

Antigone

Glücklich, dessen Leben keine Leiden kennt.¹

Als Sophokles (496-406 v.Chr.) für die Dionysien ein Stück namens Antigone ankündigt, versetzt er die Athener damit in neugierige Vorfreude. Das hatte es nämlich noch nie gegeben: Ein Stück über die Tochter von Ödipus. Überhaupt spielen die Töchter Ismene und Antigone in der Überlieferung eine beigeordnete Rolle. In manchen Versionen hat Ödipus gar keine Kinder, da sich seine Gattin und Mutter schon in der Hochzeitsnacht das Leben nimmt, in anderen nur die beiden Söhne Eteokles und Polyneikes.² Und wahrlich enttäuscht die Tragödie die gespannten Zuschauer nicht: Antigones Schicksal ist mitreißend und neu. Zwar hat Sophokles weder die Figur der Antigone noch das Bestattungsverbot für Polyneikes erfunden, denn beides taucht bereits in einigen Versionen des Ödipus Mythos' auf,³ aber bei ihm wird die Antigone von einer Neben- zu einer

-
- 1 Sophokles: *Antigone*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Zink. – Stuttgart: Reclam 1981, V. 581. Im Folgenden mit Titel und Versangabe im Text zitiert.
 - 2 Vgl.: Hellmut Flashar: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. – München: Beck 2000, 59. Ausführlich bei Christiane Zimmermann: *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*. Band 5 in der von Hellmut Flashar und Niklas Holzberg hrsg. Reihe *Classica Monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie*. – Tübingen: Narr 1993, 59ff.
 - 3 Genauerer zu den verschiedenen Fassungen des Ödipus-Mythos vor dem eigentlichen Inerscheinungtreten der Antigone im fünften Jahrhundert v. Chr. ist bei Christiane Zimmermann zu erfahren: *Der Antigone-Mythos*, Kap. II.1. »Die mythische Vorgeschichte und der motivgeschichtliche Kontext«, 59-88 und Kap. III.2. »Entwicklung und Grundbestand des Antigone-Mythos«, 294-301.

Hauptfigur und eröffnet so eine vollkommen neue und andere Perspektive auf den bekannten Mythenstoff.

Aufgeführt wird die *Antigone* vermutlich erstmals 442 v.Chr.⁴ Zu diesem Zeitpunkt ist Sophokles selbst politisch stark in Athen eingebunden: 443/42 wird er zu den Hellenotamiai gewählt, einem Kollegium von zehn Männern, das für den attischen Seebund die Kriegskasse verwaltet. Nur ein Jahr später, wohl als Ehrung für die außergewöhnliche Tragödie *Antigone* und seinen damit verbundenen Sieg bei den Dionysien, wird er in das höchste politische Amt Athens gewählt: Sophokles wird einer von zehn Strategen im Samischen Krieg. Sophokles ist aber nicht nur Politiker, er hat auch ein besonders enges Verhältnis zu den religiösen Kulturen, besonders zu heilenden Göttern und Heroen. Historisch belegt ist, dass er engagiert die Einführung des Asklepioskults in Athen unterstützte. Ungewöhnlich ist die Verquickung von Dichtung und Staat dabei nicht, wie Erika Fischer-Lichte in *History of European Drama and Theatre* verdeutlicht, denn die Dionysien haben einen solch hohen Stellenwert in Athen, dass ihre Gewinner oftmals in wichtige politische oder militärische Ämter gewählt werden.⁵ Die große politische und gesellschaftliche Signifikanz des Festes wird durch den Ablauf verdeutlicht, denn die Athener lassen während der mehrere Tage andauernden Feierlichkeiten keine Gelegenheit aus, sich ihren Freunden und Verbündeten als mächtiger und reicher Staat zu präsentieren. Bei den Dionysien haben nicht nur kultisch-religiöse Rituale ihren Platz, sondern auch weltlich-politische Dinge: Männer, die sich um Athen besonders verdient gemacht haben, werden in aller Öffentlichkeit geehrt, die Söhne der im Krieg Gefallenen bekommen hier feierlich die Waffen des Vaters überreicht, die jungen Männer, die nun an der Schwelle zum Erwachsenwerden stehen, werden in die politische Gemeinschaft aufgenommen.

Doch im Mittelpunkt der Dionysien steht der fünf Tage dauernde dramatische Wettstreit. Eingebunden in die religiösen Riten des Dionysoskults beginnt er am ersten Abend des Festes mit der Aufführung der Dithyramben (Heroenballaden, die, nach Flashar, aus dem »alten Kultlied des Dionysos«⁶ hervorgegangen

4 Vgl.: Hellmut Flashar: *Sophokles*, 58. Das genaue Entstehungsdatum bleibt allerdings umstritten, auch 440 v.Chr. gilt als mögliche Entstehungszeit.

