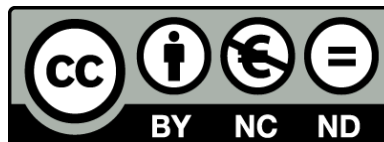




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Antigone in der Finsternis
Das Weiterleben des Mythos in den Nachkriegs- und
Exilliteraturen, Deutschland und Spanien:
Bertolt Brecht – Salvador Espriu – María Zambrano – Grete Weil

Marc Arévalo Sánchez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
i Comunicació

TESI DOCTORAL

Antigone in der Finsternis

Das Weiterleben des Mythos in den Nachkriegs- und Exilliteraturen,

Deutschland und Spanien:

Bertolt Brecht – Salvador Espriu – María Zambrano – Grete Weil

Doctorand:

MARC ARÉVALO SÁNCHEZ

Tesi dirigida per

Dra. MARIA LORETO VILAR PANELLA

Tutora: Dra. Maria Loreto Vilar Panella

Programa de doctorat: Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Línia de recerca: Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia i Comunicació

Setembre 2023

Aquest treball ha estat realitzat gràcies al finançament del Ministerio de Universidades en el marc del 'Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en I+D+i' a través d'una 'Ayuda para la formación de profesorado universitario' (FPU).



L'estada de recerca a l'arxiu literari de la biblioteca Monacensia im Hildebrandhaus (Münchner Stadtbibliothek) va ser realitzat amb el finançament de la Fundació Universitària Agustí Pedro i Pons.



OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE



*Für meine Familie und Freunde,
ohne deren Hilfe und Unterstützung diese Arbeit nie zustande gekommen wäre*

*Für Antonio und Nicasio,
die mich die Werte der Bescheidenheit und des Fleißes gelehrt haben*

Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation nimmt sich eine thematologisch orientierte und interkulturell angelegte Untersuchung zur Rezeption des Antigone-Mythos in den Nachkriegs- und Exilliteraturen in Deutschland und Spanien vor. Das Korpus besteht aus vier Antigone-Bearbeitungen, die zwischen 1948 und 1980 in deutscher, spanischer und katalanischer Sprache entstanden sind: Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung* (1948), Salvador Esprius *Antígona* (1939/1955), María Zambranos *La tumba de Antígona* (1967) und Grete Weils *Meine Schwester Antigone* (1980). Die komparatistische Untersuchung fokussiert auf eine dreifache Fragestellung. Erstens wird das Potenzial des Mythos zur Schilderung der Nachkriegszeit und zum Ausdruck des Exils untersucht. Zweitens wird das bestehende Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart bestimmt. Drittens wird festgestellt, inwieweit sich divergierende, aber auch konvergierende Entwicklungslinien zwischen beiden literarischen Traditionen erkennen lassen.

Die Analyse der ausgewählten Werke und ihre komparatistische Untersuchung erfolgt in zwei Vergleichsachsen. Durch einen vertikalen, diachronischen Ansatz wird jedes einzelne Werk mit den antiken Quellen konfrontiert, derer sich die jeweiligen Autor:innen bedienen. Die horizontale, synchronische Vergleichsachse hingegen ermöglicht es, die konvergierenden bzw. divergierenden Entwicklungslinien der vier ausgewählten Werke mit Hinblick auf extraliterarische Aspekte festzustellen.

In einem ersten Teil wird kurz auf die *Antigone* des Sophokles eingegangen, um die Gestaltung der beiden Hauptfiguren des Dramas sowie die zahlreichen dokumentierten Interpretationsansätze des tragischen Konflikts zu untersuchen. Durch einen kurzen Rückblick auf die Rezeptionsgeschichte des Mythos in den europäischen Literaturen seit der Renaissance werden hier ferner die Motive und Themen der verschiedenen *Antigonen* identifiziert, anhand derer sich die Geschichte immer mehr der Thematisierung der Nachkriegszeit und des Exils nähert.

Der zweite Teil ist der Analyse der ‚Antigonen der Nachkriegszeit‘ von Brecht und Espriu gewidmet. In seiner Bearbeitung setzt sich Brecht das Ziel, in der sophokleischen *Antigone* eine realistische Volkslegende auszugraben. Dazu unterzieht er die Übersetzung Hölderlins (1804) einer ‚Durchrationalisierung‘, bei der das Schicksalhafte entfernt werden soll. Die Analyse von Brechts Stück erlaubt allerdings festzustellen, dass Brecht neben einer Durchrationalisierung des mythischen Stoffes auch eine Um-Akzentuierung der

thematischen Kerne des Dramas durchführt, wobei die Schuldfrage und die Musterhaftigkeit der Tat Antigones im Mittelpunkt stehen. Esprius *Antígona* weist bestimmte Eingriffe in den tradierten mythischen Stoff auf, die sich hinsichtlich der Antike-Auffassung des Autors erklären lassen. Nach Espriu sind in der Antike die Wurzeln eines uralten Fluchs zu erkennen, der den Menschen unvermeidbar zum Zerfall drängt. Das Motiv der feindlichen Brüder nimmt beim katalanischen Autor eine neue, auf die familiäre Sphäre hinweisende Dimension ein, was auf Esprius Dekadenzgedanken und auf den Entstehungskontext des Werks nach dem Spanischen Bürgerkrieg anspielt. Antigone erhebt sich dabei als Inbegriff der Versöhnung zwischen beiden streitenden Seiten. Die Wirkung ihrer Tat wird hingegen in Esprius Revision des Dramas relativiert. Die Einzelanalysen münden in einen rekapitulierenden Vergleich, der das Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart sowie die Entwicklungslinien in den jeweiligen Literaturen beleuchtet. Bei Brecht und Espriu lässt sich der Rückgriff auf den Mythos als eine Warnung vor einer Regression in die Barbarei älterer Zeiten verstehen.

Im dritten Teil wird der Fokus auf die ‚Antigonen des Exils‘ von Zambrano und Weil gelegt. Zambranos Werk erweist sich als eine literarische Umsetzung ihrer ‚razón poética‘, sodass auf die Figur der Antigone verschiedene Aspekte ihrer Philosophie projiziert werden. Antigones Grab versinnbildlicht die Schwellenexistenz der Königstochter zwischen Leben und Tod und avanciert zum Urbild des Exils im Sinne Zambranos als schmerzhafter, aber auch fruchtbarer Erfahrung zur Erkenntnis der eigenen Identität. Weils Roman schließt sich der persönlichen, subjektiven Annäherung an den Mythos an, die Zambrano darlegt. Die Kollision von Mythos und Biografie sowie die Metaebene, die den Schreibprozess des Romans selbst thematisiert, lassen den allmählichen Distanzierungsprozess vom Antigone-Ideal durch die Ich-Erzählerin nachzeichnen. Die Einzelanalysen werden dann konfrontiert, um festzustellen, dass bei beiden Autorinnen die Antigone-Figur als Mittel der Selbsterkundung fungiert. Der Antigone-Mythos erlebt bei Zambrano und Weil somit einen Fokuswechsel, wobei Antigone als (mit)führendes Subjekt an Bedeutung gewinnt.

In den Schlussfolgerungen werden die Ergebnisse der Analysen in systematischer Form dargestellt: das enorme, fruchtbare Potenzial des Antigone-Mythos zur Thematisierung der finstersten Seiten der Geschichte des 20. Jahrhunderts, der Konnex zwischen Mythos und Gegenwart und die kulturübergreifende Vielseitigkeit der Antigone.

Abstract

The present dissertation undertakes an intercultural investigation of the reception of the Antigone myth in post-war and exile literatures in Germany and Spain analysing four adaptations in German, Spanish and Catalan: Bertolt Brecht's *Die Antigone des Sophokles* (1948), Salvador Espriu's *Antígona* (1955), María Zambrano's *La tumba de Antígona* (1967) and Grete Weil's *Meine Schwester Antigone* (1980). The study focuses on three aspects: (1) the potential of the myth to depict the post-war period and the exile experience; (2) the existing relationship between myth and present; and (3) the evolution of the myth in both literary traditions.

Whereas the first part deals with Sophocles' *Antigone* and offers an overview of the history of its reception, the second part analyses Brecht's and Espriu's 'Post-War Antigones'. Brecht undertakes a 'rationalisation' of Hölderlin's translation (1804) removing the references to fate. He also changes the thematic core of the drama, focusing on the question of guilt and the exemplarity of Antigone's deed. Espriu's modifications can be explained regarding the author's view of antiquity as the root of an ancient curse that pushes man towards decay. The motif of the hostile brothers takes on a new dimension, which alludes to Spanish Civil War, whereas Antigone rises as an image of reconciliation. In Brecht and Espriu, the recourse to myth can be understood as a warning against a regression into the barbarism of older times.

The third part focuses on the 'Antigones of Exile' by Zambrano and Weil. Zambrano's work proves to be a literary realisation of her 'razón poética', so that various aspects of her philosophy are projected onto the figure of Antigone. Her grave symbolises her threshold existence between life and death and represents exile in Zambrano's sense as a painful but also fruitful experience to discover one's own identity. Weil's novel depicts a collision of myth and biography that allows to trace the gradual distancing process from the idealisation of Antigone by the first-person narrator. Antigone functions as a means of self-exploration. The myth undergoes a change of focus in Zambrano and Weil, with Antigone gaining significance as a feeling subject.

In the conclusions, the results of the analyses are synthesised: the enormous, fruitful potential of the Antigone myth for thematising the darkest sides of 20th century history, the connection between myth and present, and the cross-cultural versatility of Antigone.

Resum

La present tesi doctoral realitza un estudi intercultural de la recepció del mite d'Antígona en la literatura de postguerra i exili a Alemanya i Espanya, analitzant quatre adaptacions en alemany, castellà i català: *Die Antigone des Sophokles* (1948) de Bertolt Brecht, *Antígona* (1955) de Salvador Espriu, *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano i *Meine Schwester Antigone* (1980) de Grete Weil. L'estudi se centra en tres aspectes: (1) el potencial del mite per a descriure la postguerra i l'experiència de l'exili; (2) la relació existent entre mite i present; i (3) l'evolució del mite en ambdues tradicions literàries.

Mentre que la primera part se centra en l'*Antígona* de Sòfocles i ofereix un panorama de la història de la seva recepció, la segona analitza les 'Antígones de postguerra' de Brecht i Espriu. Brecht duu a terme una 'racionalització' de la traducció de Hölderlin (1804), suprimint les referències al destí. També modifica el nucli temàtic del drama, focalitzant en la qüestió de la culpa i l'exemplaritat de l'acció d'Antígona. Les modificacions d'Espriu responen a la seva percepció de l'Antiguitat com a arrel d'una antiga maledicció que empeny a la humanitat cap a la decadència. El motiu dels germans enfrontats adquireix una nova dimensió, al·ludint a la Guerra Civil espanyola, mentre Antígona s'alça com a imatge de la reconciliació. En Brecht i Espriu, el recurs al mite pot entendre's com un advertiment d'una regressió a la barbàrie de temps passats.

La tercera part se centra en les 'Antígones de l'exili' de Zambrano i Weil. L'obra de Zambrano representa una realització literària de la seva 'razón poética' i projecta diversos aspectes de la filosofia de l'autora sobre la figura d'Antígona. La seva tomba simbolitza l'existència al llindar entre la vida i la mort i representa l'exili en el pensament de Zambrano: una experiència dolorosa però també fructífera per a descobrir la pròpia identitat. La novel·la de Weil descriu una col·lisió de mite i biografia que permet rastrejar el procés gradual de distanciament de la idealització d'Antígona per part de la narradora. Antígona esdevé un mitjà d'autoexploració. El mite pateix un canvi d'enfocament en Zambrano i Weil, pel qual Antígona adquireix importància com a subjecte que sent i es coneix a si mateix.

En les conclusions se sintetitzen els resultats de les anàlisis: l'enorme i fructífer potencial del mite d'Antígona per a tematitzar les pàgines més fosques de la història del segle XX, la connexió entre mite i present, i la versatilitat transcultural d'Antígona.

DANKSAGUNG

Nach der Beendigung meines Dissertationsprojekts bin ich den vielen Menschen zu Dank verpflichtet, die dies möglich gemacht haben. In Anlehnung an der Konzeption der vorliegenden Studie als multikultureller und multilingualer Untersuchung möchte ich diese Dankesworte auch mehrsprachig vorlegen.

En primer lloc vull donar les gràcies a la meva directora de tesi, la Dra. Loreto Vilar, per la seva inestimable ajuda i el seu suport incondicional durant aquests quatre anys. Els seus comentaris i correccions han estat indispensables perquè aquest treball arribés a bon port. Aquestes línies no són suficients per a mostrar el meu agraïment més absolut.

También quiero agradecer de todo corazón la confianza que depositó en mi la Dra. Marisa Siguan antes de empezar el periplo de los estudios de doctorado, así como por toda su ayuda y predisposición durante todos estos cuatro años. Sin su confianza posiblemente este proyecto nunca hubiese salido adelante.

Meinen Kollegen der Deutschabteilung der Universität Barcelona möchte ich auch für ihre Hilfe und ihre Unterstützung danken. Erwähnt seien hier Frau Dr. Heidi Grünewald, Herr Dr. Javier Orduña und insbesondere Frau Dr. Rosa Pérez und Frau Dr. Anna Montané, die ihr Vertrauen auf mich setzten und mir die Gelegenheit boten, im Rahmen ihrer Kurse und Seminare meine ersten Erfahrungen in der Hochschullehre zu sammeln.

Ich möchte mich auch bei den Mitarbeiter:innen des Literaturarchivs der Monacensia im Hildebrandhaus für ihre Hilfe und Unterstützung während meines Forschungsaufenthalts in München bedanken. Insbesondere bin ich Herrn Dr. Thomas Schütte und Frau Timea M. Kürti dankbar, die mir die Einsicht in den Nachlass von Grete Weil gestattet haben und mir alle benötigten Materialien zur Verfügung gestellt haben.

Den Mitarbeiter:innen des Deutschen Literaturarchivs Marbach möchte ich auch meinen Dank äußern, deren Bereitschaft und Beratung im Laufe meines Forschungsaufenthalts meine Arbeit erleichtert haben.

També vull donar les gràcies a la Fundació Universitària Agustí Pedro i Pons pel seu recolzament econòmic per a la realització de l'estada de recerca a Munic durant l'estiu de 2022.

Agraeixo, a més, al personal del Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu d'Arenys de Mar i molt especialment a la Sra. Monserrat Caba, per haver-me rebut amb tanta amabilitat i haver posat a la meva disposició tots els recursos del centre.

No vull deixar passar l'oportunitat de donar les gràcies als membres del Consell de Representació de Doctorands de l'EDUB i en especial als membres de la junta, Gerard, Diego, Javier, Eduardo i María José, per tot el suport que ens em donat mútuament i el temps que hem invertit perquè el projecte de renovació del Consell avancés.

I also want to thank my friends Susan and Francisco for their patience and their kindness during this long four years, in which they had to deal with my sudden absences and my occasional stress crises.

Por último, quiero agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, Toni y Maite y a mis hermanas, Laia, Berta y Júlia, todo su apoyo incondicional y su paciencia infinita durante estos cuatro años. Nunca podré agradecerles suficientemente el haberme ofrecido tantas vías de escape para hacer de este largo viaje algo tan ameno.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
a. Antigone: Das Weiterleben eines Mythos	1
b. Fokus auf vier ‚Antigonen‘	5
c. Methodik und Aufbau	11
I ANTIGONE DURCH DIE ZEIT	19
1. Zur Vielschichtigkeit des Mythenbegriffs	19
1.1 Vom ‚Mythos‘ zum ‚Logos‘?	21
1.2 Claude Lévi-Strauss: Die innere Struktur des Mythos	23
1.3 Hans Blumenberg: Mythos als Rezeptionsphänomen	26
2. Zur <i>Antigone</i> des Sophokles	29
2.1 Antigone als moralisches Exempel	31
2.2 Kreons Tragik	35
2.3 Zur Vielschichtigkeit des Antigone-Kreon-Konflikts nach Steiner	39
3. „Rezeptionsphänomen“ Antigone	49
3.1 Antigone ‚mit‘	51
3.1.1 Christianisierung der <i>Antigone</i>	51
3.1.1.1 Die fromme Antigone: Robert Garniers <i>Antigone ou la piété</i> (1580)	51
3.1.1.2 Deutsche und spanische ‚christliche‘ Antigonen	54
3.1.2 Antigone als (mit)führendes Subjekt	59
3.1.2.1 Søren Kierkegaard: Antigone als „der Trauer Braut“	59
3.1.2.4 Martin Heidegger: Antigone als „der unheimischste Mensch“	63
3.1.2.3 Jacques Lacan: Antigones ‚zweiter Tod‘	65
3.2 Antigone ‚gegen‘	68
3.2.1 Die Hegelianische Antigone	68
3.2.2. Antigone im Krieg: Der Mythos im Kontext der Kriegserfahrung	74
3.2.2.1 Jean Anouilhs <i>Antigone</i> (1944)	75
3.2.2.2 Deutsche Antigonen der Nachkriegszeit	79
3.2.2.3 José María Pemáns ‚spanische und christliche‘ Antigone (1946)	84
3.2.3 Feministische Kritik der Antigone-Figur	88
4. <i>Antigone</i> als Text des Krieges und des Exils?	91

1. Bertolt Brechts <i>Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet</i> (1948)	95
1.1 Friedrich Hölderlins <i>Antigonä</i> (1804) im Rahmen seines <i>Sophokles-Projekts</i>	97
1.1.1 Die <i>Anmerkungen</i> : Hölderlins Ausführungen zum Tragischen	101
1.1.2 Übersetzungspraxis Hölderlins und deren Anwendung in der <i>Antigonä</i>	105
1.1.3 Hölderlins <i>Antigonä</i> als Beispiel einer „metaphorischen Übertragung“	108
1.1.3.1 Göttliche und menschliche Macht: Die Götter und Kreon	108
1.1.3.2 Antigone als Antitheos	111
1.1.3.3 Der Konflikt Antigone-Kreon	114
1.1.3.4 Der Chor als (un-)parteiische Instanz	116
1.1.4 <i>Antigonä</i> und <i>Antigone</i>	119
1.2 Brecht und Hölderlin	120
1.3 Brechts intertextuelle Arbeit am Text: Jenseits von Hölderlin	126
1.3.1 Zitat	126
1.3.2 Variation	133
1.3.3 Imitation	141
1.4. Den Mythos ‚durchrationalisieren‘	144
1.4.1 <i>Berlin. April 1945</i> : zum Verhältnis von Mythos und Nationalsozialismus	145
1.4.2 Brechts Kreon	154
1.4.3 Brechts Antigone	163
1.4.4 Die Alten Thebaner: „Weisheit im Erkennen und Niedrigkeit im Tun“	172
1.5 „Durchrationalisierung“?	178
2. Salvador Esprius <i>Antígona</i> (1939/1955)	181
2.1 Mythische Intertextualität: Sophokles, Euripides und Aischylos	184
2.2 Esprius Eingriffe in den Mythos	191
2.2.1 Eurydike, Euriganeia und Astimedusa	191
2.2.2 Die Figur des Eumolp	195
2.2.3 Der Eteokles-Polyneikes-Konflikt	205
2.2.4 Esprius Kreon	213
2.2.5 Esprius Antigone	225
2.3 Das ‚moderne‘ Theben und das ‚antike‘ Spanien	236
3. Antigone im Kreuzfeuer	238
3.1 Die Aktualisierung des Mythos: Variation oder Korrektur?	238

3.2	„Brutalisierung“ der <i>Antigone</i>	244
3.3	Antigone zwischen Herrscherelite und Volk	251
3.4	Brecht und Espriu: die „antike“ Gegenwart	254
III	ANTIGONE IM EXIL: ZAMBRANO UND WEIL	259
1.	María Zambranos <i>La tumba de Antígona</i> (1967)	259
1.1	Zu den Grundlagen von Zambranos Philosophie	260
1.1.1	Zambranos „razón poética“ als Alternative zum Rationalismus	260
1.1.2	Mensch, Gesellschaft und die Aufgabe der Politik	268
1.1.3	Zambranos Äußerungen zum Exil	272
1.2	Die Gegenwart der Figur der Antigone in Zambranos Werk	281
1.2.1	Aufopferung und Jungfräulichkeit	282
1.2.2	Opfer der Pietät	284
1.2.3	Geschwisterlichkeit und Utopie	288
1.3	Antigones Grab als „Nicht-Ort“	290
1.4	Antigones Selbsterkenntnisprozess	297
1.4.1	Der Anfang des langen Wegs: Antigones „Reinigung“	299
1.4.1.1	Antigone in der Nacht	299
1.4.1.2	Ismene	302
1.4.1.3	Ödipus	306
1.4.1.4	Die Amme Ana	310
1.4.1.5	Jokaste	313
1.4.1.6	Die Versuchung der Harpyie	315
1.4.2	Das Lichtspiel: Der Streit um die Macht	318
1.4.2.1	Der Bürgerkrieg und das Licht der republikanischen Utopie	318
1.4.2.2	Kreon: die letzte Versuchung	327
1.4.3	Endstation: Exil	330
1.5	Exil als Nekyia	336
2.	Grete Weils <i>Meine Schwester Antigone</i> (1980)	339
2.1	Weils <i>Antigone</i> -Projekt	340
2.1.1	„ein pathetisches Epos über ein Heldenmädchen“	340
2.1.2	Grete Weils „Ur-Antigone“	345
2.1.3	Nationalsozialismus, Widerstand und Exil	350
2.1.4	„Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“	354
2.2	Schreiben über Antigone: Kollision von Zeitebenen	357

2.3 Antigone: „ein Stück von mir“ oder „mein Gegenpart“	363
2.3.1 Ähnliche Herkünfte, gemeinsame Lebenserschütterungen	364
2.3.2 Töchter des Exils	367
2.3.3 ‚Jasagerin‘ und ‚Neinsagerin‘: Widerstand	371
2.3.4 Antigone oder Ismene?	374
2.4 Von der Idealisierung zur Zerstörung	377
2.4.1 Die „Antigone-Faszination“	377
2.4.2 Antigonon der Gegenwart	380
2.4.3 Zerstörung der Faszination: Bruch mit Antigones Humanitätsideal	385
2.5 Antigone: die <i>Todestreppe</i>	393
3. Antigone und das exilische Ich	395
3.1 Gegen Sophokles: <i>Frauen lesen anders</i>	395
3.2 Der Geschwisterkonflikt im Spiegel der Identifikationsproblematik	401
3.3 Das utopische Potenzial Antigones	406
3.4 Zambrano und Weil: der Antigone-Spiegel	411
SCHLUSSBETRACHTUNGEN	414
LITERATURVERZEICHNIS	436

EINLEITUNG

a. Antigone: Das Weiterleben eines Mythos

Obwohl vor Jahrtausenden entstanden, sind alte Mythen eine der wesentlichsten Grundlagen aller Kulturen geblieben. Sie haben unsere Welterfassung stark geprägt und bestimmen noch die künstlerische Tätigkeit in all ihrer Auslegungsformen: Bildende Künste, Film, aber auch Literatur. In der abendländischen Tradition erweisen sich die antiken Geschichten der griechischen und römischen Mythologie als besonders fruchtbar. Gestalten wie Prometheus, Ulysses, Ariadne oder Iphigenie haben über Jahrtausende überlebt und befinden sich noch unter den meist aufgegriffenen Motiven in Literatur und Kunst. Racines Tragödie *Iphigénie* (1674), Goethes Hymne *Prometheus* (1774), Kleists Drama *Penthesilea* (1808) sowie der bekannte Roman *Ulysses* (1922) von James Joyce zeugen unter vielen anderen von der Allgegenwart der altgriechischen Mythologie in der abendländischen Tradition. George Steiner, der sich intensiv damit auseinandersetzte, führt dies wie folgt aus:

Griechische Literatur ist die erste, die wir als solche erkennen und erfahren. Ihre Gleichsetzung mit Mythen ist so unmittelbar und fruchtbar, daß die griechische Mythologie zu einem konstanten Zentrum oder Angelpunkt der Bezugnahme für alle dichterische Erfindung und philosophische Allegorie, die danach kamen, geworden ist. Die griechischen Mythen sind eine Kurzschrift, deren Ökonomie unbeschränkte Varianten erzeugt, die aber nicht selbst neu erfunden zu werden braucht. (Steiner 2014: 375)

Von den vielen altgriechisch-römischen Mythen, die bis zu unseren Zeiten überlebt haben, sticht einer hervor, der sich in Zeiten gesellschaftlich-politischer Umbrüche als besonders fruchtbar erweist: Antigone. Der hauptsächlich über die Tragödie des Sophokles überlieferte Mythos hat seit der Antike eine besondere Stelle unter den altgriechischen Mythen eingenommen.¹ Nur die Rezeption des Prometheus-Mythos hat in der abendländischen Tradition eine ähnliche Beachtung erhalten.² Die Tochter des Ödipus und seiner Mutter Jokaste, die sich dem Tyrannen Kreon stellt und das Bestattungsverbot gegen ihren Bruder Polyneikes im Namen der Gerechtigkeit und der Menschlichkeit bricht, hat

¹ Wie in der vorliegenden Studie zu sehen sein wird, ist die Herkunft des Antigone-Mythos noch umstritten. Ob es sich dabei um eine antike thebanische Sage handelt oder ob er eine Erfindung Sophokles' darstellt, ist noch ungewiss. Davon abgesehen gilt die Tragödie des Sophokles bis heute als die meistverbreitete Version des Mythos, auch wenn andere Fassungen durch andere renommierte Tragiker wie Euripides und Aischylos überliefert sind.

² Zur Rezeption des Prometheus-Mythos siehe das Referenzwerk Hans Blumenbergs *Die Arbeit am Mythos* (1979), in dem er seinen Mythenbegriff als Rezeptionsphänomen am Beispiel der Geschichte der mythologischen Titan-Figur darlegt.

sich bis heute zu einem Ideal entwickelt. Frömmigkeit, Nächstenliebe, Menschlichkeit, Mut und Widerstand – unter vielen anderen – zählen zu den Werten, die mit der Figur der Antigone seit der Antike verbunden werden.

Bewiesen wird die zentrale Rolle der Antigone in der abendländischen Tradition durch die zahlreichen Übersetzungen, Bearbeitungen der *Antigone* des Sophokles sowie philosophische und metaliterarische Abhandlungen auf der Basis dieses Werkes, die seit seiner Wiederentdeckung im 16. Jahrhundert entstanden sind. Dichter wie Jean Racine, Martin Opitz, Vittorio Alfieri, Friedrich Hölderlin, Jean Cocteau, Jean Anouilh oder Bertolt Brecht sowie Philosophen und Intellektuelle wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Jacques Lacan, Luce Irigaray oder Judith Butler haben auf die Figur der Tochter des Ödipus zurückgegriffen und die Rezeptionsgeschichte des Mythos erweitert und bereichert.

Das Interesse an der Gegenwart der Figur der Antigone in Literatur, Kunst und Philosophie hat für die Entstehung zahlreicher Studien zur Rezeption des Mythos gesorgt. Als eine der ersten Auseinandersetzungen mit der Rezeption des Antigone-Mythos in der abendländischen Tradition gilt die Studie von Simone Fraisse *Le mythe d'Antigone* (1974). Der Fokus ihrer Untersuchung liegt vor allem auf die Analyse ausgewählter Bearbeitungen der Sophokleischen Tragödie seit der Renaissance in französischer Sprache. Darunter befinden sich die Texte Robert Garniers (1580), Jean Racines (1664), Pierre Simon Ballanches (1813) und Jean Anouilhs (1944). Durch eine chronologische Abfolge zieht Fraisse den Schluss, dass der Antigone-Mythos sich im Laufe der Zeit einem Umdeutungsprozess unterzogen hat, bei dem die Idealisierung der Tochter des Ödipus als Inbegriff der Pietät und der Humanität allmählich aufgelöst wird. Stattdessen tritt vor allem ab dem 18. Jahrhundert der Mut und der Kampf der Antigone gegen die Tyrannei Kreons in den Vordergrund. Der Grund für diese Umdeutung des Antigone Stoffes erkennt Fraisse in der „plasticité du mythe“ (Fraisse 1974: 161). Der Antigone-Mythos unterliegt somit auch einer zunehmenden Politisierung, wodurch der wahre Sinn des von Sophokles überlieferten Geschichte zugunsten einer Anpassung an den jeweiligen sozio-politischen Kontext verloren geht: „C'est donc à une signification politique que semble promis le mythe d'Antigone. Les composantes familial et religieuse de sa conduite s'estompent dans une société qui perd peu à peu le respect de la tradition et le sens du sacré“ (Fraisse 1974: 167).

Doch als paradigmatisches Referenzwerk zur Rezeption des Antigone-Mythos in den abendländischen Literaturen gilt George Steiners Arbeit *Antigones* (1984). Darin begründet er anhand der Ausführungen von Hegel, Goethe, Kierkegaard und Hölderlin die Vorherrschaft der Antigone im 18. und 19. Jahrhundert und versucht die Gründe für die von Fraisse angesprochene Umdeutung des Mythos zu beleuchten. Die Französische Revolution von 1789 sowie die Wiederbelebung des Mythos dank der erfolgreichen Aufführung von der sophokleischen Tragödie durch Goethe und Mendelssohn Bartholdy haben dafür gesorgt, dass die Antigone des Sophokles ab dem 19. Jahrhundert eine vorrangige Stelle unter den antiken Tragödien eingenommen hat. Als Auslöser der jahrtausendlangen Rezeption der Tragödie des Sophokles erkennt Steiner die ‚Stille‘, d.h. der Mangel an Handlung, der zahlreiche Versöhnungsmöglichkeiten vergeuden lässt:

Es mag sein, daß unterirdisch in Sophokles' höchst anspruchsvollem Stück eine Meditation über die tragische Parteilichkeit, über die schicksalhafte Interessengebundenheit selbst der edelsten Tat stattfindet. Eine ungenutzte Stille des Verstehens ist gegenwärtig in Antigone, in der Aura jener Abgeschlossenheit, welche Dichter, Künstler, Philosophen und politische Denker zu ihr hingetrieben hat. Doch es gibt vielleicht Spuren einer solchen Stille, einer einsichtsvollen Müdigkeit auch in Sophokles' Kreon. In dem Maße, wie ich dem Stück näherkomme und in dieser Untersuchung hervorgehobene Aspekte hinter mir lasse, ist das Vergeuden das, was den Eindruck von etwas Zentralem zu machen beginnt. (Steiner 2014: 374)

Sowohl Fraisses als auch Steiners Studien widmen sich der Rezeption des Antigone-Mythos am Beispiel ausgewählter doch relevanter Bearbeitungen des mythischen Stoffes. Die Untersuchung von Vicente Bañuls Oller und Patricia Crespo Alcalá weicht dennoch stark von solchen Vorhaben ab. In ihrer Studie *Antígona(s): Mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes* (2008) streben sie an, eine Bestandaufnahme der zahlreichen und heterogenen Bearbeitungen, Lektüren und Interpretationen des Antigone-Mythos im Laufe der Jahrhunderte vorzulegen. Sie setzen sich mit rund 250 Versionen des mythischen Stoffes auseinander, die über die europäischen Grenzen hinausgehen. Die Autoren sind sich dennoch dessen bewusst, dass eine komplette Bestandaufnahme aller *Antigone*-Bearbeitungen unmöglich ist. Als Haupttendenz in der Wiederbelebung des Mythos ist den Autoren zufolge die Politisierung des Konflikts im Kontext unterschiedlicher politisch-gesellschaftlicher Umwälzungen zu nennen, was mit Fraisses These übereinstimmt. Die hohe Anzahl an herangezogenen Texten schließt aber eine gründliche Analyse aller Werke aus. Aus diesem Grund werden nur einige Werke ausgewählt, die detaillierter untersucht werden. Dazu gehören u.a. die Texte Jean Anouilhs (1944), Bertolt Brechts (1948) und María Zambranos (1967).

Aufgrund der Komplexität der Stoffgeschichte des Antigone-Mythos, die Bañuls Oller und Crespo Alcalá in ihrer Arbeit offenlegen, herrscht heutzutage die Tendenz zu zeitlich bzw. kulturell eingeschränkten Studien. Dieser Richtung folgt Johanna Bossinade in ihrer Studie *Das Beispiel Antigone* (1991). Nach einer ausführlichen Analyse der Charakterisierung Antigones in der sophokleischen Tragödie und einem Überblick über die bedeutendsten Deutungen der Figur der Antigone in unterschiedlichen Bereichen wie der Philosophie, der Psychoanalyse und der Literatur, wobei u.a. die Überlegungen Kierkegaards, Hegels, Heideggers und Lacans herangezogen werden, legt Bossinade den Fokus ihrer Untersuchung auf deutschsprachige Texte. Darunter befinden sich Texte renommierter Autoren wie Bertolt Brecht und insbesondere Ingeborg Bachmann.

Ein weiteres Beispiel dafür stellt die Untersuchung Sotera Fornaros dar. In ihrem Buch *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'* (2012) konzentriert sie sich auf die Analyse der *Antigone*-Bearbeitungen, die seit dem Zweiten Weltkrieg bis hin zum Auftauchen terroristischer Gruppen in den 1970er und 1980er Jahren in Europa entstanden sind. Der Fokus liegt dabei primär auf deutschsprachigen Bearbeitungen des Antigone-Stoffes, zu denen u.a. die Werke Bertolt Brechts (1948), Elisabeth Langgässers (1947), Rolf Hochhuths (1963) und Grete Weils (1980) zählen.

Zudem wurden auch in den letzten Jahren zahlreiche Aufsätze publiziert, die sich eine kultur- bzw. sprachspezifische Studie zur Rezeption des Antigone-Stoffes vornehmen. Ulrike Vedder (2014) setzt sich mit den verschiedenen Bearbeitungen des Mythos in deutscher Sprache ab 1945 auseinander. Es handelt sich dabei um eine monokulturelle Untersuchung, in der ausgewählte Bearbeitungen des Antigone-Stoffes in deutscher Sprache nach 1945 miteinander verglichen werden. Darunter befinden sich Bertolt Brechts, Elisabeth Langgässers und Grete Weils Werke. Fanny Blin setzt sich in ihrem Aufsatz „Desmitificaciones de lo trágico en las *Antígonas* de la Transición“ (2016) mit den verschiedenen spanischen Bearbeitungen des Antigone-Stoffs nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) auseinander. Darunter befinden sich Salvador Espriu (1939/1955), José María Pemáns (1946) und María Zambranos Werke. Blin zufolge finden in den ausgewählten Bearbeitungen eine Dekonstruktion des Mythos und eine Entmythisierung der tragischen Gattung und der Figur Antigones statt. Diese entsprechen dem Enttäuschungsgefühl, das unter den republikanischen Intellektuellen nach der Niederlage der republikanischen Kräfte herrschte. Jordi Malé vergleicht seinerseits in seinem Artikel „Catalan Antigones“ (2013) drei Bearbeitungen des Antigone-Stoffes in katalanischer Sprache: von Salvador Espriu, Guillem Colom (1935) und Joan Povill (1962). Es

handelt sich dabei also wieder um eine monokulturelle Auseinandersetzung. In diesen Versionen der sophokleischen Tragödien sind zwei Tendenzen zu erkennen: Politisierung und Christianisierung. Espriu, Colom und Povill bedienen sich nach Malé des Mythos zur Kriegsdarstellung, aber auch zur Anpassung an den christlichen Glauben.

Die Arbeit Elena Porciani *Nostra sorella Antigone* (2016) zeugt andererseits von einem alternativen Einschränkungskriterium bei der Erforschung der Rezeption des Antigone-Mythos. Porciani untersucht in ihrer Studie die Interpretationsgeschichte der Figur der Tochter des Ödipus in Texten, die ausschließlich von Frauen verfasst wurden. Ihr Korpus beschränkt sich allerdings nicht auf literarische Texte. Sie setzt sich ebenso mit theoretischen Texten und Essays auseinander, in denen über die mythische Figur reflektiert wird. Darunter befinden sich Virginia Woolfs, Luce Irigarays, Judith Butlers, Zambranos und Grete Weils Texte. Antigone avanciert, so schlussfolgert Porciani, zum Angelpunkt der Reflexionen über die Stellung der Frau in der patriarchalisch geprägten Gesellschaft.

Die Forschung der Rezeption des Antigone-Mythos ist demnach bisher, obgleich mit unterschiedlichen und abwechslungsreichen Forschungszielen und Auswahlkriterien, nur transversal bzw. kulturspezifisch erfolgt. Weniger beachtet ist in der Forschung bisher die Rezeption des Antigone-Mythos aus einer interkulturellen Perspektive. Dies nimmt sich die vorliegende Studie vor, indem vier Bearbeitungen des Antigone-Stoffes, die zwischen 1930 und 1980 entstanden und in zwei unterschiedlichen literarischen Traditionen eingerahmt sind, in einer komparatistischen, thematologisch orientierten Untersuchung konfrontiert werden. Darunter befinden sich Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung* (1948), Salvador Esprius *Antígona* (1939/1955), María Zambranos *La tumba de Antígona* (1967) und Grete Weils *Meine Schwester Antigone* (1980).

b. Fokus auf vier ‚Antigonen‘

Die 1930er Jahre eröffneten eine Zeit der Finsternis in Europa. In Deutschland und Italien kamen zu Beginn des Jahrzehntes extremrechte autoritäre Regimes an die Macht unter der Regierung Adolf Hitlers und Benito Mussolinis. Der Aufschwung solcher Regimes und ihre expansionistischen Tendenzen sorgten für den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs (1939-1945). Parallel dazu wurde in Spanien 1931 die Zweite Spanische Republik (1931-1936) ausgerufen und der König Alfonso XIII floh ins Exil. Es waren turbulente Jahre,

die von einer komplexen soziopolitischen Situation geprägt waren. Die politische Instabilität erwies sich 1936 als vorzügliche Gelegenheit für den Putsch der konservativen, antirepublikanischen Militärkräfte. All das löste den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) aus, der mit dem Fall der Republik endete und in die Etablierung einer Diktatur unter dem General Francisco Franco mündete. Europa erlebte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine der dunkelsten Zeiten seiner Geschichte.

In solchen Umbruchszeiten zeigt der Antigone-Mythos eine klare Tendenz zur Wiedererstehung auf, wie Steiner es in seiner Studie zur Rezeption des Antigone-Mythos in der abendländischen Literatur ausführt:

So wird dynastischen Zweideutigkeiten, der Kontrolle über die Begräbnisritte in den Grenzen der πόλις sowie der Verteilung der Macht und der Mittel symbolischer Behauptung zwischen Männern und Frauen, Jungen und Alten in Sophokles' *Antigone* [...] ›konflikthafter‹ Raum gegeben. In gewissen Sinne läßt sich daher sagen, daß es sowohl natürlich als auch ökonomisch ist, jedesmal zu *Antigone* zurückzukehren, wenn Konflikte historisch und psychologisch analoger Art – wie in den Religionskriegen des 16. Jahrhunderts oder im Paris von 1940-44 – wiederkehren. Da sie historischen Charakter haben, da sie ja den biologischen und sozialen Realitäten der menschlichen Verhältnisse entspringen, sind solche Konflikte und die Mythen, die ihnen verständlichen, diskutierbaren Ausdruck verliehen, nach Zahl und Art nicht unbeschränkt. (Steiner 2014: 163f.)

In Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg und in Spanien nach dem Spanischen Bürgerkrieg dürfte daher der Rückgriff auf die Gestalt der Tochter des Ödipus nicht fehlen.

Zu den unmittelbarsten Rückgriffen auf den mythischen Stoff in der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg zählt *Die Antigone des Sophokles* (1948) von Bertolt Brecht (1898-1956). Als Bearbeitung der Übertragung Hölderlins konzipiert, wurde das Stück während Brechts Aufenthalt in der Schweiz nach seinem amerikanischen Exil verfasst und uraufgeführt. Das Vorspiel, das in die letzten Tage des Zweiten Weltkriegs in Berlin 1945 verlegt ist, schildert die schematisierte Handlung des sophokleischen Dramas im nationalsozialistischen Deutschland, wodurch eine Brücke zwischen Mythos und Gegenwart gebildet wird. Kreon wird in den Mittelpunkt des Geschehens versetzt, indem der Tyrann auch der Mörder des Polyneikes ist und als Verursacher des Zerfalls von Theben vorgestellt wird. Antigone erscheint ferner nicht als das Urbild des Kampfs gegen Tyrannei und auch nicht als Vertreterin des deutschen Widerstands gegen das NS-Regime. Beide Hauptcharaktere werden demnach umgedeutet.³

³ Zu einer ausführlichen Analyse von Brechts *Antigone*-Bearbeitung siehe Wüthrich (2015). Darin setzt er sich mit dem experimentellen Charakter von Brechts *Antigone des Sophokles* auseinander. Nach einem einleitenden Kapitel zur Entstehung des Projekts und zur Beziehung des Autors zum schweizerischen Theater nimmt Wüthrich eine literarische Analyse des Stücks im Vergleich mit Sophokles' und

In einem ähnlichen Kontext entwarf der katalanische Autor Salvador Espriu (1913-1985) nach dem Vorbild des sophokleischen Dramas sein gleichnamiges Stück *Antígona*, das kurz vor dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs 1939 verfasst wurde, auch wenn es wegen der strengen Zensur erst 1955 veröffentlicht werden konnte. In seinem Drama stellt Espriu den Bröderkrieg zwischen Eteokles und Polyneikes mit der kriegerischen Auseinandersetzung in seiner Heimat gleich. Antigone, die eine Zwischenposition zwischen beiden Parteien einnimmt, avanciert zum Sprachrohr Esprius, um seine politischen Sorgen zu äußern.⁴ In den 1960er Jahren führte Espriu eine Revision des Stücks durch, wobei bestimmte Veränderungen vorgenommen wurden, die auf einen gewissen Gesinnungswechsel des Autors hindeuten, was seine Haltung zur Figur der Antigone und zur Wirkung ihrer Tat anbelangt.

Sowohl Brecht als auch Espriu bedienen sich der tragischen Geschichte, ohne sich dabei gegenseitig beeinflusst zu haben. Espriu verfasste seine Version 1939, bevor Brecht seine eigene veröffentlichte, aber der Katalane konnte sie aufgrund der strengen Zensur der Franco-Diktatur erst acht Jahre später publizieren. Die Bearbeitungen der beiden Autoren lassen demnach annehmen, dass sich der Antigone-Mythos besonders gut für die Schilderung der Repression und des Terrors eines autoritären Regimes eignet.

Die Etablierung von autoritären Regimen zu Beginn der 1930er Jahre, die zur Wiederbelebung des Antigone-Mythos in Bearbeitungen wie denen von Brecht und Espriu führte, stellt einen Wendepunkt nicht nur für die geschichtliche, sondern auch für die kulturelle Entwicklung europäischer Staaten wie Deutschland und Spanien dar. Die Repression und der Terror der jeweiligen Diktaturen führten dazu, dass viele Intellektuelle ihre Heimat verlassen mussten. Die Erfahrung des Exils führte einerseits zur Einführung von neuen Themen, neuen Fragen und sogar neuen Formen in den abendländischen Literaturen. Wie Edward Saïd feststellt, „[m]odern Western culture is in large part the work of exiles, émigrés, refugees“ (Saïd 2000: 173).

Hölderlins Vorlagen und hinsichtlich des Einflusses außerliterarischer Verhältnisse vor. Der Schwerpunkt liegt allerdings in der Konkretisierung der Rolle des Stücks bei der Entwicklung von Brechts Dramaturgie und Theatertheorie.

⁴ Als ausführlichste Auseinandersetzung mit Esprius *Antígona* gilt die Arbeit Miralles (1993), die als Einleitung zur kritischen Ausgabe des Werks vorliegt. Er geht auf die Konzeption des Stücks anhand der Handlungen in den Tragödien des Sophokles, des Euripides und des Aischylos ein, um danach die Eingriffe des katalanischen Autors in den Mythos zu untersuchen. Darin wird auch auf die Parallelen zur damaligen politischen Situation in Spanien eingegangen. Miralles deutet zudem auf einen potenziellen Einfluss von Brechts Theorie des ‚epischen Theaters‘ auf Esprius Revision des Stücks in den 1960er Jahren hin, ohne aber dabei Brechts *Antigone* als Einflussquelle zu nennen.

Hier muss allerdings angemerkt werden, dass das spanische und das deutsche Exil nicht miteinander gleichzusetzen sind. Sie sind offensichtlich durch eine zeitliche Nähe und eine ähnliche und gewissermaßen geteilte geschichtlich-politische Hintergrundkulisse verbunden, doch jede Situation und jede daraus entstandene Literatur zeigt eigene Besonderheiten auf.⁵ Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 flohen aus Deutschland Hunderte von Intellektuellen wie Thomas und Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger und Anna Seghers. Manche von ihnen kehrten mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs in das Heimatland zurück. Für die spanische Exilliteratur markiert das Jahr 1939 der Ansatzpunkt, als die Republik fiel und Franco seine Diktatur etablierte. Die fast 40 Jahre lange Diktatur führte dazu, dass viele von den Intellektuellen, unter denen sich Luis Cernuda, Max Aub und Rosa Chacel befanden, erst in den 1970er oder 1980er Jahren zurückkehren oder sogar nie wieder ihre Heimat betreten durften. Der Begriff ‚Exil‘ umfasst folglich verschiedene soziopolitische Umstände, die divergierende Besonderheiten, aber auch bestimmte Gemeinsamkeiten aufzeigen. Unter den Konzepten ‚Exil‘ und ‚Exilliteraturen‘ werden daher in der vorliegenden Studie folglich unterschiedliche nationen- und sprachübergreifende gesellschaftlich-politische Verhältnisse und literarische Realitäten kategorisiert.

Der Verlust der Heimat, das Entwurzelungsgefühl und der kritische Blick auf die Situation im Herkunftsland stellen die Basis dar, auf der Exilliteraturen gebildet werden. Andererseits zählt der Rückgriff auf die Klassiker der abendländischen Tradition zu den repräsentativsten Merkmalen der Exilliteraturen. Das liegt vor allem daran, dass das Verlassen der Heimat ein seit der Antike immer wiederkehrendes Motiv ist: von den klassischen Epopöen und Ulysses’ Schiffbruch bis Dantes *Commedia* über die jüdisch-christliche Vertreibung aus dem Paradies. Thomas Mann bedient sich z.B. des biblischen Josephstoffes in seiner gleichnamigen Tetralogie, sowie des Faust-Mythos in seinem Exilroman par excellence *Doktor Faustus*. Exilliteratur und Intertextualität bilden also eine untrenn-

⁵ Vergleichende Studien zwischen dem deutschen und spanischen Exil wurden bisher im Bereich der Komparatistik nur gelegentlich vorgenommen. Darunter sind die Arbeiten Siguans (*Schreiben an den Grenzen der Sprache*, 2014; *La memoria de la violencia*, 2022) und Maedings (*Kompositionen der Erinnerung*, 2013) sowie die Sammelbände *Kreuzwege, Neuwege* (Sigan et al.; 2015) und Pichlers *1938: Austria y España; Österreich und Spanien* (Pichler/Eisterer/Rudolf; 2011) zu erwähnen, die im Rahmen des Forschungsprojekts EX-PATRIA von der Universität Barcelona durchgeführt werden.

bare Einheit. Die Tradition der griechischen und römischen Antike als eine der wesentlichen Basen der abendländischen literarischen Kultur, und konkret die *Antigone* des Sophokles dürfen hier natürlich keine Ausnahme sein.⁶

María Zambrano (1904-1991) schreibt während ihres französischen Exils das Werk *La tumba de Antígona* (1967), in dem die spanische Philosophin die mythische Figur in ihrem Grab darstellt, wo sie ein Gespräch mit anderen Figuren des Mythos führt. Auf die Figur der Antigone projiziert Zambrano ihre eigenen Erfahrungen während des Spanischen Bürgerkriegs und des Exils. In Anlehnung an die Philosophie der Autorin symbolisiert Antigones Grab die Situation des Exilierten. So wie Antigone zwischen Leben und Tod gefangen bleibt, befindet sich der Exilant zwischen Heimat- und Exilland.⁷

Eine ähnliche Funktion erfüllt die Figur der Antigone im Roman *Meine Schwester Antigone* (1980) der deutsch-jüdischen Autorin Grete Weil (1906-1999), die sich des antiken Mythos bedient, um die Erfahrung des Exils und des Terrors unter des NS-Regimes in Erinnerung zu bringen. Im Gegensatz zu Brecht hebt Weil die Gestalt der Antigone als Urbild bedingungsloser Aufopferung und utopischen Widerstands hervor. Die mythische Geschichte fungiert in Weils Text als eine Art Kontrastfigur zu den Erfahrungen der Ich-Erzählerin während des Exils und des Holocaust. Das Opfer und der Widerstand Antigones stehen der Passivität der jüdischen Verfolgten und der Ich-Erzählerin selbst während der NS-Zeit gegenüber.⁸

In der vorliegenden Studie werden daher vier ‚Antigonen in der Finsternis‘ untersucht. Sie sind in den finstersten Zeiten der modernen europäischen Geschichte entstanden, in den Zeiten der Etablierung autoritärer Regimes, kriegerischer Auseinandersetzungen und schmerzhafter, jahrelanger Exilerfahrungen. Im Dunklen bleiben auch die ausgewählten Texte in dem Sinne, dass sie – wohl mit der Ausnahme von Brechts Stück – nicht als paradigmatische Werke der Antigone-Rezeptionsgeschichte anerkannt werden. Esprius und Zambranos Werke finden nur in der katalanisch- und spanischsprachigen Forschung

⁶ Zur Produktivität des Mythos und der klassischen Tradition in der Exilliteratur siehe die Studie Englmann (2001; insbesondere die Seiten 170-177; 180-202).

⁷ Eine gründliche Analyse von Zambranos Deutung der Figur der Antigone legt Pino Campos (2004; 2005a; 2005b) in drei unterschiedlichen Aufsätzen dar. Darin setzt er sich mit unterschiedlichen Aspekten von Zambranos Antigone-Rezeption auseinander. Darunter befinden sich die Interpretation des Mythos durch die spanische Autorin und die Beziehung zur Gegenwart, die Charakterisierung der Antigone in Sophokles' Stück im Vergleich zu ihrer Gestaltung der Antigone sowie die Projizierung der eigenen Exilerfahrung auf die mythische Figur.

⁸ Zu den eingehenden Untersuchungen zu Grete Weils Werk zählt die Studie Meyers (1997). Darin beschäftigt er sich mit dem Gesamtwerk der deutsch-jüdischen Autorin, wobei er ein umfangreiches Kapitel der Rolle mythischer Gestalten wie beispielsweise Antigone und Michal bei der Bewältigung der Shoah-Erfahrung widmet.

Beachtung, während der Roman Grete Weils nur in den letzten Jahrzehnten das Interesse der Kritik erweckt hat. Durch eine komparatistische Auseinandersetzung mit diesen vier hier kurz vorgestellten ‚finsternen Antigonem‘ strebt die vorliegende Untersuchung an, einen Beitrag zur Rezeptionsforschung der Antigone-Forschung aus einer neuen, interkulturellen und multilingualen Perspektive zu leisten, wobei Texte aus drei unterschiedlichen europäischen Sprachen analysiert werden: Deutsch, Spanisch und Katalanisch. Fokussiert wird dabei auf eine dreifache Fragestellung. Erstens soll das Potenzial des Mythos zur Schilderung der Nachkriegszeit und zum Ausdruck des Exils untersucht werden. Zweitens soll das bestehende Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart bestimmt werden. Drittens soll festgestellt werden, inwieweit sich divergierende, aber auch konvergierende Entwicklungslinien zwischen beiden literarischen Traditionen erkennen lassen. Dabei soll auch der Beitrag weiblicher Stimmen zur Rezeption des Mythos in den Werken Zambranos und Weils im Sinne einer genderorientierten Lektüre ermittelt werden.

Bei jeder Fragestellung wird von einer bestimmten Hypothese ausgegangen. Bei der ersten wird angenommen, dass die Kollision zwischen Individuum und Gesellschaft, die im sophokleischen Stück im Konflikt zwischen Antigone und Kreon thematisiert wird, dem Mythos ein hohes Perspektivierungspotential verleiht. Brecht und Espriu konzentrieren sich auf die Schilderung der Tyrannei Kreons, während Weil und Zambrano den Fokus auf Antigones Schwellenexistenz zwischen Leben und Tod bzw. auf das von ihr verkörperte Widerstandsideal legen.

Zum Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart werden zwei Ansätze berücksichtigt. Brecht und Espriu könnten sich des Mythos bedient haben, um eine Regression in die Barbarei während der jeweiligen Diktaturen anzuprangern. Dafür würden u.a. die dehumanisierte Charakterisierung des Tyrannen und das Interesse an der Darstellung des Grausamen sprechen. Weil und Zambrano könnten dagegen den Mythos herangezogen haben, um eine gewisse Wiedereinwurzelung zu suchen. Der Rückgriff auf die klassische Tradition könnte einen Versuch darstellen, durch die Wiederbelebung einer gemeinsamen europäischen Tradition den Heimatsverlust des Exilierten zu bewältigen.

Was die Entwicklungslinien der Rezeption des Mythos in den beiden Literaturen angeht, wird von der Hypothese ausgegangen, dass sich der Antigone-Mythos einem Umdeutungsprozess unterzieht, was die Haltung der Autor:innen gegenüber dem Wirkungspotenzial von Antigones Tat angeht. Brecht und Espriu verzichten in seinen Bearbeitungen auf jegliche Verehrung der mythischen Heldin, während Zambrano und Weil die tradierte Handlung infrage zu stellen bzw. zu korrigieren versuchen. In diesem Sinne

stellt Zambrano im Vorwort zu *La tumba de Antígona* fest: „Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta. Mas ¿podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida?“ (TA, 145). Zambrano stellt den Ausgang der sophokleischen Tragödie infrage, indem sie ihn als eine unlogische Entwicklung der Figur Antigone betrachtet, da sie immer für andere lebte, wie für ihren Vater, und nie für sich selbst. Durch die Negation ihres Selbstmords zwingt Zambrano die tragische Heldin aber dazu, unter „una larga galería de gemidos y [...] de innumerables delirios“ (TA, 241) zu leiden. In eine ähnliche Richtung nimmt Weil eine radikale Umkehrung der Maxime Antigones vor. Der bekannte Spruch „Zum Hassen nicht, zur Liebe bin ich“ (MSA, 12), den die Ich-Erzählerin zu Beginn von Weils Roman zitiert, verwandelt sich somit am Ende in „Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da“ (MSA, 151). Die Aktualisierung des Widerstandsideals Antigones und dessen Anpassung an die Situation der NS-Zeit scheint die totale Umkehrung von Antigones moralischen Prinzipien mit sich zu bringen.

c. Methodik und Aufbau

Zahlreiche Intellektuelle haben seit dem 5. Jahrhundert v. Chr., als die Tragödie des Sophokles entstanden ist, auf den Antigone-Stoff zurückgegriffen. Schon in der Antike haben weitere renommierten Dramatiker und Philosophen die Geschichte der Tochter des Ödipus thematisiert, wie z.B. Euripides, dessen Antigone-Drama als verloren gilt. Im Laufe der Jahrhunderte ist die Gestalt der Antigone immer wieder in die literarische, philosophische oder sogar psychoanalytische Sphäre eingedrungen, wobei der Mythos, wie Steiner erläutert, weitere unterschiedliche Dimensionen und Bedeutungen gewonnen hat, die nicht unbedingt in der antiken Tragödie erkennbar sind:

Für den ›langsamen Leser‹ ist es, glaube ich, weit realistischer zuzugeben, daß die Art und Weise, wie Antigone von Aristoteles bis Lacan beurteilt und verwendet worden ist, einen Teil seiner eigenen Erfahrung des Stücks bildet. Genauso wie Freuds ›Ödipuskomplex‹ und Lévi-Strauss' antifreudianische Darstellung von Ödipus als Helden, der sich hinkend zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ bewegt, zu aktiven Elementen im Mythos geworden sind, sind die ›Antigonen‹ Hegels oder Kierkegaards oder der geheimen ›Frauenbrigade‹, die in Deutschland Rache dafür üben will, daß sich die Behörden weigern, die Leichen der toten Baader und Meinhof herauszugeben [...], mehr als bloße Anhängsel an Sophokles. (Steiner 2014: 369)

Der Antigone-Stoff ist demnach in einer langen Rezeptionsgeschichte verwickelt, wie sie Hans Robert Jauß und die Mitglieder der sogenannten ‚Konstanzer Schule‘ in seiner Rezeptionsästhetik beschreiben:⁹

Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den selbst wieder produzierenden Schriftsteller und den reflektierenden Kritiker vollzieht. (Jauß 1967: 30)

In Jauß' Rezeptionsästhetik stehen Text und Autor nicht mehr im Mittelpunkt, sondern der Rezipient, d.h. der/die Leser:in. Der literarische Text muss Jauß zufolge nicht als eine vollständige Sinneinheit verstanden werden. Sein Sinn erhält er erst dann, als er rezipiert wird, d.h. der Leser verleiht dem Text durch eine eigene Lektüre dessen vollständigen Sinn. Der Leser entwickelt sich folglich zu einer kooperierenden Instanz, da nur durch seine Interaktion mit dem Text die komplette Sinnggebung eines Textes möglich ist.¹⁰

das Verhältnis von Literatur und Leser hat sowohl ästhetische als auch historische Implikationen. Die ästhetische Implikation liegt darin, daß schon die primäre Aufnahme eines Werkes durch den Leser eine Erprobung des ästhetischen Werkes im Vergleich mit schon gelesenen Werken einschließt. Die historische Implikation wird daran sichtbar, daß sich das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann, mithin auch über die geschichtliche Bedeutung eines Werkes entscheidet und seinen ästhetischen Rang sichtbar macht. (Jauß 1967: 27f.)

Hier bezieht sich Jauß auf einen zentralen Begriff seiner Rezeptionsästhetik: „Der Ereigniszusammenhang der Literatur wird primär im *Erwartungshorizont* der literarischen Erfahrung zeitgenössischer und späterer Leser, Kritiker und Autoren vermittelt“ (Jauß 1967: 31; Hervorhebung M.A.S.). Unter dem Begriff des Erwartungshorizonts wird die Gesamtheit der Vorstellungen eines potenziellen Lesers vor dem oder während des Lesens verstanden. Dazu zählen aber nicht nur literarische Aspekte, die häufig mit der Gattung des

⁹ Als Gründer der Rezeptionsästhetik gelten die Mitglieder der ‚Konstanzer Schule‘, unter denen sich – neben Hans Robert Jauß – Wolfgang Iser und Hans-Georg Gadamer befanden. Diese Gruppe hat die Rezeptionsästhetik als hermeneutische Theorie etabliert. Im heutigen Diskurs koexistieren allerdings zwei Bezeichnungen, die nicht sauber zu trennen sind: Rezeptionsästhetik und Rezeptionsforschung. Jauß' Rezeptionsästhetik nimmt sich vor, „aus der Struktur eines Textes die Regeln seiner Rezeption ab[zu]leiten, die ihrerseits wieder zu neuen Texten führt“ (Friedrich 2009: 597). Die Bezeichnung ‚Rezeptionsforschung‘ bezieht sich ihrerseits auf die von Karl Robert Mandelkow eingeführte Teildisziplin der Literaturwissenschaft, die anstrebt, „stattgehabte Rezeption“ (ebd.) zu untersuchen, indem sie auf empirischer Basis historische Rezeptionsprozesse rekonstruiert und analysiert. Die vorliegende Arbeit basiert auf der von Jauß und der Konstanzer Schule etablierten Rezeptionsästhetik, wobei die Begriffe ‚Rezeptionsästhetik‘ und ‚Rezeptionstheorie‘ undifferenziert verwendet werden.

¹⁰ Wolfgang Iser, Mitglied auch der Konstanzer Schule, prägte den Begriff des impliziten Lesers, womit er keine reale Instanz bezeichnete, sondern den Akt des Lesens selbst und damit die Verkörperung aller möglichen Interaktionen, mit denen sich der Sinn des Texts ergibt, wie Jauß ausführte. „Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser“ (Iser 1972: 8f.).

Textes zusammenhängen, sondern auch extraliterarische Aspekte, wie beispielsweise die politisch-gesellschaftliche Situation, biografische Elemente, usw., die den Akt des Lesens unvermeidbar beeinflussen. Daher ist der Erwartungshorizont nie stabil, sondern unterzieht sich im Laufe der Geschichte einer ständigen Variation. Dies erkennt Jauß als den Grund, warum ein und derselbe Text im Verlauf der Jahre unterschiedlich rezipiert werden kann.

In dieser Hinsicht übernimmt Literatur laut Jauß zudem eine soziale Funktion. Literarische Texte seien keine bloße Widerspiegelung der sozialen Wirklichkeit, sondern sie können selbst zu interagierenden, gesellschaftsverändernden Instrumenten werden: „Die gesellschaftliche Funktion wird erst dort in ihrer genuinen Möglichkeit manifest, wo die literarische Erfahrung des Lesers Weltverständnis präformiert und damit auch auf sein gesellschaftliches Verhalten zurückwirkt“ (Jauß 1967: 63).

Jauß' Rezeptionsästhetik erweist sich als angebracht für die Auseinandersetzung mit antiken Texten, deren Rezeptionsgeschichte von einem ständigen Umdeutungsprozess zeugt. Martindale (2006) argumentiert die Angemessenheit von Jauß' Lehre für die Untersuchung der Klassiker-Rezeption wie folgt:

A particular historical moment does not limit the significance of a poem; indeed the same Roman reader might construe, say, an ode of Horace very differently at different historical junctures – texts mean differently in different situations. [...] The complex chain of receptions has the effect that a work can operate across history obliquely in unexpected ways. [...] A poem is, from one point of view, a social event in history, as is any public response to it. (Martindale 2006: 4f.)

Martindale plädiert für die Anwendung der Prinzipien von Jauß' Rezeptionsästhetik zur Erforschung der antiken Klassiker, da sie eine dialektische Beziehung zwischen den verschiedenen im Laufe der Geschichte entstandenen Lektüren eines gleichen Textes zulässt: „Antiquity and modernity, present and past, are always implicated in each other, always in dialogue“ (Martindale 2006: 5).¹¹

Die vorliegende Studie nimmt sich folglich vor, durch die Untersuchung der erwähnten ausgewählten Bearbeitung von Brecht, Espriu, Zambrano und Weil einen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Antigone-Mythos zu leisten.

Die vier ausgewählten Texte basieren zwar größtenteils auf der sophokleischen Tragödie, vor allem was die Handlung und die Figuren anbelangt. Doch es handelt sich dabei

¹¹ In dem von Martindale und Thomas herausgegebenen Band *Classics and the Uses of Reception* (2006) wird die Angemessenheit der Rezeptionstheorie im Bereich der klassischen Philologie diskutiert. Ergänzt wird der Band mit einem zweiten Teil, in dem exemplarische auf der Basis der Rezeptionsästhetik durchgeführte Untersuchungen einzelner Texte vorgelegt werden.

noch lange nicht um eine Nacherzählung des Mythos, sondern eher um eine Reinterpretation auf der Basis der Themen, Stoffe und Motive der sophokleischen Tragödie mit der jeweiligen politisch-gesellschaftlichen Situation im Hintergrund. Die Erforschung von Texten unterschiedlicher Gestalt und Herkunft setzt daher eine literaturvergleichende Methodologie voraus, die über eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung der *Antigone* des Sophokles hinausgeht. Die vorliegende Untersuchung basiert demnach auf einer stoff- und motivgeschichtlichen Studie des Antigone-Mythos, die im Bereich der von Manfred Beller (1970) etablierten komparatistischen Teildisziplin der ‚Thematologie‘ einzurahmen ist. Auf der Basis von den Arbeiten von Trousson, Girauds und Vinges u.a. im Bereich der Stoff- und Motivanalyse erkennt Beller einen Akzentwechsel in der tradierten ‚Stoffgeschichte‘, die zu wesentlichen Veränderungen der Disziplin führen sollten. Auf dem Forschungsgegenstand der herkömmlichen Stoff- und Motivforschung aufbauend, beabsichtigt die ‚Thematologie‘, „durch die extensive Einbeziehung aller Phänomene des Stofflichen als auch durch die Intensivierung der philologischen Methoden“ (Beller 1970: 38) diese komparatistische Teildisziplin auszuweiten. Entscheidend dabei ist der Übergang von einer ‚Stoffforschung‘ auf eine ‚Themenforschung‘.¹²

Zentral für die Thematologie ist also die Begriffsklärung drei wesentlicher Konzepte: Motiv, Stoff und Thema.¹³ Einen Überblick über diese Differenzierungen bietet Lubkoll (2009). Ihr zufolge stellt Motiv „die kleinste strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb eines Textganzen“ (Lubkoll 2009: 750) dar. Im Bereich der Thematologie wird aber Motiv „nicht lediglich als Baustein innerhalb einer Textstruktur, sondern als Bestandteil eines intertextuellen Bezugssystems“ (ebd.) angesehen, wodurch es immer im Zusammenhang mit der Rezeption steht. Unter literarischem Stoff versteht Lubkoll eine Kombination von Motiven, „die insgesamt ein Handlungsgerüst bzw. eine Problemkonstellation bilden“ (Lubkoll 2009: 751). Im Gegensatz zu diesen beiden Konzepten zeichnet sich der Begriff ‚Thema‘ durch einen höheren Abstraktionsgrad aus. Es bezieht

¹² Die Differenzierung zwischen den komparatistischen Teildisziplinen der Thematologie und der Stoff- und Motivgeschichte ist heute immer noch umstritten. Werlen vertritt die Auffassung, dass die Verwendung der Bezeichnung ‚Thematologie‘ einen Versuch darstellt, der schon etablierten Disziplin der Stoff- und Motivgeschichte „ein zeitgemäßeres komparatistisches Kleid und damit neue wissenschaftstheoretische Legitimität [zu] verleihen“ (Werlen 2009: 662). Zur Debatte siehe z.B. Bisanz (1973), Werlen (2009) und Lubkoll (2009). In der vorliegenden Untersuchung wird die Bezeichnung ‚Thematologie‘ bevorzugt, da deren zentraler Begriff ‚Thema‘ ein umfangreicheres Analysefeld erlaubt, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

¹³ Als einer der ersten Versuche, die Zentralbegriffe der Thematologie zu klären, gilt die Arbeit François Josts (1974), der allerdings auf die Begriffe ‚Stoff‘ und ‚Motiv‘ fokussiert. Als problematisch erweisen sich dabei Sprachunterschiede und binnensprachliche Probleme wie die Differenz zwischen ‚motif‘ und ‚motive‘ im Englischen.

sich sowohl auf „die Grundidee“ als auch auf „den Gehalt eines Textes“ (ebd.). Unter ‚Thema‘ sind nämlich die Konzentration von Stoffen, Motiven und Formen eines Textes aufgefasst, woraus die ‚Themnologie‘ ihren Namen erhält.¹⁴

Bei der Auseinandersetzung mit einem literarischen Stoff spielen demnach nicht nur der Stoff selbst, sondern auch die darin enthaltenen Motive und Themen eine bedeutsame Rolle. Dies führt Beller eben am Beispiel der Ödipus- und Antigone-Mythen aus:

Vor allem aus Epos und Drama kennen wir klassische Mythen und historische Gestalten in bestimmten Situationen und unter überlieferten Namen als *Stoffe*. Die Eigenart der Charaktere, die Konstellation der Figuren und die Handlung ergeben sich aus den *Motiven*, beispielsweise dem Orakelmotiv (Ödipus) und dem Motiv der feindlichen Brüder (Eteokles und Polyneikes). Damit verbinden die Dichter die dem Stoff angemessenen, jeweils interessierenden *Themen*. Im Falle der Antigone haben sie zeitweilig den Liebeskonflikt in die Figurenkonstellation Haimon–Antigone–Kreon [...] überwiegend aber den Gegensatz zwischen individueller moralischer Pflicht und Staatsraison in den Stoff hineingelegt (Beller 1981: 75; Hervorhebungen im Original)

Literarische Stoffe sind also als komplexe Gefüge von Motiven und Stoffen zu betrachten, die stets im Zusammenhang mit ihrer Rezeption zu untersuchen sind.

Die vorliegende Studie nimmt sich – wie bereits angemerkt – vor, die Rezeption des ‚thematischen Gefüges‘ des Antigone-Mythos interkulturell zu erforschen. Dafür ist es angebracht, zuerst auf die Rezeptionsgeschichte des mythischen Stoffes einzugehen, um die Motive und Themen, die das thematische Gefüge des Mythos ausmachen und dessen Rezeption bestimmt haben, zu identifizieren (Teil I). Dazu werden relevante literarische Bearbeitungen der *Antigone* des Sophokles, wie die Texte Garniers, Opitz’ und Anouilh’s, aber auch philosophische und psychoanalytische Überlegungen über den Mythos wie die Kierkegaards, Hegels und Lacans, herangezogen. Dabei wird versucht zu bestimmen, welche motivische bzw. thematische Kerne des Antigone-Mythos dafür sorgen, dass er sich für die Schilderung der Nachkriegszeit sowie der Exilerfahrung eignet.

Den Kern der vorliegenden Studie macht die Analyse der ausgewählten Antigone-Bearbeitungen aus. Dabei werden außerliterarische Aspekte wie gesellschaftliche Verhältnisse, politische Situationen oder persönliche Erfahrungen der jeweiligen Autor:innen berücksichtigt. Zwei Vergleichsachsen sind hier zu beachten, wie Schmelting (1981) sie in

¹⁴ Die Bevorzugung des Konzepts ‚Thema‘ als Zentralbegriff der neuen Disziplin ist der Arbeit Bellers *Von der Stoffgeschichte zur Themnologie* zu verdanken (vgl. Beller 1970: 35-38). Bellers Vorschlag hat in der Forschung Zustimmung gefunden, wie Müller-Kampel (2001: 12) und Corbineau-Hoffmann (2004: 140) beweisen.

seiner Definition der komparatistischen Methode der ‚Rezeptionsforschung‘¹⁵ beschreibt: der vertikale bzw. diachrone sowie der horizontale bzw. synchrone Vergleich. Die vertikale Gegenüberstellung ermöglicht die Erkenntnis und Auswertung der Veränderungen, Modifizierungen oder Korrekturen am Mythos in den ausgewählten Bearbeitungen im Vergleich zur Vorlage – in dem Fall zur sophokleischen Tragödie *Antigone*. Durch den horizontalen, interkulturellen Vergleich lassen sich die unterschiedlichen Entwicklungslinien bei der Rezeption des Mythos in den jeweiligen Literaturen sowie den Einfluss und den Niederschlag von außerliterarischen Aspekten feststellen. Die zweiten (II) und dritten Teile (III) der vorliegenden Studie werden nach diesen beiden Vergleichsachsen strukturiert. Den Einzelanalysen der ausgewählten Bearbeitungen, in dem u.a. auf die Eingriffe in die tradierten Fassungen des Mythos und auf die damit verbundenen Aktualisierungsmechanismen eingegangen wird, folgt jeweils ein rekapitulierendes Kapitel, in dem die relativ zeitgenössischen Bearbeitungen unter Beachtung bestimmter Aspekte miteinander verglichen werden.

Im zweiten Teil (II) werden die ‚Antigonen der Nachkriegszeit‘ von Bertolt Brecht und Salvador Espriu untersucht. Aufgrund der Nähe zur sophokleischen Tragödie und der Beibehaltung der dramatischen Form werden sie als *Antigone*-Bearbeitungen bezeichnet. Die Kursivschreibung soll darauf hinweisen, dass beide Werke grundsätzlich auf das gleichnamige Drama des Sophokles zurückgehen. Im ersten Kapitel dieses zweiten Blocks wird auf *Die Antigone des Sophokles* von Bertolt Brecht eingegangen. Für eine gründliche Analyse dieses Textes erweist sich aber eine Auseinandersetzung mit Hölderlins Übertragung der *Antigone* des Sophokles als unentbehrlich, denn dieser Text dient Brecht als Basis für seine Bearbeitung. Dabei werden ebenso die theoretischen Überlegungen des schwäbischen Dichters zur griechischen Tragödie im Allgemeinen sowie zur *Antigone* im Einzelnen herangezogen, was einen Einblick in Hölderlins Auffassung des antiken Dramas und in seine Übersetzungspraxis gestatten wird. Danach wird auf der Basis von Castellaris Arbeiten (2004; 2008; 2018) auf die Beziehung Brechts zu Hölderlins Werk kurz eingegangen, um die Richtlinien seiner intertextuellen Arbeit zu beleuchten. Anschließend findet die Analyse von Brechts *Antigone*-Bearbeitung im Spiegel seines ‚Durchrationalisierungsversuchs‘ als Aktualisierungstechnik statt. Zentral sind hier

¹⁵ Schmelting verwendet hier den Begriff der ‚Rezeptionsforschung‘ als hermeneutisch-komparatistische Methode, ohne sich dabei auf die von Mandelkow eingeführte Richtung der Rezeptionsästhetik zu beziehen (siehe hier FN 9). Der Begriff ‚Rezeptionsforschung‘ wird hier deswegen als methodologische Vorgehensweise, wie Schmelting ihn versteht, und nicht als empirisch-historische Wirkungsforschung verwendet.

die Konzeption des Vorspiels zur Vergegenwärtigung der Parallelen zwischen dem antiken Mythos und der NS-Zeit, die Charakterisierung der beiden Hauptfiguren des Dramas (Kreon und Antigone) sowie die Umgestaltung des Chors als oligarchische Schicht der Stadt.

Das zweite Kapitel dieses zweiten Teils ist dem Drama *Antígona* von Salvador Espriu gewidmet. Aufgrund seiner eklektischen Konzeption wird zuerst auf die Quellen eingegangen, derer sich Espriu bei der Verfassung seines Textes bedient hat, worunter sich die Tragödien des Sophokles, des Euripides und des Aischylos befinden. Anschließend werden die Eingriffe Esprius in den antiken Stoff untersucht, um sie angesichts seiner Antike-Auffassung – wie Miralles (1979) sie beschreibt – zu illustrieren. Dabei werden u.a. die unterschiedlichen Funktionen der Frauengestalten Eurydike, Euriganeia und Astimedusa sowie der Figur des Eumolp erforscht. Die Darstellung des Motivs der feindlichen Brüder Eteokles und Polyneikes sowie die Charakterisierung des Kreon und der Antigone stehen im Mittelpunkt der Analyse im Spiegel der gesellschaftlich-politischen Situation im Spanien der Nachkriegszeit.

Im dritten Kapitel befindet sich ein kontrastiver Vergleich der beiden ausgewählten ‚Nachkriegs-Antigonen‘ hinsichtlich der dreifachen Fragestellung der vorliegenden Studie. Dabei wird auf drei Aspekte eingegangen, die das Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart sowie die Entwicklungslinien der Antigone-Rezeption in der Nachkriegsliteratur beleuchten. Darunter befinden sich die Aktualisierungstechniken, das Interesse an der Schilderung von Gewalt und Grausamkeit sowie das Verhältnis zwischen Antigone und dem Volk.

Der dritte Teil (III) befasst sich mit den ‚Antigonen des Exils‘ von María Zambrano und Grete Weil. In Gegensatz zu den *Antigone*-Bearbeitungen von Brecht und Espriu distanzieren sich beide Autorinnen von der dramatischen Form, sodass der Bezug auf die sophokleischen Tragödie auf das Thematische beschränkt bleibt. Aus diesem Grund werden die Werke Zambranos und Weils als *Antigone*-Bearbeitungen bezeichnet. Der Verzicht auf die Kursivschreibung bei der Namensnennung deutet auf den Bezug auf den Mythos, auf das Thema ‚Antigone‘ nach den Grundlagen der Thematologie und nicht auf die gleichnamige Tragödie des Sophokles hin. Das erste Kapitel dieses dritten Teils setzt sich primär mit *La tumba de Antígona* von María Zambrano auseinander, auch wenn andere Texte der spanischen Philosophin zur Figur der Antigone herangezogen werden. Zu einer gründlichen und präzisen Analyse von Zambranos Werk erweist sich die Klärung zentraler Begriffe und Prinzipien ihrer Philosophie als unentbehrlich. Daher wird zuerst

auf die Grundlagen von María Zambranos „razón poética“, auf die damit verbundenen gesellschaftlich-politischen Ideen sowie auf ihren Exilbegriff eingegangen. Danach werden die verschiedenen Texte Zambranos zur Figur der Antigone konfrontiert, um die Kernbegriffe ihrer Lektüre des Mythos zu erschließen. Darunter befinden sich u.a. *Delirio de Antígona* (1948), Fragmente aus anderen umfangreicheren Werken wie das Kapitel „La hermana“ in *Delirio y Destino* sowie „El personaje autor: Antígona“ in *El sueño creador* und insbesondere das Vorwort zu *La tumba de Antígona*. Anschließend nähert sich die Analyse dem Motiv des Grabs als Symbol von Antigones Schwellenexistenz, aber auch von der Exilerfahrung im Allgemeinen an. Zum Schluss werden die einzelnen Szenen des Textes besprochen, um die Entwicklung der Figur der Antigone in Anlehnung an Zambranos Philosophie und ihre Exilauffassung zu veranschaulichen.

Im zweiten Kapitel dieses dritten Teils wird das Werk Grete Weils untersucht. Wie es bei Zambrano der Fall war, begann die Arbeit der deutschjüdischen Autorin an der Figur der Antigone Jahrzehnte vor der Veröffentlichung ihres in der vorliegenden Studie analysierten Romans. Deswegen wird zuerst kurz auf das unveröffentlichte Manuskript *Antigone* eingegangen, die im Literatur Archiv der Monacensia (Münchner Stadtbibliothek) aufbewahrt wird, um danach die Figur der Antigone darin mit der in *Meine Schwester Antigone* zu vergleichen. Bei der Analyse von Weils Roman wird der Fokus einerseits auf die narrative Struktur des Textes, die auf der Kollision verschiedener Zeit- und Erzählebenen basiert, gelegt und andererseits auf die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und der Gestalt der Antigone im Spiegel ihres Status als Shoah-Überlebende.

Das dritte Kapitel dieses dritten Teils ist dem komparatistischen Vergleich der Werke Zambranos und Weils unter Beachtung bestimmter Aspekte, die zur Klärung der dreifachen Fragestellung der vorliegenden Studie beitragen, gewidmet. Darunter befinden sich der Einfluss feministischer Lektüren des Antigone-Mythos, die Darlegung biografischer Elemente gesellschaftlich-politischer Prägung und das utopische Potenzial des Mythos.

Die vorliegende Arbeit soll somit das Aktualitätspotential der mythischen Tradition und den Status des Antigone-Stoffes als Konstante der literarischen Thematisierung des Krieges und des Exils in den deutschen und hispanischen Traditionen erkennen und systematisch festlegen. Die Untersuchung soll darüber hinaus einen konstruktiven Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Antigone-Mythos aus komparatistischer Perspektive durch eine plurikulturelle, multilinguale Erweiterung der bisher erschienenen, meist monokulturell fokussierten Arbeiten zu den einzelnen Autoren bzw. Bearbeitungen leisten.

I ANTIGONE DURCH DIE ZEIT

1. Zur Vielschichtigkeit des Mythenbegriffs

Das Wort ‚Mythos‘ bezeichnete im Altgriechischen eine Rede, eine Erzählung oder eine Geschichte. Doch die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs wurde im Laufe der Zeit um zahlreiche, vielfältige Dimensionen erweitert, sodass sich im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs noch keine einheitliche Definition von Mythos durchgesetzt hat. Im Folgenden wird auf diese Problematik eingegangen, um einen Überblick über den heutigen Stand der Forschung zu geben.¹⁶

Aufgrund der zahlreichen Dimensionen des Begriffs ‚Mythos‘ herrscht in der aktuellen Mythen­theorie die Tendenz, „Minimaldefinitionen“ (Jamme 1999: 21) zu formulieren, wobei nur bestimmte Aspekte des Begriffs – häufig mit dessen Gebrauch in bestimmten Bereichen verbunden – zur Kenntnis genommen werden.

In diesem Sinne differenzieren Jan und Aleida Assmann (1998) in ihrer Mythos-Definition sieben unterschiedliche Mythos-Begriffe. An erster Stelle polemisieren sie um den Begriff des Mythos als eine dem Logos, dem aufklärerischen Rationalismus, entgegengesetzte Form des Wissens, wobei der Mythos nach diesem Verständnis als „Unwahrheit disqualifiziert“ (Assmann/Assmann 1998: 179) wird. Zweitens erfassen sie den Mythos als historisch-kritisches Konstrukt, als „zeitbedingte Einkleidung einer an sich zeitlosen Wahrheit“ (ebd.). Nach dieser Auffassung sollten sich die Mythen einem Interpretationsprozess unterziehen, um die in ihnen verborgene Wahrheit auszugraben. Ein dritter funktionalistischer Ansatz legt den Fokus auf die Funktion des Mythos zur Bildung der unterschiedlichen Weltanschauungen bei schriftlosen Kulturen. Dabei sei der Mythos als „fundierende, legitimierende und weltmodellierende Erzählung“ (Assmann/Assmann 1998: 180) zu verstehen. Bei der vierten ‚Minimaldefinition‘ von Mythos handelt es sich um einen alltagssprachlichen Gebrauch des Begriffs. Unter „Alltags-Mythos“ verstehen Assmann/Assmann „Leitbilder, die kollektives Handeln und Erleben prägen“ (ebd.). Das ‚American Dream‘ wäre ein Beispiel dafür. In einer fünften Dimension stellen Assmann/Assmann bestimmte Ansätze, die den Mythos als fiktive Narration, als strukturierte Rede auffassen, wobei die ursprüngliche Bedeutung des altgriechischen Begriffs zum Teil wiedergewonnen wird. Ein sechster Begriff bezieht sich auf den Status des Mythos

¹⁶ Zu einer historisch angelegten Definition des Wortes ‚Mythos‘ im Hinblick auf die verschiedenen Ansichten seit der Antike bis zur Gegenwart siehe den Eintrag von Burkert und Horstmann (1984: 281-318) im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*.

als literarisches Motiv, das sich durch seinen Rückgriff in ständiger Variation befindet. Zuletzt kann eine siebte Variante differenziert werden, die den Begriff des Mythos mit Ideologien und Weltenwürfen in Verbindung bringt. Damit sind „vollbewusste Individualerschöpfungen“ gemeint, „die durch ihr holistisches Pathos die Grenzen des auf Reduktion und schrittweises Vorgehen angelegten wissenschaftlichen Diskurses überschreiten“ (Assmann/Assmann 1998: 181). Als Beispiel sind u.a. Hegels ‚Weltgeist‘ und Nietzsches ‚Ewige Wiederkehr‘ zu erwähnen.

Schmitz-Emans (2008: 9f.) plädiert allerdings dafür, diese ‚Minimaldefinitionen‘, die die modernen Mythentheorien darlegen, in drei Gruppen zusammenzufassen, je nachdem auf welchen Aspekt des Begriffs sie den Fokus legen. Sie unterscheidet dabei inhaltsbezogene, deskriptive und funktionale Ansätze. Die inhaltsbezogenen Ansätze fokussieren auf die Narration der Mythen und interpretieren sie als „Geschichten von Anfängen und Ursprüngen, als Begründungsgeschichte“ (Schmitz-Emans 2008: 9). Die deskriptiven Mythentheorien beschreiben die „Strukturen und Vermittlungsformen des Mythischen“ (ebd.), während die funktionalen Modelle die noch bestehenden Funktionen der Mythen in ihren jeweiligen Kulturen zur Deutung der Welt erforschen.

Die Ansichten von Assmann/Assmann und Schmitz-Emans zeugen von der Komplexität und Vielsichtigkeit des Mythos-Begriffs. Im Folgenden werden nun diejenigen historisch zentralen Mythentheorien herangezogen, die jeweils eine für die vorliegende Untersuchung relevante Dimension des Mythos-Begriffs hervorheben. Um den Rahmen dieser Studie nicht zu sprengen, soll dabei auf drei der bereits erwähnten Aspekte des Mythos-Konzepts eingegangen werden: auf den Mythos als Form des Wissens, auf dessen Struktur und auf dessen Deutung als Rezeptionsphänomen. Dabei werden zentrale Texte der modernen Mythentheorie herangezogen, wie beispielsweise Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, in dem der Mythos als Basis der modernen Form des Wissens rehabilitiert wird. In Bezug der inneren Struktur des Mythos soll Lévi-Strauss' Theorie des mythischen Strukturalismus zur Kenntnis genommen werden. Darauf aufbauend erweist sich zudem Blumenbergs rezeptionsgeschichtlich geprägten Mythos-Konzept als besonders ertragreich, wie zu sehen sein wird.

1.1 Vom ‚Mythos‘ zum ‚Logos‘?

Mit der Prägung der Formel „vom Mythos zum Logos“ durch den deutschen Altphilologen Wilhelm Nestle ([1940]1975) wurde der Mythos als eine Art prälogische Form der Wirklichkeitserfassung abgetan.¹⁷ Die Abkehr von einer mythischen Weltanschauung und die Hinwendung zu einer vernünftigen Logik markiert mit Nestles Worten „eine Höherentwicklung und damit eine hierarchisierende Betrachtung im Sinne der Unterscheidung vorläufigen mythischen Wissens von überlegenem wissenschaftlichen Wissen“ (Schmitz-Emans 2004: 13).

Dieser Mythos-Begriff als eine niedrigere, prälogische Form des Wissens ist aber, wie Assmann/Assmann anmerken, ein „polemischer Begriff“ (1998: 179), der bald darauf infrage gestellt und sogar stark kritisiert wurde. Wohl die bedeutendste Kritik übten Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in Werk *Dialektik der Aufklärung* (1944). Konkret im Aufsatz „Begriff der Aufklärung“ wird dieser „polemische“ (Assmann/Assmann 1998: 179) Mythenbegriff als Vorgänger der vernünftigen Reflexion in Zweifel gezogen. Adorno und Horkheimer vertreten nämlich die Ansicht, dass der Mythos schon eine erste Form des rationalen Denkens und somit eine erste Phase der Aufklärung darstellt. Trotzdem deuten sie ebenso darauf hin, dass die Aufklärung in ihrem Versuch, den Mythos durch die Verleugnung des Göttlichen und des Schicksalhaften zu zerstören, trotzdem „in den mythischen Bann“ (Adorno/Horkheimer 2002: 18) gerät: „schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“ (Adorno/Horkheimer 2002: 6). Dies erklären Adorno und Horkheimer wie folgt: „Das Prinzip der Immanenz, der Erklärung jeden Geschehens als Wiederholung, das die Aufklärung wider die mythische Einbildungskraft vertritt, ist das des Mythos selber“ (Adorno/Horkheimer 2002: 18). Der Vorsatz der Aufklärung, durch die Naturbeobachtung eine „Gesetzlichkeit“ (ebd.) abzuleiten, beabsichtigt, der Wiederholung im Mythischen, d.h. dem Schicksalhaften, zu entgehen. ‚Gesetzlichkeit‘ sei aber nur ein anderer Name für die mythische Wiederholung, denn „[j]e weiter aber die magische Illusion entschwindet, um so unerbittlicher hält die Wiederholung den Menschen in jenem Kreislauf fest“ (ebd.). Unabhängig davon, welche (rationalistische) Erklärung für die Naturphänomene gegeben wird, bleibt der Mensch

¹⁷ Der Titel von Nestles Werk hat die Prägung der wohlbekannten Formel gefördert: *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates* (1940).

fassungslos im Teufelskreis festgehalten. Der Mythos kann also nach Adorno und Horkheimer nicht als irrationale Form des Wissens abgetan werden, sondern als erster Versuch, der Welt einen Sinn zu verleihen.

Dass der Mythos „keine obsoleete Form des Wissens“ (Schmitz-Emans 2008: 14) darstellt, haben der deutsche Philosoph Ernst Cassirer und der rumänische Religionswissenschaftler Mircea Eliade mit ihren jeweiligen Mythen-theorien zu beweisen versucht. Cassirer vertritt in seinem Werk *Der Mythos des Staates* (1946)¹⁸ die Ansicht, dass der Mythos eine grundlegende symbolische Form darstelle. Ihm zufolge lassen sich das geistige Schaffen und kulturelle Erscheinungen auf die symbolische Kraft des Menschen zurückführen. Der Mythos sei die erste Auslegungsform dieser symbolischen Kraft, da er „aus tiefen menschlichen Gefühlen“ gewachsen (Cassirer 2003: 44) sei. Die Mythen sind aber ihm zufolge nicht bloßes Fühlen, sondern der „Ausdruck des Gefühls“ (ebd.; Hervorhebung im Original). Sie verwandeln dieses Gefühls „in Bild“ (ebd.), sodass eine „Objektivierung von Gefühlen“ (Cassirer 2003: 45) stattfindet. Durch die Beschwörung mythischer Geschichten wird nämlich dem Gefühl eine neue Form verliehen. Die menschlichen Gefühle sind also nach Cassirers Auffassung in den mythischen Geschichten vorhanden, nur in der Form eines objektivierten Bildes.

Der Richtung Cassirers folgt Mircea Eliade, der den Mythos in Anlehnung an religionswissenschaftliche und ethnologische Fragestellungen als Ursprung der Menschheit preist. In seinem Werk *Das Heilige und das Profane* (1957) widmet sich der rumänische Religionswissenschaftler der Differenzierung zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Dem Heiligen entspreche dabei die eigentliche Realität, die der Mensch aber nur gelegentlich und beschränkt im Bereich des Profanen erfassen kann. Der Mythos fasst er als eine Erzählung auf, die über die Entstehung der Welt oder über das menschliche Benehmen in einer ‚heiligen‘ Vorzeit angesiedelt ist: „Der Mythos erzählt eine heilige Geschichte, d.h. ein primordiales Ereignis, das am Anbeginn der Zeit, *ab initio*, stattgefunden hat“ (Eliade 2003: 78; Hervorhebung im Original). Ihm zufolge überliefern mythische Geschichten „die wahre Geschichte, die Geschichte der *conditio humana*; in ihm [im Mythos] sind die Prinzipien und die Beispiele jeden Verhaltens zu suchen“ (Eliade 2003: 84). Daher bieten sie einen Einblick in die Grundlage des menschlichen Daseins an.

¹⁸ In *Der Mythos des Staates* setzt sich Cassirer mit dem Begriff des Mythischen im Spiegel der Entstehung der faschistischen Regierungen im Europa der 1930er und 1940er Jahre auseinander. Von seiner eigenen Mythenauffassung ausgehend untersucht er die historische Abkehr vom Mythos seit der Antike bis zur Aufklärung, um sich dann mit der Rehabilitierung des mythischen Denkens im 20. Jahrhundert zu befassen.

Der Mythos kann also nicht als eine prälogische Form des Wissens abgestempelt werden. Wie Schmitz-Emans ausführt, gilt „[d]as Strukturierungsverfahren des mythischen Erzählens [...] als eine an sich rationale Operation, auch wenn die erzählten Inhalte im einzelnen der kritischen Überprüfung nicht standhalten mögen“ (2008: 14). Der Mythos lässt sich demnach als eine der ersten Formen des Wissens und der Wirklichkeitsauffassung betrachten, in deren Bann, wie Adorno und Horkheimer anmerken, auch Logos und Aufklärung geraten.

1.2 Claude Lévi-Strauss: Die innere Struktur des Mythos

In der Mythenforschung stechen auch Theorien hervor, die den Fokus auf die innere Struktur des Mythos legen. Dabei lassen sich Einflüsse anderer wissenschaftlicher Disziplinen identifizieren. Der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss gründete beispielsweise mit seinem Aufsatz *The Structural Study of Myth* (1955) in Anlehnung an sprachwissenschaftliche und semiologische Begriffe den sogenannten ‚mythischen Strukturalismus‘.¹⁹ In *Anthropologie structurale* (1958) und *Mythologiques* (1964-1971) weitergeführt, legt Lévi-Strauss’ Theorie den Fokus insbesondere auf die Komposition der Mythen und auf die Struktur, die ihnen innewohnt. Er betrachtet den Mythos als keine unlogische Erzählung, die sich vom Logos unterscheidet, sondern als ein alternatives logisches Model zur Wirklichkeitserfassung, das von der wissenschaftlichen Vorgehensweise nicht weit entfernt ist: „the kind of logic which is used by mythical thought is as rigorous as that of modern science, [...] the difference lies not in the quality of the intellectual process, but in the nature of the things to which it is applied“ (Lévi-Strauss 1955: 444).

Der französische Anthropologe vertritt zudem die Ansicht, dass der Mythos, als Erzählung, die nur durch Sprache vermittelt werden kann, über eine innere Struktur verfügt, die mit derjenigen der Sprache gleichzusetzten ist: „[M]yth is language: to be known, myth has to be told“ (Lévi-Strauss 1955: 430). Aus diesem Grund legt Lévi-Strauss den Fokus seiner Studie auf die narrativen Elemente, aus denen der Mythos besteht, und auf ihre inneren Verbindungen. Dafür bedient sich – von seiner Bemerkung ausgehend, dass

¹⁹ Roland Barthes bedient sich auch der Semiologie, um die innere Struktur der Mythen zu analysieren. Er fasst aber dabei das Mythos-Konzept in einem weiteren Sinne, sodass er sich dabei an den aktuellen Sprachgebrauch annähert. Laut Barthes ist der Mythos in Anlehnung an den Zeichen-Begriff Saussures als „erweitertes semiologisches System“ (Barthes 2003: 97) zu verstehen, wobei das sprachliche Zeichen – aus Bedeutendem und Bedeutetem bestehend – als Basis für eine weitere semiologische Struktur fungiert. Die Entstehung des Mythos besteht also nach Barthes darin, einem sprachlichen Zeichen eine weitere Bedeutung, eine Konnotation, zu verleihen.

der Mythos Sprache ist – ähnlicher analytischer Mechanismen wie bei der Sprachanalyse. Genauso wie jedes Wort aus kleineren Kategorien besteht, wie z.B. Phonemen und Morphemen, ist jeder Mythos in kleinere Teile zu zerlegen, in die kleinsten Sinneneinheiten, die aber nicht autonom sind und deren Bedeutung sich nur durch ihre innere Verbindung ergibt. Lévi-Strauss fasst seine Überlegungen zur Struktur des Mythos in den folgenden drei Punkten zusammen:

1. If there is a meaning to be found in mythology, this cannot reside in the isolated elements which enter into the composition of a myth, but only in the way those elements are combined. 2. Although myth belongs to the same category as language, being, as a matter of fact, only part of it, language in myth unveils specific properties. 3. Those properties are only to be found above the ordinary linguistic level; that is, they exhibit more complex features beside those which are to be found in any kind of linguistic expression. (Lévi-Strauss 1955: 431)

Die Bedeutung eines Mythos ergibt sich also nicht nur aus der Summe der einzelnen Elemente, sondern auch aus der Art und Weise, wie diese kombiniert werden. Die Bedeutung des Mythos ist demnach über das Sprachliche hinaus („above the ordinary linguistic level“) zu finden.

Was die unterschiedlichen Versionen eines Mythos anbelangt, interessiert sich Lévi-Strauss nicht für die Suche nach der ursprünglichen Version eines Mythos durch den Vergleich der verschiedenen Fassungen. Er fasst jeden Mythos als ein Konstrukt auf, das aus allen seinen Varianten besteht, welche dessen innere Struktur ausmachen: „we define the myth as consisting of all its versions“ (Lévi-Strauss 1955: 435). Bei der Analyse eines Mythos sollen daher alle Varianten zur Kenntnis genommen werden.²⁰

Als Beispiel für eine Untersuchung der mythischen Struktur wendet Lévi-Strauss seine Analysemechanismen auf den Ödipus-Mythos an. Dafür reduziert er den Mythos auf seine „grosses unités constitutives ou mythes“ (Lévi-Strauss 1974: 233)²¹ seit der Suche Kadmos' nach seiner entführten Schwester Europa bis hin zur Bestattung des Polyneikes durch Antigone. Diese Mytheme werden dann in vier Gruppen nach gemeinsamen Aspekten sortiert (vgl. Lévi-Strauss 1955: 432ff.):

²⁰ Plakativ äußert sich Lévi-Strauss dazu: „There is no one true version of which all the others are but copies or distortions. Every version belongs to the myth“ (Lévi-Strauss 1955: 436).

²¹ Lévi Strauss prägt den Begriff des Mythes als Bestandteile der Mythen, die deren innere Struktur ausmachen. Diese Bezeichnung leitet er auf der Basis anderer sprachwissenschaftlicher Konzepte ab: „comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives; [...] ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes“ (Lévi-Strauss 1974: 232).

- 1) Überschätzung von familiären Verwandtschaften: Hier sind u.a. die inzestuöse Beziehung zwischen Ödipus und Jokaste sowie die Bestattung des Polyneikes durch Antigone enthalten.
- 2) Unterschätzung von familiären Verwandtschaften. Hier wird beispielsweise auf Ödipus' Mord an Laios und auf den gegenseitigen Mord von Eteokles und Polyneikes Bezug genommen.
- 3) Leugnung des „*autochthonous origin*“ des Menschen (Lévi-Strauss 1955: 434): In diese Gruppe werden die Mytheme eingeordnet, in denen Kadmos den Drachen tötet, und Ödipus die Sphinx besiegt. Sowohl der Drache als auch die Sphinx sind chthonische Wesen, sodass sich die Tatsache, dass der Mensch sie tötet, als eine Verleugnung der chthonischen Herkunft des Menschen – d.h. der Zugehörigkeit zur Erde – deuten lässt.
- 4) Anhalten des ‚autochthonen Ursprungs‘ des Menschen: Hier bezieht sich Lévi-Strauss auf die Bedeutungen einzelner Eigennamen des Mythos, die auf Schwierigkeiten beim Laufen bzw. auf unanständiges Benehmen hinweisen, wie z.B. Laios (‚linksseitig‘) Ödipus (‚Schwellfuß‘). Dies deutet dem französischen Anthropolog zufolge auf die unleugbare chthonische Herkunft des Menschen hin.

Sogar andere Versionen des Mythos, die andere Mytheme hinzufügen, bauen auf diesen vier Gruppen auf. Der Selbstmord der Jokaste und die Verblendung des Ödipus, zwei Episoden, die bei Homer nicht vorhanden sind, können jeweils in die dritte und vierte Gruppe eingeordnet werden. Der Tod Jokastes kann nämlich als Selbstzerstörung angesehen werden, d.h. Verleugnung des Ursprungs, während die selbst auferlegte Strafe des Ödipus an das Motiv des Krüppelhaften erinnert, das durch den Namen der Figuren angedeutet wird (vgl. Lévi-Strauss 1955: 434f.).

Aus der Analyse des Ödipus-Mythos leitet Lévi-Strauss ein Modell für die innere Struktur der Mythen ab:

a myth exhibits a ‘slated’ structure which seeps to the surface, if one may say so, through the repetition process. [...] Thus, myth grows spiral-wise until the intellectual impulse which has originated it is exhausted. Its growth is a continuous process whereas its structure remains discontinuous. (Lévi-Strauss 1955: 443)

Der Mythos geht demnach auf eine sich in Spiralförmigkeit wiederholende Struktur zurück, deren Motive – wie am Beispiel des Ödipus-Mythos veranschaulicht wurde – ständig wiederholt, doch auf unterschiedlichen Ebenen oder aus anderen Perspektiven, geschildert werden.

1.3 Hans Blumenberg: Mythos als Rezeptionsphänomen

Unter den modernen Mythentheorien gehört das umfangreiche Werk *Arbeit am Mythos* (1979) von Hans Blumenberg zu den zentralen Angelpunkten der Mythenrezeption im Bereich der Literaturwissenschaft. Darin setzt sich Blumenberg grundsätzlich mit der Rezeption des Prometheus-Mythos auseinander, wobei er allerdings auch seinen Mythos-Begriff darlegt, der ihm zufolge kein geschlossenes Konstrukt darstellt, sondern ein im Laufe der Zeit variierendes und wachsendes Gefüge.

Zu bemerken ist allerdings, dass Mythen für Blumenberg nicht als obsoleete Formen der Wissenschaft erscheinen. Ihm zufolge bilden Mythen „ein System des Willkürbezugs“ (Blumenberg 1979: 50), indem sie dem Abstrakten, dem Namenlosen, einen Namen geben: „Der Mythos ist eine Ausdrucksform dafür, daß der Welt und den in ihr waltenden Mächten die reine Willkür nicht überlassen ist“ (Blumenberg 1979: 50). Den Mächten der Natur werden jeweils Namen gegeben, sodass sie dadurch verständlicher und vertrauter werden: „Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen“ (Blumenberg 1979: 41). In der Debatte zwischen Mythos und Logos, nimmt er Stellung und stellt fest, dass „[d]ie Grenzlinie zwischen Mythos und Logos [...] imaginär“ (Blumenberg 1979: 18) sei. Der Mythos ist Blumenberg zufolge aus dem Logos entsprungen, er stellt „ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos“ (ebd.) dar. Beim Mythos handelt es sich also laut Blumenberg um eine weitere Form des Wissens, die neben Wissenschaft und Religion die Welt verständlicher und weniger bedrohlich zu machen versucht.

In seiner Studie legt Blumenberg dennoch den Fokus nicht auf den Ursprung der Mythen, sondern eher auf deren Tradition. Für ihn sind Mythen „traditionsgängig“ (Blumenberg 1979: 40), was sich ihm zufolge aus zwei Eigenschaften ergibt:

Mythen sind Geschichten von hochgradiger *Beständigkeit* ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler *Variationsmöglichkeit*. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsgängig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. (Blumenberg 1979: 40; Hervorhebungen M.A.S.)

Wenn sie auch im Prinzip als entgegengesetzte, nicht vereinbare Eigenschaften erscheinen mögen, erweisen sich Beständigkeit und Variationsfähigkeit als die Kernmerkmale des Mythos, die ihren traditionsgängigen Charakter ausmachen. Welches Verhältnis nach Blumenberg zwischen diesen Beiden Aspekten besteht, wird im Folgenden zu zeigen sein.

Laut Blumenberg verfügt jeder Mythos über einen narrativen Kern, der sich als Basis für seine Erkennbarkeit betrachten lässt. Diesen Kern nennt er – in Anlehnung an die Terminologie Kerényis²² – ‚Mythologem‘, den er wie folgt definiert:

Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersteht sich der Abwandlung und provoziert sie auf der spätesten Stufe des Umgangs mit ihm, nachdem periphere Variation und Modifikation den Reiz gesteigert haben, den Kernbestand unter dem Druck der veränderten Rezeptionslage auf seine Haltbarkeit zu erproben und das gehärtete Grundmuster freizulegen. (Blumenberg 1979: 165f.)

Dieser narrative Kern reizt aber zu einem spielerischen Umgang mit ihm, sodass die Grenzen seiner Beständigkeit auf die Probe gestellt werden. Es ist erst durch die im Laufe der Geschichte stattgefundenen und dokumentierten Variationen der Mythen, dass die Beständigkeit ihrer Mythologeme, ihrer narrativen Kerne, geprüft und identifiziert werden kann. Diesen narrativen Kernen kann ferner nichts hinzugefügt werden, sondern sie erlauben nur einen spielerischen Umgang mit ihnen. Als Beispiel dafür nennt Blumenberg die Faust-Bearbeitung von Paul Valéry, in der Mephisto nicht als Verführer, sondern als Verführter erscheint. Hier ist nichts Neues hinzugefügt worden. Vielmehr ist eine Art Inversion zu beobachten, wobei eine „Inferiorisierung der klassischen Dämonengestalt“ (Blumenberg 1979: 79) identifizierbar ist.

Blumenberg ist daher nicht an der ‚Ausgrabung‘ eines ‚Urmythos‘ (Blumenberg 1979: 192) interessiert, aus dem alle Varianten entsprungen sind. Der Fokus seiner Studie liegt stattdessen auf „de[m] kraft seiner Rezeption variierte[n] und transformierte[n] Mythos in seinen geschichtlich bezogenen und bezugskräftigen Gestaltungen [...]“ (ebd.). Diese veränderten und modifizierten Mythen bergen nämlich Anspielungen auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, die zur Arbeit am Mythos führen (vgl. ebd.). So wie Lévi-Strauss (1955) vertritt Blumenberg die Ansicht, man soll sich bei der Arbeit am Mythos nicht auf eine einzige, vorherrschende Variante eines Mythos konzentrieren, sondern alle Versionen und Fassungen zur Kenntnis nehmen. Darauf beruht Blumenbergs Definition von ‚Grundmythos‘: „Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte“ (Blumenberg 1979: 192).

²² Der Begriff ‚Mythologem‘ wurde von Karl Kerényi in der Einleitung zum von ihm selbst und Carl Gustav Jung herausgegebenen Band *Einführung in das Wesen der Mythologie* (1941) erstgenannt. Darin definierte Kerényi das Mythologem als „eine alte, überlieferte Stoffmasse, enthalten in bekannten und doch nicht jede weitere Gestaltung ausschließenden Erzählungen [...] über Götter, und göttliche Wesen, Heroenkämpfe und Unterweltsfahrten“ (Kerényi 1941: 11). Das Konzept des Mythologems weist auch Gemeinsamkeiten mit dem von Lévi-Strauss geprägten Begriff des Mythems auf.

Daraus ergibt sich die Mythos-Auffassung Blumenbergs, nach der „die Rezeption nicht zum Mythos dazukommt und ihn anreichert, sondern Mythos uns in gar keiner anderen Verfassung als der, stets schon im Rezeptionsverfahren befindlich zu sein, überliefert und bekannt ist [...]“ (Blumenberg 1979: 240). Dies betrifft aber auch die Mythologeme, die auch als Resultat der Mythenrezeption zu betrachten sind:

Wenn ich für literarisch faßbare Zusammenhänge zwischen dem Mythos und seiner Rezeption unterscheide, will ich doch nicht der Ausnahme Raum lassen, es sei ‚Mythos‘ die primäre archaische Formation, im Verhältnis zu der alles Spätere ‚Rezeption‘ heißen darf. Auch die frühesten uns erreichbaren Mythologeme sind schon Produkte der Arbeit am Mythos. (Blumenberg 1979: 133)

Mythen erweisen sich also als beständige narrative Einheiten, die als Produkt einer langjährigen Variation aufgefasst werden sollen. Blumenberg (1979: 182-185) zufolge haben sich die Mythen, die bis in die Gegenwart überdauert haben, in einer ersten Phase mündlicher Vermittlung einem Variations- und Auswahlprozess unterzogen, wobei nur die prägnantesten Geschichten überlebten, die dem Publikum besonders gefällig waren. Diese mussten aus diesem Grund verändert oder verbessert werden, um den Bedürfnissen des jeweiligen Publikums gerecht zu werden. Mythos soll demnach als „Rezeptionsphänomen“ (Schmitz-Emans 2004: 24) aufgefasst werden.

In Anlehnung an Blumenbergs These, dass Mythen als Rezeptionsphänomene zu verstehen sind, soll nun auf den bestimmten Mythos eingegangen werden, mit dem sich die vorliegende Studie auseinandersetzt: den Antigone-Mythos. Mit Bezug auf den Labdakiden-Mythos wird der Fokus auf die Tragödie *Antigone* des Sophokles gelegt, die Quelle aller späteren Interpretationen, Lektüren und Bearbeitungen. Die wichtigsten von ihnen werden dann kurz besprochen, um die in der vorliegenden Studie vorgesehene Analyse der Werke Brechts, Esprius, Zambranos und Weils zu kontextualisieren.

2. Zur *Antigone* des Sophokles

Die *Antigone* des Sophokles wurde wahrscheinlich zwischen den Jahren 442 und 441 v. Chr. im Rahmen der *Dionysien* in Athen²³ uraufgeführt. Die Entstehung des Dramas ist im Rahmen der Regierung des Perikles zu kontextualisieren, der zum Ausbau der attischen Demokratie beitrug. Das 5. Jahrhundert v. Chr. zeichnete sich aber auch durch die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Athen und Sparta, den sogenannten Peloponnesischen Krieg, der mit dem Sieg der Spartaner endete.²⁴

Dem damaligen Publikum war das Schicksal des Labdakiden-Stammes aus alten Quellen wie Homer, aber auch aus der früheren Tragödie des Aischylos *Sieben gegen Theben* schon vertraut. Doch der Figur der Antigone wohnt noch ein ungelöstes Rätsel inne. Noch umstritten ist die Frage, ob es sich bei der Tochter des Ödipus tatsächlich um einen alten Mythos bzw. um eine alte thebanische Sage handelt, oder ob sie eine Erfindung des Sophokles darstellt.

Bañuls Oller und Crespo Alcalá (2008) führen in ihrer umfangreichen Studie eine Bestandaufnahme aller Erwähnungen der Antigone vor der Erscheinung der *Antigone* des Sophokles durch. Dabei setzten sie sich mit zahlreichen Texten aus der Antike wie Homers *Odysee* und *Ilias*, sowie Schriften von Pindar und Stesichoros auseinander, in denen die Geschichte des Labdakiden-Stammes behandelt wird. Antigone kommt nur in der Tragödie des Aischylos *Sieben gegen Theben* vor, die angeblich aus dem Jahr 467 v. Chr. stammt. In der letzten Szene des Dramas treten Antigone und Ismene auf und die erstere teilt die zweitere mit, dass sie bereit ist, das Gebot gegen die Bestattung ihres Bruders zu brechen, wobei eine Verbindung zum Prolog in der *Antigone* des Sophokles erstellt wird. Dies ließe vermuten, dass Antigone trotz der Auslassung Homers zum Ödipus-Mythos gehört. Doch die Authentizität dieser Szene wird in den altphilologischen Kreisen infrage gestellt. Vieles deutet darauf hin, dass es sich dabei um einen späteren Zusatz aus einer anderen Hand handelt, mit dem – nach dem Erfolg der *Antigone* des Sophokles – versucht wurde, die Kontinuität der beiden Tragödien deutlich zu machen.²⁵ Davon abgesehen ist nach Bañuls Oller und Crespo Alcalá (2008) keinen weiteren Bezug auf Antigone als

²³ Die Dionysien waren dramatische Festspiele, die im 5. Jahrhundert v. Chr. in Athen zur Verehrung des Gottes Dionysos stattfanden. Ursprünglich war das Fest für lyrische Performances und Tragödien vorbehalten. Ab 486 v. Chr. wurden auch Komödien aufgeführt. Ausführlicher dazu siehe Easterling (1997); Goldhill (1997).

²⁴ Zum Entstehungskontext der *Antigone* des Sophokles siehe Juchler (2018: 7ff.), Osborne (2012), Ferrario (2012).

²⁵ Zu einem Überblick über die Debatte um die Authentizität der letzten Verse von *Sieben gegen Theben* siehe Conacher (1996: 71-74).

Tochter des Ödipus vor der Verfassung der *Antigone* des Sophokles zu finden, woraus sie den Schluss ziehen, dass Antigone ursprünglich keine Figur des Ödipus-Mythos und auch keine Gestalt einer alten thebanischen Lokalsage darstellt, sondern dass es sich um eine Erfindung des altgriechischen Dramatikers handelt (vgl. Bañuls Oller/Crespo Alcalá 2008: 17-63).

Im Gegensatz dazu vertritt Söffner in seinem umfangreichen Eintrag zur *Antigone* im mythologischen Handbuch *Mythenrezeption* die Ansicht, dass die Gestalt der Tochter des Ödipus keine Erfindung des Sophokles ist, sondern dass sie aus einer alten thebanischen Lokalsage stammen sollte, die nicht überliefert wurde. Wenn auch Homer keine Kinder des Ödipus kennt, wird Antigone nach Söffner in einem Text von Pherekydes von Athen (5. Jh. v. Chr.) genannt,²⁶ in dem sie aber als Tochter des Ödipus und seiner zweiten Frau Euryganeia erscheint (vgl. Söffner 2008: 81).²⁷

Die Herkunft Antigones bleibt also ein Rätsel. In diesem Sinne merkt Söffner an, dass die *Antigone* des Sophokles „ebenso als Begründung wie als Bearbeitung des Mythos gelten [kann]“ (Söffner 2008: 81). Unabhängig davon, ob die Gestalt der Antigone als Figur des ursprünglichen Mythos bzw. einer Lokalsage oder als Erfindung des Sophokles betrachtet wird, hat der altgriechische Dramatiker an einer Vorlage gearbeitet, die er zu seinem dramatischen Vorhaben modifiziert zu haben scheint.²⁸ Das Resultat dieser Veränderungen war eines der meistrezipierten dramatischen Werke aller Zeiten, die das Interesse zahlreicher Dichter, Philosophen und Humanisten erweckte. Im Folgenden wird auf die *Antigone* des Sophokles eingegangen, um auf die Wurzeln dieses Rezeptionsphänomen Licht zu werfen. Dabei soll der Fokus konkret auf die Charakterisierung der beiden Hauptfiguren des Dramas, Antigone und Kreon, sowie auf die Vielschichtigkeit des zwischen ihnen ausgebrochenen Konflikts gelegt werden.

²⁶ Bañuls Oller und Crespo Alaclá (2008: 21f.; insbesondere FN 19) erwähnen in ihrer Studie die Schrift von Pherekydes von Athen, die nach Söffner das erste literarische Zeugnis von der Existenz Antigones vor Sophokles darstellt. Dennoch betrachten sie diese Version aufgrund der zahlreichen Veränderungen, denen sich der Text bis zu seiner Überlieferung unterzog, als unglaubwürdig.

²⁷ Ein noch älteres Zeugnis von der Anwesenheit Antigones im Ödipus-Mythos vor der Tragödie des Sophokles wäre im Bereich der bildenden Künste zu finden. Im Museo Archeologico in Florenz wird ein antikes Bronzeblech aus dem 6. Jh. v. Chr. aufbewahrt, das zwei Frauenfiguren neben der Schlacht zwischen Eteokles und Polyneikes zeigt. Die Identifikation dieser zwei Frauengestalten mit den beiden Töchtern des Ödipus Antigone und Ismene sei dennoch nicht eindeutig (vgl. Söffner 2008: 84). Abgesehen von diesem Kunstwerk stammen alle weiteren Anspielungen auf den Antigone-Mythos im Bereich der bildenden Künste aus der Zeit nach der Uraufführung der *Antigone* des Sophokles, d.h. ab dem 4. Jh. v. Chr.

²⁸ Zu einem Überblick über die Eingriffe in die mythische Vorlage in der *Antigone* des Sophokles siehe Griffith (1999: 8ff.)

2.1 Antigone als moralisches Exempel

Während in der antiken Tragödie die Götter bekanntlich das tragische Geschehen auslösen, gewinnt die Stellung des Menschen bei Sophokles erheblich an Bedeutung. Im Mittelpunkt seiner Dramen steht der Mensch „mit seinem immer mehr entwickelten Seelentum, und was geschieht, wird von ihm ausgetragen. Streit wie auch Leid gewinnen eine neue persönliche Note“ (Schadewaldt 1960: 256). Dies betrifft auch die *Antigone*, eine Tragödie, in der die weibliche Hauptfigur als das frei handelnde, selbstbewusste Individuum auf die Bühne tritt, das in der abendländischen Tradition zu einem moralischen Exempel wird. Auf die wesentlichsten Aspekte, die zu dieser Charakterisierung geführt haben, sollen nun eingegangen werden.

Der erste Aspekt, der Antigone zu einer moralischen Instanz avancieren lässt, bezieht sich auf die moral-religiösen Prinzipien und die rechtlichen Grundlagen, nach denen sie sich richtet. Im Zwiegespräch mit Kreon beruft sich Antigone auf die ungeschriebenen Gesetze der Götter, um die Bestattung ihres Bruders trotz des Verbots zu rechtfertigen. Damit sind die Gesetze der ‚unteren‘ Götter gemeint, die Gesetze der chthonischen Gottheiten, nach deren Regeln sich die Besatzungsriten richteten.²⁹ Nach Antigones Sicht gehen diese über die menschlichen Gesetze hinaus (vgl. Knox 1983: 91-94). Auch wenn Antigone sich hier auf die Götter beruft, ist ihre Tat nicht unbedingt als ein ausschließlich religiös motivierter Akt zu verstehen. Antigone distanziert sich nämlich von der göttlichen Sphäre, als sie vor Kreon ihre Tat rechtfertigt:

Nicht Zeus hat mir dies verkünden lassen
noch die Mitbewohnerin bei den unteren Göttern, Dike,
die beiden dieses Gesetz unter den Menschen bestimmt haben, [...]. (SA, 41; vv. 450ff.)³⁰

Weder die oberen, olympischen, noch die unteren, chthonischen Götter haben Antigones zum Gesetzbruch gebracht. Reinhardt merkt in diesem Sinne an, dass Antigone durch die Berufung auf die göttlichen Gesetze „dem ‚Nomos der geschwisterlichen Liebe‘ [folgt]“ (1976: 93; Hervorhebung im Original). Die Liebe zu Blutverwandten und konkret zum

²⁹ In der griechischen Mythologie stellen die chthonischen Götter einerseits die Gottheiten der Unterwelt dar, d.h. diejenigen, die dafür verantwortlich sind, die Toten in den Hades zu bringen (Gottheiten wie Hades oder Persephone). Andererseits gehören auch alle Götter in diese Kategorie, die für Fruchtbarkeit sorgen (z.B. Demeter oder Dionysos). Die Beziehung zur Erde ist schon in der Namensgebung zu erkennen: *chthonios* bedeutet im Griechischen ‚der Erde zugehörig‘ (vgl. Seyffert 2011: 133).

³⁰ Dieses Zitat erweist sich als wesentlich für Hölderlins Lesart der Antigone des Sophokles und insbesondere für die Charakterisierung der Hauptfigur als ‚Antitheos‘. Siehe dazu hier Abschnitt II, 1.1.3.2.

Bruder ist die wahre Motivation von Antigones Gesetzbruch, wie sie das in ihrem bekannten Satz darlegt: „Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich“ (StA 5, 226; v. 544),³¹ ein Satz, das zum Angelpunkt einer humanistischen Deutung der Antigone als Inbegriff der Menschlichkeit beigetragen hat (vgl. Bossinade 1990). Dieser Satz mag als Prinzip der Gesetze gelesen werden, nach denen sich die Tochter des Ödipus richtet. Sie befolgt also ihr eigenes Gesetz, was auch vom Chor in ihrer Todesklage angedeutet wird:

Aber berühmt und mit viel Lob
gehst du in diese Totengruft,
weder von verderblichen Krankheiten geschlagen
noch mit dem Lohn des Schwertes,
sondern *dir selbst Gesetz* [αὐτόνομος], gehst du als einzige denn
von den Sterblichen zum Hades. (SA, 69; vv. 817-822; Hervorhebung M.A.S.)

Wie Knox ausführt, beschreibt der Chor Antigone als *autonomos*, “a word which is generally applied to cities – ‘independent, living under their own laws’ – but is here applied, in a bold figure of speech which contains the essence of the play’s conflict, to an individual – she ‘lives by her own law’” (Knox 1983: 66).

Dennoch gesteht Antigone später in ihrer Todesklage, dass sie mit ihrer Tat gegen die Bürger Thebens „Mühsal unternommen“ (SA, 75; v. 907) habe. Wie Lardinois anmerkt, ist Antigone dann bereit anzunehmen, dass sie „acted ‘in defiance of the citizens’“ (2012: 63) Ihre Tat, auch wenn lediglich aus der geschwisterlichen Liebe entsprungen, verwandelt sich somit durch den Verstoß gegen Kreons Gebot in einen politischen Akt, was zu zahlreichen politischen Bearbeitungen des mythischen Stoffes gebracht hat – wie in der vorliegenden Studie, in der vier Varianten untersucht werden, zu sehen sein wird.

Verbunden mit dieser politischen Lektüre steht die Charakterisierung Antigones als starke, mutige Frau im Vergleich zu ihrer zurückhaltende, schwächere Schwester Ismene. Antigone erscheint bei Sophokles als eine „highly unconventional and exceptional ,woman““ (Griffith 1999: 53), die bereit ist, auf ihre ‚Verwirklichung‘ als Frau nach den Maßstäben der altgriechischen Gesellschaft zu verzichten. Da sie als Jungfrau stirbt, ist sie nicht in der Lage, sich selbst als Frau und als Mutter zu erkennen. Antigone scheint der Inbegriff einer ‚wahren Subjektivität‘ („true subjectivity“: Griffith 1999: 62) zu verkörpern, während Ismene das komplette Gegenteil von ihrer Schwester ist: Sie unterwirft sich der Macht der *polis* und weist „conformity and subserviance to male authority“ (Griffith 1999: 62) auf. Sie sieht sogar in ihrem Status als Frau eine unüberwindbare

³¹ Zitiert wird hier aus der deutschen Fassung Friedrich Hölderlins, da in seiner Übersetzung von Antigones bekanntem Satz die Gegenüberstellung der Begriffe ‚Hass‘ und ‚Liebe‘ deutlicher dargestellt wird.

Hürde: „bedenken muß man dies einmal, daß als Frauen / wir geboren wurden, um gegen Männer nicht zu kämpfen“ (SA, 11; vv. 61f.). Somit werden zwei unterschiedlichen Auffassungen von Weiblichkeit konfrontiert: die starke Weiblichkeit der Antigone und die schwache Weiblichkeit der Ismene, wie Segal ausführt: „Ismene feels her womanhood as something negative, as a weakness. Antigone finds in it a source of strength. Ismene capitulates to Creon’s view; Antigone resists and finds in her nature a potent heroism that cuts across Creon’s dichotomizing of things“ (Segal 1986: 145).

Die Kollision dieser beiden Weiblichkeitsauffassungen führt Antigone dazu, ihre Schwester zu verstoßen. Dadurch sieht sie sich als die einzige Überlebende des Labdakidenstamms.³² Antigone muss sich also alleine der Übermacht Kreons stellen, weswegen ihre Gestalt häufig mit dem Begriff der Einsamkeit in Verbindung gebracht wird. Es ist genau ihre Einsamkeit, was nach Segal Antigone zur Heldin macht:

She [Antigone] can assert what she is only by staking her entire being, her life. It is by this extreme defense of her beliefs that she rises to heroic and deeply tragic stature; and simultaneously, by the same gesture she makes herself incomprehensible to the other actors, Creon, Ismene, the chorus. (Segal 1986: 140)

Die Folgen ihrer einsamen Konfrontation münden dennoch in ihr Todesurteil, das die Einsamkeit der Figur ebenso hervorhebt. Das Grab, in das Antigone eingesperrt wird, kann als Symbol ihrer Isolation, gedeutet werden: „Die Art und Weise ihres Todes wird sie einem monströsen Schwebestand überantworten: In der lichtlosen Kammer wird Antigone weder zu den Lebenden noch zu den Toten gehören“ (Steiner 2014: 347). Sie ist dazu verurteilt, an der Schwelle zwischen Leben und Tod zu weilen. Das Motiv des Grabs lässt sich auch laut Steiner als Anspielung auf den Status Antigones als *apolis*, wie das schon im ersten Stasimon angedeutet wird:

Die Gesetze des Landes bringt er [der Mensch] zur Geltung und
Der Götter eidlich verpflichtet Recht,
in der Stadt hoch oben;
*von der Stadt ausgeschlossen [ἄπολις], wer sich dem Unrecht
ergibt des Wagetums wegen.*
Weder sie mir Gast am Herde
Noch gleichen Sinnes,
wer solches tut. (SA, 35; vv.367-375; Hervorhebung M.A.S.)

Aufgrund ihres Verstoßes gegen das Gemeinwohl der *polis* wird Antigone daraus verwiesen und als ein *apolis* abgestempelt, als ‚Mensch ohne Stadt‘. Doch ihr Todesurteil bringt

³² In ihrer Todesklage stellt Antigone fest, dass sie „als letzte“ ihrer Familie in den Tod geht: „wohin ich gehe / zu den Meinen, [...] / Von ihnen gehe ich als letzte und bei weitem Verruchteste / hinunter, bevor sich das Geschick des Lebens erfüllt“ (SA, 73; vv. 892-896)

nicht nur ihre Vertreibung aus der *polis* mit sich, sondern auch „aus dem Bereich ursprünglicher Menschheit“ (Steiner 2014: 347).

Antigones Haltung zum Tod bleibt in der Forschung auch ein Rätsel. Im Zwiegespräch mit Kreon sieht Antigone ihren Tod als ein *kerdos*, als einen Gewinn an:

[...] Wenn vor der Zeit
ich sterben werde, nenne ich es nur Gewinn [κέρδος].
Denn wer in vielen Leiden, wie ich,
lebt, wie trüge der im Tode nicht Gewinn davon? (SA, 41; vv. 461-464)

In ihrer Todesklage scheint Antigone diese Haltung dennoch aufzugeben, indem sie über ihr Scheitern als Frau klagt, da sie als Jungfrau und daher ohne Kinder sterben muss:

Und nun führt er mich dahin, an den Händen greifend,
ohne Brautbett, ohne Hochzeit, die ich weder der Ehe
Teil noch den der Kindererziehung erlange.
Nein, von den Freunden so ganz verlassen gehe ich Unglücksweib
Lebend in der Toten Gruft. (SA, 75; vv. 916-920)

Eine gewisse Ambivalenz ist daher in Antigones Haltung zu ihrem Tod zu erkennen. Hamburger (1962) und Lardinois (2012) identifizieren hier eine Enttäuschung der tragischen Figur und sogar eine Infragestellung der Richtigkeit ihrer Tat. Lardinois erläutert dies wie folgt: „she does seem to retreat from several of her positions. No longer sure about the righteousness of her actions, she can only hope that they who punish her will suffer the same way she does“ (Lardinois 2012: 64).³³

Nicht nur ihre Einstellung zum Tod scheint Antigone aufzugeben, sondern sogar ihre moralischen Prinzipien der Pflege von Blutverwandten. Auch in ihrer Todesklage gesteht die Tochter des Ödipus dem Chor, dass sie Kreons Gesetz nicht für ihre Kinder oder für ihren Gatten gebrochen hätte:

Niemals, wenn ich Mutter von Kindern geworden wäre,
noch wenn ein Gatte mir sterbend dahinschmolz,
hätte ich gegen die Bürger diese Mühsal unternommen. (SA, 75; vv. 905ff.)

Zu dieser Passage äußerte sich Goethe in den von Eckermann herausgegebenen ›Gesprächen‹ und wünschte sich, dass „ein tüchtiger Philologe uns bewiese, sie wäre eingeschoben und unecht“ (Eckermann 1836: 83). Nach Goethe wird durch diese Worte das Wesen der Antigone und ihr „Edelmut der reinsten Seele“ (ebd.) zerstört.³⁴ Diese von Goethe als

³³ Dagegen äußert sich Hester, der in Antigones Klage über ihren frühen Tod als Jungfrau „a common motif when maidens die prematurely“ (1971: 34) erkennt. Er bestreitet somit die Ansichten Hamburgers (1962) und Lardinois (2012), dass die Tochter des Ödipus in ihrer Todesklage die Richtigkeit ihrer Tat infrage stellt.

³⁴ Von Goethes Äußerung ausgehend wurde in der Forschung eine Debatte um die Authentizität von diesen Versen ausgelöst. Siehe dazu Knox (1983: 103-107).

störend angesehenen Verse erweisen sich dennoch als wesentlich für die Deutung der Figur. Knox führt in diesem Sinne an, dass Antigone mit dieser Aussage den wahren Grund für ihre Tat verrät:

She has abandoned her claim to be the champion of the nether gods, and, also, by her statement that she would not have risked as much for her own child, her position as champion of the blood relationship. [...] The source of her heroic spirit is revealed, in the last analysis, as purely personal. (Knox 1983: 107)

Ihrer Charakterisierung als *autonomos*, die ihrer Berufung auf die ‚ungeschriebenen Gesetze‘ der Götter infrage stellt, kommt nun noch eine Relativierung ihrer Prinzipien als Verfechterin der familiären Verwandtschaften hinzu.

Einen möglichen Grund für das Aufgeben ihrer ethischen Prinzipien bietet Hester (1971), der in Antigones Ambivalenz eine Enttäuschung gegenüber der Haltung der Götter erkennt. Antigone hofft nach Hester auf eine Belohnung seitens der Götter für ihre Frömmigkeit, die sie aber nie erhält. Deshalb gebe sie ihren Glauben an göttliche Gerechtigkeit auf:

Granted that she still clings the piety of her action, what else is left of the calm, fair-minded, and ultimately triumphant champion of the divine laws that we are invited to see in her? We have a much more tragic figure: one who has done what she thought right in reliance on the gods, has been deserted by them, and is now leaving a world in whose justice (either on the human or divine level) she no longer believes. (Hester 1971: 38)

Trotz dieser Ambivalenz ist Antigone eine mächtige moralische und ethische Instanz der abendländischen Tradition. Ihre Prinzipien der geschwisterlichen Liebe, ihre Einsamkeit und ihr Status als starke Frau – im Vergleich zu Ismene – haben dazu beigetragen. Dies exemplifizieren die zahlreichen Interpretationen, Lektüren und Bearbeitungen des mythischen Stoffes, die in der Tochter des Ödipus ein Menschheitsideal erkennen.

2.2 Kreons Tragik

In den modernen Bearbeitungen des Antigone-Mythos ist eine gewisse Tendenz zu beobachten, Kreon eindeutig als den Bösewicht des Dramas zu charakterisieren. In der sophokleischen Tragödie weist die Figur des thebanischen Königs dennoch einen ausgesprochenen tragischen Charakter, der sich im Laufe des Stücks entfaltet. Knox (1983) argumentiert sogar, dass sich Kreon bis zu einem gewissen Grad als Hauptfigur der Tragödie ansehen lässt: „He is the one who, like the Aristotelian tragic hero, is a man of eminence, high in power and prosperity, who comes crashing down from the pinnacle of greatness, and it is he who speaking in terms of the length and importance of his role [...]

is the protagonist“ (Knox 1983: 67f.).³⁵ Zur Charakterisierung des Kreon als tragischer Held sind vier Zentralbegriffe der griechischen Tragödie zu berücksichtigen: *hamartia*, *hybris*, *anagnorisis* und *até*.

Mit seinem Bestattungsverbot gegen Polyneikes begeht Kreon einen Fehler, seine *hamartia*.³⁶ Sein Irrtum lässt sich sowohl aus einer politischen als auch aus einer religiösen Perspektive deuten. Auf politischer Ebene soll hier Harris (2006: 47f.) Ansicht zur Illegitimität von Kreons Gesetz erwähnt werden. Ihm zufolge erweist sich Kreons Gesetz als rechtswidrig, da es nur auf ein bestimmtes Individuum anwendbar ist. Die Verabschiedung des Gesetzes wäre nach Harris nur dann legitim, wenn es sich auf die Gesamtheit der Stadtbürger oder auf eine bestimmte Fraktion beziehen würde.

Durch das Bestattungsverbot gegen Polyneikes und vor allem durch seine Rechtfertigung im Gespräch mit seinem Sohn Hämon wird ferner eine weitere Dimension von Kreons *hamartia* entlarvt:

KR[EON]. Steht es denn einem anderen als mir zu, über dieses Land zu befehlen?
HAI[MON]. Stadt macht nicht das aus, was einem einzigen Mann gehört.
KR. Nicht als Eigentum des Herrschers gilt die Stadt? (SA, 61; vv. 736ff.)

In diesen Worten des Kreon erkennt Knox „the watchword of the tyrant“ (1983: 108). Der König, der vermeintlich für das Gemeinwohl der *polis* sorgt, fängt an, nach dem Maßstab eines Tyrannen zu handeln.³⁷ Der König handelt als der Rechthabende und erliegt somit der Vernachlässigung seiner Grenzen. Reinhardt verweist in diesem Sinne auf die ‚Blindheit‘ des Kreon: „Kreons erste Blindheit [ist] sein Irrtum über die eigene Kraft, wenn er sich selbst der ‚Polis‘, sein Urteil dem ‚Nomos‘ gleichsetzt; [...] [er] setzt seine Macht allein gegen die ganze Stadt“ (Reinhardt 1976: 95).³⁸

³⁵ Knox erkennt den tragischen Charakter des Kreon, doch er identifiziert dabei einen Mangel, der diese Figur vom Rest der sophokleischen Helden ausdifferenziert, nämlich was Knox als ‚heroic temper‘ bezeichnet, d.h. die Sturheit, durch die sich die altgriechischen Helden auszeichnen: „In Creon we are presented with the spectacle of a man who displays every symptom of heroic stubbornness, who is placed in the classic situation of the Sophoclean hero, expressed in the appropriate formulas, but who is swayed by advice, makes major concessions, and collapses ignominiously at the first real threat“ (Knox 1983: 68). Zur Diskussion darüber, inwieweit sich Kreon als Protagonist der sophokleischen Tragödie anerkennen lässt, siehe Winnington-Ingram (1980: 117-149).

³⁶ Umstritten bleibt noch, inwieweit Kreons *hamartia* auf seinem Bestattungsverbot gegen Polyneikes zurückzuführen ist. Wie Sourvinou-Inwood (1989) und Liapis (2013) ausführen, war das Bestattungsverbot gegen die Stadtfeinde eine übliche Bestrafung unter den altgriechischen *polis*. Für das zeitgenössische Publikum wäre also Kreons Gebot keine Grenzüberschreitung der Stadtmacht gewesen.

³⁷ Liapis (2013: 97-102) führt aus, dass diese autoritäre Haltung Kreons schon in seinem ersten Auftritt identifizierbar sei. Ihm zufolge wird dies von der Wortwahl bei der Erlassung seines bekannten Gebots verraten.

³⁸ Reinhardt zufolge ist in der Figur Kreons eine zweite Blindheit zu erkennen: „Kreons zweite Blindheit führt ihn zum Verdacht gegen die Lauterkeit des Sohnes: als spräche jener hörig einer Circe. (Reinhardt 1976: 96). Darüber hinaus ist Hämon nach Reinhardt wie sein Vater auch von zwei ‚Blindheiten‘ betroffen: „Haimons erste Blindheit, sein Irrtum über die eigne Kraft, ist, daß er glaubt die Macht zu

Auf religiöser Ebene scheitert Kreon daran, den Götterwillen mit dem eignen Willen zu verwechseln. Bei der Verabschiedung seines Gebotes, appelliert er an Zeus, als würde der die Gottheit das Bestattungsverbot genehmigen:

Denn ich, das weiß Zeus, der immer alles sieht,
könnte weder schweigen, wenn ich Unglück
auf die Bürger zukommen sehe anstatt Wohlergehen,
noch würde ich je zum Freund einen Feind der Stadt
mir machen [...]. (SA, 21; vv. 184-188)

Kreon schreibt hier den olympischen Göttern – konkret Zeus – die ethischen Prinzipien zu, nach denen er sich richtet, um die Bestattung des Polyneikes zu verbieten: dass das Gemeinwohl der *polis* das höchste Ziel des Herrschers sein soll (vgl. Segal 1986: 143). Nochmals übertritt Kreon die Grenzen seiner Macht, indem er die Bewilligung der Götter als gegeben voraussetzt, was Tiresias aber nach der Vogelschau abstreitet.

Wie jede andere tragische Figur leidet Kreon – seine *hamartia* verkennend – an seinem Übermut, an seiner *hybris*. Kreons *hybris* unterzieht sich einem gewissen Eskalationsprozess, der sich im Laufe der Zwiegespräche mit jeweils Antigone, Hämon und Tiresias entfaltet.³⁹ Der Gesetzbruch Antigones und das darauffolgende sprachliche Duell mit ihr konfrontiert Kreon mit dem ersten Widerstand gegen seine Macht, wobei er auf seine Position als der Machthabende besteht. Dies verschärft sich aber in seinem Gespräch mit Hämon, in dem sich seine Haltung als Tyrann entlarvt. Der Höhepunkt seiner *hybris* findet allerdings im Dialog mit dem Seher Tiresias statt, der ihm sagt, dass sich die Götter gegen sein Bestattungsverbot einstellen. Selbst wenn die Götter nach Tiresias gegen die Entscheidung des Königs geäußert haben, ist Kreon nicht zum Nachgeben bereit:

Auch dann nicht, wenn die Adler des Zeus ihn als Fraß
durch Raub zum Thron des obersten Gottes bringen wollen –
ich zittere nicht vor dieser Befleckung –, und so werde ich
nicht zulassen, ihn [Polyneikes] zu begraben [...] (SA, 83; vv. 1040-1044)

Hier wird Kreon noch blasphemisch, er besteht auf seine Position und stellt sich dezidiert gegen die Haltung der Götter ein.⁴⁰ Kreons Sturheit führt zur Eskalation seiner *hybris*, bis

haben, diesen Vater zu belehren; seine zweite Blindheit, daß des Vaters Fehlers nur darauf beruhe, daß er etwas noch nicht wisse, was er selbst, der Sohn, erfahren: daß er glaubt, er brauche nur davon zu reden“ (Reinhardt 1976: 95).

³⁹ Schadewaldt beschreibt die Geschichte des Kreon als ein „Widerstandsgeschehen“ (1960: 261; Hervorhebung im Original), denn die Figur stößt immer wieder auf „stufenweise sich steigende Widerstände“ (ebd.), die den strengen, beharrlichen Charakter des Königs verstärken.

⁴⁰ Siehe dazu z.B. Knox (1983: 108f.); Schadewaldt (1960: 264). Griffith (1999: 46ff.) bestreitet diese Ansicht, indem er in Kreons Worten keine direkte Beleidigung der Götter erkennt. Er gesteht aber, dass die Haltung des Königs an der Blasphemie grenzt („bordering on blasphemy“; Griffith 1999: 47).

er jedes Maß verliert und sich sogar gegen die Götter, die Verteidiger der Stadt, positioniert (vgl. Reinhardt 1976: 74).⁴¹

Erst beim Gespräch mit Tiresias, bei dem der Seher dem König auf die Missbilligung der Götter aufmerksam macht, erkennt Kreon sein Irrtum. Hier findet seine *anagnorisis* statt, die Erkenntnis seiner Schuld. Auslöser dieses Erkennens sind die folgenden Worte des Sehers Tiresias: „[...] du selbst von deinen Blutverwandten einen Toten den Toten zum Entgelt dagegen geben muß“ (SA, 85; vv. 1066f.) Dieses Moment der *anagnorisis* findet aber zu spät statt, denn als Kreon befiehlt, Antigone zu befreien und den Toten zu begraben, hat sich die thebanische Prinzessin in ihrem Grab erhängt und Hämon sich vor ihr erdolcht. Kreons *anagnorisis* erfolgt, wie Segal ausführt, auf innerer und äußerer Ebene:

Creon thus comes to learn the consequences of his attitudes and actions on two levels, which might be labelled internal and external, the personal realm and the outside world. Internally, through his sufferings in his own most essential relations, those which both define and express what a man is, he learns that one does not devalue the human realm without doing harm to one's own humanity. [...] Externally, through the intervention of the divine powers in the person of Teiresias, Creon learns by coercion that there are areas of existence which cannot or should not be subjected to control and authority. But this compulsion from the realm of the gods and the natural world is at once brought home to him in terms of his own fate [...]. (Segal 1986: 154)

Kreon, der „zu-spät Erkennende“ (Reinhardt 1976: 100), ist sich nun seiner fehlenden Menschlichkeit und seiner Schuld bei der Vernachlässigung der göttlichen Gesetze bewusst. Reinhardt zufolge ist Kreons zu späte Erkenntnis nicht auf einen zeitlichen Grund zurückzuführen, sondern auf seine Grenzen als Mensch: „Er kommt ‚zu spät‘, nicht weil die Dinge schneller sich entwickeln, als man hätte ahnen können, auch nicht, weil er, statt zur Grabkammer, zuerst zum toten Polyneikes geht [...], er kommt zu spät, weil er ein so begrenzter Mensch ist“ (Reinhardt 1976: 100f.).

Diese zu späte Erkenntnis bringt eine Bestrafung mit sich: die *até*, das Unheil, das in den bereits zitierten Worten des Tiresias vorweggenommen wird. Die Tode seines Sohnes Hämon und seiner Ehefrau Eurydike lassen Kreon am eigenen Leib erfahren, was er Antigone angetan hat: so wie er beim Urteil Antigones die Treue zu den Blutsverwandten

⁴¹ Reinhardt führt in diesem Sinne ferner aus, dass Kreons *hybris* ihn vom Rest der sophokleischen tragischen Helden unterscheidet: „Anders als die Hybris-Formen der zwei früheren Dramen [d.i. *Ajax* und *Die Trachinierinnen*; M.A.S.], als die Überhebung eines ungeschlachten Überwindertums und heldischen Verfallens an den Dämon blinder Ruhmbesessenheit, hüllt Kreons Hybris, als spätere, reifere Form, sich in den Schein der Gültigkeit und Richtigkeit“ (Reinhardt 1976: 97)

zugunsten der *polis* vernachlässigte, die sie vehement verteidigte, so muss er erleben, wie er aufgrund seiner Loyalität zur *polis* seine eigene Familie verliert.

Trotz der zahlreichen modernen Bearbeitungen des Antigone-Stoffes, in denen Kreon als despotischer, tyrannischer Herrscher auftritt, ist er in der sophokleischen Tragödie neben Antigone eine Figur, die die Hauptbegriffe des antiken tragischen Heldentums in sich vereint.

2.3 Zur Vielschichtigkeit des Antigone-Kreon-Konflikts nach Steiner

Die *Antigone* des Sophokles ist eine Tragödie des Konflikts. Die Kollision zwischen den beiden Hauptfiguren, Antigone und Kreon, legt einen Konflikt mit zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten dar. Dies ist wohl einer der Aspekte des Dramas, der ihm das Weiterleben bis zur Gegenwart gewährt hat. Die Gegenüberstellung zwischen Antigone und Kreon bestimmt nämlich das Wesen der sophokleischen Tragödie. Denn wie Segal anmerkt, „Antigone’s harshness would make no sense without Creon’s authoritarian willfulness. It is the essence of the tragedy that the one figure seems to generate the other, that the two coexist as complementary parts of a whole“ (Segal 1986: 139). Die *Antigone* des Sophokles ist also ein „Zweifiguredrama“ (Schadewaldt 1960: 260; Hervorhebung im Original).⁴² Im Folgenden wird auf die Vielschichtigkeit des Antigone-Kreon-Konflikts auf der Basis von Steiners Ansicht eingegangen, dass die *Antigone* des Sophokles „alle Hauptkonstanten des Konflikts in der menschlichen Existenz“ (2014: 287) ausdrückt. Dabei erkennt Steiner fünf Dimensionen des Antigone-Kreon-Konflikts: Staat gegen Individuum, Mensch gegen Gott, Mann gegen Frau, Lebende gegen Tote und Alter gegen Jugend.⁴³

⁴² Schadewaldt stellt die *Antigone* als ‚Zweifiguredrama‘ dem *König Ödipus* als ‚Einfiguredrama‘ gegenüber: „Während im Einfiguredrama eine einzige überragende Gestalt in der Mitte der Handlung steht und das Geschehen von ihr ausgeht und auf sie zurückfällt, hat das Zweifiguredrama gleichsam ein doppeltes Zentrum: die Handlung vollzieht sich zwischen den beiden Hauptgestalten in der charakteristischen Form des *Streits*“ (Schadewaldt 1960: 260; Hervorhebung im Original).

⁴³ Dabei ist noch zu bemerken, dass, obwohl Antigone und Kreon jeweils Vertreter einer Seite des Konflikts darstellen, sie nicht als eindimensionale Figuren anzusehen sind. Darauf geht Segal ein: „We must avoid seeing the protagonists as one-dimensional representatives of simple oppositions: right and wrong, reason and emotion, state and individual, or the like. Such oppositions have some validity, but it is a validity purchased at the price of oversimplification and ultimately a misunderstanding of Sophocles’ sense of the tragic. The characters, like the play itself, have many levels that fuse organically, sometimes indistinguishably, into a complex unity; and here the confrontations of the two protagonists create an ever-ramifying interplay between interlocking and expanding issues“ (Segal 1986: 137f.).

Staat vs. Individuum / polis vs. oikos

In der *Antigone* des Sophokles nimmt die Politik eine bedeutende Stelle ein. Die Kollision zwischen Antigone und Kreon lässt sich als die Konfrontation des einzelnen Individuums mit der Macht des Staates deuten.

Kreon repräsentiert hier die Staatsmacht, die pragmatisch handelt und deren Bürger als Teil einer Kollektivität betrachtet. Die Gesetze, die er verabschiedet, sorgen im Prinzip für das Gemeinwohl dieser Kollektivität, auch wenn sie eventuell den Einzelnen negativ treffen können. Bei der Ausübung seiner Macht über die Stadt, scheint Kreon allerdings – wie schon zu sehen war – den Willen der *polis* mit dem eigenen Interesse zu verwechseln, was den König als einen Tyrannen erscheinen lässt, wie u.a. Ismene und Tiresias ihn beschreiben.⁴⁴ Kreon vertritt, wie Ismene im Gespräch mit Antigone andeutet, die absolute Macht über die *polis*: „wie schmähdlich wir sterben müssen, wenn dem Gesetz zu Trotz / wir den Beschluß der Herrscher oder ihre Macht übertreten“ (SA, 11; vv. 59f.). In Anlehnung an die griechische Vorlage führt Knox die Konnotationen von Ismenes Aussage aus: „The word κράτη [Staat im Plural; M.A.S.] [...] emphasizes the fact that Creon has the full power of the state at his command, and the phrase ‘in violence to the law’ marks Antigone’s attempt as criminal“ (1983: 63).⁴⁵

Antigone, deren Tat – wie bereits angemerkt – im Grunde keine politische Motivation hat, stellt mit ihrem Gesetzbruch und vor allem beim Zwiegespräch mit Kreon die Legitimität des Gesetzes infrage, sodass ihr Handeln politisch wird. Die thebanische Prinzessin avanciert nach dieser Lektüre zum Inbegriff des Widerstands: Ein Mensch, der sich gegen die Übermacht des Staates erhebt, weil er im Namen des vermeintlichen Gemeinwohls gegen die Rechte und gegen die Freiheiten des Einzelnen verstößt.⁴⁶

Doch der Kreon-Antigone-Konflikt erweist sich in Anbetracht der Argumente der beiden streitenden Parteien als viel komplexer. In dieser Hinsicht verknüpft Segal den Konflikt zwischen den beiden Hauptfiguren des Dramas mit der Situation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.:

The play, at one level, is almost certainly a statement about the nature and ideals of Athenian democracy. It rejects the autocratic materialism and narrow rationalism implied in Creon’s outlook, which restricts man’s nature to a functional capacity,

⁴⁴ Ismene bezieht sich im Vers 60 der sophokleischen Tragödie auf Kreon als τυράννων (‘Tyrannen’, Herrscher). Der Seher Tiresias beschreibt den König Thebens ebenso als einen Tyrannen im Vers 1056: „Und der Herrscher [τυράννων] liebt den Schandgewinn“ (SA, 85).

⁴⁵ Zur Bedeutung von Ismenes Worten im Spiegel der altgriechischen politischen Verhältnisse siehe auch Liapis (2013: 83f.).

⁴⁶ Zur Kollision dieser beiden Sphären äußert sich Hegel in seiner Deutung der sophokleischen Tragödie. Dazu siehe hier Abschnitt I, 3.2.1.

reduces him to a member of a political unit only. What Antigone demands, on the other hand, is that the state take into itself the sanctity of blood relations, the value of affection and emotional ties, the uniqueness of the individual. (Segal 1986: 158)

Der Kreon-Antigone-Konflikt ist also nicht nur als Kampf des einzelnen Individuums gegen den Staat anzusehen, sondern auch als Kollision zweier Sphären: *polis* und *oikos*, als Kampf zwischen dem menschlichen Staatsgesetz und dem ungeschriebenen Gesetz der Pflege der Blutverwandten. Antigone bezieht sich dabei auf „die ungeschriebenen und gültigen / Gesetze der Götter“ (SA, 41; vv. 454f.), auf die Bestattungsriten der chthonischen Gottheiten, die im Bereich der Familie zu vollziehen waren. Beim Erlass seines Gebotes überschreitet Kreon die Grenzen der Staatsmacht, indem er gegen die ungeschriebenen Gesetze des *oikos* verstößt. Antigone missachtet ihrerseits durch ihre Berufung auf die chthonischen Götter die Gesetze der *polis*. Denn wie Liapis anmerkt, positioniert sich Antigone „at the extreme opposite of the laws of the *polis*: her loyalties are with what constitutes the utter negation of a *polis*, namely Hades“ (2013: 95; Hervorhebungen im Original).

Knox (1983: 77-90) führt in diesem Sinne aus, dass dem Konflikt zwischen Antigone und Kreon eine Loyalitätsfrage gegenüber zwei unterschiedlichen Gesetzssystemen zugrunde liegt. Antigone vertrete die Treue gegenüber der Blutsverwandtschaft, während Kreon sich nach der Loyalität gegenüber der *polis* richtet. Beide Positionen seien so streng ausgeführt, dass sie kein Nachgeben erlauben. Kreon und Antigone sprächen „different languages“ (Knox 1983: 90).

Mit Knox' Ansicht verbunden ist Steiners (2014: 311f.) These, dass der politische Konflikt zwischen Antigone und Kreon grundsätzlich darauf beruht, dass sie jeweils unterschiedliche Zeitdimensionen zur Geltung bringen wollen. Während sich Kreon auf die Immanenz, auf die ‚Temporalität‘ der Gegenwart bezieht, beschwört Antigone die ‚Atemporalität‘, die Ewigkeit. Antigone verteidigt ungeschriebene Gesetze, die „einen Imperativ von Humanität [verkörpern], an dem Männer und Frauen teilhaben, bevor sie in die Mutationen, die vergänglichen Illusionen und die entzweierenden Experimente eines historischen und politischen Systems eintreten“ (Steiner 2014: 311). Die Gesetze, für die Antigone plädiert, sind demnach atemporal. Kreon vertritt dagegen die „Moralität des Staates, die, wenn man sie ehrlich definiert, zeitlich sein muss“ (Steiner 2014: 312). Die

Staatsordnung muss also im Gegensatz zu den ungeschriebenen Gesetzen, für die Antigone steht, notwendigerweise zeit- und kontextgebunden sein.⁴⁷ Bei der Gegenüberstellung dieser unterschiedlichen Zeitdimensionen kann keine Kommunikation stattfinden.

Mann vs. Frau

Eng mit der Gegenüberstellung der beiden Sphären der *polis* und des *oikos* verbunden ist der Konflikt zwischen Mann und Frau. Wie schon bereits angemerkt, stellt Antigone eine im Kontext der attischen Tragödie eigenartige weibliche Figur dar, weil sie als Frau sich einem machthabenden Mann auf gleicher Augenhöhe gegenüberstellt und seine Machtposition infrage stellt. Männlichkeit und Weiblichkeit werden im Konflikt zwischen Antigone und Kreon konfrontiert, doch dies muss nicht aus einer modernen, Gender-bewussten Perspektive im Sinne der Frauenemanzipation verstanden werden.⁴⁸ Es geht vielmehr um die Forderung nach einer entscheidenderen Rolle der Frau innerhalb der altgriechischen Gesellschaft.

Allerdings deutet Steiner darauf hin, dass sich in der Tragödie des Sophokles nicht von einer Kollision von Männlichkeit und Weiblichkeit sprechen lässt, denn diese Sphären werden auch im Inneren jedes einzelnen Individuums konfrontiert: „In jedem menschlichen Wesen gibt es Elemente von Männlichkeit und Weiblichkeit (jede Begegnung, jeder Konflikt ist daher auch ein Bürgerkrieg innerhalb des hybriden Selbst)“ (Steiner 2014: 291). Antigone und Kreon repräsentieren zwar jeweils das Männliche und das Weibliche, aber die Grenzen dieser Sphären sind in den beiden Hauptfiguren fließend.

Antigone wird als eine weibliche Figur dargestellt, die die Pflichten einer Frau in der altgriechischen Gesellschaft übernimmt. Die Pflege um die Bestattungsriten der Blutverwandten war nämlich den Frauen zugeteilt.⁴⁹ Bei der Erfüllung ihrer Pflicht erlangt sie allerdings männliche Züge. Durch die Bestattung ihres Bruders, was zur Verletzung von Kreons Gebot führt, erobert sie die Sphäre des Männlichen, indem ihre Tat das öffentliche Leben, den Bereich der *polis* – der in der altgriechischen Gesellschaft den Männern vorbehalten blieb – betrifft (vgl. Steiner 2014: 293ff.). Diese männlichen Züge werden An-

⁴⁷ Diese beiden Zeitdimensionen, die jeweils von Antigone und Kreon vertreten sind, assoziiert Steiner (2014: 308-313) mit den altgriechischen Begriffen Δίκη (*Dike*) und νόμος (*nómos*). Δίκη bezeichnet die antike Gerechtigkeitsgottheit, die sich um die gerechte Pflege der Toten kümmerte, während νόμος die menschlichen Gesetze umfasst.

⁴⁸ Nichtsdestotrotz hat die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte der *Antigone* des Sophokles zu feministischen Lektüren des Dramas geführt. Dazu siehe hier Abschnitt I, 3.2.3.

⁴⁹ Siehe dazu z.B. Knox (1983: 77ff.); Griffith (1999: 51-54)

Antigone grundsätzlich von Kreon zugeschrieben, der bei seinem Gespräch mit dem Wächter feststellt, dass nur ein Mann die Bestattung des Polyneikes durchführen konnte (vgl. SA, 28f.; vv. 282-292).

In dieser Hinsicht soll hier die These Fraisses herangezogen werden. In ihrer Studie über die Rezeption des Antigone-Mythos stellt Fraisse (1974: 50) fest, dass Antigone bezüglich des Geschlechterkampfes eine ambivalente Figur darstellt. In diesem Sinne versucht Fraisse zu bestimmen, inwieweit die Tochter des Ödipus sich als Repräsentantin des Weiblichen anerkennen lässt. Beim Vergleich mit ihrer Schwester Ismene und mit den anderen heldischen Figuren aus den sophokleischen Tragödien zieht sie den Schluss, dass Antigone eigentlich der Sphäre des Männlichen angehört:

deux sœurs également aimantes, mais pourvues par la nature de forces inégales, dont une incarne le courage et l'autre la timidité, sont brusquement séparées par l'épreuve imposée à leur piété fraternelle. La plus timide plie devant le pouvoir. La plus courageuse aspire à le braver. Cet éternel dialogue de l'audace et la faiblesse a sa place dans toutes les tragédies où s'exerce une volonté héroïque. [...] Cette situation type rejette Antigone dans le camp énergis bien trempées, c'est-à-dire des natures viriles. Face à Ismène, elle joue le rôle de l'homme, fort, hardi, voire imprudent. (Fraisse 1974: 52)

Antigone wird also aufgrund ihrer heroischen Haltung in den Bereich des Männlichen neben anderen Helden aus den sophokleischen Tragödien wie Ajax oder Ödipus eingeordnet.

Doch im Laufe der Tragödie lässt sich übrigens eine Abkehr von ihren männlichen Zügen und eine Rückkehr zum Weiblichen erkennen. Steiner merkt in diesem Sinne an, dass die Weiblichkeit Antigones allmählich „vertieft und bekräftigt“ (2014: 299) wird. Dabei ist ihre Opferrolle von wesentlicher Bedeutung. Vor ihrem Tod beklagt sich die Tochter des Ödipus über die Unmöglichkeit sich als Frau zu verwirklichen, denn sie muss als Jungfrau sterben, ohne dass ein Leben aus ihr entstehen kann. Somit hebt Antigone ihre Weiblichkeit hervor: „Zum Opfer gemacht, wächst Antigone zu eigentlicher Fraulichkeit heran“ (Steiner 2014: 300).

Kreon, der sich als Inbegriff des in der altgriechischen Gesellschaft den Männern zugeschriebenen vernünftigen Regierens der *polis* bekennt, muss wiederum erleben, wie seine Männlichkeit infrage gestellt wird. Seiner Ansicht nach kann – wie schon angemerkt – nur ein Mann den Gesetzbruch begangen haben. Doch als er von den Wächtern erfährt, dass Antigone, eine Frau, der Bestattung schuldig ist, geraten seine männliche Logik und seine patriarchalische Weltanschauung ins Schwanken. Der Einbruch einer

Frau in die den Männern vorbehaltene Sphäre der *polis* erkennt er als eine Herausforderung an die männliche Welt. In diesem Kontext fühlt sich Kreon dazu gezwungen, seine Männlichkeit vor der weiblichen ‚Eroberung‘ der Macht zu behaupten: „meiner Lebtag wird keine Frau mich beherrschen“ (SA, 45; v. 525).

Alt vs. Jung

Wie Steiner (2014: 301) erläutert, ist es in der altgriechischen Literatur, wo der Generations- bzw. Alterskonflikt zwischen dem Alten und dem Jungen seinen besten Niederschlag findet, wobei es sich um ein Wechselspiel zwischen Liebe und Hass, zwischen Nähe und Distanz handelt. Alter und Jugend weisen dabei nach Steiner eine gewisse Ambivalenz auf:

Alter bedeutet den Besitz eines unveräußerlichen Rechtes auf Ehre, auf die Hochachtung derer, die jünger sind [...]. Zugleich bedeutet es aber Schwäche, Erlahmen in bürgerlicher Kraft und Sexualität, ein ständiges Risiko von Zusammenbruch und Verspottung. [...] Oft wohnt in griechischem Denken und griechischer Kunst der Tod näher bei den Jungen als den Alten, an denen er gleichsam das Interesse verloren hat. (Steiner 2014: 302)⁵⁰

In der *Antigone* des Sophokles entfaltet sich der Konflikt zwischen Altem und Jungem beim Verhältnis zwischen vier Figuren: Kreon, dem Chor der Alten als Vertreter des Alters sowie Antigone und Hämon als Repräsentanten der Jugend. Segal (1986: 145) merkt in diesem Sinne an, dass sich Kreon, der beim Gespräch mit seinem Sohn Hämon den Höhepunkt seiner *hybris* erreicht, als alter, weiser Mann bekennt, der nichts von einem Jüngeren lernen kann. Den Rat von Hämon will er deswegen nicht zur Kenntnis nehmen: „In meinem Alter soll ich also Vernunft denn lernen von einem, der so jung an Jahren?“ (SA, 61; vv. 725f.). Kreon vernachlässigt somit die frühere Bemerkung des Chors der Alten, der trotz des Alters seiner Mitglieder die Ansicht vertritt, dass genau das Alter den Verstand trüben kann: „Uns zwar, wenn uns das Alter nicht davongelaufen ist, scheinst du mit deinen Worten eine vernünftige Begründung zu geben“ (SA, 57; vv. 681f.).⁵¹ Die Differenz zwischen Alter und Jugend verwechselt Kreon mit der Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht. Ein alter Mann kann aus seiner Perspektive wegen seines Alters und der damit verbundenen Erfahrung und Weisheit von einem Jüngeren mit mangelnder Lebenserfahrung nichts Neues lernen. Kreon muss aber am eigenen Leib erfahren, wie

⁵⁰ In seinen Überlegungen bezieht sich Steiner (2014: 301ff.) u.a. auf das Vater-Sohn-Verhältnis, zwischen Priamos und Hektor und zwischen Peleus und Achill in der *Ilias* des Homer.

⁵¹ Mit diesen Worten preist der Chor Kreons Rechtfertigung seines Bestattungsverbots gegen Polyneikes vor seinem Sohn Hämon.

falsch er lag. Dies scheint zudem eine zentrale Moral von der sophokleischen Tragödie zu sein, darüber reflektiert der Chor in den allerletzten Versen:

Bei weitem ist Besonnenheit das
Höchste Glück; man darf den Bereich der Götter
in keiner Weise entweihen; doch große Worte
Von Prahlernden haben, wenn sie unter großen Schlägen gebüßt,
im Alter vernünftiges Besinnen gelehrt. (SA, 107; vv. 1347-1352)

Lebende vs. Tote

In der *Antigone* des Sophokles bleibt ein toter Mann unter den Lebenden unbeerdigt, während eine lebendige Frau in ein Grab eingesperrt wird. Die Grenzen zwischen Leben und Tod, zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten werden also fließend.

Der Tod erscheint, wie Steiner anmerkt, in der sophokleischen Tragödie einerseits als symbolisches Motiv, das die Handlung der Hauptfiguren lenkt. Antigones Tat wird vom Tod (ihres Bruders) motiviert und mündet in ihren eigenen Tod. Andererseits fungiert der Tod als Machtinstrument, um die Lebenden unter Kontrolle zu halten (vgl. Segal 1986: 158).⁵²

Kreons Haltung ließe sich als ein Versuch, den Tod, das einzige, aus dem der Mensch keinen Ausweg gefunden hat, unter Kontrolle zu bringen. Kreon tut das, indem er sich als Herr des Todes erhebt und die Jüngeren in den Tod schickt, was seine Charakterisierung Kreons als „Kindermörder“ – so wie ihn seine Ehefrau Eurydike nach dem Tod des Hämon bezeichnet – ausmacht. Der Ehefrau Kreons zufolge hat das politische Handeln Kreons zum Tod ihrer beiden Söhne geführt (vgl. Steiner 2014: 305f.). Der thebanische Tyrann missbraucht somit seine politische Macht, indem er sich derer bedient, um (mit oder ohne Absicht) die Jüngeren in den Tod zu schicken. Doch Kreon bleibt ein Sterblicher, auch wenn er versucht, über dem Tod zu walten. Er missachtet die Grenzen der staatlichen Macht, die als menschliches Konstrukt auch dem Tod unterworfen ist. Antigone ist diejenige, die mit ihrem freiwilligen Tod in jungem Alter dieses von Menschen eigentlich unkontrollierbare Phänomen beherrscht (vgl. Steiner 2014: 329). Sie erfasst den Tod nicht nur als das Ende des Lebens, sondern auch als Mittel zur Behauptung des Menschen. Durch ihren Tod bringt sie die menschlichen Werte, die sie mit ihrer Tat verteidigt, zur

⁵² Sourvinou-Inwood bestätigt diese Funktion des Todes in Anlehnung an das politische Handeln der altgriechischen Herrscher: „As a moment of supreme danger was overcome, Kreon, like Athens, used death as a symbolic focus for the reconstitution and glorification shattered polis, by evaluating the leader who died for the polis, and its opposite, the endangered the existence of the polis, as *politai*, giving the former an honourable funeral while refusing burial altogether to the latter“ (Sourvinou-Inwood 1989: 139; Hervorhebung im Original). Zu Kreons Haltung zum Tod siehe auch Knox (1983: 99ff.).

Geltung und verleiht somit ihrem Bruder die Würde, die ihm durch Kreons Gebot entzogen wurde (vgl. Segal 1986: 158).

Antigones Todeswille positioniert sie zudem in einen Zwischenbereich zwischen Leben und Tod. Obwohl sie noch lebt und sich bei den Lebenden befindet, ist sie sich dessen bewusst, dass sie weder unter den Lebenden noch unter den Toten ihren Platz finden kann: „Ich Arme / weder bei Sterblichen noch bei Toten / geduldet, nicht bei Lebenden, nicht bei Gestorbenen.“ (SA, 71; vv. 850ff.). Sie lebt an der Schwelle zwischen Leben und Tod, was sich in ihrer Todesstrafe niederschlägt. Das Grab, in das sie eingesperrt wird, symbolisiert die Schwellenexistenz der Tochter des Ödipus. Antigone setzt sogar in ihrer Todesklage ihre Gruft mit ihrem Brautgemach gleich:

O Grab, o Brautgemach, o unterirdische
Behausung, immerwährende, wohin ich gehe
zu den Meinen, von denen unter den Toten
die größte Zahl Persephassa empfangen hat, nachdem diese umgekommen. (SA, 73; vv. 891-894)⁵³

Eine solche Zwischenposition erlangt auch Kreon am Ende der Tragödie. Nach dem Tod seines Sohnes Hämon und seiner Frau Eurydike tritt er die Bühne als ein „lebendige[r] Tote[r]“ (SA, 93; v. 1167) auf:

Ich, ich bin dein [Eurydikes] Mörder, ich Unglückseliger!
Ja ich, ich rede die Wahrheit. Io, Diener,
führt mich weg so schnell wie möglich, schafft mich fort,
den, *der nicht mehr ist als Niemand*. (SA, 105; vv. 1319-1325)

„Der Überlebende, sich selbst Bezichtigende, haltlos Jammernde zwischen den Toten tritt herein, lebend, aber ein Leben, das dem Tode gleicht“ (Reinhardt 1976: 102). Er wird für seine Verachtung seiner Grenzen als sterblicher Mensch bestraft, indem er wie Antigone an die Schwelle zwischen Leben und Tod gestellt wird. Sein Gebot gegen die Bestattung des Polyneikes wendet sich somit gegen ihn selbst.

⁵³ Die Identifizierung des Grabs als Brautgemach kann auf zweifacher Weise interpretiert werden. Einerseits deutet der Vergleich auf den Tod als Ersatz für die Heirat hin. Andererseits kann dies als eine Antizipation von Hämons Tod in Antigones Grab verstanden werden, wobei das Grab zum Brautgemach der beiden gestorbenen Verlobten wird (vgl. Carter 2012: 126).

Mensch vs. Gott

Im Gegensatz zu den anderen großen attischen Dramatikern Aischylos und Euripides ist in den Tragödien des Sophokles der Abstand zwischen Göttern und Menschen größer. Bei Sophokles erscheint die göttliche Sphäre vielmehr als ein „verborgene[r] Gott“ (Steiner 2014: 335).⁵⁴ In der *Antigone* lässt sich dies erkennen, wobei die göttliche Sphäre in den Worten der Dramenfiguren immer präsent ist. Auf eine Gegenwart der göttlichen Mächte in der *Antigone* wird erstmals vom Chor hingewiesen, als er vor Kreon andeutet, dass die erste Bestattung des Polyneikes „von den Göttern verhängt“ (SA, 27; v. 278) sei, was Kreon vehement bestreitet. Trotzdem appellieren sowohl Antigone und Kreon bei ihrem Zwiegespräch an die Götter. Die unterschiedliche Beziehung zum Göttlichen, die sie jeweils verkörpern, verleiht dem Konflikt eine weitere religiöse Dimension.

Wie bereits erläutert, beruft sich Antigone auf die Götter bei der Rechtfertigung ihrer Tat vor Kreon. Sie erwähnt nur einmal Zeus und Dike aber im Negativen (vgl. SA, 41; vv. 450ff.), was zu ihrer Charakterisierung als *autonomos* beiträgt.⁵⁵ Steiner erkennt aus diesem Grund in der Figur der Antigone eine „ethischen Einsamkeit“ (Steiner 2014: 337), wobei sich die Figur von der göttlichen Sphäre entfernt. Antigone vertritt nach Steiner eine gewisse agnostische Haltung, indem sie mit der Bestattung ihres Bruders kein religiöses Ziel verfolgt, sondern es handelt sich dabei um eine säkulare Tat, bei der es „um Gleichheit im Tode und um jede Nichtunterscheidung zwischen vergangenem Guten und Bösen, die den Toten ihren Anspruch auf Solidarität der Familie verleiht“ (Steiner 2014: 337).

Im Gegensatz zu Antigone wird Kreon als religiöser Mensch dargestellt, der in den Göttern die Verteidiger der Stadt erkennt. Sein Gebot versteht er als Ausdruck des göttlichen Willens (vgl. Knox 1983: 101f.), er hofft damit die Wünsche der Götter zu befriedigen. Kreons Beziehung zum Göttlichen steht demnach „im Zeichen einer utilitaristischen Gegenseitigkeit“ (Steiner 2014: 336): Seine Verehrung der Götter erhofft eine Belohnung im Austausch. „Zeus [soll] von meiner Seite *noch* die gebührende Verehrung erfahren“ (SA, 29; v. 304; Hervorhebung M.A.S.). Mit dieser Aussage deutet Kreon darauf hin, dass er bereit ist, seine Verehrung der Götter aufzugeben, falls sie seine Ehrfurcht nicht erwidern.

⁵⁴ Dies stellt Steiner in Anlehnung an die Konzeption des Göttlichen bei Racine dar, in dessen dramatischem Werk die göttliche Sphäre als ein „*deus absconditus*“ (Steiner 2014: 335; Hervorhebung im Original), als heimlicher Zuschauer des menschlichen Lebens erscheint.

⁵⁵ Siehe dazu hier Abschnitt I, 2.1.

Doch wie Liapis (2013: 96f.) erläutert, besteht Kreons Fehler bei seiner Beziehung zu den Göttern darin, dass er sie in den Rahmen der *polis* einordnet. Seine Überzeugung, dass die Götter mit dem Bestattungsverbot gegen Polyneikes einverstanden seien, lässt ihm den göttlichen Willen missinterpretieren und aus eigenem Interesse handeln.⁵⁶ Dies führt dazu, dass Kreon in die bereits angesprochene blasphemische Haltung zu den Göttern gerät, als der Seher Tiresias ihm verrät, dass ihre Einstellung zur Beerdigung des Polyneikes laut der Vogelschau stark von dem abweicht, was Kreon glaubte. Der König missachtet die Grenzen der menschlichen Macht und verstößt gegen die göttlichen Gebote. Segal führt dies wie folgt aus: „In Sophoclean tragedy, [...] it is primarily the realm of the gods which defines the boundaries of what man can know. Where the one realm ends, the other begins, and to overstep the boundary line is a dangerous violation of the things that are.“ (Segal 1986: 142). Dies stellt – wie schon zu sehen war – seine *hamartia* dar. Der König erweist sich als ein religiöser Mensch, der aber an der Grenzsetzung bei seiner Beziehung zu den göttlichen Kräften scheitert.

Antigone und Kreon verkörpern also zwei unterschiedlichen Haltungen zur Beziehung des Menschen zu den Göttern. Griffith (1999: 47f.) identifiziert im Konflikt zwischen Antigone und Kreon die Gegenüberstellung zwischen einem neuen, staatlichen und einem alten, familiären Verständnis des Göttlichen. Kreon, der das erstere vertritt, beruft sich auf die Götter auf der Suche nach einer Billigung seines Handelns oder sogar nach einer Belohnung für seine Verehrung. Er verachtet aber dabei die Grenzen zwischen der menschlichen und der göttlichen Sphäre, indem er die Verehrung der Götter zugunsten seines politischen Handelns missbraucht. Er vertritt also ein enges Verständnis des Göttlichen. Antigone scheint als Repräsentantin einer alten, familiären Beziehung zu den Göttern den heiligen Willen besser zu verstehen. Ihr Handeln gegenüber ihrem Bruder wird den Wünschen der Götter gerecht. Doch ihre agnostische Haltung bei der Rechtfertigung ihrer Tat stellt ihre Beziehung zum Göttlichen infrage. Dies könnte eine Erklärung dafür sein, dass die Götter in die Bestrafung Antigones nicht eingreifen.⁵⁷ Der Ausgang der

⁵⁶ Diese These teilt auch Winnington-Ingram: „He [Kreon] believes in gods, but identifies them with the interest of the state and, in the last analysis, the state with himself, his ambitions and his power“ (1980: 148).

⁵⁷ Knox (1983: 98f.) argumentiert dagegen, dass Antigones Vorliebe für die ‚unteren‘, d.h. chthonischen Götter der Unterwelt und die Vernachlässigung der olympischen Götter zur Bestrafung seitens der Letzteren geführt habe.

Tragödie mag laut Griffith (1999: 47f.) darauf hinweisen, dass keine der beiden Positionen gegenüber dem Göttlichen konsequent genug ausgeführt wird.⁵⁸ Damit verbunden ist die These Knox' (1983: 110-116) zu erwähnen. Ihm zufolge geht sowohl Kreons als auch Antigones Position trotz der jeweiligen Berufung auf die göttliche Sphäre auf eine persönliche Motivation zurück. Antigone handelt aus ihrer familiären Liebe, während Kreons Gebot seinem Wunsch entspringt, zum vermeintlichen Gemeinwohl der *polis* beizutragen. Die Götter konnten sich also an keiner der beiden Seiten im Konflikt positionieren.

3. „Rezeptionsphänomen“ Antigone

In der Spätantike und im Mittelalter verlor die Figur der Antigone an Bedeutung. Nur gelegentlich wurde sie in manchen Werken erwähnt. Dante Alighieri erwähnt sie z.B. in seiner *Göttlichen Komödie* nicht und Boccaccio nahm sie in seinem Werk *De mulieribus claris* (1362) nicht mit auf.⁵⁹ Wiederentdeckt wurde die Figur der Antigone nach der ersten Ausgabe der Werke des Sophokles im Jahr 1502 – gedruckt bei Aldus Manutius – und vor allem durch die Übersetzung Luigis Alamannis ins Italienische im Jahr 1533, die als erste Übertragung in eine moderne europäische Sprache gilt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts sind zahlreiche Übersetzungen in europäische Sprachen wie Italienisch oder Deutsch erschienen (vgl. Söffner 2008: 86). Die Frühe Neuzeit und das Barock erweisen sich als Ansatzpunkte einer intensiven Auseinandersetzung mit dem *Antigone*-Drama und insbesondere mit der Figur der thebanischen Prinzessin, die sich ununterbrochen bis zur Gegenwart entfaltete.

Im Laufe dieser intensiven Beschäftigung mit der Figur der Antigone sind zahlreiche Interpretationen, Deutungen, Übersetzungen und Bearbeitungen entstanden, die – in Anlehnung an die Ansichten Lévi-Strauss' und Blumenbergs – zu inhärenten Bestandteilen

⁵⁸ Diese Ansicht wird von Sourvinou-Inwood (1989) bestritten. Ihr zufolge wird häufig bei der Interpretation von der *Antigone* des Sophokles das Verhältnis zwischen *polis* und Religion vernachlässigt: „In the classical Greek world it was the polis which religion, which provided the basic framework in which religion operated and legitimated and mediated all religious activity and had the ultimate authority in, and all cults; it encompassed and sanctioned all religious discourse within it, including constituent units such as the oikos and the phatry“ (Sourvinou-Inwood 1989: 137).

⁵⁹ Giovanni Boccaccios *De mulieribus claris* (1362) wurde als eine Sammlung von Biografien historischer und mythologischer Frauen konzipiert. Darunter befinden sich u.a. Juno, Penthesilea, Medea und Agrippina, aber auch relevante Figuren des Labdakiden-Mythos wie Jokaste und Argia. Antigone wird zwar als Tochter der Jokaste erwähnt, doch von ihrem Gesetzbruch ist nicht die Rede. Boccaccio zufolge ist Polyneikes Ehefrau Argia diejenige, die die Leiche des Sohnes des Ödipus bestattet. Dass Antigone dabei nicht als relevante Frauenfigur der altgriechischen Mythologie präsent ist, zeugt von der Vergessenheit, in die die *Antigone* von der Spätantike bis hin zur Veröffentlichung der ersten Übersetzungen der Werke des Sophokles geraten ist.

des Mythos geworden sind. Darunter befinden sich die Lektüren Hegels, Kierkegaards, Lacans, die Übersetzungen Opitz' und Hölderlins sowie die Bearbeitungen von Garnier, Hasenclever und Anouilh, die gewissermaßen das heutige Verständnis des Mythos geprägt haben.

Dabei soll insbesondere auf die Unterschiede zwischen den ‚zwei Antigonen‘ („Les deux Antigones“; Fraise 1974: 14ff.) aufmerksam gemacht werden, die Fraise in ihrer Studie zur Rezeption des Mythos darlegt. Ihr zufolge sind zwei unterschiedliche Auffassungen der Tochter des Ödipus zu unterscheiden. Die erste bezieht sich auf die fromme, liebende Antigone, die in der *Antigone* des Sophokles aus geschwisterlicher Liebe ihr Leben in Gefahr stellt und in *Ödipus auf Kolonos* ihr Leben in Theben zurücklässt, um ihren Vater ins Exil zu begleiten. Die zweite bezeichnet die mutige, beharrliche Antigone, die Kreons Gebot bricht und sich mit ihm konfrontiert. Nach Fraise hat sich dieses zweite Bild der Antigone allmählich durchgesetzt, bis es schon im 19. Jahrhundert das vorherrschende war. Aus diesem Grund stellt Fraise fest: „Aujourd’hui, Antigone n’est plus avec, elle est contre“ (1974: 16; Hervorhebung im Original). Die ‚Antigone mit‘, die liebende Schwester und Tochter, die den Bruder bestattet und den ausgewiesenen Vater ins Exil begleitet, wurde durch das Bild der starken Kämpferin *gegen* die Tyrannis Kreons ersetzt.⁶⁰

Im Folgenden wird auf die Rezeptionsgeschichte der *Antigone* des Sophokles durch das Heranziehen von ausgewählten Bearbeitungen der antiken Tragödie sowie theoretischen Abhandlungen über das Drama bzw. über dessen Hauptfiguren eingegangen.⁶¹ Dabei werden zuerst Robert Garniers *Antigone ou la pitié* (1580), Martin Opitz' Übersetzung der *Antigone* des Sophokles (1636) sowie Pedro Montegóns *Antígona y Emón* (1820) herangezogen, um den Einbruch des Antigone-Stoffes in der jeweiligen literarischen Tradition zu veranschaulichen. Anschließend werden auf die im 19. Und 20. Jahrhundert entstandenen philosophischen und psychoanalytischen Deutungen der Figur durch Søren Kierkegaard, Martin Heidegger und Jacques Lacan behandelt. Danach wird

⁶⁰ Als mögliche Begründung für diesen Wechsel in der Interpretationsgeschichte der Antigone-Figur erwähnt Fraise das Interesse, das die sophokleische Tragödie im 19. Jahrhundert unter Philosophen und Humanisten erweckt hat. Das hat dazu geführt, dass *Antigone* den Platz einnahm, den *Ödipus auf Kolonos* unter den Werken des Sophokles bis dahin in den Theaterprogrammen tendenziell hatte (vgl. Fraise 1974: 16).

⁶¹ Eine Bestandaufnahme der vielfältigen Lektüren, Interpretationen und Bearbeitungen des Antigone-Stoffes erweist sich für die vorliegende Untersuchung als unmöglich. Zahlreiche Studien über die Rezeption des Antigone-Mythos wurden veröffentlicht, die sich jeweils mit spezifischen Aspekten des Dramas, bzw. mit konkreten Rezeptionskulturen auseinandersetzen. Darunter sind beispielsweise Fraise (1974), Steiner ([1984]2014), Bossinade (1990), Porciani (2016), Montani (2018) zu erwähnen.

der Fokus auf die Schilderung der Antigone ‚gegen‘ im Sinne Fraisses gelegt, wobei auf die theoretischen Abhandlungen Georg Wilhelm Friedrich Hegels sowie auf Bearbeitungen Jean Anouilhs (1944), Elisabeth Langgässers (1947), Rolf Hochhuths (1963) und José María Pemán (1946) eingegangen wird.

