

Archaisierung oder Aktualisierung? Brechts réécriture von Sophokles ‘/Hölderlins Antigone

Ulrich Johannes Beil
Faculty of Humanities, Kyushu University : Professor

<https://doi.org/10.15017/6781020>

出版情報 : 文藝研究. 120, pp.1-36, 2023-03-14. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン :
権利関係 :



Archaisierung oder Aktualisierung?

Brechts *réécriture* von Sophokles’/

Hölderlins *Antigone*¹

Ulrich Johannes Beil

I

„Als in Berlin einmal die Antigone [von Sophokles] aufgeführt wurde“, berichtet Sigmund Freud, „fand die Kritik, dass die Aufführung des antiken Charakters entbehrt habe. Der Berliner Witz machte sich diese Kritik in folgender Weise zu eigen: *Antik? Oh, nee!*“²

Die Antigonen der Literaturgeschichte sind Legion, und sie sind seit sehr langer Zeit nicht mehr nur ‚antik‘.³ Sie heben mit Sophokles an und reichen über den mittelalterlichen *Roman de Thèbes*, Autoren wie Jean Racine, Friedrich Hölderlin, Jean Cocteau, Jean Anouilh und viele andere bis in die Gegenwart. Und – Antigone ist längst keine Europa vorbehaltene Domäne mehr. Denken wir etwa an den südafrikanischen Autor Athol Fugard, in dessen Stück *The Island* zwei Gefangene planen, Antigone vor den Mithäftlingen aufzuführen.⁴ Denken wir auch an das nach der Katastrophe von Fukushima 2012 in Japan organisierte Projekt *Aufzeichnungen einer Reise zu Antigone und deren Aufführung*, eine Wanderinszenierung, die zwischen Aufführung, Ausstellung und Performance changierte.⁵ Oder denken wir last but not least an Milo Raus Projekt *Antigone im Amazonas*: ein im brasilianischen Bundesstaat Pará geplantes Lehrstück über die Verwüstungen des Regenwaldes durch den modernen Staat.⁶

Wenn die einen das Martyrerhafte, Protochristliche der Tochter (und Schwester) des Ödipus lobten, so war Antigone für die anderen, man kann sagen: für die meisten neueren Adaptionen nichts geringeres als eine, als *die* Ikone des Widerstands. Sie galt als Kämpferin für ein anderes, gerechteres Recht, die die Schuld und schließlich den Tod für den gesetzlich untersagten Akt der Bestattung ihres Bruders Polyneikes auf sich nimmt. Das Verbot erließ Kreon, ihr Onkel und Thebens König, weil Polyneikes gegen Theben in den Krieg zog, um sich die Thronfolge gegenüber seinem Bruder Eteokles zu sichern. Kreon sieht in ihm einen Verräter, dem selbst die Bestattung verweigert werden muss. Antigone wiederum begeht die Tat nicht nur, sie hat auch die Courage, sich dazu zu bekennen. Dass es sich nicht um einen Mann, sondern um eine junge Frau handelte, die in einem patriarchalischen Umfeld nein zu sagen wagt, beeindruckte von Anfang an und befeuert nach wie vor die Diskussion, nicht nur die feministische. Das von Sophokles vorgelegte Stück bot offenbar jenseits seiner konkreten thebanischen Verhältnisse Möglichkeiten der Aktualisierung und der Transformation, die heute eher noch anzuwachsen scheinen. Möglichkeiten, die auch ein Autor wie Bertolt Brecht wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg für seine Anliegen zu nutzen suchte.

Brecht war es denn auch, der mit seinem 1948 im schweizerischen Chur uraufgeführten Stück *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet* eine der kühnsten und umstrittensten Varianten des sophokleischen Dramas präsentierte. Mit seiner Bearbeitung möchte ich mich im Folgenden beschäftigen. Wäre Brecht noch am Leben, könnte er zwar auf eine halbwegs erfolgreiche Bühnenkarriere seiner *Antigone* verweisen, auf Aufführungen nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch in Frankreich, Japan, Mexiko, Brasilien und den USA. Aber

müsste ihn die überschaubare Anzahl von Studien zu seiner Adaption nicht enttäuschen? Oder jene Kommentare, die, wie die von Karl Kerenyi, Walter Jens oder Jan Knopf, von einem „Scheitern“ seiner Bearbeitung sprechen?⁷

Die literaturwissenschaftliche Forschung zeigte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher unwillig, sich mit Brechts *Antigone* zu befassen. Galt Brecht in der Zeit des Kalten Krieges doch vielfach als ostdeutscher Staatsschriftsteller, der seine Stoffe rücksichtslos auf marxistische Dogmen hin frisierte. Erst seit der Jahrtausendwende nähert man sich diesem Thema unbefangener und weniger ideologiefixiert.⁸ Doch mangelt es nach wie vor an Studien, die über Konzeption und Dramaturgie hinaus der sprachlichen Leistung Brechts gerecht zu werden versuchen. Ich möchte von daher (II) einen Blick auf das Original des Sophokles und seine Rezeptionsgeschichte werfen, (III) Anlass, Struktur und Motivik von Brechts Bearbeitung skizzieren und (IV) anhand einer Lektüre des zweiten Chorlieds nach den Gründen für die Verwendung von Hölderlins Übersetzung und den archaisierenden Sprachgestus fragen, der in unübersehbarem Widerspruch zur Aktualisierungstendenz der gesamten Bearbeitung steht.

II

Zunächst also einige Bemerkungen zur sophokleischen *Antigone* und ihrer Rezeptionsgeschichte. Die außergewöhnliche Kanonizität dieser seit der Potsdamer Aufführung von 1841 wohl am häufigsten aufgeführten antiken Tragödie in Deutschland spiegelt sich in unzähligen Übersetzungen, Adaptionen, Bearbeitungen und auch in der wissenschaftlichen Literatur. Von dieser Vielfalt kann hier nicht einmal ein oberflächlicher Eindruck vermittelt werden. Hervorheben möchte ich daher nur einen häufig wiederkehrenden theoretischen Argumentationstypus, demzufolge Antigone und Kreon als

antagonistische Repräsentanten philosophischer, politischer, ethischer oder rechtlicher Konzeptionen aufzufassen sind. Die Allgegenwart dieses Typus bezeugt, dass der Interpretation Hegels offenbar auch dort, wo nicht explizit auf sie verwiesen wurde, gleichsam im akademischen Unbewussten, eine beträchtliche Nachwirkung beschieden war.

Hegel hatte an verschiedenen Stellen seines Werkes auf *Antigone* referiert. Er hatte Sophokles' Tragödie am Übergang von der Tyrannis zur Demokratie verortet. Und er hatte sie zu einem eindrucksvollen Schauplatz des dialektischen Prozesses umgeschrieben, auf dem die Kollision zwischen privatem und staatlichem Recht, weiblichem Herd und männlichem Forum, religiösem und politischem Handeln, Allgemeinem und Besonderem kraft Antigones Einsicht in die eigene Schuld und die Notwendigkeit ihres Todes eine paradigmatische Lösung findet. Trotz Hegels paritätischer Option, die noch heute gelegentlich vertreten wird,⁹ galten die Sympathien meist Antigone und ihrem Ethos, während Kreon als der uneinsichtige Tyrann überwiegend auf Ablehnung stieß. Bis dato scheint es, als könnten die Interpret:innen sich der von Hegel vorgegebenen Oppositionsstruktur und ihren Varianten kaum entziehen: Gegensatzpaare wie *emotio-ratio*, Leiden-Handeln, Familie-Staat, weiblich-männlich, Ethos-Gesetz, Religion-Politik, Oralität-Literalität bestimmen die Deutungen nach wie vor. Auch Strukturalismus, Psychoanalyse und die feministisch orientierte Literaturwissenschaft nutzten die Hegelsche Struktur, und selbst Versuche strikt historischer Kontextualisierung¹⁰ kehren letztlich nur die Wertungen um: Antigone als hysterische Anarchistin, Kreon als der respektable, den Normen der Polis konforme Regent.

Immerhin zeichnet sich von R. P. Winnington-Ingram über Arbogast Schmitt und Peter Euben bis zu Marc Griffith¹¹ eine Forschungsrichtung ab, die

zusehends auf Abweichungen vom dualen Schema aufmerksam macht. Autorinnen wie Carol Jacobs oder Judith Butler¹² wiederum greifen auf das Antigone-Seminar Jacques Lacans zurück, den an der antiken Heldin ein absolutes Begehren, eine Art ‚Schönheit zum Tode‘ faszinierte.¹³ Jacobs und Butler ziehen schließlich eine radikale Konsequenz: Sie stellen die Annahme, die beiden Hauptfiguren repräsentierten jeweils eine Idee oder ein Prinzip, als solche in Frage. In der neuesten feministischen Debatte wird teils ein ‚Antigone-Komplex‘, im Unterschied zum geläufigen ‚Ödipus-Komplex‘, entwickelt, teils vertritt man im Zeichen Antigones eine genderorientierte Ethik der ‚Matrix‘ im Gegensatz zur ‚phallisch-patriarchalisch‘ strukturierten Polis.¹⁴

Überprüft man die Argumente dieser Debatte am Text selbst, so scheint es zunächst in der Tat, als trete man in eine Ordnung der Repräsentation ein, auch wenn deren Protagonisten im Verlauf des Dramas eine unterschiedliche Wertung erfahren. Während der Ungehorsam gegenüber dem *nómos* der Polis anfangs erwartungsgemäß in schlechtem Ansehen steht, wird er später zusehends favorisiert, so dass sich der Vertreter des Gesetzes schließlich auf der Verliererseite findet. „Sympathielenkung“ in Richtung Antigone nennt dies Hellmut Flashar.¹⁵ Aber auch diese Umwertung der Repräsentanten wird ihrerseits in Frage gestellt, und zwar schon, wie die Klassische Philologie gezeigt hat, auf der Ebene der Sprache. Sophokles‘ komplexe, zwischen Offenbaren und Verbergen changierende Darstellung, die oft unvorhersehbare Formulierungen aufweist,¹⁶ führt im Fortgang des Dramas auch eine Reihe von Ambiguitäten ein, die die oppositionellen Valenzen ihrer Eindeutigkeit beraubt. All jene Stellen, die für eine Verwirrung der Geschlechterrollen zwischen Kreon und Antigone sorgen und die daran zweifeln lassen, dass es eine heile Welt der Verwandtschaft gibt, die die Heldin verkörpert, können längst nicht

mehr als *quantité négligeable* ausgespart werden. Der unheimliche Text hinter dem Text, die von Mord und Inzest durchzogene Gewaltgeschichte der Nachkommen des Kadmos, rückt zusehends in den Blick.¹⁷

Auch der mögliche Inzest Antigones mit ihrem Bruder Polyneikes spielt in diesem Zusammenhang keine geringe Rolle.¹⁸ Wenn Antigone, Spross des verfluchten Labdakidengeschlechts, immer mehr in den Sog von Indifferenzen gerät, der sie als Mann-und-Frau, Kind-und-Erwachsene, Gerechte-und-Ungerechte, Schwester-und-Geliebte, Lebende-und-Tote zugleich erscheinen lässt, so liegt es nahe, mit Judith Butler von ihrer radikalen *Ortlosigkeit* zu sprechen, davon, dass sie „überhaupt keinen Ort, keinen Platz hat“.¹⁹ Es soll an dieser Stelle der Hinweis darauf genügen, dass diese Ortlosigkeit unter anderem auch eine folgenreiche Dekontextualisierung des ganzen Stückes bewirkt: Antigone ist dann nicht mehr die bloße Aufrührerin in Theben, dem Vexierbild der athenischen Polis, auch nicht die protochristliche Heilige. Vielmehr begegnen wir einer Figur, die eine bestimmte historisch verankerte Ordnung der Repräsentation in Frage stellt, ihre raumzeitliche Einbindung sprengt und dem Stück so die Möglichkeit einer einzigartigen Kanonisierung eröffnet.