5 Vgl.: Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*. – London: Routledge 2002, 8. Dazu weiter: »The Great Dionysia was considered the most important cultural event in the polis and represented the politics of the polis to the outside world.« Ebd., 9.

6 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 23. Hier gibt es überhaupt eine ausführliche Beschreibung des Ablaufs der Dionysien: Kapitel II: Fest und Theater, 19-29. Ebenfalls

sind) durch Jünglings- und Männerchöre.⁷ Geschätzte vierzehn- bis siebzehntausend Zuschauer verfolgen dann am nächsten Tag den Wettstreit der Komödien. Den Abschluss bildet der dreitägige Tragödienagon. Dabei werden täglich drei von einem Dichter zusammenhängend geschriebene Tragödien und ein Satyrspiel aufgeführt.⁸ Die zur *Antigone* gehörenden Dramen sind leider verloren gegangen. Die von einer 500 Mitglieder umfassenden Ratsversammlung schon Monate vorher bestimmten Schiedsrichter bewerten in einem komplizierten Verfahren die Dramen – wahrscheinlich von den Zustimmung- und Unmutsäußerungen der Zuschauer nicht unbeeinflusst – und bestimmen so einen Sieger.⁹ Sophokles gewinnt zwischen 468 und 406 zwanzig Mal den Wettstreit.

Fischer-Lichte und Flashar sind sich dabei darin einig, dass die Tragödie und die Polis eng miteinander verbunden sind. Athen feiert bei den Dionysien nicht nur Dionysos, sondern auch sich selbst als demokratischen Stadtstaat. Zwar werden in den Dramen mythische Stoffe aufgearbeitet, ein Bezug zu aktuellen politischen Geschehnissen ist aber beiden Autoren zu Folge stets gegeben. Flashar bezeichnet die Tragödie als ein »eminent politisches Theater«¹⁰ und Fischer-Lichte schreibt: »The tragedy as we know it owes its entire existence to the polis.«¹¹ Auch die *Antigone* hat demnach eine politische Dimension: Sophokles behandelt hier nicht nur das in Kriegszeiten immer wieder auftretende Problem des Bestattungsverbots, er führt, so Fischer-Lichte, auch vor, was geschieht, wenn eine Norm gebrochen wird: die Überschreitung hat ernsthafte Konsequenzen sowohl für das Individuum, als auch für die Gemeinschaft der Polis. Damit wird deutlich, dass die Dionysien nicht nur eine Feierlichkeit sind, die die eigenen Sitten verherrlicht, sondern dass im theatralen Wettstreit auch die Probleme der Polis thematisiert werden. Dass beschreibt auch Hans-Thies Lehmann, wenn

ausführlich zu Bedeutung und Aufbau der Dionysien: Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, Chapter 1, Ritual theatre, 8-49.

- 7 Flashar rechnet aus, dass, da zu jedem Dithyramben-Chor fünfzig Mitglieder gehören, insgesamt mit allen Schauspielern und dramatischen Chören (was bei der Komödie 24 Teilnehmer, bei der Tragödie 15 macht) etwa 1500 Athener gemischt aus professionellen Schauspielern und Leihendarstellern an den Dionysien teilgenommen haben. Hellmut Flashar: *Sophokles*, 23.
- 8 Leider ist nur eine einzige Trilogie erhalten geblieben: die *Orestie* des Aischylos: vgl: Hellmut Flashar: *Sophokles*, 23.
- 9 Seit 449 wird ebenfalls der beste Schauspieler gekürt. Vgl.: Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 9.
- 10 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 24.
- 11 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 11.

er vom Theater als Fest spricht, »aber im Innern dieses Festes erschien eine bohrende Verunsicherung und Untergrabung der mit diesem Fest verherrlichten Macht.« (TuM, 73) Die Verknüpfung von mythischem Stoff und aktueller Politik ist dabei nicht offenkundig, sondern untergründig. Die Helden, die auf der Bühne stehen, sind keine Identifikationsfiguren des Zuschauers, in dem Sinne, dass sie für ihn eine andere Bedeutung hätten, als zur Geschichte Athens zu gehören: »die Kämpfe der großen Geschlechter, der verruchten Atriden und verfluchten Labdakiden, gehören einer *bedrohlichen* legendären Vergangenheit an, denn die heroische Anmaßung widerspricht zutiefst den Idealen des neuen politischen Denkens.« (TuM, 19)¹² Trotzdem werden die Helden zum Paradigma eines Problems, denn sie sind »verknüpft mit internen Spannungen der Polis, die sich aus den rasanten sozialen Veränderungen, aus dem Kampf der demokratischen und aristokratischen Fraktionen und aus der dauernden Verwicklung in Kriege ergeben.« (TuM, 19)

