

Antigone-Tragödie des Sophokles, auf der Jelinek ihren Text aufbaut. Die Protagonistin des Textes bedient sich ganz bewusst spezifischer Gesten der Klage, um Ungerechtigkeit kompromisslos und politisch motiviert ins Licht zu rücken.

Das folgende Kapitel fragt danach, in welcher Form der Klagegestus, der die sophokleische *Antigone* durchzieht, in Jelineks Tragödienfortschreibung nachlebt. Für dieses Unterfangen wird *Kein Licht. Epilog?* zunächst in den Kontext der intensiven *Antigone*-Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts gestellt. Darauf folgt eine an der Schnittstelle von gesellschaftspolitischem und theaterhistorischem Erkenntnisinteresse angesiedelte Archäologie der weiblichen Totenklage und der damit verbundenen Gesten. Diese Analyse bildet die Basis für eine eingehende Untersuchung der threnetischen Dramaturgie bei Sophokles und Jelinek. Der abschließende Teil erkundet die Spielräume, die der spezifische Klagegestus, den *Kein Licht. Epilog?* im Rückgriff auf die sophokleische *Antigone* zitiert, eröffnet. Der Blick wird sich gen Tokyo richten, wo Jelineks Theatertext in der Regie von Akira Takayama 2012 zur Uraufführung gelangte.

2.1 Antigone auf der Spur

Das neue Theaterjahrtausend setzte mit einem immensen Interesse an der sophokleischen *Antigone* ein. Tatsächlich ist in den letzten Jahren eine beinahe unüberschaubare Fülle an Texten und Stückentwicklungen entstanden, die von einer passionierten Auseinandersetzung mit der antiken Frauenfigur zeugen. Exemplarisch verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Arbeiten Werbung um *Antigone* (Wassilis Ziogha, 2001), *Die Antigone des Sophokles* (Herbert Kreppl und Heinrich Goertz, 2001), *Antigone, Rebel, Apokalypse* (Peter O. Rentsch, 2001), *Antigone* (Daniel Friedrich, 2004), *Zus van* (Lot Vekeman, 2005), *Antigone* (Yael Ronen, 2007), *Die Stunde der Antigone* (Claus Hubalek, 2007), *Antigonick* (Anne Carson, 2012), *Antigona Oriental* (Volker Lösch, 2012), *Six Feet Under Theben oder Antigone verlässt das Stück* (Klaus Michalski, 2012), *antigone (contest)* (MOTUS, 2012), *Antigone: a play for today's streets* (Roy Williams, 2014), *Antigone* (John von Düffel, 2014), *Antigone* (Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, 2016), *Bühne frei für Mick Levčik* (René Pollesch, 2016) und *Nirgendes in Friede. Antigone* (Darja Stocker, 2016). Einzug gefunden hat der Stoff zudem in die Populärkultur: Filme wie *Splice* (2009) und *Stoker* (2012) oder aber die US-amerikanische, auf George R. R. Martins Romanreihe *A Song of Fire and Ice* basierende TV-Serie *Game of Thrones* (seit 2011) arbeiten mit Motiven der *Antigone*.

Historisch betrachtet stellt diese Konjektur kein Novum dar. Mit Freddie Rokem kann *Antigone* als faszinierendstes Werk der okzidentalen Theater- und Denkgeschichte überhaupt begriffen werden:

There is (probably) no other literary work in the Western canon that has inspired such a complex and multifaceted tradition of stage productions, adaptations, rewritings, canonized translations, as well as philosophical, psychoanalytical, political, ethical and activist readings as Sophocles' *Antigone*.⁴

Verändert hat sich freilich die Brille, durch die auf die antike Tragödie geblickt wird. Wenn Ulrike Vedder in ihrem Beitrag *Trauma und Mythos. Antigone in der Literatur nach 1945* noch konstatiert hat, dass Antigone »im 20. Jahrhundert zu einer bevorzugten Figur für die Auseinandersetzung mit Gewalt und Macht avanciert,«⁵ dann offenbart sich im 21. Jahrhundert ein diesbezüglicher *shift*. Mit Blick auf die zahlreichen Texte, Inszenierungen und (Tanz-)Performances, die sich dieses mythisch-tragischen Stoffes in den letzten Jahren angenommen haben, kann nunmehr behauptet werden, dass das aufbegehrende Handeln der Heldin nicht mehr ausschließlich im Fokus des Erkenntnisinteresses steht. Augenfällig wird nun zudem eine Hinwendung zu den Konzeptionen von Verwandtschaft, die in *Antigone* explizit und implizit aufgerufen werden.⁶ Diese Tendenz spiegelt sich auch in Elfriede Jelineks *Antigone*- Fortschreibung wider. Das Prinzip des Widerstands, das Luce Irigaray in der Figur der Antigone verkörpert sah,⁷ rückt hier in den Hintergrund. Zum Vorschein kommt vielmehr eine Ich-Instanz, die sich nichts und niemandem konkret in die Quere stellt. Es ist keine hehre Heldin, die in *Kein Licht. Epilog?* spricht, sondern vielmehr

4 Rokem, Freddie: »The Limits of Logic: Heidegger's and Brecht's Interpretations of *Antigone*.« In: Pewny, Katharina/Gruber, Charlotte/Leenknecht, Simon/Van den Dries, Luk (Hg.): *Occupy Antigone. Tradition, Transition and Transformation in Performance*. Tübingen: Narr 2016, S. 13–32, hier S. 13.

