

2) Mythos, Narrativ, Topos: Die Tragödie der *Antigone*

Antigone und die Tragödie als Arbeit am Mythos

Die attische Tragödie ist eng verbunden mit der griechischen Mythenwelt, und dies ist für das Verständnis der heutigen Anschlussfähigkeit der sophokleischen *Antigone* von hoher Bedeutung. An die *Antigone* anzuschließen, ihre Konfliktkonstellation aufzugreifen und zu adaptieren, bedeutet jedoch nicht, einem Mythos zu folgen oder ihn einfach nachzuerzählen, sondern daran zu arbeiten.¹ Das griechische *muthos* heißt zunächst einfach »Rede« oder »Geschichte«. Anders als die meisten anderen Arten von Geschichten lässt sich die Nacherzählung des Mythos nicht bis zu seinen Anfängen zurückverfolgen und führt im Verlauf der Zeit zur Herausbildung immer neuer Varianten. Neben der Unklarheit des Ursprungs ist es vor allem die Varianzmöglichkeit bei gleichzeitiger »hochgradiger Beständigkeit des narrativen Kerns«, die den Mythos laut Blumenberg kennzeichnet.² Der Mythos hat darüber hinaus in seiner Rezeptionsspannweite zwischen *story* und *history* eine gemeinschaftsstiftende Funktion und dient der Orientierung eigener Wirklichkeit – auch wenn diese Orientierung zumeist alles andere als eindeutig ist. Denn an exemplarischen Gestalten, wie immer sie auch stilisiert sein mögen, werden Fragen erörtert, die kulturell und politisch bedeutsam sind. Die Unwirklichkeit des Mythos spricht daher nicht gegen seine Übertragbarkeit auf die Wirklichkeit, sondern hilft im Gegenteil dabei, Fragen der eigenen Wirklichkeit zu modellieren und zu strukturieren. Es wäre zu einfach anzunehmen, die Grundmuster von Mythen seien »ebenso prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne, dass sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarer Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten«, wie Blumenberg kritisch anmerkt.³ Gleichwohl ist der Mythos in seiner Kombination von Beständigkeit, welche die Wiedererkennung sichert, und Varianz, die die Anpassung an unterschied-

1 Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, 5. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990. Die sophokleische *Antigone* hat Blumenberg nicht eigens untersucht, sie nur gestreift, und zwar in der Anleihe, die Erasmus von Rotterdam machte: S. 598.

2 Ebd., S. 40.

3 Ebd., S. 116.

lichste Kontexte ermöglicht, eine fortwährend anwendbare Matrix zur Interpretation von Gegenwart.

Der klassische Tragödienstoff ist nur in wenigen Fällen historischer Art, nämlich dort, wo es sich um zeitnahe Begebenheiten von politischem Rang handelt, über den es beim Publikum einen breiten Kenntnisstand gab. Dazu zählt die persische Eroberung von Milet (in der nicht erhaltenen Tragödie *Die Einnahme von Milet* des Phrynichos) oder die Niederlage der Perser in der Schlacht von Marathon (in Aischylos' *Die Perser*).⁴ In den überwiegenden Fällen bedienten sich die Autoren der Mythen, die dem Publikum ihrerseits sehr vertraut waren, vor allem diejenigen aus den Geschichtszyklen Trojas und Thebens,⁵ die immer wieder neu variiert erzählt wurden und deren Varianz auch der Distinktion der Autoren diene. Sprich, keiner der Tragödienautoren hatte den Stoff, dem er eine tragische Gestalt gibt, vollständig erfunden, er konnte immer auf eine frühere Verarbeitung zurückgreifen, ob in Gestalt einer anderen Tragödie, der Geschichtsschreibung oder der Epik. Die Autoren experimentierten auf der Grundlage des mythischen Stoffes, um die von ihnen intendierten Inhalte und Effekte zu erzielen, und dies in Konkurrenz zu anderen Künstlern.

Teile der Altphilologie sprechen daher hilfreich von einem mythopoetischen Zusammenhang,⁶ in welchem die antiken Tragödien stehen. »Mythopoetisch« heißt hier zum einen, dass das Material der künstlerischen Arbeit der Überlieferung entnommen ist, die auf hunderte von Jahren zuvor erfolgte Geschehnisse zurückverweist: Schon die frühesten Autoren wie Homer oder Hesiod kannten diese Mythen nur als oral überlieferte Vorvergangenheit. Es bedeutet zum anderen, dass es sich je um verarbeitete, d.h. zwar alte, aber neu interpretierte Stoffe handelt. Es ging bei der Tragödie also nicht um Neuerfindung, sondern darum, durch die Abweichung vom Bekannten wie durch dessen Umformung neue Akzente zu setzen und neue Wege der Interpretation des Vertrauten zu öffnen.⁷ Mythen wie auch Narrationen, die Mythen aufgreifen, erlaubten nicht nur die Thematisierung komplexer moralischer Dilemmata, sondern sie waren eben auch weithin bekannt und damit kulturell autoritativ.⁸

4 Sommerstein, Alan H.: »Tragedy and Myth«, in: Rebecca Bushnell (Hg.), *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing 2005, S. 163–180, hier: S. 163.

5 Burian, Peter: »Myth into *muthos*. The Shaping of Tragic Plot«, in: P.E. Easterling (Hg.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge UP 1997, S. 178–208, hier: S. 178.

