine Empfinden.

Insgesamt bleiben die Verse der Antigone (V. 904–920) deshalb weitgehend unerklärt bzw. umstritten, obwohl sie bereits Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen sind. Die verschiedenen Interpretationen der Textstelle variieren erheblich. Dazu zählen die Auffassung, die den transgressiven Charakter der Verse betont, da Antigone die Heterosexualität als gesellschaftliche Institution in Frage stellt und die traditionellen Verwandtschaftsordnungen subversiv unterläuft (Butler 2001: 108f), die Analyse, die Fragen zur Authentizität der Stelle aufwirft (Szlczák 1981<sup>18</sup>), die Lesart, nach der die Verse den Punkt markieren, an dem die linear

16 In Sophokles' *Antigone* sind die Stellen der Ironie der Protagonistin besonders markant: in den Versen 69f (an Ismene) zielt sie darauf ab, deren Feigheit aufzuzeigen; in den Versen 542–545 (an Ismene) will sie sie als »Mitverbündete im Tod« zurückweisen; in den Versen 450–460 (an Kreon) möchte sie seine Macht vor den Göttern moralisch herabsetzen; in den Versen 801–805 (an den Chor) klagt sie die Passivität der Mitbürger an; in den Versen 875–880 (an den Chor) enthüllt sie deren Heuchelei; und in den Versen 937–943 (an den Chor) hebt sie die Absurdität ihres Schicksals und die Untätigkeit der anderen hervor.

17 »Und ich habe dir Ehre erwiesen, in den Augen der Einsichtigen./Niemals, wenn ich Mutter von Kindern geworden wäre./noch wenn ein Gatte mir sterbend dahinschmolz,/hätte ich gegen die Bürger diese Mühsal unternommen./Welchen Gesetzen zuliebe sage ich dies?/Einen anderen Gatten bekäme ich, wenn er sterben,/und ein Kind von einem andern Mann, wenn ich es verlieren würde./Nachdem aber Mutter und Vater im Hades geborgen sind,/gibt es keinen Bruder, der da nachwachsen könnte.« (Sophokles 1981: 73f)

18 Der Aufsatz von Thomas A. Szlczák untersucht die lange geführte Kontroverse über die Echtheit der Verse 904–920 in Sophokles' *Antigone*. Szlczák sammelt und bewertet systematisch die Argumente sowohl für als auch gegen ihre Authentizität, wobei er sprachliche, metrische und dramaturgische Gesichtspunkte in die Diskussion einbezieht. Er zeigt, dass viele traditionelle Einwände gegen die Echtheit nicht zwingend sind, und macht deutlich, dass die Verse eine innere Funktion für den Aufbau der Szene und die Charakterisierung der Antigone erfüllen. Obwohl er verbleibende Schwierigkeiten anerkennt, neigt Szlczák im Ergebnis vorsichtig dazu, die Verse als echt zu betrachten.

Zum Problem der Echtheit der Verse siehe auch u.a. Bowra (1944: 93–101, 104), Winnington-Ingram (1980: 145) und Webster (1969: 97ff).

verlaufende Zeit der Tragödie zugleich Antigones Freiheit und ihr unabwendbares Schicksal sichtbar macht (Heuner 1997), sowie die Interpretation, die die Stelle als den »extremen und aufrichtigsten Moment« Antigones und dabei als »dialektisches Argument, ein Meisterwerk der athenischen Aufklärung« betrachtet (Stampoulou 2017: 215f; Übersetzung d.A.). Dennoch tendiert meine Interpretation eindeutig in Richtung der Lesart, dass die Haltung der Antigone in den Versen 904–912 provokativ und normüberschreitend ist. Am Höhepunkt des Dramas (ab Vers 913; siehe oben) besteht für Antigone kein Grund mehr, ironisch zu werden, besonders kurz vor ihrem endgültigen Abgang und Tod.