Interessant ist unter diesem Aspekt auch die antike theatrale Praxis, denn der Schauspieler trägt eine Maske.¹³ Das hat verschiedene Vorteile, zum einen kann ein und dieselbe Person von verschiedenen Schauspielern gespielt werden (je nachdem, wer in der Szene frei ist), zum anderen erleichtert die Maske die Identifikation der Figur für den Zuschauer. Die Konsequenz ist allerdings, dass die Person des Schauspielers nicht mit der Figur, die er spielt, identifiziert wird. Auf dieses Paradox macht Lehmann zu Recht aufmerksam: Während doch die physische Präsenz des Darstellenden auf der Bühne eine »Konzentration auf den einzelnen Menschen, eine Subjektivierung« (TuM, 35f.) ermöglicht, kommt durch die Masken eine »stilisierende Entpersönlichung« zustande. Die hat eine interessante Folge: Gesicht und Stimme werden durch die Maske voneinander

12 »Unzutreffend ist auch die Annahme, die Heroen, die Sophokles auf die Bühne bringt, sollten durch ihre übermenschliche Statur altaristokratische Ideale gegenüber der modernen Polis wieder ins Leben rufen. Das ist nicht der Fall. Unübersehbar werden die Helden von ihrer Haltung in Katastrophen gestürzt. Sie sind keine Idealbilder.« (TuM, 21)

13 Dass die Masken ein Relikt aus dem Kultischen sind und insofern auf die Bühne der attischen Theater geschlittert sind, glaubt Hans-Thies Lehmann nicht: »der Wechsel der Rollen sowie die Möglichkeit optisch deutlicher Markierung (wegen der erwähnten großen Entfernung der Zuschauer) legten aus theaterpraktischen Gründen den Gebrauch der Maske nahe. Je größer die Theater wurden [...], desto angebrachter waren die Masken als Hilfe zur Sichtbarmachung und grobgezeichneten Charakterisierung. [...] Die durch die Maske bewirkte Stilisierung hebt den Helden von der Alltagsrealität ab und macht ihn fremd.« (TuM, 35)

getrennt. Damit verselbstständigt sich die Stimme: »der antike Schauspieler war zunächst und vor allem die Verkörperung einer *Stimme*.« (TuM, 36) Trotzdem bleibt der Schauspieler unindividuell. Lehmann zufolge zeigt das eine Besonderheit des antiken Theaters: »Das Auseinanderklaffen der personalen Einheit macht deutlich, daß es im Diskurs des Theaters nicht um einen individuellen Charakter geht; sondern um einen typisierten Repräsentanten, der Situationen durchlebt, die ihn bestimmen, nicht als individuiertes Ich, das seinerseits die Situationen bestimmt.« (TuM, 37f.) Dieser Aspekt greift das auf, was am Ende des vorangehenden Kapitels mit Hegel »substantielle Individualität« genannt wird: auf der antiken Bühne werden Ideale, die ihr Sein aus der Substanz speisen, zu lebenden Figuren (mit skulpturhaften Masken) erweckt. Diese Verlebendigung der Skulptur hat in der *Antigone* entscheidende Konsequenzen: So unwichtig das Individuum selbst auch ist, macht es hier aufmerksam auf einen Fehler, der Konsequenzen für alle haben wird.

Die sophokleische *Antigone* spielt nach dem Tod des Ödipus: Kreon hat die Kinder seiner Schwester Iokaste und seines Neffen und Schwiegersohns Ödipus in seinem Haus aufgenommen. Die bereits erwachsenen Söhne Eteokles und Polyneikes entzweien sich ob ihres Herrscheranspruches über Theben und der ältere Sohn wird vom Jüngeren aus der Stadt gejagt. Mit einem mächtigen Heer kehrt er zurück, um sich Theben mit Gewalt Untertan zu machen. Bei den Kämpfen kommen beide Brüder, Eteokles als Verteidiger der Stadt, und Polyneikes als deren Angreifer, um. Sie sterben im Zweikampf miteinander, jeder durch die Waffe des anderen:

»CHOR. Denn sieben Führer an den sieben Toren / aufgestellt, Mann gegen Mann, ließen / dem siegverleihenden Zeus den ehernen Tribut, / außer dem schrecklichen Brüderpaar, das von einem Vater / und einer Mutter abstammend gegeneinander / die beidstarken Lanzen richtete und den Teil / gemeinsamen Todes bekam, beide zusammen.« (Antigone, V. 141-147)

Die Handlung der *Antigone* beginnt nach Beendigung der Kämpfe, die Vorgeschichte wird teils als bekannt vorausgesetzt, teils im Prolog wiedergegeben. Während der nun unangefochtene und seines Throns sichere König Kreon, für Eteokles ein Staatsbegräbnis mit allen Ehren anordnet, soll seinen Weisungen zu Folge, Polyneikes Leiche vor den Toren der Stadt unbestattet liegen bleiben, »KREON. den Vögeln / und Hunden ein Fraß, und als geschändet anzusehen.« (*Antigone*, V. 205f.) Eine Nichtbestattung bedeutet dabei, dass der Tote zwar Eingang in den Hades findet, dort aber nicht zur Ruhe kommt: Polyneikes wird nicht nur die letzte Ehre verweigert, er wird zu einem ruhelosen Zwischendasein

verdammt.¹⁴ Ödipus' älteste Tochter Antigone betrachtet Kreons Befehl deshalb als religiösen Frevel und sieht es als ihre heilige Pflicht an, den Bruder zu bestatten, auch wenn ihr für diese Tat die Todesstrafe droht: »ANTIGONE. Jenen aber werde ich / bestatten. Schön für mich, danach zu sterben!« (*Antigone*, V. 71f.)

Hellmut Flashar zu Folge war diese Wendung für die attischen Zuschauer das eigentlich Überraschende an der Tragödie. Denn Sophokles rückt hier eine Frau in den Mittelpunkt, die eine Tat vollbringt, die, so Flashar, für einen Mann unvorstellbar wäre: »Die Frau lebt nicht in den Ehrbegriffen der Männergesellschaft. Für sie gelten nicht die für all die mythischen Gestalten verbindlichen Normbegriffe wie Ehre, Ansehen, Geltung und der Verlust dieser Werte in tragischen Situationen. Die Sphäre der Frau war das Haus, nicht der politische Raum.«¹⁵ Mit der Bestattung stößt Antigone zwar in den politischen Raum vor, sie tut dies aber aus nicht politischen Gründen. Sie steht nicht auf der Seite des Angreifer Thebens, sie will nicht seine Taten ehren oder rechtfertigen, sie will nur den Bruder bestattet sehen. Sie fühlt sich den Göttern verpflichtet, mehr verpflichtet als dem Staat, dessen Bürgerin sie ist: »ANTIGONE: Denn länger ist die Zeit, / die ich gefallen muß den Unteren als denen hier oben. / Dort nämlich werde ich immer liegen.« (*Antigone*, V. 74-76) Als sie von den Wächtern, die Kreon zur Bewachung von Polyneikes Leichnam abgestellt hat, dabei ertappt wird, wie sie ihm die letzte Ehre erweist, wird sie verhaftet und ihrem Onkel und zukünftigen Schwiegervater Kreon vorgeführt. Der missdeutet ihre Tat als politische und verurteilt sie dazu, bei lebendigem Leibe in eine Felsgruft eingemauert zu werden: »KREON. dort soll sie zu Hades, den allein von den Göttern sie verehrt, / beten und erreichen, daß sie nicht sterben muß, / oder sie wird erkennen, dort zuletzt, daß es / überflüssige Mühe ist, Hades anzubeten.« (*Antigone*, V. 777-780) Klagend tritt Antigone den Weg zu diesem unehrenhaften Tod an: »ANTIGONE. Io! Ich Arme / weder bei Sterblichen noch bei Toten / geduldet, nicht bei Lebenden, nicht bei Gestorbenen.« (*Antigone*, V. 850-852)

Haimon, Antigones Verlobter und Kreons Sohn, kann seinen Vater nicht umstimmen. Wild entschlossen und rasend vor Wut flüchtet er sich zu Antigones Grabstätte: »HAIMON. Mir nahe wird sie nicht, dies bilde dir nicht ein, / sterben, und du wirst niemals / mich mit deinen Augen wiedersehen« (*Antigone*, V. 762-

14 Vgl.: Christiane Zimmermann: *Der Antigone-Mythos*, 302.

15 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 76. Ähnlich argumentiert auch Zimmermann: »Wenn sich Frauen für die Bestattung einsetzen, dann durch Klagen und Bitten, aber nicht durch die aktive Bestattungstat oder die aggressive Auseinandersetzung mit der zuständigen Instanz«, Christiane Zimmermann: *Der Antigone-Mythos*, 295f.