6 Von einer »mythopoetic tradition« spricht beispielsweise Cairns, Douglas: *Sophocles. Antigone*, London: Bloomsbury Academic 2016, S. 3.

7 P. Burian: »Myth into *muthos*«, S. 179.

8 Morales, Helen: *Antigone Rising. The Subversive Power of the Ancient Myth*, London: Wildfire 2020, S. xv.

Zu diesen bekannten und vielverarbeiteten mythopoetischen Geschichtenzyklen gehört der Thebanische Sagenkreis und darin der Antigone-Stoff,⁹ der sich in der überlieferten Chronologie noch vor den Ereignissen des Trojanischen Krieges abspielte. Für das Publikum der *Antigone* waren die dort aufgegriffenen Geschehnisse so nah oder fern wie für uns Heutigen die des *Nibelungenliedes*; wie Herodots Rückrechnung der Trojanischen Kriege auf das Jahr 1230 v. Chr. zeigt,¹⁰ gab es bereits in der Zeit von Sophokles Versuche, diese Geschichten zu historisieren, aber als tradierte Mythen waren sie zugleich vertraut und fern. Wenn sich die Frage stellt, warum heutige Adaptionen der *Antigone* hoffen können, über moderne Gesellschaft Aufschluss zu geben durch die Beschäftigung mit vormodernen Geschichten, so könnte man auch die Athener des 5. vorchristlichen Jahrhundert fragen, warum sie sich mit der heroischen oder archaischen Zeit beschäftigten, wenn sie doch im Vergleich dazu in einer sehr andersartigen Gesellschaft lebten. Verkürzt gesagt erleichtert die historische Distanz die Projektion der Belange der eigenen Zeit.

Selbst in der Antike stellt die sophokleische *Antigone* nur eine von zahlreichen künstlerischen Verarbeitungen des Antigone-Stoffes dar.¹¹ Auch Sophokles hat den Mythos der Antigone nicht geschaffen, er hat ihn bereits vorgefunden und daran gearbeitet. Zu den Vorläufern der Verarbeitung des thebanischen Sagenkreises gehören epische Werke, die uns nur noch in kleinen Fragmenten erhalten sind wie die *Thebais*, *Oedipodeia* und *Epigonoï* und die Verweise auf diesen Sagenkreis in *Ilias* und *Odyssee* sowie bei Hesiod.¹² Die lyrische Dichtung hat gleichfalls diesen Sagenkreis behandelt: Hier sind Stesichorus im 6. Jahrhundert zu nennen und vor allem Pindar in der ersten Hälfte des 5. Jahrhundert,¹³ also unmittelbar vor Sophokles. Ein weiterer Lyriker, der den Antigone-Stoff benutzte, war Sophokles' Zeitgenosse Ion von Chios.¹⁴

Am nachhaltigsten für Sophokles werden jedoch die Verarbeitungen in der tragischen Dichtung seiner Konkurrenten gewesen sein. Hier hat alleine Aischylos in zwei Tetralogien den Theben-Stoff aufgegriffen: Das erhaltene Stück *Sieben gegen Theben* muss im Zusammenhang mit den verlorenen *Laios*, *Oidipus* und dem Satyr-

9 Von einer »Theban saga« spricht Griffith, Mark: »Introduction«, in: Sophocles, *Antigone*, ders. (Hg.). Cambridge: Cambridge UP 1999, S. 1–68, hier: S. 4.

10 Herodot, *Historien*. Buch 2, Kapitel 145.

11 Die Auflistung dieser Bearbeitungen in Text sowie in den bildenden Künsten findet sich bei Zimmermann, Christiane: *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen: Narr 1993.

12 Hesiod *Fr* 192–193 M-W. Zu der vor-sophokleischen antiken Aneignung des Antigone-Stoffes vgl. D. Cairns: *Sophocles. Antigone*, S. 4, 10, 156.

13 Stesichorus: *Fr* 222b PMGF; D. Cairns: *Sophocles. Antigone*, S. 4; Pindar: *Nemean IX*, 18–27; *Olymp. II*, 37–45; *VI*, 12–17; D. Cairns: *Sophocles. Antigone*, S. 156.

14 Ebd., S. 10.

Spiel *Sphinx* als geschlossene Tetralogie gesehen werden; hinzu kommt seine komplett verlorene Tetralogie mit den Stücken *Nemea*, *Argeiai* (oder *Argeioi*), *Eleusinioi* sowie *Epigono*.¹⁵ Die im letzteren Stück in den Mittelpunkt gestellten Epigonen behandeln die Geschichte der Söhne der ersten Belagerer Thebens aus Antigonon Zeit, die eine Dekade später ihren Vätern nacheiferten, diesmal erfolgreich. Die mythopoetische Tradition, auf die Sophokles zurückgreifen konnte, war demnach sehr reich. Sie wurde von Sophokles selbst mehrfach aufgegriffen und verarbeitet, neben der *Antigone* zudem in *König Ödipus* sowie *Ödipus auf Kolonos*. Diese Werke werden gelegentlich als Sophokles' thebanische Trilogie bezeichnet, woraus nicht gefolgert werden sollte, Sophokles habe sie gleichzeitig geschrieben, um sie – verbunden mit einem Satyrspiel – als Tetralogie für den Tragödien-Agon zu inszenieren. Die Arbeit an den drei Stücken erstreckt sich vielmehr über seine Schaffenszeit hinweg; *Antigone* ist in der Handlung das letzte dieser drei Stücke, jedoch das erste, das er schrieb. *Ödipus auf Kolonos* kam sogar erst posthum zur Aufführung. Auch der jüngste im Dreigestirn der berühmten athenischen Tragödiendichter, Euripides, hat sich des thebanischen Sagenkreises angenommen, in seinen *Hiketiden*, vor allem aber in den *Phönikerinnen*, wo Antigone ebenso wie zuvor schon in Aischylos' *Sieben gegen Theben* eine – wenn auch sehr andere – Rolle spielt und ihre Geschichte anders endet. Später kommt dann eine – leider nicht erhaltene – *Antigone* von Euripides hinzu, in der Haimon Antigone befreit, sie fliehen und ein Kind miteinander haben.¹⁶