III

Beide Aspekte, Offenheit und die Ordnung der Repräsentation, sind es, an denen Brecht mit seiner Bearbeitung ansetzt. Der hohe Grad an Dekontextualisierbarkeit in der sophokleischen Vorlage erleichtert es ihm, das Stück vor seinem eigenen zeitgeschichtlichen Hintergrund, unter dem unmittelbaren Eindruck des Naziterrors umzuschreiben. Als er im Oktober 1947, frisch aus dem amerikanischen Exil in die Schweiz zurückgekehrt, einem Rat Caspar Nehers folgte und die Bearbeitung der *Antigone* sogleich in

Angriff nahm – er schloss eine erste Fassung zwischen dem 29. November und dem 12. Dezember ab –, versuchte er zunächst, wieder Fuß zu fassen im europäischen Kulturraum. In Hans Curjel fand er einen engagierten Intendanten.²⁰ Es ging ihm um einen anspruchsvollen Neuanfang ebenso wie „um eine Rückkehr in die Sprache der eigenen Herkunft, in die Sprache aus der Zeit vor dem Nationalsozialismus“.²¹ Zugleich handelte es sich um eine Wiederbelebung des epischen Theaters nach den nicht zuletzt auch kulturellen Verwüstungen des Naziregimes. Ortlosigkeit war zu einer existentiellen Erfahrung geworden, auf die es mit einem eindeutigen Konzept und ideologischer Stärke zu reagieren galt.

Wie ging Brecht bei seiner Bearbeitung vor? Zunächst gilt es festzuhalten, dass er zeitlebens einen vorwiegend unfreundlichen, respektlosen Umgang mit Klassikern und alten mythischen Stoffen pflegte. In seinem *Gespräch über Klassiker* von 1929 beklagt Brecht jene „ehrerbietige Haltung“, die sich „an den Klassikern sehr gerächt“ habe, weil sie „durch Ehrerbietung ramponiert und durch Weihrauch geschwärzt“ worden seien. Stattdessen schlägt er vor, sich an den „Materialwert“ des Überlieferten zu halten.²² Er empfiehlt einen freizügigen Traditions Umgang, wie er ihn zur gleichen Zeit auch in seinen Lehrstücken *Der Jasager* und *Der Neinsager* vorführte. Während Brecht zwischen den Kriegen eine radikalere, oft ikonoklastische Haltung gegenüber den Klassikern vertrat, ist nach dem Zweiten Weltkrieg stärker „von der marxistischen Historisierung des Originals, seiner verdeutlichenden Rekonstruktion unter Berücksichtigung historischer Dokumente und aktuellen geschichtlichen Wissens“ die Rede.²³

Auch die *Antigone* gehört in diese Phase. Im Vorwort zu seinem *Antigonemodell 1948* erklärt der Autor, das Antigonedrama sei ausgewählt

worden, „weil es stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben stellte“. ²⁴ Die Fallen, die das Konzept einer radikalen Aktualisierung birgt, werden auch gleich benannt. Brecht fürchtete eine Reduktion auf die Attentäter des 20. Juli, während es ihm um Allgemeineres ging, etwa um die „Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“. ²⁵ Arbeitsprinzipien wie „objektive Darstellung“ und „Durchrationalisierung“ ²⁶ dienten vor allem dazu, „die griechische ‚Moirä‘ (das Schicksalhafte) herauszuschneiden“. ²⁷ Da er den „Ursprung des Mythos im ‚Volk‘ vermutet“, ²⁸ geht es ihm weniger um eine Entideologisierung oder Parodierung des antiken Stoffs als vielmehr darum, zu der der sophokleisch-klassischen Gestaltung des Stoffes „zugrunde liegenden Volkslegende vorzustoßen“. ²⁹ Dass der von Brecht so schnittig verwendete Begriff der „Durchrationalisierung“ nicht allzu wörtlich genommen werden darf, wird seit langem gesehen. Schon Ende der 1980er Jahre erkannte man, wie unzuverlässig dieser Begriff ist – nicht nur im Hinblick auf die Hölderlinsche Übersetzung, die Brecht verwendet. Er ist es auch angesichts der verschiedenen mythisch-kultischen Elemente, die in Brechts Stück erhalten bleiben oder gar verstärkt werden: vom Dionysos-Komplex ³⁰ über den Totenkult bis zur ‚Religiosität‘ von Antigones Tat. ³¹ Von daher kann man durchaus mit Wilfried Barner von einer „Re-Barbarisierung des Mythos“ sprechen. ³²

Schon diese wenigen Hinweise lassen das paradoxe Anliegen erkennen: Die antike Vorlage sollte in ein zugleich zeitgemäßeres als auch ursprünglicheres, elementareres Stück umgeschrieben werden. Die „mythologische Verhüllung der Motive“ ³³ und die frühbürgerliche Polideologie sollten zugunsten einer ‚materialen‘ Erfassung der Probleme in den Hintergrund treten. Ich möchte mich im Folgenden auf die erste Fassung des Textes von 1948 konzentrieren;

auf das sogenannte *Antigonemodell* (und die späteren Überarbeitungen) kann ich in diesem Zusammenhang nicht eingehen, auch weil das ‚Modell‘ einen eigenen Problembereich eröffnet und schon mehrfach untersucht wurde.³⁴

Das Anliegen der Aktualisierung kommt im Vorspiel des Stückes, das im Februar 1948 im schweizerischen Chur uraufgeführt wurde, überdeutlich zum Ausdruck. Es zeigt zwei Schwestern im April 1945 in Berlin, die mit der Hinrichtung ihres aus dem Krieg desertierten Bruders konfrontiert werden und vor der Frage stehen, ob sie sich vor den SS-Schergen zu ihm bekennen sollen oder nicht. Auf weniger direkte Weise wird das Anliegen dann in der von Brecht stark abgewandelten Antigone-Fabel selbst realisiert. Die entscheidendste Änderung gegenüber Sophokles ist, dass Kreon einen Raubkrieg um die Erzgruben von Argos führt. Während Theben die Siegesfeier bereits vorbereitet, wird an der Front noch erbittert gekämpft, und Kreon sieht sich gedrängt, auch gegen das eigene Volk vorzugehen. Eine weitere Veränderung betrifft Polyneikes: Er gehört bei Brecht zu Kreons eigener Truppe und desertiert, nachdem sein Bruder Eteokles gefallen ist. Kreon richtet ihn, der am Sinn des Krieges zweifelte, eigenhändig hin und untersagt es jeder Person bei Todesstrafe, diesen ‚Verbrecher‘ mit einer Bestattung zu ehren. Antigone tritt demgegenüber als Anwältin der Unterdrückten auf den Plan, deren Mitgefühl nicht nur dem Bruder gilt, sondern dem ganzen thebanischen Volk.³⁵ Nach ihrem Bekenntnis zur Tat und nach erbittertem Streitgespräch mit Kreon wird sie wie bei Sophokles in eine Felsengrotte verbannt. Der Seher Tiresias warnt den Tyrannen zunächst vergeblich vor dem drohenden Untergang. Erst als ein Bote den Tod seines Sohnes Megareus, die verlorene Schlacht und das Anrücken der Feinde meldet, entschließt er sich, zu handeln. Mit Antigones Freigabe hofft er, seinen zweiten Sohn Hämon zu einer Art Volkssturm gegen den Feind

anstacheln zu können – jedoch, wie sich zeigt, vergeblich. Antigone erhängt sich, Hämon, ihr Geliebter, folgt ihr nach; er richtet das Schwert erst gegen den Vater, dann gegen sich selbst.

Es ist nicht schwer zu sehen, dass Brecht weitgehend das Modell oppositioneller Repräsentation von Hegel übernimmt. Der dort angestrebten Symmetrie der Schuld folgt er allerdings nicht; stattdessen entscheidet er sich strikt pro Antigone und contra Kreon. Nicht die Dialektik von Familie und Staat, Einzelem und Allgemeinem erweist sich als maßgebend für seine Bearbeitung, sondern die marxistische Dialektik des Klassenkampfes, wie sie historisch von der Teilung der Arbeit und den Konflikten zwischen Herrschaft und Knechtschaft antizipiert wird. Das Repräsentationsschema lässt an Eindeutigkeit kaum etwas zu wünschen übrig: Kreon ist nicht mehr nur ein um die Legitimität seiner Regentschaft bemühter Tyrann, der sich aus Unsicherheit oder genealogischer Rason als Hardliner gebärdet. Vielmehr wird er durch eine Reihe von Anspielungen zum antiken Gegenbild Hitlers. Die Totenwache nennt ihn „Mein Führer“ (205), der Chor beschwört die „tausend Jahre“ seines Reichs (238), und am Ende, nach seinem ‚Stalingrad‘, will er, dem Vorbild ähnlich, Theben mit in den Untergang reißen: „Und fallen soll es, soll's mit mir [...]“ (241).