3.1 Antigone ‚mit‘

3.1.1 Christianisierung der *Antigone*

Im 16. Jahrhundert wurde das dramatische Werk des Sophokles wiederentdeckt. Die ersten Übersetzungen ins Lateinische sorgten für die Zunahme des Interesses an den mythischen Stoffen und an den sophokleischen Tragödien. Bald darauf sind die ersten Übersetzungen der *Antigone* in romanische Sprachen erschienen. Der Übertragung Alamannis ins Italienische folgte 1573 die erste Übersetzung ins Französische von Antoine de Baïf. Diese Übersetzungsarbeit erfolgte parallel zu einer gewissen Christianisierung des mythischen Stoffes. Entscheidend dafür war Philipp Melanchthons Interpretation der attischen Tragödie in seiner *Adhortatio* (1555). Ihm zufolge zeigen die altgriechischen Tragödien nicht, wie ein Staat zu regieren ist, sondern sie lehren dem Publikum, wie der Mensch sich benehmen soll. Die Bestrafungen Menschen durch die Götter sollen nach Melanchthon die Gerechtigkeit und Vorsehung des allmächtigen christlichen Gottes verkünden (vgl. Miola 2014: 228).

3.1.1.1 Die fromme Antigone: Robert Garniers *Antigone ou la piété* (1580)

Nach Melanchthons christlicher Lektüre des mythischen Stoffes erschienen die ersten Bearbeitungen des Antigone-Mythos in den romanischen Literaturen, in denen bestimmte christliche Tugenden auf die sophokleische Tragödie projiziert wurden. Zentral für die Rezeption des Antigone-Stoffes in den europäischen Literaturen ist die Arbeit der französischen Dichter des 16. und des 17. Jahrhunderts. Ab diesem Moment ist das Interesse an der Tochter des Ödipus stark gestiegen. Die Bearbeitungen Jean Rotrous (*Antigone*; 1638) und Jean Racines (*La Thébaïde ou les frères ennemis*; 1664) exemplifizieren dieses erste ‚Antigone-Fieber‘. Die Tragödie *Antigone ou La Piété* (1580) von Robert Garnier ebnete den späteren Bearbeitungen des antiken Stoffes im Spiegel einer christlichen Deutung den Weg.

Im Kontext der ‚Guerres de Religion‘⁶² entstanden, ist Garniers Tragödie stark von den Erfahrungen des Autors in jener kriegerischen Atmosphäre beeinflusst. Steiner deutet auf die Parallelen zwischen den mythischen Motiven und dem Frankreich des 16. Jahrhunderts hin:

Er [Robert Garnier] reiste durch Frankreich, und er sah von dynastischen und religiösen Konflikten verursachte Bürgerkriege, an deren Soldaten man noch lange dachte. Unbegrabene Leichen, brudermörderische Duelle und die Auslöschung alter Familien waren im Frankreich des ausgehenden 16. Jahrhundert keine literarisch-akademische Trope, sondern eine Sache der Alltagserfahrung. Garniers lyrische Dramen sind von dem Gefühl und dem Schauspiel einer Gesellschaft besessen, die in Auflösung begriffen ist. Das Antigone-Thema, das in der ganzen Renaissance populär gewesen war, lag nahe. (Steiner 2014: 176f.)

Bei Garniers Text handelt es sich nicht um eine Neufassung der *Antigone* des Sophokles. Der französische Dichter legt vielmehr das Schicksal des Ödipus-Stamms seit der Verbannung des Ödipus bis hin zum Fall Kreons in synthetisierter Form dar. Einflüsse anderer Versionen des Mythos sind dabei identifizierbar. Garnier verweist in diesem Sinne im Vorwort zu seinem Drama auf die antiken Quellen, derer er sich für die Konzeption seiner Bearbeitung bediente. Darunter befinden sich *Sieben gegen Theben* des Aischylos, *Die Phönikerinnen* des Euripides, die *Thebais* des Seneca, die *Thebais* des Statius und natürlich die *Antigone* des Sophokles (vgl. Garnier 1997: 60f.).

Zu Beginn des fünftaktigen Stücks entscheidet Antigone, ihren Vater ins Exil zu begleiten, auch wenn er seine Tochter davon abzuhalten versucht. Sie leben zusammen in einer Höhle, bis Ödipus Antigone nach Theben schickt, um ihrer Mutter Jokaste – die im Gegensatz zu Sophokles’ Tragödie noch lebt – bei der Vermittlung zwischen Eteokles und Polyneikes zu helfen. Die Versuche, den Konflikt zwischen den feindlichen Brüdern zu verhindern ist vergebens und die beiden töten sich in der Schlacht gegenseitig. Als Jokaste von dem Tod ihrer beiden Söhne erfährt, begeht sie Selbstmord. Antigone begräbt ihren Bruder Polyneikes trotz des Verbots Kreons, wofür sie zum Tode verurteilt wird. Hämon und Eurydike nehmen sich das Leben und Kreon erkennt seine Schuld.

Als Leitmotiv in Garniers *Antigone*-Drama fungiert die Frömmigkeit, die Pietät, Antigones, wie schon im Titel vorweggenommen wird. Damit ist die *pietas*, der Frömmig-

⁶² Als ‚Guerres de Religion‘ oder ‚Hugenottenkriege‘ werden 8 Bürgerkriege bezeichnet, die in Frankreich zwischen 1562 und 1598 stattfanden. Wie im späteren im deutschsprachigen Raum ausgelösten Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) handelt es sich bei den Hugenottenkriegen um ein Religionskonflikt zwischen Katholiken und Protestanten. Die deutsche Bezeichnung des Konflikts wurde aus dem Namen abgeleitet, unter dem die französischen Protestanten bekannt waren.

keit gemeint, eine christliche Tugend, die durch die Liebe zu Gott und durch die Nächstenliebe zur zärtlichen Hingabe an das Heilige und zu lieblichen und mitleidigen Taten anregt.⁶³ In Garniers Bearbeitung wird also den mythischen Stoff an den christlichen Glauben angenähert (vgl. Beaudin 1997: 18-23).

Antigone avanciert in Garniers Drama zum Inbegriff der christlichen *pietas*, die sich in ihrem Fall in Form von „*dévouement familial*“ (Fraise 1974: 22) („familiäre Hingabe“) manifestiert. Zahlreiche Passagen legen diese christlich geprägte Charakterisierung der Antigone dar. Ein erstes Beispiel dafür ist im ersten Akt zu finden, als Antigone den blinden Ödipus zum Leben aufrührt: „Vivez donc je vous pry, vives doncques pour nous, / Si vivre deromais vous ne volez pour vous: Votre vie est la notre, et que l’auroit ravie, / Auroit ravi de nous et d’un chacun la vie.“ (Garnier 1997: 74; vv. 339-342). Hier ist der Kern von Garniers Pietätsauffassung im Bezug zur Figur Antigones zu identifizieren. Garniers Antigone begreift das eigene Leben als ein Leben im Dienste der Anderen. Nach diesem Prinzip handelt auch sie nach dem Tod ihrer Mutter. Als Jokaste Selbstmord begeht, nachdem sich Eteokles und Polyneikes gegenseitig getötet haben, ist Antigone bereit, sich auch umzubringen, doch sie verzichtet darauf ihrem Vater zuliebe, weil er noch ihre Hilfe braucht und sie die Bestattung der Körper ihrer Mutter und ihrer Brüder als ihre Pflicht erkennt. (vgl. Fraise 1974: 23):

Je survi malgré moy, pur ces corps enterrer
De peur que les mastins les aillent devorer:
Et je survi aussi, pour conduire mon pere
Et le reconforter en sa tristesse amere [...] (Garnier 1997: 111f.; vv. 1354-1357)

Ihr Gesetzbruch erweist sich also als eine fromme, pietätvolle Tat im Spiegel der christlichen Tugend der *pietas*. Selbst Kreon muss den frommen, pietätvollen Charakter von Antigones Tat erkennen, nachdem er sich nach dem Tod des Hämon und der Eurydike seiner Schuld bewusst wird: „J’ay enclose Antigone en une cave noire, / Pour un piteux

⁶³ Der Begriff *pietas* geht auf die römische Tradition zurück. In der römischen Kultur bezeichnete *pietas* Frömmigkeit und der Ehrfurcht gegenüber den Göttern und Blutverwandten. Im Mittelalter übernahm das Christentum diesen Begriff, um daraus einen ihrer wesentlichsten Tugenden zu machen. Entscheidend dafür ist die Verwendung des Begriffs durch Augustinus, für den nur die Christen, die dem wahren Gott dienen, *pietas* aufweisen können (vgl. Hauser 1989: 971f.). Miola verweist auf die Parallele zwischen diesem römischen Begriff und seiner Übernahme durch das Christentum: „Roman *pietas* connotes rational acceptance of responsibility, submission to duty, and suppression of self. It echoes with Christian associations of the Italian *pietà*, of the Virgin cradling her dead son, in sorrowful acceptance, not in defiant worship“ (Miola 2014: 226; Hervorhebungen im Original). In Anlehnung an die römische Herkunft des Konzepts deutet Fraise (1974: 21) darauf hin, dass Garniers Verwendung des Begriffs ‚pieté‘ auf den Text *Phoenissae* des Seneca zurückgehen könnte, ein Stück, das zu den antiken Quellen gehört, derer sich Garnier für seine Bearbeitung bedient hat.

office, et qui mérite gloire“ (Garnier 1997: 169; vv. 2636f.). Der Sieg von Antigones *pietas* wird somit bestätigt.

Garniers *Antigone*-Bearbeitung eröffnet demnach die Tendenz zur Verchristlichung der Figur im literarischen Bereich. Zahlreiche Autoren werden sich an Garniers Lektüre des Mythos anschließen, indem sie der Tochter des Ödipus weitere christliche Tugenden zuschreiben. Die deutschen und spanischen literarischen Traditionen waren dabei keine Ausnahme.

3.1.1.2 Deutsche und spanische ‚christliche‘ Antigonon

Martin Opitz' Übersetzung der *Antigone* des Sophokles (1636)

In der deutschsprachigen Literatur hat die *Antigone* des Sophokles auch das Interesse der Dichter erweckt. Als eine der ersten Erwähnungen des Antigone-Mythos in der deutschsprachigen Literatur gilt die Nacherzählung von Hans Sachs in seinem Text *Die unglückhaftig Königin Jocasta* (1550). Martin Opitz schloss sich dieser Tendenz an. Mit seinem Werk *Das Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) beabsichtigte er, die deutsche Sprache auf dem gleichen Niveau wie andere, im literarischen Bereich hochproduktiven Sprachkulturen in Europa wie das Italienische oder das Spanische zu bringen. Zur Erlangung dieses Ziels „orientiert[e] [er] sich zentral am klassisch-humanistischen *imitatio*-Konzept der europäischen Tradition“ (Borgstedt/Schmitz 2002: 2), wobei die Übersetzungspraxis einen wesentlichen Teil seiner Arbeit darstellte.⁶⁴ In diesem Rahmen ist Opitz' Übersetzung der *Antigone* des Sophokles zu kontextualisieren. Seine Übertragung erschien zuerst 1636 als ein eigenständiges Band mit dem Titel *Des Griechischen Tragoedienschreibers Sophoclis Antigone*. Danach wurde sie auch in der Sammlung *Weltliche Poemata* (1644) neugedruckt.⁶⁵

Die in Alexandrinern⁶⁶ verfasste *Antigone* von Opitz basiert wohl auf Triclinius' Übersetzung des Stücks ins Lateinische (Paris, 1553). Als Beweis dafür dienen verschiedene

⁶⁴ Zymner setzt sich in seinem Beitrag *Übersetzung und Sprachwechsel bei Martin Opitz* (2002) mit der Übersetzungspraxis Opitz' auseinander. Er zieht den Schluss, dass Opitz' Übersetzungen nicht als bloße Übertragungen ins Deutsche zu betrachten sind, sondern als eigenständige literarische Leistungen konzipiert wurden. In diesen Werken sei den Anspruch zu erkennen, „gewissermaßen in Fortsetzung und Fortschreibung der fremdsprachigen Vorlagen eigene ästhetische Vorstellungen zu entwickeln und zu illustrieren“ (Zymner 2002: 105).

⁶⁵ Nach der Übersetzung Opitz' wurde der Antigone-Mythos ebenso in der Barockliteratur präsent. Darunter ist die „bizarre[...] melodramatische[...] Schilderung von Antigones Schicksal“ (Steiner 2014: 242) in Anton Ulrichs von Braunschweigs Monumentalroman *Die römische Octavia* zu erwähnen, in dem die mythische Geschichte in abwechselnd epischer und dramatischer Form wiedergegeben wird.

⁶⁶ Das metrische Schema von Opitz' Text zählt eindeutig zum Versuch Opitz', den Alexandriner als Standardversmaß der deutschen Literatur zu etablieren. Auf metrische Ebene deutet Alewyn (1962: 48ff.)

Aspekte der Übersetzung Opitz', die mit der von Triclinius übereinstimmen. Unter anderen sind z.B. die Anordnung der Figurenaufzählung, die Auslassung von Vers 368 und die Übernahme eines neuen Verses (1167), den Triclinius in seine Übersetzung hinzufügte (vgl. Alewyn 1962: 14-19).

Auf sprachlicher Ebene zeichnet sich die Antigone-Übersetzung Martin Opitz' durch einen gleichgemessenen Ton der Sprache. „Keine Schwankungen der Intensität des Ausdrucks“ (Alewyn 1962: 23) sind dabei zu erkennen. Aus diesem Grund beschreibt Alewyn Opitz' Sprache als „stoisch unerschüttert“ (ebd.), indem er auch auf die vom Neustoizismus⁶⁷ geprägte barocke Ästhetik anspielt.

Die relevantesten Eingriffe in den sophokleischen Text sind aber auf konzeptionelle Ebene zu identifizieren. Der von Garnier eröffneten Tendenz folgend, wurde Opitz' Übersetzung als christliche Modernisierung konzipiert (vgl. Alewyn 1962: 26). Dies ergebe sich insbesondere aus dem Versuch des Dichters die heidnische Vorstellungswelt der Griechen zu zerstören und sie durch die christliche zu ersetzen. Dazu bedient sich Opitz Alewyn zufolge verschiedener Strategien wie der Auslassung von Anspielungen auf religiöse Bräuche der griechischen Tradition. Die verschiedenen griechischen Bezeichnungen für den Toten, die auf den Glauben an das unterirdische Totenreich des Hades verweisen – wie z.B. χθονὸς („zur Unterwelt gehörig“) –, werden als „Todten“ oder „Verstorbenen“ neutral wiedergegeben. Ein weiterer Mechanismus stellt den Ersatz von zentralen Begriffen der altgriechischen Mythologie durch christlich geprägte Begriffe dar: Opitz verwendet „Kirche“ statt „Tempel“ sowie „Hölle“ statt „Hades“. Ferner werden zentrale religiös-tragische Begriffe der griechischen Welt zum Teil säkularisiert oder auf die protestantische Moral übertragen. Alewyn erklärt dieses Phänomen wie folgt:

Dieser Vorgang entspricht dem umfassenden moralischen Missverständnis des Tragischen überhaupt, das der Protestantismus eingeleitet hat. Alle vorkommenden religiösen Kategorien nämlich sind säkularisiert und in die analogen moralischen verwandelt worden. Kultisch-religiöse Begriffe, wie Verblendung, Verfehlung und

zudem darauf hin, dass in Opitz' Übertragung eine Tendenz zum Zeilenstil herrscht, wobei Flickwörter zur Einhaltung des metrischen Schemas wiederholt verwendet werden. Was die sprachliche Ebene angeht, merkt Alewyn (1962: 35-38) an, dass die semantische Ladung auf den Substantiven gelegt werde, wobei die Verben häufig als reine Kopula erscheinen. Zudem zeichne sich Opitz' Text durch einen geringen Wortschatzvorrat, der größtenteils aus religiös-christlich geprägten Abstrakta bestehe (vgl. Alewyn 1962: 40f.). Darüber hinaus sei in Opitz' Text eine Abkehr von der Hypotaxe und eine Hinwendung zur Parataxe zu erkennen, wodurch verschachtelte syntaktische Perioden im Original durch parataktische Konstruktionen oder durch Zerspaltung des syntaktischen Schemas vereinfacht würden (vgl. Alewyn 1962: 33ff.).

⁶⁷ Unter Neustoizismus wird die „Wiederbelebung der stoischen Philosophie im späthumanistischen Denken des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jh.“ (Blüher 1984) verstanden. Der Neustoizismus zeichnet sich durch den Versuch aus, die antike stoische Ethik mit der christlichen Doktrin auszugleichen.

Verhängnis werden übertragen in moderne Moralterminologie zu: Verbrechen, Laster, Bosheit, Schmach und Schande. Der irrationale Zusammenhang von Verstrickung, Verhängnis und Einsicht wird transportiert in eine rationale Kausalität von Verbrechen, Strafe und Besserung aus dem Geiste der theologischen Heilsmechanik des Protestantismus. (Alewyn 1962: 27)

Dabei ist allerdings zu betonen, dass in Opitz' Fassung – im Gegensatz zu anderen späteren Übersetzungen des sophokleischen Drama, wie der Hölderlins – die Götterbezeichnungen beibehalten werden, allerdings in ihrer lateinischen Form. Dies könnte daran liegen, dass die Götternamen in eine „harmlosere ästhetische oder rein dekorative Sphäre“ (Alewyn 1962: 26) überführt werden.

Die Konzeption von Opitz' Übersetzung der *Antigone* des Sophokles als eine Modernisierung bzw. Anpassung an den christlichen Glauben verortet Harst (2012) im Rahmen der dramatischen Tradition des deutschen Barocks, indem er feststellt, dass die Figur der Antigone für Opitz als Urbild des *constantia*-Ideals der barocken Dramatik erscheine, wobei eine neostoizistische Lektüre der sophokleischen Tragödie dargelegt würde.⁶⁸ Antigones unbeugsame Haltung gegenüber Kreons ungerechtem Gebot und ihre Berufung auf die ungeschriebenen Gesetze der Götter ließen die mythische Figur zur Verkörperung des barocken Beständigkeitsideals avancieren. Daraus schließt Harst, dass die Tochter des Ödipus in Opitz' Übersetzung als „Exempel [...] aller vollkommenen Tugenden“ und besonders der (martyrerhaften) Beständigkeit“ (2012: 180f.) betrachtet werden könne. Opitz versucht Harst zufolge mit seiner *Antigone*-Übersetzung, aus der antiken Tragödie ein moralisches Exempel zu schaffen. Angesichts der These Harsts stellt sich die Frage, inwieweit Opitz mit seiner Übersetzung auch eine Gattungsänderung beabsichtigte, indem er die antike Tragödie in ein Märtyrerdrama zu verwandeln beabsichtigte. In Anlehnung an die Begriffsbestimmung der Gattung des Märtyrerdramas, das als ein Schauspiel definiert wird „in dessen Mittelpunkt das Martyrium eines Heiligen, d. h. sein meist mit Folter verbundener gewaltsamer Tod um des Glaubens willen, steht“ (Deniszenko 2007: 477) lässt sich Opitz' *Antigone*-Übersetzung dank der ‚Modernisierung‘

⁶⁸ Die *constantia* (lat. Beständigkeit) gehört zu den Kernbegriffen des Neustoizismus sowie des barocken Denkens. Niefanger definiert diese barocke Tugend wie folgt: „Sie [die *constantia*] sichert die Autonomie des Menschen gegenüber der Affektwelt und schafft Raum für vernünftiges, bewusst gesteuertes Handeln, das sich an christlichen Prinzipien orientiert. Das Ideal dieser Ethik ist der stoische Weise, der sich ganz dieser Lehre unterwirft. Innere Unhintergebarkeit des Weltlaufs und passt sich diesem deshalb im Vertrauen auf Gott möglichst optimal an. Mit seiner *constantia* begegnet er dem Chaos der Gegenwart und der Unberechenbarkeit der Geschichte“ (Niefanger 2006: 44). In der barocken dramatischen Tradition sollte die Tragödie zur Beständigkeit erziehen, wie schon Opitz in seinem Vorwort zu seiner Übersetzung von Senecas *Trojanerinnen* ausführte: „Solche Beständigkeit aber wird vns durch beschawung der Mißligkeit des Menschlichen Lebens in den Tragedien zu förderst eingepflantzet“ (Opitz 2002: 113).

bzw. Verchristlichung durch den schlesischen Dichter als einen Versuch betrachten, die antike Tragödie in die Gattung des Märtyrerdramas zu überführen. Zwar ist Antigone im engsten Sinne keine Heilige, aber sie wird durch die Anpassung des Dramas an die barocken-christlichen Ästhetik mit einer Heiligen gleichgesetzt.

Opitz' *Antigone*-Übersetzung schließt sich an die im Frankreich der Renaissance entstandene Tendenz, die Figur der Antigone als Inbegriff der Pietät und der Frömmigkeit darzustellen. Opitz ersetzt die altgriechische Vorstellungswelt durch das religiös-moralisch protestantische Weltverständnis, indem er Zentraltugenden des barocken Denkens wie die *constantia* hervorhebt. Opitz' *Antigone* avanciert zu einem moralischen Exemplum zur Morallehre der Beständigkeit und verwandelt somit die antike Tragödie in ein barockes Märtyrerdrama.

***Antígona y Emón* (1820) von Pedro Montengón**

Obgleich erheblich später im Gegensatz zu anderen literarischen Traditionen erfolgt der Einstieg Antigones in die spanische Literatur auch im Rahmen der bisher dargelegten christlichen Lektüre des Mythos. Der spanische Jesuit Pedro Montengón veröffentlichte 1820 seine Tragödie *Antígona y Emón*, die als das erste Trauerspiel in spanischer Sprache gilt, in dem das Schicksal des Labdakiden-Stammes und insbesondere der Antigone thematisiert wird. Es handelt sich dennoch um keine Übersetzung der sophokleischen Tragödie, sondern um eine freie Version, die sich nur vage an den antiken Quellen stützt.⁶⁹

Einflüsse anderer Bearbeitungen des antiken Mythos sind in Montengóns Text identifizierbar. Antigone bestattet die Leiche ihres Bruders nicht allein, sondern mit der Hilfe seiner Ehefrau Argia (vgl. Montengón 1820: 205-212).⁷⁰ Außerdem wird der Selbstmord des ersten Sohnes des Kreon Menoikeus aufgrund der Prophezeiung des Tiresias erwähnt,⁷¹ was auch bei Racine vorkommt (vgl. Montengón 1820: 220). Trotzdem greift Montengón in zentrale inhaltliche Elemente des tradierten Mythos ein, die über dessen

⁶⁹ Im Gegensatz zu anderen literarischen Traditionen wie die deutsche, in der die ersten Übersetzungen der sophokleischen Tragödie zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert entstanden sind, stammt die erste Übertragung der *Antigone* des Sophokles ins Spanische aus dem Jahr 1855. Es handelt sich dabei um die Übersetzung von Garciliano Afonso, die allerdings erst Mitte des 20. Jahrhundert wiederentdeckt wurde. Bis dahin galt die Übertragung von Antonio González Garbín (1887) als die erste vollständige Fassung der Tragödie in spanischer Sprache (vgl. Díaz-Regañón López 1955: 249f.; González González/González Delgado 2007: 97ff.).

⁷⁰ Dies geschieht auch in Vittorio Alfieris Bearbeitung des mythischen Stoffes in seiner Tragödie *Antigone* (1782). Montengón hätte sich demnach von der Version des italienischen Dramatikers inspirieren lassen können.

⁷¹ Über die Aufopferung des Menoikeus berichtet Aischylos in *Sieben gegen Theben*. Der Sohn des Kreon wird auch Megareus genannt.

Rezeptionsgeschichte hinausgehen: Antigone und Hämon haben in seinem Werk heimlich geheiratet und sogar ein Kind gezeugt, das bald geboren werden soll. Kreon, der seinen Hass gegenüber seiner Nichte Antigone nicht überwinden kann, und sich eine bessere Gattin für seinen Sohn wünscht, lässt Antigone vergiften, was ihren Tod noch vor ihrer Befreiung aus der Gruft verursacht.

Kreon wird jeglicher Humanität entzogen und avanciert bei Montengón zum Urbild des Tyrannen, der dem Wohl seines Sohnes die Perpetuierung seiner Macht voranstellt. Seiner Haltung stehen die Taten Antigones und Argias gegenüber, die als Inbegriff der christlichen *pietas* in der Form familiärer Liebe anerkannt werden.⁷² Im ersten Gespräch zwischen beiden Frauenfiguren ist schon diese Charakterisierung deutlich. Als Antigone Argia über das Unglück ihrer Familie berichtet, erzählt die Tochter des Ödipus, wie sie bereit war, sich das Leben zu nehmen, nachdem sich ihre Mutter Jokaste erdolchte. Doch die Liebe zum ausgewiesenen Vater verhinderte sie daran (vgl. Montengón 1820: 208f.). Außerdem wird die Bestattung des Polyneikes mehrmals als pietätvoller Akt beschrieben: „piadoso oficio“ (Montengón 1820: 214), „culpa tan piadosa“ (Montengón 1820: 223). Argia rechtfertigt den pietätvollen Charakter ihres Akts wie folgt:

[...] se trata
De dar sepultura a Polinices,
Sin exponer en vano nuestras vidas
A trueque de lograrlo: en hora buena
Expongamosla al riesgo de perderla.
La piedad, y el amor a Polinices
De nosotras lo exigen. [...]
El amor mismo, y la piedad nos dictan
Para lograr nuestro piadoso intento,
Sin malograrlo. (Montengón 1820: 216; Hervorhebung M.A.S.)

Christliche Pietät und die Liebe zum Bruder bzw. zum Ehemann motivieren die Tat Antigones und Argias. Pietät ist auch, was Hämon von seinem Vater erwartet, als er ihn darum bittet, Antigone ihrer Schuld zu entlasten und zu befreien: „Lo que mas nos conviene, ès padre mio / Ser piadosos, y justos“ (Montengón 1820: 220). Kreon ignoriert aber den Ratschlag seines Sohnes und wird deswegen bestraft. Nachdem Antigone durch Kreons Vergiftung gestorben ist, erdolcht sich Hämon vor dem Vater, der sich – wie in der sophokleischen Tragödie – erst zu spät seiner Schuld bewusst wird.

⁷² Auch wenn in Montengóns Fassung die Tyrannis Kreons im Mittelpunkt des Dramas steht, wird Antigone als Opfer der Übermacht des Königs und nicht als Kämpferin dargestellt. Diese Rolle übernimmt Hämon, weswegen sein Name wohl im Titel von Montengóns Stück neben dem der Tochter des Ödipus steht.

Die Rezeption des *Antigone*-Dramas vom 16. bis zum 19. Jahrhundert ist immer von einer starken Anlehnung an das christliche Wertesystem begleitet. Die christlichen *pietas*- und *constantia*-Ideale finden in der sophokleischen Tragödie und insbesondere in der Figur der Antigone ihren Niederschlag. Der Fokus der Bearbeitungen des mythischen Stoffes wird auf Antigone als liebendes Individuum gelegt, wobei ihre Idealisierung als Inbegriff der Pietät und der familiären Liebe sie zum moralischen Exempel avancieren lässt.

3.1.2 Antigone als (mit)führendes Subjekt

Das Interesse an der Figur der Antigone als liebendes Individuum geht dennoch über die Anlehnung an die christliche Religion hinaus. Wie bereits angemerkt, markiert das 19. Jahrhundert Fraisse (1974) zufolge einen Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte des Mythos, wobei der Fokus tendenziell nicht mehr auf die Tochter des Ödipus, sondern eher auf den Konflikt zwischen ihr und Kreon gelegt wird. Dies bedeutet aber noch lange nicht, dass die Gestalt der mythischen Heldin als liebendes und (mit)führendes Individuum bzw. als Subjekt das Interesse von Dichtern, Philosophen und Humanisten im 19. und 20. Jahrhundert nicht mehr erweckte. Die Arbeiten Søren Kierkegaards, Martin Heideggers und Jacques Lacans sind gute Beispiele dafür.

3.1.2.1 Søren Kierkegaard: Antigone als „der Trauer Braut“

In seinem Werk *Entweder – Oder* (1843)⁷³ setzt sich der dänische Philosoph Søren Kierkegaard mit der sophokleischen *Antigone* auseinander und legt dabei den Fokus auf deren Hauptfigur. Anhand des antiken Dramas entfaltet Kierkegaard seine theoretischen Abhandlungen über das Tragische, vor allem, was den Unterschied zwischen antiker und moderner Tragödie anbelangt. Um Kierkegaards Deutung des Antigone-Mythos zu verstehen, muss also zuerst kurz darauf eingegangen werden.

Dem dänischen Philosophen zufolge basiert die antike Tragödie auf dem Einfluss des ‚Substantiellen‘ auf das einzelne Individuum. Staat, Familie und Schicksal sind überindividuelle Werte, die mit dem tragischen Helden in Konflikt treten (vgl. Rocca 2017: 78). Kierkegaard führt dies wie folgt aus:

⁷³ *Entweder – Oder* (dänischer Originaltitel *Enten – Eller*) wurde 1843 unter dem Pseudonym Victor Eremita veröffentlicht. Trotz des philosophischen Charakters des Werks weist seine Konzeption literarische Züge auf. Victor Eremita wird als imaginiertes Herausgeber dargestellt, der philosophische Abhandlungen, Briefe und weitere Texte von zwei unterschiedlichen Autoren (im Werk A und B genannt) gesammelt und sortiert hat.

Der antiken Tragödie ist es nämlich eigentümlich, daß die Handlung nicht allein aus dem Charakter entspringt, daß die Handlung nicht hinreichend subjektiv reflektiert ist, sondern daß die Handlung selber einen relativen Beisatz von Leiden hat. [...] Die Handlung selber trägt in der antiken Tragödie ein episches Moment an sich, sie ist ebenso sehr Begebenheit wie Handlung. Dies liegt nun natürlich daran, daß die alte Welt die Subjektivität nicht in sich reflektiert hatte. Möchte das Individuum gleich sich frei regen, es ruhte doch in substantiellen Bestimmungen, in Staat, Familie, im Schicksal. (Kierkegaard 1956: 153)

Damit verbunden ist die Frage der Schuld. Die *hamartia*, der Irrtum des tragischen Helden, wird als etwas Vorherbestimmtes gedeutet, wobei der Held über seine eigene Schuld nicht reflektiert. Es handelt sich um eine ‚geerbte‘, vom Schicksal vorausbestimmte Schuld, sodass es im Sinne Kierkegaards von keiner reflektierten Verfehlung die Rede sein kann. Das Gefühl, das der Held der antiken Tragödie empfindet, bezeichnet Kierkegaard mit dem dänischen Begriff „sorg“ (‚Kummer, Trauer‘).

In der modernen Tragödie wird demgegenüber laut dem dänischen Philosophen eine psychologische Introspektion in das innere Leben des tragischen Helden dargestellt. Die Hauptfigur ist sich dabei ihrer Schuld bewusst und reflektiert darüber. Die moderne Tragödie stellt nicht die Frage, wer am Niedergang des Helden schuldig ist, sondern sie legt den Fokus auf die Subjektivität des Helden, der sich seiner Schuld völlig bewusst ist. Den Unterschied zur antiken Tragödie erläutert Kierkegaard wie folgt:

In der neueren Zeit sind daher eigentlich Charakter und Situation vorherrschend. Der tragische Held ist subjektiv und reflektiert, und diese Reflexion hat ihn nicht allein aus jedem unmittelbaren Verhältnis zu Staat, Sippe, Schicksal hinausreflektiert, sondern ihn oft sogar hinausreflektiert aus seinem eigenen früheren Leben. [...] Die moderne Tragödie hat daher keinen epischen Vordergrund, keine epische Hinterlassenschaft. Der Held steht und fällt durchaus mit seinen eigenen Taten. (Kierkegaard 1956: 154)

Der moderne tragische Held ist auch von der Trauer betroffen, aber sie verwandelt sich durch das ständige Nachdenken in Schmerz (‚smerte‘). Denn nach Kierkegaard „enthält [Trauer] stets etwas Substantielleres in sich als Schmerz. Schmerz deutet stets auf eine Reflexion über das Leiden, welche von der Trauer [,sorg‘; M.A.S.] nicht gekannt wird“ (Kierkegaard 1956: 158).⁷⁴

⁷⁴ Kierkegaard exemplifiziert den Unterschied zwischen ‚Trauer‘ und ‚Schmerz‘ anhand des folgenden Beispiels: „Es ist in psychologischer Hinsicht recht interessant, ein Kind zu beobachten, das einen Älteren leiden sieht. Das Kind ist nicht reflektiert genug, um Schmerz zu empfinden, dennoch ist seine Trauer unendlich tief. Es ist nicht reflektiert genug, um eine Vorstellung von Sünde und Fehl zu haben [...]. Wenn hingegen ein Älterer einen Jüngeren, ein Kind leiden sieht, ist der Schmerz grösser, die Trauer geringer. Je mehr die Vorstellung einer Schuld hervortritt, umso grösser ist der Schmerz, umso weniger tief die Trauer.“ (Kierkegaard 1956: 158f.)

Kierkegaard wendet seine theoretischen Überlegungen über das Tragische auf den Antigone-Mythos dadurch an, dass er aus der antiken, ‚vorsubjektiven‘ sophokleischen Tragödie eine moderne ‚subjektive‘ Version vorschlägt (vgl. Söffner 2008: 89). Darin entwirft er ein Gespräch mit den „Symparanekromenoi“ (Kierkegaard 1956: 148) (‚lebende Tote‘), unter denen Antigone als einzige Frauenfigur hervorsteht. Kierkegaard stellt allerdings klar, dass es sich dabei nicht um die Antigone der sophokleischen Tragödie handelt, sondern um eine von ihm selbst entworfene Figur, mit der er sich zum Teil identifiziert:

Sie [Antigone] ist *mein Geschöpf*, ihre Gedanken sind meine Gedanken, und doch ist es, als hätte ich in einer Liebesnacht bei ihr geweiht, als hätte sie mir ihre tiefe Heimlichkeit vertraut, sie samt ihrer eignen Seele ausgehaucht in meiner Umarmung, und als wäre sie im gleichen Nu vor mir verwandelt worden, entrückt, so daß ihre Wirklichkeit sich nur noch verspüren ließe in der Stimmung, die sie hinterlassen, während es sich doch umgekehrt verhält und *sie aus meiner Stimmung geboren wird* zu größerer und immer größerer Wirklichkeit. (Kierkegaard 1956: 164; Hervorhebungen M.A.S.)

Aus der antiken Antigone wird Kierkegaard auf der Basis seiner Abhandlungen über das Tragische eine moderne Antigone machen. Im entworfenen Gespräch mit den ‚Symparanekromenoi‘ ist sich Antigone vom Anfang an ihrer inzestuösen Herkunft bewusst. Dies ist aber ein Geheimnis, das sie nicht verraten kann, weswegen sie aufgrund der Schuld ihres Vaters einen inneren Schmerz entwickelt, der sie ihr Lebenslang begleitet:

Schon bei seinen [des Ödipus] Lebzeiten hat Antigone von diesem Geheimnis gewußt, jedoch nicht den Mut gefunden, sich dem Vater anzuvertrauen. Mit des Vaters Tod ist ihr der einzige Ausweg genommen, ihres Geheimnisses ledig zu werden. Es jetzt irgend einem lebenden Geschöpf anzuvertrauen, hieße den Vater in Schande bringen, ihr Leben empfängt für sie seinen Sinn, indem es der Aufgabe geweiht wird, durch ihr unverbrüchliches Schweigen dem Vater täglich, beinahe stündlich, die letzte Ehre zu erweisen. (Kierkegaard 1956: 172f.)

Die Ungewissheit, ob ihr Vater sich seines Geheimnisses bewusst war oder nicht, hält die Kummer bzw. die Trauer (‚sorg‘) in Bewegung und verwandelt sie somit in Schmerz (‚smerte‘) (vgl. Kierkegaard 1956: 173). Der Schmerz wird folglich zu einem inhärenten Teil der Identität Antigones (vgl. Bossinade 1990: 48). Aus diesem Grund bezeichnet der dänische Philosoph die Tochter des Ödipus als „der Trauer Braut“ (Kierkegaard 1956: 169):

Unsre Antigone möchte ich in einem vielleicht noch schöneren Sinne Braut nennen, ja, sie ist fast mehr, sie ist Mutter, sie ist in rein ästhetischem Sinne jungfräuliche Mutter (*virgo mater*), sie trägt ihr Geheimnis unterm Herzen, heimlich und verborgen. (ebd.)

Kierkegaard legt also den Fokus nicht mehr auf die Beziehung Antigones mit den anderen Figuren – wie es beispielsweise bei Garnier der Fall war – sondern auf ihr inneres Leben: „Ihr Leben entfaltet sich nicht wie das der griechischen Antigone, es ist nicht nach außen gekehrt, sondern nach innen, der Schauplatz ist nicht nach draußen sondern drinnen, es ist ein Schauplatz des Geistes“ (Kierkegaard 1956: 168). Selbst Antigones Tod wird als Folge ihres Schmerzes und ihrer Trauer gedeutet. Kreon ist bei Kierkegaard nicht der Henker Antigones, sie verwandelt sich stattdessen in das Opfer ihrer eigenen Schmerzen:

Von wessen Hand fällt sie nun? Von der des Lebenden oder der des Toten? In gewissem Sinn von der des Toten [...], insofern die Erinnerung an den Vater der Grund ihres Todes ist; in andern Sinne von der Hand des Lebenden, insofern ihre unglückliche Liebe der Anlaß ist, daß die Erinnerung sie tötet. (Kierkegaard 1956: 176)

Die Erinnerung an den Vater, das Bewusstsein der geerbten Schuld, ist das, was Antigone zum Tod bringt. Wer versteckt sich aber hinter ‚dem Lebenden‘? Es handelt sich dabei nicht um Kreon, dessen Gebot sich als Auslöser von Antigones Gesetzbruch herausstellt, sondern um Antigone selbst. Es ist sie und ihre Liebe zum Vater und zum Bruder, dass den Schmerz in ihr verursachen, der sie schließlich tötet.

Das Tragen des Schmerzes stellt Antigone Kierkegaard zufolge in einer Schwellenposition zwischen Leben und Tod. Dies führt der dänische Denker anhand eines Zitats aus der sophokleischen *Antigone* aus:

Während daher in der griechischen Tragödie erst der Gedanke, dass es ihr bestimmt ist, lebendig begraben zu werden, aus Antigone jenen Ausbruch der Trauer herauszwingt:

O weh Unselige!
Nicht unter Menschen, nicht unter Toten,
Im Leben nicht heimisch noch im Tode!,

kann unsre Antigone ihr ganzes Leben lang von sich selber sagen. (Kierkegaard 1956: 170)

In Kierkegaards Lesart ist Antigone „in der Trauer selbst begraben“ (Bossinade 1990: 50) worden. Ihre Schwellenexistenz zwischen Leben und Tod erweist sich für sie als immerwährendes Gefühl, das sie ihr ganzes Lebelang begleitet.

Die Angst und die Trauer, an denen Antigone in Kierkegaards Lesart leidet, machen aus der antiken Gestalt eine „Repräsentativfigur für das moderne Bewusstsein“ (Bossinade 1990: 50). Antigone bleibt im Zentrum der Reflexionen über die sophokleische Tragödie, doch die Deutung der Figur – wie die Überlegungen des dänischen Philosophen beweisen – entfernt sich von den christlichen Werten. Der Fokus wird nun auf Antigone als Subjekt gelegt.

3.1.2.4 Martin Heidegger: Antigone als „der unheimischste Mensch“

Martin Heidegger legt seine Überlegungen über die *Antigone* des Sophokles in Bezug auf die deutsche Übersetzung von Friedrich Hölderlin (1804)⁷⁵ dar.⁷⁶ In seinem Aufsatz *Die griechische Deutung des Menschen in Sophokles' ‚Antigone‘* bedient er sich der Übersetzung Hölderlins des ersten Stasimons der sophokleischen Tragödie, um über das Wesen des Menschen zu reflektieren.⁷⁷

Im Zentrum von Heideggers Deutung des *Antigone*-Dramas steht das griechische Wort *δεινόν* (*deinon*), das der Chor im ersten Stasimon, der sogenannten Ode an den Menschen, zur Beschreibung des menschlichen Wesens verwendet. Im Griechischen bedeutet dieses Wort ‚Schrecken‘ oder ‚Übermaß‘ aber auch ‚Klugheit‘ oder ‚Weisheit‘. In seiner Übersetzung ins Deutsche gibt Hölderlin dieses Wort als ‚Ungeheuer‘ wieder: „Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer, als der Mensch“ (StA 5, 219; v. 349f.). Heidegger entscheidet sich dennoch für das Adjektiv ‚Unheimlich‘, wenn auch er gesteht, dass diese Übersetzung „befremdlich, gewaltsam oder ›philologisch‹ gesprochen [...] ›falsch‹“ (Heidegger 1993: 74; Hervorhebungen im Original) ist: „Vielfältig das *Unheimliche*, nichts doch / über den Menschen hinaus *Unheimlicheres* ragend sich regt“ (Heidegger 1993: 71; Hervorhebungen M.A.S.).⁷⁸ Mit dieser philologisch gesehen ‚falsche‘ Übersetzung beabsichtigt Heidegger die drei Dimensionen zu vereinen, die aus seiner Sicht im griechischen Wort *δεινόν* enthalten sind: das Furchtbare, das Gewaltige und das Ungeöhnliche (vgl. Heidegger 1993: 76ff.). Damit verbindet Heidegger allerdings das Chorlied mit seiner Metaphysik und insbesondere mit seiner eigenen Menschenauffassung. Dem deutschen Denker zufolge ist das Unheimliche der Grund des Menschen, den er als „[d]as Unheimlichste des Unheimlichen“ (Heidegger 1993: 83) beschreibt. Doch was genau versteht Heidegger unter dem Unheimlichen? Dies führt er wie folgt aus:

⁷⁵ Auf Friedrich Hölderlins Übersetzung der *Antigone* des Sophokles wird in der vorliegenden Untersuchung in Bezug auf Brechts Bearbeitung eingegangen. Siehe dazu hier Abschnitt II, 1.1.

⁷⁶ Pöggeler (2004: 110-114) dokumentiert in seiner Studie über die Rezeption des Antigone-Stoffes in der deutschsprachigen Literatur und Philosophie, wie Martin Heidegger auf die *Antigone*-Übersetzung Hölderlins gestoßen ist.

⁷⁷ Dieser Aufsatz entspricht dem zweiten Teil der *Vorlesung über Hölderlins Hymne ‚Der Ister‘* (1942), in der sich Heidegger mit dem lyrischen Werk des schwäbischen Dichters befasst, um seine eigenen Reflexionen über das Wesen des Menschen darzulegen. Zu Heideggers Arbeit am Werk Hölderlin siehe Pöggeler (2004: 115-143).

⁷⁸ Heidegger entwarf sogar eine eigene Übersetzung des ersten Stasimons der sophokleischen *Antigone* auf der Basis der Übertragung Hölderlins. Zuerst ist diese in seinem Briefwechsel mit Karl Jaspers privat erschienen (siehe Heidegger 1990: 158). Eine überarbeitete Fassung veröffentlichte er im Rahmen seiner *Vorlesung über Hölderlins Hymne ‚Der Ister‘* (1942) (siehe Heidegger 1993: 71f.). Zur Entstehungsgeschichte von Heideggers Übersetzung des ersten Stasimons der *Antigone* siehe Pöggeler (2004: 128-135).

Das Unheimliche meinen wir im Sinne dessen, was nicht daheim – nicht im Heimischen heimisch ist. Nur deshalb kann das Unheimliche in der Folge dann auch „unheimlich“ sein in der Bedeutung des befremdlich und beängstigend und „furchtbar“ Wirkenden. Das Wort des Sophokles, daß der Mensch das unheimlichste Wesen sei, besagt dann, daß der Mensch in einem einzigen Sinne nicht heimisch und daß das Heimischwerden seine Sorge ist. (Heidegger 1993: 87)

Als ‚das Unheimliche‘ bezeichnet Heidegger also die Angst des Menschen vor dem ‚Nichts‘, vor der Unfähigkeit, den Grund für seine eigene Existenz zu finden. Der Mensch empfindet keine Vertrautheit zur Welt, in der er lebt, sodass sie sich nicht daheim fühlt, d.h. er ist ‚unheimlich‘.⁷⁹ Die ‚Sorge‘ des Menschen ist demnach, sich in der befremdeten Welt ‚daheim‘ bzw. ‚heimisch‘ zu fühlen, was ihm aber verwehrt bleibt. Die Unheimlichkeit, das ‚Nicht-zuhause-sein‘ (Heidegger 1977: 250) in der eigenen Welt, ist nach Heidegger das Wesentlichste des menschlichen Daseins.

Antigone ist laut Heidegger „der unheimlichste Mensch“ (Heidegger 1993: 129). Dies wird anhand des folgenden Zitats aus der Antigone des Sophokles erläutert:

Kreon: [...] Und offenbar du wagtest, dies zu überschreiten (mein) Gesetz?

Antigone: [...] Nicht nämlich irgend Zeus wars, der mir geboten dies, noch auch, die heimisch bei den unteren Göttern, Dike wars, die unter Menschen setzten dies Gesetz, und vollends nicht so stark erschien mir dein Gebot, daß es den ungeschriebenen wankellosen Götterspruch vermöchte je mit seinem Menschenwitz zu überlaufen. Nicht nämlich irgend jetzt und auch nicht gestern erst, doch ständig je west dies. Und keiner weiß, woher es eh‘ erschienen.⁸⁰

Nach Heideggers Lektüre rechtfertigt Antigone ihre Tat weder durch eine Berufung auf die olympischen Gottheiten noch auf die chthonischen Götter der Toten, sondern sie beruft sich „direkt auf das Sein“ (Heinemann 2021: 276). Sie erkennt ihr Sein als den einzigen Grund ihres Handelns, wobei Heidegger die Charakterisierung der tragischen Heldin als *autonomos* zu erkennen scheint.⁸¹ Antigone nimmt also ihre Schwellenexistenz

⁷⁹ Heidegger erläutert seinen Unheimlichkeitsbegriff ausführlicher in *Sein und Zeit* (1927): „Daß die Angst als Grundbefindlichkeit in solcher Weise erschließt, dafür ist wieder die alltägliche Daseinsauslegung und Rede der unvoreingenommenste Beleg. Befindlichkeit, so wurde früher gesagt, macht offenbar »wie einem ist«. In der Angst ist einem »unheimlich«. Darin kommt zunächst die eigentümliche Unbestimmtheit dessen, wobei sich das Dasein in der Angst befindet zum Ausdruck: das Nichts und Nirgends. Unheimlichkeit meint aber dabei zugleich das Nicht-zuhause-sein. [...] Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch als In-der-Welt-Sein. Das Insein kommt in den existenzialen »Modus« des *Un-zuhause*. Nichts anderes meint die Rede von der »Unheimlichkeit.«“ (Heidegger 1977: 250f.; Hervorhebung im Original).

⁸⁰ Zitiert wird hier die Version, die Heidegger in seiner *Vorlesung über Hölderlins Hymne ‚Der Iser‘* wiedergibt (Heidegger 1993: 145). Es handelt sich dabei wohl um eine eigene Übersetzung Heideggers.

⁸¹ Hier soll kurz auf Heideggers Sein-Begriff eingegangen werden. In seiner Metaphysik wird zwischen dem ‚Sein‘ und dem ‚Seienden‘ unterschieden. Unter ‚Sein‘ versteht Heidegger grob gesehen ein Verständnishorizont, den Grund von allem, was auf der Welt existiert. Das, was auf der Welt wahrnehmbar ist, hat ihre Grundlage auf dem Sein und stellt bei Heidegger das Seiende dar.

zwischen Zeus und Dike, zwischen Lebenden und Toten, an. Nichts außer sie selbst bestimmt ihr Handeln. Dies wird dem Begriff des Unheimlichen im Sinne Heideggers gerecht. Dass sie sich aber ihrer Zwischenposition bewusst wird und sie akzeptiert, erhöht sie in einen höheren Status: „Indem Antigone das Unheimischsein in ihr eigenes Wesen übernimmt, ist sie »eigentlich« unheimisch“ (Heidegger 1993: 146; Hervorhebung im Original). Antigone nimmt ihre ‚Unheimlichkeit‘ an und erkennt sie als Teil ihres Wesens: Sie ist also heimisch in ihrer Unheimlichkeit. Aus diesem Grund ist Antigone nach Heideggers Ansicht „das Unheimlichste in der höchsten Weise [...], nämlich so daß sie es in seinem vollsten Wesen übernimmt, indem sie das Heimischwerden im Sein auf sich nimmt“ (Heidegger 1993: 146).

Wie Kierkegaard legt Heidegger eine subjektzentrierte Deutung des *Antigone*-Dramas aus, wobei er auf den Mythos seine eigene Metaphysik und vor allem seine eigene Menschenauffassung projiziert. Antigone avanciert bei Heidegger zum Inbegriff des Menschen auf der Suche nach der Begründung seiner Existenz.

3.1.2.3 Jacques Lacan: Antigones ‚zweiter Tod‘

In seinem siebten ‚Seminar‘,⁸² das den Titel *L’etique de la psychanalyse* trägt und er zwischen 1959 und 1960 hielt, befasst sich Jacques Lacan u.a. mit dem Verhältnis zwischen Psychoanalyse und Tragödie. Den Fokus legen sie beide auf die Erforschung und Erklärung der menschlichen Psyche, auch wenn sie sich dazu unterschiedlicher Mittel bedienen (vgl. Buchan 2012: 492f.). In seinen Abhandlungen bringt Lacan die *Antigone* des Sophokles zur Sprache, um dieses Verhältnis zu exemplifizieren.

Lacan erkennt in der Figur der Antigone die Verkörperung des reinen Begehrens („*désir pur*“; Lacan 1986: 329), ein Begehren, das sie nie aufgeben wird, nicht einmal vor dem Tod. Es handelt sich dabei um das einzige Begehren, das diese Voraussetzungen erfüllen kann: der Todestrieb („*pulsion de mort*“; Lacan 1986: 243): „*Antigone mène jusqu’à la limite l’accomplissement de ce que l’on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel. Ce désir, elle l’incarne*“ (Lacan 1986: 328f.).

Als Grund für ihren Todestrieb erkennt Lacan die ‚familiäre *até*‘ („*l’Até familiale*“; Lacan 1986: 329), die er als „*le désir de l’Autre*“ (ebd.) definiert, als das ‚Begehren des

⁸² Die Transkriptionen von Jacques Lacans ‚Seminaren‘, die er an verschiedenen wissenschaftlichen und akademischen Einrichtungen zwischen 1950 und 1980 hielt, wurden Jacques-Alain Miller, Lacans Schwiegersohn, anvertraut. Seit 1975 arbeitet er an ihrer Publikation, die noch aussteht.

Anderen‘, als ein Begehren, das das Subjekt ‚vererbt‘ bekommt. Antigones Todestrieb wird nämlich als das Resultat der *até*, des Unheils des Labdakiden-Stammes: „Antigone perpétue, éternise, immortalise cette Até“ (Lacan 1986: 329). Die inzestuöse Beziehung zwischen Ödipus und Jokaste kann als Ursprung des *até* angesehen werden. Dies vererben die beiden Söhne des Ödipus, die vom Vater verflucht werden, sich gegenseitig zu töten (vgl. ebd.). Antigone übernimmt im Sinne Lacans das Verbrechen des Polyneikes, indem sie ihren Bruder trotz seiner Verbrechen beim Angriff seiner Heimatstadt und gegen Kreons Gebot bestatten will: „Antigone représente par sa position cette limite radicale qui, au-delà de tous les contenus, de tout ce que Polynice a pu faire de bien et de mal, de tout ce que peut lui être infligé, maintient la valeur unique de son être“ (Lacan 1986: 325). Söffner merkt in diesem Sinne an, dass Antigone bei Lacan „nicht zur Hüterin ihres eigenen Seins [wird], sondern desjenigen des Verbrechers Polyneikes“ (2008: 90).⁸³

Doch in Antigones Todessehnsucht erkennt Lacan auch die Schönheit der Figur. Woraus besteht aber diese Schönheit? Nach Lacan kann die Schönheit im „entre deux“ (Lacan 1986: 290), im ‚Dazwischen‘ entstehen. Konkret befindet sich Antigone zwischen zwei symbolischen Bereichen, die zu verschmelzen drohen: dem Leben und dem Tod (vgl. Luchetti 2017: 277f.):

L’articulation de l’action tragique nous éclaire là-dessus. Cela tient à la beauté d’Antigone [...] et à la place qu’elle occupe, dans l’entre-deux de deux champs symboliquement différenciés. C’est sans doute de cette place qu’elle tire son éclat – cet éclat que tous ceux qui ont parlé dignement de la beauté n’ont jamais pu éliminer de leur définition. (Lacan 1986: 290)

Nur an der Schwelle zwischen diesen beiden Reichen ist die Schönheit – im Sinne Lacans – möglich. Lacan spricht in diesem Sinne von Antigones ‚éclat‘ (‚Glanz‘, ‚Pracht‘) (vgl. Naveau 2011: 232f.). Das reine Begehren der Tochter des Ödipus kann nämlich nur im Zwischenbereich des Schönen erfolgen. Antigones Schönheit ergibt sich nicht aus ihrem sich nähernden frühen Tod, sondern sie wirkt nach Lacan schön, „because she accepts that her own uniqueness comes at the price of its disappearance from the social world“ (Buchan 2012: 501).

Antigones Todestrieb positioniert sie also an die Schwelle zwischen Leben und Tod. Zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten, wie sie in der sophokleischen Tragödie feststellt: „Ich Arme / weder bei Sterblichen noch bei Toten / geduldet, nicht

⁸³ Antigone ist laut Lacan in der Lage, das Wesen („l’être“; Lacan 1986: 325) ihres Bruders von seinen Verbrechen zu trennen. Dies steht in enger Verbindung mit Lacans Theorie der Institution des Subjekts. Siehe dazu Naveau (2011).

bei Lebenden, nicht bei Gestorbenen.“ (SA, 71; vv. 850ff.). Ab dem Moment, als sie entscheidet, das Gesetz Kreons zu brechen, beginnt ihr Abschied von der Welt der Lebenden, was bei ihrer Einsperrung in ihrem Grab den Höhepunkt erreicht:

A partir du moment où elle franchit l'entrée de la zone entre la vie et la mort, où elle prend forme au-dehors ce qu'elle a déjà dit qu'elle était. Il y a longtemps en effet qu'elle nous a dit qu'elle était déjà dans le royaume des morts, mais cette fois-ci la chose est consacrée dans le fait. Son supplice va consister à être enfermée, suspendue, dans la zone entre la vie et la mort. Sans être encore morte, elle est déjà rayée du monde des vivants. (Lacan 1986: 326)

Aus diesem Grund führt Lacan aus, dass sich Antigone in „la zone de *l'entre-deux-morts*“ (Lacan 1986: 369; Hervorhebung im Original) befindet. Lacan unterscheidet nämlich zwischen zwei Sorten von Tod: dem körperlichen Tod und dem sogenannten ‚zweiten Tod‘ („seconde morte“; Lacan 1986: 297), der sich im Bereich des Schönen vollbringt. Vor ihrem körperlichen Tod durch Erhängen erfährt Antigone demnach ihren zweiten Tod, wobei in der Figur Antigones eine Grenzüberschreitung zwischen dem Bereich des Lebens und dem des Todes stattfindet: „Der ins Leben greifende Tod etabliere sich – sozusagen neben dem natürlichen Tod jenseits des Lebens – als zweiter Tod, Tod *im* Leben.“ (Bossinade 1990: 65; Hervorhebung im Original). Der Zuschauer der Tragödie, dem Antigone ‚zwischen zwei Toden‘ vorgestellt wird, ist dazu gezwungen, über die Beziehung zum eigenen Tod zu reflektieren. Dies ist Lacan zufolge die Funktion des Schönen, das sich in der Gestalt Antigone manifestiert.

Die Überlegungen über den mythischen Stoff von Kierkegaard, Heidegger und Lacan exemplifizieren, wie das Interesse an Antigone als liebendes, mitfühlendes Subjekt im 19. Und 20. Jahrhundert im Bereich der Philosophie und der Psychoanalyse überlebte. Als Angelpunkt dieser Interpretationen scheint Antigones Schwellenexistenz zwischen Leben und Tod zu fungieren, was als ein inhärenter Bestandteil ihrer Identität anerkannt wird. Antigone distanziert sich von den christlichen Werten, die ihr in vergangenen Jahrhunderten zugeschrieben werden, und entwickelt sich zum Inbegriff des Menschen, der über seine Existenz, seines Wesens und seiner Beziehung zur Welt reflektiert.

3.2 Antigone ‚gegen‘

3.2.1 Die Hegelianische Antigone

Wie Fraisse (1974: 16) ausführt, lässt sich das 19. Jahrhundert als Wendepunkt in der Interpretationsgeschichte der *Antigone* des Sophokles betrachten. Im Fokus steht tendenziell nicht mehr Antigone als liebendes, pietätsvolles Individuum, sondern der Konflikt zwischen Antigone und Kreon. Zentral für diesen im 19. Jahrhundert eröffneten Fokuswechsel ist Hegels Lektüre der sophokleischen Tragödie, wobei beim deutschen Philosophen der Konflikt zwischen Kreon und Antigone im Mittelpunkt steht. Die *Antigone* des Sophokles fungiert als Grundlage für Hegels Ausführungen zur Sittlichkeit und zum Konflikt zwischen Staat und Individuum. Das Interesse des deutschen Philosophen an der mythischen Geschichte geht allerdings über sein philosophisches Werk hinaus, denn er gilt auch als Autor einer Übersetzung des sophokleischen Texts, die nicht erhalten blieb.

Die ersten Verweise auf *Antigone* im Werk Hegels stammen aus seiner *Phänomenologie des Geistes* (1807). Die intensive Auseinandersetzung des Philosophen mit dem mythischen Stoff wird durch seine Präsenz in Hegels späteren Schriften wie *Grundlinien zur Philosophie des Rechts* (1820) und *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1840) dokumentiert. Zentral zu Hegels Interpretation des sophokleischen Dramas ist seine Sittlichkeitsauffassung. Hegel definiert sie in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* wie folgt:

Die Sittlichkeit ist die Idee der Freiheit, als das lebendige Gute, das in dem Selbstbewußtsein sein Wissen, Wollen und durch dessen Handeln seine Wirklichkeit, so wie dieses an dem sittlichen Sein seine an und für sich seiende Grundlage und bewegende Zweck hat, – *der zur vorhandenen Welt und zur Natur des Selbstbewußtseins gewordene Begriff der Freiheit.* (HW 7, 292; Hervorhebung im Original)

Sittlichkeit und Freiheit sind in Hegels Denken demnach stark miteinander verbunden. Freiheit wird nur dadurch erreicht, wenn ein Individuum dem Gesetz gehorcht und dabei sein eigenes Verhalten als das Richtige begreift. In diesem Sinne fasst Speight Hegels Argumentation zum Verhältnis zwischen Freiheit und Sittlichkeit hinsichtlich seiner Antigone-Deutung in drei Punkten zusammen: „Antigone and modern agents can be said to be free [...] insofar as they (1) know what they do, (2) know why they do it, and (3) identify with their actions“ (Speight 2001: 53). Damit verbunden ist Hegels Begriff der

sittlichen Substanz, die „im Handeln des Individuums, das dem Gesetz gehorcht, zur Erscheinung kommt“ (Cobben 2006: 37).⁸⁴

Problematisch dabei ist, dass Sittlichkeit – im Sinne Hegels – in zwei verschiedene sittliche Hauptkräfte unterteilt ist: das menschliche und das göttliche Gesetz,⁸⁵ wodurch ein polyzentrisches System entsteht. Diese Unterscheidung basiert auf dem Konflikt in der *Antigone* des Sophokles, wo Kreon und Antigone jeweils das menschliche und das göttliche Gesetz verkörpern. Das menschliche Gesetz definiert Hegel wie folgt:

Dieser Geist kann das menschliche Gesetz genannt werden, weil er wesentlich in der Form der *ihrer selbst bewußten Wirklichkeit* ist. Er ist in der Form der Allgemeinheit das *bekannte* Gesetz und die *vorhandene* Sitte; in der Form der Einzelheit ist er die wirkliche Gewißheit seiner selbst in dem *Individuum* überhaupt, und die Gewißheit seiner als *einfacher Individualität* ist er als Regierung; seine Wahrheit ist die offene, an dem Tage liegende *Gültigkeit*, eine *Existenz*, welche für die unmittelbare Gewißheit in die Form des frei entlassenen Daseins tritt. (HW 3, 328f; Hervorhebungen im Original)

Nach Hegel kommt das menschliche Gesetz in der Öffentlichkeit und im Bewusstsein der einzelnen Individuen in Erscheinung. Vertreter des menschlichen Gesetzes seien Regierung und Staat und sein höchster Zweck sei das Gemeinwohl. Diese sittliche Kraft wird im sophokleischen Drama von der Figur des Kreon vertreten.

Dieser Machtinstanz steht das göttliche Gesetz gegenüber, das Hegel zufolge „in der Familie waltet“ (HW3, 334). Steiner (2014: 47f.) identifiziert drei Kernmerkmale des göttlichen Gesetzes im Sinne Hegels. Es sei „natürlich“, „bewußtlos“ und es gehöre der „Welt des Volkes“ an. Die Familie steht also dem Staat gegenüber, sowie in der Antike die Penaten den olympischen Göttern gegenüberstanden. Das Ziel der Familie ist das Wohl jedes einzelnen Familienmitglieds unabhängig von ihren Aufgaben im Gemeinwesen, d.h. im Bereich des Staates. Zuständig ist die Familie zudem dafür, die Rechte der Toten zu bewahren. Antigone verkörpert in der Tragödie des Sophokles demnach das göttliche Gesetz.

Was das Individuum betrifft, zeigen beide sittliche Kräfte unterschiedliche Interessen. Die *polis* – der Bereich, dem das menschliche Gesetz innewohnt – „s’interèsse au Tun, à

⁸⁴ Als Grundlage zu Hegels Definition der sittlichen Substanz gilt sein Axiom des Existentialismus, nach dem das Handeln eines Individuums sein Wesen bestimmt: „Das Tun ist nämlich nur reines Übersetzen aus der Form des noch nicht dargestellten in die des dargestellten Seins“ (HW 3, 295).

⁸⁵ Auf dieser Dichotomie basiert Steiner zufolge Hegels Tragödienauffassung. Aus Hegels Auseinandersetzung mit dem sophokleischen Drama in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* formuliert Steiner das Tragödienkonzept des deutschen Philosophen. In diesem Sinne stellt er fest, dass Hegel die Tragödie als „ein[en] Konflikt[...] zwischen zwei gleichen ‚Rechten‘ oder ‚Wahrheiten““ (Steiner 2014: 54) betrachte. Die *Antigone* des Sophokles spiegele exemplarisch im Konflikt zwischen Antigone und Kreon Hegels Auffassung wider.

l' *action* de l'individu, tandis que la Famille attribue une valeur à son *être* pur et simple“ (Kojève 1947: 92; zit. nach Steiner 2014: 48). Diese Interessenopposition schlägt sich im Motiv der Totenbestattung nieder. So wie es in der *Antigone* des Sophokles zu beobachten ist, beruht Kreons Gebot gegen Polyneikes auf dessen (vermeintlichen) Verrat gegen Theben, während Antigone die Ehre ihres Bruders Polyneikes durch die Bestattung seiner Leiche beweisen will.

Dennoch sind die beiden sittlichen Kräfte nicht autonom. Habib deutet darauf hin, dass „human law is *rooted in* divine law“ (Habib 2018: 267; Hervorhebung im Original), denn das Einheitsgefühl, auf dem das menschliche Gesetz basiere, gehe auf das Einheits- und Zugehörigkeitsgefühl zurück, das in den ersten Phasen der menschlichen Existenz innerhalb der Familie gebildet wurden. Zudem stellen familiäre Kreise die „Keimzellen der Fortpflanzung“ (Steiner 2014: 42), damit sich der Staat verewigen kann.

Aus diesen Gründen soll zwischen beiden sittlichen Kräften eine gewisse Harmonie bewahrt werden. Der Konflikt zwischen beiden löst sich jedoch nach Hegel im Fall eines Krieges aus, wobei der Mann den familiären Kern verlassen muss, um seine Rolle im Dienst des Staates zu erfüllen. In diesem Sinne stellt Charen (2011: 508) fest, dass der Krieg – im Sinne Hegels – zwei verschiedene Ebenen aufweist: Einerseits stellt er eine Gelegenheit dar, bei der die Bürger eines Staates gegen einen gemeinsamen Feind vereinigt werden. Andererseits bedeutet der Ausbruch des Konflikts auch eine Kriegserklärung an die einzelnen Familien. Das Verlassen der familiären Sphäre durch ihre männlichen Mitglieder bringt die Zerstörung der Einheit der Familie mit sich, aber gleichzeitig auch die Gefährdung der eigenen Fortpflanzung sowie das Schwinden des Einheitsgefühls im Gemeinwesen bzw. unter den Bürgern eines Staates. Im Antigone-Mythos finden diese beiden Ebenen des Krieges musterhaft ihren Niederschlag. Der Krieg gegen Argos bedeutet für Theben als *polis* zwar einen Sieg, er löst aber gleichzeitig einen inneren Krieg, einen Krieg in den familiären Sphären, aus.

Hegel betrachtet zudem beide sittliche Kräfte als geschlechtsspezifisch. Männer und Frauen seien jeweils für die Wahrung des menschlichen und des göttlichen Gesetzes zuständig. Hegels Ansicht beruht auf der patriarchalisch organisierten familiären Konstellation in der Antike. Der erwachsene Mann verließ in jenem Kontext die Familie, um seine Rolle im öffentlichen Leben zu übernehmen, während sich die Rolle der Frau auf den familiären Bereich beschränkte. Wie Habib feststellt,

man can only achieve his true identity as a social being and in the social sphere, but also, only man [...] can engage in the dialectic of self-realization through work or

labor, a dialectic that obliges him to struggle and to overcome the purely natural dimensions of his existence by means of rational thought and self-discipline (Habib 2018: 265)

Demgegenüber entwickeln sich Frauen nach Hegel nicht durch die Teilnahme am öffentlichen bzw. politischen Leben, ihre Rolle bleibt immer auf den Bereich des Familiären beschränkt (vgl. ebd.). Dass Hegel bei dieser Kategorisierung der Geschlechter an das sophokleische Drama denkt, ist in den *Grundlinien der Philosophie des Rechtes* bestätigt, als er zwischen beiden sittlichen Kräften unterscheidet:

Die Pietät wird daher in einer der erhabensten Darstellungen derselben, der Sophokleischen Antigone, vorzugsweise als das Gesetz des Weibes ausgesprochen und als das Gesetz der empfindenden subjektiven Substantialität, der Innerlichkeit, die noch nicht ihre vollkommene Verwirklichung erlangt, als das Gesetz der alten Götter, des Unterirdischen, als ewiges Gesetz, von dem niemand weiß, von wannen es erschien, und im Gegensatz gegen das offenbare, das Gesetz des Staates dargestellt – ein Gegensatz, der der höchste sittliche und darum der höchste tragische und in der Weiblichkeit und Männlichkeit daselbst individualisiert ist [...]. (HW 7, 318)⁸⁶

Beide Geschlechter übernehmen also unterschiedliche Rollen. Der Mann „[besitz] als Bürger die *selbstbewußte* Kraft der *Allgemeinheit*“, sodass er „*sich* dadurch das Recht der *Begierde* [erkauft] und [...] sich zugleich die Freiheit von derselben [erhält]“ (HW 3, 336; Hervorhebung im Original). Er zielt auf die Anerkennung seines Willens innerhalb der Gesellschaft ab. Hegel zufolge strebt der Mann an, aus seinem partikulären bzw. einzelnen Wunsch einen universellen bzw. allgemeinen zu machen, sodass sein Wille eine normative Vorschrift für die Allgemeinheit wird (vgl. Burke 2013: 7f.). Der Mann weise demnach eine Tendenz zur Beherrschung auf. Das wäre im Sinne Hegels die Geburtsstunde des menschlichen Gesetzes. Der Frau dagegen bleibt dieses Gesetz „in [ihr]er Bestimmung für die Einzelheit und in [ihr]er Lust unmittelbar allgemein und der Einzelheit der Begierde fremd“ (HW 3, 336). Hegel erkennt das Recht der Frau, ihre eigenen Wünsche durchzusetzen nicht an. „She remains centered on the universal that is established by others beyond her own particularity“ (Burke 2013: 7f.). Ihre Freiheit hängt somit von fremder Anerkennung ab.

Das Anderssein beider Geschlechter bleibt Hegel zufolge ausschließlich in der Bruder-Schwester-Beziehung außer Kraft. Hegel erläutert es wie folgt:

⁸⁶ Dass Hegel hier sich auf die Figur der Antigone als Vertreterin der christlichen *pietas* bezieht, zeugt ferner von der großen Wirkung der bereits dargelegten christlichen Interpretationen des sophokleischen Dramas auf die Rezeption des Mythos.

Der Bruder aber ist der Schwester das ruhige gleiche Wesen überhaupt, ihre Anerkennung in ihm rein und unvermischt mit natürlicher Beziehung; die Gleichgültigkeit der Einzelheit und die sittliche Zufälligkeit derselben ist daher in diesem Verhältnisse nicht vorhanden; sondern das Moment des anerkennenden und anerkannenden *einzelnen Selbsts* darf hier sein Recht behaupten, weil es mit dem Gleichgewichte des Blutes und begierdeloser Beziehung verknüpft ist. (HW 3, 336f.; Hervorhebung im Original)

Hegel erkennt in der Bruder-Schwester-Beziehung zwei Faktoren, die eine gewisse Gleichheit zwischen den Geschlechtern ermöglichen: die „Gleichgewichte des Blutes“ und die „begierdelose[]“ Beziehung. Das Blut der Familie verleiht der Beziehung von Bruder und Schwester einen natürlichen Charakter, der sich in Form von bedingungsloser Liebe niederschlägt. Was die Begierde anbelangt, besteht nach Hegel zwischen Bruder und Schwester eine ‚interessenlose‘ Beziehung. Im Gegensatz z.B. zu der Ehebeziehung ist zwischen Geschwistern demnach „kein Zwang zur Sexualität“ (Steiner 2014: 49) vorhanden.⁸⁷ Darüber hinaus bestehen keine Interessen zwischen beiden Parteien, wie es z.B. in der Eltern-Kinder-Beziehung der Fall ist, in der ein „[S]treben nach Reproduktion und Fortpflanzung“ (Steiner 2014: 49) herrscht.

In allen anderen Beziehungen wird der Frau eine untergeordnete Rolle zugeschrieben. In der Beziehung zum Bruder ist sie dennoch in dem Sinne gleichberechtigt, dass sie keine gegenseitige Anerkennung benötigt. Sie ist also egalitär frei. „The equality of the reciprocal recognition of particularity in the brother-sister relation consists precisely in each being-for-self’s lack of dependence on recognition“ (Burke 2013: 10).⁸⁸ Aus diesen Gründen stellt Hegel fest, dass „[d]er Verlust des Bruders [...] daher der Schwester unersetzlich und ihre Pflicht gegen ihn die höchste“ (HW 3, 337) sei. Hegel betont: „Das

⁸⁷ Steiner (2014: 49) deutet darauf hin, dass Hegel die Möglichkeit sexueller Triebe zwischen Geschwistern nicht ausschließe. Sie seien dennoch schon überwunden.

⁸⁸ Die Auslegungen Hegels über die Gleichheit bzw. unbedingte Freiheit der Geschlechter in der Bruder-Schwester-Beziehung wurde mehrmals in der Forschung bestritten. Irigaray argumentiert z.B., dass es zwischen Schwester und Bruder keine gegenseitige Beziehung bestehen kann, da der Wert des Bruders als soziale Instanz für die Schwester größere Bedeutung hat als umgekehrt: „si le frère peut encore se regarder dans la soeur comme dans un miroir vivant, elle ne trouverait pas en lui une image d’elle qui lui permette de sortir de la famille et d’avoir droit au <pour soi> de l’esprit <du jour>. C’est dans le mari et dans l’enfant qu’elle accèderait à la généralité, mais au prix de sa singularité“ (Irigaray 1984: 114). Auch Butler (2000: 13f.) teilt Irigarays Ansicht. Sie stellt Hegels Aussage infrage und deutet die Beziehung zwischen Antigone und Polyneikes in Bezug auf die Überschreitung der Verwandtschaftsnormen. Burke (2013: 12) wendet dennoch ein, dass sowohl Irigaray als auch Butler die verschiedenen Ebenen der Anerkennung in Hegels Philosophie übersehen. Hegel unterscheidet zwischen drei unterschiedlichen Ebenen der Anerkennung: Liebe innerhalb der Familie, Leistung innerhalb der Gesellschaft und die Anerkennung der Gleichberechtigung hinsichtlich der Gesetze. Wenn Hegel von der Unersetzbarkeit des Bruders spricht, beschränkt er sich auf die erste Ebene. Nach Hegel beruht die Freiheit der beiden Parteien in der Beziehung gerade auf der Unabhängigkeit von einer gegenseitigen Anerkennung. Das Bewusstsein der beiden sei also von keiner gegenseitigen Anerkennung bedingt, sodass der Wert des einen Geschwisterteils bei dem anderen im Gegensatz zu Irigarays und Butlers Ansichten gleichbedeutend sei.

Weibliche hat daher als Schwester die höchste Ahnung des sittlichen Wesens“ (HW 3, 335). Wie Steiner (2014: 49f.) feststellt, weist die Existenz des Bruders für die Schwester einen ontologischen Charakter auf, da die Auswirkungen seiner Existenz auf die Entwicklung ihres Bewusstseins als Frau wesentlich und daher unentbehrlich sind. Die Bruder-Schwester-Beziehung spiegelt demnach eine gewisse Harmonie zwischen dem vom Mann vertretenen menschlichen Gebot und dem der Frau zugeschriebenen göttlichen Gesetz (vgl. Burke 2013: 10). Hier ist der Einfluss vom Antigone-Mythos in Hegels Argumentation deutlich. In der Beziehung zwischen Antigone und Polyneikes fühlt sich die mythische Heldin dazu verpflichtet, nicht nur als Frau die Wahrung des göttlichen Gesetzes zu versichern, sondern auch als Schwester ihre Pflicht ihrem Bruder gegenüber zu erfüllen.

Wie gezeigt, Hegel legt ein polyzentrisches System der Sittlichkeit vor, das aus zwei im Prinzip gleichberechtigte Sphären besteht. Auf dieser Basis interpretiert Hegel den Kreon-Antigone-Konflikt. Kreon stehe für das menschliche Gesetz, während Antigone das göttliche Gesetz vertrete. Als Vertreter von jeweils einem der beiden sittlichen Kräfte, erweisen sich beide aus der Perspektive der von ihnen verkörperten Gesetzten als rechthabend. Davon ausgehend führt Hegel aus, dass „Kreon [...] nicht ein Tyrann [sei], sondern ebenso eine sittliche Macht“ (HW 16, 133). Er Sorge nur für die Wahrung des menschlichen Gesetzes. Allerdings seien beide Parteien des Konflikts, Kreon und Antigone, daran schuld, das andere Gesetz zu vernachlässigen: Kreons Gebot entziehe Polyneikes seine Rechte als totes Mitglied der Familie und dadurch verstoße er gegen das göttliche Gesetz. Demgegenüber richte sich Antigone ausschließlich nach dem göttlichen Gesetz, wobei sie das Bestattungsverbot gegen ihren Bruder verachtet. Beide begehen den gleichen Fehler: Einseitigkeit. In diesem Sinne stellt Roeske fest, dass Antigone sowie Kreon „unschuldig schuldig“ (Roeske 2009: 153) seien. Trotzdem scheint Hegel eine gewisse Vorliebe für Antigone zu haben, als er die mythische Heldin als Muster eines vollständigeren Bewusstseins betrachtet:

das sittliche Bewußtsein ist vollständiger, seine Schuld reiner, wenn es das Gesetz und die Macht *vorher kennt*, der es gegenübertritt, sie für Gewalt und Unrecht, für eine sittliche Zufälligkeit nimmt und wissentlich, wie Antigone, das Verbrechen begeht. (Hegel S. 347; Hervorhebung im Original)

Aufgrund des Bewusstseins der Folgen ihres Gesetzbruchs schreibt Hegel Antigone eine gewisse Überlegenheit gegenüber Kreon zu. Sie kennt die Folgen ihrer Tat und trotzdem bricht sie das Gesetz, weil sie das für das Richtige hält. Hier zitiert Hegel einen Vers aus

der sophokleischen Tragödie: „weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt“ (HW 3, 347).⁸⁹

Die Lösung des Konflikts besteht laut Hegel in der Wiederherstellung des Gleichgewichts zwischen beiden sittlichen Kräften. Dazu müssen beide Seiten untergehen: „Erst in der gleichen Unterwerfung beider Seiten ist das absolute Recht vollbracht“ (HW 3, 348). Im Fall des sophokleischen Dramas wird dies exemplarisch dargestellt: Dem scheinbaren Sieg Kreons über Antigone folgen die Tode Hämons und Eurydikes, die den Zerfall des Königtums bedeuten.

3.2.2. Antigone im Krieg: Der Mythos im Kontext der Kriegserfahrung

Hegels Lesart der Antigone-Tragödie als Kollision zwischen zwei gleichberechtigten Sphären lässt sich als Ansatzpunkt einer neuen Etappe der Interpretationsgeschichte des Mythos betrachten. Die *Antigone*-Bearbeitungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und vor allem des 20. Jahrhunderts werden den Konflikt zwischen Antigone und Kreon in den Vordergrund drängen. Die Erfahrung des Ersten und Zweiten Weltkrieges, aber auch des Spanischen Bürgerkrieges, erwiesen sich als geeigneter Nährboden für die Wiederbelebung des Antigone-Kreon-Konflikts. Wenn auch im Kontext des Ersten Weltkrieges häufig auf den Antigone-Mythos zurückgegriffen wurde, wie beispielsweise die Dramen Romain Rollands *À l'Antigone éternelle* (1917) und Walter Hasenclevers *Antigone* (1917) beweisen, wird im Folgenden auf diejenigen Bearbeitungen der sophokleischen Tragödie im Kontext des Zweiten Weltkrieges und des Spanischen Bürgerkriegs eingegangen, die einen Überblick über die wichtigsten Aspekte der Antigone-Rezeption im Entstehungskontext der in der vorliegenden Untersuchung zu analysierenden Werken bieten: Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles* (1947), Salvador Esprius *Antígona* (1939/1955), María Zambranos *La tumba de Antígona* (1967) und Grete Weils *Meine Schwester Antigone* (1980). Im Mittelpunkt des Interesses stehen in den folgenden Abschnitten somit Jean Anouilhs Drama *Antigone* (1944), Elisabeth Langgässers Kurzerzählung *Die getreue Antigone* (1947), Rolf Hochhuths Novelle *Die Berliner Antigone* (1963) und José María Pemáns dramatische Bearbeitung der *Antigone* des Sophokles (1946).

⁸⁹ In der Hegel-Forschung wird davon ausgegangen, dass dieser Vers wohl aus der Übersetzung der *Antigone* des Sophokles stammt, an der Hegel arbeitete und die heute als verloren gilt.

3.2.2.1 Jean Anouilhs *Antigone* (1944)

Als wohl repräsentativste Bearbeitung des Antigone-Mythos in Kriegszeiten gilt das in der Besatzungszeit konzipierte und uraufgeführte Stück *Antigone* (1944) des französischen Dramatikers Jean Anouilh. Mit der Konzeption seiner Bearbeitung des Antigone-Stoffes begann Anouilh wahrscheinlich 1941-1942. Flügge (1982: 335) deutet in diesem Sinne auf die ersten Widerstandsaktionen im Sommer 1941 und die dagegen gerichtete propagandistische Kampagne des kollaborationistischen Vichy-Regimes vom Marschall Pétain als mögliche Inspirationsquellen von Anouilhs Drama. Das Stück wurde am 4. Februar 1944 – also in den letzten Monaten der Besatzungszeit – im Théâtre de l’Atelier in Paris uraufgeführt.

Der Inhalt von Anouilhs *Antigone* weicht leicht von der sophokleischen Vorlage ab. Antigone hat schon zu Beginn des Dramas ihren Bruder Polyneikes bestattet, wie ihr barfüßiges Anschleichen in ihr Zimmer in der ersten Szene andeutet. Die Versuche Ismenes, ihre Schwester vom Gesetzbruch abzuhalten, sind daher vergebens, da die Tat schon vollbracht ist. Hämon, der in den ersten Szenen auftritt, spielt eine wichtigere Rolle in Anouilhs Bearbeitung. Ein Gespräch zwischen Antigone und Hämon berichtet über eine gescheiterte Liebesbegegnung, die am vorigen Tag stattfand. Dabei hat sich Antigone mit Ismenes Parfüm besprüht und Lippenstift aufgetragen, damit sie, die sich schon ihres nahen Todes bewusst ist, nicht als Jungfrau sterben muss. Das Zentrum des Dramas stellt das Zwiegespräch zwischen Antigone und Kreon, das Anouilh im Vergleich zur sophokleischen Vorlage mit weiteren, auf den Entstehungskontext des Textes verweisenden Argumenten versieht. Der Schluss des Dramas stützt sich auf die antike Tragödie: Antigone wird wie bei Sophokles zum Tode verurteilt, Hämon und Eurydike begehen Selbstmord und der reuevolle Kreon bleibt alleine. Als relevanter Eingriff in die Figurenkonstellation ist das Fehlen des Tiresias zu erwähnen.⁹⁰

Im Mittelpunkt von Anouilhs Drama steht – wie schon angesprochen – der Konflikt zwischen Kreon und Antigone, die sich jeweils – in Anlehnung an den Entstehungskontext des Werkes – als Vertreter der Kollaborationsregierung Pétains und des französischen Widerstands gegen die deutsche Besetzung ansehen lassen. Nichtsdestotrotz weist dieser Konflikt unterschiedliche mögliche Interpretationsschichten auf.

⁹⁰ Die möglichen Gründe zu diesem Fehlen hat Flügge (1982: 378) aufgelistet. Darunter sind beispielsweise die dezidierte Abkehr von der religiösen Sphäre, bzw. vom Glauben an die Schicksalskräfte sowie die Charakterisierung des Kreons als guter Seher und wahrer Retter zu erwähnen.

Der Zwist zwischen Antigone und Kreon lässt sich erstens bei Anouilh als ein Generationskonflikt deuten. Dies wird angedeutet, als der Wächter, der – wie in der sophokleischen *Antigone* Kreon über die Bestattung des Polyneikes berichtet – eine Kinderschaufel („une petite pelle d’enfant“; Anouilh 1946: 163) am Tatort entdeckt. Kreon und die Wächter sind dann der Ansicht, dass ein Kind („un enfant“; Anouilh 1946: 165) das Gesetz brach. Antigone symbolisierte nach dieser Lektüre das Problem des Erwachsenwerden. Dafür spricht vor allem einer der Eingriffe Anouilhs in die sophokleische Tragödie: die Anwesenheit von Antigones Amme („La nourrice“). Es ist im Gespräch mit ihrer Amme, dass Antigone ihre Kindheit als etwas vor kurzer Zeit Vergangenes anspricht: „Quand tu [die Amme] pleures comme cela, je redeviens petite...“ (Anouilh 1946: 142; Hervorhebung M.A.S.). Antigone scheint daher, sich an der Schwelle zwischen Kindsein und Erwachsenwerden zu befinden. Die Bestattung ihres Bruders markiert somit den Anfang ihrer Konfrontation mit der Welt der Erwachsenen.⁹¹

Kreon verkörpert bei Anouilh diese Welt der Erwachsenen. Seine familiäre Verwandtschaft zu Antigone wird allerdings im Vergleich zur sophokleischen Tragödie hervorgehoben. Er wird als der Onkel dargestellt, der seiner Nichte am Anfang nur helfen will: „Alors, écoute: tu vas rentrer chez toi, te coucher, dire que tu es malade, que tu n’es pas sortie depuis hier. Ta nourrice dira comme toi. Je ferais disparaître ces trois hommes [i.e. die Wächter]“ (Anouilh 1946: 173). Trotzdem übernimmt Kreon im Laufe des Zwiegesprächs Züge eines autoritären Onkels, der mit seiner ungezogenen Nichte in Konflikt tritt: „C’est peut-être ce que je devrais faire, après tout, tout simplement, te tordre le poignet, te tirer les cheveux comme on fait aux filles dans les jeux“ (Anouilh 1946: 180). Er wirft ihr sogar vor, eine verwöhnte Prinzessin zu sein: „Tu as cru peut-être que d’être la fille d’Œdipe, la fille de l’orgueil d’Œdipe, c’était assez pour être au-dessus de la loi“ (Anouilh 1946: 174). Bemerkenswert ist hier die Ansicht Söffners (2008: 90), dass Anouilh durch die Hervorhebung der familiären Verwandtschaft in der Beziehung zwischen Antigone und Kreon die Rollen der sophokleischen *Antigone* verkehrt. Kreon verteidigt beim französischen Dramatiker sowohl den Bereich der *polis* (Staat) als auch den des *oikos* (Familie).

⁹¹ In diesem Sinne sind die Überlegungen Flüggés (1982: 362ff.) zu erwähnen. Er interpretiert die Heimkehr Antigone in ihr Zimmer, nachdem sie ihren Bruder bestattet, als einen Abschied von der Welt der Kindheit, in der sie bis dahin gelebt hatte. Bevor sie sich aber von dieser Welt verabschiedet, muss sie den Figuren, die diese Sphäre vertreten, gegenüberreten, d.h. der Amme, ihrer Schwester Ismene und ihrem Geliebten Hämon. Flüggé spricht sogar von einer Identitätskrise Antigones, die durch die Erlassung von Kreons Verbot hervorgehoben wird.

Eine weitere Interpretationsschicht bezieht sich auf die entgegengesetzten Weltanschauungen der beiden Hauptfiguren. Antigone und Kreon lassen sich nämlich als zwei unterschiedlichen Haltungen zur Absurdität des Lebens deuten. Mehrmals im Drama wird in diesem Sinne auf die Absurdität der Welt Bezug genommen. Dieser Wortwechsel aus dem Zwiegespräch deutet beispielsweise auf diese Idee hin:

CREON. Et tu risques la mort maintenant parce que j'ai refusé à ton frère ce passeport dérisoire, ce bredouillage en série sur sa dépouille, cette pantomime dont tu aurais été la première à avoir honte et mal si on l'avait jouée. C'est absurde !

ANTIGONE. Oui, c'est absurde. (Anouilh 1946: 178)

Während Kreon Antigones Handeln als absurd beurteilt, da er ihre Hartnäckigkeit nicht begreift, betrachtet Antigone Kreons Gesetz gegen die Bestattung ihres Bruders auch als absurd. Vor dieser Absurdität versucht Kreon, durch seine Staatsgesetze Ordnung zu verschaffen („rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde“; Anouilh 1946: 175). Antigone strebt dagegen nach dem Absoluten, nach der absoluten Freiheit und nach dem absoluten Glück:

ANTIGONE. [...] Moi, je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier, – ou alors je refuse ! Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir. (Anouilh 1946: 193)

Doch die wohl deutlichste Interpretation des Konflikts zwischen Antigone und Kreon beruht aber, wie bereits angesprochen, auf dem politischen Entstehungskontext des Werkes. Die Konzeption von Anouilhs Stück stimmt nämlich zeitlich mit dem allmählichen Aufkommen der französischen Résistance und mit den ersten Auseinandersetzungen mit dieser Bewegung überein (vgl. Flügge 1982: 334-337). Kreon repräsentiert dabei das Vichy-Regime Pétains, der für die Instauration einer „Neuen Ordnung als Erziehungsdiktatur“ (Flügge 1982: 337) plädiert, wobei die bereits angesprochene Deutung des Stücks als familiärer Konflikt eine neue politische Dimension einnimmt. Antigone steht dagegen für den jungen französischen Widerstand gegen jenes Regime.⁹² Die Unterschiede zwischen beiden streitenden Parteien im Konflikt markieren das ‚Jasagen‘ Kreons und das ‚Neinsagen‘ Antigones:

CREON. [...] Il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque. Cela prend l'eau de toutes parts, c'est plein de crimes, de bêtise, de misère... Et le gouvernail est là qui ballotte. [...] Crois-tu, alors, qu'on a le temps de faire le raffiné, de savoir s'il faut dire « oui » ou « non », de

⁹² Flügge (1982: 338ff.) merkt sogar an, dass Anouilhs in den Mund der beiden Hauptfiguren Anspielungen an die Losungen und Slogans der von ihnen jeweilig vertretenen Seiten des Konflikts legt.

se demander s'il ne faudra pas payer trop cher un jour, et si on pourra encore être un homme après ? [...]

ANTIGONE, *secoue la tête*. Je ne veux pas comprendre. C'est bon pour vous. Moi je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir.

CREON. C'est facile de dire non !

ANTIGONE. Pas toujours. (Anouilh 1946: 184f.)

Kreon, nach dem Maßstab Pétains gestaltet, wird als pragmatischer Politiker dargestellt, der sich den Deutschen unterwirft und ein autoritäres Regime einführt. Antigone ist dagegen eine ‚Neinsagerin‘, diejenige, die sich weigert, unter solchem Regime zu leben und ihr Leben dadurch aufs Spiel setzt.

Doch das Zwiegespräch zwischen Antigone und Kreon endet mit dem Sieg Kreons, weil er letzten Endes seine Argumente zur Geltung bringen kann. Antigone ist wiederum nicht in der Lage, ihre Tat zu rechtfertigen. Als Kreon sie fragt, warum sie sein Gesetz gebrochen habe, antwortet sie wie folgt:

CREON. Pourquoi fais-tu ce geste, alors ? Pour les autres, pour ceux qui y croient ? Pour les dresser contre moi ? [...] Ni pour les autres ni pour ton frère ? Pour qui alors ?

ANTIGONE. Pour personne. Pour moi. (Anouilh 1946: 178)

Antigone scheint bei Anouilh kein weiteres Argument für ihre Tat zu finden als ihren eigenen Willen. Sie erkennt sogar in ihrem Grab ihre Niederlage, als sie dem Wächter einen Brief an seinen Geliebten Hämon diktiert: „Créon avait raison, c'est terrible, maintenant, [...] je ne sais plus pourquoi je meurs. J'ai peur...“ (Anouilh 1946: 206). Hamburger sieht im Geständnis von Anouilhs Antigone zu Recht „das Wort des unbewußt existenziellen Todeswillens“ (1962: 203).⁹³

Im Antigone-Kreon-Konflikt scheint Anouilh keine der beiden Einstellungen als vertretbar zu betrachten. Die autoritäre Haltung Kreons mag als ein notwendiges Übel im besetzten Frankreich erscheinen. Antigones Handeln, obgleich eine noble Tat, ist in dem Kontext zum Scheitern verurteilt.

⁹³ Hamburger zufolge unterscheidet sich Anouilhs Antigone durch ihren ‚unbewusst existenziellen‘ Todestrieb von der sophokleischen Figur. Antigones Todeswille weise bei Sophokles eine „objektiv-bewußt[e] Grundlage“ auf, denn für sie sei das Leben wertlos geworden (vgl. Hamburger 1962: 199-205).

3.2.2.2 Deutsche Antigonon der Nachkriegszeit

Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust sorgten auch in der deutschsprachigen Literatur für die Wiederbelebung des antiken Mythos. Ab 1945 sind – neben den in der vorliegenden Studie zu untersuchenden Werken Bertolt Brechts und Grete Weils – mehrere literarische Texte entstanden, in denen der Konflikt zwischen Antigone und Kreon im Mittelpunkt steht.

Elisabeth Langgässers *Die getreue Antigone* (1947)

Neben der in der vorliegenden Studie noch zu analysierende Bearbeitung Bertolt Brechts ist die Kurzerzählung Elisabeth Langgässers *Die getreue Antigone*, in der Sammlung *Der Torso* (1947) enthalten, wohl die unmittelbarste deutschsprachige Auseinandersetzung mit dem Antigone-Mythos nach dem Zweiten Weltkrieg. Es handelt sich dabei aber um keine epische Nacherzählung des Mythos. Langgässers Text erzählt die Geschichte von Carola, die zusammen mit einem ‚kleinen Burschen‘, der sich als ihr Freund entpuppt, vor dem Grab eines fremden Soldaten steht. Die Erzählung berichtet über das Gespräch zwischen beiden Figuren. Darin wirft der Junge Carola vor, sich um das Grab eines Fremden zu kümmern. Er deutet sogar darauf hin, dass dieser Soldat wohl ein SS-Mann war. Für Carola spielt das keine Rolle; jeder soll ein Grab haben. Die ungewisse Identität des gefallenen Soldaten verschränkt sich mit der Geschichte von Carolas Bruder Clemens, der in Mauthausen ermordet wurde.

Die Tochter des Ödipus wird nur im Titel genannt, doch die Parallelen zu den Figuren der antiken Tragödie sind offensichtlich. Carola⁹⁴ stünde für Antigone, während der fremde Soldat, um dessen Grab sich Carola kümmert, und Clemens, ihr in Mauthausen ermordeter Bruder, die feindlichen Brüder Eteokles und Polyneikes verträten. Als viel komplexer erweist sich die Rollenzuschreibung des ‚Burschen‘. Zu Beginn der Erzählung scheint er Züge des Kreon zu übernehmen. Als Carola das Grab des fremden Soldaten mit Blumen und Pflanzen schmücken will, antwortet er mit einem Satz, der an den Zynismus des Kreon erinnert: „Ein Blödsinn, was du da treibst“ (Langgässer 1947: 64). Der Verweis auf den „Schwarzen Markt“ (Langgässer 1947: 65), der offensichtlich auf das Deutschland der Nachkriegszeit hinweist, spricht auch dafür, in der Figur des Burschen

⁹⁴ Bossinade (1991: 183f.) stellt in ihrer Untersuchung zu Langgässers Erzählung fest, dass der Name der Hauptfigur auf die Tochter der Autorin Cordelia Edvardson anspielt, die von den Nazis nach Auschwitz abtransportiert wurde.

eine Art *alter ego* Kreons zu erkennen. Nach Bossinade (1991: 184) sind die machtsüchtigen und korrupten Kreise um den König Kreon hinter dem ‚Schwarzen Markt‘ identifizierbar. Doch nach der Wirkung der ‚mütterlichen Natur‘ (Langgässer 1947: 65), die in Langgässers Erzählung als eine Art mitfühlende Instanz fungiert, die die Handlungen der Figuren begleitet und sogar bestimmt, erfährt der Bursche einen Gesinnungswechsel, wobei er nun Züge des Hämon zu gewinnen scheint. Er bleibt mit Carola und legt sich auf ihren Schoß hin: „Ich möchte immer so liegen“ (Langgässer 1947: 66).⁹⁵

Der Antigone-Stoff wird ebenso durch die Einführung bestimmter Motive aus der sophokleischen Tragödie beschworen. Der nichtbestattete Körper des Polyneikes findet beispielsweise durch das im Hof liegen gelassene Spielzeug seinen Niederschlag: „als Kind konnte ich [Carola] schon nicht schlafen, wenn mein Spielzeug im Hof geblieben war; das Holzpferd oder der Puppenjunge. Wenn es Regen gibt! Wenn er allein ist und hat Angst vor der Dunkelheit, dachte ich“ (Langgässer 1947: 66).

Der fremde Soldat erfüllt bei Carola eine Art Ersatzfunktion, wobei sie für ihn das tut, was sie für ihren in Mauthausen ermordeten Bruder nicht tun konnte. Durch die Bestattung des Soldaten und durch die Pflege seines Grabes scheint Carola zudem die ‚feindlichen Brüder‘ versöhnen zu wollen. Eteokles/der mutmaßliche SS-Soldat und Polyneikes/Clemens, zwei Brüder, die zur Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs konfrontiert waren, werden durch die Tat Carolas wieder versöhnt.⁹⁶

Langgässers Kurzerzählung thematisiert somit das Dilemma der Nachkriegszeit zwischen Vergessenheit (Bursche) und Verzeihung (Carola), in dem die Gestalt der Antigone eindeutig für das letztere plädiert. Sie distanziert sich somit vom Politischen der Bearbeitungen Anouilh und – wie noch zu sehen sein wird – Brechts und nähert sich durch den in ihrem Text nuancierten Konflikt zwischen Antigone/Carola und Kreon/Bursche an das Gesellschaftliche.

⁹⁵ Bossinade (1991: 184f.) erkennt in der Figur des Burschen eine Art Kompendium mehrerer männlicher Figuren der *Antigone* des Sophokles, wobei sie in ihm auch Züge des Tiresias identifiziert.

⁹⁶ Vedder (2014: 418f.) vertritt die Ansicht, dass dieser Versöhnungsversuch Carolas im Rahmen der christlichen Religion verstanden werden muss. Vedder zufolge christianisiert Langgässer die Gestalt der Antigone dadurch, dass in Carolas Tat eine Universalisierung des Menschen stattfindet: Alle Toten, unabhängig davon, was sie im Leben getan haben, sind „in fürsorglicher Versöhnung gleich“ (Vedder 2014: 418).

Rolf Hochhuths *Die Berliner Antigone* (1963)

Wieder ins Politische rückt Rolf Hochhuths Novelle *Die Berliner Antigone* (1963).⁹⁷ Hochhuth verlegt den Antigone-Stoff in das Berlin der letzten Jahre des Zweiten Weltkrieges. Die Hauptfigur Anne, in deren Name die Verbindung zur mythischen Heldin schon erkennbar ist (An(tigo)ne), wird zu Beginn der Novelle vor den Generalrichter gebracht, weil sie die Leiche ihres verstorbenen Bruders – trotz des Verbotes des nationalsozialistischen Regimes – begraben hat. Ihr Bruder wurde als ‚politischer Verbrecher‘ abgestempelt, da er sich nach der Schlacht in Stalingrad gegen die Kriegsführung Hitlers positioniert hatte. Er wurde deswegen hingerichtet und seine Leiche durfte nicht bestattet werden, sondern der gerichtsmedizinischen Untersuchung dienen. Im Chaos nach einer Bombardierung nutzt Anne die Gelegenheit, um den Körper ihres Bruders im Berliner Invalidenfriedhof beizusetzen. Der Generalrichter, der sich als Vater von Annes Verlobter entpuppt und sie zu retten versucht, bietet dem Mädchen eine Strafmilderung, wenn sie bereit wäre, den Bestattungsort preiszugeben. Das Schwanken Annes „zwischen Lebensgier und Todesangst“ (Craciun 2000: 19) verlegt den Konflikt in bestimmten Passagen in die Psyche der Hauptfigur. Als sie aber erfährt, dass ihr Verlobter Bodo, der an die Front geschickt wurde, Selbstmord beging, da er glaubte, dass Anna schon verstorben ist, entscheidet sie sich auch für den Tod. Weil sie sich dazu weigert, dem Regime den Begräbnisort ihres Bruders zu verraten, wird sie zum Tode verurteilt, sodass ihre Leiche nun als Ersatz für die ihres Bruders der Anatomie dienen kann.

Annes Tat lässt sich – wie Durvins (1981: 218) ausführt – als Widerstandsakt verstehen, der allerdings über den Antigones hinausgeht. Ihre Widerstandstat verlängert sich im Gegensatz zur sophokleischen Tragödie „elf Tage“ (Hochhuth 1986: 12). Während dieser „Bedenkzeit“ (ebd.) muss Anna sich einer Schlacht mit dem NS-Regime liefern, indem sie sich dazu weigert, den Nazis den Bestattungsort ihres Bruders zu verraten. Bemerkenswert ist aber, dass Anne ihre Tat im Text nicht als Widerstandsakt mit politischer Motivation gerechtfertigt. Eine religiöse Begründung wird in Hochhuths Novelle angedeutet, als Anne das Bibelzitat „Apost. 5, 29“ (Hochhuth 1986: 10) für die Grabschrift ihres Bruders wählt, ohne aber mit dem Wortlaut vertraut zu sein: „Man muß Gott mehr gehorchen als den Menschen“. Anne scheint sich aber nicht nach den christlichen Werten zu richten. An eine göttliche Rettung ist gar nicht zu denken: „allein der Tod [kann] uns

⁹⁷ Hochhuths Text *Die Berliner Antigone* ist 1961 entstanden und wurde 1963 in einer gekürzten Fassung in der Beilage *Bilder und Zeiten* der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erstmals publiziert. Die Einordnung des Textes in die Gattung der Novelle ist umstritten (vgl. Craciun 2000: 22-26).

beschützen [...]. Der Tod, nicht Gott. [...] Von ‚oben‘ erwartet sie nichts als ihre schnelle Hinwegnahme durch eine Bombe“ (Hochhuth 1986: 16). Anne handelt vielmehr nach ihrer „politische[n] Naivität“ (Ahlsen 1980: 68).⁹⁸

Die politische Konnotation wird vielmehr durch die Darstellung der Machtinstanzen und insbesondere durch die dokumentarischen Passagen, die Hochhuth in den letzten Zeilen seiner Novelle hinzufügt und Annes Geschichte mit historischen Ereignissen aus der Zeit des Nationalsozialismus in Verbindung bringen. Darunter befindet sich das Attentat gegen Hitler im Juli 1944:⁹⁹ „Diese Hinrichtung wurde verfilmt, weil der Führer und sein Stab sich am Abend in der Reichkanzlei ansehen wollten, wie die Männer verendeten, die am 20. Juli 1944 versucht hatten, das Regime zu beseitigen“ (Hochhuths 1986: 18). Auch das Epitaph, das Hochhuth am Ende seiner Novelle stellt, verweist auf die historische Begebenheit, die Annes Schicksal inspirierte:

EPITAPH

Die Berliner Anatomie
erhielt in den Jahren 1939-1945
die Körper

von 269 hingerichteten Frauen (Hochhuth 1986: 18)¹⁰⁰

Wer übernimmt aber die Rolle des Kreon in Annes Geschichte? Seine Rolle wird in Hochhuths Text in zwei Figuren aufgeteilt: in die Gestalt Hitlers und in die des Generalrichters (vgl. Brennecke 1976: 323). Der Generalrichter versucht, wie schon angemerkt, aufgrund der Beziehung Annes zu seinem Sohn, das Mädchen zu retten. Er ist nur der Vertreter der faschistischen Macht, der schließlich durch den Selbstmord seines Sohnes an deren Gewalt leidet, ein – in Hochhuths Worten – „geblendeter Gefangener“ (Hochhuth 1986: 7) des Nationalsozialismus. Hitler selbst erscheint mit eigenem Namen in Hochhuths Novelle und wird als skrupelloser, dehumanisierter Herrscher charakterisiert. Seine Worte in Bezug auf Annes Bestrafung sind voll Zynismus: „die Angeklagte solle ‚in eigener Person der Anatomie die Leiche zurückerstatten‘“ (Hochhuth 1986: 7). Damit erfolgt eine grässliche Umdeutung von einer der möglichen Bedeutungen von Antigones Namen („Die zum Ersatz Geborene“). Der Tod Annes ist für Hitler zudem eine Banalität,

⁹⁸ Ahlsen (1980: 68) vergleicht in diesem Sinne die Haltung Annes in Hochhuths Novelle mit den Widerstandstaten der Geschwister Hans und Sophie Scholl und der ‚Weißen Rose‘-Bewegung.

⁹⁹ Damit gemeint ist die sogenannte Operation Walküre, die vom Grafen von Stauffenberg (1907-1944) geleitet wurde. Dabei handelte es sich um ein Attentat gegen Hitler, das gescheitert ist, weswegen Stauffenberg zum Tode verurteilt und am 21. Juli 1944 erschossen wurde (vgl. Müller 1998: 793f.; Graml 1998: 318f.).

¹⁰⁰ Dies stellt Durvins (1981: 224f.) zufolge einen biographischen Zug dar. Hochhuths Schwiegermutter wurde nämlich 1943 wegen ihrer Zugehörigkeit zur Schulze-Boysen/Harnack-Organisation hingerichtet. Das Opfer, das im Epitaph erwähnt wird, könnte sich also auf sie beziehen.

die er aber zu seinen Gunsten missbraucht. Annes Körper dient nämlich dem faschistischen Regime noch nach dem Tod zur Demonstration politischer Macht (vgl. Druvins 1981: 222f.).¹⁰¹ Die Aufspaltung der Figur des Kreon – wie Lenz anmerkt – deutet an, dass „Anne nicht so sehr Personen als vielmehr einem System gegenübersteht“ (Lenz 1976: 159).

Hochhuths Novelle kann sich demnach als Anprangerung der Gewaltanwendung faschistischer Regimes lesen. Damit rechnet Hochhuth mit Hegels Deutung des Antigone-Dramas ab, wie er in seinem Essay „Der alte Mythos vom ‚neuen‘ Menschen“ anmerkt:

Vielleicht ist Hegels staatsgesinnungstreue ‚Interpretation‘ der Figur des Kreon die inhumanste Fälschung, die in der deutschen Geistesgeschichte ein Philosoph auf Kosten eines dichterischen Textes vorgenommen hat. Hält man Hegel zugute, daß er wie jeder geniale Systemschöpfer alles ignorieren mußte, was die ‚Wahrheit‘ seines Systems gefährdete – so bleibt doch unverantwortlich, daß er ausgerechnet das humanste Gedicht der Antike benutzt hat, um die Autorisierungsauffassung eines königlich preußischen Staatsphilosophen zu rechtfertigen: Hegels Intelligenz verbietet anzunehmen, er habe nicht gesehen, daß er damit die eindeutige moralische Verwerfung des Kreon durch Sophokles vorsätzlich umfälschte. (Hochhuth 1971: 377f.; Hervorhebungen im Original)

Hochhuth korrigiert Hegels Deutung der Antigone, in dem er in seiner Bearbeitung die politische Botschaft wiedergewinnt, die er in der sophokleischen *Antigone* erkannt hat: die Anprangerung der autoritären, tyrannischen Staatsmacht.

Hochhuths Novelle *Die Berliner Antigone* verlegt den Antigone-Kreon-Konflikt in den Kontext des Nationalsozialismus, um das faschistische System und insbesondere seine Gräueltaten zu denunzieren. Die Aktualisierung des Antigone-Mythos wird somit politisiert, eine Tendenz, die in der Nachkriegszeit vorherrscht, wie die Bearbeitungen Anouilhs, aber auch Brechts und Esprius – wie in der vorliegenden Studie noch zu sehen sein wird – beweisen.

¹⁰¹ In diesem Sinne stellt Craciun fest, dass das nationalsozialistische Machtsystem und insbesondere die Figur des Hitler „ins Pathologisch-Dämonische“ (2000: 39) projiziert wird. Dafür spricht die physische Darstellung des deutschen Diktators, der in Hochhuths Novelle als ein Mensch mit „kaltblaue[n], raspunisch zwingende[n] Augen“ (Hochhuth 1986: 7) beschrieben wird.

3.2.2.3 José María Pemáns ‚spanische und christliche‘ Antigone (1946)

Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) trug auch zur Wiederbelebung des Antigone-Mythos bei. Die für die vorliegende Studie ausgewählten Bearbeitungen von Salvador Espriu und María Zambrano belegen dies. Dennoch waren sie nicht die einzigen. Nicht nur von der republikanischen, sondern auch von der franquistischen Seite wurde die Tochter des Ödipus wieder ins Leben gerufen. Dem konservativen, national-katholizistischen Dichter und Politiker José María Pemán (1897-1981) wurde die Aufgabe zugeteilt, die *Antigone* des Sophokles dem spanischen Publikum der Nachkriegszeit anzunähern. Im Auftrag von Ignacio Errandonea, Herausgeber der Klassikersammlung der Literaturzeitschrift *Arbor*, verfasste Pemán eine Bearbeitung des Antigone-Stoffes unter dem Titel *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* (1946). Diese frei veränderte Version des sophokleischen Dramas sollte in den Worten Errandoneas „el gusto de los españoles“ (Errandonea 1946: 10) befriedigen.

Die politische Karriere Pemáns bietet schon einen Einblick in die Einstellung an, die zu seiner Lektüre des Antigone-Mythos führte. Pemáns politische Ideologie zeichnete sich durch zwei Grundprinzipien aus: Katholizismus und Autoritarismus. Als Anhänger der Diktatur von Primo de Rivera, an der sich Pemán politisch beteiligte, war er ein tiefreligiöser Mensch, der sogar Mitglied verschiedener religiöser Einrichtungen war.¹⁰² Nach dem Fall der Diktatur und der Errichtung der Zweiten Spanischen Republik (1931-1936) beteiligte sich Pemán trotz seiner antirepublikanischen und faschistischen Einstellung am politischen Leben weiter. Seiner Ideologie treu bleibend, gehörte er zum Intellektuellenkreis hinter dem Franco-Putsch und arbeitete sogar nach dem Ausbruch des Bürgerkriegs bei den propagandistischen Aufgaben der Falange zusammen. Nach dem Sieg Francos entwickelte sich Pemáns politische Karriere, er wurde zum renommierten Mitglied vom ‚Movimiento Nacional‘, einer Art Einheitspartei der Franco-Diktatur.¹⁰³

Nun stellt sich die Frage, wie ein überzeugter Faschist die Gestalt der Antigone preisen kann, die sich in der abendländischen Tradition als Inbegriff des Kampfs gegen Tyrannei erhob. Um dies nachvollziehbar zu machen, soll zuerst auf die Konzeption von Pemáns *Antígona* eingegangen werden. Pemán behält im Kern die Struktur der antiken Tragödie bei. Die Konfrontationen und Zwiegespräche, die das antike Drama ausmachen, sind in

¹⁰² Pemán war während der Diktatur von Primo de Rivera Abgeordneter der regionalen Vertretung in Cádiz. Darüber hinaus ist er im Laufe seines Lebens verschiedenen katholischen Institutionen beigetreten, wie beispielsweise ‚Acción Católica‘.

¹⁰³ Zur politischen und literarischen Karriere Pemáns siehe Álvarez Chillida (1996).

seinem Werk noch zu erkennen: Antigone-Ismene, Antigone-Kreon, Kreon-Hämon und Tiresias-Kreon. Allerdings fügt der spanische Dichter verschiedene Episoden hinzu, die inhaltlich nichts Neues beibringen, auch wenn sie zur Befestigung der Charaktere beitragen.¹⁰⁴ Der erste Akt beginnt mit der Ankündigung des Sieges Thebens über Argos und des Todes der beiden Erbprinzen Eteokles und Polyneikes. Kreon tritt auf, um sein bekanntes Gebot bekannt zu geben: „Pienso dar un decreto, corto de palabras, pero muy largo en escarmiento. No dirá más que esto: ‘Pena de muerte al que dé sepultura al cadáver de Polinices’“ (Pemán 1946: 77f.). Erst dann findet das Gespräch zwischen Antigone und Ismene statt, in dem die erstere ihre Absicht mitteilt, Kreons Gesetz zu brechen.

Den inhaltlichen Kern des zweiten Akts bilden die Zwiegespräche zwischen Antigone und Kreon und zwischen Hämon und Kreon, wobei sich Pemán an die sophokleische Vorlage anlehnt. Eine bemerkenswerte Erneuerung ist aber die Tatsache, dass die Figur des Hämon, wie das später im dritten Akt bestätigt wird, an Bedeutung gewinnt. Er kommt ins Gespräch mit Ismene zu Beginn des zweiten Akts, um sich über die Pläne Antigones zu erkundigen. Dann, nach der Konfrontation mit seinem Vater, flieht er von Theben, um die Ermordung seiner Verlobten nicht miterleben zu müssen. Die Todesklage Antigones schließt den zweiten Akt.

Im dritten Akt sind wohl die meisten Eingriffe in den antiken Stoff zu identifizieren. Dieser ist drei Tage nach der Einsperrung Antigones in der Höhle angesiedelt. Die erste Szene schildert, wie Kreon mithilfe seiner Soldaten die Kontrolle über die Stadt übernimmt, indem er eine Ausgangssperre durchsetzt. Hämon kehrt nach Theben zurück und begibt sich zur Höhle, um seine Verlobte zu retten, aber sie stirbt in seinen Armen. Hämon lässt sich dann von den Soldaten neben der Leiche Antigones einsperren. Wie in der sophokleischen Tragödie, versucht Kreon nach der Warnung des Tiresias die Stadt zu retten, indem er die Leiche des Polyneikes bestattet und Antigone befreit. Doch, als er das Grab wiederöffnen lässt, muss er zusehen, wie sein Sohn sich das Leben nimmt. Der Selbstmord der Eurydike wird bei Pemán nicht ausdrücklich erwähnt, sondern nur angedeutet.

Mit seiner Bearbeitung des mythischen Stoffes beabsichtigt, Pemán – wie er das im Vorwort erklärt – eine ‚spanische und christliche Lektüre‘ der *Antigone* des Sophokles darzubieten:

sé que la lectura española y cristiana de la *Antígona*, la que tenía que conservar para nuestro público poesía e interés, es la de la niña que desobedece al tirano porque la

¹⁰⁴ Bañuls Oller und Crespo Alcalá (2008: 380; insbesondere FN 555) führen an, dass die von Pemán hinzugefügten Episoden auf unterschiedliche antike Stoffe anspielen. Als Beispiel nennen sie u.a. den Ring, den Ismene im Fluss verliert, was auf die Anekdote des Polykrates verweisen könnte.

ley natural y divina de honrar a Polinices la siente por encima de las leyes positivas del oro, sentimiento puro y bello que la arrastra a su perdición [...]. Esa es la *Antígona* española y cristiana: la gran tragedia de la libertad y el amor. (Pemán 1946: 43f.)

In Pemáns Sicht ist die *Antigone* des Sophokles das Drama des Kampfs gegen Tyrannei um die Bewahrung der ‚natürlichen und göttlichen‘ Gesetze. Dabei ist eine gewisse Verwirrung von religiösen und politischen Begriffen zu beobachten, was der politischen Einstellung des Autors gerecht wird. Die Situation im Spanien der Nachkriegszeit wird zudem damit angesprochen. Der ‚Alzamiento Nacional‘, der Putsch im Juli 1936 gegen die Republik, der zum Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs führte, beabsichtigte u.a. die Wiederherstellung der konservativen gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, die vor der Republik herrschten. Dies betraf auch die katholische Religion. Die Verfassung von 1931 markierte in dieser Hinsicht einen Wendepunkt in der Beziehung zwischen Staat und Religion in Spanien. Nach über 100 Jahren als katholischer Staat, wurde Spanien zur Zeit der Republik zu einem nichtkonfessionellen Staat. Die Anhänger der Putschisten, unter denen sich Pemán befand, stellten sich für die Wiederherstellung des Katholizismus als eines der Fundamente des spanischen Staates ein. Aus Pemán stammt nämlich die Bezeichnung ‚Cruzada‘ (‚Kreuzzug‘), mit der die Putschisten ihren Aufstand zu legitimieren suchten (vgl. Álvarez Chillida 1996: 55f.). Im Spiegel dieser Konfrontation soll der Konflikt zwischen Antigone und Kreon in Pemáns Bearbeitung hier nun auch kurz gedeutet werden.

Kreon repräsentiert bei Pemán das republikanische System, das – aus der Perspektive der Franquisten – durch die Missachtung der Religion den Staat zum Verfall verurteilt hat. Machtsucht erweist sich als eine der Richtlinien von Kreons Handlungen. Die Kontrolle über die thebanische Bevölkerung durch die bereits erwähnte Ausgangssperre ist ein Beispiel dafür. Er ist ferner damit besessen, keine Schwäche zu zeigen. Selbst wenn sein Sohn Hämon geflohen ist und seine Ehefrau Eurydike sich Sorgen um ihn macht, fordert er sie auf, Mäßigkeit und Adrettheit zu zeigen: „No demuestres, reina Eurídice, ante estos tu inquietud, te lo suplico. Camina, como yo, clara, constante...“ (Pemán 1946: 160). Dem thebanischen König wird zudem jeder christliche Wert entzogen. Neben der Nichtachtung der göttlichen Gesetze durch sein Bestattungsverbot, das schon in der antiken Tragödie überliefert ist, statet Pemán die Figur mit anderen Unwerten aus. Bei der Verabschiedung seines Gebotes spricht er beispielsweise eine Bacchantin an und offenbart seine Wollust: „Tú, muchacha, no te vayas... Eres graciosa como un junco del campo. Ven, y tiéndete aquí, a mi lado. Necesito, para pensar con soltura, acariciar con

mi mano algo suave...“ (Pemán 1946: 75). Die Vernachlässigung der göttlichen Sphäre erweist sich als Grund für den Fall der Stadt, wie Tiresias dem König voraussagt. Keine Vogelschau ist bei Pemán notwendig, denn die Götter sind in seinem Werk einfach abwesend: „los dioses no escuchan la plegaria“ (Pemán 1946: 183) teilt Tiresias mit. Theben hat sich aufgrund der dezidierten Entfernung von der göttlichen Sphäre in eine „ciudad impura“ (Pemán 1946: 185; ‚unreine Stadt‘) verwandelt.

Antigone verkörpert dagegen die christlichen Werte, für deren Wiederherstellung die Putschisten kämpften. Sie erhebt sich als Verteidigerin der göttlichen Gesetze, die der Tyrann missachtet: „¡Sobre tu [Kreons] ley los dioses tienen una ley silenciosa escrita en las estrellas!“ (Pemán 1946: 132). Antigone beschreibt ferner seine Tat als „oficio piadoso de una hermana“ (Pemán 1946: 90), wobei sich Pemán an die seit der Renaissance tradierte Verehrung der Figur als Inbegriff der christlichen *pietas* anzuschließen scheint. Die christlichen Bezüge häufen sich in ihrer Gestalt. Die drei Tagen, die sie in der Höhle eingesperrt bleibt, deuten beispielsweise offensichtlich an die Auferstehung Christi. Sie begeht ferner keinen Selbstmord, was den katholischen Prinzipien auch gerecht wird.¹⁰⁵

Als Märtyrerin des gottlosen Tyrannen verkörpert die Gestalt der Antigone bei Pemán die christlichen Werte der Franco-Diktatur und avanciert zum Bild der Gefallenen, die im Spanischen Bürgerkrieg auf der Seite der Putschisten gekämpft haben (vgl. Miralles 1993: XLV). Pemáns *Antígona* zeugt demnach von der Zusammenkunft von Religion und Politik, die im Spanien der Franco-Diktatur herrschte.

¹⁰⁵ Errandonea (1946: 22) erkennt in der Auslassung von Antigones Selbstmord eine Anpassung der sophokleischen Tragödie an den spanischen Geschmack. Er führt in diesem Sinne an, dass sich Pemán dabei an die Überlegungen von Menéndez Pelayo über den Selbstmord anlehnt, der den dramatischen Selbstmord als „antiespañol“ (ebd.) betrachtet.

3.2.3 Feministische Kritik der Antigone-Figur

Im Verlauf des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurde die Rezeptionsgeschichte des Antigone-Mythos erweitert. Autorinnen wie Virginia Woolf, Luce Irigaray und Judith Butler kamen zu Wort und näherten sich dem Mythos aus einer neuen Perspektive.

Virginia Woolf war eine der ersten Autorinnen, die sich mit dem Antigone-Mythos zur Darstellung der Position der Frau in der modernen Gesellschaft befasste. In ihrem essayistischen Werk *Three Guineas* (1938) reflektiert sie in drei Briefen über die Stellung der Frau gegenüber dem Krieg sowie über das Verhältnis zwischen Patriarchat und Faschismus.¹⁰⁶ Im zweiten Brief, in dem Woolf finanzielle Unterstützung für den Wiederaufbau einer Schule für Frauen beantragt, wird die Figur der Antigone zum ersten Mal erwähnt:

Consider Creon's claim to absolute rule over his subjects. That is a far more instructive analysis of tyranny than any our politicians can offer us. You want to know which are the unreal loyalties which we must despise, which are the real loyalties which we must honour? Consider Antigone's distinction between the laws and the Law. That is a far more profound statement of the duties of the individual to society than any our sociologists can offer us. (Woolf 1986: 94)

Kreon wird hier als Inbegriff der Tyrannei betrachtet und vertritt die „unreal loyalties“, von denen sich Frauen befreien sollen, d.h. die durch das Patriarchat erzwungene Bindungen in den Bereichen der Familie, Gesellschaft und Bildung, denen die Frauen unterworfen sind (vgl. Bossinade 1990: 104f.). In einer Fußnote zieht Woolf sogar Parallelen zur Gegenwart und erkennt in bestimmten historischen Frauenfiguren die Gestalt der Tochter des Ödipus wieder:

It is impossible to judge any book from a translation, yet even when thus read *The Antigone* is clearly one of the great masterpieces of dramatic literature. Nevertheless, it could undoubtedly be made, if necessary, into anti-Fascist propaganda. Antigone herself could be transformed either into Mrs Pankhurst, who broke a window and was imprisoned in Holloway; or into Frau Pommer, the wife of a Prussian mines official at Essen (Woolf 1986: 189; FN 39)

Antigone wird hier als Urbild der pazifistischen bzw. antikriegserischen Bewegung anerkannt. Die Tochter des Ödipus avanciert demnach bei Woolf zum Inbegriff des weiblichen Kampfes gegen das Patriarchat, das nach ihrer Sicht zum Krieg führt.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Virginia Woolfs *Three Guineas* ist als ein Brief konzipiert, den Woolf an einen Mann schreibt, der sie um Hilfe gebeten hätte, um den Krieg zu verhindern. Diesem Brief folgen zwei weitere, in denen Woolf eine Förderung zum Wiederaufbau einer Frauenschule beantragt und sich für den Einstieg der Frauen in das Arbeitsleben engagiert.

¹⁰⁷ Die *Antigone* des Sophokles wird auch im dritten Teil von *Three Guineas* zitiert, wobei Woolf diesmal auf das Zwiegespräch zwischen Antigone und Kreon Bezug nimmt. Anhand des mythischen Stoffes und durch den Vergleich mit dem damals ausgebrochenen Bürgerkrieg in Spanien warnt Woolf hier vor der Wiederholung der Fehler der Vergangenheit: „Whomsoever the city may appoint, that man must

Trotzdem schwankt Woolf in ihren Überlegungen über die Gestalt der Antigone, wie Porciani (2016: 119-122) anführt, zwischen der Identifikation mit der Widerstandskämpferin und dem Bewusstsein, dass die in der Kunst dargestellten Haltungen wohl nicht auf die Realität übertragbar sind:

But though it is easy to squeeze these characters into up-to-date dress, it is impossible to keep them there. They suggest too much; when the curtain falls we sympathize, it may be noted, even with Creon himself. This result, to the propagandist undesirable, would seem to be due to the fact that Sophocles (even in a translation) uses freely all the faculties that can be possessed by a writer; and suggests, therefore, that if we use art to propagate political opinions, we must force the artist to clip and cabin his gift to do us a cheap and passing service. Literature will suffer the same mutilation that the mule has suffered; and there will be no more horses. (Woolf 1986: 190)

Antigone bleibt bei Woolf ein Ideal, das sich in der Realität kaum verwirklichen lässt. Sie erkennt das Identifikationspotenzial der thebanischen Prinzessin als Inbegriff des weiblichen Kampfes gegen das Patriarchat, doch sie ist sich dessen bewusst, dass die Überführung dieses Ideals in die moderne Gesellschaft ausgeschlossen bleibt.

Gegen Woolfs Anerkennung von Antigones Identifikationspotenzial stellte sich dennoch die feministische Kritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Luce Irigaray eröffnet mit ihren Überlegungen über das Antigone-Mythos in *Speculum de l'autre femme* (1974) die von Porciani (2016: 102) als ‚Antiantigonismus‘ bezeichnete Tendenz.¹⁰⁸ Nach Irigaray ist die Gestalt der Tochter des Ödipus stark männlich geprägt: „si Antigone témoigne d’un courage, d’un coeur et d’une colère qui lui donnent un mouvement autonome qu’elle dirige vers/contre cet extérieur pour elle qu’est la cité, c’est bien qu’elle a digéré le masculin“ (Irigaray 1974: 274). Irigaray zufolge stellt Antigone trotz ihres weiblichen Geschlechtes ein Produkt einer von Männern geschriebenen Kultur dar. Irigarays Einstellung zur Figur Antigones ist gewiss mit der Darstellung der Tochter des Ödipus in der sophokleischen Tragödie untermauert, in der sie als hybride Figur zwischen

be obeyed, in little things and great, in just things and unjust ... disobedience is the worst of evils ... We must support the cause of order, and in no wise suffer a woman to worst us ... They must be women, and not range at large. Servants, take them within.’ That is the voice of Creon, the dictator. To whom Antigone, who was to have been his daughter, answered, ‘Not such are the laws set among men by the justice who dwells with the gods below.’ But she had neither capital nor force behind her. And Creon said: ‘I will take her where the path is loneliest, and hide her, living, in a rocky vault.’ And he shut her not in Holloway or in a concentration camp, but in a tomb. And Creon we read brought ruin on his house, and scattered the land with the bodies of the dead. It seems, Sir, as we listen to the voices of the past, as if we were looking at the photograph again, at the picture of dead bodies and ruined houses that the Spanish Government sends us almost weekly. Things repeat themselves it seems. Pictures and voices are the same today as they were 2 000 years ago“ (Woolf 1986: 161f.).

¹⁰⁸ Im Spiegel von Irigarays Überlegungen über Hegels Deutung der *Antigone* bezieht sich Porciani (2016: 101f.) mit dem Begriff des ‚Antiantigonismus‘ auf die feministische Kritik, die die Verleugnung der patriarchalischen Weltanschauung auf die Tragödie des Sophokles projizieren.

Weiblichem und Männlichem auftritt, wie in früheren Abschnitten zu sehen war.¹⁰⁹ Irigaray nennt Antigone in „*Éthique de la différence sexuelle*“ (1984)¹¹⁰ sogar „l’antifemme, [...] une production de la culture écrite par les seuls hommes“ (Irigaray 1984: 115).¹¹¹

Dennoch erlebt Irigarays Einschätzung der Antigone-Figur im Verlauf ihrer Auseinandersetzung damit eine Wende. In ihrer Schrift „*Droits et devoirs civils pour les deux sexes*“ aus der Essaysammlung *Le Temps de la différence* (1989) wird die Gestalt der Tochter des Ödipus „rehabilitated or rather reformed“ (Jacobs 1996: 890). Irigaray zufolge ist die Antigone-Figur zu einer „identité ou identification de beaucoup de jeunes filles ou de femmes vivantes d’aujourd’hui“ (Irigaray 1989: 84) geworden. In Antigones Haltung gegenüber Kreon erkennt Irigaray „[l]e déclin de l’organisation familiale patriarcale, l’entrée ou le retour des femmes dans le monde public demandent une nouvelle gestion du civil“. Trotz ihres Status als Produkt der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft ist das Identifikationspotenzial der thebanischen Prinzessin nicht abzuleugnen.

Genauso wie Irigaray zeigt sich auch Judith Butler erstmals kritisch der Antigone-Figur gegenüber in ihrer Studie *Antigone’s claim* (2000). In Anlehnung an Hegels und Lacans Interpretationen der antiken Tragödie reflektiert Butler über das Wesen der Figur der thebanischen Prinzessin und bestreitet die tradierte Deutung der Antigone als Verteidigerin der Normen der Verwandtschaften: „So Antigone, who from Hegel through Lacan is said to defend kinship, a kinship that is markedly not social, a kinship that follows rules that are the condition of intelligibility for the social, nevertheless represents, as it were, kinship’s fatal aberration“ (Butler 2000: 15). Butler zufolge repräsentiert Antigone „not kinship in its ideal form but its deformation and displacement“ (Butler 2000: 24).

Doch genauso wie bei Irigaray findet bei Butler eine Art Rehabilitierung der Gestalt der Antigone statt, in dem Fall im Spiegel ihrer inzestuösen Herkunft. Wie bereits angemerkt, verfehlt Antigone die von ihr selbst gepredigten Gesetze der Blutverwandtschaft, indem sie feststellt, dass sie Kreons Gesetz weder für ihren Gatten noch für ihre Kinder

¹⁰⁹ Zur Hybridität Antigones im Spiegel des Geschlechterkonflikts siehe hier Abschnitt I, 2.3.

¹¹⁰ Irigaray veröffentlichte 1984 eine Essaysammlung unter dem Titel *Éthique de la différence sexuelle*. Unter den in diesem Band enthaltenen Texten befindet sich einen gleichnamigen Essay, der sich der Figur der Antigone im Spiegel von Hegels Deutung der Bruder-Schwester-Beziehung widmet.

¹¹¹ Irigaray besteht im Essay „The Female Gender“ (*Sex and Genealogies*; 1993) auf Antigones Übernahme des Männlichen: „Antigone already serves the state in that she tries to wipe away the blood shed by the state in its bid for power and human rights through sacrifice. Thus the female has been taken along, taken in in by the passage out of divine law, out of the law of nature, of life, into male human law“ (Irigaray 1993: 111)

gebrochen hätte. Antigone befindet sich daher „in a web of relations that produce no coherent position within kinship“ (Butler 2000: 57), d.h. außerhalb des tradierten Verwandtschaftsverhältnisses:

Though entangled in the terms of kinship, she is at the same time outside those norms. Her crime is confounded by the fact that the kinship line from which she descends, and which she transmits, is derived from a paternal position that is already confounded by the manifestly incestuous act that is the condition of her own existence, which makes her brother her father, which begins a narrative in which she occupies, linguistically, every kin position except “mother” and occupies them at the expense of the coherence of kinship and gender. (Butler 2000: 72)

In dieser Außenseiterposition, die mit der tradierten Auffassung von Familie in Konflikt tritt, avanciert die Tochter des Ödipus für Butler zu einer Art Repräsentantin alternativer Verwandtschaftsformen:

Antigone [...] does seem to deinstitutionalize heterosexuality by refusing to do what is necessary to stay alive for Haemon, by refusing to become a mother and a wife, by scandalizing the public with her wavering gender, by embracing death as her bridal chamber and identifying her tomb as a ‘deep dug home’ [...]. (Butler 2000: 76)

Die Haltung zur Figur der Antigone in der feministischen Kritik schwankt demnach zwischen Identifizierung und Ablehnung. Einerseits wird sie als Inbegriff des weiblichen Kampfes gegen Patriarchat und Vorbild für alternative Verwandtschaftsformen verehrt. Andererseits wird sie als Produkt männlicher Kultur abgestempelt. Unabhängig davon, ob die Figur der Antigone als identifizierungsfähig oder eher kritisch angesehen wird, fungiert sie als Angelpunkt der Reflexionen über die Position der Frau gegenüber patriarchalischen Machtstrukturen. Daher ist ihr Status als Reflexionsfigur nicht zu übersehen.

4. Antigone als Text des Krieges und des Exils?

Der in den vorigen Abschnitten dargelegte Überblick über die Rezeption des Antigone-Mythos seit seiner Wiederentdeckung im 16. bis hin zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeugt von der Vielschichtigkeit des mythischen Stoffes, die der Vielfalt an Bearbeitungen und Lektüren den Weg ebnet. In Anlehnung an die Ansicht Bellers zum Forschungsgegenstand der Thematologie besteht ein literarischer – in dem Fall mythischer – Stoff aus mehreren Motiven und Themen, die als Motoren seiner Rezeption fungieren. Im Folgenden wird auf die Motive und Themen eingegangen, die dem Antigone-Mythos innewohnen und in seiner Rezeptionsgeschichte wieder aufgenommen werden. Dadurch wird festgestellt versucht, warum sich gerade dieser mythische Stoff für die Darstellung der Erfahrungen in der Nachkriegszeit sowie im Exil eignet, wie die in der vorliegenden

Studie zu untersuchenden Bearbeitungen Brechts, Esprius, Zambranos und Weils belegen.

Wie die Rezeptionsgeschichte des Antigone-Mythos zeigt, wird auf die *Antigone* des Sophokles tendenziell bei politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen zurückgegriffen. Selbst Sophokles, wie in vorigen Abschnitten zu sehen war, verfasste seine Tragödie in einem gesellschaftlich und politisch heiklen Moment in Athen als Folge des Peloponnesischen Krieges. Kriege und Revolutionen erweisen sich dabei als einer der relevantesten Auslöser der Antigone-Rezeption: die Hugenottenkriege bei Garnier, der Dreißigjährige Krieg bei Opitz, die Französische Revolution bei Hegel sowie der Spanische Bürgerkrieg bei Pemán. Der Erste und der Zweite Weltkrieg haben ebenso zum Rückgriff auf die Gestalt der Tochter des Ödipus geführt, wie die Bearbeitungen Hasenclevers, Anouilh, Langgässers und Hochhuths beweisen. Doch welche Motive und Themen weist der Antigone-Mythos auf, sodass dessen Rezeption in kriegerischen Kontexten so fruchtbar ist?

Die Vorgeschichte der *Antigone* des Sophokles ist wohl der deutlichste Grund. Das Motiv der feindlichen Brüder, der Konflikt zwischen Eteokles und Polyneikes erweist sich als mächtiges Symbol eines Krieges, in dem ‚verwandte‘ Parteien konfrontiert werden, so wie Bürgerkriege, wie es in Spanien der Fall war. Kreon stellt sich auch in diesen Kontexten aber auch als eine fruchtbare Figur in seiner Rolle als Staatsoberhaupt mit tyrannischen Zügen heraus. Ihm gegenüber steht die Figur der Antigone, die durch ihren Gesetzbruch zur Kämpferin gegen Tyrannei wird und sich dadurch zu einer Figur des pazifistischen, gewaltlosen Widerstands entwickelt.

Die Angemessenheit des Antigone-Mythos zur Schilderung von Krieg sowie Nachkrieg scheint demnach von der inhaltlichen und motivischen Gestaltung des Stoffes im 20. Jahrhundert anerkannt zu sein. Nicht so deutlich ist aber seine Geeignetheit zum Ausdruck der Exilerfahrung. In den für den vorigen Überblick über die Rezeption des Mythos ausgewählten Bearbeitungen und Interpretationen des Antigone-Stoffes lässt sich keine direkte Thematisierung der Exilerfahrung identifizieren – wie beispielsweise in den in der vorliegenden Studie zu untersuchenden Texten Zambranos und Weils. Sicherlich bietet die Vorgeschichte der *Antigone*-Tragödie, die im späteren Drama des Sophokles *Ödipus auf Kolonos* erzählt wird, diesbezüglich eine Erklärung. Die Tatsache, dass Antigone mit ihrem Vater ins Exil geht, lässt ihre Gestalt mit der Erfahrung der Entwurzelung und daher als Exilfigur deuten.

Weitere Motive des Antigone-Mythos spielen dabei allerdings eine wesentliche Rolle.

Der Konflikt zwischen Antigone und Kreon, der, wie bereits angemerkt, für die Deutung des Mythos als Kriegsstoff zentral ist, lässt sich aber auch als Begründung für seine Angemessenheit zur Schilderung der Exilerfahrung interpretieren. Kreons Gebot verdichtet nämlich die Folgen eines politischen Zusammenhangs auf das einzelne Individuum. Davon wird nicht nur Polyneikes direkt betroffen, sondern auch Antigone, da ihr die Erfüllung ihrer Pflicht als Schwester verwehrt wird. Die Tatsache, dass der Exilant an den Konsequenzen des Politischen am eigenen Leib leidet, ebnet bestimmten subjektzentrierten Interpretationen den Weg. Kierkegaard und Lacan legen den Fokus ihrer Deutungen beispielsweise auf Antigone als fühlendes und leidendes Subjekt. Diese Tendenz zur Fokussierung auf die Innerlichkeit der Tochter des Ödipus würde einer Darstellung der Exilerfahrung als inneres Phänomen gerecht.

Zuletzt muss hier auf die Strafe Antigones als ein weiteres Motiv eingegangen werden, das zu einer Lektüre des Mythos im Spiegel der Exilerfahrung beitragen könnte. Die Schwellenexistenz Antigones zwischen Leben und Tod, die sich als Angelpunkt von den Interpretationen Kierkegaards, Lacans und Heideggers erweist und in Antigones Einsperung in ihrem Grab ihren Höhepunkt erreicht, mag sich für die Schilderung der Stellung des Exilanten besonders eignen, der weder im eigenen Land noch im Exiland sein Zuhause findet.

Diese beiden Analogieschlussmöglichkeiten des Antigone-Mythos beruhen grundsätzlich auf einer der elementarsten Konfrontationen, die im Antigone-Kreon-Konflikt geschildert wird: die Gegenüberstellung zwischen Staat und Individuum, zwischen *polis* und *oikos*. Der Rückgriff auf den Antigone-Mythos zur Darstellung des Krieges bzw. der Nachkriegszeit entspricht einer Lektüre, die im Bereich der *polis*, der Kollektivität, beschränkt bleibt, wobei diese Bearbeitungen tendenziell das Politische und Gesellschaftliche des Stoffs hervorzuheben pflegen. Dagegen fokussiert eine Wiederbelebung des Mythos zum Ausdruck der Exilerfahrung auf den Bereich des Individuums, auf das *oikos*, wodurch eine introspektive, subjektzentrierte Erforschung der tragischen Heldin zu verzeichnen ist.

Diese unterschiedliche Fokussierung soll nun anhand der Auseinandersetzung mit den für die vorliegende Untersuchung ausgewählten bikulturellen *Antigone*-Bearbeitungen geprüft werden, nämlich Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles*, Salvador Esprius *Antígona*, María Zambranos *La tumba de Antígona* und Grete Weils *Meine Schwester Antigone*. Zuerst werden die ‚Antigonen des Krieges‘ von Brecht und Espriu im Spiegel

der dem Entstehungskontext der Werke innewohnenden kriegerischen Auseinandersetzungen analysiert. Anschließend wird der Fokus auf die ‚Antigonen des Exils‘ von Zambrano und Weil gelegt, wobei das Potenzial des mythischen Stoffes zur Schilderung der Exilerfahrung untersucht wird.

II ANTIGONE IM KRIEG: BRECHT UND ESPRIU

1. Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet* (1948)

Die Entstehungsgeschichte von Brechts Antigone-Bearbeitung ist stark von Zufälligkeit und Funktionalität geprägt. Der Rückgriff auf den antiken Stoff und auf Hölderlins Vorlage erweisen sich als Produkt des Zufalls und der Absicht Brechts, seine dramaturgische Karriere im deutschsprachigen Raum wiederzubeleben. In diesem Sinne stellt Frick (1998: 481) fest, Brechts Antigone Bearbeitung sei ein „zufällig zustande gekommenes und in vielen Zügen ausgesprochen improvisiert anmutendes Gelegenheitsunternehmen“.

Brecht flog 1947 nach Paris und verließ nach sechs Jahren die Vereinigten Staaten. Von Paris nahm er einen Zug nach Zürich, wo sein Kindheitsfreund Caspar Neher auf ihn wartete. In der schweizerischen Stadt begann der Rückweg Brechts auf die deutsche Bühne. Dort traf er zufällig den Leiter des Theaters in Chur Hans Crujel, mit dem er schon vor über zwanzig Jahren zusammengearbeitet hatte. Crujel bot ihm die Regie eines Stücks in Chur an. Vorgeschlagen wurden verschiedene Stücke, unter denen sich *Macbeth*, *Phaedra*, *Mutter Courage* und *Antigone* befanden. Brecht entschied sich schließlich für das sophokleische Drama. Zu bedenken ist, dass die Churer Aufführung für Brecht eine Art präliminäre Arbeit vor seiner Rückkehr zum deutschen Theater darstellte. Er hatte vor, die *Courage* in Berlin mit seiner Frau Helene Weigel in der Rolle der Protagonistin aufzuführen, sodass er für das Churer Theater ein Stück mit einer weiblichen Protagonistin bevorzugte.¹¹² In einem Brief an seinen Sohn Stefan bezeichnete er sogar die Churer Antigone-Aufführung als eine „preview für Berlin“ (BFA 29, 440). Brechts Entscheidung für die Inszenierung der Antigone scheint demnach rein funktional gewesen zu sein.

Im Vorwort zum mit Caspar Neher herausgegebenen *Antigonemodell 1948*¹¹³ begründet Brecht allerdings die Entscheidung für das antike Drama wie folgt: „Für das vorliegende theatralische Unternehmen wurde das Antigonedrama ausgewählt, weil es stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben stellte“ (BFA 25, 74). Zwei unterschiedliche Aspekte sind dabei zu berücksichtigen. Zum einen deutet

¹¹² So Brecht in seinem Arbeitsjournal (Dezember 1947): „Habe [...] eine Antigonebearbeitung fertiggestellt, da ich mit Weigel und Cas[par Neher] die Courage für Berlin vorstudieren möchte, dies in Chur, wo Curjel sitzt, tun kann, dafür aber eine zweite Rolle für die Weigel brauche“ (BFA 27, 255).

¹¹³ Bertolt Brecht und Caspar Neher veröffentlichten 1948 das *Antigonemodell 1948*, ein Modellbuch, das aus Fotos der Uraufführung in Chur von Ruth Berlau bestand und als Muster für spätere Inszenierung dienen sollte. Neben den Fotos werden in Frage-Antwort-Form die Richtlinien für künftige Aufführungen dargelegt.

Brecht auf die offensichtlichen Parallelen hin, die zwischen der Tyrannis Kreons im Antigone-Mythos und der Terror-Politik des NS-Regimes bestehen. Trotzdem stellt er im Vorwort ebenfalls fest, dass Antigone, „die große Figur des Widerstands im antiken Drama [...] nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands [repräsentiere]“ (BFA 25, 74). „Das Sehenswerte“ des Antigone-Dramas sei eher „die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“ (ebd.). Auch wenn Brecht im Antigone-Mythos ein Aktualitätspotential erkennt, verneint er folglich im Gegensatz zum sophokleischen Drama die Identifikation mit der mythischen Heldin. Die Markierung der Aktualität des politischen Stoffes in Sophokles' Antigone erfährt bei Brecht somit einen gewissen Fokuswechsel.

Zum anderen erkennt Brecht im Antigone-Drama formale Aspekte, die zur Entwicklung einer neuen Aufführungspraxis dienen könnten. Dies bestätigt er im Vorwort zum *Antigonemodell 1948*: Es handele sich dabei „weniger darum [...], daß sich eine neue Dramaturgie, mehr darum, daß sich eine neue Spielweise an einem antiken Stück versuche“ (BFA 25, 75). Brecht beabsichtigt demnach eine neue Theaterpraxis auf der Grundlage der antiken Dramaturgie zu entwickeln.¹¹⁴ Er versucht mit seiner *Antigone*-Bearbeitung, aus dem Alten etwas Neues abzuleiten. Dazu müsse jedoch der Mythos ‚durchrationalisiert‘ werden, wobei Brecht durch die Eliminierung des Schicksalhaften und der theologischen Ebene die „realistische Volkslegende“ aufzudecken gedenkt.

Was das Dramaturgische angeht, eliminiert sich das »Schicksal« sozusagen von selbst, laufend. Von den Göttern bleibt der lokale Volksheilige, der Freudengott. Nach und nach, bei der fortgeschrittenen Bearbeitung der Szenen, taucht aus dem ideologischen Nebel die höchst realistische Volkslegende auf. (BFA 27, 255)¹¹⁵

Brecht geht davon aus, dass eine volksnahe, authentische „Ur-Antigone“ (Frick 1998: 496) hinter dem sophokleischen Drama verborgen ist.¹¹⁶ Um sie ‚auszugraben‘, muss der

¹¹⁴ Wichtig ist hier hervorzuheben, dass Brecht gewissen Parallelismen zwischen der hellenischen Dramaturgie und seiner später formulierten Theorie des epischen Theaters identifiziert. Er führt z.B. in dem Vorwort zum *Antigonemodell 1948* aus, „[d]ie hellenische Dramaturgie versuch[e] durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten, die Schiller nicht weiß, wie sicherzustellen“ (BFA 25, 75). Wie Frick (1998: 515-524) feststellt, erkennt Brecht trotz seiner gewissen Abkehr vom Emotionalismus des aristotelischen Theaters bestimmte Praktiken bzw. Strategien der antiken Aufführungspraxis, die im Gegensatz zum Theater der Weimarer Klassik als Grundlage des epischen Theaters dienen könnten.

¹¹⁵ Hier soll die Anmerkung Doerings zur Kenntnis genommen werden. Ihr zufolge stellt die in diesem Zitat von Brecht vertretene Auffassung ein „doppelte[s] Irrtum“ dar, „denn sie verkennt zunächst grundsätzlich die Bedingungen, unter denen sich die antiken Mythen gebildet und fortentwickelt haben. [...] Außerdem verkennt Brechts optimistische Suche nach dem Ursprungsmythos den Umstand, dass die Geschichte um Antigone und ihren Widerstand gegen Kreons Gebot vor allem eine Erfindung des Sophokles ist, der als erster diese Nebenfigur des thebanischen Sagenkreises überhaupt zur Zentralfigur einer Tragödie erhob.“ (Doering 2010: 147).

¹¹⁶ Wagner (2006: 110f.) bestreitet dennoch die Möglichkeit der Aufdeckung einer ‚Ur-Antigone‘, wie sich Brecht vornahm. In Anlehnung an philologischen Studien betrachtet Wagner die Antigone-Handlung,

Text einem Durchrationalisierungsprozess unterzogen werden, bei dem alle Anspielungen auf die griechischen Götter, sowie auf Schicksalskräfte entfernt werden.

Nun stellt sich die Frage, wie Brecht die ‚Durchrationalisierung‘ des Mythos und die Aufdeckung der Volkslegende zu erreichen suchte. Im Folgenden wird das Verhältnis zwischen Hölderlins Vorlage und Brechts Bearbeitung untersucht. Dabei wird auf verschiedene Strategien eingegangen, durch die Brecht seinen Zweck verfolgte. Erstens wird auf die Vorlage Hölderlins eingegangen, wobei auf verschiedene konzeptionelle und übersetzungspraktische Aspekte des Textes konzentriert wird. Anschließend wird Brechts Vorlagenwahl aus konzeptioneller und rezeptionsgeschichtlicher Perspektive näher betrachtet. Danach werden die Transformationsmodi Brechts mit Fokus auf die verschiedenen intertextuellen Praktiken behandelt, deren er sich bei seiner Bearbeitung bedient. Zum Schluss werden die wichtigsten Abweichungen in Brechts Text im Vergleich zum sophokleischen Drama und zu Hölderlins Übersetzung analysiert. Dazu zählen die Aktualisierung des Stoffes im Vorspiel und die Charakterisierung der beiden Protagonisten des Stücks, Kreon und Antigone, sowie die Umdeutung des antiken Chors.

1.1 Friedrich Hölderlins *Antigonä* (1804) im Rahmen seines *Sophokles-Projekts*

1804 erschienen im Wilmans-Verlag die ersten zwei Bände der Sammlung *Die Trauerspiele des Sophokles* von Friedrich Hölderlin übersetzt. Diese gleichzeitig entstandenen Bände enthielten jeweils die Dramen *Ödipus der Tyrann* und *Antigonä*. Auch wenn keine weiteren Bände von dieser Sammlung herausgegeben wurden, beabsichtigte Hölderlin alle Stücke des Sophokles zu übersetzen, was auch der Titel der Sammlung verrät.¹¹⁷

Das Scheitern von Hölderlins *Sophokles-Projekt* liegt vor allem an der starken Kritik seitens des gelehrten Publikums an seinen Übersetzungen. Heinrich Voss der Jüngere, Sohn des bekannten Dichters, eröffnete den spöttischen Diskurs mit seiner Abwertung der Übersetzungen Hölderlins bei seinem Gespräch mit Schiller und Goethe, wie er in einem Brief an seine Freunde berichtet:

wie man sie heute kennt, als eine poetische Erfindung Sophokles‘, sodass die ‚Aufdeckung‘ einer vorzeitigen Volkslegende ausgeschlossen sei. Wie bereits angemerkt, ist hier auf die Arbeit von Bañuls Oller/Crespo Alcalá (2008) zu verweisen, in dem verschiedene vor der *Antigone* des Sophokles entstandene altgriechische Werke, die das Labdakiden-Mythos thematisieren, herangezogen werden, in denen keine Erwähnung der Tochter des Ödipus vorhanden ist. Daraus lässt sich vermuten, dass die Figur der Antigone als eine Erfindung Sophokles‘ zu betrachten ist.

¹¹⁷ Als Beweis dafür dienen die zu Lebzeiten des Dichters unveröffentlichten Übersetzungen von *Ödipus auf Kolonos* und *Ajax*, die erst 1913 in der historisch-kritische Edition von Hellingrath herausgegeben wurden.

Was sagst Du zu Hölderlins Sophokles? Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so, und ist sein Sophokles eine versteckte Satire auf schlechte Übersetzer? Ich habe neulich abends als ich mit Schiller bei Goethe saß, beide recht damit regaliert. Lies doch den IV. Chor der Antigone — Du hättest Schiller sehen sollen, wie er lachte; oder Antigone Vers 20: „Was ist's, Du scheinst ein rothes Wort zu färben.“ Diese Stelle habe ich Goethe als einen Beitrag zu seiner Optik empfohlen, zu welcher ich ihm aus meiner antiquarischen Lektüre alles was ich finde, mitteile.' (StA 7.2, 303f.).

Die früheren Erwartungen Voss' gegenüber Hölderlins Potenzial – er hatte sogar festgestellt, dass Hölderlin „unter den philosophischen Dichtern einen bedeutenden Rang einnehmen“ könnte – wurden anhand der Sophokles Übersetzungen unterminiert. Er ermunterte das Publikum zu „divinieren, ob mit Hr. H[ölderlin] seit kurzem eine Metamorphose vorgegangen sey, oder ob er durch eine verschleierte Satire auf den verderbten Geschmack des Publikums habe wirken wollen“ (StA 7.4, 97). Die Enttäuschung dieser vielversprechenden Erwartungen liegt vor allem an Hölderlins Verachtung des Silbenmaßes bei der Übertragung:

Schon das Sylbenmaaß dieser Übersetzung ist durch die gänzliche Charakterlosigkeit auffallend. Statt des tragischen Senars findet man hier neben einander vierfüßige, fünffüßige und sechsfüßige Jamben mit männlichem und weiblichem Ausgange, nebst allen möglichen Variationen verschiedenartiger Bewegungen (StA 7.4, 97f.).

Voss wirft der Übersetzung Hölderlins Charakterlosigkeit vor, was in seiner Argumentation an Hölderlins Verachtung der Originalmetrik liegt. In diesem Sinne führt Castellari (2018: 72f.) aus, dass die „Charakterlosigkeit“ von Hölderlins Text an dessen schwieriger Kategorisierung in den beiden Übertragungsarten der Klassiker zu jener Zeit liege: der Übersetzungen und der Transformationen. Hölderlins Fassung gehört nicht zu den Übersetzungen, in denen die ‚Poesie‘ d.h. die Bewahrung des Rhythmus des Originals anstelle der Verständlichkeit und Deutlichkeit bevorzugten, wobei eine möglichst wörtliche Übertragung in die Zielsprache beabsichtigt wurde. Die starke Kritik Voss' an Hölderlins Verachtung der Metrik des Originals schließt die Einordnung in diese Kategorie aus. Auch nicht zu den Transformationen können Hölderlins Texte gezählt werden. Solche Übertragungsart zeichnete sich durch die Vernachlässigung der ‚Poesie‘ aus, um in einer möglichst verständlichen und deutlichen Sprache eine Bühnenfassung zu schaffen. Hölderlins Text stellt aufgrund seiner anspruchsvollen Sprache keine Transformation dar.

Voss kritisierte auch Hölderlins Übersetzungsmethode: „keinen Commentar, noch die Arbeit eines früheren Denkers, keine lateinische Version, kein Lexikon; keine Grammatik har er vor Augen gehabt“ (StA 7.4, 98). Hölderlins Kenntnisse der griechischen Sprache

waren sicherlich begrenzt und führten ihn an manchen Stellen zu Übersetzungsfehler.¹¹⁸ Hellingrath, der Anfang des 20. Jahrhunderts die erste historisch-kritische Ausgabe der Werke Hölderlins herausgab, definierte Hölderlins Verhältnis zur griechischen Sprache in seiner Pindar-Übersetzung als

eine seltsame Mischung [...] von vertraut sein mit der griechischen Sprache und lebhaftem Erfassen ihrer Schönheit und ihres Charakters mit Unkenntnis ihrer einfachsten Regeln und gänzlichem Mangel grammatischer Exactheit [...]. Nicht leicht war einem Andern die tote Sprache so vertraut und lebendig/ nicht leicht einem Andern/ der einen so beträchtlichen Teil der Hellenischen Literatur beherrschte / die griechische Grammatik und aller philologische Apparat so fremd (Hellingrath 1910: 75; 79; zit. nach Catellari 2018: 51).¹¹⁹

Als Beweis für Hölderlins begrenzte Kenntnisse der griechischen Sprache gilt wohl der von Voss kritisierte Vers: „Was ist's, du scheinst ein rothes Wort zu färben?“ (StA 5, 206; v. 21). Das griechische Wort *kalchainō* bedeutet ‚dunkel aussehen‘; im übertragenen Sinne aber auch ‚erregt sein‘. Es wäre wohl auch möglich, dass diese extreme Wörtlichkeit daran liege, dass Hölderlin diese Zweideutigkeit verkannte.¹²⁰

Trotzdem waren gewiss nicht alle Fehler in Hölderlins Sophokles-Übersetzungen von den vermeintlich unzureichenden Kenntnissen des Altgriechischen bedingt. An bestimmten Stellen handelt es sich um durch die verwendeten Quellen induzierte Fehler. Von der Hölderlin-Forschung ist mittlerweile angenommen, dass sich Hölderlin von zwei verschiedenen Ausgaben der Texte Sophokles‘ bediente.¹²¹ Während eine von diesen Quellen noch unbekannt bleibt, wird davon ausgegangen, dass die zweite die zwischen 1544 und 1555 in Frankfurt bei Braubach erschienene Ausgabe der *Sophoclis Tragoedia septem cum Interpretationibus vetustis et valde utilibus* (auch nach dessen Entstehungsort *Brabuchania* genannt) darstellt. Konkret basierte Hölderlin seine Übersetzung von Sophokles auf die sogenannte „Juntina“¹²², die in der *Brabuchania* enthaltene Ausgabe der *Antigone* und des *Ödipus*. Die *Brabuchania* weist eine „Fülle von sinnentstellenden Interpunktionen“ auf, „die syntaktische Zusammenhänge zerreißen und andererseits falsche

¹¹⁸ Pöggeler (2004: 104) stellt fest, dass es in Hölderlins Übersetzungen der sophokleischen Texten insgesamt 162 „schwere Fehler“ gebe. 55 im *Ödipus* und 117 in der *Antigonä*.

¹¹⁹ Die auffällige Rechtschreibung und Interpunktion in diesem Zitat sind als kennzeichnende Merkmale der Drucke des George-Kreises zu betrachten.

¹²⁰ Hölderlins Übersetzung dieses Verses wird aber auch als das Resultat einer Interpretation angesehen. Steiner (2014: 111) sieht z.B. in Hölderlins Version einen Versuch, mit der Berufung auf die rote Farbe einen menschlichen Ausdruck widerzuspiegeln, wobei die Farbe die Absicht Antigonens ausdrücken.

¹²¹ Hier ist die Arbeit Nickaus (1989) zu erwähnen, in der die verschiedenen Quellen verglichen werden, deren sich Hölderlin bei seinem Übersetzungsprozess hätte bedienen können.

¹²² Diese Bezeichnung stammt aus dem Namen des Verfassers des Vorworts, das in dieser Ausgabe veröffentlicht wurde: Bernardus Iuncta (vgl. Nickau 1989: 270).

Zuordnungen schaffen“ (Schmidt 1995: 68). Da diese Fehler mit Hölderlins vermeintlichen Missinterpretationen des Originaltextes übereinstimmen, lässt sich die Brabuchania als Hölderlins zentrale Textquelle anerkennen (vgl. Böschenstein 2002b: 280; Pöggeler 2004: 82; Fornaro 2018: 80f.).¹²³

Daneben sind auch einige in der zeitgenössischen Kritik als fehlerhaft bezeichnete Stellen, die jedoch von den von Hölderlin verwendeten Scholien induziert wurden. Bei unklaren oder interpretatorisch problematischen Passagen bediente sich Hölderlin den in den verwendeten Ausgaben bereitgestellten Scholien, die dem Dichter „manchmal treffende, manchmal aber auch skurrile und abwegige Texterklärungen“ (Schmidt 1995: 69) gaben.

Die zeitgenössische Kritik zeichnete sich, wie gezeigt, dadurch aus, dass die Übersetzungs- und Interpretationsfehler in Hölderlins Übersetzung sichtbar zu machen waren. Die vom gelehrten Publikum als misslungen unterschätzte Übersetzung diente zudem auch zur Etablierung des Wahnsinnsdiskurses um die Figur des Dichters. Dabei sind zwei Tendenzen zu erkennen. Die eine betrachtete Hölderlins Übersetzungen als Resultat einer geistigen Krankheit. Die andere nahm die Arbeit an Sophokles als Auslöser der Umnachtung des Dichters wahr (vgl. Castellari 2018: 82). Diese ständige Verbindung des Wahnsinnsdiskurses in den seltenen Erwähnungen der Sophokles-Übersetzungen führten dazu, dass selbst Hölderlin-Verehrer wie Heinrich von Diest, der 1822 eine Sammlung von den Werken des Dichters herausgab, das literarische Potenzial der Übersetzungen verleugnete. In diesem Sinne argumentierte er, dass „es nicht geraten sey, sie nochmals abdrucken zu lassen, indem sie schon häufige Spuren einer inneren Geisteszerrüttung an sich trüge[n]“ (StA 7.2, 544).¹²⁴ Die Ansicht, dass Hölderlins Sophokles-Übersetzungen eine von seiner Geisteskrankheit geprägte Arbeit waren, war im 19. Jahrhundert die dominierende, wodurch die Sophokles-Texte in späteren Jahrzehnten in Vergessenheit gerieten.

¹²³ Fornaro (2018: 80f.) führt in diesem Sinne aus, dass sich Hölderlin auch anderer Ausgaben und philologischen Kommentaren hätte bedienen können. Sie erwähnt unter anderen den lateinischen Kommentar von Joachim Camerarius (1534), den englischen von Thomas Johnson (1758-1775) und die annotierten und kommentierten Editionen von Capperonier und Vauvillier (1781). Diese Annahme bleibt allerdings als eine Hypothese, die eventuell anhand der interpretatorischen Modifizierungen Hölderlins am Originaltext zu beweisen wäre.

¹²⁴ Eine ähnliche Auffassung vertraten die Herausgeber anderer zeitgenössischen Editionen der Werke Hölderlins. Uhland und Gustav Schwab (1826) sowie C. Theodor Schwab in seiner späteren Ausgabe (1846) ließen die Sophokles-Texte Hölderlins von ihren jeweiligen Editionen aus, da sie die Übersetzungen mit deren Spuren von Wahnsinn als eine Beeinträchtigung zur Etablierung des Dichters als Klassiker ansahen (vgl. Castellari 2018: 83f.).

Wie gezeigt, beschränkten sich die zeitgenössischen Kritiken größtenteils auf die Abwertung der Übersetzungen Hölderlins aufgrund der angenommenen Fülle an Übertragungsfehlern und auf die Pathologisierung des geistigen Zustands des Dichters. Die Berücksichtigung des ästhetisch-stilistischen interpretatorischen Aspekts in den Übersetzungen wurde in den ersten Kritiken ausgeschlossen. Erst Jahrzehnte später sind die ersten Würdigungen zu finden.¹²⁵

1.1.1 Die *Anmerkungen*: Hölderlins Ausführungen zum Tragischen

Die Sophokles-Übersetzungen Hölderlins erlebten im 20. Jh. eine Wiederbelebung und erweckten das Interesse der Literaturkritiker. Walter Benjamin nahm sie in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* als „Urbilder ihrer Form“ (Benjamin 1972: 21) wahr. Nicht nur die Übertragungen, sondern auch die begleitenden *Anmerkungen* wurden zum Forschungsobjekt. Diese beiden Texte erwiesen sich als wesentlich zur Deutung und kritischen Bewertung der Übersetzungen, denn sie beinhalten theoretische Erläuterungen zur Reflexion des Dichters über die griechische Tragödie und über die Übersetzungsaufgabe. Die *Anmerkungen zum Ödipus* und die *Anmerkungen zur Antigone* sind jeweils in drei thematischen Abschnitten geteilt. Hölderlin setzt sich zuerst mit der Komposition des griechischen Dramas und dem Konzept des Tragischen auseinander. Im zweiten Teil werden einzelne Passagen der jeweiligen Dramen kommentiert, wodurch ein Einblick in Hölderlins Übersetzungsmethode verschaffen wird. Im dritten Abschnitt wird schließlich auf das Konzept des Tragischen unter geschichtlicher Perspektive eingegangen (vgl. Böschstein 2002a: 247).

Die Erläuterungen zum Begriff des Tragischen sowie zu dessen Zusammenhang mit der Geschichte waren im Laufe der Zeit Objekt von verschiedenen Untersuchungen, wobei sich aus den *Anmerkungen* eine Tragödientheorie Hölderlins ableiten lässt. Unter den verschiedenen Versuchen einer Ausformulierung von Hölderlins Tragödientheorie ist die Arbeit Schmidts (1995) zu erwähnen. Drei Begriffe sind hierin zur Kenntnis zu nehmen: Rhythmus, Entgrenzung und „vaterländische Umkehr“.

Der erste Kernbegriff von Hölderlins Tragödientheorie bezieht sich auf die strukturelle Konzeption der griechischen Tragödien. Dabei erläutert Hölderlin, wie sich Sophokles bestimmter Verfahren bedient, um die dramatische Handlung von einem „dynamischen

¹²⁵ Zu einer ausführlichen Behandlung der Rezeption der Sophokles-Übersetzungen Hölderlins siehe Castellaris (2018: 67-132) Arbeit.

Fortriss“ (Böschstein 2002a: 247) zu schützen. Dazu verwendet Hölderlin den Begriff des Rhythmus, wobei er auch andere Bezeichnungen wie „das kalkulable Gesez“ oder den „gesezliche[n] Kalkul“¹²⁶ heranzieht. Damit seien „besonders sichere und charakteristische Prinzipien und Schranken“ (StA 5, 195) gemeint, die den Rhythmus der dramatischen Handlung bestimmen.¹²⁷ In den *Ödipus* und der *Antigonä* wird der rhythmusstiftende Mechanismus durch den Seher Tiresias realisiert. Die Vorhersage, in der das Künftige als Wahrheit präsentiert wird, erscheint in den beiden Dramen jeweils in dem Moment, als der „dynamische Fortriss“ zu eskalieren droht. Beim *Ödipus* tritt der Seher kurz nach dem Anfang des Stücks auf und verlangsamt somit den raschelnden Anfang der Handlung. Bei der *Antigonä* geschieht dies dagegen gegen Ende des Stücks. Im Gegensatz zu deren verlangsamerer Funktion im *Ödipus* beschleunigt die Wahrsage Tiresias den Ausgang der Handlung, indem er den Fall der Familie Kreons prophezeit. Die Auftritte Tiresias‘ fungieren demnach als Zäsuren in den jeweiligen Dramen, die eine „gegenrhythmischen Unterbrechung“ (StA 5, 196) erzeugen. Die beiden Dramen Sophokles sind demzufolge nach der rhythmischen Konzeption Hölderlins symmetrisch konzipiert.

Die Rhythmusauffassung Hölderlins geht allerdings über diesen strukturell-konzeptionellen Aspekt hinaus. Die Zäsur, die durch den Auftritt Tiresias‘ verursacht wird, markiert ebenso ein zentrales Phänomen in Hölderlins Tragödienauffassung, das zur Einführung des zweiten Kernbegriffs seiner Überlegungen zum Tragischen beiträgt: die Entgrenzung. Tiresias gibt dem tragischen Helden mit seiner Wahrsagung einen Einblick in eine Zeitkonzeption, die dem menschlichen Denken verwehrt bleibt. Die Wahrsage, die Hölderlin als „das reine Wort“ definiert, konfrontiert die menschliche, messbare Zeitkonzeption mit dem unendlichen, göttlichen Zeitverständnis (vgl. Rosenfield 2008). Diese beiden Vorstellungen stehen in enger Verbindung mit Hölderlins Unterscheidung zwischen dem Organischen und dem Aorgischen.¹²⁸ Unter dem ersteren ist „das Organisierte,

¹²⁶ Pöggeler (2004: 90) sieht in Hölderlins vielfältigen Bezeichnungen für denselben Begriff und in den ständigen Verwendungen von abgeleiteten Formen der Wörter „Kalkül“ und „Gesetz“ einen Beweis für die vage terminologische Auseinandersetzung des Dichters.

¹²⁷ Hölderlin bezeichnete diese Mechanismen und Prinzipien der altgriechischen Dichtung als „mechane der Alten“ (StA 5, 195). Damit ist etwas Übergreifendes gemeint, das auch für die moderne Kunst anwendbar sei. Das griechische Wort *mechane* hebt diese Idee hervor. Diese Prinzipien und Mechanismen zu erkennen, zu lernen und anzuwenden, gehört nach Hölderlin zur Aufgabe des modernen Dichters (vgl. Pöggeler 2004: 89).

¹²⁸ Hölderlin beschreibt diesen Kontrast in seinem Aufsatz *Grund zum Empedokles*, der eine Anmerkung zu seinem Drama *Der Tod des Empedokles* darstellt. Hölderlin unterscheidet die Begriffe des Organischen und des Aorgischen im Zusammenhang mit der Gegenüberstellung von Kunst und Natur. Während der Kunst „ins Extrem der Selbstthätigkeit [...] und Reflexion, die Natur hingegen [...] in das Extrem des aorgischen, des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten übergeht“ (StA 4.1, 153).

Reflektierte des Geistes und der Kunst“ zu verstehen, während letzterer „das Unbewußte, Sprachlose, Unbildliche und Desorganisierende der Natur“ bezeichnet (Ryan/Seifert 1984: 1329). Aus diesem Grund bezieht sich Hölderlin auf das Aorgischen bzw. die göttliche Vorstellung als „Naturmacht“. Die Wahrsagungen Tiresias scheinen demnach die Kollision dieser beiden Vorstellungen mit sich zu bringen. Dieser „Wechsel der Vorstellung“ (StA 5, 196), wie Hölderlin es nennt, erfüllt dadurch eine rhythmische Funktion, dass er in die göttliche gewährt, die über menschliches Schicksal waltet, „in zuerst verhüllter; dann zunehmend enthüllter Form“ (Böschstein 2002a: 248) bekannt gegeben wird. Die Sprache, in der das Schicksal des tragischen Helden mitgeteilt wird, spielt demnach bei der Dynamik der dramatischen Handlung eine wesentliche Rolle.

Wie Schmidt (1995: 75f.) erläutert, führt diese Konfrontation der beiden Zeitvorstellungen zur Entgrenzung des dramatischen Helden. Das Bewusstsein vom eigenen Schicksal erlaubt dem tragischen Helden, Kontakt mit dem Göttlichen bzw. Aorgischen aufzunehmen, sodass er einen „tragische[n] Transport“ (StA 5, 196) erlebt. Pöggeler (2004: 91) vertritt die Ansicht, dass das Konzept *Transport* bei Hölderlins Tragödientheorie dem französischen *transport*-Begriff zugrunde liegt. Im Französischen bezieht er sich nicht nur auf die Beförderung in einen anderen Ort, sondern auch auf eine Erregung und Entzückung. Diese Zweideutigkeit stünde in Zusammenhang mit Hölderlins Auffassung des Tragischen. Der Transport – im Sinne Hölderlins – bedeutet erstens eine Versetzung des Helden „zur exzentrischen Sphäre der Toten“ (StA 5, 197). Das Wort ‚exzentrisch‘ ist hier in seiner ursprünglichen Bedeutung zu begreifen: *ékkentros*, ek = (her)aus und kéntron = Zentrum, d.h. außerhalb des Zentrums. Der tragische Held wird von „dem Mittelpunkt seines inneren Lebens in eine andere Welt entrückt“ (ebd.), in die Totenwelt. Ödipus wird nach der Wahrsagung Tiresias‘ zum verstorbenen Laios mitgerissen, während Antigone nach dem Verbot Kreons ihre Sorgfalt auf die Leiche ihres Bruders Polyneikes wendet. Dieser Transport führt ferner den tragischen Helden von der menschlichen Welt des Organischen in den Bereich des Göttlichen, des unendlichen Aorgischen. Aus diesem Grund führt Steiner aus, dass die Tragödie – nach Hölderlins Auffassung – „die Aufführung eines Gottesgeschehens“ (Steiner 2014: 99) darstellt. Das Bewusstsein vom eigenen Schicksal bedeutet den Einbruch des Göttlichen bzw. des Aorgischen ins menschliche Organische. Als der tragische Held aber seines eigenen Schicksals bewusst ist, versucht er, ihm zu entgehen. Er strebt also an, den Abstand zwischen dem Organischen und dem Aorgischen zu überwinden

Zweitens bringt der tragische Transport den Helden „in zorniger Ahnung“ (StA 5, 197). Das Konzept des Zorns ist als ein „Extremzustand der Entgrenzung des Individuums zum Absoluten hin“ zu verstehen, der „gleichbedeutend mit der Hingerissenheit von der ‚Naturmacht‘, vom ‚Gott‘“ (Schmidt 1995: 75) ist. Der in Zorn geratene Held signalisiert also die Zusammenkunft von Göttlichem und Menschlichem. Wie Hölderlin es im folgenden Zitat beschreibt:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget (StA 5, 201).

Wie der Dichter erklärt, handelt es sich dennoch nur um ein ephemeres Einswerden beider Sphären, dem ein absolutes Scheiden folgt. Denn die De-zentrierung des tragischen Helden von seiner Lebenssphäre und seine partielle Verbindung mit dem Göttlichen stellt seine Identität infrage. Der Held erfährt nämlich, dass sein eigenes Leben nicht ihm gehört, dass er nur ein Spielball göttlicher Mächte ist. Da findet ein „Versuch der Selbstbewahrung“ (Schmidt 1995: 76) statt, der einen Kampf gegen die „Naturmacht“, d.h. gegen das eigene Fatum auslöst. Das Scheitern des Helden, seinem eigenen Schicksal zu entgehen, bringt schließlich seine totale Scheidung mit den Göttern mit sich. Der geblendete Ödipus und die im Leben begrabene Antigone veranschaulichen diese Entgrenzung. Nur beim fatalen Versagen des Helden stellt sich das Gleichgewicht zwischen dem Organischen und dem Aorganischen wieder her: „Das ‚Organische‘ nimmt jetzt universelle Gültigkeit für das Individuum an, und das ‚Aorganische‘ [...] wird rationalem Verstehen und der Integration in Natur und Gesellschaft unterworfen“ (Steiner 2014: 99).

Schließlich bezieht sich der dritte Aspekt der Tragödientheorie Hölderlins auf deren geschichtliche Bedeutung. Aus einer zeitlich-geschichtlichen Perspektive, ereignet sich der Zerfall des tragischen Helden in einer Übergangsphase zwischen Vergangenheit und Zukunft (vgl. Schmidt 1995: 79ff.). „[V]om Vergangenen [besthet] nichts mehr und vom Zukünftigen noch nichts“ (Schmidt 1995: 79): Ödipus erfährt von seiner wahren Herkunft und seinem Verbrechen und bestraft sich selbst dafür, während Antigone für ihre zum Gesetzbruch deklarierte Tat verurteilt wird. In diesem Moment gibt es dennoch keinen Einblick in das Künftige. Alles bleibt offen, sodass nun Hölderlin zufolge eine „vaterländische Umkehr“ (StA 5, 271) stattfinden kann.¹²⁹ Die tragische Handlung, welche die

¹²⁹ Nach Schmidt (1995: 81f.) wird das revolutionäre Potenzial der Tragödie nur „[i]m Bewusstsein des Lesers“ hervorgebracht. Die Reflexionsarbeit des Rezipienten wird demnach als ein unentbehrlicher Schritt angesehen, ohne den die Tragödie deren vollständige Wirkung nicht ausüben kann.

Trennung zwischen Menschlichem und Göttlichem, zwischen Organischem und Aorgischem mit sich bringt, kann nur „in Augenblicken mehr oder weniger katastrophenhaften gesellschaftlich-historischen Wandels“ (Steiner 2014: 99) ihre beste Wirkung ausüben. Damit sind Revolutionen gemeint. Hölderlin sieht Sophokles' *Antigone* als Darstellung eines Übergangs zwischen Totalitarismus und Demokratie. Hölderlin übersetzt das Stück unter dem Einfluss der Französischen Revolution, die genau diese Transition anstrebte. Dennoch versteht Hölderlin „vaterländische Umkehr“ nicht nur im politischen Sinne. Er betrachtet sie vielmehr als totale Revolution: „Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen [...], wo die ganze Gestalt der Dinge sich ändert“ (StA 5, 271). Hölderlin plädiert hiermit also für eine Revolution in allen Bereichen des Lebens: im Politischen, im Kulturellen, im Gesellschaftlichen und im Moralischen.

1.1.2 Übersetzungspraxis Hölderlins und deren Anwendung in der *Antigonä*

In den *Anmerkungen* zu den beiden Sophokles-Übersetzungen weist Hölderlin auf die Besonderheiten seiner Übersetzungsmethode hin. Steiner differenziert in Hölderlins Übersetzungen „mindestens drei Übersetzungsebenen“ (Steiner 2014: 91). Diese verschiedenen Ebenen seien allerdings nicht sauber voneinander zu trennen, sodass sich bei der Übertragung von manchen Textstellen methodologische Überschneidungen ergeben könnten.

Die erste Ebene entspricht Steiner zufolge der des „klassischen Idealismus“ (ebd.). Diese stellt eine frühere Übersetzungsart dar, die unter anderen in den ersten Versionen der Sophokles-Übertragungen zu erkennen ist. Es handelt sich dabei um eine Übersetzungsart, die das Original „treu, aber auch frei“ (ebd.) wiederzugeben versucht. Angestrebt wird ein deutlicher und verständlicher deutscher Text, der den deutschen Rhetorik- und Grammatikkonventionen gerecht wird. Im Text soll allerdings der „Sinn und die leuchtende Kraft der griechischen Tragiker voll zum Ausdruck kommen“ (ebd.).

Die zweite Übersetzungsebene stellt den genauen Gegenpol zur ersten dar. Mit seiner „kompromißlose[n] Buchstäblichkeit“ (Steiner 2014: 92) plädiert Hölderlin für eine Wort-für-Wort-Übersetzung, bei der die Grammatik und die Konventionen der Zielsprache nicht berücksichtigt werden. Als Resultat ergibt sich eine „durchschneidende Sprache zwischen Herkunfts- und Zielsprache“. Diese Hybridform lässt sich zum Beispiel in der verschachtelten Syntax der Redeparteien von Hölderlins *Antigone* beobachten. Die radikale Wörtlichkeit und Hybridität von Herkunfts- und Zielsprache wurden allerdings von

Walter Benjamin verehrt und als eine der Basen für seine eigene Übersetzungstheorie genommen.

Die dritte Übersetzungsebene entspricht der „metamorphische[n] Übertragung“ (Steiner 2014: 93). Was damit angestrebt wird, drückt Hölderlin in den *Anmerkungen zur Antigonä* aus: Man müsse die eigene „Vorstellungsart mehr [...] nähern [...]. Wir müssen die Mythe nemlich überall *beweisbarer* darstellen“ (StA 5, 268; Hervorhebung M.A.S). Das Ziel besteht also darin, den zeitlichen und soziokulturellen Abgrund zwischen dem Entstehungskontext des Originaltexts und der Gegenwart der Übertragung.¹³⁰ Bei seinem *Sophokles-Projekt* bildet Hölderlin also eine Brücke zwischen dem Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. und dem Deutschland des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, zwischen dem Griechischen und dem „Hesperischen“, der deutsch-abendländischen Tradition.¹³¹ Hölderlin vertritt die Auffassung, dass die Zeit den Originaltext transformiert. Damit ist nicht gemeint, dass neue Lektüren des Mythos den Text verändern, umdeuten oder bereichern können, sondern dass es im Text „gewisse Wahrheiten, gewisse Arten von Bezeichnungen und Vollzugspotentialitäten“ (Steiner 2014: 93) gibt, die in seiner ursprünglichen Form latent sind. Die Aufgabe des Übersetzers wäre in dem Fall, durch die Wirkung der Zeit und durch den Sprachwechsel diese (noch) nicht aufgedeckten Wahrheiten, Bezeichnungen und Potenzialitäten sichtbar zu machen. Diese Absicht erklärt Hölderlin seinem Verleger Friedrich-Wilmans in einem Brief:

Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und *Fehler*, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr herausgebe, und ihren *Kunstfehler*, wo er kommt, verbessere (StA 6.1, 434; Hervorhebung M.A.S).

Hölderlin bezieht sich auf die verborgenen Wahrheiten des Originaltexts als „Kunstfehler“, wobei sich ableiten ließe, dass Hölderlin durch die Modifizierungen und eventuellen Korrekturen in seiner Übersetzung „Sophokles treuer sein [will], als dieser sich selbst

¹³⁰ Castellari (2018: 57-63) erkennt dennoch in Hölderlins Übersetzungen und Anmerkungen ein anderes Ziel. Er interpretiert Hölderlins Äußerungen zur tragischen Gattung als einen Versuch, aus Sophokles Texten inszenierbare Stücke zu machen. Dafür spreche vor allem die Verwendung von Begriffen wie Rhythmus oder Zäsur, die aus einer performativen Perspektive zu lesen sind. Die „Mythe beweisbarer darstellen“ würde demnach bedeuten, die Sophokles-Texte in eine moderne Tragödie zu verwandeln. Hölderlins Sophokles-Projekt wäre also ein Versuch des Dichters, seinen Namen in die damalige deutsche Bühne zu bringen. Aus diesem Grund hätte er wohl Kopien seiner Übersetzungen an Goethe, den Direktor des Weimarer Hoftheaters eingereicht.

¹³¹ Hölderlin prägte den Begriff des Hesperischen, um die deutsch-abendländischen Weltvorstellungen im Kontrast mit den antiken (Griechischen) zu differenzieren: „Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt, / Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!“ (StA 2.1, 95; v. 149f.).

war“ (Steiner 2014: 95). Das Orientalische, worauf er sich bezieht, entspreche dann gerade den Wahrheiten, die in Sophokles Tragödie verleugnet worden wären. Darunter seien die „historischen Bindungen Griechenlands an den Osten“ (Horn 2008: 47) zu verstehen, die Hölderlin mit dem Bild des apollonischen Feuers verbindet. Genau das ist, was Hölderlin mit seiner Übertragung aus dem Griechischen ins Deutsche bzw. Hesperische sichtbar zu machen versuche (vgl. Steiner 2014: 93).