Die Verarbeitungen des Antigone-Stoffes sowohl der künstlerischen Vorläufer Sophokles' wie auch der seiner zeitgenössischen Tragödien-Konkurrenten zeigen, wie intensiv die Beschäftigung mit dem Theben-Stoff im Allgemeinen war, und wenn die heutigen Neubearbeitungen die Vorlage von Sophokles verändern, so gehen sie letztlich ebenso wie Sophokles selbst vor, als er den bereits vorhandenen Stoff aufgriff und verarbeitete. Ob man von der sophokleischen *Antigone* selbst als einem eigenen »Mythos« sprechen kann, ist vor diesem Hintergrund eine andere Frage. Alan Sommerstein sieht zwar Sophokles mit seiner Variante einen neuen, eigenen Mythos schaffen,¹⁷ denn immerhin ist es Sophokles, der inmitten all der Gestalten des Thebanischen Sagenkreises ausgerechnet Antigone diese Prominenz verleiht und dessen Bearbeitung das Verständnis des Antigone-Stoffes in Neuzeit und Moderne dominiert. Die Kombination von Beständigkeit des narrativen Kerns

15 Die Angaben sind in der Forschung aufgrund des fragmentarischen Informationsstandes notwendig umstritten: Gantz, Timothy: »The Aischylean Tetralogy. Attested and Conjectured Groups«, in: *The American Journal of Philology* 101.2 (1980), S. 133–164.

16 Zimmermann, Bernhard: »Die attische Tragödie«, in: ders. (Hg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, 1. Band. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, München: C.H. Beck 2011, S. 484–610, hier: S. 598; H. Morales: *Antigone Rising*, S. 148–149. S. auch Karakantza, Efimia D.: *Antigone*, Abingdon: Routledge 2023, S. 33–36.

17 A.H. Sommerstein: »Tragedy and Myth«, S. 165.

und die breite Varianzmöglichkeit, auf die mit Blumenberg bereits verwiesen wurde, ist auch nur der sophokleischen *Antigone* zu eigen. Ob man Sophokles' Arbeit nun als eigenständige Mythenbildung sehen mag oder nicht: Wenigstens aus heutiger Perspektive hat Sophokles dem Antigone-Stoff seine paradigmatische Gestalt gegeben und das Geschehen zu jener komplexen Konfliktkonstellation verdichtet, die wir den Antigonistischen Konflikt nennen und der bis in die Gegenwart Autorinnen und Autoren immer wieder neu dazu herausfordert, den Stoff zu variieren, zu adaptieren und damit umzudeuten.

Der tragische Diskurs, so Hans-Thies Lehmann, erweist »den menschlichen Körper als Objekt«, lässt ihn seine »Unterworfenheit unter einen überlegenen Standpunkt« erfahren.¹⁸ Dass Antigone in Sophokles' Verarbeitung ein »tragisches« Ende nimmt erscheint daher aus heutiger Sicht nicht bemerkenswert, war aber dennoch – wie bereits angedeutet – zeitgenössisch nicht alternativlos; in der Fassung des Stoffes durch Aischylos in *Sieben gegen Theben* beispielsweise überlebt Antigone und bestattet ihren Bruder,¹⁹ in den *Phönikerinnen* des Euripides besteht sie nicht auf der Bestattung des Polyneikes und weigert sich Haimon zu heiraten, und in der verlorenen *Antigone* desselben Autors entkommt sie und gründet eine Familie. Dies ist ein Ende welches, so fasst es Helen Morales pointiert zusammen, »would have allowed Antigone to rebel against Creon's authoritarianism and to have a future«,²⁰ ein dezidiert untragisches *happy ending*. Die Rezeptionsgeschichte sähe sehr anders aus, hätte sich diese als die paradigmatische Version der Geschichte durchgesetzt. Die Varianten des Geschehens im Kontext des tragischen Genres zeigen jedenfalls bereits in der Antike die Arbeit am Mythos.

Zur Arbeit am Mythos gehört auch der Zeitpunkt der Arbeit. Der Mythos stellt der Tragödie ihre hauptsächliche Stoffbasis zur Verfügung, wird dort aber immer für einen bestimmten Wirkungszweck in einer konkreten Weise modifiziert. Das mag auch mit der Entstehungszeit der Tragödie zu tun haben. Die attische Tragödie entstand in etwa zur selben Zeit wie die Demokratie, nämlich in der Übergangszeit von der Alleinherrschaft der Tyrannis zur demokratischen Selbstregierung Athens. Warum hat sich das post-monarchische Publikum Athens so intensiv mit den Sagen des monarchischen Theben der archaischen Zeit beschäftigt? War dies nur Ausdruck der kulturellen Hegemonie Thebens? Oder hat sich das demokratische Athen an dem monarchischen Theben in einer politisch-emanzipativen Weise abgearbeitet?