Antigone spricht über das, was sie nicht mehr erleben wird: Man führt sie, indem man ihre Hände hält, zum Tod »ohne Brautbett, ohne Hochzeitslied« und ohne Anteil an »Ehe« und »Kindererziehung«. Die einzige Ironie, die hier klar erkennbar ist, liegt darin, dass man sie an den Händen führt, so wie Väter oder Vormünder junge Mädchen an ihren zukünftigen Ehemann (und neuen Vormund) übergaben.<sup>19</sup> Antigones Rede ist hier jedoch eher ein lyrischer Klagegesang, Ausdruck menschlichen Schmerzes, weniger eine Form des ironischen Sprechens. Die Verse der Antigone klingen vielmehr wie eine Reflexion über das Leben, das ihr endgültig genommen wird.

Brückners Ensslin richtet ihren Monolog gegen die Zellenwände, wobei die eigentlichen Adressaten ihre Verfolger sind. Ihr bisheriger Monolog enthält bereits harte Worte und Beleidigungen gegen Richter und Politiker; Ironie ist hier nicht mehr nötig. Ihr Ton ist im ganzen Text konsequent rau, hart und anklagend. Also verbirgt sich in diesem letzten Abschnitt ebenfalls mehr als eine rhetorische Form von Ironie. Die Figur Gudrun Ensslin imaginiert eine »normale« Existenz: Wecker, Kaffee, das Kind zur Schule bringen, Gespräche im Lehrerzimmer, sparen für ein Haus. Diese Vorstellung kontrastiert dramatisch mit ihrem realen Schicksal als Terroristin. Der Ton ist geprägt von Reflexion und Schmerz. Hier liegt allerdings eine Art von Ironie verborgen, nämlich im Gegensatz zwischen einer Vorstellung, welche in Kontrast gerät zu der ehemaligen Lebensvorstellung der Protagonistin, und der unausweichlichen Realität: »Früher wußte ich doch mal, wie ich mir richtiges Leben vorstelle, und jetzt [...]« (Brückner 1989 [1983]: 121) Die Vorstellung der Protagonistin verschiebt sich also von jener, die sie früher hatte, zu jener, die nach dem »und jetzt« artikuliert wird. Ensslin teilt sich damit in ein Davor und ein Danach: in das, was das Leben hätte sein können oder sollen, und in das, was die Gesellschaft als Norm und Normalität vorgibt. Doch könnte eine Terroristin tatsächlich den Wunsch nach einem gesellschaftlich anerkannten Leben haben, wenn gerade die andere Vorstellung eines lebenswerten Lebens die Substanz einer Revolutionärin ausmacht?

19 Zur Stellung der Frau im antiken Athen siehe u.a. Hartmann (2021), Mossé (1991) und Katz (1992: 70–97).

Beide Frauenfiguren sprechen also kurz vor ihrem Ende von einem Leben, das sie nicht mehr leben werden. Ihre Worte fungieren als persönliches Klagelied im Sinne des archaischen *kommós*, also eines lyrischen Klagelieds über den bevorstehenden Tod. Während bei Antigone der Ton tragisch-lyrisch ist und der archaische Klageliedcharakter die Ungerechtigkeit des Todes einer jungen Frau hervorhebt, liegt bei der Figur Ensslin eine Art Ironie des Schicksals vor: Eine Terroristin träumt von einem völlig kleinbürgerlichen Leben. Dieses einfache Traum-Bild erhält ironisches Gewicht, weil es so sehr im Widerspruch zur Realität steht. Die ›Richtigkeit‹ des Lebens aber ist in Ensslins Schlussmonolog eine nicht länger eindeutige »Vorstellung«, ihre Klage ist auch deswegen ambivalent und paradox, weil Ursprung und Legitimation ihrer unvermuteten (klein-)bürgerlichen Phantasievorstellung in Frage stehen. Statt einer ironischen Rede mit bestimmbarer Ironie-Signalen lassen die letzten Worte der beiden Figuren eine andere Perspektive erkennen, in der sie den kulturell vorgesehenen, im Text selbst etablierten Bezugsrahmen ihrer Existenz unmotiviert verlassen.