Unter dem apollinischen Feuer versteht Hölderlin die „urtümlichen Ekstasen und Reinheiten göttlicher Inspiration“ (Steiner 2014: 95), die in den archaischen Phasen der griechischen Kunst herrschten. Da richteten sich die Künstler nach der göttlichen Begeisterung, während der Verstand an die Seite gerückt wurde. Als Beispiel dafür erwähnt Steiner Platos Ion: „Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schöne Gedichte, [...] so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigen Bewusstsein diese schöne Lieder“ (Plato/Schleiermacher 1855; 533 St.1 E). Das apollonische Feuer steht der junonischen Nüchternheit gegenüber.¹³² Die Konfrontation dieser beiden Prinzipien legt er in einem Brief an Böhlendorff¹³³ dar:

[Die Griechen sind] des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische Junonische Nüchternheit für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen (StA 6.1, 426).

Im Gegensatz zum apollonischen Feuer bezeichnet die junonische Nüchternheit Hölderlin zufolge die Mäßigkeit, durch die sich die griechische Kunst kennzeichnete. Die Vorherrschaft der Vernunft in den griechischen Tragödien verleiht der *Antigone* des Sophokles nach dem deutschen Dichter ein Übermaß an Form. Hölderlin nimmt sich mit seiner Übersetzung vor, den hinter dieser Form verborgenen „apollonisch-leidenschaftlichen Urgrund“ (Steiner 2014: 96) wieder zu beleben und ihn dem „hesperischen“ Leser zu vermitteln.

¹³² Steiner (2014: 98) deutet darauf hin, dass die Kategorien des apollinischen Feuers und der junonischen Nüchternheit jeweils der des Aorgischen und der des Organischen entsprechen. ‚Apollinisches Feuer‘ und ‚junonische Nüchternheit‘ wären die Äquivalenten der zwei Kategorien des Tragischen bei deren Anwendung auf die Übersetzungstheorie des Dichters.

¹³³ Casimir Ulrich Böhlendorff war ein deutscher Dichter, Dramatiker und Historiker, der einen gelegentlichen Briefwechsel mit Hölderlin führte. Dabei setzten sie sich insbesondere mit den eigenen Werken auseinander. Böhlendorff reichte Hölderlin z.B. sein Drama *Fernando oder Kunstweihe* (1801) ein, zu dem sich Hölderlin im zitierten Brief äußerte (vgl. StA 6.1, 425-428).

In diesem Sinne sind, wie Savage (2008: 165f.) bemerkt, gewisse Parallelen zu erkennen, was die Aufgaben Hölderlins und Brechts anbelangt. Beide agieren nämlich als ‚Archäologen‘, die sich vornehmen, den ursprünglichen Charakter der Handlung des Antigone-Mythos wiederzugewinnen. Hölderlin versuchte mit seiner Übersetzung das apollonische Feuer aufzudecken, das sich hinter der junonischen Nüchternheit verbirgt, während Brecht die hinter dem hellenischen Glauben versteckte ‚realistische Volkslegende‘ ans Licht zu bringen anstrebte.

1.1.3 Hölderlins *Antigonä* als Beispiel einer „metaphorischen Übertragung“

Hölderlins Übersetzung der *Antigonä* entspricht nach Steiner der Ebene der „metamorphische[n] Übertragung“ (Steiner 2014: 93). Das lässt sich daran erkennen, dass die Handlung des sophokleischen Stücks bleibt in der Fassung des deutschen Dichters unverändert. Dennoch sind bestimmte Wortwahlen und semantische Modifizierungen im Vergleich zum Original, die Einblicke in Hölderlins Interpretation des Mythos geben. Im Folgenden wird auf vier Aspekten der Übertragung Hölderlins eingegangen, die sowohl das Tragödienverständnis des Dichters als auch seine Übersetzungsart widerspiegeln. Konkret werden die Gegenüberstellung der göttlichen und der menschlichen Mächte, die Charakterisierung der Antigone als Antitheos, der Konflikt zwischen beiden Hauptcharaktere des Dramas und die Rolle des Chors untersucht.

1.1.3.1 Göttliche und menschliche Macht: Die Götter und Kreon

Unter den verschiedenen Eingriffen Hölderlins in das sophokleische Stück ist die Auslassung der Götternamen zu erwähnen, die durch ein „entmythologisierendes Verfahren“ (Schmidt 1995: 70) paraphrasiert werden. Zeus wird zu „der Erde Vater“ (StA 5, 205; v. 2) bzw. dem „Vater der Zeit“ (StA 5, 245; v. 987), Aphrodite zur „göttliche[n] Schönheit“ (StA 5., 239; v. 829) und Dionysos zum „Freudengott“ (StA 5., 253; v. 1169). Damit versuchte Hölderlin laut Steiner (2014) den Mythos ins Hesperische zu übertragen. In dem Fall könnte es sich konkreter um eine Übertragung in die christlich-abendländischen Tradition handeln. In diesem Sinne spricht Böschstein (2002b: 286) von einer „Verchristlichung“ des Mythos. Fornaro (2018: 90) sieht in der Hölderlin’schen Bezeichnung „der Erde Vater“ für Zeus eine Anspielung an den christlichen „Vater unser“ in der Bibel, wobei die Korrespondenz zwischen Zeus und dem christlichen Gott hervorgehoben würde. Ferner würde dies laut Fornaro in einem späteren Chorlied bestätigt, in dem der

Chor den Vater der Erde als denjenigen beschreibt, der „das Nächste und Künftige / Und Vergangne“ (v. 633f.) besorgt. Für diese Ansicht sprechen ebenso weitere Allusionen auf den Tod Christi im Stück, wie z.B. als Kreon den Wächtern auffordert, dass der Täter „lebend erst, ans Kreuz gehängt“ (StA 5, 217; v. 323) wird.

Die Paraphrasierungen der Götternamen könnten allerdings Bernofsky (2001: 225) zufolge statt als Aneignung durch den christlichen Glauben als Verallgemeinerung angesehen werden. Die Auslassung der Götternamen und deren Ersatz durch die Eigenschaften der jeweiligen Götterfiguren in der altgriechischen Religion könnten auch darauf zielen, die mythische Geschichte ihrer ursprünglichen Religion zu entziehen und die darin enthaltene universalste Werte hervorzuheben. Das gelinge Hölderlin, wie Bernofsky bemerkt, durch das Evozieren universaler Begriffe wie Erde, Schönheit oder Liebe. Die Auslassung der Götternamen betrachtet Bernofsky als eine Generalisierung der von den mythischen Göttern vertretenen Ideen, was mit Hölderlins Ziel, „die Mythe [...] beweisbarer dar[zu]stellen“ (StA 5, 268), zusammenhänge. Einer ähnlichen Auffassung ist Steiner (2014: 95; 109f.), der in der Bezeichnung „der Erde Vater“ eine Anspielung auf das chthonische Thema im Mythos erkennt. Das Chthonische, d.h. die Erde, die leitmotivisch bei der Bestattung Polyneikes' und bei Antigones Grab präsent ist und das ganze Stück prägt, wird in der von Hölderlin paraphrasierte Gottesbezeichnung hervorgehoben. Die Berufung auf die Erde fungiert nach Steiner nicht nur als Leitmotiv. Die Erde, die als Start- und Endpunkt des Lebens angesehen wird, deutet ebenso auf das ‚Orientalische‘ im Stück hin. Die – im Sinne Hölderlins – hinter der Form der Götternamen verborgene Wahrheit über den Menschen und seine Herkunft wird durch ihre Paraphrasierung sichtbar. Der Dichter mag also in den griechischen Götternamen eine Hürde gesehen haben, die eine hesperische bzw. modern-okzidentale Lektüre des Stücks verhindert.

Gerade dieses chthonischen Vokabulars könnte sich Hölderlin bedient haben, um den Kontrast zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre zu markieren. Als Gegenpole zu Zeus, der Vater der Erde genannt wird, erscheint Kreon als „Feldherr“ (StA 5, 205; v. 8).¹³⁴ In dieser Gegenüberstellung könnte der religiöse Kern der Tragödie erkannt werden. Der absoluten Macht der Götter gegenüber, die mit der Erde verbunden werden, steht in der Tat die begrenzte Macht des Tyrannen Kreon, dessen Herrschaft auf die *polis* beschränkt ist (vgl. Fornaro 2018: 90). Diese Dichotomie zwischen der Absolutheit der Göt-

¹³⁴ Hölderlin übernahm wohl diese Bezeichnung aus der barocken Übersetzung der *Antigone* durch Martin Opitz.

ter und die Begrenztheit des Menschen steht in enger Verbindung mit Hölderlins Differenzierung zwischen dem Organischen und dem Aorgischen. Gegen diese Auffassung erkennt Steiner in der Bezeichnung „Feldherr“ die Gestalt des *strategós*¹³⁵ (στρατηγός), die „durch rohen Sieg in der blutigen Schlacht des Vortrages an die Macht gekommen ist“ (Steiner 2014: 110). Demzufolge würde der Figur Kreon einen gewissen Opportunismus zugeschrieben werden, da er, ohne am Kampf teilgenommen zu haben, nur aufgrund des Todes der beiden Erbprinzen die Herrschaft übernimmt.

Der Dialog zwischen Kreon und seinem Sohn Hämon erweist sich in diesem Sinne in Hölderlins Übersetzung als zentral für die Charakterisierung Kreons als Tyrannen. Der Dichter kommentiert folgende Stelle in seinen Anmerkungen:

KREON

Wenn meinem Uranfang' ich treu beistehe, lüg' ich?

HAEMON

Das bist du nicht, hältst du nicht heilig Gottes Nahmen. (StA 5, 236; v. 773f.)

In diesem Gespräch sind zwei thematische Modifizierungen Hölderlins zu erkennen, die einen Einblick in seine Interpretation der Figur Kreon geben. Der Tyrann bezieht sich in Hölderlins Übersetzung nicht auf seine Herrschaft (*arché*), sondern auf seinen „Uranfang“¹³⁶, um seine unbeugsame Haltung dem Verbrechen Antigones gegenüber zu legitimieren. Dies „führt auf die Grundlagen von Kreons Verhalten, die heiligende Ehrung der eigenen Herrschaft durch selbsterlassene Gesetze“ (Böschstein 2002b: 285). In diesem Sinne sieht Steiner (2014: 121) in Kreons Berufung auf seinen „Uranfang“ in dieser Stelle die Bestätigung seines ‚organischen‘ Charakters nach Hölderlins Deutung, sowohl in Bezug auf seine Identität als Herrscher, als auch bezüglich seiner Haltung zu den Göttern. Kreons Vorstellung ist stark hierarchisch geprägt. In seinem organischen Verständnis steht Kreon über Antigone, aber unter den Göttern. Aus diesem Grund nennt Steiner Hölderlins Kreon ein *Protheos*, „einer, der absolut nicht bereit ist, seinen Gott herauszufordern, aufrührerische Vertrautheit mit ihm zu suchen“ (Steiner 2014: 121).

¹³⁵ Der Terminus *strategós* bezieht sich auf den militärischen Rang des Heerführers. Der opportunistische Charakter dieser Position beschreibt Seyffert wie folgt: „In later times no more [strategi] were sent to the seat of war than were deemed sufficient for the purpose [...]. Those strategi who remained at home, besides seeing that the country was protected against hostile invasion, had the control of the war-taxes and [...] the selection and equipment of the troops and the jurisdiction affecting all the law-suits connected with the war-taxes and trierarchy, as well as all the military offences which had not been punished by the general at the seat of war“ (Seyffert 2011: 604).

¹³⁶ Obwohl diese Änderung im Laufe der Zeit Anlass zu unterschiedlichen Interpretationen gegeben hat, könnte es sich hier eventuell um einen Übersetzungsfehler Hölderlins handeln. Das Wort *arche* im Griechischen bedeutet sowohl ‚Herrschaft‘ als auch ‚Anfang‘.

Zudem modifiziert Hölderlin das Original, indem er die Instanz, auf die sich Hämon bezieht, ändert. Statt auf Gottes Ehre, wie bei Sophokles, bezieht sich der Sohn des Herrschers beim deutschen Dichter auf Gottes Namen. Hölderlin hält hier für „nöthig, [...] den heiligen Ausdruck zu ändern, da er in der Mitte bedeutend ist, als Ernst und selbstständiges Wort, an dem sich alles übrige objectiviret und verklärt“ (StA 5, 267). Der Dichter nimmt demnach eine Aktualisierung vor.

Steiner (2014: 121) erkennt im Wortwechsel zwischen Kreon und Hämon den Konflikt zwischen dem Griechischen und dem Hesperischen. Der Dialog veranschauliche, wie Kreon die von Zeus repräsentierte zyklische Zeitdimension verkennt.¹³⁷ Durch seine Berufung auf seinen eigenen „Uranfang“ verrät Kreon Zeus und bestätigt, dass er „griechisch-klassisch und vordionysisch“ (Steiner 2014: 121) bleibt. Seinerseits signalisiert Hämon die Wendung Kreons „von der Übermacht des gesetzlich Festgefügteten zu der des gesetzlosen, in heiligem Wahnsinn sein Bewußtsein behauptenden Geistes“ (Böschenstein 2002b: 285), was nach Hölderlins Ansicht nur zur (moralischen) Niederlage führen kann.

Die Konfrontation zwischen Kreon und den Göttern bei Hölderlin stellt demnach die Dichotomie zwischen dem Organischen und dem Aorgischen dar. Die Begrenztheit der Herrschaft Kreons auf das Irdische kontrastiert mit der absoluten Macht der Götter, was Hölderlin mit den Bezeichnungen „Feldherr“ und „Vater der Erde“ markiert. Das Übermaß an Organischem, das Kreon mit seinen unbeugsamen Gesetzen und seine hierarchischen Vorstellungen repräsentiert, schließt den Kontakt mit dem Göttlichen bzw. dem Aorgischen aus. Daran liege Kreons moralische Niederlage (vgl. Bernofsky 2001: 230; Böschenstein 2002b: 285).

1.1.3.2 Antigone als Antitheos

Hölderlin sieht in Antigone die Gestalt des Antitheos. Was er darunter versteht, führt er in den Anmerkungen aus: ein Mensch, der „in Gottes Sinne, wie gegen Gott sich verhält, und den Geist des Höchsten gesezlos erkennt“ (StA 5, 268). In seiner Übersetzung des Stücks des Sophokles nimmt der Dichter bestimmte Modifizierungen vor, die auf diese Interpretation hinweisen. Eine von denen ist bei der Berufung Antigones auf die göttlichen Sphären als Begründung für ihren Gesetzesbruch zu erkennen:

¹³⁷ Dieser Unterscheidung zwischen der menschlichen und der göttlichen Zeitvorstellung liegt die Konfrontation von Organischem und Aorgischem zugrunde.

KREON

Was wagtest du, ein solch Gesez zu brechen?

ANTIGONAE

Darum. *Mein* Zevs berichtete mirs nicht;

Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,

Die unter Menschen das Gesez begrenzet;

Auch dacht' ich nicht, es sey dein Ausgebot so sehr viel,

Daß eins, das sterben muß, die ungeschriebnen drüber,

Die festen Sazungen im Himmel brechen sollte. (StA 5, 223; v. 466-472; Hervorhebung im Original)

Dieser stellt einen der wenigen Momente im Stück dar, in denen ein griechischer Gottesname ausgesprochen wird. Hölderlin wollte demnach diesen Moment markieren. Was er aber typographisch hervorhebt, ist nicht der Name des Gottes, sondern der vorangestellte Possessivartikel, der im griechischen Original nicht vorhanden ist. Durch Hinzufügung des Possessivs bei der Berufung auf den Gott stellt Hölderlin Antigone als einen Menschen vor, der seine Taten und sein Verhalten als vom Göttlichen bestimmt begreift (vgl. Böschstein 2002b: 284f.). Der Possessivartikel könnte darüber hinaus darauf hindeuten, dass Antigone damit die verschiedenen Haltungen gegenüber Gott differenzieren will, sodass sie die menschlichen Gesetze Kreons den „ungeschriebnen [...] festen Sazungen im Himmel“ (v. 471f.) gegenüberstellt. Mit der Berufung auf ‚ihren‘ Gott Zeus wird also deutlich, dass sich Antigone von dem religiösen Verständnis Kreon distanzieren will. Fornaro (2017: 11) betrachtet dagegen Antigones Berufung auf ‚ihren‘ Gott als einen Weg, um feststellen zu können, dass ihre Tat nichts mit der religiösen Praxis zu tun hat. Es handele sich um eine symbolische Tat, die nur für sich selbst gelte. Diese beiden Lektüren stimmen allerdings darin überein, dass Antigone durch die Berufung auf Zeus versucht, ihre Taten zu rechtfertigen. Diese Legitimation stützt sich aber auf einem „gesezlos[en]“ (StA 5, 268) Verständnis des Göttlichen. Im Sinne Hölderlins kann die Berufung Antigones auf die Götter, um die Bestattung ihres Bruders zu legitimieren, als ein Zeichen ihres Antitheos-Charakters wahrgenommen werden.

Antigones Charakterisierung als Antitheos findet allerdings in ihrer Todesklage ihren besten Niederschlag. Hölderlin lässt hier Antigone Niobe mit einer Wüste vergleichen: „Ich habe gehört, der Wüste gleich sey worden / Die Lebensreiche, Phrygische, / Von Tantalos im Schoose gezogen, an Sipylos Gipfel“ (StA 5, 239f.; v. 852-854). Niobe, deren Name im Stück nicht erwähnt wird, nimmt in Hölderlins Übertragung eine zentrale Stelle ein. Die Tochter des Tantalos, die ständig mit ihrer Fruchtbarkeit gegenüber Leto prahlte, verspottete nach dem Mythos die Götter, indem sie sich der Verehrung Letos verweigerte. Als Strafe wurden all ihre Söhne außer einem und all ihre Tochter außer einer ermordet.

Niobe erstarrte vom Schmerz, sodass sie sich in einen Stein verwandelte. Nach Hölderlins Auffassung stellt Niobe einen „noch unausgebildete[n] Antitheos“ (Steiner 2014: 123) dar, dessen Wesen sich in der Gestalt Antigones wiederfindet. Dass Antigone Niobe, die in der griechischen Mythologie als Urbild der Fruchtbarkeit gilt, als eine Wüste ansieht, betrachtet Hölderlin als einen „erhabene[n]“ Spott. Der Vergleich mit der „Wüste“ deutet einerseits auf die Sterilität Niobes nach ihrer Verwandlung und wohl auch auf die Jungfräulichkeit Antigones hin. Andererseits könnte er auch auf die Folgen der Herrschaft Kreons für Theben verweisen (vgl. Steiner 2014: 123). Der Dichter bezeichnet diese Stelle als „[w]ohl de[n] höchste[n] Zug an der Antigonä“ (StA 5, 267). Antigones Abwertung der Niobe bedeutet die Konfrontation mit den Göttern und die Behauptung ihres „höchsten Bewußtseyn[s]“ (ebd.). Der Vergleich von Antigone und Niobe deutet auf die Parallelerscheinungen in ihren Schicksalen hin: Verlust direkter Verwandten (Niobes Kinder und Antigones Brüder), Sturheit gegenüber den oberen Instanzen und ihre Versteinerung.¹³⁸ Dass Antigone ihr eigenes Schicksal als eine Wüste sieht, signalisiert auch ihren Identitätsverlust, wie Hölderlin es in seiner Tragödientheorie darlegt. Das Gleichnis mit Niobe weist demnach eine „Simultaneität von ‚höchstem Bewußtseyn‘ [...] und höchster Bewußtlosigkeit“ (Böschstein 2002a: 249) auf. Hölderlin sieht in der Figur Antigones die Vervollkommnung der Niobe als Antitheos, da sie im Gegensatz zur Tochter des Tantalos zum Vorbild der „Aufrechterhaltung heroischer Geistespräsenz gegenüber göttlicher Übermacht“ (ebd.) avanciert. Darum spricht er von ihrem Wesen in den *Anmerkungen* im Superlativ:

[Die] höchste menschliche Erscheinung, und hier mehr Seele als Sprache [...], übertrifft alle ihre übrigen Äußerungen; und es ist auch nöthig, so im Superlative von der Schönheit zu sprechen, weil die Haltung unter anderem auch auf dem Superlative von menschlichem Geist und heroischer Virtuosität beruht (StA 5, 267).

Die Herausforderung an die Götter findet nur im „zornige[n] Selbsterkennen“ (StA 5, 241) der tragischen Heldin statt. Der Zorn, ein zentraler Begriff in Hölderlins Tragödientheorie, erlaubt dem tragischen Helden, „zur Erkenntnis seiner selbst“ (Steiner 2014: 124) zu gelangen. Sie wird von der „ursprünglichen Flamme der Lebensenergie“ (ebd.) durchdrungen und fühlt sich mächtig genug, um in ein tödliches Treffen mit den Göttern zu gehen. In anderen Worten: sie überschreitet die Sphäre des Organischen und tritt in die des Aorgischen ein. Der Untergang Antigones liegt dennoch auf einem Übermaß an Aor-

¹³⁸ Nach Böschstein (2002b: 286) basiert Sophokles Vergleich von Antigone mit Niobe primär auf die Korrespondenz von Niobes Verwandlung in einen Stein und Antigones Einschließung in einem Grab.

gischem. In Hölderlins Worten erhält der Antitheos „mehr von Göttern [...], als er verdauen konnte“¹³⁹ (StA 6.1, 427). Der von Antigone empfundene Zorn und der Kontakt mit dem Göttlichen haben demnach im Übermaß eine „vernichtende Wirkung“ (Böschstein 2002b: 286).

1.1.3.3 Der Konflikt Antigone-Kreon

In den theoretisch-ästhetischen Ausführungen Hölderlins zur Tragödie sowie zur Übersetzungspraxis und im konkreten Beispiel seiner Antigone-Übertragung ins Deutsche ist ein gemeinsames Muster zu erkennen. Hölderlins theoretische Überlegungen zum Tragischen beruhen auf der Kollision von Organischem und Aorgischem, wodurch die menschlichen und die göttlichen Sphären in Kontakt kommen. Seine Übersetzungspraxis geht andererseits davon aus, dass es zwei verschiedene Konzeptionsformen der Kunst gibt: das apollinische Feuer und die junonische Nüchternheit. Durch die Übertragung ins Hesperische wird versucht, das hinter der junonischen Nüchternheit verborgene apollonische Feuer wieder sichtbar zu machen. Die Definition von Gegenpaaren und ihr Kollidieren ist die Basis, worauf sich Hölderlins *Antigonä*-Übertragung stützt. Horn (2008: 48) stellt in diesem Sinne fest, dass die Antithese die „vorherrschende Reflexionsfigur“ in Hölderlins Tragödien sei.

Wie gezeigt, vertreten die beiden Hauptcharaktere des Mythos zwei unterschiedlichen Haltungen gegenüber Gott bzw. den Göttern. Hölderlin deutet schon in seinen *Anmerkungen* auf eine Relativität des Götterkults hin: „Auf der Erde, unter Menschen, kann die Sonne, wie sie relativ physisch wird, auch wirklich relativ im Moralischen werden“ (StA 5, 269). In Analogie, wie die Sonne unterschiedliche Erscheinungsformen vom Aufgang bis zum Untergang einnimmt, wird die moralische Haltung zu den Göttern relativiert. Sowohl Kreon als auch Antigone streben mit ihren Taten danach, die Götter zu verehren, nur tun sie das auf entgegengesetzter Weise; der eine durch seine strengen Gesetze, die andere durch ihren gesetzlosen Götterkult (vgl. Bernofsky 2001: 229). Hölderlin bezeich-

¹³⁹ Hölderlin schreibt diese Worte im Brief vom 4. Dezember 1801 an Böhlendorff. Der Dichter bezieht sich allerdings nicht auf die Figur der Antigone, sondern auf sich selbst im Vergleich zu Tantalus. Er stellt fest: „die Welt liegt heller vor mir, als sonst, und ernster. Ja! es gefällt mir [...], wie wenn im Sommer ‚der alte heilige Vater mit gelassener Hand aus röhlichen Wolken seegnende Blize schüttelt‘. Denn unter allem, was ich schauen kann von Gott, ist dieses Zeichen mir das auserkorene geworden“ (StA 6.1, 427). Hölderlin betrachtet sich selbst als einen von Gott inspirierten Dichter und fürchtet sich deshalb davor, ein Übermaß an göttlicher Inspiration zu bekommen. Hier könnte eventuell auch eine Anspielung auf Hölderlins geistige Krankheit erkannt werden.

net ihre Haltungen jeweils als „allzuförmlich“ und „unförmlich“. Diese Gegenpole entsprechen zudem den beiden Kategorien, auf denen Hölderlins theoretisch-ästhetische Überlegung zur Tragödie beruhen: dem Organischen und dem Aorgischen. Ihre Konfrontation wird im Zwiegespräch zwischen beiden deutlich:

KREON

Verderbt hat der das Land; der ist dafür gestanden.

ANTIGONAE

Dennoch hat solch Gesez die Todtenwelt gern.

KREON

Doch, Guten gleich sind Schlimme nicht zu nehmen.

ANTIGONAE

Wer weiß, da kann doch drunt' ein anderer Brauch seyn. (StA 5, 226; v. 539-542)

Kreon geht in seiner organisch bedingten Vorstellung von einer klaren Trennung zwischen Gut und Böse aus. Sein Gesetz deutet schon darauf hin: Im Bruderkonflikt gibt es nach ihm einen Guten und einen Bösen; der eine ist zu verehren und der andere zu bestrafen. Er ist also davon überzeugt, dass er das Richtige tut. Auch wenn Kreons Übermaß am Förmlichen zu Beginn als ein Weg zur Götterverehrung verstanden kann, verwandelt sich diese Haltung allmählich in eine Form der Tyranis (vgl. Fornaro 2017: 3). Antigones Vorstellung verzichtet dennoch auf die Unterscheidung zwischen Gut und Böse. Sie plädiert dafür, dass es vielleicht einen „andere[n] Brauch“ geben könnte. Diese Antwort könnte einerseits auf die Dimension des Aorgischen hindeuten, in der die menschliche Trennung von Gut und Böse, wie Kreon sie versteht, infrage gestellt wird. Andererseits könnte Antigones Anspielung auf die Möglichkeit eines „anderen Brauchs“ auf die „vaterländische Umkehr“ in Hölderlins theoretische Reflexionen zum Tragischen hinweisen. In dieser Hinsicht würde Antigone die bestehenden moralischen Vorstellungen infrage stellen, was einen ersten Schritt auf dem Weg zu Hölderlins absoluter „Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen“ (StA 5, 271) darstellte. Da hier gelesen werden kann, dass es einen anderen Brauch, eine andere Moral geben könnte, stellt Bennholdt-Thomsen (2005: 195) fest, dass „Hölderlins Übersetzung [...] ohne Zweifel brechtisch [klingt]“.

Die von den beiden Hauptcharakteren des Stücks verkörperten Gegenpole bezüglich ihrer Haltung zu den Göttern stehen in enger Verbindung mit einem der zentralen Begriffe in Hölderlins Übersetzung: dem Wahnsinn. Hölderlin verwendet das Wort an verschiedenen Stellen seines Textes, meistens als Äquivalent zum griechischen *até* („Unheil“) (vgl. Böschstein 2002b: 284). In seinen *Anmerkungen* bezeichnet der Dichter zudem Antigones Haltung als „heiliger Wahnsinn, höchste menschliche Erscheinung“ (StA 5, 267). Dieser Zustand wird dennoch in Hölderlins Text sowohl auf Antigone als auch auf

Kreon bezogen. Was Antigone anbelangt, wird ihr wahnsinniger Zustand durch Vergleich mit Tantalos angedeutet: „Den Wahnsinn weint' er [Tantalos] so fast aus, / Und den blühenden Zorn. Und kennen lernt' er, / Im Wahnsinn tastend, den Gott mit schimpfender Zunge.“ (StA 5, 246; v. 997ff.). Der Wahnsinn wird hier mit der Zornauffassung Hölderlins in Verbindung gebracht. Er wird demnach als ein notwendiger Zustand angesehen, damit der Mensch in Kontakt mit der göttlichen Sphäre kommen kann. Hier lässt sich eine Art Identifikation des Dichters mit der Figur Antigones erkennen. Wie der Dichter in einem Brief an Böhlendorff ausführt, vergleicht er sich mit Tantalos und betrachtet sich selbst als einen von Gott inspirierten Dichter. Hölderlin scheint somit seine eigene geistige Krankheit in seine Antigone projiziert zu haben (vgl. Böschenstein 2002b: 284). In ihrer Todesklage weist Antigone darüber hinaus auf den wahnsinnigen Zustand Kreons hin: „Doch wohl auch Wahnsinn kostet / Bei Sterblichen im Leben / Solch ein geseztes Denken“ (StA 5, 231; v. 635ff.). Kreons Übermaß an Förmlichem bzw. an Organischem bringt ihn also auch in einen wahnsinnigen Zustand (vgl. StA 5, 285).

Hölderlin beschäftigt sich auch in seinen *Anmerkungen* mit dem Problem des Siegs im Stück. Die Frage, wer wen besiegt, beantwortet er in einer dunklen und anspruchsvollen Stelle der *Anmerkungen zur Antigonä*: „daß das eine vorzüglich darum verlieret, weil es anfängt, das andere gewinnt, weil es nachfolgt“ (StA 5, 269). Pöggeler (2004: 98) versucht diesen Satz zu paraphrasieren: „Kreon beginnt, indem er zu Unrecht das Begräbnis des Landesfeinds verbietet; er wird am Ende als der Verlierer dastehen. Antigonä gewinnt, weil sie nachfolgt, nämlich auf Kreons Begräbnisverbot reagiert“. Demzufolge verleiht Hölderlin also Antigone den inneren bzw. moralischen und Kreon dagegen den äußerlichen bzw. politischen Sieg.

1.1.3.4 Der Chor als (un-)parteiische Instanz

Der Chor übernimmt bei Hölderlin im Konflikt zwischen Antigone und Kreon eine Moderator-Funktion. In diesem Sinne schreibt der Dichter dem Chor die „höchste Unparteilichkeit der zwei entgegengesetzten Charaktere,“ (StA 5, 268) zu.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Im antiken Drama hatte der Chor die Funktion, die im Drama dargestellte Geschehnisse zu kontextualisieren, zusammenzufassen oder zu kommentieren. Er verkörperte somit das mythologische Wissen und war die Stimme der gemeinschaftlichen Weisheiten. Zur Rolle des Chors in der antiken Tragödie und konkret in den sophokleischen Dramen siehe Murnaghan (2012).

Einer der wohl bekanntesten Auftritte des Chors im Antigone-Drama stellt das erste Stasimon dar, indem die Fähigkeit des Menschen, seine eigenen Grenzen zu überschreiten, kommentiert wird. Im griechischen Original beschreibt der Chor hier den Menschen als δεινός. Wie schon in Bezug auf Heideggers Interpretation des ersten Stasimons bemerkt,¹⁴¹ bedeutet dieses Wort im Griechischen sowohl ‚Schrecken‘ oder ‚Übermaß‘ als auch ‚Klugheit‘ oder ‚Weisheit‘. Aufgrund dieser Mehrdeutigkeit des Wortes wird in der Forschung darüber diskutiert, ob sich dieses Stasimons auf Antigone oder auf Kreon bezieht.¹⁴² Hölderlin übersetzt das griechische Wort mit dem deutschen substantivierten Adjektiv „Ungeheuer“: „Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch“ (StA 5, 219; v. 349f.). Die Wortwahl könnte zur Annahme führen, wie Steiner es (2014: 115) darlegt, dass mit dem Begriff „Ungeheuer“ auf das Monströse in der hybriden Natur Antigones als Antitheos hingewiesen wird. Dennoch könnten andere Modifizierungen Hölderlins dafür sprechen, dass sich dieses Stasimon in der Tat auf die beiden Hauptcharaktere der Tragödie bezieht, wodurch der Chor schließlich seine Unparteilichkeit zeigen würde. Steiner (2014: 115f.) stellt weiter fest, dass die Gleichsetzung der Begriffe „Hochstädtisch“ und „unstädtisch“ im Vers 386 darauf anspielen könnten¹⁴³, dass sowohl der Herrscher als auch der Flüchtling bzw. der von der eigenen Stadt Verwiesene zugrunde gehen sollen, wenn sie die menschlichen Grenzen zu überschreiten versuchen. Kreons Untergang ist gerade das Resultat seines Versuchs, seine strengen Gesetze durchzusetzen. Ebenso geht Antigone beim Scheitern ihrer Zusammenkunft mit den Göttern zugrunde. Obwohl hier der Chor eine neutrale Position einzunehmen scheint, indem er das Verhalten der beiden Figuren als waghalsig und vernichtend betrachtet, erkennt hier Steiner ein Indiz „von knapper Unparteilichkeit“ (Steiner 2014: 116).

Der neutrale Charakter des Chors ist des Weiteren in Antigones Todesklage zu beobachten. In dem Fall fungiert der Chor nicht als eine Art Moderator zwischen beiden Figuren, sondern er wirft hier einen kritischen Blick auf die Haltung Antigones und erkennt ihren janusköpfigen Charakter (vgl. Billings 2013: 325). Zuerst preist der Chor das „höchste Bewusstsein“ der tragischen Heldin:

¹⁴¹ Zu Heideggers Deutung des Wortes δεινός und zum Antigone-Drama siehe hier Abschnitt I, 3.1.2.4.

¹⁴² Burton (1980) vertritt z.B. die Auffassung, dass sich das erste Stasimon auf Antigone bezieht, indem er argumentiert, dass δεινός die Waghalsigkeit desjenigen beschreibt, der Polyneikes zu begraben wagt. Crane (1989) stellt dagegen fest, dass damit das Durchsetzungsvermögen Kreons als Herrscher gemeint ist.

¹⁴³ Im griechischen Original fungieren die Wörter ὑψίπολις (bei Hölderlin „Hochstädtisch“) und ἄπολις (bei Hölderlin „unstädtisch“) als Subjekte zwei verschiedener Sätze, wodurch die unterschiedlichen Beziehungen der beiden zur Stadt deutlich werden. In der deutschen Fassung Hölderlins werden dennoch beide zum Subjekt desselben Satzes: „Hochstädtisch kommt, unstädtisch / Zu nichts er“ (StA 5, 220).

Gehst du bekannt doch und geleitet mit Lob
Hinweg in diese Kammer der Todten.
Verderbend trifft dich Krankheit nicht,
Nicht für das Schwert empfängst du Handlohn.
Dein eigen Leben lebend, unter
Den Sterblichen einzig.
Gehst du hinab, in die Welt der Todten (StA 5, 239; v. 845-851)

Der Chor erkennt die Beständigkeit Antigones gegenüber den für sie ungerechten Gesetzen Kreons und preist sie dafür, dass sie nicht von der „Krankheit“ der Stadt betroffen wurde. Damit könnte die Angst um das eigene Leben, d.h. der Egoismus gemeint sein, von dem in der Figur der Antigone keine Spur zu finden ist. Dass der Chor im folgenden Vers sagt: „Nicht für das Schwert empfängst du Handlohn“ (v. 848), könnte aber zur Annahme führen, dass er hier die „Krankheit“, von der Antigone unbetroffen blieb, mit der Grausamkeit der Tyrannis Kreons identifiziert. Der Chor könnte hier also die zwei unterschiedlichen Haltungen der beiden Protagonisten gegenüberstellen und den moralischen Sieg der Antigone anerkennen.

Dennoch warnt der Chor Antigone in der folgenden Szene – in Anlehnung an anderen mythischen Geschichten – vor den Konsequenzen ihrer Taten:

Der Leib auch Danaes mußte,
Statt himmlischen Lichts, in Gedult
Das eiserne Gitter haben.
Im Dunkel lag sie
In der Todtenkammer, in Fesseln;
[...]
Und gehascht ward zornig behend Dryas Sohn,
Der Edonen König in begeistertem Schimpf
Von Dionysos, von den stürzenden
Steinhaufen gedeket (StA 5, 245; v. 981-996).

Hier wird auf zwei mythischen Geschichten angespielt. Die erste stellt das Schicksal der Danae dar, Tochter des Königs Akrisios, dem geweissagt wurde, dass sein Enkelkind ihn ermorden würde. Aus diesem Grund sperrte er ihre Tochter Danae unter der Erde. Die zweite Anspielung bezieht sich auf den König Lykurgos, der sich dem Dionysoskult weigerte und vom Gott als Strafe in den Wahnsinn getrieben wurde. Die in einem Felsengrab eingesperrten Danae und der wahnsinnig gewordene Lykurgos erinnern jeweils auf die Bestrafung Antigones durch Kreon und an die Antitheos-Haltung in Hölderlins Interpretation der tragischen Heldin. Beide Schicksale weisen allerdings wesentliche Unterschiede auf, was die Rolle der Götter anbelangt. Danaes Eingesperrtsein ist die Strafe von einem Menschen, der aber die Belohnung von einem Gott folgt, als Zeus sie in Form von

goldenem Regen schwanger werden lässt. Lykurgos dagegen wird aufgrund seiner Blasphemie von den Göttern bestraft. Durch die beiden Geschichten wird also die janusköpfige Natur der Tat Antigones, die im Sinne Hölderlins sowohl als eine zu belohnende Beständigkeit, als auch eine zu bestrafende Herausforderung an die Götter darstellt. Der Chor übernimmt hier also eine warnende Funktion. Antigone erkennt danach sowohl das „höchste Bewusstsein“ als auch ihre waghalsige und schließlich vernichtende Haltung gegenüber Kreon und den Göttern (vgl. Billings 2013: 325).

Schließlich erkennt Billings (2013: 327f.) zudem eine deutliche politische Stellungnahme des Chors. Nach seiner Auffassung wird die Unparteilichkeit, die Hölderlin dem Chor zuschreibt, im letzten Chorlied aufgehoben:

Jezt aber, da von gewaltiger
Krankheit die ganze Stadt
Ist befangen, müssen wir
Der Buße Schritte gehen über
Den Parnassischen Hügel oder
Die seufzende Furth.
Io! du! in Feuer wandelnd!
Chorführer der Gestirn' und geheimer
Reden Bewahrer!
Sohn, Zevs Geburt!
Werd' offenbar! mit den Naxischen
Zugleich, den wachenden
Thyaden, die wahnsinnig
Dir Chor singen, dem jauchzenden Herrn (StA 5, 254; v. 1189-1202).

Beim Evozieren des Gottes Dionysos, um die Stadt von der „gewaltige[n] Krankheit“ zu retten, ist Billings zufolge der Chor im Begriff, sich in die „vaterländische Umkehr“ einzumischen. In diesem Sinne sei die autoritäre Monarchie Kreons als eine Krankheit für die Stadt Theben zu sehen, die durch eine republikanische „Vernunftform“ (StA 5, 272) ersetzt werden muss. Dabei wäre Hölderlins Auffassung, dass Antigone ein Übergangsmoment darstelle, im politischen Sinne sichtbar. Die Analogien zur französischen Revolution, von der Hölderlin stark beeinflusst war, sind offensichtlich.

1.1.4 *Antigonä* und *Antigone*

Nach einer notwendigerweise funktionalen Auseinandersetzung mit Hölderlins Übersetzung der *Antigone* des Sophokles kann geschlussfolgert werden, dass es sich bei diesem Text nicht nur um eine Übertragung ins Deutsche handelt. Hölderlins Arbeit an sophokleischem Text mit der Absicht, das ‚Orientalische‘ hervorzuheben, lässt sich als eine Interpretationsarbeit verstehen, die, wie Steiner es formuliert, „jenseits von Sophokles“

(Steiner 2014: 134) ausgeht. Die zeitgenössische Kritik, die Hölderlins Übersetzung als Misslungen abtat, missachtete offensichtlich die ästhetisch-literarische Reflexion Hölderlins, die über den sprachlichen und formellen Aspekt hinausgeht.

Aufgrund der reflexiven Arbeit am Begriff des Tragischen in den *Anmerkungen* und der metaphorischen bzw. interpretationsbedingten Übertragung des Stücks ins Deutsche bzw. ins „Hesperische“ betrachtet Steiner (2014: 132f.) Hölderlins *Antigonä* nicht zu Unrecht als keine Übersetzung im eigentlichen Sinne. Es handele sich vielmehr um eine „Umgestaltung [...], die in ihrer sprachlichen Virtuosität, in der Tiefe ihrer Empfindung oder in ihrer historischen Wirkung den ursprünglichen Text hinter sich“ (Steiner 2014: 132) lässt. Steiner schreibt also Hölderlins Stück eine gewisse Autonomie gegenüber dem Original zu. Aus diesem Grund wäre sinnvoll Hölderlins *Antigonä* als eine der ersten deutschen Bearbeitungen des mythischen Stoffes zu betrachten, die es versucht, das sophokleische Original dem hesperischen bzw. modernen abendliändischen Publikum – wie Hölderlin selbst ausführt – „beweisbarer“ zu machen.

Die Analyse von Hölderlins *Antigonä* erlaubt nun die Untersuchung von Brechts *Antigone*-Bearbeitung, die auf der Basis von der deutschen Fassung des schwäbischen Dichters konzipiert wurde. Dabei wird unter anderem auf die möglichen Gründe der Vorlagenwahl in Anlehnung an die Arbeiten Castellaris (2004; 2018) zur Rezeption von Hölderlins Texten in Brechts Werk eingegangen. Anschliessend werden die relevantesten Veränderungen und Eingriffe Brechts in die Hölderlin'schen Vorlage im Spiegel seines ‚Durchrationalisierungsversuches‘ untersucht.

1.2 Brecht und Hölderlin

Unter den verschiedenen deutschen Übersetzungen der *Antigone* des Sophokles wählt Brecht die sprachlich sowie interpretatorisch anspruchsvolle Übertragung Hölderlins aus. Wie er in seinem Arbeitsjournal ausführt, wurde diese Entscheidung von Caspar Neher angeregt: „Auf Rat von Cas [d.i. Caspar Neher; M.A.S] nehme ich die Hölderlinische Übertragung“ (BFA 27, 255). Brecht verfügte aber über geringere Kenntnisse über die Konzeption und Rezeption von Hölderlins *Antigonä*. Die Äußerungen zu Hölderlins Text in seinen Arbeitsjournal bestätigen dies: Nach Brecht wird diese Übersetzung „wenig oder nicht gespielt, da sie für zu dunkel gilt“ (ebd.). Die Vorlagenwahl erweist sich demnach als reiner Zufall. Brechts Unwissen von der Rezeption von Hölderlins *Antigonä* ist überraschend, zumal Neher selbst diesen Text 1946 in Hamburg inszeniert hatte. Jedenfalls ist zu vermuten, dass Brecht über die verschiedenen Inszenierungen des Dramas in

den 1940er Jahren und über dessen Instrumentalisierung seitens der NS-Propaganda in Unwissenheit blieb.

Die Entscheidung für Hölderlins Fassung gegenüber anderen damals vorhandenen deutschen Übersetzungen, die sprachlich weniger anspruchsvoll waren, wie z.B. die Übertragung Donners – die Tieck in seiner Potsdamer Inszenierung verwendete –,¹⁴⁴ ist umso verwunderlicher, wenn die Präsenz von Hölderlins in Brechts Werk vor 1947 zur Kenntnis genommen wird. Castellari (2004: 144-151) sammelt diesbezüglich die Anspielungen auf Hölderlins Texte in Brechts Werk vor der Fertigstellung der *Antigone* 1947 und kommt zum Schluss, diese seien gering und tendenziell ironischer Natur. Ein Beispiel dafür stellt das folgende Zitat aus *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931):

Den Preisen nämlich
War es gegeben, von Notierung zu Notierung zu fallen
Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen
Tief ins Unendliche hinab. Bei 30 erst hielten sie. (BFA 3, 211f.)

Diese Verse sind Castellari zufolge eine eindeutige parodistische Allusion auf die letzte Strophe des Schicksalslieds aus Hölderlins *Hyperion*, in dem eine Klage über das grausame Fatum des Menschen den Göttern gegenüber geäußert wird:

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab. (StA 3, 143; v. 5-13)

Brecht verwendet nämlich jedoch Hölderlins Worte zur Erklärung des Falls der Preise an der Fleischbörse, wovon der Fleischkönig Mauler profitiert. Diese Instrumentalisierung von Hölderlins Text zur Kritik an den damaligen ungerechten sozialen Umständen ist im

¹⁴⁴ Während der Regierungszeit von Friedrich Wilhelm IV, die sich durch einen erheblichen Aufschwung des Interesses an Kultur und Kunst im Hofleben zeichnete, beauftragte der Kaiser den Dichter Ludwig Tieck mit der Inszenierung eines antiken Stückes, bei der die antiken Aufführungstechniken und –Praktiken berücksichtigt werden sollten. Tieck entschied sich für die *Antigone* des Sophokles. Zugunsten der sprachlichen Verständlichkeit bevorzugte er die deutsche Fassung von Johann Jacob Christian Donner, die 1839 in Heidelberg erschienen war. Die Uraufführung fand am 28. Oktober 1941 im Theater im Neuen Palais statt. Der Einfluss der Potsdamer Aufführung ging aber nicht über das nationale Gebiet hinaus. Flashar (1991: 82ff.) und Steiner (2014: 21f.) zufolge eröffnete sie ein neues Szenarium der Antike-Rezeption in Europa, in dem die *Antigone* des Sophokles eine gewisse Vorherrschaft genoss. In diesem Rahmen sind die zahlreichen Interpretationen und Bearbeitungen des sophokleischen Stückes ab der zweiten Hälfte des 19., aber vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts zu kontextualisieren. Zur Potsdamer Inszenierung der *Antigone* siehe u.a. Boetius (2005) und Flashar (1991).

Hintergrund von einem „uso dissacratorio e utilitaristico“ (Castellari 2004: 145) der Klassiker zu verstehen, wovon Brecht in den Jahren vor dem Exil theoretisiert hatte.¹⁴⁵ *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* stellt eigentlich eine desakralisierte und funktionalisierte Bearbeitung der *Jungfrau von Orléans* von Schiller dar.¹⁴⁶ Wie Castellari (2004: 145f.) ferner ausführt, nimmt Hölderlin dennoch in Brechts Rückgriff auf die Klassiker eine marginale Position ein, da er die Texte des schwäbischen Dichters nur an seltenen Stellen und mit einem erheblichen parodistischen und ironischen Ton aufnimmt.¹⁴⁷ Angesichts der sparsamen und meist ironischen Verweise auf Hölderlins Texte in Brechts Werk stellt sich die Frage, was Brechts literarisches bzw. philologisches Interesse an das Werk und an die Sprache Hölderlins hervorbrachte.¹⁴⁸

Bei seiner Auseinandersetzung mit Hölderlins *Antigonä* äußert sich Brecht in seinem Arbeitsjournal im Dezember 1947 zu bestimmten Aspekten von Hölderlins Text, die sein Interesse wecken: „Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. Auch Hegelisches ist da herum“ (BFA 27, 255). Auch in einem Brief an seinen Sohn Stefan identifiziert er einen „erkennbaren schwäbischen Volksgestus“, eine „Volksgrammatik“, die „bis in die höchst artistischen Chöre hinein[geht]“ (BFA 29, 440). Er stellt zudem fest, Hölderlins Sprache sei „von erstaunlicher Radikalität“ (BFA 27, 258). In diesen Worten Brechts zu Hölderlins *Antigonä* sind zwei Aspekte

¹⁴⁵ Siehe dazu Brechts theoretische Schriften *Wie soll man heute Klassiker spielen?* (1926; BFA 21, 181f.) und *Gespräch über die Klassiker* (1929; BFA 21, 309-315).

¹⁴⁶ Zum Verhältnis zwischen Schillers *Jungfrau von Orléans* und Brechts *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* siehe z.B. die Arbeit Golz' (2008). Golz (2008: 237) betrachtet die Aneignung des Schillerschen Stoffes durch Brecht als eine Kritik an der Tendenz der Klassiker zur Aufwertung des Bürgerlichen, was mit der Ansicht Castellaris (2004: 145) übereinstimmen würde, dass Brechts Umgang mit den deutschen Klassikern einen desakralisierenden und funktionalisierenden Charakter aufweise.

¹⁴⁷ Umstritten bleibt allerdings, inwieweit Brecht in seinem Erzählgedicht *Der Schuh des Empedokles* (1935) auf Hölderlins Stück *Der Tod des Empedokles* anspielt. Castellari (2018) hält aus einer geschichtlichen Perspektive die intertextuellen Bezüge für möglich, denn Hölderlins Drama wurde in den 1920er Jahren sowohl in München als auch in Berlin inszeniert, zwei Städten, zwischen denen Brecht um die Zeit pendelte. Darüber hinaus vertritt er die Ansicht, dass Brecht Hölderlins Stück kannte und es daher als Inspirationsquelle für sein Erzählgedicht hätte dienen können. Dabei weist er auf mögliche intertextuelle Bezüge hin wie z.B. das Wolken-Motiv (vgl. Castellari 2008). Interessant ist seine These, dass *Der Schuh des Empedokles* „als Bindeglied zwischen der frecheren und spielerischen, in der *Johanna* geübten Hölderlin-Parodie und der ernsteren, intertextuell komplexeren Hölderlin-Transformation der *Antigone*-Bearbeitung“ (Castellari 2008: 79) fungieren. Wagner (2001) verneint dagegen im *Brecht-Handbuch* die intertextuelle Beziehung zwischen beiden Texten.

¹⁴⁸ Castellari (2004: 147f.) weist auf mögliche Auslöser hin. Erstens könnte Hanns Eisler durch seine Vertonungen einzelner Gedichte und Oden des schwäbischen Dichters Brechts Interesse geweckt haben. Zu vermuten ist zweitens, dass Brecht George Lukács' marxistische Interpretation von Hölderlins Werk im Aufsatz Hölderlins Hyperion kannte, sodass der deutsche Dramaturg auch davon hätte beeinflusst werden können. Es ist allenfalls deutlich, dass die *Antigone*-Bearbeitung einen Wendepunkt in Brechts Haltung zum schwäbischen Dichter markiert.

deutlich zu berücksichtigen. Was Brecht an der Vorlage interessiert ist einerseits Hölderlins anspruchsvolle Sprache nicht nur wegen der „erstaunlichen Radikalität“ – womit Brecht wohl Hölderlins archaisierenden und anspruchsvollen Ausdruck meint¹⁴⁹ –, sondern auch wegen der Verbindung jener dunklen Sprache mit dialektalen und umgangssprachlichen Zügen („schwäbischer Volksgestus“ und Volksgrammatik).¹⁵⁰ Andererseits wird hier deutlich, dass Brecht bei der Lektüre Hölderlins ein gewisses Heimatgefühl empfand, was vermuten lässt, dass sich Brecht mit dem Text unerwartet emotional verbunden fühlte (vgl. Castellari 2018: 315). Wie schon angedeutet, stellt Brechts *Antigone*-Bearbeitung seine Rückkehr auf die deutschsprachige Bühne dar, wobei seine Arbeit an Hölderlins Text wohl an seine Kindheit, an seine ‚gymnasiale‘ Etappe oder allgemein an sein Heimatland erinnert. Diese Ansicht wird von Savage vertreten, der sogar auf Textstellen in Brechts *Antigone*-Bearbeitung hinweist, die dieses Heimatgefühl beschwören: „die alten / Heimischen Ulmen und Dächer“ (BFA 8, 202) von Theben, die Antigone beschreibt, könnten Savage (2008: 168) zufolge eine Anspielung an das Augsburg von Brechts Kindheit darstellen.

Trotz der vermeintlichen emotionalen Bindung zum Text bleiben Brechts Absichten, wie schon gezeigt, im Wesentlichen funktional. Die Entscheidung für Hölderlins Text, auch wenn sie nach der Empfehlung Caspar Nehers getroffen wurde, könnte wohl hinsichtlich verschiedener konzeptioneller und rezeptionsgeschichtlicher Aspekte intendiert sein.

Was die konzeptionelle Basis von Hölderlins Vorlage anbelangt, sind bestimmte Aspekte zu erwähnen, die der Arbeit Brechts gewissermaßen den Weg geebnet haben könnten. Flashar (1991: 188) stellt in diesem Sinne fest, dass Hölderlin Brechts Bearbeitung

¹⁴⁹ Brecht notiert in seinem Journal (vgl. BFA 27, 258) verschiedene Beispiele dieser „erstaunlichen Radikalität“. Dazu zählen die folgenden Verse aus Hölderlins *Antigonä*:

„Süß Mahl den Vögeln, die auf Fraßes Lust sehn“ (StA 5, 206; v. 32)

„So steht es dir. Und gleich wirst du beweisen / Ob gutgeboren [...]“ (StA 5, v. 39f.)

Weisstein (1973: 590) deutet darauf hin, dass Brecht mit „erstaunlicher Radikalität“ die strenge Wörtlichkeit von Hölderlins Übertragung meinen könnte, die zu dunklen und archaisierenden Ausdrücken führt, wie die von Brecht angeführten Zitate zeigen. Pohl (1988: 245) vermutet dagegen, dass sich Brecht mit Hölderlins ‚Radikalität‘ auf den von Hellingrath geprägten Begriff der ‚harten Fügung‘ bezieht, mit dem „Hölderlins Fähigkeit zu Verknappung und Raffung des Ausdrucks gegen alle Sprachkonventionen, seine Vorliebe für außergewöhnliche Wortwahl und Wortstellung“ (ebd.) zusammengefasst wird. In diesem Sinne stellt Knopf (1996: 275) fest, dass der radikale Charakter, den Brecht in Hölderlins Sprache erkennt, auf Hölderlins „dem konventionellen (kommunikativen) Sinn gegenüber widerständig[em]“ Ausdruck beruht.

¹⁵⁰ Beissner (1961: 145) führt in seiner Dissertation über Hölderlins Übertragungen aus, dass „in der Sprache der Übersetzungen aus dem Griechischen manches Volkstümlich-Lässige wieder auftaucht, das in den Werken der mittleren Zeit unterdrückt war“. Am Beispiel der *Antigone* nennt er beispielsweise die Übersetzung von *algos* (Schmerz) als „Arbeit“ (StA 5, 205; v. 5) oder *dikella* (Hacke) als „Karst“ (StA 5, 215; v. 259).

„unfreiwillig vorgearbeitet“ habe. Flashar bezieht sich dabei auf die Eliminierung der theologischen Bezüge, die schon in Hölderlins Übersetzung zu beobachten ist. Der schwäbische Dichter paraphrasierte die Götternamen, indem er sie durch ihre Funktion ersetzte, um „die Mythe [...] beweisbarer dar[zu]stellen“ (StA 5, 268). Brecht verzichtet jedoch auf die griechischen Götternamen aus einem anderen Grund. Wie schon angedeutet, beabsichtigt er eine ‚Durchrationalisierung‘ des Mythos, die grundsätzlich in der Eliminierung des Theologischen und Schicksalhaften besteht. Daher erweist sich Hölderlins Übersetzung als eine geeignete Grundlage für die Erreichung von Brechts Ziel. Flashar (1991: 188) vertritt allerdings die Ansicht, dass Brecht nicht nur Hölderlins Paraphrasierung der Götternamen in Anspruch nimmt, sondern dass er sie auch mit provokativer Absicht überspitzt. Als Beispiel verweist Flashar auf die Anrufung des Eros, bei Hölderlin als „Geist der Liebe“ wiedergegeben wird und bei Brecht als „Geist der Lüste im Fleisch“.

Frick (1998) identifiziert zudem in Hölderlins Sprache eine geeignete Basis für Brechts Bearbeitungsvorhaben. Die Verschränkung von dunklem, anspruchsvollem Ausdruck und dialektal gefärbter Volkssprache würden den dramaturgischen Zielen Brechts gerecht. Einerseits fungiere die dunkle Diktion Hölderlins „als ein bewußtes Erschwernis, eine intellektuelle Zumutung, die dem Zuschauer einen aktiven Part abverlangen und ihn an der Leichtgängigkeit eines oberflächlichen Verständnisses verhindern soll.“ (Frick 1998: 510). Andererseits kämen die volkssprachlichen Elemente dem konzeptionellen sowie politisch-ideologischem Vorhaben Brechts entgegen. Frick zufolge hätte Hölderlins Verwendung volkssprachlicher Ausdrücke Brechts Aufwertung des „Volksnah-Plebaischen“ (Frick 1998: 514) vorgearbeitet. Damit gemeint ist z.B. die ‚Ausgrabung‘ einer ‚realistischen Volkslegende‘ durch die Markierung einer gewissen Distanz mit der ‚Geschichte der Herrschenden‘ (ebd.), sowie die ‚stark sympathisierende Zeichnung der Gegen-Realität des solidarisch kämpfenden ‚Argosvolkes‘“ (ebd.), die Frick zufolge zu den marxistisch geprägten Eingriffe Brechts in den Mythos zählen.

Nicht zu übersehen ist allerdings die schon angeführte Ansicht Bennholdt-Thomsens, die in Hölderlins Übersetzung ‚brechtische‘ Züge identifiziert. Beim schwäbischen Dichter erkennt sie „eine Vermutung, die eine andere Welt der moralischen bzw. kultischen Urteile eröffnet“ (Bennholdt-Thomsens 2005: 195)¹⁵¹, die der politisch-ideologischen Bearbeitung Brechts den Weg hätte ebnen können.

¹⁵¹ Dieser These liegt das folgende Zitat aus Hölderlins Übersetzung zugrunde: „Wer weiß, da kann doch drunt' ein andrer Brauch seyn“ (StA 5, 226; v. 542).

Über die hier ausgeführten, für Brechts Bearbeitung wichtigen konzeptionellen Aspekte von Hölderlins Übersetzung hinaus könnte die Wahl der Vorlage auch aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive als eine gewisse ‚Rettung‘ des Klassikers nach seinem Missbrauch während des Nationalsozialismus verstanden werden. Hölderlin wurde bekanntlich während des Nationalsozialismus zu einer der Hauptsäulen des NS-Theaters neben Schiller, Lessing und Kleist. In diesem Sinne ordnet ihn Boguslaw Drewniak (1983: 176) neben Friedrich Hebbel in die „Großen Annektierten“ ein. Was Hölderlins *Antigone*-Übertragung anbelangt, markiert das Jahr 1940 einen Wendepunkt in seiner Rezeptions- und Aufführungsgeschichte. Zu verdanken ist dies der Arbeit Wilhelm Michels, dessen auf der Hölderlin-Übertragung basierende Bühnenfassung 1940 in Wien unter der Regie Lothar Mühels aufgeführt wurde.¹⁵² Michels Aufführung konnte jedoch trotz deren antikisierenden und neutralen Charakters, der jegliche Bezüge zur Gegenwart zu vermeiden suchte (vgl. Flashar 1991: 172), der Instrumentalisierung durch das NS-Regime nicht entgehen. Wie Castellari (2018: 294) ausführt, erfolgte allerdings diese Indienstnahme der *Antigone*-Aufführung häufig nicht seitens der Produzenten, sondern eher seitens der Rezeption. Als Beispiel dafür dient die Kritik Heinz Kindermanns (1943: 46), der feststellte, Mühels „strenge, hoheitsvolle Inszenierung“ habe die Schilderung der „uralte[n] griechisch-deutsche[n] Klarheit“ gefunden, indem „wahrhaftig Sophokles und Hölderlin“ gespielt wurden. Mit einem solchen parteiischen Unterton stellt die Rezeption demnach Hölderlins und Mühels *Antigone* in den Dienst der NS-Propaganda.

Dass sich Brecht des Missbrauches von Hölderlins *Antigonä* während des Nationalsozialismus bewusst war, ist dennoch zu bezweifeln. Wie die ersten Erwähnungen von Hölderlins Vorlage in seinen Briefen und Arbeitsjournalen bestätigen, war Brecht mit der Rezeptionsgeschichte von Hölderlins Übersetzung nicht vertraut. Nicht auszuschließen ist es dennoch, dass Brecht mit seiner Bearbeitung eine Art ‚Literaturwaschung‘ durchzuführen suchte, indem er ein Text eines während des Nationalsozialismus missbräuchlich als Heimatdichter erhöhten Autor als Kritik- und Desavouierungswerkzeug anwandte.

Wie durch die Berücksichtigung bestimmter konzeptioneller und rezeptionsgeschichtlicher Elemente zu veranschaulichen versucht wurde, lässt sich Brechts Vorlagenwahl

¹⁵² Michels Bühnenfassung von Hölderlins *Antigonä* wurde zur Vorlage für weitere in den folgenden Jahren stattgefundenen Inszenierungen im deutschsprachigen Raum. Beispiele dafür sind Paul Smolnys Leipziger Inszenierung 1942 und die Aufführung in Frankfurt am Main 1941 unter der Regie Benno Hattesens (vgl. Castellari 2018: 287).

trotz deren rein zufälligen Charakters aufgrund Nehers Vorschlag als eine zweckorientierte, bedachte Entscheidung betrachten. Brecht könnte wohl in Hölderlins Text eine gute Basis erkennen, auf der er seine Idee verwirklichen konnte. Seine Übernahme von Hölderlins Übersetzung ist demnach gewiss nicht nur als Zufallsprodukt zu deuten.

1.3 Brechts intertextuelle Arbeit am Text: Jenseits von Hölderlin

Trotz der für Brechts Bearbeitung geeigneten Eigenschaften von Hölderlins *Antigone*-Übertragung war die ‚Durchrationalisierung‘, die Brecht beabsichtigte, mit Hölderlin nur zur Hälfte geschafft. Zum Erreichen seines Zwecks bediente sich Brecht auch bestimmter intertextueller Techniken. In Anlehnung an die Abhandlungen Genettes (1982) definiert Castellari Brechts Bearbeitung in diesem Sinne als den „Einsatz von drei verschiedenen intertextuellen Praktiken [...]: Zitat, Variation und Imitation“ (Castellari 2018: 317f.). Diese drei Transformationsmodi sollten Brecht der Aktualisierung des mythischen Stoffes dienen. Wichtig ist aber hervorzuheben, dass diese drei Praktiken nicht sauber voneinander zu trennen sind, sodass in manchen Textstellen alle drei Bearbeitungstechniken erkennbar sind. Im Folgenden wird versucht, den roten Faden von Brechts Bearbeitung hinsichtlich der drei von Castellari angedeuteten intertextuellen Praktiken festzulegen.

1.3.1 Zitat

Wie Savage (2008: 153) ausführt, ist das Zitat in Brechts *Antigone* schon im Titel zu identifizieren: *Die Antigone des Sophokles: Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht*. Drei Autoren werden schon im Titel erwähnt, aber die *Antigone* wird nur einem zugeschrieben: Sophokles. Aus diesem Grund muss Brechts *Antigone* im Ganzen als ein Produkt des Zitierens angesehen werden, das dem Rezipienten durch zwei Vermittler, Hölderlin als Übersetzer und Brecht als Bearbeiter, übermittelt wird. In diesem Sinne spricht Frick (1998: 502) in Anlehnung an die Intertextualitätstheorie Genettes von „littérature au troisième degré“. Brechts Zitierpraxis in seiner *Antigone* geht dennoch über Hölderlin hinaus. Wie hier gezeigt werden soll, ist mit dem Zitieren nicht nur die Übernahme von Hölderlins Versen gemeint, sondern auch der Zugriff und die Anspielungen auf andere Texte des schwäbischen Dichters sowie anderer Autoren wie Goethe.

Nach der Untersuchung Hans Bunes (1957) übernimmt Brecht in seiner Bearbeitung 19,5% der Verse Hölderlins unverändert und 32,3% mit kleinen Modifizierungen, sodass

Brecht weniger als die Hälfte des Dramas neu gedichtet habe. Pohl (1988: 246)¹⁵³ und Castellari (2004: 168-171) stellen dennoch solche genauen Zahlen infrage, letzterer dadurch, dass er auf andere mögliche Quellen hinweist, auf die Brecht bei seiner Arbeit an der Vorlage hätte zugreifen können. Dabei handelt es sich um die früheren Versionen von Hölderlins Übersetzung. Das exemplifiziert Castellari anhand der Variationen im ersten Stasimon. Zitiert wird hier aus der endgültigen Fassung des Chorlieds in Hölderlins Übertragung:

Von Jahr zu Jahr,
Treibt sein Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht',
Und leichtträumender Vögel Welt
Bestrikt er, und jagt sie;
Und wilder Thiere Zug,
Und des Pontes salzbelebte Natur
Mit gesponnenen Nezen,
Der kundige Mann.
Und fängt mit Künsten das Wild,
Das auf Bergen übernachtet und schweift. (StA 5, 219)

Abgesehen von leichten orthografischen Modifizierungen sind bestimmte Abänderungen in Brechts Bearbeitungen zu beobachten, die im folgenden Zitat daraus kursiv markiert sind:

Von Jahr zu Jahr,
Umtreibend das *Gäule*geschlecht.
Leichtgeschaffener Vogel Art
Bestrikt er und jagt sie.
Und wilder Tiere *Volk*.
Und des Pontes salzbelebte Natur
Mit *listig geschlungenen Seilen*
Der kundige Mann.
Und fängt mit Künsten das Wild
Das auf Bergen übernachtet und schweift. (BFA 8, 208; vv. 277-286; Hervorhebung M.A.S.)

Solche Eingriffe in die Vorlage wurden in der Forschung früher tendenziell als Brechts eigene Variationen am Text Hölderlins betrachtet.¹⁵⁴ Diese Abänderungen sind aber, wie Castellari beweist, nicht eigen von Brecht, sondern eine Übernahme von den Versen aus

¹⁵³ Pohl (1988: 246) stellt dennoch diese Zahlen infrage wegen der „philologisch komplizierten Sachlage“ von Brechts Antigone-Bearbeitung. Diese Zahlen seien demnach „etwas zu genau“.

¹⁵⁴ Frick (1998: 506f.) kommentiert z.B. die Unterschiede zu Hölderlins Übersetzung des ersten Stasimons, ohne dabei auf die früheren Fassungen Bezug zu nehmen, sodass er die Modifizierungen Brechts als eigene Eingriffe in den Text betrachtet.

einer früheren Version des ersten Stasimons aus Hölderlins Feder. Brecht hätte sie in Hellingraths Edition¹⁵⁵ finden können und in seiner Bearbeitung verwendet:

[...] Arbeitet er um, das Pferdegeschlecht
Am leichtbewegten Pflug von
Jahr zu Jahr umtreibend.
Leichtgeschaffener Vogelart
Legt er Schlingen, verfolgt sie,
Und der Thiere wildes Volk,
Und des salzigen Meers Geschlecht
Mit listiggeschlungenen Seilen,
Der wohlerfahrene Mann.
Beherrscht mit seiner Kunst des Landes
Bergebewandelndes Wild,
Dem Naken des Rosses wirft er das Joch
Um die Mähne und dem wilden
Ungezähmten Stiere. (Hellingrath zit. nach Castellari 2004: 169f.)

Daraus ergibt sich, dass nur die Variation „Gäulegeschlecht“ anstatt „Pferdegeschlecht“ von Brecht eigen ist. Das Zitieren von Hölderlins *Antigonä* beschränkt sich nicht nur auf ein bloßes Abschreiben der Originalquelle, sondern es ist das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Text und dessen früheren Versionen.

Der intertextuelle Bezug zu Hölderlin geht in Brechts Bearbeitung aber über die *Antigonä* hinaus. Auch andere Texte des schwäbischen Dichters werden in seinem Stück aufgenommen. Dazu zählen drei Stellen des Dramas, in denen Passagen aus den Pindar-Übersetzungen entnommen werden. Ein erstes Beispiel dafür ist in den folgenden Worten des Chors – bei Brecht die Alten Thebaner – nach dem Zwiegespräch zwischen Antigone und Kreon zu erkennen:

Duldend saßen im feuerzerfressenen Haus die Lachmyschen Brüder¹⁵⁶
Modrig, mit Flechten genährt; immer die Winter
Schütteten Eis auf sie; und die Weiber, die ihren
Wohnten zur Nacht nicht da und saßen am Tage
Heimlich in Windeln purpurn. (BFA 8, 218; vv. 547-551; Hervorhebung M.A.S.)

Beim diesem Zitat handelt es sich um eine Erfindung Brechts. Eine Entsprechung in Hölderlins *Antigonä* oder im sophokleischen Drama ist nicht zu finden. Die darin kursiv

¹⁵⁵ Aus diesem Grund geht Castellari (2004: 160) davon aus, dass Brecht auf Hellingraths historisch-kritische Edition von Hölderlins Texten (1913-1923) zugegriffen hätte. Dafür spreche auch, dass Hölderlins Aphorismen zur *Antigone*, die Brecht im Programmheft für die Uraufführung in Chur hinzufügte, genau mit demselben Titel und in derselben Reihenfolge wie in Hellingraths Edition vorlägen. Trotzdem schließt Castellari die Möglichkeit nicht aus, dass sich Brecht einer weiteren Edition des Textes bedient hätte.

¹⁵⁶ Worauf sich Brecht mit den „Lachmyschen Brüder“ bezieht, bleibt bisher in der Forschung unbekannt. Flashar (1988: 402) deutet darauf hin, dass dahinter die indische Göttin Laksmi (Göttin des Reichtums und des Wohlergehens) verborgen sein kann. Dies bleibt dennoch nur eine Vermutung, die anhand der verfügbaren Materialien zu Brechts Bearbeitung nicht bestätigt werden kann.

markierte Stelle lässt aber ein direktes Zitat aus Hölderlins Übersetzung der Pythischen Ode IV (vgl. StA 5, 88; v. 202f.) identifizieren. In Hölderlins Fassung der Pindar-Oden spricht Jason diese Worte aus, als er über seine Kindheitserfahrungen beim Kentaur Cheiron berichtet. Jason sollte als Erwachsener den Thron Iolkos von seinem Onkel Peleas bekommen, der Aison, Jasons Vater, den Thron geraubt hätte. Castellari (2004: 172f.; FN 98) zufolge könnte Brechts Anspielung auf Hölderlins Übersetzung als mythologisches *exemplum* fungieren. Damit würde Brecht auf eine mythische Geschichte hinweisen, die er wohl zu seinem Zweck geeigneter fände. Der Konflikt zwischen Jason und Peleas weist nämlich bestimmte Parallelen zum Antigone-Mythos auf, wie die Konfrontation mit einem Verwandten, der tyrannische Züge aufzeigt.

In zwei weiteren Stellen, konkret beim Dialog zwischen Kreon und Hämon, wird nochmals auf Hölderlins Pindar-Übersetzungen zugegriffen:

Von vielem Verwalter bist du. Wenn etwa du liebst
Gerüchte lieblich immer zu hören, nicht
Mühe zu sehr dich mit Aufwand: löse
Gleich wie ein *nicht mehr* steuernder Mann das Segel *und treibe!* (BFA 8, 219; vv. 595-598; Hervorhebung M.A.S.)¹⁵⁷

Heißt es nicht:
Am lügenlosen Amboß stähle die Zunge? (BFA 8, 220; vv.622f.; Hervorhebung M.A.S.)

Im ersten Zitat übernimmt Brecht vereinzelte Textstellen aus der ersten Pythischen Ode, in der die Siege von Hieron I. von Syrakus gelobt werden. Im ausgesuchten Fragment wird ursprünglich erzählt wie ein Segel für die Ausfahrt gespannt wird, was als eine Gnome für den König verstanden werden kann. Brecht fügt dennoch die Adverbien „nicht mehr“ und den Imperativ „treibe“ hinzu, was Castellari (2018: 323; FN 280) zufolge eine „politisch konnotierte Korrektur“ sein mag, die als eine Warnung Hämons an seinen Vater angesehen werden kann: Kreon wird nach seiner grausamen Entscheidung nicht mehr imstande sein, die Stadt zu regieren. Das zweite Zitat fungiert nach Castellaris Ansicht als ein Verweis auf ein vermeintliches kulturelles Weltwissen, die mittels der Einleitung „Heißt es nicht“ den Charakter einer Gnome erhält (vgl. Castellari 2018: 323f.).

Die Wirkung bzw. die Funktion der Pindar-Fragmente in Brechts Bearbeitung wurde in der Forschung bisher gering behandelt, wobei die sparsamen Äußerungen zu einer negativen Wertung tendieren. Frick (1998: 508) setzt diese Textübernahmen auf eine „Art

¹⁵⁷ Diese Verse sind von Brecht aus den Pindar-Übersetzungen Hölderlins übernommen worden. Von Brecht hinzugefügt wurden lediglich die hier von mir kursiv markierten Stellen (M.A.S.).

Pindar-Parodie“ herab. Eine ähnliche Auffassung vertritt Knopf (1996: 276), der in den Pindar-Zitaten in Brechts Bearbeitung eine Umkehrung des ursprünglichen Sinns erkennt¹⁵⁸, sodass Brecht „Hölderlin gegen Hölderlin wendet“ (ebd.). Auf Stilebene sieht Pohl (1988: 249f.) diese Zitate als eine wohl unabsichtliche Beeinträchtigung des Ziels der Bearbeitung, da die ausgesuchten Textstellen einen „hohe[n] Sprachklang“ und „das Pathos des weitausladenden Vergleichs“ (Pohl 1988: 250) aufwiesen, die einer Durchrationalisierung des Mythos entgegenwirken. Castellari erkennt dennoch einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den drei Pindar-Fragmenten und der Antigone-Handlung. Er vertritt die Ansicht, dass die angeführten Pindar-Zitate den Konflikt „Krieg-Herrscherwillkür-Propaganda“ (Castellari 2018: 324) schildern, der in Brechts *Antigone* von der Figur Kreons verkörpert wird.

Hölderlin bleibt dennoch nicht die einzige Zitationsquelle in Brechts Bearbeitung. Passagen aus dem Werk Goethes sind auch in Brechts *Antigone* zu finden. Konkret übernimmt Brecht unter anderen die letzten beiden Strophen aus Goethes Übersetzung eines arabischen Liedes vom Dichter Ta'abbata Charran über die Beduinen-Blutrache, die er in seinen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* unter dem Titel *Unter dem Felsen am Wege* hinzufügt:

[...] Und du sahest Wölfe,
Denen glänzte das Angesicht.

Die edelsten Geier flogen daher,
Sie schritten von Leiche zu Leiche,
Und von dem reichlich bereiteten Mahle
Nicht in die Höhe konnten sie steigen. (Goethe 1887-1919: I.7, 16)

In diesem arabischen Lied wird über den Rachefeldzug eines lyrischen Ichs nach dem Tod seines Onkels erzählt. Goethe erkennt in diesem Gedicht „[d]ie Größe des Charakters, de[n] Ernst, die rechtmäßige Grausamkeit des Handelns“ als „Mark der Poesie“ (Goethe 1887-1919: I.7, 16). Ihm zufolge zeigen die letzten Strophen – genau die Passagen, die Brecht in seiner *Antigone* übernimmt¹⁵⁹ – die „furchtbare Freude“ (ebd.) über den Sieg, aber vor allem über das Besiegen der Feinde. Brecht lässt Kreon diese Verse

¹⁵⁸ Knopfs Ansicht basiert vor allem auf das angeführte Zitat von der Schiff-Metapher. Brecht modifiziert den Text Hölderlin, sodass er den ursprünglichen Sinn umkehrt. Das kontrolliert fortschreitende Schiff in Hölderlins Übersetzung verwandelt sich in ein einfach treibendes bei Brecht.

¹⁵⁹ Brecht zitiert auch weitere Verse desselben Gedichts in Kreons Gespräch. Z.B. die Verse 120-122: „[...] Abrechnung war / Völlige. Von elf Stadtstaaten / Entrannen wenige / die wenigsten!“ (BFA 8, 204). Diese Verse spielen auf die 17. Strophe von Goethes Übersetzung an: „Rache nahmen wir völlige; / Es entrannen von zwei Stämmen / Gar wenige, / Die wenigsten.“. Zu betonen ist hier die Verwendung des Begriffs „Abrechnung“ statt „Rache“, was als eine Allusion auf Hitlers *Mein Kampf* betrachtet werden könnte, dessen erster Teil den Untertitel „Eine Abrechnung“ trägt.

aussprechen, als er den Alten Thebanern über den Sieg Thebens gegen Argos berichtet.

Brechts Veränderungen sind hier kursiv markiert:

[...] Und du *siehst Hunde*
Denen *glänzet* das Angesicht.
Die edelsten Geier *fliegen zu ihr*; sie *schreiten*,
von *Leichnam* zu *Leichnam*,
Und von dem reichlich bereiteten Mahle
Nicht in die Höhe *können* sie steigen. (BFA 8, 204; vv. 133-138; Hervorhebung M.A.S.)

Castellari (2004: 173) betrachtet Brechts lexikalische und stilistische Modifizierungen zu Goethes Übersetzung des arabischen Lieds als eine archaisierende Methode, die auf eine Nachahmung des Stils Hölderlins abziele. Hinsichtlich der inhaltlichen Parallelen zur *Antigone* könnte sich Brecht der Verse Goethes zur Schilderung der Grausamkeit im Krieg bedient haben, was in Verbindung mit der Überführung ins Präsens die Aktualitätsbezüge des mythischen Stoffes verstärken würde.

Wie gezeigt, die Zitierpraxis in Brechts *Antigone* ist viel komplexer als es auf erstem Blick scheinen mag. Nicht nur die *Antigonä* Hölderlins wird zitiert, sondern auch andere Texte Hölderlins und anderer Autoren. Wie Flashar feststellt, wird Brechts *Antigone* „erst transparent [...], wenn man einen minutiösen philologischen Kommentar schreibe, der die gesuchten Anspielungen und Zitate verifizierte“ (1991: 189).¹⁶⁰ Brechts *Antigone*-Bearbeitung stellt demnach ein Beispiel für Intertextualität dar. Nun stellt sich die Frage, welche Funktion das Zitieren bei Brecht erfüllt. Savage vertritt die Meinung, dass das Zitat, wie schon im Titel des Stücks angedeutet wird, eine dreifache Funktion erfüllt. Erstens erfolgt durch das Zitieren eine „*decontextualising recontextualisation*“ (Savage 2008: 171; Hervorhebung im Original), wobei das zitierte Wort durch seine De- und Rekontextualisierung in einen Nicht-Ort gelangt, da es weder seinem Ursprungs- noch seinem Zieltext gehört. Interessant ist hier auch die Ansicht Savages hinsichtlich der Situation Brechts als Exilant. Ihm zufolge steht das Zitat in einer „*portmanteau tradition of the intellectual in exile*“ (Savage 2008: 172). Zweitens verleiht der Umgang mit dem fremden Wort dem Rezitator eine kritische Distanz und eine gewisse Freiheit der Vorlage gegenüber. Savage nennt dieses Phänomen „*estrangement in repetition*“ (Savage 2008: 171;

¹⁶⁰ Flashar deutet z.B. darauf hin, dass der allerletzte Vers in Brechts *Antigone* aus der Übersetzung Donners stammt, die als Vorlage für die Potsdamer und Berliner Aufführungen von Ludwig Tieck diente: „Weise zu werden im Alter.“ (BFA 8, 241; v. 1303). Dadurch lässt sich vermuten, dass sich Brecht bei seiner Bearbeitung einer weiteren deutschen, sprachlich weniger anspruchsvollen Fassung wie Donners Übersetzung bedient hätte.

Hervorhebung im Original). Brechts Zitierpraxis erlaubt ihm Savage zufolge, seine Absicht zu verwirklichen, Antigone nicht als moderne Heldin bzw. als Symbolfigur des deutschen Widerstands darzustellen, wie er im Vorwort zum *Antigonemodell 1948* feststellte (vgl. BFA 25, 74). Durch das zitierte Wort stelle er Antigone dagegen als eine Heldin der Vergangenheit und nicht der Gegenwart. Damit verbunden ist die dritte Funktion des Zitats als „*summons to adjudication*“ (Savage 2008: 172; Hervorhebung im Original). Die Aufführung der *Antigone* im Theater verwandle sich in einen Gerichtsvorgang gegen die mythische Heldin, in dem das Publikum überlegen müsste, inwieweit das Handlungsmuster Antigones in der Zukunft zu bewahren sei. Die Absicht Brechts ist nach Savage, diese Entscheidung beim Publikum zu lenken, indem das Stück das zeigen soll, was wirklich im Spiel ist.

Frick (1998: 489-492) betrachtet allerdings Brechts Zitierpraxis als eine Strategie im Einklang mit seiner Bearbeitungsauffassung¹⁶¹, ein Konzept, das auf einer dialektischen Beziehung zu den Klassikern beruht: „Selbst wenn man sich verpflichtet fühlte, für ein Werk wie die Antigone etwas zu tun, könnten wir das nur so tun, indem wir es etwas für uns tun lassen“ (BFA 25, 75). Die Dialektik basiert also auf der Reziprozität zwischen dem, was noch von den Klassikern gelernt werden könnte, und dem, was schon als vergangen, als nicht mehr gültig wahrgenommen werden sollte. Dazu plädiert Brecht für eine bearbeitende Reproduktion der Klassiker: „Was die klassischen Stücke am Leben erhält“, sei „der Gebrauch, der von ihnen gemacht wird, selbst wenn es Mißbrauch ist“ (zit. nach Frick 1998: 494) – so Brecht in seinen *Notizen zu Shakespeare*. Der Rückgriff auf die Klassiker solle dementsprechend dazu beitragen, sie aus einer modernen, gegenwärtigen Perspektive zu betrachten, aus dem Alten Neues zu schaffen. Das (modifizierte) zitierte

¹⁶¹ Frick (1998: 489-501) versucht in seiner Untersuchung zu Brechts *Antigone des Sophokles* und in Anlehnung an anderen Bearbeitungen Brechts, dessen ‚Bearbeitungstheorie‘ abzuleiten, die Frick zufolge in der Neuerung der Klassiker besteht. Unter anderem sieht Frick im Lehrgedicht *Über die Bauart langdauernder Werke* die Grundlagen dieser Praxis:

Wie lange
 Dauern die Werke? So lange
 Als bis sie fertig sind.
 So lange sie nämlich Mühe machen
 Verfallen sie nicht.
 Einladend zur Mühe
 Belohnend die Beteiligung
 Ist ihr Wesen von Dauer, so lange
 Sie einladen und belohnen. (BFA 14, 34ff.)

Nach Frick betrachtet Brecht die Klassiker als „einladen[d] und belohnen[d]“ zur ‚Beteiligung‘ an ihrer Nach- und Weiterschaffung, um sie von dem ‚Verfall‘, d.h. vor der Vergessenheit, zu retten. (vgl. Frick 1998: 490f.)

Wort signalisiere demnach „die intertextuelle Grundspannung zwischen konservierenden und fortschreibenden Impulsen“ (Frick 1998: 491).

Wichtig ist aber zu betonen, dass nicht nur Hölderlins Vorlage, sondern auch alle erwähnten zitierten Passagen Übersetzungen aus älteren Zeiten und Epochen sind. Das lässt vermuten, dass Brecht den literarischen dritten Grad, wie Frick (1998: 502) ihn in Anlehnung an Genettes Begriff der „littérature au troisième degré“ bezeichnet, in allen in der Bearbeitung herangezogenen Texten zu bewahren beabsichtigte. Dieses Zitieren aus zweiter Hand könnte Brecht, den Ansichten Savages (2008: 171f.) folgend, eine gewisse Distanz verleihen, die ihm erlauben würde, die Identifikation der Antigone-Figur als Vertreterin des deutschen Widerstands gegen das NS-Regime zu vermeiden. Dazu müsste allerdings eine weitere Bearbeitungstechnik eingesetzt werden: die Variation.

1.3.2 Variation

Wie in den bisher angeführten Textbeispielen gezeigt, kommt die Zitationstechnik Brechts häufig in Verbindung mit einer weiteren Strategie: die Variation. Im Folgenden wird der Blick auf die Richtlinien dieses Verfahrens in Bezug auf zwei Parameter fokussiert: Handlung und Sprache.

In Hinblick auf die Handlung weist Brechts Bearbeitung eine ähnliche Struktur wie die sophokleischen *Antigone* und die Fassung Hölderlins auf, die auf der Schilderung von fünf Zwiegesprächen basieren: dem ersten zwischen Antigone und Ismene, dem zweiten zwischen Antigone und Kreon, dem dritten zwischen Kreon und Hämon, dem vierten zwischen Kreon und Tiresias und dem letzten zwischen Kreon und dem Chor.¹⁶² Dennoch unternimmt Brecht verschiedene Modifizierungen, die die Deutung des Stücks stark verändern. Die Eingriffe Brechts sind bereits in der Vorgeschichte zu finden. Im Gegensatz zu Sophokles und Hölderlin ist Kreon bei Brecht König von Theben schon vor dem Tod von Eteokles und Polyneikes im Krieg. Er führt einen Raubkrieg gegen Argos, der zu Beginn des Stücks noch andauert, obwohl der König den Bürgern der Stadt glauben lässt, dass Theben den Feind schon besiegt hat. Polyneikes und Eteokles kämpfen auf der Seite Thebens, sodass bei Brecht Polyneikes kein Verräter ist, der auf der Seite des Feindes

¹⁶² Brecht verzichtet hingegen auf die Akt- und Szenenteilung von Hölderlins Fassung und konzipiert seine Bearbeitung als ein Akter.

kämpft. Er wird dagegen in einen Deserteur verwandelt, der aus der Schlacht flieht, nachdem er den Tod seines Bruders Eteokles im Krieg miterlebte. Darüber berichtet Antigone in den ersten Passagen von Brechts Bearbeitung:

[...] Fiel Eteokles uns, der Bruder. Im Zug des Tyrannen
Fiel er jung. Und jünger als er, Polyneikes
Sieht den Bruder zerstampft unterm Gäulehuf. Weinend
reitet er aus unfertiger Schlacht, denn anderes andrem
Beschidet der Schlachtgeist, wenn der hart
Anregend einem mit dem Rechten die Hand erschüttert. (BFA 8, 200; vv. 7-12)

Im Gegensatz zur sophokleischen Tragödie, in der die beiden Brüder im Zweikampf ums Leben kommen, lässt Brecht Kreon seinen Neffen Polyneikes bei der Flucht ermorden:

[...] aufatmend
Sieht er [Polyneikes] Thebe, die Siebentörige, stehn, da greift
Den vom Blut des Bruders Besprengten Kreon, der hinten
Einpeitscht alle sie in die Schlacht, und zerstückt ihn. (BFA 8, 200; vv. 15ff.)

Brechts inhaltlich-thematische Eingriffe sind zudem in der Figurenkonstellation zu finden. Neben den Abänderungen bei der Charakterisierung der Hauptfiguren des Dramas, Antigone und Kreon, die ausführlich in den nächsten Abschnitten behandelt werden, sieht Brecht von Eurydike, Kreons Gattin, ab, die im Stück weder auftritt noch erwähnt wird. Bedeutsam für das Vorhaben Brechts, eine neue Spielweise auf der Grundlage der antiken Dramaturgie zu schaffen, ist jedoch vor allem die Umfunktionierung des Chors. Bei Brecht besteht der Chor nicht aus unparteiischen Kommentatoren – wofür z.B. Hölderlin plädierte –, sondern aus alten Thebanern, die zum oligarchischen Kreis der Stadt gehören und als Befürworter Kreons erscheinen. Zur von Brecht beabsichtigten Durchrationalisierung des Stoffes trägt zudem die Verwandlung des Sehers Tiresias in einen „Deuter mit politischen Absichten“ (BFA 25, 140) bei. Die Figur des Sehers wird demnach desakralisiert und übernimmt die Funktion, die Lüge Kreons, Theben habe im Krieg gegen Argos besiegt, zu entschleiern:

KREON
Der Krieg ist aus.
TIRESIAS
Ist er's?
Ich fragt dich was!
Da ich, wie du mir sagst, nichts weiß
Muß unsereiner fragen. Da ich ins Zukünftige
Wie du mir sagst, nicht schau kann, muß ich
Ins Jetzige und Vergangene sehn und bleib
In meiner Kunst so und ein Seher. Zwar, ich seh
Nur, was ein Kind sieht: daß den Siegessäulen
Das Erz recht dünn ist; sag ich: weil man noch

Viel Speere macht. Daß man fürs Heer
Jetzt Felle näht; sag ich: als käm ein Hrbst.
Und daß man Fische dörrt, als gäb's ein Winterlager. (BFA 8, 231; vv. 976-987)

In der Forschung herrscht eine gewisse Einigkeit, dass Brechts Eingriffe in die Geschichte des Mythos stark ideologisch geprägt sind. In diesem Sinne ist die Auffassung Castellaris (2018: 320f.) zu beachten, der Brechts Veränderungen einer materialistischen Weltanschauung zuschreibt. Eine ähnliche Auffassung vertritt Frick, der Brechts Bearbeitung als eine „marxistische[] Revision der sophokleischen Tragödie“ (Frick 1998: 549) ansieht. Kritischer äußert sich Pöggeler, der Brechts Modifizierungen als „vulgärmarxistisch[]“ (Pöggeler 2004: 179) betrachtet.

Über die Variation in der Handlung hinaus muss auch auf die sprachliche und stilistische Variation in Brechts *Antigone* im Vergleich zur Vorlage Hölderlins eingegangen werden, womit sich insbesondere die frühe Brecht-Forschung auseinandergesetzt hat. Darunter befindet sich die Untersuchung Witzmanns (1964), der die These vertritt, dass Brecht bei den sprachlichen Umwandlungen in seiner Bearbeitung eine verklärende bzw. verdeutlichende Absicht verfolgt: „Viele der sprachlichen Änderungen beruhen darauf, dass Brecht bestrebt war, den Hölderlintext, den er als zu dunkel empfand, aufzuhellen und zu verdeutlichen“ (Witzmann 1964: 90). Die Transformation des ersten Verses bei Brecht im Vergleich mit der Vorlage könnte als Beleg dafür dienen. Anstatt des ‚monströsen‘ Worts „Gemeinsamschwesterliches“¹⁶³, das Hölderlin zum Auftakt der Tragödie verwendet, bevorzugt Brecht eine vereinfachte und aufgeklärte Variante: „Schwester, Ismene, Zwillingkreis / Aus dem Ödipus Stamm“ (BFA 8, 200; vv. 1f.). In diesem Sinne wäre Brechts ‚Durchrationalisierung‘ demnach als eine Verklärungsarbeit zu betrachten, bei der die Dunkelheiten in Hölderlins Text aufgelöst werden. Witzmann (1964: 89) zufolge kann dennoch diese Tendenz zur Verdeutlichung auch dazu führen, dass die Bearbeitung „glatter und künstlicher wirkt“. Um diese These zu stützen, bezieht er sich auf den ersten Bericht des Wächters, als er Kreon über die Bestattung von Polyneikes‘ Leiche informieren muss:¹⁶⁴

Herr!

¹⁶³ Steiner (2014: 109) führt allerdings aus, dass dieses Wort ein „gewolltes Monstrum“ ist. In ihm vereint Hölderlins Kompositum „alle[...] Konnotationen von Schwesterlichkeit, gemeinsamem Schicksal, Blutverwandtschaft und erzwungener ‚Einsheit‘“ (ebd.). Was andere Übersetzer – und Bearbeiter wie Brecht – durch Umschreibungen auszudrücken versuchen, äußert Steiner zufolge Hölderlin in einem einzigen Wort.

¹⁶⁴ Pohl (1988: 252) preist die Modifizierung Brechts im Monolog des Wächters als gelungene Umsetzung des „gesellschaftliche[n] Gestus“. Die in Anakoluthen verwickelten Sätze sollten Pohl zufolge die Sprache einer erregten Person schildern, was bei Brecht im Vergleich zu Hölderlin stärker ausgeprägt ist.

Mein Führer, atemlos, schnellste Kunde
Eil ich einzuhändigen, frag nicht, warum nicht
Noch schneller, der Fuß ist
Mir voraus den Kopf, oder
Zieht der Kopf den Fuß nach sich, dem
Wohin geh ich, und wie lang noch in
Der Sonne, ohne Atem, aber doch
Immerhin geh ich. (BFA 8, 205f. vv. 185-193)

Weisstein (1973: 582) teilt Witzmanns Ansicht, wobei er aber den Begriff ‚Aufrauhung‘ verwendet, um die künstlich wirkende Verklärung der Sprache Hölderlins zu definieren.

In der neueren Brecht-Forschung wird dennoch dies infrage gestellt. Castellari (2004) sieht in Brechts Bearbeitung keine Verklärungsabsicht, da bestimmte dunkle, schwer verständliche Stellen von Hölderlins Text beibehalten werden. Der bekannte Vers aus Hölderlins *Antigonä* „Was ist’s, du scheinst ein rothes Wort zu färben?“ (StA 5, 206; v. 21), der Heinrich Voss dem Jüngeren zur Verspottung Hölderlins diente, wird in Brechts Bearbeitung mit einer scheinbar wirkungslosen Inversion übernommen: „du färbst mir/ Scheint's ein rotes Wort“ (BFA 8, 200; vv. 28f.).

An manchen Stellen scheint Brecht allerdings eine Korrektur der Übersetzungsfehler Hölderlins anzustreben, wie bestimmte Abweichungen von der Vorlage beweisen. Als Beispiel dieser Korrekturtendenz nennt Flashar den 42. Vers in Brechts Bearbeitung: „in welcher Fährlichkeit?“ anstatt „Das ist vermessen“ bei Hölderlin. Nach Flashar ist Brechts Fassung „philologisch richtiger“ (Flashar 1988: 398). Weisstein bemerkt zudem, dass Brecht in bestimmten Passagen die Gestalt des Originals wiederzugewinnen versucht. Er bezieht sich beispielsweise auf Vers 531 in Brechts Bearbeitung: „‘s gibt mehr als einen Acker, wo man pflügen kann“ (BFA 8, 217). Hölderlin übersetzte: „von anderen auch gefallen die Weiber“ (StA 5, 229; v. 591). Brecht greift hier auf die Acker-Metapher zurück, die in der sophokleischen Tragödie vorhanden ist, wobei Weisstein zufolge den sexuell geladenen Unterton des Originals, den Hölderlin zu vermeiden scheint, wiedererlangt wird (vgl. Weisstein 1973: 592).¹⁶⁵ Aus diesem Grund plädiert Castellari (2004: 167) dafür, Brechts Modifizierungen im Vergleich zu Hölderlins Vorlage nicht als eine

¹⁶⁵ Im sophokleischen Originaltext lautet der Vers Nr. 569: „Zu bepflügen sind auch noch die Äcker anderer“ (SA, 49). Der Rückgriff auf die Acker-Metapher, die bei Hölderlin nicht vorhanden ist, spricht dafür, dass Brecht zur Bearbeitung einen direkten oder mittelbaren Zugriff auf den griechischen Text hatte (vgl. Castellari 2004: 160). Ruth Berlau, mit der Brecht beim *Antigone*-Projekt zusammenarbeitete, bestätigt dies in ihren Memoiren: „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“ (Berlau 1975: 210). Da sich Berlau aber nicht in der Schweiz befand, als sich Brecht mit seiner *Antigone*-Bearbeitung befasste, gelten diese Äußerungen in der Forschung als zweifelhaft.

Verklärung zu betrachten, sondern eher als einen Versuch, die Gestalt des sophokleischen Originals wiederzugewinnen.

Dagegen sprechen dennoch die Anmerkungen Flashars (1988: 398), der darauf hindeutet, dass Brecht Hölderlins Übersetzung an bestimmten Stellen hyperkorrigiert, wobei er richtig übertragene Passagen ohne ersichtlichen Grund modifiziert. Flashar zitiert hier die Verse 74-75 in Brechts Bearbeitung: „Gestillt werd ich liegen/ Mit den Stillen“¹⁶⁶ (bei Hölderlin: „Lieb werd' ich bei ihm liegen, bei dem Lieben“). Handelt es sich dabei um einen Verbesserungsversuch, ist er Flashar zufolge misslungen. Zudem werden grobe Übersetzungsfehler Hölderlins in Brechts Bearbeitung beibehalten. Die Verse 144-145 in Hölderlins Übertragung („wenn der [Ares; M.A.S.] hart / Anregend einen mit dem Rechten die Hand erschütterte“; StA 5, 210), die Beißner (StA 5, 487) zufolge offensichtlich auf einen Übersetzungsfehler zurückgehen¹⁶⁷, sind bei Brecht ohne Veränderungen übernommen, wenn auch er sie in eine andere Szene verlegt, konkret sind diese Verse in der ersten Redepartie Antigones wieder zu finden (vgl. BFA 8, 200; vv. 10f.).

Eine Verklärung der Vorlage kann also nicht als die einzige Absicht Brechts angesehen werden. In der Forschung wird zudem eine archaisierende Tendenz bei der variierenden Übernahme von Hölderlins Versen beobachtet, was Flashar (1991: 189) den Modernisierungsversuchen¹⁶⁸ des schwäbischen Dichters entgegenwirken. Pohl (1988) und Weisstein (1973) erkennen in ihren jeweiligen Untersuchungen die Archaisierung des Textes vor allem auf lexikalischer und struktureller Ebene. Pohl (1988: 251) deutet auf ein Wechselspiel zwischen Modernisierung und Archaisierung hin, die sogar in demselben Vers veranschaulicht werden kann: „Aber die Zähre wäscht / Wäscht das vom Schmerze durchgeblutet Gesicht.“ (BFA 8, 216; vv. 495f.). Der Ersatz von „Tränen“ (StA 5, 226; v. 548) durch „Zähre“ entspricht der archaisierenden Neigung, die an manchen Stellen der Bearbeitung zu beobachten ist, auch wenn in demselben Vers die neuere Flexionsform des Verbs ‚waschen‘ vor der veralteten ‚[w]aschet‘ (BFA 8, 227; v. 551) für bevorzugt wird. Bemerkenswert ist dennoch aber die Tatsache, dass Brecht in den Versen

¹⁶⁶ Dieser Vers entspricht dem Vers 73 in Sophokles' Antigone: „Lieb werde ich bei ihm liegen, mit dem Lieben zusammen“ (Sophokles/Zink 2017: 11).

¹⁶⁷ Beißner (StA 5, 487) führt aus, dass Hölderlin hier das griechische Wort δεξιόσσερος falsch übersetzt. Ursprünglich bezeichnet es „das beste Pferd in einem Viergespann“ (ebd.), in Sophokles' Vers metaphorisch auf Ares bezogen. Hölderlin verwechselt jedoch den zweiten Teil des Worts mit dem griechischen Verb δειν (erschüttern).

¹⁶⁸ Wie in der vorliegenden Untersuchung zu sehen war, suchte Hölderlin mit seiner Übersetzung der sophokleischen Tragödien eine ‚Hesperisierung‘, d.h. eine Modernisierung der Textvorlagen, wobei er z.B. auf die griechischen Götternamen verzichtete.

807-808 die veraltete Flexionsform von ‚waschen‘ verwendet und das Substantiv ‚Tränen‘ beibehält: „Und waschet den Hals ihr unter / Schneehellen Tränen der Wimpern.“ (BFA 8, 226). Wohl ließe sich dies als eine Art dichterischer Willkür bei der Wortwahl im Modernisierungs- und Archaisierungsprozess deuten.

Die Archaisierung des Textes erfolgt darüber hinaus an manchen Stellen Pohl zufolge auf der Basis der Sprache der Lutherbibel. Ein Beleg dafür stelle das Gespräch zwischen beiden Schwestern zu Beginn des Stücks:

ANTIGONE

Ob du mir hilffest.

ISMENE

In welcher Fährlichkeit? (BFA 8, 201; vv. 45f.)

Die Verwendung der veralteten Konjunktiv-Form des Verbs ‚helfen‘ und die Bevorzugung des Worts ‚Fährlichkeit‘ anstatt ‚Gefahr‘ betrachtet Pohl als intendierte Übernahme der Bibel-Sprache.¹⁶⁹ Diese archaisierenden Mittel betrachtet Weisstein als eine Strategie Brechts zur sprachlichen Schilderung der „socio-political barbarism“ (1973: 590). Knopf (1996: 276f.) hält dagegen die archaisierende Tendenz in Brechts Text als ein Mittel zur Steigerung der Fremdheit der Vorlage zugunsten der Verfremdung, die dem Dramatiker für seine theoretische Grundlage des epischen Theaters zentral war.

Mit dieser Idee verbunden ist die deutliche Intensivierung der Sprache in Brechts Bearbeitung, wobei eine Hervorhebung des Grausamen zu erkennen ist. Flashar (1991: 188f.) spricht in diesem Sinne von einer ‚Brutalisierung‘ der Vorlage. Zur Veranschaulichung bezieht er sich auf die von Brecht hinzugefügten Verse im ersten Chorlied: „Wie dem Stier / Beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch / Reißt das Gekröse ihm aus“ (BFA 8, 209; vv. 301ff.). Dem im Chorlied zentralen Wort ‚Ungeheuer‘, das Hölderlin zur Markierung der Ambivalenz des griechischen δεινός diente, wird sein Doppelsinn entzogen, sodass nun nur auf das gewalttätige und inhumane Verhalten des Menschen verwiesen wird (vgl. Doering 2011: 163f.). Dies stünde in enger Verbindung mit Weissteins Verständnis der Archaisierung des Textes als sprachlichen Niederschlag des sozio-politischen Rückfalls in die Barbarei. Durch die Brutalisierung des Textes, wie das angeführte Zitat zeigt, solle Brecht das Barbarische gesteigert haben.

¹⁶⁹ Als Beispiel für die Verwendung von der Konjunktiv-Form von ‚helfen‘ und des Substantivs ‚Fährlichkeit‘ bei Luther bezieht sich Pohl auf die zahlreichen Belege in Grimms *Deutsches Wörterbuch*: u.a. „hülfe und errettung von allem unglück und von aller fehrllichkeit.“ (Grimm Bd. 3, Sp. 1261f.; <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=F00367>>, abgerufen am 18.07.2023).

Ein bemerkenswerter Beitrag Brechts in seiner Bearbeitung stellt die wortspielerische Sprache dar, die er in bestimmten Passagen verwendet. Schon im ersten Gespräch zwischen beiden weiblichen Protagonisten, als Antigone Ismene um ihre Hilfe bei der Bestattung ihres Bruders bittet, ist dieses Sprachmittel erkennbar:

ISMENE

Den, dem die Stadt *entsagt* hat?

ANTIGONE

Den, dem sie *versagt* hat. [...]

ISMENE:

Schwester man wird dich fangen *rechtlos*.

ANTIGONE

Aber *treulos*

Fängt mich nicht. (BFA 8, 201; vv 48-54; Hervorhebungen M.A.S.)

Dieses Zitat stellt nur ein Beispiel für Brechts Zugriff auf Wortspielfiguren in seiner Bearbeitung dar. Weisstein (1973: 584f.) deutet darauf hin, dass Wortwiederholungen und Klangähnlichkeiten in der sophokleischen Tragödie reichlich vorhanden seien. Sie dienen einerseits zur Emphase des Gesprächs, wenn sie von derselben Figur ausgesprochen wurden, andererseits zur Gegenüberstellung von den beiden zusammenstoßenden Charakteren (in diesem Fall, Antigone und Kreon). Die Wortspiele in Brechts Bearbeitung könnten also Weisstein zufolge einer Strategie entsprechen, um die sprachliche Gestaltung eines Charakters im sophokleischen Original nachzuahmen. Im angeführten Beispiel kann die den Konflikt betonende Funktion des Wortspiels identifiziert werden. Die Gegenüberstellung von den Verben *entsagen* und *versagen* sowie der Adjektive *rechtlos* und *treulos* verdeutlichen die Charakterunterschiede der beiden Schwester. Die Bedeutungsunterschiede zwischen beiden Verben signalisieren auf paronomastischer Basis die entgegengesetzten Einstellungen der beiden Schwester der Satzung Kreons gegenüber. Ismene übernimmt die Perspektive des Herrschers, sodass sie das Verbot, ihren Bruder zu bestatten, als einen notwendigen Verzicht der Stadt Theben auf einen ihrer Bürger wegen dessen ‚Untreue‘ ansieht. Mit dem Verb ‚versagen‘ hebt Antigone dagegen das Opfercharakter Polyneikes hervor, dem das Grundrecht als Staatsbürger nicht gewährt wurde. Die Gegenüberstellung zwischen Ismenes Übernahme der Perspektive der Mächtigen und Antigones auf familiären Beziehungen und göttlichem Gesetz beruhender Einstellung wird ebenfalls durch die Konfrontation der Adjektive *rechtlos* und *treulos* hervorgehoben.

Eine weitere Funktion der Wortspiele könnte sich auf die Einführung komischer Elemente in eine tragische Handlung beziehen. Dafür spricht beispielsweise folgende Passage im Gespräch zwischen Kreon und dem Wächter:

WÄCHTER

Der hohe Tote fand wohl hohe Freunde.

KREON

Fass sie am Schienbein, wenn du höher ihnen

Nicht reichst! [...] (BFA 8, 208; vv. 258ff.)

Hier wird mit den verschiedenen Bedeutungen des Adjektivs ‚hoch‘ gespielt. In der Anmerkung des Wächters erscheint ‚hoch‘ im übertragenen Sinn als Synonym für ‚prominent‘ oder ‚von hoher Familie‘, während in Kreons Antwort das Adjektiv eine wörtliche Bedeutung trägt, als Synonym für ‚groß‘. Dieses Spielen mit den verschiedenen Konnotationen des Wortes erinnert Weisstein (1973: 584f.) zufolge an den komischen Stil in Kleists *Amphitryon*. In der zitierten Szene könnte dennoch die Einführung komischer Elemente auch die Beschwörung des sophokleischen Originals beanspruchen. Der Wächter in Sophokles' *Antigone*, wie Seidensticker (1982) in seiner Studie zu komischen Elementen in der antiken Tragödie ausführt, erscheint als eine Figur, die den König lächerlich wirken lässt:

Der Wächter ist der erste von einer Reihe von Kontrahenten, die dem König nacheinander gegenüberreten; und bereits diesem ersten und kleinsten seiner Gegner ist Kreon nicht gewachsen. Noch vor den entscheidenden Zusammenstößen mit Antigone, Haimon und Teiresias wird die Autorität des Königs untergraben. Kreon wird von unten gesehen, und die komischen Kratzfüße des Kleinen lassen auch den Mächtigen lächerlich erscheinen. (Seidensticker 1982: 84f.)

Brecht hat diese Charakterisierung des Wächters in der sophokleischen Tragödie gewiss erkannt. Denn durch seinen Wortwechsel mit Kreon gewinnt Brechts Wächter seine alte, den Mächtigen desavouierende Funktion wieder.

Die Frage, was Brecht mit den Modifizierungen an Hölderlins Text vorhatte, ist nur schwer zu beantworten. Eine Verbesserung von Hölderlins Übertragung durch den Versuch, die Gestalt des sophokleischen Originals wiederzugewinnen war wohl eine der Absichten Brechts, wie die Wiedergewinnung bestimmter Metapher und die Gegenüberstellung der Charaktere durch Wortspiele beweisen. Vorrang hatte dennoch solche Absicht offensichtlich nicht. Solch eine ‚archäologische‘ Vorgehensweise wird durch das Beibehalten schwer verständlicher Verse und die Tatsache, dass grobe Übersetzungsfehler in Hölderlins Fassung nicht korrigiert wurden, beeinträchtigt. Aus diesem Grund lässt sich

Brechts Arbeit vielmehr als ein kontinuierliches Zusammenspiel von verklärender, archaisierend-verfremdender Tendenz definieren. In diesem Sinne sind die Anmerkungen Weissteins zum Stil Brechts in Vergleich zur Vorlage treffend:

Thus the analyst of *Antigone* as a *Sprachkunstwerk* will find it extremely difficult - if not altogether impossible - to discern a method where there may have been only creative „madness“. For consistency - a *sine qua non* for the serious translator - was not one of his greatest virtues. (Weisstein 1973: 588; Hervorhebungen im Original)

1.3.3 Imitation

Mit der Variation verbunden ist die Bearbeitungstechnik der Imitation. Damit gemeint ist die Nachahmung des sprachlichen Stils der Vorlage gemeint. Der Fokus liegt hier auf die Passagen des Stücks, die von Brecht eigen sind. Nach verschiedenen Studien¹⁷⁰ zeigen solche Textstellen eine Neigung zur Nachahmung der Sprache Hölderlins auf, wobei zwei Aspekte zu berücksichtigen sind: die Übernahme von lexikalischen und syntaktischen Merkmalen von Hölderlins Sprachgestus und die Imitation bzw. Hervorhebung der von Brecht in Hölderlins *Antigonä* beobachteten „Volksgrammatik“.

Was die Übernahme syntaktischer Merkmale der Sprache des schwäbischen Dichters anbelangt, bemerkt Castellari (2004: 163f.), dass Brecht die Prolepse des Genitivs übernimmt, die in Hölderlins Lyrik und in seiner *Antigonä* zu erkennen sind. Dies kann z.B im ersten Gespräch zwischen beiden Schwestern beobachtet werden: „Aus des Ödipus Stamm“ (BFA 8, 200; v. 2).

Pohl (1988: 253f.) identifiziert zudem in Brechts neu hinzugefügten Versen weitere Reminiszenzen aus Hölderlins Lyrik. Als Beispiel bezieht er sich auf die lexikalischen und strukturellen Parallelen zwischen Hölderlins Gedicht *Der Einzige* und Brechts Neuerungen im ersten Chorlied:

Versuchungen sind nemlich
Gränzlos an die gegangen.
Zahllose gefallen. Also gieng es, als
Der Erde Vater bereitet ständiges
In Stürmen der Zeit. *Ist aber* geendet. (StA 2.1, 160; vv. 93-97; Hervorhebungen M.A.S.)

Dies alles ist *grenzlos* ihm, *ist*
Aber ein Maß gesetzt (BFA 8, 209; vv. 298f.; Hervorhebungen M.A.S.)

¹⁷⁰ Siehe z.B. Pohl (1988) und Knopf (1996: 276f.)

Die Verwendung vom Adjektiv „grenzlos“ und die Übernahme der parataktischen Struktur „ist aber“ lassen vermuten, dass Brecht bei seinen eigenen Versen in seiner *Antigone*-Bearbeitung die Sprache von Hölderlins Lyrik zu imitieren suchte. Die zitierte Passage stellt allerdings nur ein Beispiel für die Tendenz zur Häufung von Adjektiven auf -los und zur Verwendung von ähnlichen syntaktischen Strukturen in Brechts Bearbeitung (vgl. Pohl 1988: 253f.). Doering (2011: 163f.) nimmt auch Bezug auf diese Passage des ersten Chorlieds und weist auf weitere lexikalische Charakteristika von Hölderlins Sprachgestus hin, die in Brechts *Antigone*-Bearbeitung wieder zu finden sind. Konkret bezieht sie sich auf die Verwendung des Worts „Maß“, eines Begriffs, der in Hölderlins Wortschatz eine wesentliche Rolle spielt.¹⁷¹ Doering identifiziert in der Erwähnung des Maßes in Brechts neugedichteten Versen eine dezidierte Annäherung an Hölderlins Sprachgestus, um danach eine ebenso dezidierte Abkehr zu verzeichnen. Durch die Beschworung grausamer Bilder, die das inhumane Verhalten der Menschen schildern, hebt Brecht die Zweideutigkeit des in diesem Chorlied zentralen Begriffs „Ungeheuer“ auf, wie im vorigen Abschnitt angedeutet wurde. Nach Doering ist also bei Brechts Imitation der Sprache Hölderlins ein Wechselspiel zwischen sprachlicher Nachahmung und inhaltlicher Abkehr zu beobachten.

Knopf (1996: 276f.) deutet zudem auf grammatische Besonderheiten der Sprache Hölderlins hin, die Brecht in seinen neu gedichteten Versen übernimmt. Knopf zufolge zeigt Brecht eine Tendenz auf, das Partizip Präsens unflektiert und häufig mit adverbialer Funktion zu verwenden, was eine auszeichnende Eigenart von Hölderlins Sprache ist, auch wenn dies gerade in seiner *Antigonä* nicht so stark ausgeprägt ist. Ein Beispiel dafür stellt die folgende Passage dar:

KREON

[...] *Heimkehrend* aus der Schlacht
 Die günstig ging, durch vieler blutige Hingab
 Traf einzig sie ich unbotmäßig, unserm Haus den Sieg
Mißgönnend, an , beschäftigt nur mit enger Sach
 Und übler auch.

HÄMON

Gleichwohl in dieser Sach
 Komm ich und *wünschend*, dem Vater
 Möchte die vertraute Stimme übel nicht lauten
 Des, den er gezeugt, wenn sie dem Herrscher
 Zuträgt das üble Gerücht. (BFA 8, 219; vv. 581-590; Hervorhebung M.A.S.)

¹⁷¹ Zum Begriff des Maßes in Hölderlins Werk siehe Polledri (2002).

Dank der Übernahme von solchen Merkmalen gelingt Brecht trotz seiner zahlreichen Eingriffe in die Vorlage einen stilistisch gewissermaßen einheitlichen Text. Die Nachahmung von Hölderlins Sprachgestus könnte dennoch über den stilistischen Aspekt hinausgehen. Brecht hätte sich des Stils Hölderlins bedienen können, um die Archaisierung des Textes, wie im vorigen Abschnitt besprochen wurde, hervorzuheben. Insofern könnte die Imitation von Hölderlins Sprache der verfremdenden Tendenz Brechts gerecht werden. In diesem Sinne sind die Ansichten Fricks (1998: 510-513) zu berücksichtigen, der argumentiert, dass sich Brecht des hohen und anspruchsvollen Stils Hölderlins bedient habe, um Verfremdung zu schaffen. Dabei zitiert Frick eine Passage aus den „Anmerkungen zur Bearbeitung“, die zur ersten Aufführung in Greiz 1951 entstanden sind:

Diese Chöre [...] können bei einmaligem Anhören kaum voll verstanden werden. Teile von den Chören klingen wie Rätsel, die Lösungen verlangen. Es ist jedoch das Vortreffliche bei ihnen, daß sie, ein wenig durchstudiert, immer mehr Schönheiten herausgeben. Die Bearbeitung wollte diese Schwierigkeit, deren Überwindung soviel Freude macht, nicht einfach beseitigen - um so mehr, als das Werk ›Antigone‹ das Glück hat, einen der größten Gestalter der deutschen Sprache, Hölderlin, zum Übersetzer zu haben. (Brecht 1988: 215)

Die Annäherung an Hölderlins Diktion könnte nach Frick als ein stilistischer Verfremdungseffekt fungieren, der den Rezipienten zur tieferen Reflexion nicht nur auf sprachlicher Ebene zwingt, sondern auch auf Deutungsebene.

Von der Stilebene abgesehen, deutet Pohl (1988: 247f.) darauf hin, dass Brecht den Volksgestus bzw. die Volksgrammatik, die er an Hölderlins Übersetzung auffällig findet, übernimmt und gewissermaßen verstärkt. Nach Pohl findet die Volksgrammatik in bestimmten Normabweichungen deren Niederschlag. Dazu zählten u.a. „Abbreviaturen“ – so nennt sie Pohl – wie z.B. die Aphärese bei Perfektpartizipien: „Aus dir sind *kommen* / Die Unmenschlichen [...]“ (BFA 8, 227; vv. 855f.; Hervorhebung M.A.S.); „Und jetzt ist offen *worden* [...]“ (BFA 8, 212; v. 387; Hervorhebung M.A.S.). Dieses volksgrammatische Merkmal könnte Brecht, wie Pohl bemerkt, ebenso aus Hölderlins Lyrik übernommen haben. Als Beispiel dient der folgende Vers aus dem Gedicht *Patmos*: „Dann trauerten sie, da nun / Es Abend worden, erstaunt [...]“ (StA 2.1, 167; vv. 91f.).

Pohl führt allerdings aus, dass Brecht den Volksgestus in seinem eigenen Verständnis übernehme, das sich von dem von Hölderlin unterscheidet. Brechts Vorstellung des Volksgestus richte sich grundsätzlich an die Volkslieder, dessen Merkmale in den neugedichteten Versen seiner Bearbeitung zu beobachten seien. Deutlich wird dies Pohl zufolge in der folgenden Passage im Zwiegespräch zwischen Kreon und Antigone:

KREON

So sag, warum du störrig bist.

ANTIGONE

Halt für ein Beispiel (BFA 8, 212, vv. 389f.)

Im „unscheinbaren, Selbstverständlichkeit evozierenden ‚halt‘“ identifiziert Pohl den „Wortlaut des Volkliedes“ (Pohl 1988: 248). Die Modalpartikel „halt“ betrachtet er als eines der repräsentativen Merkmale in Brechts Vorstellung des Volksgestus, wie z.B. in Gursches Lied in *Der Kaukasische Kreidekreis* zu sehen ist: „Musst dich, da kein anderer war / Schwarzer Tag im magern Jahr / *Halt* mit mir bequem.“ (BFA 8, 129; Hervorhebung M.A.S.).

Durch die Nachahmung von Hölderlins Sprachgestus beabsichtigt Brecht wohl, wie schon angedeutet, eine Stil- und Ausdruckseinheitlichkeit, sodass er seine Modifizierung auf Handlungs- und Deutungsebene unauffällig einschmuggeln kann. Allerdings lassen sich in Brechts Imitationsverfahren keine klaren Tendenzen erkennen. Auf lexikalischer, syntaktischer und grammatischer Ebene ist durch die Übernahme von stilistischen und ‚volksgrammatischen‘ Merkmalen der Lyrik des schwäbischen Dichters eine gewisse Annäherung an Hölderlins Sprache zu beobachten. Jedoch schildert Brecht in seiner Bearbeitung, wie Pohl bemerkt, seine eigene Vorstellung vom Volksgestus, indem er eigene herausgearbeitete sprachliche Besonderheiten des Volkslieds anwendet. Daher lässt sich vermuten, dass Brecht bei der Nachahmung der Sprache Hölderlins zwei ihrer Hauptsäulen auszubeuten gedenkt. Durch die Kombination von Komplexität und Hervorhebung des Volksgestus folgt Brecht wohl der archaisierend-verfremdenden Tendenz, die bei der Variation von Hölderlins Versen – wie in den vorigen Abschnitten besprochen wurde – angestrebt wird.

1.4. Den Mythos ‚durchrationalisieren‘

In den vorigen Abschnitten wurde auf die Hauptziele der Bearbeitung Brechts eingegangen, sowie darauf, wie sie durch die Anwendung von drei unterschiedlichen intertextuellen Techniken (Zitation, Variation und Imitation) an der Vorlage erzielt wurden. Im Folgenden werden verschiedene Merkmale von Brechts Bearbeitung behandelt, die stark von Hölderlins Vorlage abweichen und zur ‚Durchrationalisierung‘ und Aktualisierung des Mythos beitragen sollten. Dazu zählen das Vorspiel, die Charakterisierung der beiden Protagonisten des Stücks und die Umfunktionierung des Chores.

1.4.1 Berlin. April 1945: zum Verhältnis von Mythos und Nationalsozialismus

Zur Veranschaulichung der „gewisse[n] Aktualität“ (BFA 25, 74), die Brecht in der mythischen Geschichte erkennt und die – nach seinen Erklärungen im Vorwort zum *Antigonemodell 1948* – entscheidend für die Auswahl des Antigone-Dramas bei der Aufführung in Chur war, verfasste er ein Vorspiel, das eine „Brückenfunktion“ (Barner 1987: 192) zwischen Mythos und Gegenwart erfüllen soll.¹⁷² Wie im Folgenden gezeigt wird, erfüllt Brechts Vorspiel jedoch eine weiter umfassende Funktion.

Die in diesem Vorspiel geschilderte Szene findet nach Orts- und Zeitangaben in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs statt, konkret im April 1945 in Berlin. Zwei namenlose Schwestern, die vom Schutzkeller in ihre Wohnung zurückkehren, finden einen Sack, der Speck und Brot enthält. Nach kurzer Überlegung stellen sie fest, dass der Sack ihrem Bruder gehört, der bisher im Krieg gekämpft hatte. Da der Krieg noch andauert, bedeutet dies, dass ihr Bruder desertiert ist. Beide Schwestern freuen sich über seine Rückkehr. Kurz danach hören sie dennoch draußen ein schreckliches Geschrei. Die zweite Schwester will sehen, was geschieht, aber die erste versucht sie davon abzuhalten. Trotzdem erfährt die zweite schließlich, dass ihr Bruder draußen gehängt wurde. Die zweite Schwester hat jetzt vor, ihren Bruder abzuhängen, mit der Hoffnung, dass er noch am Leben ist. Nochmals will die erste Schwester sie davon abhalten. Ein SS-Mann tritt nun auf und fragt die beiden, ob sie den „Volksverräter“ (BFA 8, 198) da draußen kennen, denn wer seine Leiche abhängen sollte, wird ermordet. Die erste Schwester sagt sich von ihrem Bruder los und versichert, dass sie den Gehängten nicht kennt. Der SS-Mann sieht dennoch, dass die zweite Schwester ein Messer in der Hand hält und er versteht, dass sie damit den Gehängten abhängen wollte. Mit der Frage des SS-Mannes, was sie mit dem Messer vorhabe, endet das Vorspiel. Ob die erste Schwester der zweiten erlaubt, ihren Bruder zu retten, bleibt offen.

Der wohl bemerkenswerteste Aspekt des Vorspiels ist dessen formale Grundlage, da bestimmte Merkmale zu beobachten sind, die zur Annahme führen, dass sich Brecht mit seinem Vorspiel eine Gattungsmischform vorgenommen hätte. Erstens weist Brechts Vorspiel definitorische Merkmale eines dramatischen Textes auf. Die Szene besteht aus

¹⁷² Wichtig ist zu bemerken, dass Brechts Vorspiel eine ephemere Erscheinung war. Nur in der Chur-Aufführung 1948 wurde es gespielt. In der Aufführung 1951 in Greiz wurde das Vorspiel durch einen ‚neuen Prolog‘ ersetzt, in der der Darsteller des Tiresias die in Brechts Bearbeitung modifizierte Vorgeschichte des Mythos erzählt. Das Aktualisierungspotential, das im Originalvorspiel vorhanden war, bleibt dennoch im neuen Prolog beibehalten. Auch wenn es nicht explizit thematisiert wird, ermuntert der Schauspieler den Zuschauer, „nach ähnlichen Taten / Näherer Vergangenheit“ (BFA 8, 242) nachzusehen.

dem Dialog zwischen den drei Figuren und Regieanweisungen bestimmen ferner die Darstellung der Szene, wie in einem dramatischen Text üblich.

Zweitens weist der Text gewisse lyrische Eigenschaften auf. Brecht stellt nämlich im *Antigonemodell 1948* fest, „[d]ie Erzählung muß einfach und im Gedichtton vorgetragen werden“ (BFA 25, 86). Dazu wurde das Vorspiel in freien Knittelversen mit Paarreim verfasst. Frick äußert sich zur Wahl dieses metrischen Schemas und betrachtet den Knittelvers als

ein Medium sprachlich-metrischer Stilisierung, das von allen Präntentionen auf klassisch-klassizistische Feierlichkeit, auf Regelmäßigkeit und Glätte denkbar weit entfernt ist und dessen doppelte Funktion im vorliegenden Fall darin zu bestehen scheint, zugleich Volkstümliches zu konnotieren *und* das [...] Geschehen aus dem Berlin der untergehenden Nazi-Diktatur in eine antinaturalistisch verfremdende Distanz zu rücken. (Frick 1998: 512; Hervorhebung im Original)

Die Wahl des Knittelverses solle also der Antigone-Handlung einen volkstümlichen Charakter verleihen, wobei auch weitere strukturelle Aspekte des Vorspiels eine wesentliche Rolle spielen. Dazu zählen die Anapher und die Parallelismen im Laufe der Szene („Schwester, warum steht unsre Tür offen?“; „Schwester, woher kommt da im Staub die Spur?“). Die Wiederholung von bestimmten Versen, wie „Bleib innen, du; wer sehn will, wird gesehn“ oder „Im Krieg ist er nicht mehr“ (BFA 8, 197) – manchmal mit kleinen Variationen – erinnert überdies an den Refrain eines Volkslieds.

Drittens ist zudem ein prototypisches Merkmal eines epischen Textes zu identifizieren: die Präsenz eines Erzählers.¹⁷³ Dies wird durch die Aufspaltung der Figur der ‚ersten Schwester‘ in handelnde Figur und erzählende Instanz ermöglicht. Diese verschiedenen Rollen werden ferner durch die Variation im Verbtempus klar differenziert. Als handelnde Figur spricht sie im Präsens, während die epische Erzählung des Geschehens im Präteritum markiert wird. Bemerkenswert ist aber, dass dieser Rollenwechsel häufig in derselben Redepartie erfolgt:

DIE ERSTE

Bleib sitzen, du; wer sehn will, wird gesehn.

So gingen wir nicht vor die Tür und sahn

Nicht nach den Dingen, die drauß' geschahn. (BFA 8, 196; vv. 30ff.)

¹⁷³ Diese Episierung eines dramatischen Textes ist ebenso in der *Antigone-Legende*, einem in Hexametern verfassten Gedicht, das aus „*Brückenverse[n]*“ (BFA 27, 259; Hervorhebung im Original) besteht, die für die Proben vor der Uraufführung in Chur konzipiert wurden. Hier wird die Handlung von Brechts *Antigone*-Bearbeitung episch-dramatisch nacherzählt, indem die Redepartien der verschiedenen Figuren von einer erzählenden Instanz eingeleitet werden.

Obwohl es sich hier um eine diegetische Erzählerin handelt, plädiert Brecht im *Antigone*modell 1948 dafür, dass durch ihr Erzählen eine gewisse Distanz gegenüber den Geschehnissen geschaffen wird:

Die Erzählung muß [...] nicht als ob die Erzählerin unter dem Eindruck des Vorgefallenen stehe, sondern als ob sie aufgefordert worden sei, das Vorgefallene vielen und oft zu berichten. Die Erzählerin achte besonders darauf, daß ihr Bericht nicht von den vorgespielten Partien her emotionell geladen wird. (BFA 25, 86)

Dabei spielt die Überführung in die Vergangenheit eine wichtige Rolle. Die Verwendung des Präteritums durch die erste Schwester dient nicht nur zur Unterscheidung ihrer zwei Rollen als handelnde Figur und als erzählende Instanz, sondern sie fungiert auch als ein historisierender Verfremdungseffekt, der der Szene die von Brecht gesuchte Distanz verleiht.¹⁷⁴

Die Tendenz zur Gattungsvermischung, wie Brecht sie auch in seiner Theorie des epischen Theaters vorschlägt, lässt das Vorspiel Brechts demnach als eine balladenartige Konstruktion¹⁷⁵ ansehen. In Anlehnung an Goethes und Herders Bemerkungen zur Ballade¹⁷⁶ als Urform der Dichtung, in der sich die drei literarischen Hauptgattungen noch ungetrennt befinden, lässt sich die balladenhafte Form des Vorspiels als ein Experiment interpretieren, bei dem die Antigone-Handlung in einer ‚Urform‘ der Volkspoesie umgeschrieben wird, um die Volkslegende zu beschwören, was Brecht durch die ‚Durchrationalisierung‘ des Mythos beabsichtigt.

In der Forschung wird zudem auf den intertextuellen Charakter des Vorspiels hingewiesen. Doering (2011: 146) führt aus, dass die Knittelverse des Vorspiels Brechts an die Funktionalisierung der Metrik in Schillers Wallenstein-Trilogie erinnern. Schillers Trilogie zeichnet sich nämlich durch den metrischen Kontrast zwischen deren Teilen aus. Während in *Wallensteins Lager* Knittelverse verwendet werden, sind *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod* in Blankversen komponiert. Solch eine Gegenüberstellung hätte

¹⁷⁴ Die Überführung des Geschehens in die Vergangenheit durch die Variation im Verbtempus kann als eine ‚Historisierung‘ verstanden werden, ein zentraler Begriff in Brechts Theorie des epischen Theaters. Durch die Darstellung von gegenwärtigen Begebenheiten als etwas Vergangenes sollte eine gewisse Distanz zu den bestehenden sozialen Verhältnissen gewonnen werden, was die Kritik aus der Perspektive einer künftigen Generation ermöglicht (vgl. Knopf 1996: 386f.).

¹⁷⁵ Castellari (2004: 155; FN 47) erkennt auch typische Züge der Ballade in Brechts Vorspiel wie z.B. das metrische Schema (freier Knittelvers mit Paarreim) und die Frage-Antwort-Struktur. Er bemerkt auch, dass im Vorspiel keine hölderlinschen Spuren zu beobachten sind, sodass es sich sprachlich vom Einakter unterscheidet.

¹⁷⁶ Goethe betrachtete die Ballade als „Ur-Ei“ der Dichtung „in der nämlich die später getrennten Gattungen, Lyrik, Epik und Drama, noch vereint sind“ (Weißert 1993: 5). Herder erkannte ebenso in den balladenhaften Dichtungen „Urformen menschlicher Poesie“ (ebd.).

Brecht mit dem metrischen und stilistischen Kontrast zwischen dem volkstümlich wirkenden Vorspiel und dem hohen, die Diktion Hölderlins nachahmenden Einakter beabsichtigt. Oesmann (2018) weist außerdem auf einen möglichen Einfluss Shakespeares auf Brechts Vorspiel sowie auf sein Fragment *Fatzer* hin, da beide Werke das Thema der Fahnenflucht in den jeweiligen Weltkriegen thematisieren. Auch die Volksliteratur wird vertreten. Zaorska deutet darauf hin, dass „[d]ie lakonischen Fragen und Antworten [...] einem bekannten Märchen [ähneln]“ (Zaorska 2016: 267):

DIE ZWEITE

Schwester, warum steht unsre Türe offen?

DIE ERSTE

Der Feuerwind hat sie von drauß' getroffen.

DIE ZWEITE

Schwester, woher kommt da im Staub die Spur?

DIE ERSTE

Von einem, der hinauflief, ist es nur (BFA 8, 195; vv. 5-8).

In diesen intertextuellen Bezügen im Vorspiel sind zwei Merkmale zu betonen, die gewissermaßen konzeptionelle Merkmale des darauffolgenden Einakters antizipieren. Zum einen deuten sie auf die intertextuelle Arbeit hin, die Brecht in seiner *Antigone*-Bearbeitung vorlegt, wobei, wie schon gezeigt, andere Texte Hölderlins und anderer Autoren herangezogen werden. Zum anderen wird zudem die Einführung volkstümlicher Elemente angedeutet, die Brecht im Einakter durch die Nachahmung von Hölderlins ‚Volks-gestus‘ zu beschwören sucht. Dieser letzte Aspekt wird ferner durch die balladenartige Struktur des Vorspiels hervorgehoben.

Einer dieser intertextuellen Bezüge verdient allerdings eine nähere Betrachtung, da er eine strukturelle, inhaltliche und interpretative Funktion im Vorspiel erfüllt. Als der SS-Mann die beiden Schwestern fragt, ob sie den gehenkten Mann kennen, die erste antwortet mit einem leicht modifizierten Zitat aus der Lutherbibel¹⁷⁷: „Denn wir kennen den Menschen nicht“ (BFA 8, 198; v. 88). Die dreifache Verleugnung des Petrus wird in Brechts Vorspiel zur strukturellen Basis. Dreimal verleugnet die erste Schwester die Geschehnisse außerhalb der Wohnung, wobei die beiden ersten Verleugnungen durch die Parallelverse „Bleib sitzen, du; wer sehn will, wird gesehn“ (BFA 8, 196; v. 30) und „Bleib innen, du; wer sehn will, wird gesehn“ (ebd.; v. 58) entgegnet werden, die im Bibelzitat kulminieren. Das strukturierende Potenzial dieses Motivs wird noch deutlicher,

¹⁷⁷ Das Originalzitat lautet: „Ich kenne den Menschen nicht“ (Mt 26: 72). Diese Worte werden dreimal wiederholt, sodass sich die Warnung Jesu an Petrus verwirklicht: „In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen“ (Mt 26: 34).

wenn die Verteilung der drei Verleugnungen innerhalb des Vorspiels berücksichtigt wird. In dessen insgesamt 93 Versen erfolgen die Verleugnungen jeweils im Vers 30, 58 und 88, alle ca. dreißig Verse findet eine von denen statt.

Inhaltlich trägt die dreifache Verleugnung zur Abstufung der Information im Vorspiel bei. Die Verleugnungen werden immer dann ausgesprochen, wenn eine Erschütterung stattfindet. Die erste erfolgt, nachdem die Schwestern erfahren haben, dass ihr Bruder aus dem Krieg zurückkam. Die zweite, nachdem sie bemerkt haben, dass er desertierte, und die dritte, als sie das Schreien, das sie bisher gehört und verleugnet haben, als das ihres aufgehängten Bruders identifizieren. Die dreifache Verleugnung stellt demnach eine Gradation dar, bei der zum eigenen Vorteil, d.h., um das eigene Leben zu retten, zuerst das Leiden eines vermeintlich Fremden und schließlich das Leiden der eigenen Familie verleugnet wird.

Auf interpretatorischer Ebene kann das Bibelzitat eine christliche Lektüre der Tat Antigones bieten. Die zweite Schwester bzw. Antigone, die auch unter Lebensgefahr bereit ist, ihren Bruder abzuhängen und zu bestatten, sollte Brecht zufolge der Humanität Christi gleichgesetzt werden. Antigones Tat zu verleugnen bedeute demnach auch die christliche Nächstenliebe zu verleugnen.¹⁷⁸

Vom formalen Konzept und den intertextuellen Bezügen abgesehen, sind andere Aspekte des Vorspiels zu erwähnen, die ebenso Einblick in den darauffolgenden Einakter gewähren. Dazu zählt z.B. die Figurengestaltung. Die Figuren im Vorspiel Brechts sind nach dem Maßstab von den Charakteren der sophokleischen Tragödie gestaltet, sodass ihre Identifizierung mit denen des Mythos offensichtlich ist. Die zwei Schwestern stehen jeweils für Ismene und Antigone, der Bruder stellt Polyneikes dar und der SS-Mann übernimmt die Rolle des Kreon.

Ein wesentliches Merkmal der Figuren im Vorspiel ist ihre Namenlosigkeit. Massalongo (2020: 127) vertritt die Auffassung, dass die Namenlosigkeit der beiden Schwestern dazu beiträgt, dass ihre Rollen austauschbar seien, sodass keine von ihnen als Vertreterin der jeweiligen mythischen Figuren gelten kann. Einer ähnlichen Richtung folgt Zaorska (2016: 266), die in der Namenlosigkeit der beiden Schwestern den Versuch Brechts erkennt, jegliche Identifizierung des Publikums mit der tragischen Heldin zu vermeiden. Die Anonymität der Figuren des Vorspiels kann allerdings auch als eine Aktualisierung

¹⁷⁸ In diesem Sinne ist auch die von Savage (2008: 160) vermerkte Anspielung auf den christlichen Glauben zu beachten. Ihm zufolge könnte die im Vorspiel dargestellte Szene die Figurenkonstellation der Kreuzigung Christi mit den zwei Marias am Kreuzfuß repräsentieren.

angesehen werden. Bezeichnungen wie ‚erste Schwester‘ oder ‚zweite Schwester‘ bieten eine Leerstelle an, die vom Rezipienten gefüllt werden kann. Jede Person, die den Horror des Zweiten Weltkrieges erlebte, kann sich in die Stellung der Schwestern hineinversetzen. In diesem Sinne kann also die Namenlosigkeit als ein weiteres Aktualisierungsmittel betrachtet werden.

Eine perfekte Entsprechung zwischen den Figuren im Vorspiel und denen im Einakter bzw. in der Tragödie des Sophokles ist allerdings nicht zu erkennen. Brechts Gestaltung des gehängten Bruders im Vorspiel gibt z.B. Einblick in seine Eingriffe in die Vorgeschichte des Mythos. Der namenlose Bruder ist kein Verräter, sondern ein Deserteur, wie aus dem Gespräch zwischen den Schwestern entnommen wird:

DIE ERSTE

[...] Schwester, er ist nicht in der Schlacht
Er hat sich aus dem Staub gemacht.
In dem Krieg ist er nicht mehr

DIE ZWEITE

Andere sind's noch, doch nicht er.

DIE ERSTE

Haben ihn zum Tod bestellt.

DIE ZWEITE

Aber er hat sie geprellt (BFA 8, 197; vv. 41-46).

Brecht modifiziert den Grund für die Bestrafung vom Bruder Antigones und macht aus ihm statt einem Verräter einen Deserteur. Damit verbunden steht die Verwandlung Kreons als ‚Mörder Polyneikes‘. So wie der SS-Mann den Bruder aufhängen lässt und ihn als ‚Volksverräter‘ (BFA 8, 198) bezeichnet, ‚greift [Kreon] Den vom Blut des Bruders Besprengten [...] und zerstückt ihn‘ (BFA 8, 200; vv. 16f.). Diese Eingriffe Brechts stellen eine deutliche Anspielung auf die Todesstrafe gegen Deserteure in der letzten Phase des Zweiten Weltkrieges dar.¹⁷⁹ Dass der SS-Mann das Abhängen der Leiche mit sofortiger Exekution bestraft, entspricht demnach einem weiteren Aktualisierungspunkt.

Adduci Spina (2015: 98) deutet ferner auf die Unterschiede zwischen den beiden Schwestern im Vorspiel und ihren Äquivalenten Antigone und Ismene im Einakter hin. Im Originalstück vereint Antigone das Wissen und Tun in sich, da sie zum Handeln bereit ist, obwohl sie sich von den Folgen ihrer Tat bewusst ist. Wie sie ist die zweite Schwester im Vorspiel zwar handlungsbereit, aber sie verkennt eben die Folgen ihrer Tat. Hier ist

¹⁷⁹ Es wurde gerechnet, dass zwischen 300.000 und 400.000 Soldaten im Zweiten Weltkrieg desertierten und ca. 30.000 von ihnen zum Tode verurteilt wurden (vgl. Geldmacher 2003: 135f.). In diesem Sinne führt Steiner aus, ‚Deserteure, vor Flucht halb wahnsinnige Jugendliche, von ihren Einheiten getrennte Soldaten wurden an Berliner Laternenpfählen aufgehängt. Jeder Versuch, ihre von Fliegen umschwärmten Leichen abzuschneiden, war mit sofortiger Exekution bedroht‘ (Steiner 2014: 181).

es die erste Schwester diejenige, die Antigones Wissen übernimmt.¹⁸⁰ Dieser Unterschied zum Originalstück bestimmt die Deutung von Brechts Bearbeitung. Verbunden mit der Versetzung des Konflikts in den Kontext des Nationalsozialismus führt diese Abänderung zur Annahme, dass die Tat Antigones ins Deutschland des Jahres 1945 nicht zu überführen ist. Solch eine Entscheidung wie die der sophokleischen Antigone konnten im Kontext des Zweiten Weltkrieges nur wagemutige oder unwissende Menschen treffen. Das hänge mit der schon erwähnten Einstellung Brechts zur Figur Antigones. Ihm zufolge „[repräsentiert] die große Figur des Widerstands im antiken Drama [...] nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands“ (BFA 25, 74). Im Gegensatz zu Antigones Haltung steht die erste Schwester, die die Konsequenzen ihrer Tat berücksichtigend sich von ihrem Bruder lossagt, um ihr Leben und das ihrer Schwester zu retten. Ismene, die mit der ‚ersten Schwester‘ zu identifizieren ist, erscheint bei Brecht folglich als die ‚vernünftige‘ Alternative vor dem Horror des Nationalsozialismus.

Damit antizipiert Brecht einen der Hauptthemen seiner *Antigone*-Bearbeitung, nämlich die schon erwähnte Unmöglichkeit der Überführbarkeit von Antigones Tat in das nationalsozialistische Deutschland. Savage erkennt zudem zwei thematische Achsen, die im Vorspiel dargestellt werden und gewissermaßen die Handlung des Einakters vorwegnehmen, „but equally as a meta-commentary on the conditions of its reception as they were perceived by Brecht at the time of writing“ (2008: 163f.) fungieren: Heimkehr und Tagesanbruch. Diese beiden Themen werden schon in der ersten Bühnenanweisung vorgestellt:

BERLIN. APRIL 1945

Tagesanbruch.

Zwei Schwestern kommen aus dem Luftschutzkeller zurück in ihre Wohnung. (BFA 8, 195)

Savage zufolge ist Brechts *Antigone*-Bearbeitung „a work of homecoming, in the broadest possible sense of the term: to a disappropriated language, to an estranged country, to a corrupted dramaturgy, and to a compromised literary tradition“ (Savage 2008: 181). Er verbindet demnach Brechts Lage als Exilierter mit dem Entstehungskontext seiner Bearbeitung. Wie in vorigen Abschnitten angesprochen, markiert die *Antigone*-Bearbeitung die Rückkehr Brechts auf die deutschsprachige Bühne und seine Konfrontation mit dem zerstörerischen Erbe des Nationalsozialismus. Das Heimkehr-Motiv betrachtet Savage

¹⁸⁰ Barner stellt fest, dass die Schilderung des Konflikts zwischen Antigone und Ismene in Brechts Vorspiel „überschematisiert“ (Barner 1987: 192) erscheint. Die Ansicht Adduci Spinass (2015: 98) stützt Barners These, da von ihr eine Vereinfachung der Position Antigones angedeutet wird.

also als einen entstehungsgeschichtlichen und konzeptionellen Aspekt, der in Brechts Bearbeitung dessen Niederschlag findet.

Das Motiv des Tagesanbruchs ist dagegen in Brechts Drama stärker verankert. In der ersten Redepartie der ersten Schwester, in der sie ihre Rolle als erzählende Instanz übernimmt, wird das Motiv angesprochen.

DIE ERSTE

Und als wir kamen aus dem Luftschutzkeller
Und es war unversehrt das Haus und heller
Als von der Früh, vom Feuer gegenüber, da
War es meine Schwester, die zuerst es sah. (BFA 8:195)

Die Verwendung der Komparativform *heller* impliziert die Überwindung einer früheren Dunkelheit, wie die Vergleichspartikel im darauffolgenden Vers bestätigt: „heller / Als von der Früh“. Das Motiv des Tagesanbruchs bringt also die Hoffnung auf einen neuen Anfang mit sich. Wie Savage (2008: 162f.) feststellt, handelt es sich dabei aber um einen falschen Tagesanbruch, um einen falschen neuen Anfang. Die Helligkeit markiere nicht den Beginn eines neuen Tags, wie die Bühnenanweisungen angeben, „the brighter light bathing the house has been spent by the conflagration across the street caused by the night time bombing“ (Savage 2008: 162). Der Horror des Nationalsozialismus und des Krieges ist alles andere als vorbei. Auf das Motiv des falschen neuen Anfangs wird im Einakter zurückgegriffen: Der Krieg Thebens gegen Argos ist nicht zu Ende, er scheint nur vorläufig vorbei zu sein (vgl. Savage 2008: 163). Theben erwartet noch der komplette Zerfall und die komplette Zerstörung, die vom Feind herbeigeführt werden wird.

Über die in der Forschung signalisierten thematischen bzw. konzeptionellen Antizipationen im Vorspiel ist noch eine im Szenenschluss zu erwähnen. Wie schon angesprochen, hat das Vorspiel ein offenes Ende, das mehr Fragen als Antworten bietet:

SS-MANN

Was will die mit dem Messer dann?

DIE ERSTE

Da sah ich meine Schwester an.
Sollt sie in eigener Todespein
Jetzt gehen, den Bruder zu befreien?
Er mochte nicht gestorben sein. (BFA 8, 198f.)

Wird die zweite Schwester ihren Bruder abhängen? Ist er noch am Leben? In diesem offenen Ende sieht die Forschung einen Durchrationalisierungsversuch Brechts, bei dem das Schicksalhafte eliminiert wird. Wannameker zufolge strebt Brecht mit der offenen Frage am Ende der Szene an, „the possibilities that will not be played out on stage“ zu schildern: „a brother that need not have died, a sister that need not have sacrificed herself,

and a war that need not have happened“ (Wannamaker 2006: 339). Durch die Auslassung des tragischen Endes, das in Anlehnung an die Tragödie des Sophokles inszeniert werden sollte, wird das antike Schicksalsverständnis verleugnet und durch eine marxistisch geprägte Auffassung ersetzt. Wie Brecht in den *Anmerkungen zur Bearbeitung* feststellt, „[ist] das Schicksal des Menschen der Mensch selber [...]“ (zit. nach Frick 1998: 544).

Dennoch ist das Ende des Vorspiels als Resultat eines langen Bearbeitungsprozesses zu verstehen. Brecht nahm im Herbst 1948 kleine Änderungen im Stück vor, die weder strukturell noch inhaltlich den Kern des Dramas variierten (vgl. Müller 1992: 493). Die Veränderung am Ausgang des Vorspiels, dessen frühere Fassung im Churer Bühnenmanuskript 1948 zu finden ist, bietet allerdings neue Interpretationsmöglichkeiten. Darin lautet das Ende wie folgt:

SS-MANN

Was will die mit dem Brotmesser?

DIE ZWEITE

Hund, da antworte ich dir besser.

Meinen Bruder lass ich nicht hängen

Weil er aus eurem Krieg gegangen.

DIE ERSTE

Und als er hat nach ihr gelangt

Hat meine Schwester nicht geschwankt

Und als sie ihm das Messer eintrieb

Da war meine Schwester lieb. (BFA 8, 493)

Eine plakative Entscheidung der zweiten Schwester ersetzt hier das offene Ende der endgültigen Fassung des Vorspiels. Brecht schildert in der Churer Fassung einen Widerstandsakt, der aber den absoluten Bruch mit der Humanität Antigones mit sich bringt. Die Maxime der mythischen Figur – in Hölderlins Übersetzung: „Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich“ (StA 5, 226; v. 544) – wird umgekehrt, sodass Liebe nicht als Gegenteil des Hasses erscheint, sondern Hass zur Voraussetzung von Liebe wird, wie die letzten beiden Verse bestätigen: „Und als sie ihm das Messer eintrieb / Da war meine Schwester lieb“ (BFA 8, 493). Erst nach dem Dolchstoß an den SS-Mann wird die zweite Schwester „lieb“.

Daraus lässt sich feststellen, dass die Änderung des Ausgangs in der letzten Fassung des Vorspiels die Unentschiedenheit Brechts gegenüber der Figur Antigones markiert. Er erkennt wohl ihren Status als Urbild des Widerstands gegen Tyrannei, aber nach dem Experiment einer Überführung ihres Widerstandsakts in den Kontext des Zweiten Weltkrieges bemerkt er, dass dies auch eine Umkehrung der ethischen Prinzipien der Figur verursacht. Die Überführung der Tat Antigones in den Kontext des Nationalsozialismus

erweist sich demnach als problematisch oder sogar unmöglich, ohne die ethischen Prinzipien der mythischen Figur zu vergewaltigen.

Das Vorspiel Brechts erfüllt, wie gezeigt, viel mehr als eine „Brückenfunktion“ (Barner 1987: 192) zwischen Mythos und Gegenwart. Antizipiert werden im Vorspiel Brechts Ziele, seine Eingriffe in den Mythos und seine Arbeit an der Vorlage Hölderlins. Das Ziel der Beschwörung einer ‚Ur-Antigone‘, einer ‚Volkslegende‘, wird mittels der balladenartigen Konstruktion des Vorspiels signalisiert. Markiert wird ebenso die intertextuelle Arbeit an der Vorlage durch die Anspielungen auf andere Texte, wie unter anderen Doe-ring (2011) und Zaorska (2016) belegen. Deutlicher ist die Vorwegnahme der Veränderungen an der Handlung des Dramas sowie an dessen Vorgeschichte durch die Gestaltung der Figuren im Vorspiel. Thematische und entstehungsgeschichtliche Aspekte werden ebenso, wie Savage (2008) feststellt, im Vorspiel dargelegt. Zudem zeugt sich – vor allem nach dem Vergleich mit der früheren Fassung der Schlusszene – Brechts Unentschiedenheit gegenüber dem Vorbildcharakter Antigones und deren Überführbarkeit in den Kontext des Nationalsozialismus, worauf in den nächsten Abschnitten tiefer eingegangen wird. Das Vorspiel fungiert demnach als ein Kompendium der Arbeit Brechts am Mythos, wobei seine Ziele, seine Bearbeitungstechniken an der Vorlage, seine Eingriffe in den Geschehenablauf und seine aktualisierende Interpretation antizipiert werden.

1.4.2 Brechts Kreon

Brechts Eingriff in die sophokleische Tragödie findet wohl in der Gestaltung der beiden Parteien des Hauptkonflikts dessen besten Niederschlag. Besonders in der Charakterisierung des Kreon sind „Aktualitätssignale“ zu erkennen, die als eine „Parabel [...] über Aufstieg, Hybris und Untergang der Hitler-Diktatur“ (Frick 1998: 539) zu lesen sind.

Angesichts der Stoffwahl und der „gewisse[n] Aktualität“ (BFA 25, 74), die Brecht in der *Antigone* des Sophokles erkennt, steht außer Zweifel, dass er danach strebt, auf die Figur des Kreon ein Hitlerporträt zu projizieren.¹⁸¹ Allerdings verzichtet Brecht auf subtile Anspielungen und verdeutlicht die Verbindung des Königs von Theben mit dem deutschen Diktator. Dies wird häufig von anderen Figuren bekräftigt. In den Mund des Wäch-

¹⁸¹ Flashar betrachtet diese Projizierung von Zügen des jeweiligen (tyrannischen) Herrscher in die Figur des Kreons als eine tradierte Strategie, die auch in anderen modernen Bearbeitungen des Antigone-Mythos zu erkennen ist: „Wenn z. B. bei Brecht die Gestalt des Kreon Züge von Hitler trägt [...], so ist dies nichts anderes, als wenn Hasenclever Kreon Züge von Wilhelm II. verleiht und der Kreon Anouilh mit seinem Aufruf zur Kollaboration gelegentlich an Marschall Petain erinnert“ (Flashar 1988: 408).

ters legt Brecht z.B. die Worte „Mein Führer“ (BFA 8, 205; v. 186) anstatt der Hölderlin'schen Anrede „Mein König“ (StA 5, 214; v. 231). Der Chor der Thebaner spielt dabei auch eine wesentliche Rolle, indem er auf Hitlers ‚tausendjährigen Reichs‘ anspielt:

Die für tausend Jahre, ihre Kinder
Sich schon sahen an den fernsten Meeren sitzend
Haben morgen, haben heute,
Kaum den Stein, ihr Haupt zu betten. (BFA 8, 238; vv. 1204-1207)

Außerdem nimmt Brecht verschiedene Änderungen in der Darstellung der Rolle Kreons im Krieg gegen Argos vor, welche die Verbindung zwischen dem thebanischen König und dem deutschen Diktator verdeutlichen. Im Gegensatz zum sophokleischen Text wurde der Krieg, der bei Brecht zu Beginn des Stücks noch andauert, von Kreon initiiert, wofür zwei Gründe bekannt gegeben werden. Erstens ist Kreons Krieg ein Raubkrieg mit materialistischer Absicht. Dies wird von Antigone angedeutet, als sie über den Tod ihrer beiden Brüder berichtet: „Unsere Brüder / Beide geschleppt in des Kreon Krieg um das Grauerz / Gegen das Ferne Argos, beide erschlagen“ (BFA 8, 201; 31f.) Wannamaker (2006: 339) stellt in dieser Hinsicht fest, dass Brecht mit seinem Stück eine scharfe Kritik am kapitalistischen Sinn des Krieges üben wolle. Dies kennzeichne übrigens nicht nur die Figur des Kreon, sondern auch die der Alten Thebaner, die den Tyrannen bedingungslos unterstützen. In ihrem ersten Auftritt willkommen sie das Ende des Kriegs und freuen sich auf den Profit, den sie vom Sieg erwarten: „Der großbeutige Sieg ist aber gekommen / Der Wagenreichen günstig, der Thebe / Und nach dem Kriege hier / Macht die Vergessenheit aus!“ (BFA 8, 203; vv. 106-109). Dem Krieg wird dabei jegliche ‚patriotische‘ Bedeutung entzogen und ist durch rein ökonomische Gründe gerechtfertigt.

Zweitens gibt Antigone im Zwiegespräch mit Kreon bekannt, dass er mit dem Raubkrieg seine Eroberungsgier zu befriedigen suchte:

Ein fremdes [Land]. Nicht genügte es dir
Über die Brüder zu herrschen in eigener Stadt
Thebe, lieblich, wenn
Angstlos gelebt wird, unter den Bäumen; du
Mußtest zum fernen Argos sie schleppen, über sie
Zu herrschen auch dort. Und machtest den einen zum Schlächter
Dem friedlichen Argos, doch den Erschrockenen
Legst du jetzt aus, gevierteilt, zu schrecken die Eignen. (BFA 8, 213; vv. 411-418)

Kreons Raubkrieg gegen Argos dient auch zur Ausdehnung seiner territorialen Herrschaft. Seine Eroberungsgier erinnert an Hitlers Expansionsvorhaben, das u.a. zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs führte. Daraus lässt sich schließen, dass der Konflikt gegen

Argos den Krieg Deutschlands gegen die sowjetische Union repräsentieren könnte (vgl. Doering 2010:153).

Machtsucht erweist sich demnach als ein zentrales Motiv bei der Charakterisierung des Tyrannen. Kreon ist machtsüchtig geworden und versucht durch den Krieg seine Herrschaft auszudehnen. Seine Sucht führt ihn jedoch nicht nur zum eigenen Untergang, sondern auch zu dem der ganzen Stadt. Davor wird Kreon von den anderen Figuren des Stücks gewarnt. Antigone deutet auf die Gefahr einer solchen Sucht: „Welcher nämlich die Macht sucht / Trinkt vom salzigem Wasser, nicht einhalten kann er, weiter / Muß er es trinken“; BFA 8, 213; vv. 422ff.). Darauf deutet auch Tiresias mit seiner „Doppelantwort“ (BFA 8, 232; v. 1011):

Krieg geht aus sich heraus und bricht das Bein
Raub kommt von Raub und Härte brauchet Härte
Und mehr braucht mehr und wird am Ende zu nichts.
Und hab ich so zurück geschaut und um mich
Schaut ihr voraus und schaudert. (ebd.; vv. 1014-1018)

Trotz der Warnungen gibt er nicht nach und tut das Mögliche, um seiner Macht für unbestimmte Zeit Dauer zu verleihen. Frick (1998) erkennt zwei Säulen, die Kreon erlauben, seine Herrschaft zu verewigen: die Unterstützung der Oberschichten – gemeint sind hier die Alten Thebaner – und die Gewaltanwendung. Was das Erstere anbelangt, basiert Kreons Macht, wie schon angesprochen, auf die bedingungslose Unterstützung der Alten Thebaner. Diese dulden alles, was Kreon entscheidet, unabhängig davon, ob sie es für gerecht oder nicht halten. Dieses bedingungslose Einverständnis beruht im Wesentlichen auf den ökonomischen Profit, der ihnen versprochen wurde. In diesem Sinne beschreibt Frick die Beziehung zwischen Kreon und den Alten als ein „Geschäft auf Gegenseitigkeit“ (1998: 530). Ein gutes Beispiel dafür stellt die Passage dar, als Kreon mit den Alten über die Bestrafung Polyneikes’ und die Verehrung Eteokles’ diskutieren soll. Bevor er seinen Vorschlag bekanntgibt, kündigt er den Alten an: „[I]hr sollt’s billigen“ (BFA 8, 205; v. 160), was bedeutet: Aufgrund der gegenseitigen Geschäftsbeziehung zwischen beiden ist die Meinung des Tyrannen nicht zu widersprechen.

Als zweite Säule von Kreons Macht fungiert Frick zufolge die Terror-Politik und die militärische Gewalt, die als Waffen zur Kontrolle über die Stadtbürger instrumentalisiert werden. Kreon strebt an, alle Bürger der Stadt, die mit seinen Ideen nicht übereinstimmen, nicht nur verstummen zu lassen, sondern sie auch zu vernichten. All diejenige, die sich, wie Antigone, nicht dem Willen des Tyrannen unterziehen, betrachtet er als „verfault“,

sodass er es für nötig hält, nicht nur das Verfaulte abzureißen, sondern auch der ganzen Stadt bekannt zu machen, was man mit ihnen tut:

Nicht, daß, was faul, ich abhaue, ist genug –
Es muß am Markt sein, so dem andern Faulen
Recht unvergeßlich, daß ich Faules abhau.
Und meine Hand zeigt, daß sie sicher trifft (BFA 8, 220; vv. 630-633).

„Gereinigt muß die Stadt sein“ (BFA 8, 205; v. 184) sagt Kreon den Alten. Das erinnert offensichtlich an die „Säuberungsaktionen“ des NS-Regimes (vgl. Knopf 1996: 273). Die Verwendung des Verbs ‚reinigen‘ im Mund Kreons trägt bestimmt zur Gestaltung der rassistischen NS-Politik bei. Die synonymische Beziehung zwischen den Verben ‚reinigen‘ und ‚säubern‘ deutet schon darauf hin. Allerdings stammt das Verb *reinigen* aus dem Adjektiv ‚rein‘, was eine deutliche Anspielung auf Hitlers Volkstumspolitik und auf sein „Blutschutzgesetz“ darstellt, mit dem die „Reinheit des deutschen Blutes“ bewahrt werden sollte.¹⁸²

Kreon führt demnach einen „Doppelkrieg“ (BFA 8, 234; v. 1079): einen äußeren und einen inneren Krieg. Ersterer soll ihm ermöglichen, die Grenzen seiner Herrschaft auszuweiten, während Letzterer zur Bewahrung der Macht im eigenen Land dienen soll. Als sein Sohn Hämon ihm empfiehlt, die Bestattung des Polyneikes zu billigen und damit den inneren Krieg zu beenden, weigert sich der Tyrann, indem er die Aufhebung seiner Satzung als „Schlaffheit“ (BFA 8, 220; v. 629) abtut.

Die Rolle Kreons im „Doppelkrieg“ gegen Argos und gegen seine eigene Stadt tragen – wie gesehen – zur Projizierung eines Hitlerporträts in die Figur des thebanischen Königs bei. Allerdings sprechen andere Züge des Tyrannen dafür, ihn nicht nur als Nachbildung Hitlers zu sehen, sondern auch als Urbild der Tyrannis. Eines dieser Merkmale bezieht sich auf die ständige Durchsetzung seines Willens durch die Diskreditierung seiner (politischen) Gegner. Darauf deuten die Alten Thebaner im ersten Chorlied hin, als sie auf die Haltung des Königs anspielen: „Überall weiß er Rat / Ratlos trifft ihn nichts“ (BFA 8, 209; vv. 296f.). Dies gelingt Kreon durch eine aggressive gesprächsführende Strategie, die den anderen Gesprächsteilnehmer dazu zwingt, das zu sagen, was er hören will, damit sich das Gegenüber selbst diskreditiert. Ein gutes Beispiel für diese Technik ist im folgenden Zitat zu beobachten:

KREON
Aber die will ja nicht, daß
Thebes Volk sitzt in Argos Häusern. Lieber

¹⁸² Zu den ‚Säuberungsaktionen‘ und den ‚Nürnberger Rassengesetzen‘ Wetzel (1998).

Sähe sie Thebe zerschlagen
ANTIGONE
Besser zwischen den Trümmern der eigenen Stadt
Säßen wir doch und sicherer auch als mit dir
In den Häusern des Feinds.

KREON
Jetzt hat sie's gesagt! Und ihr hörtet's.
Jedwede Satzung bricht sie, die Maßlose [...] (BFA 8, 215; vv. 470-477)

Kreon lenkt das Gespräch auf eine bestimmte Art und Weise, um Antigones Worte zu dekontextualisieren und sie somit in Verruf zu bringen. Dadurch erhält er von Antigone die Worte, die ihm die Gelegenheit bieten, sie als Feindin der Stadt zu erklären: dass sie vor dem Sieg Theben im Krieg gegen Argos den Zerfall ihrer eigenen Stadt bevorzugt. Diese Strategie verwendet er auch, um seinen Sohn als einen „Weibes Knecht“ (BFA 8, 223; v. 700) zu erniedrigen:

KREON
Noch blieb' dein Bett dir leer.
HÄMON
Das nennt ich dumm, käm's nicht vom Vater.
KREON
Das nennt ich frech, käm's nicht von Weibes Knecht.
HÄMON
Der Weibes Knecht lieber als dein Knecht sein will.
KREON
Jetzt ist's heraus und kann nicht mehr zurückgehn.
HÄMON
Und soll auch nicht. Du möchtest alles sagen
Und hören nichts. (BFA 8, 222f.; vv. 698-704)¹⁸³

Hier rechtfertigt Kreon Hämons Parteiergreifung für Antigone als Produkt der unbefriedigten sexuellen Triebe des jungen Mannes. Hämon geht dennoch im Gegensatz zu seiner Verlobten nicht in die Falle seines Vaters. Er entgeht den Provokationen des Tyrannen und entlarvt zudem seinen egozentrischen und intoleranten Charakter durch die Anwendung der gleichen Strategie. Kreon muss von Hämon vernehmen, dass er nur das hört,

¹⁸³ In der Suhrkamp-Ausgabe von Brechts Bearbeitungen werden an dieser Stelle drei Verse hinzugefügt, die in der Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA) nicht enthalten sind:

KREON
So ist es. Und jetzt geh
Mir aus den Augen. Mach es nur wie die Memme, die
Sich auch gespart, in zweifelhafter Stunde. (Brecht 1984: 40)

In diesen Versen bestätigt Kreon die Vorwürfe Hämons, er wolle „alles sagen / Und hören nichts“ (BFA 8, 223; vv. 706f.). Außerdem wird Hämon hier mit Polyneikes gleichgesetzt, indem Kreon beide als „Memme“ bezeichnet und sie als (politische) Gegner in die gleiche Kategorie einordnet. In dieser Erniedrigung erkennt Frick (1998: 529) eine Anspielung auf die NS-Propagandalügen.

was ihn interessiert, und dass er andere Meinungen nicht duldet, wobei seine eigene stets durchgesetzt wird.

Zur Charakterisierung von Brechts Kreon als Urbild der Tyrannis trägt zudem die Tatsache bei, dass er, wie Doering (2010: 153) feststellt, „keinerlei sympathische Züge auf[weist]“. Nicht nur die Bedrohungen an die Gegner und die ‚Reinigung‘ der Stadt sprechen dafür. Ebenso sind verschiedene Züge in der Gestaltung des Tyrannen zu vermerken, die vermuten lassen, dass Kreon in Brechts Bearbeitung keine Spuren von Humanität aufzeigt. Dazu gehört der Verzicht Kreons auf jeglichen Verweis auf familiäre Verwandtschaften. Zum Beispiel: Als Hämon auftritt, kündigt ihm sein Vater an:

Sohn, ein Geschwätz war da, du kämst
Der jungen Frau zulieb vor mich, nicht als zum Herrscher
Eher zum Vater, und, wär dem so
Kämst du vergebens ganz [...]“ (BFA 8, 219; vv. 578-581).

Die familiären Bindungen sollen demnach hinter die politische Sphäre bleiben. Wie seine Worte zeigen, betrachtet Kreon seinen Sohn Hämon nicht mehr als solches, sondern als einen Knecht, der zum Herrscher kommt. Dieses Verdrängen des Familiären zugunsten des Politisch-Hierarchischen wird noch deutlicher am Ende des Stücks. Als Kreon vom Tod seines älteren Sohn Megareus erfährt, bittet er Hämon den Platz seines Bruders zur Verteidigung der Stadt zu übernehmen. Die Söhne werden von Kreon folglich instrumentalisiert und dem Krieg unterworfen. Zu jenem Zeitpunkt hat Hämon dennoch schon Selbstmord begangen. Wie Doering feststellt, hält Kreon den Tod seiner Söhne für einen „notwendigen Preis, um von den Kriegshandlungen profitieren zu können“ (Doering 2011: 154). Bestätigt wird dies durch die letzte Worte Kreons:

Seht, was ich da hab. 's ist der Rock. Ich hab geglaubt
Es könnt ein Schwert sein, was ich holen ging. Früh ist's
Mir verstorben, das Kind. Noch eine Schlacht
Und Argos läg am Boden! [...] (BFA 8, 240f.; vv. 1281-1284)¹⁸⁴.

Die Instrumentalisierung seiner Söhne ist hier deutlich. Hämon wird auf sein Schwert, auf eine Waffe reduziert, die Kreon zur Weiterführung des Krieges hätte dienen sollen.

Der Verzicht auf das Familiäre spielt eine wesentliche Rolle bei der unmöglichen Einführung vom Zuschauer in die Figur des Tyrannen. Im Gegensatz zum Originalstück, in dem Kreon nach dem Tod seines Sohnes und seiner Frau Eurydike seine Taten bereut, wobei die Figur humanisiert wird und ihren tragischen Charakter annimmt, ist in Brechts

¹⁸⁴ Doering (2011: 155) führt aus, dass die letzten Worte Kreons an Hitlers Propaganda nach dem Sieg Russlands über Deutschland in Stalingrad erinnern. Dadurch wird die These, dass der Krieg gegen Argos den Krieg Deutschlands gegen die Sowjetunion darstellt, bekräftigt.

Kreon kein Gesinnungswandel zu beobachten. Dabei ist auch die Auslassung der Figur der Eurydike von großer Bedeutung. Im Originalstück veranschaulicht der Tod von Kreons Frau die „besondere tragische Ironie“ (Frick 1998: 516) der Figur des Tyrannen. Die Vernachlässigung des Familiären bei seinen Geboten gegen Polyneikes und Antigone prallt gegen ihn zurück, indem er seine eigene Familie verliert. Dies ermöglicht in der sophokleischen Tragödie die Einfühlung. Stattdessen lässt Brecht seinen Kreon die Stadt Theben zum Zerfall verurteilen: „So fällt jetzt Thebe. / Und fallen soll es mit mir, und es soll aus sein / Und für die Geier da. So will ich’s dann“ (BFA 8, 241; vv. 1286ff.). Selbst bei offensichtlicher Niederlage soll der Wille des Tyrannen durchgesetzt werden, wobei jegliche Einfühlungsmöglichkeit negiert wird.

Mit der Charakterisierung seines Kreons als Urbild der Tyrannis rechnet Brecht andererseits mit Hegels Interpretation der Tragödie des Sophokles ab. Hegels These, dass Kreon kein Tyrann sei, ist nach Brechts *Antigone*-Bearbeitung nicht mehr beizubehalten. Durch die Gestaltung eines völlig dehumanisierten Tyrannen und die wesentlichen Änderungen in der Handlung wird Kreon als der einzige Verantwortliche für den Fall der königlichen Familie und der Stadt Thebens dargestellt. Seine Schuld liegt bei Brecht nicht nur an der Vernachlässigung des göttlichen Gesetzes, bzw. der familiären Sphäre, sondern vor allem an seinem Beharren auf dem Krieg. Das Gleichgewicht zwischen Kreon und Antigone, das Hegel in seiner Auseinandersetzung mit dem antiken Drama identifiziert, wird von Brecht aufgehoben, was in enger Verbindung mit dem Hauptziel seiner Bearbeitung steht: eine ‚Durchrationalisierung‘ als Tilgung des Schicksalhaften begriffen. Der Tod von Eteokles und Polyneikes, Antigones Urteil und der Fall Thebens werden bei Brecht nicht als Einbruch der Schicksalskräfte betrachtet, wie bei Sophokles, sondern als Folgen der Machtsucht Kreons.¹⁸⁵ Wie es schon vom offenen Ende des Vorspiel angedeutet, zeigt Brechts *Antigone*, dass „das Schicksal des Menschen der Mensch selber ist“ (zit. nach Frick 1998: 544). In seiner Bearbeitung erfolgt demnach Frick (1998: 544f.) zufolge ein Ersatz der Moira als Schicksalsinstanz im antiken Drama durch eine marxistisch geprägte Schicksalsauffassung, nach der ausschließlich menschliche Handlungen das Geschick des Menschen bestimmen.

¹⁸⁵ In diesem Sinne deutet Barner (1987: 194) darauf hin, dass die Verweise auf das Verhängnis Antigones, die bei Hölderlin zu finden sind, in Brechts Bearbeitung ausgelassen werden. Dies verstärke die These, dass der Tod der mythischen Figur als Resultat der Tyrannis Kreons zu deuten ist.

Zu einer Interpretation im Sinne der marxistischen Gesinnung des Autors trägt auch die „Instrumentalisierung des Kults“ (Barner 1987: 200) bei. Kreon lässt die Bacchusreigen feiern, auch wenn der Krieg gegen Argos noch nicht zu Ende ist und dessen Ablauf und Folgen – trotz seiner Lüge – ungewiss sind. Der König verfügt über den Bacchuskult und verwendet ihn als Mittel zur „massenpsychologische[n] Manipulation“ (Barner 1987: 199). Religion wird folglich, und wie Frick (1998: 543f.) in Anlehnung an Marx’ berühmtes Zitat feststellt, als ‚Opium fürs Volk‘ vorgestellt, was in der Tat eine Interpretation des Stücks im Lichte des marxistischen gesinnten Brecht stützt. Dass Kreon zudem die Feier der Bacchusreigen mit dem Moment, als Antigone lebendig begraben wird, zeitlich übereinstimmen lässt¹⁸⁶, sieht Banner als eine „Re-Barbarisierung des Mythos“ (Barner 1987: 199) an. Diese Idee sei durch die Gestaltung der ‚Neherischen Antigonebühne‘ verstärkt, auf der „vier Pfähle“ stehen, „von denen die Skelette von Pferdeschädeln hängen“ (BFA 25, 77). Das Spielfeld sollte gerade, wie Brecht in seinem Arbeitsjournal ausführt, das Barbarische im antiken Drama hervorheben:

Es kann sich ja nicht darum mehr handeln, im Griechentum Kultur aufzuzeigen, als sei's das Höchstmaß; was die Klassiker des Bürgertums machten, interessiert am Ästhetischen allein. (Selbst an der Demokratie nur ästhetisch interessiert.) Die ganze Antigone gehört auf die *barbarische Pferdeschädelstätte*. Das Stück ist ja keineswegs durchrationalisiert [...]“ (BFA 27, 265; Hervorhebung M.A.S.).

Wie Doering (2011: 150f.) ausführt, bestätigen diese Worte Brechts, dass er sich mit seiner *Antigone*-Bearbeitung vom ‚bürgerlichen‘ Verständnis der Antike distanzieren will, das er durch seine Durchrationalisierung des Mythos zu bewältigen sucht.

Trotz des in den vorigen Ausführungen bereits identifizierten dehumanisierten Charakters Kreons weist die Figur des Königs auch gewisse komische Züge auf. In seinen *Anmerkungen zur Bearbeitung* bezieht sich Brecht auf die Haltung Kreons gegenüber den anderen Figuren als die „Geste des öffentlichen Manns und blutigen Clowns“ (Brecht 1988c: 26).¹⁸⁷ Bildlich zeigt Brecht dies im ersten Auftritt des Sehers Tiresias. Da richtet der Seher die folgenden Worte an das Kind, das ihn führt: „Und es folgt / Der Blinde dem Sehenden, aber dem Blinden / Folgt ein Blinderer“ (BFA 8, 229; vv. 900ff.). In diesem Moment tritt Kreon auf, der nach der Bühnenanweisung Tiresias „spottend gefolgt ist“

¹⁸⁶ Dass die Feier der Bacchusreigen und die Todesklage Antigones gleichzeitig geschehen, wird in den folgenden Versen von Brechts *Antigone-Legende* bestätigt:

Sprach der Tyrann: »Wenn im fröhlichen Thebe des friedlichen Bacchus Reigen beginnt, wird die Gruft lebende Tote empfangen.« (Brecht 1988b: 167f.)

¹⁸⁷ Brecht besteht auf diese Charakterisierung des Kreon im *Antigonemodell 1948*. Als Antwort auf die Frage, ob die Szene, in dem das Gespräch zwischen Kreon und Tiresias dargestellt wird, „artistisch“ oder „realistisch“ wirken soll, wird angegeben: „Artistisch und realistisch. Das realistische Moment ist, daß Kreon den Clown macht.“ (BFA 25, 138)

(ebd.). Die Szene braucht keine weitere Erläuterung. Kreon wird im übertragenen Sinn als „blind“ beschrieben, wobei seine Unfähigkeit, die möglichen Folgen seiner Entscheidungen zur Kenntnis zu nehmen, entlarvt wird, wie es in der darauffolgenden Konfrontation mit Tiresias deutlich wird.

Ein weiterer komischer Aspekt, der zur Desavouierung Kreons beiträgt, bedingt die Entlarvung seiner Oberflächlichkeit und Frivolität. Das Zwiegespräch zwischen Kreon und Hämon bietet ein gutes Beispiel dafür. Hier reduziert Kreon die Klage Hämons über das Todesurteil seiner Verlobten auf eine vermeintliche Klage über die Unmöglichkeit des jungen Mannes, seine sexuellen Triebe zu befriedigen: „Noch blieb’ dein Bett dir leer“ (BFA 8, 222; v. 698). Aufgrund einer solchen frivolen Reduktion wird er vom eigenen Sohn als „dumm“ bezeichnet, ein Adjektiv, das auch Antigone an den Tyrannen richtet („Dummer Mensch“; BFA 8, 215; v. 465) Diese Leichtfertigkeit findet ebenso im Gespräch mit Tiresias ihren Niederschlag, als Kreon dem Seher vorwirft, nur aus Geiz zu handeln: „Die Seherzunft liebt nämlich all das Silber“ (BFA 8, 231; v. 967). Brechts Kreon kennzeichnet sich demnach durch eine Neigung zur Reduktion des Tragischen auf das Körperliche und Materielle.

Kreons komischer Charakter schlägt sich auch auf Sprachebene nieder. Doppeldeutigkeiten und Spiele mit der Semantik bestimmter Worte gehören zu den Mechanismen, die Kreon in seinen Redepartien anwendet. Wie schon in früheren Abschnitten angedeutet, gehört die wortspielerische Sprache zu den bemerkenswertesten Erneuerungen Brechts. In seinem Text stechen Kreons Wortspiele allerdings hervor, da sie die Frivolität und Untauglichkeit der Figur des Königs entlarven. Hierzu ist beispielsweise das schon angesprochene Spiel mit der Bedeutung des Wortes ‚hoch‘ im Gespräch zwischen Kreon und dem Wächter zu erwähnen. Der Rückgriff auf solche Wortspiele erfolgt bei Kreon meistens in ernstesten Momenten des Stücks, was seine Frivolität aufdeckt. Das beste Beispiel dafür stellt wohl der folgende Satz dar, den Kreon an Ismene und Antigone richtet, als sie darüber diskutieren, wer die Verantwortung für Polyneikes’ Bestattung trägt: „Handelt’s euch aus! In Kleinem will ich da nicht klein sein“ (BFA 8, 216; v. 506). Dieses Wortspiel könnte als eine prototypische Beschreibung der Tyrannis gelten. Kreon sieht nämlich das Todesurteil für die für den Gebotsbruch Verantwortliche als eine Kleinigkeit an. Darüber hinaus deutet er an, dass er bereit ist, beide Schwestern zum Tode zu verurteilen, falls sie es nicht ‚aushandeln‘. Das Wortspiel schildert demnach die grausame Tyrannis Kreons, deckt aber gleichzeitig seinen frivolen und komischen Charakter auf.

Mit der im Vergleich zur sophokleischen Tragödie stark abweichenden Gestaltung Kreons in Brechts Bearbeitung rückt die Charakterisierung des Tyrannen in den Mittelpunkt. Er wird als der einzige Verantwortliche für den tragischen Ausgang vorgestellt, wohingegen er sich als eine ambivalente Figur erweist, die einerseits als Urbild des skrupellosen, dehumanisierten Tyrannen gelten kann, andererseits aber komische Züge aufweist, die seinen brutalen und grausamen Charakter gewissermaßen abzuschwächen scheinen. Diese Mischung von unvereinbaren Gegensätzen lassen Brechts Kreon als eine groteske Figur erscheinen, die zugleich grausam und komisch ist. Diese Verschränkung von Grausamkeit und Komik lässt sich schließlich als Hinweis Brechts auf die fatalen Folgen deuten, einem fanatischen Clown mit der Herrschaft zu betrauen.

1.4.3 Brechts Antigone

Trotz der nuancierten Charakterisierung der Antigone im Stück spielt sie in Brechts Bearbeitung eine zweifelsohne wesentliche Rolle. Brechts Schilderung der weiblichen Heldin ist jedoch stark von seiner Idee bedingt, dass sie nicht als Symbol des deutschen Widerstands im Kontext des Zweiten Weltkrieges gelten kann, weswegen sie sich während des Bearbeitungsprozesses einer gründlichen Evaluation unterziehen muss.

Wie Horn argumentiert, sah Brecht in den früheren Phasen seiner Bearbeitung die Figur der Antigone als „positive Identifikationsfigur“ (2008: 327). Er betrachtete z.B. das Antigone-Drama als „die betonte Absage an die Tyrannis und die Hinwendung zur Demokratie“, als „ein Drama, das kämpferisch in die damaligen griechischen Zeitgeschehnisse eingreift“ (Brecht 1988c: 22). In seinen *Anmerkungen zur Bearbeitung* erscheint zudem die mythische Figur als Bild der „tiefe[n] Menschlichkeit“ und des „offenen Widerstand[s]“ (Brecht 1988a: 215). In der letzten Fassung des Vorworts zum *Antigonemodell* wandelt Brecht seine Haltung gegenüber der mythischen Heldin, als er feststellt, dass „die große Figur des Widerstands im antiken Drama [...] nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands [repräsentiert]“ (BFA 25, 74). Brechts Einstellung zur Antigone-Figur zeichnet sich demnach durch ein Schwanken zwischen Beifall und Distanz, was sich in seinem dramatischen Text niederschlägt. Ein Beispiel dafür wäre die Modifikation des Schlusses des Vorspiels.¹⁸⁸ Hier wird insbesondere auf die Charakterisierung Antigones im Einakter und in anderen Paratexten eingegangen.

¹⁸⁸ Siehe hier Abschnitt II, 1.4.1.

Im Gegensatz zu Sophokles und Hölderlin, die Antigones Bestattung ihres Bruders als eine heilige bzw. religiöse Tat betrachteten, sieht Brecht in puncto Bestattung vom göttlichen Gebot ab, indem er sie als rein politischer Widerstandsakt betrachtet (vgl. Wagner 2006: 114):

KREON

Immer nur die Nase neben dir siehst du, aber des Staats
Ordnung, die *göttliche*, siehst du nicht.