Der Zusammenhang kann auch noch grundsätzlicher angelegt werden. Jean-Pierre Vernant und Pierre Vidal-Naquet verstehen die Tragödie dezidiert nicht als

18 Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart: Metzler 1991, S. 63.

19 Alan Sommerstein weist darauf hin, dass die Schlusspassage erst nachträglich und in Reaktion auf Sophokles' Stück hinzugefügt wurde (A.H. Sommerstein: »Tragedy and Myth«, S. 165).

20 H. Morales: *Antigone Rising*, S. 149.

ein mythisches Narrativ; vielmehr sehen sie einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Entstehung der Tragödie und einer nicht nur politischen, sondern auch kulturellen Übergangszeit der athenischen Gesellschaft, in der aus der (mythischen) Heldenfigur ein (tragisches) Subjekt wird, das durch seine Dialoge mit dem Chor und mit anderen Charakteren handelt, und zwar vor den Augen der Öffentlichkeit der im Publikum sitzenden Bürger.²¹ Damit bietet die zeitliche Distanz zum Stoff nicht nur eine Möglichkeit der Verarbeitung, sondern auch der Distanzierung und Problematisierung des Mythos durch die Tragödie – und eine Blickwinkelverschiebung hin zum Bürger, wie Critchley dies prägnant zusammenfasst,²² die eine neue Prominenz von politischem Denken einer mythisch-heroischen Tradition gegenüber- oder gar entgegensetzt.²³

Dabei ist nach wie vor umstritten, was das Tragische an der Tragödie ist,²⁴ was dieses neue Subjekt (wenn man mit Vernant und Vidal-Naquet von einem Übergang ausgeht, ob nun als Bruch oder langsame Transformation) vom mythischen unterscheidet, obwohl oder gerade, weil es sich dessen Geschichte erzählerisch bedient. Die literale Wortbedeutung von Tragödie lautet »Bocksgesang«, was hier ebenso wenig zur Aufklärung beiträgt wie die performative Praxis, wonach die Tragödie nicht einfach griechisches »Drama« war, sondern einen spezifischen Platz in einem festlichen Zeremoniell Athens hatte.²⁵ Wenn auch der Aufführungskontext nicht hilft die Begrifflichkeiten zu klären, so ist er allerdings zentral für die politische Funktion der Tragödie. Die Eigentümlichkeit dieses Ortes zeigt sich daran, dass die Stücke nur für eine einmalige Aufführung konzipiert waren. Schon nach der Uraufführung war die Tragödie damit zur Literatur geworden. Aristoteles erachtete gleichwohl den Text der Tragödie auch ohne Aufführung für effektiv,²⁶ und zwar als Form der »politischen Bildung« der Bürger.²⁷ Denn was wir griechische Tragödie nennen, ist

21 Vernant, Jean-Pierre/Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York: Zone Books 1990, S. 14 und 24.

22 S. Critchley: *Tragedy, the Greeks and Us*, S. 41.

23 J.-P. Vernant/P. Vidal-Naquet: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, S. 27.

24 Für Übersicht über die Debatte siehe z.B. Felski, Rita: »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Rethinking Tragedy*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP 2008, S. 1–25; Eagleton, Terry: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell 2008, hier vor allem Kapitel 1, und ders.: *Tragedy*, New Haven, MA: Yale UP 2020, ebenfalls Kap. 1.

25 Seeck, Gustav Adolf: »Die Eigenart des griechischen Dramas«, in: ders. (Hg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt: wbg 1979, S. 1–12, hier: S. 1.

26 Aristoteles: *Poetik* 26: 1462a12f., anlässlich seiner Beweisführung bezüglich der Überlegenheit der Tragödie gegenüber dem Epos.

27 Barker, Derek W.M.: *Tragedy and Citizenship. Conflict, Reconciliation, and Democracy from Haemon to Hegel*, Albany, NY: State U of New York P 2009, S. 3. Das löst allerdings den Text von der Tragödie im umfassenderen Sinn, was dazu führen kann, den Inhalt von den Spezifika ihrer Komposition zu abstrahieren, die nur verständlich bleibt im Kontext der Aufführungspraxis. Dazu zählt der Einzug des Chores, die Zahl der Schauspieler, das Tragen von Masken,

ausschließlich athenische Tragödie und damit vor allem: demokratische Praxis,²⁸ ausgehandelt anhand des Rückgriffs auf die Struktur und Wirkmächtigkeit des Mythos.