Brecht vergönnt dieser Verkörperung der Gewaltherrschaft keinen Augenblick des Mitleids und der Reflexion. Antigone steht ihrem düsteren Kontrahenten entsprechend glanzvoll gegenüber. Aber in ihrem Fall wird stärker differenziert: „Aber auch die hat einst / Gegessen vom Brot, das in dunklem Fels / Gebacken war. In der Unglück bergenden / Türme Schatten, saß die gemach“, heißt es von ihr“ (228). Von daher ist sie, die einst ‚dazu‘ gehörte, nicht immer schon der Engel des unterjochten Theben, auch wenn

Brecht nicht mit idealisierenden Elementen spart. So schreibt er sie mit den Begriffen „Hirse und Wein“ in die Hölderlinsche Christus-/Dionysos-Symbolik ein (224), scheut vor ihrer Sakralisierung nicht zurück („Und doch hab ich nur Heiligs / Heilig betrieben“, 226) und versieht sie zudem mit der prophetischen Gabe Kassandras: „Denkt nämlich nicht / Ihr seid verschont, ihr Unglückseligen“, verkündet sie (227). Damit sie aber ohne jede Einschränkung zur Repräsentantin humanen Widerstands in einer von Klassenkonflikten zerrissenen Gesellschaft werden kann, bedarf es weiterer Korrekturen an der sophokleischen Vorlage. Alles, was Antigone bei Sophokles ins Zwielficht rückt und die Klarheit der Repräsentation in Frage stellt, insbesondere jene Stellen, die den Verdacht des Inzests oder des Geschlechtersaustauschs erwecken, fallen unter Brechts Zensur: Ein Vers wie Antigones „Von ihm geliebt, lieg ich bei ihm, dem Lieben, dann“ wird moralisch korrekt zu „Gestillt werd ich liegen/ Mit den Stillen“ (202) entschärft und Kreons *gender*-Zweifel, der in neueren Interpretationen so wichtig wird („Da wäre wahrlich ich kein Mann, sie wäre Mann“),³⁶ entfällt völlig.

IV

Nach diesen Stichworten zu Motivik und Struktur von Brechts *Antigone*-Drama möchte ich seine Spracharbeit nun an einem konkreten Beispiel erläutern. Bekanntlich hat sich Brecht nach Prüfung verschiedener ihm vorliegender Übersetzungen – auch ein altgriechischer Text befand sich auf seinem Schreibtisch³⁷ – für die als dunkel und fehlerhaft geltende Hölderlinsche Version entschieden. Diese, 1804 erschienen, hatte damals überwiegend Ablehnung und Spott erfahren. Sogar Schelling, der Freund aus der gemeinsamen Tübinger Zeit, hatte Hegel geschrieben: „Seinen verkommenen Zustand drückt die Übersetzung des Sophokles ganz aus.“³⁸ Erst 1910 war die ‚Übersetzung‘ dank Norbert von Hellingsraths Pindarbuch

wieder halbwegs rehabilitiert worden.³⁹ Bis heute beeindrucken und irritieren Hölderlins Sophokles-Adaptionen, die rätselhaften *Anmerkungen* eingeschlossen, und rufen immer neue Klärungsversuche auf den Plan.⁴⁰ Grosso modo lässt sich kaum bestreiten, dass Hölderlins Übertragung der *Antigone* keine Übertragung zum Zweck der Vermittlung eines antiken Textes ist. Vielmehr handelt es sich um eine über weite Strecken eigenständige Bearbeitung, die infolge zahlreicher Fehler, Bruchstellen und bewusster Umdeutungen, die zum Teil auf seine defizitäre griechische Vorlage zurückgehen, eine merkwürdige Faszination erzeugt.⁴¹

Man hat einerseits eine ‚pindarische‘ „Überwörtlichkeit“ hervorgehoben, eine Art Besessenheit vom Buchstaben des fremden Textes. Andererseits hat man einen „Sprung aus dem griechischen Text“ ins Eigene beobachtet, also eine Neigung zu völlig ‚neuen‘ Formulierungen, die mit dem Original nichts mehr zu tun haben (wollen).⁴² Es lässt sich so von einer „Störung der Verbindung [...] zwischen Zeichen und Sinn“ sprechen,⁴³ von dem Versuch Hölderlins, ein im sophokleischen Text vermeintlich verborgenes, transgressives Potential freizusetzen. Aus Hölderlins Sicht markiert *Antigone* den Übergang zwischen griechischer und hesperischer, antiker und moderner Tragödie. Mit *Antigone* und ihrer ‚Gesetzlosigkeit‘ eröffnet sich ein bei Sophokles bereits gebändigter Zug ins Unbegrenzte, Unendliche, der, jenseits des tragischen Tods, in der Neuzeit auch den *Geist* ergreift – und ihn mit Wahnsinn gefährdet. So wie die Griechen sich vom ‚Aorgischen‘, wie es Hölderlin nennt, ab und zu klassischer Begrenzung hin wandten, so gehen die Modernen umgekehrt vom Organisch-Begrenzten aus, um sich von neuem dem Risiko des ‚Aorgischen‘, also des Unendlichen, zu stellen; Hölderlins Neigung zu ‚ungebundener‘, fragmentarischer Sprache kann als Ausdruck dieser Tendenz gesehen werden.⁴⁴ Um welchen Einsatz Hölderlin

in seinen Übertragungen spielt, deutet sich an, wenn er die antike Tragödie als gefährlich, als ein Geschehen, das mit „Mord und Tod“ endet, charakterisiert, die Situation der Moderne und ihrer Dichter aber als noch bedrohlicher, da jetzt nicht mehr nur die tragische *Tat*, sondern auch und vor allem „*das Wort* aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tötet [...]“.⁴⁵

Warum entschied sich Brecht mit seinem Aufklärungsanspruch ausgerechnet für den ‚Dunklen‘ unter den Klassikern? Musste Hölderlins hermetisch-archaisierender Sprachgestus seine Aktualisierungsabsicht nicht behindern oder sogar sabotieren? Jedenfalls wirkt dieser Rückgriff zunächst befremdlich. Brechts Vorliebe für sprachliche Klarheit, knappe, provokative Formulierungen hat mit der komplexen, ängstlichen Diktion Hölderlins offenbar wenig gemein. Auch Brechts Notiz über den Gegensatz der „pontificalen Linie“ der Lyrik, wozu er u.a. Hölderlin und George zählt, und der sogenannten „profanen Linie“, die von Heinrich Heine angeführt wird, lässt seine Entscheidung merkwürdig erscheinen.⁴⁶ Rainer Pohl verweist in diesem Zusammenhang auf Hölderlins von Pindar beeinflusstes Prinzip der ‚harten Fügung‘ und ihrer Nähe zu „Brechts eigensten Sprachkonzeptionen, insofern Unebenheiten, schockartige Zusammenstöße, Risse, Sprünge in den kleinen wie in den großen Bauformen der dramatischen Dichtung Brechts erkanntermaßen bestimmend sind.“⁴⁷

Im *Arbeitsjournal* begründete Brecht selbst seine Wahl mit Hinweis auf „Hegelisches“, auf „schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen“, in denen er sich „daheim“ fühle⁴⁸. Die nach Ansicht Brechts, dunkle, aber auch rebellische Sprache Hölderlins dient so nicht allein der vorwiegend säkular-marxistischen Konzeption des Stücks. Sie regt Brecht

bemerkenswerterweise auch „zu eigenen, produktiven Verrätselungen und Manierismen“ an, die – im Duktus der Vorlage – über das rein Funktionale hinausgehen.⁴⁹ Von daher genügt es nicht zu sagen, Brecht folge der Hölderlinschen Version, er zitiere sie, montiere sie um. Vielmehr versucht Brecht an zahlreichen Stellen, selbst *wie Hölderlin* zu schreiben, dessen Sprachstil im eigenen Text zu übernehmen, da und dort noch zu steigern oder mit Neologismen zu variieren.⁵⁰

Auch die Rückkehr des Exilanten in den deutschen Sprachbereich spielte für seine Wahl eine Rolle. Brecht, der im kalifornischen Exil dem Glamour Hollywoods und der Kapitalisierung von allem und jedem, auch der Kunst, nichts abgewinnen konnte, sehnte sich offenbar nach etwas Echtem, Ursprünglichem, nach einer archaisch-barbarischen Schicht des Stoffes, die schon bei Sophokles ‚humanisiert‘ worden war. Es ist, als wollte er gerade mit Hölderlin, an dessen Duktus ihm eine „erstaunliche Radikalität“ auffiel,⁵¹ diesen frühen Untergrund des Mythos zurückerobern – und so nicht zuletzt auch die deutsche Dramensprache von Grund auf erneuern. Die Verstärkung des Dionysos-Motivs zum Beispiel lässt darauf schließen, dass ‚Hölderlin‘ für Brecht eine Art Medium darstellt, mit dessen Hilfe sich eine vermeintlich frühe Schicht des Antigone-Stoffes freilegen und perspektivieren lässt.⁵² Hatte Hölderlin doch seinerseits Sophokles als ‚Medium‘ genutzt, um seiner Vision des ‚Aorgischen‘ Ausdruck zu verleihen. Nicht vergessen werden darf zudem Brechts Bedürfnis, Hölderlin der Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten und ihre Nachfolger endgültig zu entreißen.⁵³ Es ging nicht zuletzt um eine „politische Abrechnung“ mit jener „Sprachverhunzung“, die nach dem Zweiten Weltkrieg keineswegs zu Ende war.⁵⁴ Nach einer Zählung Hans-Joachim Bunes übernahm Brecht in der *Antigone* 19,5 % der Verse Hölderlins wortwörtlich, weitere 32,3 % nahezu wörtlich.⁵⁵ Insgesamt handelt

es sich um nicht weniger als 400 Verse, die auf Hölderlin zurückgehen.

