

Hubert Habig (Heidelberg)

Antigone goes disco - Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater¹

Anno 1763 ruderten der große Samuel Johnson und sein späterer Biograph James Boswell auf der Themse. D.h.: Sie ließen rudern. Dabei wurde über Literatur, Bildung und besonders den Wert der alten Sprachen gesprochen. Der eine ließ Denkwürdiges fallen, der andere hob es auf. Zum Beispiel die provozierende These, es würden auch Leute mit dem Leben ganz gut fertig, die keine klassische Bildung besäßen. Der Ruderbursche, zum Beispiel, würde es nicht besser machen können, wenn er die *Argonautica* des Orpheus aufsagen könnte. Aber bedeutet das schon, dass er es nicht wünschte? Johnson wendet sich unmittelbar an die Versuchsperson: „Was gäbst du drum, mein Junge, etwas von den Argonauten zu wissen? „Nun“, antwortete darauf der Junge, „ich gäbe, was ich habe.“ Man reicht dem Burschen ein gutes Trinkgeld und ist sich der guten Sache sicherer als je. Zu sicher, um über die Antwort weiter nachzudenken. Denn diese Antwort barg in ihrer Schlichtheit die verschlagenste Doppeldeutigkeit, die man sich denken kann. Sie konnte *alles*, aber ebenso gut *nichts* bedeuten. Man hätte den Ruderburschen nach Entgegennahme des Trinkgelds fragen sollen. – Der Urheber dieser Anekdote aus dem England des 18. Jahrhunderts ist der Philosoph Hans Blumenberg (nach Krumme 2002, 15).

Wie viel sind uns die alten Texte noch wert oder, genauer gefragt: Wie viel sind sie den heutigen Ruderburschen noch wert? Lohnt es sich noch, diese Perlen der abendländischen Literatur unters Volk zu werfen, und wenn ja, in welcher Verfassung? Verkörpern die aus ihrem Material entwickelten dramatischen Entwürfe der klassischen Periode nicht Axiome, vergleichbar den Statuen aus der gleichen Epoche, die nach Hegel ein Ideal verkörpern, weil sie „die Klarheit ihres sich selbst als Geist erfassenden Inhalts“ (Hegel 1970, 14, 372) ausstrahlen? Erweisen sie sich auf diese Weise nicht als unantastbar und zeitlos, jeder Deutung und Umformung entzogen? Muss, wer die Struktur der klassischen Vorlage antastet, als vermessen, ahnungslos und größtenwahnsinnig gelten?

Von solcherlei Zweifeln unbeeindruckt legen Dramaturgen, Regisseure und Autoren Hand an Texte, die seit mehr als zweitausend Jahren zum Kernbestand unserer Kultur gehören und ihren einmal fixierten Status immer wieder untermauert haben.

Ist es das Jungsche „kollektive Unbewusste“ das uns durch die Ritzen dieser Sprachburgen entgegen dringt? Ist es die urgewaltige Kraft, die in den Figuren und in ihrer Rede liegt? Oder überzeugt uns die Unerbittlichkeit der Konflikte, in der „ewige Wahrheiten“ verkörpert werden, ohne in die Tonart von Verkündigung abzugleiten?

Selbst in unseren Zeiten, in denen das Theater nach Andrzej Wirth kein Publikum mehr kennt, sondern nur noch „Geschmacksgemeinden“ (vgl. Wirth 1998), sind die Klassiker der Antike der Ruhepol, von dem aus die Bühne sich immer wieder neu definieren und finden kann.

Wenn man berücksichtigt, dass selbst die großen (erfolgreichen) amerikanischen Fernsehserien ihre Plots mit Anleihen aus der griechischen Mythologie anreichern, nimmt es nicht wunder, dass diese Stoffe auch und gerade bei einem jugendlichen Publikum auf offene Ohren stoßen. Bedienten sich nicht auch die großen (verstorbenen) Ikonen der Popmusik aus dem reichen Fundus der griechischen und römischen Mythologie?