### 3.2 Überschreitungen

Als weiterer interpretativer Zugang zu den jeweiligen letzten Worten vor dem Tod eröffnet sich eine Lesart, in der beide Protagonistinnen als Überschreitungsfiguren erscheinen. Ausgangspunkt bildet dabei Johanna Bossinades (1990) Definition der Überschreitungsfigur als jener literarischen Gestalt, die nicht in einer statischen Position innerhalb des Werkes verbleibt, sondern etablierte Grenzen überschreitet: einerseits soziale Grenzen (Gesetze, Institutionen, Werte), andererseits die Grenzen des Textes selbst (sie bricht die innere Balance des Werkes auf und eröffnet neue Lesarten). Mit einer Erweiterung dieses theoretischen Konzepts lässt sich sagen, dass die Überschreitungsfigur nicht nur innerhalb eines sozialen oder textuellen Rahmens wirkt, sondern sogar die Position ihrer Autor\*innen und damit die Autorität des Autor\*innen-Konzepts selbst überschreiten kann. Anders ausgedrückt scheint die Figur »autonom« zu werden, sich der von der/dem Autor\*in erkennbar intendierten Konzeption zu entziehen und eine Existenz jenseits des Werkes zu beanspruchen, was die/den Autor\*in wiederum dazu zwingt, zu versuchen, sie mit bestimmten Redeformen wieder innerhalb gezogener Grenzen zu kontrollieren. Diese Dimension ist entscheidend für die vorliegende Analyse, da sowohl die sophokleische Antigone als auch Brückners Ensslin als Figuren erscheinen, die weder innerhalb ihres Textes noch innerhalb der Intention ihrer/s Autor\*in Platz finden, und unter diesem Gesichtspunkt lassen sich auch ihre paradoxen Äußerungen kurz vor dem Ende interpretieren.

Die Autorin und der Autor dieser beiden Texte verwenden eine weibliche Figur, um bestimmte Positionen zu artikulieren. Sophokles wählt die mythologische Gestalt der Antigone für die Bühne in einer Phase der Blütezeit der athenischen De-

mokratie, die, noch jung und sich mit beispielloser Geschwindigkeit entwickelnd, bereits expansive Tendenzen und ein deutliches Machtstreben aufwies. Zugleich herrschte ein Klima politischer und ideologischer Unsicherheit, das durch die Reden und Praktiken der Gruppe der Sophisten weiter verstärkt wurde. Eine junge Frau, die einen Widerstand gegen männliche Macht artikuliert, auftreten zu lassen, ist an sich ein mutiger Akt. Gleichzeitig zeigt die Entscheidung des Dichters, die Protagonistin einem gewaltsamen und qualvollen Tod zuzuführen – abweichend vom glücklichen Ausgang des Mythos (siehe u.a. Zimmermann 1993: 182f, 216f oder Roscher 1906: 370f), in dem sie sich nicht erhängt –, seinen verzweifelten Versuch, eine Gestalt »einzufangen«, die bereits die Grenzen seines dramatischen Entwurfs überschritten hat. Antigone artikuliert nicht nur »ein dialektisches Argument« (Stampoulou 2017: 216), sondern wird selbst als Überschreitungsfigur zum endgültigen dialektischen Argument der attischen Tragödie im Kampf zwischen ungeschriebenen/göttlichen Gesetzen und den Gesetzen der Stadt, zwischen Gerechtigkeit und Gesetz. Diese Figur, eine junge Frau, wird Trägerin transzendenter, göttlicher Gesetze, übersteigt selbst diese und handelt nach ihrem eigenen Ethos und Gerechtigkeitssinn, trotz der Macht und dem Tod und verwandelt sich in ein Symbol des Widerstands. An diesem Punkt scheint die Figur nicht nur die Grenzen des Mythos zu überschreiten, sondern auch den geistigen Horizont und die Kontrolle ihres Autors. Obwohl er ihr Stimme und Raum gibt, drängt er sie daher kurz vor ihrer unausweichlichen Vernichtung zurück und unterstreicht dadurch die (patriarchale) Ordnung.