Wenn ich mich im Folgenden auf die Chöre konzentriere, so vor allem deshalb, weil Brecht selbst ihnen einen hohen Rang zuschrieb. Während man für das Theater zwischen Schiller und Wagner von einer Individualisierung, wenn nicht vom Verschwinden des Chors sprechen kann, kehrt das Interesse an ihm mit Autoren wie Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Pannwitz, wohl unter dem Einfluss Nietzsches, zu Anfang des 20. Jahrhunderts wieder.⁵⁶ Nietzsche hatte in seiner Tragödienschrift betont, die Tragödie sei „ursprünglich nur Chor und nichts als Chor“ gewesen.⁵⁷ Auch Brecht konnte das Prinzip des Chors für seine Zwecke nutzen. Dass die Chöre „wie Rätsel“ seien, „die Lösungen verlangen“, zog ihn an, auch, „dass sie, ein wenig durchstudiert, immer mehr Schönheiten herausgeben“.⁵⁸ Er vermutete zudem, dass sie in der hellenischen Dramaturgie als „Verfremdungen“ dienten, als proto-epische Elemente,⁵⁹ und erkannte hellsichtig die „Doppelfunktion des Chors als Kommentator und Mitspieler“.⁶⁰

Die Chorlieder in Brechts Drama sind so von einer „Mischung aus Teilnahme am Geschehen und gleichzeitiger Distanz dazu“ geprägt.⁶¹ Auch wenn Brecht keinen Zweifel daran lässt, dass die „Alten“, wie er den Chor nennt, zur herrschenden Schicht gehören, entwickeln sie sich doch im Verlauf des Stückes mehr und mehr zu einer kritisch-demokratischen Instanz, die über Abgründe und Konsequenzen des Geschehens reflektiert und so zwischen den Protagonisten vermittelt. Der Bearbeiter verfährt mit den einzelnen Chorliedern auf recht unterschiedliche Weise: Er kürzt, ergänzt, stellt um, verschiebt die Bedeutungen, etwa wenn er Hölderlins „Geist der Liebe“ zum „Geist der Lüste im Fleisch“ (224) materialisiert, und einmal erfindet er sogar einen eigenen Mythos (218f).⁶²

Die kreativste und für seine ganze Adaption exemplarischste Umarbeitung gelingt Brecht mit dem 1. Stasimon. Bei diesem berühmten, oft gedeuteten Lied von der Größe und Gefährdung des Menschen kommt man mit der neuerdings so beliebten wie einseitigen Theorie vom „Chor als Mitspieler“ (Rösler)⁶³ nicht weit. Angesichts allzu bemühter Kontextualisierungsversuche gilt es für das sophokleische Original zu betonen, dass der Chor hier über sich hinauswächst „auf die Ebene einer allgemeinen Reflexion“.⁶⁴ Von daher wird das Lied oft unabhängig vom tragischen Zusammenhang gelesen und interpretiert. Hellmuth Flashar etwa sieht in ihm einen „Grundtext europäischen Denkens und Dichtens“.⁶⁵ Kurz gesagt, es handelt sich um das lyrische Stenogramm einer Kulturgeschichte des Menschen.⁶⁶ Es benennt seine Leistungen von der Schifffahrt über den Ackerbau, die Jagd, die Sprache, das Denken bis hin zu Medizin und Politik benennt und zeigt zugleich auch die Grenzen des *pantopóros* auf, sofern er gegen Gesetze verstößt, Gewalt ausübt oder gegen den Tod anzukämpfen versucht. Das Lied hat Brecht wohl auch deshalb so beeindruckt, weil es eine für die perikleische Zeit überraschend aufgeklärte Grundhaltung erkennen lässt. Anders als Sophokles' Zeitgenosse Protagoras zweifelt dieses Lied nicht daran, dass der Mensch sich seine Künste selber, ohne transzendente Hilfestellung, beigebracht hat. Und anders als in Aischylos' *Prometheus* verdankt der Mensch seine Fähigkeiten hier nicht mehr, wie üblich, den Göttern, sondern trägt selbst prometheische Züge. Von Marsilio Ficino bis Goethe und darüber hinaus hat man diese Spur weiterverfolgt.

Zugleich weist das Lied aber auch auf den Preis hin, den der Mensch für seine Gründung der Zivilisation zu zahlen hat. Man ahnt ihn bereits in den ersten beiden oft zitierten Versen: „Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch.“ Das vielfach diskutierte und immer wieder anders

akzentuierte *deinós* beeindruckt und verwirrt in seinem Schillern und seinem grundsätzlichen Anspruch. Wie stark die Ambivalenz dieses griechischen Wortes ist, deutet sich an, wenn Hölderlin „ungeheuer“ übersetzt, wie später auch Brecht und Hans Jonas, Johann Gustav Droysen „gewaltig“, Erich Fromm „wunderbar“ und Lion Feuchtwanger „furchtbar“. ⁶⁷ In der Spannbreite dieses Begriffs steckt in nuce die ganze Paradoxie einer Kultur, die im Zuge machtvoller Naturaneignung die Abgründe selbst verantworteten Handelns nunmehr mitreflektiert. ⁶⁸

Bevor wir uns die Version Hölderlins ansehen, werfen wir zunächst, um seine Leistung besser einschätzen zu können, einen Blick auf die Übersetzung des Chorlieds in modernes Deutsch von Ernst Sandvoss: ⁶⁹

Es gibt viel Ungeheuerliches, doch nichts
Ist ungeheuerlicher als der Mensch.
Er jagt im winterlichen Sturm
Über das graue Meer und gelangt
Von Brechern umtost, ans Ziel.

Er quält die erhabenste der Göttinnen,
die unerschöpflich-unermüdliche Erde
Jahraus, jahrein mit wirbelndem Pflug
Und ackert auf ihr mit seinen Rossen hin und her.

Über Scharen leichtsinniger Vögel
Wirft er seine Schlingen aus, fängt
Alle möglichen wilden Tiere und Meeresgetier
Im Maschenwerk seiner Netze.

Mit List besiegt der einfallreiche Mensch
Das schweifende Wild in den Bergen,
Zwingt das Pferd mit der Mähne im Nacken
Und den unbändigen Stier

Und das doppelte Joch.

Er lernte das Sprechen, das hauchfreie Denken
Und das Zusammenleben nach Gesetzen.
Es gelang ihm, der mit allem fertig wurde,
Die Unbilden des Wetters zu meiden,
Den eisig-klaren Frost und den prasselnden Regen.
Keiner Sache, die auf ihn zukommt,
Begegnet er unvorbereitet,
Nur dem Tod entrinnt er nicht,
Wenn er sich auch Mittel
Gegen Krankheit und Not ersann.

Klug und geschickt,
Unverhofft der Dinge Herr,
Beschreitet er bald den Weg zum Schlechten,
Bald zum Guten.
Wer die Gesetze seines Landes hochhält,
Sowie das gottgeheilte Recht,
Ist ein Segen für die Gemeinde,
Ein Fluch, wer zum Bösen neigt und frevelt.
Er soll nicht an meinem Herd sitzen
Und mir nicht gleichgesinnt sein,
Der solches tut.

Nun aber zur Übertragung Hölderlins:

CHOR der Thebanischen Alten

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheuerer, als der Mensch.
Denn der, über die Nacht
Des Meers, wenn gegen den Winter wehet
Der Südwind, fährt er aus
In geflügelten sausenden Häusern.
Und der Himmlischen erhabene Erde,
Die unverderbliche, unermüdete,
Reibet er auf; mit dem strebenden Pfluge,

Von Jahr zu Jahr,
Treibt sein Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht,
Und leichtträumender Vögel Welt
Bestrickt er, und jagt sie;
Und wilder Tiere Zug,
Und des Pontos salzbelebte Natur
Mit gesponnenen Netzen,
Der kundige Mann.
Und fängt mit Künsten das Wild,
Das auf Bergen übernachtet und schweift.
Und dem rauhmähnigen Rosse wirft er um
Den Nacken das Joch, und dem Berge
Bewandelnden unbezähmten Stier.

Und die Red und den luftigen
Gedanken und städtebeherrschenden Stolz
Hat erlernt er, und übelwohnender
Hügel feuchte Lüfte, und
Die unglücklichen zu fliehen, die Pfeile. Allbewandert,
Unbewandert. Zu nichts kommt er.
Der Toten künftigen Ort nur
Zu fliehen weiß er nicht,
Und die Flucht unbeholfener Seuchen
Zu überdenken.
Von Weisem etwas, und das Geschickte der Kunst
Mehr, als er hoffen kann, besitzend,
Kommt einmal er auf Schlimmes, das andre zu Gutem.
Die Gesetze kränkt er, der Erd und Naturgewaltger
Beschwornes Gewissen;
Hochstädtisch kommt, unstädtisch
Zu nichts er, wo das Schöne
Mit ihm ist und mit Frechheit.
Nicht sei am Herde mit mir,
Noch gleichgesinnet,
Wer solches tut.⁷⁰

Die Version von Bertolt Brecht lautet folgendermaßen:

DIE ALTEN.

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer als der Mensch.
Denn der, über die Nacht
Des Meers, wenn gegen den Winter wehet
Der Südwind, fährt er aus
In geflügelten, sausenden Häusern.
Und der Himmlischen erhabene Erde
Die unverderbliche, unermüdete
Reibet er auf mit dem strebenden Pfluge
Von Jahr zu Jahr
Umtreibend das Gäulegeschlecht.
Leichtgeschaffener Vögel Art
Bestrickt er und jagt sie.
Und wilder Tiere Volk.
Und des Pontos salzbelebte Natur
Mit listig geschlungenen Seilen
Der kundige Mann.
Und fängt mit Künsten das Wild
Das auf Bergen übernachtet und schweift.
Und dem rauhmähnigen Rosse wirft er um
Den Nacken das Joch und dem Berge
Bewandelnden, unbezähmten Stier.
Und die Red und den luftigen Flug
Des Gedankens und staatornende Satzungen
Hat er erlernt und übelwehender
Hügel feuchte Lüfte und
Des Regens Geschosse zu fliehen. Allbewandert
Unbewandert. Zu nichts kommt er.
Überall weiß er Rat
Rastlos trifft ihn nichts.
Dies alles ist grenzenlos ihm, ist
Aber ein Maß gesetzt.
Der nämlich keinen findet, zum eigenen
Feind wirft er sich auf. Wie dem Stier

Beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch
 Reißt das Gekröse ihm aus. Tritt er hervor
 Hart auf seinesgleichen tritt er. Nicht den Magen
 Kann er sich füllen allein, aber die Mauer
 Setzt er ums Eigene, und die Mauer
 Niedergerissen muß sie sein! Das Dach
 Geöffnet dem Regen! Menschliches
 Achtet er für gar nichts. So, ungeheuer
 Wird er sich selbst. (208f.)