ANTIGONE

Göttlich mag sie wohl sein, aber ich wollte doch
Lieber sie *menschlich*, Kreon, Sohn des Menökeus. (BFA 8, 215; vv. 481-484;
Hervorhebung M.A.S.)

Brechts Antigone distanziert sich im Gespräch mit Kreon von den göttlichen Gesetzen, auf die sich der König beruft und die er der staatlichen Ordnung gleichsetzt, und plädiert dagegen für ein menschliches Gesetz. Hervorzuheben ist in diesem Dialog allerdings, dass die beiden Grundbegriffe – göttliches und menschliches Gesetz – aus Hegels *Antigone*-Lektüre hier verzerrt werden. Während der Brecht'sche Kreon meint, sich nach göttlichem Gesetz zu richten, setzt sich seine Antigone für das Menschliche ein. Trotzdem entziehen sich beide Prinzipien hier der Bedeutung, die ihnen Hegel zuschreibt. Kreon identifiziert nämlich die Staatsordnung, d. i. von Menschen gemachte Gesetze, mit den göttlichen Gesetzen. Antigone verwendet dagegen das Adjektiv ‚menschlich‘ in Bezug auf die Menschlichkeit bzw. als ein Plädoyer für eine menschenwürdige Haltung. Die mythische Heldin distanziert sich somit von ihrer tradierten Position als Vertreterin der göttlichen Gesetze und avanciert als eine Gegnerin der Tyrannis Kreons, der gegen Menschlichkeit verstößt.

Antigones Abkehr vom Göttlichen wird durch den Vergleich mit der Vorlage Hölderlins noch deutlicher. Zwei Änderungen sind hier von besonderer Bedeutung. Die erste betrifft die zentrale Passage in Hölderlins Übersetzung, in der sich Antigone auf *ihren* Zeus beruft („*Mein* Zevs berichtete mir nicht“; StA 5, 223; v. 467; Hervorhebung im Original). Diese Stelle, die dem schwäbischen Dichter zur Definition der mythischen Heldin als Antitheos diente, lässt Brecht aus. Stattdessen äußert sich seine Antigone wie folgt:

KREON

Du wagest meine Satzung so zu brechen?

ANTIGONE

Weil's deiner war, von einem Sterblichen.
So mag's ein Sterblicher brechen und ich bin
Nur wenig sterblicher, als du bist. (BFA 8, 211; vv. 358-361)

Brechts Auslassung des Bezugs auf die griechische Gottheit kann unterschiedlich interpretiert werden. Brechts Änderung ist einerseits als eine Technik zur ‚Durchrationalisierung‘ des Dramas wahrzunehmen. Brecht hätte in diesem Sinne, wie Castellari (2018: 321f.) andeutet, die wenigen verbliebenen Bezüge auf das Göttliche in Hölderlins Übersetzung weggelassen, um die Eliminierung des Schicksalhaften zu vervollständigen. Die Ansicht, dass die Erwähnung der Sterblichkeit Kreons als ein Mittel zur Markierung der Grenzen seiner Macht gegenüber den Göttern zu interpretieren wäre, würde andererseits dem Ziel einer Durchrationalisierung des Stücks entgegenwirken. Daraus lässt sich annehmen, dass Brecht durch den Hinweis auf die Sterblichkeit von beiden Protagonisten des Dramas eher eine mahnende Erinnerung an die Gleichheit der Menschen aussprechen wollte. Antigone erschiene hier nochmals nicht als Verteidigerin des göttlichen Gesetzes, sondern als Kämpferin gegen die Ungerechtigkeit Kreons.

Die zweite Änderung im Vergleich zur Vorlage, die Antigones Wandel von Vertreterin des Göttlichen zu politischer Kämpferin verdeutlicht, bezieht sich auf den Bezug auf die mythische Figur Niobe, der, wie die Berufung auf Zeus im oben angeführten Zitat, bei Hölderlin auch eine wesentliche Rolle bei der Charakterisierung Antigones als Antitheos spielt: „Ich habe gehört, der Wüste gleich sey worden / Die Lebensreiche, Phrygische, / Von Tantalos im Schoose gezogen, an Sipylos Gipfel“ (StA 5, 239f.; v. 852-854). Diese Passage nimmt in Hölderlins Übersetzung eine vorrangige Position ein, denn diese Worte sind die erste Antwort der mythischen Heldin an den Chor in ihrer Todesklage und auch der erste von den vielfältigen mythischen Bezügen, die sich an dieser Stelle häufen. Brecht verzichtet dennoch bei der Anspielung auf Niobe auf deren Vorrang, indem der Hinweis der folgenden Passage nachgestellt wird:

Weh mir, sie spotten meiner!
 Meiner, die noch nicht untergegangen
 Die noch am Tag ist.
 Stadt, und o *meiner* Stadt
 Ihr viel begüterten Männer! Doch, doch müßt
 Ihr mir bezeugen dereinst, wie unbeweint
 Von Lieben und nach was für
 Gesetzen in die gegrabene Gruft ich
 Ins unerhörte Grab muß. Ich
 Den Sterblichen nicht
 Und nicht den Schatten gesellt
 Dem Leben, dem Tod nicht. (BFA 8, 225; vv. 770-781; Hervorhebung M.A.S)

Zu bemerken ist dennoch, dass diese Passage auch in Hölderlins Übersetzung vorhanden ist, Diese erscheint *nach* der Niobe-Erwähnung, sodass es sich vermuten lässt, dass

Brecht die Wichtigkeit der Anspielung auf die mythische Geschichte Niobes abzuschwächen anstrebt. Zudem muss unter den verschiedenen Änderungen Brechts an dieser Textstelle die Hinzufügung des Possessivartikels vor dem Substantiv „Stadt“ (kursiv markiert) und die Auslassung des Stadtnamens Theben (vgl. StA 5, 240; vv. 871-875). Dies könnte zur Annahme führen, dass Brecht eine Verallgemeinerung anstrebt, die Anerkennung Thebens als Symbol der aufgrund politischer Willkür verlorenen Heimat. Antigone avancierte dann als politische Kämpferin und politisches Opfer zugleich, was anhand der schon zitierten Worte bestätigt wird: „nach was für / Gesetzen in die gegrabene Gruft ich / Ins unerhörte Grab muß“ (BFA 8, 225., vv. 776ff.). Die Umstellung der Niobe-Stelle bestärkt also die These, dass Antigones Tat bei Brecht eine politische und keine göttliche bzw. heilige Tat darstellt.

Außerdem spart sich Brecht die Beschreibung von Niobe als Wüste aus, die nach Hölderlins Ansicht zu einer Konfrontation Antigones mit den Göttern führt:

Jammervoll, hört ich, starb
Die aus Phrygien kam
Tantalos' Tochter, auf
Siphylos' Gipfel. (BFA 8, 226; v. 799-802)

Somit rechnet Brecht mit Hölderlins Charakterisierung der Antigone als Antitheos ab, was er schon in der Auslassung der Berufung auf ‚ihren Zeus‘ andeutet. Dadurch vermeidet er die Aufrufung an die Götter und die konsequente Konfrontation mit ihnen. Antigones Tat befreit sich von jeglicher göttlichen Motivation und bleibt demnach auf das politische Feld beschränkt.

Zu bemerken ist dennoch dass Brecht trotz der dezidierten Abkehr von einer göttlichen bzw. heiligen Motivation gelegentliche Hinweise auf eine göttliche Sphäre in den Mund der mythischen Heldin legt. Beim Gespräch mit Ismene beschreibt Antigone beispielsweise ihre Tat als „heilig“: „Hinter mich hab ich / Heilig's gebracht“ (BFA 8, 202; vv. 75f.). Auch bei ihrer Todesklage begründet sie ihre Tat als etwas Heiliges: „Und doch hab ich nur Heiligs / Heilig betrieben“ (BFA 8, 226; vv. 816f.). Was das erste Zitat betrifft, ist die Verwendung des Adjektivs ‚heilig‘ wohl auf eine Übernahme des Verses Hölderlins zurückzuführen: „Wenn Heiligs ich vollbrach“ (StA 5, 208; v. 76). Für das zweite ist allerdings bei Hölderlin keine Entsprechung zu finden. Diese Unstimmigkeiten in der Motivation der Heldin ließen sich als eine intendierte Hürde für das Einfühlungsvermögen des Publikums in Antigone wahrgenommen hätte.

Bei Antigones Distanzierung von der göttlichen Sphäre spielt auch die Verneinung der Schicksalskräfte eine wesentliche Rolle, was ebenso zur ‚Durchrationalisierung‘ des Dramas im Sinne Brechts beiträgt. Hier sind die Worte Antigones an den Chor der Alten Thebaner zu erwähnen:

Nicht, ich bitt euch, sprecht vom Geschick.
Das weiß ich. Von dem sprecht
Der mich hinmacht, schuldlos; dem
Knüpft ein Geschick! Denkt nämlich nicht
Ihr seid verschont, ihr Unglückseligen.
Andere Körper, zerstückte
Werden euch liegen, unbestattet, zu Hauf um den
Unbestatteten. Ihr, die dem Kreon den Krieg
Über unheimische Marken schlepptet, so viele
Schatten aus dem glücken, die letzte
Will euch verschlingen. Ihr, die Beute rieft, nicht
Volle Wagen werdet ihr kommen sehen, sondern
Leere. Euch beweine ich, Lebende
Was ihr sehen werdet
Wenn mein Auge schon voll des Staubs ist! [...] (BFA 8, 227; vv. 837-851)

Mit diesen Worten verneint Antigone die Verantwortung der Schicksalskräfte für ihren Tod. Sie sieht sich selbst, wie schon angedeutet, als Opfer der Tyrannis und der willkürlichen Gebote Kreons. Sie ersetzt vielmehr – wie Frick (1998) ausführt – die sophokleische Schicksalsauffassung, durch ein anderes, marxistisch geprägtes Verständnis von Schicksal, das bei der Charakterisierung des Tyrannen Kreon schon erkennbar ist. Der Mensch ist Brecht zufolge keiner Schicksalskraft mehr unterworfen, er selbst bestimmt durch seine Handlungen sein eigenes Geschick: Der Mensch ist das Schicksal des Menschen. Antigone warnt daher vor den Folgen von Kreons Übermacht und Willkür und antizipiert somit den Fall Thebens. Brecht distanziert seine Antigone von einer numinosen Schicksalsauffassung, um sie als „ein probates Instrument zur Verschleierung realer innerweltlicher Herrschaftsinteressen“ (Frick 1998: 545) zu entlarven. Durch den Ersatz der ‚Moira‘ durch ein marxistisch geprägtes Geschick-Verständnis wird die Politisierung von Antigones Tat deutlich, wodurch die Gestalt der mythischen Heldin schließlich ‚durchrationalisiert‘ wird. Dies erfolgt dennoch, wie Brecht im Vorwort zum *Antigone*modell 1948 feststellt, in Verbindung mit einer Verneinung des Identifikationspotentials Antigones mit dem deutschen Widerstand gegen das NS-Regime. Brecht sieht in der Herkunft Antigones eine Hürde dafür. Dies bestätigt sich in seinem Arbeitsjournal, im Januar 1948 schreibt Brecht: „*Antigones* Tat kann nun mehr darin bestehen, den Feind zu helfen, was ihre moralische Kontribution ausmacht; auch sie hatte allzulange vom Brot

gegessen, das im Dunklen gebacken wird“ (BFA 27, 264; Hervorhebung im Original). Das Bild des ‚im Dunklen gebackenen Brots‘ als Metapher des Profits der Herrscherelite legt Brecht auch in den Kommentaren der Alten Thebaner vor:

Aber auch die hat einst
Gegessen vom Brot, das in dunklem Fels
Gebacken war. In der Unglück bergenden
Türme Schatten, saß die gemacht, bis
Was von des Labdakus Häusern tödlich ausging
Tödlich zurückkam [...] (BFA 8, 228; vv. 865-870)

Brecht beharrt hier darauf, dass Antigone „der Herrscherkaste angehört“ (Doering 2011: 155) und daher nicht als Vertreterin des Volkes fungieren kann. Wie Savage ausführt, „Antigone was a scion of the Theban ruling elite, driven by conscience, insight, and religious custom to betray her class interest, but she was not the true representative of her people“ (Savage 2008: 156). Daher plädiert Wagner dafür, Brechts Antigone nicht als Vertreterin des Widerstands zu betrachten, sondern eher als Initiatorin einer Palastrevolte, als Symbol eines „inneren Widerstands in einer homogenen Herrscherkaste, nicht das Fanal des Aufstandes von unten gegen eine Diktatur“ (Wagner 2006: 117). Aus diesem Grund besteht eine gewisse Einigkeit in der Forschung, dass Brecht mit der Charakterisierung seiner Antigone auf die Revolte Stauffenbergs¹⁸⁹ gegen Hitler am 20. Juli 1944 anspielen wollte¹⁹⁰, um daran eine gewisse Kritik zu üben. Wie Antigone gehörte Stauffenberg auch zu einer adligen Familie. Sein gescheiterter Mordversuch an Hitler könnte im Hintergrund von Brechts Bearbeitung des Mythos stehen, damit hätte er zeigen wollen, dass eine Rebellion gegen den Tyrannen nicht von einem adligen, privilegierten Bürger entspringen kann. In diesem Sinne identifiziert Wagner in Brechts vermeintliche Anspielung auf Stauffenbergs Attentat eine Warnung vor der Unmöglichkeit der Auflösung einer Diktatur, wenn Diktatur und Auflöser aus der gleichen Herrschaftselite stammen:

Weder die Personen, meist in den Krieg selbst verschickte Militärs, noch die Programme, eher konservative Korrekturen an der Führer-Diktatur, hätten ein wirklich

¹⁸⁹ Claus Philipp Maria Justinian Schenk Graf von Stauffenberg (1907-1944) war ein deutscher Militär und Wehrmachtsoldat, der 1944 die sogenannte ‚Operation Walküre‘ leitete, bei der ein Attentat gegen Hitler geplant wurde. Nach dem Scheitern des Unternehmens wurde Stauffenberg zusammen mit anderen Beschwörern zum Tode verurteilt und am 21. Juli 1944 erschossen (vgl. Müller 1998: 793f.; Graml 1998: 318f.).

¹⁹⁰ Fornaro (2012: 39) plädiert allerdings dafür, die Anspielung auf die Revolte Stauffenbergs nicht in der Figur Antigones zu erkennen, sondern in der des Hämon. Voraussetzung für diese Interpretation ist, die Zwiegespräch zwischen Vater und Sohn als politische Konfrontation zu betrachten. Im Gegensatz zu seinem Bruder Megareus, der für die Verteidigung außerhalb der Stadt verantwortlich ist, vertritt Hämon Fornaro zufolge einen Militär, der für die Verteidigung innerhalb der Stadt Thebens verantwortlich ist. In diesem Sinne sind die Entsprechungen mit Graf Stauffenberg deutlich: ein Militär, der aus politischen Gründen gegen den eigenen Kriegsführer revoltiert.

‚anderes Deutschland‘ herbeiführen können. Sie hätten vielleicht die schlimmsten Auswünsche, nicht aber das ganze Übel beseitigt (Wagner 2006: 117)

Mit dem eventuellen Verweis auf dieses historische Ereignis hätte Brecht wohl die Eitelkeit von Antigones Widerstandsakt betonen wollen. Wie im vorigen Abschnitt gezeigt wurde, wird Brechts Antigone nicht für den Fall Kreons verantwortlich gemacht, vielmehr übernimmt sie eine entlarvende Funktion: Kreon erscheint als Machtsüchtiger, der Theben zum Zerfall verurteilt:

ANTIGONE

Immer droht ihr Herrschenden doch, die Stadt würd uns fallen
Hinfallen würd sie uneins, ein Mahl den anderen und Fremden
Und wir beugen die Nacken und schleppen euch Opfer und hinfällt
Also geschwächt, ein Mahl den Fremden, die Stadt uns.

KREON

Sagst du mir, ich würfe die Stadt den Fremden zum Mahl vor?

ANTIGONE

Selber wirft sie sich vor ihm, den Nacken dir beugend
Denn es siehet der Mensch, den Nacken gebeugt, nicht, was auf ihn zukommt.
Nur die Erde sieht er, und ach, sie wird ihn bekommen. (BFA 8, 214; vv. 438-447)

Antigone bedient sich hier der Metapher des Jochs¹⁹¹ zur Veranschaulichung der Verantwortung Kreons beim Zerfall Thebens. Der Tyrann hat die Stadt mit seiner Lüge geblendet, Theben habe über Argos besiegt, und nun ist sie dem Feind ausgeliefert. Antigone wird also nicht als Verantwortliche für den Fall Kreons vorgestellt, sie spielt aber eine wesentliche Rolle bei der Entlarvung der Schuld des Tyrannen am Zerfall der Stadt. Die Figur der Antigone erfährt demnach einen Funktionswechsel im Vergleich zur Vorlage, von ihrer Funktion als Auslöser des Zerfalls Kreons wird sie zur entlarvenden Instanz, sie ist diejenige, die Kreon als wahrer Verantwortlicher für sein Schicksal und für das der ganzen Stadt anzeigt.

Auch wenn Brecht mit der ‚Durchrationalisierung‘ der mythischen Heldin ihr Identifikationspotential mit dem deutschen Widerstand gegen das NS-Regime zu verhindern

¹⁹¹ Wie Knopf (1996: 277f.) andeutet, fungiert die Joch-Metapher in der Bearbeitung als Leitmotiv. Brecht bedient sich auch dieser Metapher im ersten Chorlied. Die Alten Thebaner beschwören das Bild des Jochs als Symbol der Unterwürfigkeit der Menschen gegenüber dem Tyrannen sowie der Gewaltanwendung des letzteren über die ersteren:

Und dem rauhmähnigen Rosse wirft er um
Den Nacken das Joch und dem Berge
Bewandelnden, unbezähmten Stier.

[...]

Wie dem Stier

Beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch
Reißt das Gekröse ihm aus. [...] (BFA 8, 208f.; vv. 287-289; 301-303)

anstrebt, sind im Text bestimmte Aspekte zu beobachten, die solcher Absicht entgegenwirken. Als Beispiel dafür dient der folgende Dialog zwischen Antigone und Kreon:

KREON

So sag, warum du störrig bist.

ANTIGONE

Halt für ein Beispiel.

KREON

Und 's dir eins, daß ich dich in der Hand hab?

ANTIGONE

Kannst du denn mehr, da du mich hast als töten? (BFA 8, 212, vv. 389-392)

Antigone stellt sich selbst hier nicht nur als Vorbild für künftige Widerstandskämpfer vor, sondern auch als ewiges, die Zeit überlebendes Widerstandssymbol. Dies gelingt Brecht durch die in den vorigen Kapiteln angesprochenen Techniken des Zitats und der Variation. Den Vers Hölderlins („Willst du denn mehr, da du mich hast, als tödten?“; StA 5, 225; v. 518) übernimmt Brecht beispielsweise mit dem Ersatz des Modalverbs – ‚können‘ statt ‚wollen‘ –, sodass Kreon die Fähigkeit, Antigones Vorbildcharakter zu zerstören, negiert wird. Keine ‚Durchrationalisierung‘ der mythischen Heldin, die ihr Identifikationspotential und ihren Status als Widerstandsideal infrage stellen mag, kann die Stärke des Antigone-Symbols beeinträchtigen. Brechts Antigone bleibt also das paradigmatische Urbild des Widerstands, selbst wenn der Autor die Identifikation der mythischen Figur mit dem deutschen Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu vermeiden suchte.

Brecht stellt demnach Antigone als eine janusköpfige Figur dar, deren ambivalenter Charakter nicht auf dem Schwanken zwischen Schuld und Unschuld beruht, wie bei Sophokles und vor allem in Hegels Lesart der Tragödie der Fall war. Die Ambivalenz der Brecht'schen Antigone entfaltet sich gerade bei der Infragestellung ihrer Vorbildlichkeit. Diese unentschiedene Haltung gegenüber der mythischen Heldin, die in Brechts Bearbeitung zu beobachten ist, findet im Gedicht *Antigone* (1948), das Helene Weigel gewidmet wird und auf dem Programmheft der Uraufführung in Chur am 15. Februar 1948 gedruckt wurde, deren Niederschlag:

Komm aus dem Dämmer und geh
Vor uns her eine Zeit
Freundliche, mit dem leichten Schritt
Der ganz Bestimmten, schrecklich
Den Schrecklichen.

Abgewandte, ich weiß
Wie du den Tod gefürchtet hast, aber
Mehr noch fürchtetest du
Unwürdig Leben.

Und liebest den Mächtigen
Nichts durch, und glichst dich
Mit den Verwirrern nicht aus, noch je
Vergaßest du Schimpf und über der Untat wuchs
Ihnen kein Gras.
Salut! (zit. nach Hecht 1988: 9)

In der Forschung wird Brechts Gedicht als ein Preislied auf Antigone angesehen, was stark von Brechts Einstellung gegenüber der mythischen Heldin im Vorwort zum *Antigonemodell 1948* abweicht. Savage stellt in diesem Sinne fest, dass Brecht in diesem Gedicht ein „enthusiastic avowal of Antigone“ (Savage 2008: 157) vorlege.¹⁹² Eine ähnliche Auffassung vertritt Wagner, der in Brechts Gedicht „die Darstellung eines Unstrittigen oder die Epideixis einer Haltung als Vorbild“ (Wagner 2006: 128) erkennt. Frick betrachtet ebenso Brechts Gedicht als eine „Hommage gegenüber einer exemplarisch widerständigen Gestalt des humanistischen Kulturerbes“, Antigone sieht er als Prototyp „einer unbestechlichen Leitfigur im Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit und Unterdrückung“ (Frick 1998: 545). Brechts ambivalente Bewertung der Antigone-Figur steht hier „zwischen ›Salut‹ und Distanzierung“ (Frick 1998: 549), zwischen der Bewunderung ihres Charakters als entscheidende Widerstandskämpferin gegen Tyrannei und der Verneinung der Überführbarkeit ihrer Tat in den Kontext des Nationalsozialismus.

So wie bei der Charakterisierung Kreons, weist Brechts Antigone eine ersichtliche Ambivalenz auf. Woran dies liegen mag, wurde von der Forschung untersucht. Knopf (1996: 273f.) betrachtet Brechts Schwankungen bei der Bewertung der Antigone als das Resultat einer Revision der Rolle der mythischen Heldin beim Zerfall Kreons. Brecht erkennt Knopf zufolge, dass Antigone eher als Abweichlerin einer Herrscherelite und nicht als Sprachrohr des Volkes wahrzunehmen ist, sodass sie den deutschen Widerstand gegen die Hitler-Diktatur nicht vertreten kann. Gegen Knopfs These spricht dennoch die Tatsache, dass Brecht das Gedicht *Antigone*, das, wie gezeigt, als Preislied auf die mythische Figur wahrzunehmen ist, anlässlich der Uraufführung in Chur und daher wahrscheinlich nach der Konzeption der Bearbeitung verfasste. Knopfs Ansicht befolgend, würde Brechts Gedicht einen gewissen Rückfall in die preisende Haltung des deutschen Dramaturgen vor der Revision des Mythos. Eine ähnliche Auffassung vertritt Frick, der in der

¹⁹² Savage (2008: 157f.) stellt sich in seiner Analyse die Frage, was sich hinter der ‚Dämmerung‘ verbergen könnte, aus der die mythischen Heldin in Brechts Gedicht kommen soll. Dabei erwähnt er unterschiedliche Möglichkeiten, von denen zwei zur Kenntnis zu nehmen sind. Erstens könnte diese Dämmerung die „barbaric dawn of the West“ (Savage 2008: 158) darstellen. Zweitens könnte die Dämmerung für die Mythifizierung der Figur stehen, welche die ‚realistische Volkslegende‘ verbirgt.

schwankende Einstellung Brechts gegenüber der mythischen Heldin „Hinweise auf inhärente Schwierigkeiten in Brechts marxistischer Revision der sophokleischen Tragödie“ (Frick 1998: 549) sieht. Überzeugender wirkt allerdings Savages (2008) Ansicht, der die ambivalente Haltung Brechts als eine Anerkennung des noch bestehenden und sogar ewigen Status der Antigone als Urbild des Widerstands gegen Ungerechtigkeit wahrnimmt. Trotz der These Brechts, dass Antigones Tat in den Kontext des Nationalsozialismus nicht zu überführen ist, erkennt er Savage zufolge die Funktion Antigones als Widerstandssymbol im allgemeinen Kulturwissen: „two and a half millennia after being removed from sight, she still finds herself prevented from dying by the fascinated gaze of the big Other, the invisible public that commands her to perform in a space of absolute visibility“ (Savage 2008: 159).

Offensichtlich ist allerdings, dass Brecht eine dialektische Beziehung zur Antigone-Figur führt, bei der ihre Vorbildlichkeit sowie die Überführbarkeit ihrer Tat infrage gestellt werden. Der ambivalente Charakter Antigones in der Bearbeitung und im Gedicht lässt sich vielmehr als ein Beweis für Unentschiedenheit Brechts gegenüber dem Vorbildcharakter der Figur als Widerstandsideal im Kontext der Terrorpolitik des NS-Regimes deuten. Dabei könnte angenommen werden, dass sich Brecht bemüht, einer Versuchung zu widerstehen, der Versuchung, nach der Erfahrung des Horrors im Nationalsozialismus auf den Antigone-Mythos zurückzugreifen und die mythische Heldin als Widerstandsideal zu schildern. Brechts Schwanken zwischen Beifall und Distanz gegenüber der Antigone-Figur zeugten dann schließlich von der Bemühung des Dramaturgen, der ‚Antigone-Versuchung‘ zu widerstehen.

1.4.4 Die Alten Thebaner: „Weisheit im Erkennen und Niedrigkeit im Tun“

Im Gegensatz zu anderen Bearbeitern der sophokleischen Tragödie, die zugunsten einer gewissen Modernisierung des antiken Stoffes auf den Chor verzichten, plädiert Brecht dagegen für dessen Beibehaltung. In den „Einschnitte für die Chöre“ der antiken Stücke erkennt Brecht einerseits „gewisse Verfremdungen“ (BFA 25, 75) der Chöre, welche die Handlung unterbrechen und das Publikum zur Reflexion ermuntern. Dieses Merkmal aus seiner Theorie des epischen Theaters in der Antigone-Bearbeitung Brechts spielt eine wesentliche Rolle. Trotzdem nimmt Brecht darin eine Umfunktionierung des Chors vor. Die

„höchste Unparteilichkeit“ (StA 5, 268)¹⁹³, die Hölderlin dem Chor in seinen *Anmerkungen zur Antigone* zuschreibt, verwandelt sich bei Brecht in die ‚höchste Parteilichkeit‘, indem er den Chor als eine Gruppe von Vertretern der thebanischen oligarchischen Oberschicht auf die Bühne bringt. Die Funktion des antiken Chores wird zudem dadurch erweitert, dass Brecht ihn als handelnde Instanz darstellt. Zur konkreten Funktion seines umgedeuteten Chors äußert sich Brecht wie folgt:

Aus der Doppelfunktion des Chors als Kommentator und Mitspieler muß man nicht viel Wesens machen. Man kann denken, daß der Chor sich einfach ausleiht zur Darstellung der Thebanischen Großen. Dies ist aber nicht einmal nötig, da *Weisheit im Erkennen* und *Niedrigkeit im Tun* häufig beisammengefunden werden. (BFA 25, 102; Hervorhebungen M.A.S.)¹⁹⁴

Neben dessen Funktion als theatralisches Verfremdungsmittel ergänzt Brecht die Rolle des in handelnde Figuren umgewandelten Chors um eine weitere: nicht nur fungiert er „als Kommentator“, sondern auch als „Mitspieler“. Diese beiden Funktionen entfalten sich besonders in der Beziehung des Chors zu Kreon und zeichnen sich durch zwei Merkmale aus, die „häufig beisammengefunden werden“: „Weisheit im Erkennen und Niedrigkeit im Tun“.

Die „Niedrigkeit im Tun“, die Brecht den Alten Thebanern zuschreibt ist eng mit deren Funktion als Mitspieler im Kontext der Herrschaft Kreons verbunden. Wie in früheren Abschnitten angedeutet, erkennt Frick in der Beziehung der Alten Thebanern zu Kreon ein „Geschäft auf Gegenseitigkeit“ (Frick 1998: 530), bei dem die Ersteren dem Letzteren bedingungslose Unterstützung im Umtausch gegen ökonomischen Profit bieten. Selbst gegen die Grausamkeit Kreons unternehmen die Thebaner nichts. Vielmehr loben sie Kreons Untaten. Als der Tyrann, die Übersetzung Goethes zitierend, die unbestatteten Leichen der argivischen Soldaten beschreibt, bemerken die Thebaner nur „ein schön Bild von gar Gewaltigem malst du [Kreon]“ (BFA 8, 204: v. 139). In ihrer Todesklage wirft ihnen Antigone diese „Niedrigkeit im Tun“ gegen die Tyrannis Kreons vor: „Ihr also duldet’s und haltet das Maul ihm. / Und sei’s nicht vergessen!“ (BFA 8, 213; vv. 427f.).

¹⁹³ Im Abschnitt II, 1.1.3.4 wurde allerdings behauptet, dass die Unparteilichkeit des Chors in der Übersetzung Hölderlins nur teilweise aufrechterhalten wird. Wie Billings (2013: 327f.) feststellt, übernimmt der Chor auch bei Hölderlin eine politische Funktion im Stück.

¹⁹⁴ Auf den Äußerungen Brechts zum verfremdenden Potenzial des antiken Chors basierend, erkennt Savage dem Chor in Brechts *Antigone*-Bearbeitung eine metatheatralische Funktion, indem er die Alten Thebaner als „stand-ins for the theatergoers in front of them, whose response to the desperate entreaties of the heroine is to remain motionless in their seats“ (Savage 2008: 159) betrachtet.

In der Forschung weniger beachtet bleibt dennoch die „Weisheit im Erkennen“ der Alten Thebaner. Fornaro (2012: 39f.) stellt in diesem Sinne fest, der Chor in Brechts *Antigone*-Bearbeitung sei ‚blind‘, wobei er den Tyrannen bedingungslos unterstütze und sich der potenziellen Gefahren von Kreons Übermacht unbewusst sei. Schon im ersten Auftritt der Alten Thebaner wird jedoch darauf hingedeutet, dass – im Gegensatz zur Ansicht Fornaros – ihre Blindheit wohl vorgespielt ist. Als sie die Ankunft Kreons aus der Schlacht ankündigen und die möglichen Gründe für die Versammlung erwähnen, sind Hinweise darauf zu finden:

Aber er, der Bringer des Sieges
Kreon, Menökeus' Sohn, hastete wohl
Her vom Schlachtfeld, Beute zu künden und
Endliche Rückkehr der Krieger, da er zusammenberufen
Und verordnet hier der Alten Versammlung. (BFA 8, 203; vv. 114-118)

Das Verb ‚hasten‘ in Verbindung mit der Modalpartikel ‚wohl‘, Worte, die hier in Bezug auf Kreons Rückkehr aus dem Krieg verwendet werden, weist wohl auf den Verdacht der Alten Thebaner auf die Wahrhaftigkeit der Berichte Kreons über den Ablauf des Krieges gegen Argos hin, als ob sie sich von Anfang an der Lüge des Tyrannen bewusst wären. Kreon kündigt nämlich den Sieg über Argos an, aber nicht die Rückkehr der thebanischen Soldaten aus dem Krieg. Dass die Alten Kreon hinsichtlich des Ablaufs des Krieges misstrauen, wird später nochmals angedeutet, als sie den Tyrannen an seine Pflicht als Herrscher erinnern, die Thebanischen Soldaten zurück in die Heimat zu bringen:

Herr, ein schön Bild von gar Gewaltigem malst du.
Und, überliefert, wird's der Stadt gefallen
Wenn klug vermischt mit einem andern: Wägen
Herauf die Gassen fahrend, voll mit Eignen! (BFA 8, 204; vv. 139-142)

Bei der Vorbereitung der Siegesreigen wird nochmals darauf hingewiesen, dass die Alten der Lüge Kreons wohl bewusst sind:

EIN ALTER *das Schwert abnehmend*:
Der du zum Siegesreigen dich einmummst, stampfe du
Nicht zu hart den Boden und nicht, wo er grünet.
Welcher aber dich ärgerte, Mächtiger
Laß ihn dich loben.

Der Alte, der Kreon das Schwert als Symbol der Schlacht abnimmt und somit das Ende des Krieges zu signalisieren scheint, wirft dem Tyrannen vor, sich „zur Siegesreigen ein[zu]mumm[en]“. Die Alten geben daher Hinweise darauf, dass sie das Siegesfest als eine Strategie zur Verhüllung der Wahrheit bezüglich des Krieges wahrnehmen und dass

sie im Gegensatz zu dem, was Kreon ankündigte, befürchten, dass der Krieg noch andauert. In diesem Zitat wird außerdem das Wechselspiel der Alten als beratende bzw. warnende Instanz veranschaulicht. Geraten wird Kreon, ‚nicht zu hart den Boden zu stampfen‘, was als ein Versuch der Alten angesehen werden kann, dass Kreon seine Terror-Politik abschwächt. Gefolgt wird dieser Rat von einer Warnung vor den potenziellen Gefahren der extremen Unterdrückung der Gegner:

EIN ALTER *Kreon den Bacchusstab gebend:*

Nicht zu tief wirf ihn hinab

Daß du ihn nicht mehrsiehst.

Dorten nämlich und auf den Grund

Gekommen, liegt dir der Nackte getrost. Der Scham

Ganz entäußert er sich; erschrocken und schrecklich

Wirft der Verworfenne sich auf, der Entmenschte entsinnt sich

Einstiger, ausgelebter Gestalt und erhebt sich, ein Neuer. (BFA 8, 218; vv. 536-546)

Diese Warnfunktion ist ebenso bei der Einmischung der Alten in den verschiedenen Konfrontationen Kreons mit den anderen Figuren der Tragödie zu identifizieren. Beim Zwiegespräch des Tyrannen mit Hämon sind die Redepartien der Alten als Versuche zu betrachten, Kreons tyrannische Züge zu relativieren bzw. abzuschwächen. Als Hämon seinem Vater Kreon vor dem Scheitern an der Regierung der Stadt warnt, wenden sich die Alten dem König mit den folgenden Worten zu: „Gib nach, da wo der Geist ist, schenk uns Änderung / Und nimm’s aus uns, da wo wir kreatürlich zaudern / Und zaudre mit uns“ (BFA 8, 221; vv. 663ff.). Damit scheinen die Alten eine Art Re-Humanisierung Kreons zu beabsichtigen. Hervorgehoben wird dies durch die Verwendung des Worts ‚kreatürlich‘ seitens der Alten. Dadurch sollen sie den Tyrannen an seine verlorengegangene Menschlichkeit erinnern und ihn dazu ermuntern, die Unbeugsamkeit seiner Macht abzumildern.

Wie gezeigt, kommt die „Weisheit im Erkennen“ der Alten Thebaner immer in Verbindung mit ihrer „Niedrigkeit im Tun“. Die Alten erweisen sich als kluge Menschen, die der Lüge Kreons bezüglich des Siegs Thebens von Anfang an erkennen, den Tyrannen ständig an seine Pflicht als Herrscher erinnern und ihn vor potenziellen Risiken seiner Terror-Politik warnen. Dennoch unternehmen sie trotz ihrer Verdächtigung der Lüge des Herrschers nichts gegen die Tyrannis. Bestätigt wird dies im Gespräch zwischen dem Tyrannen Kreon und Antigone, als sich die Alten trotz ihrer Verdächtigung den vermeintlichen Sieg Thebens über Argos dem Leid Antigones voranstellen: „Aber du, vergiss

nicht Rasende, über / eigener Trauer Thebes herrlichen Schlachtsieg!“ (BFA 8, 215; vv. 468f.).

Ein Wendepunkt in der Einstellung der Alten zu Kreons Übermacht findet hingegen im Gespräch zwischen dem König und dem Seher Tiresias statt. In der Beschreibung von Tiresias Vogelschau¹⁹⁵ erkennen die Alten ein „[s]ehr böses Zeichen“ (BFA 8, 230; v. 932). Hier beginnt eine gewisse Machtübertragung zugunsten der Alten und zum Nachteil Kreons. Die Alten geben ihre Funktion als warnende bzw. beratende Instanz hier auf und ersetzen sie durch die Aberkennung Kreons als fähigen Herrscher. Die Verdächtigung der Alten der mangelnden Wahrhaftigkeit von Kreons Bericht über den Verlauf des Krieges, die im Laufe des Stücks als ein skalierendes Leitmotiv erscheint, wird durch die Worte Tiresias bestätigt. Die Alten „unterziehen den angeblich siegreichen Feldherrn einem förmlichen Verhör“ (Frick 1998: 537):

Kreon, Sohn des Menökeus, wann
Kehren die Jungen zurück zur
Männerleeren Stadt und wie
Fähret dein Krieg, Kreon, Sohn des Menökeus? (BFA 8, 232f.; vv. 1037-1040)

Der Auftritt Tiresias bringt demnach den Bruch mit der bedingungslosen Unterstützung Kreons durch die Alten mit sich. Nun beginnen sie, sich gegen Kreons Tyrannis und Willkür einzustellen. Kreon ermahnt sie dennoch, dass sie auch für die heikle Lage der Stadt verantwortlich sind:

Da ich auf Argos zog
Wer hat mich geschickt? Das Erz im Speer ging
Erz zu holen im Berg
Auf euer Geheiß; denn Argos
Reich ist's an Erz. (BFA 8, 234; vv. 1065-1069)

¹⁹⁵ Im Gegensatz zur sophokleischen Tragödie, in der Tiresias Vogelschau als Deutung göttlicher Signale geschildert wird, zeichnet sich die Vogelschau vom Brecht'schen Tiresias als eine logische Interpretation der Beobachtungen des Sehers:

Dies wär der zeichenlosen Orgien tödliche Erklärung:
Du Kreon bist's, durch den die Stadt erkrankte.
Denn die Altäre sind und Feuerstellen
Entweicht von Hund und Vogel, die sich sättigten
Vom unschicklich gefallen Sohn des Ödipus.
Drum nicht mehr rauscht der Vögel wohlbedeutendes
Geschrei her, denn es hat von totem Menschen
Das Fett gegessen. Aber den Göttlichen
Schmeckt solcher Rauch nicht. Drum
Weich du dem Toten und verfolge nicht
Den, der dahin ist! (BFA 8, 230; vv. 934-944)

In diesem Sinne betrachtet Knopf (1996: 279) Brechts Tiresias als einer der offensichtlichsten Repräsentationen des Epischen im Stück. Der Seher erscheine als eine ‚rationalisierte‘ Figur, die „nicht mehr durch göttliche Kraft vorausschau, sondern sich in der Lage sieht, distanziert auf die Dinge zu sehen, also ‚verfremdend‘ zu sehen und damit die verborgenen Dinge ans Licht zu heben“.

[...] Alles geduldet, wo ihr's nicht fordertet. Das Verwickelt euch! (BFA 8, 238; vv. 1188f.)

Die Haltung der Alten Thebaner lässt Parallele zur Einstellung der deutschen oberen, oligarchischen Schichten zum NS-Regime und zu seiner Terror-Politik ziehen. Schlagkräftig sind in diesem Sinne die Worte Brechts in seinem Journal zur Verantwortung der deutschen Bourgeoisie:

Zur Frage der Ächtung derer, die mitgemacht haben: Es war richtig, während des Kriegs den Krieg dem deutschen Volk als den Krieg Hitlers zu bezeichnen. Jetzt muß der Krieg als der Krieg der deutschen Bourgeoisie bezeichnet werden, vom Hitler im Auftrag geführt. Die Grausamkeit der nazistischen Staats- und Kriegsführung war genau das, was die Bourgeoisie brauchte, sie empfahl ihr Hitler. (BFA, 27; 265)

Nach der Ankündigung des Todes des älteren Sohn Kreons, Megareus, der im noch andauernden Krieg gegen Argos kämpfte, übernehmen die Alten die Kontrolle über Kreon. Nun sind sie diejenigen, die dem Tyrannen Befehlen geben, indem sie sich an ihn Tyrannen mit den folgenden Worten wenden: „[...] Jetzt / Magst du des anderen Sohns dich erinnern. Hole den Jüngeren!“. Hier vollzieht sich die Machtübertragung oder viel mehr die Machtübernahme durch die Alten. Dies findet auch sprachlich durch die Häufung von Imperativen dessen Niederschlag („Hole den Jüngeren!“, v. 1178; „Geh!“, v. 1190“; „Endet den Reigen!“, v. 1192).¹⁹⁶ Der Rücktritt Kreons an der Regierung der Stadt zugunsten der Alten betrachtet Frick als einen Beweis für die „Schwäche des thebanischen Systems“ (Frick 1998: 537), dessen Herrschaft auf einem Kampf um das eigene Interesse und auf Egoismus beruhe.¹⁹⁷

Daraus lässt sich feststellen, dass die Alten Thebaner die wahren Herrscher der Stadt sind, auch wenn sie, durch ökonomische Gründe motiviert, die Macht dem Tyrann Kreon abgegeben hatten. Ihre Funktion ähnelt also der eines Auriga oder eines Fuhrmanns, der die Pferde je nach seinem Interesse kontrolliert oder loslässt. Die Alten Thebaner lassen, während die Untaten Kreons in ihrem Gunst stehen, die ‚Zügel‘ ein wenig schießen, auch wenn sie die ‚Zügel‘ in Form von kritischen bzw. Rat gebenden Kommentaren gelegentlich ziehen. Als sie aber bemerken, dass die Tyrannis Kreons zu seinem eigenen Zerfall

¹⁹⁶ Im *Antigonemodell 1948* wird diese Machtübernahme bestätigt: „Ihr [der Alten] Ton wechselt völlig, sie sprechen mit ihm [Kreon] nun als die Herren“ (BFA 25, 144).

¹⁹⁷ Demgegenüber stehe Frick zufolge die „Klassensolidarität“ des „in kollektiver Verteidigungsanstrengung kämpfenden ‚Argosvolks‘“ (Frick 1998: 537), was der marxistischen Interpretation des Stücks gerecht würde.

und dem der ganzen Stadt zu führen droht, versuchen sie erfolglos die Kontrolle wiederzugewinnen. Die Gestaltung der Alten Thebaner dient Brecht demnach zur Veranschaulichung der Mittäterschaft der deutschen Obersichten bei den Untaten Hitlers.

1.5 „Durchrationalisierung“?

Nach einer näheren Betrachtung der Eingriffe Brechts in den antiken Mythos und in die literarischen Vorlagen stellt sich die Frage, worin die ‚Durchrationalisierung‘ besteht und inwieweit sie ihm gelungen ist.

Die frühere Brecht-Forschung (vor allem aus der DDR) betrachtete die ‚Durchrationalisierung‘ des Mythos als eine gelungene Strategie, die über einer bloßen Aktualisierung der mythischen Handlung hinausgehe. Diese Auffassung vertrat z.B. Rilla, der die Bearbeitungstechnik Brechts wie folgt preist:

Was das stofflich Politische angehe, heißt es im Vorwort, so seien nach der ‚Durchrationalisierung‘ die Analogien zur Gegenwart überraschend kräftig geworden. In der Tat hat Brecht die Antigone des Sophokles durchrationalisiert, um aus der mystischen und mythologischen Lesart die gesellschaftliche Fabel herauszubuchstabieren. [...] Brechts Eingriff ist legitimiert durch eine dichterische Ermächtigung, die keinen Augenblick hinter der Vorlage zurückbleibt. Das Unternehmen hat nichts zu tun mit jenen Aktualisierungsversuchen, wie sie sich an klassische Dichtungen heranschmarotzen, um als ein plumpes Mißverständnis zurückzubleiben, ein Mißverständnis sowohl der historischen Form wie ihrer gesellschaftlichen Funktion. (Rilla 1988: 234)¹⁹⁸

Die Ansicht, dass die Durchrationalisierung nicht nur mittels der Tilgung des Schicksalhaften, sondern auch durch dessen Ersatz durch zeitgenössische politisch-gesellschaftliche Motive erfolgt, wird auch von Frick (1998) vertreten, auch wenn er sich kritischer einstellt. Diese aktualisierenden Motive betrachtet er als ein marxistisch geprägtes, säkularisiertes Moira-Verständnis, nach dem der Mensch selbst durch seine Handlungen sein eigenes Schicksal bestimme.

Doch das Durchrationalisierungsvorhaben Brechts als Tilgung und Ersatz des Schicksalhaften erweist sich, wie in den Untersuchungen Barners (1987) und Flashars (1988) gezeigt wird, als problematisch. Barner (1987: 201-204) argumentiert, dass Brecht trotz seiner Versuche daran scheitert, im Stück eine umfassende Eliminierung des Schicksalhaften zu schaffen. Barner erkennt das Vorhaben Brechts „die säkulare Mechanik der Macht- und Gewaltpolitik Kreons“ (Barner 1987: 202) über den Moira-Glauben – vor

¹⁹⁸ Einer ähnlichen Ansicht ist Witzmann, nach dem die Durchrationalisierungstechnik Brechts darin bestehe „materielle, soziale, politische Motive [zu] setzen statt der antiken mythologischen Verhüllung der Motive“ (Witzmann 1964: 84).

allem durch den Chor vertreten – hervorzuheben. Dennoch meint er, dass im Tod Antigones ihr Scheitern daran deutlich wird, den Menschen als der einzige Verantwortliche für sein Schicksal vorzustellen. Dies verdeutlicht Barner zufolge „die faktische Stärke des Moira-Glaubens“ (Barner 1987: 202). Die Durchrationalisierung sei demnach nicht komplett vollzogen.

Flashar (1988: 408ff.) bestreitet auch den Begriff der Durchrationalisierung als Leitfaden der Bearbeitung Brechts. Er argumentiert, dass die Handlung der *Antigone* des Sophokles „keine Angelegenheit unbegreiflich wirkender Schicksalsmächte“ (Flashar 1988: 409) sei, sodass eine Durchrationalisierung im Sinne einer Eliminierung dieser Kräfte ein fragwürdiges Unternehmen darstelle. Durch den Vergleich von der Bearbeitung Brechts mit der Vorlage Hölderlins plädiert Flashar aufgrund des in vorigen Abschnitten angesprochenen Schwanken Brechts zwischen Verdeutlichung und verfremdend-archaisierender Tendenz dafür, den Begriff der Manipulation bzw. der Provokation zu verwenden. Das provokative Potenzial von Brechts Bearbeitung betreffe auch, wie Doering (2011: 157) andeutet, die neue Aufführungspraxis, die Brecht und Neher mit ihrer *Antigone* beanspruchten.¹⁹⁹

Unabhängig davon scheint die bejahende Antwort zu der Frage, inwieweit Brechts ‚Durchrationalisierung‘ als Eliminierung des Schicksalhaften gelungen ist, angebracht, denn es steht außer Zweifel, dass diese eine Aktualisierung des mythischen Stoffes mit sich bringt. Die von Brecht vorgenommenen Änderungen an der Handlung und der Vorgeschichte haben einen offensichtlichen Aktualisierungspotential. Sie dienen Brecht zur Markierung bzw. Hervorhebung der „gewisse[n] Aktualität“ des Antigone-Mythos durch die Anpassung der Geschehnisse an den Kontext des Nationalsozialismus. Wie in den vorigen Abschnitten zu zeigen versucht wurde, erfolgt diese Aktualisierung nicht nur durch die Tilgung der Bezüge auf jegliche Schicksalskräfte und die Änderungen an der Handlung, sondern auch durch eine Um-Akzentuierung der thematischen Kerne des Mythos.

Durch die Gestaltung Kreons als Urbild der Tyrannis und die Umfunktionierung des Chores als mitspielende Unterstützer des Tyrannen verschiebt Brecht die Schuldfrage.

¹⁹⁹ Doering (2011: 157) deutet ferner darauf hin, dass dieses Provokationspotenzial der *Antigone* Brechts bezüglich der Erfindung einer neuen Spielart, die sich vor allem gegen das Göring-Theater einstelle, heutzutage nicht mehr vorlege, da diese im Jahr 1948 innovativ-provokative Darstellungsweise inzwischen ihre Wirkung verloren habe.

Der Konflikt beruht nicht mehr wie bei Sophokles – und auch in Hegels Lesart der Tragödie – darauf, ob Antigone durch ihren Verstoß gegen Kreons Verbot oder Kreon durch seine Vernachlässigung der göttlichen Gesetze die Schuld tragen. Die Diskussion um die Verantwortung für den Fall Thebens beruht jetzt darauf, ob Kreon durch seine Übermacht und Willkür oder die Alten durch die bedingungslose Duldung von den Untaten des Tyrannen verantwortlich sind. Wie schon früher angedeutet, die Anspielung auf die Situation des nationalsozialistischen Deutschlands ist deutlich. Brecht stellt sich in seiner Bearbeitung die Frage, wer am Zerfall Deutschlands schuld ist: Hitler mit seiner Eroberungsgier und seiner Horrorpolitik, oder die bürgerlichen Oberschichten, die dies auf eigenes Interesse geduldet haben.

Die Verschiebung der Schuldfrage bringt konsequenterweise die Umdeutung der Ambivalenz der weiblichen Protagonistin des Mythos mit sich. Der Fokus von Antigones ambivalentem Charakter wird nicht mehr auf ihre Schuld oder Unschuld gelegt, sondern auf ihre Vorbildlichkeit. Wie Brechts Gedicht *Antigone* beweist, erkennt der Dramaturg den Status der mythischen Figur als Vorbild des Widerstands gegen Tyrannei an. Dennoch bezweifelt Brecht die Möglichkeit einer Überführung ihrer Taten in den Kontext des Nationalsozialismus. Brechts Vorspiel kann dabei als ein Experiment wahrgenommen werden, das, wie der Vergleich mit der früheren Version des Ausgangs bestätigt, daran scheitert, den Widerstandsakt in den Kontext des Zweiten Weltkrieges zu verlegen, ohne dabei mit Antigones Humanitätsideal zu brechen. Die Beschwörung der Antigone-Figur und die Aufwertung ihres Widerstandsakts nach der Erfahrung vom Horror des Nationalsozialismus erweist sich als eine Versuchung, der Brecht durch die ‚Durchrationalisierung‘ zu widerstehen suchte.

Die ‚Durchrationalisierung‘ des Mythos besteht nach Brechts Vorhaben, wie in der Forschung diskutiert wird, in der Eliminierung der Schicksalskräfte und deren Ersatz durch eine, wie Frick (1998) ausführt, marxistisch geprägte Moira-Auffassung. Diese ‚Durchrationalisierung‘ ist allerdings, wie gezeigt, nicht die einzige Aktualisierungstechnik, deren sich Brecht bei seiner Bearbeitung bedient. Auch die Um-Akzentuierung bestimmter thematischer Kerne des Mythos hebt die Aktualität der mythischen Geschichte hervor.

2. Salvador Espriu *Antígona* (1939/1955)

Wenn in den vorigen Abschnitten festgestellt wurde, dass die *Antigone*-Bearbeitung Brechts von Funktionalität und Zufall gekennzeichnet ist, kann Salvador Espriu *Antígona* als ein Produkt einer sich über Jahrzehnte hinziehenden Auseinandersetzung des Autors mit seinem eigenen Text betrachtet werden.

Gemäß den angegebenen Daten, die Espriu am Ende seines Dramas hinzufügte, wurde seine *Antígona* zwischen dem 1. und dem 8. März 1939 verfasst, d.h. kurz nach dem Fall der Stadt Barcelona in den letzten Monaten des Spanischen Bürgerkriegs. Aufgrund der Zensur während der Franco-Diktatur und des Verbots der katalanischen Sprache konnte Esprius Drama aber erst 1955 veröffentlicht werden.²⁰⁰ Ob Espriu in diesen sechzehn Jahren zwischen der Verfassung und der Veröffentlichung seines Dramas den Text überarbeitete, bleibt dennoch ungewiss, zumal das Originalmanuskript der ersten Fassung als verloren gilt. In der Forschung wurde die vermeintliche Überarbeitung zwischen 1939 und 1955 diskutiert. Gallén (2013: 10) geht davon aus, dass die Tatsache, dass Espriu 1947 ein Vorwort zu seiner *Antígona* verfasste, dafür sprechen könnte, dass der katalanische Autor die Gelegenheit nutzte, um den Text zu überarbeiten. In diesem Sinne stellt Escala (1978: 59f.) in ihrer Untersuchung fest, dass Espriu vermeintliche Überarbeitung im Zeitraum zwischen 1939 und 1955 von der Lektüre der *Antigone*-Bearbeitungen Brechts und Anouilhs beeinflusst werden könnte. Unterstützt wird diese Ansicht durch die Charakterisierung der Figur des Kreon bei Espriu, der sich als eine Mischung aus dem despotischen König in Brechts Drama und dem politisch klugen Tyrannen bei Anouilh betrachten lässt. Diese Ansicht erweist sich dennoch aufgrund der Unmöglichkeit einer analytischen Gegenüberstellung mit der vermeintlichen ersten Fassung des Dramas und aufgrund der Ungewissheit, dass Espriu die *Antigone*-Bearbeitung Brechts²⁰¹ gelesen hätte, als fraglich.²⁰² Juanmartí Generès (2015: 288ff.) argumentiert ferner auf der Basis der Notizen Esprius, in denen die Verfassungs- und Revisionszeiträume aufgeschrieben sind, dass Espriu keine wesentlichen Veränderungen am Text vornahm. Wie in seinen

²⁰⁰ Der 1955 im Moll-Verlag publizierte Band beinhaltet neben *Antígona* auch das Drama *Fedra*, das Espriu auf der Basis der Fassung des mallorquinischen Journalisten und Schriftstellers Llorenç Vilallonga (1897-1980) bearbeitete.

²⁰¹ Dass Espriu allerdings 1947 von der Erscheinung von der *Antigone* Anouilhs wusste, steht außer Zweifel, da er sich im Vorwort zu seinem Drama darauf bezieht, um zu beweisen, dass er sich schon vor der Veröffentlichung des Dramas des französischen Autors mit dem *Antigone*-Stoff auseinandergesetzt hatte.

²⁰² Miralles (2013: 49) z.B. bestreitet die Ansicht Escalas und behauptete dagegen, dass weder Anouilhs noch Brechts Bearbeitungen der sophokleischen Tragödie jeglichen Einfluss auf das Drama Esprius hatten.

restlichen Werken festgestellt werden kann, schrieb Espriu sorgfältig die Zeiträume auf, in denen er seine Texte überarbeitete. Da in seiner *Antígona* aber keine Überarbeitung im Zeitraum zwischen 1939 und 1955 dokumentiert ist, kann davon ausgegangen werden, dass, wenn überhaupt Veränderungen am Text vorgenommen wurden, sie von geringer Bedeutung sein möchten.

Die Uraufführung der Fassung von 1939/1955 von Esprius *Antígona* fand am 24. April 1958, neunzehn Jahre nach dessen Verfassung, im Teatro Candilejas in Barcelona unter Regie von Frederic Roda statt.²⁰³ Wie Pons (2013: 486) in seiner Biografie Esprius feststellt, wurde der Text Esprius sorgfältig beibehalten, auch wenn Roda sich dafür entschied, die Figuren Esprius mit zeitgenössischen Kleidern auf die Bühne zu bringen, was im Gegensatz zu den im Laufe des Dramas verstreuten Bezügen auf die antike Mythologie stand.

Acht Jahre nach der Veröffentlichung überarbeitete Espriu auf Rat von Ricard Salvat²⁰⁴ und Maria Aurèlia Capmany²⁰⁵, die eine Aufführung des Stücks in Barcelona beabsichtigten, den Text. Salvat fand aber das Drama zu kurz für seine geplante Inszenierung, sodass er Espriu um eine Erweiterung bat (vgl. Delor i Muns 1993: 438). Dies gab Anlass zur Revision der *Antígona* zwischen November 1963 und Februar 1964,²⁰⁶ bei der sich Textveränderungen auf verschiedene Ebenen konstatieren lassen. Auf grammatischer Ebene ist erstens eine Tendenz zur Inversion von verschiedenen Passagen zu beobachten, wie das folgende Zitat zeigt:

ANTÍGONA. – Perdé. Si hagués guanyat, seria ara a totes les boques un príncep admirable. (ANTa, 44)

²⁰³ Dokumentiert ist auch eine Lektüre des ersten Teils des Dramas an der Acadèmia de la Llengua zwei Tage vor der Aufführung im Teatro Candilejas (vgl. Delor i Muns 1993: 438). Jordi Coca (1978: 178) betrachtet allerdings in seiner Studie über die Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), die für die Aufführung von Esprius *Antígona* 1958 zuständig war, diese Veranstaltung als eine Aufführung, sodass sie nach Cocas Ansicht die Uraufführung des Stücks darstellt.

²⁰⁴ Ricard Salvat i Ferré war ein katalanischer Dramaturg und Theaterregisseur, der zusammen mit Maria Aurèlia Capmany die „Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual“ (EADAG) gründete. Er inszenierte mehrere Werke von Salvador Espriu, unter denen *Antígona*, *Primera història d’Esther* und *Gent de Sinera* zu erwähnen sind. Salvats Aufführungspraxis war von Brechts Auffassung des epischen Theaters stark beeinflusst. Zur Beziehung zwischen Salvat und Espriu siehe Pons 2013: 469-496.

²⁰⁵ Maria Aurèlia Capmany war eine katalanische Romanautorin und Dramaturgin, Mitbegründerin der EADAG. Zu Beginn ihrer literarischen Karriere nahm Salvador Espriu die Rolle ihres Mentors an. In der EADAG inszenierte sie zusammen mit Salvat verschiedene Werke Esprius, woran sie sich auch gelegentlich als Schauspielerin beteiligte.

²⁰⁶ Diese Fassung wurde ferner zwischen September und Oktober 1967 noch einmal durchgegangen – wie die Notizen Esprius dokumentieren (vgl. ANTb, 74) – und erst 1969 veröffentlicht.

ANTÍGONA Va perdre. Si hagués guanyat, a totes les boques ara seria un príncep admirable. (ANTb, 49)²⁰⁷

Diese syntaktischen Abänderungen bringen auf erstem Blick keine wesentliche Bedeutung mit sich. Zweckorientiert scheint allerdings der Ersatz des Verbtempus, was in mehreren Passagen des Dramas zu beobachten ist. Während die erste Fassung im ‚passat simple‘ verfasst wurde, einem Verbtempus, das im Katalanischen als gehoben gilt und tendenziell auf das Gebiet der literarischen Sprache beschränkt ist, schreibt Espriu die zweite Fassung in einem in der Umgangssprache gebräuchlicheren Verbtempus um, dem ‚passat perifràstic‘. Dies könnte einem vermeintlichen Vorhaben Esprius, seinen Text gewissermaßen der Umgangssprache anzunähern, gerecht werden.²⁰⁸

Auf inhaltlicher Ebene muss auf die Tendenz zur Weglassung mythologischer Bezüge hingewiesen werden. Dies findet in der Umformulierung von Personen- und Ortsnamen dessen besten Niederschlag. In der endgültigen Version sind fast alle Bezüge auf den Labdakiden-Stamm weggelassen. Schon in der ersten Regieanweisung ist dies zu beobachten: In der ersten Fassung finden die Szenen des ersten Akts im ‚palau dels Labdàquides‘ (ANTa, 21) statt, in der endgültigen Fassung aber im ‚palau dels reis de Tebes‘ (ANTb, 13). Die Bezüge auf die königliche Familie Thebens werden ebenso in der endgültigen Version meistens durch Umformulierungen wie ‚la nostra raça‘ (ANTb, 38) oder ‚la vostra família‘ (ANTb, 68) ersetzt. Auch der Stadtname Theben wird als ‚la nostra ciutat‘ (u.a. ANTb, 13) mehrmals wiedergegeben. Wie das folgende Textbeispiel belegt, ist bei der Weglassung mythologischer Bezüge zudem eine Neigung zur Hervorhebung des ‚Wir‘ zu erkennen, wodurch die Verbindung zwischen Theben und dem Spanien des Bürgerkriegs und der Franco-Diktatur, in dessen Kontext Espriu seine *Antígona* verfasste, plausibel wird.

EURIDICE. – Vulgues que Tebes s’alliberi dels argius. (ANTa, 22)

EURIDICE Vulgues que *ens* alliberem d’aquest extrem perill. (ANTb, 16; Hervorhebung M.A.S.)

Nichtdestotrotz sind die Veränderungen auf Figurenebene zweifelsohne am auffälligsten. Espriu fügte in seiner endgültigen Fassung einen Chor am Ende des ersten Akts, der

²⁰⁷ In der vorliegenden Untersuchung wird hauptsächlich auf die endgültige Fassung aus dem Jahr 1963 Bezug genommen. Da aber gelegentlich, wie in diesem Fall die erste, 1955 veröffentlichte Fassung zitiert werden muss, werden zwei verschiedene Siglen verwendet: ‚ANTa‘ für die 1955-Fassung und ‚ANTb‘ für die Ausgabe letzter Hand.

²⁰⁸ In dieser Hinsicht sind die Anmerkungen Capmanys (1969: 12f.) zu erwähnen, die Esprius *Antígona* als das sprachliche Gegenstück zu *Primera història d’Esther* (1948) ansieht, einem Drama, das sich durch dessen anspruchsvolle Sprache auszeichnet.

abwechselnd mit bestimmten Figuren des Dramas die bis dahin dargestellten Geschehnisse kommentieren. Außerdem erweiterte Espriu die Rolle der Euriganeia, eine Figur, die – wie in folgenden Abschnitten erläutert wird – einen Eingriff Esprius in die sophokleische Tragödie darstellt. Grund dafür ist Pons (2013: 488f.) zufolge die Tatsache, dass diese Rolle in Salvats geplante Aufführung von Maria Aurèlia Capmany gespielt werden sollte. Doch die relevanteste Veränderung im Vergleich zur ersten Fassung stellt wohl die Hinzufügung der Figur des Lúcid Conseller (wortl. ‚der helllichtige Berater‘), eines Beraters Kreons, der sich im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern des königlichen Rates nicht an den König wendet, sondern an einen anderen stummen Berater. Diese Figur dient Espriu als Sprachrohr, damit er sich vierundzwanzig Jahre nach dem Spanischen Bürgerkrieg dazu äußern kann.

Für eine Analyse von Esprius *Antígona* ist demnach nicht nur die Berücksichtigung der antiken Quellen notwendig, sondern auch einen kontrastiven Vergleich der beiden vorhandenen Fassungen hinsichtlich des historischen Kontextes, in dem sie verfasst bzw. überarbeitet werden. Aus diesem Grund wird in den folgenden Abschnitten zuerst auf die antiken Quellen eingegangen, deren sich Espriu bei der Entstehung seiner *Antígona* bediente, um danach seine vierundzwanzig Jahre später vorgenommenen Eingriffe in die mythische Geschichte aus der zeitlichen Perspektive zu untersuchen.

2.1 Mythische Intertextualität: Sophokles, Euripides und Aischylos

Salvador Espriu *Antígona* entspricht keiner Bearbeitung der *Antigone* des Sophokles im eigentlichen Sinne. Vielmehr handelt es sich um ein Kompendium des Labdakiden-Mythos vom Krieg zwischen Theben und Argos bis zum Urteil Antigones durch Kreon. Dabei konfluieren in Esprius Drama, wie Miralles (1993: XIX-XXXVIII) ausführt, Elemente aus drei verschiedenen antiken Tragödien: *Sieben gegen Theben* des Aischylos, *Die Phönikerinnen* des Euripides und die *Antigone* des Sophokles. Deswegen erweist sich vorerst eine Zusammenfassung des Inhalts von Esprius Drama hinsichtlich der verschiedenen Quellen, deren sich Espriu bei der Konzeption seines Dramas bediente, als notwendig.

Das Drama beginnt mit einer einleitenden Szene, in der eine Figur namens ‚Pròleg‘²⁰⁹ die Vorgeschichte des Mythos erzählt und dem Publikum dazu ermuntert, die ‚raons dels

²⁰⁹ Das katalanische Wort *Pròleg* bedeutet ‚Vorwort‘. Esprius ‚Pròleg‘ ist dennoch nicht mit dem ‚Prefaci de 1947‘ (Vorwort aus dem Jahr 1947) zu verwechseln. Der ‚Pròleg‘ stellt in Anlehnung an die antike Dramaturgie eine Figur im Drama dar, die die Vorgeschichte des Mythos nacherzählt. Das ‚Prefaci‘ (in

personatges“ (ANTb, 11), ‚die Gründe der Figuren‘, zu hören. Wie Juanmartí Generès (2015: 335) ausführt, könnte diese Passage deren Vorbild in den einleitenden Szenen der antiken Dramen finden. Konkret betrachtet er den einleitenden Monolog der Jokaste in *Die Phönikerinnen* des Euripides als Vorbild für Esprius Pròleg. Juanmartí Generès zufolge ist dies an den bei Esprius vorhandenen Bezügen auf den Familienstamm des Laios zu beobachten, die ebenso bei Euripides zu finden sind. Dass sich Espriu bei der Konzeption seines „Pròleg“ an die antike Tradition anlehnte, wird von dessen ersten Worten bestätigt: „En altre temps el vostre amic, ja no acostumo de presentar-me davant vostre i no trobaré amb facilitat la meva antiga veu“ (ANTb, 9).

Nach dem Auftritt des Pròleg beginnt die dramatische Handlung, die in drei Teilen bzw. Akten getrennt ist.²¹⁰ Im ersten Akt von Esprius Drama werden die Begebenheiten, die in *Sieben gegen Theben* des Aischylos erzählt werden, geschildert. In der antiken Tragödie unterhält sich Eteokles mit dem Chor, der ausschließlich aus weiblichen Figuren besteht, über die Verteidigung der Stadt gegen die Angriffe des argivischen Heers. Im Verlauf des Gesprächs erfährt Eteokles vom Angriffsplan seines Bruders Polyneikes. Der Chor erwähnt die verschiedenen Helden, die jeweils eines der Tore von Theben gleichzeitig angreifen werden. Eteokles wählt für jedes Tor einen seiner besten Kämpfer, um die Stadt zu verteidigen. Eteokles, der bei Aischylos schon entschieden hatte, das letzte Tor selbst zu verteidigen, erfährt nun vom Chor, dass er dabei gegen seinen eigenen Bruder Polyneikes kämpfen muss.

Bei Espriu findet dennoch im ersten Akt eine Verschränkung der Geschehnisse in den Tragödien des Aischylos und des Euripides statt. Die Szene fängt mit einem Dialog zwischen Eurydike (Kreons Ehefrau), Eumolp, Euriganeia und Astimedusa an, wobei die letzten drei jeglichen Eingriffen Esprius in die griechische Tragödie entsprechen. Euriganeia und Astimedusa werden als die ehemaligen Ammen der Kinder des Ödipus und der Jokaste vorgestellt, während Eumolp die Rolle des Hofnarren spielt.²¹¹ Die vier Figuren berichten über den laufenden Krieg und das furchtbare Schicksal der Stadt. Dieses Gespräch könnte als eine dialogische Umformulierung von Jokastes Monolog zu Beginn

der vorliegenden Untersuchung auch als ‚Vorwort‘ bezeichnet) entspricht dagegen ein Vorwort zu seinem Drama, das Espriu acht Jahre nach der Arbeit an der ersten Fassung der *Antígona* schrieb.

²¹⁰ In der ersten Fassung seiner *Antígona* strukturierte Espriu sein Drama in zwei Akten, wobei der zweite in zwei Teilen unterteilt wurde (‚Primera Part‘ und ‚Segona Part‘). In der endgültigen Fassung verzichtete dennoch Espriu auf die Bezeichnung ‚Akt‘ und strukturierte sein Drama in drei Teilen (‚Parts‘). In der vorliegenden Untersuchung wird zu einer besseren Verständigung der Begriff ‚Akt‘ für die drei Teile von Esprius *Antígona* verwendet.

²¹¹ Zur Erläuterung der Rollen der Frauenfiguren siehe hier Abschnitt II, 2.2.1. Zur Rolle des Eumolp siehe Abschnitt II, 2.2.2.

von Euripides' *Die Phönikerinnen*, in der die Frau des Ödipus die in der Tragödie darzustellenden Geschehnisse kontextualisiert oder – wie Miralles (1993: XX) bemerkt – auch als eine ebenso dialogische Umbesetzung des aus weiblichen Stimmen bestehenden Chors aus der Tragödie des Aischylos *Sieben gegen Theben* betrachtet werden. Eteokles unterbricht das Gespräch und fragt nach seiner Schwester Antigone, die sich gerade mit ihrem Bruder Polyneikes traf, um zu sehen, ob der Krieg zu verhindern wäre. In der Forschung bleibt umstritten, inwieweit das Treffen Antigones mit Polyneikes eine weitere Erneuerung Esprius darstellt. In *Die Phönikerinnen* des Euripides ist Jokaste diejenige, die sich mit Polyneikes zum Verhandeln trifft. Wie Miralles (1993: XX) und Juanmartí Generès (2015: 341) bemerken, kann dennoch diese Episode als Beweis dafür dienen, dass Espriu sich einer weiteren Quelle bediente: *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles. In dieser Tragödie trifft sich Antigone mit Polyneikes mit der Absicht, ihn vom Krieg gegen seinen Bruder abzuhalten.

Dieser Szene folgt ein Gespräch zwischen Eteokles und Antigone, in dem er seiner Schwester vorwirft, sich an der Seite des Feindes positioniert zu haben. Dieser Dialog wird in Esprius Drama durch den Auftritt Kreons unterbrochen, der über den Plan der argivischen Truppen berichtet, Theben zu belagern und die sieben Tore der Stadt gleichzeitig anzugreifen. Kreon und Eteokles führen nun einen Dialog, in dem entschieden wird, wer welches Tor verteidigt. Diese Szene entnahm Espriu wahrscheinlich aus *Die Phönikerinnen* des Euripides, wo ein ähnlicher Wortwechsel zwischen Onkel und Neffen stattfindet. Im Gegensatz zur antiken Tragödie weiß Kreon bei Espriu jedoch, dass Polyneikes hinter dem siebten Tor stehen wird und provoziert Eteokles, damit die beiden Brüder gegeneinander kämpfen.²¹² Trotz der Versuche Antigones, ihren Bruder davon abzuhalten, macht sich Eteokles auf den Weg zur Schlacht. Eurydike, Astimedusa und Euriganeia treten daraufhin auf die Bühne und berichten über die Ereignisse der Schlacht. Ismene tritt dann, die Rolle des Boten spielend, um den Tod von zwei in Blut gebadeten und daher unerkennbaren Kämpfern am siebten Tor bekannt zu geben. Antigone verrät ihrer Schwester, dass sie gerade den Tod ihrer beiden Brüder bezeugte. Eumolp unterbricht das Gejammer der Frauen und kündigt die Thronbesteigung Kreons als König von Theben

²¹² Juanmartí Generès (2015: 379-382) deutet darauf hin, dass die Charakterisierung Kreons als Anstifter des Konflikts zwischen beiden Brüdern von der Darstellung des Tyrannen bei Stacius, Racine und Alfieri beeinflusst werden könnte, die in ihren jeweiligen Werken eine gewisse moralische Entartung der Figur schildern.

an. Kreon erscheint nun, um sein Gebot bekannt zu geben: Eteokles soll verehrt und entsprechend begrabt werden, während Polyneikes unbestattet, als Mahl der Hunde und der Geier gelassen werden soll. Espriu schließt den ersten Akt mit einer Chorszene ab – die erst in der 1963er Fassung hinzugefügt wurde.

Der zweite Akt ergibt eine der bedeutendsten Erneuerungen Esprius im Vergleich zu den antiken Vorlagen. Die Szene findet in einem Brachfeld in der Nähe von Theben statt, wo die Leiche des Polyneikes verlassen wurde. Darin soll die Bestattung des Polyneikes durch Antigone dargestellt werden. Bei Espriu wird Tiresias, der Seher, von Eumolp ins Brachfeld geführt, damit er ihm dabei hilft, Antigone von ihrer Entscheidung abzuhalten. Antigone, Ismene und Euriganeia treten auf. Antigone wehrt sich gegen die Überzeugungsversuche von Tiresias und verteidigt ihre Vorgehensweise als Humanitätsakt und Rücksichtsakt auf die „lleis eternes“ (,die ewigen Gesetze‘). Ismene bietet sich an, gemeinsam mit ihrer Schwester den Bruder zu begraben. Sie nimmt dennoch schnell ihr Angebot zurück und macht sich auf den Weg zur Stadt zusammen mit Euriganeia und Tiresias. Eumolp bleibt hingegen bei Antigone und ist ihr bei der Bestattung behilflich. Danach warnt Eumolp Antigone vor der Ankunft der Wächter und ermuntert sie zur Flucht. Sie lehnt das aber ab und wartet gelassen auf ihre Inhaftierung.

Miralles (1993: XXVIII) und Moreno (2013: 25f.) erkennen in dieser Szene, wofür kein Vorbild in der antiken Tradition zu finden ist, einen gewissen Einfluss Shakespeares. Miralles sieht im Brachfeld, wo die Leiche des Polyneikes liegt, die von Antigone bestattet wird, eine Anspielung auf das Feld in *Macbeth*, wo eine Verbindung mit der Welt der Toten hergestellt wird. Moreno vertritt auch diese Ansicht, bemerkt ferner, dass Espriu mit der Bestattungsszene auch auf die stürmische Nacht im dritten Akt von *King Lear* anspielt.

Wichtig ist hier auch noch die Symbolik des Orts und der Zeit zu erwähnen. Wie Miralles (2013: 227) behauptet, repräsentiert das Brachfeld, wo die Leiche des Polyneikes liegt, den Ort der menschlichen Verwüstung. Hier führen der Seher Tiresias und der Sklave Eumolp ein Gespräch, in dem die Sünde und Unwerte der Menschheit aneinandergereiht werden, unter anderen Lüge, Geiz, Gewalt und Starrheit. Interessant ist hier die Ansicht von Juanmartí Generès (2015: 349), der dieses Gespräch als ein Gegenstück zur Menschen-Ode im ersten Stasimon der *Antigone* des Sophokles wahrnimmt. Die stürmische Nacht soll dabei diese Idee hervorheben. Die Nacht erweist sich als eine Zeit des Grauens, des Verbrechens, der Heimlichkeit, aber auch des Erkennens. Eumolp und Ismene entscheiden sich für ihre jeweiligen Vorgehensweisen in dieser Szene; der Sklave

erinnert sich an die Güte Antigones („Tan sols tú has estat bona amb mi“; ANTb, 54), bietet ihr seine Hilfe bei der Bestattung und akzeptiert somit ihr Schicksal zu teilen; Ismene erkennt dagegen ihre Schwäche und ihre Handlungsunfähigkeit und distanziert sich dagegen von der Tat ihrer Schwester („No puc ni violar la llei ni vèncer la meva por“; ebd.). Selbst Antigone gesteht bei der Bestattung die Schuld seines Bruders Polyneikes: „On és la teva força, Polinices, el més estimat de tots els joves de Tebes, on és el teu coratge, causant de baralles, mal aconsellat?“ (ANTb, 56).

Erst im dritten Akt werden Geschehnisse geschildert, die aus der sophokleischen Tragödie stammen, auch wenn sie von Espriu modifiziert werden. Die Szene findet im Palast Kreons statt, wo sich der neue König mit seinen Beratern über die Regierung der Stadt und die Bestrafung der Untreuen unterhält. In der endgültigen Fassung fügte Espriu unter den Beratern den ‚Lúcid Conseller‘ hinzu, der die Worte Kreons und die Beiträge der anderen Berater stets kommentiert und beurteilt. Euridice unterbricht das Gespräch, um Kreon ihre Sorgen über die Folgen seiner Entscheidung auszudrücken. Kreon versucht, seine Frau zu beruhigen und teilt ihr seine Absicht mit, ihren Sohn Hämon mit Antigone zu verheiraten. Dann treten Tiresias und Ismene auf. Der Seher warnt Kreon vor den furchtbaren Vorzeichen über die Zukunft der Stadt, wenn er Polyneikes nicht begraben lässt, wozu der König sich aber weigert. Ein Bote kündigt die Bestattung des Polyneikes an und bringt Antigone und Eumolp vor Kreon als Verantwortliche dafür. Da fängt eine synthetisierte Version des Zwiegesprächs zwischen Kreon und Antigone bei Sophokles, die mit der Bestätigung ihres Todesurteils endet. In der 1955er Version endet Esprius Drama mit einem Monolog Antigones, in dem sie die Thebaner dazu ermuntert, gemeinsam am Wiederaufbau der Stadt zu arbeiten. Juanmartí Generès (2015: 361) zufolge könnte dies als eine weitere Anspielung an *Die Phönikerinnen* des Euripides betrachtet werden. Darin berichtet der Bote über den Tod des Polyneikes und gibt seine letzten Worte wieder:

„Wir sind verloren, Mutter! Wie beklag
Ich dich, die Schwester, auch den Bruder hier!
War er mir feind, mein Bruder war er doch!
Begrabt mich, liebe Mutter, Schwesterherz,
In Thebens Erde! *Überredet eure Stadt!*
Sie zürnt und gönnt mir nicht den kleinen Fleck,
Wo ich ein ganzes Land verloren gab.
Schließ meine Lider mit der Mutterhand“ (Euripides 1972: 441; Hervorhebung M.A.S.)

Die Bitte Polyneikes' um Verzeihung birgt eine besänftigende Absicht, die sich bei Espriu in den letzten Worten Antigones wiederfindet: „Torna a les cases poble de Cadmos! Moro justament i amb alegria. [...] Que la maledicció acabi amb mí! Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat.“ (ANTa, 55).²¹³

Angesichts der verschiedenen intertextuellen Bezüge in Esprius *Antígona* kann festgestellt werden, dass der katalanische Autor eine Synthese der Kernelemente der unterschiedlichen Vorlagen und eine Remontage durch die Kombination von originalen und externen Elementen vornimmt. Nun stellt sich die Frage, was Espriu mit solch einer Synthese und Remontage beabsichtigen könnte. Damit hätte Espriu lediglich eine rein pragmatische bzw. funktionale Absicht verfolgen können. Die Präsenz des Antigone-Stoffes in der spanischen/katalanischen Literatur war nämlich eine ziemlich späte Erscheinung. Die in der vorliegenden Untersuchung herangezogene freie Version von Montegón (1820) entspricht dem Einbruch des Antigone-Mythos in die spanische Literatur, obwohl die erste Übersetzung der sophokleischen Tragödie ins Spanische von Garcilano Afonso erst 1855 erschienen ist. Espriu hätte wohl die Kontextualisierung der Geschehnisse in der *Antigone* des Sophokles durch den Rückgriff auf Vorlagen, in denen die Vorgeschichte erzählt wird, für notwendig gehalten, um das Publikum mit dem mythischen Stoff vertraut zu machen.

Juanmartí Generès (2015: 368) betrachtet allerdings die intertextuelle Arbeit in Esprius *Antígona* als einen Versuch des Autors, seiner Version des Mythos zu universalisieren und sie auf das Niveau von bekannteren zeitgenössischen Bearbeitungen zu stellen. Die Kombination von Szenen aus verschiedenen Vorlagen diene dazu, so Juanmartí Generès, die im Drama dargestellten Geschehnisse von ihrem Entstehungskontext zu distanzieren und sie als universal zu schildern. Die intertextuellen Bezüge könnten aber auch als ein Mittel Esprius, um die Zensur der Franco-Diktatur zu umgehen. Die Anspielungen auf die politische Situation in Spanien in Esprius *Antígona* sind – wie in den folgenden Abschnitten festgestellt wird – offensichtlich. Der Rückgriff auf Szenen und Motive aus antiken Tragödien zum Labdakiden-Mythos, diene Espriu gewiss dazu, die Beziehung seiner *Antígona* zur Situation in Spanien hinter der Universalität des Mythos zu verschleiern. Wenn dies Esprius Absicht war, ist es ihm gelungen, denn das Manuskript, das der

²¹³ In der 1963er Fassung wird allerdings den Worten der Titelheldin der Monolog des Lúcid Conseller nachgestellt, in dem er den Ausgang des Stücks kommentiert und eine Vorhersage über die Zukunft Kreons und Thebens ausdrückt.

Verlag Moll an die Zensurbehörde schickte, kam nach über einem Jahr²¹⁴ unverändert zurück (vgl. Gallofré 1991: 12f.).

Die Kombination der antiken Tragödien und die Hinzufügung externer, modernerer Elemente – wie z.B. die vermeintliche Anspielung auf Shakespeares Dramen – ist allerdings auch im Hinblick von Esprius Verständnis der Antike zu deuten. In seiner Studie über die Schilderung der Antike in Esprius Werk zieht Miralles (1979) den Schluss, dass Esprius Verständnis der Antike von zwei Kernbegriffen geprägt ist: Grotteske und Dekadenz. Miralles zufolge bedient sich Espriu der Ästhetik des Grotesken, um sich vom antiken Vorbild zu distanzieren. Dabei bezieht sich Miralles auf die Erzählung *Orestes* aus der Sammlung *Aspectes* (1934), in der die mythologische Figur als ein kalter, gehässiger Psychopath erscheint. Diese beabsichtigte Distanz liegt an der vermeintlichen Ansicht Esprius, dass das Bild der Antike, das uns durch Geschichte und Kunst vermittelt wird, nicht der Wahrheit entspricht. Dies deutet er im Schluss seiner Erzählung *Neguit* an, auch in *Aspectes* (1934):

Aquesta història correcta està narrada en una egrègia col·lecció de velles porcellanes de França. Un abat la conta a una jove marquesa. Són unes fines figuretes del divuit sobre un fons de Grècia, *una Grècia falsa, arbitrària i empolvorada com un minuet del Trianon*. (SEEC 4, 159; Hervorhebung M.A.S.)

Damit verbunden ist der zweite Aspekt in Esprius Antike-Auffassung: die Dekadenz. Miralles (1979: 43) zufolge erkennt Espriu in der letzten Periode der Antike vor dem Fall des römischen Reiches eine Mischung aus verschiedenen Kulturen und Glauben, die zur Dekadenz des Imperiums führten. Diese leitet Miralles aus dem folgenden Zitat aus der Erzählung *Cactus* aus der Sammlung *Aspectes* (1934) ab: „Roma, fallida, es va donar al decadentisme de cultes asiàtics“ (SEEC 4, 83). Damit ist wohl das Christentum gemeint, das in der letzten Phase des römischen Reiches die klassische Tradition erstickt, sie aber zugleich in die Zukunft projiziert. Miralles bemerkt ferner, dass dieser römischen Kultur die hellenische vorangeht, wobei sich die Römer die hellenische Tradition aneigneten und sie ebenso in die Zukunft projizierten. Diese Zukunft zeichne sich jedoch durch Fragmentation, Barbarei und kulturelle Regression aus. Wie Miralles (1979: 43) andeutet, sieht Espriu eine Verbindung zwischen dieser Periode der Antike und den Geschehnissen im Europa seiner Zeit, als ob die Dekadenz des Menschen im 20. Jahrhundert ihre Wurzeln

²¹⁴ Wie Gallofré (1991: 12f.) ausführt, wurde das Manuskript mit Esprius *Antígona* am 5. Februar 1954 an die Zensurbehörde geschickt. Die Zensur ging dennoch den Text nicht durch, da er als eine ‚regionale Übersetzung‘ betrachtet wurde. Nach fast sechs Monaten ohne Antwort, reichte der Verlag ein zweites Manuskript am 12. August desselben Jahres ein. Der Bericht des Zensors mit der Veröffentlichungsgenehmigung kam erst im März 1955 beim Verlag an.

in der Antike hatte, als ob es einen uralten Fluch auf der Menschheit läge. Noch deutlicher legt Espriu diese Idee in seinem dramatischen Text *Primera història d'Esther* (1948) vor: „I continuà la cadena monòtona de lluites, assassinats, infàmies i disbauxes, car a Pèrsia i arreu del món una cruel estultícia esclavitza des de sempre l'home i fa de la seva història un mal somni de dolor tenebrós i àrid“ (SEEC 11, 79).

In Anlehnung an Esprius Antike-Auffassung kann also die intertextuelle Arbeit in seiner *Antígona* neu beleuchtet werden. Sowohl die aus antiken Tragödien herangezogenen Versionen des Mythos als auch die aus modernen Dramen, wie Shakespeares, neigen dazu, ein negatives, dekadentes, sogar barbarisches Bild der Antike hervorzurufen: der blutige Kampf zwischen Eteokles und Polyneikes, die Bestattung des zerrissenen Körpers des Polyneikes in einer stürmischen Nacht und das Todesurteil gegen Antigone. Nun stellt sich die Frage, inwiefern Esprius Eingriffe in diesen aus antiken Tragödien und aus modernen Dramen stammenden Geschehnisse dieses negative Antike-Verständnis verstärken. Dies soll in den nächsten Abschnitten diskutiert werden.

2.2 Esprius Eingriffe in den Mythos

In den folgenden Abschnitten wird auf die bedeutendsten Eingriffe Esprius in den antiken Mythos eingegangen. Dies betrifft nicht nur die von ihm erfundenen Figuren wie es bei Euriganeia, Astimedusa, Eumolp und dem Lúcid Conseller der Fall ist, sondern auch die Veränderungen bei der Charakterisierung der Protagonisten (Kreon und Antigone) sowie die Umdeutung des Bruderkonflikts zwischen Polyneikes und Eteokles. Diese Aspekte sollen im Hinblick auf Esprius Antike-Auffassung gedeutet werden, um festzustellen, inwieweit die Eingriffe des Autors in den Mythos zur Akzentuierung des Dekadenten und des Barbarischen beitragen.

2.2.1 Eurydike, Euriganeia und Astimedusa

Der erste Akt von Esprius *Antígona* zeichnet sich, abgesehen von den darin enthaltenen Bezügen auf antike Tragödien, durch die Präsenz von Frauenfiguren aus, die die Geschehnisse in Theben kommentieren. Dies ist der Fall von Eurydike, Euriganeia und Astimedusa. Die erste von ihnen ist schon aus der antiken Tradition als Gattin des Kreon bekannt. Die anderen beiden, auch wenn ihre Namen ebenso aus der antiken Tradition entnommen wurden, entsprechen einem der zahlreichen Eingriffe Esprius in den antiken Mythos. Beide werden als ehemalige Ammen der Kinder des Ödipus und der Jokaste dargestellt.

Wie Bosch (1980: 99f.) feststellt, stammen die Namen Euriganeia und Astimedusa aus der antiken Tradition. Nach den alten Fassungen des Mythos des Ödipus²¹⁵ entspricht Euriganeia dem Namen der zweiten Gattin des Ödipus, mit der er vier Kinder zeugt: Eteokles, Polyneikes, Antigone und Ismene. Diese ersten Versionen des Mythos verneinen die Liebesbeziehung des Ödipus zu seiner Mutter Jokaste nicht, aber sie wird nicht als Mutter seiner Kinder dargestellt (vgl. Voigt 1886: 1423). Auch der Name der Astimedusa spielt Bosch zufolge auf eine Gattin des Ödipus nach dem Tod Jokastes an.²¹⁶ Espriu bestätigt diese Ansicht im Vorwort („Prefaci“) zu seiner *Antígona*, in dem er sich auf Euriganeia und Astimedusa als „dues nodrisses, rivals de Iocasta en l’amor d’Edip“ (ANTb, 5) bezieht.

Das Gespräch zwischen Eurydike, Euriganeia, Astimedusa und Eumolp in der ersten Szene des ersten Aktes weist Miralles (1993: XXf.) zufolge eine Chor-Struktur auf, die den aus weiblichen Stimmen bestehenden Chor in *Sieben gegen Theben* des Aischylos zu ersetzen scheint. Ähnlich wie der Chor bei Aischylos klagen die Frauen, vor allem Euriganeia, über den laufenden Krieg und den Schmerz, den er mit sich bringt. Wie Moreno (2013: 34f.) feststellt, wird in diesem Gespräch und vor allem durch die Charakterisierung der beiden Ammen (Euriganeia und Astimedusa) ein fast unsichtbarer Teil des Krieges geschildert: der Schmerz der Überlebenden.

EURIGANEIA Han caigut molts guerrers. A Tebes no queden sinó mares i vells. Ara serem destruïts del tot.

ASTIMEDUSA Quines paraules! Els déus estimen la nostra ciutat i volen que sigui eterna.

EUMOLP Però un déu ens és advers des de fa anys.

EURIDICE El seu odi no durarà sempre.

EURIGANEIA No ens atraurem el seu perdó. Veig arribar la ruïna a la ciutat. (ANTb, 13f.)

In diesem Gespräch wird die Gegenüberstellung zwischen Eurydike und Astimedusa einerseits und Euriganeia andererseits deutlich. Während die ersteren eine gewisse Hoffnung auf die Zukunft aufweisen, herrscht im Herzen der letzteren ein absoluter Pessimismus. Bemerkenswert ist dennoch, dass es einen Unterschied gibt, was den Optimismus

²¹⁵ Nach Voigt (1886: 1423) wird diese Version des Mythos in der *Bibliothek des Apollodors* und in einem Scholion von Peisandros zu Euripides *Phönikerinnen* nacherzählt.

²¹⁶ Stoll (1886: 661) dokumentiert den Namen ‚Astymedusa‘ im *Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* und bezieht sich dabei u.a. auch auf das Scholion Peisandros zum Drama des Euripides: „Tochter des Sthenelos, welche Oidipus nach dem Tode der Iokaste oder seiner zweiten Frau Euriganeia heiratete. Sie verleumdete ihre Stiefsöhne Eteokles und Polyneikes bei dem Vater, dass sie ihr nachstellten, weshalb Oidipus den Fluch gegen seine Söhne aussprach“ (Stoll 1886: 661). Miralles (2013: 249) paraphrasiert ihren Namen als ‚diejenige, die sich um die Stadt kümmert‘ („la-que-té-cura-de-la-ciutat“; ebd.).

der Figuren der Astimedusa und der Eurydike betrifft. Astimedusa hofft auf einen Schicksalswechsel, wie sie später im Gespräch gesteht: „El destí pot canviar“ (ANTb, 15). Eurydikens Optimismus beruht dagegen auf ihrem Vertrauen zum König und insbesondere zu den Ratschlägen seines Ehemanns Kreons: „El consell del meu marit és amb nosaltres, ens protegeix el valor del rei“ (ANTb, 16). Sie erscheint also als die Verteidigerin der Mächtigen.

Drei Zukunftsaussichten kollidieren hier durch die Stimmen dieser drei Frauenfiguren, die nach Albini (1989: 76) als das Echo der verschiedenen Einstellungen des Volkes gegenüber dem Krieg betrachtet werden können. Euriganeia vertritt die antike numinose Schicksalsauffassung, die auf dem Fluch des Ödipus gegen seine Söhne und auf der in der *Antigone* des Sophokles von Tiresias ausgesprochenen Prophezeiung des Falls Thebens beruht. Sie übernimmt also zum Teil die Rolle des Sehers Tiresias.²¹⁷ Euriganeias Pessimismus liegt, wie mehrmals im Drama angesprochen wird, am Tod ihrer Söhne im Krieg. Dies könnte aber auch als eine Betonung des von ihr vertretenen Schicksalsverständnisses angesehen werden. In Anlehnung an die Herkunft ihres Namens als zweite Gattin des Ödipus und vermeintliche Mutter seiner Kinder wäre der Tod der Söhne von Esprius Euriganeia als eine Art Vorwegnahme, als ein Blick in das Schicksal der beiden Söhne des Ödipus zu interpretieren. Unterstützt wird diese Ansicht durch die Worte Euriganeias nach dem Tod von Eteokles und Polyneikes im Zweikampf, als sie die Existenz ihrer eigenen Söhne infrage stellt:

EURIGANEIA El corrent on abans es varen negar els meus fills. N'he tinguts? En vaig perdre el record, que s'assecava i s'extingia en l'aridesa del meu dolor. (ANTb, 35)²¹⁸

Astimedusa repräsentiert dagegen eine neue Schicksalsauffassung, die auch auf dem Einfluss der Götter auf die menschliche Existenz beruht, aber in einem entscheidenden Aspekt vom Schicksalsverständnis Euriganeias abweicht: die Veränderbarkeit. Zweimal wiederholt sie ihre Idee eines veränderbaren Schicksals: „El destí pot canviar“ (ANTb, 15); „La sort pot variar“ (ANTb, 16). Astimedusa wird dennoch einem Prozess unterzogen, bei dem sie sich der pessimistischen Position Euriganeias allmählich nähert. Nachdem Euriganeia den anderen Figuren mehrmals ihre Zerstörungsvisionen vermittelt hat,

²¹⁷ Die Verbindung zwischen den Figuren der Euriganeia und des Tiresias wird von Eurydike hergestellt. Im dritten Akt stellt sie fest: „No sóc, per la meua sort, com Tirèsias i la vella Euriganeia, afavorits per visions [...]“.(ANT B, 64)

²¹⁸ Diese Worte stellen eine der in der endgültigen Fassung hinzugefügten Redepartien Euriganeias dar. Espriu hatte wohl die Funktion seiner Figur in der revidierten Fassung hervorheben wollen.

fängt sich Astimedusa von ihrem Optimismus zu distanzieren an und stellt die Möglichkeit einer Erlösung infrage: „El déu parla hostilment pels seus [Euriganeias] llavis. Ai, la nostra sang! Ai, si Antígona no ha convençut Polinices“ (ANTb, 18). Der letzte Beitrag Astimedusas in der Chor-Szene, mit der Espriu den ersten Akt in der endgültigen Fassung abschließt, hätte auch Euriganeia aussprechen können:

Va caure l'infortuni damunt el clar llinatge
al qual devem la vida de la nostra ciutat.
Unes mans impassibles dins el misteri ordenen
glòries i crims i els nuen en un teixit subtil. (ANTb, 39)

Der Pessimismus Euriganeias erobert das Gemüt Astimedusas, die nun über den Fall der Stadt klagt und die Grausamkeit im Gebot Kreons durchschaut. Der Optimismus Astimedusas findet deswegen nach dem Tod der beiden Erbprinzen, der Thronbesteigung Kreons und seinem Gebot keinen Platz mehr. Gewiss aus diesem Grund verzichtete Espriu auf diese Figur in den beiden folgenden Akten.

Eurydike verkörpert, wie schon angesprochen, das Vertrauen auf die Machthabenden. Sie verlässt sich vor allem auf die Ratschläge Kreons. Sie scheint sich vor den Göttern nicht zu fürchten, worauf sie schon in ihren ersten Redepartien hindeutet: „El seu [der Götter] odi no durarà sempre“ (ANTb, 14). Sie tut sogar die Zerstörungsvisionen Euriganeias als eine bloße Projizierung ihrer Trauergefühle ab: „Als teus ulls la ciutat és morta, ho comprenc. El teu desesper desitja el mal que ens ha de venir“ (ANTb, 15); und später verachtet sie die Amme als eine Verrückte: „Està enfollida per la mort dels fills“ (ANTb, 19). Dennoch hat der Pessimismus Euriganeias auch einen gewissen Einfluss auf die Gattin des Kreon. Dies wird angedeutet, als sie Euriganeia zum Schweigen auffordert („Calla, t'ho mano“; ANTb, 18) und wird später im dritten Akt in ihrem Gespräch mit Kreon bestätigt:

Ja saps que no he temut mai particularment els déus. No sóc, per la meva sort, com Tirèsius i la vella Euriganeia, a favorits per visions, però ara temo la desgràcia. [...] Sento en la nit els vacil·lants passos d'Èdip, veig la sangonosa ombra del seu pare, rebo en la fosca l'esguard de Iocasta. Quina terrible família! (ANTb, 64)

Eurydike unterliegt dem Pessimismus Euriganeias und fürchtet sich nun vor dem Fluch gegen den Stamm des Ödipus. Dies führt ferner dazu, dass Eurydike sich nicht mehr auf den Machthabenden und konkret auf die Herrscherfähigkeit ihres Ehemannes verlässt. Sie ermuntert Kreon sogar dazu, die Prophezeiung des Sehers Tiresias zur Kenntnis zu nehmen:

TIRÈSIAS Aquesta sang caurà damunt la teva [Kreons] casa. Escolta la meva veu.
EURIDICE Escolta-la, jo no reposo. (ANTb, 66)

Trotz ihrer Sorgen gehört Eurydike in Esprius Bearbeitung zu denjenigen, die vom Krieg und von den grausamen Gesetzen Kreons profitieren. Der Lúcid Conseller entlarvt dies in seinem abschließenden Monolog: „Impedit el desastrós matrimoni, Euridice, després del decent i moderat disgust, respirarà en endavant més tranquil·la“ (ANTb, 72). Da Espriu auf den Selbstmord Hämions verzichtet, wird die Gattin des Kreon nicht mehr zum Opfer der grausamen Gesetze seines Ehemanns, sondern sie avanciert zur Vertreterin der oligarchischen Schichten, die von Krieg und Autoritarismus profitieren.

Durch die Darstellung der Frauenfiguren gelingt Espriu, wie Albini (1989: 76) feststellt, das Spektrum der möglichen Einstellungen des Volkes gegenüber dem Krieg und dessen Folgen zu entwerfen. Durch die Entwicklung, der Astimedusa und Eurydike im Laufe des Dramas unterzogen werden, macht Espriu außerdem eine klare Aussage: Nach der Erfahrung des Krieges und insbesondere nach dem Spanischen Bürgerkrieg bleibt nur der Pessimismus übrig, selbst für diejenige, die, wie Eurydike, vom Krieg profitiert haben. Diese Tendenz zum Pessimismus würde dann die Dekadenzstimmung erklären, die Espriu nach Miralles (1979) in der Antike erkannte.

2.2.2 Die Figur des Eumolp

Ein weiterer Eingriff Esprius in die mythische Geschichte stellt die Hinzufügung der Figur des Eumolp dar, ein „esguerdat albardà“ (ANTb, 54), ein ‚buckeliger Narr‘, der am Hof der thebanischen königlichen Familie anwesend ist und schließlich Antigone bei ihrer Aufopferung begleitet. Seine Rolle im Drama ist schwer festzustellen. Vielleicht an der Unbestimmtheit seiner Rolle liegt aber gerade das Interesse dieser Figur, die seit der Veröffentlichung der zweiten Fassung der *Antígona* im Fokus der Forschung steht.

Diskutiert wird in der Forschung unter anderem über die Herkunft seines Namens. Auf Griechisch bedeutet der Name Eumolpos ‚der gute Sänger‘ oder ‚derjenige, der gut singt‘. Miralles (2013: 232f.) verweist auf zwei verschiedene Vorbilder, von denen Espriu sich hätte inspirieren können. Eins von denen stellt den Eumolpos der altgriechischen Tradition dar, einen der ursprünglichen Priester der Mysterien von Eleusis. Miralles zufolge könnte sich Espriu des Namens des Priesters bedient haben, um den Kontrast mit seiner eigenen Figur hervorzuheben. Während der Eumolpos der altgriechischen Tradition ein Diener der Götter ist, distanziert sich Esprius Eumolp von der göttlichen Sphäre, wie später angesprochen wird.

Das andere mögliche Vorbild wäre nach Miralles (2013: 233f.) der Dichter im Satyrikon des Petronius. Hier erkennt Miralles unterschiedliche Anknüpfungspunkte zwischen beiden Figuren. Zum einen gehört der Eumolp des Petronius zur burlesken Tradition. Er ist zwar kein Sklave, wird aber als ungepflegt beschrieben und erscheint als eine Figur, die ständig nach dem Frieden sucht, zwei Aspekte, die in Esprius Figur wiederzufinden sind.

Delor (1993: 463f.) erkennt dennoch im Namen der Figur eine Anspielung auf den Flötisten Eumolpos, der in Apollodors Nacherzählung des Mythos falsches Zeugnis im Gericht gegen Tenes ablegt. Delor zufolge hat Esprius mit der Wahl dieses Namens für seine Figur ihr Schicksal vorweggenommen.²¹⁹ Cinos, Vater von Tenes, lässt nämlich nach Apollodor den Flötisten steinigen, als er erfährt, dass er falsches Zeugnis gegen Tenes abgelegt hat, was an den Tod Eumolps in Antigones Grab anklingt.

Nicht auszuschließen ist allerdings, dass Espriu den Namen aus *Die Phönikerinnen* des Euripides genommen hätte. Wie in einem vorigen Abschnitt angesprochen wurde, gehört die Tragödie des Euripides zu den Quellen, deren sich Espriu zur Verfassung seiner *Antígona* bediente. Darin erwähnt Tiresias in seinem Bericht über den Krieg in Athen den Namen Eumolpos:

Erst gestern hat mein Weg
Mich von Erechtheus' Stadt zurückgeführt.
Auch dort war Krieg, *Eumolpos* war der Feind,
Zum schönsten Sieg verhalf ich Kekrops' Stamm
Und diesen goldnen Kranz, den du hier siehst.
Gewann ich mir als erstes Beutestück. (Euripides 1972: 403; Hervorhebung M.A.S.)

Hier ist von dem thrakischen König Eumolpos die Rede, der gegen Erechtheus um die Kontrolle Athens kämpfte. Dass Espriu sich von dieser mythologischen Figur inspirieren ließ, ist jedoch schwer festzustellen. Die wohl einzige Gemeinsamkeit mit Esprius Figur bezieht sich auf seinen (vermeintlichen) adligen Ursprung. In Esprius *Antígona* bezeichnet Tiresias nämlich Eumolp als einen "fill de reis" (ANTb, 46). Wahrscheinlicher scheint, dass Espriu den Namen in *Die Phönikerinnen* des Euripides fand und dass er danach dessen potenziellen Konnotationen für die Charakterisierung seines Eumolp abwog.

Die Ungewissheit bezüglich der Herkunft bzw. des Grunds für die Namenwahl der Figur gilt auch für ihre Funktion innerhalb des Dramas. Wie hier zu beweisen ist, erfüllt

²¹⁹ Als Vorbild für Esprius Eumolp betrachtet Delor (1993: 462f.) zudem den Narren Deixó in der *Nau-sica* von Juan Arbó.

die Figur des Eumolp vielfache Funktionen, wobei einige von ihnen den Erläuterungen Esprius im Vorwort zu seinem Drama („Prefaci de 1947“) entnommen werden können:

Antígona ha marxat al suplici, seguida d'Eumolp, el geperut que potser coneix i practica els misteriosos ritus del meu poble. Els dits de la princesa eren massa delicats per a la pols, tan aspra, i és versemblant de creure que algú la va ajudar en la seva pietat. ¿Ens ho varen contar Apol·lodor i Pausànias, ho sentíem en rondar pels carrers i la plaça de Tebes? En tot cas, partien junts, cap al comú destí, l'esclau i la dama. (ANTb, 5f.)

Eine der Funktionen der Figur des Eumolp ist demnach Espriu zufolge, der mythischen Geschichte eine gewisse Wahrheitsnähe („versemblant“) zu verleihen (vgl. Miralles 2013: 246), im Gegensatz zu den Nacherzählungen des Mythos durch Apollodor und Pausanias, die – auch wenn Espriu hier das Gegenteil anzudeuten scheint – die Hilfe eines Sklaven bei der Bestattung Polyneikes durch Antigone nicht erwähnen, vielmehr solch eine Hilfe ausschließen.²²⁰ Espriu mag hier also die Wahrhaftigkeit der mythischen Geschichte infrage stellen, was mit der von Miralles (1979) ausgeführten Antiken-Auffassung Esprius übereinstimmen würde. Seine Entscheidung, der thebanischen Prinzessin einen Begleiter zu geben, der für sie die ‚Drekarbeit‘ macht, kann demnach als ein Versuch des Autors angesehen werden, eine wahrheitsnähere Alternative zu der tradierten Version des Mythos vorzulegen.

Eine weitere Funktion, die Espriu der Figur des Eumolp im Vorwort verleiht, bezieht sich auf eine gewisse Verbindung mit dem Volk: „Eumolp, el geperut que potser coneix i practica els misteriosos ritus del meu poble“ (ANTb, 5). Ungewiss bleibt dieser Bezug Esprius auf die ‚geheimnisvollen Ritualen meines Volkes‘. Um welche Riten bzw. um welches Volk es sich handelt, bleibt noch unklar. Meint Espriu hier die Bestattungsritualen der Thebaner, die Antigone – und bei Espriu auch Eumolp – schließlich in den Tod bringen?²²¹ Oder meint er vielleicht die Bräuche seines eigenen Volkes, d.h. des Volkes Kataloniens, dessen Kultur und Sprache seit dem Ende des Bürgerkriegs von der Franco-Diktatur verfolgt wurden? Miralles (2013: 247f.) deutet in diesem Sinne an, dass Eumolp

²²⁰ Juanmartí Generès (2015: 419) bestätigt, dass weder Apollodor noch Pausanias in ihren jeweiligen Nacherzählungen des Mythos die Hilfe eines Sklaven erwähnen. Nach Apollodor muss Antigone die Leiche ihres Bruders schleppen, da sein Körper zu schwer für sie ist. Bei Pausanias wird dagegen nur darüber berichtet, wie Antigone die Leiche stiehlt und heimlich bestattet.

²²¹ Wie Miralles (2013: 247) ausführt, spricht für diese Ansicht die Tatsache, dass das Wort *ritus* im Laufe des Stücks im Sinne von ‚Bestattungsritualen‘ verwendet wird. Der Prolog berichtet zu Beginn des Stücks über das Gebot Kreons, nach dem verboten wird, dass Polyneikes „trobi repòs segons els ritus“ (ANTb, 10). Eumolp erwähnt auch diese Ritualen im Gespräch mit Tiresias: „Ella [Antígona] vol donar pau a aquest cos, segons els ritus“ (ANTb, 46).

als Anknüpfungspunkt zwischen dem mythischen Theben und dem Spanien und Katalonien unter der Franco-Diktatur fungiert, was durch die Verwendung des Possessivpronomens in der ersten Person („del *meu* poble“; ANTb, 5; Hervorhebung M.A.S.) angedeutet wird. Auch wenn es plausibel scheint, dass dadurch eine Verbindung zwischen Theben und Spanien hergestellt werden soll, wird dies jedoch von Espriu selbst infrage gestellt, als er angibt, dass Eumolp nur ‚vielleicht‘ („potser“) die Riten seines Volkes kennt und durchführt.

Nichtsdestotrotz herrscht in der Espriu-Forschung eine gewisse Einigkeit, dass Eumolp als Stellvertreter des Dichters bzw. des Intellektuellen wahrzunehmen ist, was durch seinen Namen („der gute Sänger“) hervorgehoben würde. Miralles (2013: 235) sieht in der Aufopferung Eumolps mit Antigone, die als Inbegriff der verlorenen Heimat angesehen werden kann, die Übernahme der Rolle eines Sündenbocks. Der Dichter opfert sich im Namen des ganzen Volkes für die Untaten, die zur Katastrophe geführt haben. In diesem Sinne beschreibt Miralles Esprius Darstellung des Dichters in der Figur des Eumolp wie folgt:

Esriu representa el poeta amb característiques grotesques i fins còmiques – lluny de l'heroisme, però encarnant un tipus de tradició poètica aquella que, a través de la ironia i el sarcasme, no renuncia, emperò, al servei i a la proclamació de la veritat tothora. (Miralles 1993: XXIX)

Der Dichter bzw. der Intellektuelle, der sich hinter der Maske Eumolps verbirgt, wird nach der Charakterisierung Esprius folglich als komisch und grotesk abgetan, aber auch als der Wahrheitsträger verehrt.

Delor (1993: 464f.) geht diesbezüglich einen Schritt weiter, indem sie ausführt, dass Eumolp als Sprachrohr Esprius fungiert,²²² der – die Ansicht Miralles teilend – bis zum Ende für sein Land engagiert ist.²²³ Delor argumentiert ihre These, indem sie das Gedicht *Ofrenat a Cèrber* aus der Sammlung *Les hores* (von Vogelgesang als *Die Stunden* übersetzt) heranzieht:

He donat la meva vida a les paraules
i m'he fet lenta pastura d'aquesta fam de gos.

²²² Antoni Prats (2013: 48) teilt auch diese Ansicht, indem er Eumolp als ein *alter ego* Esprius betrachtet. Dabei bezieht er sich auf die Worte Esprius in einem Interview im Jahr 1965: „Sóc – què us diria? – com un geperut que desitja amb totes les seves forces desempallegar-se del gep i no pot. Pateix, s'amarga la vida, però l'ha d'aguantar com un estigma que l'encadena“ (SEEC A1, 94, n. 99). Wie in den nächsten Abschnitten gezeigt wird, entspricht die vermeintliche Identifikation Esprius mit seiner Figur Eumolp, allerdings den Ansichten des Autors zur Zeit der Verfassung der ersten Version des Dramas. Die Stimme Esprius in der endgültigen Fassung vermittelt eher die Figur des Lúcid Conseller.

²²³ In diesem Sinne bezieht sich Delor auf das Gedicht *El meu poble i jo*, in dem das lyrische Ich sein bedingungsloses Engagement seinem Volk gegenüber gesteht: „La mateixa sort / ens uní per sempre: / el meu poble i jo.“ (Espriu 1979: 106).

Ah, guardià, caritat per als ossos,
 car ja t'arribo sense gens de carn!
 Vaig enfonsar les mans en l'or misteriós
 del meu vell català i te les mostro
 avui, sense cap guany, blanques de cendra
 del meu foc d'encenalls, i se m'allunya
 per la buidor del cap el so del vidre fràgil.
 Ara ballo amb dolor, perquè riguïn les goles,
 per obtenir l'aplaudiment dels mil lladrucs,
 i em coronen amb un barret de cascavells. (SEEC 10, 115; Hervorhebung M.A.S.)

Mein Leben habe ich den Worten hingegeben,
 mich langsam zum Fraß dieses Hundehungers gemacht.
 Ach, Wächter, hab Erbarmen mit den Knochen,
 denn schon gänzlich entfleischt komm ich zu dir.
 Ich tauchte meine Hände in das geheimnisvolle
 Gold meiner katalanischen Sprache, und heute zeig ich
 Sie dir, blank, ohne jeden Gewinn, weiß von der Asche
 meines Hobelspanfeuers, und im Hohlraum des Kopfes
 entschwindet mir der Klang des zerbrechlichen Glases.
 Jetzt tanze ich mit Schmerzen, damit die Gurgeln lachen,
 ich den Applaus bekomme tausendfachen Gekläffs
 und sie mich schließlich krönen mit einer Schellenkappe. (Espriu 2007, Bd. 1, 175;
 Hervorhebung M.A.S.)

Hier ist eine mögliche Anspielung auf den Antigone-Mythos nicht zu übersehen. Das lyrische Ich identifiziert sich mit einer unbestatteten Leiche, die dem Cerberus angeboten wird, was an die den Raubhunden und -Vögeln ausgelieferte Leiche Polyneikes erinnert. Außerdem, wie Delor feststellt, identifiziert sich das lyrische Ich mit der Rolle des Narren: „sie mich schließlich krönen mit einer Schellenkappe“.

Der Rolle des Narren entsprechend zeichnet sich die Figur des Eumolp zudem durch einen gewissen komischen oder sogar grotesken Charakter aus, nicht nur wegen seines Aussehens, sondern auch wegen seines Handelns. Moreno (2013: 40) erkennt z.B. in der Charakterisierung Eumolps eine vage Anspielung auf die Figur des ‚fool‘ bei Shakespeare. Diese Ansicht basiert vor allem auf seiner Ironie und seiner Fähigkeit, die unsichtbaren Aspekte des Konflikts zu durchschauen.

Von den Anmerkungen Morenos ausgehend sind verschiedene Aspekte in der Charakterisierung Eumolps zu beobachten, die erlauben, in ihm Merkmale der Figur des Narren nach dem Maßstab Bachtins zu erkennen.²²⁴ Eine dieser Eigenschaften, bezieht sich auf

²²⁴ In seinem Werk *Rabelais und seine Welt* (in deutscher Sprache auch als *Literatur und Karneval* übersetzt) legt Michail Bachtin seine Karnevaltheorie dar, die als eine Ergänzung der Grotesk-Theorie Wolfgang Kayzers angesehen werden soll. Seinerseits beschäftigt sich Bachtin mit der komischen, von ihm als ‚romanisch‘ bezeichnete Groteske. Diese basiert auf der Lachkultur im Mittelalter, als an Feiertagen wie Karneval eine Art Gegenwelt geschaffen wurde. Die „Karnevalisierung der Literatur“ (Bachtin

seine Außenseiterexistenz. Der Narr ist nach Bachtin ein Plebejer, der sein Leben im Bereich des Hofes führt, sodass er ein Außenseiter bleibt, der als „Bindeglied zwischen Hof und Volk“ (Oberth 2015: 27) fungiert. Eumolps Lage entspricht genau dem Außenseitersein des Narren. Wie im folgenden Worten Astimedusas zu beobachten ist:

ASTIMEDUSA Tu no tens res a perdre. Ningú no pensarà a fer-te mal. Si caus captiu, divertiràs els nous senyors i seràs ben tractat. Així podràs presenciar amb fredor la desgràcia que ens arribi. (ANTb, 17)

Eumolp erscheint, wie Astimedusa bemerkt, als ein Außenseiter, der aufgrund seiner Position als Narr nicht als Bürger der Stadt wahrzunehmen ist. Er hat, wie Juanmartí Generès (2015: 432) ausführt, kein Recht auf Wohnsitz, sondern sein Wohnsitz hängt immer von den Herrschern ab, bei denen er arbeitet. Er hält sich in Theben auf, aber gehört nicht zur Stadt. Trotzdem ist ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl bei Eumolp zu erkennen. Immer wenn er sich auf die Stadt Theben oder auf deren Volk bezieht, verwendet er die erste Person Plural: „Però un déu *ens* és advers des de fa anys“ (ANTb, 13; Hervorhebung M.A.S.); „*La nostra ciutat* va guerrear llargament sense prudència“ (ANTb, 16; Hervorhebung M.A.S.).

Eumolps Außenseiterexistenz verleiht ihm allerdings eine gewisse Distanz den Geschehnissen in Theben gegenüber. Das gesteht er, als Astimedusa ihm vorwirft, an ernsthaften Momenten zu scherzen: „Aquí sóc geperut i esclau a Tebes. Puc contemplar els fets sense passió“ (ANTb, 17). Eumolp zeichnet sich in dieser Hinsicht dadurch aus, dass er immer mit ironischem und kritischem Ton spricht, wie die folgenden Worte zeigen:

EUMOLP *La nostra ciutat* va guerrear llargament, sense prudència. Oblidareu les generacions perdudes en inacabables lluites com de formiguers? Tebes és només un poble de pagesos estúpids. (ANTb, 16f.)

Sein Außenseitertum erlaubt Eumolp demnach einen kritischen Blick auf die zeitgenössischen Geschehnisse zu werfen, eine Einstellung, die die These Miralles' (1993) und Delors (1993) wohl unterstützt, dass Eumolp der Stellvertreter Esprius sei. Wichtig ist allerdings hervorzuheben, dass diese Fähigkeit ihn in eine gewissermaßen überlegene Position stellt, wie Eurydike in ihrer Antwort auf den oben erwähnten Kommentar andeutet: „Judiques com si et consideressis un habitant d'algun indret més intel·ligent“ (ANTb, 17).

1990: 47) besteht in der Schaffung einer verkehrten Welt, in der die vertraute, soziale Lage auf den Kopf gestellt wird. Durch die Anwendung vier karnevalistischer Kategorien (intim-familiärer Kontakt, Mesalliance, Exzentrizität und Profanation) werden die sozialen Hierarchien, die etablierten Normen und die Furcht vor den Mächtigen komplett aufgehoben. Zentrale Figuren sind dabei der Karnevalkönig und der mittelalterliche Narr.

Dies hängt mit einem weiteren Merkmal zusammen, das zur Charakterisierung Eumolps als Narr im Sinne Bachtins beiträgt: seine körperliche Verzerrung.²²⁵ Wie schon angesprochen, wird Eumolp als ein Mensch mit verzerrem Körper dargestellt, wie er sich selbst beschreibt: „un esguerdat albardà“ (ANTb, 54). Er wird als buckelig beschrieben, was laut ihm als eine Folge der Knechtschaft beobachtet werden soll:

ASTIMEDUSA Recorda que parles davant una princesa.

EUMOLP Ho recorda prou la meva esquena. [...] (ANTb, 15)

Der Buckel wird demnach als eine Last, die sich als Resultat seiner schmerzhaften Erfahrungen als Knecht im Hof erweist, fungiert aber als Symbol für seine Fähigkeit, die Gegenwart hellichtig zu interpretieren. Eine Gabe, die sich in dunklen Zeiten wie im Krieg eher zu einer Verwünschung wird.

Durch diese gewisse Superiorität eignet sich Eumolp für die Erfüllung einer weiteren Funktion des Narren: der Rolle des Vermittlers. Nach Bachtin ist der Narr „Träger einer anderen, einer nichtfeudalen und nichtoffiziellen Wahrheit“ (Bachtin 1990: 38). Eumolp übernimmt in Esprius *Antígona* an bestimmten Stellen die Rolle des Boten im antiken Drama. Dies wird gegen Ende des ersten Akts bestätigt, als er die Vermittlung von Nachrichten als seine Pflicht ansieht: „No he de donar la notícia, comprenc pel vostre plany que ja sabeu la mort del rei. La ciutat és lliure, els enemics han fugit [...]“ (ANTb, 36). Die Nachrichten werden jedoch manchmal mit einem humorvollen, ironischen Ton bekannt gegeben, wie bei der Ankündigung der Thronbesteigung Kreons:

EUMOLP [...] Et saludo, Eurydike, reina.

EURIDICE Creont és rei?

EUMOLP La seva paraula, que era consell, en endavant serà llei.

EURIDICE On deixaves el meu marit?

EUMOLP Arribarà de seguida. Ha parlat ja cinc vegades al poble, no pot trigar. (ANTb, 36)

In diesem Gespräch werden verschiedene Aspekte vereinigt, die zur Charakterisierung Eumolps als Narr beitragen, und ihn als Träger einer nichtoffiziellen Wahrheit kennzeichnen. Erstens erfüllt Eumolp die Funktion des Boten, indem er die Thronbesteigung des neuen Königs ankündigt, auch wenn er dies auf eine seltsame Art und Weise macht, durch die Bekanntgabe einer sekundären Neuigkeit: Er bezieht sich auf Eurydike als Königin,

²²⁵ Nach Bachtin stellt die Schilderung eines verzerrten Körpers ein wesentliches Merkmal des Grotesken dar. Ihm zufolge wirkt ein Körperteil grotesk, wenn die Grenzen zwischen Körper und Welt unscharfe Ränder aufweisen (darunter sind z.B. Nase, Mund und After zu zählen), oder, wenn sie überdimensioniert sind, besonders dann, wenn sie ein zweiter Körper darzustellen scheinen. Ihre Übertreibung wirkt vor allem grotesk, da sie der eigene Körper in den Hintergrund drängen, sodass der ‚neue‘ Leib die führende Rolle spielt (vgl. Bachtin 1990: 15-23).

ohne davor die Krönung Kreons angekündigt zu haben. Zweitens zeugt dieses Gespräch von Eumolps Redekunst, was auch zur Charakterisierung des Narren zählt.²²⁶ Durch sein gereimtes Wortspiel „rei“ und „lleis“ nimmt Eumolp den Konflikt zwischen Kreon und Antigone im dritten Akt vorweg: Kreons grausame Ratschläge („consells“), die zum Tod der beiden Brüder führten, werden jetzt zu grausamen Gesetzen („lleis“), die den Tod Antigones verursachen. Drittens erfolgt auch eine gewisse Desavouierung der Machtinstanzen durch den letzten Kommentar. Eumolp entlarvt hier den Missbrauch des Wortes durch den Machthabenden. In diesem Sinne ist die Ansicht Miralles (1993: XXIX) zu berücksichtigen, der Eumolp als eine groteske Figur im Dienst der Wahrheit beschreibt.

Eumolp übernimmt zudem vor allem im zweiten Akt die Rolle des Begleiters, als er als Blindenführer erscheint. Dabei übernimmt der Narr die Rolle des anonymen Jungen, der in der *Antigone* des Sophokles den Seher Tiresias führt.²²⁷ Die Beziehung zwischen Eumolp und Tiresias geht allerdings über die Funktionalität des Blindenführens hinaus. Vielmehr ist es eine komplementäre Beziehung. Miralles (2013: 227) beschreibt das Paar als eine ‚Intellektuelleninstanz‘, die die Gegenüberstellung von Hellsichtigkeit, Aufopferung und Ironie (bei Eumolp) und Feigheit, Mitleid und Betrübnis (bei Tiresias) ermöglicht. Im Kontrast stehen aber auch ihre jeweiligen Begabungen. Während Tiresias nur in die Zukunft hineinschauen kann und die Gegenwart für ihn ein dunkles Geheimnis bleibt, verfügt der Narr Eumolp – wie schon erwähnt – über die Fähigkeit, die Gegenwart hell-sichtig und mit einer gewissen Distanz zu interpretieren. In dieser Hinsicht komplementieren sich die beiden Figuren gegenseitig. Zu bemerken ist dennoch, dass Eumolp die Gabe des Tiresias ständig infrage stellt. Er deutet schon in der ersten Szene des Dramas darauf hin, als er behauptet „No feu massa cas de les prediccions- El mateix endeví no ho encerta pas sempre“ (ANTb, 15). Im Gespräch mit Tiresias äußert er ferner seine Infragestellung der Prophezeiungen des Sehers mit seinem charakteristischen ironischen Ton:

TIRÈSIAS Té, que la meva ira t’aconsegueixi, que calli per sempre el teu verí. T’he tocat? Respon. Contesta’m, contesta’m! On ets? No em deixis en la meva nit, digues on ets.

EUMOLP Al teu costat. Ni això no pots endevinar? (ANTb, 44)

²²⁶ Die Sprachvirtuosität des Narren wird in der Forschung dem ‚fool‘ in Shakespeares Dramen zugeschrieben. Wie der Narr sich in Shakespeares *Twelfth Night* selbst beschreibt, erscheint er als ein „corrupter of words“ (Shakespeare 2011: 93). Zu einer ausführlichen Untersuchung der Rolle des Narren in Shakespeares Dramen siehe die Studie Oberths (2015).

²²⁷ Bei Espriu erscheint allerdings Eumolp in seiner Rolle als Blindenführer als Ersatz für die Tochter des Sehers, wie Tiresias selbst gesteht: „Ets pervers però et necessito. La meva filla m’ha deixat. Ara m’he de fiar de tu.“ (ANTb, 44).

In seinen Gesprächen mit Tiresias wird, wie gezeigt, die Frechheit Eumolps überspitzt, weshalb der Seher Tiresias dessen Zunge mit einer Schlange identifiziert: „La teva llengua és una serp“ (ANTb, 44). Eumolp wirft dem Seher daraufhin aber vor, nur aus ökonomischen Interessen zu handeln, was Tiresias hingegen nicht abstreitet:

TIRESIAS Servir-los [den Göttern] és el meu únic consol.

EUMOLP I el diner dels prínceps. Confesa-ho sense enuig.

TIRESIAS Alguna llum ha de penetrar la meva tenebra. [...] (ANTb, 45)

Dies stellt ein weiteres Beispiel für die von Miralles angesprochene Funktion des Eumolp als Wahrheitsträger dar. Außerdem erfüllt er durch seine Begleiter-Rolle nochmals die Aufgabe des Narren, der die Machtinstanzen desavouiert. Eumolp bringt Tiresias zum Geständnis, dass er durch seine Prophezeiungen einen ökonomischen Profit sucht. Somit entlarvt Eumolp die faktische Unterwerfung des Sehers unter den Machthabenden. Hier wird Eumolps Einstellung zu den Prophezeiungen des Tiresias deutlich, wobei der Kontrast zur Figur des Eumolpos der antiken Tradition (des Priesters der Mysterien von Eleusis), den Miralles (2013: 232f) anspricht, offensichtlich wird.

Die Begleiter-Funktion Eumolps erreicht allerdings in seiner Beziehung zu Antigone den Höhepunkt. Wie schon angesprochen, avanciert Eumolp zu einem bedingungslosen Unterstützer der Prinzessin, der sogar bereit ist, sich zusammen mit ihr aufzuopfern, wobei er hier eine weitere Rolle zu übernehmen scheint. In dem Fall handelt es sich um die Rolle des Pädagogen in *Die Phönikerinnen* des Euripides – wie Juanmartí Generès (2015: 350f.) andeutet –, der für das Wohlbefinden und die Sicherheit Antigones zuständig ist, wie in der antiken Tragödie bekanntgibt:

So will ich noch den Weg hinunter sehn.
Ob sich kein Bürger auf den Straßen zeigt
Und mich, den Diener, schelten kann wie dich.
Die Herrin. [...] (Euripides 1972: 349)

Diese Aufgabe scheint Eumolp in Esprius *Antígona* zu übernehmen, als er sich dazu gezwungen fühlt, die Prinzessin vom Verstoß gegen Kreons Gebeot abzuhalten:

EUMOLP Desitjo [...] que la teva autoritat m'ajudi a convèncer Antígona. Ella vol donar la pau a aquest cos, segons els ritus.

TIRÈSIAS Com gosa desobeir Creont? Polinices era l'enemic de Tebes.

EUMOLP Per a Antígona era només el seu germà. El vol enterrar aquesta nit. És obstinada, i temo per ella. Les meves reflexions no han pogut dissuadir-la. Potser tu podràs. (ANTb, 46)

Eumolp gesteht eine gewisse Sympathie für Antigone entwickelt zu haben, eine Sympathie, die er im Moment, als er entscheidet, der Prinzessin bei der Bestattung zu helfen,

begründet: „Tan sols tu has estat bona amb mí“.²²⁸ Eumolp trägt demnach zur Charakterisierung Antigones als Pietäts- und Versöhnungsideal bei, nicht nur zwischen beiden Parteien des Konflikts bei der Vermittlung zwischen Polyneikes und Eteokles, sondern auch zwischen sozialen Schichten, wie es durch ihre Güte gegenüber dem Sklaven Eumolp bewiesen wird. Diese Idealisierung der Antigone-Figur, war wohl das, was Espriu – zumindest in seiner ersten Fassung – beabsichtigte.

Die Begleiter-Funktion Eumolps zu Antigone diente Espriu zudem auch dazu, der Aufopferung der Prinzessin ein gewisses volkstümliches Element zu verleihen. Wie Brecht in seinem *Antigonemodell 1948* feststellt, ist die Identifizierung Antigones mit dem Widerstand gegen Tyrannei aufgrund ihrer adligen Herkunft auszuschließen. Die bereits argumentierte Darstellung Eumolps als Bindeglied zwischen Volk und Hof berücksichtigend, verbindet Espriu durch die Hinzufügung eines aus dem einfachen Volk stammenden Begleiters²²⁹ für Antigone die zwei Sphären vielleicht mit der Absicht, das einfache Volk mit der Palastrevolte Antigones mit einzubinden, was in der ersten Fassung durch die Stimmen des Volkes bestätigt wird, die ständig den Namen der Prinzessin laut schreiend rufen.²³⁰ Dabei erfüllt Eumolp eine weitere Funktion des Narren nach Bachtin, nämlich die Überwindung der etablierten sozialen Schichten: Eumolp und Antigone, Volk und Herrscherelite, treten zusammen der Tyrannei und der Barbarei entgegen, die von Kreon repräsentiert werden.

Abgesehen von seiner Rolle als Sprachrohr Esprius in der ersten Fassung seiner *Antígona* erfüllt Eumolp eine vielfachere Funktion. Er übernimmt, wie gezeigt, die Funktionen verschiedener anonymer Figuren in den antiken Tragödien, wie die des Boten oder des Pädagogen in *Die Phönikerinnen* des Euripides. Er ersetzt sogar die Aufopferung Hämmons durch seine bedingungslose Treue zu Antigone, die ihm sogar dazu führt, ihr Schicksal zu teilen. Dabei erfüllt er allerdings, wie hier festgestellt wurde, bestimmte Funktionen des Narren nach Bachtins Karnevaltheorie: die des Vermittlers und die des

²²⁸ Hier erkennt Juanmartí Generès (2015: 343; 430f.) ein Moment der *anagnorisis* zwischen der Prinzessin und dem Sklaven. Die Güte Antigones führe Eumolp dazu, den geizigen und falschen Propheten zu verlassen und sich an der Seite der Prinzessin zu positionieren. Ab diesem Zeitpunkt blieben die Schicksale der beiden Figuren verknüpft. Der Begriff der *anagnorisis* wird allerdings ebenso von Duprey (2009) auf die *Antígona* Esprius angewandt. Von ihr wird *anagnorisis* im Sinne einer politischen Anerkennung betrachtet, was sich vor allem mit Berücksichtigung des Entstehungskontexts des Stücks entfaltet.

²²⁹ Auch wenn Eumolp als ein Sklave bzw. ein Narr identifiziert wird, bezieht sich Tiresias, wie schon angesprochen, auf ihn als einen Königssohn („fill de reis“; ANTb, 46)

²³⁰ In der ersten Fassung der *Antígona* treten ‚Stimmen‘ („Veus“) mehrmals im zweiten Teil des zweiten Akts auf, die ständig den Namen Antigones rufen und vom Boten als ein „nou tumult“ („neuer Aufruhr“) beschrieben wird.

Begleiters, wobei ihm die Entlarvung und Desavouierung der Machtinstanzen gelingt, zumal er unter anderen den Missbrauch des Wortes durch Kreon und die Unterordnung der Prophezeiungen des Tiresias zugunsten der Mächtigen entschleierte. Es ist aber in seiner Beziehung zu Antigone, dass die Figur Eumolps ihre Bedeutung für die Interpretation des Dramas entfaltet. Im Paar Antigone-Eumolp werden entgegengesetzte soziale Schichten vereint, sodass der Opferung Antigones ein gewisses volkstümliches Element zugeschrieben wird. Durch seine Begleiter-Funktion Eumolp wird also die Rolle des Eumolp als Narr nach der Theorie Bachtins erweitert.

Nicht zu übersehen ist andererseits, dass die grotesk-närrische Charakterisierung Eumolps – in Anlehnung an der von Miralles (1979) beschriebenen Antike-Auffassung Esprius – die angestrebte Distanz zum mythischen Vorbild ermöglicht. Eumolp verkörpert in Esprius *Antígona* die ‚groteske Maske‘, deren sich Espriu bedient – wie Miralles (1979: 33) am Beispiel von der Erzählung *Orestes* ausführt –, um die Distanz zwischen dem Mythos und seiner Bearbeitung zu markieren.

2.2.3 Der Eteokles-Polyneikes-Konflikt

In Anlehnung an die Tragödien des Euripides und des Aischylos thematisiert Espriu in seiner *Antígona*, wie schon gezeigt, den Brüderkonflikt zwischen Eteokles und Polyneikes. Auch wenn einer der Brüder, Polyneikes, keine handelnde Figur in Esprius Drama darstellt, spielt er bei der Deutung des Konflikts eine wesentliche Rolle.

Eteokles ist der einzige Vertreter einer der Parteien im Konflikt, der bei Espriu auf die Bühne gebracht wird. Polyneikes wird nur erwähnt, sodass seine Argumente durch andere Figuren (vor allem durch Antigone) bekannt gegeben werden. Zu Beginn des Dramas erscheint Eteokles als ein kräftiger Herrscher, der gewissermaßen die Herrschaft Kreons zu antizipieren scheint:

ASTIMEDUSA Pels llavis d'Euriganeia un déu ens anuncia desgràcies.

ETÈOCLES Si arriben, les suportarem amb coratge.

EURIGANEIA Ai la vostra casa!

EURIDICE No escoltis els planys d'aquesta dona, príncep. Està enfollida per la mort dels seus fills.

ETÈOCLES Eren joves i varen caure amb honor. No els oblidó.

Das Versprechen, die Toten zu verehren, die für Theben kämpften, erinnert ersichtlich an das Gebot Kreons, das schließlich den Tod Antigones verursacht. Dadurch stellt Espriu eine klare Verbindung zwischen Eteokles und Kreon her. Das Bild des kräftigen und zum

Teil mitleidigen Herrschers wird dennoch aufgehoben, als Eteokles vom Treffen Antigones mit Polyneikes erfährt. Hier zeigt er kein Mitleid seiner Schwester gegenüber und zögert nicht, sie als Verräterin abzutun:

EUMOLP Conten que [Antígona] ha vist Polinices perquè pari la lluita.

ETÈOCLES La traïció ronda sempre el poder.

[...]

EURIDICE No castiguis la teva germana.

ETEOCLES Jo sé el que em proposo

EURIDICE Recorda que també és germana de Polinices. Hagi fet el que hagi fet, recorda això.

ETÈOCLES Ara no sóc el germà, sóc el rei. Em deu fidelitat. M'havia d'obeir. (ANTb, 20)

Wie dieses Zitat zeigt, verzichtet Eteokles auf die familiäre Bindung, sodass er dem Mitleid, das eine Schwester ihrem Bruder gegenüber, wie Antigone gegenüber Polyneikes, fühlt, keine Rolle zuweist. Alles bleibt im politischen Bereich beschränkt, wobei Antigone für Eteokles nicht als Schwester, sondern als eine Verräterin der Regierung erscheint.

Wie im letzten Zitat beobachtet werden kann, unterscheidet Espriu bei der Schilderung des Konflikts zwischen Eteokles und Polyneikes zwischen zwei Ebenen, die sich schließlich überschneiden: die politische und die familiäre Ebene. Die Grundlage des Konflikts auf politischer Ebene bleibt bei Espriu die gleiche wie bei Euripides und Aischylos. Eteokles und Polyneikes einigten sich nach dem Tod des Ödipus darauf, dass die Regierung der Stadt alternierend erfolgen sollte, sodass jeder von ihnen für ein Jahr die Stadt regieren würde. Eteokles weigerte sich aber, nach seiner Regierungszeit die Herrschaft an seinen Bruder zu übergeben. Polyneikes geht dann nach Argos ins Exil, heiratete die Tochter des Königs Adrast und führte einen Krieg gegen Theben, um die Kontrolle über die Stadt wiederzugewinnen. Die Vorgeschichte ist demnach von Espriu unverändert übernommen worden, wie im folgenden Gespräch zwischen Eteokles und Antigone gezeigt wird:

ANTÍGONA No havíeu de regnar un any l'un, un any l'altre? Has respectat el pacte?

ETÈOCLES Si ho dius així ell té raó. Jo no desitjava, però, tot el poder: molta gent odià de seguida Polinices. Els meus partidaris m'obligaven a actuar.

ANTÍGONA També ell té partidaris a la ciutat.

ETÈOCLES Arreu hi ha homes enemics de les lleis. Aquests són aquí els seus partidaris.

ANTÍGONA Ell pensa el mateix dels teus. Parleu igual, amb paraules contràries. No vindrà la pau. (ANTb, 24f.)

Hier werden die beiden Parteien im Konflikt vorgestellt: Eteokles und der durch den Mund Antigones sprechende Polyneikes. Zwischen ihnen spielt die Schwester die Rolle der Vermittlerin,²³¹ die die beiden davon zu überzeugen versucht, dass jeder einen Teil der Schuld am laufenden Krieg trägt: Polyneikes hat den Krieg zwar begonnen, aber dies wäre nie geschehen, wenn Eteokles die Regierung an seinen Bruder übergeben hätte, wie abgemacht. Da jeder sich selbst als rechthabend betrachtet und seine jeweilige Schuld nicht auf sich nehmen will, wird es in Theben – wie Antigone feststellt – nie Friede sein.

Es herrscht in der Espriu-Forschung Einigkeit darüber, dass mit dem Konflikt zwischen Eteokles und Polyneikes die Situation in Spanien vor dem und während des Bürgerkriegs geschildert wird. Miralles (1993: XXXVII) identifiziert die beiden Brüder mit den zwei Parteien im Spanischen Bürgerkrieg, ohne aber dabei zu präzisieren, wer welche Seite vertritt. Präziser äußert sich Delor (1993: 444ff.), die dafür plädiert, den Konflikt zwischen Eteokles und Polyneikes nicht als eine Allegorie des Spanischen Bürgerkriegs wahrzunehmen, sondern seiner Vorgeschichte. Konkret bezieht sie sich auf die Geschehnisse vom Oktober 1934.²³² Eteokles stünde in dem Fall für die republikanische Regierung Lerrouxs, die Polyneikes, der nach Delor die regionalen Regierungen (darunter also auch die katalanische) vertritt, beiseiteliß. Demzufolge hätte Espriu diese Streitigkeiten als den Ursprung des Spanischen Bürgerkriegs angesehen, was nur dazu geführt hätte, dass ein Dritter, d.h. die Putschisten, darunter auch Franco, davon profitiert.

Die Ansicht von Delor ist zwar überzeugend, sie ist aber wohl zu genau, was die Identifikation mit den jeweiligen Parteien im Konflikt betrifft, vor allem bei einer so komplexen Begebenheit wie dem Spanischen Bürgerkrieg. Überzeugender wirkt die These Juanmartí Generès (2015: 395ff.), der im Eteokles-Polyneikes-Konflikt den Kampf zwischen Rechten und Linken, ohne dabei eine konkrete Übereinstimmung mit einer bestimmten Partei oder Persönlichkeit etablieren zu wollen. Eteokles, von Kreon bevorzugt, stehe

²³¹ Zur Charakterisierung der Figur der Antigone hinsichtlich ihrer Rolle als Vermittlerin zwischen beiden Parteien im Konflikt siehe Abschnitt II, 2.2.5.

²³² Seit 1933 war Alejandro Lerroux Ministerpräsident der spanischen Republik unter Niceto Alcalá-Zamora mit der Unterstützung der rechtsorientierten Koalition der CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). Im Oktober 1934 kündigte die CEDA an, dass sie die Regierung Lerroux nicht mehr unterstützen würde, außer wenn Mitglieder der CEDA als Minister die Regierung beträten. Lerroux entschied dann, drei Minister der CEDA in die Regierung mit aufzunehmen. Als Protest gegen den Eintritt in die Regierung von ‚monarchischen und faschistischen Kräften‘ rief der damalige Präsident der katalanischen Regionalregierung Lluís Companys am 6. Oktober 1934 die ‚Katalanische Republik innerhalb der Föderativen Republik Spaniens‘ auf. Am 7. Oktober 1934 wurden Companys und die Mitglieder seiner Regierung verhaftet. Die Kontrolle über die katalanische Regierung übernahm erstmals das Militär. Dazu siehe den Sammelband *Octubre 1934. Cincuenta años para la reflexión*. (Jackson et al.; 1985)

nach dieser Auffassung für die Rechtsparteien, die in der Geschichte Spaniens tendenziell die Macht hatten, während Polyneikes die Linksparteien vertrete, die nur gelegentlich an die Macht kamen und auch Fehler begingen – wie z.B. im Oktober 1934 –, die dazu führten, dass viele Gegner die Linksregierung als illegitim betrachteten, wie Eteokles es in seinem Gespräch mit Antigone behauptet: „molta gent odià de seguida Polinices“ (ANTb, 25).

Unabhängig von den Interpretationen und Lektüren über die Identifikation der beiden thebanischen Thronfolger mit jeweils einer der Parteien im spanischen Bürgerkrieg bedient sich Espriu des Eteokles-Polyneikes-Konflikts, um seine eigene These zum Spanischen Bürgerkrieg zu äußern, die er über zwanzig Jahre nach der Verfassung der *Antígona* in seiner Gedichtsammlung *La pell de brau* (1960) wiederaufnahm, wie z.B. im sechsten Gedicht:

Ídol que vares alçar, imatge del teu mal.

Un llunyà dia del nostre hivern,
ja sota l'emparança d'aquest cel,
al cor de l'enveja vèiem arrelar
amb esglai el gran crim de Sepharad:²³³
la infinita tristesa del pecat
de la guerra sense victòria entre germans.
Vinguts de l'altra banda de la mar
als àrids camps sempre xops de sang,
salvant-nos en el dolor del treball,
guiant-nos per la llum del temple recordat,
guanyàrem lentament una lliure pau. (SEEC 12, 268ff.; Hervorhebung M.A.S.)

Abgott, den du dir aufgebaut, Abbild des eignen Übels.

An einem fernen Tag unseres Winters,
schon unter dem Schutz dieses Himmels,
sahen wir mit Entsetzen, wie im Herzen des Neids
der große Frevel Sepharads sich einfraß:
die unendliche Traurigkeit der Sünde
des *Krieges ohne Sieg zwischen Brüdern*.
Hergekommen von drüben überm Meer
zu diesen dürrer, immer mit Blut getränkten Feldern,
überlebend in qualvoll durchgehaltener Mühsal,
geleitet von dem Licht des erinnerten Tempels,
erlangten wir allmählich einen freien Frieden. (Espriu 2007, Bd. 2, 23; Hervorhebung M.A.S.)

²³³ In seiner Gedichtsammlung *La pell de brau* (*Die Stierhaut* nach der Übersetzung von Fritz Vogelgesang) entwickelt Espriu den Sepharad-Mythos. Mit Sepharad wird in der jüdischen Tradition die iberische Halbinsel bezeichnet. Espriu verwendet allerdings den Begriff in seiner Gedichtsammlung als Synonym für Spanien.

Espru sah den Krieg nicht als Kampf zwischen Gut und Böse an, sondern als barbarischen Akt, für den beide Seiten verantwortlich waren und der trotz des Sieges von einer der beiden Parteien eine Niederlage für das ganze Land mit sich brachte.

Wie im Gedicht angedeutet, beschränkt sich Espru dennoch nicht auf das Politische. Eine seiner wesentlichen Erneuerungen bei der Schilderung des Brüderkonflikts ist eigentlich die Hervorhebung der familiären Ebene. Die Verbindung zwischen der politischen und der familiären Ebene in seiner *Antígona*, könnte auch bei Espru einen autobiographischen Aspekt bergen. Während der katalanische Autor sich selbst als Republikaner und Gegner der faschistischen Wellen in Europa betrachtete, die sich schließlich auch in Spanien durch die Franco-Diktatur etablierten, war sein Bruder Josep ein Falangist, d.h. ein Anhänger der faschistischen Kräfte in Spanien.²³⁴ Espru erlebte also den „Krieg[] ohne Sieg zwischen Brüdern“ (ebd.) – wie er selbst im sechsten Gedicht in *La pell de brau* den spanischen Bürgerkrieg bezeichnete – in erster Linie.²³⁵ Aus diesem Grund hat sich Espru wohl in die Darstellung des Konflikts zwischen Eteokles und Polyneikes vertieft. Wie Miralles (1993: XXIf.) feststellt, findet in Esprus Bearbeitung eine Psychologisierung des Konflikts statt. Ein Beispiel dafür sei im folgenden Gespräch zwischen Antigone und Eteokles zu erkennen:

ANTÍGONA Pobre petit germà, rei de Tebes.

ETÈOCLES Sí sóc rei, l'únic rei de Tebes. I no vull que em diguis petit germà, amb llàstima. [...] Que estic cansat!

ANTÍGONA Petit germà. [...] Recordes?... Et portava a banyar al riu, jo, la germana gran, i sempre temia que, jugant, t'ofeguessis. Ja et barallaves amb Polinices.

ETÈOCLES Ell en tenia la culpa. Tu, però, l'estimaves més.

ANTÍGONA He estimat igualment tots dos.

ETÈOCLES Estimaves més Polinices.

ANTÍGONA Era el petit, però la mare et preferia. Ell no ho podia sofrir. Em feia pena. (ANTb, 23)

Dieser Wortwechsel zwischen beiden Geschwistern trägt in sich den Kern von Esprus *Antigone*-Bearbeitung. Wie Miralles (1993: XXIf.) ausführt, pendelt diese Szene zwischen der Betonung des Politischen durch Eteokles und dem Versuch Antigones, das Familiäre im Konflikt hervorzuheben. Mit ihrem ersten Satz spaltet Antigone die Figur ihres Bruders in zwei verschiedenen Vorstellungen: dem König und dem kleinen Bruder. Das

²³⁴ Salvador Espru Bruder Josep Espru – Pons (2013) bezieht sich in seiner Biografie von Salvador Espru auf den Bruder des Autors auch als „Pepe“ – wurde nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs zum Falangisten (vgl. Pons 2013: 234ff.).

²³⁵ Delor (1993: 443) nimmt auch die Distanzierung Esprus mit seinem Freund Bartomeu Rosselló-Pòrcel (1913-1938) aus politischen Gründen nach dem Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs als einen weiteren biographischen Aspekt, der Espru zur Verfassung seiner *Antígona* hätte führen können.

Bild Eteokles als autoritärer und kräftiger Herrscher zu Beginn des Dramas, wird hier durch das Bild eines durch Eifersucht gepeinigten Kindes ersetzt. Etwas Ähnliches macht sie auch mit Polyneikes: der Verursacher von Streiten – so sein Name – wird von seiner Schwester als ein von seiner eigenen Mutter vernachlässigtes Kind identifiziert. Eteokles leugnet allerdings zuerst sein eigenes Bild als kleinen Bruder ab. Mit der Beschwörung alter Erinnerungen an seine Kindheit gelingt Antigone den verborgenen, gepeinigten Eteokles ans Licht zu bringen. Somit wird der Brüdernkonflikt auf ein Trauma aus der Kindheit zurückgeführt. Der aufgrund des Kampfes um die Macht über Theben zwischen beiden Brüdern ausgebrochene Krieg erscheint demnach als das Resultat der Wunde ihrer kindlichen Konkurrenz um die Gunst der Mutter bzw. Antigones.

Dass sich die politische und die familiäre Ebene des Konflikts überschneiden, dient Espriu demnach eindeutig zur Hervorhebung des Brüdernkriegscharakters des Spanischen Kriegs. Bei der Schilderung der Schlacht und des Todes der beiden Brüder besteht Espriu auf diesen Aspekt:

ISMENE Quin neguit, Antígona! Ara queia amb l'enemic el defensor del primer portal. La calma ja s'havia restablert als altres excepte al setè.

ANTÍGONA (*Amb molta angúnia.*) Què hi passava?

ISMENE Dos guerrers, coberts de ferides, lluitaven sense repòs. La sang impedia que els reconeguéssim: ningú no sabia ni endevinava qui eren. A la fi, els ha engolits un mateix bassalot de sang.

ANTÍGONA Has vist com morien els nostres germans. (ANTb, 33f.)

Wie Miralles (1993: XXIVf.) ausführt, symbolisiert das Blut den Fluch des Ödipus-Stamms, wobei die Hyperbel „bassalot“,²³⁶ die Riesenpfütze, die beide Kämpfer verschlingt, übertragend den Tod der ganzen Stadt Theben repräsentiert. Dem Tod der beiden Brüder schreibt Espriu Miralles zufolge einen universalen Charakter zu. Wichtig ist aber zu betonen, dass das Blut, das eindeutig für die Geschwisterbeziehung der beiden Kämpfer steht, die Identifizierung der beiden Kämpfer verhindert, wodurch die Tragik des Spanischen Bürgerkriegs meisterhaft vermittelt wird. Das Blut, das beide Seiten befleckt und individuelle Identität unkenntlich macht, steht für die gemeinsame Herkunft, die gemeinsame Kultur, die gemeinsame Sprache, die beide Parteien im Konflikt vereinen, aber auch für die gemeinsame Geschichte, die zum Bruderkrieg geführt hat. Dies ist ferner durch die Gegenüberstellung bzw. Verbindung von Blut und Wasser in den folgenden Redepartien zu beobachten:

²³⁶ Moreno (2013: 30) führt aus, dass Espriu durch den Gebrauch des Wortes „bassalot“ (‘Riesenpfütze’), das mittels eines mit einer tendenziell pejorativen Bedeutung ausgestatteten, augmentativen Suffixes gebildet wird, ein danteskes Bild in eine groteske Szene verwandelt.

ANTÍGONA Avanceu junts per ribes llunyanes, a traves d'un mateix riu de sang.
(ANTb, 35)

ANTÍGONA Polinices, sembrador de baralles, la teva vida s'ha extingit en una lluita cruel.

ISMENE Prop d'on jugaves de petit amb el teu germà, prop de la font on jugàveu de petits.

ASTIMEDUSA Unes altres aigües us banyen, que no pas les de la sagrada font ni les clares del riu fecundador de la nostra terra. Prínceps, els meus fills, la meva vellesa us sobreviu. (ANTb, 37)

Die Bezüge auf das Wasser und auf den Fluss sind hier offensichtlich eine Anspielung auf den Acheron, wie Miralles (1993: XXV) feststellt.²³⁷ Dennoch wird in diesem Zitat eine enge Verbindung zwischen Blut und Wasser hergestellt. Auch das Wasser wird mit der Vergangenheit verbunden, mit der Kindheit der beiden Erbprinzen: „la font on jugàveu de petits“. Ihre Kindheit wird also sowohl als Zeit des Friedens dargestellt, aber auch, wie im Gespräch zwischen Antigone und Eteokles angesprochen, als Ursprung des Streits zwischen beiden Brüdern. Dass das Wasser durch Blut ersetzt wird, wie Antigone durch das hervorgerufene Bild eines blutigen Flusses andeutet, der auf den Fluss erinnert, wo sie ihre Brüder zum Spielen brachte („Et portava a banyar al riu, jo, la germana gran“; ANTb, 23), stellt eine bildliche Repräsentation der nicht geheilten Wunde des Kindheits-traumas beider Erbprinzen dar, und ausweitend des Streits zwischen Rechts- und der Linksparteien in Spanien. Dieser Verbindung zwischen Wasser und Blut bediente sich Espriu ebenso im Gedicht XXXIII in *La pell de brau*:

[...]
Boques ardents han begut
enyorança d'aigües en càntirs de fum.

Aigua de pluja d'esborrats jardins,
remor de la font que ja va emmudir.

La llengua de la set s'atansà
a llepar la burla d'un pensament fals
d'humitat als abismes de la sal.
La llengua que penja en el pal de la set
amidava el pou del nostre turment,
furgava en les seques arrels del vell crim,
es colga en l'eixutesa del meu crit.

Com el vent captiu als canyars,
nosaltres, nosaltres i el nostre fang,

²³⁷ Die Anspielung auf den Acheron dient Miralles (1993: XXV) darüber hinaus zur Untermuerung seiner These, dass Espriu durch die Bezüge auf die griechische Mythologie den Tod der beiden Brüder als Vernichtung des Menschengeschlechts universalisieren wollte.

presoners per sempre del record dels anys.
[...]
Bona terra d'odis, xopa de la sang
que és deu de la nostra set d'eternitat. (SEEC 12, 357ff.)

[...]
Glühende Münder haben sehlich die
Sucht nach Wassern getrunken aus Krügen voller Rauch.

Regenwasser von ausgetilgten Gärten,
Rauschen der Quelle, die bereits verstummt ist.

Des Durstes Zunge langt hinab,
um den Hohn einer trügerischen Vorstellung
von Feuchte in den Salzklüften zu lecken.
Die Zunge, baumelnd am Galgen des Durstes,
durchmaß den Brunnenschacht unserer Qual,
wühlte in den verdorrten Wurzeln der alten Untat,
verbohrt sich in die Dürre meines Schreis.

Wie der im Röhricht verfangene Wind,
wir selber, wir selber und unser Schlamm,
haftend für immer an der Erinnerung von Jahren.

[...]
Gute Erde voll Haß, ganz durchtränkt von dem Blut,
das der Quell ist unseres Dürstens nach Ewigkeit. (Espriu 2007, Bd.2, 85)

Wie in *Antígona* erscheint hier das Wasser als Symbol der „Erinnerung von Jahren“, von der Zeit des Friedlichen Zusammenlebens vor dem Krieg. Die Quelle, aus der das Wasser, diese Erinnerungen, herausflossen, ist jetzt aber ‚verstummt‘. Dieses Wasser hat hingegen auch einst die „Wurzeln der alten Untat“ ernährt. Das Wasser hier erfüllt demnach bei Espriu wie in seiner *Antígona* eine ambivalente Funktion sowohl als Symbol der Erinnerungen an eine Zeit der Brüderlichkeit als auch an den Ursprung des Konflikts.²³⁸ Sepharad, d.h. Spanien, bleibt jetzt nur eine „[g]ute Erde voll Haß, ganz durchtränkt vo[m] [...] Blut“, ein Bild, das an das „bassalot de sang“ („Riesenblutpfütze“) erinnert, das die beiden Söhne des Ödipus verschlingt. Das Wasser verwandelt sich folglich nochmals in Blut.

Wie gezeigt, vertieft sich Espriu in den Eteokles-Polyneikes-Konflikt, um ihn auf zwei verschiedenen Ebenen zu schildern, die sich schließlich überschneiden. Die Darstellung

²³⁸ Die Erläuterungen Delors und Gassols (2008: 357) untermauern teilweise diese These. Sie identifizieren einerseits die „ausgetilgten Gärten“ mit dem Garten im Sommerhaus der Familie Espriu in Viladrau, das Espriu auch als literarisches Motiv in seiner Erzählung *Els avets* (*Aspectes*, 1934) thematisiert hat. Andererseits stehe das Regenwasser auch für den Spanischen Bürgerkrieg, der diese Erinnerungen zerstörte.

des Konflikts auf politischer Ebene soll die Ursachen des Spanischen Bürgerkriegs widerspiegeln, wobei kein Kampf zwischen Gut und Böse geschildert wird, sondern beide Seiten des Konflikts einen Teil der Schuld tragen. Das Eintauchen in die familiäre Sphäre erlaubt Espriu, sich in den Ursprung des Konflikts zu vertiefen, und ihn als das Resultat einer alten Wunde vorzustellen. Das Sichüberschneiden von beiden Ebenen, der politischen und der familiären, dient Espriu zudem zur Hervorhebung des Bruderzwistcharakters des Spanischen Bürgerkriegs, was durch die Gegenüberstellung und die Verbindung von Wasser und Blut meisterhaft dargelegt wird.

2.2.4 Esprius Kreon

Bei der Schilderung des Tyrannen Kreon folgt Espriu der Richtung der moderneren Bearbeitung der mythischen Geschichte – wie z.B. der Brechts –, indem er eine moralische Korruption der Figur des thebanischen Königs darlegt. Dies schlägt sich nicht nur in seiner Beziehung zu Antigone nieder, sondern auch in seiner Rolle im Konflikt zwischen Eteokles und Polyneikes.

Bei der Thronbesteigung Kreons legt Espriu den wohl bemerkenswertesten Eingriff in die Figur des Tyrannen vor. Anders als in anderen Versionen des Mythos wird Kreon bei Espriu als der Anstifter des Konflikts zwischen den Söhnen des Ödipus charakterisiert. Das Gespräch zwischen ihm und Eteokles im ersten Akt bestätigt dies. Von Anfang an scheint Kreon die Situation zu kontrollieren und nach Wunsch zu lenken:

ETÈOCLES Em cal el teu consell.

[...]

CREONT El tens sempre, però abans has de saber les darreres notícies. L'enemic ja ha començat a atacar el murs. I estarem aquí com dones? És hora de coratge, no de paraules. Fóra una llàstima que el rei estranger s'apoderés avui d'una ciutat tan antiga. (ANTb, 26)

Hier kann beobachtet werden, wie Kreon anfängt, die Handlungen und Entscheidungen des Prinzen zu lenken. Er bereitet das Terrain für seinen späteren Coup vor. Der König appelliert ständig an den Mut und an die Handlungsbereitschaft Eteokles,²³⁹ zwei Eigenschaften eines jeden mutigen Königs: „És hora de coratge, no de paraules“. Nachdem Kreon und Eteokles entschieden haben, wer die ersten sechs Stadttore verteidigen wird

²³⁹ Miralles (1993: XXIIIff.) zufolge kann in den Worten Kreons eine weitere Anspielung auf *Sieben gegen Theben* des Euripides erkannt werden. Der Satz Kreons „I estarem aquí com dones?“, mit dem er Eteokles zum Handeln zu ermuntern versucht, beruft nach Miralles eine Allusion auf die Hysterie des Chors in der Tragödie des Euripides (ausschließlich aus weiblichen Stimmen bestehend). Die Klage der Frauen steht bei Euripides der Handlungsbereitschaft Eteokles gegenüber, genau der Kontrast, den Espriu Kreon zu betonen scheint.

und der Prinz herausfindet, dass Polyneikes hinter dem siebten kämpfen wird, ersetzt Kreon den Appell an den Mut Eteokles durch einen Appell an seine Vernunft:

CREONT Fes-me cas. Que ningú no digui : «Creont aconsellà la impietat.» Et sentiràs cridar «Covard!». T'assenyalaran amb el dit i et cridaran «covard» pels carrers. Però jo sé que no ets un covard, tothom sap que no ho ets. Lluitaries amb el teu germà, si no fos pel meu consell. No combatis contra la teva sang. (ANTb, 30).

Seine Worte wimmeln vor Heuchelei. Die Verwendung des Worts ‚covard‘ (‚Feigling‘) steht in komplettem Kontrast mit dem Appell an den Mut Eteokles, den Kreon in seiner ersten Redepartie äußert. Kreon ermuntert zuerst den Prinzen zum Handeln, um dann vorzuspielen, dass er ihn davon abzuhalten versucht. Ferner erklärt sich Kreon als der einzige, der Eteokles vom Kampf abhält („Lluitaries amb el teu germà, si no fos pel meu consell“), als ob er sich als Inbegriff der Vernunft und des Erbarmens erheben wollte („Que ningú no digui: «Creont aconsellà la impietat.»“). Kreon wird also bei Espriu als ein kalter, präzise kalkulierender Marionettenspieler, der die Entscheidung des Prinzen lenkt, auch wenn er ihn glauben lässt, dass er seine eigenen Entscheidungen trifft.²⁴⁰ Dies wird bestätigt, als Eteokles auf die subtilen Provokationen Kreons reagiert:

ETEOCLES (*Esclatant.*) Qui m'ho privarà, qui em cridarà «covard»? Anem, ja sento des d'aquí el soroll de les espases.

Die rhetorischen Fragen deuten schon auf den Erfolg von Kreons Strategie hin. Eteokles ist davon überzeugt, dass er in absoluter Freiheit seine eigenen Entscheidungen trifft. In Wahrheit sind sie dennoch stark von Kreons Willen beeinflusst.

Der Figur des Kreons wird also bei Espriu ein gewisser Opportunismus vorgeworfen. Er erscheint als derjenige, der den Kampf lenkt und vom Resultat profitiert. Dies spräche auch für die These Delors (1993: 453), nach der Espriu durch den Eteokles-Polyneikes-Konflikt und die Thronbesteigung Kreons den Spanischen Bürgerkrieg als einen Selbstzerstörungsakt begreift, von dem ein Dritter – Kreon in Theben und Franco in Spanien – profitiert. Darum ist die Figur des thebanischen Königs in Esprius *Antígona* mit der des *strategós*²⁴¹ zu identifizieren. Als *strategós* berät er Eteokles über die Schlacht und stiftet

²⁴⁰ In diesem Sinne ist die Ansicht Morenos (2013: 36) zu erwähnen, nach der die Figur des Eteokles als eine Puppe in den Händen Kreons angesehen wird, die groteske Züge aufweist. Kreon erscheint also als der Marionettenspieler, der Eteokles zum Kampf anstiftet.

²⁴¹ Wie bei der Analyse von Hölderlins Übersetzung der Antigone des Sophokles angesprochen, erkennt Steiner (2014: 110) in der Bezeichnung „Feldherr“ eine Anspielung auf die Figur des *strategós*. Opportunismus ist, wie Seyffert in seiner Definition des Begriffes darlegt, ein definitives Merkmal: „In later times no more [strategi] were sent to the seat of war than were deemed sufficient for the purpose [...]. Those strategi who remained at home, besides seeing that the country was protected against hostile invasion, had the control of the war-taxes and [...] the selection and equipment of the troops and the

ihn zum Zweikampf mit seinem Bruder an, um dann die Macht zu übernehmen. Alles gelingt ihm aber in der Sicherheit des Palastes, ohne sein Leben in der Schlacht riskiert zu haben.

Nach dem Tod der beiden Erbprinzen übernimmt Kreon die Regierung der Stadt. Seine ersten Worte nach seiner Thronbesteigung wimmeln noch vor der Heuchelei, wodurch die Figur gekennzeichnet ist. Nach der Bekanntgabe des berühmten Gebots, nach dem Eteokles als Held verehrt werden soll, während Polyneikes als Feind der Stadt unbestattet bleiben soll, antwortet Kreon auf die Klagen Antigones und Ismenes wie folgt:

CREONT Per què no, Ismene? Per què no, Antígona? Han de dormir en un mateix tranquil somni el *promotor de baralles* i el príncep de l'autèntica glòria? He parlat, i ara la meva paraula és llei. [...] (ANTb, 38; Hervorhebung M.A.S.)

In Anlehnung an die Etymologie des Namens des Polyneikes tut ihn Kreon als Anstifter des Konflikts („promotor de baralles“) ab, auch wenn – wie gezeigt – Kreon selbst diese Bezeichnung verdient. Espriu legt hier außerdem einen Satz in den Mund des Tyrannen, der die Richtlinie seiner Herrschaft bekannt gibt: „He parlat, i ara la meva paraula és llei“.²⁴² Damit bestätigt Kreon die Unbeugsamkeit und seine Macht, die sich vor allem durch Autorität und Unterdrückung der Besiegten auszeichnet, wie er in der Chor-Szene am Ende des ersten Akts ankündigt:

Convé al poder sorgit d'una dura contesa
vetllar que no es revifin vestigis de caliu
sota la cendra. Cal que dicti cruels lleis
per mantenir en silenci els llavis dels vençuts. (ANTb, 40)

Kreon plädiert also nicht für die Versöhnung zwischen den beiden Parteien im Konflikt, die in Theben zusammenleben, sondern für die Unterdrückung der Besiegten, um ihre Stimme zum Ersticken zu bringen, wozu grausame Gesetze („cruels lleis“) notwendig sind. Zu bemerken ist hier die Metapher in diesem Zitat. Den Besiegten werden die Wörter „vestigis“ („Überreste“), „caliu“ („Aschenglut“) und „cendra“ („Asche“) zugeschrieben. Alle drei evozieren das Bild nach einer Zerstörung. Kreon betrachtet also die besiegte Partei als etwas Zerstörtes und Schwaches, wohingegen er noch beabsichtigt, sie zu unterdrücken, bis daraus nichts mehr wiederbelebt („revifin“) werden kann. Darin besteht eigentlich die Grausamkeit von Kreons Herrschaft nach Espriu: Trotz seines Sieges beabsichtigt er dank seiner ersten Gebote, die Besiegten weiter zu unterwerfen. Wichtig ist

jurisdiction affecting all the law-suits connected with the war-taxes and trierarchy, as well as all the military offences which had not been punished by the general at the seat of war“ (Seyffert 2011: 604).

²⁴² Eumolp nimmt diesen Satz vorweg, als er die Thronbesteigung Kreons mit dem schon kommentierten Wortspiel ankündigt („La seva paraula, que era consell, en endavant serà llei“; ANT B, 36).

auch der Gebrauch der Verben „convé“ (,angebracht sein‘) und „cal“ (,müssen‘) zu betonen, die diese grausame Unterdrückung als etwas Gutes und Unerlässliches bezeichnen. Menschlichkeit scheint demnach ein Wert zu sein, an dem es Esprius Kreon mangelt, wodurch er sich vom Kreon in der *Antigone* des Sophokles stark unterscheidet und er sich eher dem Kreon in Brechts Bearbeitung nähert.

Wie Juanmartí Generès (2015: 387f.) bemerkt, unterscheidet sich Esprius Kreon vom Kreon in der *Antigone* des Sophokles unter anderem durch seine Berater-Funktion.²⁴³ Espriu stellt Kreon als ein schlechter Berater dar, der Eteokles bei seinen Entscheidungen lenkt, um den Konflikt anzustiften und davon zu profitieren. Diese Berater-Funktion Kreons projiziert dennoch Espriu in die Vorgeschichte des Mythos zurück, wie der „Pròleg“ anspricht: „Arribat [Ödipus] a la ciutat d’origen i vencedor de l’Esfinx, devoradora d’homes, es casa, per consell de Creont, amb la reina vídua, la seva pròpia mare“ (ANTb, 10). Auch im Vorwort („Prefaci“) besteht Espriu auf die Charakterisierung Kreons als schlechter Berater: „Aconseguida la corona amb tants esforços, amb tants perversos consells [...]“ (ANTb, 5). Es ist zu vermuten, dass durch das Bestehen auf Kreons schlechte Beratung die Verantwortung dieser Figur nicht nur für den Tod Antigones – wie in der sophokleischen Tragödie – sondern auch für den Fall Thebens betont werden soll. Dabei spielt die Figur Antigones eine wesentliche Rolle, da sie die einzige Figur in Esprius Drama ist, die die wahren Absichten Kreons durchsieht und ihn als Anstifter des Konflikts entlarvt:

ANTÍGONA [...] Els teus consells han estat fatals a la meva casa. Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ja és teva. Des d’aquest setial, pots descansar en la constant inquietud del poder. (ANTb, 68)

Genauso wie in Brechts Bearbeitung erfüllt Antigone auch bei Espriu eine entlarvende Funktion, wobei sie die Verantwortung Kreons für den Krieg und für den Fall der Familie des Ödipus offenbart. Zu bemerken ist hier, dass Espriu eine wesentliche Veränderung in seiner endgültigen Fassung vornahm, die Antigones Funktion gegenüber Kreon verstärkt. In der ersten Version des Dramas äußert sich die mythische Figur wie folgt:

ANTÍGONA. – [...] Els teus consells foren, tanmateix, fatals a la meva casa. Ara ja ets rei: pots descansar. (ANTa, 54)

²⁴³ Juanmartí Generès (2015: 387-390) erkennt zudem zwei weitere Eigenschaften des Kreon Esprius, durch die er sich von der Figur der sophokleischen Tragödie unterscheidet: die Tendenz zur Lüge und den Missbrauch des Wortes. Was das Erstere betrifft, bezieht sich Juanmartí auf die Worte, die Kreon bei seiner Thronbesteigung an seine Berater richtet, wobei er seine Herrschaft zu legitimiert versucht. Kreons Missbrauch des Wortes wird im schon herangeführten Kommentar Eumolps bei der Thronbesteigung Kreons, als er ankündigt, dass der neue König sich schon fünfmal an das Volk gerichtet hat.

Die Gegenüberstellung der beiden Fassungen bestätigt, dass die entlarvende Funktion Antigones akzentuiert werden soll, zumal durch die Worte der Prinzessin eine Verbindung mit dem Gespräch zwischen Kreon und Eteokles hergestellt wird. Der Satz „Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona“ (ANTb, 68) evoziert die Worte Kreons an Eteokles, mit denen er ihn zum Kampf gegen den Bruder anstiftet. Darüber hinaus teilt Espriu Antigone eine weitere Rolle zu. Mittels des Paradoxons „pots descansar en la constant inquietud del poder“ (ebd.) schreibt Espriu der Prinzessin ferner eine warnende Funktion zu, wodurch sie auf die Gefahren der Macht hindeutet.

Die Antwort Kreons auf Antigones Worte, bei der er sich gegen die Vorwürfe seiner Nichte zu wehren versucht, bestätigt den Erfolg der Prinzessin bei der Entlarvung der wahren Absichten Kreons:

CREONT No em vols entendre, ni tan sols tu no em vols entendre? Creus que he estat jo només jo, el qui ha dirigit tants d'esdeveniments horribles cap a l'única finalitat a què al·ludeixes? No em pots imaginar també, amb els teus pares, els teus germans i altres, com *un instrument a les mans de la necessitat*? Són amargs per a mi els teus retrets, Antígona. *L'altivesa et tiranitza la raó*. Els de la vostra família no teniu mesura. (ANTb, 68; Hervorhebungen M.A.S.)

Kreon bedient sich hier der gleichen Technik, wie beim Gespräch mit Eteokles vor dem Kampf gegen Polyneikes. So wie er sich dabei als der Vernünftige erhebt, stellt er sich vor Antigone nicht als Konfliktansifter vor, sondern als ein „instrument a les mans de la necessitat“ (,Werkzeug der Not‘), als ein Knecht der Geschehnisse, die ihm zwingen, grausame Gesetze zu erlassen. Er identifiziert sich selbst als das Opfer der überheblichen Antigone und ihrer ‚unbegründeten‘ Vorwürfe, sodass er die Prinzessin sogar als Tyranin bezeichnet: „L'altivesa et tirantiza la raó“. Heuchelei bleibt also – wie vorher schon bemerkt – ein wesentliches Merkmal von Esprius Kreon.

Diese Opferrolle übernimmt Kreon ebenso beim Todesurteil gegen Antigones. Wie bei der Schilderung Antigones als entlarvende Instanz, verstärkt Espriu allerdings die Übernahme der Opferrolle durch Kreon in der endgültigen Fassung seines Dramas. In der ersten Version erlässt Kreon das Todesurteil gegen Antigone mit den folgenden Worten: „Et destinava al meu fill: t'he de lliurar amb dolor a la mort. Sigui!“ (ANTa, 54). In der 1967-Version wird die Erlassung des Urteils dennoch umformuliert:

CREONT Prou sabies que et destinava al meu fill, i m'obligues, en canvi, a lliurar-te a la mort. Amb quin dolor, si ho volies comprendre, amb quin punyent i profundíssim dolor! Però aquesta ha estat la teva estranya tria: sigui. (ANTb, 69)

Nach der Ansicht Kreons ist Antigone durch ihre Tat, diejenige, die ihn zwingt, sie zum Tode zu verurteilen („m'obligues [...] a liurar-te a la mort“). Espriu betont also durch

seine Revision des Dramas Kreons Übernahme der Opferrolle, aber nicht ohne eine gewisse Ironie. Ein Mann, der seinen Neffen zum Zweikampf brachte, um König zu werden, äußert am Ende seinen Schmerz beim Erlassen eines Todesurteils gegen eine Gegnerin. Der katalanische Autor markiert somit die Heuchelei Kreons durch den Gebrauch hyperbolischer Adjektive („*punyent i profundíssim dolor*“; Hervorhebung M.A.S.) beim gekünstelten Schmerzausdruck des Tyrannen.

Ein weiterer Aspekt, den Espriu bei der Charakterisierung Kreons im Vergleich zur sophokleischen Tragödie modifiziert, bezieht sich auf seine (vermeintliche) Unbeugsamkeit. Wie schon angesprochen, legt Espriu in den Mund Kreons einen Satz, der als paradigmatische Definition seiner Autorität gelten kann: „He parlat, i ara la meva paraula és llei“ (ANTb, 38). Diese ständige Durchsetzung seines Willens bestätigt der König auch im dritten Akt, als Eurydike ihn darum bittet, die Prophezeiung Tiresias zur Kenntnis zu nehmen, und er sich dazu weigert: „És inútil, he parlat“ (ANTb, 66).²⁴⁴ Dennoch wird diese Unbeugsamkeit seiner Herrschaft im dritten Akt mit dem Auftritt seiner Berater infrage gestellt. Die namenlosen Berater Kreons²⁴⁵ sollen, wie der König zu Beginn der Szene feststellt, ihn bei der Regierung der Stadt und beim Entscheidungstreffen beraten: „Ara m’ajudareu a governar amb el vostre consell“ (ANTb, 59). Wie Juanmartí Generès (2015: 391-394) bemerkt, sind diese Berater im ersten Wortwechsel mit Kreon individuell zu identifizieren.

CREONT Les complexes funcions que ara em corresponen són plenes, ho sabeu prou, de dificultats i perills. Espero de debò que m’ajudeu amb el vostre consell.

CONSELLER PRIMER No cal a la teva prudència

CONSELLER SEGON Intentes aviat de fer-te amic de les orelles reials.

[...]

CONSELLER TERCER (A *Creont.*) De tu escoltem justes sentències.

[...]

CONSELLER QUART El meu fill gran ha caigut defensant una de les portes. Aquesta sang parla per mi. (ANTb, 59ff.)

²⁴⁴ Erwähnenswert ist hier die These von Juanmartí Generès (2015: 362; 364f.), der in der Charakterisierung von Esprius Kreon eine Anspielung auf Pontius Pilatus erkennt. Die zitierten Worte Kreons erinnern Juanmartí Generès zufolge an die des Pilatus, als er von den Priestern gebeten wird, die Inschrift über dem Kreuz „Der Juden König“ zu ändern: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben“ (Jn 19, 22). Außerdem erkennt Juanmartí Generès auch die Allusion auf Pilatus in Kreon Beziehung zu seiner Frau Eurydike. Wie Eurydike in Esprius Dramas wird in der Bibel (Mt 27, 19) erzählt, wie die Frau des Pilatus ihn vom Todesurteil gegen Christi abzuhalten versucht.

²⁴⁵ In der ersten Fassung des Dramas tragen die Berater die Namen Ènops, Defilos, Periclimen i Àstacos. Miralles (1979: 36) deutet darauf hin, dass diese den Namen der Verteidiger der Tore Thebens im Krieg gegen Argos nach verschiedenen Traditionen entsprechen. In der endgültigen Fassung der *Antígona* wurden diese Namen weggelassen und durch Ordinalzahlen ersetzt.

Der erste und der dritte Berater zeigen eine klare Tendenz zum Sichanschmeicheln bei Kreon auf, während der vierte vom Tod seines Sohnes im Krieg zu profitieren versucht. Der einzige, der sich vom Rest distanziert ist der zweite Berater, der im ständigen Konflikt mit dem ersten ist, und sich kritisch gegenüber der Herrschaft Kreons einstellt, wie folgende Worte beweisen:

CONSELLER SEGON Les paraules que escolto ofeguen la meva veu. Demà, però, menjarem? [...] Tebes té fam avui i tots els dies. L'exèrcit enemic tallà les oliveres de la plana, la ciutat ha sofert la destrucció de la guerra, no hem cultivat el camp des de fa temps i aquest hivern no tindrem blat. De què menjarem? (ANTb, 62)

In einer entscheidenden Situation, wie bei der Bestätigung des Todesurteils gegen Antigone, als Kreon nach den Überzeugungsversuchen der Eurydike und des Tiresias zögert und seine Berater um Hilfe bittet, handeln sie als eine einzige Person und ermuntern den König, das Todesurteil zu ratifizieren:

(*Creont vacil·la.*)

[...]

CREONT (*De nou als consellers.*) Què aconselleu? Us exigeixo una clara resposta.

CONSELLER SEGON Planyo Antígona i la seva sort, però no pots exceptuar ningú d'obeir les lleis.

CONSELLER QUART Honora la voluntat dels caiguts per Tebes.

CONSELLER TERCER No salvaràs aquesta dona.

CONSELLER PRIMER No et pots sentir misericordiós amb qui atrau contra tu els partidaris de Polinices. (ANTb, 70f.)

Auf diese Weise werden die Unbeugsamkeit und die Autorität Kreons infrage gestellt. Wie hier geschildert wird, hängen seine Entscheidungen immer von der Zustimmung seiner Berater ab. An dieser Stelle erkennt Moreno (2013: 37f.) den grotesken Charakter der Figur des Kreon in Esprius Drama: er muss auf seine eigenen Entscheidungen verzichten, um die oligarchischen Schichten zufrieden zu stellen und somit an der Macht weiter zu bleiben.

Die groteske Natur des Tyrannen in Esprius *Antígona* kann allerdings durch die Gegenüberstellung dieser Szene mit dem Gespräch zwischen Eteokles und Kreon im ersten Akt neu beleuchtet werden. Wie schon bemerkt, fungiert Kreon als Marionettenspieler, der die Kontrolle über die Entscheidungen Eteokles' übernimmt. Nur, der Dialog zwischen Onkel und Neffen wird im Drama im Gespräch zwischen Kreon und seinen Beratern wiederholt, wobei der König diesmal die Rolle der Marionette spielt, während die Berater den Marionettenspieler darstellen. Darin besteht der groteske Charakter Kreons: dass er trotz seiner vermeintlichen Autorität und Unbeugsamkeit eine Puppe in den Hän-

den der oligarchischen Klasse bleibt. Die Verdoppelung der Marionette-Marionettenspieler-Beziehung in den Gesprächen zwischen Eteokles und Kreon einerseits und zwischen Kreon und seinen Beratern andererseits betont demnach das Grotteske in der Figur des Tyrannen.

In Esprius *Antígona*-Bearbeitung sind allerdings unterschiedliche Dimensionen bzw. Gesichter der Figur des Kreon zu beobachten. Bisher wurde das Bild des grausamen, tyrannischen Herrschers untersucht, das stark von der unmittelbaren Erfahrung des Krieges geprägt ist. Das zweite Gesicht des thebanischen Königs wird im Vorwort zu Esprius *Antígona* („Prefaci“), das 1947 verfasst wurde, vermittelt. Moreno (2013: 37ff.) zufolge kann ein drittes Gesicht des Tyrannen durch die Kommentare des Lúcid Conseller identifiziert werden. Durch die Gegenüberstellung dieser unterschiedlichen Bilder Kreons aus der Perspektive des Autors – d.h. die Kommentare im Vorwort und die Charakterisierung durch den Lúcid Conseller – lässt sich eine gewisse Entwicklung in Esprius Einstellung zum Tyrannen feststellen. Um sie zu ermitteln soll im Folgenden auf sie chronologisch eingegangen werden.

Im Vorwort zu seiner *Antígona* äußert sich Espriu mit den folgenden Worten zum thebanischen König:

S’atansarà Creont amb els seus consellers i proferirà de tard en tard una sentència justa. Aconseguirà la corona amb tants d’esforços, amb tants perversos consells, et trobes a la fi, desenganyat Creont, afanyant-te a fer des del setial màgic un bé ja inútil. La teva llei condemna la princesa, mata el teu fill Hèmon, enfonsarà – ho diu Tirèsias – Tebes. I tu ara no anheles sinó el que és convenient als súbdits, ets ben intencionat, voldries la pau i l’oblit dels odis. Tot, tot, excepte consentir a enterrar Polinices, – escèptic com ets, sense cap amor per la glòria d’Etèocles –, simplement perquè et contemples hereu presoner del teu consell i presideixes una perillosíssima veritat oficial. (ANTb, 5)

Esriu besteht hier auf seine Idee, die sich durch die Darstellung des Kreon und die Worte Antigones schon offenbart: Kreon sei der Verantwortliche für den Fall Thebens und den Tod Antigones („La teva llei condemna la princesa, mata el teu fill Hèmon,²⁴⁶ enfonsarà [...] Tebes“). Espriu verabschiedet sich aber nicht von seinem ironischen Ton. Er stellt fest, dass Kreon den Thron mit großer Anstrengung („amb tants d’esforços“) erreicht habe, was nur als eine ironische Verstärkung der Schilderung Kreons als opportunistischer *strategós* betrachtet werden soll.