Die bereits angesprochene Wende in der Rezeption der sophokleischen *Antigone*, die in den letzten drei Dekaden stattgefunden hat, sich immer stärker mit der heutigen Demokratie zu beschäftigen und das Ringen Antigones mit Kreon als ein gegenwärtiges Ringen mit »unserer« Demokratie zu begreifen, könnte also auch so verstanden werden, dass die Rezeption des Antigone-Stoffes in gewisser Weise wieder dorthin zurückkehrt, wo ihn Sophokles aufgriff und paradigmatisch verarbeitete, und zwar als ein Stück zum Zwecke der Schulung demokratischer politischer Urteilskraft (und vielleicht nicht nur der Athener, sondern auch der Athenerinnen, die im Publikum gesessen haben könnten). Unserem Buch liegt allerdings nicht die Annahme zugrunde, es sei gerade der demokratische Kontext, welcher Sophokles und sein Stück mit den heutigen Neubearbeitungen verbindet, würde dies doch eine Gleichartigkeit von antiker und moderner Demokratie suggerieren: Weil Sophokles sein Stück für ein demokratisches Publikum schrieb, findet es, wie die übrigen attischen Tragödien, vermeintlich selbstverständlich auch ein Publikum in modernen Demokratien. Das hieße freilich die Unterschiede beider Formen von Demokratie zu unterschlagen. Um nur zwei fundamental unterschiedliche Aspekte zu beleuchten: Zwar war die attische Demokratie im Vergleich zu den vielen zeitgenössischen Alleinherrschaften (griechischer Provenienz: Sizilien, ebenso wie nichtgriechischer Provenienz: Persien) sehr viel egalitärer, aber bei weitem nicht so, was heute demokratisch genannt werden würde, wenn man beispielsweise die Stellung von Frauen betrachtet – von dem Umstand der antiken Sklavenhaltergesellschaft einmal ganz abgesehen.²⁹ Auf der anderen Seite war die attische Demokratie in mancherlei Hinsicht erheblich demokratischer als alle modernen Demokratien, wenn man unter »Demokratie« die Intensität und Zentralität der politischen Partizipation der Bürgerschaft selbst versteht (wie groß ihr Anteil an der Bevölkerung auch gewesen sein mag). Wir werden noch sehen, dass die letzten drei Dekaden der *Antigone*-Rezeption vor allem eine Kritik *liberaler* Demokratien darstellen. Die Kreon-Gestalt dient in vielen Neubearbeitungen als Symbol für mehr und mehr anonymer und damit immer unangreifbarer werdender Staatlichkeit. Staatlichkeit aber, also

der Gesang und die Musik und nicht zuletzt das konkrete Publikum, die Athener im Zusammenhang umfangreicher Festivitäten, die wiederum ihre Besonderheiten in der athenischen politischen Ordnung finden.

28 Hall, Edith: *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford UP 2010, S. 1.

29 Dass ein demokratisches Selbstverständnis und demokratische Strukturen mit dem Ausschluss großer Bevölkerungsteile von der Partizipation oder gar deren legale Verknechtung koexistent sein können zeigt die Geschichte moderner Demokratien nur allzu offensichtlich; die USA, die die Sklaverei erst 1865 abschafften und (nicht-indigenen) Frauen das Wahlrecht erst 1920 und der indigenen Bevölkerung es erst 1924 zusprachen, sind nur ein Beispiel.

der institutionelle Apparat an Macht, ist ihrerseits allen antiken politischen Ordnungen fremd. Die Unterschiede von antiker und moderner Demokratie sind substantiell, und entsprechend lassen sich zwar Analogien aufzeigen – beispielsweise die demokratische Selbstreflexion in der Literatur und die Schulung politischer Urteilskraft – aber nicht nur sind die Ausformungen demokratischer Struktur und Praxis unterschiedlich, sondern auch die Art und Weise, wie Theater und Literatur als wichtige Elemente demokratischer Selbstverständigung funktionieren: Waren diese in der athenischen Demokratie in der rituellen Struktur dessen, was wir heute den ›Staat‹ nennen würden, fest verankert, so zielt der heutige Rückgriff auf die *Antigone* als Narrative und Topos – trotz staatlicher Kulturförderung – eher auf eine Staatskritik.

Die *Antigone* als Narrativ und Topos

In Sophokles' Zeit konnte die Gestalt der Antigone sehr unterschiedlich wahrgenommen werden. Die Geschichte um Antigone wurde als Vater-Tochter-Beziehung umgesetzt (wie in *Ödipus auf Kolonos*) oder als Geschwister-Liebe (zwischen Antigone und Ismene, zwischen den Schwestern und ihren Brüdern, zwischen Antigone und Polyneikes). Euripides' *Hiketiden* stellt wie Sophokles' *Antigone* die Frage nach dem Umgang mit den Toten, folgt aber einer anderen Erzählstruktur, und das führt zu einer anderen Perspektive auf die Figur. Schließlich sind andere klassische Bearbeitungen des Stoffes zu nennen, in welchen Antigone nicht in der gleichen Weise wie bei Sophokles zentral ist. So spielt in späteren Stücken die Mutter der miteinander um die Herrschaft ringenden Brüder eine größere Rolle. In Euripides' *Phönikerinnen* steht die Zerrissenheit der Mutter sogar im Mittelpunkt, die sich zwischen die Brüder stellen will (Vers 1279), aber zu spät kommt (Verse 1568f.), wogegen es ihr in Senecas (wesentlich späteren) *Phoinissae* (Verse 407–409) tatsächlich gelingt, sich zwischen die Brüder zu stellen, um sich selbst als Opfer anzubieten; in Statius' *Thebais* stellt sie sich Eteokles in den Weg (11.338–342).³⁰

Doch es ist die sophokleische Verarbeitung des Antigone-Stoffes, die aus heutiger Sicht das Paradigma darstellt. Wie Sophokles sein Stück verstanden wissen wollte, wissen wir nicht, und es ist für die heutige Bedeutung des Stoffes auch nicht relevant. Allerdings ist die Benennung der Personen in diesem Kontext von Interesse, denn zum Bereich des Mythos gehören auch die in den Namen verschlüsselten Deutungen. Wie Blumenberg hervorgehoben hat, beginnen wir mit der Benennung