Zunächst folgt die Umarbeitung weitgehend der Version Hölderlins. Damit partizipiert Brechts Text am Ruhm der ersten Verse „Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer als der Mensch“, die der Ambivalenz des *πολλὰ τὰ δεινὰ* so genau zu entsprechen scheinen,⁷¹ und er bringt auch die anderen sophokleischen Ambivalenzen zur Geltung. Unter ihnen verdient besonders Γῆ, die Erde, Erwähnung, die hier einerseits als Teil der vom Menschen „mit strebendem Pfluge“ unterworfenen Natur, andererseits als „der Himmlischen erhabene Erde“ erscheint, eine Gottheit also. Möglicherweise geht dieses Motiv auf ein altes agrikulturelles Inzesttrauma – man pflügt den Leib der eigenen Mutter – zurück. Bereits in den ersten Versen lässt sich beobachten, dass Brecht in Einzelfällen besonders abwegige Formulierungen Hölderlins wie „In geflügelten, sausenden Häusern“, übernimmt, Formulierungen, die sich offensichtlich Verwechslungen verdanken.⁷² Was sich aber dann ab Vers 11 zeigt, sind zunächst vereinzelte Korrekturen sprachlicher Art. Sie finden sich oft dort, wo Hölderlin seine fehlerhafte griechische Textvorlage, die Brubachiana, zu Irrtümern veranlasste. So werden bei Brecht aus „leichtträumenden“ „leichtgeschaffene“ Vögel, aus „wilder Tiere Zug“ wird, dem griechischen *ἔθνη* entsprechend, „wilder Tiere Volk“ und aus dem „städtebeherrschenden Stolz“ macht der Bearbeiter, ganz hölderlinisch-wortwörtlich verfahren, „staatordnende Satzungen“, *ἀστυνόμους ὀργὰς*.⁷³

Wenn Brecht statt den „gesponnenen Netzen“, wie es bei Hölderlin heißt, die Formulierung „Mit listig geschlungenen Seilen“ bevorzugt, so hat dies weniger mit dem griechischen Originaltext als vielmehr mit einer ersten subtilen Politisierung der Vorlage zu tun, die auf den zweiten Teil des Chorlieds vorausweist. Das „listig“ korrespondiert dem „kundig“ in der nächsten Verszeile („Der kundige Mann“) und deutet hier bereits eine Dialektik zwischen Wissen und Kenntnis auf der einen, Raffinesse und Betrug auf der anderen Seite an. Eine Politisierung ist hier auch insofern zu vermuten, als Brecht im amerikanischen Exil engen Gesprächskontakt mit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer pflegte. Von daher war ihm die in der *Dialektik der Aufklärung* am Beispiel Odysseus vorgeführte „List“ vertraut, die er hier, wie Saskia Fischer vermutet, als Anspielung auf die „Rücksichtslosigkeit und das Machstreben des ‚listigen‘“ und damit des „modernen Menschen“ überhaupt benutzt.⁷⁴

Angesichts dieser unterschiedlich motivierten Veränderungen sticht eines besonders ins Auge: Seltsamerweise versäumt es Brecht, einen stark sinnentstellenden Fehler Hölderlins zu verbessern, der sich einer falschen Interpunktion in der Brubachiana verdankt, nämlich „Allbewandert / Unbewandert. Zu nichts kommt er.“ Wir wissen seit langem, dass nach παντοπόρος ein Punkt oder Doppelpunkt stehen und mit dem ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται eine neue Sequenz beginnen muss.⁷⁵ Nicht „unbewandert“ also, sondern ganz im Gegenteil: „in nichts unbewandert geht er / der Zukunft zu“. Wenn schon von Kathrin Rosenfield vermutet wurde, Hölderlin nutze hier „um potencial latente da escritura“⁷⁶ für seine Poetologie der Gegensätze, so gilt dies mit noch viel größerer Sicherheit für seinen Nachfolger. Genau an dieser Stelle lässt sich sowohl bei Sophokles/Hölderlin als auch Brecht ein Bruch beobachten. Während es bei den beiden Vorgängern nun um das Motiv des

Todes geht, „das der menschlichen Erfindungsgabe ein Ende setzt“,“⁷⁷ schlägt Brecht einen ganz anderen, wenn auch nicht weniger ernüchternden Weg ein wie seine Vorgänger. Brecht gestaltet, unabhängig von den Vorlagen, eine Sophokles und Hölderlin gleichermaßen überbietende und ‚korrigierende‘ zweite Hälfte der Hymne, in der die fehlerhafte Antithese Hölderlins („Allbewandert / Unbewandert“) gezielt als Übergang zu dem, vorsichtig gesagt, marxistisch-dialektisch inspirierten Finale eingesetzt wird.

Damit kommt auch den sophokleischen Ambivalenzen eine andere Funktion zu: Während sie in der antiken Vorlage zu der schicksalhaften Verbindung von Gewalt und Strafe, Hybris und Tod gesteigert werden, erscheinen sie in der Brechtschen Umschrift nun als latente Antizipation der klassenkämpferischen Dialektik, als geschichtliches Noch-nicht, das auf Klärung und Richtigstellung durch das Wissen des Späteren wartet. „Wie dem Stier / Beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch / Reißt das Gekröse ihm aus. Tritt er hervor / Hart auf seinesgleichen tritt er“ heißt es nun. Und die Begriffe „Stier“ und „Joch“, oben von Hölderlin/Sophokles erwähnt, werden in ein und demselben Chorlied uminterpretiert: Anstelle des ‚Stiers‘ tritt nun der „Mitmensch“, der von einem anderen Mitmenschen unterdrückt, versklavt, wie ein Tier gehalten wird. Mit der Formulierung „Tritt er hervor / Hart“ spielt Brecht im Übrigen selbstreflexiv auf das Prinzip der ‚harten Fügung‘ Hölderlins an und leitet sie materialistisch von der real existierenden ‚Härte‘ in der archaischen Gesellschaft ab. Hölderlin wird hier auf mindestens zweifache Weise als Vermittler zwischen Antike und Moderne beansprucht: einmal durch seine dualistische Fehllektüre des παντοπόρος/ἄπορος, die im neuen Kontext an das Motiv von der Größe und Haltlosigkeit des Menschen bei Pico della Mirandola oder Pascal erinnert. Das andere Mal durch einen sprachlichen Gestus – aus der

zweiten Fassung von Hölderlins Hymne „Der Einzige“ –, den Brecht in dem Satz „Dies alles ist grenzenlos ihm, ist / Aber ein Maß gesetzt“ imitiert.⁷⁸

Es ist bezeichnend, dass in dieser Hymne Hölderlins der unfruchtbare Kontrast aus Grenzenlosigkeit und Erstarrung, den Dionysos repräsentiert, von einem Vermittlungsgeschehen abgelöst wird, das sich zunächst im Zeichen Christi, dann als säkularisierte Heilsgeschichte vollzieht. Hölderlin antizipiert hier also die Problemlage seines Nachfolgers auf frappierende Weise. Mit der ‚harten Fügung‘ des ‚ist / Aber‘ leitet Brecht zum gesellschaftlichen Konfliktfeld von Herrschaft und Knechtschaft, Besitz und Hunger, Unterdrückung und Widerstand in seiner eigenen Version der Kulturgeschichte über. Sie schreibt sich, wie schon gezeigt, zunächst in Sophokles‘ agrikulturelles Bild vom „Stier“ und vom „Joch“ ein, wendet sich aber schließlich, mit dem rousseauistischen Motiv von der „Mauer“, die er „ums Eigene“ „[S]etzt“,⁷⁹ gegen die Vorlagen selbst.

An dieser Stelle gilt es, genauer hinzusehen. Folgenden Versen ist meist keine besondere Aufmerksamkeit zuteil geworden, weil sie allzu offensichtlich ein soziales oder sozialistisches Anliegen beschwören: „Nicht den Magen / Kann er sich füllen allein, aber die Mauer / Setzt er ums Eigene, und die Mauer / Niedergerissen muß sie sein! Das Dach / Geöffnet dem Regen!“ Mit der erneuten, bei Hölderlin nicht existierenden ‚harten Fügung‘ der Wortfolge „und die Mauer / Niedergerissen muß sie sein“ versucht Brecht kurz, eine revolutionäre Tonlage anzuschlagen – wobei der zweite der beiden Imperative zudem eine utopische Komponente erkennen lässt. Und doch genügt es nicht, diese merkwürdige Parenthese nur als prämarxistische Metaphorik zu lesen. Denn das dem „Regen“ geöffnete „Dach“, das als Bild an dieser Stelle nicht leicht verständlich ist, führt möglicherweise noch einmal zu

Hölderlin zurück. Nicht nur das Motiv des ‚Offenen‘ begegnet vielfach in Hölderlins Gedichten,⁸⁰ auch der „Regen“ zählt dort, wie das ‚Gewitter‘, der „Blitz“, das ‚Feuer‘ oder der ‚Schatten‘, zu jenen Naturphänomenen, in denen Gott sich offenbart. So heißt es etwa im Fragment *Die Titanen*: „Viel offenbaret der Gott / Denn lang schon wirken / Die Wolken hinab / Und es wurzelt vielesbereitend heilige Wildniß“.⁸¹ Noch in seiner eigensten immanent-eschatologischen Symbolik nutzt Brecht Hölderlins mit Transzendenz aufgeladene Natur-Bildlichkeit, um den Einschub plausibler erscheinen zu lassen: Regen kann dann sowohl religiös als auch materialistisch, als Wasser für die Durstigen, verstanden werden; Brecht lässt beide Bedeutungen changieren. Am Ende des Liedes aber wird noch einmal die ‚unerlöste‘ *conditio humana* betont. Die Ungeheuerlichkeit des Menschen liegt hier nicht mehr, wie noch bei Hölderlin, darin, dass er, der Herrscher über die Natur, sich selbst nicht zu beherrschen und den Gesetzen nicht zu folgen vermag, sondern dass er „seinesgleichen“ ausbeutet. Denn: „Menschliches / Achtet er für gar nichts“.

V

In Abwandlung einer Formel Gérard Genettes könnte man die hier vorliegende hybride *réécriture* des ersten Stasimon als „littérature au troisième degré“ bezeichnen,⁸² schreibt sie sich doch kreativ-parasitär in einen das Original seinerseits überschreibenden ‚Wirtstext‘ ein, den sie wiederum korrigiert, imitiert, modifiziert, kürzt und erweitert. Diese *réécriture* steht beispielhaft für die gesamte Bearbeitung. Die Konzeption der zweiten Hälfte des Chorlieds mit ihrer Motivreihe vom Homo-homini-lupus über Ausbeutung, Privateigentum, Revolution bis zu einer erlösenden Perspektive danach greift auch auf die gesamte Bearbeitung über. Weshalb man sagen könnte, Brecht isoliert das Lied nicht ganz so stark von der Handlung wie

seine Vorgänger Sophokles und Hölderlin. Vielmehr schafft er Verbindungslinien, indem er die antifaschistisch-marxistische Tendenz des Stückes bereits hier, im ersten Stasimon, auf eine Weise anklingen lässt, als antizipiere der ihm vorliegende Text in nuce schon das von ihm Hinzugefügte. Und so, wie Brecht die Doppeldeutigkeiten des 1. Stasimon in das vereindeutigende Gefüge historisch-materialistischer Dialektik 'übersetzt', so transformiert er auch die Ambivalenz der beiden Hauptfiguren Antigone und Kreon in seine duale Ordnung der Repräsentation: Kreon als Inbegriff des Unterdrückers, Antigone als die selbstlose Widerstandskämpferin. Die Hegelsche Balance der Figuren wird so auf denkbar radikale Weise aufgehoben. Recht und Unrecht werden strikt voneinander getrennt.