Ebenso ist Brückners Ensslin das Produkt einer scharfsinnigen Autorin,<sup>20</sup> die offenbar die veröffentlichten Texte und Äußerungen des historischen RAF-Mitglieds Ensslin studiert hat, sodass eine Figur entsteht, die in einer provokanten, radikalen Sprache spricht. Es handelt sich jedoch nicht um eine einfache Wiedergabe der Worte der historischen Person, sondern um die einer literarischen Gestalt, aufgeladen mit dem Gewicht der Geschichte und des öffentlichen und politischen Diskurses der RAF. Brückner gestaltet ihre Protagonistin als literarische Überschreitungsfigur, die in ihrem Handeln und Erleben die Grenzen von Regeln, Normen und den Mauern ihrer Zelle transzendiert, am Ende jedoch trennt sie die Figur bewusst von deren Identität als Terroristin ab und zeigt sie plötzlich

20 Sowohl Brückner als auch die reale Person Ensslin (und die Figur in dem Monolog) waren Töchter eines Pastors, erhielten eine hervorragende Ausbildung und engagierten sich in redaktionellen und publizistischen Projekten. Für die Sprache und den Ausdruck der realen Gudrun Ensslin kann auf die politischen Texte der RAF, auf Ensslins veröffentlichte Briefe (Ensslin 2005; Ensslin/Vesper 2009) sowie auf biographische Darstellungen (Gleichen 2024: 110, 188, 211–213, 223, 231, 268–271, 307, 325) zurückgegriffen werden. Außer der radikalen Sprache lässt Brückner ihre Protagonistin tatsächlich englische Worte benutzen, ähnlich wie die reale Ensslin, nachdem sie von ihrem Schüleraustauschprogramm in den USA zurückgekehrt war.

als Frau, die von einem gewöhnlichen, familialen und heteronormativen Alltagsleben träumt. Hier zeigt sich die Überschreitung nicht nur auf literarischer Ebene, sondern darin, dass die Figur auch die in ihr zunächst angelegten und erzählten Dimension übersteigt: die Frauenfigur schwankt zwischen historisch beglaubigter Person und einer Literarisierung, mit der die Figur zuletzt ihre von der Erzählerin und Autorin bereits markierten Konturen verliert. Während sie zuvor oft die Stimme der Autorin selbst zu transportieren scheint, die sich in die von ihr geschaffene Protagonistin hineinversetzt, so entzieht sich das Werk zunehmend der zuvor erkennbaren Kontrolle der Autorin. Die abschließenden paradoxen Reden der Antigone-Figuren über das verpasste ›gewöhnliche‹ Leben und eine mögliche ›andere‹ Existenz sind in dieser Perspektive zugleich Ausdruck auktorialer Bemühungen, eine bestimmte Form der Kontrolle über eine sich aller Ordnungskriterien entziehenden Figur wiederzugewinnen.

### 3.3 Ungeheure, gewaltige, zeitlose Frauen

Die von Antigone und ihrer literarischen Nachfolgerin jeweils artikulierten Überschreitung aller gesellschaftlichen Positionen und Grenzen manifestiert sich auch in der Infragestellung grundlegender anthropologischer Zuschreibungen. Gerade deshalb sind die letzten Worte vor dem Tod irritierend, weil sie zeigen, wie die Figuren sich den kulturell verfügbaren Bedeutungszuweisungen für weiblich markierte Menschen längst entzogen haben. Bereits die Verwendung der griechischen Termini *deinón/deinóteron* in der Antigone des Sophokles verweist auf diese Dimension: maßlos, gewaltig, ungewöhnlich, übermäßig, außerordentlich, enorm.<sup>21</sup>

Im ersten Chorlied des Dramas, kurz bevor der Wächter Antigone an Kreon übergibt und ihr Dialog beginnt, spricht der Chor der Alten in den ersten beiden Versen (332f) folgende Worte: »viele kann ungeheuer werden, doch nichts vermag ungeheurer als der Mensch zu werden [pélei]«<sup>22</sup>. Das *deinón* wurde in verschie-

21 Das Adjektiv *deinós* leitet sich etymologisch von *déos* ab und weist zwei Hauptbedeutungen auf: a) furchtbar, schrecklich, furchteinflößend (oft mit der Konnotation einer gewaltigen Größe) und b) außergewöhnlich, sehr fähig, das Mittelmaß übertreffend und von anderen anerkannt (siehe auch Heidegger 1984 [1942]: 74–91). Hier entwickelt Heidegger eine Argumentation, mit der er überzeugend die Wahl Hölderlins erklärt, das Adjektiv *deinós* mit ›ungeheuer‹ wiederzugeben. In jedem Fall spiegelt die Deutung des Begriffs, den der Chor der Tragödie verwendet, den Frauentyp wider, den das Antigone-Modell repräsentiert.