Die Schatzkammer steht offen, bedienen wir uns der dort lagernden Kostbarkeiten: Botschaften aus versunkenen Zeiten, als die Welt noch jung war, die auf ihre Entschlüsselung warten. Der Wert einer Botschaft, um zur Eingangsfrage zurückzukehren, enthüllt sich erst nach ihrer Entzifferung oder, sagen wir besser, Demaskierung; denn die antike Tragödie ist Maske. „Ihre Wahrheit liegt in der Maske, nicht dahinter. Der Versuch, hinter die Maske zu sehen offenbart – alles oder nichts“ (Günther Zuntz, nach Krumme 2002, 15). Das Wesen der Maske ist ihre stoffliche Starrheit, jedoch lädt jede Berührung sie sogleich auf: mit Dynamik und Impuls zur Bewegung. Sie beginnt zu leben und ihre Lebensart wird maßgeblich bestimmt von der Art ihrer *Behandlung*. Sie lebt ihr Leben, aber auch das ihres Trägers. Modisch ausgedrückt: Sie hat ihren genetischen Code, während der Träger ihr die gesellschaftlichen Applikationen zuführt.

Wie mit der Maske ist es auch mit der antiken Tragödie. Bringt man sie nicht zum Tanzen, wird sie zum musealen Objekt. Die Klassikrezeption seit der Antike war bis in unsere Zeit weitgehend textorientiert.

¹ Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den Hubert Habig am 18. Juni 2002 an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg gehalten hat. Bei der Transkription des freien Vortrags von etwa zwei Stunden ging einiges verloren, vieles wurde gekürzt. Die eingespielten Videoausschnitte fehlen zwangsläufig.

Aristoteles zählte allein den *Text* von Tragödie und Komödie zu den Künsten (die anderen Gattungen blieben ausgespart), während er die *Opsis*, also alles, was Theater erst zu dem macht, was es ist, den minderen Handwerken zuordnete.

Diese Fixierung auf den *Logos* und die Vernachlässigung des *Mimus* verhinderte nicht nur den kreativen Umgang mit den alten Texten, sondern förderte auch verheerende Methoden der Rezeption, auf die Generationen von Schülern getrimmt wurden: die Theateraufführung (im wahrsten Sinne) mit dem Text vor Augen zu verfolgen. Auf diese Weise wurde jegliche Beteiligung am theatralen Vorgang verhindert, jede sinnliche Annäherung ans Dramatische untersagt. Letztendlich wurde die Verarmung des performativen Prozesses kultiviert, während sich die Philologie in unermüdlichen Grabenkämpfen mit der „richtigen“ Übersetzung des Textes abmühte, wobei die Unantastbarkeit des Originals über alle Fronten hinweg außer Zweifel stand.

Im Zuge der Moderne und ihren Begleiterscheinungen in der praktischen künstlerischen Arbeit fand das Theater eine Neuorientierung im Hinblick auf den Umgang mit den antiken Texten. Diese Neuorientierung eröffnete auch dem Theater für Kinder und Jugendliche Wege für eine Beschäftigung mit diesen klassischen Stoffen. Zuerst außerhalb Deutschlands, vor allem in Holland und Skandinavien. Ein Exkurs über die Gründe dafür wäre interessant.

Rückblickend kann man konstatieren, dass ein wesentlicher Aspekt dieser Neuorientierung darin bestand, sich von der Interpretation der Texte zu lösen und zum Spiel im ureigenen Sinne zurück zu finden.

„Die Einführung des Begriffes des Spieles hatte gerade die Pointe, zu zeigen, dass jeder bei einem Spiel Mitspieler ist. Das soll auch für das Spiel der Kunst gelten, dass es hier prinzipiell keine Trennung zwischen dem eigentlichen Werkgebilde der Kunst und dem, von dem dieses Werkgebilde erfahren wird, gibt“.
(Gadamer 1977, 37)

Diese Theorie des Spiels, zu der vor allem auch Johan Huizinga mit seinem Werk *Homo ludens* (1938) einen Beitrag geleistet hat, ermöglichte einen neuen, freieren Blick auf die alten Stücke und Stoffe. Nach der inhaltlich und ideologisch orientierten Phase der sechziger und siebziger Jahre war diese Neuorientierung epochal und brachte frischen Wind und andere Arbeitsweisen in die Ensembles der Kinder- und Jugendtheater. Der Schauspieler war von nun an nicht mehr nur Mitspieler im Stück auf der Bühne, sondern auch Mitspieler im Finden der theatralen Zeichen und Vorgänge. Der Zuschauer (die Kinder und Jugendlichen) fand sich in einer überraschend neuen Rolle wieder: Er war nicht mehr nur Rezipient und Konsument, sondern er wurde zur aktiven Teilnahme aufgefordert. Im Konzept der Inszenierung war auch ihm eine aktive Rolle zgedacht.