Der sophokleischen Grundspannung zwischen Ambivalenz und Deutlichkeit versucht Brecht gleichwohl gerecht zu werden. Er versucht dies dadurch, dass er die Eindeutigkeit im Konzeptionellen mit den hermetischen Archaismen der Hölderlinschen Sprache konterkariert. Zu beantworten bleibt freilich die Frage, ob und inwiefern sich archaisierender Rekurs und dialektische Rationalität miteinander vereinbaren lassen. Hierzu ist zunächst zu sagen, dass auch Hölderlin in seiner Übersetzung ein Auseinanderklaffen von am Griechischen orientierter Wörtlichkeit und hesperischem Sinn nicht nur in Kauf genommen, sondern bewusst einkalkuliert hat; Brecht steht schon von daher seinem Vermittler näher als es scheinen mag. Erinuert man sich an Tragödienadaptionen der ersten Jahrhunderthälfte, wie wir sie von Hofmannsthal, Pannwitz, Hauptmann, Jahnn oder Carl Orff kennen, so wird auch in deren Bearbeitungen, angeregt durch die Tragödienschrift Nietzsches, eine kulturell nicht überformte Archaik als eigentliche Moderne aufgefasst. Während dort aber das Frühgeschichtlich-Orgiastische im Zuge einer anticlassizistischen

Revision gefeiert wird, verkehrt Brecht dieses Muster, bei aller Sympathie für Dionysos, in sein materialistisches Gegenteil. Zwar versetzt auch er das Geschehen explizit „auf die barbarische Pferdeschädelstätte“ zurück.⁸³ Er unterstellt dem Roh- und Urzustand der Gesellschaft aber ein elementares Bewusstsein sozialer Spannungen, das durch die mythologisch-tragische Überarbeitung der griechischen Klassik verschüttet worden und nun wieder freizulegen sei. Hier klingt die Drei-Phasen-Konzeption der idealistischen Geschichtsphilosophie an, wenn bei Brecht auch der ‚Urzustand‘ weit nüchterner gesehen wird als dort. Sophokles mit Rousseau, Hegel und Marx zu überholen hieße dann zugleich, mit Hölderlin hinter ihn zurückzugehen.

Aber Hölderlins Sprache dient nicht nur als archaisierende Gegenfolie zur Eindeutigkeit des Konzepts, als Versuch, die Materialität der Form aufzurauen gegenüber einem strukturell geglätteten Inhalt. Dank dieser Sprache gelingt Brecht das „Kunststück, antike Tragödie und episches Theater“ zu vermitteln.⁸⁴ Denn diese Sprache ermöglicht es ihm darüber hinaus, einen neuartigen ‚Verfremdungseffekt‘ im Sinne von Sklovskijs Begriff der *ostraneniye* und der Entautomatisierung zu generieren, da sie für reflexive Distanz sorgt;⁸⁵ sie stellt etwas von jener „Aura“ wieder her, deren Verschwinden im Zeitalter technischer Reproduktion Walter Benjamin beklagt hatte; und sie enthält eine sinnlich-radikale, ja anarchische Dimension. Von diesen vielfachen Interessen her gelingt es Brecht, die Brisanz und Aktualisierbarkeit von Hölderlins Sprache wirkungsvoll zu inszenieren – und nicht zuletzt, den vielleicht deutschesten Dichter aus der sei es kulturkonservativen, sei es nationalsozialistischen Vereinnahmung zu befreien.

Archaisierung oder Aktualisierung? Diese Frage stellte ich in der Überschrift. Sie lässt sich abschließend so beantworten, dass aus Brechts

Sicht gerade die politisch-ideologische Aktualisierung, die er nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs im Sinn hatte, eine Archaisierung erforderlich machte, eine Archaisierung, deren Richtung im Prinzip von Hölderlin vorweggenommen worden war. Nicht nur das Sperrige, Hartgefügte der Hölderlinschen Sprache reizte Brecht, diese vermeintlich volksnahe Echtheit; nicht nur der republikanische Impetus der *Anmerkungen zu Antigonä*, das revolutionäre Verständnis von „Umkehr“.⁸⁶ Auch und vor allem entdeckte Brecht in Hölderlins *Antigonä* Spuren archaischer Erfahrungen, Momente von Entgrenzung und „Wildnis“,⁸⁷ die die ‚Klassizität‘ von Sophokles‘ Behandlung des Stoffes untergruben und ihn, gleichsam gegen den Strich, für geschichtlich-utopische Dimensionen öffneten. Nichts wäre von daher abwegiger als die Annahme, Brecht habe die Hölderlinsche Übertragung auf Grund einer „ganz pragmatischen, arbeitsökonomischen Erwägung“ gewählt.⁸⁸ Vielmehr ging es darum, wie der Churer Intendant Hans Curjel sich anlässlich der Uraufführung erinnert, „eine cyclopische, primitive, unelegante Antike“ zu schaffen.⁸⁹

Diese unelegante, unklassische Antike, dieser Hölderlin-Ton hallt im Theater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach, zunächst in der großen Zahl internationaler Aufführungen der Brechtschen *Antigone*. Dann aber auch bei Schülern Brechts wie Heiner Müller, der in seinen Antike-Adaptionen weiter auf diesem von Hölderlin bestellten Feld experimentierte. In einem Interview zu seiner Theaterarbeit zitiert Müller Brecht unter anderem mit dem Satz „In der Nähe der Fehler liegen die Wirkungen.“ Sein Kommentar: „Das ist schon interessant“.⁹⁰

Notes

- 1 Dieser Aufsatz basiert auf meinem Münchner Habilitationsvortrag von 2003, sowie auf

verschiedenen Seminaren und Vorträgen zum Thema Antigone, die ich inzwischen in São Paulo, Wien, Zürich und Sapporo gehalten habe. Aus dieser Beschäftigung sind bisher zwei schriftliche Arbeiten hervorgegangen: Ulrich Johannes Beil, „Dionysos-Reflexionen. Fest und Präsenz in Sophokles'/Brecht's *Antigone*“. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 16 (2005): (http://www.inst.at/trans/16Nr/05_7/beil16.htm, 06.09.2022); U.J.B., „Bedecken, Beflecken, Beschwören: Präsenzeffekte in der *Antigone* des Sophokles“. In: Christian Kiening (Hg.), *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos Verlag 2007, S. 147-178.

- 2 Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905). In: S.F.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt/M.: S. Fischer 1970, S. 9-219, hier S. 33.
- 3 Vgl. George Steiner, *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2014 (Orig.: *Antigones*, Oxford 1984).
- 4 Athol Fugard, *The Island* (dt. *Die Insel*, übers. von Eva Walch, in: A. Fugard, J. Kani, W. Ntshona, *Aussagen. 3 Theaterstücke*. Frankfurt/M 1979, S. 69-116).
- 5 Eine Dokumentation mit Fotos, Berichten etc. findet sich bei Masahiko Yokobori, „Eine kollektive Reise zu Antigone, deren Aufzeichnung und Transformation“. In: <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/eine-kollektive-reise-zu-antigone>, 07.09.2022); vgl. auch: Masataka Matsuda, „Bericht über das Theaterstück ‚Aufzeichnung einer Reise zu Antigone und deren Aufführung‘“ (Japanisch). In: *Rikkyo Review of New Humanities*. 1 (2013), S. 95-117.
- 6 Zu dem Projekt von Milo Rau, das wegen Corona aufgeschoben werden musste, vgl. den Artikel „Arts.21 - The Cultural Magazine“ (<https://www.dw.com/en/arts21-the-cultural-magazine/av-59730847>, 07.09.2022).
- 7 Karl Kerenyi, Vorwort. In: *Antigone*. Sophokles, Euripides, Racine, Hölderlin, Hasenclever, Cocteau, Anouilh, Brecht, hg. von Joachim Schondorff. München-Wien: Langen-Müller 1983 (7. Aufl.), S. 9-38; hier S. 33f.: Von Antigone bleibe bei Brecht ‚keine Substantialität‘ übrig. Dass Brechts *Antigone*-Bearbeitung ‚scheitert‘, ist die Auffassung von Jan Knopf (Jan Knopf, *Brecht-Handbuch: Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler 1980, S. 279). Kritik an Brecht übt auch Walter Jens in seiner fiktiven Talkshow „Sophokles und Brecht“. In: W. J., *Zur Antike*. München: Kindler 1978, S. 413-433.
- 8 Von den Studien der zweiten Jahrhunderthälfte sind zu erwähnen: Rainer Pohl, *Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bertold [!] Brechts*. Bonn: Bouvier 1969; Wolfgang Roesler, „Zweimal Antigone. Griechische Tragödie und episches Theater“. In: *Der Deutschunterricht* 31 (1979), S. 42-58; Wilfried Barner, „‚Durchrationalisierung‘ des Mythos? Zu Bertolt Brechts ‚Antigonemodell 1948‘“. In: *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Hg. von Paul Michael Lützeler u.a. Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 191-210; Hellmut Flashar, „Durchrationalisieren oder Provozieren? Brechts *Antigone*, Hölderlin und Sophokles“ (1988). In: H.F., *Eidola*.