22 »Vielgestaltig ist [pélei] das Ungeheure, und nichts ist ungeheurer als der Mensch« (Sophokles 1981: 31). Das Verb *pélō* bedeutet ursprünglich ›sich bewegen‹ oder ›in Bewegung sein‹ und tritt hauptsächlich in der homerischen Sprache auf. Häufig wird es in der Bedeutung von ›sein‹ oder ›existieren‹ verwendet. Es scheint, dass Sophokles hier bewusst *pélei* gewählt hat, um die Potenzialität des Menschen auszudrücken – dass der Mensch nicht notwendigerweise bereits das Ungeheuerste ist, sondern dass er es werden kann.

denen deutschen Übersetzungen unterschiedlich wiedergegeben, vor allem aber als ›gewaltig‹ (Hölderlin 1969: 10; Sophokles 2013a: 332; Schimmelpfennig 2023: 427), und ›ungeheuer‹ (Hölderlin 1988: 190; Sophokles 1974: 23; Sophokles 1981: 31; Sophokles 2013b: 19). Alle diese Begriffe ergänzen sich gegenseitig und interpretieren das *deinón* des Menschen, hier aber speziell der Frau, die in das Gesetz des Stadtoberhaupts eingreift und aus eigenem Willen und eigener Unerschrockenheit nun vor ihrer Verurteilung steht. Das Erstaunen des Chors ist so groß beim Anblick Antigones, dass er später (V. 376) das, was er vor sich sieht, als »daimónion téras« (»Gottesversuchung« nach Hölderlin 1988: 191; »göttliche[s] Schreckbild« nach Sophokles 1974: 376; »gottgewirkte Erscheinung« nach Sophokles 1981: 34) bezeichnet, weil es unfassbar und unheimlich ist, dass eine Frau – Antigone – hier die handelnde Person ist.

In ihren letzten Worten vor ihrem Tod betrauern Antigone und Ensslin ein nicht gelebtes Leben als Ehefrauen und Mütter, die Vorstellung einer als ›richtig‹ bezeichneten Existenz aber bleibt angesichts ihrer Geschichte und ihres Handelns unbestimmt, ortlos und leer. Beide Überschreitungsfiguren haben die den Menschen gezogenen Grenzen überschritten, ihre gewaltige und als ungewöhnlich geltende Haltung führt zu einer ungeheuren Existenz(-weise), die mit gewöhnlichen und ›menschlichen‹ Kategorien nicht zu erfassen ist, sie bleibt also unverständlich und somit – auch im psychologischen und psychoanalytischen Sinn – unheimlich. Für die Charakterisierung ihres Denkens und Handelns kann auch der Begriff ›gewalttätig‹ gewählt oder anstelle von gewaltig verwendet werden,<sup>23</sup> da beide Figuren unerwartet eine aktive Rolle übernommen haben: Sie handeln nach ihrem inneren Kompass und sprechen eine offene, unerschrockene Sprache, sie nehmen gewaltsam und ohne Erlaubnis ihren Raum in der öffentlichen Sphäre ein, aus der sie ausgeschlossen waren (und aus diesem Grund erneut ausgeschlossen werden – *ápolis*).