30 E.D. Karakantza: *Antigone*, S. 95–98, zur Rezeption der *Antigone* im antiken Rom insbesondere auch Kapitel 6.

die Bewältigung des Unbegreiflichen.³¹ Nietzsche spricht der Etymologie die Funktion eines besonderen Erkenntnisgewinns in moralischen Fragen zu und bezeichnet die Namensgebung als ein Merkmal des Herrschens, als »Herrenrecht«.³² Antigones Name nun könnte in eine bestimmte Deutungsrichtung weisen: Er verbindet das Opponieren mit dem Ausdruck für Geburt und kann verstanden werden als »zum Opponieren geboren« zu sein.³³ Die Namensbedeutung ist allerdings hoch umstritten.³⁴ Der eigenwillige Name Antigones verweist jedenfalls auf ihre Rolle, Widerstand zu leisten, widerständig zu sein. Wogegen sie Widerstand leistet ist dann erneut eine Frage der Deutung.³⁵ Dass ihr Personennamen auch eine eigene Wortbedeutung hat ist dabei kein Alleinstellungsmerkmal von Antigone: Kreon heißt in etwa »Herrscher«, Haimon »Blut«. Sophokles selbst spielt mit den Namensbedeutungen, wenn etwa der Bote am Ende berichtet, dass Haimon aus eigener Hand verblutet ist (Vers 1175).³⁶ Polyneikes ist der »Vielstreitende«, eine Bedeutung, auf die in Euripides' *Phönikerinnen* mehrfach angespielt wird. Der Name Antigones hat der Deutung Vorschub geleistet, die Haltung des Widerstands stünde im Zentrum des Stücks.

Es ist aber das Narrativ selbst, das die Deutung prägt und darin sind Namen nur Hinweise. Zwischen den Text und die gegenwärtige Rezeption haben sich etablierte Deutungsnarrative geschoben, in welchen die Antigone als Gestalt sehr unterschiedlich wahrgenommen wird und die den Text in ein bestimmtes Licht stellen, in dem er dann gelesen wird: Zu nennen sind hier vor allem das Widerstands- und das Humanitätsnarrativ. Das Humanitätsnarrativ sieht Antigone als Person, die ungeachtet der politischen Kontexte, auch ungeachtet der Gefahren für sich selbst, das

-
- 31 H. Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Kapitel »Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten«, S. 40–67.
- 32 Nietzsche, Friedrich: »Die Genealogie der Moral (1887)«, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Studienausgabe* Band 5, 2. Auflage, München: dtv 1988, S. 245–412, hier: S. 260–262 und 289.
- 33 Braun, Richard Emil: »Introduction«, in: Sophocles, *Antigone*, New York: Oxford UP 1973, S. 3–18, hier: S. 7: »The names Antigone and Haimon also seem part of the received legend. It appears Sophocles took their meaning seriously, for he created an Antigone who, »born to oppose«, relies on innate courage in facing tyranny.«
- 34 Der Übersetzung von Braun schließen sich an: Lane, Warren J./Lane, Anne M.: »The Politics of Antigone«, in: J. Peter Euben (Hg.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, CA: U of California P 1986, S. 162–182, hier: S. 177, Fn. 22. Eine Diskussion der möglichen Namensbedeutungen Antigones findet sich bei Gourgouris, Stathis: *Does Literature Think? Literature as Theory for an Antimythical Era*, Stanford, CA: Stanford UP 2003, S. 133.
- 35 R.E. Braun: »Introduction« 1973 betont den Widerstand gegen die Tyrannis, Gourgouris, S.: *Does Literature Think?* dagegen den Widerstand gegen ihre Verwandtschaftsverhältnisse; dem schließt sich an: Taxidou, Olga: *Tragedy, Modernity and Mourning*, Edinburgh: Edinburgh UP 2004, S. 25.
- 36 Vgl. hierzu D. Cairns: *Sophocles. Antigone*, S. 36 und 101.

humanitäre Anliegen der Sorge um den toten Körper des Bruders verfolgt. Im Widerstandsnarrativ ist der tote Bruder eher der Anlass des Geschehens, der zu kritisierende Zustände offenbart, gegen die Antigone Widerstand leistet, auch hier opferbereit, aber nicht konfliktscheu und auch nicht davor zurückschreckend, dass ihr Handeln zu Verwerfungen für andere führt. Diese Narrative sind in den Bearbeitungen allerdings nicht gleichermaßen wirksam geworden, wie noch zu zeigen sein wird.

Der Begriff des »Narrativs« ist kulturtheoretisch allgegenwärtig. Wie die Tragödie werden auch Narrative vielfach direkt zu Mythen in Bezug gesetzt, nicht so sehr inhaltlich, sondern strukturell und mit Blick auf ihre »anthropologische« Funktion.³⁷ In seinem konkreten Gebrauch legt der Begriff allerdings eine Reihe unterschiedlicher Bedeutungen nahe, von der Bezeichnung einer einzelnen Geschichte über Hayden Whites narrative Modellierung historischer Prozesse bis hin zu Jean François Lyotards *grands récits*. Die Erzählforschung hat jedoch mit ihrem Fokus auf – im weitesten Sinn – »Texte« keine einheitliche Terminologie entwickelt, die zur Analyse dessen, was im Kontext der Adaptionen der sophokleischen *Antigone* und deren Aktualisierungen des Antigonistischen Konflikts als »Narrativ« bezeichnet wird, direkt übernommen werden könnte. Denn wenn es hier mit Blick auf die Antigone-Rezeption der letzten Dekaden auch durchaus immer wieder um konkrete Einzeltexte – literarische wie politiktheoretische – geht, deren Perspektiven und erzählerische bzw. argumentative Strategien mit Hilfe narratologischer und rhetorischer Begriffe und Konzepte analysiert werden können, so erfasst dies nicht vollständig das komplexe Zusammenspiel der einzelnen textuellen (oder auch anderer medialer) Verarbeitungen des Antigonistischen Konflikts. Zu beachten ist auch, dass die Verdichtung zu textübergreifenden Deutungs- und Erzählmustern wie beispielsweise das bereits erwähnte Widerstandsnarrativ, nicht notwendigerweise auf die Verarbeitungen der *Antigone* beschränkt ist, sondern auch auf andere Erzählstoffe Anwendung finden kann. Hier kann dann Antigone etwa als eine literarische Gestalt des Widerstands mit anderen zusammengestellt und verglichen werden.