²⁴⁶ Dies stellt den einzigen Bezug in Esprius *Antígona* auf den Tod Hämons dar, was also die Ansicht verstärkt, dass Espriu in seinem Vorwort seine Idee, dass Kreon als der einzige Verantwortliche für den Zerfall Thebens angesehen werden soll, befestigen wollte.

Zwei weitere Aspekte sind in der Charakterisierung des Kreon im Vorwort aber noch zu betonen. Erstens fällt die Überführung in die zweite Person auf. Auch wenn es scheinen mag, dass Espriu hier eine auktoriale Konfrontation mit dem Tyrannen sucht, dient ihm der Appell an den thebanischen König eher dazu, die Nähe von Mythos und Gegenwart zu veranschaulichen. Die Herstellung einer Verbindung zwischen Mythos und Gegenwart könnte ferner als die Hauptfunktion des Vorworts betrachtet werden.²⁴⁷ Dadurch wird eine offensichtliche Verbindung zwischen den mythischen Tyrannen und dem gegenwärtigen Diktator hergestellt. Kreon und Franco werden also miteinander gleichgesetzt. Dies wird ferner durch die Kommentare des Lúcid Conseller bestätigt, wie hier noch gezeigt werden soll.

Zweitens ist die Berufung auf eine vermeintliche Humanität des Tyrannen ebenso zu erwähnen: „ets ben intencionat, voldries la pau i l’oblit dels odis“. Espriu scheint hier eine gewisse Menschlichkeit in Kreon (bzw. Franco) wecken zu wollen, indem er feststellt, dass nur seine Sturheit, die Bestattung Polyneikes zu verbieten, das Ende vom Hass verhindert, der zum Krieg führt. Kreon sei also Gefangener seines eigenen Rats („presoner del teu consell“; ANTb, 5). Nicht auszuschließen ist dennoch, dass diese Berufung auf die Humanität des Tyrannen als ein weiterer Beweis von Esprius Ironie angesehen werden soll. Er schreibt Kreon das Vorhaben zu, den Hass zu verabschieden, während im folgenden Satz festgestellt wird, dass der Hass gegen Polyneikes eine der Säulen von Kreons Macht ist („Tot, tot, excepte consentir a enterrar Polinices“; ebd.). Abgesehen davon, ob Espriu sich hier mit gewisser Ironie äußert, lässt sich vermuten, dass der katalanische Autor im Vorwort zu seiner *Antígona* den spanischen Diktator und die spanischen Bürger allgemein zur Überwindung des Hasses ermuntert, der zum Bürgerkrieg führte und die Nachkriegszeit prägte.

Diese zwei Aspekte der Figur des Kreon, die im Vorwort entfaltet werden: die Verantwortung des thebanischen Tyrannen (bzw. des spanischen Diktators) und der Hass als Hindernis zur Überwindung des Konflikts werden im Gedicht V in *La pell de brau* (1960) wiederaufgenommen, sodass die Verbindung zwischen Theben und Spanien deutlicher wird:

Si corres sempre endins
de la nit del teu odi,

²⁴⁷ Die Gleichsetzung Thebens mit Spanien, das an der Spaltung seiner Bürger aufgrund politischer Ursachen gelitten hat, ist eine Konstante im Vorwort: „El possible lector advertirà de seguida que ells i jo estimem Tebes [...]. Sí, estimem Tebes, tal com és, amb Etèocles i Polinices, i la memòria dels altius dinastes, i la discòrdia perdurable entre els apassionats de l’un i de l’altre príncep. Estimem la ciutat dels beocis i volem que sigui eterna [...]“ (ANTb, 4).

cavall foll Sepharad,
el fuet i l'espasa
t'han de governar.
No pot escollir príncep
qui vessa sang,
qui ha trait o roba
o qui no alçà
a poc a poc el temple
del seu treball.
Amb el foc primer cremes
la llibertat.
Atansa't a mirar-te
en aquest glaç,
aprèn el veritable
nom del teu mal:
en el rostre de l'ídol
t'has contemplat. (SEEC 12, 263-270)

Wenn du nur dich verrennst
in die Nacht deines Hasses,
irres Pferd, Sepharad,
werden Peitsche und Schwert
stets über dich herrschen.
Einen Fürsten erwählen
kann nicht, wer Blut vergießt,
wer raubt, Verrat beging,
wer nicht, Stein auf Stein,
den Tempel seiner Arbeit
errichtet hat.
Mit dem erstbesten Feuer
brennst du die Freiheit nieder.
Komm her und schau dich an
in diesem Eis,
erfahr den wahren Namen
deines eignen Übels:
In dem Antlitz des Abgotts
hast du selbst dich bespiegelt. (Espriu 2007, Bd. 2, 21)

Wie Delor und Gassol (2008: 263f.) ausführen, wendet sich das lyrische Ich an das „irre[] Pferd, Sepharad“, d.h. an das vom Hass gepeinigte Spanien der Nachkriegszeit. Plakativ sind die ersten Verse des Gedichts, in denen die Gewalt und die Autorität der Franco-Diktatur als Resultat des Hasses unter der spanischen Bevölkerung betrachtet wird: „Wenn du nur dich verrennst / in die Nacht deines Hasses, / [...] werden Peitsche und Schwert stets über dich herrschen.“. Auch wenn das Gedicht an die Bürger Spaniens gerichtet ist, darf die Berufung des Diktators nicht übersehen werden. Das anonyme „wer“ („qui“), der als gewalttätige Anstifter des Konflikts und des Hasses geschildert wird, ist

eindeutig mit Franco zu identifizieren.²⁴⁸ Wichtig ist aber zu betonen, dass Espriu in diesem Gedicht nicht nur Franco, sondern auch das spanische Volk für verantwortlich hält. Die Kollektivschuld, die Espriu hier andeutet, wird – wie in folgenden Abschnitten dargelegt wird – zu einem der Schwerpunkte der Revision seiner *Antígona* in den 1960er Jahren.

Das herangezogene Gedicht aus *La pell de brau* (1960) kann als Zwischenpunkt zwischen den beiden Versionen der *Antígona*, was die darin dargelegten Charakterisierungen des Kreon von Wichtigkeit ist. Wie Moreno (2013: 38) ausführt, vermitteln die Kommentare des Lúcid Conseller in der endgültigen Fassung der *Antígona* eine neue Dimension des Tyrannen, sie lassen die psychologische Entblößung der Figur des Königs ans Licht treten, wobei die in Esprius Texten immer vorhandene Ironie auch nicht fehlt. Die Redepartien des Lúcid Conseller zeichnen sich durch ein ambivalentes Verhältnis zur Figur des Kreon aus. Zum einen wird der Pragmatismus des Tyrannen belobt, nicht nur was seine Redekunst betrifft, sondern auch in Bezug auf sein politisches Handeln:

EL LÚCID CONSELLER [...] Molt bé, el to de l'acte es manté digne i enlaira. Creont ha reeixit a apagar de moment les noves guspises del vell foc. (ANTb, 61)

EL LÚCID CONSELLER [...] Excel·lents mots, molt dintre de la línia de conducta que s'ha traçat Creont. Un argument ètic sempre és ben acollit per les orelles dels estults honestos: observa la reacció aprovatòria dels nostres més respectables col·legues. Altrament, ningú no sap si hi ha déus o no n'hi ha o quins són els capricis i les predileccions dels déus, si és que existeixen. En canvi, és segur que encara hi ha qui plora Etèocles, i Creont es decanta amb seny a apuntalar en part el seu poder en aquest sentiment. Mentre duri, perquè aviat s'esbravarà. (ANTb, 66)

Der Lúcid Conseller bedient sich hier der gleichen Metapher, die Kreon in seinem Chorbeitrag am Ende des ersten Aktes evoziert: Das ausgelöschte Feuer wird zum Sinnbild der Besiegten, die trotz der Niederlage noch Hoffnungen („guspises“; ‚Funken‘) hegen. Er lobt ferner die Fähigkeit Kreons, durch seine Redekunst und sein politisches Handeln die Neubelebung des Konflikts zu verhindern und die Forderungen seiner Anhänger zu befriedigen, womit er an der Herrschaft zu bleiben beabsichtigt. Nach den Ansichten des Lúcid Conseller mag Kreon demnach als ein grausamer Tyrann erscheinen, der aber über wirksame politische Strategien verfügt, die ihm erlauben die Situation im Griff zu haben. Doch das Lob verwandelt sich schnell in Kritik:

Mira-te'l bé obès, no gens atractiu, amb aquests ulls de mirada fixa i glaçadora, com de serp. Sí, potser arriba a fingir-se que és ben intencionat, t'ho concedeixo, però

²⁴⁸ Hier sind nochmals die Erläuterungen Delors und Gassols (2008: 263f.) zu berücksichtigen, nach denen die Erwähnung des „Prinzen“, der die Macht übernehmen soll als eine Anspielung auf Juan Carlos de Borbón gedeutet werden soll. 1947 benannte Franco den damaligen spanischen Erbprinzen als seinen Nachfolger, der nach dem Tod des Diktators die Regierung Spaniens übernehmen sollte.

ho sacrificaria tot a la seva única passió de manar. Mentre visqui, és probable que ens mantinguem quiets, perquè està disposat a escalfar sense miraments el que se li oposi. (ANTb, 63; Hervorhebung M.A.S.)

In diesem Auszug ist vor allem die Entwicklung der Einstellung Esprius gegenüber Kreon im Gegensatz zum Vorwort 1947 zu beobachten. Wie gezeigt, stellt der katalanische Autor im *Prefaci* Kreon als einen wohlwollenden König dar, der den Frieden sucht, der aber durch seine Unfähigkeit, der Unterdrückung der Besiegten ein Ende zu setzen, als ein grausamer Tyrann zu betrachten ist. In den Kommentaren des Lúcid Conseller verneint Espriu dagegen jeglichen wohlwollenden Charakter des Diktators und tut diesen Zug als etwas Vorgespieltes ab, als eine weitere Strategie zur Verewigung an der Macht, als eine Täuschung, der Espriu selbst – wie er es im Vorwort auch gesteht – unterlegen ist.

Durch die ambivalente Charakterisierung Kreons als klugen Politikers und grausamen Tyrannen illustriert Espriu *ex negativo* das Verhältnis, das zwischen Intelligenz und Güte bestehen soll, wie er es Jahre später in einem Interview im spanischen Fernsehen erklärte. Als die Interviewerin ihn fragte, ob die Intelligenz das wertvollste Kapital des Menschen sei, antwortete er: „La inteligencia no es lo más importante del hombre. Lo más importante del hombre es la bondad, y la inteligencia ha de estar subordinada al bien y a la bondad“ (SEEC A2, 233).²⁴⁹ Dem Lúcid Conseller zufolge verfügt Kreon über Intelligenz, die er wohl in den Dienst der Güte stellen könnte. Dennoch verwendet er sie im eigenen Interesse, in dem Fall um sich an der Macht zu verewigen.

Zudem wird durch die Hinzufügung der Figur des Lúcid Conseller die Verbindung zwischen Theben und dem Spanien der Nachkriegszeit noch deutlicher. Offensichtlich ist die Perspektive des Conseller von der vom Autor erlebten, über zwanzig Jahre dauernden Diktatur beeinflusst. Der Lúcid Conseller spricht von keinem König, der gerade an die Macht gekommen ist, sondern von einem, der sich für Jahre an der Macht gehalten hat:

Però si gairebé és un vell, i els seus fills i seguidors no valen res. A Tebes, Creont no pot instituir perpètuament Creont. *Què vols que visqui, vint anys més, tal vegada trenta?* Si no el colpeix molt abans una mort violenta. I després, què? Eh, digues, després, què? (ANTb, 63; Hervorhebung M.A.S)

Die zeitlich distanzierte Perspektive wird vor allem durch das Adverb ‚mehr‘ („vint anys més“) gekennzeichnet, womit angedeutet wird, dass Kreon schon für zwanzig Jahre an der Macht gewesen ist. Dadurch wird deutlich, dass die Einstellung des Lúcid Conseller der des Autors – nach 24 Jahren Diktatur – entspricht, was die Entsprechung Kreon-

²⁴⁹ Vgl. Interview mit Salvador Espriu im Archiv der RTVE (Radiotelevisión Española) vom 3. März 1983 (<<https://www.rtve.es/alicarta/videos/buenas-noches/buenas-noches-mercedes-mila-entrevista-salvador-espriu/1974950/>>; Letzter Abruf: 19.07.2023).

Franco auch bestätigt. Darüber hinaus muss betont werden, dass Espriu mittels der Kommentare des Lúcid Conseller die Figur des Kreon von der königlichen bzw. machthabenden Institution unterscheidet: „Creont no pot instituir perpètuament Creont“. Ein sterblicher Mensch kann nämlich die von ihm repräsentierte Diktatur nicht verewigen. Die Botschaft Esprius hinsichtlich der Situation in Spanien ist dadurch offensichtlich: Die Diktatur wird im kollektiven Gedächtnis ewig bleiben, doch sie wird ‚nur‘ so lange dauern, wie der Diktator noch lebt. Somit vermittelt Espriu einen gemäßigten Optimismus der politischen Lage Spaniens gegenüber, was mit seinem üblichen pessimistischen Ton hinsichtlich politischer Verhältnisse stark kontrastiert.²⁵⁰

Das Bild Kreons, das mittels der Kommentare des Lúcid Conseller vermittelt wird, ist demnach durch zwei Merkmale geprägt: politische Klugheit und Machtsucht. Kreon gelingt es Espriu zufolge, trotz seines grausamen Handelns die Macht weiter innezuhaben. Durch die Gegenüberstellung dieses Bilds des Tyrannen mit dem, das im Vorwort zu seiner *Antígona* dargelegt wird, kann die Entwicklung der Einstellung Esprius gegenüber der Figur des Kreon (bzw. gegenüber Franco) festgestellt werden. Während der katalanische Autor 1947, als er das *Prefaci* verfasste, noch einen gewissen Glauben an die Humanität und die wohlwollende Natur des Tyrannen aufwies, zeigt er sich in seiner Revision in den 60er Jahren eher vom Gegenteil überzeugt und erkennt die Humanität Kreons als etwas Vorgespieltes, hinter dem Grausamkeit und Machtsucht verborgen bleiben.

2.2.5 Esprius Antigone

Der Grausamkeit und der Machtsucht Kreons stehen die Pietät und Humanität Antigones gegenüber. So wie in der sophokleischen Tragödie erhebt sich die thebanische Prinzessin als Urbild des Kampfes gegen Tyrannei und Ungerechtigkeit. In Esprius Drama wird allerdings die Figur der Antigone der politischen Situation im Spanien der 1940er Jahre entsprechend modelliert.

²⁵⁰ Noch im Jahr 1983, nachdem die Diktatur schon vor acht Jahren sein Ende gefunden hatte, war Espriu den politischen globalen Verhältnissen gegenüber pessimistisch, wie es im schon zitierten Interview zu erkennen ist. Als der katalanische Autor befragt wurde, warum er so pessimistisch sei, antwortete er: „¡Caramba!, mire usted a su alrededor y me parece que encontrará la respuesta. Por todas partes nos acosa el miedo y la atrocidad, lo raro es que le den a uno o que vea uno, a través de ustedes [i.e. das Fernsehen], cosas agradables, siempre hay que ver lo que ocurre en Nicaragua o en Guatemala o en Honduras o en Israel o en el Líbano; y además hay la amenaza de la desintegración atómica, que esto pesa de una manera inevitable sobre todos nosotros. [...] Por esto no hay ... no, no tengo por qué estar animado“ (SEEC A2, 232f.).

Die Charakterisierung der Figur der Antigone in Esprius Drama hängt mit der in früheren Abschnitten kommentierten Psychologisierung des Konflikts zwischen Eteokles und Polyneikes (vgl. Miralles 1993: XXIf.) zusammen. Wie schon erläutert, nimmt Antigone bei Espriu eine Zwischenposition zwischen beiden streitenden Parteien ein. Sie fungiert als Vermittlerin zwischen Eteokles und Polyneikes und versucht dabei, den Ausbruch des Konflikts zu verhindern. Dabei ähnelt ihre Rolle derjenigen einer Mutter. Dazu musste Espriu – wie Juanmartí Generès (2015: 387ff.) ausführt – einen weiteren Eingriff in die mythische Geschichte vornehmen: Antigone wurde in das älteste Geschwister verwandelt.²⁵¹ Beweis dafür ist der folgende Dialog mit Eteokles:

ANTÍGONA Petit germà. (*S'atansa somrient i li passa una mà pel cabell.*) Records?... Et portava a banyar al riu, jo, la germana gran, i sempre temia que, jugant, t'ofeguessis. Ja et barallaves amb Polinices.

ETÈOCLES Ell en tenia la culpa. Tu, però, l'estimaves més.

ANTÍGONA He estimat igualment tots dos.

ETÈOCLES Estimaves més Polinices.

ANTÍGONA Era el petit, però la mare et preferia. Ell no ho podia sofrir. Em feia pena.

ETÈOCLES Sí, la mare m'estimava molt. Tenia les mans llargues i suaus... Fa anys que és morta. (ANTb, 23)

Obwohl Antigone gesteht, dass sie die beiden Brüder gleich geliebt hat, wirft ihr Eteokles vor, eine Vorliebe für den jüngeren Polyneikes zu haben. Für ihn fungierte Antigone, wie hier angedeutet wird, als eine Art Ersatzmutter, da Jokaste eine Vorliebe für Eteokles aufzeigte. Espriu entfaltet somit die Möglichkeiten, die die Etymologie des Namens Antigone bietet. Paraphrasiert werden könnte ihr Name als ‚anstelle einer Mutter‘.²⁵² Antigone erfüllt also eine kompensatorische Funktion hinsichtlich der fehlenden mütterlichen Liebe bei Polyneikes.²⁵³ Doch nach dem Tod Jokastes scheint Antigone diese mütterliche Rolle für beide Brüder zu übernehmen. Eteokles erinnert sich hier an die sanften Hände seiner Mutter („Tenia les mans llargues i suaus“), nachdem Antigone allerdings schon im Voraus diese Erinnerung in Eteokles Gedächtnis evoziert hat, wie die Regieanweisungen andeuten: „*li passa una mà pel cabell*“.

²⁵¹ In der Tradition ist noch umstritten, welcher von den vier Kindern des Ödipus der älteste war. Eine gewisse Einigkeit herrscht, dass die beiden Brüder älter als die beiden Schwestern waren. Espriu macht Antigone dagegen zur ältesten Schwester.

²⁵² Wie Bañuls und Crespo (2008: 81; FN 131) darlegen, bleibt der Name der thebanischen Prinzessin in der Forschung nicht unumstritten. Ihr Name kann als ‚die Verteidigerin ihres Stamms bzw. ihrer Familie‘ paraphrasiert werden. In Anlehnung an der maskulinischen Form ‚Antigonus‘ kann der Name aber auch als ‚anstelle eines Elternteils‘ paraphrasiert werden.

²⁵³ Juanmartí Generès (2015: 398) sieht in der Beziehung Antigonas zu seinem Bruder Polyneikes, der von seiner eigenen Mutter vernachlässigt wurde, eine Übernahme der christlichen Vorliebe für die Schwächeren, wobei eine Verbindung zwischen Esprius Antigone und Christus angedeutet würde.

Hervorgehoben wird ferner die Übernahme der Mutterrolle bei der Bestattung des Polyneikes. Dabei wird eine Art Versöhnung zwischen Antigone, Polyneikes und Jokaste geschildert:

ANTÍGONA El vent allunya la pluja, les estrelles miren tota la nit. Semblen els ulls de Iocasta, multiplicats innombrables i potents que esperen des del misteri. Ella preferia Eteocles, però aquest cos és, tanmateix, el del seu altre fill. Jo el vestia i el despullava, de petit, i el bressolava perquè s'adormís. M'agafava les trenes i em feia mal... [...] Ulls, ara no mireu. Que la terra colgui aquests trossos. On és la teva força, Polinices, el més estimat de tots els joves de Tebes, on és el teu coratge, causant de baralles, mal aconsellat? Si no purificat per les flames, que almenys la terra t'aculli, mentre et guien per la foscor els ulls de Iocasta. (ANTb, 55f.)

Antigone identifiziert hier die Sterne mit den Augen der Jokaste, Zeugin der Bestattung des Polyneikes.²⁵⁴ Unter ihrem aufmerksamen Blick wirft ihr Antigone ihre Vorliebe für Eteokles und bestätigt somit ihre Beziehung zu Polyneikes als Ersatzmutter („Jo el vestia i el despullava, de petit, i el bressolava perquè s'adormís“). Diese Ersatzfunktion wird in dieser Szene sogar bildlich dargestellt: Jokaste, die leibliche Mutter, wird durch die Sterne im Himmel repräsentiert, die Überreste des Polyneikes liegen auf der Erde, während Antigone dazwischen steht, als Stellvertreterin der abwesenden Mutter. Zudem versucht hier Antigone, zu einer Versöhnung zwischen Mutter und Sohn zu gelangen. Sie bestattet die Leiche ihres Bruders und übergibt ihn somit an Jokaste, damit sie ihren Sohn ‚im Dunklen führt‘ („et guien per la foscor els ulls de Iocasta“). Die Vermittler-Rolle Antigones, die sie auch beim Konflikt zwischen Eteokles und Polyneikes übernimmt, findet sich also in ihrer Ersatzmutter-Rolle wieder.

Hinter der Übernahme der Mutterrolle durch Antigone verbirgt sich allerdings auch eine politische Bedeutung. Durch ihre Position als beide Brüder gleichliebende Ersatzmutter versucht die Prinzessin, zwischen beiden Parteien zu vermitteln, um den Ausbruch der Schlacht zu verhindern, wie in früheren Abschnitten festgestellt wurde. Antigone nimmt also eine liminale Position zwischen beiden streitenden Brüdern. Auch wenn sie schließlich an der Seite Polyneikes zu stehen scheint, da sie trotz des Gebots Kreons seine Leiche begräbt, macht sie das nur, um einen gewissen Ausgleich zwischen beiden Parteien zu schaffen. Dies tut Antigone als Ersatzmutter, indem sie der Vorliebe Jokastes für Eteokles zugunsten Polyneikes entgegenwirkt, und auch als politische Vermittlerin, indem sie die zu Unrecht unbestattet gelassene Leiche Polyneikes begräbt. Es findet also

²⁵⁴ Erwähnenswert sind hier die Bemerkungen von Juanmartí Generès (2015: 403ff.), der in dieser Szene und besonders in der Identifizierung Jokastes mit den Sternen, verschiedene Anspielungen auf andere Mythen, wie die Bestattung der Osiris.

bei Esprius Antigone keine Parteinahme im eigentlichen Sinne, sondern sie erfolgt nur auf der Suche nach einem Ausgleich zwischen beiden Seiten im Konflikt. Dies wird im Gespräch zwischen der Prinzessin und dem Seher Tiresias im zweiten Akt deutlich:

TIRÈSIAS Desconeixes la llei? Polinices intentà destruir Tebes.

ANTÍGONA Va perdre. Si hagués guanyat, a totes les boques ara seria un príncep admirable.

TIRÈSIAS Conduí estrangers contra la pàtria.

ANTÍGONA Va ser desposseït del seu dret: això explica el seu odi.

TIRÈSIAS Acuses Etèocles?

ANTÍGONA El *lloa tothom*. A aquest, en canvi, no el *plora ningú*. (ANTb, 49f.; Hervorhebung M.A.S.)

Hier besteht Antigone auf ihre Absicht, Polyneikes Leiche zu bestatten, mit einer synthetischen Begründung. Der Chiasmus, der durch die Verschränkung der Verben „lloa“ und „plora“ (loben - beweinen) und der Pronomina „tothom“ und „ningú“ (alle - keiner) geschaffen wird, offenbart die Gründe der Antigone. Es handelt sich nicht um eine Parteinahme, sondern um die Suche nach einem Ausgleich zwischen beiden Brüdern. Darauf besteht sie nochmals vor Tiresias:

TIRÈSIAS Destructor de la pau. [i.e. Polyneikes]

ANTÍGONA Si hagués vençut, ara l'honoraríeu com el seu restaurador. Només jo ploraria Etèocles. (ANTb, 50)

Hier bestätigt Antigone ihr Beharren auf einen Ausgleich. In der hypothetischen Situation, dass Polyneikes seinen Bruder Eteokles besiegt hätte, hätte sie sich an der Seite des Besiegten eingestellt. Nicht nur begründet Antigone hier ihre Parteinahme für die Schwächeren bzw. für die Vernachlässigten, sondern sie erfüllt auch eine schon im vorigen Abschnitt angesprochene entlarvende Funktion.²⁵⁵ Somit entschleierte sie die Relativität des Heldenseins und die Wandelbarkeit des Volkes, worauf Eumolp in seinem darauffolgenden Kommentar hindeutet: „És inútil de retreure els coneguts efectes de l'èxit“ (ebd.). Der Sieg seines Heers macht Eteokles zum Helden, während die Niederlage aus Polyneikes einen Verräter macht. Antigone ist sich dennoch dessen bewusst, dass das Glück im Kampf eine Schicksalsfrage ist. Zudem entlarvt sie die Fragilität der menschlichen Treue (bzw. Moral), die sich nach dem Los der Herrschenden richtet. Durch die Gegenüberstellung der zweiten Person Plural („Si hagués vençut, ara l'honoraríeu“) und der ersten Person Singular („Només jo ploraria Eteokles) distanziert sich Antigone davon und erhebt sich ferner als Sinnbild ethischer Unbeugsamkeit.

²⁵⁵ Im vorigen Abschnitt wurde die entlarvende Funktion Antigones gegenüber Kreon behandelt. Antigone ist die einzige Figur im Drama, die die wahren Absichten Kreons durchsieht und ihn als der Anstifter des Konflikts entlarvt.

Antigone repräsentiert also bei Espriu das Ideal der Pietät und der Beständigkeit, für das sie seit der Antike verehrt wird. Allerdings lässt der katalanische Autor sie zudem zum Inbegriff der Versöhnung zwischen konfrontierten Parteien avancieren, wobei ihre Bedeutung hinsichtlich der Situation in Spanien der Nachkriegszeit offensichtlich ist. Dabei spielt ebenso ihre Konfrontation mit Kreon eine genauso wesentliche Rolle. Esprius Fassung des Gesprächs zwischen Antigone und Kreon zeichnet sich dennoch durch dessen Kürze aus. Die ersten Worte Antigones deuten schon darauf hin, dass hier auf eine Konfrontation im eigentlichen Sinne verzichtet wird:

ANTÍGONA No m'he de defensar, accepto el càstig. Intercedeixo tan sols a favor d'Eumolp, que m'obeí. (ANTb, 67)

Der Mangel an jeglichen Widerspruch oder Widerstand gegen den Tyrannen schafft das Bild einer resignierenden Antigone, die auf einen kämpferischen Widerstand gegen Ungerechtigkeit verzichtet. Vielleicht aus diesem Grund deutet Palau i Fabre (2005) an, dass Espriu in seinem Drama eine ‚Antígona franquista‘ dargelegt habe.²⁵⁶ Nicht so kritisch stellt sich aber Martínez-Gil (2000: 247f.) ein. Er betrachtet Antigone und Eumolp als Vertreter des katalanischen Bürgertums, das nach dem Krieg auf seine politischen Ideale verzichtet und sich mit dem faschistischen Regime abfindet. Antigone und Eumolp symbolisierten demzufolge die Aufopferung des ethischen Bewusstseins des katalanischen Bürgertums. Die Ansicht Delors (1993: 455) wirkt dennoch überzeugender und hängt ebenso mit dem Vorhaben Esprius bei der Charakterisierung seiner Antigone zusammen. Ihr zufolge erscheint Antigone als Symbol für Katalonien, die im Januar 1939 fast ohne Widerstand den faschistischen Kräften unterlag. Espriu hätte nach drei Jahren Krieg für das Ende des Konflikts und der Gewalt plädiert, auch wenn das den Verzicht auf den Kampf für die republikanischen Ideale bedeutete. Die Aufopferung Antigones sollte also als Vorbild für Madrid gelten, das im März 1939 noch den Angriffen der Falangisten kämpferisch widerstand.

In ihrem Gespräch mit Kreon legt Antigone zudem ihr Plädoyer für die Versöhnung der beiden Seiten dar, was schon bei ihrer Charakterisierung als Ersatzmutter für ihrer Brüder zu beobachten war. Dabei lehnt sich Espriu an die *Antigone* des Sophokles an:

²⁵⁶ Josep Palau i Fabre (1917-2008) war ein katalanischer Dichter und Literaturkritiker. Er befindet sich unter den Personen, denen Espriu 1939 seine *Antígona* einreichte – so wie er im Vorwort („Prefaci“) zum Drama behauptet. Palau i Fabre äußerte sich immer sehr kritisch zu Esprius Eistellung zur Franco-Diktatur. In einem Interview für die spanische Zeitung *La Vanguardia* stellte Palau sogar fest: „[Salvador Espriu] No era descaradament franquista, pero sí partidario del orden“ (*La Vanguardia* 15.3.1987, S. 26). Die Beziehung zwischen Salvador Espriu und Josep Palau i Fabre wurde von Delor (2014: 73-104) ausführlich untersucht.

CREONT (*A Antígona.*) T'has alçat sempre en contra meu, has dubtat sempre del meu afecte. M'odies.

ANTÍGONA Dignes més aviat que *no t'estimo ni et respecto, però no t'odio*. No, *ara ja no t'odio*. (ANTb, 68; Hervorhebung M.A.S.)

Hier wird eindeutig auf die Maxime der sophokleischen Antigone angespielt: „Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich“ (StA 5, 226; v. 544)²⁵⁷. Bemerkenswert muss allerdings, dass die Prinzessin bei Espriu – im Gegensatz zur sophokleischen Antigone – Liebe und Hass nicht im Allgemeinen verwendet, sondern sie richtet sie konkret an Kreon, was durch die Wiederholung des Personalpronomens im Akkusativ „et“ hervorgehoben wird.²⁵⁸ Wie in der sophokleischen Tragödie wird bei Espriu der Hass verneint. Der darauffolgende Satz deutet dennoch auf den wesentlichsten Unterschied in Esprius Drama hin: Die Verwendung des Ausdrucks „ara ja no“ (,jetzt nicht mehr‘) impliziert einen Prozess in der Seele Antigones, bei dem sie sich vom Hass gegenüber Kreon befreit. Die Vorstufe dieses Prozesses legt Espriu in der Kurzgeschichte *Antígona* in seiner Sammlung *Les roques i el mar, el blau* (1984)²⁵⁹ vor, worin Antigones Gedanken vor der Bestattung Polyneikes wiedergegeben werden. Espriu legt die folgenden Worte in den Mund der Prinzessin: „No puc suportar l'oncle: vet aquí la meua veritat fonamental“ (SEEC 15, 125). Darin besteht das Ideal, das Antigone vermitteln sollte: Esprius Antigone ist die einzige, die imstande ist, den Hass zu überwinden, der zum Krieg führte und durch Kreons ungerechtes Gebot überspitzt wurde. Die mythische Gestalt avanciert somit zum Sprachrohr des katalanischen Autors, zum auktorialen Plädoyer für die Überwindung des Hasses, der zum Bürgerkrieg führte und die Nachkriegszeit durch die Unterdrückung der Besiegten seitens des Franco-Regimes prägte.

Bemerkenswert ist dennoch, dass Espriu in der Ausgabe letzter Hand Antigone die Liebe verneinen lässt: („no t'estimo ni et respecto“). Damit wird neben der Notwendigkeit der Überwindung des Hasses auch die Unmöglichkeit der Liebe und des Respekts gegen-

²⁵⁷ Zitiert wird hier aus der Übertragung Hölderlins, denn sie verdeutlicht die Gegenüberstellung zwischen beiden Begriffen (Liebe und Hass). Zu bemerken ist, dass in der detuschen Fassung der sophokleischen *Antigone* die Alliteration durch den Kontrast zwischen „Feind“ und „Freund“ bevorzugt wird: „Nicht um Feind, nein, um Freund zu sein, ward ich geboren.“ (SA, 45).

²⁵⁸ Bemerkenswert ist, dass die Anspielung auf die sophokleische Tragödie erst in der Ausgabe letzter Hand zu finden ist. In der 1955-Version wird die Konfrontation zwischen Liebe und Hass nicht ausdrücklich markiert, sondern durch „Ja no“ (ANTa, 54) synthetisiert.

²⁵⁹ Die Erzählungssammlung *Les roques i el mar, el blau* (1984) besteht aus 100 kurzen Erzählungen, die jeweils einer mythologischen Figur gewidmet sind. Darunter befinden sich u.a. Antigone, Ismene, Ares und Orestes. Diese Sammlung war das letzte Werk, das noch in Esprius Lebzeit veröffentlicht wurde.

über der Tyrannis Kreons ausgedrückt. Esprius Plädoyer für die Versöhnung der sich gegenüberstehenden Seiten bringt dennoch keine Duldung von Gewalt und Terror unter einer tyrannischen Herrschaft mit sich.

Die Überwindung des Hasses fungiert also als Leitmotiv bei der Charakterisierung von Esprius Antigone. Ihr letzter Monolog nimmt wieder diese Idee auf, aber diesmal richtet sie sich an das Volk. Darin lassen sich beim Vergleich der beiden Fassungen des Dramas wesentliche Veränderungen erkennen, die im Folgenden näher betrachtet werden. In der ersten Fassung äußert sich die thebanische Prinzessin wie folgt:

ANTÍGONA [...] (*Es dirigeix a poc a poc al fons de l'escena, de cara a l'àgora. Les veus de fora van cessant. Antigona parla al poble.*) Torna a les cases, poble de Cadmos! Moro justament i amb alegria. Privada de la llum, en la meva espera lenta, et recordaré fins a l'última hora. Recordaré els camps de Tebes, la font de Dirce, aquest cel tan blau... *Que la maledicció acabi amb mi! Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat.* (ANTa, 55; Hervorhebung M.A.S.)

In der endgültigen Fassung formuliert Espriu den Monolog wie folgt um:

ANTÍGONA [...] (*Als consellers, en general.*) Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria. Privada de la llum, en una lenta espera, recordaré fins al darrer moment la ciutat. Recordaré els carrers, la font, els camps, el riu, aquest cel. *Que la maledicció s'acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres vulgueu i el sapigueu servir.* (ANTb, 71; Hervorhebung M.A.S.)

Abgesehen von der in früheren Abschnitten schon kommentierten Tilgung mythologischer Bezeichnungen („poble de Cadmos“, „camps de Tebes“, „font de Dirce“) fällt einerseits der Verzicht auf eine direkte Anrede an das Volk in der endgültigen Fassung auf. Wie hier noch angesprochen wird, scheint Espriu bei seiner Revision in den 1960er Jahren eine pessimistischere Einstellung zur Rolle des Volks eingenommen zu haben. Andererseits ist hier das Bestehen auf die Überwindung des Hasses als Voraussetzung zur Versöhnung wieder zu finden. Die Worte, die Espriu in den Mund seiner Antigone legt stehen zudem in enger Verbindung mit den Versen des Gedichts XLVI in *La pell de brau*:

A vegades és necessari i forçós
que un home mori per un poble,
però mai no ha de morir tot un poble
per un home sol:
recorda sempre això, Sepharad.
Fes que siguin segurs els ponts del diàleg
i mira de comprendre i estimar
les raons i les parles diverses dels teus fills.
Que la pluja caigui a poc a poc en els sembrats
i l'aire passi *com una estesa mà*

suau i molt benigna damunt els amples camps.
Que Sepharad visqui eternament
en l'ordre i en la pau, en el treball,
en la difícil i merescuda
llibertat. (SEEC 12, 393f.; Hervorhebung M.A.S.)

Manchmal ist es nötig und unvermeidlich,
daß einer stirbt für ein Volk,
doch niemals darf ein ganzes Volk sterben
für einen einzelnen
- merke dir das für immer, Sepharad.
Sorge, daß fest gebaut sind die Brücken des Gesprächs,
und trachte zu begreifen und zu lieben
die verschiedenen Denkweisen und Sprachen deiner Kinder.
Damit der Regen langsam, linde auf die Saat falle
und die Luft *gleich einer ausgestreckten Hand*
sanft und voll Güte über die weiten Felder streiche.
Damit Sepharad ewig lebe
in der Ordnung, im Frieden, in der Arbeit,
in der schwierigen und verdienten
Freiheit. (Espriu 2007, Bd. 2, 119; Hervorhebungen M.A.S.)

Das Wesen von Esprius Antigone ist in den zitierten Versen zu erkennen.²⁶⁰ Antigone erscheint als das notwendige Opfer – in Anlehnung an Delors (1993: 455) These –, damit das Volk in Frieden lebt, sich vom Hass befreit und sich wieder versöhnt. Außerdem sind verschiedene Motive im Gedicht, die eine Verbindung mit Esprius *Antígona* herstellen lassen. Die ‚sanfte Hand voller Güte‘ evoziert die Hand Antigones, die das Haar Eteokles streichelte und das ihn an die Hände der Jokaste erinnerten, so wie die letzten vier Verse an die Worte Antigones in ihrem letzten Monolog anklingen: ‚Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat‘ (ANTa, 55).

Das Wirkungspotential von Antigones Opfer wird dennoch in Esprius Revision des Dramas infrage gestellt. Dies erfolgt vor allem mittels der Kommentare des Lúcid Consellers, der – wie bei der Charakterisierung des Kreon – auch einen wesentlichen Beitrag zur Deutung der Figur der thebanischen Prinzessin leistet. Diese Infragestellung wird schon

²⁶⁰ Delor und Gassol (2008: 393f.) erkennen in Esprius Gedicht verschiedene Anspielungen auf die Bibel. Ihnen zufolge soll Espriu mit den ersten vier Versen auf das folgende Bibelzitat verweisen: ‚Einer aber unter ihnen, Kaiphas, der desselben Jahres Hoherpriester war, sprach zu ihnen: Ihr wisst nichts, bedenket auch nichts; es ist uns besser ein Mensch sterbe für das Volk, denn daß das ganze Volk verderbe.‘ (Jn 11:49-50). Der 9. Vers solle ebenso auf ein Bibelzitat anspielen, konkret auf das Gebet des Salomos: ‚Wenn der Himmel verschlossen wird, daß es nicht regnet, weil sie an dir gesündigt haben, und sie werden beten an diesem Ort und deinen Namen bekennen und sich von ihren Sünden bekehren, weil du sie drängest; so wolltest du hören im Himmel und gnädig sein der Sünde deiner Knechte und deines Volkes Israel, daß du ihnen den guten Weg weisest, darin sie wandeln sollen, und lassdest regnen auf das Land, das du deinem Volk zum Erbe gegeben hast.‘ (1. Koen 8:35-36).

angedeutet, als der Conseller den Botenbericht über die Festnahme Antigones und Eumolps kommentiert:

MISSATGER [...] Antígona, ajudada d'Eumolp, ha cobert de terra el cos de Polinices. Després ella i l'esclau s'han lliurat als teus guardes, quan aquests ja els cercaven. EL LÚCID CONSELLER (*Al seu amic.*) És a dir, que haurien pogut fugir, o almenys intentar-ho, però no ho han volgut. Les diverses obcecades actituds mentals donen pas sense trigança a fets sense remei. (ANTb, 66f.)

Zu bemerken ist allerdings, dass Antigone und Eumolp sich in der ersten Version des Dramas dem Botenbericht entsprechen den Soldaten Kreons nicht freiwillig ergeben. Darin wird dementsprechend berichtet, wie die Wächter Kreons die beiden bei der Bestattung erwischten: „Els teus guardes els han sorpresos“ (ANTa, 53). Espriu scheint mit dieser Veränderung und den entsprechenden Kommentar des Lúcid Conseller die Entscheidung absurden und verblendeten Sinnes der Tat Antigones beabsichtigt zu haben. Der Conseller nimmt sich ferner eine gewisse Entwertung der Prinzessin vor, indem er ihre Tat als Resultat ihrer Unfähigkeit abtut, den verhängnisvollen, unfehlbaren Kreon zu akzeptieren.

Notaràs, però, que el seu [d'Antígona] àmbit mental i emocional no era prou ampli per acceptar el sinistre però indefectible Creont, perquè no varen col·locar Antígona en un inaccessible cim, amb els hipotètics déus, sinó, com a tu i com a mi, a nivell de la confusa vida, és a dir, a nivell de sofriment. (ANTb, 73)

Wie Gallén (2013: 22) ausführt, stehen diese Worte in starkem Kontrast zu den Äußerungen Esprius im Vorwort zu seinem Drama, in dem er die Tat Antigones preist: „Mai no parariem de mostrar el sacrifici de la princesa, la llicó del seu alt exemple“ (ANTb, 4). Der Conseller wertet dagegen Antigone nicht auf, sondern er setzt sie den restlichen Menschen gleich. Keine Art von Superiorität, wie z.B. moralische Überlegenheit gegenüber Kreon, wird Antigone zugeschrieben. Antigone bleibt ein Mensch, dessen Tod nichts bedeuten wird, wie der Conseller in seinem Monolog erinnert: „Al capdavall, la mort no és res, la mort dels altre, s'entén“ (ANTb, 72). Wie Miralles (1993: LIf.) feststellt, revidiert Espriu seine Einstellung zu Antigones Tat als notwendiges Opfer für die Rettung des Volks in der ersten Fassung und ersetzt sie durch die Infragestellung des Wirkungspotentials der Aufopferung. Dieser Einstellungswechsel gegenüber der Figur der Antigone bestätigt Espriu in seiner gleichnamigen Erzählung in *Les roques i el mar, el blau* (1984):

Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que tindran més raó que els qui triïn l'agraït expedient d'extasiar-se, els ulls en blanc. Esdevindrà la santa per excel·lència, l'única santa indiscutible de l'antiguitat. Però jo endevino qui sóc de debò, trista conca, fadrina de cara allargassada i dura. (SEEC 15, 125)

Diese Worte stimmen mit den Kommentaren des Lúcid Conseller überein. Antigone sieht ihren eigenen Akt als Resultat ihrer Sturheit an und beschreibt sich selbst als normalen Menschen. Ihre Würdigung wird als eine Missinterpretation ihrer Tat durch die Weisen und Gelehrten abgetan.

Damit verbunden ist die schon angesprochene pessimistischere auktoriale Einstellung zur Stellung des Volkes gegen Ungerechtigkeit in der Revision des Dramas. In der ersten Version seiner *Antígona* fügt Espriu im letzten Akt ‚Stimmen‘ (‚Veus‘; vgl. ANTa, 53-56) hinzu, die seit dem Auftritt Antigones vor Kreon den Namen der thebanischen Prinzessin ständig rufen, zuerst mit Zorn, dann aber mit Traurigkeit – wie die Regieanweisungen angeben. Dadurch soll gezeigt werden, dass das Volk an der Seite Antigones steht und dass es zu einem Aufstand bereit ist. Dies bestätigt der Bote, als er Kreon über die Bestattung des Körpers des Polyneikes berichtet:

MISSATGER. – El poble ha sabut de seguida la nova i demana que els [i.e. Antigone und Eumolp] perdonis. Volta amb torxes el palau. (ANTa, 53)

Tiresias warnt den König auch: „No sents la revolta, rei?“ (ANTa, 54). Die Möglichkeit einer Revolte löst sich aber durch die letzten Worte Antigones aus, mit denen sie das Volk dazu ermuntert, in Frieden für die Größe der Stadt zu arbeiten.

In der endgültigen Version des Dramas lässt Espriu hingegen das Volk verstummen. Die Stimmen, die ständig den Namen der Prinzessin riefen, und die damit ihre Teilnahme für Antigone erklärten, verschwinden in der 1967-Fassung. Der Bote berichtet nicht mehr über einen Aufstand, sondern über „una callada multitud“ (ANTb, 67; ‚eine verstummte Masse‘), die außerhalb des Palasts mit Fackeln steht. Tiresias warnt den König dementsprechend nicht mehr vor einer Revolte, sondern vor „una reprovació glaçada“ (ANTb, 69; ‚eine erfrorene Missbilligung‘).

Die Gegenüberstellung der beiden Fassungen lässt einen Wechsel in Esprius Einstellung zur Stellungnahme des Volkes gegen die Tyrannei feststellen. In der ersten Version, die vor dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs verfasst wurde, nimmt Espriu das Volk als revolutionsfähig wahr. Er hält jedoch eine Revolte nicht für das, was Theben (oder Spanien) nach dem Gräueltaten des Krieges braucht, sondern er plädiert für das Ende der Gewalt, die Überwindung des Hasses und die Versöhnung der straitenden Parteien. Dazu ermuntert seine Antigone in ihrem letzten Monolog in der ersten Fassung des Dramas.

Nach über zwanzig Jahren Diktatur betrachtet Espriu dagegen das Volk nicht mehr als revolutionsfähig, sondern als gelähmt und verstummt („reprovació glaçada“, „callada multitud“). Der Lúcid Conseller ist sich dessen vollkommen bewusst:

EL LÚCID CONSELLER (*Al seu amic.*) No hi haurà cap alçament, fóra prematur. Ningú mourà ni un dit per emparar Antígona. [...]. (ANTb, 67)

Espriu denunziert also dadurch die resignierte Stimmung der spanischen Bevölkerung der Grausamkeit des Regimes gegenüber, wie der Lúcid Conseller in seinem abschließenden Monolog behauptet: „sovint les pitjors crueltats no alteren la nostra indiferència“ (ANTb, 72). Wie Pons (2013: 489) bemerkt, tendiert Espriu in der Revision seiner *Antígona* dazu, die individuelle Verantwortung aufzulösen und stattdessen die Rolle des Kollektiven hervorzuheben, was nochmals in den Worten des Lúcid Conseller zu beobachten ist:

I com establir i repartir, doncs, amb nítida precisió, [...] responsabilitats i culpes? La responsabilitat, per exemple, del nostre silenci, fill tant del que sé que anomenes la meva distanciada lucidesa com del que permetràs que qualifiqui de temor, el teu temor de desplaure al nou rei. (ANTb, 73)

Hier reflektiert der Lúcid Conseller über das Schweigen des Volkes gegenüber der Grausamkeit der Tyrannei. Er betrachtet dieses Schweigen als Symptom der Angst oder des Scharfsinns. Unabhängig davon, warum jeder schweigt, mag Espriu – nach den Worten des Lúcid Conseller – das Schweigen als die einzige vernünftige Haltung wahrnehmen, wenn das eigene Leben im Spiel ist. Trotzdem bringt dieses Schweigen eine Verantwortung mit sich, wobei Espriu die These der Kollektivschuld subtil anzusprechen scheint.

Zusammenfassend lassen sich in Esprius Gestaltung der Antigone zwei Aspekte erkennen, durch die sie sich von der sophokleischen Figur unterscheidet und die das Vorhaben Esprius bei der Bearbeitung des mythischen Stoffes zu erklären scheinen. Erstens zeichnet sich Esprius Antigone durch ihre Einnahme einer Zwischenposition zwischen beiden streitenden Parteien aus. Espriu betont in seiner Charakterisierung der mythischen Figur diese Grenzexistenz, indem er sie als Ersatzmutter für die beiden Brüder auftreten lässt. Damit verbunden ist zweitens ihr Plädoyer für Überwindung und Versöhnung. Ihre Zwischenposition erlaubt ihr, an die Möglichkeit einer Versöhnung zwischen den Brüdern durch die Überwindung der Unterschiede und des Hasses, die zum Krieg führten, zu glauben. Im barbarischen Theben, das Espriu durch die Darstellung des Krieges und der Grausamkeit von Kreons Geboten schildert, erhebt sich Antigone als Inbegriff der Humanität, deren Beispiel auf den Ausgang aus dieser dunklen Periode zeigt. Dieser Ausgang erweist sich dennoch als unmöglich – wie Espriu in seiner Revision darlegt –, wenn das Volk gegenüber der Grausamkeit des Tyrannen und der Aufopferung Antigones eine resignierte Haltung zeigt. Antigones Opfer mangelt es dann an jegliche Bedeutung. So wie bei Brecht scheint Espriu erst in seiner späteren Revision die Antigone-Versuchung widerstanden zu haben.

2.3 Das ‚moderne‘ Theben und das ‚antike‘ Spanien

Wie in den vorigen Abschnitten zu beweisen versucht wurde, wendet Espriu in seiner Bearbeitung des Antigone-Stoffes seine Antike-Auffassung an, die in den Kernbegriffen Groteske und Dekadenz wiederzufinden ist, wie Miralles sie (1979) beschreibt.

Durch die Erfindung der Figur des Eumolp gelingt Espriu sowohl die Infragestellung der Botschaft der mythischen Geschichte als auch die Darlegung einer anderen, wahrheitsnäheren Version. Eumolp personifiziert die groteske Maske, mit der Espriu die Kluft zwischen Antike und Gegenwart überwindet. Mittels der Übernahme der Narren-Rolle, die in der Nähe von Bachtins Karnevaltheorie steht, eröffnet er eine neue (modernere) Perspektive, aus der die Entlarvung der Machtverhältnisse erfolgt.

Die dekadente Stimmung in Theben wird erstens durch den Pessimismus vermittelt, der zu Beginn des Dramas von Euriganeia vertreten wird und schließlich den Rest der Frauenfiguren erobert. Auch wenn sich die Zerstörungsvisionen des Sehers Tiresias und der Amme Euriganeia nicht verwirklichen, herrscht in Theben die Furcht vor dem Fall der Stadt, selbst wenn der Feind besiegt wurde. Durch die allmähliche Übernahme der pessimistischen Stimmung durch die Frauenfiguren vermittelt Espriu seine eigenen Dekadenzgedanken, die nach seiner Auffassung auf der Antike zurückzuführen sind. Zweitens wird die dekadente Stimmung auch durch die Hervorhebung der Gräueltaten im Krieg und der ausweglosen Situation in Theben übermittelt. Das Blutbad, in dem Eteokles und Polyneikes umkommen, sowie das grausame Gesetz Kreons betonen das Barbarische²⁶¹ des Geschehens in Theben und im übertragenen Sinne auch im spanischen Bürgerkrieg. Gewalt und Autoritarismus sind der Treffpunkt zwischen dem antiken Theben und dem Spanien des Bürgerkriegs und der Nachkriegszeit.

Selbst Esprius Verzicht auf eine kämpferische Antigone verstärkt die dekadente Stimmung. Die thebanische Prinzessin, die, wie schon angesprochen, als der einzige Ausweg aus der Barbarei in Theben angesehen werden kann, wird wehrlos zum Opfer Kreons und symbolisiert somit das Scheitern der Versöhnungsversuche zwischen beiden streitenden Parteien. Die Vergeblichkeit der Tat Antigones wird zudem in der endgültigen Fassung hervorgehoben, als das Volk verstummt und seine Parteiergreifung für die Prinzessin sich auflöst. Selbst die Aufopferung der thebanischen Prinzessin kann die Dekadenz von Theben bzw. Spanien nicht vermeiden.

²⁶¹ Espriu äußerte sich 1975 in einem Interview zum Kontrast zwischen Zivilisation und Barbarei: “Civilización es, exactamente, democracia, y democracia es exactamente diálogo. Todo aquello que sea impuesto, dictado, es barbarie y no debe prosperar” (SEEC A2, 22).

Die Aktualisierung des Mythos basiert bei Espriu demnach auf der Anpassung des mythischen Stoffes an die Antike-Auffassung des katalanischen Autors, die auf dem Glauben an einen auf die Antike zurückgehende Fluch beruht, der den Menschen unvermeidlich zur Dekadenz drängt. Das Spanien des Bürgerkriegs und der Nachkriegszeit wird dem Theben der Antike gleichgesetzt. Die Aktualisierungsarbeit besteht darin, auf der Basis der intertextuellen Bezüge auf die Parallelen zwischen Antike und Gegenwart hinzuweisen, um eine klare Botschaft zu vermitteln: Die Menschheit wiederholt die gleichen Fehler und geht somit in die Grausamkeit alter Zeiten zurück.

3. Antigone im Kreuzfeuer

Wie aus den Analysen in den vorigen Kapiteln hervorgeht, weisen die *Antigone*-Bearbeitungen von Brecht und Espriu gewisse Gemeinsamkeiten, die die Rezeptionsgeschichte des Mythos im Kontext der jeweiligen Nachkriegszeit exemplifizieren, auch wenn beide Werke von ihren politisch-gesellschaftlichen Entstehungskontexten stark geprägt sind. Im Folgenden sollen die wichtigsten konvergierenden Entwicklungslinien und kontextbedingte Divergenzen zusammenfassend erörtert werden. Dabei sollen insbesondere drei wesentliche Aspekte untersucht werden: die Aktualisierungsmechanismen des Mythos und seiner Figuren, die Tendenz zur Schilderung der Grausamkeit und das Verhältnis Antigones zur Herrscherelite sowie zum Volk.

3.1 Die Aktualisierung des Mythos: Variation oder Korrektur?

Bei ihren Bearbeitungen nähern sich Brecht und Espriu an den Antigone-Mythos auf unterschiedliche Art und Weise an, nicht nur was die philologische, intertextuelle Arbeit anbelangt, sondern auch aufgrund der Eingriffe in den mythischen Stoff, die auch die Vorgeschichte des Mythos betreffen. In diesem Sinne lassen sich in beiden Werken, Brechts *Die Antigone des Sophokles* und Esprius *Antígona*, zwei unterschiedliche Vorgehensweisen beobachten: Korrektur und Variation, zwei unterschiedliche Aktualisierungstechniken, die Vöhler, Seidensticker und Emmerich (2005) in ihrer Einleitung zum Sammelband *Mythenkorrekturen* differenzieren.

Der Begriff der Mythenkorrektur wird aus Brechts Schrift *Berichtigung alter Mythen* (BFA 19, 340f.) abgeleitet.²⁶² Darunter wird eine bestimmte Veränderung des Mythos verstanden, bei der dessen narrative Kerne – was Blumenberg als ‚Mythologem‘ bezeichnet – negiert, ausgeblendet oder überblendet werden (vgl. Vöhler/Seidensticker/Emmerich 2005: 2-5). Als Beispiel wird hier die Korrektur des Sirenen-Mythos durch Kafka erwähnt, der in seinem Prosatext *Schweigen der Sirenen* den mythischen Kreaturen ihren definitiven verführerischen Gesang entzieht und somit ihr wesentlichstes Merkmal negiert. Die Korrektur der Mythen kann ferner explizit oder implizit erfolgen. Im ersteren Fall wird ausdrücklich auf die ursprüngliche bzw. standardisierte Version des Mythos Bezug genommen, wie z.B. in Brechts *Berichtigung alter Mythen*, dessen erster Text mit

²⁶² Der Text *Berichtigung alter Mythen* (1933) – sowie dessen frühere Fassung unter dem Titel *Zweifeln am Mythos* (BFA 19, 338f.) – besteht aus drei Kurztexten, die sich jeweils mit drei wohlbekannten Mythen beschäftigen: Odysseus und die Sirenen, Kandaules und Ödipus. Brecht stellt darin Kernelemente des jeweiligen Mythos infrage wie die Tatsache, dass die Sirenen sangen, oder die Unwissenheit Ödipus.

den folgenden Worten beginnt: „*Bekanntlich* ließ der listige Odysseus [...] sich an den Mast seines Fahrzeugs binden [...]“ (BFA 19, 340; Hervorhebung M.A.S.). Das Wort „*Bekanntlich*“ beschwört die antiken, tradierten Quellen des Odysseus-Mythos, um ihn auf dieser Basis zu ‚berichtigen‘. Bei einer impliziten Korrektur fehlt aber jeglichen Bezug auf den Originalmythos, auch wenn Anspielungen darauf vorhanden sind. So erfolgen beispielsweise die Korrekturen in der Bildenden Kunst.²⁶³

Als Variationen sind dagegen solche Veränderungen zu verstehen, die den narrativen Kern des jeweiligen Mythos unangetastet lassen. Als Basis für diese Auffassung dienen die Überlegungen Blumenbergs, der Mythen als „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsmöglichkeit“ (Blumenberg 1979: 40) definiert. Die Variation eines Mythos kann allerdings auch starke Veränderungen aufweisen. Elemente des Mythos können dabei negiert, ausgeblendet oder überblendet werden, doch seine wesentlichsten Teile – sein ‚Mythologem‘ – sind noch erkennbar. Als Beispiel dafür führen Vöhler, Seidensticker und Emmerich die Stücke Jean Cocteau heran, dessen „Verfahren der Überblendung und Neumontage einzelner Mythenversatzstücke und Figuren des Mythos“ (Vöhler/Seidensticker/Emmerich 2005: 5f.) dem Prinzip einer Korrektur nicht gehorcht.

Beispiele dieser beiden Herangehensweisen beim Umgang mit mythischen Stoffen können anhand einer Gegenüberstellung der *Antigone*-Bearbeitungen Brechts und Esprius erkannt werden. Dabei soll auf drei Aspekte geachtet werden: die intertextuelle Arbeit mit den Vorlagen, die Eingriffe bei der Schilderung des Bruderkonflikts und die Charakterisierung und Entwicklung der Figur des Kreon.

Die Titel der beiden Bearbeitungen bieten schon einen Einblick in die Veränderungsmethoden an, deren sich die jeweiligen Autoren bedienen. Brecht betitelt seine Bearbeitung *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung bearbeitet von Bertolt Brecht*, wobei zum einen auf die zwei Vorlagen seines Textes verwiesen wird²⁶⁴, und zum anderen darauf, dass er auf eine explizite Korrektur des Antigone-Stoffes abzielt. Espriu betitelt dagegen sein Drama *Antígona*, eine eindeutige Anspielung auf die sophokleischen Tragödie, ohne aber dabei der *Antigone* irgendeinem Autor zuzuschreiben.

²⁶³ Siehe dazu Vöhler/Seidensticker/Emmerich (2005: 9f.).

²⁶⁴ Bennholdt-Thomsen (2005) diskutiert in ihrer Untersuchung zu Hölderlins Übersetzung der *Antigone* des Sophokles, inwieweit seine Übertragung als eine Korrektur des Antigone-Mythos angesehen werden kann. Durch die Analyse der Charakterisierung der thebanischen Prinzessin als Antiheos und der Hinwendung zur Natur schlussfolgert die Autorin, dass Hölderlins *Antigonä* nicht als Korrektur betrachtet werden soll, sondern eher als Revision des Mythos.

Espru schließt sich dabei der Rezeptionsgeschichte des Mythos an und legt eine Nacherzählung aus einer moderneren Perspektive vor, ohne sich aber explizit auf die antiken Quellen zu beziehen.

Beide Titel spielen demnach auf die intertextuelle Arbeit mit den jeweiligen antiken Vorlagen an.²⁶⁵ Doch auch hier sind bestimmte Aspekte zu erkennen, die für den unterschiedlichen Umgang von Brecht und Espru mit dem Mythos sprechen. Brecht nimmt bei seiner Arbeit an der Vorlage Hölderlins ein dreifaches Veränderungsvorgehen vor: Zitat, Variation und Imitation (vgl. Castellari 2018: 317f.). Der ganze Text kann als ein Zitat aus Hölderlins Übertragung der *Antigone* des Sophokles angesehen werden, was schon im Titel angedeutet wird. Brecht führt dennoch zahlreiche Veränderungen am Text durch, die aber durch die Nachahmung vom Stil Hölderlins getarnt werden. Die Modifizierungen auf Handlungsebene, die eine Anpassung an die Situation im Deutschland des Zweiten Weltkriegs anstreben, machen allerdings aus der Übersetzung Hölderlins ein neues Stück.

Cocteau's Variationsmechanismen, die von Vöhler, Seidensticker und Emmerich (2005) gepriesen werden, können bei Espru's *Antígona* erprobt werden. Wie im Kapitel 2 gezeigt, legt der katalanische Autor in seiner Bearbeitung eine Synthese und Neumontierung der Geschichte des Falls Thebens auf der Basis bestimmter antiker Vorlagen dar, die diesen mythischen Stoff behandeln: die Tragödien *Sieben gegen Theben* des Aischylos, *Die Phönikerinnen* des Euripides und die *Antigone* des Sophokles.

Die Herangehensweisen von Brecht und Espru bei der Bearbeitung des mythischen Stoffes lassen sich beim Vergleich der unterschiedlichen Schilderung des Eteokles-Polyneikes-Konflikts am besten beobachten. Wie im Vorspiel schon vorweggenommen wird, lässt Brecht Polyneikes nicht auf der Seite des Feindes, sondern auf der Seite Thebens kämpfen und verwandelt dadurch einen Verräter in einen Deserteur, der nach dem Tod seines Bruders Eteokles aus der Schlacht flieht und von Kreon „zerstückt“ (BFA 8, 200; v.17) wird. Dadurch kann Brechts klare Absicht erkannt werden, den antiken Mythos an die gegenwärtigen Verhältnisse des Zweiten Weltkriegs anzupassen. Er lässt den Bruderkonflikt zwischen den beiden Söhnen des Ödipus aus und entzieht dem Labdakiden-Mythos somit eines seiner wesentlichsten Motive: die feindlichen Brüder. Darüber hinaus verfehlt Brecht ein Grundzug der Figur des Polyneikes, der in seinem Namen enthalten ist (*Polyneikes* aus dem Griechischen: ‚Harderreich‘, ‚Vielstreiter‘). Der Sohn des Ödipus

²⁶⁵ Zur intertextuellen Arbeit in den Bearbeitungen Brechts und Espru siehe hier jeweils Abschnitte II, 1.3 und II, 2.1.

wird nicht mehr als Anstifter oder Verursacher des Kampfes dargestellt, sondern eher als das genaue Gegenteil: als derjenige, der vom Kampf flieht und dafür bestraft wird. Der Bruderkonflikt und vor allem die Figur des Polyneikes werden also zugunsten der Anpassung des mythischen Stoffes an die gegenwärtigen Verhältnisse des Autors ‚korrigiert‘.

Demgegenüber behält Espriu in seiner *Antígona* den Bruderkonflikt bei, auch wenn er ihn neu modelliert. Er vertieft sich in die Vorgeschichte des Konflikts und führt ihn auf die Kindheit der beiden Söhne des Ödipus zurück. Espriu erweitert die Motivation der beiden Parteien im Konflikt durch den Bezug auf eine auf die Kindheit der Erbprinzen zurückgehende, nichtgeheilte Wunde. Die Konkurrenz um die Mutterliebe bzw. die Gunst der älteren Schwester Antigone betont die familiäre Bindung der beiden streitenden Seiten, wobei offensichtlich auf den Bruderzwistcharakter des Spanischen Bürgerkriegs hingewiesen wird. Der Verlauf und die politische Motivation des Eteokles-Polyneikes-Konflikts bleiben jedoch bei Espriu unangetastet. Der narrative Kern des Bruderkonflikts wird also beibehalten, auch wenn er hervorgehoben bzw. umakzentuiert wird. Was die Veränderungen an der Vorgeschichte des Mythos betrifft, lässt sich bei Espriu von keiner Korrektur sprechen, sondern eher von einer Variation des Mythos durch die Ausbreitung des Eteokles-Polyneikes-Konflikts zu einer weiteren Dimension.

Bei der Schilderung des Bruderkonflikts bieten Brecht und Espriu jeweils ein Beispiel von Mythenvariation und -korrektur. Beide Autoren stimmen allerdings mit der Umcharakterisierung der Figur des Kreon überein, wobei sich beide der gleichen Aktualisierungstechnik bedienen, der Korrektur. Wie im ersten Kapitel erläutert, erweist sich die Figur des Kreon in der *Antigone* des Sophokles als tragische Figur, in der vier Hauptbegriffe des tragischen Heldentums vereint werden: *hamartia*, *hybris*, *anagnorisis* und *até*. Bei der Charakterisierung des Kreon in den Bearbeitungen Brechts und Espriu sind zwei von denen von besonderer Bedeutung: *anagnorisis* und *até*. In der sophokleischen Tragödie erfolgt die Erkenntnis (*anagnorisis*) des Kreon, als er von der Prophezeiung Tiresias über den Fall Thebens erfährt und er sich seiner Missachtung der göttlichen Gesetze, seiner *hamartia*, und folglich seiner Schuld völlig bewusst wird.²⁶⁶

Weh mir, die Schuld wird niemals auf einen andern
von mir gewälzt werden können.
Ich, ich bin dein [Hämons] Mörder, ich Unglückseliger.
Ja, ich, ich rede die Wahrheit. Io, Diener
führt mich weg so schnell wie möglich, schafft mich fort,

²⁶⁶ Zur Tragik der Figur des Kreon siehe hier Abschnitt I, 2.2.

den, der nicht mehr ist als ein Niemand. (SA, 105; vv. 1317-1322)

Dieses Moment markiert aber auch seine *até*, d.h. die Bestrafung für seine Fehler. Was er Antigone und Polyneikes mit seinem Gebot antat, ist zu seinem eigenen Schicksal geworden. Genauso wie er beim Verbot der Bestattung des Polyneikes gegen die Familie handelt, verliert er sie dann durch die Selbstmorde seines Sohns Hämons und seiner Ehefrau Eurydike ganz. *Anagnorisis* und *até* sind daher für die Entwicklung des Kreon und für seine Charakterisierung als tragische Figur im Bild eines reuevollen und bestraften Tyrannen entscheidend.

Brecht korrigiert seinen Kreon durch die Weglassung seiner *anagnorisis*. Sein Tyrann wird sich nie seiner Fehler bewusst, sodass keine Entwicklung der Figur stattfindet. Kreon bleibt bei Brecht der grausame Tyrann, der er zu Beginn des Dramas war. Selbst der Tod seines Sohns Hämon weckt in ihm keine Reue:

KREON

Seht, was ich da hab. 's ist der Rock. Ich hab geglaubt
Es könnt ein Schwert sein, was ich holen ging. Früh ist's
Mir verstorben, das Kind. Noch eine Schlacht
Und Argos läg am Boden! Aber was da aufkam
An Mut und Äußerstem, das ging nur gegen mich.
So fällt jetzt Thebe.
Und fallen soll es, soll's mit mir, und es soll aus sein
Und für die Geier da. So will ich's dann. (BFA 8, 240f.; vv. 1281-1288)

Die Auslassung von Kreons *anagnorisis* bedeutet aber nicht das Tilgen der *até*, auch wenn sie modifiziert wird. Die Bestrafung Kreons besteht bei Brecht nicht wie bei Sophokles im Verlust der Familie. Der Tod Eurydikens wird bei Brecht nämlich weggelassen und Hämons Tod scheint beim Vater kein Schuldgefühl zu verursachen. Kreons *até* besteht bei Brecht dagegen im Fall Thebens und somit in seiner endgültigen Niederlage. Seine Machtsucht und der Durst nach dem argivischen Grauerz, die in Brechts Bearbeitung zum Krieg gegen Argos führten, haben sich gegen sich selbst gewandt. Auch hier ist Brechts Kritik am kapitalistischen Grund für den Krieg zu erkennen.

Espru modifiziert ebenso diese beiden Momente in der Entwicklung der Figur des Kreon, wobei er aber mit beiden abzurechnen scheint. Bei Espru ist Kreon sich seiner Schuld nie bewusst. Nur angedeutet wird eine gewisse Art *anagnorisis*: Als Tiresias Kreon davor warnt, dass sein Gebot gegen die Beisetzung der Leiche des Polyneikes zum Fall der Stadt führen wird, scheint er über seine Verantwortung dafür zu reflektieren, wie die Worte des Lúcid Conseller („El rostre de Creon s'ha entenebrit“; ANTb, 65) und die Regieanweisungen („Creon vacil·la“; ANTb, 70) ahnen lassen. Doch Kreon erkennt bei

Espru keineswegs seine Schuld und wird auch nicht dafür bestraft. Der Tod Eurydikos wird genauso wie bei Brecht ausgelassen, aber auch auf den Tod Hämons wird verzichtet, sodass eine Bestrafung Kreons ganz ausgeschlossen ist. Im Gegenteil: Nach den Worten des Lúcid Conseller wird Kreon für Jahre regieren: „Creont [...] presidirà potser durant alguns anys una organitzada demagògia“ (ANTb, 72). Wie die schon angeführten Worte des Lúcid Conseller bestätigen, zieht sich die Herrschaft Kreons über Jahre hin, ohne dass der Tyrann dabei seine *até* erlebt. Dies wird nur vom Lúcid Conseller angedeutet: „Creont es decanta amb seny a apuntalar en part el seu poder en aquest sentiment [i.e. die Trauer um Eteokles; M.A.S.]. Mentre duri, perquè aviat s’esbravarà“ (ANTb, 66). Genauso wie bei der *anagnorisis*, wird die Bestrafung Kreons nicht geschildert. Hier projiziert Espru die politische Lage im Spanien der Nachkriegszeit auf den Mythos. Die sich über dreißig Jahre ziehende Franco-Diktatur wird von der Herrschaft des Kreon verkörpert. Nochmals erfolgt die Mythenkorrektur zugunsten einer Anpassung an die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse des Autors.

Die Gegenüberstellung der *Antigone*-Bearbeitungen Brechts und Esprus dient folglich zur Veranschaulichung von zwei unterschiedlichen Vorgehensweisen bei der Aktualisierung eines Mythos. Bei Brechts *Die Antigone des Sophokles* handelt es sich eindeutig um eine explizite Korrektur auf der Basis von Hölderlins *Antigone*-Übersetzung. Durch die Auslassung des Motivs der feindlichen Brüder und die Entfernung von Kreons *anagnorisis* legt Brecht eine korrigierte Fassung des Antigone-Mythos vor, die der Situation im Deutschland des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit gerecht wird. Esprus *Antígona* kann dagegen als ein Wechselspiel zwischen Variation und Korrektur angesehen werden. Dem Eteokles-Polyneikes-Konflikt liegen, wie gezeigt, die gleichen politischen Gründe wie in *Sieben gegen Theben* des Aischylos und *Die Phönikerinnen* des Euripides zugrunde. Er wird aber durch die Vertiefung in die Kindheitserinnerungen der beiden streitenden Seiten ergänzt und damit auch der Ausgangssituation des Spanischen Bürgerkriegs angepasst: zwei ‚verwandte‘ Parteien, die um die Regierung des Staates kämpfen. Die Charakterisierung der Figur des Kreon lässt sich jedoch als eine Korrektur ansehen, da bei Espru die in der sophokleischen Tragödie für die Entwicklung der Figur wesentlichen Merkmale weggelassen werden. Brecht und Espru legen also verschiedene Herangehensweisen bei der Aktualisierung des Mythos vor, auch wenn beide Autoren dadurch das gleiche Ziel erreichen: den antiken Mythos an die Gegenwart anzunähern.

3.2 ‚Brutalisierung‘ der *Antigone*

Wie Flashar (1991: 188f.) in seinen Äußerungen zur Arbeit Brechts an der *Antigone*-Übersetzung Hölderlins anmerkt, ‚brutalisiert‘ Brecht die Antigone, indem sein Text eine Tendenz zur Beschreibung bzw. Hervorhebung des Grausamen aufweist, was auch Esprius *Antígona* charakterisiert. Die Gegenüberstellung von einzelnen Textstellen aus den Bearbeitungen beider Autoren zeigt, dass diese Neigung zur Schilderung des Grausamen zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen Mythos und Gegenwart beiträgt.²⁶⁷

Unter den zahlreichen ‚brutalisierten‘ Textstellen von Brechts Bearbeitung sticht die Umschreibung des ersten Stasimons hervor, vor allem beim Vergleich mit der Hölderlin’schen Vorlage:

Überall weiß er Rat
Ratlos trifft ihn nichts.
Dies alles ist grenzlos 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 gar für nichts. So, ungeheuer
Wird er sich selbst. (BFA 8, 209; vv. 296-310; Hervorhebung M.A.S.)²⁶⁸

Nach Flashar erfolgt hier bei Brecht eine Wendung im Hinblick auf Sophokles und Hölderlin. Die Ambivalenz des menschlichen Handelns, die im ersten Stasimon von Sophokles’ Original durch die Verwendung des doppelsinnigen „δεινός“ vorliegt, wird bei Brecht „durch die Auffassung von der Feindseligkeit der Menschen gegeneinander nach

²⁶⁷ Gründlicher kommentiert Flashar (1988) in seiner komparatistischen Untersuchung der beiden Texte die genauen Textstellen, in denen die ‚Brutalisierung‘ von Hölderlins *Antigonä* zu erkennen ist. Dabei wird festgestellt, dass nicht nur die Beschreibung der Gräueltaten des Krieges bei der Brutalisierung eine Rolle spielt, sondern auch die gewalttätige Sprache der Figur des Kreon.

²⁶⁸ In Hölderlins Fassung des ersten Stasimons der *Antigone* ist das Motiv des Joches auch präsent, obwohl es als Sinnbild der Macht des Menschen über die Natur gilt:

Und wilder Thiere Zug,
Und des Pontes salzbelebte Natur
Mit gesponnenen Nezen,
Der kundige Mann.
Und fängt mit Künsten das Wild,
Das auf Bergen übernachtet und schweift.
*Und dem rauhmähnigen Rosse wirft er um
Den Naken das Joch, und dem Berge
Bewandelnden unbezähmten Stier.* (StA 5, 219; vv. 362-370; Hervorhebung M.A.S.)

der Art des ‚homo homini lupus‘“ (Flashar 1988: 400) ersetzt. Brecht besteht somit auf die Fähigkeit der Menschen, sich gegenseitig zu vernichten. Es scheint hier angebracht, diese Passage mit dem oben angeführten Zitat in Verbindung zu bringen, in dem Antigone beschreibt, wie Kreon Polyneikes „zerstückt“. Ein gewisses Interesse an der Schilderung des Zerreißens und Zergliederns des menschlichen Körpers lässt sich also bei Brecht beobachten. Dies ließe sich als ein Hinweis auf die ‚Zerlegung‘ des Menschen durch Gewalt interpretieren. Seine gewalttätige Tendenz gegen den Mitmenschen zerstört den Menschen selbst und entzieht ihm seine Humanität.

Auch wenn Espriu in seinem Drama die Struktur der sophokleischen Tragödie nicht beibehält – weswegen das erste Stasimon nicht wiedergegeben wird –, betrachtet Juanmartí Generès (2015: 349) das Gespräch zwischen Eumolp und Tiresias im zweiten Akt als eine dialogische Umsetzung der Menschen-Ode der *Antigone* des Sophokles in einem ebenso pessimistischen Ton. Auch hier werden nämlich die Unwerte der Menschheit angesprochen, u.a. Geiz, Gewalt und Verfall.

EUMOLP El diner interpreta sovint més bé que les teves [des Tiresias] orelles.

TIRÈSIAS Sóc un cec, però el meu braç és encara potent, sacríleg. La teva llengua és una serp.

EUMOLP Fujo. No m'agraden els cops a les palpentes. (ANTb, 44)

EUMOLP [Die Wächter] Han buscat refugi contra la corrupció i la tempesta [...]. (ANTb, 45)

Brechts Neufassung und Esprius Umgestaltung des ersten Stasimons stimmen in der Schilderung eines negativen, sogar dekadenten Menschenbildes überein. Der Mensch erscheint als unbarmherziges, mitleidloses Wesen, das seinen Mitmenschen gegenüber feindlich gesinnt ist.

Doch das Interesse an der Schilderung des Grausamen lässt sich im Gespräch zwischen Eumolp und Tiresias aus Esprius *Antígona* am besten dann beobachten, als Eumolp, der als Augen des blinden Tiresias fungiert, beschreibt, wie die Geier die Leiche des Polyneikes zerreißen:

EUMOLP Com s'acarnissen damunt Polinices! Devoren amb presses, arriben als ossos: no sents el soroll? La carn penja dels becs massa plens. (ANTb, 47)

Ein ähnliches Bild wird in Brechts Bearbeitung beschworen, als die Alten Thebaner das Schlachtfeld vor den Toren der Stadt beschreiben:

Und du siehst Hunde
Denen glänzet das Angesicht.
Die edelsten Geier fliegen zu ihr; sie schreiten,
von Leichnam zu Leichnam,

Und von dem reichlich bereiteten Mahle
Nicht in die Höhe können sie steigen. (BFA 8, 204; vv. 133-138)²⁶⁹

Sowohl Brecht als auch Espriu erkennen wohl bei ihrer Arbeit an der sophokleischen Vorlage die symbolische Kraft der Vögel in der Tragödie. Wie Steiner (2014: 280ff.) erläutert, spielen diese Tiere in der *Antigone* eine vielfältige Rolle. Mehrmals sind sie im Laufe des antiken Dramas präsent. Im ersten Stasimon werden sie beispielsweise als „Zeichen seiner [des Menschen] seltsamen Herrschaft über die Ordnung der Natur“ (Steiner 2014: 280) („Den Stamm munterer Vö- / gel umgarnt er und fängt sie / [...] der allzu kluge Mensch“; SA, 33; vv. 342-347). Im Bericht des Wächters über die Bestattung des Polyneikes durch Antigone fungiert allerdings das Motiv des Vogels als Bild der weiblichen bzw. mütterlichen Trauer: „das Mädchen [wird] gesehen, und es jammert laut / im schrillen Ton eines Vogels, wie er klagt, wenn er des leeren / Nestes Unterschlupf sieht [...]“ (SA, 39; vv. 423ff.). Doch die Vögel erscheinen auch als Symbol für die Wildheit und die Grausamkeit, was sich in der sophokleischen *Antigone* vor allem in den Raubvögeln, die die Leiche Polyneikes zerfleischen, sowie bei der Beschreibung der Vogelschau durch Tiresias²⁷⁰ niederschlägt:

da höre ich unbekanntes Laut von Vögeln,
wie sie in böser und unverständlicher Wut krächzten;
wie sie mit den Klauen einander blutig zerfleischten [...] (SA, 81; vv. 1001ff.)

Auf diese letzte Funktion der Vögel konzentrieren sich sowohl Brecht als auch Espriu in ihren *Antigone*-Bearbeitungen. Beim katalanischen Autor wird insbesondere dieses letzte Bild der Vögel betont. Jeglicher Bezug auf die anderen Funktionen dieser Tiere wird ausgelassen. Selbst wenn Esprius Antigone vor der Leiche Polyneikes steht und sich an die Kindheit mit ihrem Bruder erinnert, ein Moment, in dem sich die Rolle des Vogels als Bild der weiblichen bzw. mütterlichen Trauer entfalten sollte, fordert die Prinzessin Eumolp auf, die Vögel aufzuschrecken: „Allunya els ocells!“ (ANTb, 55).

Bei Brecht sind in Anlehnung an Hölderlins Vorlage alle erwähnten symbolischen Funktionen der Vögel beibehalten.²⁷¹ Dennoch ist dabei ebenso eine deutliche Tendenz

²⁶⁹ Diese Passage stammt aus Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans*. Es handelt sich dabei um die deutsche Fassung des Lieds *Unter dem Felsen am Wege* vom arabischen Dichter Ta'abbata Charran. Siehe dazu hier Abschnitt II, 1.3.1.

²⁷⁰ Die Rolle der Vögel in Tiresias' Vogelschau geht allerdings über die Darstellung der Grausamkeit hinaus. Wie Steiner (2014: 280f.) erklärt, können die Raubvögel, die Tiresias interpretiert, als Zeichen der Missbilligung von Kreons Gebot seitens der Götter gedeutet werden.

²⁷¹ Brecht übernimmt in seiner Bearbeitung mit gewissen Änderungen die Verse Hölderlins, aus denen sich die hier angesprochenen Funktionen des Motivs der Vögel ableiten lassen (siehe vv. 279ff. und 341ff.). Was die Verse aus dem ersten Stasimon betrifft, muss dennoch darauf hingewiesen werden, dass – wie

zur Hervorhebung ihrer Funktion als Sinnbilder der Grausamkeit erkennbar. In diesem Sinne spielt nicht nur der Rückgriff auf Goethes Übersetzung des arabischen Lieds von Ta'abbata Charran eine wichtige Rolle, sondern auch die Umdeutung der Vogelschau des Tiresias. Auch wenn Brecht die Beschreibung des Sehers größtenteils aus Hölderlins Übersetzung übernimmt, führt er entscheidende Veränderungen durch, welche die Deutung der Prophezeiung neu bestimmen:

auf altem
Stuhl saß ich, wo vor mir ein Hafen aller Vögel.
Da hört ich in den Lüften es sich regen, *mörderisch*.
Und war ein Wüten, sich mit Klauen Zerrn
In *schlachtendem Geflügel*. Fürchtend
Prüft ich die schnell entzündeten Altäre. Und
An keiner Stelle fand ich gutes Feuer an. Nur Rauch
Wälzte sich tranig auf und des Opferviehs
Schenkel sahn offen aus dem Fett, das sie bedeckte. (BFA 8, 229; vv. 923-931;
Hervorhebung M.A.S)²⁷²

Unter den zahlreichen Veränderungen sticht die Verwendung der Ausdrücke „mörderisch“ und „in schlachtendem Geflügel“ hervor, die die in Hölderlin enthaltenen Worten „In Mord“ (v. 1041) und „Der Flügel Sausen“ (v. 1042) ersetzen. Der Vergleich zwischen Hölderlins und Brechts Fassungen lässt vermuten, dass die von Brecht bevorzugten Ausdrücke die Verantwortung des Menschen für das Verhalten der Raubvögel zu betonen suchen. Das Adjektiv ‚mörderisch‘ wird vom Substantiv ‚Mörder‘ abgeleitet, wodurch die Schuld eines Menschen angedeutet wird, während die Verwendung des Verbs ‚schlachten‘ in Verbindung mit dem Substantiv ‚Geflügel‘ an menschlichen Tätigkeiten

Castellari (2004: 168-171) beweist – die in Brechts Bearbeitung vorhandene Verse aus einer früheren Version des Stasimons stammen, wie bereits im Abschnitt II, 1.3.1 zu sehen war.

²⁷² Bei Hölderlin:

Denn auf dem alten Stuhle, Vögel schauend.
Saß ich, wo vor mir war ein Hafen aller Vögel,
Da hört' ich unbekannt von denen ein Geschrei,
Mit Üblem Wüthen schrien sie und wild,
Und zerrten mit den Klauen sich einander,
In Mord, das merkt' ich, denn nicht unverständlich war
Der Flügel Sausen. Schnell befürchtet' ich,
Und kostete die Flamm', auf allentzündeten
Altären. Aber aus den Opfern leuchtet'
Hephästos nicht. Hingegen aus der Asche
Der nasse Geruch verzehrte die Hüften,
Und raucht' und wälzte sich, und hoher Zorn ward
Umhergesäet, und die benezten Hüften
Sahn offen aus dem Fett, das sie bedekte (StA 5, 247f.; vv. 1036-1049)

des Tierzüchtens und -verzehrens erinnert. Diese Veränderungen sind eindeutig als Hinweis auf die Schuld Kreons zu interpretieren, wie durch die Erklärung des Sehers bestätigt wird:

Dies wär der zeichenlosen Orgien tödliche Erklärung:
Du Kreon bist's, durch den die Stadt erkrankte.
Denn die Altäre sind und Feuerstellen
Entweiht von Hund und Vogel, die sich sättigten
Vom unschicklich gefallnen Sohn des Ödipus. (BFA 8, 230; vv. 934-938; Hervorhebungen M.A.S.)

Meilenentfernt von einer schwer verständlichen und dunklen Deutung der Vogelschau weist Brechts Tiresias auf Kreon als den eindeutigen Verantwortlichen für den Fall Thebens hin. Brecht bedient sich also des Motivs der Raubvögel nicht nur zur Hervorhebung der Gräueltaten des Krieges, sondern auch der Verantwortung Kreons für den Fall der Stadt. Der König erscheint in Brechts *Antigone*-Bearbeitung als einziger Verursacher des Horrors des Krieges. Vorweggenommen wird dies im Bild des vom Blut des Polyneikes besprengten Kreon, das Antigone in den ersten Versen von Brechts Drama beschwört:

Hat der hinstürzende Flüchtling
Die Dirzäischen Bäche gequert, aufatmend
Sieht er Thebe, die Siebentorige, stehn, da greift
Den vom Blut des Bruders Besprengten Kreon, der hinten
Einpeitscht alle sie in die Schlacht, und zerstückt ihn. (BFA 8, 200; vv. 13-17; Hervorhebung M.A.S.)

Das Bild des ‚Blutbesprengten‘ markiert bei Brecht eindeutig die Schuld Kreons an den Tod der beiden Söhne des Ödipus. Der Tyrann ist nämlich derjenige, „der hinten / Einpeitscht alle sie in die Schlacht“ (BFA 8, 200 vv. 15f.). Das Blut auf seinem Körper offenbart seine Schuld an den Tod des Eteokles als Kriegsführer. Dass er Polyneikes nicht nur tötet, sondern auch „zerstückt“, betont darüber hinaus die dehumanisierte Haltung Kreons.

Die Charakterisierung von Brechts Kreon als machtsüchtiger, grausamer Tyrann ähnelt der Definition des barbarischen Heerführers, die Friedrich Engels in seinem Werk *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884)²⁷³ darlegt:

Der Heerführer des Volks – rex, basileus, thiudans – wird unentbehrlicher, ständiger Beamter. Die Volksversammlung kommt auf, wo sie nicht schon bestand. Heerführer, Rath, Volksversammlung bilden die Organe der zu einer militärischen Demokratie fortentwickelten Gentilgesellschaft. Militärisch – denn der Krieg und die

²⁷³ In *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884) greift Engels auf die Ideen des Anthropologen Lewis Henry Morgan in seiner Schrift *Ancient society* (1877), in der der Weg der Menschheit in die Zivilisation, in verschiedenen Phasen aufgeteilt, beschrieben wird. Dabei seien Wildheit und Barbarei Vorstufen der Zivilisation.

Organisation zum Krieg sind jetzt regelmäßige Funktionen des Volkslebens geworden. Die Reichthümer der Nachbarn reizen die Habgier von Völkern, bei denen Reichtumserwerb schon als einer der ersten Lebenszwecke erscheint. *Sie sind Barbaren*: Rauben gilt ihnen für leichter und selbst für ehrenvoller als Erarbeiten. Der Krieg, früher nur geführt zur Rache für Uebergriffe oder zur Ausdehnung des unzureichend gewordenen Gebiets, wird jetzt des bloßen Raubs wegen geführt, wird stehender Erwerbszweig. (Engels 1990: 101; Hervorhebung M.A.S.)

Die Figur des Kreon bei Brecht scheint nach dem Maßstab eines barbarischen Herrschers im Sinne Engels dargestellt zu sein. Die Alten Thebaner bilden die sogenannten „Volksversammlung“, die zur Basis einer „militärischen Demokratie“ gehören. Brechts Tyrann erweist sich als Heerführer, indem er den Krieg zum eigenen Profit führt: es handelt sich dabei um einen Raubkrieg gegen Argos, um sich das argische Grauerz zu verschaffen. All das aber immer aus der Sicherheit des königlichen Palastes. Die Anführung von Engels Beschreibung des barbarischen Tyrannen wirft wohl Licht auf die Feststellung Brechts im *Antigonemodell 1948*, dass die Antigone „auf die barbarische Pferdeschädelstätte“ (BFA 27, 265) gehöre.²⁷⁴

Angeht die eindeutigen Parallelen zum Deutschland der 1930er und 1940er Jahren kann der Schluss gezogen werden, dass Brecht bei der Konzeption seiner *Antigone*-Bearbeitung die in den linken intellektuellen Sphären verbreiteten Ansicht, dass die Entstehung der faschistischen Regimes im Europa der 1930er Jahren als Rückfall in die Barbarei zu interpretieren ist.²⁷⁵ Darunter befand sich auch Adorno, der in der Vorrede zu seiner zusammen mit Horkheimer veröffentlichten *Dialektik der Aufklärung* erklärt, dass die Menschheit „in eine neue Art von Barbarei versinkt“ (Adorno/Horkheimer 2002: 1).

Das Bild des ‚Blutbesprengten‘ ist auch in Esprius Text wiederzuerkennen, als Ismene, die Identität der Kämpfer verkennend, ihrer Schwester über den Tod der beiden Söhne des Ödipus berichtet:

ISMENE Dos guerrers, *coberts de ferides*, lluitaven sense repòs. *La sang impedia que els reconeguéssim*: ningú no sabia ni endevinava qui eren. A la fi, els ha engolits un mateix *bassalot de sang*. (ANTb, 34; Hervorhebung M.A.S.)

²⁷⁴ Diese ‚barbarische‘ Charakterisierung Kreons in Anlehnung an Engels Abhandlungen stünde darüber hinaus eng mit Fricks (1998) Ansicht verbunden, dass Brechts *Antigone*-Bearbeitung stark marxistisch geprägt sei. In Engels Darstellung des barbarischen Herrschers als materialistischer Kriegsführer ist die marxistische Färbung nicht zu übersehen.

²⁷⁵ Zu dieser Interpretation der geschichtlichen Abläufe siehe die Studie Eberls (2021) über die Kulturkritik im Laufe der menschlichen Geschichte im Spiegel der Begriffe ‚Naturzustand‘ und ‚Barbarei‘. Im sechsten Kapitel seiner Untersuchung setzt er sich mit den Menschheitsverbrechen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und konkret mit denen des Zweiten Weltkrieges und des Holocaust (siehe Eberl 2021: 470-484) auseinander, wobei die zeitgenössische Verwendung des Begriffs ‚Barbarei‘ zur Beschreibung der Untaten des Nationalsozialismus erörtert wird.

Das Motiv des Blutes, das in Esprius *Antígona* auch in Verbindung mit dem des Wassers auftaucht, kondensiert verschiedene Aspekte des Mythos und deutet ferner auf gewisse Parallelen zur Gegenwart hin. Das Blut steht gewiss für die familiäre Bindung zwischen den Kämpfern. Die Unmöglichkeit der Identifizierung der Kämpfer verdeutlicht aber auch die Tragik des Spanischen Bürgerkriegs, eines – in Esprius Worten – „Krieges ohne Sieg zwischen Brüdern“ (Espriu 2007, Bd. 2, 23). Die Konnotation des ‚Blutbesprengten‘ als Sinnbild des Schuldträgers legt Espriu zwar nicht direkt in dieser Szene dar. Trotzdem lässt sich vermuten, dass die Blutvermischung, woraus sich die ‚Riesenblutpfütze‘ („bas-salot de sang“) ergibt, auch eine weitere Metapher von Esprius Auffassung des Spanischen Bürgerkriegs darstellt: ein barbarischer Akt, für den beide streitenden Seiten verantwortlich sind.²⁷⁶

Doch das Blut der beiden Söhne des Ödipus kann auch auf den Fluch des Ödipus-Stammes anspielen und übertragend auch auf das Schicksal der ganzen Menschheit. Dies steht in enger Verbindung mit der dekadenten Antike-Auffassung Esprius, der in den älteren Zeiten den Ansatzpunkt eines Fluchs identifiziert, der den Menschen zur Barbarei und zum eigenen Zerfall zwingt. Esprius Antigone scheint in ihrem letzten Monolog vor ihrem Tod diesen Fluch anzusprechen: „Que la maledicció s’acabi amb mi“ (ANTb, 71).

Das Blut – „la sang, la fatiga mil·lenària“ (SSEC 12, 85) wie Espriu im Gedicht *’Ix, ’ixà, elí, elis* aus der Sammlung *El caminant i el mur* (1954) darlegt – symbolisiert diesen Fluch und taucht als wiederkehrendes Motiv in zahlreichen Gedichten des katalanischen Autors wie z.B. im Gedicht II aus *La pell de brau* (1960):

[...]
 El sol no pot assecar,
 pell de brau,
 la sang que tots hem vessat,
 la que vessarem demà,
 pell de brau. [...] (SEEC 12, 256f.)

[...]
 Die Sonne ist nicht fähig,
 Stierhaut,

²⁷⁶ Nicht zu übersehen ist, dass Espriu – wie im Kapitel II, 2 ausführlich behandelt – mit seiner *Antígona* nicht nur die Tragik des Spanischen Bürgerkriegs darlegt, sondern auch die Tatsache denunziert, dass dieser Konflikt nur zum Profit eines Dritten führte: So wie Kreon in seiner *Antígona* den Konflikt zwischen den beiden Söhnen des Ödipus anstiftet, um sich als König Thebens zu erheben, profitierte Franco vom Konflikt, um Spanien zu regieren. Wie schon angemerkt, Espriu stellt seinen Kreon als ein *strategós* dar, der aus der Sicherheit des Palastes vom Krieg profitiert. Die Schuld an der Eskalation des Konflikts wird in Esprius Drama eindeutig Kreon zugewiesen, wie Antigone („Els teus consells han estat fatals a la meva casa. Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ja és teva“; ANTb, 68) und auch Tiresias „Si algú ja diu que el teu consell ha perdut els antics dinastes, tothom afegirà que la teva llei va enfonsar Tebes“ ANTb, 69) feststellen.

das Blut zu trocknen, das wir alle vergossen haben,
das wir morgen vergießen werden,
Stierhaut. [...] (Espriu 2007, Bd.2, 15)

Nicht einmal die Sonne ist imstande, das Blut zu trocknen, d.h. den Fluch der Menschheit zum eigenen Zerfall zu brechen. Diese Verse aus *La pell de brau* beleuchten die folgenden Worte Euridykes aus dem ersten Akt von Esprius Drama: „*Sota el cel indiferent, sota la crueltat de la llum* jeuen uns cossos sense vida“ (ANTb, 35; Hervorhebung M.A.S.). Das Licht der Menschheit, die guten Taten der Menschen – wie die Antigones –, sind nicht genug, um das Blut zu trocknen, d.h., um den Fluch zu brechen, die auf den Menschen seit Jahrtausenden lastet.

In den Gräueltaten des Spanischen Bürgerkrieges sowie in der Gewaltanwendung der autoritären Regimes, die im Europa der 1930er Jahren entstanden sind, insbesondere in der Franko-Diktatur in Spanien, erkennt Espriu den Fluch der Menschheit wieder, den sie unvermeidbar zum eigenen Zerfall führt. Kreon, der Tyrann, ist nun in Spanien, Deutschland und Italien wiedererstanden. Die Menschheit begeht aus der Perspektive des katalanischen Autors die gleichen Fehler, vor denen schon Sophokles gewarnt hat, wobei sie nach Esprius Ansicht zur Dekadenz verurteilt ist.

Durch die Hervorhebung der Gräueltaten des Krieges mittels des Motivs des Blutes bzw. des Blutbesprengten sowie durch die grausame, dehumanisierte und machtsüchtige Charakterisierung des Kreon legen beide Autoren, Brecht und Espriu, ihre eigene Antike-Auffassung dar. Die Projektion gegenwärtiger Geschehnisse auf die mythische Vergangenheit ist demnach als eine Warnung zu deuten: In den Gräueltaten des Krieges und in der Errichtung autoritärer Regimes identifizieren beide Autoren eine Regression der Menschheit in die Barbarei älterer Zeiten.

3.3 Antigone zwischen Herrscherelite und Volk

Brechts und Esprius Arbeit am Antigone-Mythos zeichnet sich durch ein gewisses Interesse daran aus, der Geschichte der thebanischen Prinzessin mit dem Volk in Verbindung zu bringen. Diese gemeinsame Tendenz wird bei beiden Autoren gleichermaßen aufgelöst, was in engem Zusammenhang mit ihrer Abkehr von der Huldigung der Antigone als Widerstands- und Versöhnungsideal steht.

In Brechts Arbeitsjournal äußert Brecht sein Vorhaben, im Antigone-Mythos eine „höchst realistische Volkslegende“ (BFA 27, 255) zu entdecken, d.h. in der so-

phokleischen Tragödie eine „Ur-Antigone“ (Frick 1998: 496) ‚auszugraben‘. Die ‚Durchrationalisierung‘, der sich der Mythos unterzieht, steht im Dienst dieses Vorhabens. Darüber hinaus lässt sich die balladenartige Konzeption des Vorspiels als einen Versuch ansehen, durch die Umschreibung des Mythos in einer traditionellen volkstümlichen Form die darin verborgene ‚Volkslegende‘ ans Licht zu bringen.

Auch Espriu unternimmt diesen Versuch, wobei die Erfindung des Narren Eumolp eine wesentliche Rolle spielt. Durch das Binom Antigone-Eumolp, das gemeinsam ihrem Schicksal entgegentritt, wird dem Opfer der Prinzessin nicht zuletzt ein volkstümlicher Charakter zugewiesen. Die Verbindung Antigones mit dem Volk wird ferner durch die Stimmen verstärkt, die in der ersten veröffentlichten Fassung des Dramas ständig den Namen der Prinzessin rufen, wodurch angedeutet wird, dass das Volk Partei für sie ergreift. Die letzten Worte Antigones in der ersten Fassung des Dramas bestätigen dies. Die Prinzessin wendet sich direkt an das Volk, rät ihm von einer Revolte ab und ermuntert es stattdessen dazu, beim Wiederaufbau Thebens zusammenzuarbeiten: „Torna a les cases poble de Cadmos! [...] Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat.“ (ANTa, 55).

In den Bearbeitungen beider Autoren lässt sich also ein Versuch identifizieren, der Figur der Antigone und ihrer Aufopferung einen gewissen volkstümlichen Charakter zuzuschreiben. Dies muss dennoch im Rahmen der ‚Antigone-Versuchung‘ verstanden werden. Denn diese Verbindung der Prinzessin mit dem Volk löst sich wiederum auf. Brecht verneint im Vorwort zum *Antigone-Modell 1948* die Identifizierung der Antigone mit dem deutschen Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime (vgl. BFA 25, 74). Antigone gehört ihm zufolge der Herrscherelite, die zum Horror des Krieges geführt hat, wie die Alten Thebaner anmerken: „Aber auch die hat einst / Gegessen vom Brot, das in dunklem Fels / Gebacken war.“ (BFA 8, 228; vv. 865ff.). Aus der Perspektive des marxistisch gesinnten Brechts kann sie deswegen nicht als Vertreterin des deutschen Widerstands gelten, sondern sie verkörpert eher eine „Palastrevolte“ (Wagner 2006: 117). In dieser Hinsicht relativiert Espriu in seiner endgültigen Fassung des Dramas die Verbindung der thebanischen Prinzessin mit dem Volk durch die Auslassung der Stimmen, die ihren Namen rufen. Stattdessen wird das Volk als eine „callada multitud“ (ANTb, 67; ‚eine verstummte Masse‘) beschrieben. Espriu ersetzt zudem die direkte Anrede an das Volk durch eine indirekte Ansprache, bei der Kreon und seine Berater als Vermittler zwischen ihr und dem Volk fungieren sollen: „Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. [...] [Q]ue el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar, i tant

de bo que tu, rei, i tots vosaltres vulgueu i el sapigueu servir“ (ANTb, 71), sind die allerletzten Worte der Antigone von Espriu, die sie an Kreon und seine Berater richtet.

Die Auflösung der von den beiden Autoren angestrebten Verbindung zwischen Antigone und dem Volk erfolgt allerdings parallel zu einer gewissen Schuldzuweisung an das Letztere, vor allem an die oberen, oligarchischen Schichten. Durch die Um-Funktionalisierung des Chors in seiner Bearbeitung legt Brecht die Mitverantwortung der oligarchischen Elite für den Horror und die Gräueltaten des Krieges offen, da sie vor Kreons Grausamkeit aus eigenem, materialistischem Interesse schweigen und dem Tyrannen freien Lauf lassen. Selbst Kreon wirft ihnen das vor: „Undankbare! Fresser der Fleische, aber / Des Kochs blutige Schürze gefällt nicht!“ (BFA 8, 235; vv. 1092f.). Ähnliches ist in Esprius Bearbeitung zu beobachten, als der Lúcid Conseller die Ratifizierung von Antigones Todesurteil durch die Berater Kreons als eine Entscheidung aus eigenem Interesse entlarvt: „Sense un bri d’imaginació, els nostres col·legues [d.i. Kreons Berater] s’entaularan al vespre, com cada dia, i menjaran amb molta gana, com sempre“ (ANTb, 72). Das Schweigen vor der Ungerechtigkeit und dem Terror eines autoritären Regimes und folglich deren Duldung verwandelt also nach beiden Autoren die oligarchische Elite in Mitäter.

Doch inwieweit ist das einfache Volk auch verantwortlich für den Horror der Tyranis Kreons? In Brechts Bearbeitung wird dies nur angedeutet, als Hämon seinen Vater über die „innere[] Unlust“ des Volkes berichtet:

Furchtbar ist dein Name dem Volke. So, auch wenn Großes
Aufflammt, Kleines würde dir zugetragen doch höchstens.
[...] Wisse, die Stadt ist voll von *innerer Unlust*. (BFA 8, 219f.; vv. 599-609; Hervorhebung M.A.S.)

Hämon verrät seinem Vater die Angst des Volkes vor der Tyranis und seine Furcht davor, dem Tyrannen zu missfallen. In der Stadt herrscht offensichtlich Unzufriedenheit mit der Regierung. Hervorzuheben ist hier aber die Verwendung des Adjektivs ‚innere‘, was vermuten lässt, dass die Angst vor dem Tyrannen die Äußerung dieser Unlust verhindert. Ob und inwieweit dieses Schweigen dazu beiträgt, dass dem Volk eine gewisse Schuld zugewiesen wird, kann hier nur geahnt werden.

In Esprius *Antígona* wird die Frage nach der Rolle des Volkes durch das Auftauchen einer revolutionären Menge zum Teil beantwortet. Der Unterschied zwischen dem ‚schreienden‘ Volk der ersten Fassung und der ‚schweigenden Menge‘ („callada multitud“) der Fassung letzter Hand, lässt einen Gesinnungswechsel des Autors gegenüber der Rolle des Volkes bei dem Kampf gegen die Tyranie beobachten. Wichtig ist hier jedoch

zu bemerken, dass Espriu das Schweigen des Volks vor der Ungerechtigkeit und Grausamkeit Kreons mit einer gewissen Ambivalenz beurteilt. Der Lúcid Conseller deutet darauf hin, dass Schweigen mitverantwortlich macht, indem es als eine gewisse Indifferenz gegenüber dem Horror des Krieges und dem Terror eines autoritären Regimes interpretiert werden kann: „La responsabilitat, per exemple, del nostre silenci, fill tant del que sé que anomenes la meva distanciada lucidesa com del que permetràs que qualifiqui de temor, el teu temor de desplaure al nou rei.“ (ANTb, 73). Wie aus diesen Worten interpretiert werden kann, ist das Schweigen nicht nur als Symptom der Angst zu deuten, was für die Idee der Kollektivschuld spricht. Das Schweigen kann auch ‚Sohn der distanzierten Hellsichtigkeit‘ („fill [...] de la meva distanciada lucidesa“) sein: Schweigen erscheint als einzige vernünftige Alternative vor dem Terror des Tyrannen, wenn man das eigene Leben retten will.

Die Beziehung zwischen dem Volk und Antigone scheint folglich zum Misserfolg verurteilt zu sein, sei es aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Herrscherelite oder wegen des durch Angst motivierten Immobilismus des Volkes. Beide Autoren, Brecht und Espriu, thematisieren die Mitverantwortung des Volkes für den Horror der jeweiligen autoritären Regimes. Sowohl der oligarchischen Sphären – die Alten Thebaner bei Brecht und die Berater (Consellers) bei Espriu – als auch des Volks. Das Schweigen vor der Ungerechtigkeit und der Untaten eines Tyrannen verwandelt die oligarchischen Schichten und bis zu einem gewissen Grad sogar das einfache Volk, das vor Angst nichts dagegen unternimmt und seine „innere Unlust“ (BFA 8, 220) nicht äußert, in Mittäter.

3.4 Brecht und Espriu: die ‚antike‘ Gegenwart

Wie die *Antigone*-Bearbeitungen Brechts und Esprius beweisen, erweist sich die *Antigone* des Sophokles als einen geeigneten mythischen Stoff zur Schilderung der Nachkriegszeit. Durch eine komparatistische Studie der beiden Texte wurde versucht, auf die Rezeption des Mythos in der Nachkriegsliteratur in Deutschland und Spanien Licht zu werfen. Hinsichtlich der Hauptziele der vorliegenden Untersuchung kann Folgendes geschlussfolgert werden.

Was das Potenzial des Mythos zur Darstellung des Nachkriegs und des Exils betrifft, zeigt die Gegenüberstellung der *Antigone*-Bearbeitungen Brechts und Esprius, dass sie sich dabei auf zwei der zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten des Mythos gestützt haben. Während Brecht sich auf die Schilderung des Tyrannen bzw. der Tyrannis Kreons konzentriert, plädiert Espriu für die Charakterisierung Antigones als Inbegriff der Pietät

bzw. als Befürworterin der Versöhnung zwischen beiden Parteien des Konflikts. Ihre Bearbeitungen zeigen zudem, wie sich der Antigone-Mythos für die Schilderung und Anprangerung der Schuld des Volkes, vor allem der oligarchischen Schichten, am Horror eines Kriegs eignet.

Brechts und Esprius Bearbeitungen bleiben zudem im Bereich der *polis* bzw. der Kollektivität beschränkt. In Anlehnung an die Unterscheidung Fraisses (1974) liegt den Bearbeitungen Brechts und Esprius die Auffassung der ‚Antigone *contre*‘ zugrunde, d.h. des Konflikts zwischen Antigone und Kreon. Das Bild der gegen Tyrannei und Ungerechtigkeit kämpfenden Antigone, das in der abendländischen Tradition seit Jahrhunderten gehuldigt wird, hat sowohl bei Brecht als auch bei Espriu nach der Erfahrung des Krieges und des Autoritarismus den Rückgriff auf den Mythos motiviert. Kreon avanciert somit zum Inbegriff der autoritären Regimes, die im Europa der 1930er Jahre entstanden sind und zu kriegerischen Auseinandersetzungen führten. Kreon gewinnt folglich an Bedeutung in beiden Texten. Hervorzuheben ist allerdings, dass Antigone in beiden Werken eine entschleiende Funktion zugeschrieben wird, wobei sie bei der Entlarvung der Verantwortung Kreons und seiner Anhänger für den Horror und die Folgen des Krieges eine wesentliche Rolle spielt.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart bei Brecht und Espriu kann die Hypothese bestätigt werden, von der die vorliegende Untersuchung ausging. Beide Autoren vertreten eine negative Antike-Auffassung, nach der die mythische Vergangenheit als eine Zeit der Barbarei betrachtet wird. Brecht ordnet die *Antigone* der Zeit der „barbarischen Pferdeschädel[]“ (BFA 27, 265) zu, während Esprius *Antígona* von seiner dekadenten Antike-Auffassung geprägt ist. Nach der Erfahrung des Horrors eines Kriegs kann folglich die Versetzung gegenwärtiger Geschehnisse in solche Vergangenheit als eine Warnung vor einer Regression in die vermeintlich überwundene Barbarei der Antike angesehen werden.

Bezüglich der Rezeption des Antigone-Mythos in den jeweiligen Nationalliteraturen am Beispiel von Brechts und Esprius Bearbeitungen lassen sich schließlich zwei Aspekte betonen, die für gewisse konvergierende Entwicklungslinien sprechen. Erstens ist eine klare Tendenz zur Um-Charakterisierung der Figur des Kreon als ein dehumanisierter, machtsüchtiger und grausamer Tyrann sowohl bei Brecht als auch bei Espriu zu erkennen. Dabei spielt die Korrektur der Figur durch die Auslassung bzw. Umgestaltung der *anagnorisis* und der *até* eine wesentliche Rolle.

Zweitens kann eine gewisse Distanzierung von der ursprünglichen Verehrung Antigones in beiden Bearbeitungen festgestellt werden. Dies muss aber eher als ein Prozess wahrgenommen werden, wobei beide Autoren sich bemühen, einer ‚Antigone-Versuchung‘ zu widerstehen. Auch wenn Brecht zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem antiken Stoff Antigone als positive Identifikationsfigur ansah, konnte er seine Antigone nicht als Vertreterin des deutschen Widerstands gegen Hitler darstellen. Trotzdem wird Antigone im Stück ihren Status als ewigen Inbegriff des Widerstands gegen Ungerechtigkeit anerkannt. Brecht legt in den Mund ihrer Prinzessin Äußerungen, die dies bestätigen, wie z.B. „Halt für ein Beispiel“ oder „Kannst du denn mehr, da du mich hast, als töten? (BFA 8, 212, vv. 390; 392). Diese Anerkennung kann auch im Gedicht *Antigone* beobachtet werden. Brechts Arbeit am mythischen Stoff offenbart demnach seine Unentschiedenheit, was sein Urteil der thebanischen Prinzessin und ihres Opfers anbelangt. Sein Distanzierungsprozess erweist sich nämlich als ein komplexer ideologischer Vorgang, wobei er sich darum bemüht, der ‚Antigone-Versuchung‘ zu widerstehen, auch wenn er gewisse ‚Rückfälle‘ zu erfahren scheint.

Seinerseits veranschaulicht Espriu die verschiedenen Phasen seines Distanzierungsprozesses in den verschiedenen Fassungen des Dramas sowie in anderen Texten über die thebanische Prinzessin, wie z.B. die Kurzgeschichte *Antígona* in seiner Sammlung *Les roques i el mar, el blau* (1984). Während der katalanische Autor in der ersten Fassung seiner *Antígona* die mythische Gestalt zum Pietäts- und Versöhnungsideal avancieren lässt und somit als Alternative zum Hass und Groll der Nachkriegszeit betrachtet, distanziert er sich in seiner endgültigen Fassung von der Huldigung Antigones und lässt ihre Aufopferung vom Lúcid Conseller als eine vergebliche Tat abtun. Diese Abkehr von der Verehrung und Hinwendung zur Relativierung von Antigones Widerstandsakt wird in Esprius Kurzgeschichte *Antígona* bestätigt. Im Gegensatz zu Brecht, der eine gewisse Unentschiedenheit bei seinem Versuch erfährt, sich von der Größe der mythischen Figur zu distanzieren, gelingt es Espriu eine komplette Abkehr von der ursprünglichen Idealisierung mit der entsprechenden konsequenten Entmythisierung der Figur.

Brechts und Esprius *Antigone*-Bearbeitungen zeugen demnach von der Tendenz, auf die Fraisse (1974) bezüglich der Rezeption des Mythos in der abendländischen Tradition hinweist: Das Bild der pietätvollen, mitleidigen Tochter des Ödipus entwickelt sich zu einer Widerstandskämpferin, die in Konflikt mit dem Tyrannen Kreon tritt. Im Nachkriegskontext scheint dieser Fokus auf den mythischen Stoff der vorherrschende zu sein, wobei die Darstellung des Tyrannen Kreon und die Infragestellung von Antigones Tat

bezüglich ihrer politisch-gesellschaftlichen Wirkung in den Mittelpunkt rücken. Das von Antigone verkörperte Widerstandsideal und Kreons tyrannischer Charakter stehen im Kontext der Nachkriegszeit folglich im Kreuzfeuer der kritischen Aktualisierung.

III ANTIGONE IM EXIL: ZAMBRANO UND WEIL

1. María Zambranos *La tumba de Antígona* (1967)

María Zambranos einziger dramatischer Text *La tumba de Antígona* erschien 1967 fast dreißig Jahren, nachdem die spanische Philosophin ihr Heimatland verlassen hatte und ist wie sein Entstehungskontext vermuten lässt, von der Erfahrung des Exils stark durchdrungen. Das Exil stellt bei der spanischen Philosophin, wie in folgenden Abschnitten zu sehen sein wird, einen wesentlichen Bestandteil ihres Lebens und einen zentralen Reflexionspunkt ihrer Philosophie dar.

1937, ein Jahr nach dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) und als die republikanische Seite wenige Siegchancen hatte, kam Zambrano mit ihrem Ehemann nach einem Aufenthalt in Chile²⁷⁷ nach Spanien zurück, um als Redakteurin der Zeitschrift *Hora de España*²⁷⁸ bei der Verteidigung der Republik mitzuwirken. Nach der Niederlage der republikanischen Seite 1939 fuhr Zambrano ins Exil, zuerst nach Paris und dann nach Übersee. Zambrano hielt sich in verschiedenen Ländern von Lateinamerika wie Mexiko, Kuba und Puerto Rico auf. Erst 1946 kam sie nach Europa zurück, kurz nachdem ihre Mutter gestorben war.²⁷⁹ Zambrano traf sich dann in der französischen Hauptstadt mit ihrer jüngeren Schwester Araceli wieder, auf die Zambrano sich in einigen ihrer Texte mit den Beinamen ‚Antigone‘ bezog. Die beiden Schwestern hielten ab dem Moment zusammen, zuerst in Paris, Kuba und Mexiko, dann in Rom (ab 1953) und schließlich in La Pièce (ab 1964), einem französischen Dorf an der schweizerischen Grenze, wo Araceli 1972 starb. 1979 zog María Zambrano nach Genf, ihrem letzten Wohnort vor ihrer Rückkehr nach Spanien im Jahr 1984.²⁸⁰

La tumba de Antígona, das während Zambranos Aufenthalt in La Pièce verfasst und veröffentlicht wurde, entspricht einer Bearbeitung des Antigone-Mythos, die sich dadurch auszeichnet, dass sie genau da beginnt, wo die Tragödie des Sophokles aufhört.

²⁷⁷ Zambrano wohnte zwischen Oktober 1936 und März 1937 in Chile, da ihr Ehemann, der Historiker Alfonso Rodríguez Aldave, in der spanischen Botschaft jenes Landes tätig war.

²⁷⁸ *Hora de España* war zu den Zeiten des Spanischen Bürgerkriegs eine von prominenten republikanischen Intellektuellen gegründete Zeitschrift, mit der der Versuch unternommen wurde, das intellektuelle, kulturelle und künstlerische Leben Spaniens während des Konflikts fortzusetzen.

²⁷⁹ Zambranos Mutter Araceli Alarcón hielt sich in Paris mit ihrer jüngeren Tochter Araceli Zambrano während des Zweiten Weltkriegs auf. Da erkrankte die Mutter 1946 schwer. María Zambrano kam in Paris aufgrund einer Verzögerung mit ihrem Visum erst nach der Beerdigung ihrer Mutter an, wie sie in ihr autobiografisches Werk *Delirio y destino* erzählt: „Y se encontró a solas con su hermana, ya que la madre había bajado a tierra dos días antes de que el avión la depositara en Orly“ (MZOC 6, 1060).

²⁸⁰ Gründlicher zu Zambranos Exil siehe die Biografie von Juan Fernando Ortega Muñoz (2006).

Zambrano streitet darin den Selbstmord Antigones ab und lässt sie in ihrem Grab den Besuch der Gespenster ihrer Familienmitglieder bekommen. Für die vorliegende Untersuchung steht Zambranos dramatische Bearbeitung des Antigone-Mythos in *La tumba de Antígona* im Fokus, einem Werk, das eine besondere Stellung in ihrem Oeuvre einnimmt, denn trotz des literarischen Charakters ihrer Schriften gilt María Zambrano hauptsächlich als Philosophin.²⁸¹ Daher erweist sich ein kurzer Überblick über die Grundlagen ihrer Philosophie als unentbehrlich für eine fundierte Analyse ihrer Antigone-Bearbeitung.

1.1 Zu den Grundlagen von Zambranos Philosophie

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Philosophie María Zambranos weist sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung aufgrund deren Komplexität und deren Vielschichtigkeit als überaus kompliziert aus. Darum wird im Folgenden auf bestimmte Aspekte von Zambranos Gedankengut eingegangen, die sich nicht nur für eine Analyse ihres Werks *La tumba de Antígona*, sondern auch für das Verständnis ihrer Exil-Auffassung als unentbehrlich erweisen. Dazu zählen der Begriff der ‚razón poética‘ und die Wechselbeziehung zwischen Mensch, Gesellschaft und Politik.

1.1.1 Zambranos ‚razón poética‘ als Alternative zum Rationalismus

Obwohl sich in ihrem Gedankengut Einflüsse von bestimmten Denkern erkennen lassen, wie z.B. Augustinus von Hippo, Nietzsche und Heidegger,²⁸² distanziert sich María Zambrano stark von der tradierten abendländischen Philosophie. Ihr Diskurs verzichtet auf jegliche Elemente der traditionellen philosophischen Methoden und plädiert dafür die Philosophie anderer Disziplinen zu nähern, wie der Literatur und der Mystik. Außerdem zeichnet sich ihr Werk durch einen gewissen fragmentarischen Charakter aus, der ihr Diskurs von demjenigen ihrer Vorgänger stark unterscheidet. Der Entwurf ihrer ‚razón poética‘, die als der wesentlichste Beitrag der spanischen Philosophin anerkannt wird, ist,

²⁸¹ Nicht unumstritten bleibt die Einordnung des Textes *La tumba de Antígona* in die dramatische Gattung. In einer ersten Verfassungsphase wurde er zweifelsohne als ein Drama konzipiert. Beweis dafür sind die Manuskripte, die in der Fundación María Zambrano (Vélez-Málaga, Spanien) aufbewahrt werden und in denen der Text mit Bühnenanweisungen versehen ist. In der Ausgabe letzter Hand wurden sie dennoch ausgelassen. Zum dramatischen Charakter des Textes und der Tätigkeit Zambranos als Dramatikerin siehe Trueba Mira (2010).

²⁸² Der Band *Introducción al pensamiento de María Zambrano* (1994) von Juan F. Ortega Muñoz bietet einen umfangreichen Überblick sowohl über die Philosophie Zambranos als auch über den Einfluss anderer Denker wie Hegel, Heidegger und Augustinus von Hippo. Konkret zu Nietzsches Spur im Gedankengut der spanischen Philosophin siehe u.a. die Aufsätze von Moreno Sanz (2009), Bundgård (2009) und Laurenzi (2009), die im Sonderheft der Zeitschrift *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* (nº 10) enthalten sind, das sich dem Einfluss Nietzsches auf die Philosophie Zambranos widmet.

wie Revilla (1998: 18f.) ausführt, als das Resultat einer langjährigen Arbeit zu betrachten, die in verschiedenen Phasen ihres Lebens erfolgte.

Die Philosophie María Zambranos beruht auf einer scharfen Kritik an der bestehenden Vorherrschaft eines radikalen Rationalismus²⁸³ seit Plato. In seiner *Republik* ließ der altgriechische Philosoph die Künstler und Dichter außerhalb des idealen Staates, wodurch eine strikte Spaltung zwischen Poesie und Philosophie stattfand: „raramente ha salido de los labios humanos una condena tan taxativa y extremada como la de Platón [...] Es justamente en Platón en quien ya la filosofía se despide definitivamente de la poesía, se independiza de ella“ (MZOC 1, 564). Seitdem blieb nach Zambrano in der abendländischen Philosophie ein Bestandteil der menschlichen Natur unberücksichtigt. Durch Platons radikales ‚Strafurteil‘ wurden rationales Denken und Gefühlsregung getrennt, wobei nur der rationale Bestandteil der menschlichen Natur im Fokus der Philosophie stand, ein anderer, irrationaler Bestandteil des Menschen wurde dagegen beiseitegelassen. In ihren ersten Schriften schildert Zambrano diese Idee mit dem Ausdruck ‚nostalgia de la tierra‘²⁸⁴ (‚Sehnsucht nach der Erde‘):

Pero el hombre está, vive sobre la tierra. En ciertas épocas se olvida de ello, quiere olvidar esta condición inexorable de su existencia; estar sobre la tierra en tratos con un mundo sensible del que no puede evadirse, tal vez por ventura. Cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida, han sido disueltas en su conciencia, se han convertido en «estados de alma», la nostalgia de la tierra le avisa de que aún existe algo que no se niega a sostenerle (Zambrano 1933: 33)

Auch wenn sich diese ‚Sehnsucht nach der Erde‘ als eine Anspielung auf die Exilerfahrung interpretieren lässt²⁸⁵, soll dieses Konzept eher als eine Metapher der Fehlentwicklungen der abendländischen philosophischen Tradition angesehen werden, wobei die Erde als die vom Rationalismus vernachlässigten Aspekte der menschlichen Natur zu verstehen ist (vgl. Revilla 1998: 17f.)

Zambrano spricht sogar von einem ‚Absolutismus‘ des Rationalismus: „el racionalismo es absolutismo [...], al extender sin más los principios de la Razón a la realidad toda: una razón imperante, no contemplativa, no dirigida a descubrir la estructura de la

²⁸³ Wie Ortega Muñoz (1994: 49) bemerkt, muss der Begriff des Rationalismus in der Philosophie Zambranos nicht als metaphysische Theorie oder als philosophische Richtung verstanden werden, sondern als ‚kultureller Horizont‘ (‚horizonte cultural‘; ebd.).

²⁸⁴ Mit diesem Titel erschien ein Text von Zambrano in der Zeitschrift *Los cuatro vientos* (Nr. 2; 1933).

²⁸⁵ Diese Lektüre ist aufgrund des Entstehungsdatums des Textes auszuschließen, denn die Schrift wurde 1933 publiziert, sechs Jahre bevor die Autorin ins Exil ging.

realidad“ (MZOC 3, 438f.).²⁸⁶ Deswegen plädiert sie für eine komplette Philosophie, die diese beiden Bestandteile des menschlichen Daseins wiedervereinigt. Dazu schlägt sie eine neue Methode für die Philosophie vor. Statt dem radikalen Rationalismus, der Zambrano zufolge in der abendlichen philosophischen Tradition bisher vorherrschte und der sich ausschließlich der rationalen Vernunft bediente, schlägt sie eine ‚razón poética‘ (‚poetische Vernunft‘).²⁸⁷ Dann sollen für Zambrano die Grundlagen der neuen kompletiven Philosophie nachgezeichnet werden.

Allgemein gesehen können zwei Richtlinien erkannt werden, durch die Zambrano versucht, sich vom bestehenden Rationalismus zu distanzieren: die Fokussierung auf den Menschen und die Berücksichtigung der Poesie und der Geschichte im philosophischen Diskurs. Diese entsprechen den Grundprinzipien von Zambranos ‚razón poética‘.

Im Gegensatz zur rationalistischen Philosophie vergangener Jahrhunderte, die vor allem den Fokus auf die ‚Peripherie‘ legte – d.h. auf die Realität, die den Menschen umgibt – strebt Zambrano an, das ‚Zentrum‘ zu erforschen, d.h. den Menschen selbst (vgl. Ortega Muñoz 1994: 47ff.). Zambrano beschreibt, wie die rationalistische Philosophie von Parmenides bis Hegel versuchte

[...] estabilizar las perturbadoras apariencias, haciendo de ellas un mundo; mundo por ser trasmundo. Y ese trasmundo ideal, arquitectura del ser que el pensamiento filosófico descubriera en Grecia con tan enérgica decisión, ha servido para que el hombre se sintiese habitante de un orbe estable, definido aunque ilimitado. (MZOC 1, 561)

Hier sind die wichtigsten Aspekte von Zambranos Kritik am Rationalismus zu erkennen. Er verlieh der chaotischen, dem Menschen unbegreiflichen Realität eine Logik, damit der Mensch in Sicherheit leben konnte. Diese Realität – auch wenn sie durch die rationalistische Philosophie ‚stabil‘ und ‚begreiflich‘ erscheint – bleibt Zambrano zufolge dennoch unbegrenzt (‚ilimitado‘), was eine ‚stabile‘ und ‚begreifliche‘ Kenntnis darüber unmöglich macht. Den unsicheren, irrationalen Bestandteil des Lebens soll nach Zambranos Auffassung aber ebenso im philosophischen Diskurs berücksichtigt werden. Dazu muss hauptsächlich der Mensch selbst zum zentralen Forschungsobjekt der Philosophie avancieren. Zambrano erläutert den Fokuswechsel ihrer Philosophie im Gegensatz zum vorherrschenden Rationalismus in ihrem Werk *Notas de un método* (1989): [...] „es el ser

²⁸⁶ Wie Revilla (1998: 19f.) und Ortega Muñoz (1994: 29) nachzeichnen, steht Zambranos Kritik am ‚Absolutismus des Rationalismus‘ in enger Verbindung mit den politischen und sozialen Geschehnissen in Europa. Zambrano habe also den Aufschwung des Totalitarismus als Resultat der nach ihrer Sicht rationalistisch-absolutistische Gesellschaft betrachtet.

²⁸⁷ Moreno Sanz (2009: 71f.) erkennt in Zambranos Bezeichnung ihrer neuen Philosophie einen gewissen Einfluss von Nietzsches ‚dichtende Vernunft‘.

humano el que alberga el pasar de todas las cosas. La condición humana alberga al cosmos y a su pasar“ (Zambrano 1989: 71).

Der Fokussierung auf den Menschen liegt allerdings eine bestimmte Metaphysik des Göttlichen und des Menschlichen zugrunde. Der spanischen Philosophin zufolge kommt der Mensch auf die Welt ohne jeglichen Stützpunkt. Er ist verloren in einer bedrohlichen, unbegreiflichen und unsicheren Wirklichkeit, wie sie es in ihrem Werk *El hombre y lo divino* (1989)²⁸⁸ beschreibt:

En su situación inicial el hombre no se siente solo. A su alrededor no hay un «espacio vital», libre, en cuyo vacío puede moverse, sino todo lo contrario. Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué. [...] No se lo pregunta tampoco; hasta llegar el momento en que pueda preguntar por lo que le rodea, aún le queda largo camino que recorrer; pues la realidad le desborda, le sobrepasa y no le basta. No es realidad, es visión lo que le falta. Su necesidad inmediata es *ver*. (MZOC 3, 111; Hervorhebung im Original)

Diese ‚unmittelbare Notwendigkeit des Sehens‘ („necesidad inmediata de *ver*“) wird durch die Gegenwart des Göttlichen befriedigt. Das Bild der Götter in jeder Kultur hilft dem Menschen der unbegreiflichen Realität, die ihn umgibt, eine Logik und einen Sinn zu verleihen. Damit markiert Zambrano den Unterschied zwischen dem Menschen und dem ‚Anderen‘, d.h. zwischen der Sphäre des Menschlichen und der Sphäre des Übermenschlichen bzw. der göttlichen Kräfte (vgl. Lizaola 2017: 86f.). Wichtig ist zu bemerken, dass nach Zambrano diese letztere Sphäre aus zwei weiteren Kategorien besteht: dem Heiligen („lo sagrado“) und dem Göttlichen („lo divino“).²⁸⁹ Mit dem Heiligen identifiziert sie „ese fondo último de la realidad [...] La suma realidad de la cual emana el carácter de todo lo que es real“ (MZOC 3, 114). Zambrano begreift also das Heilige als den Kern der Realität, als die unsichtbare Grundlage, aus der alles Wirkliche stammt und wohin alles neigt. Das Göttliche entspricht dagegen nach Zambrano den verschiedenen Manifestationen des Heiligen in der Wirklichkeit, d.h. den unterschiedlichen Göttern und übernatürlichen Mächten, die den Menschen im Laufe der Geschichte einen Einblick in die

²⁸⁸ Veröffentlicht wurde *El hombre y lo divino* 1989, auch wenn dieses Werk 1953 während Zambranos Aufenthalt in Rom verfasst wurde. In dieser Schrift erforscht Zambrano die Entstehung des Göttlichen im menschlichen Dasein als einen Weg, der Realität einen Sinn zu verleihen.

²⁸⁹ Zambrano legte der Unterscheidung zwischen dem Heiligen und dem Göttlichen den höchsten Wert. Sie begriff sie als die Basis, auf der ihre Philosophie aufgebaut wurde, wie sie in einem Brief an Ortega Muñoz gestand: „Sin ello [d.h. ohne die Unterscheidung zwischen dem Heiligen und dem Göttlichen; M.A.S.] no me hubiera sido posible la ‘superación’ del racionalismo“ (zit. nach Ortega Muñoz 1994: 29)

Sphäre des Heiligen anboten.²⁹⁰ Ihre Existenz beweist, dass der Mensch sich des Heiligen, des unsichtbaren Kerns der Realität bewusst war.

Nach Zambrano bergt das Heilige auch im Inneren des Menschen, in „las entrañas“ (‚Eingeweiden‘), in „los ínferos del alma“ (‚Seelenkern‘) – in den Worten der Philosophin. In jedem Individuum verbirgt sich, was Zambrano als ‚ser‘ bezeichnet, das Wesen des Menschen, was er wirklich ist und was er sein wird. Das ‚ser‘ besteht aus dem Kern der Realität und enthält die ganze synthetisierte Geschichte des Menschen, seine Herkunft, aber auch sein Schicksal (vgl. Ortega Muñoz 1994: 201). Dieses ‚ser‘, das jedem Individuum innewohnt, ist also doppelgesichtig, wobei er sich sowohl an die Vergangenheit als auch an die Zukunft orientiert. Was die Vergangenheit anbelangt, äußert sich Zambrano in ihrem Werk *El sueño creador* wie folgt: „ser persona se da en la vida, en un cuerpo y en una psique; en un tiempo histórico, en una tradición, en una herencia que arrastra consigo algo de todas las fases de la historia“ (MZOC 3, 1029). In ihrer Schrift *Pensamiento y poesía en la vida española* besteht sie nochmals auf die Idee, dass im Wesen, im ‚ser‘ jedes Menschen, eine Synthese der ganzen Geschichte des eigenen Volkes latent ist:

Si tomamos la vida humana individual, nos dará, al darnos su entronque con la historia, la historia misma de un pueblo; en cada individuo de ese pueblo están presentes y vivos, causando efecto, los sucesos decisivos de su historia, que, sin que él lo conozca, conforman en gran parte su vida. (MZOC 1, 594)

Damit ist Zambranos Geschichtsauffassung verbunden, wobei sie Geschichte als einem ‚historischen Unbewussten‘ begreift, das im Inneren des Menschen aufbewahrt wird.²⁹¹

Das ‚ser‘ richtet sich allerdings ebenso an die Zukunft, die Zambrano als Schicksal versteht, dessen Existenz sie kategorisch bejaht: „existe el destino, la ley que pesa sobre

²⁹⁰ Zambrano erforscht in ihrem Werk *El hombre y lo divino* die unterschiedlichen Manifestationen des Göttlichen, die sich im Laufe der menschlichen Geschichte ereigneten. Dies erstreckt sich von der altgriechischen Mythologie bis hin zum christlichen Gott. Nach Zambrano stellt dennoch das ‚Nichts‘ die letzte Repräsentation des Göttlichen dar (siehe dazu Ortega Muñoz 1994: 123-158).

²⁹¹ Zambrano bezieht sich dabei explizit auf Carl Gustav Jungs Theorie des ‚kollektiven Unbewussten‘, auch wenn sie den Begriff Jungs nuanciert und als ‚historisches Unbewusstes‘ („subconsciente histórico“; MZOC 3, 1029) umtauft. Wie Ortega Muñoz (1994: 99f.) bemerkt, geht Zambranos Auffassung des historischen Unbewussten über Jungs Ansichten hinaus, indem nach der spanischen Philosophin das historische Unbewusste nicht nur die geschichtliche Vergangenheit umfasst, sondern auch den kompletten Lebensprozess: „El sentir originario sería esa zona, a veces entresijo, a veces una inmensidad inabarcable, donde los sentidos, la sensibilidad sensorial y el sentimiento, aparecen unidos: el mar que todavía retiene o acoge, sumergiéndolo, lo que en el sujeto vive. Allí se hunden y se nutren las raíces del ser viviente y no sólo del humano, donde, de poder descender con la conciencia despierta, nos encontraríamos en comunicación con lo que la historia ha ido corroyendo y devorando: con el animal, con el vegetal, que ahora se descubre que también siente y a su manera ‘entiende’. En este océano de aguas amargas, fecundas, no puede dejar de residir el pensamiento y aun la razón.“ (Molinero, L. “María Zambrano: una vida verdadera, una verdad viviente. Diálogo con María Zambrano” in *La Vanguardia*. 25.10.1979, S. 6).

la persona y su libertad y que contiene la específica finalidad“ (MZOC 3, 1029). Zambrano fasst das Schicksal aber als eine zweiköpfige Kraft auf, die sich – genauso wie beim ‚ser‘ – sowohl an die Vergangenheit als auch an die Zukunft orientiert: „Presenta el destino por de pronto una doble faz, la de la necesidad que proviene del pasado y la de la finalidad específica de una persona, su vocación o su cumplimiento íntimo y verdadero“ (ebd.). So wie die spanische Philosophin es versteht, enthält das Schicksal das, was eine Person zu sein bestimmt ist, was Zambrano zufolge von ihrer Vergangenheit und der der ganzen Menschheit zusammenhängt. Dieses Schicksal manifestiert sich dennoch nicht von selbst, sondern der Mensch muss es zwingen, er muss es dekodieren (vgl. Ortega Muñoz 1994: 100ff.).

Das ‚ser‘ steckt also jedem Individuum verborgen, sodass das Ziel des menschlichen Lebens die Entdeckung des eigenen Wesens sein soll. Das ‚Ausgraben‘ des eigenen Wesens ist allerdings ein lebenslanger Prozess. Zambrano nimmt den Menschen als ein un-abgeschlossenes Wesen wahr, das schrittweise sein eigenes ‚ser‘ entdeckt. Dieser allmähliche Vorgang hält Zambrano für ein ständiges Erwachen aus dem Traum, in dem das Individuum, der sein eigenes Wesen verkennt, versunken ist. Hier ist Zambranos Unterscheidung zwischen Individuum (‚individuo‘) einerseits und Mensch (‚persona‘) andererseits von großer Bedeutung. Nur durch das konstante Erwachen, durch das allmähliche Bewusstwerden des eigenen Wesens wird ein Individuum zum Menschen. In ihrem Werk *Persona y democracia* (1956) definiert Zambrano in diesem Sinne ‚persona‘ wie folgt: „La persona es algo más que el individuo; es el individuo dotado de conciencia, que se sabe a sí mismo y que se entiende a sí mismo como valor supremo, como última finalidad terrestre“ (MZOC 3, 450)²⁹²

Die Methode, um sich des eigenen Wesens, des eigenen ‚ser‘ bewusst zu werden, entspricht Zambrano zufolge der ‚razón poética‘, der poetischen Vernunft, einer kompletiven Philosophie, die nicht nur den rationalen Bestandteil der menschlichen Natur berücksichtigt, sondern auch dessen irrationalen, verborgenen Bestandteil, der das eigene ‚ser‘ vervollkommet.

²⁹² Moreno Sanz (2010: 286f.) bestreitet dennoch diese Auffassung und argumentiert, dass das Menschsein (‚ser persona‘) für Zambrano nicht das endgültige Ziel eines Individuums sei. Zambranos ‚persona‘-Auffassung soll dagegen als ein Transit betrachtet werden, was mit ihrer Ansicht des Menschen als unvollendetes Wesen in Verbindung stünde.

Diese Methode versucht nicht, einen Ersatz des bisher herrschenden Rationalismus zu sein, sondern dessen Ergänzung durch die Berücksichtigung zwei weiterer Erkenntniswege der Menschheit, die Zambrano zufolge bisher im abendländischen Denken vernachlässigt wurden: Poesie und Geschichte (vgl. Ortega Muñoz 1994: 53).

Zambrano behauptet, dass die Philosophie in der abendländischen Tradition lediglich das Streben nach intellektueller Vorherrschaft befriedigt hat: „La filosofía es un éxtasis fracasado a causa del desgarramiento originario de la violencia – apetito de dominio intelectual [...]“ (Zambrano, *Filosofía y poesía*, zit. nach Ortega Muñoz 1994: 65). Die dominierende Vorherrschaft des philosophischen Denkens führt der spanischen Philosophin zufolge zur Vernachlässigung der Poesie als eines der größten Erkenntniswege der Menschen. Seit der Antike, und vor allem seit der Vernachlässigung der Dichter in Platons Idealstaat, erscheinen Philosophie und Poesie als zwei unvereinbaren Polen. Mit ihrer ‚razón poética‘ versucht Zambrano, ihre Einheit wiederherzustellen.

Zambranos ‚razón poética‘ richtet sich, wie früher bemerkt, an den Menschen, der als Basis jedes Wissens angesehen wird. Das Wissen über den Menschen, das mittels der ‚poetischen Vernunft‘ erreicht wird, soll für Zambrano philosophisch, poetisch und historisch sein.²⁹³ Die philosophische Vernunft wird also durch die Einbeziehung der Poesie und der Geschichte erweitert.

Das poetische Wissen zeichnet sich – wie Ortega Muñoz (1994: 57f.) erläutert – aus drei Merkmalen aus, die zur Erweiterung des rationalistischen Wissens beitragen sollen: es verfügt über einen synthetischen Charakter, bietet sich selbst dar und wird unmittelbar erworben. Im Gegensatz zum rationalistischen bzw. philosophischen Wissen, das analytisch vorgeht, indem es die Realität fragmentiert und zerteilt, ist das poetische Wissen durch dessen synthetische Natur gekennzeichnet. Die Realität wird als ein Ganzes betrachtet und als solches empfunden. Während das philosophische Denken die Realität erobern muss und in ihr ihre eigenen Regeln durchzusetzen versucht, bietet sich die Wirklichkeit dem poetischen Wissen selbst dar:

El conocimiento poético se logra por un esfuerzo al que sale a mitad de camino una desconocida presencia [...]. A quien prefirió la pobreza del entendimiento, a quien renunció a toda vanidad y no se ahincó soberbiamente en llegar a poseer por la fuerza lo que es inagotable, la realidad le sale al encuentro y su verdad no será nunca

²⁹³ Zambrano legt dies in ihrem Werk *Pensamiento y poesía en la vida española* dar: „La Filosofía ha dado paso a la revelación de la vida y con ella a la historia; la historia llama a la poesía, y así, este nuevo saber será poético, filosófico e histórico. Estará de nuevo sumergido en la vida y quién sabe si haciéndonos posible liberarnos también de ella. Será un saber regulador que le dé al hombre conciencia de su pasado, que le libre de la carga del pasado cuando nos es desconocido o semi-desconocido.“ (MZOC 1, 570).

verdad conquistada, verdad raptada, violada; no es *alezeia*, son revelación graciosa y gratuita; razón poética. (MZOC 1, 599; Hervorhebung im Original)

Damit verbunden ist letztlich die Unmittelbarkeit des poetischen Wissens. Da sich die Wirklichkeit dem Menschen selbst darbietet, erfolgt das poetische Wissen unmittelbar, ohne Distanz, wie es bei dem rationalistischen Wissen der Fall ist. Der ‚poetischen Vernunft‘ ist keine Distanzierung von der Realität vonnöten, um sie begreifen zu können, sondern sie wird unmittelbar empfunden.

Das poetische Wissen beruht also auf dem Wechselspiel zwischen Ausdruck und Schaffung. Durch die Poesie wird der Mensch seiner Realität und seines selbst bewusst, aber zugleich schafft er mittels des Wortes etwas Neues. Das griechische Wort *poiesis* impliziert nämlich schon diese schöpferische Tätigkeit (vgl. Ortega Muñoz 1994: 76f.).

Was die Geschichtsauffassung Zambranos anbelangt, muss hier das kollektive bzw. historische Unbewusste ermittelt werden, das ihr zufolge jedem Individuum innewohnt. Nach Zambrano ist das Wissen über den Menschen ohne die Berücksichtigung seiner Vergangenheit nicht möglich. Wenn die Geschichte als objektiv-kollektives Mittel zur Erforschung des Menschen betrachtet wird, stellt die ‚razón poética‘ das subjektiv-affektivbedingte Instrument dazu dar (vgl. Ortega Muñoz 1994: 58). Durch die poetische Vernunft soll nämlich die Seele des Volkes dekodiert bzw. entziffert werden.²⁹⁴ Aber diese Dekodierung der Rolle des Menschen in der Geschichte erfolgt nur durch „un transitar en el sentido de haber de traspasar, uno tras otro, diversos umbrales“ (MZOC 3, 1043). Zambrano weist auf zwei dieser ‚Schwellen‘ („umbrales“) hin, die einen Einblick in die Geschichte des Menschen bieten: Religion und Literatur.

Was die Religion betrifft, geben die religiösen Mythen und der Glaube eines Volkes einen Einblick in sein ‚historisches Unbewusstes‘. Sie repräsentieren „la manifestación misma de la vida del alma, especie de procesión de los sueños objetivados en que el ser humano se revela a sí mismo“ (MZOC 3, 1043). Die zweite Schwelle stellt die Literatur dar, die nach Zambrano einem wesentlichen Bestandteil der Identität eines Volkes entspricht. Für sie ist die Analyse literarischer Werke eine Reise in die Tiefen, in die „ínferos

²⁹⁴ Hier besteht Zambrano darauf, dass es sich dabei um keine Analyse handelt, sondern um ein Dekodieren. Ihr zufolge bringt eine Analyse die Fragmentierung – wie früher schon bei den Unterschieden zwischen das rationalistische und das poetische Wissen angesprochen wurde –, aber auch eine Tendenz zur Unterziehung der Geschichte nach der heutigen Perspektive mit sich: „porque *analizarla* es someterla [die Geschichte] a la conciencia despierta que se defiende de ella; enfrentar dos mundos separados de antemano. *Descifrarla*, por el contrario, es conducirla a la claridad de la conciencia y de la razón, acompañándola desde el sombrío lugar, desde el infierno temporal donde yace.“ (MZOC 3, 1042; Hervorhebungen M.A.S.)

del alma“ eines Volkes. Aus diesem Grund spielt die Literatur in Zambranos philosophischen Schriften eine hochrangige Rolle.²⁹⁵ Geschichte und Poesie sind demnach in Zambranos Denken eng verbunden. Wie Revilla (2005: 66) feststellt, fungiert der Dichter nach Zambrano als eine Art Historiker des Gedächtnisses, das dem inneren Wesen, dem ‚ser‘ innewohnt.

Zambranos strebt also mit ihrer ‚razón poética‘ nach einer neuen Philosophie, die die irrationalen Seiten des menschlichen Lebens berücksichtigt. Dazu muss zuerst der Mensch selbst als Zentrum und Quelle des menschlichen Wissens anerkannt werden. Zweitens muss die Einbeziehung der Poesie und der Geschichte – im Sinne Zambranos – im philosophischen Diskurs erfolgen. Dadurch wird der innere, irrationale Bestandteil des menschlichen Wesens zum Mittel und Ziel der ‚razón poética‘ erklärt, die dazu dienen soll, das eigene ‚ser‘ auszugraben. Durch die Integration des emotiven Aspekts im philosophischen Denken, die Zambrano mit ihrer neuen philosophischen Methode vorschlägt, soll die Philosophie schließlich die Ambivalenz ihres eigenen Namens wiedergewinnen: *filos* und *sophos*, Liebe und Wissen (vgl. Ortega Muñoz 1994: 69).

1.1.2 Mensch, Gesellschaft und die Aufgabe der Politik

Auch wenn der Mensch in Zambranos Philosophie als Individuum im Mittelpunkt steht, setzt sich die spanische Denkerin ebenso mit der Rolle der Gemeinschaft auseinander. Denn als soziales Wesen handelt der Mensch immer im Rahmen eines kollektiven Ganzen. Wie im Folgenden gezeigt wird, ist die Gesellschaft, innerhalb derer ein Individuum lebt, wesentlich, damit aus ihm ein Mensch – im Sinne Zambranos – wird.

Die Politik soll der spanischen Philosophin zufolge eine zweifache Aufgabe erfüllen: Einerseits soll sie in die Vergangenheit zurückblicken und andererseits soll sie zum Bau der Zukunft beitragen. Was Ersteres anbelangt, erkennt Zambrano die Notwendigkeit, dass die Politiker, die für die Fortentwicklung eines Staats verantwortlich sind, dessen Geschichte, sein ‚kollektives Unbewusstes‘, kennen (vgl. Ortega Muñoz 1994: 196):

[...] nada de lo que verdaderamente se quiere puede ser logrado si contradice o hunde el pasado; lo mismo en la vida personal que en la histórica, nada puede lograrse si hunde el pasado. Y hay victorias, triunfos históricos que traen consigo el hundimiento de un pasado. No puede durar, por lo menos, en aquello en que hundieron al pasado. Sólo son permanentes las victorias que salvan el pasado, que lo purifican y liberan. (MZOC 3, 401)

²⁹⁵ Neben ihrer Lektüre der *Antigone* des Sophokles, womit sich die vorliegende Untersuchung auseinandersetzt, legte Zambrano in ihren Schriften literarische Analysen verschiedener Werke dar, wie z.B. von Cervantes' *Don Quijote* oder von den Romanen von Benito Pérez Galdós.

Doch dieser Blick in die Vergangenheit muss Zambrano zufolge auch zukunftsorientiert sein. Die Zukunft eines Volks beruht nach ihrer Ansicht auf seiner Vergangenheit. Zambrano plädiert somit für eine Art Symbiose zwischen Vergangenheit und Zukunft bei der Gestaltung der Gegenwart: „Es necesario sostener nuestro pasado, pero sólo se consigue cuando se avanza hacia el futuro, cuando se vive con vistas a él, sin abandonarse a su vértigo; cuando en un equilibrio dinámico se consigue unir pasado y futuro en un presente vivo“ (MZOC 3, 391).

In diesem Sinne birgt die Aufgabe des Politikers in Zambranos Auffassung etwas Poetisches, indem sie eine schöpferische Tat darstellt (vgl. Ortega Muñoz 1994: 198). Der Politiker sei der Schöpfer der Zukunft und als solcher soll er der Gesellschaft den Weg zu ihrem Ziel ebnen. Daher fasst die spanische Philosophin Politik als intrinsisch ‚revolutionär‘ auf. Hier wird ‚revolutionär‘ nicht im Sinne einer gewalttätigen Revolte verstanden, sondern es wird damit auf die Fähigkeit der Politik hingewiesen, eine dynamische, ständige Transformation zu entwerfen: „[Política revolucionaria] Lo será en esencia cualquier política que admita la necesidad del cambio perenne, la transitoriedad de las formas políticas, su accidentalidad, en suma frente a lo único permanente: necesidad de una estructura“ (MZOC 1, 70).

Doch für Zambrano soll der Mensch das endgültige Ziel der Politik sein. Und das einzige politische System, das sich dafür eignet, den Menschen in das Zentrum seines Interesses zu stellen, ist ihr zufolge die Demokratie. Wie die spanische Philosophin sie aber versteht, hängt die Demokratie eng mit ihrer Metaphysik und insbesondere mit ihrer Menschenauffassung zusammen, die im vorigen Abschnitt kurz eingeführt wurden. Für Zambrano ist die Demokratie nämlich „la sociedad en la cual no sólo es permitido, sino exigido, el ser persona“ (MZOC 3, 474). Die ideale Demokratie ist für sie demnach das einzige System, was imstande ist, eine Gesellschaft zu gestalten, in der jedes Individuum die Gelegenheit hat, ein Mensch, eine ‚persona‘, die ihres eigenen Wesens bewusst ist, zu werden.

Nur in der Gesellschaft könne sich jede Person verwirklichen: „El hombre está en la sociedad y sólo en ella aparece. Es su medio inmediato, antes que la naturaleza“ (MZOC 3, 445). Trotzdem bedeutet für Zambrano das Menschsein ebenso Einsamkeit. Es handelt sich dabei aber um eine Einsamkeit im Rahmen eines Lebens in der Gemeinschaft. So wie der ‚natürliche‘ Ort des Individuums die Gesellschaft ist, und sie sich nach der spanischen Philosophin als unentbehrlich erweist, um aus einem Individuum einen Menschen, eine ‚persona‘ zu machen, entspricht der eigene intime Bereich, in dem jeder

Mensch von sich selbst bewusst wird, dem Ort des Menschen: „ser hombre es ser persona y ser persona es soledad. Una soledad dentro de la convivencia [...]. El lugar del individuo es la sociedad, pero el lugar de la persona es su íntimo espacio“ (MZOC 3, 467). Für Zambrano ist allerdings die Gesellschaft auch im innersten Innern der Person anwesend. So wie im vorigen Abschnitt darauf hingewiesen wurde, dass in den ‚entrañas‘ des Menschen die Geschichte latent ist, so ist es auch die Gemeinschaft: „basta adentrarse en ese lugar donde pensamos en soledad, para sentir a la sociedad, a toda sociedad como algo que está ahí, que «sigue todavía estando»“ (MZOC 3, 470).

Die Beziehung zwischen Mensch, Gesellschaft und Politik entpuppt sich bei Zambrano als ein reziprokes Wechselspiel. Wie schon bemerkt, soll die Politik menschengerichtet sein, indem sie durch die Modellierung einer geeigneten Gesellschaft ermöglicht, dass jedes Individuum zum Menschen im Sinne Zambranos wird. Dies wirkt sich aber zugunsten der Gesellschaft aus. Die Gesellschaft ist in Zambranos Auffassung das Resultat der Vergangenheit: „toda sociedad viene del pasado, y es como una especie de pasado que no pasa – especie de cristal [...]“ (ebd.). Der Mensch orientiert sich dagegen an die Zukunft, „la persona está siempre más allá, ella es la que crea humanamente“ (ebd.). Wie Zambrano bemerkt, ist Schöpfung eine Tätigkeit, die dem individuellen Menschen vorbehalten bleibt. Die Gesellschaft schafft nichts, sie bedarf der schöpferische Tätigkeit einzelner Menschen, um als schöpferische Gesellschaft („sociedad creadora“; ebd.) zu gelten. Ohne den Menschen kann sich also die Gesellschaft nicht weiterentwickeln:

Si se conociera mejor la historia íntima de las personas creadoras o simplemente de las personas que han aceptado serlo de verdad – lo cual es creación también –, aparecería un sueño, figura más o menos enigmática de una fe que es voluntad. Y en estos sueños proféticos [...] individuales o colectivos, aparece el pasado tanto como el futuro. Por eso resultan a veces inteligibles, pues lo no sido aún toma figura en la dimensión del pasado, es una quimera que sólo con el tiempo podrá ser analizada. (MZOC 3, 471f.)

Der Mensch erweist sich demnach als der einzige, der die Wechselbeziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft bei der Gestaltung der Gesellschaft schaffen kann.²⁹⁶ Nur

²⁹⁶ Zambrano führt in *Persona y democracia* aus: „Sólo la persona humana puede «unir» el tiempo. Por ello primero lo separa, es decir, lo construye en pasado, aísla el presente y queda como vacío, disponible para que el futuro pueda penetrar. [...] El hombre, por ser persona y sólo por serlo, puede, porque lo necesita, hacer cierto vacío en su tiempo, arrojando hacia el pasado lo que le está pasando y, a veces, un porvenir que da por descontado, ya que cuando se cuenta con algo en modo cierto, forma ya parte, sin que nos demos cuenta, de nuestro pasado [...].“ (MZOC 3, 472). Hier wird die Funktion des Menschen bei der Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft deutlich. Der spanischen Philosophin zufolge übt die Vergangenheit eines Menschen, eines Volkes, einen wesentlichen Einfluss auf seine Zukunft aus.

durch diese Verbindung der Zeitebenen wird die Gesellschaft laut Zambrano fortschreiten können.

Dieser Konnex zwischen Vergangenheit und Zukunft lässt sich nach Zambrano ebenso in der Stadt beobachten, die als Zentrum des sozialen und politischen Lebens angesehen werden. Für Zambrano ist die Stadt ferner dem Menschen ähnlich:

La ciudad es lo que más se acerca a la persona, a ser a modo de una persona o al modo de la persona, en la vida histórica. Tiene figura, rostro, fisionomía, lo que el estado se afana por tener. Es un espacio abierto e íntimo donde quien en él habita se siente a la par fuera y dentro. [...] La ciudad, frente al Estado, resulta ser un espacio cualitativo, sacralizado. En ella, y a través de ella, se verifica la comunión con los que fueron y que dejaron su nombre y la impronta de su vivir diario. Es como un receptáculo del trascender que mana de un vivir propiamente humano. (MZOC 3, 787f.)²⁹⁷

So wie Zambrano etwas Transzendentes im Menschen erkennt, identifiziert sie es in der Stadt, in der, wie beim Menschen, eine Verbindung der Zeitebenen stattfindet. In diesem Sinne bezeichnet die spanische Denkerin die Stadt als Spiegel der Geschichte. Darin findet die Geschichte statt, weswegen Zambrano sich auf die Stadt als „creadora de historia“ (MZOC 3, 798) bezieht. Es ist in der Stadt, wo Geschichte geschaffen wird, wo der Zukunft offen bleibt (vgl. Revilla 2005: 40). Doch ihnen wohnt auch die Vergangenheit inne. In den Ruinen und Trümmern der Stadt ist die Vergangenheit anwesend. Aber gleichzeitig evozieren sie eine andere Vergangenheit und eine andere Zukunft. Die Ruinen und Trümmern symbolisieren die Zerstörung der Träume und Wünsche der Stadtbewohner, sie schildern das Scheitern einer gewissen Utopie. In dem Sinne wohnt der Stadt auch die Projektion einer erwünschten, nicht realisierten Vergangenheit inne. Die Ruinen sind das Bild von dem, was die Stadt hätte sein können, wenn der Lauf der Geschichte anders gewesen wäre. Aus diesem Grund ist die Stadt für Zambrano ein Spiegel der Geschichte:

Una verdadera ciudad es un espejo donde la historia se mira no sólo en lo que fue, sino más todavía en lo que estuvo a punto de ser, en lo que hubiera sido, si los procesos históricos no fuesen irrumpidos en su punto mejor, en ese en que la historia se aclara y deja ver un fondo sin légamo [...]. (MZOC 3, 792)

In dieser Hinsicht sind hier die Worte Revillas zu erwähnen, die Zambranos Stadt-Auffassung zusammenfassen: „Las ciudades son, pues, el escenario del juego entre necesidades y deseos que, en buena medida, define nuestra existencia“ (Revilla 2005: 44). Die

²⁹⁷ Diese Worte stammen aus Zambranos Schrift „Un lugar de la palabra: Segovia“, die in *España, sueño y verdad* enthalten ist. Zambrano verbrachte ihre Jugend in Segovia, nachdem ihre Familie ihre Heimatstadt Vélez-Málaga verlassen hatte. Auch wenn Zambranos Text als eine Würdigung an diese Stadt angesehen werden kann, ist er für das allgemeine Stadt-Verständnis der Philosophin wesentlich. Revilla (2005: 37f.) verbindet dies mit Derridas Metapher-Konzept und bezieht sich auf Zambranos dargestellte Stadt als „ciudad-metáfora“ („Metapher-Stadt“).

Stadt befriedigt einerseits die Notwendigkeit des Individuums, ein Mensch im Sinne Zambranos zu werden, da dies nach der spanischen Philosophin nur in der Gesellschaft und konkret in der Stadt erfolgen kann. Andererseits evoziert die Stadt die unerfüllten Wünsche und Träume der Menschheit, indem sie das Scheitern der Utopie vergegenwärtigt.

Wie gezeigt, ist Zambranos Verständnis der Gemeinschaft und der Gesellschaft eng mit ihrer Menschauffassung verbunden. Das Menschenwerden, wofür die spanische Philosophin plädiert, erweist sich als ein Prozess, der nur dann erfolgen kann, wenn das Individuum eine gewisse Zugehörigkeit zu einem Kollektiv, zu einer Gesellschaft aufweist. Nun stellt sich die Frage, wie dieser Vorgang im Falle des Exils, einer Erfahrung, die die Denkerin selbst erlebte und die sich wesentlich durch die Abwesenheit dieser für das Menschenwerden notwendigen Zugehörigkeit auszeichnet, möglich wäre. Der Exilerfahrung in Zambranos Philosophie widmet sich der folgende Abschnitt.

1.1.3 Zambranos Äußerungen zum Exil

María Zambrano ist eine Philosophin des Exils in einem Doppelsinn. Einerseits ist ein wesentlicher Teil ihres philosophischen Werks ein Produkt des Exils, da es größtenteils während ihres 45 Jahre langen Exils verfasst und veröffentlicht wurde. Andererseits reflektiert Zambrano darin über das Phänomen des Exils und die Stellung des Exilanten. In diesem Sinne stellt Moreno Sanz fest: „Toda la obra de María Zambrano, desde el artículo de 1928, *Ciudad ausente*, hasta el último libro publicado en vida, *Los bienaventurados*, es una reflexión sobre el sentido del destierro y el exilio“ (2010: 268).²⁹⁸ Im Folgenden soll auf die Exil- und Exilierten-Auffassung der spanischen Philosophin eingegangen werden, worüber sie in verschiedenen Schriften nachdachte: u.a. in ihrem unvollendeten Werk *Desde el exilio*, an dem Zambrano vermutlich in den 1970er Jahren arbeitete²⁹⁹,

²⁹⁸ Wie schon bemerkt, ging María Zambrano erst 1939 ins Exil. Dass sich auch in ihren ersten Schriften die Spur der Exilerfahrung beobachten lässt, hängt damit zusammen, dass die spanische Philosophin als Kind ihren Geburtsort Vélez-Málaga verlassen musste. Dass unfreiwillige Verlassen der Heimatstadt kann als eine dem Exil ähnliche Erfahrung angesehen werden. Siehe dazu den Aufsatz von Elizalde Frez (2012), in dem die verschiedenen Bedeutungen des Exils im Leben María Zambranos erforscht werden.

²⁹⁹ Das Manuskript M-157, das in der Fundación María Zambrano aufbewahrt wird, enthält eine Reihe von Texten, in denen das Phänomen des Exils thematisiert wird. Begleitet werden sie von einem Inhaltsverzeichnis, in dem der Titel *Desde el exilio* zu lesen ist. Der Text blieb dennoch zu Zambranos Lebzeiten unveröffentlicht. Zahlreiche Passagen gingen später in ihrer Schrift *Los bienaventurados* ein. 2014 publizierte der Verlag Anthropos in Zusammenarbeit mit der Fundación María Zambrano diese Texte unter dem Titel *El exilio como patria*.

und in *Los bienaventurados* (1990), dem letzten Werk, das sie zu ihren Lebzeiten veröffentlichte.

„Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido“ (Zambrano 2009: 66). So äußerte sich Zambrano nach 45 Jahren Exil in ihrer Schrift „Amo mi exilio“.³⁰⁰ Sie nahm das Exil als einen inhärenten Teil ihrer Existenz. Am Ende ihres Lebens entschied sie sich aber zur Rückkehr, was Ortega Muñoz (2002:147) dem Treuegefühl Zambranos gegenüber Spanien zuschreibt. Dieser Schritt bedeutet demzufolge nicht, dass sie diese Erfahrung zu vergessen versuchte: „Yo he renunciado a mi exilio y estoy feliz, y estoy contenta, pero eso no me hace olvidarlo, sería como negar una parte de nuestra historia y de mi historia. Los cuarenta años de exilio no me los puede devolver nadie“ (Zambrano 2009: 66).

Als ein wesentlicher Bestandteil ihres Lebens wahrgenommen, kann das Exil Zambrano zufolge nur dann vollständig verstanden werden, wenn drei Bedingungen erfüllt sind. Erstens muss man das Exil am eigenen Leib gelitten haben. Zweitens muss man ein gewisses analytisches Vermögen haben, um das Phänomen des Exils zu begreifen. Drittens muss man ebenso über bestimmte kommunikative Fähigkeiten verfügen, um die Exilerfahrung zum Ausdruck zu bringen (vgl. Ortega Muñoz 2014: XXIV).

Zambrano zufolge erfährt der Exilierte eine ‚revelación‘, eine Offenbarung. Die spanische Philosophin fühlt sich allerdings gezwungen, die Verwendung eines solchen Wortes, das in der Regel auf den religiösen Bereich beschränkt bleibt, zu begründen: „¿Resultará excesivo este término «revelación», aplicado al exilio?“ (Zambrano 2014: 32). Wie Amarís Duarte (2021: 137) ausführt, strebt Zambrano mit dem Rückgriff auf den Begriff ‚Offenbarung‘ an, der Erfahrung des Exils einen mystischen, transzendenten Charakter zu verleihen. Das Wort ‚Offenbarung‘ impliziert also eine weitere Distanznahme vom strikten rationalistischen Denken, was – wie in früheren Abschnitten bemerkt – die Grundlage ihrer Philosophie darstellt.³⁰¹ Zur philosophischen Deutung der Erfahrung des Exils wird also Zambranos Methode der ‚razón poética‘ angewandt.

Hinsichtlich der Nähe des heimatlosen Exilanten vom Moment der Offenbarung unterscheidet Zambrano drei Gestalten: den Flüchtling („refugiado“), den Vertriebenen („desterrado“) und den Exilierten („exiliado“). Wie Duarte Amarís (2021: 139) ausführt,

³⁰⁰ Dieser Text entspricht einem Zeitungsartikel, der 1989 in der spanischen Zeitung ABC veröffentlicht wurde. Dieser und andere Zeitungstexte, die die spanische Denkerin nach ihrer Rückkehr nach Spanien publizierte, wurden 2009 in einem Band unter dem Titel *Las palabras del regreso* (Madrid, Cátedra) gesammelt.

³⁰¹ González Di Pierro (1998: 55) hält Zambranos Verwendung des Begriffs ‚revelación‘ für einen Versuch, den kulturellen Charakter der Religion zu verdeutlichen, als ein intrinsischer Aspekt der menschlichen Existenz.

sind diese Gestalten nicht als drei voneinander unabhängige Figuren zu sehen, sondern als drei Stadien einer einzigen Entwicklungslinie, der sich derjenige, der aus seiner Heimat vertrieben wird, unterzieht. Ferner verbindet Amarís Duarte sie mit den drei Phasen der mystischen Erfahrung, die u.a. in der Poesie San Juan de la Cruz' dargelegt wird. Die drei Phasen der mystischen Erfahrung (,vía purgativa', ,vía iluminativa' und ,vía unitiva') werden jeweils mit einem der drei Gestalten des heimatlosen Exilanten identifiziert.³⁰² Die erste von ihnen, der Flüchtling (,el refugiado'), ist Zambrano zufolge nicht imstande, seine Erinnerungen zu beherrschen. Er behält das falsche Versprechen eines Neuanfangs in einem neuen Land, das ihn annimmt bzw. ,duldet':

Al propiamente refugiado, al únicamente refugiado, el desierto no le absorbe. Alguna ráfaga de sentimiento, o más bien de sentimentalidad, que le hace asomar lágrimas a los ojos, un consuelo en la debilidad [...]. Y se siente así más fiel a su tierra que nunca, más que nadie, más que los demás. Pues que la comparación se va apoderando de su mente y del inagotable cálculo que podríamos llamar «existencial». (Zambrano 2014: 42)

Diese erste Phase steht also weit vom Moment der Offenbarung entfernt. In diesem Sinne beschreibt Amarís Duarte (2021: 136) den Flüchtling als denjenigen, der sich selbst mit einem neuen ,Panzer' bedeckt und schützt, ohne sich wirklich seiner Situation bewusst zu werden.

Der Vertriebene begreift allerdings seinen marginalen Status in seiner neuen Umgebung. Sein latentes Verbannungs- und Verlustgefühl wird immer mehr präsent und immer mehr verletzend. Er ist dem Moment der Offenbarung näher, jedoch noch nicht imstande, dies zu begreifen: „el desterrado mira, sueña con los ojos abiertos, se ha quedado atónito sin llanto y sin palabra, como en estado de pasmo. [...] Ningún quehacer le hace salir de ese estado en que todo se ve fijo, nítido, presente, mas sin relación“ (Zambrano 2014: 42f.). Gelegentlich denkt der Vertriebene an die Möglichkeit einer Rückkehr, doch er ist dessen bewusst, dass sie unmöglich ist.

Der Exilierte unterscheidet sich von diesen beiden Typen durch sein Verlassenheitsgefühl: „Comienza la iniciación del exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado, lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco“ (Zambrano 2014: 35).

³⁰² In der Poesie von San Juan de la Cruz wird die ,vía mística' beschrieben, die aus einem dreistufigen Weg besteht, der zur Vereinigung mit Gott führen soll. In einer ersten Phase, der ,vía purgativa' soll der Mystiker sich vom irdischen Leben befreien. Nachdem die Seele des Mystikers gereinigt wurde, tritt dieser in die ,vía iluminativa', bei der durch den Glauben eine Annäherung an Gott stattfindet. Zuletzt erfolgt die Verbindung der Seele des Mystikers mit Gott in der ,vía unitiva'. Dieser dreistufigen Struktur bedient sich Zambrano nach Amarís Duarte (2021: 139), um die Verwandlung des Flüchtlings in einen Exilierten zu illustrieren.

Diese Verlassenheit liegt Zambranos Exilauffassung zugrunde, was sich für die Deutung ihres Werks *La tumba de Antígona* als wesentlich erweist, wie hier noch zu sehen sein wird.

En el abandono sólo lo propio de que se está desposeído aparece, sólo lo que no se puede llegar a ser como ser propio. Lo propio es solamente en tanto que negación, imposibilidad, imposibilidad de vivir que, cuando se cae en la cuenta, es imposibilidad de morir. El filo entre la vida y la muerte que igualmente se rechazan. Sostenerse en ese filo es la primera exigencia que al exiliado se le presenta como ineludible. (Zambrano 2014: 36)

Der Exilierte wird also als ein ‚lebender Toter‘ charakterisiert, ein Konzept, das mit dem Lebensverständnis Zambranos eng verbunden ist. Wie Ortega Muñoz erläutert, begreift die spanische Philosophin das Leben als „sentirse incardinado en una colectividad que se considera como propia, inmerso en un círculo de circunstancias que nos describen, *fiel a un lugar originario*“ (2014: XXX; Hervorhebung M.A.S.). Das Leben ist bei Zambrano folglich ohne das Zugehörigkeitsgefühl an den Herkunftsort unmöglich. Und weil dies dem Exilierten verweigert wird, bleibt ihm das Leben im Sinne Zambranos auch verwehrt. Er lebt in der Unmöglichkeit zu leben, doch zu sterben ist ihm ebenfalls nicht möglich, denn „sólo lo que es amado muere, lo demás solamente desaparece“ (Ortega Muñoz 2014: XLI). Der Exilant wird im Verlauf der Jahre zudem von den Menschen in seinem eigenen Heimatland nicht mehr in Erinnerung gebracht:

Para ellos [die Spanier] el exiliado ha dejado de existir ya, vuelva o no vuelva. Si le conceden un instante de atención ha de ser para extrañarse sin más de que siga habiendo exiliados. Y si un brote de simpatía se da en sus ánimos, por el motivo que sea, desemboca en decir: ¿Qué hacen, qué están haciendo, qué han hecho en todos estos años? (Zambrano 2014: 9)

Hier wird Zambranos Verständnis des Exils als ‚Tod im Leben‘ noch deutlicher: der Exilierte wird vergessen und daher auch nicht geliebt. Er bleibt an der Schwelle zwischen Leben und Tod, für ihn sind sowohl das Leben als auch der Tod unmöglich. Aus diesem Grund identifiziert die spanische Philosophin die Figur des Exilierten mit unterschiedlichen marginalen Gestalten wie den Narren in Velázquez’ Gemälden. Der Grenzexistenz des Hofnarren – zwischen Hof und Volk, zwischen zwei entgegengesetzten Sozialschichten – hätte sich Zambrano bedienen können, um das Schwellendasein des Exilierten zwischen Leben und Tod zu schildern.³⁰³ Erst dann, als er sich seines marginalen Status als lebender Toter bewusst wird, wird der Vertriebene zum Exilierten:

³⁰³ In ihren *Carta sobre el exilio* bezieht sich Zambrano auf „esa imagen del «Niño de Vallecas» o del «Bobo de Coria», en la cual algunos exiliados —por lo menos quien esto escribe— se reconocen“ (Zambrano 2014: 9). Amarís Duarte (2021: 141) interpretiert Zambranos Bezug auf diese marginalen Gestalten als ihre Anerkennung von ihnen als Träger einer bescheidenen Wahrheit („verdad humilde“; ebd.).

Y mientras tanto el que se ha encontrado solo bajo la sombra inmensa del desamparo ante la inmensidad de la vida, sin sentir que la vida ande en esa inmensidad, se ha quedado así, simplemente, no podría decir cómo ni por qué, ni el punto de partida en el forzado arranque de lo que fue patria, ciudad, casa, horizonte, paisaje familiar. Deja propiamente de ser desterrado para entrar a ser un exiliado. (Zambrano 1991: 40)

Sich seiner liminalen Position bewusst, ist der Exilierte in der Lage, das Exil als Offenbarung wahrzunehmen. Ortega Muñoz (2014: XLI-XLIV) strukturiert Zambranos Exilauffassung in drei ‚Offenbarungen‘ („revelaciones“), die der Exilierte im Laufe der Zeit erlebt. Die erste von ihnen entspricht der ‚Kündigung des Ichs‘ („acabamiento del yo“). Dabei lehnt sich Zambrano an die Philosophie Ortega y Gasset an, der das Ich als die Zusammensetzung vom Ich und seinem ‚Umstand‘ begriff („Yo soy yo y mi circunstancia“; Ortega y Gasset 1975: 30).³⁰⁴ Im Exil verschwinden diese Umstände des Ichs und das Ich löst sich allmählich auf. Einmal verschwunden können die Umstände des Ichs laut Zambrano allerdings nicht wiedergewonnen werden:

[...] hubo un instante de lucidez dado en una suerte de impasibilidad del absoluto, de la *irreversibilidad del paso de la frontera*. Ya nunca más se repararía o se repararía sin volver nunca a recuperar la situación que se perdía en ese momento: ya no habría más eso que, por animadversión a la retórica, se había dicho tan poco, eso, una patria. *La patria simplemente, pues abolida aparecía*, de ningún otro país, de ninguna otra parte, aunque no se fuera extranjero en ella, se podría ser; lo que la experiencia tan ancha, profunda y reiterada, demostró o fue mostrando. (Zambrano 2014: 48; Hervorhebungen M.A.S.)

Die Erfahrung des Exils erweist sich demnach als irreversibel. Sie markiert einen Bruch, eine Auflösung von den ‚Umständen‘ des Ichs, da sie den nicht rückgängig zu machenden Verlust der Heimat bedeutet. Die Situation vor dem Verlassen des Herkunftsorts ist nie wiederherzustellen. Nicht einmal die spätere Rückkehr ermöglicht, die verlorene Zeit zurückzugewinnen. Sobald der Exilierte seine Heimat verlässt wird er zu einem ‚apátrida‘, einem Heimatlosen. Da der Mensch Zambrano zufolge nur eine einzige Heimat hat, bedeutet das Exil die irreversible Verwandlung des Exilierten in einen Heimatlosen. Wie schon angesprochen, wird das Exil also zu einem inhärenten Teil der Person, dessen Gewicht nicht übersehen werden kann.

Sie behielten für Zambrano nämlich die ursprüngliche Unschuld, die ihnen aber eine hellere Perspektive erlaube.

³⁰⁴ In diesem Satz aus Ortega y Gasset's Werk *Meditaciones del Quijote* (1942) wird die Metaphysik des spanischen Philosophen synthetisiert. Er verstand unter ‚Umstand‘ („circunstancia“), alles, was das Ich umgibt. Das Wort „circunstancia“ gewinnt somit dessen wörtliche Bedeutung, die auch im deutschen Wort ‚Um-stand‘ zu finden ist. Damit ist nicht nur das Physische und das Unmittelbare gemeint, sondern auch das Abstrakte und Ferne, das Historische, das Geistliche.

Der zweiten ‚Offenbarung‘ des Exils liegt Zambranos Metaphysik des Menschen zugrunde. Wie schon angesprochen, geht Zambranos Auffassung des Menschen davon aus, dass das eigene Wesen im innersten Innern jedes Individuums verborgen ist. Seine Aufgabe besteht dann darin, jenes eigene Wesen, sein verborgenes ‚ser‘, allmählich auszugraben, um zum Menschen zu werden, der man zu sein bestimmt ist. Diesem ‚ser‘ wohnt ebenso ein gewisses historisches Unbewusste inne, in dem die Geschichte des Volkes – im Sinne Zambranos – als Ganzes synthetisiert ist. Und in der Gestalt des Exilierten wird diese Geschichte kondensiert: „Y así las épocas se unifican al caer sobre el exiliado, el indefenso ante la historia y su pararrayos“ (Zambrano 2014: 38). Der Exilierte wird somit zum Vertreter des Herkunftslands, ohne sich darin zu befinden:

Tal nos parece por instantes que hayamos sido lanzados de España para que seamos su conciencia, para que, derramados por el mundo, hayamos de ir respondiendo de ella, por ella. Y fuera de su realidad, somos simplemente españoles. Españoles sin España, Ánimas del Purgatorio. (Zambrano 2014: 11)

Die Erfahrung des Exils erweist sich also als eine Gelegenheit, die wahre Heimat im eigenen Wesen, im ‚ser‘ zu entdecken: „El exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla. [...] Cuando ya se sabe sin ella, sin padecer alguno, cuando ya no se recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece“ (Zambrano 2014: 47). Denn für Zambrano ist die Heimat ein historisches Konstrukt: „La Patria es una categoría histórica, no así la tierra ni el lugar. La Patria es lugar de historia, tierra donde una historia fue sembrada un día“ (ebd.). In Anlehnung an Zambranos Auffassung, dass die synthetisierte Geschichte im innersten Innern des Menschen aufbewahrt wird, ist die Heimat, la ‚Patria‘, ebenso in die eigenen ‚entrañas‘ zu entdecken (vgl. Ortega Muñoz 2014: LV).

Zambrano bezeichnet den Exilanten aber als ‚den von der Geschichte Verschlungenen‘ („el devorado, devorado por la historia“; Zambrano 2014: 47). Er wird von der Geschichte beiseitegelassen, er ist derjenige, der „a fuerza de penas y de trabajos, de renuncia, parece haberse salido de la historia y está en su orilla“ (Zambrano 2014: 7). Die Erfahrung des Exils wird demnach einem Opfer gleichgesetzt, der Aufopferung der Unschuldigen (vgl. Amarís Duarte 2021: 140ff.).³⁰⁵ Doch wie Ortega Muñoz (2002: 150) bemerkt, erlaubt diese Stellung dem Exilierten auch eine privilegierte Perspektive. Da er sich am Rand der

³⁰⁵ Zambranos Exilauffassung als Aufopferung wird – wie Amarís Duarte (2021: 140ff.) zeigt – durch die Metapher des Schafs illustriert. In Anlehnung an das biblische Bild des *Agnus Dei* identifiziert sie in ihrem Werk den Exilierten mit dem Schaf, den Unschuldigen, der geopfert wird.

Geschichte befindet, kann er am besten deren Lauf hellstichtig befolgen und interpretieren.³⁰⁶ Er wird somit zu einer Art Vertreter einer verborgenen, ‚verdammten‘ Vergangenheit: „Lo pasado condenado —condenado a no pasar, a desvanecerse como si no hubiera existido— se convierte en un fantasma. Y los fantasmas, ya se sabe, vuelven“ (Zambrano 2014: 12). Von seiner marginalen Position profitierend, erhebt sich der Exilierte schließlich als Träger der ‚wahren‘ Geschichte, als eine überlegene Instanz:

arrojado de la historia actual de España y de su realidad, [der Exilierte] ha tenido que adentrarse en las entrañas de esa historia, ha vivido en sus infiernos; una y otra vez ha descendido a ellos para salir con un poco de verdad, con una palabra de verdad arrancada de ellos (Zambrano 2014: 11).

In diesem Sinne ist Amarís Ortegas Ansicht zu erwähnen, nach der die Figur des Exilierten nach Zambranos Auffassung mit der Metapher des Spiegels gekennzeichnet werden kann (2021: 195-199). Aufgrund seiner privilegierten Stelle, um den Ablauf der Geschichte hellstichtig interpretieren zu können, sei der Exilierte ein Spiegel, in dem sich die Menschheit reflektieren könne, um über ihre Fehlentwicklungen nachzudenken. Die Figur des Exilanten bietet also die Möglichkeit einer Revision an.

Damit verbunden ist die dritte ‚Offenbarung‘ des Exils. Wie schon angedeutet wurde, zieht Zambrano den Schluss, dass die Erfahrung des Exils nicht nur etwas Negatives darstellt, sondern auch etwas Positives. Ihr zufolge erweist sich das Exil als eine geeignete und privilegierte Stellung, um nicht nur die wahre Heimat im innersten Innern des Menschen zu finden, sondern auch um des eigenen Wesens bewusst zu werden und es zu entdecken. Nach der Verschwindung der kontextuellen ‚Umstände‘, die Ortega y Gasset in seiner Definition des Ichs erwähnt, bleibt nur noch das Ich übrig. Dem Exilierten liegt also eine vorzügliche Gelegenheit vor, sich in das Innerste seiner selbst zu vertiefen, in seine „entrañas“ (‚Eingeweiden‘) einzutauchen, um sein wahres Wesen allmählich ‚auszugraben‘. Ortega Muñoz (2014: XLIV-LX) bezieht sich auf die verschiedenen Aspekte des menschlichen Wesens, die durch die Erfahrung des Exils enthüllt werden als „existenciarios de la condición humana“ (‚Existenzialen des menschlichen Daseins‘).³⁰⁷

³⁰⁶ Zur Veranschaulichung dieser Idee, beschreibt Amarís Duarte (2021: 168) die Stellung des Exilanten als ein Zuschauer auf einer Tribüne, aus der er eine privilegierte Sicht auf die Geschehnisse bzw. auf die Geschichte hat.

³⁰⁷ Ortega Muñoz verwendet den Begriff „existenciarios“ in Anlehnung an die *Existenzialen* Heideggers. Damit werden die ontologischen Strukturzusammenhänge der menschlichen Existenz bezeichnet (vgl. Ortega Muñoz 2014: XLIV; FN: 84). Ortega Muñoz unterscheidet insgesamt fünf ‚Existenzialen‘: den irreversiblen Charakter des Exils, die Verlassenheit, die Einsamkeit, die Fremdheit und das Verschlungensein. Zu bemerken ist hier, dass er in seiner ersten Auseinandersetzung mit Zambranos Exilauffassung („El exilio como vía de conocimiento del ser humano. Estudio antológico del exilio en María Zambrano“; 2002) nur vier „existenciarios“ identifiziert. In der Einleitung („Introducción“) zum Band *El exilio como patria*, in dem die unveröffentlichten Schriften Zambranos zum Exil erschienen, fügt er

Dadurch wird der transzendente Charakter des Exils in Zambranos Auffassung deutlich. Der Exilierte ist dank seiner Einsamkeit und seines Verlassenseinsgefühls in der Lage, sein unbekanntes Wesen allmählich zu entdecken: er sei Zambrano zufolge „el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y el artista no llegan sino muy raramente a descubrir“ (Zambrano 1991: 35). Daher wird der Exilierte als ‚nackt‘ beschrieben, als ein Mensch, der seine Wurzeln offen und sichtbar legt und sie dem Rest der Menschheit zeigt:

Y, al andar sin patria ni casa, al salir de ellas, se quedó para siempre fuera, librado a la visión, proponiendo el ver para verse, porque aquel que lo vea se vea, acabe viéndose, viéndose, lo que tan imposible resulta: verse en su casa, en su propia casa, en su propia geografía e historia; verse en sus raíces sin haberse desprendido de ellas, sin haber sido de ellas arrancado. (Zambrano 2014: 37)

Wie Ortega Muñoz (2014: LIV) ausführt, erlaubt die Erfahrung des Exils dem Exilierten, das wahre Wesen des Menschen zu entdecken und es seinen Mitmenschen zu vermitteln. Es ermöglicht also, dass diejenigen, die ihre Heimat nicht verließen, die ‚Existenzialen‘ des menschlichen Daseins kennenlernen, ohne aber die Dunkelseite des Exils erfahren zu müssen. Hier ist nochmals die Charakterisierung des Exilanten als Spiegel deutlich.