Der zum Tod führende Widerstand der Antigone-Figuren zeigt seine die Menschenwelt transzendierende Funktion auch in der Thematisierung und partiellen Auflösung von Zeit. Im Text der Tragödie sagt Antigone: »Hab Mut! Du lebst, doch meine Seele ist längst tot«<sup>24</sup> (V. 559). Hier verwendet Sophokles' Text das Wort *pálai*, das ›seit langem‹, ›schon lange‹ bedeutet. Es betont das uralte und kollektive Gewicht ihres Widerstands und verankert ihn in einem Gesetz, das über den vorübergehenden Willen der Obrigkeit hinausgeht. In Gudrun Ensslins Monolog tritt das Wort ›früher‹ kurz vor ihrem Tod auf und signalisiert eine Bedeutungsverschiebung:

23 Siehe *Deutschland im Herbst* (1978). Dort wird im Segment *Die verschobene Antigone* vor allem die Gewalttätigkeit und das potenzielle Gewaltmoment des Handelns der Figuren Antigone und Ismene thematisiert und vorgeführt.

24 »Sei beruhigt, du lebst, meine Seele aber ist längst tot« (Sophokles 1981: 47).

Die Vorstellung eines ›richtigen‹ Lebens weicht einer eher privaten, alltäglichen Fantasie (Wohnung, Kind, Routinen). Dies bedeutet keine vollständige Aufhebung ihres Widerstands, sondern eine Transformation der Zeitlichkeit: von der kollektiven Utopie hin zum individuellen Rückzugsraum. Die Erinnerung an das ›Damals‹ verdeutlicht die Ambivalenz und Fluidität des ›Jetzt‹.

Das einem inneren Gesetz folgende Handeln der Antigone-Figuren bleibt ambivalent und widerspricht einem heroischen Sieg. Die Begriffe *pálai* und *früher* illustrieren zwei unterschiedliche Zeitlichkeiten des Widerstands: ununterbrochen, *immer schon* (*pálai*), und zeitlich fragmentiert *früher-jetzt*. Die Überschreitung jeweils vorgegebener Existenzweisen in den Tod hinein zeigt sich demnach auch in der Unterbrechung und Auflösung von Zeitlichkeit als einem bestimmten und geordneten Ablauf des Geschehens. Während die Figuren dies durchleben, befinden sie sich demnach bereits jenseits der gesellschaftlich als ›menschlich‹ festgelegten Sphäre. Gerade weil sie diese Überschreitung zum Tod bereits vollzogen haben, können sie sie auch in die andere Richtung – zurück – unternehmen. Daraus resultiert das gleichsam Schwebende ihres Zustands, der ihnen auch ermöglicht, den kommenden Moment ihres Todes als menschlich zu empfinden und zu erleben (schließlich haben beide beschlossen, ihr Leben selbst zu beenden).

Ein markantes sprachliches Signal dieser Grenzerfahrung<sup>25</sup> und ihrer Schwellenexistenz ist die jeweilige Artikulation des »kai nȳn« bei Sophokles beziehungsweise des »und jetzt« bei Brückner. Dieses unscheinbare Adverb markiert nicht nur einen zeitlichen Übergang, sondern fungiert als existenzielle Zäsur: Es verschiebt das Subjekt von der Vorstellung eines möglichen Lebens hin zur Bewusstwerdung des nahenden Todes. Damit wird das »jetzt« zum Punkt der Zuspitzung, an dem sich Vergangenheit, Gegenwart und nicht gelebte Zukunft kreuzen.

Die Frage nach dem spezifischen Verständnis von ›Gesetz‹ bei Antigone eröffnet ein Spannungsfeld, das im Text selbst deutlich markiert wird. Szlezák (1981: 139) führt aus: »nirgends sonst an den 33 Stellen, an denen Sophokles das Wort *nómos* verwendet, lässt er uns im Unklaren über den Sinn des ›Gesetzes‹; wo auch nur ein wenig vom gängigsten Sinn abgewichen wird, ist die zugehörige Handlungsanweisung ausformuliert.« Tatsächlich stellt der Vers 913 »nach diesem Gesetz«<sup>26</sup> einen Wendepunkt in Antigones bisheriger Erzählung über die ungeschriebenen und göttlichen Gesetze dar. Die Verwendung des Begriffs ist hier einzigartig: Es geht nicht um ein

25 Foucault (1996) beschreibt den Begriff der *Grenzerfahrung* als eine Erfahrung, bei der das Subjekt nicht dasselbe bleibt, sondern sich in einem Prozess befindet, der es als ein anderes hervorgehen lässt. Grenzerfahrungen transformieren das Subjekt und stellen seine Identität sowie Existenz infrage. Diese Perspektive ist besonders relevant für Figuren wie Antigone und Ensslin, die buchstäblich an die Grenze zwischen Leben und Tod geraten und durch ihre Handlungen und Entscheidungen ihre Identität und Subjektivität neu definieren.