- Ausgewählte kleine Schriften. Amsterdam: Grüner 1989, S. 147-170. Die Forschung intensivierte sich dann vor allem mit Werner Frick, ‚Die mythische Methode‘. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne (Hermæa, NF 86). Tübingen: Niemeyer 1996; zu nennen sind auch Sabine Doering, ‚Vom Mythos zum Modell. Brechts ‚Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet‘. In: Hölderlin-Jahrbuch 37 (2010-2011), S. 141-169, sowie Christian Horn, Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. Karlsruhe: Universitätsverlag 2008, und Saskia Fischer, Ritual und Ritualität im Drama nach 1945. Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke. München: Fink 2019.
- 9 Hegel legt nahe, dass Kreon und Antigone, die sich einerseits auf das menschliche, andererseits auf das göttliche Gesetz berufen, gleichermaßen ‚Recht‘ behalten (oder gleichermaßen schuldig sind): „Auf eine plastische Weise wird die Kollision der beiden höchsten sittlichen Mächte gegeneinander dargestellt in dem absoluten Exempel der Tragödie, Antigone; da kommt die Familienliebe, das Heilige, Innere, der Empfindung Angehörige, weshalb es auch das Gesetz der unteren Götter heißt, mit dem Recht des Staates in Kollision. Kreon ist nicht ein Tyrann, sondern ebenso eine sittliche Macht. Kreon hat nicht Unrecht [...]“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Religion II. Werke, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M: Suhrkamp 1986, Bd. 17, S. 133); vgl. neuerdings Paul Gragl, „Hegel's *Antigone*. The Birth of the Constitution from the Spirit of Tragedy“. In: ICL Journal [International Constitutional Law] 15 (2021), S. 413-434.
 - 10 Christiane Sourvinou-Inwood, "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*". In: Journal of Hellenic Studies 109 (1989), 134-148.
 - 11 R.P. Winnington-Ingram, Sophocles. An Interpretation. Cambridge u.a, Cambridge-University-Press 1980; Arbogast Schmitt, „Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der ‚Antigone‘“. In: Antike und Abendland, Heft 1, Bd. XXXIV (1998), S. 1-16; Peter Euben, Corrupting Youth. Political Education, Democratic Culture, and Political Theory. Princeton, Princeton University Press 1997, S. 139-178; Marc Griffith, Sophocles' *Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
 - 12 Carol Jacobs, "Dusting *Antigone*". In: MLN, Vol. 111, No. 5, Comparative Literature Issue (1996), S. 889-917; Judith Butler, Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Frankfurt/M, Suhrkamp 2001.
 - 13 Jacques Lacan, Das Seminar VII: Die Ethik der Psychoanalyse. Weinheim-Berlin: Quadriga 1996, S. 293-434. Vgl. auch Christoph F.E. Holzhey, "Lacans Antigone. Zur Normativität des Lustprinzips und dessen Jenseits". In: Anne Reichold und Pascal Delholm (Hg.), Normativität des Körpers. Freiburg/Br.: Alber 2011, S. 164-85.
 - 14 Aus der Sicht Judith Butlers ist Antigone, die sich an die Stelle Kreons setzt und auf der der Fluch der Verwandtschaft lastet, keine „reine Figur, und es dürfte sich als

- ziemlich schwierig erweisen, sie zu romantisieren oder sich auf sie als Beispiel zu berufen“: Butler, *Antigone* (Anm. 12), S. 46. Zur feministischen Interpretation des Antigone-Stoffs vgl. Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex. Ethics and the Invention of Feminine Desire*. Stanford: University Press, 2004. Zur aktuellen feministischen Diskussion mit Rückblick auf die bisherigen Positionen vgl. Sheila L. Cavanagh, „Antigone’s Legacy: A Feminist psychoanalytic of an Other Sexual Difference“, 9(1): 4 (2017). In: *Studies in the Maternal*, S. 2-34. DOI: <https://doi.org/10.16995/sim.223>; vgl. auch Bracha L. Ettlinger, „Antigone with(out) Jocaste“. In: S.E. Wilmer und A. Zukauskaitė (Hg.), *Interrogating Antigone in postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford: Oxford University Press 2017, S. 1-20.
- 15 Hellmut Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, München: Beck Verlag 2000, S. 69.
 - 16 Felix Budelmann, *The Language of Sophocles: Communitality, Communication and Involvement*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 29; 87; 131.
 - 17 Vgl. Kathrin Rosenfield, *Antigona – de Sófocles a Hölderlin: Por uma filosofia ‘trágica’ da literatura*. Porto Alegre: Zouc 2000; Hartmut Böhme, „Götter, Gräber und Menschen in der *Antigone* des Sophokles“. In: Greve, Gisela (Hg.): *Sophokles. Antigone* Tübingen: Ed. diskord 2002, S. 93-124.
 - 18 Vgl. Mark Griffith, „The Subject of Desire in Sophocles’ Antigone.“ In: *The Soul of Tragedy*, edited by V. Pedrick and S. Oberhelman. Chicago: University of Chicago Press 2005, S. 91-136; und neuerdings: Sophie Mills, „Images and Effects of Incest in Sophocles’ Antigone.“ In: *Looking at Antigone*, hg. von David Stuttard. New York: Bloomsbury Academic 2018, S. 47-62.
 - 19 Butler, *Antigones Verlangen* (Anm. 12), S. 125: „Wie sollen wir diesen merkwürdigen Ort zwischen Leben und Tod verstehen, das Sprechen genau von dieser oszillierenden Grenze her? Wenn Antigone in gewissem Sinne tot ist und dennoch spricht – ist sie dann nicht diejenige, die überhaupt keinen Ort, keinen Platz hat und dennoch einen solchen in der Sprache fordert; ist sie nicht das sich im Intelligiblen zeigende Unverständliche, eine Position innerhalb der Verwandtschaft, die gar keine Position ist?“
 - 20 Brechts „Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet“ (1947) wird zitiert nach: *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 8. Berlin/Weimar/Frankfurt/M: Suhrkamp 1992, S. 193-242. Abkürzung im Folgenden: BFA 8, plus Seitenangabe. Im Text wird nur die Seitenzahl genannt. Wenn nicht anders angegeben, werden auch andere Werke Brechts nach dieser Ausgabe zitiert. Zu den Anfängen in Chur vgl. BFA 8 [Kommentar], S. 489-492.
 - 21 Wolfgang Braungart, „Heimat – Sprache – poetische Einbildungskraft (Hölderlin, Brecht)“. Vortrag vor der Konrad-Adenauer Stiftung, November 2012, S. 2: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=b14e1d6a-1b15-ae26-23ee-a711996dc5e&groupId=252038, 17.08.2022).

- 22 BFA 21, S. 310f.
- 23 Frick, Die mythische Methode (Anm. 8), S. 495f.
- 24 Bertolt Brecht, Antigonemodell. Vorwort. Zit. nach: Werner Hecht (Hg.), Brechts Antigone des Sophokles. Frankfurt/M: Suhrkamp 1988, S. 47-55, hier S. 48.
- 25 Brecht, Antigonemodell. Vorwort. In: Hecht, Brechts Antigone (Anm. 24), S. 48.
- 26 Brecht, Antigonemodell, Vorwort, In: Hecht, Brechts Antigone, (Anm. 24), S. 48f.
- 27 Brecht schreibt im Dezember 1947 an seinen Sohn: „Die Änderungen, die mich zum Schreiben ganz neuer Partien zwangen, sind gemacht, um die griechische ‚Moirä‘ (das Schicksalhafte) herauszuschneiden“. BFA 29, S. 440.
- 28 Barner, Durchrationalisierung (Anm. 8), S. 194.
- 29 BFA 29, S. 440.
- 30 Zu Brechts Dionysos-Verwendung vgl. auch Horn, Remythisierung und Entmythisierung (Anm. 8), S. 324.
- 31 Hierzu vor allem der Aufsatz von Barner, Durchrationalisierung (Anm. 8).
- 32 Barner, Durchrationalisierung (Anm. 8), S. 199.
- 33 Peter Witzmann, Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts. Berlin: Akademie Verlag 1964, S. 84; vgl. auch Jochanaan Christoph Trilse, „Brechts Verständnis der Antike“. In: Werner Hecht (Hg.), Brechts Antigone des Sophokles. Frankfurt/M: Suhrkamp 1988, S. 236-244.
- 34 Vgl. Werner Wüthrich, Die Antigone des Bertolt Brecht, Zürich: Chronos Verlag 2015.
- 35 Es ging Brecht offenbar (auch) darum, „die Thematik von der subjektiven Ebene des Widerstands auf die objektive Ebene des Systems anzuheben“ (Horn, Remythisierung [Anm. 8], S. 328).
- 36 Sophokles, Antigone. In: Sophokles. Tragödien und Fragmente. Griechisch und deutsch herausgegeben und übersetzt von W. Willige, überarbeitet von K. Bayer (Tusculum-Bücherei). München: Heimeran-Verlag 1966, S. 240-321, hier S. 271, Vs. 484f. Auch die eingestreuten griechischen Zitate entstammen dieser Ausgabe, im Folgenden zitiert als: Sophokles, Antigone.
- 37 Ruth Berlau schreibt in ihren Erinnerungen: „Brecht hatte verschiedene Übersetzungen von Sophokles geprüft – ich sah sogar einen Text in Griechisch, denn Brecht hatte jemanden gefunden, der ein bisschen Griechisch beherrschte – und sich dann für die Hölderlinsche Bearbeitung entschieden.“ (Ruth Berlau, Erinnerungen. Auszug in: Hecht, Brechts Antigone [Anm. 24], S. 184).
- 38 Zit. nach Wolfgang Schadewaldt, „Hölderlins Übersetzung des Sophokles“, In: W.S., Antike und Gegenwart. Über die Tragödie. München: dtv 1966, S. 113-174, hier S. 115 f.
- 39 Norbert von Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910.
- 40 Vgl. hierzu Lars Friedrich, „Gegengewichte. Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und ihr Tragödienmodell“. In: Eckart Goebel und Cornelia Zumbusch (Hg.), Balance. Figures des Äquilibriums in den Kulturwissenschaften. Berlin/Boston: de Gruyter 2020, S. 109-128.