Das Exil wird also als ein Transit in ein neues Leben aufgefasst, als einen Weg in eine *vita nuova*, in den Worten Dantes. Doch dieser Wechsel in das neue Leben, in dem das innerste Wesen des Menschen enthüllt wird, erfolgt allmählich. Es handelt sich um ein ständiges Aufwachen. Aus diesem Grund bedient sich Zambrano zur Veranschaulichung des Phänomens der Metapher der ‚Aurora‘, der Morgenröte. In Analogie, wie die Morgenröte langsam zum Licht eines neuen Tags wird, verwandelt sich der Exilierte durch die graduelle Entdeckung des eigenen ‚ser‘ in einen neuen Menschen und betritt ein neues Leben (vgl. Amarís Duarte 2021: 189-192).

Damit verbunden, erkennt Zambrano das utopische Potential des Exils. In ihrem Werk *Delirio y destino* lässt sich in diesem Sinne beobachten, welche Rolle das Utopische bei ihrem Exilverständnis spielt. Utopisches Denken gehört zu den Bewegungsgründen der Exilgeneration. Das utopisch revolutionäres – und schließlich unerreichbare – Projekt der republikanischen Mächte vor dem und während des Spanischen Bürgerkriegs und das Scheitern dieses Projekts führt schließlich dazu, die Anhänger der Republik in zwei Gruppen zu aufzuteilen, den Toten und den Exilierten: „La «Utopía», nuestra utopía, se nos ha cuidadosamente repartido; a vosotros, los muer-tos, os dejaron sin tiempo; a nosotros, los

allerdings ein fünftes ‚existenciario‘ hinzu, der irreversible Charakter des Exils, der in seiner neuen Auflistung den ersten Platz einnimmt.

supervivientes, nos dejaron *sin lugar*“ (MZOC 6, 1027; Hervorhebung M.A.S). In Anlehnung an die griechische Etymologie des Wortes ‚Utopie‘ (Nicht-Ort) lässt sich vermuten, dass Zambrano die Utopie einerseits als Ursache, andererseits aber auch als Folge des Exils ansieht.

Das Utopische wohnt also nach Zambrano der Exilerfahrung inne. Dies betrifft nicht nur die Tatsache, dass der Exilant zum Heimatlosen wird und somit im utopisch konnotierten Nicht-Ort weilt. Der Exilierte verfügt zudem laut Zambrano über eine gewisse Fähigkeit, bei seiner Reise in das Innerste seines Wesens eine neue ideale Heimat zu finden. Der spanischen Philosophin zufolge ist er imstande, eine Idealstadt zu beschwören, die aber unerreichbar bleibt: Der Exilierte „vislumbra, va vislumbrando la ciudad que busca y que le mantiene fuera, fuera de la suya, la ciudad no habitada“ (M-157; zit. nach Ortega Muñoz 2014: LIX). Mit dieser ‚unbewohnten Stadt‘ beschreibt Zambrano die Neigung des Exilierten, in der Einsamkeit des Exils – die Zambrano als ‚Wüste‘ (‚desierto‘) bezeichnet (vgl. Ortega Muñoz 2014: Lff.) – eine (noch) nicht reale Heimat zu beschwören, eine Heimat, die ein Versprechen bleibt:

El vivir dentro del desierto, el encuentro con patrias que pudieran ser, fragmentos, aspectos de la patria perdida, una única patria para todos antes de la de la separación del sentido y de la belleza.

Las islas lugar propio del exiliado que las hace sin saberlo allí donde no aparecen. Las hace o las revela dejándolas flotar en la ilimitación de las aguas posadas sobre ellas, sostenidas por el aliento que viene de lejos remotamente, aun del firmamento mismo, del parpadear de sus estrellas, movidas ellas por invisible brisa. Y la brisa traerá con ella algo del soplo de la creación. (Zambrano 2014: 41)³⁰⁸

Wichtig ist zu bemerken, wie Zambrano sich hier des in der Tradition mit dem Begriff der Utopie verbundenen Symbol der Insel bedient. Die spanische Philosophin evoziert hier allerdings eher das Bild eines Archipels, dessen fragmentarische Natur an den Prozess der Entstehung einer idealen Heimat im Innersten des Menschen bei der allmählichen Entdeckung seines ‚ser‘ erinnert: „fragmentos, aspectos de la patria perdida“.

Wie gezeigt, erweist sich das Exil in der Philosophie Zambranos als eine transzendente Erfahrung, die sich freilich durch eine gewisse Ambivalenz auszeichnet. Einerseits wird sie als etwas Verletzendes betrachtet, das den irreversiblen Verlust der Heimat und das Verlassenseingefühl mit sich bringt. Andererseits wird sie aber als eine vorzügliche

³⁰⁸ Dieses Fragment wurde als Teil von Zambranos unvollendetes Projekt *Desde el exilio* konzipiert, dessen Manuskript 2014 im Band *El exilio como patria* herausgegeben wurde. Die hier zitierten Worte wurden allerdings in Zambranos letztes Werk *Los bienaventurados* (1990) wiederverwendet.

Gelegenheit wahrgenommen, um eine Reise in das Innerste der eigenen Existenz zu unternehmen, um das verborgene Wesen ‚auszugraben‘ und dabei auch die wahre Heimat – als historische Kategorie begriffen – zu entdecken.³⁰⁹

1.2 Die Gegenwart der Figur der Antigone in Zambranos Werk

Maria Zambranos Arbeit an ihrer Antigone-Bearbeitung kulminierte 1967 mit der Veröffentlichung von *La tumba de Antígona*, auch wenn die spanische Philosophin spätestens Mitte der 1940er Jahre damit angefangen hatte, sich mit dem mythischen Stoff auseinanderzusetzen, wie im Folgenden zu sehen sein wird. Die Figur der thebanischen Prinzessin begleitete demnach die nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs exilierte Philosophin durch ihr 45 Jahre langes Exil. In diesem Sinne sind die Ansichten von Fenoy (2011: 1463) und Amarís Duarte (2021: 145f.) zu erwähnen, die Zambranos Auffassung der Figur Antígonas als Palimpsest bezeichnen, dessen unterschiedlichen Schichten durch die Betrachtung von den zahlreichen Schriften über die mythische Figur entschlüsselt werden können. In dieser Hinsicht listet Fenoy (2011: 1462-1467) insgesamt zwanzig Erwähnungen der Prinzessin in Zambranos Schriften und Manuskripten auf.³¹⁰ Im Folgenden soll die Entwicklung der Rolle der Figur der Antigone im Gedankengut der spanischen Philosophin untersucht werden. Dabei werden die relevantesten Texte Zambranos über die tragische Heldin herangezogen, von den ersten Publikationen in den 1940er und 1950er Jahren *Delirio de Antígona* über Fragmente aus anderen Werke wie das Kapitel „La hermana“ in *Delirio y Destino* sowie „El personaje autor: Antígona“ in *El sueño creador* bis hin zum Vorwort zu *La tumba de Antígona*. Dazu wird auf die verschiedenen Kernbegriffe eingegangen, die Zambrano jeweils in den hier erwähnten Texten mit der Tochter des Ödipus verbindet: Aufopferung, Jungfräulichkeit, Pietät, Geschwisterlichkeit und Utopie.

³⁰⁹ Diese Ambivalenz der Exilerfahrung legt Zambrano, wie Amarís Duarte (2021: 192-195) ausführt, mit dem Symbol des Kreuzes dar. In Anlehnung an die Symbolik des Kreuzes nach Cirlot (1992: 154ff.), der das Kreuz als eine Metapher der Vereinigung der Gegenteile wahrnimmt, fasst Amarís Duarte Zambranos Exilverständnis als ein ambivalentes Konstrukt auf, das sie mit den christlichen Motiven des *via crucis* und der Kreuzigung Christi verbindet: beide stehen für einen Leidensweg, aber gleichzeitig auch für den Transit in ein neues Leben.

³¹⁰ Darunter befinden sich nicht nur veröffentlichte Texte, sondern auch bestimmte Manuskripte, die unpubliziert blieben und in der Fundación María Zambrano aufbewahrt werden.

1.2.1 Aufopferung und Jungfräulichkeit

Das Jahr 1945 kann als Ansatzpunkt für Zambranos Auseinandersetzung mit der Figur der Antigone betrachtet werden. Aus diesem Jahr stammen Briefe, die die spanische Philosophin an ihre Mutter und ihre Schwester Araceli richtet, in denen sie ihnen über ihr Projekt eines Aufsatzes über Antigone berichtet: „hermana, estoy haciendo un ensayo sobre Antígona, la figura de la tragedia. La hermana que se sacrifica eres tú y va dedicado a ti“ (zit. nach Trueba Mira 2012a: 115). Das Essay, auf das sich Zambrano in den Briefen an ihre Schwester bezieht, erschien 1948 in der kubanischen Zeitschrift *Orígenes* und trug den Titel *Delirio de Antígona (Antígonas Wahn)*. Es besteht aus einem Prolog und einem ‚Wahn‘, einem Text, in dem sich die thebanische Prinzessin in erster Person äußert.³¹¹ Darin nimmt Zambrano einige der zentralen Themen ihres späteren Werks *La tumba de Antígona* (1967) vorweg, wie z.B. die Pietät, die Aufopferung und die Jungfräulichkeit. Zudem wird hier zum ersten Mal die Verleugnung von Antígonas Selbstmord argumentiert:

¿Y cómo podría ella, Antígona – la que no tuvo tiempo de descubrirse, ni de ser descubierta –, ejecutar esa acción, la más violenta de todas, de darse muerte ahorcándose? Hubo de entregarse a su delirio, hubo de dejar que brotara en ella con la misma pureza que su grito contra Creón, el grito de su vida no vivida; el grito de su amor de mujer que, dormido en su pecho, llevaba vida latente; ella no pudo estrangular a su vida latente que clamaba por ser vivida, pues hubiera traicionado su condición piadosa y virginal. (TA, 242)

Delirio de Antígona lässt sich also als Ausgangspunkt für Zambranos Auseinandersetzung mit der mythischen Figur. Hier entsteht die Idee, dass der Selbstmord Antígonas ihrem gnadenvollen Charakter nicht gerecht wird, worauf im ersten Satz des Vorworts zu *La tumba de Antígona* nochmals behauptet wird: „Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta. Mas, ¿podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida?“ (TA, 145). Im Vorwort äußert sich Zambrano also kritischer, indem sie der Selbstmord der Prinzessin für einen ‚unvermeidlichen Fehler‘ (‚inevitable error‘) des Sophokles hält. Pino Campos

³¹¹ In einer Fußnote gibt Zambrano bekannt, dass der Prolog in *Delirio de Antígona* als Vorwort für ein geplantes umfangreicheres Werk mit dem Titel *Delirio y muerte de Antígona* sei. Unter diesem Titel wurde aber zu den Lebzeiten Zambranos kein Text veröffentlicht. Trueba Mira (2012a: 35) plädiert dafür, *Delirio y muerte de Antígona* als den Arbeitstitel für das später erschienene Drama *La tumba de Antígona* zu betrachten. Caballero Rodríguez (2015) vertritt dagegen die Ansicht, dass *Delirio y muerte de Antígona* dem Titel eines zweiten, umfangreicheren Projekts entspreche. Beweis dafür wären die Textentwürfe im Manuskript *Cuaderno de Antígona* (M-404), in dem die Struktur eines aus fünf ‚delirios‘ bestehenden Textes zu finden ist. Nach dieser Auffassung soll *La tumba de Antígona* das performative Potenzial der Gestalt der thebanischen Prinzessin erforschen, während das andere Projekt eine umfangreichere Interpretation des Mythos in essayistischer Form enthalten solle.

(2005b: 249ff.) bestreitet diese strittige Aussage der spanischen Philosophin und versucht sie zu nuancieren. Ihm zufolge handelt es sich um keinen Fehler des Sophokles. Damit deutete dagegen Zambrano darauf hin, dass der Selbstmord im 20. Jahrhundert und nach den Postulaten der christlichen Religion unmöglich sei. Pino Campos (2005a: 361; 2004: 122ff.) argumentiert ferner seine Ansicht durch das Heranziehen der Texte Zambros über den Tod des Seneca:

Séneca quiso reducir la tragedia a resignación, al reducirla a razón. Pero en la tragedia está la voz viva del ayer que un pueblo no puede desoír, y está igualmente la llamada del porvenir que no se puede quedar sin respuesta. [...] [U]n español de hoy no puede elegir el camino de la resignación, porque al hacerlo deja vacía la escena donde juega la tragedia del destino humano. Algo así como si Cristo se hubiera escapado de la cruz, donde murió sin resignarse. (MZOC 1, 329f.)³¹²

Die Verleugnung von Antigones Selbstmord erlaubt Zambrano allerdings auf die Gestalt der mythischen Figur verschiedene Aspekte ihrer Philosophie zu projizieren. Schon in *Delirio de Antígona* avanciert die thebanische Prinzessin zum Inbegriff der Metaphysik Zambros, zu einem Menschen, der sich ihres eigenen ‚ser‘ bewusst wird. Die Zeit, die ihr im Grab verliehen wird, dient ihr dazu, ihr eigenes ‚ser‘ zu entdecken. Seit dem Moment, als Antigone entscheidet, Kreons Gesetz zu brechen und ihren Bruder Polyneikes zu bestatten, setzt ihr eigenes Wesen an, sich zu manifestieren. Aus diesem Grund bezeichnet Zambrano Antigone als „aurora de la conciencia“ (TA, 152), ein Individuum, das gerade im Begriff ist, sein eigenes Wesen allmählich zu entdecken. Dies wird in Zambros Schrift *El personaje autor: Antígona*³¹³ näher beschrieben:

En Antígona, su acción es sólo en apariencia voluntaria. Es sólo la forma que su verdadera acción, nacida más allá de la voluntad, ha tomado. Su voluntad no podría cambiarla. Es su ser el que ha despertado, convirtiéndola en otra para los demás, en una extraña para todos. (TA, 259)

Daher verleiht Zambrano ihrer Antigone die Zeit im Grab, damit sie diesen Prozess fortsetzen kann und sie ihres ‚ser‘ allmählich ausgraben kann. Das Hinabsteigen in das Grab symbolisiert also eine Reise in ihre Eingeweide, in ‚sus entrañas‘, wie Zambrano im ersten Satz von Antigones ‚Wahn‘ bestätigt: „qué hacer con estas entrañas que gimen y sienten por primera vez, cuando ya no es tiempo“ (TA, 247).

³¹² Pino Campos (2004: 123; FN 6) zieht dabei andere Texte der spanischen Philosophin über Seneca heran, um ihre Einstellung zum Selbstmord zu veranschaulichen. Unter denen befindet sich *El pensamiento vivo de Séneca. Presentación y antología* (1944).

³¹³ *El personaje autor: Antígona* stellt eins der Kapitel des Werks *El sueño creador*, das 1965 entstand, d.h. zwei Jahre vor der Publikation von *La tumba de Antígona*. Später wird auf diesen Text nochmals Bezug genommen, um die Entwicklung der Rolle Antigones in Zambros Oeuvre zu schildern.

In *Delirio de Antígona* sind ferner einige Kerneigenschaften zu erkennen, die Zambros Charakterisierung der mythischen Heldin in *La tumba de Antígona* prägen. Darunter befinden sich die Jungfräulichkeit und die Pietät. Was Ersteres anbelangt, bezeichnet Zambrano die thebanische Prinzessin als „Símbolo perfecto de la virginidad que ni siquiera ha reparado en sí misma“ (TA, 240). Die Erwähnung von Antigones Jungfräulichkeit ist in zweifacher Weise zu verstehen. Erstens identifiziert Zambrano Jungfräulichkeit mit Unschuld, einer Eigenschaft, die sich als unentbehrlich für den Effekt ihrer Tat erweist. Nur durch die Aufopferung einer Unschuldigen könnte den Knoten des Fluchs des Labdakiden-Stamms gelöst werden. Mit ihrem Tod kann keine weitere Generation zum Opfer dieses Fluchs werden (vgl. Pino Campos 2005a: 364f.). Zweitens spielt der Bezug auf Antigones Jungfräulichkeit auf einen Mangel an Selbstbewusstsein an. Wie Zambrano ausführt, „[e]ntró [Antigone] en la muerte viva e intacta“, da sie „apenas tuvo tiempo de saber que existía, de verse y de ser vista“ (TA, 240). So wie Zambrano in der Begründung für das Bestreiten von Antigones Selbstmord bemerkt, hatte die Prinzessin in ihrem Leben nicht die Gelegenheit, sich selbst zu betrachten, d.h. ihres eigenen ‚ser‘ bewusst zu werden. Aus diesem Grund bezeichnet die spanische Philosophin Antigone als „conciencia en estado virginal“ (TA, 240). Dieses Konzept von Jungfräulichkeit wird im Vorwort zu *La tumba de Antígona* wiederaufgenommen:

No tuvo ni siquiera tiempo para reparar en sí misma. Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de su madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a servir de guía a su padre ciego, rey-mendigo, inocenteculpable, hubo de entrar en plenitud de la conciencia. El conflicto trágico la encontró virgen y la tomó enteramente para sí. (TA, 152f.; Hervorhebung M.A.S.)

1.2.2 Opfer der Pietät

Die Pietät ist einer der zentralen Begriffe in Zambros Philosophie und bedarf einer konkreteren Erläuterung. Aus ihren Auslegungen in der Schrift *Para una historia de la piedad* lässt sich Zambros Pietät-Definition ableiten:

[La piedad] Es, quizá, el sentimiento inicial, el más amplio y hondo; algo así como la patria de todos los demás [...] La Piedad no puede definirse adecuadamente, menos que ningún otro sentimiento porque constituye el género supremo de una clase de sentimientos: amorosos o positivos. No es el amor propiamente dicho en ninguna de sus formas y acepciones; no es tampoco la caridad, forma determinada de la piedad descubierta por el Cristianismo; no es siquiera la compasión, pasión más genérica y difusa. Viene a ser la prehistoria de todos los sentimientos positivos. (Zambrano 2012b, 66)

Zambrano fasst demnach Pietät als ein ursprüngliches Gefühl auf, aus dem alle positive und liebliche Gefühle stammen, wie z.B. die Liebe (in all ihren Formen) und das Mitleid. Dieses originäre Gefühl ist der spanischen Philosophin zufolge aufgrund der dominierenden Vorherrschaft des Rationalismus verloren gegangen, wie sie in *El hombre y lo divino* andeutet:

Y este incansable juego de dar razones de los hechos incluye dentro de sí a los hechos del amor, el amor convertido en hecho, decaído en acontecimiento sometido a juicio y a explicación, es decir, desvirtuado en su esencia, que todo lo trasciende; desposeído de su fuerza y de su virtud, al amor de nada le sirve aparecer bajo la forma de una arrebatadora pasión: es como si cuidadosamente alguien operara un análisis y extrajera lo divino y avasallador de él para dejarlo convertido en un suceso, en el ejercicio de un humano derecho y nada más. (MZOC 3, 263)

Wie Amarís Duarte (2021: 182f.) ausführt, befindet sich dieses Gefühl im irrationalen Bestandteil des Menschen in seinen ‚entrañas‘, sodass der Rationalismus kaum Licht darauf werfen kann. Doch worin besteht dieses ursprüngliche Gefühl, das laut Zambrano als Basis aller positiven und liebevollen menschlichen Gefühle gilt? Die Antwort auf diese Frage ist wieder in ihrer Schrift *Para una historia de la piedad* zu finden:

Mas la piedad no es la filantropía, ni la compasión por los animales y las plantas. Es algo más: es lo que nos permite que nos comuniquemos con ellos, en suma, el sentimiento difuso, gigantesco que nos sitúa entre todos los planos del ser [...]. Piedad es saber tratar con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros. (Zambrano 2012b: 68).

Zambrano versteht also Pietät als den liebevollen Umgang mit dem ‚Anderen‘, mit allem, was uns fremd ist, nur weil es existiert. Amarís Duarte fasst Zambranos Pietätsbegriff mit dem folgenden Satz zusammen: „La piedad [...] es el afecto que surge frente al otro por la simple razón de su existencia“ (2021: 187). Dieses Gefühl, diese bedingungslose Liebe gegenüber dem ‚Anderen‘, gegenüber dem Fremden, erkennt Zambrano in der Figur Antigones wieder. Wie sie in *Delirio de Antígona* feststellt, handelt Antigone „cegada por el amor sin mancha; es decir, por la Piedad“ (TA, 242). Nach der spanischen Philosophin illustriert Antigones Tat gegenüber Polyneikes eine Manifestation der Pietät, jenes Urgefühl gegenüber dem Fremden. Sie begräbt ihren Bruder, ohne seine Fehler und seinen Verrat zu beurteilen, nur weil er ein Mensch ist. Doch was Zambrano an der Figur Antigone bewundert, ist, dass sie aus der Pietät ihren Lebensmotor macht: „en ella son la misma e idéntica cosa; conciencia y piedad, pues que la conciencia no discierne indebidamente y sólo entiende de lo que es más justo, de lo justo según la lógica divina“ (TA, 242).

Die Pietät Antigones ist jedoch, was sie zum Tode führt. Zambrano legt dies in den Mund der Prinzessin: „Nacida para el amor me ha devorado la Piedad“ (TA, 247). In ihrem ersten Text über Antigone lässt Zambrano die tragische Heldin als ein Opfer ihrer Pietät erscheinen: „Soy vuestra víctima“ (TA, 251), sagt Zambranos Antigone in ihrem ‚Delirio‘. Was ihren Opfercharakter ausmacht, wird auch erklärt: „Porque el sacrificio nos mata a nosotras, las víctimas y nos hace otras“ (TA, 250). Die Aufopferung Antigones löst demnach nach Zambrano eine Verwandlung aus, wobei die mythische Heldin einen transzendentalen Charakter übernimmt. Zambrano legt diese Transformation metaphorisch anhand von Naturbildern dar:

Y así Antígona se irá transformando; era como una *azulada flor*, de ese azul puro, dulce y violento, de la virginidad creadora. Encerrada, enloquecida se destiñe hasta llegar al último fondo de ser sediento e insatisfecho; pasa por el rencor y se convierte en una *ortiga gris y áspera*, no tiene sino la sed imposible ya de satisfacer. Pero su vida retirada ya de su cuerpo, se concentrará en un espíritu y arde; Antígona no se libra del suplicio del fuego, el propio del espíritu que se alimenta de sí mismo, sumido en la soledad y en el abandono. Entonces increpará a sus Dioses, transformada en «*zarza ardiendo*», símbolo del espíritu creador. (TA, 245; Hervorhebung M.A.S.)

Antigone wird als eine blaue Blume beschrieben, die als Symbol für Reinheit und Jungfräulichkeit im Sinne Zambranos zu interpretieren ist. Die Anspielung auf die ‚blaue Blume‘ der deutschen Romantik ist hier deutlich, wobei das romantische Konzept der Naivität des Menschen angesprochen werden könnte. Durch das Absteigen in ihr Grab und die Entdeckung ihres eigenen ‚ser‘ verwandelt sich Antigone in eine ‚graue Brennnessel‘, wodurch die Reise in die ‚entrañas‘ des Menschen als eine qualvolle Erfahrung beschrieben wird, als ein „suplicio del fuego“ (‚Feuer-Tortur‘). Die Entdeckung des ‚ser‘ lässt Antigone allerdings zu einem ‚brennenden Dornbusch‘ werden, einem Bild, das sich offensichtlich an die jüdisch-christliche Tradition anlehnt und das Endziel von Antigones Transformation markiert. Die mythische Heldin erhält durch ihre Aufopferung und durch die Entdeckung ihres eigenen Wesens einen transzendentalen Charakter, der sie in eine überlegene Position stellt. Der thebanischen Prinzessin gelingt es, in die Transzendenz überzugehen, was Zambrano wie folgt beschreibt: „Trascender no es romper sino extraer del conflicto una verdad válida universalmente, necesaria para ser revelada a la conciencia“ (MZOC 3, 1053). Dadurch gründet Antigone eine neue Art, „la especie «Antígona»“ (TA, 243), unter deren Nachfolger sich u.a. auch Jeanne d’Arc befindet:

la [especie] de las santas niñas o adolescentes, las que han atravesado el mundo con la espada intacta de una piedad sin conmiseración. [...] Antígona constituye una

especie cuyas formas y figuras serán reconocibles siempre por este don: la simplicidad, pues en ella piedad y justicia, conciencia e inocencia son idénticas. (TA, 246f.)

In *Delirio de Antígona* lassen sich also einige der bedeutendsten Aspekte der Rolle der mythischen Heldin innerhalb des Gedankenguts Zambranos identifizieren. Die hier angesprochene Pietät und die Aufopferung Antigones könnten Zambrano dazu geführt haben, das Wesen der thebanischen Prinzessin in ihre Schwester Araceli wiederzuerkennen, wie sie im letzten Kapitel ihres Werks *Delirio y destino*³¹⁴ darlegt, das den Titel „La hermana“ trägt:

La había llamado Antígona durante todo este tiempo en que el destino las había separado, apartándola a ella del lugar de la tragedia mientras su hermana – Antígona – arrostraba [sic]. Comenzó a llamarla así en su angustia, Antígona, porque inocente soportaba la historia; porque habiendo nacido para el amor, la estaba devorando la piedad. Porque no había conocido más acción que la piadosa, sin mezcla ni de esperanza. Sí, ella sentía haber vivido y vivir la historia en esperanza sin ambición; la hermana había vivido aun sin esperanza, sólo por la piedad. [...] Esperaba de ella la revelación de todo aquel dolor, el suyo propio y el de todos, la revelación entrañable de la noche oscura de Europa que ella había tenido que vivir, sin tregua, en la vigilia. *Una conciencia inocente que vigila movida por la piedad*; sí, Antígona. (MZOC 6, 1060; Hervorhebung M.A.S.)

In *Delirio y destino* begründet Zambrano die Tatsache, dass sie der Aufsatz *Delirio de Antígona* ihrer Schwester Araceli widmete. Hier werden autobiographische Aspekte auf die mythische Geschichte projiziert, wobei zwei Begebenheiten zu Antigones Identifikation mit ihrer Schwester Araceli führten. 1946, als Zambranos Mutter in Paris starb, konnte die spanische Philosophin aus bürokratischen Gründen erst nach der Bestattung der Mutter die französische Hauptstadt erreichen, sodass Araceli sich alleine darum kümmern musste. Araceli, wie Antigone, begrub ihre Mutter allein ohne die Hilfe ihrer Schwester María, die in dem Fall die Rolle der Ismene spielen würde (vgl. Pino Campos 2005a: 360). Darüber hinaus wurde Araceli zum Opfer des Horrors des NS-Regime während ihres Exils in Paris, wo sie die Deportation und Ermordung ihres Ehemanns Manuel Muñoz Martínez³¹⁵ erleben musste. Gewiss erkannte Zambrano darin die Pietät und die Aufopferung der thebanischen Prinzessin wieder.

³¹⁴ Veröffentlicht wurde das autobiographische Werk *Delirio y destino* erst 1989. Der Text stammt allerdings aus dem Anfang der 1950er Jahre. In ihrer Danksagung stellt Zambrano dies fest: „Aunque escribí este libro a principios de los años cincuenta, quiero mostrar mi gratitud a la Fundación María Zambrano, de Vélez-Málaga, por haberme dado serenidad y tiempo para sacarlo ahora a la luz debidamente actualizado“ (MZOC 6, 839). Aus diesem Grund ähnelt Zambranos Einstellung zur Figur Antigones eher der in *Delirio de Antígona* als der im Vorwort zu *La tumba de Antígona*, wie noch in diesem Abschnitt zu sehen sein wird.

³¹⁵ Manuel Muñoz Martínez (1988-1942) war ein spanischer Politiker, der während der 2. Spanischen Republik (1931-1936) als Abgeordneter tätig war. Nach dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs 1936

1.2.3 Geschwisterlichkeit und Utopie

Delirio de Antígona und das Kapitel in *Delirio y destino* entsprechen dennoch nur den ersten Auseinandersetzungen mit der Figur der Antigone. Im Laufe von Zambranos Arbeit an der Figur bis zur Veröffentlichung von *La tumba de Antígona* 1967 wird die thebanische Prinzessin in zwei weiteren Texten in den Mittelpunkt gerückt, wobei die Lesart Zambranos nuanciert bzw. erweitert wird. Der erste von ihnen ist *Antígona o de la guerra civil* (1958)³¹⁶, in dem Zambrano die Frage der Geschwisterlichkeit anspricht: „A[ntígona] es la tragedia de la guerra civil, de la fraternidad“ (TA, 263; Hervorhebung M.A.S.). Das Thema der Geschwisterlichkeit hängt nach Zambrano mit Antigones Aufopferung zusammen. Ihr zufolge dient der Tod der Prinzessin zur Versöhnung der beiden streitenden Seiten: „Y tuvo que morir porque sólo por su muerte hermanaba las dos muertes contrarias, hacía de ellas una muerte“ (TA, 263; Hervorhebungen im Original). Wie vorher angesprochen, soll Antigones Tod als Zeichen von absoluter Unschuldigkeit den Endpunkt des Familienfluchs markieren. Dies steht darüber hinaus in enger Verbindung mit Antigones Verwandlung, die vorher angesprochen wurde. Der Tod der thebanischen Prinzessin vereint die Tode ihrer zwei Brüder, indem sie Leben und Tod zusammenbringt: „Y al enterrarse viva – virgen, sin vida vivida – hermanaba muerte y vida. Es la tragedia de la fraternidad muerte-vida; de la muerte que unifica la vida enemiga; de la vida que sólo se resuelve en la muerte“ (TA, 263).³¹⁷ Antigones Tat wird also als ein Versöhnungsakt betrachtet, nicht nur von den streitenden Brüdern, sondern auch von Leben und Tod, denn die Aufopferung der thebanischen Prinzessin verleiht dem Leben einen transzendentalen Charakter, wobei ihre Tat sie über ihr irdisches Leben und über die Leben einzelner Individuen hinausgehen lässt. Nur dadurch kann der Tod besiegt werden: „Pues quizá el triunfo de la vida se logre por desprendimiento. Es su irse desprendiendo de

beteiligte er sich an der Abwehr der Republik. 1939 fuhr er zusammen mit seiner Frau Araceli Zambrano nach Frankreich ins Exil. Nach der Besetzung Frankreichs durch die Nationalsozialisten wurde er 1940 von der Gestapo verhaftet und in La Santé (Paris) inhaftiert. Im August 1942 wurde er nach Spanien deportiert, wo er vom Kriegsrat zum Tode verurteilt und am 1. Dezember desselben Jahres in Madrid erschossen wurde.

³¹⁶ Dieser Text ist im Manuskript M-386 enthalten, das in der Fundación María Zambrano aufbewahrt wird. Auch als *Cuaderno del Café Greco* bekannt, stammt es nach den Datumsangaben der Autorin aus dem Jahr 1958 und wurde während des Aufenthalts Zambranos in Rom (1953-1964) verfasst. Trueba Mira gab den vollständigen Text in ihrer Ausgabe von *La tumba de Antígona* (Cátedra, 2012) heraus (siehe TA, 263-265).

³¹⁷ Im Vorwort zu *La tumba de Antígona* besteht Zambrano erneut auf die Bedeutung der Brüderlichkeit in der antiken Tragödie: „Es la fraternidad, sin duda alguna, lo que aflora, lo que se presenta como naciente protagonista, como necesario protagonista redentor, lo que va a desatar el nudo del mal“ (TA, 161).

determinaciones, particularidades, individualidades, personas, y así ganar a la muerte, hermanándose con ella“ (TA, 263).

In *Antígona o de la guerra civil* vertieft sich demnach Zambrano in die Transzendenz von Antigones Tat. Dies erfolgt ferner durch die Betonung der Schwellenexistenz Antigones zwischen ihren Brüdern und zwischen Leben und Tod. Das Interesse daran wird im letzten veröffentlichten Text über die tragische Heldin vor der Publikation von *La tumba de Antígona* gründlicher untersucht. In *El personaje autor: Antígona* (1965) legt Zambrano eine neue Dimension von Antigones Grenzexistenz dar, indem sie die thebanische Prinzessin als Vermittlerin bezeichnet: „Mediadora entre la naturaleza y la historia, hace que en la historia se cumpla una acción del ser de la naturaleza, como si algo de lo divino de la naturaleza debiera de encarnar en la humana historia“ (TA, 262). Antigone erscheint als Vermittlerin zwischen Natur und Geschichte, zwischen Göttlichem und Menschlichem, indes ihre Tat der menschlichen Geschichte etwas Göttliches vermittelt. Diese Idee ist im Vorwort zu *La tumba de Antígona* wiederzufinden, wobei Zambrano sich des Kreuz-Symbols bedient:

[E]n el símbolo de la cruz podemos encontrar el eje vertical, que señala la tensión de lo terrestre hacia el cielo, como la línea más directa de influjo del cielo sobre la tierra, eje igualmente de la figura de la humana atención en su extremada vigilia, y de la decisión de su firmeza. Y en el eje horizontal, la dirección paralela al suelo terrestre en que el mismo suelo se alza y aprisiona los brazos abiertos, signo de total entrega del *mediador*: de esa entrega completa de su ser y de su presencia [...] (TA, 154; Hervorhebung M.A.S.)

Antigones Grenzexistenz wird demnach dadurch erweitert, dass sie nicht nur auf ihrem Status als lebende Tote beruht, sondern auch auf ihre Vermittlerrolle zwischen Natur und Geschichte, zwischen der göttlichen und der menschlichen Sphäre.

Im Vorwort zu *La tumba de Antígona* wird zudem eine weitere Eigenschaft der Figur Antigones angesprochen, die in den früheren Texten über die mythische Heldin nur subtil angedeutet wird: ihr utopisches Potential. Wie schon zu sehen war, nimmt Antigone durch ihre Aufopferung einen transzendentalen Charakter an, der ihr die Vermittlerrolle zwischen Gott und Mensch verleiht. Doch ihre Aufopferung birgt auch etwas Prophetisches:

Pues se diría que la raíz misma del Occidente sea la *esperanza de la Nueva Ley*, que no es solamente el íntimo motor de todo sacrificio sino que se constituye en Pasión que preside la historia. *Antígona es una figura, un tanto profética [...], de esta pasión.* (TA,150; Hervorhebungen M.A.S.)

Y al realizar ella su sacrificio con lucidez que le descubre la Nueva Ley, que es también la más remota y sagrada, la Ley sin más, llega hasta allí donde una humana sociedad exista. (TA, 151)

Antigones Aufopferung kündigt also die Möglichkeit eines ‚Neuen Gesetzes‘ an, eines universalen, heiligen Gesetzes, das als Grundlage für die künftige Gesellschaft dienen soll. Antigone avanciert demnach bei Zambrano zum Ausgangspunkt utopischen Denkens. Ihr Grab, wo sie als lebende Tote weilt, soll metaphorisch als Basis, als „inferos“ (TA, 150), einer ‚neuen Stadt‘, in der nach ihrer Aufopferung jenes ‚Neue Gesetz‘ („Nueva Ley“) herrschen soll.

Nach der Untersuchung des Palimpsestes, der nach Fenoy (2011) und Amarís Duarte (2021) durch die Rekonstruktion von Zambranos Auseinandersetzung mit der Antigone-Figur entschlüsselt werden kann, lässt sich eine gewisse Tendenz erkennen, die Grenzexistenz Antigones hervorzuheben. Zwar bleiben Pietät, Jungfräulichkeit und Aufopferung Kernmerkmale von Zambranos Verständnis der tragischen Heldin im Vorwort zu *La tumba de Antígona*. Die Schwellenexistenz Antigones zwischen ihren zwei Brüdern und zwischen Leben und Tod gewinnt aber im Laufe ihrer Arbeit am Mythos an Bedeutung. Das Grab, wo die thebanische Prinzessin lebendig eingeschlossen wird, erweist sich somit als der bestmögliche Raum, um den liminalen Charakter der Figur zu schildern. Darüber hinaus teilt Zambranos Deutung der Figur Antigones zahlreiche Eigenschaften mit der Gestalt des Exilanten, die Zambrano in ihren philosophischen Schriften darlegt: Beide weilen an der Schwelle zwischen Leben und Tod, erhalten durch ihre Aufopferung einen transzendentalen Charakter und verfügen über ein utopisches Potential. Zambrano bedient sich in beiden Fällen sogar des Kreuzsymbols, um Antigones Situation zu schildern. Im Folgenden soll der literarische Text *La tumba de Antígona* untersucht werden, um festzustellen, inwieweit, diese Parallelen zwischen Antigone und dem Exilierten ihren Niederschlag finden.

1.3 Antigones Grab als ‚Nicht-Ort‘

Wie früher schon bemerkt, zeichnet sich Zambranos Antigone-Bearbeitung dadurch aus, dass sie genau da anfängt, wo die sophokleische Tragödie aufhört. Zambrano korrigiert den vermeintlichen Fehler des Sophokles und gibt der thebanischen Prinzessin in ihrem Grab Zeit, um sich einem Selbsterkenntnisprozess zu unterziehen. Der Ort, wo dies stattfinden soll, das Grab, erweist sich – wie im Folgenden zu sehen sein wird – als ein symbolischer Ort mit zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten.

Auch wenn in der veröffentlichten Fassung des Werks das Aussehen des Grabs aus dem dramatischen Text abgeleitet werden soll, legt Zambrano im Manuskript M-343 – in

dem eine frühere Version des Textes zu finden ist, die der dramatischen Gattung näher liegt – eine Beschreibung dar:

Cámara sepulcral. Una habitación alargada paralelamente al espectador. Un poco regular. Las esquinas nunca serán visibles enteramente [así q. será una elipse a la vista]. Del lado Oeste izquierda de la escena, estará la puerta cerrada, de piedra también; los muros de piedra rugosa, sin desbastar, un hueco excavado en la roca, con dos paredes nada más, pero rústicas, de piedra y un techo de grandes piedras por cuyas juntas entrará aire, insectos, gotas de lluvia, estará menos expresamente separado del cielo que del contorno. El suelo será pedregoso, no de piedra enteramente, habrá huecos con tierra y alguna débil yerba crecerá en ellos. (zit. nach Trueba Mira 2012b: 175; FN 32)

Darin lassen sich verschiedene Aspekte erkennen, die die Symbolik des Grabs in Zambros Text vorwegnehmen. Für Trueba Mira (2012a: 104f.) spielt die elliptische Form des Grabs auf die ‚Mandorla‘ an. Die aus der Schnittstelle zwischen zwei Kreisen abgeleitete Form symbolisiert nach Cirlot (1992: 295) die Verknüpfung der zwei Welten: der irdischen und der himmlischen. Die Form des Grabs deutet also schon auf die Liminalität³¹⁸ des Grabs, als Verknüpfungsort zwischen irdischem Leben und Transzendenz. Dies wird ebenso durch das Aussehen des Grabs hervorgehoben. Wie Zambrano ausführt, dringen Sonnenlicht, Luft, Regentropfen und Insekten durch die Löcher und die Risse in der Steindecke des Grabs. Schwaches Gras wächst auf dem Boden. Wie Trueba Mira (2012a: 105) andeutet, ist das Grab nicht hermetisch von der äußeren Welt getrennt. Es handelt sich vielmehr um einen Zwischenort, der sowohl von der Welt der Lebenden als auch von der Welt der Toten abgesondert ist.

Die Orientierung des Grabs betont außerdem dessen liminalen Charakter und nimmt darüber hinaus den Prozess vorweg, dem Antigone sich darin unterzieht. Wie sich im früheren Zitat beobachten lässt, befindet sich das Tor, durch das Antigone in das Grab eingetreten ist und durch dessen Angel Sonnenlicht und Regentropfen durchsickern, an

³¹⁸ Der Begriff der Liminalität wurde von Arnold Van Gennep in seinem Buch *Les rites de passage* (1909) geprägt. Wiederaufgenommen wurde von Victor Turner in seinem Aufsatz „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage“ (1964). Liminalität bezieht sich dabei auf die Schwellenexistenz der ‚limina persona‘ d.h. des Menschen, der an einem kulturellen Übergangsrhythmus teilnimmt und sich daher in einer Transitphase befindet. Peter Noller übernimmt allerdings den Begriff der Liminalität in seiner Studie *Globalisierung, Stadträume und Lebensstile* (1999) und wendet ihn der Analyse der post-modernen Stadt an, wobei er den Begriff der ‚liminalen Orte‘ prägt, in denen ihm zufolge „die sinn- und bedeutungskonstitutive Trennung zwischen privater und öffentlicher, ökonomischer und nicht-ökonomischer Normativität aufgehoben [wird].“ (Noller 1999: 154). In der vorliegenden Untersuchung wird der Begriff der Liminalität in Anlehnung an Turners und Nollers Thesen Figuren und Orten zugeschrieben, die sich im Transit bzw. an der Schwelle zwischen zwei unterschiedlichen Bereichen oder Sphären befinden.

der westlichen Seite des Grabs. An der östlichen Seite ist nach Zambrano nicht das Sonnenlicht zu sehen, sondern das Licht der Morgenröte:

Por la rendija de la puerta entrará un rayo de luz solar del lado Oeste, pues, a la tarde, y medirá el ocaso del día. [...] Del lado Este, una ranura alargada paralela al suelo dejará entrar no el sol, pero sí la luz del alba y de la mañana – del lado derecho del escenario. (M-343; zit. nach Trueba Mira 2012b: 175; FN 34)

Der Unterschied zwischen Osten und Westen, zwischen Morgen und Abend, beruht auf Zambranos Metaphysik. Die unterschiedlichen Lichtstrahlen, die in das Grab dringen, weisen eine heftige symbolische Ladung auf. Während das Sonnenlicht, das beim Sonnenuntergang durch die Türangel dringt, für das irdische Leben steht, das Antigone seit dem Betreten des Grabs allmählich verlässt, symbolisiert die Morgenröte das Versprechen eines neuen Tags, eines neuen Lebens nach einer Wiedergeburt. Der Aufenthalt im Grab soll daher Antigone die Gelegenheit bieten, sich in ihre Eingeweide zu vertiefen und ihr eigenes Wesen, ihr ‚ser‘ in Zambranos Worten, zu entdecken. Nur dadurch wird sie neugeboren; Sie wird in ein neues Leben übergehen, in die Transzendenz. Das Grab steht also zwischen Tod und Leben, zwischen dem Verlassen des irdischen Lebens und dem Übergang in die Transzendenz.³¹⁹

Die Farbe des Grabs spielt dabei ebenso eine wesentliche Rolle. In Zambranos Manuskript (M-343) wird dieser Aspekt angesprochen. Nach den Bühnenanweisungen, die in der endgültigen Fassung des Textes nicht beibehalten wurden, ist vom variierenden Farbton des Grabs die Rede:

La atmósfera de la tumba tendrá una tonalidad grisácea verdosa, de acuario, a veces; terrosa, atrás, en los momentos que se señalen. Blanquecina en otros momentos. Al final, la claridad se irá intensificando como derramada desde arriba y desde el lado Este hasta hacerse luz blanca, tendiendo a ser compacta. La luz se irá espesando mientras muere. (zit. nach Trueba Mira 2012b: 176; FN 34)

Die allmähliche Variation der Farbe deutet auf den Übergang Antigones in die Transzendenz. Die grauen und grünen Farbtöne, die an die Farbe der Erde erinnern, stehen für die Bindung an das irdische Leben, während das Weiße das Licht vorwegnimmt, das die Szene schließlich überschwemmen soll und die Neugeburt Antigones – im Sinne Zambranos – symbolisiert.

³¹⁹ Die Terminologie Zambranos und die Orientierung des Grabs deuten schon auf die liminale Natur des Grabs zwischen Leben und Tod hin. Das lateinische Verb ‚occido‘, aus dem das Wort ‚Occident‘ (Westen) abgeleitet wird, bedeutet ‚töten‘, während aus dem Verb ‚orior‘ (geboren sein) das Wort ‚Orient‘ (Osten) stammt. Die Disposition der Bühne spiegelt demnach den Prozess wider, dem Antigone sich unterzieht: vom irdischen Tod zur transzendentalen Wiedergeburt.

In der Ausgabe letzter Hand wird dennoch die Farbe des Grabs nur durch die Worte Antigones in der zweiten Szene bekanntgegeben: „piedras de esta tumba mía, blanca como la boca del alba“ (TA, 179). Zambrano verzichtet auf die Variation der Wandfarbe und lässt das Grab von Anfang an weiß aussehen. Trueba Mira (2012a: 83) weist darauf hin, dass die weiße Farbe der Grabwände auf die mystische Tradition anspielt, von der Zambranos Denken stark beeinflusst ist. Das Weiße soll laut Trueba Mira für die mystische Union stehen, die Antigone bei ihrem Übergang in die Transzendenz erfahren soll. Dass Zambrano schließlich auf die Variation der Farben im Grab verzichtet und sich für das Weiße entscheidet, lässt sich aber auch als ein Versuch interpretieren, von Anfang an den liminalen Charakter des Grabs zwischen Tod und Leben, zwischen irdischem Leben und Transzendenz hervorzuheben. Das Grab, das in unserer abendländischen Tradition eher dunkel aussehen sollte, erscheint bei Zambrano als ein weißer Raum, der das Licht zulässt.

Nicht auszuschließen wäre aber auch, dass durch die weiße Farbe der Steine im Grab eine gewisse Verbindung zur Figur der Antigone hergestellt werden soll. Wie im früheren Abschnitt zu sehen war, spielen Jungfräulichkeit und Reinheit eine zentrale Rolle in Zambranos Lesart der Antigone. Die weiße Farbe des Grabs soll darauf anspielen, sodass schon zu Beginn des Textes darauf hingewiesen werden könnte, dass das Grab eine Art Korrelat von Antigone bildet.³²⁰ Später legt Zambrano die folgenden Worte in den Mund der thebanischen Prinzessin, die gewissermaßen das Verhältnis Antigone-Grab bestätigen: „Estoy aquí, en las *entrañas de piedra*, ahora lo sé, condenada a que nada nazca de mí. Virgen era, me trajeron *no a la tierra, a las piedras*, para que de mí ni viva ni muerta nazca nada“ (TA, 185; Hervorhebungen M.A.S.). Wie aus diesem Zitat geschlossen werden kann, stehen die weißen Steine im Grab („piedras“) für Antigones Jungfräulichkeit, was insbesondere durch die Gegenüberstellung mit der Erde („tierra“), aus der das Leben entsteht, offensichtlich wird. Somit wird andererseits die Beziehung zwischen Antigone und das Grab deutlich, wobei sich das Grab als ein Korrelat, als Äußerung der ‚entrañas‘ der Prinzessin wahrnehmen lässt.

³²⁰ Eine ähnliche Auffassung vertritt Luquin Calvo, nach der das Grab eine Art Widerspiegelung des Gedächtnis von demjenigen darstellt, der darin weilt. Dabei verbindet sie dies mit Zambranos Exilauffassung, indem das Grab zu einem neuen Zuhause wird: „La tumba cuenta así la memoria de quien la habita. Desde los cimientos de cada ciudad, se convierte en un nuevo hogar, irrenunciable, del exilio“ (Luquin Calvo 2014: 19). García-Manso (2018: 400) argumentiert in diesem Sinne, dass Antigones Grab als ein privilegierter Ort zur Selbsterkenntnis dargestellt wird. Der Besuch der Geister ihres Gedächtnisses diene ihr dazu, ihre wahre Identität zu erkennen und somit eine Art *anagnorisis* zu erleben.

Diese Beziehung Antigones zum Grab rundet Zambrano durch die Verwendung von zwei Tiermetaphern ab: die Larve und die Spinne. Der Vergleich Antigones mit einer Larve im Kokon wird schon in *Delirio de Antígona* vorweggenommen: „¿Por qué tenéis tanto miedo de despertar a la que sólo es *larva*, a la que está encerrada en sí misma, *dormida en el capullo como el gusano de seda?*“ (TA, 247; Hervorhebungen M.A.S.). In der zweiten Szene von *La tumba de Antígona* wird diese Assoziation nochmals wiederholt: „¿Era yo esa *larva* sin cuerpo, sin más espesor que el necesario para ser visible?“ (TA, 179; Hervorhebung M.A.S.). So wie eine Larve sich ein Kokon aus ihren Eingeweiden schafft, um darin sich in etwas Anderes zu verwandeln, so fungiert Antigones Grab als Kokon, wo Antigone ihre ‚entrañas‘, ihr ‚ser‘, entdeckt, um neugeboren zu werden.

Während die Metapher der Larve im Kokon den Charakter des Grabs als Transitort versinnbildlicht, ist das Symbol der Spinne in Zambranos Lesart der Antigone-Figur etwas komplexer. Das Bild der Spinne steht bei Zambrano immer in enger Verbindung mit der Figur der thebanischen Prinzessin, wie sich schon in *Delirio de Antígona* beobachten lässt. In diesem Text stellt die Spinne die einzige Begleitung für Antigone in ihrem Grab dar.³²¹ In *El personaje autor: Antígona*, dem Kapitel aus *El sueño creador* (1965), wird dieses Motiv wiederaufgenommen, wobei Zambrano nun Antigone als Spinne charakterisiert: „Podría Antígona ser representada llevando un hilo entre las manos; *como una araña hilandera* lo ha extraído de sus propias entrañas que han dejado de ser laberínticas“ (TA, 255; Hervorhebung M.A.S.). Der Vergleich mit der Spinne ähnelt dem mit der Larve im Kokon, indem beide auf die Fähigkeit Antigones anspielen, ihre ‚entrañas‘ zu entdecken und zu entschlüsseln. Zu bemerken ist allerdings, dass hier durch die Erwähnung des Labyrinths Parallele zwischen Antigone und einer anderen mythologischen Geschichte gezogen werden: mit der Ariadnes. So wie das Wollfadenknäuel, das Theseus von Ariadne bekommt, ihm erlaubt, aus dem Labyrinth herauszukommen, ist Antigone imstande das Labyrinth ihrer ‚entrañas‘ allmählich zu begreifen und zu entschlüsseln.

In *La tumba de Antígona* wird die Charakterisierung Antigones als Spinne nochmals angesprochen, konkret im Gespräch zwischen der thebanischen Prinzessin und ihrer Amme Ana. Hier ist Antigone selbst diejenige, die sich als Spinne identifiziert: „Me dejas sola con mi memoria, *como la araña*. A ella le sirve para hacer su tela. *Esta tumba es mi telar*. No saldré de ella, no se me abrirá hasta que yo acabe, hasta que yo haya acabado

³²¹ „El tiempo ha colgado de telas de araña esta sepultura, esta cámara nupcial; ya se enredan a mis brazos, ya se adhieren a mis cabellos, ¿son ellos grises o es el tiempo, sólo el tiempo y la tela hecha por *la araña*, *mi única compañera* tan pálida y exangüe como yo?“ (TA, 250; Hervorhebung M.A.S.).

mi tela“ (TA, 195f.; Hervorhebungen M.A.S.). Das Motiv der Spinne übernimmt in *La tumba de Antígona* eine weitere Dimension, wobei die Gestalt der thebanischen Prinzessin zum Sinnbild des Exilierten in Zambranos Auffassung avanciert. Das Grab wird – wie im Zitat zu sehen ist – zum Webstuhl, in dem Antigone ihr ‚Spinnennetz‘ formt. Dieses Spinnennetz besteht aber aus ihrem Gedächtnis („mi memoria“), aus ihren ‚entrañas‘. Das Grab wird somit als ein hohler Raum dargestellt, als eine Projektionsfläche, auf die Antigone ihre Erinnerungen projiziert. Dadurch wird die Charakterisierung Antigones als Inbegriff des Exilierten nach Zambranos Exilauffassung deutlich: So wie die Spinne aus ihren Eingeweiden ein Netz formt, um aus ihm ihr neues Zuhause zu machen, so kann der Exilant die wahre Heimat entdecken, indem er sein innerstes Innere, sein ‚ser‘, entdeckt, wie Zambrano in ihrer Schrift *Carta sobre el exilio* (1961)³²² ausführt:³²³

El exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla. [...] Cuando ya se sabe sin ella, sin padecer alguno, cuando ya no se recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece (Zambrano 2014: 47).

Die wahre Natur der Beziehung Antigones zum Grab wird also durch die beiden Tiermetaphern entfaltet. Der Vergleich mit der Larve, die schon in *Delirio de Antígona* vorkommt, beleuchtet den Transitortscharakter des Grabs, in dem Antigone den Übergang vom irdischen Leben in die Transzendenz erlebt. Die Identifizierung Antigones als Spinne verdeutlicht wiederum die Parallelen mit der Figur des Exilanten. In beiden Fällen erscheint das Grab Antigones als ein leerer Raum, auf den die thebanische Prinzessin ihre Innerlichkeit projizieren kann. Das Grab erweist sich also zudem als ein vorzüglicher Ort, damit die tragische Heldin ihre ‚entrañas‘, ihr ‚ser‘ allmählich ausgrabt und entschlüsselt.

Wie gezeigt, kann Antigones Grab sowohl als Transitort als auch als Symbol des Exils angesehen werden. Diese zwei Ansichten schließen sich dennoch nicht aus, sondern sie zeigen die symbolische Dichte von Zambranos geschaffener Raum. Das Grab Antigones wird als Zwischenort auf ihrem Weg zur Transzendenz geschildert, was eigentlich mit Zambranos Exilauffassung übereinstimmt, nach der die Erfahrung des Exils und des Heimatverlusts ein transzendentes Erlebnis darstellt. Wie in früheren Abschnitten zu sehen

³²² Der Aufsatz „Carta sobre el exilio“ wurde erstmals 1961 in der Zeitschrift *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (vol. 49; París) veröffentlicht. Nach den Angaben in den schon erwähnten Manuskripten, die in der Fundación María Zambrano aufbewahrt werden, hatte Zambrano vor, diese Schrift als einleitender Text ihres unvollendeten Projekts *Desde el exilio* wieder aufzunehmen.

³²³ Trueba Mira (2012a: 79ff.) interpretiert Antigones Charakterisierung als Spinne in Zambranos Texten über die mythische Figur in Bezug auf ihr schöpferisches Potenzial. Das Bild der Spinne soll demzufolge auf die Figur der Weberin anspielen. So wie die Weberin einen Stoff aus Wollfäden formt, so bearbeitet Antigone die Sprache, eine Reihe von Worten, die laut Trueba Mira dem von Valente (2004) geprägten Begriff der ‚escritura incorporante‘ gerecht wird.

war, entspricht das Exil laut Zambrano einem Zwischenstatus, einem Status zwischen Leben und Tod, denn dem Exilierten wird die Möglichkeit des Lebens entzogen, aber auch die Möglichkeit des Sterbens. Er ist ein Überlebender. Daher ist es anzunehmen, dass Zambrano sich der liminalen Natur des Grabs zwischen Leben und Tod bedient, um es als eine Verortung bzw. Konkretisierung ihrer Exilauffassung zu gestalten. Eher als ein Nicht-Ort im Sinne Augés³²⁴, repräsentiert das Grab die Utopie im wörtlichen Sinne des Wortes, die nach Zambrano eine Folge des Exils darstellt: Der Exilant gelangt nach dem Verlassen der Heimat in die Heimatlosigkeit, in die Utopie im wörtlichen Sinne: „*La «Utopía», nuestra utopía, se nos ha cuidadosamente repartido; a vosotros, los muertos, os dejaron sin tiempo; a nosotros, los supervivientes, nos dejaron sin lugar*“ (MZOC 6, 1027; Hervorhebungen M.A.S.). Laut Zambrano – wie früher bemerkt – erweist sich allerdings das Exil als eine vorzügliche Gelegenheit, um die wahre Heimat im innersten Innern des Menschen zu entdecken. Zambrano identifiziert Heimat nämlich nicht mit einem geographischen Ort, sondern sie versteht sie als historisches Konstrukt: „*La Patria es una categoría histórica, no así la tierra ni el lugar. La Patria es lugar de historia, tierra donde una historia fue sembrada un día*“ (Zambrano 2014: 47). Daraus lässt sich schließen, dass das Grab Antigones in Zambranos Werk als Konkretisierung des Exils gestaltet wird, als eine metaphorische Verortung der ‚Utopie‘, des Nicht-Orts, des Exils. Darin bildet Antigone im Laufe ihres Wahns, ihres ‚delirio‘, durch die Ausgrabung und Äußerung ihrer ‚entrañas‘, die wahre Heimat, genauso wie die Spinne aus ihren Eingeweiden das Netz formt, das zu ihrem neuen Zuhause wird.

Das Grab Antigones weist folglich eine stark symbolische Ladung auf, die unterschiedlich gedeutet werden kann. Das elliptische Aussehen und die Stellung zwischen der Welt der Lebenden und der Unterwelt deuten erstens schon auf dessen liminalen bzw. transitorischen Charakter hin, in dem sich Antigones Übergang in die Transzendenz ereignet. In Anlehnung an Zambranos Menschen-Auffassung lässt sich das Grab zweitens, wie die Metapher der Larve dies zeigt, als Korrelat des „ser“ Antigones, als eine Äuße-

³²⁴ Als Transitort konzipiert, könnte Antigones Grab als ein Nicht-Ort angesehen werden, wie ihn der Anthropologe Marc Augé (2017) definiert. Nach Augé steht der Begriff des Nicht-Orts dem Konzept eines anthropologischen Orts gegenüber. Während dieser für das Individuum eine Bedeutung hat, wird einem Nicht-Ort keine Bedeutung zugeschrieben. Das Individuum bleibt darin anonym. Dies ist aber nicht der Fall bei Antigones Grab in Zambranos Text, da – wie gezeigt – eine enge Verbindung zwischen dem Grab und der thebanischen Prinzessin entsteht. In diesem Sinne erweist sich der Begriff der Liminalität in Anlehnung an Turners (1964) und Nollers (1999) Ansichten als angemessener. Antigones Grab in Zambranos *La tumba de Antígona* kann daher als liminaler Raum betrachtet werden.

rung des zu entdeckenden Wesens. Als Zwischenort zwischen Leben und Tod symbolisiert es aber auch den Zwischenzustand des Exils nach Zambranos Auffassung. Wie zu beobachten ist, schafft Zambrano mit dem Grab ein mächtiges Symbol, das in ihrer Philosophie die Vielschichtigkeit der Figur Antigones in sich vereint. Diese unterschiedlichen Interpretationsschichten lassen sich aber auch im Prozess erkennen, dem Antigone sich im Grab unterzieht. Im Folgenden sollen die verschiedenen Stadien dieses Vorgangs untersucht werden.

1.4 Antigones Selbsterkenntnisprozess

In ihrem Grab unterzieht sich Antigone einem Prozess, bei dem sie sich allmählich vom irdischen Leben abkehrt und zur Transzendenz hinwendet. Dieser Vorgang lässt sich, wie schon angesprochen, dem Prozess gleichsetzen, den der Exilierte vom Verlassen der Heimat bis hin zur von Zambrano dargelegten Offenbarung des Exils erfährt. Aufgrund des großen Einflusses der Mystik auf Zambranos Philosophie kann davon ausgegangen werden, dass Antigones Weg zur Transzendenz bzw. zur Offenbarung des Exils von der sogenannten ‚*vía mística*‘ (‚mystischer Weg‘) durchdrängt ist, bei der der Mystiker das materielle Leben verlässt und die Verbindung mit Gott sucht. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, geht Antigones Aufenthalt in ihrem Grab auf die ‚*vía mística*‘ zurück. Amarís Duarte beschreibt in diesem Sinne Zambranos Exilauffassung in Anlehnung an die Motive der mystischen Gedichte von San Juan de la Cruz als eine „*noche mística*“ (2021: 137).

Wie in der spanischen mystischen Lyrik der Renaissance zu beobachten ist, besteht die ‚*vía mística*‘ in einem dreistufigen Prozess, bei dem der Mystiker durch die Buße der Sünden und die Verdrängung der Wünsche in eine Zusammenkunft mit Gott gelangt. Die drei Phasen dieses Vorgangs sind auch als die drei ‚*vías de la mística*‘ bekannt: ‚*vía purgativa*‘, ‚*vía iluminativa*‘ und ‚*vía unitiva*‘. Bei der ‚*vía purgativa*‘ soll der Mensch sich von seinen Leidenschaften und Wünschen befreien und sich von seinen Sünden reinigen. In der nächsten Phase, der ‚*vía iluminativa*‘, wird die Seele des Mystikers von der Präsenz Gottes ‚beleuchtet‘. Dieses ‚innere Licht‘ führt ihn zur letzten Phase, der ‚*vía unitiva*‘, in dem die Zusammenkunft mit Gott stattfindet (vgl. Sainz Rodríguez 1984: 26).

Dieser Dreischritt lässt sich in den Gedichten von San Juan de la Cruz (1542-1591) wiedererkennen, wie z.B. in *Noche oscura del alma*, in dem die mystische Erfahrung mit dem Schleichen einer Frau auf dem Weg zu ihrem Geliebten verglichen wird:

En una noche oscura

¡Oh noche, que guiaste!,

con ansias en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en sitio donde nadie parecía.

¡Oh noche, amable más que la alborada!,
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
y en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

(San Juan de la Cruz 2014: 271f.)

In den ersten zwei Strophen findet die ‚vía purgativa‘ statt: Die Frau, die mit dem Mystiker zu identifizieren ist, macht sich auf den Weg zum Geliebten ‚a oscuras y segura‘, d.h. von den materiellen Wünschen und den Sünden befreit und ohne jegliche Versuchung der materiellen Welt. Der wiederholte letzte Vers in den beiden ersten Strophen ‚estando ya mi casa sosegada‘, weist ferner auf die nötige Reinigung, um die ‚vía purgativa‘ zu überwinden. In den dritten und vierten Strophen wird die ‚vía iluminativa‘ durch das Motiv des inneren Lichts geschildert, das dem Mystiker den Weg zu Gott weist. Die ‚vía unitiva‘ findet in den letzten drei Strophen ihren Niederschlag. Hier findet die Zusammenkunft mit ‚el Amado‘ statt, dessen Großschreibung die Gleichsetzung mit Gott andeutet.

Dieser Dreischritt des Mystikers auf dem Weg zu Gott ähnelt dem Prozess, dem sich Antigone in Zambranos *La tumba de Antígona* unterzieht, um die ‚Offenbarung‘ des Exils zu erleben. Wie zu sehen sein wird, greift Zambrano auf bestimmte Motive aus der spanischen mystischen Lyrik der Renaissance zurück, die im bereits angeführten Gedicht von San Juan de la Cruz zu erkennen sind.

1.4.1 Der Anfang des langen Wegs: Antigones ‚Reinigung‘

Die erste Phase von Antigones Selbsterkenntnisprozess kann mit dem ersten Schritt des mystischen Wegs gleichgesetzt werden: die ‚*vía purgativa*‘. Dabei findet die ‚Reinigung‘ Antigones statt. So wie der Mystiker seine Sünden sühnt und sich von den irdischen Wünschen befreit, kehrt Antigone allmählich vom irdischen Leben bzw. von ihrer Heimat ab. Dieser Prozess erweist sich jedoch als einen langen Vorgang, der sich in *La tumba de Antígona* in den ersten sechs Szenen stattfindet.

1.4.1.1 Antigone in der Nacht

Die ersten beiden Szenen von *La tumba de Antígona*, die jeweils den Titel „Antígona“ und „La noche“ („Nacht“) tragen und als innere Monologe konzipiert sind, schildern den Ausgangspunkt dieses Selbsterkenntnisprozesses. In der ersten Szene weist die thebanische Prinzessin eine noch starke Bindung zur irdischen Welt auf: „Aquí es todavía sobre la tierra. Y ese rayo de luz que se desliza como una sierpe, esa luz que me busca, será mi tortura mayor. No poder ni aun aquí librarme de ti, oh luz, luz del Sol, del Sol de la Tierra“ (TA, 175f.). Die Sonne symbolisiert hier einerseits die Bindung zur Welt der Lebenden, die Antigone in den ersten Stunden in ihrem Grab empfindet. Ihre Präsenz wirkt auf Antigone wie eine Qual („tortura“), indem das Sonnenlicht sie an ihre Strafe erinnert. Andererseits lässt sich die Bindung zur Welt der Lebenden auch mit dem Zugehörigkeitsgefühl des Exilanten gegenüber dem Heimatland gleichsetzen. Die Erinnerung an die Heimat erweist sich als eine schmerzhaft, quälende Erfahrung, die hier durch das blendende Licht der Sonne versinnbildlicht wird. Interessant ist hier zu bemerken, dass Zambrano dadurch mit der Bedeutung der Sonne für die Exilierten der Antike abrechnet. Wie Guillén in seiner Studie *El sol de los desterrados* (1995)³²⁵ ausführt, fungierte die Betrachtung der Sonne für die Flüchtlinge und Verbannten der Antike als heilendes Mittel gegen die Sehnsucht nach der Heimat. Für Exilierte wie Plutarch oder Seneca war die Sonne ein Verknüpfungspunkt des Exilanten mit dem Rest der Menschheit, wobei die Sonne eine tröstende Funktion erfüllte. Bei Zambrano signalisiert das Sonnenlicht genau

³²⁵ Guillén zieht im ersten Kapitel seiner Studie unterschiedliche Texten von Exilanten aus der Antike wie Diogenes, Plutarch oder Seneca (siehe dazu Guillén 1995: 17-30) heran. Bekannt ist seine Untersuchung aber vor allem durch die Prägung des Begriffs des „*destiempo*“, wodurch nicht nur die örtliche Entfernung („*destierro*“) als Folge des Exils wahrgenommen wird, sondern auch die zeitliche Entfernung, d.h. die ‚verlorene‘ Zeit in der Heimat, die die Wiederherstellung der Identität des Exilanten durch die Rückkehr in die Heimat unmöglich macht.

das Gegenteil: es steht für die irreversible Trennung von der Heimat, die durch das Exil unwiederbringlich wird.

Die tröstende Funktion erfüllt bei Zambrano wiederum das Licht der Morgenröte, der ‚aurora‘, die der Sonne gegenübersteht, wie Zambrano dies auch in Bühnenkonzept darlegt. Dieses Licht wirkt auf Antigone wie ein Balsam. Das Motiv der Morgenröte stellt ein zentrales Motiv in Zambranos Menschen- und Exilauffassung dar, wie früher schon bemerkt. Als graduelle Entstehung eines neuen Tags betrachtet, symbolisiert die Morgenröte für Zambrano ein ‚Noch-nicht‘. Hinsichtlich der Menschauffassung Zambranos repräsentiert sie folglich das Bild von dem, was ein Mensch durch die Entdeckung seines Wesens zu sein bestimmt ist. Zambranos Exilverständnis berücksichtigend, lässt sich die Morgenröte aber auch als Symbol des allmählichen Prozesses, dem der Exilant sich unterzieht, bis er die Offenbarung des Exils erfährt. In beiden Fällen bleibt die Morgenröte als Bild eines Versprechens, eines noch in der Ferne stehenden Ziels, das vor den Augen noch unscharf steht.

Antigone befindet sich in dieser ersten Etappe also zwischen Sehnsucht und Hoffnung, zwischen dem Verlustgefühl nach dem Verlassen des Heimatlands und dem Versprechen eines Auswegs. Daraus ließe sich schließen, dass Antigone in der ersten Szene von Zambranos Werk der Gestalt des Vertriebenen („desterrado“) entspricht, wie die spanische Philosophin sie in *Desde el exilio* beschreibt: „El encontrarse en el desierto no hace sentir el exilio, sino ante todo la expulsión. Y luego, la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Y aquí empieza el exilio, el sentirse ya al borde del exilio“ (Zambrano 2014: 36). Antigone befindet sich demnach in einer Vorstufe des Exils im Sinne Zambranos. Von dieser Situation ausgehend, unterzieht sich Antigone im Laufe des Stücks einem langen Prozess, bei dem sie von der Identifikation mit dem Vertriebenen zur Identifikation mit dem Exilierten übergeht.

Die ersten Schritte dieses Vorgangs macht die thebanische Prinzessin in der zweiten Szene. Da die Nacht angekommen ist – wie der Titel das schon andeutet („La noche“) –, quillt der Sonnenschein nicht mehr durch die Risse des Grabs. Somit wird eine vorzügliche Stimmung geschaffen, um sich von der Bindung an die Welt der Lebenden, von der Antigone in der ersten Szene gepeinigt wird, allmählich aufzulösen. Diese Szene erweist sich als zentral für die Entwicklung Antigones im Laufe des Werks, denn hier ‚akzeptiert‘ sie ihre Strafe und wird sich ihrer Situation als lebende Tote bewusst, wodurch sich Zambranos Exilbegriff auszeichnet. Antigone gibt die Klage über ihre Strafe auf und re-

flektiert über ihre Tat. Sie zieht den Schluss, dass ihre Entscheidung und die darauffolgende Strafe den Endpunkt des langen Unglücks ihres Stamms darstellen. Sie begreift ihre Tat als vom Schicksal bestimmt, was Zambrano im Bild der Tunika konkretisiert:

La desgracia golpeó con su martillo mis sienes hasta pulirlas como el interior de una caracola, hasta que fueron como dos oídos que sentían los pasos blandos de la desdicha, su presencia; esos pasos blandos con los que la desdicha mucho antes de desatarse entra en nuestra cámara y viola el recinto del sueño sin mirarnos siquiera. Se presenta y está ahí fija, se queda exhalando terror, *un terror que llega a ser como una túnica, ésta, ésta que me pusieron ya de niña, y que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi propia piel.* (TA, 178f.; Hervorhebung M.A.S.)

Antigones Tunika symbolisiert hier ihr vorherbestimmtes Schicksal, das ihr schon bei ihrer Geburt zugeschrieben war und das sie ihr ganzes Leben begleitete. Nur dadurch, dass sich Antigone bewusst wird, dass ihre Entscheidung, das Gebot Kreons zu brechen, von ihrem Schicksal vorherbestimmt war, ist sie in der Lage, ihre Strafe zu akzeptieren. Antigone sehnt sich nicht mehr nach dem Leben, aber wünscht sich auch nicht den Tod. Sie nimmt ohne Reue ihr Schicksal und ihre Position als lebende Tote an:

Y tampoco a ti, puerta de mi destino, te golpearé, ni te pediré que te abras. Estás ahí, obedece: obedece como yo. Como yo, sé infranqueable.

Ni a ti, muerte, te diré de venir. La muerte que entró en mí al escuchar la condena no está aquí ahora. Y a la muerte de verdad nada le digo. [...] Pero no te llamaré, muerte, no te llamaré. Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba. (TA, 180)

Interessant ist hier zu bemerken, dass Antigone zwei Todesarten bzw. zwei Auffassungen vom Tod unterscheidet. Die erste von ihnen bezieht sich auf den Tod als Strafe, als die Folge ihres Gesetzbruchs. Dies steht in enger Verbindung mit dem, was schon angesprochen wurde: Antigone akzeptiert ihren Tod, indem sie ihn als ihr vorherbestimmtes Schicksal begreift, sodass sie den Tod nicht mehr als Strafe wahrnehmen kann. Aus diesem Grund stellt sie fest, dass „[l]a muerte que entró en mí al escuchar la condena no está aquí ahora“. Die zweite Todesauffassung, die Antigone ab diesem Moment innewohnt, ist der sogenannte ‚wahre Tod‘ („la muerte de verdad“). Es handelt sich dabei dennoch nicht um den physischen Tod. Wie im angeführten Zitat zu sehen ist, wird dieser ‚wahre‘ Tod von Antígona eher als eine neue Geburt verstanden, als der in früheren Abschnitten angesprochene Übergang in die Transzendenz. Der wahre Tod erweist sich also als ein Transit in ein neues Leben, was mit Zambranos Mensch- und Exilbegriff übereinstimmt.

In dieser Hinsicht muss betont werden, dass das Grab nicht mehr als solches wahrgenommen wird, sondern als ‚Wiege‘ und ‚Nest‘, als Antigones Zuhause: „Una cuna eres,

un nido. Mi casa“ (TA, 179). Zwei Aspekte sind in diesen neuen Bezeichnungen hervorzuheben. Einerseits spielen die ersten beiden, Wiege und Nest, auf die Wiedergeburt an, die Antigone während ihres Aufenthalts im Grab erleben soll. Andererseits deutet die letzte Bezeichnung, „mi casa“, auf ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl dem Grab gegenüber hin. Wenn das Grab als Symbol der Exilerfahrung angesehen wird – wie in früheren Abschnitten erwähnt –, lässt sich vermuten, dass dieses Zugehörigkeitsgefühl zum Grab auf die Ansicht Zambranos verweist, dass das Exil nach dem Verlassen des Herkunftslands zur wahren Heimat wird.

Erst nach der Annahme ihres Schicksals und dem Bewusstwerden ihrer Situation als lebende Tote ist Antigone in der Lage, ihr Grab zu ‚hören‘: „quiero oírte a tí, mi tumba, quiero oírlos a vosotras, piedras de esta tumba mía“ (TA, 179). Die Stimme des Grabs, das – wie früher bemerkt – als eine Art Korrelat des ‚ser‘ Antigones angesehen werden kann, spricht durch den Mund der Besucherinnen und Besucher. Die thebanische Prinzessin ist nun imstande, sich mit ihrem Übergang in die Transzendenz bzw. mit ihrer Verwandlung in einen Exilierten zu konfrontieren.

Der Übergang in das neue Leben „Exil“ setzt mit der dritten Szene an, in der die Figur der Schwester Ismene beschworen wird, und endet mit der sechsten, in der Antigone mit dem ‚Schatten der Mutter‘ – so der Titel der Szene („La sombra de la madre“) – konfrontiert wird. Diese Szenen entsprechen dem ersten Schritt der Verwandlung Antigones in eine Exilierte bzw. auf ihrem Weg in die Transzendenz. Um diesen ersten Schritt nachzuzeichnen, bedient sich Zambrano, wie im Folgenden zu sehen sein wird, der Motivik der ‚vía purgativa‘, der ersten Phase der ‚vía mística‘, wie sie in der Lyrik von San Juan de la Cruz dargelegt wird. So wie der Mystiker sich bei der ‚vía purgativa‘ von seinen Leidenschaften befreien und seine Sünde sühnen soll, gelingt Antigone in diesen Szenen die definitive Abkehr von der Welt der Lebenden.

1.4.1.2 Ismene

Die Beschwörung des Bilds der Schwester in der dritten Szene, „Sueño de la hermana“ („Traum von der Schwester“), dient Antigone zur Befestigung ihrer neuen Stellung. Somit „setzt der Prozeß ihrer [Antigones] Selbsterkenntnis ein“ (Dorang 1995: 131). Erst durch den Vergleich mit Ismene nimmt Antigone ihr Schicksal an. Sie spricht von einem ‚Geheimnis‘ („secreto“), das die beiden Schwestern teilen, und das sie seit der Kindheit begleitet: „Porque, hermana, nosotras tenemos nuestro secreto, lo tuvimos siempre. De niñas, cuando jugábamos, y cuando nos peleábamos [...] ese secreto estaba entendido“

(TA, 182). Was unter diesem Geheimnis verstanden werden soll, kann aus Antigones Worten entschlüsselt werden:

Nuestro secreto. Todos sabían que lo teníamos. Pero nosotras nunca aludíamos a él. Y ahora, yo no sabría tampoco decírtelo. No es de decir. Eso es. Era de jugar, de jugar nuestro juego interminable. Después era de hacer, de hacer eso que yo sola hice: acompañar a nuestro padre; después ir a lavar a nuestro hermano maldecido. (TA, 182f.)

Dieses Geheimnis lässt sich als das vorherbestimmte Schicksal der beiden Schwester interpretieren. Dies wird mit der Metapher des Spiels noch deutlicher. Als Antigone sich an die Spiele ihrer Kindheit erinnert, die sie mit ihrer Schwester spielte, erzählt sie: „En el juego yo era la que pisaba más veces raya y siempre perdía“ (TA, 183). Hier wird auf das Spiel der ‚rayuela‘³²⁶ Bezug genommen und wird auch mit dem spanischen Ausdruck ‚pasarse de la raya‘³²⁷ gespielt. So wie Ismene als Kind beim Spielen auf die Linien der Felder im Spiel nicht trat, war sie schon vorherbestimmt, das Gebot Kreons zu halten. Ihr gegenüber war Antigone dazu bestimmt, immer die Grenze zu überschreiten und dies betraf auch Kreons Gesetz (vgl. Dorang 1995: 131f.). Antigone sieht also in ihrer Schwester Ismene, wie Prezzo (1999: 108) ausführt, ihr Gegenstück. Aus diesem Grund erscheine Ismene ihr im Grab als ‚Schatten‘ („sombra“) und nicht als handelnde Figur. Eben dadurch begreift Antigone, dass sie von Anfang an diejenige war, die das Gebot Kreons brechen und schließlich auch den Knoten des Fluchs der Familie lösen sollte. Ismene bleibt also als Bild der Hoffnung, als die einzige Überlebende des Labdakiden-Stammes, die die Gelegenheit hat, ein neues Leben zu beginnen.³²⁸

Das Bild der Schwester ist zudem stark von autobiographischen Verweisen geprägt. Zentral dabei ist die Erwähnung des Monats April, den Antigone in Bezug auf ihre Schwester anspricht: „*Es abril, sigue siendo abril, el toro celeste marcha por el cielo y*

³²⁶ Das Spiel der ‚rayuela‘ ist ein Hüpfspiel, das im Deutschen unterschiedliche Bezeichnung nimmt (wie z.B. ‚Himmel und Hölle‘ oder ‚Hickelkasten‘). Dabei sollen Kinder „auf einem Bein von einem Feld in das andere hüpfend den mit Kreide symbolisierten Weg zwischen Himmel und Erde zurücklegen. Durch den Wurf eines Steines wird das zu erreichende Feld markiert. Tritt das Kind auf seinem Weg dahin auf eine der am Boden aufgezeichneten Linien, muß es zum Ausgangspunkt zurück. Gelingt es ihm jedoch, führt es von dem erreichten Feld aus dem nächsten Steinwurf aus, bis es in den als Halbkreis dargestellten Himmel gelangt“ (Dorang 1995: 132).

³²⁷ Der spanische Ausdruck ‚pasarse de la raya‘ bedeutet im übertragenen Sinne, eine Grenze zu überschreiten, was auch als Gesetzbruch verstanden werden kann.

³²⁸ In der Forschung wird die Figur Ismenes in Zambranos Werk tendenziell als Bild der Hoffnung betrachtet (siehe u.a. Picklesimer 1998: 365; Prezzo 1999: 108; Bundgård 2000: 301f.). Interessant ist hier aber die Ansicht Dorangs, die hinsichtlich der gesellschaftlich-politischen Situation Spaniens bei der Konzeption des Textes Ismene als „verschlüsselte Konfiguration von Republik, Gerechtigkeit, Freiheit und Hoffnung“ (1995: 131) interpretiert. Trueba Mira (2012: 55ff.) plädiert wiederum dafür, Ismene als Symbol des schwesterlichen Zusammenhalts zu deuten.

envía la lluvia. La tierra se esponja, hast aquí huele a tierra mojada“ (TA, 185; Hervorhebung M.A.S.). Wie Trueba Mira (2012a: 55f.) feststellt, projiziert Zambrano in dieser Szene die Beziehung zu ihrer eigenen Schwester Araceli. Beide sind nämlich im April geboren.³²⁹ Aus diesem Grund weicht wohl die Beziehung zwischen den beiden Töchtern des Ödipus im Vergleich zur sophokleischen Tragödie ab. Ismene erscheint bei Zambrano nicht mehr als die zurückhaltende Vertreterin einer ‚schwachen‘ Feminität im Gegensatz zu Antigone, die eine ‚rebellische‘ Feminität repräsentiert (vgl. Trueba Mira 2012a: 56). In *La tumba de Antígona* entsteht kein Konflikt zwischen beiden Schwestern, vielmehr werden sie als zwei komplementäre Teile eines einzigen Selbst: Die Hoffnung, für die Ismene steht, ist nur dank der Aufopferung Antigones möglich. In diesem Sinne ist die Ansicht Prezzos (1999), Ismene sei als das Gegenteil Antigones zu betrachten, nuanciert anzunehmen.

Ein weiterer autobiographischer Aspekt, der durch die Erwähnung des Monats April angedeutet wird, bezieht sich auf den historisch-politischen Kontext, in dem das Werk Zambranos entstand. Im April, konkret des Jahres 1931, wurde auch die Zweite Spanische Republik ausgerufen. Die Hoffnung, die Ismene vertritt, könnte in diesem Sinne als Sehnsucht nach den republikanischen Jahren (1931-1936) gedeutet werden. Der Monat April könnte dabei eine weitere Bedeutung einnehmen als die Wiederkehr des Frühlings. So wie der Frühling, der zyklisch jedes Jahr wiederkehrt, könnte Ismene für die Hoffnung auf die Wiederkehr der Demokratie nach der Franco-Diktatur stehen, die am 1. April 1939 begann.

Doch die Wunde des Bürgerkriegs (1936-1939) ist noch offen. Auch in der Szene, in der Antigone die Figur der Schwester beschwört, wird über die Bewältigung der Kriegserfahrung reflektiert. Dabei bedient sich Zambrano der Symbolik des Wassers und des Blutes, zwei Elemente, die auch in Salvador Esprius *Antígona* präsent sind:

Estaba [die Leiche des Polyneikes] sobre una roca, roja de sangre, la sangre hecha ya piedra, y yo derramé mucha agua, toda la que pude sobre ella, para lavarla, a ella, la sangre, y que corriera. Porque la sangre no debe quedarse dura como piedra. No, que corra como lo que es la sangre, una fuente, un riachuelo que se traga la tierra. La sangre no es para quedarse hecha piedra, atrayendo a los pájaros de mal agüero, auras tiñosas que vienen a ensuciarse los picos. La sangre así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin. (TA, 184)

³²⁹ María Zambrano wurde am 22. April 1904 in Vélez-Málaga geboren. Ihre Schwester Araceli Zambrano wurde im April 1911 in Segovia geboren.

Zambrano zieht hier eine deutliche Parallele zwischen dem Mythos und dem spanischen Konflikt. Wie sie in den Mund ihrer Antigone legt, erfolgte im Spanien der Nachkriegszeit eine systematische Unterdrückung und Stigmatisierung der Gefallenen als Verursacher des Streits. Dies kann aber Zambrano zufolge nur zur Eskalierung des Konflikts führen. Wie Dorang (1995: 132) ausführt, plädiert hier Zambrano für die Trauer um die Gefallenen, unabhängig davon, auf welcher Seite sie gekämpft haben. Dies wird im Motiv des Wassers versinnbildlicht:

Eché agua, toda la que pude, para clamar su sed, para darle vida y que corriera viva hasta que se empapara la tierra, hasta embeberse en la tierra. Porque de la tierra luego brota. Que la sangre quiere brotar. Brota en un manantial, en una fuente donde los pájaros, también los de mal agüero, beben y se lavan el pico, y con él se alisan las plumas y entonces se vuelven buenos. (TA, 184)³³⁰

Hier wird die Unbeweglichkeit des Blutes der Beweglichkeit des Wassers gegenübergestellt. Das Wasser erscheint als reinigendes Mittel, das das versteinerte Blut fließen lässt. Im Kontext der Nachkriegszeit kann das Wasser als die notwendige Trauer für die Auflösung des Konflikts wahrgenommen werden. Ohne das versteinert das Blut, was zur Eskalation des Streits führt. Nur durch die Trauer kann die Versöhnung zwischen den beiden kämpfenden Seiten stattfinden, damit ein neues, friedliches gemeinsames Leben beginnt. Antigone, durch ihre Tat, wird hier also zum Inbegriff der Versöhnung, ein Aspekt der Figur, der in späteren Szenen, insbesondere im Dialog mit Eteokles und Polyneikes, wiederaufgenommen wird.

Das Wechselspiel zwischen Blut und Wasser wird in der Szene „Sueño de la hermana“ noch einmal erwähnt, was in Bezug auf Antigones Selbsterkenntnisprozess eine zentrale Rolle spielt:

Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, ¿qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya, en una historia? Puede pasarse el tiempo, y la sangre no correr ya, pero si sangre hubo y

³³⁰ Diese Idee der Statik des Blutes im Gegensatz zur Dynamik des Wassers ist auch auf der Basis der Philosophie Zambranos wiederzufinden. In ihrem Werk *Los intelectuales en el drama de España*, führt sie aus, wie die Unbeweglichkeit der Vernunft im philosophischen Bereich, die Entdeckung anderer Seiten der menschlichen Existenz beeinträchtigte: „Se trataría, por tanto, de descubrir un nuevo uso de la razón, más complejo y delicado, que llevará en sí mismo su crítica constante, es decir, que tendría que ir acompañado de la conciencia de la relatividad. El carácter de absoluto atribuido a la razón y atribuido al ser es lo que está realmente en crisis, y la cuestión sería encontrar un relativismo que no cayera en el escepticismo, un relativismo positivo. Quiero decir que la razón humana tiene que asimilarse el movimiento, el fluir mismo de la historia, y aunque parezca poco realizable, adquirir una estructura dinámica en sustitución de la estructura estática que ha mantenido hasta ahora. Acercar, en suma, el entendimiento a la vida, pero a la vida humana en su total integridad, para lo cual es menester una nueva y decisiva reforma del entendimiento humano o de la razón, que ponga la razón a la altura histórica de los tiempos y al hombre en situación de entenderse a sí mismo“ (MZOC 1, 200).

corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo. Condenándolo. (TA, 186; Hervorhebung M.A.S.)

Antigone wird sich dessen bewusst, dass sie sich ‚ohne Zeit in einer Geschichte‘ befindet. Sie akzeptiert somit ihr Schicksal und begreift ihre neue Stellung außerhalb der Geschichte. Sie stellt also fest, dass sie nicht mehr zur Welt der Lebenden gehört, was nochmals mittels der Sonnen-Metapher veranschaulicht wird: „Ahora no luce ya el Sol, y comienza a estar claro, tan claro.“ (TA, 185). Trotz der Abwesenheit der Sonne ist die tragische Heldin in der Lage, hellichtig zu sehen. Durch ihre Bereitschaft, schließlich von der Welt der Lebenden abzuweichen, gelingt ihr, eine neue Sichtweise zu entwickeln, aus der sie einsieht, dass sie eine bestimmte Verantwortung trägt: „Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir“ (TA, 186). Dabei scheint die thebanische Prinzessin die Position des Exilierten nach Zambranos Auffassung eingenommen zu haben. Zambranos Exilierte ist nämlich imstande, die Geschichte zu durchschauen, wodurch er über eine hellichtige Interpretationsfähigkeit verfügt.

1.4.1.3 Ödipus

Als Antigone die Sonne des Heimatlands nicht mehr als eigen begreift bzw. nachdem sie sich von der Welt der Lebenden distanziert hat, kann die Verwandlung der Vertriebenen in eine Exilierte anfangen. Zentral dabei ist die Figur des Ödipus, der in der vierten Szene erscheint. Der Vater ist dafür verantwortlich, Antigone ihre Aufgaben beim Selbsterkenntnisprozess und als werdende Exilierte zu erteilen.

Das Besondere an der Figur des Ödipus in Zambranos *La tumba de Antígona* ist, dass seine Natur infrage gestellt wird. Schon vor seiner Ankunft fragt sich Antigone, ob es sich bei ihm um einen Gott oder um einen Menschen handelt: „Ah, ¿entonces eres un dios?, mas pareces un hombre“ (TA, 187). Der erste Wortwechsel zwischen Vater und Tochter löst diesen Zweifel nicht auf:

EDIPO. – Antígona, Antígona, niña...

ANTÍGONA. – Niña... ¿entonces eres mi padre? Creí que eras un dios.

EDIPO. – No. No lo sé, soy Edipo. (TA, 187)

Ödipus ist also nicht fähig, seine eigene Identität zu bestimmen. Er kann sich selbst weder als Gott noch als Mensch erkennen, als wäre er eine Art Mischwesen. Doch die Auflösung dieser Unbestimmtheit ist wohl in einem anderen Text Zambranos zu finden. Im Kapitel

„Un capítulo de la palabra: «el idiota»“, in *España, sueño y verdad* (1965)³³¹ enthalten, äußert sich die spanische Philosophin zur Figur des Ödipus: „Por que Edipo es [...] alguien que ha querido coronarse sin tener presente que a ciertos lugares de excelcitud no es lícito llegar más que, según ciertos juegos infantiles muestran, cuando no se ha «pisado raya»“ (MZOC 3, 786). Hier bezieht sich Zambrano wieder auf das Spiel der *rayuela* in einem ähnlichen Sinne wie im Fall Antigones. Wie früher bemerkt, evoziert Zambrano das Bild dieses Kinderspiel in *La tumba de Antígona* zur Veranschaulichung von Antigones Schicksal. Demzufolge war sie dazu bestimmt, die Grenzen zu überschreiten, d.h. sich mit Kreon zu konfrontieren und dadurch ihr wahres Wesen zu entdecken. Bei der Figur des Ödipus in *La tumba de Antígona* bedient sich Zambrano des Konzepts dieses Hüpfspiels, um den gescheiterten Versuch des Ödipus zu schildern, eine Machtposition zu erreichen, ohne sich seines Wesens bewusst zu werden. Wie Trueba Mira (2012a: 60) anmerkt, wurde Ödipus zum König, bevor er als Mensch geboren wurde. Er sei „como aquel que no ha nacido todavía, como aquel que está naciendo“ (MZOC 3, 786). Aus diesem Grund antwortet Zambranos Ödipus auf die Frage seiner Tochter nach seiner wahren Natur mit Ungewissheit. Ödipus hat sein wahres Wesen, sein „ser“, noch nicht ausgegraben. Erst nach seinem Tod, als er Antigone in ihrem Grab besucht, beginnt Ödipus, sein Wesen zu entdecken. Dies markiert Zambrano mit der Aufhebung seiner Blindheit: „Sí, ahora ya veo. Y te veo a ti [Antigone], aquí sola. Lo veo todo ahora y no sé nada. Veo y no sé. Empiezo a verme a mí mismo“ (TA, 187).

Sein gescheitertes Streben und seine Charakterisierung als noch nicht geborenes Wesen machen aus Ödipus einen Vertreter der Menschheit. Angedeutet wird dies in *La tumba de Antígona* in seinem Gespräch mit Antigone. Als Antigone die wahre Natur ihres ersten Besuchers bezweifelt, fragt sie: „¿eres un hombre? ¿Eres tú, tú, *el hombre*?“ (TA, 187; Hervorhebungen M.A.S.). Die Gegenüberstellung zwischen dem unbestimmten und dem bestimmten Artikel hebt die Vagheit der Identität des Ödipus auf und weist darauf hin, dass seine Gestalt zum Inbegriff des Menschen avanciert. Bestätigt wird dies im

³³¹ Der Band *España, sueño y verdad* ist eine Sammlung von verschiedenen essayistischen Aufsätzen, die Zambrano im Laufe ihres Exils verfasste. In manchen von ihnen setzt sich die spanische Philosophin mit dem literarischen und malerischen Werk renommierter Persönlichkeiten, wie Benito Pérez Galdós oder Pablo Picasso. Der Kapitel, auf den hier Bezug genommen wird, ist dem Werk des Malers Diego Velázquez gewidmet. Darin beschäftigt sich Zambrano zudem mit der Figur des Narren, der häufig in Velázquez' Gemälden vorkommt und den Zambrano – wie in früheren Abschnitten ausgeführt – mit der Figur des Exilierten identifiziert.

schon zitierten Kapitel aus *España, sueño y verdad*: „Edipo es un universal del hombre“ (MZOC 3, 786).³³²

Wie Trueba Mira (2012a: 61) erläutert, weist die Figur des Ödipus zudem auch Parallelen zur Gestalt des Exilierten nach Zambranos Auffassung auf. Dabei spielt Zambrano auf die wörtliche Bedeutung des Namens Ödipus an:

Iba yo sin poder todavía andar, *con estos pies blandos que nunca me sostuvieron*.
Sufría al andar con ellos sobre tierra. Dura es la Tierra para el hombre recién nacido;
de repente se encuentra enredado, en su raíz; despedido de la madre Tierra... (TA,
189; Hervorhebung M.A.S.)

In Analogie zu Ödipus, der in der altgriechischen Mythologie aufgrund seiner deformierten Füße auf der Erde nicht aufrechtstehen kann, befindet sich der Exilierte auch ohne Erde, ohne einen unterstützenden Grund, ‚ohne Ort‘ („sin lugar“; MZOC 6, 1027), wie Zambrano in *Delirio y destino* behauptet. Dennoch erfolgt die Identifikation des Ödipus als Exilant auch im Zusammenhang mit Antigone: „Saliste de la casa, acompañándome como un cordero y me alegrabas en mi destierro, desterrada ya tan niña, y sin culpa alguna, tú“ (TA, 190). Hier wird auf die Vorgeschichte des Antigone-Mythos verwiesen, als Antigone ihren Vater in seinem Exil auf Kolonnos begleitete. Erst beim Besuch des Vaters in Antigones Grab wird die Gestaltung der thebanischen Prinzessin als Bild des Exilierten explizit thematisiert.

Interessant dabei ist der Vergleich Antigones mit einem Lamm („cordero“). Das biblische Bild des Lamms als Symbol des unschuldigen Opfers hat bei Zambrano allerdings einen autobiographischen Ursprung. In ihrem Aufsatz *El saber de experiencia*, der 1985 kurz nach ihrer Rückkehr in Spanien entstand, berichtet sie über den Tag, an dem sie über die spanisch-französische Grenze ging:

Y el hombre que me precedía llevaba a la espalda un cordero, un cordero del que me llegaba su aliento y que por un instante de esos indelebles, de esos que valen para siempre, por toda una eternidad, me miró. Y yo le miré. Nos miramos el cordero y yo. Y el hombre siguió, y se perdió en aquella muchedumbre, por aquella inmensidad que nos esperaba del lado de la libertad. (MZOC 6, 679)³³³

³³² Dorang ist auch dieser Ansicht, indem sie Ödipus als „Stellvertreter des abendländischen Menschen“ (1995: 117) betrachtet. Aus einer politisch-historischen Perspektive identifiziert sie die Figur des Ödipus auch als Vertreter der Ideale der republikanischen Partei im Spanischen Bürgerkrieg (vgl. Dorang 1995: 133). Die Unmöglichkeit des Ödipus, sich mit einem Gott zu identifizieren, spielt dabei auf die „atheistischen Tendenzen“ (ebd.) der Republikaner auf.

³³³ Über diese Begebenheit erzählt Zambrano auch im autobiographischen Werk *Delirio y Destino*, diesmal aber in der dritten Person: „Porque aquello era la guerra, o algo que estaba todavía dentro de la epopeya vívida; mientras anduvo formando parte de esa multitud no se sintió sola ni vencida. Quizá la multitud tenía ánimo, porque delante de ella, en la fila para pasar la frontera abierta, al fin, aquella mañana, iba un hombre con un cordero atravesado sobre su espalda, porque no muy lejos iba una mujer con una vaca, porque había encontrado amigos, compañeros de otros tiempos, como si se hubieran dado cita

Als sie sich im selben Aufsatz an ihre Rückkehr in das Heimatland erinnert, wird dem Bild des Lamms eine zentrale Bedeutung zugeschrieben:

Y, cuando he visto las imágenes que sacaron los fotógrafos que me aguardaban, tan conmovedoras, tan blancas, tan puras, entonces vi que el cordero era yo. El hombre no aparecía sosteniéndome en su espalda porque yo me había asimilado al cordero. [...]

Así, los largos años de exilio me han servido, sin que yo me lo propusiera, [...] para irme asimilando al cordero y a aquella mirada indecible, a aquella mirada que no intento transcribir en palabras, a aquel aliento del cordero, un aliento que sentí como vida, como vida de alguien que sabe que está destinado a morir y lo acepta. (MZOC 6, 679)

Das Lamm wird also mit der Exilierten gleichgesetzt, als das schuldlose Opfer dargestellt, das sein Schicksal akzeptiert. Die Parallelen zur Figur der Antigone in Zambranos *La tumba de Antígona* sind offensichtlich. Beide durchschauen ihr Schicksal und akzeptieren es. Auch die Gegenüberstellung von Leben und Tod, die im Grab Antigones versinnbildlicht wird, ist in der Gestalt des Lamms wiederzuerkennen. Der Atem des Lamms löst Leben aus, doch es handelt sich um ein Leben, das dem Tod nah ist.

Ödipus, der, wie schon angesprochen, als Inbegriff des Menschen zu interpretieren ist, erkennt in ihrer Tochter die Figur der Exilierten und erteilt ihr somit die Aufgaben, die nach Zambrano ein Exiliierter gegenüber seinen Mitmenschen übernehmen soll. Dies wird durch die Metapher des Spiegels markiert: „Tú [eres] el espejo donde un hombre puede mirarse“ (TA, 189). Hier wird offensichtlich auf Zambranos Ansicht angespielt, nach der der Exilant als ‚Spiegel‘ wahrgenommen werden kann. Dies kann aber auf zweifache Weise interpretiert werden: aus einer gesellschaftlich-geschichtlichen und aus einer philosophisch-metaphysischen Perspektive – zwei interpretatorische Ebenen, die in *La tumba de Antígona* als Ganzes differenziert werden können. Beide Lektüren stimmen allerdings mit Zambranos Exilauffassung überein. Auf sozial-historischer Ebene erscheint der Exilierte als ‚Spiegel der Geschichte‘.³³⁴ Wie in früheren Abschnitten zu sehen war, verkörpert der Exilierte die Geschichte, sodass er seinen Mitmenschen die Gelegenheit bietet, über ihre Fehlentwicklungen zu reflektieren.

Eine auf der Metaphysik und dem Menschen-Verständnis Zambranos basierende Lektüre erlaubt jedoch die Charakterisierung Antigones als Spiegel mit dem folgenden Zitat aus *Desde el exilio* zu verbinden:

aquellos que quedaban de los primeros días de aquel ensueño, de aquel destino soñado“ (MZOC 6, 1050). Zum Motiv des Lamms im Werk Zambranos siehe Bundgård (2002).

³³⁴ Nach Zambrano ist auch die Stadt als ‚Spiegel der Geschichte‘ zu betrachten, wie im Abschnitt III, 1.1.2 angesprochen wurde. Das Motiv des Spiegels nimmt allerdings im Werk Zambranos eine umfangreiche Stelle ein.

Y, al andar sin patria ni casa, al salir de ellas, se quedó para siempre fuera, librado a la visión, proponiendo el ver para verse, porque aquel que lo vea se vea, acabe viéndose, viéndose, lo que tan imposible resulta: verse en su casa, en su propia casa, en su propia geografía e historia; verse en sus raíces sin haberse desprendido de ellas, sin haber sido de ellas arrancado. (Zambrano 2014: 37)

Der Exilierte, der in der Einsamkeit des Exils die Gelegenheit hat, sein wahres Wesen, sein ‚ser‘, zu entdecken und zu äußern, zeigt jetzt der Menschheit das Resultat seines Introspektionsprozesses, ohne dass sie die schmerzhafteste Erfahrung des Exils selbst durchmachen müssen. Antigone soll also als Exilierte der Menschheit, die von Ödipus repräsentiert wird, das wahre Wesen des Menschen darbieten. Diese Lektüre wird darüber hinaus von den folgenden Worten von Ödipus bestätigt: „Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso“ (TA, 190).

Trotzdem scheint Antigone zuerst nicht zu begreifen, wie sie als ‚Spiegel‘ fungieren soll. Sie stellt ihre Fähigkeit infrage, alle Menschen aufwachen zu lassen: „¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos?“ (TA, 191). Dennoch ist sie trotz ihrer Zweifel dazu bereit: „Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí“ (TA, 191). Das Gespräch mit Ödipus erweist sich demnach als ein zentrales Moment von Antigones Selbsterkenntnisprozess, denn es macht Antigone ihres Horizonts bewusst.

1.4.1.4 Die Amme Ana

Nach dem Besuch des Vaters betritt Ana, Antigones Amme, das Grab. Die Einführung der Figur der Amme der Kinder des Ödipus ist einer der bedeutendsten Eingriffe Zambranos in die Figurenkonstellation des Mythos. Die Amme befindet sich in einer Art Zwischenbereich: „soy una de esas personas de las que nadie sabe nada, de las que nadie puede saber ni dar ninguna noticia. Yo nunca fui a ninguna parte: ni salí ni entré, y pocos fueron los que me vieron. Ni siquiera cuando me tenían delante de los ojos me veían“ (TA, 192). In diesem Sinne betrachtet Dorang die Amme als „Hekate-Figur, eine Art Göttin des Geisterlebens“ (1995: 134). Genauso wie Antigone weilt Ana sowohl in der Welt der Lebenden als auch im Reich der Toten.³³⁵ Aus diesem Grund könnte sie Picklesimer (1998: 366) zufolge eine Art *alter ego* Antigones darstellen. Dies legt nahe, dass

³³⁵ Die Funktion der Figur der Amme Ana wird allerdings in der Forschung unterschiedlich interpretiert. Nach González (2011) vereint diese Figur die Rollen der Mutter und der Schwester in sich. Sie fungiere also als eine Art Ersatzfigur. Prezzo (1999: 111) teilt teilweise die Meinung González', indem sie Ana als die einzige mütterliche Figur im Text erkennt. Herrero Senés betrachtet sie dagegen aus einer eher gesellschaftlich-historischen Perspektive als „the anonymous day-to-day world that is underappreciated

diese Figur eine entscheidende Rolle beim Selbsterkenntnisprozess Antigones spielt, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

Ihre Ankunft kann für den wesentlichsten Punkt der ‚*vía purgativa*‘ gehalten werden, was vor allem durch ihre Gaben an Antigone versinnbildlicht wird: „te traigo un poquito de *agua* en tu cantarillo. Y una ramita de *albahaca*“ (TA, 192; Hervorhebungen M.A.S.). Wasser („*agua*“) und Basilikum („*albahaca*“) sind die Bestattungsangebote der Amme Ana an Antigone. Was das Basilikum betrifft, ist seine symbolische Tradition ambivalent. Diese Pflanze steht für die Jungfräulichkeit Antigones. Wie Deneb (2001: 109f.) in seinem Lexikon der Symbole in Anlehnung an antike Quellen ausführt, symbolisierte Basilikum Jungfräulichkeit und Fruchtbarkeit. Trotzdem ist die Bedeutung dieser Pflanze janusköpfig, denn in der Antike, besonders in Griechenland, wurde sie bei Bestattungsriten verwendet. Dies lässt vermuten, dass Zambrano durch die Erwähnung von Basilikum die Doppelbedeutung von Antigones Tod versinnbildlicht. Antigones irdischer Tod führt zu ihrem Übergang in die Transzendenz, sodass es ihr trotz des ‚fruchtlosen‘ Todes als Jungfrau gelingt, einen ‚fruchtbaren‘ Beitrag für die Menschheit zu leisten, wie ihr Vater Ödipus ihr dies in der vorigen Szene mitteilt.

Die Symbolik des Wassers weist eine reichere Interpretationsdichte auf. Zambrano weist im Text *El personaje autor: Antígona* auf ihre Bedeutung hin: „el cántaro de agua, símbolo de la virginidad, de un agua contenida que se derramará entera sin que se haya vertido ni una sola gota“ (TA, 256). Jungfräulichkeit muss hier aber im Sinne Zambranos verstanden werden, dass die thebanische Prinzessin sich ihres eigenen Wesens nicht bewusst war. Die spanische Philosophin bedient sich hier des Bildes des Krugs, wo das Wasser intakt bleibt, um die absolute Unkenntnis Antigones zu veranschaulichen.³³⁶ Das Wasser übernimmt allerdings im Laufe der Szene weitere Funktionen, die zur weiteren Charakterisierung Antigones beitragen. Ana vergleicht die thebanische Prinzessin mit dem Wasser wie folgt:

Niña [i.e. Antigone], así estabas siempre pegada al agua y luego con el cantarillo, siempre a vueltas con el agua como si fueras agua y no de la tierra; del agua, del aire. Y luego te volvías callada y apenas te veía; desaparecías como si te metieras por una rendijilla entre las piedras, aquellas tan blancas, tan lavaditas, cómo te gustaba. Se veía que tú, por delgada que fueses, no podías escurrirte entre aquellas

in official history“ (2013: 138). Eine ähnliche Ansicht vertritt Prezzo (1999: 109f.), die die Figur der Ana als Vertreterin der anonymen, alltäglichen Welt ansieht.

³³⁶ In Anlehnung an die unterschiedlichen Bedeutungen der Jungfräulichkeit Antigones bei Zambrano – wie im Abschnitt III, 1.2.1 zu sehen war – lässt sich auch das Bild des verschütteten Wasserkrugs als die notwendige Aufopferung eines Unschuldigen zur Lösung des Familienfluchs interpretieren. Das Wasser gewänne hier nochmals seinen Status als reinigendes Element wieder.

pedras, pero sucedía así. Y por la arena blanca también te escurrías y luego se te volvía a ver, y venías oscura, negruzca, gris [...]. (TA, 193)

Wie Trueba Mira (2012a: 81f.) erläutert, bedient sich Zambrano der Identifikation Antigones mit dem Wasser, um deren Entschlossenheit zu veranschaulichen. In Analogie zum Wasser, das durch die Steine und durch die Erde durchsickert, um ans Ziel zu gelangen, ist Antigone entschlossen, ihren Bruder zu bestatten. Nichts kann sie davon abhalten. Dadurch wird Antigone jedoch schmutzig („venías oscura, negruzca, gris“). Dies soll als ein Vorzeichen für ihre Aufopferung gedeutet werden. Beim Versuch, ihren Bruder zu bestatten und dadurch Gerechtigkeit erreichen, muss sie sich selbst aufopfern.³³⁷ Die Kindheit Antigones nimmt hier ihr Schicksal erneut vorweg, genauso wie in der dritten Szene bei der Beschwörung des Bildes der Ismene. Dies wird auch in der unterschiedlichen Beziehung der zwei Töchter des Ödipus zur Amme deutlich:

Porque yo a tu hermana [i.e. Ismene] sí que le contaba cuentos y hasta le cantaba. Era ella la que luego no se acordaba, mientras que tú tenías que acordarte de lo que no te decía, de lo que no te contaba. Y yo bien sabía la historia, la historia que te esperaba a ti, a ti solita, niña. ¿Cómo te la iba yo a contar? (TA, 194f.)

Interessant ist hier das Wechselspiel zwischen Erinnern und Vergessen. So wie in der ersten Szene der sophokleischen Tragödie zu sehen ist, plädiert Ismene für das Vergessen, für den Konformismus, durch das Gehorchen gegenüber ungerechten Gesetzen, während Antigone sich für das Erinnern, für das Gedenken an ihren Bruder durch dessen Bestattung, einstellt. Ana war sich von Anfang an dieses Schicksal, das sie als „Märchen“ („cuento“) bezeichnet, bewusst.

Doch das Wasser erlangt im Laufe des Gesprächs mit Ana eine weitere Bedeutung, die eng mit Antigones Selbsterkenntnisprozess verbunden ist. In Anlehnung an das Bild der Antigone, die sich durch ihr Kriechen durch die Steine und durch die Erde beschmutzte, dient das Wasser auch als Reinigungsmittel, wie die thebanische Prinzessin dies anspricht: „Contigo me olvidé de estar aquí, y me limpié del todo. Ana, sin tocar tu agua, tú me has lavado. Estoy limpia, limpia. Tú me has lavado. Y ahora necesito lavar“ (TA, 195). Das Gespräch mit Ana dient Antigone zur vollständigen Annahme ihres Schicksals. Sie begreift nun, dass der Schmutz, von dem sie bedeckt war, eine Art Erbe von den Fehlern, von der *hamartia* darstellt, die die Mitglieder ihrer Familie begangen und die in

³³⁷ Trueba Mira (2012a: 81f.) setzt hier das Motiv des Wassers mit dem Bild der Schlange („la sierpe“) gleich. So wie das Wasser, ist die Schlange in der Lage, sich durch Steine und durch kleine Löcher durchzusickern. Durch das Kriechen verliert sie aber ihre Haut, was ebenso als Metapher für das Opfer angesehen werden kann. Ausführlichere Kommentare zum Motiv der Schlange in Zambranos *La tumba de Antígona* sind in Trueba Miras Aufsatz (2010) zu finden.

der Gestalt der Prinzessin kondensiert sind. Das Wasser, das Ana Antigone mitbringt, steht symbolisch für den Höhepunkt der ersten Phase der ‚vía mística‘, für die ‚vía purgativa‘. Ana hat Antigone die notwendigen Mittel zu ihrer Reinigung angeboten. Nun ist sie in der Lage, diese Phase abzuschließen.

Daraus lässt sich annehmen, dass die Figur der Amme in Zambranos *La tumba de Antígona* die Funktion einer ‚(Heb)Amme‘ im Sinne der Mäeutik des Sokrates³³⁸ übernimmt. Durch ihren Dialog hilft Ana Antigone, sich ihrem Gedächtnis zu stellen und somit ihr ‚ser‘, ihr wahres Wesen zu äußern. Nach dem Gespräch mit der Amme ist die Prinzessin bereit, sich in die Gründe der ‚Geschichten‘ der Familie zu vertiefen, die zu ihrer Strafe führten: „ahora necesito saber el porqué de tan monstruosa historia“ (TA, 195).

1.4.1.5 Jokaste

Dem Gespräch mit der Amme Ana, bei dem Antigone schließlich ihr Schicksal begreift und akzeptiert, folgt eine Transitionsszene, mit der die ‚vía purgativa‘ abgeschlossen wird und in der die nächste Phase, die ‚vía iluminativa‘ ansetzt. So wie in der dritten Szene, in der Antigone das Bild ihrer Schwester evoziert, beschwört die thebanische Prinzessin hier die Figur der Mutter Jokaste, worauf im Titel schon hingedeutet wird: „La sombra de la madre“ („Der Schatten der Mutter“).³³⁹ In den Bühnenanweisungen, die Zambrano im Manuskript M-249 hinterließ, wird eigentlich Jokaste als ‚großer, dichter, dunkler Schatten‘ beschrieben, der im Laufe der Szene kein einziges Wort ausspricht: „La Madre será una sombra grande, densa, oscura, que no habla“ (zit. nach Trueba Mira 2012b: 197; FN 55).

In diesen in der Ausgabe letzter Hand nicht aufgenommenen Bühnenanweisungen weist Zambrano zudem auf die Funktion der Mutter innerhalb des Selbsterkenntnisprozesses Antigones hin: „Cifra de la fatalidad“ (ebd.). In der Figur der Jokaste scheint Antigone nämlich den Urgrund des Konflikts in Theben und ihrer Strafe zu erkennen, was schon in den ersten Sätzen des Monologs angedeutet wird: „Olvida. Si pudieras volver a ser niña, muchacha sin casamiento, sin saber de novio. Vuelve a ser niña, doncella, y no te cases. No, a eso no vuelvas, ni a tener hijos“ (TA, 197). Die Heirat Jokastes mit Ödipus

³³⁸ Der Name der Methodik des Sokrates zur Erlangung des Wissens, ‚Mäeutik‘, bedeutet wörtlich ‚Hebammenkunst‘.

³³⁹ Bemerkenswert ist hier, dass der Name ‚Jokaste‘ im Laufe des Stücks nie ausgesprochen wird. Auf sie wird immer mit der Bezeichnung ‚Muttter‘ („Madre“) Bezug genommen. Hervorzuheben ist jedoch, dass das Substantiv im spanischen Original immer großgeschrieben wird.

und die Geburt ihrer vier Kinder wird also als der Ursprung des grausamen Schicksals der Stadt Theben und des Labdakiden-Stamms angesehen, das sich schließlich in der Figur der Antigone konzentriert.³⁴⁰

Wie Trueba Mira (2012a: 57f.) erläutert, zeichnet sich die Figur der Mutter jedoch durch eine starke Ambivalenz aus. Das unreine, beschmutzte Bild der Mutter als ‚Chiffre der Fatalität‘, als Urgrund des Konflikts und des Unglücks der Labdakiden, steht dem Bild der Mutter als Lebensschöpferin gegenüber: „no tiene la madre entrañas de luz, aunque algún día de algún modo alguna haya de tenerlas. Hasta ahora todas han sido por dentro oscuras también, como tú. Pero dan algo, algo vivo a la luz. Dan vida a la luz. Eso. Y eso tú, madre nuestra, lo hiciste“ (TA, 200). Antigone kämpft hier gegen das „Problem der Idealisierung und Sublimierung [der Mutter] durch das Kind“ (Dorang 1995: 136). Sie bemerkt, dass das idealisierte Bild der Mutter, das ihre Kinder von ihr haben, nicht der Wirklichkeit entspricht: „Esa pureza de la Madre es el sueño del hijo“ (TA, 200). Keine Mutter ist perfekt und Jokaste ist keine Ausnahme: „todas han sido oscuras también, como tú“ (TA, 200). Dadurch wird Jokaste, wie Prezzo (1999:111) feststellt, der Idealisierung entzogen und somit humanisiert. Dieser Schritt erweist sich als unentbehrlich für Antigones Selbsterkenntnisprozess, denn er erlaubt ihr, ihre Mutter in ihren beiden Aspekten zu lieben, sie als Ursprung des grausamen Schicksals des Labdakiden-Stamms und als Lebensschöpferin zu akzeptieren. Der Prinzessin gelingt sogar, sich mit Jokaste zu identifizieren, was Zambrano dank der Metapher des Schattens symbolisiert: „La sombra de mi madre entró dentro de mí, y yo, doncella, he sentido el peso de ser madre“ (TA, 201). Diese Identifizierung mit ihrer Mutter und die Annahme ihrer Imperfektion haben einen katarktischen Effekt auf Antigone. Die Klage über ihre Jungfräulichkeit findet hier ihr Ende, wodurch die ‚vía purgativa‘ vollendet wird: „Purificada por la sombra de mi Madre, atravesada en mí, sigo estando aquí todavía“ (TA, 201). Doch der katarktische Effekt betrifft ebenso das Bild der Mutter, die durch die Anerkennung der Tochter ‚gereinigt‘ wird: „Y el hijo, a fuerza de amar su oscuro misterio, la lava“ (TA, 200). Antigone tut nun Jokaste das an, was Ana sie in der vorigen Szene antat. Das Wasser, das Antigone von der Amme bekommt, nimmt hier eine umfangreichere Bedeutung

³⁴⁰ Aus einer politisch-historischen Perspektive wird Jokaste, wie z.B. Dorang (1995: 129) und Bundgård (2000: 301f.) ausführen, als Chiffre des Urgrunds des spanischen Konflikts. Dorang identifiziert sogar Jokaste mit Spanien und dem spanischen Volk, doch sie existiert nur als „Enigma“ (1995: 129) für die streitenden Parteien im Konflikt. Sie stelle kein reales Konstrukt dar, was durch die Erscheinung als Schatten signalisiert würde. Ohne auf die Bezüge auf die historisch-politische zu verweisen, vertritt Prezzo (1999: 111) eine ähnliche Ansicht, indem sie Jokaste als Idol, als „Madre-ídolo“, bezeichnet.

ein: Nicht nur wird Antigone sich selbst beim Aufenthalt im Grab reinigen, sondern sie wird auch die anderen reinigen, die Familienmitglieder, die von Sünde und Blut beschmutzt sind. Somit beginnt Antigone, die Aufgabe, die ihr Ödipus erteilte, zu erfüllen.

Wie Antigone selbst ausdrückt, bleibt sie aber nach ihrer Purifikation noch im Grab, noch im Zwischenzustand zwischen Leben und Tod. Doch im Monolog, den sie an ihre Mutter richtet, sind schon Hinweise auf die nächste Phase der ‚*vía mística*‘, auf die ‚*vía iluminativa*‘, zu erkennen. Hier bedient sich Zambrano des gleichen Motivs, das San Juan de la Cruz in ihren mystischen Gedichten verwendete: das Licht: „Ay, Luz, señora nuestra. ¿Irás a ser tú algún día nuestra Madre? Postrada estoy aquí ante las dos, sola entre la vida y la Muerte, postrada ante ti, Sombra, y ante ti, Luz“ (TA, 201). Antigone befindet sich allerdings zwischen beiden und sehnt sich nach einer Zusammenkunft von beiden: „¿Cuándo?, decídme, dime tú, Luz, ¿cuándo seréis las dos una sola?“ (TA, 201). Dabei spielt Antigone auf den „Astro único“ an, eine Metapher, die sich Zambrano am Ende von *La tumba de Antígona* bedient, um eine versprechende Zukunft zu beschwören, in der Brüderlichkeit herrscht. Diese Idee entfaltet Antigone vor allem im Gespräch mit ihren Brüdern. Das Spiel zwischen Dunkelheit und Helligkeit, das in *Noche de amor viva* von San Juan de la Cruz zu erkennen ist, ahmt Zambrano hier nach. Wie im Gedicht des mystischen spanischen Dichters erscheint das Licht für Antigone als führendes Signal in der dunklen Nacht: „Tendré que ir de sombra en sombra, recorriéndolas todas hasta llegar a ti, Luz entera“ (TA 201). Wie schon angesprochen, führt die Versöhnung Antigones mit der Mutter zur Vervollständigung der ‚*vía purgativa*‘ und markiert zugleich den Anfang der ‚*vía iluminativa*‘. Diese wird in den verschiedenen Szenen fortgesetzt, in denen Antigone mit den Machthabenden konfrontiert wird.

1.4.1.6 Die Versuchung der Harpyie

Vor der Konfrontation mit den Machthabenden muss Antigone dennoch eine Hürde überwinden. Die siebte Szene, die den Titel „La harpía“ („Die Harpyie“) trägt, stellt eine Parenthese im Selbsterkenntnisprozess der Protagonistin dar. Hier bekommt Antigone den Besuch einer Harpyie. Zu bemerken ist hier allerdings, dass diese Kreatur in *La tumba de Antígona* nicht die tradierte Gestalt einer Harpyie aufweist. Nicht als Mischwesen zwischen Adler und Frau wird sie dargestellt, sondern als eine riesige farblose Spinne, wie sie in den Bühnenanweisungen in Zambranos nachgelassenen Handschriften beschrieben

wird: „La harpía avanza como una araña oscura, sin color“ (zit. nach Trueba Mira 2012b: 202; FN 59).³⁴¹

Die Harpyie wird somit als Träger der (falschen) Vernunft dargestellt: „Diosa de las razones disfrazada. La araña del cerebro. Tejedora de razones, vete con ellas“ (TA, 206). Die Darstellung der Harpyie als Spinne lässt eindeutig eine Parallele zu Antigone ziehen, die, wie früher schon bemerkt, auch als „araña hilandera“ (TA, 255) charakterisiert wird. Auf der Basis der Philosophie Zambranos lässt sich die Konfrontation zwischen der Harpyie und Antigone als die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher philosophischen Diskurse, des vorherrschenden Rationalismus, den Zambrano stark kritisiert, und der ‚razón poética‘, des neuen, kompletiven Erkenntnisweges, den die spanische Philosophin als Alternative vorschlägt. In diesem Sinne beschreibt Pino Campos (2005b: 259) Zambranos Antigone als ein symbolisches Bild der früheren Symbiose von Philosophie und Poesie. Durch die Identifikation der beiden Figuren, der Harpyie und Antigone, als Spinnen beabsichtigt Zambrano wohl die Problematik dieses Konflikts zu versinnbildlichen: Trotz der unterschiedlichen Annährungsweisen der beiden Modelle bleiben sie Methoden derselben Disziplin.

Bestätigt wird dies teilweise durch das Heranziehen der früheren Fassungen von *La tumba de Antígona*, in denen die Figur der Harpyie nicht vertreten ist. An ihrer Stelle wird Antigone mit der Gestalt der Athene, der Kriegs- und Weisheitsgöttin,³⁴² konfrontiert, die als „Diosa Razón amparadora de crímenes“ (TA, 274) abgetan wird. Der antiken Göttin wird ferner die Mittäterschaft beim Horror und bei der Gewalttätigkeit der Machthabenden vorgeworfen: „te adorarán los hombres que hacen las leyes, los que fabrican las razones. Y te dejarás engañar, bobalicona, por todos los Creones que vengan“ (TA 284). Dies passt genau zu den Ansichten Zambranos, dass die Vorherrschaft des Rationalismus zum Horror der faschistischen Regimes in Europa führte. Die Parallelen zur Figur der Harpyie in der endgültigen Fassung des Textes sind offensichtlich. Die monströse Gestalt scheint also die Rolle der Weisheitsgöttin als Vertreterin der vorherrschenden Vernunft

³⁴¹ In der Forschung bleibt die genaue Funktion der Harpyie in Antigones Entwicklung umstritten. Picklesimer betrachtet sie beispielsweise als das Gegenteil der Figur der Anna. Wie die Amme bringt die Harpyie die Prinzessin zwar auch zum Zweifeln, die Amme macht das aber in einem positiven Sinne, während die Harpyie es im negativen macht. Dorang (1995: 137) und Bundgård (2000: 302) nehmen ihrerseits die monströse Gestalt als eine Parodie der freudianischen Psychoanalyse wahr.

³⁴² Wie Trueba Mira (2012c: 272; FN 24) ausführt, ist die Figur der Athene in den *dramatis personae* der verschiedenen Entwürfe von *La tumba de Antígona* aufgelistet. In den Manuskripten M-264 und M-404 befinden sich zudem ausgelassene Textstellen, in denen sich Antigone mit der antiken Göttin konfrontiert. Konkret in M-264 trägt diese ausgelassene Szene den Titel „Imprecación a Atenea“ (‚Verwünschung gegen Athene‘) (TA, 283ff.) Diese Passage ähnelt der dritten und der sechsten Szene der Ausgabe letzter Hand, da sie auch als Monologe konzipiert ist.

übernommen zu haben. Die Darstellung der Vernunft als Göttin ließe zudem Antigone, die die ‚razón poética‘ vertritt, auf einer niedrigeren Ebene. Dank des Ersatzes der Atenea durch die als Spinne dargestellte Harpyie verortet Zambrano den Konflikt auf der gleichen Ebene und veranschaulicht somit, dass die ‚razón poética‘ eine gleichberechtigte Annäherungsweise ist.

Aus einer anderen Perspektive könnte die Gestalt der Harpyie als Symbol einer ‚schwachen‘ Weiblichkeit gedeutet werden. Prezzo deutet dies an, als sie feststellt, dass die Harpyie „lleva a Antígona el ser mujer y joven“ (1999: 112) (vgl. auch Trueba Mira 2012a: 59f.). Dadurch übernimmt die Harpyie eine Eigenschaft, die in der sophokleischen Tragödie die Figur der Ismene besitzt. Wie vorher bemerkt, deutet Zambrano die Figur der Schwester um, indem sie in das Verhältnis zwischen Ismene und Antigone ihre eigene Beziehung zu ihrer Schwester Araceli projiziert. Dadurch entzieht sich Ismene ihrem tradierten Charakter als Musterbeispiel von ‚schwacher‘ Weiblichkeit, wie Trueba Mira (2012a: 56) anspricht. Die von Zambrano hinzugefügte Gestalt der Harpyie scheint diese Rolle zu übernehmen. Die folgenden Worte der Harpyie sprechen dafür:

HARPIA.– Hablas en vez de oírme. Y si me hubieras oído cuando eras joven, cuando estabas viva.

Las muchachas no me quieren ver. Por eso me acerco tanto, pegándome a sus oídos o hablándoles desde un rincón descuidado de su alma, pues que hay tan pocas que mantengan aseados todos los rincones.

[...]

Me acerco a las muchachas cuando todavía es tiempo, no soy tan mala, yo, cuando están en flor para que me oigan y, más aún, para que me sientan y me entiendan. Voy a prevenirlas. (TA, 203f.)

Die Harpyie wird hier als Mahnung für junge Mädchen dargestellt, als eine Stimme, die sie aus ihrem eigenen Innern hören und die versucht, jegliche Spur eines starken Charakters in ihnen auszulöschen, damit sie eine unterwürfige Haltung einnehmen. Diese Haltung hätte der Harpyie zufolge Antigone gegenüber Kreon einnehmen können: „una palabra, una sola a tu Juez, y ya estaba. O haberte callado, y haberte puesto a llorar, según es uso de mujeres. Él estaba deseando, porque al fin eres su sobrina, y la novia de su hijo, y una muchacha, ¿sabes? Y los hombres son hombres siempre“ (TA, 204). Antigone wehrt sich jedoch gegen die Vorwürfe der Harpyie und widersteht somit ihrer Versuchung: „te llamo ahora por tu nombre, enredadora, razonante harpía. Vete, que en mí no puedes entrar“ (TA, 206).

Der Besuch der Harpyie, auch wenn es, wie schon bemerkt, als Parenthese in Antigones Selbsterkenntnisprozess angesehen werden kann, dient zur Befestigung der Fortschritte, die die thebanische Prinzessin bisher gemacht hat. Die Harpyie personifiziert die Versuchung, sich aus dem Selbsterkenntnisprozess zurückzuziehen. In ihrer Integrität gibt Antigone dennoch nicht nach, was bestätigt, dass sie bereit ist, sich denjenigen zu gegenüberzustellen, die für ihre Bestrafung verantwortlich sind: diejenigen Männer, die um die Macht gestritten haben.

1.4.2 Das Lichtspiel: Der Streit um die Macht

Nach den ersten sieben Szenen beginnt ein zweiter Teil von *La tumba de Antígona*, in dem im Gegensatz zu den bisher kommentierten Szenen ausschließlich männliche Figuren das Grab der Prinzessin betreten.³⁴³ Es handelt sich dabei um die Machthabenden, um die Männer, die Theben regiert haben: Eteokles, Polyneikes und Kreon. Es ist genau in den folgenden drei Szenen, „Los hermanos“ („Die Brüder“), „Llega Hemón“ („Hämon kommt an“) und „Creón“ („Kreon“), in denen auch der Einfluss der politischen Ereignisse in Spanien, die den Entstehungskontext des Werkes bestimmen, deutlicher wird. In den Gesprächen zwischen Antigone und diesen Figuren legt Zambrano in den Mund der Protagonistin ihre eigene Einstellung zur Situation des Spaniens der Nachkriegszeit sowie ihre Reflexionen über politisch geladene Begriffe wie Wahrheit, Sieg und Macht.

1.4.2.1 Der Bürgerkrieg und das Licht der republikanischen Utopie

In der achten Szene, die den Titel „Los hermanos“ („Die Brüder“) trägt, bekommt Antigone den Besuch ihrer beiden gestorbenen Brüder: Eteokles und Polyneikes. In ihnen sind eindeutig die zwei streitenden Parteien im Spanischen Bürgerkrieg verkörpert. Eteokles steht für die Putschisten, die sich gegen die Republik erhoben, während Polyneikes die Republikaner vertritt. Dies bestätigt Eteokles in einem seiner Vorwürfe an seinen Bruder:

ETÉOCLES. – [...] Criticabas, juzgabas los actos de nuestro padre, el Rey. Tenías pensamientos encerrados en tu frente; pensabas. Se te veía. Tenías ideas. Ideas

³⁴³ In der Forschung ist die Aufteilung von *La tumba de Antígona* in zwei unterschiedlichen Teilen durchaus akzeptiert, was auf dem Geschlecht der Besucher von Antigones Grab beruht: in einem ersten Teil, von der ersten bis zur siebten Szene, treten weibliche Figuren auf, während im zweiten Teil, von der achten bis zur zwölften Szene, nur männliche Figuren vorkommen (vgl. Dorang 1995; Trueba Mira 2012a). Im ersten Teil des Textes ist allerdings eine einzige männliche Figur anwesend: Ödipus. Laut Trueba Mira (2012a: 59) ist Zambranos Ödipus dem Bereich der Weiblichkeit näher, denn seine Männlichkeit wurde verletzt, indem er nicht als Mensch geboren wurde, wie im vorigen Abschnitt zu sehen war. Eine Entsprechung im zweiten Teil des Textes ist in der Figur Hämons zu erkennen, der unter den Männern, die Antigones Grab betreten, der einzige mit einem gewissen ‚weiblichen‘ Charakter ist.

que nacían y crecían dentro de tu pecho. Andabas siempre pensando. No lo niegues. Mientras que yo no. Yo no pensaba. *Yo era el orden, el de nuestro padre, el de su trono. Yo era la Patria. Yo, la Patria...* (TA, 211; Hervorhebungen M.A.S.)

Die Tatsache, dass Polyneikes die Taten des Königs infrage stellt, lässt ihn eindeutig mit den republikanischen Kräften identifizieren. Dafür spricht auch das ‚Denken‘, das Eteokles – als ob es sich um eine tadelnswerte Tätigkeit handelte – seinem Bruder vorwirft. Dahinter könnten die republikanischen Intellektuellen stecken, unter denen sich Zambrano selbst neben anderen bemerkenswerten Persönlichkeiten wie José Ortega y Gasset und Miguel de Unamuno befand und die sich an der Gestaltung des republikanischen Systems beteiligten. Im Gegensatz dazu steht Eteokles, der, wie Trueba Mira (2012b: 211; FN 67) feststellt, ein autoritäres Heimat-Konzept vertritt. Er und die Machtstrukturen, die er verkörpert, sind diejenigen, die die Heimat bestimmen, nicht das Land, sein Volk und seine Geschichte. Später gesteht Eteokles sogar, dass er dazu bereit ist, die eine Hälfte des Volkes zu vernichten, die seine Ideologie nicht teilt: „Mejor habría sido sacrificar a media ciudad, con todos sus habitantes. Yo mismo lo hubiese hecho; sí, yo mismo: para que todo siguiera en orden y que la verdad no se diera a conocer“ (TA, 213). Diese Worte hätten Brechts und Esprius Kreon bestimmt auch aussprechen können. Zambranos Eteokles, der nach dem Maßstab eines Tyrannen gestaltet ist, vertritt also dieses nicht nur autoritäre, sondern auch restriktive Heimat-Konzept, in dem nur Gleichgesinnte einen Platz finden. Die Sympathie Zambranos für Polyneikes, d.h. für die Republikaner, ist, wie in dieser Passage deutlich wird, nicht zu bezweifeln.

Trotzdem scheint Antigone eine Zwischenposition einzunehmen. In ihrem Urteil über den Krieg macht sie keinen Unterschied zwischen beiden Parteien, indem sie die beiden für schuldig erklärt:

ANTÍGONA. – Sí, teníaís que morir y que mataros. Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan. [...] Siempre hay enemigos, patrias, pretextos.

Creen que matando van a ser Señor de la Muerte. El Rey no lo es si no ha matado, si no mata, si no sigue matando. [...] Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos (TA, 207f.)

Plakativ äußert sich hier die Prinzessin zu den Gründen des Krieges. Für sie geht die grausame Gewalttätigkeit gegen Mitmenschen auf die Machtsucht des Menschen zurück. Die Abwehr gegen einen vermeintlichen Feind oder die Verteidigung der Heimat werden als Vorwände („pretextos“) abgetan, für Antigone gibt es nichts als Ausreden, um die

unstillbare Machtsucht der Mächtigen zu befriedigen. Sogar Liebe wird als Rechtfertigung dafür verwendet. Somit stellt Antigone zwei Liebesauffassungen gegenüber: die Liebe der Mächtigen und die Liebe, die sie vertritt. Erstere besteht lediglich darin, die Heimatliebe zu predigen, um den Krieg zu legitimieren. Diese verzerrte Liebesauffassung kontrastiert mit der Antigones, die sie nicht nur als ein Gefühl versteht, sondern eher als ein Gesetz, als „Ley del Amor“ (TA, 203), wie die Prinzessin sie im Gespräch mit der Harpyie nennt, auf dessen Basis ein neues Zusammenleben zu bilden sei. Eng damit verbunden ist Zambranos Pietätsverständnis als ursprüngliches Liebesgefühl.

Ein solches Gefühl fehlt Antigone zufolge ihren beiden Brüdern: „¿Sois hermanos de alguien? ¿Le habéis permitido a la hermandad que inunde vuestro pecho deshaciendo el rencor, lavando la muerte, esa que ahora tenéis, y que cuando llegue la otra, venga limpia, de acuerdo con la ley de los Dioses?“ (TA, 210). Die Überwindung des Hasses, eines der zentralen Themen in Esprius *Antígona*, nimmt Zambrano hier wieder auf. Antigone ermuntert ihre Brüder, ihre Unterschiede beiseitezulegen und sich gegenseitig zu dulden, alles im Namen der Brüderlichkeit bzw. Geschwisterlichkeit, eines der Aspekte, die Zambrano in ihren theoretischen Texten von der thebanischen Prinzessin preist.

Antigone ist darüber hinaus fest davon überzeugt, dass der Kampf um die Macht über Theben und die mangelnde Brüderlichkeit nur dazu geführt haben, dass ein Dritter, Kreon, davon profitiert. Die Parallele zur Idee, die Espriu in seiner *Antígona* vertritt, ist in diesem Sinne deutlich: „¿Cuál victoria? No puede ser llamada con ese nombre la destrucción de la Patria, su caída. Ya no existe Tebas, ¿lo sabes?, Tebas es sólo la tierra suya, propiedad de él; el que os venció a los dos y a todos, sin ser por ello victorioso“ (TA, 209). Hier schlägt sich Zambranos Siegesauffassung nieder. Wie Trueba Mira (2012b: 209; FN 63) bemerkt, verweisen die Worte Antigone auf die Reflexionen der Autorin über den Sieg Kreons im Manuskript M-517:

[L]a victoria es siempre cosa de justificar. No basta, no ha bastado nunca el vencer; hay que convencerse de que es lo justo. Y así por fuerza, la ley que emana del vencedor ha de ser injusta, pues que emana de este adjudicarse la absoluta justicia para poder estar tranquilo. [...] Desde este punto de vista, Creón no fue particularmente injusto, aunque sí algo peor: despiadado. (zit. nach Trueba Mira 2012b: 209; FN 63)

Zambrano legt hier das Paradoxon des Sieges dar: Beim Versuch, den Sieg zu berechtigen, sind die Machthaber ungerecht, denn sie richten sich nur nach ihrem eigenen Interesse. Gerechtigkeit und Sieg versteht Zambrano demnach als relative Konstrukte, die nur davon abhängen, wer an der Macht ist.

Darüber hinaus sind die Unterschiede zum Heimatverständnis des Eteokles in den Worten Antigones deutlich. Was er als Heimat versteht, betrachtet sie als deren Zerstörung. Im letzten Monolog von *La tumba de Antígona* legt Zambrano in den Mund der Protagonistin eine synthetisierte Definition ihrer Heimatauffassung, die stark von der des Eteokles abweicht: „Así es la Patria. Mar que recoge el río de la muchedumbre“ (TA, 228). Antigone plädiert also für ein inklusives Heimatkonzept, in dem alle eingeschlossen sind, unabhängig von Ideologien und politischen Einstellungen.

Auch wenn der Dialog zwischen Antigone und ihren Brüdern von den politischen Ereignissen in Spanien stark geprägt ist, findet darin auch eine neue Phase des Selbsterkenntnisprozesses Antigones statt: die ‚vía iluminativa‘. Genau wie bei San Juan de la Cruz wird dies mit dem Motiv des Lichtes signalisiert, was schon in der sechsten Szene vom Geist der Jokaste vorweggenommen wird. Anders als beim spanischen Renaissance-Dichter, in dessen vorher zitierten Gedicht ein einziges Licht den Mystiker zu Gott führt, wird Antigone im Laufe des Gesprächs mit den Brüdern und mit Kreon mit mehreren (metaphorischen, aber auch physischen) Lichtern konfrontiert bzw. von ihnen verführt.

Das erste von ihnen stellt die von Polyneikes beschworene Bild einer ‚neuen Stadt‘, der sogenannten „ciudad de los hermanos“ (TA, 219), der ‚Stadt der Geschwister‘ dar. Polyneikes gesteht Antigone, nach Theben zurückgekehrt zu sein, um sie abzuholen und zusammen in jenes ‚gelobte Land‘ zu fliehen:

Yo quería, quise sacarte de allí [i.e. Theben] para irnos a otra tierra: a una tierra virgen y fundar la ciudad nueva, los dos. [...] fundaremos la ciudad de los hermanos, la ciudad nueva, donde no habrá ni hijos ni padres. Y los hermanos vendrán a reunirse con nosotros. Nos olvidaremos allí de esta tierra donde siempre hay alguien que manda desde antes, sin saber. Allí acabaremos de nacer, nos dejarán nacer del todo. (TA, 214f.).

In Anlehnung an die Identifikation des Polyneikes mit der republikanischen Seite kann dieses stark idealisierte Land als Bild der republikanischen Utopie gedeutet werden, für die die Republikaner vor dem und während des Spanischen Bürgerkriegs kämpften.³⁴⁴ Dies lässt sich von den zitierten Worten des Polyneikes ableiten, vor allem, was die Gegenüberstellung mit Theben anbelangt. Da ‚regiert jemand seit vorher‘ („alguien que manda desde antes“), was zweifelsohne auf die spanische Monarchie anspielt. In der Beschreibung der von Polyneikes beschworenen Utopie sind zudem verschiedene Aspekte zu identifizieren, die mit Zambranos Philosophie sowie mit ihrer politischen Einstellung

³⁴⁴ Dorang (1995: 140f.) interpretiert die Beschworung dieser Utopie in einem religiösen, christlichen Sinne. Sie erkennt darin eine Anspielung auf die Gottesstadt des Augustinus.

übereinstimmen. Der erste von ihnen bezieht sich auf die Auflösung der familiären Hierarchie. Nach Polyneikes gibt es in der ‚neuen Stadt‘ keine Eltern und keine Kinder, sondern bloß Geschwister, weshalb er sich auch auf diese Idealstadt als die „Stadt der Geschwister“ bezieht. Aus einer politisch-gesellschaftlichen Perspektive könnte die Ausgleichung der familiären Beziehungen als Plädoyer Zambranos für die Gleichheit der Menschen unabhängig von ihrer Position innerhalb der bestehenden sozialen Hierarchien verstanden werden. Zambranos Konzept der Demokratie kann in den Worten des Polyneikes geahnt werden, wie sie im letzten Kapitel ihres Werk *Persona y democracia* (1956) dargelegt sind:

El orden de una sociedad democrática está más cerca del orden musical que del orden arquitectónico. La historia comienza cuando se erige una construcción y [...] la imagen de la vida histórica hasta ahora es la de algo que se edifica. La transformación que ha de verificarse quizá sea tal que algún día – felizmente – la imagen de la vida histórica, del quehacer histórico, provenga de la música; de este orden capaz de armonizar los elementos discordantes. (MZOC 3, 500)

Wie hier zu sehen ist, verzichtet die spanische Philosophin auf eine vertikale Darstellung von Geschichte und Gesellschaft und plädiert dagegen für eine horizontale Schilderung, in der alle ‚unstimmigen Elemente‘ („elementos discordantes“) harmonisch ausgeglichen werden. Die Idee der Gleichheit der Menschen ist hier deutlich. Doch wie Zambrano im selben Text ausführt, bedeutet Gleichheit nicht Einheitlichkeit:

Y que la igualdad de todos los hombres, «dogma», fundamental de la fe democrática, es igualdad en tanto que personas humanas, no en cuanto a cualidades o caracteres: igualdad no es uniformidad. Es, por el contrario, el supuesto que permite aceptar las diferencias, la rica complejidad humana, y no sólo la del presente, sino la del porvenir. La fe en lo imprevisible. (MZOC 3, 501)

Das Plädoyer Antigones für die Brüderlichkeit zwischen beiden streitenden Parteien, für die Überwindung des Hasses, findet also in der utopischen Vorstellung der ‚Stadt der Geschwister‘ seinen Niederschlag, die von Zambranos Demokratie-Auffassung stark durchdrängt ist.³⁴⁵

Das Geschwistermotiv kommt erneut beim Auftritt Hämons in der Szene „Llega Hemón“ („Hämon kommt an“) wieder vor. Antigones Verlobte, der Einzige, der für ihre Liebe gestorben ist („el único que ha muerto por ti, por tu amor“; TA, 217), wie Hämon selbst einräumt, ist dazu bereit, zum ‚Bruder-Ehemann‘ der Prinzessin zu werden: „Antígona, seré *tu hermano-esposo*“ (TA, 219; Hervorhebung M.A.S.). Diese im Prinzip

³⁴⁵ Bundgård (2000: 303) erkennt ferner eine Parallele zwischen der von Polyneikes beschworenen Utopie und dem idealen Spanien, das Zambrano in ihrem autobiographischen Werk *Delirio y destino* beschreibt.

widersprüchliche Bezeichnung bietet eine weitere Lektüre auf der Basis von Hegels Deutung des Antigone-Dramas. Laut Hegel ist die Bruder-Schwester-Beziehung die natürlichste, die zwischen Mann und Frau entstehen kann:

Der Bruder aber ist der Schwester das ruhige gleiche Wesen überhaupt, ihre Anerkennung in ihm rein und unvermischt mit natürlicher Beziehung; die Gleichgültigkeit der Einzelheit und die sittliche Zufälligkeit derselben ist daher in diesem Verhältnisse nicht vorhanden; sondern das Moment des anerkennenden und anerkannten *einzelnen Selbsts* darf hier sein Recht behaupten, weil es mit dem Gleichgewichte des Blutes und begierdeloser Beziehung verknüpft ist. (HW 3, 336f.; Hervorhebung im Original)³⁴⁶

Blutverwandschaft und Begierdelosigkeit erlauben Hegel zufolge, dass zwischen Bruder und Schwester eine gegenseitige Anerkennung stattfindet, ohne dass die Frau dem Mann untergeordnet wird, was es z.B. im Verhältnis zum Vater oder zum Ehemann nicht der Fall ist. Die von Hämon vorgeschlagene ‚neue Rolle‘ des Mannes gegenüber der Frau vereint zwei nach Hegel widersprüchlichen Verhältnisse: Ehemann und Bruder. Diese neue Beziehungsart würde im Prinzip die gegenseitige gleichrangige Anerkennung zwischen Mann und Frau, die im Sinne Hegels ausschließlich zwischen Bruder und Schwester entstehen kann, in den Bereich der Ehe verlegen, ohne aber die zwei vorher genannten Voraussetzungen zu erfüllen: Blutverwandschaft und Begierdelosigkeit. Wie Dorang erläutert, wird mit dieser Bezeichnung auch auf den „alleinigen Besitzanspruch des Verlobten“ (1995: 139) verzichtet.

Antigone scheint dennoch diese neue Rolle des Ehemannes gegenüber der Frau infrage zu stellen. Keine direkte Antwort gibt die Prinzessin ihrem verstorbenen Verlobten. Die neunte Szene endet mit den folgenden Worten der Antigone:

ANTÍGONA. – Iros, dejadme sola. Ha de ser así. Yo iré, iré cuando pueda a reunirme con *vosotros* en esa ciudad que dices, hermano. Esposo mío; espera todavía, espérame. (TA, 219; Hervorhebung M.A.S.)

Unklar bleibt, wer hinter jener zweiten Person Plural („vosotros“) steckt. Die Imperative im ersten Satz, „Iros, dejadme sola“, richten sich offensichtlich an die drei Männer, die in der Szene präsent sind: Eteokles, Polyneikes und Hämon. Antigone fordert die Anwesenden auf, wegzugehen, damit sie wieder allein sein kann und sie ihren Selbsterkenntnisprozess vorankommen lassen. Doch im zweiten Satz kann sich das Pronomen „vosotros“ (‚ihr‘) nicht auf dieselben Personen beziehen, denn Eteokles kann kein Bewohner der ‚neuen Stadt‘ sein. Dieses „vosotros“ umfasst daher offensichtlich Polyneikes, doch die Frage ist vor allem, ob Hämon auch mit einbezogen wird. Wäre dies der Fall, so ließe

³⁴⁶ Ausführlicher zu Hegels Antigone-Lektüre siehe Abschnitt I, 3.2.1.

sich annehmen, dass Antigone bereit ist, das von Hämon vorgeschlagene neue Verhältnis zwischen Mann und Frau, die Rolle des „hermano-esposo“, zu akzeptieren und zusammen mit Polyneikes und Hämon die ‚Stadt der Geschwister‘ zu bewohnen. Trotzdem richtet sich die Prinzessin in einem dritten Satz an ihren Verlobten Hämon und bittet ihn zu warten. Dies lässt vermuten, dass das „vosotros“ im zweiten Satz sich nicht auf Polyneikes und Hämon bezieht, sondern auf Polyneikes und den Rest der ‚Geschwister‘, die die ‚neue Stadt‘ bewohnen sollen. Hämon bliebe von dieser Gruppe ausgeschlossen, was dafür spräche, dass Antigone Überreste patriarchalischer Mentalität in der Rolle des „hermano-esposo“ erkennt. In der elften Szene, im letzten Monolog der Prinzessin, wird dies bestätigt: „Hemón, el novio, estaba siempre ahí a la espera, ofreciéndome la vida, *la vida que corre sin dificultad para todas las muchachas* y que para mí estaba más allá, al otro lado de un torrente“ (TA, 229; Hervorhebung M.A.S.).³⁴⁷ Laurenzi (1995: 63)³⁴⁸ zufolge sind auch in der Figur des Polyneikes und in der von ihm beschworenen Utopie Überreste patriarchalischer Autorität zu beobachten, was einen Grund dafür darstellen könnte, dass Antigone gesteht, noch nicht bereit zu sein, in die ‚neue Stadt‘ zu fliehen.

Ein weiterer Aspekt, der in der von Polyneikes beschworenen Utopie auffällt, ist der Verweis auf das Zu-Ende-geboren-werden („acabar de nacer del todo“; Zambrano 1989: 15), einen Prozess, der in der ‚Stadt der Geschwister‘ abgeschlossen wird. Zweifellos stimmt diese Idee mit Zambranos Demokratie-Verständnis als einziges politisches System überein, in dem das Menschensein nicht nur erlaubt, sondern gefordert ist: „Si se hubiera de definir la democracia podría hacerse diciendo que es la sociedad en la cual no sólo es permitido, sino exigido, el ser persona“ (MZOC 3, 474). Nuanciert wird dies in den folgenden Worten des Polyneikes: „Nadie nace allí, es verdad, como aquí de este modo. Allí van los ya nacidos, los salvados del nacimiento y de la muerte“ (TA, 215). Das Neugeborene, d.h. das Sich-des-eigenen-„ser“-bewusst-zu-werden, und sich dadurch zu einer „persona“ zu entwickeln, wie in Zambranos Philosophie dargelegt wird, wird zur Voraussetzung, damit jemand in die ‚Stadt der Geschwister‘ gelangen kann. Zambranos Demokratie-Ideal ist hier deutlich zu erkennen.

³⁴⁷ Aufgrund dieser Worte Antigones, in denen sie die Perspektive auf die Ehre, die Hämon verkörpert, mit einem ‚einfachen Leben‘ für eine Frau identifiziert, lässt sich auch eine Beziehung zwischen Antigones Verlobtem und der Figur der Harpyie erkennen, da beide Antigone zu einem einfacheren Leben zu verführen scheinen. Ausführlich dazu siehe hier Abschnitt III, 3.1.

³⁴⁸ In Laurenzis (1995) Arbeit wird auch auf Hegels Antigone-Lektüre Bezug genommen. Laurenzi zufolge kann Zambranos *La tumba de Antígona* als eine dezidierte Abkehr von Hegels Deutung, indem die Schwester hier diejenige ist, die den Bruder transzendiert und nicht umgekehrt. Antigone als Inbegriff des erwachenden Bewusstseins ist diejenige, die als Vorbild für ihre Brüder und ihren Vater dient.

Das Motiv des Lichtes ist auch in Polyneikes' Utopie präsent. Es steht aber in starkem Kontrast zum Licht der Welt der Lebendenden, zum blendenden Sonnenlicht:

Y ni siquiera hay un Sol; la claridad es perenne. Y las plantas están despiertas, no en un sueño, como están aquí; se siente lo que sienten. Y uno piensa, sin darse cuenta, sin ir de una cosa a otra, de un pensamiento a otro. Todo pasa dentro de un corazón sin tinieblas. Hay claridad porque ninguna luz deslumbra ni acuchilla, como aquí, como ahí fuera. (TA, 215)

Die ‚ewige Helligkeit‘ („claridad perenne“), die dem blendenden Sonnenlicht gegenübersteht, ist als weiterer Verweis auf das „Astro único“ („einziger Stern“) anzusehen und steht für die Vereinigung der Gegenteile, die auf eine versprechende Zukunft hindeutet. Antigone beschreibt in ihrem letzten Monolog diesen ‚einzigen Stern‘ wie folgt: „La Tierra del Astro único que se nos aparece sólo una vez. Y allí todo será como un solo pensamiento. Uno solo“ (TA, 231).³⁴⁹ Doch dieses gelobte Land entspricht nicht der Utopie, die Polyneikes beschwört:

Y a la tierra aquella, donde mi hermano estaba, se podía ir, era tierra de esta, de los hombres. No es la tierra prometida, la que se extiende más allá de lo que alumbra el Sol. [...] En esta tierra que está bajo el Sol no es posible. Porque todo lo que desciende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia: hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido. (TA, 231)

Hier stellt Antigone fest, dass die Utopie des Polyneikes nicht dem verheißenen Land entspricht, in das sie gelangen soll. Sie stellt ein anderes Land dar, jenseits der Welt der Lebenden, jenseits der Menschen, denn darin wird alles in zwei Teile zersplittert, in entgegengesetzte Teile, die sich nicht wiedervereinigen können. Die Liminalität Antigones, einer der konstanten Aspekte in Zambranos Schriften über die mythische Figur, nimmt hier eine neue Dimension ein, die – wie im folgenden Abschnitt zu sehen sein wird – eng mit Zambranos Exiliertenauffassung verbunden ist.

Ein weiteres Licht kommt im Gespräch mit den Brüdern ins Spiel. Dabei handelt es sich, wie bei der Utopie des Polyneikes, um ein metaphorisches Licht, das nicht von außen stammt, sondern vom innersten Innern der Antigone:

ETEOCLES. – Ella tenía que quedarse para saber. Era todo lo que quería: saber.
ANTÍGONA. – [...] Dices [Eteokles] «saber» como si no costara nada. Ese saber que no busqué se paga. *Cada gota de esa luz, de ésta que venís a beber ahora ya muertos, cuesta sangre.* A mí también me la llevaron, la sangre. Mi sangre fue

³⁴⁹ Aus einer religiösen, christlichen Sicht nimmt Dorang den ‚einzigen Stern‘, den „Astro único“, als „Sinnbild des einzigen Christlichen Gottes“ (1995: 142) wahr.

todavía más que la vuestra, sacrificada: a ese poco de saber, a esa brizna de luz. (TA, 214; Hervorhebung M.A.S.)³⁵⁰

Das Motiv des inneren Lichtes, das sich im Laufe der folgenden Szenen entfaltet, signalisiert die allmähliche Verwandlung Antigones in eine Exilierte im Sinne Zambranos. Dieses Licht, das hier in Verbindung mit dem Verb „saber“ („wissen“) gebracht wird, lässt sich als Metapher der Wahrheit, die nach Zambranos Exil-Verständnis dem Exilanten innewohnt, was im Text ausdrücklich bestätigt wird:

La verdad es a la que nos arrojan los Dioses cuando nos abandonan. Es el don de su abandono. Una luz que está por encima y más allá, y que al caer sobre nosotros, los mortales, nos hiere. Y nos marca para siempre. Aquellos sobre quienes cae la verdad son como un cordero con el sello de su amo. (TA, 213)

Im Gespräch mit ihren verstorbenen Brüdern beginnt die thebanische Prinzessin dieses Licht in ihrem eigenen Innern zu erkennen und somit wird sie sich allmählich bewusst, dass sie sich in eine Exilierte verwandelt. Zwei Aspekte in diesem Zitat sind eindeutig mit Zambranos Exilauffassung verbunden. Erstens wird hier das Verlassensein des Exilanten angesprochen. Nach Zambranos Denken markiert das Bewusstwerden des Verlassenseins die (wahre) Geburtsstunde des Exilanten: „Comienza la iniciación del exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado, lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco“ (Zambrano 2014: 35). Damit verbunden ist das Bild des Lammes, das – wie früher bemerkt – eines der Motive von Zambrano für den Exilanten verkörpert und das in Anlehnung an die christliche Tradition die Aufopferung des Unschuldigen symbolisiert. Das Verlassenseinsgefühl führt zweitens dazu, dass der Exilierte zum Träger der Wahrheit avanciert. Wie Zambrano es ausdrückt, wird der Exilant aus der Geschichte verdrängt, sodass er in der Lage ist, die Geschichte aus einer anderen, der Wahrheit näheren Perspektive zu durchschauen.³⁵¹ Amarís Duarte (2021: 168) bedient sich der Metapher der Tribüne, um die privilegierte Stellung des Exilanten zur Beurteilung und hellsichtigen Interpretation der Geschichte zu schildern. Wichtig ist aber zu betonen, dass Antigone diese Wahrheit, von der der Exilierte zum Träger wird, als Licht symbolisiert,

³⁵⁰ Wie Trueba Mira (2012b: 214; FN 69) bemerkt, erinnern diese Worte Antigones an den letzten Absatz von *Carta sobre el exilio* (1961): „Toda la sangre de España por una gota de luz“ escribió el poeta León Felipe desde el fondo mismo de la tragedia, lo que quiere decir que sólo cuando ese poco de luz que permite la humana historia se haga visible y circule, se reparta, sólo entonces no será necesario que vuelva a correr la sangre.“ (Zambrano 2014: 13).

³⁵¹ Zambrano führt dies wie folgt aus: „arrojado de la historia actual de España y de su realidad, [der Exilierte] ha tenido que adentrarse en las entrañas de esa historia, ha vivido en sus infiernos; una y otra vez ha descendido a ellos para salir con un poco de verdad, con una palabra de verdad arrancada de ellos“ (Zambrano 2014: 11).

ein Licht, das flüssig wird damit die Brüder es ‚trinken‘ können. Die Gabe, die dem Exilierten verliehen wird, ist also – wie Zambrano feststellt – mit dem Rest der Menschheit zu teilen. Dadurch führt Antigone die Aufgaben des Exilierten durch, die ihr Vater Ödipus in der vierten Szene erteilt hat. Dadurch verwandelt sich *La tumba de Antígona* Bundgard (2000: 298f.) zufolge in einen apokryphen Text, der als Sprachrohr der Exilierten, der Aufgeopferten, als Träger einer anderen, nicht offiziellen Wahrheit fungiert.

1.4.2.2 Kreon: die letzte Versuchung

Nachdem Antigone das wahre Licht in ihrem innersten Innern erkannt hat, wird sie jedoch von einem weiteren Licht verführt: das Sonnenlicht, das sich durch die Tür des Grabs durchsickert, als Kreon, der einzige Lebende, der das Grab betritt, in der Szene „Creón“ der thebanischen Prinzessin anbietet, zur Welt der Lebenden zurückzukehren:

ANTÍGONA. – ¿También tú [Kreon], tampoco puedes pasar sin venir a esta tumba?
CREÓN. – No temas, Antígona. ¿No ves la puerta abierta? [...] Vengo a sacarte de esta tumba. La muerte de mi hijo, precipitado como tú, me impidió sacarte de aquí a tiempo para que celebrarais vuestras nupcias. Yo quería sólo darte una lección. (TA, 220f.)³⁵²

Mit dieser Szene verbindet Zambrano ihre Version des Mythos mit der sophokleischen Tragödie wieder. Die spanische Philosophin ahmt hier die Szene im antiken Drama nach, in der der reuevolle Kreon seinen Fehler anerkennt und das Grab Antigones wiederöffnet, um die Prinzessin zu befreien. Bei Zambrano ist sie dennoch noch am Leben, was die Gelegenheit bietet, dass ein weiteres dialektisches Duell zwischen den beiden Protagonisten des Dramas stattfindet. Im Gegensatz zur sophokleischen Tragödie erscheint Kreon bei Zambrano jedoch nicht als der reuevolle Tyrann, der seine Entscheidungen bereut. Bestätigt wird dies in einer seiner ersten Redepartien:

ANTÍGONA. – Ah... ¿No era la ley, que yo bajara aquí para desvivirme a solas como un reptil entre las piedras?
CREÓN. – Ya empiezas, Antígona, haces que se me olvide lo que venía él a decirte. Sí; se me va de la cabeza. Pero mi decisión es mi decisión y la mantengo por encima de tus palabras. (TA, 221)

Auch wenn Kreon bereit ist, sein Gebot zurückzunehmen und Antigone wieder in Theben zuzulassen, weist er, wie Pino Campos bemerkt, „un arrepentimiento a medias“ (2004: 124) auf. Der Tyrann zögert, als ob er die Befreiung Antigones für ein notwendiges Übel

³⁵² Dass Kreon Antigone die Möglichkeit bietet, in die Welt der Lebenden zurückzukehren, lässt sich Dorang (1995: 140) zufolge als ein weiterer Hinweis auf den Entstehungskontext des Werks von Zambrano interpretieren. Das Angebot Kreons sei dabei eine Anspielung auf die Amnestie, die Franco in den 1960er Jahren bestimmten exilierten Persönlichkeiten anbot, um seinem Regime einen gewissen demokratischen Charakter zu verleihen.

hielte, um seine Macht zu verewigen. Wie im Zitat zu beobachten ist, wird er nicht als ein reuevoller Mensch dargestellt, sondern er bleibt derselbe autoritäre Tyrann, der seine eigene Nichte zum Tode verurteilte.

Auf einen bestimmten Aspekt aus Sophokles' Tragödie greift aber Zambrano nochmals im dialektischen Duell zwischen Kreon und Antigone zurück. Im Zwiegespräch in der sophokleischen Tragödie vertreten beide streitenden Parteien – wie u.a. Hegel argumentiert – jeweils zwei unterschiedliche Bereiche bzw. Sphären: Kreon verkörpert den Staat und das menschliche Gesetz, während Antigone die Familie und das göttliche Gesetz vertritt. Der Dialog erfolgt also auf zwei unterschiedlichen Ebenen, die sich nie zu berühren scheinen, was schließlich eine Versöhnung unmöglich macht. Genau das ahmt Zambrano in ihrer neu gestalteten Konfrontation zwischen Kreon und Antigone nach. Markiert wird das insbesondere durch deiktische Adverbien³⁵³ und Bewegungsverben:

CREÓN. – [...] La puerta está ahí, mírala, abierta. Vamos Antígona. Ve delante de mí. *Sube* tú antes que yo, *sube* tú, primero.

ANTÍGONA. – *He subido ya*, aunque me encuentras *aquí, tan abajo*. Siempre estuvimos todos *debajo* de ti. Pues eres de esos que para estar *arriba* necesitan echar a los demás a lo *más bajo, bajo* tierra si no se dejan. ¿Qué otra cosa quieres?

CREÓN. – [...] Que te vayas de aquí, *arriba, arriba*.

ANTÍGONA. – *Arriba, arriba*.³⁵⁴ ¿Tú sabes dónde es *arriba*?

CREÓN. – La tierra de los vivos, y conmigo a lo alto, al poder. Pues yo, como es justo, he de seguir reinando.

ANTÍGONA. – *Ya no pertenezco a tu reino*.

CREÓN. – Pues a otro reino, si no quieres estar en el mío.

ANTÍGONA. – *Estoy ya entrando en un reino. Voy ya de camino, estoy más allá de donde a un alma humana le es dado el volver*. (TA, 221f.; Hervorhebungen M.A.S.)

Kreon bittet Antigone, hinauf in die Welt der Lebenden zurückzukehren. Antigone antwortet aber, dass sie schon in ein anderes Reich hinaufgestiegen ist. Hier verdeutlichen sich die unterschiedlichen Sphären, die die beiden Protagonisten bewohnen. Während Kreon auf der physischen Welt geblieben ist, wo „unten“ die unterirdische Welt des Grabs bedeutet und „oben“ die irdische Welt der Lebenden und der Macht, weilt Antigone nun in einer anderen Sphäre, jenseits des physischen Raums. Ihr Hinaufsteigen bezieht sich also auf ihren Übergang in die Transzendenz, einen Bereich, der nur den ‚Neugeborenen‘

³⁵³ Trueba Mira (2012a: 51f.) beschäftigt sich mit der Deixis des Textes, insbesondere was die Adverbien „allí“ und „aquí“ betrifft. Bezüglich des Gesprächs zwischen Antigone und Kreon stellt sie fest, dass die Realitätsbezüge der deiktischen Adverbien, die sie jeweils in ihren Redepartien verwenden, nicht übereinstimmen, sodass keine Kommunikation stattfinden kann.

³⁵⁴ Dorang (1995: 140) sieht hier eine Anspielung auf den Kampfaufbruch der Putschisten, die gegen die Republik aufstanden. Die Verwendung des Adverbs „arriba“ erinnert auch an die Losung „Arriba, España“, die heute noch als franquistischen Aufschrei gilt.

und den ‚Verlassenen‘ – in Zambranos Worten –, d.h. den Menschen, die ihr „ser“ erkannt haben, und den Exilierten, vorbehalten bleibt.

Das Sonnenlicht wird nun zum Versuchungsobjekt, dessen sich Kreon bedient, um die Prinzessin zur Rückkehr zu überzeugen:

CREÓN. – [...] Quizá crees que ha pasado mucho tiempo. Pero no. Mira, ¿no lo ves? El Sol no se ha puesto todavía, está ahí como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día. Vamos Antígona, arriba, arriba.

ANTÍGONA. – No. (TA, 222)

Wie schon in den ersten Szenen des Werks zu beobachten ist, erscheint hier die Sonne als Symbol der Welt der Lebenden und im übertragenen Sinne auch der verlorenen Heimat. Die Worte Kreons und die negative Antwort Antigones können anhand der Theorie Guilléns (1995) gedeutet werden, nach der das Exil nicht nur ein „destierro“ mit sich bringt, sondern auch ein „destiempo“³⁵⁵, wobei der Exilierte, sobald er die Heimat verlässt, die unwiederbringliche Zeit in der Heimat verliert. Der Exilierte ist nicht nur örtlich, sondern auch zeitlich von seiner Heimat entwurzelt. Dies macht, wie Zambrano schon in ihrer Exilauflassung darlegt, aus dem Exil eine irreversible Erfahrung. Die kurze aber prägnante Antwort Antigones auf das Angebot Kreons verdeutlicht dies.

Die Figur Kreons kann strukturell und inhaltlich mit der Figur der Harpyie verbunden werden. So wie die monströse Gestalt in der siebten Szene übernimmt Kreon die Aufgabe, Antigone zu verführen und vom Übergang in die nächste Phase ihres Selbsterkenntnisprozesses abzuhalten. Die Harpyie führt die Prinzessin in die Versuchung, ihre Taten zu bereuen und somit ihren Selbsterkenntnisprozess aufzugeben. Kreon macht genau dasselbe, indem er ihr den Weg zurück in die Welt der Lebenden zeigt und somit ihren Übergang in die letzte Phase ihrer ‚vía mística‘ zu verhindern versucht.

Mit dem Abtritt Kreons wird die zweite Phase des mystischen Wegs, die ‚vía iluminativa‘ abgeschlossen. Diese besteht, wie gesehen, in einer Art Lichtspiel, bei dem Antigone dem wahren Licht, dem inneren Licht, das in ihr allmählich entstanden ist, zu folgen hatte. Dies bestätigt Antigone in ihrem letzten Monolog in der elften Szene:

[Kreon] Venía a ascenderme. Eso. Por esa escala. Y yo no sé qué va a ser de mí, pero bien cierta estoy de que no es ésa la escala de mi ascensión y de que nadie, ninguno de los que están ahí arriba, ni de los que por aquí han venido, ávidos de seguir viviendo, me pueden resucitar, si es que al fin muero, o llevarme hacia la luz,

³⁵⁵ In Analogie, wie das spanische Wort „destierro“ morphologisch gebildet ist (aus der Zusammensetzung des Präfixes „des-“ und des Substantives „tierra“), leitet Guillén (1995) das Konzept „destiempo“ ab, mit dem die irreversible zeitliche Trennung des Exilanten nach dem Verlassen der Heimat bezeichnet wird.

esa luz que nunca he visto, pero que siento según me voy volviendo ciega. (TA, 226; Hervorhebung M.A.S.)

Die thebanische Prinzessin gesteht hier, dass keiner ihrer Besucher sie zum wahren Licht hätte bringen können. Den ‚falschen Lichtern‘, der Utopie des Polyneikes und dem Sonnenschein der Welt der Lebenden, soll Antigone entgehen, bis sie das wahre Licht findet, wie sie schon in der siebten Szene feststellt: „Tendré que ir de sombra en sombra, recorriéndolas todas hasta llegar a ti, Luz entera“ (TA, 201). Das wahre Licht, das innere Licht, hat sie zwar noch nicht gesehen, aber sie kann es schon in ihrem innersten Innern fühlen. Wiederaufgenommen wird hier das Motiv der Blindheit, dessen sich Zambrano in der vierten Szene bedient, um die Situation des Ödipus zu schildern. In jenem Fall signalisiert die Wiedergewinnung seiner Sehfähigkeit das Erwachen des Ödipus als Mensch im Sinne Zambranos. Im Fall Antigones bedeutet aber das Blindwerden die Gewinnung einer neuen Sicht, die ihr erlaubt, sich in ihr innerstes Innere zu vertiefen, um das ‚Licht‘, ihr „ser“ völlig auszugraben. Diese Idee legt Zambrano in ihrer Schrift *El exilio, alba interrumpida* (1988) dar: „El exilio fue el esplendor, un regalo, mas su precio ha sido quedarme sin ver“ (MZOC 6, 744).

Die Verwandlung Antigones in einem völlig erwachten Menschen, in eine Exilierte, neigt sich dem Ende. Es fehlt nur die letzte Phase des mystischen Wegs, die ‚vía unitiva‘, die in den letzten zwei Szenen des Dramas stattfindet.

1.4.3 Endstation: Exil

Nach dem Besuch Kreons, womit die zweite Phase der Verwandlung der Antigone in Exilantin zu Ende kommt, bleibt die Tochter des Ödipus erneut allein in ihrem Grab, wo sie nun den Monolog hält, der den Transit zur dritten und letzten Phase des mystischen Wegs markiert: der ‚vía unitiva‘.

Das Licht bleibt noch ein zentrales Motiv in der elften Szene, die den Titel „Antígona“ trägt und sich als Übergang von der ‚vía iluminativa‘ zur letzten Phase des mystischen Wegs der Prinzessin deuten lässt. Das Lichtspiel, auf das im vorigen Abschnitt eingegangen wurde, ist hier noch präsent. Das Licht der Sonne wird erneut dem Licht in Antigones Innerstem gegenübergestellt:

Oh Sol: estás todavía aquí como un reproche, como un remordimiento que se arrastra, como una insidia. [...]. Sé que yéndote tú, Sol, se cerrarán estas llagas.

Y yo me quedaré aquí como una lámpara que se enciende en la oscuridad. Tendría que ir todavía más abajo y hundirme hasta el centro mismo de las tinieblas, que muchas han de ser, para encenderme dentro de ellas. Pues que sólo me fío de esa luz que se enciende dentro de lo más oscuro y hace de ello un corazón. Allí donde

nunca llegó la luz del Sol que nos alumbra. Sí, una luz sin ocaso en el centro de la eterna noche. (TA, 226)

In Anlehnung an Zambranos Philosophie lässt sich die Dunkelheit des Grabs zweifels- ohne als die „entrañas“ deuten, als die Eingeweide des Menschen, wo das „ser“ weilt. Antigone, der – wie schon früher ausgeführt – das Licht in ihrem innersten Innern schon erkannt hat, wird selbst zur ‚Lampe‘, zum einzigen Licht in der Dunkelheit, und ihr eige- nes Licht zeigt ihr den Weg. Die Parallelen zwischen Antigones Worten und den folgen- den Versen aus dem Gedicht von San Juan de la Cruz *Noche oscura del alma* bedürfen in dieser Hinsicht keiner weiteren Erklärung:

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía. (San Juan de la Cruz 2014: 271)

Antigone hat im Grab ihr „ser“ erkannt und somit auch die Offenbarung des Exils erlebt. Sie ist nun zu einer Exilierten im Sinne Zambranos geworden. Symbolisch wird das durch die Ankunft der Morgenröte markiert, die Antigone als „la Estrella de la Mañana“ (TA, 229) bezeichnet:

Y después apareció como naciendo, reluciente y pálida, la Estrella de la Mañana, la mía. Pues que ni el Sol ni la Luna me han guiado apenas; sólo la Estrella. Y ahora está aquí. La puerta se quedó abierta para que entrara hasta aquí. Ahora esta mi tumba ya está en medio del cielo y de la tierra. (TA, 229)

Das Grab, das wie in einem früheren Abschnitt zu sehen war, als Korrelat von Antigones „ser“ zu betrachten ist, steigt zusammen mit Antigone in die Transzendenz hinauf. Es liegt nicht mehr zwischen der Totenwelt und der Welt der Lebenden, sondern zwischen Himmel und Erde („en medio del cielo y de la tierra“). Somit wird sein Charakter als Transitort zwischen den irdischen und den transzendentalen Leben bestätigt. In das Letz- tere gelangt man aber nur durch die Erfahrung des Exils. Die Offenbarung des Exils hat Antigone schon erlebt, wie ihre Worte im letzten Monolog dies beweisen. Diese können – wie im Folgenden gezeigt wird – als dichterische Umsetzung von Zambranos theoretischen Auslegungen in *Desde el exilio* und *Los bienaventurados* betrachtet werden. Als erstes soll die Heimatauffassung Antigones herangezogen werden:

Así es la Patria. Mar que recoge el río de la muchedumbre. Esa muchedumbre en la que no va sin mancharse, sin perderse, el Pueblo, andando al mismo paso con los vivos, con los muertos.

Y al salirse de ese mar, de ese río, sólo entre el cielo y tierra, hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio peso; hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre. No hay que arrastrar el

pasado, ni el ahora; el día que acaba de pasar hay que llevarlo hacia arriba, juntarlo con todos los demás, sostenerlo. Hay que subir siempre. *Eso es el destierro, una cuesta, aunque sea en el desierto.* (TA, 228; Hervorhebung M.A.S.)

Antigone setzt hier das Exil mit einer Wüste gleich, eine Analogie, die auch in Zambranos Schriften zur Exilerfahrung vorkommt. Zambrano lässt ihre Protagonisten bildlich dadurch erklären, dass das Exil eine privilegierte Stellung darstellt, um die ‚wahre‘ Heimat zu entdecken, wie die spanische Philosophin feststellte: „El exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla“ (Zambrano 2014: 47). Aus der ‚Tribüne‘ des Exils außerhalb des Flusses der Geschichte, wie Amarís Duarte (2021: 168) jene Situation beschreibt, kann der Exilant die Heimat als ein Ganzes sehen. Im Gespräch mit Kreon nimmt Antigone diese Idee vorweg: „Gracias al destierro conocimos la tierra“ (TA, 222).

Dies stimmt genau mit dem überein, was Zambrano in *Desde el exilio* ausführt: „El vivir dentro del desierto, el encuentro con patrias que pudieran ser, fragmentos, aspectos de la patria perdida, una única patria para todos antes de la de la separación del sentido y de la belleza“ (Zambrano 2014: 41). Doch der Exilant wird nicht nur mit der wahren Heimat konfrontiert, sondern auch mit den „patrias que pudieran ser“ („den möglichen Heimatorten“). Wie in früheren Abschnitten bemerkt, ist das Utopische ein intrinsischer Teil von Zambranos Exilauffassung. Die privilegierte Stellung des Exilanten erlaubt ihm auch, eine andere, ideale Heimat, die real hätte sein können, wenn die Geschichte andere Wege gegangen wäre. Antigone evoziert jene ideale Heimat in ihrem letzten Monolog:

Y la vida prometida se me volvía a aparecer sin nombre y sin figura alguna, como un espacio claro. Como un horizonte y como *una tierra diferente sin huellas de humanas plantas*. La soñaba y entonces la veía. Desierta la sentía, como una llamada que me hacía ir obstinadamente hacia un punto invisible, por senderos que no llevan a ninguna parte. En sueños tenía siempre, para llegar a esa claridad prometida, que atravesar un dintel como ése, que subir tres escalones, como éstos. (TA, 230; Hervorhebung M.A.S.)

Im Gegensatz zur Utopie des Polyneikes ist diese irreale Heimat auf einer anderen Sphäre zu verorten: in „una tierra diferente sin huellas de humanas plantas“, in einem Land jenseits der irdischen Welt. Sie entspräche, wie Bundgard (2000: 303f.) feststellt, einer ‚übergeschichtlichen Wirklichkeit‘ („realidad suprahistórica“) und befände sich in einer ‚transhistorischen Dimension‘ („dimension transhistórica“). Dadurch bleibt diese ideale Heimat, als Utopie konzipiert, unerreichbar: „Pero me quedaba quieta como ahora“ (TA, 230).

Im letzten Monolog der Antigone wird noch ein Aspekt von Zambranos Exilaufassung erwähnt: die Charakterisierung des Exilierten als Spiegel, in dem sich der Rest der Menschheit widerspiegeln kann.

Porque llevábamos algo que allí, allá, donde fuera, no tenían; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga. (TA, 227f.)

Seit dem Auftritt des Ödipus, der Antigone als Spiegel identifiziert, fungiert diese Idee als Leitmotiv, das die Entwicklung der thebanischen Prinzessin zur Exilierten begleitet. Nun ist es dennoch sie selbst, die sich als Spiegel anerkennt. Ihre Verwandlung ist nun abgeschlossen, die Larve ist schon als Schmetterling aus dem Kokon hinausgekommen.

Dem Monolog Antigones in der elften Szene, in dem sie ihren Übergang in die Transzendenz und ihre Verwandlung in eine Exilantin im Sinne Zambranos bestätigt, folgt eine letzte Szene, in dem die thebanische Prinzessin kaum handelt. Nach den aus der Ausgabe letzter Hand ausgelassenen Bühnenanweisungen soll Antigone in dieser Szene „adormilada“ (zit. nach Trueba Mira 2012b: 232; FN 82) („schläfrig“) wirken. Zwei ‚Fremde‘ oder ‚Unbekannte‘, so der Titel der Szene („Los desconocidos“; „Die Unbekannten“), übernehmen die Handlung der letzten Szene von *La tumba de Antígona*. Sie führen ein Gespräch, in dem sie darüber diskutieren, wer von ihnen die schon sterbende Prinzessin mitnehmen soll.

Die Bühnenanweisungen, die im Manuskript M-249 erhalten sind, beschreiben das physische Aussehen dieser beiden Unbekannten und geben somit interessante Einblicke in ihre potenzielle Funktion im Drama: „uno, el más bajo y caracterizado como un hombre por la puerta de la tumba, el otro de mayor estatura y de forma menos humana aparece como si hubiera estado allí invisiblemente“ (zit. nach Trueba Mira 2012b: 232; FN 82). Das physische Aussehen, auch wenn es nur vage dargelegt wird, deutet schon auf die Unterschiede zwischen diesen beiden Unbekannten. Der erste ist kleiner und weist das Aussehen eines Mannes auf, während der zweite größer und mit einer ‚weniger menschlichen‘ Gestalt ausgestattet ist. Dies führt zur Annahme, dass der erste Unbekannte eindeutig ein Mensch ist, während der zweite etwas Übermenschliches repräsentiert, als ob er die göttliche Sphäre verträte. Bestätigt wird dies teilweise durch ihr jeweiliges Auftreten: Der erste kommt in das Grab durch die Tür, die zur Welt der Lebenden führt. Der zweite kommt aber aus dem Nichts, als ob er – wie Zambrano darlegt – schon immer da, d.i. im Grab der Antigone, unsichtbar gewesen wäre. Diese Unterschiede finden ferner im Dialog zwischen den zwei Unbekannten ihren Niederschlag:

DESCONOCIDO SEGUNDO. – ¿No me reconoces porque vengo de este modo? ¿Por qué no me muestras y nadie ha gritado mi nombre? ¿No me has visto alguna vez? Suelo pasar muy de prisa, ando atareado: me mandan, me piden.

DESCONOCIDO PRIMERO. – Nunca te encontré por mis caminos. *Veo que no eres un simple hombre como los demás*, ni tampoco como yo. Pareces una aparición, una figura de esos sueños que luego nos acompañan. No sé quién eres. Mas si eres más que un hombre, has de saber a lo que vengo a este lugar. Todavía estamos a tiempo. *Y yo vengo de otro modo, de un modo muy distinto al que han venido todos los que hasta aquí bajaron, todos los que se filtraron, como tú has dicho, por las paredes. Yo no puedo.* (TA, 233; Hervorhebungen M.A.S.)

Nach den Worten der beiden Figuren wird offensichtlich, dass der erste Unbekannte einen Menschen darstellt, während der andere als Vertreter einer dem Menschen überlegenen oder sogar einer göttlichen Instanz erscheint.

Umstritten ist in der Forschung allerdings noch, was genau die beiden Unbekannten jeweils repräsentieren. Dieser elementare Unterschied, der bereits kommentiert wurde, wird wiederum immer präsent. Picklesimer (1998: 366) erkennt beispielsweise in den Gestalten der Unbekannten jeweils die Figur des Dichters und die des Todes. Die erste Assoziation basiert vor allem auf die folgenden Worte des ersten Unbekannten:

Puedo bajar a los pozos de la muerte y del gemido y puedo subir; entro en el laberinto y salgo. Y siempre de estos lugares de encierro saco a alguien que gime y me lo llevo conmigo. Y lo pongo arriba en medio de las gentes, a que cuente su historia en voz alta. Porque los que claman han de ser oídos. Y vistos. (TA, 234)

Der erste Unbekannte erweist sich also als derjenige, der die Toten wieder ins Leben ruft und ihre Stimme dem Rest der Menschen anbietet. Er ist also eine Art Vermittler. Dabei handelt es sich wohl um den Vermittler, der im Vorwort zu *La tumba de Antígona* erwähnt wird: „Y no será extraño, así, que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente posible“ (TA, 173). In dieser Richtung äußern sich wohl Dorang (1995: 115; 142) und Bundgard (2000: 294f.) konkreter und argumentieren, dass die Gestalt des ersten Unbekannten der Figur des Dichter-Philosophen entspricht, d.h. Zambrano selbst. Das Verständnis und die Wiedergabe von Antigones Wahn könne nur durch die Anwendung der poetischen Vernunft als kompletives Denken, das nicht nur den Verstand, sondern auch die irrationalen Seiten des menschlichen Lebens zur Kenntnis nimmt.