764). Erst der Seher Teiresias bringt Kreon mit der Androhung von Unheil für sein eigenes Haus zum Umdenken:

»TEIRESIAS. So wisse denn, daß du nicht mehr viele / rasch rollende Kreise der Sonne erleben wirst, / innerhalb deren du selbst von deinen Blutsverwandten einen / Toten den Toten zum Entgeld geben musst, / dafür, daß du von den Oberen hinabstürztest / ein Leben und ihm ehrlos ein Grab als Zuhause gabst / und daß du hier festhältst der unterirdischen Götter / unteilhaftig, unbestattet, ungeweiht einen Toten.« (Antigone, V. 1064-1071)

Während Kreon sich nun überstürzt dazu aufmacht, zuerst Polyneikes Leiche zu bestatten und dann Antigone aus ihrer Gruft zu befreien, beweint Haimon dort schon Antigones Freitod. Ein Bote berichtet:

»BOTE. In der hintersten Ecke des Grabes, / am Halse aufgehängt, erblicken wir das Mädchen, / in eine gedrehte Schlinge aus feiner Leinwand geknüpft, / und ihn hingesenken, an der Hüfte sie umschlingend, / beklagend den Verlust des Bettes hier oben / und des Vaters Tat und das unselige Lager.« (Antigone, V. 1220-1225)

Blind vor Trauer und Wut versucht er seinen Vater zu töten, als dem aber dann die Flucht gelingt, stürzt er sich selbst in sein Schwert. Als Haimons Mutter Eurydike vom Tod des Sohnes hört, nimmt auch sie sich das Leben. Übrig bleibt ein verzweifelter Kreon: »nichts habe ich, / wohin ich blicken, wo ich mich anlehnen kann; denn alles / ist bröcklig, was ich in Händen halte, aufs Haupt traf mich / ein schwer zu verwindendes Geschick.« (Antigone, V. 1341-1346)

Fischer-Lichte und Flashar interpretieren übereinstimmend Kreon als Tyrannen, der durch seine Herrschaft ein göttliches Gesetz eindeutig überschreitet. Flashar schreibt: »Kreon [geht] über die gesetzlichen Bestimmungen Athens im fünften Jahrhundert hinaus, wonach es den Angehörigen freistand, einen Landesverräter außerhalb der heimischen Erde zu bestatten, die Bestattung aber in jedem Fall heilige Pflicht war.«¹⁶ Antigones Gefühle und Tat sehen beide hingegen als aufgehoben und gerechtfertigt in der Polis an, was Fischer-Lichte wie folgt auf den Punkt bringt: »She dies because she ›respected the right‹ (943), as a victim of tyranny and, at the same time, as an expiatory sacrifice which reveals the true values and ideals of the polis.«¹⁷

16 Hellmut Flashar: *Sophokles*, 64.

17 Erika Fischer-Lichte: *History of European Drama and Theatre*, 19.

Die Interpretation Kreons als Tyrannen, der die Gesetze der Polis überschreitet, wendet sich gegen Hegels Deutung, der in Antigone und Kreon zwei gleichberechtigte Verkörperungen zweier widerstreitender sittlicher Prinzipien sieht. Diese Figur erlaubt es ihm, die Polis auf eine bestimmte Art zu beschreiben, die eine interne Spannung aufdeckt. Im folgenden Kapitel wird Hegels Interpretation der *Antigone* im Mittelpunkt stehen. Die leitende Frage ist hier, wie sich die Interpretation Hegels von der *Phänomenologie des Geistes* bis zu den *Vorlesungen über die Ästhetik* verändert hat. Denn der Stellenwert des Individuums wird in dieser Zeit entscheidend umgeformt: Konnte das Leiden der Einen in der *Phänomenologie* noch für den Untergang der Sittlichkeit sorgen, wird ihr Leiden in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zu Gunsten des Staates übergangen. Im Mittelpunkt steht dabei meine These, dass Hegel die Begriffe Staat und Recht in der *Phänomenologie* anders verwendet, als in seinem später ausgearbeiteten Werk. Wie diese Veränderung aussieht, und warum sie zu einer Umdeutung der *Antigone* führen muss, erarbeite ich mithilfe der *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, um mit den hier gewonnenen Erkenntnissen die spätere Interpretation zu erklären und ihre philosophischen Schwächen aufzuzeigen.