26 »Nach diesem Naturgesetz« (Sophokles 1981: 75).



allgemeines oder staatliches Gesetz, sondern um eine individuelle moralische Verpflichtung, die aus der Liebe zu ihrem Bruder erwächst und in diesem speziellen Fall als besondere Geste der Gerechtigkeit wirkt. Das von Antigone angerufene Gesetz entspringt, mit anderen Worten, einer einmaligen moralischen Richtung, die ihr Handeln bestimmt.<sup>27</sup>

Auf ähnliche Weise betont Ensslin bei Brückner, dass ihr Handeln – obwohl illegal nach formellem Recht – einem eigenen moralischen Gesetz folgt:

Ihr Scheißer, ihr verdammten Scheißer! Wir sind keine Kriminellen. Wir machen Politik mit anderen Mitteln, aus den gleichen Gründen macht ihr Kriege. Ihr könnt uns den Prozeß machen und ihr könnt uns verurteilen, aber ihr könnt die Politik nicht auslassen. Unsere Kriminalität ist politisch und eure Politik ist kriminell. [...] Aber wir haben doch nur den Kampf gegen die Vorherrschaft des Profits aufgenommen. *Nach diesem Gesetz* sind wir angetreten. Noch einmal: Wir sind politische Gefangene! Wir sind keine Kriminellen! (Brückner 1989 [1983]: 118f; Herv. d.A.).

Hier wird im Gegensatz zu *Antigone* das Subjekt »ich« zu einem kollektiven »wir«, mit dem die moralische Legitimität des Handelns verteidigt und als politisch und nicht kriminell charakterisiert wird. Auch das in Anspruch genommene eigene und innere Gesetz stellt also eine Figuration der Grenzüberschreitung dar, mit der die unter den Menschen geltenden Ordnungen und Gesetzmäßigkeiten verlassen werden.

Die Grenzerfahrung, das Schweben zwischen Leben und Tod, die Einsamkeit in der Praxis des Widerstands sowie die eigentümliche Zeitenthobenheit der in ihren letzten Worten zum Ausdruck kommenden Entgrenzungszustände machen beide Figuren zu einem Beispiel eines *modus vivendi* bzw. einer Existenzweise, die als ungeheuer oder unheimlich, als *deinós* bezeichnet und überliefert worden ist. Nicht zuletzt darauf beruhen die Anziehungskraft und die vielfältige Rezeption, die Antigone als Typus einer (Frauen-)Figur auch im 20. Jahrhundert erfahren hat.

27 Butler (2001: 25) weist darauf hin, dass dieses Gesetz aus Kreons Perspektive die Kriminalität bestätigt; für Antigone hingegen stellt es einen einzigen Anwendungsfall dar. Es handelt sich um ein situatives Gesetz, das weder generalisiert noch übertragen wird, sondern in den Umständen bleibt, in denen es gilt. Darüber hinaus hebt Butler (ebd.: 26) hervor, dass Antigone insgesamt die Stimme des Gesetzes übernimmt, indem sie handelt: Sie weigert sich nicht nur, dem Dekret zu gehorchen, sondern verweigert zugleich die Verleugnung ihrer Entscheidung und macht sich so Kreons Rhetorik zielgerichteten Handelns zu eigen. Das Einfordern wird so zu einem Handeln, das den Ungehorsam durch sprachliche öffentliche Bekundung wiederholt und festigt.