5 Vedder, Ulrike: »Trauma und Mythos. Antigone in der Literatur nach 1945.« In: Kulcsár-Szabó, Zoltán/Lörincz, Csongor (Hg.): *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*. Bielefeld: transcript 2014, S. 413–417, hier S. 413.

6 Vgl. hierzu v.a. Pewny, Katharina/Van den Dries, Luk/Gruber, Charlotte/Leenknecht, Simon (Hg.): *Occupy Antigone* bzw. die Arbeiten des Forschungsprojekts *Antigone in/as transition* an der Universität Gent und die daraus hervorgegangene Dissertation *The Other Antigone[s]: Spotting the Différance in Contemporary Tragedy* von Charlotte Gruber (Universität Gent, 2016).

7 Vgl. Irigaray, Luce: »Die ewige Ironie des Gemeinwesens.« In: Dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Übers. v. Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 266–281.

Doch da ich nun nach solcher Satzung dich vor allen hab
 geehrt,
 fand Kreon, dass darin ich hätt gefehlt
 und zu Fürchterlichem mich erkühnt, o brüderliches
 Haupt!
 Und nun führt er mich weg, mit Händen so mich
 greifend,
 ohne Brautbett, ohne Hochzeit, nicht der Ehe Teil
 erlangend, nicht das Glück, mir Kinder großzuziehn,
 nein, so verlassen von den Lieben gehe ich,
 die Unglücksel'ge, lebend in der Toten Gruft.¹²

Die Zeilen demonstrieren, dass Antigone zwar bereit ist, für ihren Bruder gegen das Gesetz zu verstoßen, dass sie das aber nicht für eine/n andere/n Angehörige/n getan hätte. Sie zieht in Betracht, gesetzeswidrig im Namen ihres Bruders zu agieren, würde dies aber nicht für *jeden* Verwandten tun. Butler zufolge steht Antigone dadurch »schwerlich für die Heiligkeit der Verwandtschaftsbindung [...]«. ¹³

Hegels *Antigone*-Lektüre, die Butler so schlüssig dekonstruiert hat, spiegelt ein biologistisches Denken von Verwandtschaft wider. Tatsächlich aber stellt eine solche Definition global gesehen ein Spezifikum dar, wie Christina von Braun in ihrer Publikation *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte* eindrücklich aufgezeigt hat.¹⁴ Der Großteil der Menschheit geht *nicht* davon aus, dass Verwandtschaft durch Blutsbande konstruiert wird. Vielmehr definiert sich Verwandtschaft in vielen Teilen der Welt über gemeinsame Arbeit, einen gemeinsam kultivierten Boden, über die Teilung von Nahrung und Erinnerungen oder über das gegenseitige Übernehmen von Verantwortung. Verwandtschaft lässt sich also mit Marshall Sahlins als soziales Konstrukt beschreiben, als Beziehungsgeflecht, das performativ hergestellt werden kann:

It seems fair to say that the current anthropological orthodoxy in kinship studies can be summed up in the proposition that any relationship constituted in terms of procreation, filiation, or descent can also be made post-natally or performatively by culturally appropriate action. Whatever is construed genealogically may also be constructed socially [...].¹⁵

12 Sophokles: *Antigone*. Übers. v. Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013, S. 41 (905–920), im Folgenden zitiert mit der Sigle *Soph. Ant.* und der Versangabe.

13 Butler, Judith: *Antigones Verlangen*, S. 25.

14 Vgl. von Braun, Christina: *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau Verlag 2018.

15 Sahlins, Marshall: »What Kinship Is (Part One)«. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17/1 (2011), S. 2–19, hier S. 3.

Die verbreitetste Verwandtschaftsauffassung bezieht sich auf den Boden, den Menschen miteinander teilen, den sie gemeinsam bestellen und von dem sie sich gemeinsam ernähren. Dieses Konzept führt mitunter dazu, dass die Kinder zweier Brüder ebenso verwandt sind wie die beiden Brüder selbst – und zwar, weil sie sich alle vom selben Boden ernähren.¹⁶ Ein Beispiel hierfür liefern die Maring im Hochland von Neuguinea. Das Sozialsystem dieses indigenen Volks, so der Anthropologe Edward LiPuma, basiere auf einem grundlegenden Gegensätzlichkeitsprinzip zwischen den Beziehungen von Teilen, Tausch und Handel.¹⁷ Diese Beziehungen fungieren als wesentliche Bedingungen für die Schaffung verschiedener Formen der Verbundenheit, wobei das Teilen die elementare Intra-Clan-Beziehung herstellt. Offensichtlich wird dies an der gemeinsamen Nutzung von Land, Nahrung und Brautgut. Das Geschenk der Verwandtschaft liegt für die Maring im Teilen und Tauschen von Land, Schweinen, Pflanzenmaterial und Nahrung. Ähnliches können wir bei den Iban von Kalimantan, einem in Südostasien beheimateten indigenen Volk, beobachten, den der Anthropologe Clifford Sather beforscht hat. Sather zufolge fungiert der nährnde Reis innerhalb dieser Gemeinschaft als »transubstantiation of the ancestors.«¹⁸ Die Stammesmitglieder haben durch die (gemeinsam konsumierte) Nahrung Anteil am Geist ihrer verstorbenen Vorfahren. Ökologische Ressourcen firmieren folglich als elementare Träger von sozialen Beziehungen und verbinden nicht nur die Lebenden untereinander, sondern auch die Lebenden mit den Toten.