Susanne Osten, Regisseurin und Leiterin des Unga Klara Theaters Stockholm, schreibt rückblickend über die Anfänge:

„Es mag befremdlich erscheinen, dass wir uns 1975 wieder der aristotelischen Poetik zuwandten und begannen, die Idee der Katharsis und der Tragödie für Kinder zu untersuchen. Der Hauptgrund war jedoch, dass sich unsere Analyse des Begriffs Kindheit geändert hatte. Wir meinen, dass Kindheit als historische und gesellschaftlich geprägte Kategorie gesehen werden sollte und nicht als biologisches Faktum. Kinder, die in einer modernen Welt der Kindheit eingeschlossen und von der Erwachsenenwelt abgeschnitten sind, haben eine völlig veränderte historische Rolle. Sie sind zu *Kindern* geworden ohne *produktiven* Stellenwert in der Gesellschaft. Kindern etwas von der Kindheit zu erzählen, ähnelt in gewisser Weise der Situation des Menschen, wie sie im Zusammenhang mit den unberechenbaren Göttern der griechischen Tragödie beschrieben wird. Die Erfahrungen der Kinder ernst nehmen, heißt, ihnen das ‚Drama ihres Schicksals‘ begrenzten Handlungsmöglichkeiten in der Welt der Erwachsenen zu eröffnen – die Tragödie der Kinder!“
(Osten 1984, 41)

Ein neues und, angesichts der Vorbehalte von Eltern und Pädagogen, waghalsiges Projekt wurde gestartet, *Medeas Kinder* nach der antiken Vorlage von Euripides.

„Als Jason nach Korinth kam und Medea mitbrachte, verlobte er sich auch mit der Tochter des Korintherkönigs Kreon, Glauke (Kreusa), zur Ehe. Als aber Medea von Kreon aus Korinth verbannt werden sollte, erbat sie für sich noch einen Tag bleiben zu dürfen, und erlangte es, dann schickte sie als Dank für die Gunst durch ihre Kinder der Glauke (Kreusa) als Geschenk ein Kleid und einen goldenen Kranz, die jene benutzte, woran sie zugrunde ging; und auch Kreon, der seine Tochter umklammert, kam um. Medea aber tötete ihre Kinder, fuhr auf einem Wagen mit geflügelten Drachen, den sie von Helios erhalten hatte, entrann nach Athen und vermählte sich dort mit Aigeus, dem Sohn des Pandion.“²

Euripides schöpfte seinen Stoff aus dem Mythenschatz des heroischen Zeitalters, ein damals gängiges Verfahren, um beim Dionysischen Wettstreit gut gewappnet zu sein. Die Änderungen, die Euripides seinerseits gegenüber

² Dieses Zitat ist Teil des Programmzettels der antiken Aufführung.

dem Urstoff vornahm, waren gravierend. Nicht zuletzt stellte er Medea statt Jason in den Mittelpunkt der Handlung.

Das schwedische Autorenpaar verfolgte ein völlig neues Ziel mit dem Stoff:

1. Der Tod ist eine wichtige Idee, die noch nicht untersucht worden ist.
2. ‚Gefährliche Themen‘ sind für Kinder oft verboten, obwohl das Leben viele gefährliche und schockierende Erfahrungen beinhaltet, die Kinder bewältigen müssen – Krieg, Scheidung usw.
3. Das klassische Drama *Medea* enthält einen Konflikt vom Gesichtspunkt der Kinder aus. Sie trifft das grausame Ende des Spiels und der Geschichte. Die Idee von *Medeas Kinder* als einem Stück für Kinder über Scheidung, Streit und leidenschaftliche Konflikte wurde gründlich diskutiert.“ (Medeas Kinder 1984, 42)

Das Stück wurde zwischen August und November 1975 unter der Leitung von Per Lysander und Susanne Osten entwickelt – in Zusammenarbeit mit den Schauspielern, mit der Therapeutin Lisbeth Palmgren und verschiedenen Schulklassen in Stockholm. Es war anfänglich für Kinder zwischen 7 und 10 Jahren geplant. Um die oben genannten Themen dramatisch zu fassen, wurde folgender Rahmen entwickelt:

„Das aristotelische Versmaß ist die Erwachsenenperspektive.

Die Kinder, ähnlich dem Publikum, empfinden das Versmaß als Kauderwelsch.

Die aristotelische Umgebung des Stückes soll die versteckten Erwachsenenprobleme, die so schwierig zu verstehen sind, widerspiegeln.

In ihren Spielen sollen die Kinder die Scheidung, die Gewalt und ihre Erfahrungen reflektieren.