Die Assoziation des zweiten Unbekannten mit dem Tod beruht größtenteils darauf, dass er derjenige ist, der Antigone in den Tod begleitet. Das Drama endet mit dem Abtritt Antigones mit dem zweiten Unbekannten, als ob er ein Bote des Todes wäre, der die Sterbende in das Leben nach dem Tod bringt. Aus diesem Grund hält Dorang (1995: 143) den zweiten Unbekannten für eine Hermes-Figur. Doch die Hauptfunktion des zweiten

Unbekanntem ist es, den Übergang der thebanischen Prinzessin in die Transzendenz anzukündigen: „Y por Antígona no penes ya más. Todo ha pasado ya para ella. ¿No la ves? Ha tocado esa parte de la vida de donde, aunque todavía se respire, no se puede ya volver. Mas nunca se irá, nunca se os irá del todo“ (TA, 235). Wie diese Worte beweisen, wird Antigone nach ihrem Tod unsterblich bleiben, indem ihr Wesen die Geschichte überleben wird: „Mientras haya hombres hablará sin descanso, como la ves ahora, en el confín de la vida con la muerte“ (TA, 236). Doch Zambrano legt in den Mund des zweiten Unbekannten eine Mahnung: „La oirás más claramente *de lejos*, aunque estés sumergido en otros asuntos. Pues que tú la oirás el primero. Y esas palabras que se aglomeran ahora en tu garganta, saldrán sin que lo notes. Su voz desatará tu lengua“ (TA, 236). Diese Worte lassen vermuten, dass Zambrano bei ihrer Annäherung an die mythische Figur der Antigone eine gewisse Distanz für notwendig hält. Der erste Unbekannte, der Antigone mit sich in die Welt der Lebenden zu bringen beabsichtigt, wird davon abgeraten. An der Stelle fordert ihn der zweite Unbekannte dazu auf, Antigone im Grab zu lassen, und sie aus der Ferne zu hören. Damit könnte Zambrano darauf hinweisen, dass das Wiederleben der thebanischen Prinzessin durch Dichter und Dramatiker immer distanziert sein sollte. Antigones Geist wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Tat ohne Distanz beschworen, d.h. direkt nach erschütternden geschichtlichen Ereignissen, wie die Bearbeitungen Brechts und Esprius dies beweisen, die jeweils nach dem Zweiten Weltkrieg und nach dem Spanischen Bürgerkrieg verfasst wurden. Dabei wurde aber Zambrano zufolge nur die Oberfläche des Mythos berücksichtigt. Dies geschah Zambrano selbst, die erstmals ihre Schwester Araceli als Opfer und Widerstandsfigur gegen das NS-Regime betrachtete und sie mit Antigone verband, eine Ansicht, die die spanische Philosophin aber nach ihrer gründlicheren Auseinandersetzung mit dem Mythos relativierte. Eine nicht distanzierte Annäherung an die Figur Antigones evoziert nach Zambranos Auffassung ausschließlich ihr kämpferisches Widerstandspotenzial. Nur die notwendige Distanz erlaubt, den Charakter der thebanischen Heldin im Ganzen, als Widerstandskämpferin, aber auch als erwachenden Menschen und als Inbegriff des Exilierten im Sinne Zambranos zu begreifen. Und dies ist der spanischen Philosophin in *La tumba de Antígona* gelungen.

Der Abtritt Antigones mit dem zweiten Unbekannten lässt sich zudem als der Kulminationspunkt von Antigones Selbsterkenntnisprozesses und von ihrer Verwandlung als Exil nach Zambranos Auffassung deuten. Ihre Verbindung mit dem Unbekannten, der

diese den Menschen überlegene bzw. transzendente Sphäre vertritt, markiert den Abschluss der ‚vía unitiva‘, mit der der mystische Weg sein Ende findet. Dabei lehnt sich Zambrano wieder an die Lyrik von San Juan de la Cruz an, wie die allerletzten Worte Antigones es andeuten:

DESCONOCIDO SEGUNDO. – Antígona: ven, vamos, vamos.

DESCONOCIDO PRIMERO. – Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, *Amor. Amor*, tierra prometida. (TA, 233; Hervorhebung M.A.S.)

Ihre Verbindung mit den zweiten Unbekannten identifiziert Antigone mit dem Gefühl der Liebe („Amor“). Wie in früheren Abschnitten angesprochen, bedient sich San Juan de la Cruz in seinen mystischen Gedichten einer Liebesbeziehung zur Schilderung der ‚vía unitiva‘. Gott erscheint in seiner Lyrik als der ‚Geliebte‘, „el Amado“. Die letzten Verse von *Noche oscura del alma* könnten zur Darstellung von Antigones Endstand im Grab dienen:

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. (San Juan de la Cruz 2014: 272; Hervorhebungen M.A.S.)

Der Mystiker im Gedicht von San Juan de la Cruz liegt nach der Vereinigung mit dem Geliebten, mit Gott, völlig erschöpft. Er fühlt sich allerdings als erfüllter Mensch, was durch die Erwähnung der Lilien („azucenas“) signalisiert wird. Die Parallelen zu Zambros Antigone sind eindeutig: Ermattet liegt sie in ihrem Grab, bis der zweite Unbekannte, den sie auch mit der Liebe verbindet, sie weckt und in das transzendente Leben führt.

1.5 Exil als Nekyia

Der elfte Gesang der Odyssee trägt den Titel *Nekyia*. Darin wird über die Reise des Odysseus in die Totenwelt, in den Hades, um die Seele des Sehers Tiresias nach der Zukunft zu fragen. Die *Nekyia* hat sich inzwischen in der abendländischen Kultur zu einem literarischen Motiv entwickelt, das in kanonischen Werken wie in Dantes *Göttlicher Komödie* oder in Goethes *Faust* wiederzuerkennen ist. Dieses Konzepts bedient sich Carl Gustav Jung, um seine Theorie der ‚analytischen Psychologie‘ zu veranschaulichen. Er definiert die *Nekyia* wie folgt:

Die *Nekyia* ist kein zweckloser, rein zerstörerischer, titanischer Absturz, sondern eine sinnvolle «katabasis eis antron», ein Abstieg in die Höhle der Einweihung und der geheimen Erkenntnis. *Die Fahrt durch die Seelengeschichte der Menschheit hat*

den Zweck, den Menschen als Ganzes wiederherzustellen, indem sie die Erinnerung des Blutes wachruft. (Jung 1990: 156; Hervorhebung M.A.S.)³⁵⁶

Die offensichtlichen Parallelen zu Zambranos Konzept für *La tumba de Antígona* dürften nicht übersehen werden. Zambranos Antigone bekommt bei ihrem Absturz in die Unterwelt den Besuch ihrer gestorbenen Verwandten und Begleiter, was sich mit dem, was Jung als „die Erinnerung des Blutes“ bezeichnet, identifizieren lässt. Dieses Weilen in der Unterwelt erlaubt der Prinzessin – wie in den vorigen Abschnitten zu sehen war –, ihr wahres Wesen, ihr ‚ser‘, zu erkennen oder in Jungs Worten „den Menschen als Ganzes wiederherzustellen“. Wird der Einfluss Jungs auf der Philosophie Zambranos zur Kenntnis genommen,³⁵⁷ kann davon ausgegangen werden, dass der Aufenthalt Antigones in ihrem Grab in *La tumba de Antígona* als eine Art literarischer Umsetzung von Jungs Nekyia-Begriff wahrgenommen werden kann.

Diese Reise in die Welt der Toten, bei der Antigone als Mensch wiedergeboren wird, erfolgt darüber hinaus nach dem Schema des dreistufigen mystischen Wegs, wie er in der spanischen Renaissance-Lyrik dargelegt wurde. Signalisiert wird das vor allem durch die Symbole des Wassers als reinigendes Mittel, des Lichts als führendes Zeichen und des Geliebten, des zweiten Unbekannten in der letzten Szene, der Antigone in die Transzendenz führt. Die Analogie der Figur Antigones in Zambranos Werk zu der des Exilierten sind ebenso nicht zu übersehen. Wichtig ist hier zu betonen, dass das Exil nicht als Status angesehen wird, sondern als Ziel der Nekyia. In Anlehnung an Zambranos Philosophie

³⁵⁶ Dieses Fragment stammt aus einem Aufsatz, der erstmals 1932 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschien und in dem Jung sich mit dem malerischen Werk Pablo Picassos auseinandersetzt. Der Begriff der Nekyia ist allerdings in anderen Schriften präsent. In seinem Werk *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (1961) verwendet er diesen Begriff, als er eine Reise mit seinen Freunden Albert Oeri und Andreas Vischer beschreibt: „mir bescherte das Schicksal, wie dem Odysseus, eine Nekyia, den Abstieg in den finsternen Hades“ (Jung 1988: 104). Wie Jacobi ausführt, entspricht die Nekyia bei Jungs Philosophie der Metapher der Menschenentwicklung: „Once the psyche reaches the midpoint of life, the process of development demands a return to the beginning, a descent into the dark, hot depths of the unconscious. To sojourn in these depths, to withstand their dangers, is a journey to hell and ‚death‘. But he who comes through safe and sound, who is ‚reborn,‘ will return, full of knowledge and wisdom, equipped for the outward and inward demands of life“ (1959: 186). Die Gemeinsamkeiten mit Zambranos Menschenauffassung sind hier deutlich, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

³⁵⁷ Der Einfluss Jungs auf Zambranos Philosophie wurde in der Forschung ausführlich diskutiert untersucht. In der vorliegenden Arbeit wurde schon darauf hingewiesen, dass Zambranos Geschichtsauffassung als ‚historisches Unbewusstes‘ größtenteils auf Jungs Theorie des ‚kollektiven Unbewussten‘ beruht (siehe Abschnitt III, 1.1.1). Dass Zambrano bei der Verfassung von *La tumba de Antígona* von der Philosophie Jungs beeinflusst war, beweist zudem die Tatsache, dass sie Antigone im Vorwort als Archetyp bezeichnet: „Es una estirpe la que Antígona funda o a lo menos nos da a ver. En el lenguaje de hoy, un arquetipo“ (TA, 167) Wie Trueba Mira 2012b: 167; FN 24) bemerkt, verweist das Wort *Archetyp* hier auf Jungs Terminologie, der ein ‚Archetyp‘ als jene grundlegenden Symbole und Bilder, die aus dem von Jung definierten kollektiven Unbewussten stammen und die einem Individuum mit gewissen Verhaltens- und Vorstellungsmustern ausstatten (zum Begriff des Archetyps in Jungs analytische Psychologie siehe Jacobi 1971). Konkret zum Einfluss von Jungs Konzept des kollektiven Unbewussten auf Zambranos *La tumba de Antígona* siehe die Arbeit von Verdú de Gregorio (2013).

symbolisiert das Exil das höchste Ziel des Heimatlosen, der den Verlust seiner Heimat nützen kann, um eine transzendente Erfahrung zu machen, bei der er sein wahres Wesen und seine wahre Heimat erkennt. Zambranos Idee, dass das Exil eine transzendente Erfahrung ist, wird ferner durch die Schilderung dieses Prozesses mit der Motivik der mystischen Lyrik der spanischen Renaissance verstärkt.

Wie gezeigt wurde, macht Zambrano aus der Figur Antigones ein mächtiges Symbol, das zahlreiche Aspekte ihres Denkens in sich vereint. Nicht nur avanciert die thebanische Prinzessin zum Inbegriff des Exils als transzendierter Mensch, sondern sie lässt sich auch als lebende Metapher weiterer Dimensionen ihrer Philosophie: als Bild des erwachten Menschen, der sein eigenes und verborgenes „ser“ erkennt und es aus seinem innersten Raum allmählich ausgrabt; als Vertreterin ihres politischen Ideals sowie als Symbol der „razón poética“, der kompletiven Philosophie, die der dominierenden Vorherrschaft des Rationalismus durch die Mitberücksichtigung des inneren Lebens des Menschen entgegenzuwirken versucht.

Nicht zu übersehen ist es dennoch, dass die Projektion von Zambranos Philosophie auf die Figur Antigones nur dank der Auslassung von ihrem Selbstmord erfolgen kann. Erst nach der Negation des Suizids der Prinzessin kann sie ihren Selbsterkenntnisprozess erleben und zum Inbegriff des erwachenden Menschen und des Exilierten nach den Auffassungen der spanischen Philosophin avancieren. Aus diesem Grund lässt sich Zambranos *La tumba de Antígona* als eine erweiternd-revidierende Aneignung des Mythos bezeichnen.

2. Grete Weils *Meine Schwester Antigone* (1980)

Das Leben der 1906 in Rottach-Egern (Oberbayern) geborenen Margarete Dispeker, wurde von Exil, Deportation und Mord geprägt. Als Tochter des renommierten Rechtsanwalts Siegfried Dispeker lebte sie eine glückliche Kindheit, die sie als „Prinzessinnendasein“ (MSA, 10) bezeichnet. 1932 heiratete sie den Germanisten und Dramaturgen Edgar Weil, unter dessen Nachname sie – auch nach seinem Tod – ihre Werke publizierte. Doch die Machtübernahme der Nationalsozialisten markierte einen grausamen Wendepunkt in ihrem Leben. 1935 ging Grete Weil mit ihrem Mann nach Amsterdam ins Exil, wo sie als Fotografin tätig war. 1941 wurde Edgar Weil bei einer Razzia verhaftet und nach Mauthausen abtransportiert, wo er im September desselben Jahres ermordet wurde. In Amsterdam trat Grete Weil dem Jüdischen Rat bei, was ihr Überleben für eine bestimmte Zeit versicherte. Doch 1943 musste sie bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges untertauchen. 1947 kehrte Grete Weil nach Deutschland zurück, wo sie ihren Jugendfreund Walter Jokisch heiratete, der Jahre später an Leukämie starb.

Es ist erst nach ihrer Rückkehr in das Heimatland, dass sie ihre Karriere als Schriftstellerin startete. Ihr literarisches Werk erweckte dennoch am Anfang nur gelegentlich das Interesse der Kritik. Ihre ersten Romane *Ans Ende der Welt* (1949) und *Tramhalte Beethovenstraat* (1963), in deren Mittelpunkt Exil, Deportation und die Zeit des Nationalsozialismus stehen, fanden in literarischen Zirkeln kaum Beachtung. Erst mit der Veröffentlichung von *Meine Schwester Antigone* (1980) drang Grete Weil in die literarische Szene ein. Dieser Roman, dessen thematischer Kern der gleiche wie der in ihren ersten Romanen bleibt, markiert allerdings ein Wendepunkt, was den erzählerischen Stil der Autorin anbelangt. Weil plädiert darin für eine persönlichere Annäherung an die Erfahrung des Holocausts und des Exils, sodass sie die auktoriale Erzählinstanz durch eine Ich-Erzählerin ersetzt, eine Technik, die sie wieder in ihren späteren Romanen, wie z.B. *Generationen* (1983), wiederverwendete. Diese Erzählinstanz weist zahlreiche autobiografische Züge auf, wobei sie sich mit der Autorin selbst identifizieren lässt.³⁵⁸

Die Erinnerungen einer Holocaust-Überlebenden werden in *Meine Schwester Antigone* ständig mit dem Antigone-Mythos in Verbindung gebracht. Exil, Verlust einer ge-

³⁵⁸ Dazu äußerte sich Grete Weil in einem Interview mit Sigrid Esslinger für das Bayerische Fernsehen (Sendung: *Bücher beim Wort genommen*, ausgestrahlt am 21.9.1980): „Ich bin das selbst, völlig und ganz, es ist nichts dazugemacht, ausser ein paar ganz kleine äussere Sachen“ (Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, GW Pressest. 5; 2).

liebten Person und Widerstand gegen Autoritarismus gehören zu den Aspekten, die sowohl im Leben der thebanischen Prinzessin als auch in dem der Ich-Erzählerin/Grete Weil präsent sind. *Meine Schwester Antigone* befindet sich aus diesem Grund an der Schwelle zwischen Shoah- und Exilliteratur. Wie schon angesprochen, besteht der thematische Kern des Romans aus den Erinnerungen einer Holocaust-Überlebenden, die über ihre Vergangenheit, aber auch über ihre Gegenwart berichtet. Der Originaltitel, den die Autorin vorschlug, war nämlich *Todestreppe*, was eine deutliche Anspielung auf den Steinbruch in Mauthausen darstellt.³⁵⁹ Trotzdem sind im Laufe des Romans – vor allem in Anlehnung an die mythische Geschichte der Antigone – zahlreiche Passagen verstreut, in denen über die Situation des Exilierten reflektiert wird. Carola Hilmes argumentiert in diesem Sinne, weswegen Grete Weils *Meine Schwester Antigone* als Werk der Exilliteratur angesehen werden kann:

Die am Beispiel der Antigonefigur abgehandelte dilemmatische Beziehung von Moral und Politik sowie die kunstvolle Verschränkung von faktuellem und fiktionalem Erzählen zu einem literarischen Zeugnis einer Überlebenden weisen dem Roman seinen Platz im exilliterarischen Kanon zu. (Hilmes 2013: 591)

Wie Hilmes bemerkt, fungiert der Antigone-Stoff in Weils Roman als eine Art strukturierendes Mittel, das Realität und Fiktion sowie Vergangenheit und Gegenwart in Verbindung bringt. Im Folgenden wird auf die Entstehung und Entfaltung des Antigone-Motivs sowie auf die Verschränkung zwischen Mythos und Erinnerung im Werk Grete Weils eingegangen, um das Verhältnis zwischen Mythos und Biografie zu beleuchten.

2.1 Weils *Antigone*-Projekt

2.1.1 „ein pathetisches Epos über ein Heldenmädchen“

Auch wenn Grete Weils Roman *Meine Schwester Antigone* erst 1980 veröffentlicht wurde, ist das Interesse der Autorin an der mythischen Gestalt in ihrem ganzen Werk präsent. Meyer (1996: 235ff.) listet in ihrer Studie zu Grete Weils Oeuvre die verschiedenen Anspielungen auf den Antigone-Mythos auf, die mal ausdrücklich geäußert, mal angedeutet werden. Seit ihrem ersten publizierten Text *Ans Ende der Welt* über die Erzählung in *Happy sagte der Onkel* bis hin zu ihrem letzten Roman *Der Brautpreis* ist der Geist der Tochter des Ödipus immer präsent.

³⁵⁹ Auf Rat von Renate Nagel wurde der Titel des Romans zu *Meine Schwester Antigone* gewechselt. Im Literaturarchiv der Monacensia (Münchner Stadtbibliothek) befindet sich eine frühere Version des Textes, die den ursprünglich geplanten Titel *Todestreppe* aufweist (Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, GW M 76).

Von den zahlreichen Verweisen auf den Antigone-Mythos abgesehen, die im Werk Grete Weils verstreut sind, arbeitete sie darüber hinaus in den 1950er Jahren an einem Romanprojekt mit dem Titel *Antigone*, das unveröffentlicht blieb, und das im Literaturarchiv der Monacensia im Hildebrandhaus (Münchner Stadtbibliothek) aufbewahrt wird.³⁶⁰ Im Roman *Meine Schwester Antigone* wird auf dieses unvollendete Projekt Bezug genommen: „Einmal schrieb ich ihre Geschichte auf, aber es kam nichts dabei heraus, als ein pathetisches Epos über ein Heldenmädchen. Doch gab ich nicht auf, zwischen anderen Arbeiten lag immer ein Antigoneheft auf meinem Schreibtisch.“ (MSA, 10). Dokumentiert sind mindestens zwei Veröffentlichungsversuche. Erstmals im Jahr 1955 reichte Weil dem Insel-Verlag ihr Manuskript *Antigone* ein. Im Deutschen Literaturarchiv Marbach wird ein Brief von Friedrich Michael an Ralf Steyer vom 4. März 1955 aufbewahrt, in dem Michael ein Gutachten zu Grete Weils Manuskript *Antigone* vorlegt.³⁶¹ Darin preist Michael Weils Erzählkunst, dem Insel-Verlag rät er aber von einer Publikation des Manuskripts ab. Unter anderem argumentiert er, dass Weil – aufgrund ihrer noch anbrechenden literarischen Karriere – zu einer laut Michael ‚parodierenden‘ Bearbeitung des Antigone-Mythos noch nicht ‚berechtigt‘ ist. Um dies zu begründen, nennt er als Beispiel u.a. die literarische Karriere Thomas Manns: „Um die Geschichte von Joseph auf eine so moderne Art zu erzählen, muss man eben schon der Verfasser der BUDDENBROCKS, des TODES IN VENEDIG und des ZAUBERBERGS sein“.³⁶²

Nach der Absage des Insel-Verlags unternahm Weil etwa sechs Jahre später einen zweiten Versuch, ihr *Antigone*-Manuskript zu veröffentlichen, diesmal beim Limes-Verlag.³⁶³ Am 30.8.1961 schreibt Marguerite Schlüter, Angestellte des Verlags, Grete Weil

³⁶⁰ Im Literaturarchiv der Monacensia (Münchner Stadtbibliothek) sind zwei Versionen von Grete Weils unveröffentlichtem Roman aufbewahrt. Die erste Fassung (Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, GW M 3) stammt aus dem Jahr 1954, wie das von der handschriftlichen Widmung bestätigt wird, die Weil auf der ersten Seite des Manuskripts hinzufügte („Meiner Mutter zum 17. August 1954“; GW M 3, ohne Seitenzählung). Keine eindeutige Datumsangabe kann in der zweiten Version des Romans (Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, GW M 4) identifiziert werden. Im Deckblatt des gebundenen Hefts ist unter dem Namen der Autorin und dem Titel *Antigone* die Zahl 57 zu lesen, was vermuten lässt, dass das zweite Manuskript aus dem Jahr 1957 stammen könnte. Eindeutig handelt es sich allerdings um eine Fassung, die erst nach 1954 entstanden ist, denn die handschriftlichen Korrekturen, die im Manuskript GW M 3 zu finden sind, werden größtenteils in GW M 4 übernommen.

³⁶¹ Deutsches Literatur Archiv Marbach: SUA: Insel-Verlag/Geschäftsführung; Medien-Nr.: HS010452989. Hervorhebungen im Original. Erwähnenswert ist hier die philologische Arbeit Michaels am Manuskript, der Referenzen und Anspielungen auf das Werk Thomas Manns und Goethes identifiziert. In Weils Stil erkennt er sogar Spuren vom ironischen Ton Manns und deutet das Manuskript sogar als eine Art Parodie.

³⁶² Deutsches Literatur Archiv Marbach: SUA: Insel-Verlag/Geschäftsführung; Medien-Nr.: HS010452989. Hervorhebungen im Original.

³⁶³ Daraus ergibt sich, dass zwei Versionen vom Manuskript aufbewahrt sind. Die erste aus dem Jahr 1954 (GWM 3) schickte Weil wahrscheinlich zwischen August 1954 und Februar 1955 an den Insel-Verlag.

an und preist ihre *Antigone* als ein „großartiges Buch, faszinierend und überzeugend“³⁶⁴.

Dennoch äußerte Schlüter ihren Vorbehalt gegen eine Publikation:

Ums Büchermachen ist es ja eine traurige Sache: Je länger man sich damit befasst, um so skeptischer wird man in bezug auf die Dinge, die einem selbst gefallen, denn so oft kann man gerade die nicht verkaufen. In dieser Hinsicht stehen uns also mit *Antigone* noch schwere Überlegungen bevor. (GW B 46)

Wie in einem späteren Brief vom 23.10.1961 dokumentiert ist, sendete Max Niedermeyer, Weils Verleger, das Manuskript *Antigone* an die Autorin zurück, wobei sich vermuten lässt, dass der Verlag auf dessen Publikation verzichtete. In ihrer Antwort an Max Niedermeyer vom 31. Oktober 1961 teilt Grete Weil dem Verlag mit, dass sie ihr *Antigone*-Projekt zunächst ‚zurückgestellt‘ habe, und dass sie sich nun auf einen neuen Roman konzentrieren würde.³⁶⁵ Dabei handelt es sich wahrscheinlich um *Tramhalte Beethovenstraat* (1963).

Nach der Absage ließ Weil das „pathetische[] Epos“ einige Jahren liegen. Das Projekt wurde abgeändert, wobei Weil sich mit ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* für eine persönlichere Annäherung an die Gestalt der thebanischen Prinzessin entschied. Weils unveröffentlichtes Romanprojekt *Antigone* bietet dennoch interessante Einblicke in die ursprünglich intendierte Rolle der mythischen Heldin an und lässt zudem durch den Vergleich mit dem publizierten Roman die Entwicklung der Haltung der Autorin zur mythischen Figur nachzeichnen.

Vor einer Gegenüberstellung dieses Textes mit dem veröffentlichten Roman *Meine Schwester Antigone* muss allerdings auf die Handlung von der unveröffentlichten *Antigone* eingegangen werden, um gelegentlich die unterschiedlichen antiken Quellen zu identifizieren, derer sich Grete Weil hätte bedienen können. Das von einem kurzen Vorwort eingeleitete Roman-Projekt besteht aus drei Teilen, die jeweils in Kapiteln untergliedert sind. Im ersten Teil wird die Vorgeschichte des Mythos dargelegt. Es wird erzählt, wie Ödipus nach Theben kam, um die Sphinx zu besiegen, wie er sich mit Jokaste vermählte und mit ihr vier Kinder zeugte: die Zwillinge Eteokles und Polyneikes und die

Nach der Absage überarbeitete sie den Text und erstellte wohl eine zweite Version (GW M 4), die sie 1961 dem Limes-Verlag einreichte.

³⁶⁴ Der Briefwechsel zwischen Grete Weil und dem Limes-Verlag wird im Literaturarchiv der Monacensia aufbewahrt (Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW B 46). Zitate aus den unter dieser Signatur registrierten Briefen werden im Folgenden durch die Angabe der Kurzformel GW B 46 gekennzeichnet. Ein weiterer Teil dieser Korrespondenz befindet sich im Deutschen Literatur Archiv Marbach (Verlagsarchiv; A:Limes 2)

³⁶⁵ Vgl. Brief von Grete Weil an Max Niedermeyer vom 31. Oktober 1961; Deutsches Literatur Archiv Marbach: A:Limes 2).

jüngeren Töchter Antigone und Ismene. In diesem ersten Teil werden ebenso die Ereignisse nacherzählt, die in der sophokleischen Tragödie *König Ödipus* geschildert werden. Dabei wird über die Ankunft Teiresias³⁶⁶ in Theben berichtet, der die Schuld des Ödipus am Tod seines Vaters Laios entlarvt. Dem folgt der Selbstmord Jokastes sowie die Verblendung des Ödipus als selbst auferlegte Strafe für seine Untaten. Der erste Teil endet mit einem von Weil erfundenen Gespräch zwischen Polyneikes und Antigone, in dem die beiden sich ihre Liebe zueinander gestehen und Antigone seinem Bruder ihre Absicht bekanntgibt, mit Ödipus von Theben zu fliehen.

Im zweiten Teil werden die Geschehnisse nacherzählt, die in der Tragödie *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles aufgeführt werden, wenn auch mit bemerkenswerten Veränderungen. Antigone begleitet ihren Vater Ödipus im Exil. Sie gelangen zuerst in einem Fischerdorf, von dem sie aber verwiesen werden, nachdem Antigone als Zauberin abgestempelt wird. Ihr Weg führt die beiden dann in einen Hain, der sich als Ödipus' letzter Ruheort erweist. Hier begegnen sie einem Gärtner, der sich als der König Theseus entpuppt, der Ödipus und Antigone der Aufenthalt auf Kolonos – so der Name des Hains – gestattet. In diesem zweiten Teil vermischt Weil den Labdakiden-Mythos mit dem Phädras. Hippolytos und Phädra tauchen in Weils unveröffentlichtem Roman-Projekt als handelnde Figuren auf. Die Verschränkung der beiden Mythen erlaubt, wie im Folgenden zu sehen sein wird, Parallelen zur Gegenwart zu ziehen. Hippolytos und Antigone entdecken, dass beide von den Untaten ihrer Eltern stark betroffen sind, wobei das Mitleidgefühl, das die Prinzessin gegenüber Theseus' Sohn empfindet, zu einer Verlobung führt. Doch diese Liebesszene wird von der Ankunft Polyneikes unterbrochen. Der Bruder, der nach Kolonos gekommen ist, um sich mit seinem Vater zu versöhnen, trifft seinen Vater bewusstlos und kurz vor dem Tod. Dieser zweite Teil endet, wie der erste, mit einem Gespräch zwischen Polyneikes und Antigone. Der Sohn des Ödipus erzählt ihrer Schwester, wie er an einem Aufstand gegen Kreon scheiterte und nach Argos fliehen musste, wo er die Tochter des König Tantalos heiratete. Er berichtet ferner über seine Pläne, zusammen mit Tantalos Theben anzugreifen, um den Thron seiner Heimatstadt wiederzugewinnen. Polyneikes bittet Antigone, an seiner Seite zu kämpfen, indem sie nach dem Tod des Vaters nach Theben zurückkehrt und Hämon heiratet. So könnten die beiden Geschwister nach Polyneikes' Sieg über Eteokles wieder zusammenkommen. Trotz der vor kurzem

³⁶⁶ In Anlehnung an die in Weils Manuskript verwendete Schreibweise des Namens des thebanischen Sehers wird in Bezug auf diesen Text anstatt der bisher bei der Auseinandersetzung mit Brechts und Esprius Werken verwendete Form ‚Tiresias‘ den Namen ‚Teiresias‘ bevorzugt.

geschlossenen Verlobung mit Hippolytos folgt Antigone, nicht ohne Gewissensbisse, nach dem Tod des Ödipus dem Rat ihres Bruders.

Im dritten Teil des Manuskripts schildert Weil den Krieg zwischen Theben und Argos, die den dramatischen Kern der antiken Tragödien *Sieben gegen Theben* des Aischylos und *Die Phönikerinnen* des Euripides darstellt. Im Gegensatz zu den antiken Vorlagen werden die Ereignisse immer aus der Perspektive Antigones geschildert. Der ersten Schlacht, aus der die Thebaner als Sieger hervorkommen, folgt ein Gespräch zwischen Eteokles und Antigone, in dem der Bruder bekannt gibt, dass er Polyneikes zu einem Zweikampf herausgefordert hat, dessen Sieger zum neuen König Thebens werden soll. Nach dem Duell, der in den Tod der beiden Brüder mündet, entfaltet sich ein Teil der Ereignisse aus der *Antigone* des Sophokles. Weil beschreibt, wie Antigone seinen Bruder Polyneikes bestattet und wie sie vor Kreon gebracht wird. Im Gespräch mit Kreon legt Weil in den Mund der thebanischen Prinzessin ihren bekannten Satz in der Übersetzung von Weinstock: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“ (GWA, 224).³⁶⁷ Eine bemerkenswerte Innovation Weils im Vergleich zu den antiken Vorlagen stellt das letzte Kapitel des dritten Teils des Manuskripts dar, in dem die letzten Momente von Antigones Leben in ihrem Grab erzählt werden. Hier reflektiert die Prinzessin über ihre Taten und rechtfertigt ihre Entscheidung, nicht mehr in die Welt der Lebenden zurückkehren zu wollen. Der Roman endet mit dem Selbstmord Antigones genau in dem Moment, als Hämon die Mauer des Grabs stürzt.

Wie Grete Weil selbst in *Meiner Schwester Antigone* feststellt, entspricht ihr unveröffentlichtes Roman-Projekt *Antigone* einer epischen Nacherzählung des Mythos mit bemerkenswerten Eingriffen. Diese wird größtenteils aus der Perspektive des „Heldenmädchen[s]“ (MSA, 10) Antigone erzählt. Zentral in dem Text sind die (gescheiterten) Liebeserfahrungen der thebanischen Prinzessin – sowohl mit ihrem Bruder Polyneikes als auch mit ihren Verlobten Hippolytos und Hämon –, was wohl Grete Weil dazu gebracht hat, das Werk als „pathetisches Epos“ (ebd.) abzutun.

³⁶⁷ Die Übersetzung von Heinrich Weinstock erschien 1941 zusammen mit sämtlichen Tragödien des Sophokles im Kröner-Verlag. Dieser Übersetzung bedient sich Weil ebenso in ihrem späteren Roman *Meine Schwester Antigone*, wie der Vermerk am Ende des Romans bestätigt (vgl. MSA, 154).

2.1.2 Grete Weils ‚Ur-Antigone‘

Auch wenn die Autorin schließlich auf die Publikation ihres Roman-Projekts zum Antigone-Stoff verzichtete, erweist sich die Berücksichtigung dieses unveröffentlichten Textes für eine Auseinandersetzung mit der Antigone-Rezeption Grete Weils als unentbehrlich. Wie Meyer (1996: 240-244) argumentiert, lässt sich Weils Antigone-Skizze als eine Vorarbeit zu ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* betrachten. Bestimmte Aspekte sowie thematische Elemente, die darin vorhanden sind, können nämlich im unveröffentlichten Text wiedererkannt werden. Im Folgenden wird auf die relevantesten Elemente eingegangen, die in Weils *Antigone*-Projekt vorkommen und später in *Meine Schwester Antigone* wiederaufgenommen werden.

Wie in folgenden Abschnitten zu sehen sein wird, legt Weil in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* eine eigene Lektüre des Antigone-Mythos dar. Diese eigene, oft mit autobiografischen Elementen versehene Lesart lässt sich im unveröffentlichten Roman-Projekt rekonstruieren. Diese betrifft vor allem die Gestalt der Protagonistin. Weil greift in den Mythos durch die Umdeutung der Beziehung Antigones zu ihrem Bruder Polyneikes sowie durch die Aufhebung einer ihrer definitorischen Eigenschaften ein.

Was das Erstere anbelangt, geht Weils Lektüre des Mythos, wie in *Meine Schwester Antigone* angesprochen wird, auf eine inzestuöse Beziehung zwischen Antigone und Polyneikes zurück. Die verbotene Liebe zu Polyneikes wird zu einem Leitmotiv des Romans. Fornaro (2012: 155) stellt in diesem Sinne fest, dass Weil in ihrem unveröffentlichten Text eine psychoanalytische Lektüre des Mythos entwirft, indem sie die Beziehung zwischen Antigone und ihrem Bruder in Form einer leidenschaftlichen und obsessiven Liebe darstellt. Nicht auszuschließen ist, dass – wie Exner (1998: 76) anmerkt – diese inzestuöse Beziehung zwischen den Geschwistern autobiografische Züge aufweist. Wie Grete Weil in ihrem autobiografischen Werk *Leb ich denn, wenn andere Leben* (1998) gesteht, empfanden sie und ihr Bruder Fritz ein besonderes Liebesgefühl zueinander, das über die Bruder-Schwester-Beziehung hinausging: „Wann wir anfangen, uns leidenschaftlich zu lieben, weiß ich nicht mehr. Auch nicht, ob es einen wirklichen Einschnitt gab, in dem wir uns beide klar darüber wurden“ (Weil 2001: 32f.).

Die Begegnungen zwischen den verliebten Kindern des Ödipus finden meistens im Wald statt, „de[m] verzauberte[n] Schauplatz ihrer Kindheitsspiele und langer, in die Zukunft weisender Gespräche“ (GWA, 28). Dass der Wald, der symbolisch für den Ort der Geheimnisse steht, hier als Ort der Kindheitsspiele und zukunftsweisender Gespräche dargestellt wird, markiert die Natur der Liebe zwischen Antigone und Polyneikes. Es

handelt sich um eine Liebe, die auf ihre Kindheit zurückzuführen ist und die Zeit überlebt. Dabei spielt das Motiv des Mooses eine relevante Rolle. Bei den zahlreichen Treffen zwischen Antigone und Polyneikes legen sich die beiden Geschwister „ins Moos“ (GWA, 28) hin und unterhalten sich über ihre Beziehung, ihre Eltern oder die Situation in Theben. In Analogie, wie das Moos auf Steinen und Felsen dauerhaft angesiedelt bleibt, so ist die Beziehung zwischen Antigone und Polyneikes als eine dauerhafte und auf alte Zeiten zurückgehende Liebe zu charakterisieren. Hervorgehoben wird dies darüber hinaus bei der Bestattung des Bruders, bei der die thebanische Prinzessin den Sand verwendet, der sich im Wäldchen, „an ihrem alten Kinderplatz, [...] neben dem feuchten Moos [erstreckte]“ (GWA, 217).

Die Liebe zwischen Antigone und Polyneikes zeichnet sich zudem durch eine ständige Spannung aus. Es handelt sich dabei um eine gesellschaftlich unzulässige Liebe, welche die Geliebten nie zu erfüllen vermögen bzw. wagen. Beim ersten Treffen der beiden Geschwister ist dies zu beobachten: „Er [Polyneikes] sah sie [Antigone] mit fieberglänzenden, verrückten Augen an. Dann beugte er sich vor und strich kühl, mit festgeschlossenen Lippen über ihren Mund“ (GWA, 34). Nicht einmal ein Kuss kann zwischen den beiden Geschwistern stattfinden. Polyneikes kann lediglich den Mund Antigones „mit festgeschlossenen Lippen“ streichen. Das einzige Mal, das die Liebe zwischen beiden sich in einem Kuss materialisiert, ist bei der Bestattung der Leiche des Polyneikes:

Sein [Polyneikes'] Mund lächelte spöttisch; sie [Antigone] kniete nieder und küsste die kalten Lippen. Ach, es war kein verbotener Kuss mehr, voll Verlangen die Vergänglichkeit zu überwinden. Augenblick und Ewigkeit waren für den Toten zu einem geworden, die Zeit, die Antigone mörderisch bedrängte, hatte für ihn aufgehört zu bestehen. Dies war das Trennende, die harte Grenze, die auch die tiefste Liebe nicht überschreiten kann. (GWA, 217f.)

Interessant ist hier zu erwähnen, dass nicht der Tod, sondern die Zeit als der unüberbrückbare Abgrund betrachtet wird, den die Liebe nicht zu überwinden vermag. Für den Toten hat der Zeitverlauf aufgehört zu sein, er befindet sich jetzt in der zeitlosen Ewigkeit, während Antigone noch den Gesetzen der Zeit unterworfen ist. Damit geht sie aber „mörderisch“ um, da ihr Gesetzbruch zu ihrem eigenen Tod führen wird. Die Zeit ist also das Trennende, während der Tod eventuell zur Wiedervereinigung der Geliebten in der Ewigkeit bringen könnte.

Eine erfüllte Liebeserfahrung erlebt Antigone dennoch mit einem anderen. Weil verleugnet, wie sie auch später in *Meine Schwester Antigone* darlegt, die Jungfräulichkeit der Protagonistin. Die thebanische Prinzessin stolpert bei ihrer Flucht von Theben mit

ihrem Vater Ödipus über einen fremden Mann, der ihr seine Hilfe bietet und den sie mit einem Gott identifiziert: „sie lag mit dem Kopf auf den Knien eines Gottes, der ihr aus einem ledernen Beutel frisches Wasser zu trinken gab“ (GWA, 87). Nach langer Überlegung erkennt Antigone in der göttlichen Gestalt den Gott Apoll:

Für Zeus erschien er ihr nicht gewaltig, für Hermes nicht verschlagen genug. An Hephästos und Ares mochte sie nicht einmal denken, so blieben nur Apoll und Dionysos und sie wusste nicht, in wessen Armen sie lieber geruht hätte. Da entdeckte sie, dass an den Wasserbeutel ein Lorbeerzweig gebunden war. Apoll also [...]. Der Gott der Dichter, mein Herr und Meister schon von Anbeginn. (GWA, 88)

Das war Antigones „erste Umarmung und [...] auch ihre letzte“ (GWA, 90). Die Begegnung mit dem Gott erlaubt der Prinzessin, ihre erste sexuelle Erfahrung zu erleben, womit Weil der mythischen Heldin eine ihrer definitorischen Eigenschaften entzieht: ihre Jungfräulichkeit. Warum die Autorin dies als notwendig hielt, gibt sie im Roman *Meine Schwester Antigone* bekannt: „Manchmal schenke ich ihr [Antigone] Zärtlichkeit in den Armen eines Mannes“ (MSA, 19). Der von den Fehlern ihrer Eltern und von der eigenen Schwermut gepeinigten Antigone schenkt die Autorin somit einen Moment der Zärtlichkeit, mitten in ihrem Leidensweg.

Jedoch wird die göttliche Natur des fremden Mannes, dem Antigone sich hingibt, infrage gestellt. Vieles deutet eigentlich darauf hin, dass der fremde Mann in Wirklichkeit kein Gott ist, sondern ein Hirte. Als er sie zum ersten Mal küsst, spürt Antigone einen Geruch „nach Ziegenstall und heisser Menschenhaut“ (GWA, 88). Bei der Entdeckung seiner vermeintlichen göttlichen Natur stellt Antigone ebenso fest, Apoll habe sich „[s]tatt des Pfeiles und Bogens [...] sich heute der Schleuder bedient“ (GWA, 88). Die göttliche Waffe des Apolls wird hier durch die einfache Waffe eines Hirten ersetzt. Auch an seiner Sprache sind volkstümliche Elemente zu erkennen, die einem olympischen Gott nicht zuzuschreiben sind. Als er Antigone ein Reptil zeigt, das er mit der Schleuder getötet hat, sagt er: „Futschi-kaputti, tot, mausetot“ (GWA, 89). Selbst Antigone scheint erstaunt über die Sprache des Gottes zu sein: „Eigentlich hätte sie von Apollon eine gepflegtere Sprache erwartet“ (GWA, 89). Dass die göttliche Natur des fremden Mannes ein Produkt von Antigones Einbildungskraft ist, scheint also offensichtlich zu sein.³⁶⁸ Die auktoriale Erzählinstanz verteidigt aber diese Verwechslung:

³⁶⁸ Dass es sich um einen Hirten handelte, wird ferner in Weils *Meine Schwester Antigone* bestätigt. Im Gespräch, das die Ich-Erzählerin mit ihrer Patentochter Christine über den antiken Mythos führt, behauptet sie, dass Antigone „[m]it einem Hirten“ (MSA, 19) geschlafen habe.

Ihr glaubt, es sei ein Ziegenhirt gewesen und nicht Apoll? Wisst ihr genau, wen ihr umarmt, wenn Leidenschaft euch überfällt? Antigone fühlte, dass ein Gott sie umschlungen hielt, und wer wollte behaupten, dass dies Gefühl nicht wirklicher war als die schwankenden Realitäten unserer Welt? (GWA, 90)

Die Zuschreibung eines göttlichen Charakters an den fremden Hirten erweist sich demnach als eine Folge des Leidenschaftsüberfalls, den Antigone während der Begegnung erfährt. Hier betrachtet Weil Leidenschaft als ein wirklichkeitsverzerrendes Gefühl. Dieser Deformierung der Realität erliegt ebenso die Gestalt des geliebten Bruders. Das idealisierte Bild des geliebten Polyneikes ist Antigone nicht in der Lage, mit dem gewalttätigen, nach Rache suchenden Aufrührer zu vereinen. Wie Antigone bemerkt, droht ihr Bruder selbst zu einem Tyrannen zu werden: „Im Namen der Freiheit übt er Zwang aus, und der Tyrannenmörder wird selbst zum Tyrann[en]. Mehr Blut als Kreon je vergossen hat, fordert Polyneikes“ (GWA, 201). Dies führt dazu, dass Antigone zwei unterschiedlichen Bilder ihres Bruders schafft: das Bild ihres leidenschaftlichen Geliebten und das des gewalttätigen Tyrannenmörders. Nur auf das zweite Bild des Bruders kann sie verzichten: „Der Verräter Polyneikes ist mein Bruder nicht“ (GWA, 203). Antigone verleugnet jegliche Beziehung zum Verräter Polyneikes, doch ihre Leidenschaft zu ihm hindert sie daran, Polyneikes als Ganzes, in seinen zwei unterschiedlichen Facetten, wahrzunehmen.

Warum erkennt Antigone aber Apoll als ihren vermeintlich göttlichen Geliebten? Zwei Gründe sind dabei zu erwähnen. Der erste bezieht sich auf die Vernünftigkeit Antigones. In der altgriechischen Mythologie gilt Apoll als Gott des Lichtes, des Maßes und der Vernunft. Antigone wird auch in Weils *Antigone*-Manuskript als Trägerin der Vernunft gepriesen, doch sie wird von den Nebenfiguren nicht als solche anerkannt. Mehrmals im Laufe des Textes werfen andere Figuren, wie z.B. Ödipus und Polyneikes, der thebanischen Prinzessin vor, weniger Verstand zu haben, als von ihr erwartet wird. So äußert sich z.B. Ödipus, als Antigone nach ihrer Begegnung mit dem vermeintlichen Gott zu ihrem Vater zurückkehrt: „Ich hätte dir mehr Verstand zugetraut“ (GWA, 90). Auch Polyneikes wirft seiner Schwester vor, nicht vernünftig zu handeln, als sie ihm bekannt gibt, dass sie ihren Vater ins Exil begleiten wird: „Das ist die Romantik eines verwöhnten Mädchens. Ich hätte von dir mehr Vernunft erwartet“ (GWA, 83). Antigone antwortet darauf aber wie folgt: „Ist es unvernünftig, Mitleid zu haben?“ (GWA, 83). Hier werden zwei unterschiedliche Vernunftauffassungen gegenübergestellt. Polyneikes vertritt einen Vernunft-Begriff, der menschliche Gefühle wie Liebe und Mitleid beseitigt. Die thebanische Prinzessin scheint also eine ‚alternative‘ Vernunft zu vertreten, die menschliche Gefühle berücksichtigt, eine Art Symbiose zwischen Verstand und Gefühl. Die Parallelen

zu Zambranos ‚razón poética‘ sind hier nicht zu übersehen. So wie bei Zambrano erscheint Antigone in Grete Weils unveröffentlichtem Roman-Projekt als die Vertreterin eines alternativen, kompletiven Vernunftverständnisses, das sowohl rationales Denken als auch menschliche Gefühle in sich vereint.

Der Liebesbeziehung zwischen Antigone und Apoll in Weils unveröffentlichtem Text mag aber ein zweiter Grund zugrunde liegen. Apoll gilt auch als Gott der Künstler und der Dichter. Weil stellt ihre Protagonistin als Dichterin dar,³⁶⁹ was in engem Zusammenhang mit dem Lorbeerblatt als identitätsentlarvendem Gegenstand steht. Die Schreibfähigkeit, die in *Meine Schwester Antigone* zu den zentralen Leitmotiven des Romans gehört, wird also in Weils erstem Antigone-Roman vorweggenommen. Antigone wird allerdings als eine gescheiterte Dichterin charakterisiert, die auf die dichterische Virtuosität Mantos, einer Dichterin, die bei Teiresias wohnt und sich als seine Tochter bekennt, eifersüchtig ist.³⁷⁰ Entdeckt wird dies von Jokaste, als sie den wahren Grund erkennt, warum Antigone gegen die Ankunft des Teiresias in Theben ausspricht: „Du willst nicht, dass Teiresias kommt, weil du auf Manto eifersüchtig bist. Sie *ist* eine Dichterin, und du glaubst bloss eine zu sein“ (GWA, 23; Hervorhebung im Original). Die erzählende Instanz bestätigt diesen Vorwurf: „Sie [Antigone] war in der Tat eifersüchtig auf die Frau [Manto]“. Mantos Lyrik, die von allen sozialen Schichten Bewunderung genoss, ließ Antigone ihre eigenen „ein wenig verworrenen und in einem schwierigen Rhythmus bewegten Gedichte“ (GWA, 23) ablehnen.

Wie Antigones Dichtungen aussehen sollen, wird später im Manuskript beschrieben. Die thebanische Prinzessin beschwört in ihren Schriften eine Art „kindliche[r] Märchenwelt“, in der es von „überdeutliche[n] erotische[n] Symbole[n]“ (GWA, 76) wimmelt. Interessant ist hier aber die Rolle der Eltern in dieser Märchenwelt zu beachten. Ödipus und Jokaste sollen hier als Inbegriffe der Menschheit vorkommen (vgl. GWA, 76). Dass keines von Antigones Gedichten erhalten wurde, führt die erzählende Instanz auf Ismenes Entscheidung zurück, alle Schriften ihrer Schwester zu verbrennen (vgl. GWA, 75).

³⁶⁹ Darauf wird ebenso in *Meine Schwester Antigone* hingewiesen. Im vorletzten Kapitel, als die Ich-Erzählerin eine Anrede der thebanischen Prinzessin an die Dichter vorspielt, die über sie geschrieben haben und schreiben werden: „Solang ich daheim war, hatte ich mich in den Künsten versucht, ein bißchen gemalt, ein bißchen getanzt, ein bißchen Kithara gespielt und viele Gedichte gemacht. Ich hielt mich für eine Dichterin“ (MSA, 140).

³⁷⁰ Nach den Antiken Quellen – wie beispielsweise die Bibliothek des Apollodoros – ist Manto die Tochter des Sehers Tiresias (vgl. Brodersen/Zimmermann 2006: 365). Weil stellt dies in ihrem Roman infrage und lässt Manto als die geheime Geliebte des Tiresias erscheinen. Die Gegenwart Mantos lässt zudem vermuten, dass den im vorigen Abschnitt erwähnten antiken Quellen, die der Autorin zur Konzeption ihres unveröffentlichten Romans dienten, auch Senecas Tragödie *Ödipus* hinzuzufügen wäre, in der Manto als handelnde Figur auftaucht.

Die Zuschreibung der Dichterrolle an Antigone kann zudem als ein autobiografisches Element gelesen werden. Seit der Verbannung des Ödipus schreibt die Prinzessin immer weniger, bis sie ihre Schreibtätigkeit ganz aufgibt. Die Ankunft im Fischerdorf nach dem Verlassen von Theben erweist sich in diesem Sinne als der entscheidende Moment:

Doch sie [Antigone] schrieb die Worte nicht auf, die sich formten, denn sie wusste wohl, dass die Kunst sich nicht nebenbei, mit der linken Hand sozusagen, als angenehme Beschäftigung freier Stunden machen lässt und da sie ein Fischermädchen geworden war, liess sie das Dichten sein. (GWA, 94)

Das Exil erweist sich demnach als inkompatibel mit der Schreibtätigkeit. Der Kampf ums Überleben und die Notwendigkeit eines Lebensunterhalts, drängt die Schreibtätigkeit in den Hintergrund, die dann dazu verurteilt ist, zu einer „Beschäftigung freier Stunden“ zu werden. Unter diesen Umständen ist Kunst nicht möglich. Das Aufgeben der Schreibtätigkeit nach dem Verlassen der Heimat erinnert an die Biografie der Autorin, die nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und in der Emigration mit dem Schreiben aufhörte. In *Meine Schwester Antigone* wird darauf hingewiesen: „Zwölf Jahre nicht geschrieben, in der Zeit, die entscheidet, in der man die besten Einfälle hat und die meiste Kraft“ (MSA, 56).

2.1.3 Nationalsozialismus, Widerstand und Exil

Neben der Umgestaltung der Protagonistin soll auf weitere Elemente von Weils unveröffentlichtem Text hingewiesen werden, die die Autorin in ihrem Antigone-Roman wieder aufnimmt. Die frühe, grausame Vergangenheit, die Weil wenige Jahre vor der Konzeption und Verfassung des Romans erlebte, findet ebenso im Text ihren Niederschlag. Zahlreiche, unter der Maske des Mythischen verborgene Bezüge auf die Zeit des Nationalsozialismus sind im Roman verstreut.³⁷¹ Bereits in der Beschreibung der vier Kinder des Ödipus ist eine gewisse Anspielung auf die deutsche Gesellschaft unter dem Nationalsozialismus zu erkennen. Weil unterscheidet zwischen zwei Geschwisterpaaren. Das Binom Eteokles-Ismene verkörpert das Bild eines „gut[en] und echte[n] Thebaner[s]“: „ihre kräftige, gesunde Anmut, ihre helle Haut, die blonden Haare und geraden, kurzen Nasen der Mutter“ (GWA, 14f.). Polyneikes' und Antigones Aussehen weicht aber stark von dem

³⁷¹ Dass die Bezüge auf die NS-Vergangenheit im Bereich des mythischen beschränkt bleiben und nicht direkt thematisiert werden, kritisiert Michael in seinem Gutachten zu Grete Weils *Antigone*-Manuskript. Ihm zufolge muss der Horror des Nationalsozialismus nicht nur angedeutet werden (vgl. Deutsches Literatur Archiv Marbach: SUA: Insel-Verlag/Geschäftsführung; Medien-Nr.: HS010452989).

eines Richtigen Thebaners ab: „die beiden Dunkelhaarigen, mit den grauen, schrägen Augen und den leicht gebogenen Nasen. Sie glichen dem Vater, dem fremden Mann unsicherer Herkunft“ (GWA, 14).

Durch die Beschreibung, der vier Kinder des Ödipus und der Jokaste, die trotz ihres gleichen Ursprungs ein durchaus unterschiedliches Aussehen aufzeigen, lässt sich eine Anspielung auf die nationalsozialistische Ideologie und vor allem auf das Konzept der überlegenen ‚arischen Rasse‘ lesen. Die vier Kinder des Ödipus gehören dem Labdakiden-Stamm, der seit Jahrhunderten in der Stadt Theben regiert. Trotzdem gelten nur die blondhaarigen und hellhäutigen Mitglieder als Inbegriff „ein[es] gute[n] Thebaner[s]“ (GWA, 14f.). Die Parallelen zur nationalsozialistischen rassistischen Idee bedürfen wohl keiner weiteren Erklärung.

Wenn auch zwischen den Zeilen lassen sich ebenso in Grete Weils unveröffentlichtem Roman-Projekt Anspielungen auf die Verfolgung der Juden durch das nationalsozialistische Regime erkennen, womit die Autorin sich explizit in ihren späteren Romanen auseinandersetzen wird. Ein gutes Beispiel dafür stellt die Geschichte über die Weizen-Krise in Athen dar, die Hippolytos Antigone erzählt. Nach dem Amazonenkrieg³⁷² waren die attischen Felder verwüstet, was in Athen zu einer großen Hungersnot führte. In Weils Roman berichtet Hippolytos, wie sein Vater Theseus ihm bekannt gibt, dass er sich eines uralten Gesetzes der Stadt Athen bedienen wird, um Weizen nur für „vollwertige“ Bürger zu besorgen, d.h. Bürger, die „von zwei attischen Eltern stamm[en]“ (GWA, 155). Die nicht „vollwertigen“ Athener sollten von der Stadt verwiesen oder als Sklaven verkauft werden (vgl. GWA, 156). Die Parallelen zu den Nürnberger Rassengesetzen sind hier offensichtlich.

Im Rahmen dieser Geschichte werden ferner zwei Motive, die Grete Weil später in *Meine Schwester Antigone* wiederaufnimmt: Widerstand und Mittäterschaft. Hippolytos bereut, nichts gegen die Ungerechtigkeit, die Theseus' Gesetz mit sich brachte, unternommen zu haben: „ich hätte eine Revolte entfachen können [...]. Aber ich nickte, akzeptierte meine Sonderstellung und damit die legale Vernichtung von meinesgleichen“ (GWA, 157). Hippolytos fühlt sich durch sein Schweigen an der Verbannung und Vernichtung von Tausenden von Menschen mitschuldig.

³⁷² Bestimmten Varianten des Theseus-Mythos zufolge soll die Königin Hippolyte, nachdem sie von Theseus verlassen wurde, die Amazonen dazu aufgefordert, als Rache Athen anzugreifen. Hippolyte starb in der Schlacht. Der Krieg wurde mit einem Friedenspakt zwischen Theseus und den Amazonen beschlossen.

Auch von der Inaktivität des Volkes ist Hippolytos überrascht: „Es war höchst sonderbar, dass kaum einer der Bedrohten an Widerstand dachte“ (GWA, 159). Nicht zu übersehen sind die Gemeinsamkeiten mit den Reflexionen der Ich-Erzählerin im Roman *Meine Schwester Antigone* über die Haltung der verfolgten Juden gegenüber ihren Verfolgern: „Warum habt ihr euch nicht gewehrt? [...] Wie sollte irgend jemand menschliches Verhalten erklären, das irrational war, ist und bleibt“ (MSA, 25).

Doch einen gewissen Widerstand leistet Hippolytos. Mithilfe seines Bruders Leonidas³⁷³ verfälscht er einen Freibrief für seine Kindheitsfreundin Hegeso, die, wenn auch „vollwertige“ Athenerin, mit einem ‚nichtattischen‘ Mann verheiratet war und daher zu den Verfolgten gehörte (vgl. GWA, 160-163). Dies entspricht einem weiteren autobiografischen Element, das Grete Weil in ihre Version des Mythos integriert. Wie die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* feststellt, leistete die Autorin im Rahmen ihrer Arbeit im Jüdischen Rat Widerstand gegen den NS-Regime, indem sie bei der Fälschung bestimmte Dokumente mitwirkte: „Da man Juden ungern in der vordersten Linie einsetzt, fälsche ich Ausweise und Stempel“ (MSA, 113).³⁷⁴

Dennoch findet der offensichtlichste Bezug auf die Zeit des Nationalsozialismus bei der Darstellung von Kreons Regime³⁷⁵ seinen Niederschlag. Als Antigone nach dem Tod des Vaters wieder nach Theben zurückkehrt und unter Kreons Regierung lebt, gesteht sie, sich „in dem grossen Gefängnis“ zu befinden, „zu dem Theben geworden war“ (GWA, 184). Aus der Perspektive der heimgekehrten Antigone wird das Funktionieren von Kreons Regime beschrieben: „Jeder hat jemand über sich, der ihm die Befehle weitergibt, die er selbst von einer noch höheren Stelle bekommt. Dies System ist bis ins Kleinste ausgedacht und reicht von Kreon, bis zum Sklaven“ (GWA, 189). Mit diesem pyramidalen System gelingt Kreon die Kontrolle über alles zu übernehmen, was sich in Theben ereignet.

³⁷³ Dies stellt einen weiteren Eingriff Weils in den mythischen Stoff dar. In ihrem Roman hat Hippolytos einen Bruder namens Leonidas, der seinen Namen mit dem spartanischen König teilt.

³⁷⁴ In *Leb ich denn, wenn andere Leben* berichtet Weil über ihr Verhältnis zu bestimmten Widerstandsgruppe. Als eine Art Beweis erwähnt sie die Schreibmaschine, die sie bei ihren Aufgaben im Jüdischen Rat benutzte: „Sie [die Juden in der Schouwburg] stehen Schlange vor meinem Schreibtisch mit der grünen Maschine. (Später, als ich untertauche, gebe ich die Maschine einer Widerstandsgruppe. Als ich sie wiederbekomme, ist an Stelle des ä ein SS-Zeichen, Beweis, dass sie für gefälschte Papiere benutzt wurde.)“ (Weil 2001: 168).

³⁷⁵ Hier ist in weiterer Eingriff Weils in die tradierte Geschichte des Mythos zu beobachten. In Weils *Antigone* übernimmt Kreon die Regierung Thebens vor dem Tod der beiden Söhne des Ödipus, wie es schon in Bertolt Brechts Bearbeitung der Fall ist. Vom Pakt zwischen Eteokles und Polyneikes, nach dem sie sich die Regierung der Stadt alternierend teilen würden, ist in Weils unveröffentlichtem Text nicht die Rede. Eteokles wird darin als treuer Anhänger Kreons und Polyneikes als sein stärkster Gegner dargestellt.

Woran dieses komplexe System gerichtet ist, kann Antigone ebenso durchschauen: „Kreon beweist uns in seiner Lehre, dass jedes verweichlichte Volk zugrunde gehen muss“ (GWA, 183). Nicht für den Schutz der Schwachen, sondern um ihre Vernichtung plädiert Kreon. Hass gegenüber dem Feind sowie Gewalt- und Zerstörungssucht herrschen in Theben und stützen Kreons Regime. Symbolisch wird dies im „Purpurmantel“ (GWA, 68f.; 223) geschildert, den Kreon im Laufe des Romans trägt.³⁷⁶ Die Purpurfarbe, die mit dem Blut identifiziert wird, deutet auf die Grundlage von Kreons Macht hin: die Gewalt. Seine Macht beruht auf der Gewaltanwendung, auf dem Terror und auf der gnadenlosen Zerstörung des Feindes.

Zuletzt muss auch darauf hingewiesen werden, dass die Heimatlosigkeit, auch wenn nur gelegentlich, ebenso in Weils *Antigone* thematisiert wird. Vor allem wird dies im zweiten Teil des Manuskripts deutlich, als über Ödipus' und Antigones Aufenthalt im Fischerdorf und auf Kolonos erzählt wird. Zur Heimatlosigkeit äußert sich Weil ausführlicher in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone*. Allerdings sind im unveröffentlichten Text interessante Einblicke in das Phänomen des Exils und in die Situation des Heimatlosen zu finden. Zentral dabei ist folgende Passage, in dem die Erzählinstanz die Gedanken der aus Theben geflohenen Antigone wiedergibt:

Antigone [...] weinte in sich hinein, tränenlos und verquält, vor Heimweh nach etwas, das es längst nicht mehr gab: dem glücklichen Theben, in dem der milde König Ödipus geherrscht und sie selbst, verwöhnt und beschützt, in törichter Unschuld geglaubt hatte, es würde ein ganzes Leben immer so weiter geben. So gross war ihre Sehnsucht, dass sie das Böse noch nicht mit einbezog und nicht einmal vor Kreons unsympathischem und so vertrautem Vogelkopf halt machte. (GWA, 98)

Das Verlassen der Heimat erweist sich, wie die Gedanken Antigones zeigen, als eine qualvolle Erfahrung, die sich aber dadurch auszeichnet, ein schräg geschnittenes, nur an das durch das Heimweh hervorgerufene positive Bild der Heimat zu beschwören. Wie die erzählende Instanz bemerkt, sind in Antigones Erinnerung keine Spuren vom Negativen zu finden. Dieses idealisierte Heimatbild ist aber nicht mehr zurückzugewinnen und bleibt für immer unerreichbar. Die Heimat enthält somit einen gewissen utopischen Charakter. Interessant ist jedoch zu betonen, dass das Einschreiten der erzählenden Instanz die Gegenüberstellung zwei unterschiedlicher Perspektiven erlaubt. Die Gedanken der Hauptfigur entsprechen den Gedanken eines Exilanten, dem das Verlassen der Heimat noch eine

³⁷⁶ Hervorgehoben wird dies darüber hinaus dadurch, dass Kreons Purpurmantel zum ersten Mal erwähnt wird, als er nach der Entdeckung von der Schuld Ödipus am Mord an Laios die Macht über Theben ergreift; Kreon erscheint da „in einem neuen Purpurmantel, den noch niemand an ihm gesehen hatte“ (GWA, 68f.)

nahe Erfahrung ist. Die Erzählinstanz spricht allerdings eine spätere Phase an – angedeutet wird dies durch die Verwendung des Ausdrucks „noch nicht“ –, die eine kritischere, hellsichtigere Haltung gegenüber der Situation in der Heimat anzudeuten scheint. In *Antigone* weist Weil also auf einen gewissen Erkenntnisprozess hin, dem sich der Heimatlose während und nach der Exilerfahrung unterzieht. Wie noch zu sehen sein wird, reflektiert Weil ausführlicher darüber in ihrem *Antigone*-Roman.

Weils *Antigone* lässt sich demnach eindeutig als eine Vorstufe der Arbeit an den antiken Mythos angesehen werden, der sich die Autorin von den 1950er Jahren bis hin zur Publikation ihres Romans *Meine Schwester Antigone* widmete. Dies bestätigen die zahlreichen thematischen Elemente, die in *Antigone* vorweggenommen werden, wie z.B. die Umcharakterisierung der Hauptfigur durch die Auslassung ihrer Jungfräulichkeit oder durch die Anspielungen auf den Nationalsozialismus sowie auf die Exilerfahrung, wobei der mythischen Erzählung eine autobiografische Lesart verliehen wird.

2.1.4 „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“

Wie in vorigen Abschnitt zu sehen war, nimmt Grete Weil in ihrem unveröffentlichten Text verschiedene Themen und Motive vorweg, die in ihrem *Antigone*-Roman wieder zu finden sind. Doch im Kern von Grete Weils *Antigone* steht der Satz, den Antigone bei ihrem Zwiegespräch mit Kreon ausspricht: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“. Schon im Vorwort des unveröffentlichten Roman-Projekt steht der Satz im Mittelpunkt: „Antigone jedoch ist nicht Irgendeine, das hat sie mit ihrem Satz bewiesen, den wir nicht anstehen, für einen der Schönsten und Menschlichsten zu halten, die überhaupt je gesagt worden sind“ (GWA, 2). In Weils nichtpublizierter Text reflektiert die Autorin über Antigones wohlbekannten Satz und erkundet, was die thebanische Prinzessin dazu führt, ihn zu formulieren. Im Vorwort wird in diesem Sinne darauf hingewiesen: „Nicht dem Übermass des Glückes ist [...] dieser Satz entsprungen, sondern eher dem Übermass des Leides“ (GWA, 2). Durch die (oft auf den antiken Vorlagen gestützte, aber manchmal auch frei dargestellte) Nacherzählung von bestimmten, entscheidenden Episoden des Lebens der thebanischen Prinzessin sowie anderer Figuren, in denen Liebe, Hass oder das Wechselspiel zwischen ihnen im Mittelpunkt stehen, zeichnet Weil die Entstehungsgeschichte von Antigones Satz nach.

Antigone wird im Laufe von Weils Manuskript als eine Figur gestaltet, die nur den Gesetzen der Liebe gehorcht, wobei keine Spuren von Hass in ihr zu finden sind. Zwei Passagen sind in dieser Hinsicht zu erwähnen, die dies verdeutlichen. Die Erste entspricht

der Szene, als Ödipus nach einem Streit zwischen Antigone und Jokaste seiner Tochter eine Ohrfeige gibt. Antigone flieht in den Wald, aber sie empfindet kein Hassgefühl, sondern eher Mitleid:

Der Klaps hatte den Tob- und Schreizwang zum Aufhören gebracht. Erst waren ihr ein paar Tränen über das Gesicht gelaufen, doch sie bedeuteten nichts verglichen mit der jetzigen Heiterkeit, die bereit war, allen Feinden und auch der Mutter zu vergeben. Musste man nicht Mitleid haben mit einer Frau, die das unvorstellbare Unglück hatte, alt zu sein? (GWA, 26)

Später, bei einem weiteren Moment, als Antigone Opfer von menschlicher Gewalt wird, reagiert sie mit ähnlichen Gefühlen. Nach der Entdeckung von Ödipus' Verbrechen, trifft sie sich wieder mit Polyneikes im Wald. Doch diesmal handelt es sich um keine Liebesbegegnung, sondern ganz im Gegenteil: Der Bruder projiziert seine Frustration auf die Schwester und beginnt, sie „mit Füßen zu treten“ (GWA, 64):

Sie [Antigone] hätte ihm jetzt keinen grösseren Dienst erweisen können als zurückzuschlagen. Sie konnte es nicht, beim besten Willen nicht, es war ihr nicht gegeben, sich zu wehren. So schloss sie die Augen und hielt die Hüften hin, [...] damit der Bruder sein Entsetzen über die Welt an ihnen austoben konnte. Es tat nicht einmal weh, oder sie fühlte es nicht, weil sie berauscht war von ungeheurem Glück. (GWA, 64f.)

„Mitleid“, „Heiterkeit“ und „ungeheure[s] Glück“, dies sind die Gefühle, die Weils Antigone empfindet, wenn sie mit Gewalt gegen sich selbst konfrontiert wird. Antigone avanciert in Weils Manuskript also zum Inbegriff der Liebe und des Mitleids. Dies wird ferner von zwei Nebenfiguren bestätigt. Theseus spricht über die Prinzessin wie folgt: „Meine kleine Freundin Antigone täuscht sich über ihre Wirkung. Eros ist dem silbernen Ei entsprungen, das die grosse Mutter Nacht der Dunkelheit in den Schoss gelegt hat. Aus dem Chaos ist die Liebe entstanden und hat die Welt erschaffen“ (GWA, 133). Theseus vergleicht Antigone mit Eros, dem Gott der Liebe, der aus dem Chaos entsprungen ist. Trotz ihrer trüben Herkunft erhebt sich die thebanische Prinzessin somit als Urbild der Liebe. Die zweite Figur, die Antigones Status als Paradigma der Liebe anerkennt, ist der Narren Autolykos, dem die Prinzessin bei ihrem Aufenthalt im Fischerdorf begegnet. Ihm zufolge, ist die Tochter des Ödipus dazu bestimmt, „ein liebliches, wenn auch nicht unheldisches Mädchen“ (GWA, 104) zu werden. Autolykos geht allerdings einen Schritt weiter und wagt, auf den Heldencharakter der Prinzessin hinzuweisen. Die Litotes, die im Zitat zu erkennen ist, relativiert dennoch ihr Heldentum, als ob Weil durch die Figur des Narren Autolykos ihre Behutsamkeit gegenüber der Wirkung von Antigones Tat zu äußern versuchte, was sie später in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* thematisiert.

In Weils Roman-Projekt *Antigone* erscheint die Protagonistin also als der Inbegriff der Liebe, als eine Figur, die nur Liebe empfinden kann und der das Hassgefühl verwehrt bleibt. Das Wechselspiel zwischen Liebe und Hass, das in *Meine Schwester Antigone* zu einem der zentralen Leitmotive wird, wird vor allem von der Figur des Ödipus verkörpert. Während seines Exils im Fischerdorf berichtet die erzählende Instanz über seine Gefühle gegenüber seine Tochter Antigone: „Er [Ödipus] hasste sie [Antigone] glühend in manchen elenden Stunden, um sie freilich dann um so sehr, als einen Augapfel und den einzigen Menschen, der ihm geblieben war, zu lieben“ (GWA, 97).³⁷⁷ Hass und Liebe erscheinen hier nicht als entgegengesetzte Pole, sondern als zwei Gefühle, die gleichzeitig empfunden werden können. Dadurch wird gezeigt, wie beide Gefühle immer in jedem Menschen koexistieren. Doch Antigones Tat stellt in Weils Lektüre ein Plädoyer dafür dar, dass sich die Liebe stets über den Hass durchsetzen soll. Geschildert wird dies dank der Metapher der Waage: Antigone „[hatte] ihr Leben in die Waage geworfen [...], um die Liebe schwerer zu machen als den Hass“ (GWA, 221).

Das Plädoyer für die Durchsetzung der Liebe über den Hass wird ferner programmatisch in den Worten dargelegt, die Antigone nach ihrem Gesetzbruch an Kreon richtet. Liebe und Hass werden hier jeweils von Antigone und Kreon repräsentiert. Kreons Regime basiert, wie schon im vorigen Abschnitt angedeutet, auf Hass. Als er z.B. Antigone vorwirft, durch die Bestattung des Polyneikes Eteokles entehrt zu haben, behauptet er: „Niemand will ein gefallener Feind zum Freund“ (GWA, 224), was eine deutliche Anspielung an die sophokleische *Antigone* darstellt.³⁷⁸ Kreon glaubt also nicht an die Möglichkeit der Verzeihung. Der Hass gegenüber einem Feind kann dem König zufolge nie, nicht einmal nach dessen Tod, überwunden werden.

Antigones Satz wird in Weils unveröffentlichten Roman-Projekt als eine unentbehrliche Ergänzung zu ihrer Tat verstanden; nur durch die Macht der Worte kann die Haltung der Prinzessin der Nachwelt überliefert werden: „Um das Geschehene weltgütig zu machen [...], bedurfte es der ausdrücklichen Erklärung [...], es bedurfte der Kraft, ja, mehr noch, der Gnade des Wortes“. (GWA, 221). Ihr bekannter Satz ist also das, was Antigones Tat vervollkommnet. Wie Weil im Vorwort ihres *Antigone*-Manuskripts feststellt, hätten

³⁷⁷ Dieses Wechselspiel zwischen Liebe und Hass findet auch in Weils *Antigone*-Roman seinen Niederschlag. Als die Ich-Erzählerin vorspielt, einen Brief an die verstorbene Mutter zu schreiben, wird diese zwiespältige Haltung deutlich: „Ich habe dich geliebt und gehasst“ (MSA, 89).

³⁷⁸ Im Zwiegespräch zwischen Antigone und Kreon, bevor die Prinzessin ihrer bekannten Satz ausspricht, stellt Kreon fest: „Kein Feind wird jemals, wenn er stirbt, ein Freund“ (SA, 45).

wir Antigone ohne ihren Satz „vielleicht gar nicht beachtet und sicher nicht zum Mittelpunkt einer Geschichte gemacht“ (GWA, 1). Ihre Worte vergrößern die Wirkung ihrer Tat und machen aus ihr den bewundernswürdigen, die Zeit überlebenden Inbegriff des Siegs der Liebe über den Hass.

Grete Weils unveröffentlichter Roman-Projekt zeugt, wie hier zu sehen war, von einer Vorstufe der Arbeit der Autorin an der mythischen Figur. Dabei zeichnet sich ihre Haltung gegenüber der Gestalt der thebanischen Prinzessin durch eine Huldigung ihrer Menschlichkeit aus, als Inbegriff der Überwindung des Hasses und der Erhebung der Liebe als höchstes Ziel des menschlichen Daseins.

Doch trotz der oben angesprochenen autobiografischen Elemente und der Bezüge auf das nationalsozialistische Deutschland bleibt Antigones Huldigung im mythischen Bereich beschränkt. In den folgenden Abschnitten wird gezeigt, wie sich Grete Weils Haltung zur mythischen Heldin im Laufe der Arbeit an ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* und vor allem durch die Verlegung der Tat der thebanischen Prinzessin in die Zeit des Nationalsozialismus verändert.

2.2 Schreiben über Antigone: Kollision von Zeitebenen

Nach dem Scheitern an ihrem *Antigone*-Projekt nahm Grete Weil den mythischen Stoff in ihrem über zwanzig Jahre später erschienenen Roman *Meine Schwester Antigone* wieder auf.³⁷⁹ Wie schon angesprochen, unterscheidet sich Weils zweiter Antigone-Roman stark von dessen Vorgänger, indem es sich dabei nicht um eine Nacherzählung des Mythos handelt, sondern um eine Verschränkung zwischen der mythischen Geschichte und den Erfahrungen der Autorin in der Zeit des Nationalsozialismus und danach. Die Beziehung zwischen Mythos und Biografie soll im Folgenden näher betrachtet werden.

Trotz der zahlreichen autobiografischen Anspielungen des Textes ordnet die Autorin ihr Werk der Gattung des Romans, der Fiktion, zu. In einem Interview mit Carmen Giese

³⁷⁹ Aus den Informationen aus dem Briefwechsel zwischen Grete Weil und dem Limes-Verlag (Münchner Stadtbibliothek / Monacensia GW B 46; Deutsches Literatur Archiv Marbach: A:Limes 2 [Briefwechsel zwischen dem Limes-Verlag und Grete Weil]) kann geschlossen werden, dass die Überarbeitung des *Antigone*-Manuskripts, die in die Konzeption von *Meine Schwester Antigone* mündete, Mitte der 1960er Jahre anfang. Im Brief, den Grete Weil an die Angestellte des Verlags Marguerite Schlüter am 17. Juni 1964 schreibt, teilt die Autorin dem Verlag mit, dass sie mit der Überarbeitung ihres *Antigone*-Manuskript angefangen habe. Sie warnt aber schon davor, dass die Arbeit am Manuskript lange dauern könne (vgl. Deutsches Literatur Archiv Marbach: A:Limes 2 [Briefwechsel zwischen dem Limes-Verlag und Grete Weil]). Am 24.6.1964 antwortet Schlüter Weil und zeigt sich über die „Antigone-Nachricht“ sehr begeistert: „die Antigone-Nachricht ist sensationell – unsere Neugier ist aufs höchste gespannt!“ (GW B 46).

äußerte sich Weil zur Romangestalt ihrer Texte. Als sie gefragt wurde, warum sie ihre Texte trotz ihrem deutlich autobiografischen Charakter in die Gattung des Romans einordnete, antwortete sie wie folgt: „Weil sie doch Romane sind. Es sind immer Teile drin, die einfach eben nicht autobiographisch sind“ (Giese 1997b: 212). Die Autorin gestand also, in ihrem größtenteils autobiografischen Text Spuren von Fiktion verstreut zu haben. Solch eine Entscheidung für die Gattung des Romans ließe sich folglich anhand von Joachimsthalers Ansichten zur Praxis des literarischen Erinnerns erklären. Ihm zufolge bringt die Erinnerung eine „Aufspaltung des Subjekts in erinnertes Subjekt und sich erinnerndes Ich“ (Joachimsthaler 2009: 33) mit sich. Das Beschwören des Erinnerten bedeutet also ihre unvermeidliche Verzerrung, denn „Erlebtes unterwirft sich nicht restlos seiner späteren Interpretation“ (Joachimsthaler 2009: 34). Außerdem ist ein vollständiger und präziser Abruf der Erinnerungen nie möglich. „Lücken“ (ebd.) sind immer vorhanden, die häufig mit Fiktion zu füllen sind.³⁸⁰

Grete Weil könnte bei der Konzeption ihres Romans dieser Problematik des Erinnerns bewusst gewesen sein und hätte dementsprechend auf die Gattung der Autobiografie verzichtet. Fiktion wohnt dem Erinnern inne, wie Edgar Weil Goethe zitierend in einem Brief an Grete Weil anmerkte: „Das wirkliche Leben verliert oft dergestalt seinen Glanz, dass man es manchmal mit dem Firnis der Fiktion wieder auffrischen muss“.³⁸¹ Baackmann beschreibt in diesem Sinne die Erinnerungsarbeit in *Meine Schwester Antigone* als „an ambivalent, though ultimately critical, faculty that interrogates subjective experience and objective facts in a meaningful way“ (2000: 273). Schönberg merkt zudem an, dass in Weils Roman eine „Fiktionalisierung des eigenen Ichs und seiner Geschichte“ (2009: 88) zu beobachten ist. Dieser Auffassung entsprechend erweist sich als geeignet, Grete Weils Text der Gattung des Romans zuzuordnen.

Grete Weils *Meine Schwester Antigone* zeichnet sich zudem durch die Thematisierung des Schreibprozesses aus. Der Roman zeichnet den Entstehungs- und Verfassungsverlauf des Textes nach, indem sich die Ich-Erzählerin gelegentlich auf die für sie qualvolle Schreibebeziehung bezieht:

Nervös ziehe ich das schwarzgebundene Heft, auf dem der Arbeitstitel »Antigone« steht, zu mir, schlage es auf und lese die letzten beschriebenen Seiten. Alles

³⁸⁰ Joachimsthaler nimmt Fiktion als einen untrennbaren Teil des Erinnerns wahr: „Erinnerung ist ja als ein Akt der Imagination von frei assoziierender Fiktion nicht immer klar zu unterscheiden. Die Bilder fluktuieren und durchdringen einander. Weil Erfindung, weil Fiktion ohnehin nur möglich ist als Kombination aus Momenten, die bereits bekannt [...], durchlebt und erfahren sind“ (Joachimsthaler 2009: 40).

³⁸¹ Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, GW B 107; Brief vom 6.8.35 von Edgar Weil an Grete Weil. Das Zitat stammt aus Goethes *Dichtung und Wahrheit*.

schlecht. Ich reiße sie heraus und lege sie neben das Heft, um sie zu überarbeiten. Stimmung lustlos. (MSA, 9)

Der Arbeitstitel ‚Antigone‘ bezieht sich offensichtlich auf das gescheiterte Projekt Weils, das in den vorigen Abschnitten behandelt wurde. Dies bestätigt später die Ich-Erzählerin im vorher schon angeführten Zitat: „Einmal schrieb ich ihre Geschichte auf, aber es kam nichts dabei heraus, als ein pathetisches Epos über ein Heldenmädchen. Doch gab ich nicht auf, zwischen anderen Arbeiten lag immer ein Antigoneheft auf meinem Schreibtisch“ (MSA, 10). *Meine Schwester Antigone* thematisiert den Überarbeitungsprozess, dem sich Weils unveröffentlichte *Antigone* unterzieht, bis sie in *Meine Schwester Antigone* mündet. Aufgrund dieser Metaebene, auf der den eigenen Entstehungsprozess thematisiert wird, lässt sich der Roman gewiss als ‚Metaroman‘ lesen.

Neben der Gattungseinordnung und der metaliterarischen Ebene zeichnet sich der Roman dadurch aus, dass darin auf jegliches (chrono-)logisches Erzählen verzichtet wird. Im Roman werden unterschiedliche Erzähl- bzw. Zeitebenen in der Gegenwart und in der Vergangenheit verschränkt. Darüber hinaus wird der Mythos, die Geschichte Antigones, aber nicht in separaten Kapiteln behandelt, sondern sie wird mit den anderen Erzählebenen verwoben und sogar in bestimmten Passagen vermischt.³⁸²

Die erste Zeitebene, die Gegenwart, kann als eine Art Rahmenerzählung wahrgenommen werden. Hier berichtet die Ich-Erzählerin über ihren Alltag als alte Frau in ihren 70ern, die mit dem Altwerden konfrontiert wird. Die Ich-Erzählerin beschreibt ihren Alltag in ihrer Frankfurter Wohnung: ihre Spaziergänge, die Besuche ihrer Patentochter Christine und ihre Tätigkeit als Schriftstellerin. Die Erzählzeit beträgt ungefähr einen Tag. Angesiedelt wird die Gegenwart in der Zeit des sogenannten ‚Deutschen Herbstes‘, wobei auf die Terroranschläge der RAF im Roman Bezug genommen wird.³⁸³ Eine „Sympathisantin“ (MSA, 81), Marlene, muss sogar bei der Ich-Erzählerin untertauchen.

Doch ein zentrales Thema auf dieser ersten Ebene ist das Altern: Die Ich-Erzählerin spürt mit Resignation, wie sie allmählich älter und hässlicher wird:

³⁸² Porciani (2016: 144f.) unterscheidet vier Erzählebenen in Weils *Meine Schwester Antigone*, die jeweils eine Etappe des Lebenslaufs der Ich-Erzählerin umfassen: von ihrer Kindheit bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten, von da bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, von 1945 bis zum Tod ihres zweiten Ehemannes und die Gegenwart. Alle vier Ebenen seien ferner von der Präsenz des Mythischen, d.h. von den Parallelen zum Antigone-Mythos, durchdrängt. Castellari (2011: 85) deutet zudem darauf hin, dass Weils Roman sich nicht nur durch die Vielfalt an Erzähl- und Zeitebenen auszeichnet, sondern auch durch die Vielfalt der Handlungsorte: das Frankfurt der 1970er Jahre, das München der 1920-30er, das Amsterdam des Zweiten Weltkriegs, usw.

³⁸³ Auf die Rolle des ‚Deutschen Herbst‘ und zur Beziehung zwischen Terrorismus und dem Antigone-Mythos wird hier im Abschnitt III, 2.4.2 ausführlicher eingegangen.

Ich kämme mich. Volles graues Haar, ganz zufriedenstellend. Falten überall, auf der Stirn, unter den Augen. Zwei tiefe Furchen von der Nase zu den Mundwinkeln. Wenn ich lächle, sehe ich jünger aus. Also lächeln. Ich lächle in den Spiegel, von dem ich doch weiß, daß er fälscht, weil er mir in sturer Eintönigkeit nicht anderes als mein En-face-Bild zeigt. Einen dreiteiligen kaufen? Noch deprimierender. Die Illusionen großziehen, nicht zerstören. Die Haut becremen, besprühen, bemalen. Oft geübte Präparation für eine Hand, die streichelt, einen Mund, der küßt. Routinierter Leerlauf. Niemand ist da. Niemand kommt. Keiner, für den ich mich schön machen kann. (MSA, 7)

Der körperliche Verfall erfolgt, wie diesem Zitat zu entnehmen ist, parallel zur Empfindung des Einsamkeitsgefühls sowie zur konsequenten Akzentuierung des Mangels an Zärtlichkeit. Das Altsein wird zudem als „die Absoluta der unheilbaren Krankheiten“ (MSA, 69) beschrieben, die einzige Krankheit, an der jeder leiden wird und gegen die kein Heilmittel wirkt.³⁸⁴

Entscheidend ist auch die Verschwindung des Hundes, der einige Tage vorher wegging und nie zurückkam. Sein vermeintlicher Tod öffnet wieder die Wunde des Traumas nach der Verfolgung und dem Tod des Ehemanns in Mauthausen:³⁸⁵ „Jetzt ist es geschehen, ich habe an den Hund gedacht und kann nicht aufhören, an ihn zu denken. Sofort kommen mir Tränen“. (MSA, 9). Dies bietet die Gelegenheit, die zweite Erzählebene zu eröffnen: die Vergangenheit.³⁸⁶

Die Erinnerungen an die Vergangenheit, die im Laufe des Romans vereinzelt und meist unverbunden miteinander auftauchen, können grob gesehen in drei Zeitabschnitten untergeteilt werden. Chronologisch bezieht sich der erste Abschnitt auf die Zeit vor der Machtergreifung der Nazis. Da berichtet die Ich-Erzählerin über ihre Kindheit im Elternhaus, über ihre Beziehung zu ihren Eltern, über die Liebe zu ihrem Bruder. Hier wird auch über ihre Jugend erzählt, über ihre ersten Liebeserfahrungen und über ihre wahre Liebe: Waiki.

Der zweite Zeitabschnitt umfasst den Zeitraum zwischen 1933 und 1947, zwischen der Machtergreifung der Nationalsozialisten, über das Exil in Amsterdam bis hin zur Rück-

³⁸⁴ Zum Thema des Altseins in Grete Weils Werk siehe die Untersuchung Meyers (1996: 305-321). Hier bringt Meyer dieses Motiv bei Weil mit den Ausführungen Jean Améry's und Max Frisch' zum Altern in Verbindung.

³⁸⁵ Im Roman heißt der verstorbene Ehemann der Ich-Erzählerin Waiki. Es handelt sich dabei eindeutig um Edgar Weil, Grete Weils ersten Ehemann, der 1941 nach Mauthausen deportiert wurde, wo er im September desselben Jahres ermordet wurde. Walter Jokisch, ihr zweiter Mann, wird Urs genannt. Diese Pseudonyme übernimmt Grete Weil in späteren Romanen wie z.B. in *Generationen* (1983).

³⁸⁶ In ihrem Gespräch mit ihrer Patentochter Christine gesteht die Ich-Erzählerin, dass der Tod des Hundes „eine Wunde bei [ihr] aufgerissen [hat]. [...] Das durch die Verfolgung entstandene Trauma“. (MSA, 24)

kehr nach Deutschland. Hier berichtet die Ich-Erzählerin darüber, wie sie und ihr Ehemann Waiki 1935 nach Amsterdam flohen, wo er eine Filiale von der pharmazeutischen Firma seines Vaters leitete und die Ich-Erzählerin Fotografin wurde. Angelpunkt der Vergangenheitserinnerungen bleibt dennoch Waikis Verhaftung und Ermordung im KZ Mauthausen. Die Reuegefühle der Ich-Erzählerin, nicht genug unternommen zu haben, um ihren Ehemann vor den Nazis zu schützen, sind noch in der Gegenwart präsent und beziehen den Antigone-Mythos mit ein, wie in folgenden Abschnitten zu sehen sein wird. Nach dem Tod Waikis trat die Ich-Erzählerin auf Rat von einem Freund dem Jüdischen Rat in Amsterdam bei, um nicht nur ihr eigenes Leben zu retten, sondern auch das ihrer Mutter. Erzählt wird auch, wie sie ab 1943 untertauchen musste und sich bis zum Ende des Krieges hinter einer Bücherwand in einer Amsterdamer Wohnung aufhielt.

Im Rahmen der Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs muss hier noch auf den „Fremdkörper im Roman“ (Hilmes 2013: 585) hingewiesen werden. Grete Weil fügt mitten in ihrem Roman einen Bericht über die Liquidierung des Ghettos in der polnischen Stadt Petrikau hinzu. Der lange Bericht, der vom „26.7.43“ (MSA, 115) datiert ist, vererbte die Autorin mit dem Wunsch der Familie, ihn zu veröffentlichen. Der Grund, warum dieses zeitgenössische Dokument dem Roman hinzugefügt wird, geht aber über diese Bitte hinaus.³⁸⁷ Wie früher angemerkt, ist die Autorin sich dessen völlig bewusst, dass ihre Erinnerungen stark subjektiv geprägt sind, und dass sie an gewissen Stellen Lücken aufweisen können. Dies legt sie in ihrer Erzählung

³⁸⁷ Grete Weil äußert sich zum in ihren Roman eingebetteten Bericht über die Ghettoliquidierung in Petrikau bei einem Interview für Deutschlandfunk (*Die Leseprobe*, gesendet am 2.4.1981). Dabei argumentiert sie die Entscheidung, den Text in ihrem Roman hinzuzufügen: „Aus zwei Gründen, eigentlich aus drei Gründen. Erstens fand ich diesen Bericht ungeheuer stark. Ich habe ihn – einfach aus technischen Gründen – dreimal abgetippt und er wurde jedesmal schrecklicher ... Ich fand ihn, dadurch, daß er eigentlich in einer ganz einfachen Sprache und wirklich, ohne große Emotionen zu zeigen, was der Mann sicher gehabt hat, niedergeschrieben ist, finde ich es so ungeheuer stark. Da sind ja auch in dem Sinn gar keine Grausamkeiten verübt worden, sondern die Menschen wurden halt einfach umgebracht. Das war ein Grund, und dann – das war ja kein SS-Mann, der war ja ein Wehrmachtssoldat, und er schreibt ja nicht nur von der Wehrmacht, sondern auch Luftwaffe, und das war für mich also ein sehr starker Grund, die Schilderung von einem Deutschen – meistens sind's ja Schilderungen von entkommenen Opfern oder es sind Nazi-Aufzeichnungen – diese also nun von einem Deutschen, der Nazi-Gegner war, das weiß ich, und der dabei war. Ich versuche ja, in dem imaginären Brief, den ich an ihn schreibe, auch damit eine Identifikation, er hat nicht überlebt, ich hab überlebt und wir haben's beide zugeschüttet. Da finde ich zwischen Täter, wenn man den als Täter bezeichnen will, und Opfer, wenn man mich als Opfer bezeichnen will, was also beides nicht ganz stimmt, im Grund ist weder er ein Täter noch ich ein Opfer – da ist eine sehr starke Identifikation da. Und deswegen fand ich, daß das ganz gut zusammengeht, deswegen habe ich es aufgenommen. Es ist etwas Merkwürdiges passiert. Es wird eigentlich von der Kritik völlig totgeschwiegen, das ist etwas, woran ich rumrätsel, und da habe ich ein bißchen das Gefühl: es ist zu unbequem.“ (Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, GW Pressest. 5, 9f.).

Spätfolgen (1992) dar: „Zeuge bin ich für die Verfolgung, nicht einmal für die Deportation, ganz sicher nicht für die KZ-Greuel.“ (Weil 1992: 105).³⁸⁸ Diese Idee könnte auch dem Roman *Meine Schwester Antigone* zugrunde liegen: Weils Text zeugt nur von einem Teil der Geschichte und davon auch nur subjektiv. Das Hinzufügen des Petrikau-Berichts mag also darauf abzielen, diesen Schwächen entgegenzuwirken. Er berichtet über einen Teil der Geschichte, den die Autorin nicht miterlebte, d.i. die Vernichtung der Juden durch Wehrmachtswächter, aus einer anderen ‚objektiveren‘ Perspektive, wie die Ich-Erzählerin in einer früheren Version von *Meine Schwester Antigone* – noch unter dem Titel *Todestreppe* – anmerkt, als sie sich einbildet, einen Brief an den Berichterstatter zu schreiben: „Ihre Erzählung über die Gettoliquidierung ist unsentimental und sachlich“ (GWTT, 94).

Der letzte Zeitabschnitt bezieht sich auf die Zeit nach der Rückkehr der Ich-Erzählerin nach Deutschland 1947. Hier berichtet sie über ihr Zusammenleben mit Urs, ihrem zweiten Mann. Krankheit und Tod sind die zentralen Themenkreise der Erinnerungen an diese Zeit. Urs leidet jahrelang an Leukämie, ohne es zu wissen, und stirbt schließlich, sodass die Ich-Erzählerin wieder alleine mit ihrer Trauer bleibt.

Die mythische Ebene, die Geschichte der thebanischen Prinzessin, ist durch die Schreibarbeit am *Antigone*-Roman mit der Gegenwart verbunden. Der *Antigone*-Stoff wird ständig an die Gegenwart sowie an die Vergangenheit gekoppelt. Doch die Beschwörung der thebanischen Prinzessin erweist sich, wie schon angedeutet, als eine Phase im kreativen Schreibprozess. Somit handelt es sich um keine ‚reproduktive‘ Arbeit, bei der der Mythos nach den antiken Vorlagen nacherzählt wird, sondern um eine kreative, manchmal die antiken Quellen verachtende Rekonstruktion des mythischen Stoffes nach der eigenen Lesart der Autorin. In dieser Hinsicht bezieht sich die Ich-Erzählerin auf *Antigone* als „mein Lieblingsspielzeug“ (MSA, 9), wobei ihr kreativer, spielerischer Umgang mit der Figur angedeutet wird. Castellari stellt in diesem Sinne fest, dass die mythische Erzählebene in *Meine Schwester Antigone* „Spuren einer Kontamination“ (2007: 58)

³⁸⁸ Grete Weil war sich dessen völlig bewusst, dass ihre Zeugenschaft beschränkt und stark subjektiv war. Dies stellte sie fest in einem Interview mit Claudio Isani für *Der Abend* (15.10.1980): „ich wollte kein Lehrbuch über den Nationalsozialismus schreiben, sondern ein Stück Leben, sehr trauriges und verfolgtes Leben rekapitulieren.“ (Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, GW Pressest. 1, ohne Seitenzählung). In ihrer Autobiografie *Leb ich denn, wenn andere leben* besteht sie erneut darauf: „Dieses Buch ist die Geschichte meines Lebens und nicht die Geschichte der Vernichtung von über 100.000 holländischen Juden und der zahllosen, in die Niederlande geflüchteten Emigranten. Denn diese Geschichte gibt es bereits, leider noch immer nicht ins Deutsche übersetzt: das Buch *Ondergang* (Untergang) von Professor J. Presser. Ich schreibe also nur das auf, was mich unmittelbar angeht, was ich selbst erlebt habe.“ (Weil 2001: 171)

aufweist. Einige Eingriffe in den Mythos werden schon in Weils unveröffentlichtem *Antigone*-Manuskript vorweggenommen, wie z.B. die inzestuöse Beziehung zu ihrem Bruder Polyneikes und die Tatsache, dass die thebanische Prinzessin keine Jungfrau mehr ist.³⁸⁹ Weil bildet hier bestimmte Ereignisse des Lebens Antigones nach ihrer eigenen Lektüre nach und denkt sich neue aus. Dies betrifft beispielsweise Gespräche zwischen Antigone und Polyneikes, Reflexionen des Ödipus über das Exil, sowie einen inneren Monolog der thebanischen Prinzessin in ihrem Grab. Einige dieser den Mythos nachbildenden Passagen werden in den folgenden Abschnitten näher betrachtet.

Besteht aber ein weiteres Verhältnis zwischen dem Mythos und den anderen beiden Zeitebenen? Der Antigone-Mythos beschwört, wie früher schon angesprochen, bestimmte thematische Kerne, die im Leben der Ich-Erzählerin/Grete Weil wieder zu erkennen sind: Emigration, Widerstand, Tod des Geliebten, usw. Die Arbeit an Antigone beschränkt sich aber nicht lediglich auf ein ‚Parallelenziehen‘ zwischen Mythos und Realität. Wie Castellari (2011: 85) ausführt, erfolgt die Anknüpfung der unterschiedlichen Zeit- und Erzählebenen nicht auf der Basis einer logisch-temporalen Abfolge, sondern auf der Grundlage einer semantischen Nähe.³⁹⁰ Es entsteht also eine dialogische Beziehung zwischen Mythos und Biografie, die in den folgenden Abschnitten gründlich untersucht wird. Dazu wird erstens auf die Parallelen zwischen dem Leben der Antigone und demjenigen der Ich-Erzählerin eingegangen werden, um anschließend die Beziehung zwischen Mythos und Biografie als Dialektik zwischen Ideal und Realität zu deuten.

2.3 Antigone: „ein Stück von mir“ oder „mein Gegenpart“

Wie stelle ich sie mir vor? An einem Tag glaube ich es zu wissen, am nächsten nicht mehr, *bald ist sie ein Stück von mir und bald in allem mein Gegenpart*. Traum durch die Zeit, wie ich mir wünsche zu sein, wie ich nicht bin, *Königstochter in frühen Jahren, Landstreicherin* dann, *kompromißlose Widerstandskämpferin*, die ihr Leben einsetzt und verliert, Jüngerin, Geliebte des Dionysos, für die Leben Haß und Tod Liebe bedeutet, die Entschlossene, nicht von ihrem Gesetz Abweichende. (MSA, 10; Hervorhebungen M.A.S.)

Mit diesen Worten versucht die Ich-Erzählerin im Roman *Meine Schwester Antigone* ihre Beziehung zur mythischen Figur zu beschreiben. Schon hier ist zu erkennen, dass das

³⁸⁹ Siehe dazu hier Abschnitt III, 2.1.2.

³⁹⁰ Castellari (2011: 85) vertritt darüber hinaus die Ansicht, dass Weil durch die Verschachtelung drei unterschiedlicher Erzählebenen eine Art Kontinuum zu darstellen versucht, die sich von der thebanischen Legende, über die Judenverfolgung bis hin zum RAF-Terrorismus erstreckt. Dieses Kontinuum erweist sich nach Castellari als Reflexionsraum für die Ich-Erzählerin.

Verhältnis zwischen ihnen sich durch eine gewisse Ambivalenz auszeichnet. Die Ich-Erzählerin ist nicht in der Lage festzustellen, ob sie die mythische Heldin als „ein Stück von [ihr]“ oder als ihren „Gegenpart“ betrachten soll. Dabei werden drei Aspekte erwähnt, die die Lebensläufe der beiden und daher ihre Beziehung zueinander bestimmen: „Königstochter in frühen Jahren“, „Landstreicherin“ und „kompromißlose Widerstandskämpferin“, d.h. Herkunft, Exil und Widerstand. Im Folgenden werden diese drei Aspekte näher betrachtet, um das Antigone-Erzählerin-Verhältnis zu beleuchten.

2.3.1 Ähnliche Herkünfte, gemeinsame Lebenserschütterungen

Die Lebenswege der thebanischen Prinzessin und der Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* weisen gewisse Parallelen auf, nicht nur, was ihre Beziehung zu den jeweiligen Familienmitgliedern anbelangt, sondern auch in Bezug auf bestimmte Begebenheiten, die sich in den Lebensläufen der beiden Frauen erkennen lassen.

Die Analogien zwischen der Ich-Erzählerin und Antigone gehen sogar auf den Grund für ihre Existenz zurück. Antigone – wie Zambrano in *La tumba de Antígona* darlegt – ist eine ‚Tochter des Irrtums‘,³⁹¹ indem sie und ihre Geschwister das Ergebnis der Union zwischen Mutter und Sohn sind. Doch diese Ehe wäre nie zustande gekommen, hätte Ödipus seinen eigenen Vater Laios nicht umgebracht. In diesem Sinne kann festgestellt werden, dass Antigone ihr Leben dem Tod eines anderen verdankt. Die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* verdankt ihr Leben auch dem Tod. Wäre ihre ältere Schwester nicht gestorben, so wäre sie nicht zur Welt gekommen:

Ich stehe mit meiner Mutter am Grab meiner Schwester. Ganz oben ist ihr Name in den glatten, schwarzen Stein gemeißelt. Darunter ist viel Platz. »Da werden einmal unsere Namen stehen«, sagt Mutter, »deine Schwester war sieben Jahre alt, als sie starb. So alt wie du jetzt bist. Wäre sie nicht gestorben, würde es dich nicht geben.«
Ich verdanke mein Leben dem Tod eines anderen Menschen. (MSA, 142; Hervorhebung M.A.S.)

Antigone und die Ich-Erzählerin können beide also als Töchter des Todes bezeichnet werden, indem sie nur aufgrund des Todes eines anderen Menschen geboren wurden.

Die Beziehung zum Vater zählt auch zu den Anknüpfungspunkten zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin: „Wir sind beide Vaterkinder“ (MSA, 38). Wie Grete Weil selbst, empfindet die Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* eine gewisse Vorliebe für ihren

³⁹¹ In *La tumba de Antígona* – konkret im Gespräch zwischen Antigone und seinem Vater Ödipus – legt Zambrano in den Mund der thebanischen Prinzessin die folgenden Worte: „Hija soy del error“ (TA, 188)

Vater. Mit ihm unternahm sie vieles: Konzerte, Theaterabende, Bergausflüge, usw. Sie fühlte sich mit ihrem Vater enger verbunden als mit ihrer Mutter: „Da war nichts als Liebe und Verständnis“ (MSA, 38). Antigone weist auch der Ich-Erzählerin zufolge diese Zuneigung zum Vater auf, da sie bereit ist, ihr Leben in Theben aufzugeben, um den Vater in seinem Exil zu begleiten.

Doch ein wesentlicher Unterschied ist in der jeweiligen Beziehung zum Vater zu erkennen. Wie das Vater-Kind-Verhältnis aussehen soll, war dem Vater der Ich-Erzählerin klar: „Eltern sind für die Kinder da, nicht umgekehrt“ (MSA, 38), und er handelte auch danach. Bei Ödipus war aber dies nicht der Fall:

Ödipus, ein guter König, kein starker, freundlich, heiter, bis zur Stunde der Wahrheit, in der alles zusammenbrach und er sich die Augen durchbohrte, um nichts mehr sehen zu müssen. Dann auf fremde Hilfe angewiesen, von Antigone umsorgt. *Sie spielte die Rolle der Pflegerin, Dienerin und Gefährtin*; daß seine Gefühle für sie andere als nur väterliche waren, kann man allenfalls ahnen. (MSA 39; Hervorhebung M.A.S.)

Die Beziehung zwischen Ödipus und Antigone zeigt *ex negativo* das Vater-Tochter-Verhältnis, für das der Vater der Ich-Erzählerin plädiert: Die Tochter war für den Vater da und nicht umgekehrt. Interessant ist hier zudem, dass die Ich-Erzählerin andeutet, dass die Gefühle des Ödipus gegenüber Antigone „andere als nur väterliche waren“. Gemeint ist hier aber nicht, dass Ödipus und seine Tochter miteinander sexuell verbunden sind, sondern dass ihre Beziehung zueinander über das Vater-Tochter-Verhältnis hinausgeht. Im Grunde genommen ist Antigone auch die Schwester des Ödipus, indem sie einen Elternteil, die Mutter Jokasta, gemeinsam haben. Dies ist das Verhältnis, das Weil hier wohl meint. Nachdem Antigone seinen Vater ins Exil begleitet hat, löst sich die Vater-Tochter-Beziehung auf und wird durch eine Bruder-Schwester-Beziehung ersetzt. Bestätigt wird dies später im Roman, als Weil die folgenden Worte in den Mund der thebanischen Prinzessin legt: „Bis ich im Gebirge [i.e. auf Kolonos; M.A.S.] verstand, daß ich nur für eine Kunst taugte: Schwester zu sein“ (MSA, 140).

Ein weiterer Anknüpfungspunkt zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin bezieht sich auf das Verhältnis zum Bruder. Wie bereits angesprochen, beruht Weils Lektüre des Mythos auf einer unerfüllten inzestuösen Liebesbeziehung zwischen Antigone und ihrem Bruder Polyneikes, die ein zentrales Thema des unveröffentlichten Manuskripts *Antigone* darstellt. Dies lässt sich als ein weiteres autobiografisches Element deuten, das Grete Weil in ihrer Autobiografie *Leb ich denn, wenn andere leben* (1999) und auch in *Meine Schwester Antigone* (1980) wie folgt darlegt:

Ich liege neben meinem großen Bruder im Tannenwäldchen unseres elterlichen Gartens. [...] Habe ich wirklich geglaubt, [...] [d]aß er mit derselben Leidenschaft Bruder ist, mit der ich Schwester bin?

In dieser Stunde, in der Abschiedsschmerz über mich überwältigt, werde ich von meiner Liebe zu ihm geprägt.“ (MSA, 42)

Auch in bestimmten Aspekten früherer Lebensphasen findet die Ich-Erzählerin Parallelen zur mythischen Figur. So wie Antigone als Tochter des Königs ein unkompliziertes Leben führte, konnte die Ich-Erzählerin als Tochter eines renommierten Rechtsanwalts eine sorgenlose Kindheit genießen. Dieses „Prinzessinnendasein“ (MSA, 10) hatte aber auch in beiden Fällen ihre Nachteile:

Von Kindheit an. Ihre Sehnsucht, allein zu sein, und meine. Sie in einem Palast, ich in einem Bürgerhaus, beide von vielen Menschen umgeben, verwöhnt, geliebt – und dennoch. Einsam als Eigenschaft. Nach innen leben. Sich selbst leben. (MSA, 38)

Trotz ihres verwöhnten Lebens verbindet das Einsamkeitsgefühl Antigone mit der Ich-Erzählerin. Wie im Zitat angedeutet, handelt es sich aber nicht um eine physische Einsamkeit, sondern eher um eine geistige Einsamkeit, d.h. das Gefühl, anders als der Rest zu sein: „Einsam als Eigenschaft“, nicht als Zustand. Dies wird dennoch nicht als etwas Negatives begriffen, sondern eher als eine Möglichkeit zur Selbsterkenntnis. Nach Weils Lesart profitierte Antigone von ihrer Einsamkeit, um über sich selbst zu reflektieren. Dies tat auch die Ich-Erzählerin, wie in folgenden Abschnitten zu sehen sein wird.

Einsamkeit ist allerdings nicht nur ein Anknüpfungspunkt zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin, sondern dieses Gefühl bestimmt ferner das Verhältnis, das zwischen beiden besteht:

Meine Prinzessin. Die schöne Kunstfigur, die in vielen Stunden – nicht in allen – die Erwartung erfüllt. Die wegschickbar und herbeirufbar ist. Die mir mein Alleinsein nicht zerstört, doch luzider macht. Meine Beziehung zu ihr – Eros des Alleinseins. (MSA, 38)

Antigone ist für die Ich-Erzählerin also ein „Eros des Alleinseins“. Es ist durch die Gegenwart Antigones, dass sie von ihrer Einsamkeit profitieren und über sich selbst reflektieren kann.³⁹² Die Parallelen zu Zambranos Antigone als eine Art Introspektionsfigur sind hier deutlich.³⁹³

Das verwöhnte, unkomplizierte und doch einsame Leben der beiden ‚Prinzessinnen‘ fand jedoch in beiden Fällen bald sein Ende: „Erst als ich aus meinem Prinzessinnendasein herausgerissen, mit Mord und Vernichtung konfrontiert war, wandelte sich ihre Gestalt, wurde größer, gewichtiger, schillernder.“ (MSA, 10). Der Tod ihrer Mutter Jokaste, die Verblendung des Vaters und der Tod ihrer Brüder rissen Antigone aus ihrem unkomplizierten Prinzessinnenleben heraus und machten aus ihr die mythische Heldin, die bis in die Gegenwart als Inbegriff des Kampfes gegen Ungerechtigkeit verehrt wird. Gewalt und Tod zwangen auch Weils Ich-Erzählerin zum Verlassen ihres „Prinzessinnendasein“. Die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts und – vor allem – der Tod ihres Ehemannes bringen die Ich-Erzählerin mit der thebanischen Prinzessin in Verbindung. Doch das Bewusstwerden von diesen Parallelen bei Grete Weil verursachen ebenso einen Gesinnungswechsel, was die eigene Lektüre des Antigone-Mythos anbelangt.

2.3.2 Töchter des Exils

Das zentrale Erlebnis, das die Lebensläufe der Antigone und der Ich-Erzählerin in Weils *Meine Schwester Antigone* vereint, ist die Exilerfahrung; Antigone auf Kolonos und die Ich-Erzählerin/Grete Weil in Amsterdam. Durch die Verschränkung der beiden Schicksale entsteht ein gewisses Exilverständnis, das einer näheren Betrachtung bedarf.

Bei der Beschreibung der eigenen Exilerfahrung stellt die Ich-Erzählerin das Exil eindeutig als ein schmerzhaftes, traumatisches Erlebnis dar: Emigration sei der Ich-Erzählerin zufolge ein „Fallen ins Bodenlose“ (MSA, 112). Der Boden, der dem Exilanten entzogen wird, kann eindeutig als das Heimatland interpretiert werden, wie die Ich-Erzähle-

³⁹² Damit verbunden ist Baackmanns Interpretation dieser Worte. Ihr zufolge deuten sie auf den Versuch der Ich-Erzählerin hin, sich mit ihrer eigenen Vergangenheit zu konfrontieren: „The psychological function of Antigone is clearly spelled out in the term ‘Eros des Alleinseins.’ As an imagined other, Antigone does not interfere with the facts of the evoked personal history but rather makes these experiences more ‘lucid’. In other words, the textual engagement with Antigone is driven by both an analytical impetus, i.e., the desire to understand the past in all its contradictions, and the need for resignation which necessitates disentanglement and distance from the past trauma.“ (Baackmann 2000: 279)

³⁹³ Zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung zu den Parallelen zwischen Zambranos und Weils Antigone-Deutung als Introspektionsfigur im Hinblick auf ihr utopisches Potenzial siehe hier Abschnitt III, 3.3.

rin später im Roman bestätigt: „Deutschland, der Boden, auf dem ich stehe, den ich verlassen muß. Frankreich, Italien, England, Schweiz, Amerika, Holland. Das Roulette, das sich dreht. Ich bin die Kugel auf der Scheibe, im Kreis herumgeschleudert. In welchem Fach bleibe ich liegen?“ (MSA, 113). Das Roulette mag hier als eine historisch aktualisierte Auslegung des Rads der Fortuna gedeutet werden. Der Exilant wird demzufolge als ein Spielball der geschichtlichen Ereignisse angesehen, die ihn dazu zwingen, seine Heimat zu verlassen, und sich dort aufzuhalten, wo ihn die politisch-geschichtlichen Verhältnisse bringen. Er wird demnach zum Landstreicher, der keinen Ort als eigen betrachten kann. Er wird zum Heimatlosen.

Doch was macht den „Boden“ aus, durch den sich die Heimat von den unterschiedlichen Exilländern differenziert? Die Antwort auf diese Frage ist auf der mythischen Erzählebene zu finden. Ödipus, der sich mit Antigone auf Kolonos aufhält, richtet die folgenden Worte an ihre Tochter: „Uns Heimatlosen ist ein Ort wie der andere. Wir müssen dankbar sein, wenn man uns duldet. Eine Zeitlang bleiben wir, dann wandern wir weiter. Zum nächsten Ort, der fremd ist ohne Erinnerungen.“ (MSA, 48). Das Exil wird also als ein Konglomerat transitorischer Orte definiert, mit denen sich der Exilant nicht verbunden fühlen kann, da für ihn keine Erinnerungen an diese Orte gekoppelt sind. Die Erinnerungen machen den Boden, die Wurzeln der Heimat, aus. Daher kann das Exilland nie zur neuen Heimat werden. Mit ihm sind nämlich keine Erinnerungen verbunden.

Grete Weil greift zudem auf ein weiteres Motiv des mythischen Stoffs zurück, um die Exilerfahrung literarisch zu erfassen. So wie in Zambranos *La tumba de Antígona*, wo das Grab symbolisch für das Exil steht, nimmt das Grabmotiv in Grete Weils *Meine Schwester Antigone* eine vorrangige Stelle ein. Wie die Autorin selbst, musste die Ich-Erzählerin in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs untertauchen. In einer Amsterdamer Wohnung versteckte sie sich hinter einer Bücherwand, wie im Roman beschrieben wird:

Ohne Licht hinter der Bücherwand, in einem Hohlraum, gerade breit genug, um liegen zu können, auf einer sich immer mehr zusammenklumpenden Kapokmatratze am Boden, unter mir ein klammes Leintuch, eingewickelt in eine Pferdedecke, zitternd vor Kälte bis zum Schlaf, der kommt und wärmt. Auf des Messers Schneide. *O Brautgemach*. Von den Göttern verlassen. Von allen verlassen. Den Tod erwarten. (MSA, 47; Hervorhebung M.A.S.)

Durch das Zitat aus der *Antigone* des Sophokles, konkret aus Antigones Todesklage („O Brautgemach“) wird nochmals die Exilerfahrung mit dem Schicksal der thebanischen Prinzessin in Verbindung gebracht. Der Untertauchort der Ich-Erzählerin wird mit dem

Grab Antigones gleichgesetzt. Es handelt sich demnach in beiden Fällen um eine Art Übergangsort zwischen Leben und Tod. Sowohl Antigone als auch die Ich-Erzählerin haben auf ihr Leben verzichtet und warten in ihrem Grab/Versteck auf den Tod. So wie bei Zambrano, die sich der Figur der Antigone bedient, um die Sonderstellung des Exilierten als lebender Toter darzustellen, evoziert Weil das Bild der eingemauerten Prinzessin, um ihre eigene Situation als Flüchtling und Verfolgte zu schildern. Das Grab Antigones und das Versteck der Ich-Erzählerin werden somit als Inbegriff des Exils und des Verfolgtseins, als ein Wartesaal, in dem der Exilierte nur auf den Tod warten kann.

Doch das Exil wird nicht nur als negative Erfahrung aufgefasst. Weil lässt in ihrem Roman die thebanische Prinzessin auch zu Wort kommen und legt in ihren Mund die folgenden Worte über ihr Exil:

Königstochter zu sein, hatte ich hingenommen, es verschaffte mir viele Möglichkeiten. Aber erst das Weggehen von Theben machte mich wach, sprengte die Fesseln der Kaste, hob die Tabus auf. Auf dem Weg durch die Berge, allein mit dem Blinden, fand ich zu mir, wurde Antigone.“ (MSA, 140)³⁹⁴

Auch Zambranos Antigone hätte diese Worte aussprechen können. Verglichen mit den Reflexionen über das Exil im unveröffentlichten Text *Antigone* lässt sich in der Gesinnung der Autorin eine gewisse Evolution nachzeichnen. Das Exil wird nicht mehr als eine ausschließlich schmerzhaft Erfahrung dargestellt, die als Resultat des unwiederbringlichen Verlusts der Heimat zu verstehen ist.³⁹⁵ Es erweist sich nämlich auch als eine vorzügliche Gelegenheit, sich als Mensch zu entwickeln.³⁹⁶ Erst nach dem Exil kann Antigone sie selbst sein, indem sie ihre wahre Identität erkennt. Aus den Worten ihrer Antigone lässt sich vermuten, dass Weil ein Exilbegriff vertritt, der nicht weit entfernt von demjenigen Zambranos ist. Trotz der schmerzhaften Erfahrung der Heimatverlust, weist das Exil Weil zufolge eine positive Seite auf, indem es dem Exilanten eine Gelegenheit

³⁹⁴ In GW M 76 wird sogar der Begriff ‚Emigration‘ verwendet: „die Emigration wurde zur grossen Bereicherung [...] Auf dem Weg durch die Berge, allein mit dem Blinden, habe ich mich selbst erkannt“ (GWTT, 146).

³⁹⁵ Hier ist beispielsweise das vorher schon herangezogene Zitat aus Grete Weils *Antigone*-Manuskript zu erwähnen: „Antigone [...] weinte in sich hinein, tränenlos und verquält, vor Heimweh nach etwas, das es längst nicht mehr gab: dem glücklichen Theben, in dem der milde König Ödipus geherrscht und sie selbst, verwöhnt und beschützt, in törichter Unschuld geglaubt hatte, es würde ein ganzes Leben immer so weiter geben. So gross war ihre Sehnsucht, dass sie das Böse noch nicht mit einbezog und nicht einmal vor Kreons unsympathischem und so vertrautem Vogelkopf halt machte.“ (GWA, 98).

³⁹⁶ In der früheren Version des Romans (*Todestreppe*, GW M 76) wird in diesem Sinne auch darauf Bezug genommen. Der Dialog zwischen Antigone und Ödipus wird mit den folgenden Worten erweitert, in denen der Vater auf die helle Seite der Exilerfahrung hinweist: „Aber es hat auch sein Gutes, in denen der Welt herumzukommen. Man erfährt Dinge, von denen man zuhause nichts wusste. Lernt. Wird schlauer. Vielseitiger. Entwickelt neue Talente.“ (GWTT, 49)

zur Selbsterkenntnis und zur persönlichen Entwicklung bietet. Diese Exilauffassung wendet Weil auch auf sich selbst bzw. auf ihre Ich-Erzählerin an:

Ist Identitätsverlust wirklich ein Unglück? Wäre es besser gewesen, das ganze Leben lang eine deutsche Jüdin in München zu bleiben? *In der Emigration erfahre ich von Dingen, die es in meiner alten Identität nicht gab*, bin rechtlos, ausgestoßen, Jud unter Juden.“ (MSA, 113; Hervorhebung M.A.S.).

Erst durch die Emigration ist die Ich-Erzählerin in der Lage, einen Teil ihrer Identität zu erkennen und sich dessen bewusst zu werden, was für Folgen dieser bisher unbekanntes ‚Identitätsteil‘ für sie selbst hat. Als Tochter einer assimilierten deutsch-jüdischen Familie, war sich die Ich-Erzählerin zwar ihrer jüdischen Herkunft bewusst, sie zählte dennoch nicht zu den definitorischen Merkmalen ihrer Identität. Während ihrer Arbeit als Fotografin in den Niederlanden reflektiert sie über ihr Verhältnis zum Judentum:

Meistens sind es Juden, die ihre Hochzeitsfotos bei mir machen lassen. Ich lerne eine mir ganz unbekanntes Schicht kennen, jüdische Kleinbürger, Proletarier, Typen, die Rembrandt gemalt hat, sehr orientalistisch, sehr fremd, mißtrauisch gegen Außenstehenden, von sich selbst überzeugt, tragische Clowns, schwierig zu behandeln, schwer zu ertragen *für mich, die nicht zu ihnen gehört, die zu ihnen gehört, eine Assimilierte, religiös Ungebundene*, die das gleiche Schicksal hat, seit Tausenden von Jahren und in der nächsten Zukunft [...] (MSA, 56; Hervorhebung M.A.S.)

Die Ich-Erzählerin fühlt sich in einem ersten Moment als Außenseiterin unter den niederländischen Juden, die sich bei ihr fotografieren lassen. Diese Distanz markiert sie durch die Überführung in die dritte Person im Relativsatz: „für mich, die nicht zu ihnen gehört“. Doch gleich bemerkt sie, dass sie mit ihnen einen Teil ihrer eigenen Identität gemeinsam hat: „die zu ihnen gehört“. Erst durch die Emigration und die Verfolgung seitens der Nationalsozialisten wird sie sich ihrer jüdischen Identität bewusst und nimmt sie als Teil ihrer selbst an.

Durch den Eingriff in die mythische Geschichte wird zudem die Frage nach der ‚Remigration‘ angesprochen. In dem schon zitierten Gespräch zwischen Ödipus und Antigone wird die Problematik der Rückkehr sowie deren Folgen für den Exilierten thematisiert:

Du wirst irgendwann nach Theben zurückkehren. In eine Stadt, die sich verändert hat. Auch du bist nicht mehr die gleiche. Jeder hat einen Abschnitt seiner Geschichte ohne den anderen erlebt. Ganz paßt ihr nicht mehr zusammen. Es wird dir schwerfallen, wir Thebaner zu sagen. Vielleicht tust du es trotzdem. Vielleicht hast du in manchen Augenblicken das Gefühl von Heimat.³⁹⁷ Ich wünsche es dir. (MSA, 48)

³⁹⁷ In GW M 76 wird hier noch Folgendes hinzugefügt: „Solche Gefühle nützen die Kreons aus. Ich wäre sehr traurig, mein Kind, wenn du dich für ihre Ziele gebrauchen liessest. Sie haben nichts anderes im Kopf als die eigene Macht“ (GWTT, 47).

Die Rückkehr in die Heimat bedeutet – den Worten des Ödipus zufolge – eine Konfrontation des sich durch die Exilerfahrung veränderten Emigranten mit einem neuen, diskontinuierlichen Heimatbild. Das Exil hat eine Kluft zwischen dem Exilanten und der Heimat geöffnet, die sich nur schwer überbrücken lässt. Die Wiedergewinnung des Heimatsgefühls ist dennoch nicht ausgeschlossen. Dem ist zu entnehmen, dass Weil an die Möglichkeit einer – zumindest partiellen bzw. gelegentlichen – Wiedereinwurzelung in die Heimat nach dem Exil glaubt. Dies lässt sich ferner als ein weiteres autobiografisches Element im Roman wahrnehmen. So wie Antigone nach dem Tod des Vaters nach Theben zurückkehrt, entscheidet sich Grete Weil 1947 für die Rückkehr nach Deutschland.

Die Exilerfahrung zählt folglich zu den zentralen Anknüpfungspunkten zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin. Der Rückgriff auf den mythischen Stoff dient Weil zudem zur Auslegung der eigenen Exilauffassung. Trotz der schmerzhaften Erfahrung des Heimatverlusts, wobei der Exilant ins ‚Bodenlose‘ fällt, erweist sich das Exil als eine vorzügliche Gelegenheit, über sich selbst zu reflektieren und das eigene Selbstbild zu profilieren. Genauso wie Zambrano scheint Weil demnach einen ambivalenten Exilbegriff zu vertreten.

2.3.3 ‚Jasagerin‘ und ‚Neinsagerin‘: Widerstand

Was aber den entscheidenden Unterschied zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin ausmacht, ist der Widerstand gegen die Ungerechtigkeit in den jeweiligen autoritären Regimes. Während die thebanische Prinzessin das grausame Gebot Kreons bricht und ihrem Bruder begräbt, gehorcht die Ich-Erzählerin den ungerechten Gesetzen der Nationalsozialisten und unternahm nichts dagegen. Daraus ergibt sich der Unterschied zwischen ‚Neinsagern‘ und ‚Jasagern‘:

Zum erstenmal verstand ich, daß ich mich habe abschaffen lassen. Es war nicht Hitlers Schuld. Zu so was gehören zwei, einer, der's tut, und der andere, der's hin-nimmt. Er erließ irrwitzige Gesetze, ich habe sie befolgt. Ich würde mich selbst nicht ernst nehmen, wenn ich mich darauf beriefe, daß mir als Jüdin nichts anderes übrigblieb. Ich sagte nicht nein – *Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit, Antigone hat sie souverän genutzt* –, ich sagte ja. Ja, ich verlasse Deutschland, ja, ich bin keine Deutsche mehr, ja, ich höre auf zu schreiben, ja, ich nähe mir auf die Kleider den gelben Stern, ja, ich tippe in der verdammten Schouwburg Briefe, ja, ich nehme einen fremden Namen an, ja, ich mache keinen Versuch, Waiki aus dem KZ mit Gewalt zu befreien, ja, ich schieße den Hauptsturmführer nicht nieder. So rette ich mein Leben, so schaffe ich mich selber ab. (MSA, 88; Hervorhebung M.A.S.)

Antigone erhebt sich als Inbegriff der ‚Neinsager‘, der Menschen, die es wagen, nein zu sagen und sich dadurch gegen Ungerechtigkeit aufzuheben. Wie Meyer ausführt, ist Antigone für die Ich-Erzählerin „eine moralische Instanz, die den todesmutigen Widerstand des einzelnen gegen staatlich sanktioniertes Unrecht“ (1996: 245) verkörpert. Weils Ich-Erzählerin wird hingegen als ‚Jasagerin‘ dargestellt, als ein Mensch, der alles hinnimmt, was gegen ihn unternommen wird, ohne sich dagegen zu wehren. Die Ich-Erzählerin empfindet trotz ihrer offensichtlichen Opferrolle ein gewisses Schuldgefühl, das sie nach ihrer eigenen Ansichten in die gleiche Gruppe der Mitläufer einordnet: die ‚Jasager‘.³⁹⁸ Auf dem Unterschied zwischen ‚Nein-‘ und ‚Jasagern‘ beruht grundsätzlich das Verhältnis zwischen der Ich-Erzählerin und der thebanischen Prinzessin.

Weils Erzählerin bereut ständig, nicht genug gegen die Ungerechtigkeit im Kontext des Nationalsozialismus unternommen zu haben. Als Beispiel nennt sie das Gespräch zwischen ihr und Dr. Ludwig Haverkamp, „Verwalter jüdischer Geschäfte in Holland“ (MSA, 33), den sie darum bittet, Waiki vor dem Transport ins Konzentrationslager zu retten. Haverkamp beschränkt sich aber darauf, einen Brief an die Gestapo zu schicken, der nichts wirkt. Vor dem Scheitern ihres Versuchs, durch Haverkamps Hilfe ihren Mann zu retten, entwickelt die Ich-Erzählerin Schuldgefühle: „Ich gehe weg mit dem Wissen, das Gespräch meines Lebens verloren zu haben. Mein Talent, mit Worten etwas deutlich zu machen, hängt in Fetzen“ (MSA, 35). Die Anspielung auf den Antigone-Mythos soll hier nicht übersehen werden. Antigone geht trotz ihres Todesurteils aus dem Zwiegespräch mit Kreon als moralische Siegerin hervor, indem sie mit Worten die Gründe für ihre Tat bekannt gibt: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“.³⁹⁹ Im Gegensatz zu ihr, ist sich die Ich-Erzählerin dessen bewusst, dass sie im Gespräch mit Haverkamp verloren hat, weil sie nicht imstande war, sich durchzusetzen. Dieses Reuegefühl begleitet die Ich-Erzählerin ihr ganzes Leben lang:

„Warum tut man etwas oder tut es nicht, von dem man nachher nicht mehr begreift, daß man es getan oder nicht getan hat? Warum habe ich anstelle des unnützen Gespräches mit Haverkamp nicht versucht, Waiki zu befreien, solange er in Holland war?“ (MSA, 52)

³⁹⁸ In *Meine Schwester Antigone* richtet sich die Ich-Erzählerin an die Anhänger Kreons und tut sie als ‚Jasager‘ ab: „Aber ihr? Ihr findet sein Tun in Ordnung, es ist die Ordnung, in der ihr euch wohlfühlt, ihr Jasager, ihr Mitläufer, ihr Nutznießer. Habt ihr je, wenn es einen anderen traf, darüber nachgedacht, wie gräßlich es ist, umgebracht zu werden? Habt ihr eine einzige Träne aus Mitleid geweint? Seid ihr Menschen?“ (MSA, 15; Hervorhebungen M.A.S.). Die Parallelen zur NS-Zeit sind offensichtlich.

³⁹⁹ Die Bewunderung der Sprachfähigkeit der thebanischen Prinzessin ist im unveröffentlichten Manuskript *Antigone* deutlich: „Um das Geschehene weltgültig zu machen [...], bedurfte es der ausdrücklichen Erklärung [...], es bedurfte der Kraft, ja, mehr noch, der Gnade des Wortes.“ (GWA, 221)

Doch bei der Ich-Erzählerin geht es über die Schuldgefühle wegen ihrer Passivität hinaus. In Anlehnung an die Terminologie Nederlands (1980) bemerkt Meyer (1996: 85), dass solches Schuldgefühl den Symptomen des sogenannten „Überlebenden-Syndrom“ entspricht. Diese posttraumatische Störung, die insbesondere unter den Holocaust-Überlebenden verbreitet war, bezeichnet die Entwicklung gewisser Schuldgefühle nach der Verfolgung bzw. der KZ-Erfahrung. Die Tatsache, dass sie überlebt haben, während Tausende von Menschen ihr Leben verloren, lässt sie sich schuldig fühlen. Die „entsetzlich schlechten Gewissen des Überlebenden“ (MSA, 12) nennt es die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* und beschreibt sie wie folgt: „Ich bereue, bereue zutiefst, daß ich lebe, begreife es nicht.“ (MSA, 24)

Trotz ihrer Schuldgefühle und ihrer ständigen Vorwürfe, nichts gegen die Nationalsozialisten unternommen zu haben und dadurch die Ermordung von ihrem Ehemann und Tausenden von Menschen ‚erlaubt‘ zu haben, leistete die Ich-Erzählerin – wie auch Grete Weil – bis zu einem gewissen Grad Widerstand. Wie schon im unveröffentlichten Manuskript *Antigone* durch die Geschichte des Hippolytos angedeutet⁴⁰⁰, aber auch in *Meine Schwester Antigone* ausdrücklich erwähnt wird, fälschte die Ich-Erzählerin im Rahmen ihrer Arbeit im Jüdischen Rat Dokumente, um Menschen vor der Deportation zu retten. In *Meine Schwester Antigone* wird aber auch darauf hingewiesen, dass der Widerstand, den die Ich-Erzählerin während des Krieges leistete, über ihre Arbeit im Jüdischen Rat hinausging. Da ist von einer „Gemeinschaft“ (MSA, 113) die Rede, innerhalb derer Grete Weil mitgewirkt hat:

Wir fragten nicht, welcher Ideologie einer anhing, das war nicht wichtig, es kam nur darauf an, Menschen zu retten. Jeder riskierte zu jeder Stunde sein Leben. [...] Wir diskutierten über die Methoden des Widerstandes. Waren verschiedener Meinung, ohne uns voneinander zu entfernen. Jeder mochte es halten, wie er wollte. Das Ziel – das reale, nicht utopische – stand fest: die Freiheit. (MSA, 113)

Hier deutet Weil wohl auf ihre Mitarbeit bei einer bestimmten Widerstandsgruppe hin. Neben ihren Widerstandsaufgaben im Rahmen ihrer Arbeit im Jüdischen Rat beteiligte sich Grete Weil zudem – wie Richardsen (2022: 364-367) ausführt – zwischen 1943 und 1945 an der Widerstandsgruppe ‚Hollandgruppe Freies Deutschland‘.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Siehe dazu hier Abschnitt III, 2.1.3.

⁴⁰¹ Wie Richardsen erläutert, kämpfte die Widerstandsgruppe ‚Holland Freies Deutschland‘ gegen die deutsche Besatzung der Niederlande: „Innerhalb dieser Gruppe kämpften deutsche und niederländische Sozialisten parallel zur niederländischen Widerstandsbewegung und verknüpft mit ihr gegen Nationalsozialismus, Faschismus, Nationalismus und Kapitalismus. [...] Sie wollten damit das demokratische und internationale Denken in deutschen Kreisen fördern und das deutsche Volk über die Schrecken informieren, welche die Nationalsozialisten während des Krieges in den Niederlanden begangen hatten und

Jedenfalls kann auch das Überleben selbst, das die Ich-Erzählen dermaßen quält, als Widerstand verstanden werden. Darauf deutet Grete Weil in ihrer Autobiografie *Leb ich denn, wenn andere Leben*. Im Kontext des Nationalsozialismus und des Holocaust ist das Überleben einer zum Tode Verurteilten als Widerstand zu betrachten: „Ich werde ihnen [den Nazis] auf keinen Fall freiwillig in die Hände laufen, werde – dies ein letzter Widerstand – um mein Leben kämpfen.“ (Weil 2001: 165). Das Am-Leben-Bleiben, auch wenn es sich für den Überlebenden zuweilen als schmerzhaft oder gar qualvoll erweist, ist die einzige mögliche Widerstandsart in den Zeiten des Nationalsozialismus:

Ich lebe noch, obwohl es mehr ein Vegetieren ist. Sich auflösen in Schmerzen. Noch immer hält man es für ein schreckliches Einzelschicksal. Ich muss es hinnehmen, die Tränen zurückdrängen, wenn ich einem jungen Paar begegne. Und aufpassen, dass ich selbst am Leben bleibe. Der Widerstand, die große Aufgabe. (Weil 2001: 163)

Das Überleben, das Am-Leben-Bleiben, löst, wie gezeigt, ein ambivalentes, gar widersprüchliches Gefühl in der Figur der Ich-Erzählerin aus. Beim Vergleich ihrer Haltung mit derjenigen der Antigone, die den Widerstand bis in die Grenze zog und ihr Leben aufopferte, führt das Überleben der Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* zum Schuldgefühl des von Niederland beschriebenen Überlebenden-Syndrom. Andererseits erweist sich das Überleben im Kontext einer ‚modernen‘ Diktatur, in dem die Konfrontation des Einzelnen mit der unterdrückenden Obrigkeit untersagt ist (und bestraft wird), als Widerstandsakt.

2.3.4 Antigone oder Ismene?

Ist Antigone also ‚ein Stück‘ von der Ich-Erzählerin oder eher ihr Gegenstück? Wie in den vorigen Abschnitten erläutert wurde, schwankt die Funktion Antigones für die Ich-Erzählerin zwischen einer Identifikations- und einer Kontrastfunktion.

Die biografischen Gemeinsamkeiten, die sich in den Lebensläufen der Ich-Erzählerin und der thebanischen Prinzessin erkennen lassen, wie z.B. das „Prinzessinnendasein“ (MSA, 10), die Beziehung zum Vater und die Liebe zum Bruder profilieren die Funktion Antigones als Identifikationsfigur. Darüber hinaus stellt die Exilerfahrung einen der zentralen Anknüpfungspunkte dar, wobei Weil sich des mythischen Stoffs bedient, um nicht nur die eigene Exilerfahrung zu schildern, sondern auch einen gewissen Exilbegriff zu

noch begingen“ (Richardson 2022: 363ff.). Die ‚Geheimwaffe‘ dieser Gruppe war die Marionettenbühne ‚Gefesselter Theater‘, die mit einer Aufführung von Grete Weils Puppenspiel *Weihnachtslegende 1943* eröffnet wurde. Zur Marionettenbühne ‚Gefesselter Theater‘ siehe Richardson (2022: 367ff.)

entwerfen, nach dem der Heimatverlust nicht nur als schmerzhaftes, qualvolles Erlebnis angesehen wird, sondern auch als eine Gelegenheit zur Selbsterkenntnis.

Der Funktion Antigones als Kontrastfigur liegt der Unterschied in puncto Widerstand zugrunde. Die passive Haltung der Ich-Erzählerin gegenüber dem Horror des Nationalsozialismus und des Holocaust steht dem aktiven, doch pazifischen Widerstand Antigones gegenüber. Der Vergleich mit dem Widerstandsideal der tragischen Heldin kann jedoch nur zur Akzentuierung der Schuldgefühle der Ich-Erzählerin, die – wie Meyer (1996) ausführt – am sogenannten „Überlebenden-Syndrom“ leidet.

Das Verhältnis zwischen Erzählerin und Antigone erweist sich also als eine komplexe Beziehung, die zwischen Annahme und Distanz schwankt. Der Titel von Weils Roman lässt allerdings eine stichhaltige Interpretation zu: *Meine Schwester Antigone*. Die Ich-Erzählerin darin spielt demzufolge die Rolle von Antigones Schwester Ismene, die, auch wenn sie mit Antigone Herkunft und Lebenserschütterungen gemeinsam hat, auf Widerstand verzichtet und am Leben bleibt. Diese Ansicht vertritt Braese: „Ismene [stellt] nicht nur jenes schwesterliche Gegenüber dar, vor dem Antigone im Kontrast sich zu erkennen gibt, sondern sie repräsentiert [...] jene ‚alternative‘ Position, die auch die Protagonistin erzählend einnimmt“ (2010: 525; Hervorhebung im Original).⁴⁰²

Diese Deutung, obgleich stringent, ist dennoch im Hinblick auf die Äußerungen der Autorin selbst auszuschließen. In einem Interview für die Sendung ‚Die Leseprobe‘ am 2.4.1981 verneint sie die These, dass die Ich-Erzählerin die Rolle der Ismene übernehmen würde. Als sie gefragt wird, ob sie sich selbst mit Ismene identifiziere, antwortet sie plakativ, sie habe „an die Ismene eigentlich überhaupt nie gedacht“. ⁴⁰³

Auch wenn Weil leugnet, bei der Konzeption ihres Romans an die Gestalt der Ismene gedacht zu haben, beruht das Verhältnis der Ich-Erzählerin zu Antigone auf der schwesterlichen Beziehung, die zwischen Antigone und Ismene besteht und die Sophokles in seiner Tragödie meisterhaft darlegt. Schwesterlichkeit⁴⁰⁴ ist wohl das Wort, das die Beziehung zwischen Ich-Erzählerin und Antigone bestens beschreibt. Wie Steiner in seinen

⁴⁰² Eine ähnliche Ansicht vertritt Porciani: „Come il titolo del libro suggerisce, più che Antigone, l’io narrante si sente Ismene, sorella inetta e incerta, attualizzando il mito e confrontando il senso della spoltura dei morti antichi con quella dei contemporanei.“ (2016: 104)

⁴⁰³ Interview für die Sendung: ‚Die Leseprobe‘ in Deutschlandfunk, ausgestrahlt am 2.4.1981. Eine Transkription dieses Interviews befindet sich im Nachlass Grete Weil (Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW Pressest. 5; ohne Seitenzählung).

⁴⁰⁴ Hier wird Schwesterlichkeit nach den Ansichten Steiners (2014) in Bezug auf die *Antigone* des Sophokles verstanden, d.h. als ‚schwesterliche Liebe‘ und ‚Geschwischtereinheit‘. Der Begriff der Schwesterlichkeit nimmt allerdings weitere Konnotationen vor allem im Kontext der Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Sinne eines gemeinsamen weiblichen Mitgefühls an. Zu einem allgemeinen Überblick über weitere Dimensionen des Konzepts siehe u.a. Gerber (1998: 143ff.).

Abhandlungen über Hölderlins Übersetzung des ersten Verses aus der sophokleischen ausführte, zählen „gemeinsame[s] Schicksal, Blutverwandtschaft und erzwungene[] ‚Einsheit‘“ (Steiner 2014: 109; Hervorhebung im Original) zu den Konnotationen von Schwesterlichkeit.⁴⁰⁵ Mit erheblichen Nuancierungen lassen sich diese drei Dimensionen in der schwesterlichen Beziehung zwischen Weils Ich-Erzählerin und Antigone wiedererkennen.

Obwohl die Ich-Erzählerin und Antigone offensichtlich keine Blutverwandte sind, wird im Laufe von *Meine Schwester Antigone* auf zahlreichen Parallelen zwischen ihnen hingedeutet, die auch ihre Abstammung betreffen. In diesem Sinne wurde in der vorliegenden Untersuchung von ‚Töchtern des Todes‘ gesprochen, insofern beide ihr Leben dem Tod eines anderen Menschen verdanken. Das gemeinsame Schicksal der beiden lässt sich nicht nur auf die Exilerfahrung beziehen, sondern auch auf das sogenannte „Prinzessinnendasein“ (MSA, 10), das beide in ihrer Kindheit genossen und dessen Bann durch Gewalt und Mord gebrochen wurde. Weil schafft in *Meine Schwester Antigone* zudem eine „erzwungene[] ‚Einsheit‘“ (Steiner 2014: 109) zwischen der Ich-Erzählerin und Antigone dadurch, dass sie die Grenzen zwischen beiden Lebensläufen im Laufe des Romans fließend werden lässt. Wie in den vorigen Abschnitten gezeigt, projiziert die Ich-Erzählerin einerseits biografische Elemente auf die Figur der mythischen Heldin, wie z.B. die Liebe zum Bruder und das literarische Interesse. Andererseits dringen auch mythische Elemente in die Erinnerungen der Ich-Erzählerin ein, wie beispielsweise das Grab Antigones, das mit dem Untertauchplatz der Erzählerin gleichgesetzt wird.

Nichtsdestotrotz – und genauso wie in der Tragödie des Sophokles – bedeutet die schwesterliche ‚Einsheit‘ noch lange nicht, dass beide Schwester wie ein einziges Individuum handeln sollen. Jede ist ein autonomes, freihandelndes Individuum, dessen Entscheidungen seinen Lebensweg bestimmen, was sich in den unterschiedlichen Handlungen Antigones und der Ich-Erzählerin zum Widerstand gegen Ungerechtigkeit niederschlägt. Der Schwesterlichkeit zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin wohnt Nähe aber auch Distanz inne.

Das Verhältnis zwischen Erzählerin und Antigone ist also deutlich schwesterlich geprägt. Auch wenn Weil bei der Konzeption ihres Romans wohl nicht an Ismene dachte,

⁴⁰⁵ Wie in der vorliegenden Untersuchung schon angesprochen, entfaltet Steiner solche Reflexionen bei der Analyse von Hölderlins Übersetzung der altgriechischen Tragödie. Der erste Vers der deutschen Fassung des schwäbischen Dichters beginnt mit dem Wort „Gemeinschwesterliches“ (StA 5, 205), bei dem laut Steiner (2014: 109) alle Dimensionen von Schwesterlichkeit synthetisiert werden.

ist die Beziehung, die die Erzählerin mit der mythischen Figur eingeht, durch die Schwesterlichkeit gekennzeichnet, die in der sophokleischen Tragödie zwischen Antigone und Ismene herrscht. In diesem Sinne stellt Fornaro fest, dass zwischen der Ich-Erzählerin und Antigone eine ‚viszerale Bindung‘ („un legame viscerale“; Fornaro 2012: 158) besteht, die die Existenz der Erzählerin durchquert. Im Roman wird diese Bindung dennoch allmählich neu bestimmt. Im Folgenden wird daher untersucht, wie diese schwesterliche Beziehung durch eine gewisse Relativierung des von der mythischen Figur verkörperten Ideals infrage gestellt wird.

2.4 Von der Idealisierung zur Zerstörung

2.4.1 Die „Antigone-Faszination“

Wie Rotermund erläutert, soll die Figur der Antigone in Weils Roman „Ideal und Maß abgeben“ (1996: 14).⁴⁰⁶ Was genau dieses Ideal und dieser Maß ausmacht, verrät die Ich-Erzählerin in einer ihrer zahlreichen Reflexionen über den Mythos:

Antigones Faszination: daß sie, dem Tod so nah, das Leben liebt. Daß sie den Mut hat, damit zu spielen. Ihr unvergleichlicher Mut, der jede Herausforderung annimmt. Ohne zu zögern tut sie das, was sie für notwendig hält. [...] Sie entschließt sich schnell, was sie für richtig hält, führt sie aus. (MSA, 58)

Bestimmte Charaktereigenschaften der thebanischen Prinzessin treten hier hervor: das Spiel zwischen Leben und Tod und ihr Mut bzw. ihre Entschlossenheit. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, übernimmt Weil durch den Hinweis auf diese Aspekte die von Bossinade (1990) beschriebene tradierte ‚humanistische Deutung‘ der Antigone-Figur. Ihr zufolge wird Antigone in der abendländischen literarischen Tradition als „Repräsentantin einer elementaren, gleichsam unverdorbenen und natürlichen Menschlichkeit“ (Bossinade 1990: 1f.) verehrt. In ihrer textsemiotischen Untersuchung zum Antigone-Mythos erkennt Bossinade verschiedene Aspekte, die zur humanistischen Deutung der tragischen Heldin beitragen. Dazu zählen u.a. die „Todesliebe“, der Mangel an Reziprozität und die Notwendigkeit, drei Aspekte, die in Grete Weils Antigone-Lektüre anwesend sind und die sogenannte „Antigone-Faszination“ ausmachen.

Das erste bezieht sich auf die Position Antigones an der Schwelle zwischen Leben und Tod. Wie Bossinade (1990: 26ff.) ausführt, bringt ihr Gesetzbruch Antigone zu einer liminalen Stelle. Durch ihre Entscheidung, ihren toten Bruder zu begraben, verzichtet sie

⁴⁰⁶ Rotermund deutet allerdings auch darauf hin, dass das Ideal Antigones nur dazu führen kann, die eigenen Schuldgefühle hervorzuheben, wie in einem vorigen Abschnitt angesprochen wurde: „Von diesem absoluten Maßstab her kann das eigene Leben nur als Schuld begriffen werden“ (1996: 14)

auf ihr eigenes Leben. Sie gehört also nicht mehr zu den Lebenden, doch auch noch nicht zu den Toten: „Ich Arme / weder bei Sterblichen noch bei Toten / geduldet, nicht bei Lebenden, nicht bei Gestorbenen.“ (SA, 71; vv. 850ff.). Diese Zwischenposition findet auch bei ihrer Strafe ihren Niederschlag. Sie wird lebendig begraben und muss an der Schwelle zwischen Leben und Tod weilen.⁴⁰⁷

Die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* erkennt die liminale Existenz Antigones und preist ihren Umgang in diesem Zwischenbereich: „Sie versteht die Kunst des Lebens wie die des Todes als zwei nicht zu trennende Seiten der großen Einheit“ (MSA 58). Antigone nimmt den Tod nicht als Endpunkt des Lebens wahr, sondern als einen unausweichlichen Teil davon. Es ist nämlich ihr Tod, was ihr Leben, ihr Wesen, ausmacht. Ihre Aufopferung lässt sie zur moralischen Instanz avancieren, die seither in der abendländischen Tradition als Inbegriff der Menschlichkeit gilt.

Damit verbunden ist der Kern der humanistischen Deutung nach der Ansicht Bossinades: die „Auslassung der Reziprozität“ (Bossinade 1990: 35). Die Entscheidung, die Leiche des Bruders zu bestatten, bringt für Antigone nichts mit sich. Wie Bossinade erläutert, „[entspricht] der Re-Humanisierung des toten Bruders die De-Humanisierung der lebenden Schwester“ (1990: 35).

Das Spiel zwischen Leben und Tod, mit dem Antigone der Ich-Erzählerin zufolge meisterhaft umgeht, und die fehlende Reziprozität ihrer Tat stehen in starkem Kontrast mit der Haltung der Ich-Erzählerin selbst:

Mein oberflächliches Leben, mein vergnügliches Leben, zwölf Jahre weggewischt, immer so tun als ob, Mauthausen ist nie gewesen, wie könnte ich atmen, wenn es gewesen wäre. Nicht hassen, lieben; Antigones vieldeutigen Satz verfälschen, den Satz, der ihr den Tod brachte, zum Leben mißbrauchen. Ausreden, Ausreden. (MSA, 86)

So wie vorher zur Frage des Widerstands angemerkt wurde, stellt Antigone als Kontrastfigur für die Ich-Erzählerin ein Ideal dar, das sie beim Vergleich mit den eigenen Handlungen nur zur Akzentuierung der Schuldgefühle führen kann. Die Erzählerin wirft sich selbst vor, durch ihr Überleben, Antigones Maxime verfälscht zu haben. Antigone bewahrt bei ihrem Tod die Liebe, indem sie den Hass beiseitelässt. Die Ich-Erzählerin ist dagegen nicht in der Lage, den Hass, den ihr ihre Vergangenheit verursacht, zu überwin-

⁴⁰⁷ In *Meine Schwester Antigone* wird zudem die Zwischenexistenz Antigones zwischen Leben und Tod auf die Figur des Exilierten übertragen. Die Ich-Erzählerin beschreibt sich selbst bei der Erinnerung ihrer Exilerfahrung als eine lebende Tote: „Ich gehöre weder zu den einen noch zu den anderen, gehöre zu niemand, bin allein, ohne Ahnung, was tun, wohin gehen, wenn der Krieg vorbei ist“ (MSA, 46)

den. Ganz im Gegenteil: der Hass auf die Realität, in der sie lebt, hat sie am Leben erhalten: „indem ich die Wirklichkeit auf den Kopf stellte, erhielt mein Haß ein Ziel. Ich muß, während mein Liebster zu Tode gequält wurde und ich in jeder Sekunde sterben wollte, von unheimlicher Lebenskraft besessen gewesen sein“ (MSA, 97f.). Im Gegensatz zu Antigone stärkt der Hass und nicht die Liebe das Leben der Ich-Erzählerin nach dem Mord an ihren Ehemann und der Erfahrung der Judenverfolgung. Paradoxerweise zieht sie aus dem Hass aber einen gewissen Gewinn: sie überlebt. Dieses Profits ist die Ich-Erzählerin – nach ihrer eigenen Meinung – allerdings nicht würdig, was sich nach Meyer (1996) im sogenannten ‚Überlebender-Syndrom‘ manifestiert.

Als idealisierte Kontrastfigur fungiert Antigone ferner als eine unbestreitbare Moralinanz. Die Ich-Erzählerin bezieht sich dabei auf die Entschlossenheit der thebanischen Prinzessin, immer das ‚Notwendige‘ auszuführen: „Ohne zu zögern, tut sie das, was sie für *notwendig* hält“ (MSA, 58; Hervorhebung M.A.S.). Somit bezieht sich Weil auf ein weiteres Merkmal der Charakterisierung Antigones, die nach Bossinade zu ihrer humanistischen Deutung beiträgt: die Notwendigkeit. „Sie [Antigone] kann ihre Tat nicht *nicht* einbringen“ (Bossinade 1990: 37; Hervorhebung im Original). Antigone bestattet ihren Bruder, weil sie es für nötig hält. Den Bruder nicht zu bestatten, kommt einfach nicht infrage. Die mythische Heldin avanciert somit zur Vertreterin der Moral des Notwendigen und des Richtigen. Dies erkennt die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* auch in der Vorgeschichte des Mythos, konkret in Antigones Entscheidung, ihren Vater Ödipus ins Exil zu begleiten: „Schon als sie mit Ödipus von Theben fortgeht und Polyneikes, den sie liebt, zurückläßt. Der Blinde braucht sie“ (MSA, 58).

Wie gezeigt, übernimmt Weil bei der Idealisierung der Antigone Figur seitens der Ich-Erzählerin die tradierte von Bossinade (1990) beschriebene humanistische Deutung der mythischen Heldin. In Weils Lesart wird allerdings auf ein weiteres Merkmal der Figur hingedeutet, die ihr zufolge entscheidend ist, um Antigones Status als moralische Instanz begreifen zu können: die Fähigkeit, ihre Prinzipien in Worten zu fassen:

sie [Antigone] wird gepackt, vor Kreon gebracht, der sie vor allem Volk – und das ist das wichtigste – verhört, und endlich die Gelegenheit ihren Satz zu sagen: Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.⁴⁰⁸ [...] Die, denen überhaupt etwas einfällt zu ihrem Namen, nennen als erstes den Satz. Ihr Maßstab, ihr Ruhm. Sie hat mit ihm Moral formuliert, ohne Gott zu bemühen, etwas, das kaum je geglückt ist. (MSA, 12)

⁴⁰⁸ In diesem Fall greift Weil auf die Übersetzung Hölderlins zurück.

Erst durch das Aussprechen des Satzes kann Antigone als moralische Instanz avancieren, wie auch Weil im unveröffentlichtem Manuskript *Antigone* festlegt, in dem – wie früher bemerkt – Antigones Satz als Angelpunkt der Erzählung fungiert:⁴⁰⁹ „sie [Antigone] hatte das Ihre getan, für diese geschundene Welt; endgültig und für alle Zeiten war der Sinn des Menschenseins festgelegt, und keiner, der sich künftig gegen ihn verging, konnte sich darauf berufen, er habe es nicht gewusst“ (GWA, 224). Die Fähigkeit Antigones, ihre moralischen Prinzipien in Worte zu fassen, steht erneut im Kontrast mit der Wortunfähigkeit der Ich-Erzählerin, wie im hier schon angesprochenen Scheitern im Gespräch mit Haverkamp deutlich wird: „Mein Talent, mit Worten etwas deutlich zu machen, hängt in Fetzen“ (MSA, 35).

Weils Antigone-Lektüre ist also stark von der tradierten humanistischen Deutung, nach der die thebanischen Prinzessin als Menschlichkeitsideal gilt. In diesem Sinne muss hier die Ansicht Castellaris ebenfalls erwähnt werden, nach der Weils *Meine Schwester Antigone* ein „Zeugnis der Rezeption des Antigone-Mythos“ (Castellari 2007: 62) darstellt, bei dem zahlreiche Anspielungen auf die unterschiedlichen Interpretationen des Mythos im Laufe der Geschichte subtil eingeschmuggelt werden.⁴¹⁰ Diese übernommene humanistische Deutung wird dennoch im Roman relativiert und infrage gestellt, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

2.4.2 Antigonen der Gegenwart

Wie vorher angesprochen, verkörpert die Figur der Antigone das Gegenteil von der Ich-Erzählerin, was den Widerstand gegen den Nationalsozialismus anbelangt. Dem Humanitäts- und Widerstandsideal, das die thebanische Prinzessin verkörpert, kann die Ich-Erzählerin bei ihrem Kampf gegen den Nationalsozialismus gewiss nicht gerecht werden. Es stellt sich aber die Frage, wie eine Antigone-gemäße Haltung im Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust aussähe. Wer verdiente also den Titel einer ‚Antigone der Gegenwart‘?

Im Rahmen ihrer Reflexionen über die mythische Gestalt schlägt die Ich-Erzählerin bestimmte Persönlichkeiten vor, denen dieser Status zugeschrieben werden kann. Die

⁴⁰⁹ Siehe dazu hier Abschnitt III, 2.1.4.

⁴¹⁰ Castellari erkennt Verweise auf die Interpretationen Goethes, Hölderlins, Brechts und Anouilhs sowie auf die Abhandlungen renommierter Philologen (siehe dazu Castellari 2007: 65ff.; insbesondere FN 20). Aus diesem Grund plädiert Castellari dafür, Weils Roman als „intertextuelle[n] Erinnerungsroman“ (2007: 57) zu deuten.

erste von ihnen ist die Widerstandskämpferin und Mitglied der ‚Weißen Rose‘ Sophie Scholl, die von den Nationalsozialisten zum Tode verurteilt wurde:

Die Analogie zwischen Sophie und Antigone ist dicht. Menschen, die bis an die Grenzen gehen. Die ihr Selbst voll ausschöpfen. Nicht nach dem Erfolg fragen, nur nach der eigenen Notwendigkeit. Unbequeme. Schwierige. Die uns zum Denken zwingen. Unser Bewusstsein wach machen. (MSA, 112)

Castellari deutet auf die Parallelen zwischen beiden Frauen hin: „Ihre Handlung ist zugleich demonstrativ und gewaltlos und als solche ein Schritt in den sicheren Tod und damit Absage ans Überleben“ (2009: 62). Antigone und Sophie Scholl teilen zudem der Ich-Erzählerin zufolge den Status von ‚Reflexionsfiguren‘, die den Menschen zum Denken zwingen. Die Gestalten der Antigone und Sophie Scholls ermuntern die Ich-Erzählerin zur Reflexion und zur Selbstbefragung. Im Spiegel der thebanischen Prinzessin avanciert Scholl zum „Beispiel für Menschlichkeit in einer unmenschlichen Zeit“ (Meyer 1996: 250).⁴¹¹ Durch den Antigone-Scholl-Vergleich verdoppeln sich aber auch die Schuldgefühle der Ich-Erzählerin, indem sie nun die idealisierte Haltung der mythischen Gestalt in die eigene Zeit verlegt. Im Gegensatz zu Scholl und Antigone hat sie nicht gehandelt und stattdessen überlebt (vgl. Castellari 2009: 62).

Wichtig ist hier anzumerken, dass die Gestalt der Sophie Scholl in *Meine Schwester Antigone* mit einer weiteren historischen Figur in Verbindung gebracht wird:

Auf einem Foto gleicht Sophie Scholl der Johanna von Orléans im Film Dreyer. Herb, nachdenklich entschlossen, den bloßen Nacken, an dem das Haar hoch ansetzt, leicht gebeugt. (MSA, 112)

Sophie Scholl und Jeanne d’Arc werden hier gewissermaßen miteinander gleichgesetzt. Ihr Mut und ihre Aufopferung lassen das Wesen Antigones wieder lebendig werden. Weil ordnet Scholl hier folglich in dieselbe Traditionslinie ein, die von Antigone gegründet wurde und sich in der Gestalt der Jeanne d’Arc wiederfindet. Dieser Ansicht war auch Zambrano, nach der Antigone den Anfang einer „estirpe“ (TA, 167) – eines Geschlechts – aufgeopferter Jungfrauen markiert.⁴¹² Antigone, Jeannne d’Arc und Sophie Scholl gehören also zur ‚Familie‘ der aufgeopferten Jungfrauen, deren Taten die Menschheit zum Denken zwingen.

⁴¹¹ Bemerkenswert ist hier die Ansicht Meyers, nach dem die Antigone-Figur durch den Vergleich mit Sophie Scholl „einen unmittelbaren politischen Anstrich [erhält]“ (Meyer 1996: 256)

⁴¹² Im Vorwort zu *La tumba de Antígona* weist Zambrano ebenso auf die Parallelen zwischen Antigone und Jeanne d’Arc hin: „El sacrificio sigue siendo el fondo último de la historia, su secreto resorte. Ningún intento de eliminar el sacrificio, sustituyéndolo por la razón en cualquiera de sus formas, ha logrado hasta ahora establecerse. Inevitablemente la figura de Juana de Arco se presenta consumida por el fuego, forma típica de sacrificio sagrado en toda su violencia. Y esa cadena de santas, doncellas

Grete Weil äußerte sich darüber hinaus zu den Parallelen zwischen Antigone und Sophie Scholl in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises 1988. Darin reflektierte Weil allerdings auch über die Folgenlosigkeit der Taten der beiden Frauen:

Sophie Scholl, das war sie, die Neinsagerin, die Antigone unserer Tage und ich wünschte mir sehr, daß ihr Name weiterstrahlen möge bis in ferne Zeiten. Erreicht haben sie beide nichts, nichts hat sich geändert in Theben, nichts in Deutschland, aber wieviel ärmer wäre unsere Welt ohne Antigone, ohne Sophie. Beide Taten waren dilettantisch, doch wahrscheinlich kann es gar nicht anders sein, wenn ein einzelner Mensch es mit einem terroristischen Staat aufnimmt.⁴¹³

Hier stellt Weil trotz ihrer Bewunderung Scholls die Wirkung ihres Widerstandsakts infrage. Nichts haben Antigone und Scholl in ihrem jeweiligen Staat verändert. Kreon herrscht nach Antigones Todesurteil in Theben weiter und die Nationalsozialisten sind nach der Hinrichtung Scholls noch an der Macht. Der Widerstand im Zeichen des Utopismus der Antigone wird hier also angezweifelt, wie Grete Weil in einem Interview mit Sigrid Esslinger behauptete:

Frage: In Ihrem Buch [...] ist Antigone Symbol für den Widerstand gegen die Staatsgewalt. Haben [S]ie deswegen Antigone als Schwester adoptiert, weil sie Widerstand geleistet hat?

G. Weil: ja, bis zu einem gewissen Grad, ich beschreib das im Buch sehr genau, sie war lang schon teils eine Identifikationsfigur, teils eine Gegenfigur, ich hab auch immer wieder Zweifel gehabt, ob ihr Widerstand sinnvoll war. Im [G]runde hat sie nichts damit erreicht, gar nichts, aber sie hat Nein gesagt, und für mich ist [N]ein-sagen die letzte und größte Freiheit, die ein Mensch hat, meistens die einzige[.] (GW Pressest. 5; 9)⁴¹⁴

Sophie Scholl übernimmt die Rolle der Antigone im Kontext des Nationalsozialismus und der Judenverfolgung, doch, wie die Ich-Erzählerin bemerkt, ist der pazifistische Widerstand nach dem Muster der thebanischen Prinzessin unter gewissen Umständen, und konkret im Kontext des Nationalsozialismus, zum Scheitern verurteilt.

enmuradas, ofreciendo durante un tiempo que no acaba su pureza a la pureza de la fe, del amor que rescata y trasciende.“ (TA, 149)

⁴¹³ Die vollständige Rede wurde am 22.11.1988 in der Süddeutschen Zeitung veröffentlicht: Grete Weil: „Nicht das ganze deutsche Volk. Grete Weil bei der Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises“. In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 269, 22.11.1988, Seite 10.

⁴¹⁴ Interview mit Grete Weil (Interviewerin: Sigrid Esslinger) im Bayerischen Fernsehen im Rahmen der Sendung ‚Bücher beim Wort genommen‘, ausgestrahlt am 21.9.1980. Eine Transkription des Interviews befindet sich im Nachlass von Grete Weil (Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, GW Pressest. 5). Die angegebene Seitenzahl bezieht sich auf die Seitenzählung der Transkription des Interviews, die hier zitiert wird und nicht auf die Seitenzählung der kompletten Signatur.

Wohl aus diesem Grund findet die Suche nach einer Antigone der Gegenwart in den Reflexionen der Ich-Erzählerin eine weitere Kandidatin, die besonders im Entstehungskontext des Romans von besonderer Aktualität war. Im zehnten Kapitel bekommt die Ich-Erzählerin den unerwarteten Besuch ihrer Patentochter Christine, die ihr darum bittet, eine Freundin von ihr für eine Nacht bei ihr zu verstecken. Marlene, so heißt sie, wird polizeilich gesucht, weil sie einen Kriminellen bei ihr versteckt hat. Die Ich-Erzählerin erkennt in Marlene bald eine „Sympathisantin“ (MSA, 81) der RAF,⁴¹⁵ wodurch der Roman eine wichtige Episode der deutschen Geschichte der 1970er Jahre thematisiert.

Der Entstehungskontext des Romans ist nämlich stark von den Ereignissen des sogenannten ‚Deutschen Herbstes‘ geprägt. Die Terroranschläge der RAF, die im Jahr 1977 mit der Entführung und der späteren Ermordung des damaligen Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer ihren Höhepunkt erreichten,⁴¹⁶ sorgten für eine politische und gesellschaftliche Krise, die der deutschen Regierung zur Verabschiedung von zahlreichen, eventuell kritisch beurteilten antiterroristischen Maßnahmen zwang.

Ein Beispiel dieser kritischen Haltung gegenüber der Reaktion der deutschen Regierung bietet der Film *Deutschland im Herbst*, dem der Name dieser geschichtlichen Ereignisse zu verdanken ist. Dieser Film ist als Collage aus mehreren Dokumentarfilmen von insgesamt 11 verschiedenen Regisseuren konzipiert. *Deutschland im Herbst* steht zudem in enger Verbindung mit dem Antigone-Stoff: Eine von den unterschiedlichen Episoden, deren Drehbuch u.a. von Heinrich Böll entworfen wurden, trägt den Titel „Die verschobene Antigone“ und behandelt die Zensurierung eines Films für eine Fernsehreihe, der auf der *Antigone* des Sophokles beruht, da dieser zur Gewalt und zum Terrorismus aufstacheln könnte. Die Verbindung des Antigone-Mythos mit dem RAF-Terrorismus, die Grete Weil in ihrem Roman darlegt, hätte folglich von dem erwähnten Film beeinflusst werden können.

Die Parallelen zwischen Antigone und den Terroristen sind aber umstritten. Die Ich-Erzählerin versucht, sich von dem, was Marlene vertritt, zu distanzieren: „Ich bin gegen euren [der Terroristen bzw. der Sympathisanten] Glauben, daß es ein Paradies auf Erden

⁴¹⁵ Nach Braese ist die Verwendung des Wortes ‚Sympathisant‘ an den Entstehungskontext gebunden. Somit wird „poetologisch demonstriert, daß die Prozesse der Erinnerung und der Selbstreflexion, die den Leser im Medium der Erzählung der Ich-Figur erreichen, verkettet sind in konkrete, politische Gegenwart“ (2010: 527).

⁴¹⁶ Die Entführung von Schleyer gehörte zu einer Reihe von Terroranschlägen, die die RAF als ‚Offensive 77‘ bezeichnete. In deren Rahmen wurden u.a. die Ermordung des damaligen Generalbundesanwalts Siegfried Buback und die Entführung des Lufthansa-Flugzeugs ‚Landshut‘ durchgeführt. Diese Terroranschläge zielten auf die Befreiung der inhaftierten RAF-Mitglieder. Zur Geschichte der RAF siehe Peters (2007); zur ‚Offensive 77‘ insbesondere: S. 374-475.

geben kann und noch viel mehr gegen euren höllischen Weg zu diesem Paradies. Ihr spielt Krieg, einen sinnlosen widerwärtigen Krieg. Und ich will Frieden.“ (MSA, 114). Dennoch entwickelt sie ein gewisses Mitleidsgefühl gegenüber Marlene, da das junge Mädchen, letzten Endes ein Flüchtling ist, wie die Ich-Erzählerin selbst einmal war: „Ein Flüchtling weist keinem anderen Flüchtling die Tür“ (MSA, 80).

Die Haltung der Ich-Erzählerin zu Marlene zeigt demnach eine gewisse Ambivalenz auf. Einerseits kann sie die Gemeinsamkeiten zwischen ihr und sich selbst als Flüchtlinge nicht übersehen. Andererseits ist die Ich-Erzählerin nicht in der Lage, sich mit Marlene als Sympathisantin der RAF zu identifizieren. Dies führt zu einem zweiseitigen Gefühl zwischen Liebe und Hass: „*Ich hasse Marlene*. Sie hat den Kopf auf das Bild gelegt und heult. *Ich liebe sie*.“ (MSA, 86; Hervorhebungen M.A.S.).

Der Besuch Marlenes bietet ferner der Ich-Erzählerin die Gelegenheit, sich die Frage zu stellen, inwieweit die RAF-Terroristen Parallelen zur Haltung Antigones aufzeigen könnten, wie es im Film *Deutschland im Herbst* angedeutet wird:

Ein Kaufhaus brennt in der Nacht. Das Feuer wird schnell gelöscht. Ein paar junge Menschen, Kinder aus Bürgerhäusern, erklären, sie hätten gegen den Krieg in Vietnam protestieren wollen. Den Menschen zeigen, was da geschieht.⁴¹⁷

Der Anfang des Terrorismus in Deutschland. Verzweiflung über Unmenschlichkeit. *Antigone und Gudrun Ensslin auf der gleichen Linie*. Der Jungfrauen herrlichste Natur und das Mädchen, das man als Kriminelle abtut. Wo ist der Unterschied? Nur zeitliche Entfernung? (MSA, 109; Hervorhebung M.A.S.)

Die Ich-Erzählerin erkennt die Gemeinsamkeiten zwischen der RAF-Mitgründerin Gudrun Ensslin und die Tochter des Ödipus. Beide haben im Namen der Menschlichkeit ein Verbrechen begangen, um dem Rest der Menschheit die Unmenschlichkeit bewusstzumachen. Keinen Unterschied scheint die Ich-Erzählerin zwischen ihnen finden zu können. Auch wenn sie versucht, Partei für Antigone zu ergreifen, erweist sich die „zeitliche Entfernung“ und der damit verbundene Wechsel der Widerstandsform als der einzige Abweichungspunkt: „Sie [Antigone] hat nicht gezündelt, nur begraben. Aber das ist keine Differenzierung, vielleicht hätte G.E., die Pfarrerstochter, auch lieber einen Toten begraben, wäre es heute noch opportun, mit der Bestattung einer Leiche zu demonstrieren. *Moralistinnen waren beide*“ (MSA, 109; Hervorhebung M.A.S.). Die Rolle der moralischen Instanz, die Antigone für die Ich-Erzählerin darstellt, teilt sie mit einer Terroristin.

⁴¹⁷ Hier wird auf die Brandschläge vom 2. April 1968 Bezug genommen, als zwei Kaufhäuser in Frankfurt am Main in Brand gesetzt wurden. Beteiligt waren daran die späteren Mitbegründer der RAF Andreas Baader und Gudrun Ensslin. Grund dafür war ein Protest gegen den Vietnamkrieg. Ausführlicheres dazu siehe u.a.: Peters (2007: 102-116)

Wie Braese ausführt, stellt der Vergleich zwischen Antigone und Ensslin „die Tauglichkeit der mythologischen, literarischen Figur als Instrument zur *Prüfung* des eigenen Verhaltens“ (Braese 2010: 536; Hervorhebung im Original) infrage.

Durch die Gegenüberstellung der beiden ‚Antigonen der Gegenwart‘, Sophie Scholl und Gudrun Ensslin, legt Weil in ihrem Roman zwei unterschiedliche, sogar entgegengesetzte Annäherungsweisen an die Gestalt der Antigone als Widerstandsfigur dar. Auch wenn beide auf die gleiche Rolle als moralische Instanz hindeuten, gehen sie in der jeweiligen Situation andere Wege. Der Kampf Gudrun Ensslins um die Menschlichkeit verfehlt das Humanitätsideal Antigones. In der heutigen Zeit – so scheint das Fazit zu sein – ist das Vorbild der thebanischen Prinzessin folglich in Gefahr, im Kampf gegen Unmenschlichkeit gerade unmenschlich zu werden.

2.4.3 Zerstörung der Faszination: Bruch mit Antigones Humanitätsideal

Das stark idealisierte Bild Antigones unterzieht sich also im Laufe des Romans einem gewissen Dekonstruktionsprozess, wie die Suche nach einer ‚Antigone der Gegenwart‘ das beweist. Die Zerstörung von Antigones Ideal tritt in ihre letzte Phase ein, als die Ich-Erzählerin die Haltung der tragischen Heldin auf ihre eigene Biografie überträgt.

Doch bevor die Ich-Erzählerin anfängt, sich von Antigones Humanitätsideal zu distanzieren, ist schon ein Hinweis darauf zu finden, der sich nur dadurch erkennen lässt, wenn eine bestimmte Textstelle aus *Meine Schwester Antigone* mit Weils nichtpubliziertem Manuskript *Antigone* verglichen wird. Wie in einem vorigen Abschnitt angesprochen wurde, greift Weil schon in ihrem *Antigone*-Projekt in den Mythos ein, indem sie die Titelheldin ihre erste Liebeserfahrung mit einem Gott bzw. einem Hirten erleben lässt. Auch wenn die erwähnte Passage in *Meine Schwester Antigone* fast wörtlich übernommen wird, führt Weil entscheidende Veränderungen durch, die auf die Umdeutung der eigenen Antigone-Lektüre hindeuten. Im Gegensatz zu dem, was Weil in *Antigone* darlegt, erkennt die mythische Figur in *Meiner Schwester Antigone* in der Gestalt ihres Liebhabers nicht mehr Apoll, den Gott des Lichts und der Vernunft, sondern Dionysos, den Gott der Leidenschaft und des Rausches:

Für Zeus ist er nicht gewaltig, für Hermes nicht anmutig genug. Hephästos und Ares? Zu fremd, zu fern. Poseidon? In den Bergen undenkbar. Es bleiben Apollon und Dionysos. Apollon? So schön, so hell ist der Kurznasige nicht. Da fällt der

Blick auf seinen Wasserbeutel, an dem ein blühender Granatapfelzweig steckt. Dionysos also. (MSA, 29)⁴¹⁸

Weil übernimmt hier fast wörtlich die Passage aus ihrer unveröffentlichten *Antigone*. Nur eines verändert sie: Der Lorbeerzweig wird durch einen Granatapfelzweig ersetzt. Die Vernunft des Apolls tritt zugunsten der Leidenschaft des Dionysos weg. Weil scheint in ihrem Antigone-Roman mit dem Bild der Prinzessin als Vertreterin einer alternativen Vernunft, wie sie sie in *Antigone* darlegt, abzurechnen. Später in *Meine Schwester Antigone* wird dies gewissermaßen bestätigt:

Antigone wollte nichts als Polyneikes begraben. Man kann ihr Verhalten hysterisch nennen oder zwanghaft, wahrscheinlich hat die Psychiatrie noch einige andere Namen für diese Handlung, die so ungeheuer eingleisig und *gegen jede Vernunft* ist. (MSA, 96; Hervorhebung M.A.S.)

Der Identitätswechsel von Antigones göttlichem Geliebten nimmt also den Gesinnungswechsel der Autorin gegenüber der Figur der tragischen Heldin vorweg. Weil entzieht ihrer Protagonistin jegliche Spuren von Vernunft und tut ihre Tat als einen ‚vernunftlosen‘ Akt ab, der lediglich durch ihre Leidenschaft, d.h. durch ihre Liebe zu Polyneikes, ausgelöst wird. Ihre Begegnung mit Dionysos anstatt mit Apoll soll diese Haltungsveränderung von Weil gegenüber der mythischen Heldin signalisieren.

Dies stellt aber nur ein erster Hinweis auf die Abkehr der Ich-Erzählerin von der Figur der Antigone. Wie Giese feststellt, „[löst sich] die Identifikation mit der Gestalt der Antigone im Laufe des Textes in einem für die Erzählerin schmerzvollen Dekonstruktionsvorgang immer mehr auf“ (1997a: 136). Wie dieser Prozess erfolgt soll im Folgenden untersucht werden.

In den Reflexionen über die Figur der Antigone werden die mythische Gestalt und das von ihr verkörperte Humanitäts- und Widerstandsideal erstmals relativiert. Sogar ihre Entschlossenheit und ihre Parteinahme für Polyneikes, worauf die Deutung der Figur als Inbegriff des Widerstands gegen Tyrannei grundsätzlich beruht, werden infrage gestellt:

Ist sie so intelligent wie sie aussieht? So durchtrieben wie ich vermute? Ich werde nicht klug aus ihr. Manchmal halte ich sie, trotz ihrer Intelligenz, für dumm. Ihre Parteinahme für Polyneikes. Sie soll nicht widersprechen, das weiß ich. Aber da spielt sie ein gefährliches Spiel, das ich unterbinden will. (MSA, 95)

⁴¹⁸ Am Beispiel dieses Zitats und insbesondere durch den Vergleich mit dem oben angeführten Fragment aus Weils *Antigone* kann beobachtet werden, wie Weil einzelne Passagen ihres unveröffentlichten Romans – manchmal, wie in dem Fall, leicht verändert – in *Meine Schwester Antigone* wiederverwendet.

Wie hier zu sehen ist, distanziert sich die Ich-Erzählerin allmählich von der idealisierten mythischen Gestalt. Das „gefährliche[] Spiel“ Antigones lässt sich mit dem Spiel zwischen Leben und Tod identifizieren, das die Ich-Erzählerin in den ersten Kapiteln des Romans faszinierte. Jetzt will die Ich-Erzählerin dieses Spiel „unterbinden“. Nach und nach fängt sie an, die Idealisierung der thebanischen Prinzessin aufzugeben.

Doch die endgültige Abkehr vom Antigone-Ideal erfolgt erst dann, als die Ich-Erzählerin darüber reflektiert, wie die Haltung der mythischen Heldin in ihrer eigenen Situation, d.h. im Kontext des Zweiten Weltkrieges und der Judenverfolgung zu halten wäre. Darüber denkt die Ich-Erzählerin zwar schon beim Vergleich mit Sophie Scholl nach, doch diesmal überlegt sie sich, wie die Haltung Antigones auf ihre eigene Situation zu übertragen wäre:

Wie hätte sie an meiner Stelle gehandelt? Die Integrität bewahrt? Die Mutter beschützt? Beides zugleich war nicht möglich. Voll Neid denke ich an sie, die einen Toten begraben, nicht einen Lebenden retten mußte. Sie war allein. Alleinsein – ungeheuerste Stärke. (MSA, 65)

Die Einsamkeit, die – wie vorher zu sehen war – zu den Anknüpfungspunkten zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin zählte, wird hier zum entscheidenden Unterschied. Die Einsamkeit Antigones, deren Entscheidung, ihren Bruder zu bestatten, niemanden anderen betreffen konnte als sie selbst, erweist sich als notwendiger Schutz, um sich gegen die Tyrannei zu erheben. Im Gegensatz zu Antigone war die Ich-Erzählerin nicht allein. Ihr höchstes Ziel war, ihre Mutter zu retten.⁴¹⁹ Sich gegen die Ungerechtigkeit zu erheben, würde dazu führen, dass ihre Mutter wehrlos in den Händen der Nationalsozialisten zurückgelassen worden wäre. Für die Ich-Erzählerin kam also eine Antigone-artige Haltung nicht infrage.⁴²⁰

Im vorletzten Kapitel des Romans wird diese Distanzierung inszeniert, indem Weil zwei unterschiedliche Zeit- und Erzählebenen kollidieren lässt: die mythische Erzählebene und die Vergangenheitsebene. Die mythische Figur greift hier in die Erinnerungen der Ich-Erzählerin ein. Antigone wird dabei zu einer „Projektionsfigur für die eigene Ge-

⁴¹⁹ Darauf geht Grete Weil in der Rede anlässlich der Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises ein: „Ich wollte nicht, doch ich mußte leben. Schon aus dem Grund, den ich damals nur ahnte, der sich jedoch rückblickend als richtig erwiesen hat. Nämlich, daß meine fast siebzehnjährige Mutter, ohne mich nicht die geringste Chance gehabt hätte zu überleben.“ (Grete Weil: „Nicht das ganze deutsche Volk. Grete Weil bei der Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises“. In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 269, 22.11.1988, Seite 10).

⁴²⁰ Braese (2001: 519) identifiziert hier auch einen Hinweis auf die Einsamkeit des Überlebenden, was im engen Zusammenhang mit dem hier bereits besprochenen ‚Überlebenden-Syndrom‘ stünde.

geschichte“ (Schönborn 2009: 94). Zwei Situationen kommen dadurch infrage: das Gespräch mit Haverkamp und die Razzia in Amsterdam. Beim ersteren lässt Weil Antigone vor Haverkamp erscheinen:

Antigone kniet vor Haverkamp, fleht ihn an, ihr zu helfen.

»Ich würde es gerne tun, Prinzessin, aber ich kann nicht. Kreon verkörpert den Staat, ohne Staat ist Leben in Gemeinschaft nicht möglich.«

»Welchen Schaden könnte es für die Gemeinschaft haben, einen Toten zu begraben?«

»Es geht um das Prinzip. Ein Gesetz zu befolgen, ist Symbol der Unterwerfung. Wie für Sie, liebes Kind, Ihre Tat Symbol der Rebellion war.«

»Nicht der Rebellion. Der Menschlichkeit.«

»Das ist dasselbe. Menschlichkeit ist immer Rebellion.« (MSA, 149)

Der mythische Stoff und die eigenen Erinnerungen werden hier auf verwirrender Weise vermischt. Haverkamp wird in den mythischen Bereich transportiert, wo er sich in einen bedingungslosen Unterstützer Kreons verwandelt. Doch die Parallelen zur Zeit des Nationalsozialismus sind offensichtlich. Haverkamp avanciert zum Inbegriff der Anhänger Hitlers, die durch ihre Passivität oder sogar mit ihrer Mithilfe den Horror des Nationalsozialismus möglich machten. Für sie ist alles dem Staat untergeordnet, sodass alles, was dagegen verstoßt, als Rebellion abgetan wird. Dies stellt Weil mit einem grauenvollen Satz fest: „Menschlichkeit ist immer Rebellion“.