Die nährnde Erde ist es auch, die die Geschwister Antigone und Polyneikes implizit verbindet – und zwar über den Tod hinweg. Auf dieser Erde sind sie gemeinsam aufgewachsen, von dieser Erde haben sie gelebt und in dieser Erde will Antigone ihren toten Bruder schlussendlich begraben. Der nährnde Boden spielt in *Antigone* eine zentrale generationenübergreifende Rolle. Vor allem aber ist er es, an dem sich der tragische Konflikt entzündet. Tatsächlich nimmt der Boden in den Ausführungen des Wächters, der Kreon über die bezugte Schandtät in Kenntnis setzt, eine prominente Stelle ein. Wenn Kreon ihn fragt, wer denn die Freiheit besessen habe, den Leichnam des Polyneikes mit Staub zu bestreuen und »heilgen Brauch« (Soph. Ant. 247) an ihm zu üben, antwortet der Wächter folgendermaßen:

16 Vgl. ebd., S. 3.

17 Vgl. LiPuma, Edward: *The Gift of Kinship. Structure and Practice in Maring Social Organisation*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1988, S. 6.

18 Sather, Clifford: »The One-Sided One. Iban Rice Myths, Agricultural Rituals and Notions of Ancestry.« In: *Contributions to Southeast Asian Ethnography* 10 (1993), S. 119–147, hier S. 130.

Wächter

Ich weiß es nicht; denn da war keines Pickels Stich
 und keiner Hacke Aushub; spröde war der Boden,
 trocken, ohne Riss, von Rädern nicht befahren,
 und keine Spur war da von irgendeinem Täter. (Soph. Ant. 249–252)

In Fukushima ist diese nährende, generationenübergreifend fungierende Erde kontaminiert. Sie offenbart sich – wie es in *Kein Licht. Epilog?* heißt – als »Material, das auch in der Zukunft noch töten wird können, oder, wenn Sie so wollen, sofort« (EP). Spuren von Gewalteinwirkung sind auch hier keine auszumachen – man sieht nichts, hört nichts, riecht nichts von der perfiden Verstrahlung, die die Umwelt für Generationen zur Sperrzone erklärt. Für ihre *Kein Licht.*-Trilogie hat sich Elfriede Jelinek intensiv mit den Auswirkungen dieser diffusen Verseuchung auf Wasser, Boden, Mensch und Tier auseinandergesetzt. In *Kein Licht. Epilog?* fusionieren die Eindrücke, die die Autorin aus dem intensiven Studium der internationalen Berichterstattung rund um die atomare Katastrophe von Fukushima gewonnen hat, mit expliziten und impliziten Verweisen auf die sophokleische *Antigone*. Entstanden ist ein Spieltext, der das einzelne Individuum als todgeweihtes und unbetrautes Nichts vorführt angesichts eines ungreifbaren Grauens, das als Spaltprodukt menschlicher Hybris zu entlarven ist. *Kein Licht. Epilog?* beschreibt eine kontaminierte (Sprech-)Fläche, die durch ein wesentliches strukturelles Bauelement der griechisch-antiken Tragödie zusammengehalten wird, nämlich durch das der Klage. Aufgerufen ist damit aber nicht nur eines der bedeutendsten ästhetischen Verfahren des Tragischen. Die Klage beschreibt darüber hinaus eine Kulturtechnik, an der sich die Entwicklung einer Gesellschaft ablesen lässt, in der die Geschlechter mehr und mehr auseinanderdriften. Diesen wachsenden Gendergap wiederum können wir nur nachvollziehen, indem wir den *Gesten*, die das Ritual der Klage konturieren, eine besondere Aufmerksamkeit schenken.

2.2 Doing Mourning Doing Difference

Wenn Elfriede Jelinek in *Kein Licht. Epilog?* das strukturelle Bauelement der Klage zitiert, dann ruft sie eine kulturelle Praxis auf den Plan, von der ein durchaus subversives Potenzial ausgeht. Im antiken Griechenland stellte die Bestattung von Toten einen der wenigen Bereiche dar, in denen Frauen die tragende Rolle spielten. Nachweisen lässt sich dies bereits für die mykenische Zeit,¹⁹ gültig ist

19 Tatsächlich handelt es sich bei der ersten erhaltenen menschlichen Figur aus der postmykenischen Phase um die Zeichnung einer klagenden Frau (vgl. Cold-