Was hier im Folgenden als Narrativ bezeichnet wird, ist an Peter Burians Verständnis von *story patterns* und Hayden Whites Konzept des *emplotment* angelehnt. *Story patterns* oder auch *plot-shapes* sind für Burian darstellerische Formung der Handlung, die aus mythologischen Geschichten tragische Plots machten.³⁸ Und für White ist *emplotment* »the way by which a sequence of events fashioned into a story

37 Koschorke kritisiert diesen älteren Strang der Mythenforschung – darunter Hans Blumenberg – als Narrative bzw. das Erzählen zu sehr vereinfachend in ihrer Festlegung auf einige zentrale Funktionskategorien wie »Bezwingung von Angst, Sinnstiftung, Orientierung«. Siehe Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie, 4. Auflage, München: Fischer 2017, S. 10–12.

38 P. Burian: »Myth into *muthos*«, S. 179.

is gradually revealed to be a story of a particular kind«. ³⁹ Diese Erzählstrukturen sind also gleichzeitig Interpretationsmuster des mythologischen Stoffes: In den Einzeltexten werden größer angelegte, kulturell wiedererkennbare und politisch wirksame »Narrative« manifest. Sie können allerdings nicht auf die bei White im Vordergrund stehenden und an Genres angelehnten Modi (Tragödie, Komödie etc.) reduziert werden. Einzeltexte werden im Kontext unserer Studie der Unterscheidung wegen als »Narrationen« bezeichnet; sie umfassen sowohl literarische als auch andere Textformen, und sie ermöglichen es, auf knappem Raum komplexe Zusammenhänge wiederzugeben und anschaulich zu vermitteln. Sie sind also einerseits von bestehenden Erzähl- und Interpretationsmustern geprägt, andererseits schreiben sie eben diese Narrative – wie beispielsweise das Widerstandsnarrativ – ihrerseits mit fort. Wenn die »Grundoperation des Erzählens«, wie es Albrecht Koschorke zusammenfasst, darin besteht, »komplexe Gegebenheiten in eine sequentielle Ordnung zu überführen«, ⁴⁰ dann stellt dies nicht nur eine temporale Organisation dar, sondern impliziert auch die Interpretation, Erklärung oder gar Argumentation der dar- und hergestellten Zusammenhänge, z.B. durch die Wahl eines Anfangs- und Endpunktes, durch die Auswahl der zueinander in Bezug gesetzten Elemente oder durch Auslassungen. Mit welcher Prominenz die argumentativen Elemente des Narrativs zum Tragen kommen variiert dabei textsortenspezifisch: Sie sind in den politiktheoretischen Bearbeitungen der *Antigone* entsprechend vorherrschend, inklusive expliziter argumentativer Auseinandersetzungen mit den zugrunde liegenden Narrativen. Umgekehrt manifestieren literarische Verarbeitungen nicht nur Narrative und erzählen im enger gefassten narratologisch Sinn eine – oder mehrere – Geschichte(n), sondern sie können dadurch auch – wenn auch zumeist in weniger expliziter Manier – konkrete Argumentationslinien implizieren.

Die Wirksamkeit der narrativen Deutungsrahmen zur Wahrnehmung, Wiedererkennung und zum Aufgreifen des Narrativs als Bestandteil eines Arguments zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Stoffe – wie hier die *Antigone* – im Rahmen eines etablierten Narrativs einen topischen Charakter annehmen. So reicht heute vielfach die bloße Erwähnung des Namens »Antigone« aus, um die auf diese Weise bezeichneten Personen in einen konkreten Deutungsrahmen zu stellen. Weder muss dann die Geschichte selbst erzählt noch der Deutungsrahmen eigens erwähnt werden, beides verweist gegenseitig aufeinander – ein Vorgang, der oft schon durch die bloße Nennung des Namens evoziert wird, welcher dann wiederum als Bezeichnung eines Narrativs firmieren kann.