Ihm gegenüber steht Antigone, die – in Anlehnung an das von ihr verkörperte Humanitätsideal – die Menschlichkeit den staatlichen Verordnungen voranstellt. Wer sich hinter der Figur der Antigone in dieser Szene versteckt, lässt sich aus den ausgelassenen Worten lesen, die im Manuskript *Todestreppe* noch vorhanden sind: „Antigone kniet vor Haverkamp, *den edlen Sophiennacken gebeugt*“ (GWTT, 158; Hervorhebung M.A.S.). Sophie Scholl, das Bild des pazifischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus, wird hier mit der Gestalt der mythischen Heldin verschmolzen. Somit legt Weil ihren Vorbehalt gegen die Wirkung von Antigones und Scholls Tat im Nationalsozialismus – und konkret in ihrer eigenen Situation – literarisch aus. Der pazifische Widerstand Antigones und Scholls, obgleich bewundernswert, kann gegen den Horror des Nationalsozialismus nichts unternehmen.

Eine Alternative entwirft Weil in einer weiteren Verschränkung des Mythischen mit der eigenen Vergangenheit. Diesmal wird Antigone bei einer Razzia im besetzten Amsterdam der 1940er Jahre platziert:

Lange Tische stehen auf der Rampe des Güterbahnhofs. Tische mit Schreibmaschinen und Papier. Dahinter sitzen wir vom Jüdischen Rat. Davor steht die endlose

Menge der bei einer Großrazzia Zusammengetriebenen. Grau, mit entsetzten, über-
 nächtigten Gesichtern. Ich tippe Namen, Geburtsdaten, Adressen. Die Hausschlüs-
 sel versehe ich mit Etiketts und lege sie in ein Körbchen. Habe kaum Zeit, aufzuse-
 hen. Der Hauptsturmführer, der die Gefangenen aufruft, steht hinter mir. Es kann
 ihm nicht schnell genug gehen. »Der Nächste. Name?« – »Antigone.« – »Antigone
 wie?« – »Nur Antigone.« Ich schaue sie an. Sie lächelt. Sieht so schön aus, wie ich
 sie noch nie gesehen habe. Ich habe Angst vor ihrer Entschlossenheit. »Adresse?«
 – »Theben.« – »Thebenstraße Nummer wieviel?« – »Theben ist eine Stadt, keine
 Straße.« – »Eine Stadt in Holland?« – »Nein, in Griechenland. Haben Sie das nicht
 in der Schule gelernt?« – »Werden Sie nur nicht frech.« Ich spüre, wie nervös ihn
 dieses Mädchen macht, das er nicht einordnen kann. (MSA, 150)

Antigone wird hier in die Gestalt einer verfolgten Jüdin versetzt, die von den Nationalso-
 zialisten verhaftet wird. Auch die Ich-Erzählerin ist dabei als Mitglied des Jüdischen Ra-
 tes anwesend. Antigone steht hier den Tätern gegenüber, die in der Gestalt des Haupt-
 sturmführers vertreten werden. Doch wie Braese anmerkt, gerät der Versuch, „die Anti-
 gone-Figur mit den Realitäten der NS-Zeit zu ‚versöhnen‘, [...] in innere Widersprüche“
 (2010: 541):

Langsam geht er den weiten Weg um den Tisch herum und bleibt stehen. Gleich
 wird er sie schlagen. Aber er rührt sich nicht, kann ihren Bann nicht durchbrechen.
 Sehr ernst, feierlich sagt sie. »*Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da.*« Dann
 zieht sie aus ihrem Kleid einen Revolver, zielt auf den starr dastehenden Haupt-
 sturmführer und drückt ab. Der Schuß knallt hart und trocken. Stille. Kein toter
 Körper ist da. Kein Blut. Von allen Seiten treten Männer in langen Goebbelsmän-
 teln auf, mit Hüten, die ihre Gesichter verdecken. Sie gehen auf Antigone zu. (MSA,
 151f.; Hervorhebung M.A.S.)

Die Maxime Antigones, die – wie vorher erörtert – den Angelpunkt von Weils unveröf-
 fentlichten Manuskript *Antigone* darstellt und von der Ich-Erzählerin im Laufe von *Meine*
Schwester Antigone mehrmals gepriesen wird, verwandelt sich hier ins Gegenteil: „Nicht
 mitzulieben, mitzuhassen bin ich da“. Antigone verabschiedet sich von ihrem Humani-
 tätsideal und bedient sich der Gewalt als Mittel des Widerstands. Die Versetzung des
 Widerstandsakts Antigones in den Kontext des Zweiten Weltkriegs und der Judenverfol-
 gung kann die absolute Zerstörung ihres Wesens mit sich bringen.⁴²¹ Der Schuss, der

⁴²¹ In der Forschung wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Umkehrung der Werte Antigones ins ab-
 solute Gegenteil nicht nur einen Bruch mit der Antigone-Auffassung der Autorin bedeutet, sondern auch
 den Bruch mit der tradierten humanistischen Deutung der mythischen Figur. So äußert sich beispiels-
 weise Lamping: „Mit dieser Tat konstruiert sie [Weil] eine Alternative zum eigenen Verhalten, die je-
 doch eine radikale Umdeutung der Antigone-Gestalt verlangt“ (Lamping 1996: 32) Auch nach Weigel
 markiert die Umkehrung von Antigones Maxime ebenso eine Abkehr von der mythischen Antigone:
 „Wenn sie [Antigone] ihren Schuß mit den Worten begleitet ‚Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich
 da‘, formuliert sie eine Umkehrung des der mythischen Antigone in den Mund gelegten, zum Ideologem
 erstarrten Credos humanistisches Denkens ‚Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da‘“ (Weigel 1987:
 301). Interessant ist aber auch die Ansicht Fornaros zu erwähnen. Ihr zufolge bezieht sich die in ihr
 Gegenteil verkehrte Maxime Antigones ausschließlich auf diese bestimmte Situation: Nicht mitzulie-
 ben, mitzuhassen bin ich *da*“. Weil markiere also nicht einen Bruch mit Antigones Humanitätsideal,

niemanden trifft, versinnbildlicht diese Idee. Antigone kann niemanden umbringen, weil dies die Auflösung ihres eigenen Bildes als Inbegriff der Menschlichkeit und des pazifischen Widerstands gegen Tyrannei bedeuten würde. Weigel erläutert dies wie folgt: „Dieser Schuß trifft und tötet im Effekt diese Figur selbst, d.h. die Identifizierung mit einem starren mythischen Bild“ (Weigel 1987: 302). Weil entwirft hier also eine Art ‚Gegen-Antigone‘, die, obwohl sie für die Menschlichkeit kämpft, durch die Gewaltanwendung ihren Status als Menschlichkeitsideal verliert.

Die Gewalttat dieser ‚Gegen-Antigone‘ kann allerdings ein weiteres aktualisierendes Potential bergen, das über die Aktualität des Mythos im Kontext des Nationalsozialismus hinausgeht. Der Rückgriff auf die Gewalt als Mittel des Widerstands bringt die mythische Gestalt in Verbindung mit dem im Roman immer präsenten Motiv des Terrorismus. Die Gewaltanwendung dieser ‚Gegen-Antigone‘ lässt deutliche Parallelen zum RAF-Terrorismus und vor allem zu Gudrun Ensslin ziehen, die nicht übersehen werden sollen.

Durch den Eingriff Antigones in die Erinnerungen der Ich-Erzählerin werden die im vorigen Abschnitt angesprochenen zwei unterschiedlichen Annährungsweisen an die Gestalt der Antigone im Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts inszeniert. Sophie Scholl in Antigone-Form verteidigt Menschlichkeit vor Haverkamp, während Gudrun Ensslin – auch in Antigone-Form – den Hauptsturmführer zu ermorden versucht. Keiner der beiden gelingt es aber, etwas zu verändern. Weils Botschaft scheint hier deutlich: im Horror des Kriegs und der Judenverfolgung, ist eine Antigone-artige Haltung zum Scheitern verurteilt.

Weils Antigone nähert sich dem Ende ihres Dekonstruktionsprozesses, der nur dann abgeschlossen wird, wenn die Ich-Erzählerin sich von ihr endgültig distanziert. Dies wird in einer letzten traumartigen Szene, die in der Gegenwart der Ich-Erzählerin stattzufinden scheint:

Das große Gefängnistor geht einen Spalt breit auf, eine kleine Gestalt huscht heraus, im gelben Kleid, Sandalen an den Füßen. Schnell läuft sie zu mir her, wirft sich in meine Arme, weint, mein Gesicht wird naß von ihren Tränen. Die Nässe gefriert auf meiner Haut. Ich drücke Antigone an mich, versuche sie mit meinem Mantel zu beschützen. Warum bringe ich sie nicht fort in Wärme, in die Geborgenheit eines Hauses? Ich habe den Befehl bekommen, hier zu bleiben. Verzweifelt versuche ich, mich zu erinnern, wer den Befehl gegeben hat. [...]

sondern sie weise auf einen bestimmten Kontext hin, in dem der Hass der Liebe vorangestellt werden solle: „L’odio non corresponde ad una tendenza naturale della sua Antigone, non è costitutivo della sua esistenza, lei non è in generale e in assoluto per l’odio: è solo lì, in quel preciso momento, che si trova per odiare“ (Fornaro 2012: 14).

Plötzlich lasse ich sie los, sie fällt zu Boden, bleibt liegen wie sie gefallen ist.
Ich laufe fort, laufe, laufe. (MSA, 152)

Die von der Ich-Erzählerin neu entworfene ‚Gegen-Antigone‘ verlässt hier das Gefängnis, nachdem sie vermutlich ihre Strafe wegen ihres Mordversuchs am Hauptsturmführer gebüßt hat. Trotz ihrer Versuche, sich mit der Figur der Antigone zu versöhnen, ist der Ich-Erzählerin nun unmöglich, die thebanische Prinzessin mit zu nehmen. Die gescheiterte Umarmung und das Loslassen des Mädchens zeigen bildlich die endgültige Abkehr von der Idealisierung der mythischen Figur und schließen jegliche Identifikation mit ihr aus.

Die endgültige Abkehr von der Figur der Antigone dient paradoxerweise der Ich-Erzählerin zur Bildung eines helllichtigeren Selbstbildes. Im letzten Kapitel des Romans schaut sie aus dem Fenster ihrer Wohnung in die Straßen des Frankfurts der 1970er Jahre. Hässlichkeit ist das Wort, das der Ich-Erzählerin zufolge die Frankfurter Stimmung am besten beschreibt, eine Eigenschaft, die – wie sie mehrmals im Roman anmerkt – auch ihr selbst zuzuschreiben wäre. Die Haltung gegenüber dieser Hässlichkeit weicht aber stark von der am Anfang des Romans ab: „Ich spüre die Häßlichkeit, bin die Häßlichkeit, werde von ihr umströmt, lasse mich von ihr umhüllen, akzeptiere sie, akzeptiere mich, bin glücklich“ (MSA, 153). Die Ich-Erzählerin akzeptiert nun ihre Hässlichkeit, nicht nur ihre äußere, durch das Alter verursachte Hässlichkeit, sondern auch ihre innere Hässlichkeit, d.h. die Schuldgefühle, die den Vergleich mit der Antigone-Figur mit sich brachten. Erst nach der Versetzung der Haltung Antigones in den Kontext des Kriegs und der Verfolgung ist sie in der Lage zu erkennen, dass das von ihr verkörperte Widerstandsideal in ihrer Situation nicht infrage kam. Die Gestalt der mythischen Heldin dient also der Ich-Erzählerin als eine Reflexionsfigur, die ihr die Möglichkeit einer Selbsterkundung bietet, um sich mit sich selbst zu versöhnen.

Die rhetorische Frage, mit dem der Roman sein Ende nimmt, stellt jedoch diese Selbsterkenntnis infrage: „Und morgen?“ (MSA, 153). Die Möglichkeit eines Rückfalls wird hier angedeutet, als ob die Auseinandersetzung mit Antigone eine Art Teufelskreis darstellte, bei dem die Ich-Erzählerin ständig zwischen Schuldgefühl und Akzeptanz schwanken würde.⁴²² Diese zyklische Dimension wird gewissermaßen in Grete Weils Roman *Generationen* (1983) zum Teil bestätigt, dessen letzter Kapitel den Titel *Noch einmal*

⁴²² In der Forschung wird der Ausgang des Romans allerdings unterschiedlich interpretiert. Castellari (2009: 65) vertritt eine ähnliche Ansicht, indem er die rhetorische Frage als ein Indiz dafür betrachtet, dass die Beziehung zwischen Antigone und der Ich-Erzählerin eine zyklische Natur aufweist. Giese

Antigone trägt:⁴²³ „Meine mir ungleiche, meine große Schwester Ich habe schreibend versucht, dich umzubringen. Es ist mißlungen. Gleich deinem Liebhaber Gott Dionysos, der stirbt und aufersteht, kehrst du vom Tode zurück in ewigem Kreislauf.“ (Weil 1983: 138). Antigone kehrt demnach immer „in ewigem Kreislauf“ vom ‚literarischen‘ Tod zurück und konfrontiert die Ich-Erzählerin ständig mit ihrer Vergangenheit und ihren damit verbundenen Schuldgefühlen.

Obwohl sich die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* von der Gestalt der mythischen Figur distanziert und ihre ‚Hässlichkeit‘ akzeptiert, gesteht sie nun in *Generationen*, dass ihr Leben ohne Antigone „viel schwer zu ertragen wäre“ (Weil 1983: 138). Dass die Ich-Erzählerin durch ihre introspektive Auseinandersetzung mit der Gestalt der Antigone zur Überzeugung gelangt, dass ihre Tat in die eigene Situation nicht übertragbar ist, bedeutet aber noch lange nicht, dass sie ihren Status als Widerstandsfigur und Humanitätsideal verleugnet: „Dein Glanz, der Glanz deiner Tat, das Licht des Neinsagens strahlt bis zu den Menschen, die mit ihren Aggressionen nicht fertig werden, von ihren Ideologien nicht loskommen“ (Weil 1983: 138). Weils Verhältnis zur Figur der Antigone entgeht also einer gewissen Ambivalenz nicht.

Das zyklische Element und das ambivalente Verhältnis zur mythischen Figur werden zudem auf der Metaebene des Romans angedeutet. Die Thematisierung des Schreibprozesses, bei dem die Ich-Erzählerin über die Entstehung des Romans selbst berichtet, wird das Schwanken zwischen Akzeptanz und Distanz deutlich:

Ich schreibe viele Stunden konzentriert, ohne zu essen, ohne zu trinken, der Aschenbecher wird immer voller. Alle Probleme sind gelöst, Antigone hat den Glanz, den ich mir immer wünschte.

In der Nacht stehe ich auf und verbrenne die am Tag geschriebenen Seiten.
(MSA, 148)

Die Metaebene schlägt also das ständige Hin- und Her der Ich-Erzählerin gegenüber der mythischen Heldin nieder. Dadurch legt Weil die in der vorliegenden Untersuchung schon angesprochene ‚Antigone-Versuchung‘ als einen zyklischen literarischen Vorgang dar.

deutet sie als ein offenes Ende im Sinne, dass das Leben der Ich-Erzählerin und daher auch ihr Selbsterkenntnisprozess noch nicht abgeschlossen ist: „Es wird transparent, daß das Leben der Autorin – die Ausgangs- und Grundlage des autobiographischen Erzählens – noch nicht zu Ende gelebt worden ist und es somit noch viele Fragen bereithält, die der Text nicht hinreichend beantworten kann“ (Giese 1997a: 157).

⁴²³ Grete Weils Roman *Generationen* (1983) zeigt eine ähnliche Konzeption wie dessen Vorgänger *Meine Schwester Antigone* auf, indem unterschiedliche Erzähl- bzw. Zeitebenen verschränkt werden. Nochmals tritt eine namenlose Ich-Erzählerin auf, die zahlreiche autobiografische Züge aufweist. Dennoch wird die Verbindung zu *Meine Schwester Antigone* ausdrücklich im letzten Kapitel bewiesen.

2.5 Antigone: die Todestreppe

Die Haltung der Ich-Erzählerin in Weils *Meine Schwester Antigone* schwankt zwischen Identifikation und Distanz, wie in der vorliegenden Untersuchung gezeigt wurde. Ihr Verhältnis zur mythischen Gestalt erfüllt für die Ich-Erzählerin eine dreifache Funktion: Identifikation, kontrastierendes Ideal und Selbstreflexion.

Die Figur der Antigone fungiert erstens als Identifikationsfigur. Durch den Rückgriff auf die antiken Vorlagen erkennt die Ich-Erzählerin gewisse Parallelen zur Figur der thebanischen Prinzessin wie die glückliche Kindheit und die Erfahrung des Exils. Andererseits übernimmt Antigone zweitens die Funktion einer Kontrastfigur, vor allem was ihre Haltung gegenüber Ungerechtigkeit und Gewalt anbelangt. Antigone verkörpert das Ideal des gewaltlosen Widerstands und avanciert somit zu einer unbestreitbaren moralischen Instanz, dem die Ich-Erzählerin nicht gerecht werden kann, sodass sie beim Vergleich mit den eigenen Handlungen nur Schuldgefühlen entwickeln kann. Im Spiegel des – von der tradierten humanistischen Deutung – stark idealisierten Bildes der tragischen Heldin entfaltet sich die Schuld des Überlebenden, wie Meyer (1996) anmerkt.

Die Versetzung des Widerstandsakt Antigones in den Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust bringt dennoch eine allmähliche Auflösung dieses Ideals mit sich. Die Suche nach einer Antigone der Gegenwart enthüllt die Gefahren, die eine Idealisierung der thebanischen Prinzessin mit sich bringen kann. Ihr Humanitätsideal kann sowohl den pazifischen Widerstand einer Sophie Scholl inspirieren, als auch den gewalttätigen Kampf im Namen der Menschlichkeit einer Gudrun Ensslin. In den modernen Zeiten ist das Humanitätsideal Antigones gerade mit Unmenschlichkeit identifizierbar. Dies bestätigt die Ich-Erzählerin als sie Antigone bei einer Razzia im Amsterdam der 1940er Jahre erscheinen lässt, was zu einer Umkehrung von Antigones Maxime führt: „Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da“ (MSA, 151). Vor dem Horror des Nationalsozialismus lenkt Hass den aktiven Widerstand, wobei die Liebe kaum eine Rolle spielen kann.

In Weils Antigone-Rezeption zeichnet sich exemplarisch der Verlauf der ‚Antigone-Versuchung‘ nach, von der Idealisierung der Figur als Humanitätsideal und als Verteidigerin der Liebe vor dem Hass, die in Weils unveröffentlichtem Manuskript *Antigone* zu erkennen ist, bis hin zur Umkehrung ihrer humanistischen Werte in der Deportationsszene in *Meine Schwester Antigone*. Trotzdem ist hervorzuheben, dass Antigone dabei ihren Status als Vertreterin des Humanitätsideals nicht verliert. Auch wenn die Ich-Erzählerin sich dessen bewusst wird, dass die Handlung der tragischen Heldin nicht in den Kontext des Zweiten Weltkriegs bzw. der Judenverfolgung übertragbar ist, löst sie sich von ihrem

Wesen als Inbegriff des pazifischen Widerstands und des menschlichen Handelns nicht, wie der letzte Kapitel von Weils *Generationen* beweist.

Die partielle Abkehr von Antigones Ideal erteilt der mythischen Figur eine weitere Funktion als „Vehikel zur Selbsterkenntnis“ (Giese 1997a: 155). Das Bewusstwerden, dass die idealisierte Haltung Antigones in die eigene Situation nicht zu übertragen ist, erlaubt der Ich-Erzählerin, sich einem Selbsterkenntnisprozess zu unterziehen, bei dem sie sich allmählich von den Schuldgefühlen befreit, an denen sie als Überlebende des Holocaust litt. Sie akzeptiert ihre ‚Hässlichkeit‘, d.h. sie erkennt ihre wahre Identität und akzeptiert sich selbst.

Die rhetorische Frage am Ende des Romans lässt aber annehmen, dass dieser Gesinnungswechsel von der Idealisierung zur Abkehr von der Gestalt der Antigone, von der Selbstgeißelung zur Annahme der eigenen Hässlichkeit, einem zyklischen Prozess gleicht, was im letzten Kapitel von Weils darauffolgendem Roman *Generationen* bestätigt wird. Die Arbeit an der Figur der Antigone erweist sich also als die Todestreppe der Ich-Erzählerin, wodurch der ursprünglich geplante Titel des Romans auch Sinn ergibt. Die Ich-Erzählerin ist nach dem Verlust ihres ersten Ehemannes und der Erfahrung der Verfolgung dazu verurteilt, die ‚Antigone-Todestreppe‘ zyklisch hinauf- und hinunterzugehen, eine Art Sisyphusarbeit, bei der sie ihre Schuldgefühle bewältigen muss, sich selbst aber auch findet und akzeptiert.

Grete Weils *Meine Schwester Antigone* lässt sich folglich als eine persönliche, durch Aktualisierung umdeutende Lektüre des Mythos im Vollzug interpretieren. Die metalinguistische Ebene, die den Schreibprozess des Romans selbst thematisiert, schildert den Umdeutungsprozess des von Antigone verkörperten Ideals, vom dem sich die Ich-Erzählerin allmählich distanziert.

3. Antigone und das exilische Ich

In den vorangegangenen Einzelanalysen von María Zambranos *La tumba de Antígona* und Grete Weils *Meine Schwester Antigone* wurde auf einige Gemeinsamkeiten hingedeutet, die exemplifizieren, inwieweit sich die Geschichte der Tochter des Ödipus für die Schilderung der Exilerfahrung eignet. Im Folgenden wird zusammenfassend auf verschiedene Aspekte eingegangen, die Zambranos und Weils Texte gemeinsam haben und dazu beitragen, den Antigone-Mythos als Exilstoff zu betrachten. Darunter befinden sich die Gender-spezifischen Lektüren des Mythos, die Darstellung der Beziehung zwischen den vier Kindern des Ödipus und die Auseinandersetzung mit dem utopischen Potenzial des Antigone-Stoffes.

3.1 Gegen Sophokles: *Frauen lesen anders*

Von Esprius und Brechts Bearbeitungen des Antigone-Stoffes unterscheiden sich sowohl *La tumba de Antígona* von Zambrano als auch *Meine Schwester Antigone* von Grete Weil nicht nur durch die erhebliche zeitliche Entfernung und dem damit verbundenen neuen Kontext, sondern auch durch die markierte Genderfrage. Zambranos und Weils Texte zeugen nämlich von der anbrechenden Auseinandersetzung mit dem mythischen Stoff durch weibliche Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Im literarischen sowie im philosophischen und soziologischen Bereich wird die Gestalt der Antigone zum Angelpunkt der Reflexionen über die Rolle der Frau im Kontext einer stark patriarchalisch strukturierten Gesellschaft. Beispiele dafür sind in den Ansichten Virginia Woolfs, Luce Irigarays und Judith Butlers zu erkennen. Da wird die Frage aufgeworfen, inwieweit sich in Zambranos und Weils Texten eine Gender-spezifische Relektüre des antiken Mythos identifizieren lässt, sodass ihre Werke im Spiegel der feministischen Kritik des 20. Jahrhunderts näher betrachtet werden müssen.

Unter den feministischen Stimmen, die sich mit dem Antigone-Stoff auseinandersetzen, herrscht eine gewisse Ambivalenz der Gestalt der Tochter des Ödipus gegenüber. Sie wird einerseits als Produkt der patriarchalisch geprägten Kultur abgestempelt, wie Irigaray (1984) feststellt. Andererseits wird sie als Inbegriff des weiblichen Kampfes gegen den vorherrschenden Patriarchat gepriesen (vgl. Woolf 1986). Erwähnenswert ist hier die Ansicht Butlers (2000), die Antigone sogar als repräsentative Figur alternativer Verwandtschaftsformen anerkennt. Laut Butler vertritt Antigone aufgrund ihrer inzestuösen Herkunft sowie wegen ihrer vermeintlichen und aber ebenso inzestuösen Neigung ihrem

Bruder Polyneikes gegenüber alternative Formen der Verwandtschaft, die sich gegen die von den patriarchalisch geprägten Gesellschaftsstrukturen durchgesetzten Familienmodelle dezidiert einstellt.⁴²⁴

Zambranos und Weils Bearbeitungen des Antigone-Mythos zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass sie bestimmte Veränderungen im Vergleich zur sophokleischen Tragödie aufweisen. Zambrano stellt dies schon im Vorwort zu *La tumba de Antígona* klar, als sie Antigones Selbstmord als eine unlogische Entwicklung der Figur abtut. Weil lässt ihrerseits ihre Antigone sowohl im Manuskript *Antigone* als auch im Roman *Meine Schwester Antigone* nicht als Jungfrau sterben und schenkt ihr „Zärtlichkeit“ (MSA, 19), indem sie sie mit einem Hirten mit göttlichem Aussehen schlafen lässt. Jungfräulichkeit und Selbstmord, zwei Aspekte, die dem Tod der thebanischen Prinzessin in der sophokleischen Tragödie innewohnen, werden jeweils von Weil und Zambrano demnach aufgehoben, was auf eine Gender-spezifische Relektüre des Mythos hindeutet.

Vor einer Untersuchung dieser Modifizierungen in den Werken von Zambrano und Weil muss aber die Bedeutung von Selbstmord bzw. vom Tod einer Jungfrau in der Antike und konkret vom Tod Antigones näher betrachtet werden. Damit beschäftigt sich Johnston in ihrem Aufsatz *Antigone's Other Choice* (2006), in dem sie in Anlehnung an andere Mythen und die antike Tradition die genaue Bedeutung von Antigones Selbstmord hinsichtlich ihrer Konfrontation mit Kreon untersucht. Dabei stellt Johnston (2006: 179f.) fest, dass Jungfrauen in den antiken Tragödien in der Regel mit der Hoffnung auf einen politischen oder gesellschaftlichen Gewinn geopfert werden. Als Beispiel dafür dient Iphigenie, die geopfert wird, damit Achill und Agamemnon die Fahrt nach Troja fortsetzen können.

Das Motiv der erhängten Jungfrau kommt jedoch in den antiken Tragödien nicht so häufig vor. Wie Johnston (2006: 180f.) anmerkt, ist es vor allem im antiken ‚Jungfrau-Kult‘ präsent. Dabei ist ein gemeinsames Muster zu erkennen: Eine Jungfrau erhängt sich, nachdem sie an der Erfüllung ihrer ‚Pflicht‘ als Frau – d.h. heiraten und Kinder bekommen – gescheitert ist: „the hanging virgin represents a failure to enter into adult sexuality and its concomitant roles as wife and mother“ (Johnston 2006: 181).⁴²⁵ Die tradierten

⁴²⁴ Zu einem Überblick über die feministische Kritik der Figur der Antigone siehe hier Abschnitt I, 3.2.3. Ausführlicher dazu siehe die Studie Porciani (2016).

⁴²⁵ Um dies zu exemplifizieren, bezieht sich Johnston (2006: 181) verschiedener Episoden der altgriechischen Geschichte, wie z.B. die der spartanischen Heldin Carya, die sich erhängte, nachdem ihr Vater sich zu ihrer Verlobung verweigerte.

Symbolik der erhängten Jungfrau ist auch im Fall Antigones zu erkennen. In ihrer Todesklage äußert sie sich zu ihrer Situation wie folgt:

Und nun führt er mich dahin, an den Händen greifend,
ohne Brautbett, ohne Hochzeit, die ich weder der Ehe
Teil noch den der Kindererziehung erlange.
Nein, von den Freunden so ganz verlassen gehe ich Unglücksweib
Lebend in der Toten Gruft. (SA, 75; vv. 916-920)

Die Kombination von Jungfräulichkeit und Selbstmord durch Erhängen steht für die Anerkennung des Scheiterns an der Erfüllung der in der altgriechischen Tradition der Frau zugeschriebenen Pflichten.

Zambrano und Weil distanzieren sich hingegen davon, indem sie jeweils einen der beiden Aspekte aufheben. Die spanische Philosophin verleugnet Antigones Selbstmord und argumentiert diese Veränderung im Vorwort zu *La tumba de Antígona* wie folgt:

Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta. Mas, ¿podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida? No tuvo siquiera tiempo para reparar en sí misma. Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a servir de guía al padre-ciego, rey-mendigo, inocente-culpable, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia. (TA, 145f.)

Die Verleugnung von Antigones Selbstmord entspricht Zambrano zufolge einer unlogischen Entwicklung der Figur. Vor ihrem Tod muss die thebanische Prinzessin die notwendige Zeit haben, um sich ihres inneren Wesens, ihres „ser“ – in Zambranos Terminologie – bewusst zu werden.

Erst durch die Verleugnung von Antigones Selbstmord ist Zambrano in der Lage, die Grundlagen ihrer Philosophie auf die mythische Figur zu projizieren. Doch wie im angeführten Zitat zu sehen ist, bleibt die Jungfräulichkeit in Zambranos Deutung ein wesentlicher Bestandteil der Figur. Zambrano fasst die Jungfräulichkeit Antigones in dem Sinne auf, dass Antigone ihres eigenen Wesens, ihres „ser“ noch nicht bewusst ist. Aus diesem Grund beschreibt die spanische Philosophin Antigone in ihrer Schrift *Delirio de Antígona* als „conciencia en estado virginal“ (TA, 240).

In ihrem Grab unterzieht sich Antigone einem Selbsterkenntnisprozess, bei dem sie ihr inneres Wesen allmählich ausgräbt und in die Transzendenz hinübergeht.⁴²⁶ Dies bestätigt sie in ihrem Gespräch mit Kreon, in dem sie feststellt: „estoy más allá de donde a un alma humana le es dado el volver“ (TA, 222). In der letzten Szene von Zambranos Text sym-

⁴²⁶ Zum Selbsterkenntnisprozess von Zambranos Antigone siehe Abschnitt III, 1.4.

bolisiert das Abgehen Antigones in Begleitung des ‚Zweiten Unbekannten‘ ihren irdischen Tod und ihren Übergang in das transzendente Leben, die Wiedergeburt, wie Zambrano sie in ihrer Metaphysik darlegt.⁴²⁷ Dies ist das Schicksal Antigones und nicht „la vida que corre sin dificultad“ (TA, 229), das reibungslose Leben, das die Verlobung mit Hämon für sie bedeutet hätten. Antigone begreift aber ihre Unfähigkeit, ein sorgenfreies Leben mit Hämon zu führen und somit die konventionalen Pflichten einer Frau in der Antike zu erfüllen, nicht im Sinne einer gescheiterten Existenz. Sie akzeptiert, dass jenes Leben für sie einfach nicht bestimmt war. Dies legt sie visuell im Bild der von einem Fluss getrennten Geliebten:

Hemón, el novio, estaba siempre ahí, a la espera ofreciéndome la vida, la vida que corre sin dificultad para todas las muchachas y que para mí estaba más allá, al otro lado de un torrente. Y él, desde la otra orilla, no podía ni siquiera llamarme, pues que sabía que no me era posible atravesarlo. (TA, 229)

Zambranos Antigone akzeptiert im Laufe ihres Aufenthaltes im Grab ihr Schicksal, wobei sie ihre gescheiterte Ehe nicht mehr als Misserfolg bei der Erfüllung ihrer Pflichten als Frau wahrnimmt. Ein Selbstmord durch Erhängen als Symbol des gescheiterten Übergangs in das erwachsene Leben kommt für Zambranos Antigone deshalb nicht infrage. Zambrano führt damit eine Korrektur – im Sinne von Vöhler, Seidensticker und Emmerich (2005)⁴²⁸ – der durch die sophokleischen Tragödie überlieferten Version des Mythos durch, wobei sie durch die Verleugnung von Antigones Selbstmord mit dem antiken Motiv der gehängten Jungfrau als Bild des Scheiterns am Ehefrau- und Mutterwerden abrechnet. Antigone erscheint bei Zambrano als Sinnbild für das ‚Menschenwerden‘: als Individuum, das sein „ser“ erkennt und dadurch zum Menschen wird.

Zambranos Antigone distanziert sich folglich von den tradierten Verwandtschaftsformen und Familienstrukturen. Dies lässt sich im Text der spanischen Philosophin vor allem durch die Beziehung der Tochter des Ödipus zu zwei der Figuren, die ihr Grab betreten, feststellen: die Harpyie und Hämon. Beide fungieren als Verführer, die der Tochter des Ödipus ein einfacheres, reibungsloses Leben bieten. In Anlehnung an die Ansichten Prezzos (1999) und Trueba Miras (2012a) erscheint die Harpyie in Zambranos *La tumba de Antígona* als die Verkörperung einer ‚schwachen Weiblichkeit‘, die mit Antigones

⁴²⁷ In den Bühnenanweisungen des Manuskripts M-249 wird dies bildlich durch die Formung von zwei Flügeln in Antigones Armen geschildert: „[...] el desconocido segundo se va acercando a Antígona hasta rozar la frente. Y en ese instante el manto formará dos alas en sus brazos.“ (zit. nach Trueba Mira 2012b: 236; FN 98).

⁴²⁸ Dabei wird auf den Begriff der Mythenkorrekturen nach Seidensticker und Emmerich (2005) Bezug genommen. Zu den verschiedenen Auslegungsformen der Mythenkorrekturen siehe Abschnitt II, 3.1.

Charakterisierung als starke Frau kontrastiert. Die Harpyie, die in der Gestalt einer Riesenspinne auftritt, symbolisiert die Tendenz junger Frauen, innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft eine unterwürfige Haltung gegenüber Männern einzunehmen. Sie erscheint in der Form einer inneren Stimme, die in jungen Mädchen zu finden ist:

Las muchachas no me quieren ver. Por eso me acerco tanto, pegándome a sus oídos o hablándoles desde un rincón descuidado de su alma, pues que hay tan pocas que mantengan aseados todos los rincones. [...] Me acerco a las muchachas cuando todavía es tiempo, no soy tan mala, yo, cuando están en flor para que me oigan y, más aún, para que me sientan y me entiendan. Voy a prevenirlas. (TA, 203f.)

Auch Hämon bleibt trotz seiner Bereitschaft, mit Antigone Polyneikes' ‚Stadt der Geschwister‘ zu bewohnen, einen Versucher, der Antigone in die tradierten familiären Lebensformen zu treiben scheint. Dies wird schon von seinen ersten Redepartien veranschaulicht: ‚Vengo por ti, por ti entera, como hace el esposo‘ (TA, 217). Hämon verkörpert die patriarchalisch geprägten Familienstrukturen, nach deren Prinzipien eine Ehefrau ausschließlich ihrem Ehemann gehört. Er verspricht Antigone ein reibungsloses Leben innerhalb dieser Struktur, doch sie sieht sich außerhalb einer solchen Lebensform, wie sie das in der Flussufer-Metapher darlegt (vgl. TA, 229).

Grete Weil legt in *Meine Schwester Antigone* eine weitere Korrektur der sophokleischen Tragödie dar. Die deutsch-jüdische Autorin verleugnet Antigones Jungfräulichkeit, indem sie die thebanische Prinzessin mit einem Hirten mit göttlichem Aussehen schlafen lässt. Diese Veränderung in der Charakterisierung der thebanischen Prinzessin zerstört ihr Bild als ‚erhängte Jungfrau‘, sodass eine neue Interpretation ihres Todes vonnöten ist. Diese lässt sich aus einer Passage von *Meiner Schwester Antigone* ableiten, in der Weil folgende Worte in den Mund der mythischen Gestalt legt:

Du stiehst mir meinen Tod, das gilt nicht, mein Tod gehört mir allein. Die Dichter, die soviel über mein Leben zu sagen hatten, sparten ihn aus. Als ich verlassen in der dunklen Höhle lag, zogen sie sich von mir zurück. Ließen Boten über meinen Selbstmord berichten. Bei den einen habe ich mich erdolcht, bei den anderen erhängt. Daß ich mein Leben freiwillig verkürzte, erschien allen verständlich, doch ist es falsch. Nicht um schneller tot zu sein, habe ich es getan; der Gedanke kam erst als Hämons Sklaven den Felsblock am Eingang schon fast zur Seite gerollt hatten, als ich mit dem hereinflutenden Licht begriff, daß ich in den Zwang der Konvention zurückgeholt werden sollte. Sobald ich nach Vaters Tod wieder in Theben war, hatte ich Hämons Drängen nachgegeben und mich mit ihm verlobt; ich liebte ihn nicht, mein Herz war voll von Polyneikes [...]. [I]ch wollte fest am Boden stehen und in kaum geahnte Höhen fliegen. Das konnte ich nur mit Polyneikes. Jetzt, nach des Bruders Tod war eine Ehe für mich unmöglich, das ganze Leben. So blieb nur den Tod. (MSA, 138f.)

Wie in der von Sophokles überlieferten Version des Mythos schließt sich Weils Antigone erstmals an die Konventionen der patriarchalischen Gesellschaft an, indem sie sich mit Hämon verlobt. Das reibungslose, idealisierte Leben, das ihr der Verlobte verspricht, zieht sie dennoch nicht an. Ihre Liebe gehört dem Bruder, sodass ihr Leben nur dann Sinn hat, wenn er noch dabei ist. Der Tod des Polyneikes zerstört den Traum einer alternativen, auf geschwisterlicher Liebe basierten Verwandtschaftsform. Ihr Gesetzbruch und der darauffolgende Selbstmord markieren in Weils Roman *Antigones* dezidierte Abkehr von den traditionellen, patriarchalisch geprägten Familienstrukturen. Weil reinterpretiert demnach die wahren Gründe für Antigones Selbstmord. Ihre Entscheidung, ihr Leben zu beenden, liegt nicht an ihrer Unfähigkeit, zu einer – nach der altgriechischen Weltanschauung – ‚anständigen‘ Frau zu werden, sondern an ihrem Unwillen, genau zu solch einer zu werden. Dabei scheint Weil die Ansichten Butlers (2000) vorwegzunehmen, nach der die Figur der Antigone für die alternativen, gegen die konventionellen Ehe- und Familienauffassungen verstoßenden Verwandtschaftsformen steht.

Somit ist eine neue Deutung von Antigones Tod durch Erhängen heranzuziehen. Weils Antigone behauptet: „ich wollte fest am Boden stehen und in kaum geahnte Höhen fliegen“ (MSA, 139). Genauso wie bei Zambrano distanziert sich Antigone vom konventionellen, ‚reibungslosen‘ Leben des Ehefrau- und Mutterseins und bleibt lieber ‚auf dem Boden‘, indem sie ihre wahren Wünsche von einem Leben mit dem geliebten Polyneikes zu erfüllen versucht. Ihr Selbstmord durch Erhängen symbolisiert dann ihre Stellung zwischen diesen beiden Lebensaussichten. Weder in den ‚Höhen‘ der konventionellen Ehe noch auf dem Boden ihrer wahren Wünsche, kann sie ihr Leben führen; sie ist im Zwischenraum geblieben.

Zambrano und Weil distanzieren sich also von der Darstellung Antigones als erhängter Jungfrau und von den damit verbundenen Konnotationen im Sinne einer patriarchalischen Struktur. Es handelt sich in beiden Fällen um eine ‚explizite Mythenkorrektur‘, denn sowohl Zambrano als auch Weil beziehen sich ausdrücklich auf die Tragödie des Sophokles, um auf ihrer Basis den Mythos dezidiert zu korrigieren. Durch die Aufhebung des Selbstmordes und der Jungfräulichkeit Antigones rechnen die beiden Autorinnen somit mit dem Aspekt des Scheiterns ab, das dem Motiv der erhängten Jungfrau innewohnt. Zambranos Antigone gelingt es, sich in ihrem Grab einem Selbsterkenntnisprozess zu unterziehen, bei der sie sich in einen Menschen im Sinne Zambranos verwandelt. Weils Antigone, auch wenn sie nicht den Ansprüchen der Ehe nach der altgriechischen Tradi-

tion gerecht werden kann, weist kein Gefühl des Scheiterns auf. Die Korrekturen der sophokleischen Tragödie sind demnach im Spiegel einer alternativen, Gender-spezifischen Relektüre des Mythos zu kontextualisieren, bei denen die Stellung Antigones innerhalb der stark patriarchalischen Gesellschaft in den Mittelpunkt rückt. Die thebanische Prinzessin erscheint nämlich sowohl bei Weil als auch bei Zambrano als Vertreterin alternativer Verwandtschafts- und Familienformen, was auch mit Butlers (2000) Deutung der Figur übereinstimmt. Dabei spielt der inzestuöse Ursprung Antigones kaum eine Rolle, sondern ihre emotionsgeladene Beziehung zu den männlichen Figuren, an die sie sich gebunden fühlt.

3.2 Der Geschwisterkonflikt im Spiegel der Identifikationsproblematik

In María Zambranos *La tumba de Antígona* und Grete Weils *Meine Schwester Antigone* steht das Interesse der jeweiligen Autorin an einer persönlichen Identifikation mit der Figur der thebanischen Prinzessin im Vordergrund. Die spanische Philosophin sowie die deutsch-jüdische Autorin projizieren ihre eigene Situation als Exilierte auf die mythische Gestalt, sodass Antigone bestimmte autobiografische Züge zugeschrieben werden. Die Projektion der eigenen Autobiografie auf den mythischen Stoff betrifft zudem die geschwisterliche Beziehung zwischen den vier Kindern des Ödipus. Nicht nur der Eteokles-Polyneikes-Konflikt, der bei Espriu stark autobiografisch geprägt ist, sondern auch die Dichotomie zwischen Antigone und Ismene spielen eine wesentliche Rolle in den Antigone-Bearbeitungen Zambranos und Weils. Im Folgenden wird die Rolle dieses doppelten Geschwisterkonflikts im Hinblick auf die Problematik zusammenfassend erörtert, mit der sich beide Autorinnen bezüglich des Identifikationspotentials der Figur der Antigone befassen.

Die Identifikation mit der Figur der Tochter des Ödipus bereitet Zambrano und Weil nicht wenige Schwierigkeiten. Zu Beginn ihrer Auseinandersetzung mit der Figur erkannte die spanische Philosophin in Antigones Widerstandsakt und in ihrem Opfercharakter die Gestalt ihrer Schwester Araceli wieder, deren Ehemann während ihres Pariser Exils von der Gestapo ermordet wurde. Der Mut Aracelis im Angesicht des Horrors des Nationalsozialismus im besetzten Frankreich sowie die Tatsache, dass sie ohne die Hilfe ihrer Schwester die Mutter bestatten sollte, haben Araceli nach Zambranos Ansicht in

eine neue Antigone verwandelt.⁴²⁹ Im Laufe ihrer Auseinandersetzung mit der Gestalt der thebanischen Prinzessin lässt sich allerdings einen gewissen Gesinnungswechsel beobachten, bei dem Antigone nicht nur mit der Figur der Schwester der spanischen Philosophin gleichgesetzt wird. Zambrano lässt Antigone zum Inbegriff des Exilierten werden, der durch einen Selbsterkenntnisprozess sein Wesen ausschöpft und sein „ser“ – in der Terminologie Zambranos – allmählich erkennt.

Grete Weil geht ihrerseits in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* eine dialektische Beziehung mit der mythischen Figur ein, bei der die Ich-Erzählerin ständig zwischen Nähe und Distanz schwankt. Während im Laufe des Romans auf die Parallele zwischen der Erzählerin und Antigone hingedeutet wird, vor allem, was ihre Herkunft, ihre Abstammung und ihre Konfrontation mit Mord und Gewalt betrifft, löst der Vergleich mit der mythischen Figur hinsichtlich des Widerstands gegen das autoritäre Regime bei der Erzählerin nur Schuldgefühle aus. Der Kontrast zwischen der Entschlossenheit der Antigone und der Passivität der Ich-Erzählerin vor der Ungerechtigkeit und dem Horror des Nationalsozialismus lässt Weils Erzählerin als Gegenstück zur idealisierten Widerstandsfigur auftreten, wodurch sie die Rolle der Ismene zu übernehmen scheint.⁴³⁰ Die Annahme des eigenen Selbst erfolgt erst durch die Distanznahme von Antigones Humanitäts- und Widerstandsideal. Weil zeichnet also in ihrem Roman die Identifikationsproblematik nach, die das Antigone-Ideal mit sich bringen mag.

In beiden Werken dient die Arbeit am Antigone-Mythos folglich als ein Selbsterkundungsmittel, welches das Subjekt dazu zwingt, durch die Projektion des Eigenen auf die mythische Geschichte und in Anlehnung an die von Antigone verkörperten Ideale die eigene Identität zu erkennen.

Durch die Auseinandersetzung mit dieser Identifikationsproblematik und die Projektion des Mythos auf die eigene Biografie wird zudem das Schwesterkonflikt zwischen Antigone und Ismene auf das eigene Subjekt übertragen. Auch wenn nicht explizit ausgedrückt, beschwört das Problem einer Identifikation mit der Figur der Antigone den Schwesterkonflikt, den Sophokles in der ersten Szene seiner Tragödie schildert. Zambrano und Weil entsprechen dem Subjekt, das beim Versuch, sich dem erwähnten

⁴²⁹ Zambrano legte diese Identifikation zwischen ihrer Schwester Araceli und der Figur der Antigone sowohl in ihren Briefen an die Familie sowie im letzten Kapitel ihres autobiografischen Werkes *Delirio y destino* dar. Ausführlicher dazu siehe Abschnitt III, 1.2 sowie den bereits angeführten Aufsatz von Pino Campos (2005a).

⁴³⁰ Auch wenn dies dem Titel des Romans gerecht zu werden scheint, muss hier nochmals daran erinnert werden, dass Grete Weil in verschiedenen Interviews die Identifizierung ihrer Ich-Erzählerin mit der Figur der Ismene verneint. Dazu siehe Abschnitt III, 2.3.4.

Selbsterkundungsprozess zu unterziehen, zwischen Antigone und Ismene schwankt, d.h. zwischen aktivem, lebensgefährlichem Widerstand und reiner Menschlichkeit einerseits und ängstlicher Passivität und reuevollen Schuldgefühlen andererseits.

Doch das Verhältnis zwischen den vier Kindern des Ödipus spielt auch bei der Projektion des Eigenen auf die mythische Geschichte eine wesentliche Rolle. Sowohl Zambrano als auch Weil zeigen zwei Geschwisterpaare. Die spanische Philosophin unterscheidet zwischen Schwestern und Brüdern: Antigone und Ismene bilden ein Paar, das sich stark von ihren Brüdern Eteokles und Polyneikes unterscheidet. Antigone und Ismene werden bei Zambrano nicht als unvereinbare Gegensätze, sondern als zwei komplementäre Figuren beschrieben. Dies wird deutlich im Monolog, den Zambranos Antigone in der Szene „El sueño de la hermana“ an Ismene richtet. Da ist von einem Geheimnis, von einem „secreto“, die Rede, das beide Schwester teilen und sie verbindet:

Porque un secreto de verdad es un secreto para todo el mundo, y más todavía para aquellos a quienes liga. No, nosotras no sabíamos y sabíamos, sentíamos nuestro secreto, el de nosotras solas, solitas. Un secreto nuestro de hermanas solas. Hermanas siempre, Ismene, ya lo ves. (TA, 183)

Dieses gemeinsame Geheimnis entspricht dem Schicksal der beiden Schwester. Die Schicksale der beiden Töchter des Ödipus werden nicht als entgegengesetzt geschildert, sondern als komplementär. Damit macht Zambrano darauf aufmerksam, dass das von Antigone verkörperte Ideal, ihre Menschlichkeit und ihre Pietät, nur durch die Präsenz einer Kontrastfigur vollzogen werden kann und somit nachvollziehbar ist. Somit ist das Überleben Ismenes notwendig, damit das Wesen der Antigone nicht verloren geht. Antigone und Ismene werden dadurch vereint in einer Einheit, die sich nie wieder trennen lässt. Dies legt Zambrano in den folgenden Worten ihrer Antigone dar: „Ella [Ismene] es la única de nosotros que tendrá su propia vida. Y, por lo demás ella está siempre conmigo; irá conmigo donde yo vaya.“ (TA, 216).

Zambrano greift hier stark in die sophokleische Tragödie ein, in der Antigone sich nach dem einführenden Gespräch von ihrer eigenen Schwester lossagt und sich selbst als einzige Überlebende des Ödispus-Stammes erklärt. Die spanische Philosophin korrigiert die tradierte Version des Mythos und scheint sich dabei an die Überlegungen Goethes über die geschwisterlichen Beziehungen im sophokleischen Drama anzulehnen. Wie Eckermann in den ›Gesprächen‹ darlegt, äußerte sich Goethe zu Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs Abhandlungen über die antike Tragödie im Allgemeinen und erkennt die *Antigone* des Sophokles als die Basis dafür. Laut Goethe stellte Hinrich darin fest, „daß die Familienpietät am reinsten im Weibe erscheine und am allerreinsten in der Schwester,

und daß die Schwester nur den Bruder ganz rein und geschlechtslos lieben könne“ (Goethe 1890: 70).⁴³¹ Goethe bestreitet hingegen diese Behauptung und erkennt in einer anderen Beziehung ein besseres Beispiel: „Ich dachte, [...] daß die Liebe von Schwester zur Schwester noch reiner und geschlechtsloser wäre!“ (ebd.). Die Beziehung zwischen Antigone und Ismene in Zambranos *La tumba de Antígona* ist nach diesem Muster geschildert.

Den beiden Schwestern stehen ferner die beiden Söhne des Ödipus gegenüber. Eteokles und Polyneikes, obgleich miteinander konfrontiert, werden in Zambranos *La tumba de Antígona* auf derselben Ebene dargestellt, auf der Ebene der Macht. Dies wird im Titel der Szene angedeutet, in der beide auftreten: „Los hermanos“. Eteokles und Polyneikes werden in Zambranos Text als Machtsüchtige miteinander gleichgesetzt. Beide sind laut Antigone dazu bereit, den Bruder zu töten, um an die Macht zu gelangen: „Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos“ (TA, 208). Trotz Antigones Vorliebe für Polyneikes, was sich als Zambranos Nähe zur republikanischen Seite interpretieren lässt, werden beide Söhne des Ödipus in Zambranos Text als zwei gleichrangige Machtsüchtige, die für den Fall Thebens gleichermaßen verantwortlich sind. Ihr unerstättlicher Durst nach Siegen lässt kein Nachgeben zu, sodass ein friedliches Zusammenleben, in dem die Macht geteilt wird, nicht infrage kommt: „¿No podéis querer alguna cosa sin dividirla queriéndoosla llevar toda, sin dejarle nada al otro?“ (TA, 208). Die Feindlichkeit der beiden Söhne des Ödipus steht in Zambranos *La tumba de Antígona* in starkem Kontrast mit der lieblichen Beziehung der beiden Schwester zueinander.

Grete Weil erkennt ebenso, wie sie schon in ihrem Manuskript *Antigone* darlegt, zwei Gruppen unter den Kindern des Ödipus, wenn sie auch eine andere Aufteilung vornimmt: das Binom Eteokles-Ismene und das Binom Polyneikes-Antigone. Diese Unterscheidung bringt verschiedene Dimensionen der Figuren mit sich und findet sogar physisch ihren Niederschlag.⁴³² In *Meine Schwester Antigone*, als die Ich-Erzählerin die Vorgeschichte

⁴³¹ Goethe bezieht sich hier auf Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs' Abhandlung *Das Wesen der antiken Tragödie, in ästhetischen Vorlesungen durchgeführt an den beiden Oedipus des Sophokles im Allgemeinen und an der Antigone insbesondere*. Hinrich teilt darin gewissermaßen Hegels Ansicht, indem er der Beziehung zwischen Bruder und Schwester eine vorrangige Stelle unter den familiären Verhältnissen verleiht: „Geschlechtslos aber und ohne alle Ehrfurcht zugleich, und deshalb ganz rein, und allein aus Liebe kann das Weib als Schwester nur den Bruder lieben, indem schon von Kindheit an Schwester und Bruder als Kinder einer Mutter von der Mutterliebe und Kindesliebe, und deshalb von gleicher Liebe genährt, sich als einander gleich erachten.“ (Hinrich 1827: 14)

⁴³² Wie im Abschnitt III, 2.1.3 ausgeführt, lässt sich dieser Unterschied sogar in den Haut- und Haarfarben erkennen. Eteokles und Ismene werden in Weils *Antigone* als blond und blass beschrieben, während Polyneikes und Antigone dunkle Haut und schwarze Haare aufweisen. Dies könnte, wie angemerkt, als

des Mythos zusammenfasst, greift sie auf diesen Geschwisterkonflikt zurück, um ihn aber diesmal als eine eigene subjektive Lektüre des Mythos zu entlarven:

Sie [Jokaste] bekam vier Kinder. [...] Zwei Söhne, zwei Tochter. Nirgendwo steht geschrieben, ob sie die Jungen den Mädchen vorzog, ob sie besser mit den beiden Unkomplizierten konnte, mit Eteokles, dumm und brav wie Helden eben sind, und der blassen Ismene oder mit den Schwierigen Polyneikes und Antigone. (MSA, 41)

Durch eine Reflexion aus der Perspektive der Jokaste unterscheidet die Ich-Erzählerin erneut zwei Geschwisterpaare: die „Unkomplizierten“ und die „Schwierigen“. Eteokles und Ismene gehören denjenigen, die den Machthabenden keine Schwierigkeiten bereiten. Sie laufen ohne Proteste mit, auch wenn die Entscheidungen der Regenten für sie schlechte Konsequenzen haben. Polyneikes und Antigone gehören der Gruppe der „Schwierigen“, derjenigen, die die Beschlüsse der Herrscher ständig infrage stellen, besonders dann, wenn sie diese für ungerecht halten. Diese Unterscheidung erinnert an die Differenzierung zwischen „Jasagern“ und „Neinsagern“, die Weil in ihrem Roman dazu dient, die Distanz zwischen Antigone und der Erzählerin in puncto Widerstand zu markieren. Hier lässt sich also eine gewisse Veränderung beobachten, was die Unterschiede zwischen beiden Geschwisterpaaren anbelangt. Es wird nicht mehr auf eine physische, wohl die Abstammung betreffende Differenzierung hingewiesen, sondern auf die unterschiedlichen Haltungen zu den Machtinstanzen und zur Ungerechtigkeit.

Das Gesellschaftlich-Politische, das in Zambranos und Weils Bearbeitungen des Antigone-Stoffes zugunsten einer persönlicheren, subjektiven Annäherung an den Mythos in den Hintergrund rückt, findet also im Geschwisterkonflikt seinen Niederschlag. Die Machtsucht der streitenden Parteien, die zum Fall Thebens (und Spaniens) führte, sowie die Division der thebanischen (und deutschen) Gesellschaft in „Jasagern“ und „Neinsagern“ wird anhand des Motivs der feindlichen Brüder bzw. Geschwister geschildert.

Die Identitätsproblematik, die eine subjektive Auseinandersetzung mit der Antigone-Figur mit sich bringt, wird allerdings in beiden Texten auf das Verhältnis zwischen den vier Kindern des Ödipus projiziert. Der Schwesterkonflikt zwischen Antigone und Ismene wird bei beiden Autorinnen auf das Subjekt übertragen, wobei sich eine Identifikation mit nur einer der Schwester als unmöglich erweist. Das Ich schwankt nämlich zwischen einer Identifikation mit Ismenes Passivität gegenüber der Ungerechtigkeit und der

Hinweis auf die Vielfalt der deutschen Gesellschaft gelesen werden. ‚Arier‘ und deutsche Juden sind – wie die vier Kinder des Ödipus – trotz ihrer Andersartigkeit Mitglieder derselben Familie, Mitbürger desselben Landes.

Gewalt oder einer mit Antigones Schwellenexistenz und ihrer Exilerfahrung als vorzügliche Gelegenheit, um die eigene Identität zu erkennen. Durch die Gegenüberstellung von zwei Geschwisterpaaren erfolgt allerdings eine dezidierte Anprangerung der bestehenden Machtinstanzen. Zambrano markiert den Unterschied zwischen den Töchtern und den Söhnen, indem Antigone und Ismene durch ein unterschiedliches, doch komplementäres Schicksal verbunden sind, während Polyneikes und Eteokles durch ihre Machtsucht vereint und sogar gleichgesetzt werden. Weil differenziert ihrerseits zwischen „Jasagern“ und „Neinsagern“. Eteokles und Ismene gehören der ersten Gruppe, da sie nichts gegen Kreons Gewaltanwendung unternehmen und somit zu passiven Mitläufern werden, wohingegen Antigone und Polyneikes als Rebellen dargestellt werden, die gegen den Autoritarismus Kreons kämpfen.

3.3 Das utopische Potenzial Antigones

Bei der Analyse von María Zambranos Schriften über die Figur der Antigone sowie bei Grete Weils *Antigone*-Manuskript und ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* wurde auf das utopische Potential der mythischen Heldin hingewiesen. Die Idealisierung der Figur als Inbegriff der Menschheit und des pazifischen Widerstands gibt Anlass zu Figurationen des Utopischen in Anlehnung an die im jeweiligen Fall erlebten politischen und gesellschaftlichen Erschütterungen. Wie im Folgenden rekapitulierend zu sehen sein wird, sind allerdings sowohl bei Zambrano als auch bei Weil zwei unterschiedlichen Dimensionen des Utopischen zu erkennen.

Wie Biesterfeld (1982: 22ff.) ausführt, bieten mythische Geschichten einen fruchtbaren Nährboden für spätere utopische Vorstellungen: von den Paradiesmythen der altorientalischen Kultur, über die antike Idee des „Goldenen Zeitalters“ bis hin zu den idealen Landschaften des Arkadiens. Solche Idealvorstellungen dienen als Basis für die Beschwörung idealer Gesellschaften.⁴³³

⁴³³ Bemerkenswert ist hier, dass Biesterfeld neben den altorientalischen und antiken Mythen im „Märchen vom Schlaraffenland“ eine weitere Wurzel des Utopischen erkennt. Das im Mittelalter entstandene Motiv des „Schlaraffenlandes“, das sich als Antwort auf die Not des realen Alltags betrachten lässt, diente als Inspiration für zahlreiche sozialkritische – manchmal auch utopisch geprägte – literarische Texte der deutschsprachigen Literatur, wie z.B. Georg Büchners *Leonce und Lena* (1836) und Heinrich Manns *Im Schlaraffenland* (1900).

Zambrano und Weil haben dieses utopische Potenzial des Mythos wohl erkannt und es entsprechend auf die Figur der Antigone bezogen. Das von Antigone verkörperte Humanitätsideal, das beide Autorinnen bewundern, dient ihnen als Motor utopischen Denkens.

Zambrano deutet dies im Vorwort zu *La tumba de Antígona* an, als sie die Tochter des Ödipus als „doncella sacrificada a los ínferos, sobre los que se alza la ciudad“ (TA, 147) beschreibt. Die Aufopferung Antigones, deren Tat als Inbegriff der Humanität und der Pietät – im Sinne Zambranos – gilt, fungiert als Grundlage für den Bau einer künftigen, besseren Gesellschaft. Bei Zambrano erfolgt der Entwurf utopischer Figurationen zudem im Zusammenhang mit ihrer Exilauffassung, wobei Heimatlosigkeit als Reflexionsraum betrachtet wird, in dessen Rahmen der Exilant eine ideale Vorstellung davon haben mag, wie eine ideale Heimat aussehen soll. In *La tumba de Antígona* wird diese Idee in der von Polyneikes beschworene „Ciudad de los hermanos“ umgesetzt, die als Entwurf des republikanischen Staatsprojekts zu interpretieren ist. Wie Polyneikes beschreibt, gibt es in dieser Stadt ‚weder Kinder noch Väter‘ („ni hijos ni padres“; TA, 215), wobei eine geschwisterliche Beziehung zwischen allen Einwohnern herrscht. Die geschwisterliche Liebe Antigones, die sie dazu bringt, Kreons Gesetz zu brechen und aus ihr eine moralische Instanz zu machen, erweist sich somit als das liebliche Verhältnis, das unter all den Bürgern der von Polyneikes beschworenen Geschwisterstadt herrschen soll.

Damit verbunden mögen die Verweise auf das ‚Neue Gesetz‘ („Ley Nueva“; TA, 226) sein, das Antigone in ihrem letzten Monolog bezüglich ihrer Entscheidung erwähnt, nach dem Gespräch mit Kreon das Grab nicht zu verlassen und auf ihre Rückkehr in die Welt der Lebenden zu verzichten:

Pues que si el poder hubiera bajado aquí de otro modo, como únicamente debía haberse atrevido a venir, con la Ley Nueva, y aquí mismo hubiese reducido a cenizas la vieja ley, entonces sí, yo habría salido con él, a su lado, llevando la Ley Nueva en alto sobre mi cabeza. Entonces, sí. Pero él ni lo soñó siquiera, ni nadie allá arriba lo sueña. (TA, 227)

Nun stellt sich die Frage, was unter diesem ‚Neuen Gesetz‘ verstanden werden soll. Zambrano synthetisiert in dieser Bezeichnung das utopische Potenzial auf der Basis von Antigones Pietäts- und Humanitätsideal. Von ihrer Tat ausgehend, kann ein ‚Neues Gesetz‘ hergestellt werden, das als Grundlage für künftige Gesellschaften dient. Dieses Vorhaben ist allerdings utopisch in einem weiteren Sinne des Wortes, denn wie Antigone selbst anmerkt, glauben weder Kreon noch die Bürger Thebens daran. Das ‚Neue Gesetz‘

bleibt folglich ein Traum, den niemand zu verwirklichen hofft, wobei die Unerreichbarkeit eine seiner wesentlichen Eigenschaften ist.

Dieses anbrechende utopische Denken ist bis zu einem Grad auch bei Grete Weil zu beobachten. Im Gegensatz zu Zambrano beschwört die deutsch-jüdische Autorin keine ideale Gesellschaft, doch sie identifiziert in Antigones Tat bzw. im von ihr verkörperten Ideal die Grundlage für ein künftiges, besseres Zusammenleben der Menschen. Wie bei Zambrano steht bei Weil Antigones Beziehung zu Polyneikes im Mittelpunkt. In einem fingierten Gespräch zwischen den beiden Geschwistern legt Weil in dieser Hinsicht die folgenden Worte in den Mund des Polyneikes:

Komm, Antigone, einzige und wahre schwesterliche Braut, wir wollen zusammenliegen und einen Sohn zeugen mit rabenschwarzem Haar und Sternenaugen, der die Menschen aus der Sklaverei in die Freiheit führt. Ein Sturm wird sich erheben, wenn unser Sohn auf seinem silbergezäumten Rappen einzieht in seine Hauptstadt Theben. Und die Menschen werden tanzend und jubelnd zu dem einen Gott beten, der neu entstanden ist aus Apollon und Dionysos, die durch die Kraft der Freiheit zu einem einzigen Gott wurden, zu dem Verstandes- und Rauschgott, dem Lebens- und Todesgott, dem Gott des Hasses und dem Gott der Liebe. (MSA, 77)

Der Sohn von Antigone und Polyneikes mag hier als Ursprung einer künftigen, gerechten Gesellschaft erscheinen, in der Sklaverei abgeschafft wird und Freiheit herrscht. Sowohl bei Zambrano als auch bei Weil beruhen die jeweiligen utopischen Vorstellungen auf einer intimen Beziehung zwischen Antigone und Polyneikes, auf der bedingungslosen geschwisterlichen Liebe, die als Grundlage für das Bild der thebanischen Prinzessin als Vertreterin des Humanitäts- bzw. Pietätsideal gilt. Die Beschwörung einer imaginären Gesellschaft, in der die geschwisterliche Liebe Antigones als Maßstab für alle menschlichen Beziehung gilt, macht Antigones utopisches Potenzial aus.

Eng damit verbunden ist das Interesse an die Aufhebung der Gegensätze in beiden Texten. Im bereits herangezogenen Zitat aus Weils *Meine Schwester Antigone* wird dies deutlich. Durch die Ankunft des Sohnes von Antigone und Polyneikes soll ein neuer Gott entstehen, der die Gottheiten des Apollons und des Dionysos in sich vereint. Vernunft und Rausch, Leben und Tod, Liebe und Hass sollen in ihm vereint werden. In Zambranos *La tumba de Antígona* besteht Polyneikes darauf, dass es in der ‚Stadt der Geschwister‘ keine Sonne gibt:

Y ni siquiera hay un Sol; la claridad es perenne. Y las plantas están despiertas, no en un sueño, como están aquí; se siente lo que sienten. Y uno piensa, sin darse cuenta, sin ir de una cosa a otra, de un pensamiento a otro. Todo pasa dentro de un corazón sin tinieblas. Hay claridad porque ninguna luz deslumbra ni acuchilla, como aquí, como ahí fuera. (TA, 215)

Antigone verleugnet aber die utopisch geprägte Gesellschaft, die Polyneikes beschwört aufgrund der patriarchalen Überreste, die in ihrer Beziehung zu Hämon als „hermano-esposo“ (TA, 219) besteht. Allerdings spielt die Sonne dabei eine wesentliche Rolle, denn für Antigone kann es solch eine ideale Gesellschaft nicht geben:

Y a la tierra aquella, donde mi hermano estaba, se podía ir, era tierra de esta, de los hombres. No es la tierra prometida, la que se extiende más allá de lo que alumbra el Sol. [...] En esta tierra que está bajo el Sol no es posible. Porque todo lo que descende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia: hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido (TA, 231).

Beiden utopischen Vorstellungen liegen demnach zwei Grundprinzipien zugrunde: die intime Beziehung zwischen Antigone und Polyneikes und die Aufhebung der Gegensätze. Das utopische Potenzial Antigones beruht grundsätzlich auf ihrer bedingungslosen Liebe zum Bruder, die geschwisterliche Liebe soll sowohl bei Zambrano als auch bei Weil als Basis der Beziehung der Menschen zueinander dienen. Das Interesse an der Aufhebung der Gegensätze scheint ein Plädoyer für die Überwindung der Konflikte zu sein, die die Mitmenschen zu entzweien drohen und durch die Übernahme von Antigones geschwisterliche Liebe vermieden werden können.

In den Texten Zambranos und Weils wird aber eine weitere Dimension des Utopischen entfaltet. Thurner legt in ihrer Studie *Der andere Ort des Erzählens* (2003) – in Anlehnung an die Theorien von Marc Augé (1993) und Michel de Certeau (*Arts de faire*; 1980) – eine neue Dimension des Utopischen in Verbindung mit dem literarischen Erzählen im Exil dar. Von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes ‚Utopie‘ als ‚Nicht-Ort‘ ausgehend, führt Thurner die Verknüpfung zwischen Utopie und exilischem Erzählen wie folgt:

Das Erzählen wird [...] verstanden, als eine Taktik, um die Situation der Entwurzelung, der Entortung zu verarbeiten und zu transformieren. Durch die kunstvolle Versetzung der Realität und der herrschenden Diskurse schafft die Narration einen fiktionalen ‚Raum‘ auf der Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen der verlorenen und der sich neu zu konstruierenden Identität. Sie kann verstanden werden als eine künstlerische Reflexion auf den ‚Nicht-Ort‘ Exil, dem sie eben jenen flüchtigen ‚Raum‘ der Narration entgegensetzt. Der erzählerisch konstruierte ‚Raum‘ hat freilich dennoch wenig mit den herkömmlichen Utopien zu tun, vielmehr verliehen die einzelnen Texte der Sehnsucht nach dem ‚Anderen‘ jeweils eigene Ausdrucksformen und bergen auf eine je spezifische Weise utopisches Potential. (Thurner 2003: 47; Hervorhebungen im Original)

Thurner erkennt also im geschriebenen Text der Exilautor:innen einen Reflexionsraum, in dem sie über die eigene, durch die Exilerfahrung verschwommene Identität zu reflektieren vermögen.⁴³⁴ Dies wird durch Grete Weils *Meine Schwester Antigone* musterhaft veranschaulicht, wo eine Metaebene durch den Vergleich mit der Figur der Antigone den Selbsterkundungsprozess der Ich-Erzählerin begleitet. Der Text selbst entwickelt sich somit zum ‚Nicht-Ort‘ der Reflexion und der Identitätskonstruktion, sodass er seinen utopischen Charakter im Sinne Thurners erhält. Auch in Zambranos *La tumba de Antígona* lässt sich dies beobachten, auch wenn da keine metaliterarische Ebene vorhanden ist. Das Wort, d.h. die inneren Monologe und die Dialoge Antigones mit den restlichen Figuren während ihres Aufenthalts im Grab, steuert ihren Erkenntnisprozess. In diesem Sinne ist laut Trueba Mira (2012a: 79ff.) Antigones Charakterisierung als Spinne zu deuten: So wie eine Spinne aus ihrem Inneren ein Netz bildet, nimmt Antigone aus ihrem „ser“, aus dem innersten Innern ihres Wesens ein Netz von Wörtern, das ihren Selbsterkundungsprozess lenkt. Der Text, das geschriebene bzw. gesprochene Wort, erweist sich demnach als ‚Nicht-Ort‘ des Exils im Sinne Thurners, indem er zur Reflexion über die eigene Identität beiträgt.

Sowohl in Weils als auch in Zambranos Text wird allerdings dieser Reflexionsraum des Exils in Antigones Grab verortet. Das Grab spielt in Zambranos *La tumba de Antígona* eine relevante Rolle, wobei es nicht nur den Schwellenzustand Antigones zwischen Leben und Tod verdichtet, sondern es avanciert auch zum Inbegriff des Exils – nach Zambranos Auffassung – als Transit in die Transzendenz.⁴³⁵ Der Aufenthalt in ihrem Grab erlaubt Antigone, ihr „ser“ zu erkennen, d.h. sich ihrer wahren Identität bewusst zu werden. Aber auch in Grete Weils Roman erscheint Antigones Grab als Symbol des Exils. Die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* vergleicht ihr Untertauchen während der letzten Jahre des Zweiten Weltkrieges mit dem Eingesperrtsein der Tochter des Ödipus im Grab. Markiert wird dies durch das Zitieren von der *Antigone* des Sophokles; das Versteck hinter der Bücherwand bezeichnet die Erzählerin als „Brautgemach“ (MSA, 47). Die Zwischenposition des Grabs zwischen Leben und Tod erweist sich als die paradigmatische Verortung des exilischen Erzählens, sie symbolisiert nicht nur die marginale Stellung des

⁴³⁴ In ihrer Studie wendet Thurner diese neue mit dem Utopischen verbundene Dimension des Exilbegriffs auf paradigmatische Werke der deutschsprachigen Exilliteratur an. Darunter befinden sich u.a. Anna Seghers *Transit*, Irmgard Keuns *Kind aller Länder* oder Klaus Manns *Der Vulkan*.

⁴³⁵ Zur Symbolik und Bedeutung des Grabs in Zambranos Werk siehe hier Abschnitt III, 1.3.

Exilanten, sondern auch eine Schwelle, den Transit in ein neues Leben – in den Worten Zambranos –, in die Erkenntnis der eigenen Identität.

3.4 Zambrano und Weil: der Antigone-Spiegel

Im Gegensatz zu den Werken Esprius und Brechts, in denen der Antigone-Mythos als Projektionsfläche für die politische Situation des jeweiligen Landes fungiert, legen Weil und Zambrano in ihren Texten eine persönlichere Annäherung an den mythischen Stoff dar. Nach einer ausführlichen Analyse der Werke von Zambrano und Weil lässt sich im Hinblick auf die Fragestellungen der vorliegenden Untersuchung verschiedenes schlussfolgern.

Was das Potential des Mythos zur Schilderung der Exilerfahrung anbelangt, kann sowohl bei Zambrano als auch bei Weil eine Hinwendung zur Vorgeschichte des Mythos festgestellt werden. In beiden Werken wird auf das Exil von Antigone und Ödipus auf Kolonos hingewiesen, wie Sophokles in seiner Tragödie *Ödipus auf Kolonos* darlegte. Das Mythem – in der Terminologie von Lévi-Strauss – des Exils fungiert ferner als Motor einer positiven Exilauffassung. Im Exil verfügt der Exilant aus der Perspektive der beiden Autorinnen über eine vorzügliche Gelegenheit, über seine eigene Identität zu reflektieren und sein inneres Wesen, sein „ser“ – in Zambranos Worten – zu erkennen.

Doch die Stellung der Figur der Antigone an der Schwelle zwischen Leben und Tod macht das Potenzial des Mythos zur Darstellung des Exils aus. Das Interesse an der Grenzxistenz der thebanischen Prinzessin, die in den Überlegungen Kierkegaards, Heideggers und Lacans eine zentrale Rolle spielt, gewinnt dabei wieder an Bedeutung. Die Liminalität der mythischen Gestalt verwandelt sie in den Inbegriff des Exilanten, sie erscheint als lebender Toter, als Mensch, dem das Leben durch das Verlassen der Heimat beraubt wurde, doch dem der Tod verwehrt wird. Zambranos Exilauffassung basiert nämlich auf dieser Zwischenexistenz des Exilanten. Davon ausgehend erhebt sich das Grab Antigones als Symbol des Exils *par excellence*.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart kann geschlussfolgert werden, dass sowohl bei Zambrano als auch bei Weil – und trotz der angesprochenen Unterschiede zu den Bearbeitungen Brechts und Esprius – die Konfrontation mit Gewalt und Autoritarismus den Anfang der Auseinandersetzung mit der Antigone-Figur markiert, wobei sie erstmals als Widerstandsideal gewürdigt wird. Zambranos erste Erwähnung der thebanischen Prinzessin erfolgt nach dem Mord am Ehemann ihrer Schwester durch die Gestapo, sodass der Widerstand ihrer Schwester Araceli mit dem Antigones

gleichgesetzt wird. Weil gesteht ihrerseits in *Meine Schwester Antigone*, dass die mythische Gestalt für sie erst dann an Bedeutung gewann, als sie „mit Mord und Vernichtung konfrontiert war“ (MSA, 10). In ihrem unveröffentlichten Manuskript *Antigone* beschäftigt sich Weil – wenn auch immer auf der mythischen Ebene beschränkt – deswegen intensiver mit dem Autoritarismus und der Gewaltanwendung des nationalsozialistischen Regimes und preist Antigones Tat als Widerstands- und Humanitätsideal.

Dennoch unterzieht sich der Antigone-Mythos in beiden Texten einem Umdeutungsprozess, bei dem die politischen Verhältnisse und die Anprangerung des Horrors des jeweiligen autoritären Regimes – wenn auch präsent – gewissermaßen in den Hintergrund rücken. Im Gegensatz zu Brecht und Espriu bedeutet der Rückgriff auf den Mythos keine Missbilligung im Sinne eines Rücktritts in die Barbarei alter Zeiten, zumindest nicht an erster Stelle. Die Hypothese, von der die vorliegende Untersuchung ausging, dass sich der Rückgriff auf den Mythos bei Zambrano und Weil als eine Art Wiedereinwurzelungsversuch auf der Suche nach einer gemeinsam europäischen Tradition nach dem Verlust der Heimat verstehen lässt, muss hier mit einer gewissen Einschränkung akzeptiert werden. Die Wiederbelebung der Antigone fungiert vielmehr als eine Suche nach der eigenen Identität bzw. als „Vehikel zur Selbsterkenntnis“, wie Giese (1997a: 155) in Bezug auf die Rolle Antigones in Grete Weils Roman feststellt. Zambrano lässt Antigone in Anlehnung an ihrer eigenen Philosophie zum Sinnbild des erwachenden Bewusstseins avancieren, wobei die mythische Prinzessin ihre Existenz ausschöpft und ihr inneres Wesen, ihr „ser“ erkennt. In diesem Sinne scheint Weil in *Meine Schwester Antigone* Zambranos Antigone-Deutung auf ihre eigene Situation übertragen zu haben. Durch die Auseinandersetzung mit der Figur Antigones und den Vergleich mit der eigenen Situation grabt Weils Ich-Erzählerin allmählich ihr eigenes Wesen aus, erkennt ihre wahre Identität und akzeptiert sie.

Damit verbunden sind die gemeinsamen Entwicklungslinien, die der Mythos in den jeweiligen Exilliteraturen am Beispiel der für die vorliegende Studie ausgewählten Werke eingenommen zu haben scheint. Die Versionen Zambranos und Weils bestätigen einen gewissen Fokuswechsel in der Rezeptionsgeschichte des Antigone-Mythos. Die Anprangerung vom Autoritarismus und von der Tyrannei Kreons steht nicht mehr im Vordergrund, sondern im Mittelpunkt steht das Individuum, Antigone in allen ihren Facetten: als erwachender Mensch – im Sinne Zambranos – als Widerstandskämpferin aber auch als Exilantin. Dieser Fokus auf das Individuum ebnet den Weg auf persönlichere Lektüren und Deutungen des mythischen Stoffes, wofür die Werke der beiden Autorinnen gute

Beispiele sind. Dafür spricht die Projektion der eigenen Biografie auf den Mythos, was dazu beiträgt, dass Antigone als eine Art Spiegel fungiert, vor den sich die Dichterinnen stellen, um über sich selbst, über ihre eigene Identität, zu reflektieren.

Zambranos und Weils Bearbeitungen des mythischen Stoffes zeugen von einer gewissen Abkehr von der ‚Antigone *contre*‘ und einer Hinwendung zur nach Fraisse (1974) im 20. Jahrhundert vergessenen ‚Antigone mit‘. Das Bild der pietätvollen, mitleidigen Frau gewinnt nochmals an Bedeutung, wobei sie nicht mehr zur Schilderung der christlichen Werte dient – wie es bei Garnier, Opitz oder Montengón u.a. der Fall war – sondern zur Begleitung des Selbsterkundungsprozesses des exilierten Ichs. Das Subjekt Antigone, dessen Schwellenexistenz das Interesse Kierkegaards, Heideggers und Lacans erweckte, erfährt somit eine ‚Rehabilitierung‘ als Inbegriff des Exilantendaseins.

SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Mit der vorliegenden Studie wurde versucht, einen Beitrag zur Erforschung der Rezeption des Antigone-Mythos durch eine thematologische Untersuchung vier ausgewählter Werke zu leisten, in denen die Titelheldin der Tragödie *Antigone* des Sophokles im Mittelpunkt steht. Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles* (1948), Salvador Esprius *Antígona* (1939/1955), María Zambranos *La tumba de Antígona* (1967) und Grete Weils *Meine Schwester Antigone* (1980) zeugen von der supranationalen Tendenz der europäischen Literaturen zur Wiederbelebung der Tochter des Ödipus als Antwort auf die gesellschaftlich-politischen Umbrüche der 1930er und 1940er Jahre.

Die Rezeptionsästhetik von Jauß und die Konstanzer Schule sowie Martindales (2006) Ausführungen zu ihrer Zweckmäßigkeit für das Studium der klassischen Werke der Antike haben sich als geeignete literaturtheoretische Grundlagen erwiesen. Auf dieser Basis aufbauend wurde die vorliegende Studie als eine komparatistische, thematologisch orientierte Untersuchung nach den Überlegungen von Beller (1970), die methodologisch auf der zweiachsigen Rezeptionsforschung Schmelings (1981) beruhen. Dabei wurde einerseits ein vertikaler, diachronischer Vergleich durchgeführt, bei dem die ausgewählten Werke mit der sophokleischen Vorlage konfrontiert wurden. Andererseits wurde eine horizontale, synchronische Achse berücksichtigt, die einen komparatistischen Vergleich der Werke von Brecht, Espriu, Zambrano und Weil erlaubte.

Dazu wurde zuerst die Hauptquelle aller existierenden Bearbeitungen des Antigone-Mythos untersucht, die *Antigone* des Sophokles. Dabei wurde auf die Charakterisierung der beiden Hauptfiguren, Antigone und Kreon, eingegangen, sowie auf die unterschiedlichen Dimensionen und Interpretationsmöglichkeiten des inszenierten Konflikts wie Steiner (2014) sie vorlegt. Für die abendländische Tradition gilt die Tochter des Ödipus bekanntlich als moralische und ethische Instanz. Ihre Prinzipien in Bezug auf die geschwisterliche Liebe, die sie bei der Bestattung ihres Bruders Polyneikes zeigt, sowie ihr Status als starke Frau führten im Laufe der Zeit zu zahlreichen Interpretationen und Bearbeitungen, die in der thebanischen Prinzessin ein Humanitätsideal identifizieren. Kreon wird seinerseits als eine ebenso tragische Figur gesehen, deren Evolution durch die Begriffe der *hamartia*, der *anagnorisis* und der *até* gekennzeichnet ist. Der Konflikt zwischen ihnen lässt sich unter verschiedenen Blickwinkeln deuten, wobei alle eng miteinander verknüpft sind. Er kann als politische Konfrontation zwischen Staat und Individuum

bzw. zwischen *polis* und *oikos*, als religiösen Zwist zwischen Menschen und Gott, sowie als Geschlechtskonflikt zwischen Mann und Frau oder als Generationskampf zwischen Alter und Jugend aufgefasst werden.

Die sophokleische Tragödie wurde aber nicht nur als literarisches Produkt und im literarischen Kontext zur Basis zahlreicher Bearbeitungen und Interpretationen, sondern auch im philosophischen Bereich. In der Rezeptionsgeschichte des Mythos im Okzident lässt sich zudem – wie Fraisse (1974) anmerkt – einen Deutungswandel der Figur der Antigone beobachten, wobei die Vision einer ‚Antigone mit‘ zu der einer ‚Antigone gegen‘ wird. Ab dem 16. Jahrhundert, als die ersten Übersetzungen ins Lateinische und andere europäischen Sprachen entstanden, herrschte eine religiös geprägte Idealisierung der Figur der Antigone. Die Bearbeitungen Robert Garniers (1580), Martin Opitz' (1624) und die etwas später verfasste spanische Version von José Montengóns (1820) stellen die Tochter des Ödipus als Vertreterin christlicher Werte wie der Nächstenliebe, der *pietas* und der *constantia* dar. Trotz des Deutungswechsels, der sich nach Fraisse im 19. Jahrhundert ereignete, überlebte die Idee der ‚Antigone *avec*‘ im philosophischen und psychoanalytischen Bereich. Dies belegen die Interpretationen Kierkegaards, Heideggers und Lacans, in denen die Schwellenexistenz Antigones zwischen Leben und Tod betont wird, wobei sie als Sinnbild des Menschen erscheint, der über seine Existenz, sein Wesen und seine Beziehung zur Welt reflektiert.

Im eingehenden 19. Jahrhundert verliert das Bild der ‚Antigone mit‘ aber an Bedeutung zugunsten einer Fokussierung auf den Konflikt zwischen der Tochter des Ödipus und dem König Kreon. Antigone verwandelt sich vor allem im literarischen Bereich in den Inbegriff des pazifistischen Widerstands gegen Tyrannei und gegen die Überlegenheit der Machthabenden. Entscheidend dafür ist die Lesart Hegels, der den Konflikt zwischen Antigone und Kreon als Kollision zweier gleichberechtigter sittlicher Mächte interpretiert. Seine polemische Aussage, dass Kreon kein Tyrann sei, lässt sich als Anstoß für künftige Lektüren und Bearbeitungen des Mythos durch andere Autor:innen deuten, in denen die von ihm bestrittenen despotischen, tyrannischen Züge des thebanischen Königs gerade hervorgehoben werden. Dies erfolgt, indem die politisch-gesellschaftlichen Konflikte des jeweiligen Entstehungskontexts auf das Zwiegespräch zwischen Antigone und Kreon projiziert werden. Jean Anouilh, dessen *Antigone* (1944) im Kontext der deutschen Besatzung Frankreichs im Zweiten Weltkrieg angesiedelt ist, schreibt beispielsweise der Figuren des Kreon Züge des Marschalls Pétain zu. Im Spanien der Zeit nach

dem Bürgerkrieg 1936-1939 setzt José María Pemán in seiner freien Bearbeitung der sophokleischen Tragödie (1946) das gottlose, despotische Regime Kreons mit dem nach seiner Sicht dekadenten Regierungssystem der Zweiten Spanischen Republik 1931-1936 gleich. Elisabeth Langgässer versetzt in ihrer Kurzerzählung *Die getreue Antigone* (1947) das dialogische Duell zwischen Antigone und Kreon in das Deutschland der Nachkriegszeit und thematisiert somit das Dilemma zwischen Vergessenheit und Verzeihung. In der Novelle *Die Berliner Antigone* (1963) verlegt Rolf Hochhuth den pazifischen Widerstand der thebanischen Prinzessin in den Kontext des NS-Deutschlands, wobei die Hauptfigur An(tigo)ne zum Opfer des nationalsozialistischen Regimes wird.

Im 20. Jahrhundert wurde von Autorinnen eine weitere Interpretationsvariante der ‚Antigone contre‘ erarbeitet. Die feministische Kritik setzt sich nämlich mit dem antiken Mythos auseinander und legt den Fokus darauf, inwieweit die Gestalt der Antigone als Inbegriff für den Kampf der Frauen um Gleichberechtigung innerhalb einer stark patriarchalisch geprägten Gesellschaft gelten kann. Diese Frage beantwortet Virginia Woolf positiv, zumal sie die Tochter des Ödipus in historischen Frauenfiguren wiedererkennt, die im Kontext des Nationalsozialismus gegen die Machthabenden Widerstand leisteten. Kritischer äußert sich Luce Irigaray, die eine ambivalente Einstellung zur mythischen Heldin vertritt. Ihr zufolge stellt die Figur der Antigone einerseits nichts Weiteres als ein Produkt der patriarchalischen Gesellschaft dar, sodass sie nicht als weibliches Kampfsymbol gelten kann. Andererseits erkennt sie in der mythischen Gestalt ein starkes und inspirierendes Identifikationspotenzial. Judith Butler erkennt auch dieses Potenzial der Figur an, identifiziert in ihr aber aufgrund ihrer inzestuösen Herkunft das Urbild alternativer Verwandtschaftsformen. Trotz der unterschiedlichen Ansichten zur Figur der Antigone seitens der feministischen Kritik bleibt sie noch immer den Angelpunkt zahlreicher Überlegungen zur Rolle der Frau in der patriarchalisch markierten Gesellschaft.

Die *Antigone* des Sophokles hat demnach für zahlreiche Bearbeitungen, Lektüren, und Interpretationen in allen möglichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen gesorgt. Im Bereich der Literatur lässt sich Fraisses (1974) These bestätigen, dass ab dem 19. Jahrhundert das Bild der wagemutigen, konfrontierenden Antigone an Bedeutung gewinnt, während das Interesse an der liebenden und mitfühlenden Frau mittlerweile nur gelegentlich – und insbesondere im philosophischen und psychoanalytischen Bereich – Beachtung findet, wie die Abhandlungen Kierkegaards, Heideggers und Lacans nachweisen.

Die vorliegende Studie nahm sich vor, eine interkulturelle und plurilinguale Untersuchung anhand von vier Bearbeitungen des Mythos durchzuführen: *Die Antigone des Sophokles* von Bertolt Brecht, *Antígona* von Salvador Espriu, *La tumba de Antígona* von María Zambrano und *Meine Schwester Antigone* von Grete Weil. Die Studie beruht auf einer zweiachsigen vergleichenden Analyse nach dem von Schmeling (1981) beschriebenen Schema der Rezeptionsforschung, wobei eine vertikale, diachronische und eine horizontale, synchronische Achse zu differenzieren sind. Im vertikalen, diachronischen Vergleich wurden die ausgewählten Werke mit der *Antigone* des Sophokles und weiteren antiken Versionen des Labdakiden-Mythos wie *Die Phönikerinnen* des Euripides und *Sieben gegen Theben* des Aischylos konfrontiert, um festzustellen, welche Aktualisierungsprinzipien bei der Wiederbelebung des Mythos von den ausgewählten Autor:innen angewandt wurden.

Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles* beruht grundsätzlich auf der deutschen Übersetzung von Friedrich Hölderlin, die von seinen Zeitgenossen – von der psychischen Umnachtung des Dichters besonders beeinflusst – aufgrund der zahlreichen Übersetzungsfehler und der anspruchsvollen Sprache kritisiert wurde. Hölderlins Text geht dennoch über eine bloße Übertragung in eine moderne Sprache hinaus und erweist sich in der Tat als eine ‚archäologische‘ Arbeit, bei der es dem schwäbischen Dichter gelingt, das hinter der junonischen Nüchternheit verborgene apollonische Feuer wieder sichtbar zu machen, d.h. die Spuren göttlicher Inspiration aus der griechischen Mäßigkeit ‚auszugraben‘. Bertolt Brecht, auch wenn er – wie er das in seinen ›Arbeitsjournalen‹ verrät – die Hölderlin’sche Vorlage aus praktischen und funktionalen Gründen wählt, teilt mit dem schwäbischen Dichter jene ‚archäologische‘ Aufgabe. Wie Bertolt Brecht im Vorwort zum *Antigonemodell 1948* sowie in seinem ›Arbeitsjournal‹ feststellt, hat er bei der Konzeption seiner Bearbeitung den Mythos einer ‚Durchrationalisierung‘ unterzogen. Auf der Basis von Hölderlins Übertragung beabsichtigt er die Tilgung aller Bezüge auf das Schicksalhafte, um die ‚volksrealistische Legende‘ aus dem sophokleischen Drama auszugraben. Der Versuch scheint Brecht im Vorspiel zu seinem Einakter unternommen zu haben, in dem die Handlung der *Antigone* des Sophokles in das Berlin der letzten Tage des Zweiten Weltkriegs verlegt wird. Die balladenartige Konzeption des Vorspiels sowie die Historisierung des Geschehens durch ein offenes Ende, das mit der antiken, numinosen Moira-Auffassung abrechnet, zielen auf die Ausgrabung der vermeintlichen Volkslegende auf. Brechts *Die Antigone des Sophokles* gehorcht allerdings, wie die hier vorge-

nommene Analyse belegt hat, einem weiteren Prinzip, das über jegliche ‚Durchrationalisierung‘ des mythischen Stoffes hinausgeht. Die Um-Akzentuierung bestimmter thematischer Kerne des Mythos sorgt nämlich auch für die Aktualisierung der mythischen Geschichte. Durch die Charakterisierung des Kreon als dehumanisierten Tyrannen und den Funktionswandel beim Chor, der als mitverantwortliche oligarchische Schicht erscheint, verschiebt Brecht die Schuldfrage. Die Diskussion bezieht sich in seinem Stück nicht mehr darauf, ob Antigone durch den Gesetzbruch oder Kreon durch seine Vernachlässigung der familiären Sphäre mitschuldig sind, sondern darauf, ob Kreon durch seine Übermacht und Willkür oder die Alten durch die profitsuchende, bedingungslose Duldung von den Untaten des Tyrannen für den Fall Thebens verantwortlich sind. Die Parallele zur Situation im Deutschland der 1940er Jahre bedarf keiner weiteren Erklärung: war Hitler mit seiner Eroberungsgier und seiner Horrorpolitik für den Untergang Deutschlands verantwortlich, oder waren es die bürgerlichen Oberschichten, die dies auf eigenes Interesse geduldet haben? Der Fokuswechsel auf die Schuldfrage führt bei Brecht ebenso zur Umdeutung der Figur der Antigone. Ihre Ambivalenz beruht nicht mehr auf ihrer Schuld oder Unschuld, sondern auf ihren Status als Inbegriff des Widerstands. Ihre Vorbildlichkeit erkennt Brecht in seinem Gedicht *Antigone* (für Helene Weigel zur Premiere der *Antigone*, Chur, 15. Februar 1948), wohingegen er in seiner Bearbeitung die Überführung ihrer Taten in den Kontext des Nationalsozialismus infrage stellt.

Salvador Esprius *Antígona*, die als synthetisierte Remontage der relevantesten tragischen Versionen des Labdakiden-Mythos konzipiert ist, weist andere Aktualisierungsmechanismen auf, mit denen er aber dasselbe Ziel wie Brecht befolgt: die Anpassung des Mythos an die politisch-gesellschaftliche Situation im Spanien der 1930er Jahre. Esprius legt in seinem Drama seine eigene Antike-Auffassung dar, nach der die Wurzeln eines alten Fluchs zu finden sind, der den Menschen unvermeidlich zum Verfall drängt. Unter diesem Blickwinkel sind die Eingriffe Esprius in die antike Tragödie zu interpretieren. Euriganeia, die in Esprius Stück als Amme der Kinder der Jokaste auftritt, nach weiteren Versionen des Mythos aber als die zweite Ehefrau des Ödipus, verkörpert den Pessimismus, der den Rest der weiblichen Figuren erobert, wodurch die Dekadenzgedanken von Esprius Antike-Auffassung geäußert werden. Das Motiv des Bluts spielt dabei eine wichtige Rolle. Die Riesenblutpfütze, die aus dem Blut der gestorbenen Eteokles und Polyneikes entsteht, versinnbildlicht die Idee des Fluchs. Das Blut des Ödipus, Symbol für den Fluch des Labdakiden-Stammes, betont ebenso das Grausame und das Barbarische, die

dem thebanischen und im übertragenen Sinne auch dem Spanischen Bürgerkrieg inne-
wohnen. Esprius Antigone, die als einziger Ausweg aus der Barbarei in Theben fungiert,
verzichtet dennoch auf eine kämpferische Konfrontation und wird wehrlos zum Opfer
Kreons. Sie symbolisiert somit das Scheitern der Versöhnung zwischen den streitenden
Seiten im Konflikt. Selbst durch die Aufopferung einer Prinzessin kann Theben bzw.
Spanien dem Fluch des menschlichen Verfalls nicht entgehen.

La tumba de Antígona hängt konzeptionell mit der Philosophie María Zambranos eng
zusammen. Sie schlägt eine neue kompletive Philosophie vor, die der dominierenden
Vorherrschaft des Rationalismus durch die Mitberücksichtigung des inneren Lebens des
Menschen entgegenzuwirken versucht. Der Mensch und sein „ser“ – sein Wesen, seine
eigene Identität – sollen nun nach Zambranos Ansicht zum zentralen Forschungsobjekt
der Philosophie werden. Auf dieser Basis entwickelt Zambrano ihre Exilauffassung, nach
der die Heimatlosigkeit als transzendente Erfahrung erfasst wird. Diese weist dennoch
eine gewisse Ambivalenz auf: einerseits als schmerzhaft, irreversible Erfahrung nach
dem Verlust der Heimat, andererseits als eine vorzügliche Gelegenheit, um das Innerste
des eigenen Wesens zu entdecken und somit das Ziel der Philosophie Zambrano zu errei-
chen, d.h. das verborgene Wesen, das „ser“ ‚auszugraben‘. Der hybride Text *La tumba
de Antígona*, der dramatische, epische und essayistische Züge aufweist, lässt sich als Er-
weiterung bzw. Fortsetzung der sophokleischen Tragödie ansehen, indem der Selbstmord
der Titelheldin verleugnet wird. Erst dadurch erfolgt Antigones Selbsterkenntnisprozess,
der sie zum Inbegriff des erwachenden Menschen und des Exilanten avancieren lässt.
Zambranos *La tumba de Antígona* stellt demnach eine erweiternd-revidierende Aneig-
nung des Mythos dar. Der Aufenthalt Antigones im Grab wird nach dem Nekyia-Begriff
Jungs gestaltet, nach dem die Reise in die Welt der Toten durch das Erscheinen der ver-
storbenen Familienmitglieder einer Reise in die Innerlichkeit der Hauptfigur Antigone
entspricht, bei der sie sich ihrer eigenen Identität, ihres „ser“ in Zambranos Terminologie,
bewusst wird. Dieser Vorgang erfolgt zudem nach dem Schema des dreistufigen mysti-
schen Wegs, wie er in der mystischen Lyrik der spanischen Renaissance dargelegt wird.
Die Motive des Wassers als reinigendes Mittel, des Lichts als führendes Zeichen und des
Geliebten, der Antigone in die Transzendenz führt, bestätigen dies und decken sich mit
Zambranos Exilbegriff als transzendente Erfahrung. Das Exil wird nämlich nicht als Zu-
stand aufgefasst, sondern als Ziel der Nekyia, als höchstes Ziel des Heimatlosen, dem
Heimatlosigkeit dazu dient, sein wahres Wesen und seine wahre Heimat zu erkennen. Die
Figur der Antigone verdichtet folglich zahlreiche Aspekte der Philosophie Zambranos als

Inbegriff des erwachten Menschen, der sein eigenes verborgenes „ser“ erkannt hat; als Vertreterin ihres politischen Ideals sowie als Symbol der „razón poética“.

In *Meine Schwester Antigone* wagt Grete Weil eine einzigartig innovative Annäherung an den Mythos, indem sie die mythischen und die biografischen Sphären explizit kollidieren lässt. Die metaliterarische Ebene, die den Schreibprozess des Romans selbst thematisiert, und die Verschränkung der verschiedenen Zeit- und Erzählebenen, die sich von der griechischen Mythologie, über die NS-Vergangenheit bis hin zum Deutschland der 1970er Jahre erstrecken, schildern den Dekonstruktionsprozess des von Antigone verkörperten Humanitäts- und Widerstandsideals. Das Manuskript *Antigone* (Monacensia/Münchner Stadtbibliothek), die Grete Weil – wie die vorliegende Studie nachgewiesen hat – mindestens zweimal bei unterschiedlichen Verlagen zu veröffentlichten versuchte, zeugt von einer initialen Idealisierung der Figur als Widerstands- und Humanitätsideal. In dem über zwei Jahrzehnten später erschienenen Roman *Meine Schwester Antigone* weist aber diese Einstellung erhebliche Unterschiede auf. Darin schwankt die Ich-Erzählerin zwischen Identifikation und Distanz, wobei ihre Beziehung zur mythischen Figur eine dreifache Funktion erfüllt. Antigone fungiert erstens als Identifikationsfigur für die Ich-Erzählerin, indem ihre beiden Lebenswege Parallele aufzeigen, wie z.B. die glückliche Kindheit, die Exilerfahrung oder die Konfrontation mit Mord und Gewalt. Diese Identifikation führt allerdings zur Hervorhebung der Unterschiede zwischen beiden hinsichtlich ihrer Haltung gegenüber Ungerechtigkeit und Gewalt, wodurch die Figur der Antigone eine zweite Funktion als Kontrastfigur übernimmt. Der Widerstand der Tochter des Ödipus, den die Ich-Erzählerin im Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust nicht realisieren konnte, kann beim Vergleich mit der eigenen Situation nur Schuldgefühle auslösen. Die Frage um die Übertragbarkeit des Antigone-Ideals in die eigene Biografie trägt somit drittens zur Selbstreflektion bei. Durch die Suche nach einer Antigone der Gegenwart – mit Sophie Scholl und Gudrun Ensslin als Kandidatinnen – wird der Schluss gezogen, dass die Versetzung der Tat Antigones in den Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust unvermeidlich zum Scheitern verurteilt ist und eventuell die Zerstörung ihres Ideals bedeutet. Dieser Gedanke erlaubt der Ich-Erzählerin die Annahme ihrer selbst, sie ist sich nun ihrer Identität bewusst und akzeptiert sie. Die rhetorische Frage am Ende von *Meine Schwester Antigone* und das letzte Kapitel in *Generationen* (*„Noch einmal Antigone“*) (1983) stellen allerdings den Erfolg jenes Selbsterkundungsprozesses infrage, eher erweist er sich als ein zyklischer Prozess. Der ursprünglich geplante Titel des Romans „Todestreppe“ ergibt somit Sinn: seit der Erfahrung der Shoah

ist Weils Ich-Erzählerin dazu verurteilt, die ‚Antigone-Todestreppe‘ zyklisch hinauf- und hinunterzugehen.

Nach der Analyse der Aktualisierungsprinzipien von Brecht, Espriu, Zambrano und Weil bei der Wiederbelebung des Antigone-Mythos – eine Analyse, die gemäß einer vertikalen, diachronischen Achse durchgeführt wurde – hat der horizontale, synchronische Ansatz Licht auf die weiteren Ziele der vorliegenden Studie geworfen. Die kritische Auseinandersetzung mit und der Vergleich zwischen den vier ausgewählten Antigone-Bearbeitungen fokussierte auf drei zentrale Fragestellungen. Erstens wurde das Potential des Mythos zur Schilderung der Nachkriegszeit und zum Ausdruck des Exils untersucht (A). Zweitens wurde das bestehende Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart bestimmt (B). Drittens wurde festgestellt, inwieweit sich divergierende, aber auch konvergierende Entwicklungslinien zwischen den literarischen Traditionen in Deutschland und Spanien erkennen lassen (C).

A) Was das Aktualisierungspotenzial des Antigone-Mythos betrifft, zeigen die ausgewählten Werke, dass er sich sowohl für die Schilderung des Nachkrieges als auch für den Ausdruck der Exilerfahrung eignet. Durch die Gegenüberstellung der *Antigone*-Bearbeitungen Brechts und Esprius, lässt sich feststellen, dass beide Autoren sich der von Hegel eröffnete Deutung des Mythos mit seinem Fokus auf den politisch-gesellschaftlichen Konflikt angeschlossen haben. Brecht konzentriert sich dabei auf die Schilderung des Tyrannen bzw. der Tyrannis Kreons. Mit seiner Gestaltung Kreons als dehumanisierten Tyrannen lässt Brecht den König in den Mittelpunkt rücken, indem er als der einzige Verantwortliche für den Fall Thebens erscheint. Sein grotesker Charakter, der sich aus der Vermischung grausamer und komischer Züge ergibt, kann ferner als eine Warnung Brechts interpretiert werden, wobei er auf die fatalen Folgen der Machtübergabe an einen fanatischen Clown deuten könnte.

Espriu seinerseits charakterisiert Antigone als Befürworterin der Versöhnung zwischen beiden Parteien im Konflikt. Ihr Plädoyer für die Überwindung des Hasses, der zum Bruderkrieg geführt hat, und für die Versöhnung der beiden streitenden Seiten und ihre Zwischenposition, die durch ihre Rolle als Ersatzmutter für beide Brüder betont wird, lassen sie im Gegensatz zum barbarischen Theben unter der Regierung Kreons als Inbegriff der Humanität erscheinen. Ihre Tat soll daher als Beispiel für den Ausgang aus dieser

dunklen Periode gelten. Espriu stellt dennoch im Laufe seiner Arbeit am Mythos die Wirkung des Opfers Antigones infrage, da die resignierte Haltung des Volkes die mutige Antigone zum Scheitern verurteilt.

Brechts und Esprius Bearbeitungen bleiben demnach im Bereich der *polis* bzw. der Kollektivität beschränkt. Sie zeugen von der von Fraisse angesprochenen Tendenz zu einer ‚Antigone *contre*‘. Der Konflikt zwischen Antigone und Kreon, zwischen Pazifismus und Tyrannei hat sowohl Brecht als auch Espriu nach der Erfahrung vom Krieg und Autoritarismus zum Rückgriff auf den Mythos motiviert. Kreon gewinnt folglich in beiden Texten dadurch an Bedeutung, dass er als Sinnbild der autoritären Regimes erscheint, die in den 1930er Jahren Europa beherrscht haben und zu kriegerischen Auseinandersetzungen wie dem Zweiten Weltkrieg oder aber auch dem Spanischen Bürgerkrieg führten.

Den Lektüren des Antigone-Mythos von Zambrano und Weil liegt die Erfahrung des Krieges auch sehr nahe. Doch ihre Perspektive weicht von der tradierten Tendenz zur Darstellung einer kämpfenden, mutigen, der Ungerechtigkeit des Tyrannen gegenüberstehenden Antigone ab. Die Erfahrung des Exils tritt nun als entscheidender Faktor auf, der zu einem Fokuswechsel bei der Rezeption der mythischen Geschichte führt. Sowohl bei Zambrano als auch bei Weil lässt sich eine Hinwendung zur Vorgeschichte des Mythos beobachten. Das Exil von Antigone und Ödipus auf Kolonos, wie Sophokles in seiner Tragödie *Ödipus auf Kolonos* darlegt, gewinnt in beiden Werken an Bedeutung. Das Mythem des Exils erweist sich darüber hinaus als Motor einer alternativen, ambivalenten Exilauffassung, die beide Autorinnen teilen. Wenn auch der Verlust der Heimat und das Verlassenheitsgefühl das Exil als schmerzhaft, unüberwindbare Erfahrung erscheinen lassen, so verfügt der Exilant doch über eine vorzügliche Gelegenheit zur Reflexion über die eigene Identität. Dies entspricht grundsätzlich der Exilauffassung, die Zambrano auf der Basis ihrer „razón poética“ darlegt, und Weil in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* auf die eigene Biografie anwendet.

Die Stellung der Figur der Antigone an der Schwelle zwischen Leben und Tod erweist sich dabei als das entscheidende Merkmal, das das Potenzial des Mythos zur Darstellung des Exils entfalten lässt. Antigones Liminalität, ihre Grenzexistenz, die den Deutungen des Mythos durch Kierkegaard, Heidegger und Lacan zugrunde liegt, lässt sie zum Sinnbild des Exilanten werden. Die Tochter des Ödipus ist eine lebende Tote, der der Tod nicht begegnet ist, der aber das Leben durch ihre Heimatlosigkeit geraubt wurde. Diese Grenzexistenz spielt bei Zambranos Exilbegriff eine zentrale Rolle. Das Grab Antigones,

Sinnbild dieser Schwellenexistenz zwischen Leben und Tod, verwandelt sich als paradigmatisches Motiv des Exils, das sowohl in Zambranos als auch in Weils Werke seinen Niederschlag findet. Bei Zambrano ist die Zentralität des Grabmotivs schon im Titel erkennbar. Es verdichtet darüber hinaus die stark symbolische Ladung, die Zambrano diesem liminalen Ort verleiht. Die elliptische Form erinnert an die Figur der Mandorla und weist somit auf dessen liminalen bzw. transitorischen Charakter hin, wobei die transzendente Qualität des Exils in Zambranos Philosophie verstärkt wird. Die Gruft ist zudem als Korrelat des „ser“ Antigones, als eine Äußerung des zu entdeckenden Wesens zu interpretieren, das der Exilant allmählich erkennt. Das Motiv des Grabs ist auch in Weils *Meine Schwester Antigone* zentral, indem es den Lebensweg der Ich-Erzählerin mit dem der Antigone in Verbindung bringt. Das Grab Antigones wird durch das Zitieren von Sophokles' *Antigone* mit dem Untertauchort der Erzählerin in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs gleichgesetzt. Auch hier erscheint das Grab als ein Ort zwischen Leben und Tod, in dem die Ich-Erzählerin, der durch das Verlassen der Heimat und nach dem Tod ihres Ehemannes das Leben beschnitten wurde, auf ihren Tod wartet.

Die Werke Zambranos und Weils zeugen demnach von einer neuen Interpretationsrichtung des Antigone-Mythos im Spiegel der Exilerfahrung. Im Gegensatz zu den Bearbeitungen Brechts und Esprius, die sich im Bereich des Gesellschaftlich-Politischen entfalten, indem ihnen das Bild der ‚Antigone gegen‘ zur Anprangerung der autoritären Regimes im Europa der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert innewohnt, legen Zambranos und Weils Texte den Fokus auf den Bereich des Individuums. Das Bild der thebanischen Prinzessin, die im Zwischenbereich zwischen Leben und Tod weilt, entwickelt sich durch den Rückgriff auf ihre Vorgeschichte als Exilierte neben ihrem Vater zum Inbegriff des Exils.

B) In Bezug auf das Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart lassen sich ebenso bemerkenswerte Unterschiede zwischen den ausgewählten ‚Nachkriegs-Antigonen‘ einerseits und den ‚Exil-Antigonen‘ andererseits beobachten. Bei Brecht und Espriu wird die Hypothese bestätigt, von der die vorliegende Studie ausging. Beide Autoren vertreten jeweils eine negative Antike-Auffassung. Brecht ordnet die *Antigone* in die Zeit der „barbarischen Pferdeschädel[]“ (BFA 27, 265) ein. Dafür spricht vor allem die dehumanisierte Charakterisierung des Kreon, der nach dem Muster eines barbarischen Heerführer im Sinne Engels dargestellt wird, indem er den Krieg gegen Argos aus materiellen, ökonomischen Gründen führt. Entscheidend für den Fall Thebens ist dennoch nicht nur Kreon, sondern es sind auch die Alten Thebaner, die oligarchischen Schichten der Stadt, die die

Gräueltaten Kreons aus Profitgier dulden. Die marxistische Kritik an den Machthabenden sowie die Parallelen zur Situation im Deutschland der 1930er und 1940er Jahre sind offensichtlich. Espriu legt in seiner *Antígona* seine dekadente Auffassung dar, nach der in der Antike die Wurzeln eines uralten Fluchs zu finden sind, der den Menschen unvermeidlich zum eigenen Zerfall bringt. Das Motiv des Blutes, das den Fluch des Ödipus-Stammes versinnbildlicht, spielt dabei eine relevante Rolle. Durch das Motiv der feindlichen Brüder und durch die Gestaltung des Kreon als profitierenden Dritten legt der katalanische Autor die Parallelen zur Situation im Spanien des Bürgerkriegs offen. Der ‚Krieg ohne Sieg zwischen Brüdern‘, der nach den antiken Tragödien den Fall Thebens mit sich brachte, wiederholt sich zwischen 1936 und 1939 in Spanien.

Die Projektion der jeweiligen negativen Antike-Auffassungen auf den mythischen Stoff führt zu einer gewissen ‚Brutalisierung‘ der *Antigone*, wobei beide Autoren sich ähnlicher Motive bedienen. Die grausame Beschreibung der Vogelschau des Tiresias in der *Antigone* des Sophokles fungiert dabei als Angelpunkt zur Hervorhebung des Grausamen. Das Motiv der Vögel als Sinnbild der Wildheit und Grausamkeit des Menschen kommt in den Stücken von Brecht und Espriu vor. Das Bild des ‚Blutbesprengten‘ markiert in beiden Werken die Schuld und Verantwortung für den Fall Thebens bzw. Deutschlands oder Spaniens. Brecht deutet eindeutig auf Kreon, dessen Körper, vom Blut des Polyneikes besprengt ist. Somit offenbart er die Schuld des Königs an den Tod der beiden Söhne des Ödipus als Kriegsführer. Bei Espriu nimmt das Blut freilich eine zentrale Position ein. Abgesehen von seiner Symbolik als bildliche Darstellung vom Fluch der Menschheit verdichtet es auch Esprius Ansicht zum Spanischen Bürgerkrieg. Die Blutvermischung, woraus sich die ‚Riesenblutpfütze‘ („bassalot de sang“) ergibt und die eine Identifizierung der Kämpfer verhindert, veranschaulicht nämlich die Tragik des Konflikts: Er wird als ein barbarischer Akt gedeutet, für den beide streitenden Seiten verantwortlich sind.

Die Orientierung an das Gesellschaftlich-Politische sowie die Projektion gegenwärtiger Geschehnisse auf den mythischen Stoff bestimmen in Anlehnung an die jeweilige Antike-Auffassung das Verhältnis, das in Brechts und Esprius ‚Nachkriegs-Antigonen‘ zwischen Mythos und Gegenwart besteht. Mit ihren *Antigone*-Bearbeitungen warnen beide Autoren vor einer Regression der Menschheit in die vermeintlich überwundene Barbarei der Antike. Die Entstehung autoritärer Regimes in Deutschland und Spanien

sowie die kriegerischen Auseinandersetzungen, die sich in den 1930er und 1940er ereigneten, lassen die Menschheit ihrer Ansicht nach in der Tat in die Barbarei älterer Zeiten zurücktreten.

Bei Zambranos und Weils Antigone-Bearbeitungen besteht dagegen ein unterschiedliches Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart. Trotzdem ist der Rückgriff auf die *Antigone* bei beiden Autorinnen ebenso von der Konfrontation mit Krieg und Gewalt motiviert, wobei sie erstmals als Widerstandsideal gewürdigt wird. Zambrano greift auf die Geschichte der thebanischen Prinzessin zuerst in ihrem autobiografischen Werk *Delirio y Destino* zurück, in dem sie die mythische Gestalt in Verbindung mit ihrer Schwester Araceli in Verbindung bringt. Nach dem Mord an Aracelis Ehemann setzt Zambrano die Pietät und die Aufopferung, aber auch den Widerstand ihrer Schwester mit der Haltung Antigones vor Kreon gleich. Auch Weil lässt die Ich-Erzählerin in *Meine Schwester Antigone* sagen, dass die mythische Gestalt für sie erst dann an Bedeutung gewann, als sie „mit Mord und Vernichtung konfrontiert war“ (MSA, 10). Dies wird durch die Analyse des unveröffentlichten Manuskripts *Antigone* bestätigt, in dem sich die Autorin – obwohl immer auf der mythischen Ebene beschränkt – intensiv mit dem Autoritarismus und der Gewaltanwendung im Nationalsozialismus auseinandersetzt und Antigones Tat als Widerstands- und Humanitätsideal preist.

Doch obwohl der Rückgriff auf den mythischen Stoff durch eine gesellschaftliche bzw. politische Umbruchssituation ausgelöst wird, unterscheiden sich Zambranos und Weils Werke von denen Brechts und Esprius dadurch, dass sie eine persönlichere, subjektzentrierte Lektüre des Mythos darlegen, wobei das Gesellschaftlich-Politische, wenn auch immer präsent, in den Hintergrund rückt. Diese Hinwendung zur Reflexion über das Subjekt Antigone steht in enger Verbindung mit der Erfahrung des Exils, die beide Autorinnen teilen. Antigone, die bei Zambrano und Weil zum Inbegriff des Exilierten im Spiegel von ihrer ambivalenten Exilauffassung wird, weist den Weg zum Nachdenken über die eigene Identität nach der Erfahrung des Exils. Im Gegensatz zur Ausgangshypothese, von der die vorliegende Studie ausging, handelt es sich bei dem Rückgriff auf den Mythos um keine Art Wiedereinwurzelungsversuch auf der Suche nach einer gemeinsam europäischen Tradition nach dem Verlust der Heimat. Antigone fungiert vielmehr als Mittel zur Selbsterkundung, wobei das exilische Ich der jeweiligen Autorin durch die Identifikation mit der Figur der thebanischen Prinzessin über die eigene Identität reflektiert. In *La tumba de Antígona* lässt Zambrano Antigone in Anlehnung an die Grundlagen

ihrer „razón poética“ als Inbegriff des erwachenden Menschen erscheinen, als Individuum, das sich seines „ser“ bewusst wird und es durch eine Reise in seine ‚Eingeweiden‘ („entrañas“) entdeckt. Dieser ‚Nekyia‘ – im Sinne Jungs – schreibt die spanische Philosophin einen transzendenten Charakter zu, weswegen sie nach dem Schema des mystischen Wegs der Lyrik der spanischen Renaissance gestaltet ist. Zambrano stellt Antigone als Paradigma ihrer Menschen- und Exilauffassung, als Ideal dar, nach dem jeder Mensch und jeder Exilierte streben muss. Weil scheint in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* den Mustercharakter der Tochter des Ödipus anerkannt und Zambranos Deutung der Figur auf die eigene Situation übertragen zu haben. Durch die Erforschung ihrer Gemeinsamkeiten, aber vor allem ihrer Unterscheide sowie durch das Bewusstwerden, dass eine Antigone-Haltung im Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust zum Scheitern verurteilt ist, gelingt es der Ich-Erzählerin in Weils Roman ihre eigene Identität zu entdecken und sich selbst zu akzeptieren. In der Metaebene wird darüber hinaus diesen Prozess geschildert, der die allmähliche Dekonstruktion des Antigone-Ideals nachzeichnet. In Zambranos Worten: Weils Erzählerin gräbt im Laufe ihrer Arbeit am Antigone-Roman ihr „ser“ aus.

Zwischen Mythos und Gegenwart besteht bei Zambrano und Weil folglich eine persönliche, subjektzentrierte Beziehung, bei der die Gestalt der Antigone eine begleitende Funktion übernimmt. Sie betreut den Selbsterkundungsprozess des Exilierten auf der Suche der eigenen Identität.

C) Im Hinblick auf die konvergierenden Entwicklungslinien in der Rezeption des Antigone-Mythos durch die jeweiligen Nationalliteraturen weisen die ausgewählten Bearbeitungen spezifische Merkmale auf, die den jeweiligen Entstehungskontext widerspiegeln. Die ‚deutschen Antigonen‘ von Bertolt Brecht und Grete Weil sind beide von der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust stark geprägt. Die Frage um den Widerstand steht deshalb im Mittelpunkt. Brecht und Weil erforschen in ihren Werken, inwieweit das Widerstandsideal, das von Antigone verkörpert wird, auf die Situation des NS-Deutschlands übertragbar ist. Brecht stellt sich deutlich gegen die Übertragbarkeit von Antigones Widerstand ein. Im Vorwort zum *Antigonemodell 1948* äußert er sich plakativ dazu und verleugnet die Parallelen zwischen der Tochter des Ödipus und dem deutschen Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime. In seiner Bearbeitung findet diese Idee auch ihren Niederschlag, indem die Tat Antigones nicht zum Fall Kreons beiträgt,

sondern eher zur Entlarvung seiner Übermacht und seiner dehumanisierten Gewaltanwendung. Grete Weil vertritt eine ähnliche Auffassung in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone*. Ersichtlich wird dies im vorletzten Kapitel, in dem die unterschiedlichen Zeitebenen kollidieren und Antigone bei einer Razzia vor den Hauptsturmführer gebracht wird. Die Versetzung von Antigones Widerstandsideal in den Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust bringt die Umkehrung ihrer Prinzipien mit sich, wie Weil das mit der Inversion von Antigones wohlbekannter Maxime markiert: „Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da“ (MSA, 151).

Die spanische Antigone von Zambrano und die katalanische Antigone von Espriu sind dagegen vor allem von der Erfahrung des Spanischen Bürgerkrieges geprägt. Die Konfrontation zwischen zwei ‚verwandten‘ Parteien hat den Rückgriff auf das Motiv der feindlichen Brüder Eteokles und Polyneikes und auch die Wiederbelebung der Gestalt der Antigone motiviert. Sowohl Espriu in seiner *Antígona* als auch Zambrano in *La tumba de Antígona* bedienen sich des Eteokles-Polyneikes-Konflikts, um ihre Reflexionen über den Spanischen Bürgerkrieg literarisch zu gestalten. Beide vertreten dabei eine ähnliche Auffassung: der Spanische Bürgerkrieg war ein Brüderzwist, für den beide streitenden Parteien verantwortlich sind. Die Blutverwandtschaft der beiden Söhne des Ödipus ist deswegen zentral. Espriu greift in den Eteokles-Polyneikes-Konflikt ein und verortet ihn in der Kindheit der beiden Brüder, was auf die politisch-gesellschaftlichen Hintergrundskulisse von Esprius Werk anspielt. Der Spanische Bürgerkrieg erscheint nach Espriu somit als Ergebnis des jahrelangen gegenseitigen Hasses zwischen den beiden streitenden Parteien. Die Verwandtschaft der beiden Söhne des Ödipus findet auch im bereits erwähnten Motiv des Blutbesprengten ihren Niederschlag. Die vom gemeinsamen Blut befleckten Eteokles und Polyneikes versinnbildlichen aber auch die Tragik des Spanischen Bürgerkriegs: beide Seiten im Konflikt sind für den Untergang des Landes verantwortlich. Trotz ihrer republikanisch geprägten Gesinnung lässt Zambrano auch die beiden Söhne des Ödipus – und ausweitend die beiden Parteien im Spanischen Bürgerkrieg – als Macht-süchtige erscheinen, deren Machtgier das eigene Land zum Verfall gebracht hat. Die Heimat, für deren Schutz beide kämpfen, entpuppt sich im Gespräch zwischen Antigone und ihren gefallenen Brüdern als bloßer Vorwand zur Befestigung ihrer jeweiligen Machtposition. Antigone avanciert bei Espriu sowie bei Zambrano demnach als Inbegriff der Versöhnung und der Brüderlichkeit zwischen beiden streitenden Parteien. Espriu gestaltet deswegen seiner Antigone als eine Art Ersatzmutter für beide Söhne des Ödipus. Auf der Basis von Antigones Leitsatz, „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“, legt er zudem

in ihren Mund ein Plädoyer für die Überwindung des Hasses, der nach seiner Auffassung zum Zerfall des Landes geführt hat. Zambrano legt ihrerseits in den Mund ihrer Antigone einen alternativen, versöhnenden Heimatbegriff, der von dem ihrer Brüder stark abweicht. Nach ihrem Verständnis soll die Heimat als ein weites Ganzes aufgefasst werden, in dem alle – unabhängig von ihren politischen Ideen – ihren Platz finden können.

Die konvergierenden Linien in den jeweiligen Nationalliteraturen sind, wie gezeigt, gesellschaftlich-politischer Natur. Das Bild der ‚Antigone gegen‘ – und die damit verbundenen soziopolitischen Konnotationen – bleibt immer noch ein festes, intrinsisches Element des Mythos, das dem jeweiligen historischen Kontext angepasst wird.

Bei der Unterscheidung zwischen ‚Nachkriegs-‘ und ‚Exil-Antigonen‘ lassen sich allerdings weitere gemeinsame, aber auch abweichende Entwicklungslinien beobachten. Wie schon angesprochen, ist in Brechts und Esprius Bearbeitungen eine klare Tendenz zur dehumanisierten Gestaltung des Kreon zu identifizieren. Der König unterzieht sich einem Korrekturprozess bei dem er sie als grausamer machtsüchtiger, skrupelloser Tyrann dargestellt wird, wobei zwei seiner Kernmerkmale ausgelassen bzw. umgestaltet werden. Das Moment der *anagnorisis*, der Erkenntnis seiner Schuld, erfährt Kreon sowohl bei Brecht als auch bei Espriu nicht. Keine Reue ist in der Figur des thebanischen Königs zu finden. Dies modifiziert auch die Thematisierung seiner *até*, der Bestrafung für seine Untaten. Espriu erspart seinem Kreon dieses Moment und lässt ihn jahrelang Theben regieren, wobei auf die Situation in Spanien unter der Franco-Diktatur angespielt wird. Brecht behält seinerseits die *até* Kreons bei. Die Bestrafung Kreons besteht allerdings nicht im Verlust der Familie, wie es bei Sophokles der Fall ist, da Brecht auf den Tod Eurydikés verzichtet und Hämons Tod beim Vater auch kein Schuldgefühl verursacht. Bei Brecht markiert der Fall Thebens Kreons *até*. Seine Machtsucht und seine materialistische Motivation, die zum Krieg führten, haben sich am Ende gegen ihn selbst gewandt.

Gegenüber dem skrupellosen, dehumanisierten Tyrannen steht in beiden Bearbeitungen die Figur der Antigone. Sie übernimmt in beiden Werken eine entschleiende Funktion, wobei sie bei der Entlarvung der Verantwortung Kreons und seiner Anhänger für den Horror und die Folgen des Krieges eine wesentliche Rolle spielt. Brechts und Esprius Bearbeitungen zeigen zudem, wie sich der Antigone-Mythos für die Schilderung und Anprangerung der Mitschuld des Volkes, vor allem der oligarchischen Schichten, am Horror eines Krieges eignet. Brecht und Espriu illustrieren dies durch die Gestalten der Berater Kreons (bei Brecht eine Umfunktionalisierung des antiken Chores), die den Horror seiner

Tyrannis dulden, obwohl sie – wie Brecht in seinen *Anmerkungen zur Antigona* feststellt – „Weisheit im Erkennen“ aufweisen. Die Verantwortung des einfachen Volkes wird ebenso in beiden Bearbeitungen angesprochen. Brecht weist durch die Figur des Hämons auf die „innere Unlust“ des Volkes gegenüber der Horror-Politik des Tyrannen hin, während Espriu die ‚erfrorene Missbilligung‘ einer ‚verstummten Masse‘ beschreibt. Das Schweigen des Volkes lässt daher von einer subtilen Thematisierung der Kollektivschuldthese sprechen.

Die ‚Exil-Antigonen‘ von María Zambrano und Grete Weil zeugen von einem Fokuswechsel in der Rezeption des Mythos. Die Denunzierung der Tyrannis Kreons im Kriegskontext verliert an Bedeutung zugunsten einer Hinwendung zum Individuum, zum Subjekt Antigone. Bestimmte Facetten der Frauengestalt werden insbesondere zum Brennpunkt der Auseinandersetzung mit dem mythischen Stoff: ihr Status als gescheiterte Frau nach einem patriarchalischen Konzept von Weiblichkeit, das von ihr verkörperte Widerstandsideal, ihre Musterhaftigkeit im Spiegel der Pietät und der Erkennung ihrer selbst sowie ihre Identifikation als Inbegriff des Exils. Dieser Fokuswechsel erlaubt die Auslegung persönlicherer, stark autobiografisch geprägter Lektüren und Deutungen des Mythos. Sowohl Zambrano als auch Weil greifen in die sophokleische Tragödie ein, indem sie die Umstände von Antigones Tod ‚korrigieren‘. Die spanische Philosophin verleugnet Antigones Selbstmord und Weil rechnet mit der Jungfräulichkeit der Figur ab. In Anlehnung an die Ansichten Irigarays und Butler zur mythischen Gestalt lassen sich diese Korrekturen als Überlegungen über die Situation der Frau in einer markiert patriarchalischen Gesellschaft interpretieren. Die Aneignung des sophokleischen Motivs der erhängten Jungfrau bricht mit der Idee des Scheiterns an der Erfüllung der tradierten Frauenpflichten, die Antigone in ihrer Todesklage anspricht.

Zambrano und Weil projizieren zudem auf das Geschwisterkomplex der Kinder des Ödipus die eigenen Biografien. Bei der spanischen Philosophin schlägt sich das Schwesterlichkeitsgefühl, das María Zambrano zu ihrer Schwester Araceli empfand, in die Beziehung zwischen Antigone und Ismene nieder, während sich Zambranos politische Ideologie und ihre Gedanken zum Spanischen Bürgerkrieg im Verhältnis zwischen Antigone und den beiden Söhnen des Ödipus widerspiegeln. Die liebevolle Beziehung Antigones zu ihrem Bruder Polyneikes ist auch im Roman Grete Weils autobiografischer Natur, wobei die zwei Geschwisterpaare, Eteokles-Ismene und Polyneikes-Antigone, auf die gesellschaftliche Situation im Deutschland der 1930er und 1940er Jahre anspielen.

Trotz der Bezüge auf die soziopolitische Lage des jeweiligen Landes, rückt das Interesse am Bild der pietätvollen, mitleidigen Frauengestalt bei Zambrano und Weil in den Mittelpunkt. Die Figur der Antigone entwickelt sich aufgrund ihrer Schwellenexistenz zwischen Leben und Tod zum Inbegriff des Exilanten, das im Nicht-Ort des Exils weilt. Das Grabmotiv spielt dabei eine wesentliche Rolle, indem es diesen Zwischenbereich darstellt. Daraus ergibt sich der utopische Charakter, den beide Autorinnen dem Antigone-Mythos verleihen. Gerade in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚Utopie‘ als Nicht-Ort, lässt sich Antigones Grab als paradigmatisches Bild der Schwellenexistenz des Exilierten deuten. Das Exil erweist sich aber bei beiden Autorinnen nicht nur als schmerzhaftes Erlebnis nach dem Verlust der Heimat, sondern auch als vorzügliche Gelegenheit zur allmählichen Ausgrabung der eigenen Identität, des eigenen „ser“ im Sinne Zambranos. Antigone übernimmt somit die Funktion eines Spiegels, vor den sich die Exilantinnen zur Entdeckung ihrer eigenen Identität stellen. Die von Fraisse beschriebene ‚Antigone *contre*‘ verliert bei den Werken Zambranos und Weil an Bedeutung, wodurch eine Art ‚Rehabilitierung‘ des vergessenen Bildes einer ‚Antigone *avec*‘ stattfindet.

Nach dem kontrastiven Vergleich der Antigone-Bearbeitungen von Brecht, Espriu, Zambrano und Weil lassen sich in Hinblick auf die drei Ziele der vorliegenden Untersuchung zwei Konstanten erkennen, die dem Mythos innewohnen und in den ausgewählten Werken immer präsent sind, wenn sie darin auch unterschiedlich behandelt werden: das Thema des Konflikts und das Motiv der Schwelle. Das Thema des Konflikts, das im Antigone-Mythos sowohl im Motiv der feindlichen Brüder als auch im Zwiegespräch zwischen Antigone und Kreon seinen Niederschlag findet, ist als Auslöser der Auseinandersetzung mit dem mythischen Stoff zu verstehen. Das Bild der mutigen Frau, die sich dem Tyrannen widersetzt, lässt Parallelen zum Kampf gegen die autoritären Regimes in Europa der 1930er und 1940er Jahre ziehen. Im Motiv der feindlichen Brüder sehen Espriu und Zambrano eine Metapher des Spanischen Bürgerkriegs. Das Bild der ‚Antigone *contre*‘, der Antigone im Konflikt, ist das vorherrschende Element in Brechts und Esprius Bearbeitungen, wobei die Darstellung des Kreon als dehumanisierten Tyrannen, die Hervorhebung der Grausamkeiten des Krieges sowie die Thematisierung der Rolle des Volkes als mitschuldig für den Untergang des jeweiligen Landes eine zentrale Stelle einnehmen. Die Projektion gegenwärtiger Verhältnisse in den antiken, mythischen Bereich soll

somit in Anlehnung an die negativen Antike-Auffassungen der beiden Autoren als Warnung vor einem Rückfall in die Barbarei älterer Zeiten interpretiert werden.

Das Motiv der Schwelle, das sich in der sophokleischen Tragödie vor allem in Antigones liminaler Position zwischen Leben und Tod niederschlägt, lässt den Antigone-Mythos zu einem Exilstoff avancieren. Das Bild der lebend bestatteten Frau entwickelt sich zum Inbegriff des Exils als eine Art Tod im Leben, oder als Leben im Nicht-Ort, wobei das Motiv des Grabs eine bedeutende Rolle spielt. Das Thema des Konflikts rückt in den Hintergrund, während der Fokus der Bearbeitungen Weils und Zambranos auf das Subjekt Antigone gelegt wird, das sich dank der Exilerfahrung mitten im Selbsterkenntnisprozess befindet. Die Tochter des Ödipus wird somit zum Inbegriff einer ambivalenten Exilauffassung. Zum einen ist der Verlust der Heimat ein schmerzhaftes Ereignis. Zum anderen stellt er auch eine vorzügliche Gelegenheit zur Selbstreflexion dar: Durch eine dialektische Beziehung zur mythischen Gestalt kann der Exilierte seine eigene Identität schließlich erkennen und akzeptieren.

Die vier ausgewählten Werke, Bertolt Brechts *Die Antigone des Sophokles*, Salvador Esprius *Antígona*, María Zambranos *La tumba de Antígona* und Grete Weils *Meine Schwester Antigone*, teilen ein nicht unwichtiges Element in ihrer Wiederbelebung der Tochter des Ödipus: die Distanzierung von der tradierten Idealisierung der Antigone. Es ist als ob, Brecht, Espriu, Zambrano und Weil versuchten, eine Art ‚Antigone-Versuchung‘ zu widerstehen.

Zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem Mythos identifiziert Bertolt Brecht Antigone als positive Widerstandsfigur, wohingegen er danach – in seiner Bearbeitung und im *Antigonemodell 1948* – ihre Identifikation mit dem deutschen Widerstand gegen das NS-Regime verneint. Die Tatsache, dass Antigone zur Herrscherelite gehört, verhindert den marxistisch gesinnten Brecht daran, sie als revolutionäre Widerstandskämpferin zu idealisieren. Überreste einer Verehrung der Figur sind aber in Brechts Stück zu finden. Aussagen wie „Halt für ein Beispiel“ oder „Kannst du denn mehr, da du mich hast, als töten?“ (BFA 8, 212, vv. 390; 392) zeugen von der Unbereitschaft Brechts, sich von Antigone als Widerstands- und Humanitätsideal zu distanzieren. Beweis dafür ist ferner das Gedicht *Antigone*, das im Programmheft der Aufführung in Chur gedruckt wurde, und in dem die thebanische Prinzessin als Licht in der Dämmerung anerkannt wird. Brechts Arbeit am Antigone-Mythos erweist sich somit als komplexer ideologischer Vorgang, bei

dem er sich bemüht, das von Antigone verkörperte Ideal nicht mit dem deutschen Widerstand gegen Hitler zu identifizieren, ohne dabei aber mit ihrer Musterhaftigkeit als Humanitätsideal völlig zu brechen.

Salvador Espriu zeichnet seinen Distanzierungsprozess in den verschiedenen Fassungen seiner *Antígona* sowie in der gleichnamigen Kurzgeschichte aus der Sammlung *Les roques i el mar, el blau* (1984) nach. Der katalanische Autor stellt die Figur der Antigone in der ersten Fassung seines Dramas als Pietäts- und Versöhnungsideal dar, wobei sie als Alternative zum Hass und Groll der Nachkriegszeit in Spanien erscheint. In der in den 1960er Jahren entstandenen Fassung letzter Hand wird diese Huldigung der Antigone abgeschwächt, was vor allem durch die Kommentare der neu hinzugefügten Figur des Lúcid Conseller dessen Niederschlag findet. Die Distanznahme von einer Verehrung des Antigone-Ideals erreicht in Esprius Kurzgeschichte *Antígona* ihren Höhepunkt. Darin lässt Espriu die Musterhaftigkeit seiner Antigone und ihre Huldigung durch Dichter und Denker im Laufe der Jahrtausende relativieren, wobei die Figur völlig entmythisiert wird.

María Zambranos Auseinandersetzung mit dem Antigone-Stoff unterscheidet sich von derjenigen von Brecht, Espriu und Weil dadurch, dass sie ihre Bewunderung für die thebanische Prinzessin nie aufgibt. Der Grund dafür liegt aber in einer Veränderung im Laufe von Zambranos Arbeit an der Figur. In ihren ersten Erwähnungen von Antigone in den Briefen an ihre Schwester Araceli und im autobiografischen Werk *Delirio y destino* huldigt die spanische Philosophin die Figur als Pietäts- sowie Widerstandsideal und findet in der Haltung Aracelis, der in ihrem Pariser Exil die Ermordung ihres Ehemannes und den Terror der Nationalsozialisten während der Besatzungszeit erleben musste, die Reinkarnation der Tochter des Ödipus. Doch nach der intensiven Auseinandersetzung mit der mythischen Figur im Laufe der folgenden Jahrzehnte, wie die zahlreichen Texte über Antigone von *Delirio de Antígona* (1948) über *El personaje autor: Antígona* (1965) bis hin zu *La tumba de Antígona* beweisen, erkennt Zambrano eine weitere Dimension der Figur, die eng mit den Postulaten ihrer ‚razón poética‘ und ihres Exilbegriffs zusammenhängen. Die thebanische Prinzessin entwickelt sich dadurch zum Inbegriff des erwachenden Menschen, der allmählich sein „ser“ erkennt und dem der Übergang in die Transzendenz gelingt. Nicht nur Araceli kann sich mit Antigone identifizieren, sondern jeder Mensch und vor allem jeder Exilierte, der über seine eigene Identität reflektiert, findet in Zambranos Antigone die perfekte Begleiterin zur Selbsterkundung.

Die Bewältigung der ‚Antigone-Versuchung‘ zeichnet Grete Weil in ihrem Roman *Meine Schwester Antigone* aber exemplarisch nach. Die Metaebene, die den Schreibprozess des Romans selbst thematisiert, begleitet die allmähliche Abkehr der Ich-Erzählerin von der Idealisierung der Antigone-Gestalt als Inbegriff des pazifistischen Widerstands und des Kampfes gegen Tyrannei. Durch die Überführung der Haltung Antigones in die eigene Situation wird die Ich-Erzählerin sich dessen bewusst, dass das Antigone-Ideal nicht erst im Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust infrage kam, weil er schon vorher zum Scheitern verurteilt war. Doch die Verleugnung des Wirkungspotentials des Mythos in der eigenen Situation bedeutet noch lange nicht die Zerstörung von der symbolischen Kraft der Antigone-Gestalt. Wie Weil im letzten Kapitel ihres darauffolgenden Romans *Generationen* feststellt, erweist sich die Bewältigung der Versuchung als ein zyklischer Prozess, bei dem die Ich-Erzählerin zwischen der Anerkennung von Antigones Musterhaftigkeit und dem Bewusstwerden, dass ihre Haltung in die Gegenwart nicht übertragbar ist, schwankt.

Antigone entspricht demnach einer Versuchung. Jede und jeder, der mit Krieg, Gewalt, Tyrannei oder Ungerechtigkeit konfrontiert ist, tendiert dazu, auf die Gestalt der pietätvollen, mutigen, kämpferischen Frau zurückzugreifen, um auf ihre Geschichte die sozio-politische Lage des eigenen Landes oder gar die eigene persönliche Situation zu projizieren. Ihr Status als Widerstands- und Humanitätsideal in der abendländischen Tradition ist unbestreitbar. Dennoch bringt die intensive Auseinandersetzung mit der Gestalt der Tochter des Ödipus und vor allem die Überführung ihrer Tat in die Gegenwart eine Infragestellung dieses Ideals mit sich. Die Haltung Antigones, obgleich bewundernswert, ist in der modernen Gesellschaft und im Kontext der autoritären Regimes im Europa der 1930er und 1940er Jahre immer noch fehl am Platz, da sie immer noch zum Scheitern verurteilt ist. Der Fokus- und Funktionswechsel, der sich beim Vergleich zwischen den ‚Nachkriegs-Antigonen‘ von Brecht und Espriu und den ‚Exil-Antigonen‘ von Zambrano und Weil beobachten lässt, kann daher als Resultat einer vorübergehenden Überwindung der ‚Antigone-Versuchung‘ interpretiert werden. Nach dem Bewusstwerden, dass Antigones Humanitäts- und Widerstandsideal im modernen Kontext unfruchtbar ist, werden der mächtigen Gestalt der thebanischen Prinzessin weitere Eigenschaften und Funktionen zugeschrieben, wie bei Zambrano und Weil, die ihr eine Schlüsselfunktion im Selbsterkundungsprozess des Exilanten zuweisen. Dies bestätigt gerade die starke symbolische Kraft des Mythos und seine ‚Plastizität‘. Die Infragestellung seines Aktualisierungspotenzials

kann die Kraft des Mythos nie zerstören, sondern zeigt, dass er sich jeder neuen Situation anpasst. Daraus ergibt sich nach Blumenberg die ‚Traditionsgängigkeit‘ der Mythen.

Die immerwährende Präsenz der Antigone in der abendländischen Tradition lässt vermuten, dass sie weitere Autorinnen und Autoren in Versuchung führen wird, und dass sie je nach Epoche und Kontext weitere, abwechslungsreiche Eigenschaften und Funktionen annehmen wird. Kriege, Revolutionen und andere soziale und politische Umwälzungen werden immer die ‚Antigone-Versuchung‘ mit sich bringen. Antigone wird immer wieder aus der Finsternis kommen und uns mit ihrem Licht blenden. Ein Licht, das sich nach einer kritischen Betrachtung allmählich auszulösen scheint, bis sie zurück in die Finsternis ihres Grabs zurückkehrt, um wie Persephone zyklisch wiederzuerstehen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

- BRECHT, BERTOLT (1988-1998): *Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* in 30 Bänden, herausgegeben von Werner Hecht et al. Frankfurt: Suhrkamp [= BFA].
- (1988a): „Anmerkungen zur Bearbeitung“. In: Hecht, Werner (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 214–216.
- (1988b): „Antigone-Legende“. In: Hecht, Werner (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 166–171.
- (1988c): „Arbeitsmaterialien“. In: Hecht, Werner (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 214–216.
- ESPRIU, SALVADOR (1955): *Antígona – Fedra*. Palma de Mallorca: Moll [= ANTa].
- (1979): *Les Cançons d’Ariadna*. Barcelona: Proa.
- (1993): *Salvador Espriu. Antígona. Obres Completes. Edició Crítica* (Bd. 8). Herausgegeben von Carmina Jori und Carles Miralles. Barcelona: Edicions 62 [= ANTb].
- (1992-): *Salvador Espriu. Obres Completes. Edició Crítica* (in 18 Bänden und 2 Anhängen). Herausgegeben von Rosa M. Delor i Muns. Barcelona: Edicions 62 [= SEEC].
- (2007): *Salvador Espriu. Obra poética – Das lyrische Werk*. In drei Bänden. Katalanisch und Deutsch. Herausgegeben und übertragen von Fritz Vogelgesang. Zürich: Ammann.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH (1943-1985): *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe in acht Bänden*, herausgegeben von F. Beißner und A. Beck. Kohlhammer: Stuttgart [= StA].
- SOPHOKLES (2017): *Antigone. Griechisch / Deutsch*. Aus dem Griechischen von Norbert Zink. Stuttgart: Reclam [= SA].
- WEIL, GRETE (1982): *Meine Schwester Antigone*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer [= MSA].
- (1983): *Generationen*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1988): *Der Brautpreis*. Roman. Zürich/Frauenfeld: Nagel & Kimche.
- (1992): *Spätfolgen*. Zürich/Frauenfeld: Nagel & Kimche.
- ([1998]2001): *Leb ich denn, wenn andere leben*. Frankfurt am Main: Fischer
- ZAMBRANO, MARÍA (1933): „Nostalgia de la tierra“. In: *Los cuatro vientos* 2, 28-33. URL: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003667497&search=&lang=es>> (Letzter Abruf: 1.2.2022).
- (1989): *Notas de un método*. Madrid: Mondadori.
- (1991): *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- (2009): *Las palabras del regreso*. Herausgegeben von Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra.

- (2011-): *Obras Completas*. Herausgegeben von Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2012a): *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Herausgegeben von Virginia Trueba Mira. Madrid: Cátedra [= TA].
- (2012b): „Para una historia de la piedad“. In: Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano 13, 64-70.
- (2014): *El exilio como patria*. Herausgegeben von Eduardo González Di Pierro und Juan F. Ortega Muñoz. Barcelona: Anthropos.

Archivalien aus dem Nachlass von Grete Weil (Münchener Stadtbibliothek / Monacensia im Hildebrandhaus)

- Antigone*. Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW M 3.
- Antigone*. Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW M 4 [= GWA].
- Todestreppe*. Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW M 76. [= GWTT]
- [Briefwechsel zwischen Edgar und Grete Weil]. Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW B 107.
- [Korrespondenz zwischen Grete Weil und dem Limes-Verlag]. Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW B 46.
- [Pressestimmen über Grete Weil]. Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW Pressest. 1.
- [Pressestimmen zu *Meine Schwester Antigone*]. Münchener Stadtbibliothek / Monacensia, Signatur GW Pressest. 5.

Archivalien aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach

- [Briefwechsel zwischen Grete Weil und dem Limes-Verlag]. Deutsches Literatur Archiv Marbach, Signatur: A:Limes 2.
- [Archiv des Insel-Verlags]. Deutsches Literatur Archiv Marbach, Signatur: SUA: Insel-Verlag/Geschäftsführung.

Sekundärliteratur

- ADDUCI SPINA, ELINA (2015): „El límite de la representación o la representación del límite. Una lectura sobre el vínculo entre mito y nazismo en la Antígona de Bertolt Brecht“. In: *telondefondo* 21, 95–102.
- ADORNO, THEODOR W. und MAX HORKHEIMER (2002): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.
- AHLSSEN, LEOPOLD (1980): „Brief über das Arbeitsprojekt ‚Berliner Antigone‘“. In: Ders. und Rolf Hochhuth (Hrsg.): *Die Berliner Antigone. Erzählung und Fernsehspiel*. Paderborn u.a.: Schöningh, 66–69.
- ALBINI, UMBERTO (1989): „L’*Antigone* di Salvador Espriu“. In: *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica* 5, 75–80.

- ALEWYN, RICHARD (1962): *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie: Analyse der Antigone Übersetzung des Martin Opitz*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, GONZALO (1996): *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico (1897–1941)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- AMARÍS DUARTE, OLGA (2021): *Una poética del exilio: Hannah Arendt y María Zambrano*. Barcelona: Herder.
- ANOUILH, JEAN (1946): *Nouvelles pièces noires : Jézabel. Antigone. Roméo et Jeannette. Médée*. Paris: La Table Ronde.
- ASSMANN, JAN und ALEIDA ASSMANN (1998): „Mythos“. In: Cancik, Hubert et al. (Hrsg.) *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. 4: ‚Kultbild‘ – ‚Rolle‘*. Stuttgart: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 179–200.
- AUGÉ, MARC (2017): *Los ‘no lugares’, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Aus dem Französischen von Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- BAACKMANN, SUSANNE (2000): „Configurations of Myth, Memory, and Mourning in Grete Weil’s *Meine Schwester Antigone*“. In: *The German Quarterly* 73(3), 269–286.
- BACHTIN, MICHAÏL (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer.
- BAÑULS OLLER, JOSÉ VICENTE und PATRICIA CRESPO ALCALÁ (2008): *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante editori.
- BARNER, WILFRIED (1987): „»Durchrationalisierung« des Mythos? Zu Bertolt Brechts ‚Antigonemodell 1948‘. In: Lützel, Paul Michael et al. (Hrsg.): *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Athenäum, 191–210.
- BARTHES, ROLAND (2003): „Mythen des Alltags (1957)“. In: Barner, Wilfried/Detken, Anke und Jörg Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, 91–105.
- BEAUDIN, JEAN-DOMINIQUE (1997): „Introduction“. In: Ders. (Hrsg.): *Robert Garnier. Antigone ou La Pieté. Tragedie. Edition Critique*. Paris: Honoré Champion, 7–54.
- BEISSNER, FRIEDRICH ([1933]1961): *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*. Stuttgart: Metzler.
- BENJAMIN, WALTER (1972): Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders. *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 9–21.
- BENNHOLDT-THOMSEN, ANKE (2005): „Wir müssen die Mythe [...] beweisbarer darstellen.“ Hölderlins moderne Rezeption der Antigone. In: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hrsg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: De Gruyter, 181–200.
- BERLAU, RUTH (1975): *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate*. Herausgegeben von Hans Bunge. Darmstadt: Luchterhand.
- BERNOFSKY, SUSAN (2001): „Hölderlin as Translator. The Perils of Interpretation“. In: *The Germanic Review* 76, 215–233.
- BIESTERFELD, WOLFGANG (1982): *Die Literarische Utopie*. Stuttgart: Metzler.

- BILLINGS, JOSHUA (2010): „Choral dialectics: Hölderlin and Hegel“. In: Gagné, Renaud und Marianne Govers Hopman (Hrsg.): *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 317–338.
- BLUMENBERG, HANS (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BLÜHER, KARL ALFRED (1984): „Neustoizismus“. In: Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Basel: Schwabe, 777–779.
- BÖSCHENSTEIN, BERNHARD (2002a): „Sophokles-Anmerkungen“. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 247–253.
- (2002b): „Übersetzungen“. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 270–289.
- BOETIUS, SUSANNE (2005): *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer.
- BOSCH, MARIA DEL CARME (1980): „Les nostres Antígones“. In: *Faventia* 2(1), 93–111.
- BOSSINADE, JOHANNA (1990): *Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*. Köln/Wien: Böhlau.
- (1991): „Zwischen Heldentum und Hadeswelt : Eine Suche nach dem Doppelleben der Antigone-Figur anhand einer Erzählung von Elisabeth Langgässer“. In: Kohn-Waechter, Gudrun (Hrsg.) *Schrift der Flammen: Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*. Berlin: Orlanda-Frauenverl, 173–192.
- BRAESE, STEPHAN ([2001]2010): *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. München: edition text+kritik.
- BRENNECKE, DETLEF (1976): „Rolf Hochhuths Novelle *Die Berliner Antigone*“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge* 26(1), 321–333.
- BRODERSEN, KAI und BERHARD ZIMMERMANN (Hrsg.) (2006): *Metzler Lexikon Antike*. Stuttgart: Metzler.
- BUCHAN, MARK (2012): „Sophocles with Lacan“. In: Ormand, Kirk (Hrsg.): *A Companion to Sophocles*. Oxford: Wiley-Blackwell, 492–504.
- BUNDGÅRD, ANA (2000): *Más allá de la filosofía : sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta.
- (2002): „La filialidad del cordero. Interpretación de la imagen simbólica del cordero en textos escogidos de María Zambrano“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 4, 81–93.
- (2009): „Nietzsche y Zambrano: nihilismo y creación“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 10, 19–28.
- BUNGE, HANS (1957): *Antigone-Modell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*. Dissertation. Universität Greifswald
- BURKE, VICTORIA I. (2013): “The Substance of Ethical Recognition: Hegel’s Antigone and the Irreplaceability of the Brother”. In: *New German Critique* 40 (118), S. 1–27.

- BURKERT, WALTER und AXEL HORSTMANN (1984): „Mythos, Mythologie“. In: Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Basel: Schwabe, 281–318.
- BUTLER, JUDITH (2000): *Antigone's claim. Kinship between Life and Death*. New York u.a.: Columbia University Press.
- CABALLERO RODRÍGUEZ, BEATRIZ (2015): „Génesis y desarrollo de Antígona en el pensamiento de María Zambrano“. In: *THÉMATA. Revista de Filosofía* 51, 105–123. DOI: 10.12795/themata.2015.i51.06
- CAPMANY, MARIA AURÈLIA (1969): „Pròleg“. In: Molas, Joaquim (Hrsg.) *Salvador Espriu. Antígona*. Barcelona: Edicions 62, 5–15.
- CARTER, DAVID (2012): „Antigone“. In: Markantonatos, Andreas (Hrsg.): *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden/Boston: Brill, 111–128.
- CASSIRER, ERNST (2003): „Der Mythos des Staates (1946)“. In: Barner, Wilfried/Detken, Anke und Jörg Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythen Theorie*. Stuttgart: Reclam, 39–55.
- CASTELLARI, MARCO (2004): „La presenza di Hölderlin nell'«Antigone» di Brecht“. In: *Studia theodisca* 11, 143–182.
- (2007): „»Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da«. Mythenkorrektur und Darstellung der Schoah in Grete Weils *Meine Schwester Antigone*“. In: *Studia theodisca* 14, 55–72.
- (2008): „Der Tod des Philosophen. Brechts Erzählgedicht „Der Schuh des Empedokles“. In: *Ende, Grenze, Schluss' Brecht und der Tod*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 69–81.
- (2009): „Antigones Spuren in der deutschen Geschichte. Grete Weils Rezeption des antiken Mythos“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Grete Weil. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 182, 58–66.
- (2011): „Mito, storia e attualità. Mia sorella Antigone (1980) di Grete Weil e le ferite del Novecento tedesco“. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 64(1), 81–91.
- (2018): *Hölderlin und das Theater. Produktion - Rezeption - Transformation*. Berlin: de Gruyter.
- CERTEAU, MICHEL DE ([1980]1990): *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Herausgegeben von Luce Giard und Pierre Mayol. Paris: Gallimard.
- CHAREN, HANNES (2011): „Hegel reading Antigone“. In: *Monatshefte* 103(4), 504-516.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COBBEN, PAUL (2006): „Phänomenologie des Gesites (Phän)“. In: Ders. et al. (Hrsg.) *Hegel-Lexikon*. Darmstadt: WBG, 35-39.
- COCA, JORDI (1978): *L'Agrupació dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*. Barcelona: Edicions 62.
- CONACHER, DESMOND J. (1996): *The earlier plays and related studies*. Toronto/Bufalo/London: University of Toronto Press.

- CRACIUN, IOANA (2000): *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer.
- CRANE, GREGORY (1989): „Creon and the „Ode to Man” in Sophocles’ Antigone“. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 92, 103.
- DELOR I MUNS, ROSA M. (1993): *Salvador Espriu, els anys d’aprenentatge: 1929-1943*. Barcelona: Edicions 62.
- (2014): *La càbala i Espriu: una poètica de la llum*. Barcelona: Balsach.
- und OLÍVIA GASSOL I BELLET (2008): „Notes“. In: Salvador Espriu. *Obres Completes*. Edició Crítica. El caminant i el mur – Final del laberint – La pell de brau (Bd. 12). Herausgegeben von Gabriella Gavagnin und Víctor Martínez-Gil. Barcelona: Edicions 62, 3–412.
- DENEB, LEÓN (2001): *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DENISENKO, IRINA (2007): „Märtyrerdrama“. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph und Burkhard Moeninghoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler, 477f.
- DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, JOSÉ MARÍA (1955): *Los trágicos griegos en España*. Valencia: Anales de la Universidad de Valencia.
- DOERING, SABINE (2011): „Vom Mythos zum Modell. Brechts 'Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne gearbeitet““. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 37, 141–169.
- DORANG, MONIQUE (1995): *Die Entstehung der ‚razón poética‘ im Werk von María Zambrano*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- DREWNIAK, BOGUSLAW (1983): *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*. Düsseldorf: Droste.
- DRUVINS, UTE (1981): „Die Berliner Antigone“. In: Hinck, Walter (Hrsg.): *Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte. Essays zum Werk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 217–230.
- DUPREY, JENNIFER (2009): „Anagnôrisis, Political Recognition and Justice in Salvador Espriu’s ‘Antígona’“. In: *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* 23, 211–227.
- EASTERLING, PATRICIA ELIZABETH (1997): „A show for Dionysus“. In: Dies. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 36–53.
- EBERL, OLIVER (2021): *Naturzustand und Barbarei. Begründung und Kritik staatlicher Ordnung im Zeichen des Kolonialismus*. Hamburg: Hamburger Edition.
- ECKERMANN, JOHANN PETER (1836): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Dritter Teil*. Stuttgart: Cotta’sche Buchhandlung.
- ELIADE, MIRCEA (2003): „Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen (1957)“. In: Barner, Wilfried/Detken, Anke und Jörg Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, 78–90.

- ELIZALDE FREZ, MARÍA ISABEL (2012): „Significados de exilio en María Zambrano“. In: *Bajo Palabra. Revista de Filosofía* 7, 485–494.
- ENGELS, FRIEDRICH (1990) *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. Karl Marx - Friedrich Engels Gesamtausgabe, Bd. 29. Herausgegeben von Joachim Herrmann et al. Berlin: Dietz Verlag.
- ERRANDONEA, IGNACIO (1946): „Prólogo“. In: ders. (Hrsg.): *José María Pemán. Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 5–32.
- ESCALA, MARIA (1978): *L'obra d'Espriu en el teatre català contemporani*. Barcelona: Pòrtic.
- EURIPIDES (1972): *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente* (Bd., IV). Übersetzt von Ernst Buschor. Herausgegeben von Gustav Adolf. München: Tusculum.
- EXNER, LISBETH (1998): *Land meiner Mörder. Land meiner Sprache. Die Schriftstellerin Grete Weil*. München: A-1 Verlag.
- FENOY, SEBASTIÁN (2011): „Anejo a La tumba de Antígona“. In: Moreno Sanz, Jesús (Hrsg.): *María Zambrano. Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1460–1504.
- FERRARIO, SARAH (2012): „Political Tragedy: Sophocles and the Athenian History“. In: Markantonatos, Andreas (Hrsg.): *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden/Boston: Brill, 447–470.
- FLASHAR, HELLMUT (1988): „Durchrationalisieren oder Provozieren? Brechts Antigone, Hölderlin und Sophokles“. In: Nolting-Hauff, Ilse/Schulze, Joachim (Hg.): *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*. Amsterdam: B.R. Grüner. 394–410.
- (1991): *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- FLÜGGE, MANFRED (1982): *Verweigerung oder Neue Ordnung: Jean Anouilh's 'Antigone' im politischen und ideologischen Kontext der Besatzungszeit 1940–1944*. Rheinfelden: Schäuble.
- FORNARO, SOTERA (2012): *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo*. Tübingen: Narr.
- (2017): „Il disordine de Antigone“. In: *Between* 7, 1–19.
- (2018): „«Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!» Note sull'esordio dell'«Antigone» di Hölderlin“. In: *Studia theodisca – Hölderliniana III*, 77–98.
- FRAISSE, SIMONE (1974): *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- FRICK, WERNER (1998): *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen: Niemeyer.
- GALLÉN, ENRIC (2013): „Pròleg“. In: *Salvador Espriu. Teatre*. Barcelona: Edicions 62, 9–36.
- GALLOFRÉ VIRGILI, MARÍA JOSEPA (1991) „Les 'nuevas normas sobre idiomas regionales' i les traduccions durant els anys cinquanta“. In *Els Marges* 44, 5–17.
- GARCÍA-MANSO, LUISA (2014): „Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo“. In: *UNED. Revista Signa* 27, 393–417.

- GARNIER, ROBERT (1997): *Antigone ou La Pieté. Tragedie. Edition Critique*. Herausgegeben von Jean-Dominique Beaudin. Paris: Honoré Champion.
- GELDMACHER, THOMAS (2003): „Auf Nimmerwiedersehen!“ Fahnenflucht, unerlaubte Entfernung und das Problem, die Tatbestände auseinander zu halten. In: Manoschek, Walter (Hrsg.): *Opfer der NS-Militärjustiz*. Wien: Mandelbaum, 133–194.
- GENETTE, GERARD (1982): *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GERBER, JÖRG (1998): *Ungleichheiten im Volk Gottes. Die Besetzung des ordinierten Amtes als Phänomen »sozialer Schliessung«*. Freiburg: Universitätsverlag.
- GIESE, CARMEN (1997a): *Das Ich im literarischen Werk von Grete Weil und Klaus Mann*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- (1997b): „Interview der Verfasserin mit Grete Weil am 25. Januar 1995 in ihrem Haus in der Herzog-Sigmund-Strasse 3 in Grünwald bei München“. In: dies. *Das Ich im literarischen Werk von Grete Weil und Klaus Mann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 211–221.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1887-1919): *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bände in 143 Teilen. Weimar: H. Böhlau.
- (1890): *Goethes Gespräche*. Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann. 5. Band 1824-1826. Leipzig: Biedermann.
- GOLDHILL, SIMON (1997): „The audience of Athenian tragedy“. In: Easterling, Patricia Elizabeth (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 54–68.
- GOLZ, JOCHEN (2008): „¿Repetición "en el entorno más moderno"?: "Santa Juana de Mataderos" de Brecht y "La doncella de Orleans" de Schiller“. In: Arocas, Nuria Carmen et al. (Hrsg.) *Friedrich Schiller: estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 221–237
- GONZÁLEZ DI PIERRO, EDUARDO (1998): „El exilio y el transtierro. Visión filosófica de la expatriación en María Zambrano y José Gaos“. In: Revilla, Carmen (Hrsg.): *Claves de la razón poética. María Zambrano. Un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 55–66.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MARTA und RAMIRO GONZÁLEZ DELGADO (2007): „Primeras traducciones de los trágicos griegos en lengua española“. In: *Florentia Iliberritana* (18), 69–112.
- GRAML, HERMANN (1998): „Widerstand“. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann und Hermann Weiß (Hrsg.) *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: dtv, 309-321.
- GRIFFITH, MARK (1999): „Introduction“. In: Ders. (Hrsg.): *Sophocles Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–68.
- GUILLÉN, CLAUDIO (1995): *El sol de los desterrados*. Barcelona: Quaderns Crema.
- HABIB, M. A. RAFEY (2018): *Hegel and the Foundations of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAMBURGER, KÄTE (1962): *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stuttgart: Kohlhammer.

- HARRIS, EDWARD M. (2006): „Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of nomos“. In: Ders. (Hrsg.): *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens. Essays on Law, Society and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 41–80.
- HARST, JOACHIM (2012): „Mit gespaltener Zunge. Zur Sprachfindung in Opitz' Antigone-Übersetzung“. In: *Daphnis* 41, 177–202.
- HAUSER, RICHARD (1989): „Pietas“. In: Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Basel: Schwabe, 971f.
- HECHT, WERNER (1988): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1979): *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp [= HW].
- HEIDEGGER, MARTIN (1977): *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe, Bd. 2. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann.
- (1990): *Martin Heidegger und Karl Jaspers. Briefwechsel 1920-1963*. Herausgegeben von Walter Biemel und Hans Saner. Frankfurt am Main: Klostermann.
- (1993): *Hölderlins Hymne ‚Der Ister‘*. Gesamtausgabe, Bd. 53. Herausgegeben von Walter Biemel. Frankfurt am Main: Klostermann.
- HEINEMANN, GOTTFRIED (2021): *Die Fragilität der Weisheit: Vorgeschichten zu Platon*. Kassel: Kassel university press.
- HERRERO SENÉS, JUAN (2013): „María Zambrano: Appropriation and Transfiguration of Antigone“. In: *Hispanic Issues On Line* 13, 131–147.
- HESTER, DAVID A. (1971): „Sophocles the Unphilosophical. A Study in the ‘Antigone’“. In: *Mnemosyne* 24(1), 11–59.
- HILMES, CAROLA (2013): „Grete Weil: Meine Schwester Antigone (1980)“. A: Bannasch, Bettina und Gerhild Rochus (Hrsg.): *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin: De Gruyter, 585–592.
- HINRICH, HERMANN FRIEDRICH WILHELM (1827): *Das Wesen der antiken Tragödie, in ästhetischen Vorlesungen durchgeführt an den beiden Oedipus des Sophokles im Allgemeinen und an der Antigone insbesondere*. Halle: Friedrich Ruff.
- HOCHHUTH, ROLF (1971): *Die Hebamme. Komödie. Erzählungen – Gedichte – Essays*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (1986): *Die Berliner Antigone. Erzählungen und Gedichte*. Stuttgart: Reclam.
- HORN, CHRISTIAN. (2008): *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.
- IRIGARAY, LUCE (1974): *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1984): *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1989): *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1993): *Sexes and genealogies*. Aus dem Französischen von Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press.
- JACKSON, GABRIEL et al (Hrsg.) (1985). *Octubre 1934. Cincuenta años para la reflexión*. Madrid: Siglo XXI.

- JACOBI, JOLANDE SZÉKÁCS (1971): *Complex, archetype, symbol: in the psychology of C.G. Jung*. Princeton: Princeton University.
- JAMME, CHRISTOPH (1999): ‚*Gott an hat ein Gewand*‘. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- JOACHIMSTHALER, JÜRGEN (2009): ‚Die memoriale Differenz. Erinnerungtes und erinnerndes Ich‘. In: Klinger, Judith und Gerhard Wolf (Hrsg.): *Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen*. Tübingen: Niemeyer, 33–52
- JOHNSTON, SARAH ILES (2006): ‚Antigone’s Other Choice‘. In: *HELIOS* 33S, 179–186.
- JUANMARTÍ GENERÈS, EDUARD (2015): *D’Israel’ (1929) a ‘Antígona’ (1939). L’apropiació espriuana de mites bíblics i clàssics, entre la llum i el neguit*. Dissertation betreut von Víctor Martínez-Gil. Universitat Autònoma de Barcelona (September 2015).
- JUCHLER, INGO (2018): *Political Narrations. Antigone, the Melian Dialogue, Michael Kohlhaas, the Grand Inquisitor and Ragtime*. Cham: Springer.
- JUNG, CARL GUSTAV (1988): *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffé. Zürich/Düsseldorf: Walter.
- (1990): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Gesammelte Werke, fünfzehnter Band*. Herausgegeben von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter.
- KERÉNYI, KARL (1941): ‚Einleitung. Über Ursprung und Gründung in der Mythologie‘. In: Ders. und Carl Gustav Jung (Hrsg.): *Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos – Eleusinische Mysterien*. Amsterdam/Leipzig: Pantheon akademische Verlagsanstalt, 9–37.
- KIERKEGAARD, SÖREN (1956): *Entweder-Oder. Erster Teil*. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag.
- KINDERMANN, HEINZ (1943): *Hölderlin und das deutsche Theater*. Wien: W. Frick.
- KNOPF, JAN (1996): *Brecht Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler.
- KNOX, BERNARD M.W. (1983): *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- LACAN, JACQUES (1986): *Le Séminaire. Livre VII. L’éthique de la psychoanalyse*. Paris: Seuil.
- LAMPING, DIETER (1996): ‚Eine jüdische Erzählerin nach dem Holocaust. über Grete Weil‘. In: Beck, Kurt (Hrsg.): *Grete Weil. Eine Würdigung. Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz 1995*. Kaiserslautern: Institut für pfälzische Geschichte und Volkskunde, 20–38
- LANGGÄSSER, ELISABETH (1947): *Der Torso*. Hamburg: Claasen & Goverts.
- LARDINOIS, ANDRÉ (2012): ‚Antigone‘. In: Ormand, Kirk (Hrsg.): *A Companion to Sophocles*. Oxford: Wiley-Blackwell, 55–68.
- LAURENZI, ELENA (1995): ‚Prólogo‘ In: dies. (Hrsg.) *María Zambrano. Nacer por sí misma*. Madrid: Horas y Horas, 55–65.

- (2009): „Bajo el signo de la aurora. María Zambrano y Friedrich Nietzsche“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 10, 38–46.
- LENZ, LUTZ (1976): „Eine moderne Antigone. Zu Hochhuths tragischer Novelle“. In: *Antike und Abendland* 22(2), 156–174.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1955): „The Structural Study of Myth“. In: *The Journal of American Folklore* 270/68, 428–444.
- (1974): *Anthropologie structurale I*. Paris: Plon.
- LIAPIS, VAYOS (2013): „Creon the Labdacid: Political Confrontation and the Doomed Oikos in Sophocles’ Antigone“. In: Cairns, Douglas (Hrsg.): *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: The Classical Press of Wales, 81–118.
- LIZAOLA, JULIETA (2017): „Las categorías de lo sagrado y lo divino en María Zambrano“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 18, 86–95.
- LUCHETTI, ALBERTO (2017): „L’Antigone di Lacan: Il limite del desiderio“. In: Montani, Pietro (Hrsg.): *Antigone e la filosofia*. Rom: Donzelli, 269–286.
- LUQUIN CALVO, ANDREA (2014): „Las arquitecturas del exilio en María Zambrano“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 15, 14–22.
- MALÉ, JORDI (2013): „Catalan Antigones: Between Religion and Politics“. In: *Hispanic Issues On Line* 13, 164–183.
- MARTÍNEZ-GIL, VÍCTOR (2000): „«El meu poble i jo»: construcció literària i representativa col·lectiva en Salvador Espriu“. In: Carbó, Ferran et al. (Hrsg.) *Les literatures catalana i francesa: postguerra i ‘engagement’*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 243–260.
- MASSALONGO, MILENA (2020): „Antigone come problema. Brecht e la critica di un mito troppo moderno“. In: *Studia Theodisca* 27, 107–142.
- MEYER, UWE (1996): „*Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit*“. *Das Werk der Schriftstellerin Grete Weil*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- MIOLA, ROBERT S. (2014): „Early Modern Antigones: Receptions, Refractions, Replays“. In: *Classical Receptions Journal* 6(2), 221–244.
- MIRALLES, CARLES (1979): „El món clàssic en l’obra de Salvador Espriu“. In: *Els Marges* 16, 29–48.
- (1993): „Introducció“. In: Ders. und Jori, Carmina (Hrsg.). *Antígona. Obres completes*. Edició crítica, Bd. 8. Barcelona: Edicions 62, VII–LIII.
- (2013): *Sobre Espriu*. Barcelona. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MONTANI, PIETRO (Hrsg.): *Antigone e la filosofia*. Rom: Donzelli,
- MONTENGÓN, PEDRO (1820): *Las tragedias*. Bd. 1. Neapel. URL: https://www.google.es/books/edition/Las_tragedias/_7gGAAAAQAAJ?hl=de&gbpv=0 (Letzter Abruf: 21.3.2023).
- MORENO, MARIA (2013): „El tractament del Grotesc a ‘Antígona’ de Salvador Espriu“. In: *Indesinenter. Anuari Espriu* 8, 21–45.
- MORENO SANZ, JESÚS (2009): „Panorámica general del abismal diálogo Zambrano-Nietzsche“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 10, 69–77.

- (2010): „Destierro y exilio: categorías del pensar de María Zambrano“. In: Sánchez Cuervo, Antolín und Fernando Hermida de Blas (Hrsg.) *Pensamiento exiliado español: el legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 268–322.
- MÜLLER, ASTRID (1998): „Walküre“. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann und Hermann Weiß (Hrsg.) *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: dtv, 793f.
- MURNAGHAN, SHEILA (2012): „Sophocles’ Choruses“. In: Ormand, Kirk (Hrsg.): *A Companion to Sophocles*. Oxford: Wiley-Blackwell, 220–235.
- NAVEAU, LAURE (2011): „Lacan avec Antigone“. In: *La Cause freudienne* 79(3), 231–234. DOI: 10.3917/lcdd.079.0231.
- NESTLE, WILHELM ([1940]1975): *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Stuttgart: Kröner.
- NICKAU, KLAUS (1989): „Die Frage nach dem Original“. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 26, 269–286.
- NIEDERLAND, WILLIAM G. (1980): *Folgen der Verfolgung. Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- NIEFANGER, DIRK (2006): *Barock*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- NOLLER, PETER (1999): *Globalisierung, Stadträume und Lebensstile. Kulturelle und lokale Repräsentationen des globalen Raums*. Opladen: Leske + Budrich.
- OBERTH, IRIS (2015): *Der Narr als Epochenmotiv und metatheatrale Reflexionsfigur bei Shakespeare. »I am indeed not her fool but her corrupter of words«*. Darmstadt: Büch-ner.
- OESMANN, ASTRID (2018): „Inherent Estrangement: Brecht’s Reading of Shakespeare’s Tragedies“. In: *Brecht-Jahrbuch* 42, 21–32.
- OPITZ, MARTIN (1636): *Des griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone. Deutsch gegeben durch Martinum Opitium*. Danzig: Hünefeldt. URL: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/li-sbd-62-1s&pointer=6> (Letzter Abruf: 21.3.2023).
- (2002): *Buch von der Deutschen Poeterey (1624): Studienausgabe: mit dem Aristarch (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen Teutschen Poemata (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der Trojanerinnen (1625)*. Stuttgart: Reclam.
- ORTEGA MUÑOZ, JUAN F. (1994): *Inroducción al pensamiento de María Zambrano*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2002): „El exilio como vía de conocimiento del hombre. Estudio antológico del exilio en María Zambrano“. In: *Ateneo. Revista científica, literaria y artística* 11, 147–158.
- (2006): *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval.
- (2014): „Introducción“. In: ders. und Eduardo González Di Pierro (Hrsg.) *María Zambrano. El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos, XXIII–LXI.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ ([1942]1975): *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente

- OSBORNE, ROBIN (2012): „Sophocles and Contemporary Politics“. In: Ormand, Kirk (Hrsg.): *A Companion to Sophocles*. Oxford: Wiley-Blackwell, 270–286.
- PALAU I FABRE (2005): *Obra literària completa. Assaigs, articles i memòries* (Bd.2). Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- PEMÁN, JOSÉ MARÍA (1946): *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PETERS, BUTZ (2007): *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Frankfurt am Main: Fischer.
- PICKLESIMER, MARÍA LUISA (1998): „Antígona: de Sófocles a María Zambrano“. In: *Florentia iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clásica* 9, 347–376.
- PINO CAMPOS, LUIS MIGUEL (2004): „La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: Apuntes en torno a la historia sacrificial (II)“. In: *Postdata. Revista de artes, letras y pensamiento* 26, 119–133.
- (2005a): „La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: Apuntes en torno a la historia sacrificial (I)“. In: *Actas del II Congreso Internacional del centenario del nacimiento de María Zambrano. II. Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 356–372.
- (2005b): „La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: Apuntes en torno a la historia sacrificial (III)“. In: *Revista de filología* 23, 247–264.
- PÖGGELER, OTTO (2004): *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*. München: Fink.
- POHL, RAINER (1988): „Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bertolt Brechts“. In: Hecht, Werner (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 245–260.
- POLLEDRI, ELENA (2002): „--immer besteht ein Maas“: der Begriff des Masses in Hölderlins Werk. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- PONS, AGUSTÍ (2013): *Espriu, transparent*. Barcelona: Proa.
- PORCIANI, ELENA (2016): *Nostra sorella Antigone*. Catania: Villaggio Maori.
- PRATS, ANTONI (2013): *Salvador Espriu o la fidelitat als orígens*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PREZZO, ROSELLA (1999): „Imágenes del subsuelo: las figuras femeninas en la Antígona de María Zambrano“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 1, 104–112.
- REINHARDT, KARL (1976): *Sophokles*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- REVILLA, CARMEN (1998): „Claves de la «razón poética»“. In: dies. (Hrsg.): *Claves de la razón poética. María Zambrano. Un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 13–21.
- (2005): *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona: Icaria.
- RICHARDSEN, INGVILD (2022): „Nachwort“. In: Ders. (Hrsg.): *Grete Weil. Der Weg zur Grenze*. Roman. München: C.H. Beck, 342–381.
- RILLA, PAUL ([1950]1988): „Bühnenstück und Bühnenmodell“. In: Hecht, Werner (Hrsg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 231–235.

- ROCCA, ETTORE (2017): „L’Antigone di Kierkegaard“. In: Montani, Pietro (Hrsg.): *Antigone e la filosofia*. Rom: Donzelli, 75–90.
- ROESKE, KURT (2009): *Antigones tödlicher Ungehorsam*. Text, Deutung, Rezeption der Antigone des Sophokles. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- ROSENFELD, KATHRIN H. (2008): „Hölderlin et Sophocle. Rythme et temps tragique dans les Remarques sur Œdipe et Antigone“. In: *Philosophique. Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté* 11, 79–96. DOI: 10.4000/philosophique.176.
- ROTERMUND, ERWIN (1996): „‘Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich‘. Laudatio auf Grete Weil“. In: Beck, Kurt (Hrsg.): *Grete Weil. Eine Würdigung. Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz 1995*. Kaiserslautern: Institut für pfälzische Geschichte und Volkskunde, 10–16.
- RYAN, LAWRENCE und ANGELIKA SEIFERT (1984): „Organisch/aorgisch“. In: Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Basel: Schwabe, 1329f.
- SAINZ RODRÍGUEZ, PEDRO (1984): *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (2014): „En una noche oscura (nº 32)“. In: Montero, Juan (Hrsg.): *Antología poética de los siglos XVI–XVII*. Madrid: Biblioteca nueva, 271f.
- SAVAGE, ROBERT (2008): *Hölderlin after the catastrophe: Heidegger — Adorno — Brecht*. Rochester/New York: Boydell and Brewer.
- SCHADEWALDT, WOLFGANG (1960): *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*. Zürich/Stuttgart: Artemis.
- SCHMIDT, JOCHEN (1995): „Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung“. In: *Holderlin-Jahrbuch* 29. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 64–82.
- SCHMITZ-EMANS, MONIKA (2004): „Zur Einleitung. Theoretische und literarische Arbeiten am Mythos“. In: Dies. und Uwe Lindemann (Hrsg.): *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. Heidelberg: Synchron, 9–35.
- SCHÖNBORN, SIBYLLE (2009): „Positionen des Nicht-Identischen. Selbstverortungen einer deutschen Jüdin im 20. Jahrhundert“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Grete Weil. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 182, 88–102.
- SEGAL, CHARLES (1986): *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- SEIDENSTICKER, BERND (1982): *Palintonos harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SÖFFNER, JAN (2008): „Antigone“. In: Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.) *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 81–96.
- SOURVINOU-INWOOD, CHRISTIANE (1989): „Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles’ Antigone“. In: *The Journal of Hellenic Studies* 109, 134–148.
- SPEIGHT, ALLEN (2001): *Hegel, Literature, and the Problem of Agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINER, GEORGE ([1984]2014): *Die Antigonien. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*. Aus dem Englischen von Martin Pfeiffer. Berlin: Suhrkamp.

- STOLL, HEINRICH WILHELM (1886): „Astymedusa“. In: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 1,1, Leipzig: Teubner, Sp. 661.
- THURNER, CHRISTINA (2003): *Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933-1945*. Köln: Böhlau.
- TRUEBA MIRA, VIRGINIA (2012a): „Introducción“. In: dies. (Hrsg.) *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra, 7–137.
- (2012b): „Notas a *La tumba de Antígona*“. In: dies. (Hrsg.) *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra, 140–236.
- (2012c): „Notas a *Otros textos sobre el personaje trágico*“. In: dies. (Hrsg.) *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra, 237–285.
- TURNER, VICTOR (1964): „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage“. In: *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*. Seattle: American Ethnological Society, 4–20.
- VALENTE, JOSÉ ANGEL (2004): *La experiencia abisal*. Madrid, Galaxia Gutenberg.
- VAN GANNEP, ARNOLD (1909): *Les rites de passage*. Paris: Émile Nourry.
- VEDDER, ULRIKE (2014): „Trauma und Mythos. Antigone in der Literatur nach 1945“. In: Zoltán Kulcsár-Szabó, Zoltán und Csongor Lörincz (Hrsg.): *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*. Bielefeld: transcript, 413–427.
- VERDÚ DE GREGORIO, JOAQUÍN (2013): „María Zambrano. Exilios: raíz y rupturas del tiempo“. In: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 14, 78–92.
- VÖHLER, MARTIN/SEIDENSTICKER, BERND und WOLFGANG EMMERICH (2005): „Zum Begriff der Mythenkorrektur (Einleitung)“. In: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hrsg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: De Gruyter, 1–18.
- VOIGT, FRIEDRICH ADOLF (1886): „Euryganeia“. In: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 1,1, Leipzig: Teubner, Sp. 1423.
- WAGNER, FRANK DIETRICH (2001): „Der Schuh des Empedokles“. In: Knopf, Jan (Hrsg.): *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 284ff.
- (2006): *Antike Mythen. Kafka und Brecht*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- WANNAMAKER, ANNETTE (2006): “‘Marking Time’: Bertolt Brecht’s Antigone as Tragedy of Revolution and Exile”. In: *Brecht-Jahrbuch* 31, 336–352.
- WEIGEL, SIGRID (1987): *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel: tende.
- WEIBERT, GOTTFRIED (1993): *Ballade*. Stuttgart: Metzler.
- WEISSTEIN, ULRICH (1973): „Imitation, Stylization, and Adaptation: The Language of Brecht’s Antigone and Its Relation to Hölderlin’s Version of Sophocles“. In: *The German Quarterly* 46, 581–604.

- WETZEL, JULIANE (1998): „Nürnberger Gesetze“. In: In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann und Hermann Weiß (Hrsg.) *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: dtv, 620.
- WINNINGTON-INGRAM, REGINALD P. (1980): *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WITZMANN, PETER (1964): *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*. Berlin: Akademie-Verlag.
- WOOLF, VIRGINIA (1986): *Three Guineas*. London: The Hogarth Press.
- ZAORSKA, ANNA (2016): „Zum Aktualisierungspotenzial des mythischen Stoffes. Mythos-Bearbeitungen bei Bertolt Brecht“. In: Golaszewski, Marcin / Kardach, Magdalena / Krenzlin, Leonore (Hrsg.) *Zwischen Innerer Emigration und Exil*. Berlin: De Gruyter, 261–270.
- ZYMNER, RÜDIGER (2002): „Übersetzung und Sprachwandel bei Opitz“. In: Borgstedt, Thomas und Walter Schmitz (Hrsg.) *Martin Opitz (1597 - 1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen: Niemeyer, 99–111.