## Literatur

- Bielby, Clare (2012): *Violent Women in Print. Representations in the West German Print Media of the 1960s and 1970s*, Rochester: Camden House. <https://doi.org/10.1515/9781571138378>
- Bossinade, Johanna (1990): *Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*, Köln: Böhlau.
- Bowra, Cecil M. (1944): *Sophoclean Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Brückner, Christine (1989 [1983]): *Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Butler, Judith (2001): *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, übers. von Reiner Ansén, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ensslin, Gudrun (2005): *Zieht den Trennungsstrich, jede Minute. Briefe an ihre Schwester Christiane und ihren Bruder Gottfried aus dem Gefängnis 1972-1973*, hg. von Christiane Ensslin und Gottfried Ensslin, Hamburg: Konkret Literatur Verlag.
- Ensslin, Gudrun/Vesper, Bernward (2009): *Notstandsgesetze von Deiner Hand. Briefe 1968/1969*, hg. von Caroline Harmsen, Ulrike Seyer und Johannes Ullmaier, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1996): *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frapan, Ilse (2015): *Wir Frauen haben kein Vaterland. Monologe einer Fledermaus*, hg. von Karl-Maria Guth, Berlin: Hofenberg.
- Gleichauf, Ingeborg (2024): *Wem die Fragen nicht brennen. Das Leben der Gudrun Ensslin*, München: AvivA.
- Hartmann, Elke (2021): *Frauen in der Antike. Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora*, München: C.H. Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406766596>
- Heidegger, Martin (1984 [1942]): *Gesamtausgabe, Bd. 53: Hölderlins Hymne »Der Is-ter«*, hg. von Walter Biemel, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Heuner, Ulf (1997): *Sophokles' Antigone – Zur tragischen Ironie von Zeit und Handlung*, in: *Poetica* 29(1/2), 1–25. <https://doi.org/10.30965/25890530-0290102001>
- Hölderlin, Friedrich (1969): *Werke und Briefe, Bd. 2: Der Tod des Empedokles; Aufsätze; Übersetzungen; Briefe*, hg. von Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, Frankfurt a.M.: Insel.
- Hölderlin, Friedrich (1988): *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, Bd. 16: Sophokles*, hg. von Dietrich E. Sattler, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Katz, Marilyn (1992): *Ideology and »The Status of Women« in Ancient Greece*, in: *History and Theory* 31(4), 70–97. <https://doi.org/10.2307/2505416>
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. von Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.

- Llanque, Marcus/Sarkowsky, Katja (2023): Der antagonistische Konflikt. »Antigone« heute und das demokratische Selbstverständnis, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839464397>
- Meier, Christian (2012): Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte, München: Pantheon.
- Mossé, Claude (1991): La femme dans la Grèce antique, Brüssel: Complexe.
- Roscher, Wilhelm Heinrich (Hg.) (1906): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, Abt. 1. Leipzig: B. G. Teubner, 1884. <https://archiv.e.org/details/ausfhrlicheslexi11rosc>
- Schimmelpfennig, Roland (2023): Anthropolis. Ungeheuer. Stadt. Theben, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Sophokles (1974): Antigone, hg. u. übers. von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a.M.: Insel.
- Sophokles (1981): Antigone. Griechisch/Deutsch, hg. u. übers. von Norbert Zink, Stuttgart: Reclam.
- Sophokles (2013a): Antigone, übers. von Karl Wilhelm Ferdinand Solger, bearb. u. eingerichtet von Michael Holzinger, Berlin: Edition Holzinger.
- Sophokles (2013b): Antigone. Tragödie, übers. von Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam.
- Stampoulou, Symeon (2017): Σοφοκλέους Αντιγόνη και Σελίδες για την Αντιγόνη των Friedrich Hölderlin, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Athen: Gutenberg.
- Szlezák, Thomas A (1981): Bemerkungen zur Diskussion um *Sophokles, Antigone* 904–920, in: Rheinisches Museum für Philologie 124(2), 108–142.
- Webster, Thomas B. L. (1969): An Introduction to Sophocles, London: Methuen.
- Weil, Grete (1988 [1980]): Meine Schwester Antigone, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Winnington-Ingram, Reginald P. (1980): Sophocles. An Interpretation, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511586194>
- Zimmermann, Christiane (1993): Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst, Tübingen: Gunter Narr.