Dies gilt für ganz unterschiedliche Kontexte, von der Signalwirkung von Buchtiteln und Namen für Organisationen bis zur journalistischen Öffentlichkeit und

39 White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP 1973, S. 7.

40 A. Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 236.

politischen Diskussion. So ist 2019 in einem Meinungsbeitrag in der *Corriere della Sera* zu lesen, die Klimaaktivistin Greta Thunberg sei eine moderne Antigone, die gegen Donald Trump als der heutigen Inkarnation des Kreon den Kampf gegen den Klimawandel aufgenommen habe, mutmaßlich mit ähnlich schlechten Erfolgsaussichten.⁴¹ Und ebenfalls 2019 bezeichnet Donatella di Cesare in einem Gastbeitrag in der *Zeit* die *Sea Watch*-3 Kapitänin Carola Raketete als »eine Antigone unserer Zeit«.⁴² Hier ist die Verarbeitung des Antigone-Stoffes also ein rhetorischer Vorgang. Die Verwendung des Namens »Antigone« ruft einen Topos auf und legt es der weiteren Argumentation zugrunde. Das ist möglich, weil mit der Nennung »Antigone« ein ganzes Konfliktgeschehen auf- und in Erinnerung gerufen wird. Gleichzeitig wird eine Situation diagnostiziert und ein Ausgang prognostiziert. Der rhetorische Vorgang gelingt aber nur, wenn Autorin und Leserschaft dasselbe Konflikt-narrativ teilen, in welchem der Antigone-Stoff bereits interpretatorisch gerahmt ist. »Antigone« bedeutet dann im Falle von Thunberg oder Raketete in etwa der gerechte Kampf um ein anerkennenswertes Ideal im Widerstand gegen eine böswillige politische Übermacht.

»Antigone« als Topos verweist jedoch gleichzeitig auf ein ganzes Spektrum möglicher Deutungsrahmen, die jeweils unter Umständen sehr anders gelagerte Argumentationsmuster aktivieren, deren gemeinsame Basis aber der Widerstand bleibt. So nennt sich eine französische Aktivistinnengruppe »Les Antigones« und sieht sich im Widerstand – gegen feministischen Aktivismus à la Femen und in Verteidigung traditioneller Familienwerte.⁴³ Ist in diesem Beispiel der aufgerufene Deutungsrahmen der des Widerstands gegen die Unterminierung der traditionellen Kernfamilie unter anderem durch die staatliche Politik der Gleichstellung queerer Menschen (und damit der Anspruch Antigones, die Familienverpflichtungen auch gegen den Staat durchzusetzen), so steht hier der Widerstand am anderen Ende des politischen Spektrums als beispielsweise der Carola Raketetes.

Aber wenn es auch dominant ist, so ist es nicht immer nur das Widerstandsnarrativ, das aktiviert wird. Unter der Devise »Following Antigone« wurden in einem

41 Ammaniti, Massimo: »Greta, un'Antigone che lotta contro le leggi degli adulti«, *Corriere della Sera* vom 26. September 2019, https://www.corriere.it/opinioni/19_settembre_26/gret-a-un-antigone-che-lotta-contro-leggi-adulti-96d238ba-e06e-11e9-88f1-6c41e75d9585.shtml, abgefragt Oktober 2019 bis Juli 2020, zuletzt aufgerufen am 27.05.2023.

42 Di Cesare, Donatella: »Carola Raketete: Eine Antigone unserer Zeit«, in: *Zeit Online* vom 05. Juli 2019, <https://www.zeit.de/2019/28/carola-raketete-sea-watch-kapitaenin-menschenrechte-heldin>, zuletzt aufgerufen am 27.05.2023.

43 <https://lesantigones.fr/>; auf diese Gruppe machte uns Christina Wald aufmerksam: Wald, Christina: »Europas Wiedergänger und die postkoloniale Politik der Toten. Thomas Köcks antigone. ein requiem und Magnet Theatres Antigone (not quite/quiet)«, in: Marcus Llanque/Katja Sarkowsky (Hg.), *Die Politik der Toten. Figuren und Funktionen der Toten in Literatur und Politischer Theorie*, Bielefeld: transcript 2023, S. 189–215.

Dokumentationsfilm solche Forschungsgruppen zusammengefasst und zugleich charakterisiert, die mit forensischen Mitteln den in Unterdrückung und Bürgerkrieg verscharrten Toten nachspüren, wobei es ihnen nicht nur um die Bestattung der Leichname geht, sondern auch um die Dokumentation von Untaten.⁴⁴ Der Aspekt des Widerstands ist hier zwar nicht verloren und besteht in der Erfassung des wirklichen Geschehens gegen die politischen Bemühungen um das Vergessen fort. Aber »Antigone« steht nun eher für die humanitäre Sorge um die Toten, gleichviel wie und wofür sie gestorben sind. Hier zeigt sich die Wirksamkeit eines anderen Narrativs, in das Antigone plausibel gestellt werden kann, das Humanitätsnarrativ. Antigone ist nun die Inkarnation der Humanität, die unbeirrt von politischen Notwendigkeiten oder historischen Kontexten das Menschliche zum Leitstern des Handelns erhebt.

Diese Beispiele zeigen, dass das Narrativ, in welches die *Antigone* gestellt und als deren Deutungsrahmen eingelassen wird, nicht eindeutig festgelegt ist: einmal die Betonung des tyrannischen Herrschers, dessen Willkür machtpolitisch schwache, aber moralisch starke Akteure erleiden müssen, um am Ende durch ihre Persistenz vielleicht doch zu obsiegen; ein andermal ist es eine Antigone, welche unermüdlich ihren humanitären Pflichten nachgeht. Die Narrative sind so einprägsam geworden, dass sie ohne weiteres topische Verwendung finden. Dabei haben sich zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten bestimmte Narrative durchgesetzt – und damit andere Argumentationen gestützt. Welches Narrativ wirksam wird hat immer mit den Kontextbedingungen der Rezeption selbst zu tun. Damit beschäftigt sich das folgende Kapitel.

44 Following Antigone: Forensic Anthropology and Human Rights Investigations (ARG 2002, R: Mercedes [Mimi] Doretti/Matt Aho, DVD).