- 41 Mitverantwortlich für die Fehlerhaftigkeit der Übertragung ist sicherlich Hölderlins Verwendung der griechischen Sophokles-Ausgabe der sogenannten Brubachiana, die 1555 bei Braubach in Frankfurt erschienen ist. Neuere Ausgaben hätten im 18. Jahrhundert zur Verfügung gestanden.
- 42 Martin von Koppenfels, „Der Moment der Übersetzung. Hölderlins *Antigonä* und die Tragik zwischen den Sprachen“. In: Zeitschrift für Germanistik, NF, Vol. 6, No. 2 (1996), S. 349-367, hier S. 352.
- 43 Koppenfels, Moment der Übersetzung (Anm. 42), S. 352.
- 44 Vgl. hierzu Thomas Emmrich, „Das Subjekt der Lyrik oder: Für eine Philologie der Dunkelheit – Lyrik als (ein) Paradigma der Moderne“. In: German Life and Letters 73/4 (2020), S. 521-540.
- 45 Die Werke Hölderlins werden zitiert nach folgender Ausgabe: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, hrsg. v. Jochen Schmidt. (= DKV). Frankfurt/M. 1994. Hier: Anmerkungen zur *Antigonä*, DKV 2, S. 913-921, hier S. 918f.
- 46 Notiz Brechts aus seinem *Arbeitsjournal* vom 22. August 1940, zit. nach Hecht, Brechts *Antigone* (Anm. 24), S. 11.
- 47 Rainer Pohl, Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bertold [!] Brechts. Bonn: Bouvier 1969, S. 1.
- 48 Zit. nach Hecht, Brechts *Antigone* (Anm. 24), S. 12.
- 49 Diesen Aspekt betont Barner, Durchrationalisierung (Anm. 8), S. 202.
- 50 Vgl. Hellmuth Flashar, „Hölderlins Sophokles-Übersetzungen auf der Bühne“. In: Hölderlin-Jahrbuch 37 (2010/2011), S. 9-29, hier S. 19: Brecht überbiete, heißt es da, „Hölderlin in gesuchtem Archaisieren, wenn er Hölderlins wörtliche und schlichte Übersetzung ‚Tränen vergießend‘ durch ‚die Zähre wäscht‘ wiedergibt und geradezu gelehrte Pindarzitate in den Text einschwärzt oder archaisch klingende Mythologeme erfindet, die es gar nicht gibt (‚Duldend saßen im feuerzerfressenen Haus die Lachmyschen Brüder‘), die in der gesamten Antike nirgends belegt sind.“ Die „Lachmyschen Brüder“ sind in der Tat ein von Brecht selbst erfundener Mythos mit antikem, Sound’. Hierzu auch: Doering, Vom Mythos zum Modell (Anm. 8), S. 167.
- 51 *Arbeitsjournal*, zit. nach Hecht, Brechts *Antigone* (Anm. 24), S. 13.
- 52 Vgl. Beil, Dionysos-Reflexionen (Anm. 1): „Wenn Sophokles sich um eine Vergegenwärtigung des kultischen Rahmens der Aufführung bemüht, in der sich die Erinnerung an die archaisch-religiöse Verankerung der Tragödie mit der Gegenwart der Aufführung und ihrem Festcharakter überkreuzt, wenn bei ihm also gerade das Vergangenste für den Akt der Vergegenwärtigung in Anspruch genommen wird, spannt Brecht kultische, sprachliche und gesellschaftliche Vergangenheit mit dem Gegenwärtigsten, mit politischer Zeitgenossenschaft, zusammen. Nicht zufällig stehen die je verschiedenen Formen der Metatheatralität und der Präsenz, der sich Sophokles und Brecht verschrieben haben, im Zeichen des Dionysos.“ Vgl. auch Horn, Remythisierung und Entmythisierung (Anm. 8), S. 324.
- 53 Hierbei spielt wohl auch der Hölderlin-Essay von Georg Lukács eine Rolle: „Brecht hat

- höchstwahrscheinlich dessen Hölderlin-Essay von 1935 gekannt, die erste gewichtige, noch lange die ‚linke‘ Rezeption prägende marxistische Interpretation, die ausdrücklich als Antwort auf „die grob-demagogische, kraß-lügenhafte Schändung seines [Hölderlins; M.C.] Andenkens durch die Braunhemden der Literaturgeschichte“ intendiert war“: Marco Castellari, Hölderlin und das Theater: Produktion-Rezeption-Transformation. Berlin-Boston: de Gruyter 2018, S. 310.
- 54 Wüthrich, Antigone (Anm. 34), S 41.
- 55 Hans-Joachim Bunge, Antigone-Modell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zu Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters von Bertolt Brecht. Greifswald: Mschr. Dissertation 1957, S. 131. Diese Zählung wirkt, wie schon Pohl betont hat, allzu ‚genau‘ angesichts der komplexen Textsituation: Pohl, Strukturelemente (Anm. 8), S. 165.
- 56 Horn, Remythisierung und Entmythisierung (Anm. 8), S. 87-107. Vgl. zur Gesamtentwicklung auch Peter Riemer u. Bernhard Zimmermann (Hg.), Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart-/Weimar: Metzler 1998.
- 57 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. KSA Bd. I, S. 52.
- 58 Brecht, Anmerkungen zur Bearbeitung: Hecht, Brechts Antigone (Anm. 24), S.
- 59 Brecht, Antigonemodell, Vorwort: Hecht, Brechts Antigone, (Anm. 24), S. 49.
- 60 Brecht, Notiz zur „Doppelnatur des Chors der Alten“. In: Hecht, Brechts Antigone, (Anm. 24), S. 25.
- 61 Detlev Baur, Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor (Theatron, 30). Tübingen: Niemeyer 1999, S. 56.
- 62 Die bereits erwähnten „Lachmischen Brüder“ und ihre Geschichte sind in der Tat ein von Brecht selbst erfundener Mythos mit antikem ‚Sound‘. Vgl. hierzu auch: Doering, Vom Mythos zum Modell (Anm. 8), S. 167.
- 63 Wolfgang Rösler, „Der Chor als Mitspieler. Beobachtungen zur ‚Antigone‘“. In: Antike und Abendland 29 (1983), S. 107-124.
- 64 Flashar, Sophokles (Anm. 15), S. 69.
- 65 Flashar, Sophokles (Anm. 15), S. 88; vgl. auch die erhellende Analyse des Liedes von: Charles Paul Segal, „Sophocles’ Praise of Man and the Conflicts of the Antigone“. In: Arion: A Journal of Humanities and the Classics. Vol. 3, No. 2 (1964), S. 46-66.
- 66 Ein Stenogramm, das im Übrigen eingebettet ist in zeitgenössische Diskurse über kulturellen Fortschritt: So Yoshinori Sano, „The First Stasimon of Sophocles’ *Antigone* (332-375): Comparison with Texts on Cultural Progress“. In: JASCA (Japanese Society of Cultural Anthropology) 2 (2014), S. 31-46.
- 67 Sophokles, Antigone, S. 260f; zu Übersetzungsvarianten von *deinós* vgl. Friedrich Maier, „Was bist du Mensch? Schrecklich oder wunderbar?“ In: Forum Classicum 1 (2015), S. 18-28.
- 68 Vgl. die treffende Interpretation von Th. C. W. Oudemans und André Lardinois, Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles’ *Antigone*. (Brill’s Studies in

- Intellectual History, 4). Leiden: Brill 1987, S. 125: "The fundamental problem, as revealed in this stasimon and encountered in other interconnected cosmologies, is that in order to institute civilization man has to employ the selfsame power that he has to subdue. Ordering requires power, and therefore is ambiguous." In diesem Sinne reflektiere das Stasimon die fundamentale griechische Opposition von *póntos* und *póros*, Natur und Kultur (S. 126).
- 69 Übersetzung von Ernst R. Sandvoss in seiner Geschichte der Philosophie. Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart. Aktualisierte Neuausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001, S. 70.
- 70 Friedrich Hölderlin, *Antigonä*. DKV 2, S. 873f.
- 71 Sophokles, *Antigone*, S. 260-262 (Vs. 332-375). Im weiteren Text folgen wir dieser Tusculum-Übersetzung von Wilhelm Willige ebenso wie dem von ihm edierten griechischen Text.
- 72 Hölderlin liest *oikémasin* statt *oidmasin*. Das letztere hieße soviel wie „das Schwellen (der Segel)“: DKV 2 [Kommentar], S. 1412.
- 73 Marco Castellari hat darauf hingewiesen, dass einzelne Abweichungen Brechts von Hölderlins 1804 geschriebener Vorlage möglicherweise auf eine frühere, fragmentarische *Antigonä*-Übersetzung Hölderlins von 1800 zurückgehen: Castellari, Hölderlin und das Theater (Anm. 53), S. 324-326.
- 74 Fischer, *Ritual und Ritualität* (Anm. 8), hier S. 155f.
- 75 Vgl. DKV 2 [Kommentar], S. 1414.
- 76 Rosenfield, *Antígona* (Anm. 17), S. 135.
- 77 Hellmuth Flashar, *Durchrationalisieren oder Provozieren?* (Anm. 8), S. 735: „Die Ungeheuerlichkeit des Menschen bekommt auf diese Weise im ganzen einen anderen Akzent als bei Sophokles und Hölderlin.“
- 78 Vgl. Friedrich Hölderlin, *Der Einzige* [Zweite Fassung]: „Eigenwillig sonst, unmäßig / Grenzlos, daß der Menschen Hand / Anficht das Lebende [...]“: DKV 1, S. 349.
- 79 Vgl. die einleitenden Zeilen der Abhandlung von Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* / Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Kritische Ausgabe des integralen Textes mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Paderborn: Schöningh (UTB) 1984.
- 80 „Kommt! Ins Offene, Freund!“ lautet etwa der vielzitierte Anfang des Gedichts „Der Gang aufs Land“: DKV 1, S. 276f.
- 81 Hölderlin, *Die Titanen* (DKV 1, S. 390-392). Zu dieser Offenbarungsbildlichkeit Hölderlins vgl. Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni, *Analecta Hölderliniana. Zur Hermetik des Spätwerks*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 56: „Die Offenbarung ist eine natürliche Wirkung Gottes wie der Regen (und dergleichen) der Wolken. (...) Der Regen ist das Zeichen, das auf das andere, die Gottesoffenbarung, als seine ‚Bedeutung‘ verweist.“

- 82 Vgl. Frick, Die mythische Methode (Anm. 8), S. 502.
- 83 Arbeitsjournal: Hecht, Brechts Antigone (Anm. 24), S. 17: „Die ganze *Antigone* gehört auf die barbarische Pferdeschädelstätte. Das Stück ist ja keineswegs durchrationalisiert.“
- 84 So Horn, Remythisierung und Entmythisierung (Anm. 8), S. 351.
- 85 Schon im Blick auf Hölderlins eigenes Übersetzungsprojekt darf man von Effekten der ‚Verfremdung‘ sprechen, die der Autor der *Antigonā* gezielt erzeugte: „Hölderlins Übersetzung entspricht vielmehr dem Willen zu einer bewussten Verfremdung des Originals [...]“: Achim Geisenhanslüke, Nach der Tragödie. Lyrik und Moderne bei Hegel und Hölderlin. München: Fink 2012, S. 131.
- 86 Hölderlin, Anmerkungen zur Antigonā, DKV 2, S. 913-921, hier S. 919.
- 87 Ebenda.
- 88 So Frick, Die mythische Methode (Anm. 8), S. 502.
- 89 Hans Curjel, „Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948“. In: Hecht, Brechts Antigone (Anm. 24), S. 187-193, hier S. 189.
- 90 Zit. nach Castellari, Hölderlin und das Theater (Anm. 53), S. 394.