Es sollte eine erwachsene Bezugsperson entwickelt werden, die den Kindern nahe steht.“ (Medeas Kinder 1984, 42)

Liest man die Fassung heute, siebenundzwanzig Jahre nach ihrer Entstehung wieder, assoziiert man unweigerlich einen Begriff, der erst in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts unter Theatermachern in die Diskussion kam: „postmodern“. Der Autor Per Lysander und die Autorin Susanne Osten zerlegten den klassischen Text in seine stofflichen Teile, schieden das für sie Brauchbare vom Rest, zogen kleinere Anleihen vom epischen Urstoff heran und bauten beides mit einem dritten, selbst entwickelten Erzählstrang zu einer eigenständigen Spielvorlage zusammen.

Entstanden ist ein Theatertext, der in Form und Inhalt der klassischen Vorlage fast diametral entgegengesetzt ist. Euripides berücksichtigt in seiner fünftaktigen Tragödie die damals streng geforderten Kriterien der Einheit von Handlung, Zeit (von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang) und Ort, die ja die griechische Tragödie erst zu dem machen, was sie ist.

Lysander/Osten geben diese Form auf zugunsten eines Handlungsdramas, in dem beispielsweise der Chor durch ein Telefon ersetzt wird, mittels dessen die Amme mit der Außenwelt kommuniziert. Weiterhin rücken die Kinder, bei Euripides mit zwei Textzeilen aktiv vertreten, samt Amme ins Zentrum des Geschehens. Außerdem werden aus zwei Söhnen eine Tochter (die ältere) und ein Sohn.

Die Eltern bedienen sich analog zu Euripides einer metaphernreichen Sprache im klassischen Hexameter. Ansonsten betreiben sie ihre Trennung auf eher alltägliche (moderne) Art, in dem sie die sattsam bekannten Register Verletzung, Drohung und Schuldzuweisung ziehen. Diese Muster können von den Kinderfiguren im Spiel, die von den Verfassern als Stellvertreter der Kinder im Parkett konzipiert sind, nicht durchschaut werden. Allein schon aufgrund der fremdartig gehobenen Sprache. Was sich zwischen Jason und Medea abspielt, erscheint den Kindern, weil es für sie rational nicht nachvollziehbar ist, um so bedrohlicher. Vor ihnen ereignet sich eine kaum greif- und begreifbare Tragödie, auch nach dreimaligem Fluchtversuch sehen sie keinen Ausweg aus dem gnadenlosen Geschehen.

Ihre Gegenwehr besteht anfänglich im unreflektierten Nachspielen der „Szenen einer Ehe“ mit den Mitteln ihres reduzierten Sprachcodes, eine vom befreienden Spiel weit entfernte heillose Zwangshandlung. Zunehmend geraten die Kinder dann doch aus dem (lebens-)bedrohlichen emotionalen Strudel in ruhigere rationale (philosophische) Gewässer.

„Klein-Jason: (zur Amme) Ich kann doch tot sein und nur glauben, dass es dich gibt.“ (Medeas Kinder 1984, 16)

Während die Eltern zu sehr mit sich selbst und den jeweiligen Strategien ihrer Trennung beschäftigt sind, um auf die Nöte und Bedürfnisse der Kinder eingehen zu können, tritt die Amme auf den Plan. Durch fürsorgliche Zuwendung (sie wäscht den Kindern die Haare) und erläuternde Gespräche hilft sie den Kindern behutsam aus der Opferrolle, so dass sie zu Trägern der Handlung werden können. Während die Protagonistin Medea im klassischen Drama, als Opfer ihrer tragischen Verstrickung mehr reagierend als handelnd, die Kinder hinter der Bühne tötet, reißen bei Lysander/Osten Tochter und Sohn das Gesetz des Handelns an sich. Als nämlich nach quälendem Streit eine kaum für möglich gehaltene ‚falsche‘ Versöhnung der Eltern droht, nehmen die Kinder den Fall in die eigenen kleinen Hände und schicken den untreuen Vater zu Glauke, seiner Geliebten.

Die Handlungsepisoden bis zu dieser Klärung (a la *deus ex machina*) sind streng gegliedert: Auf drei „Klassikerebenen“ wird die Eskalation des elterlichen Streits zwischen Jason und Medea analog zu deren Begegnungen bei Euripides thematisiert (I. Depression, II. Streit, III. falsche Versöhnung). Auf weiteren drei „Kinderebenen“ (I. Scheidung und Flucht, II. Selbstmord – zweite Flucht, III. Weglaufen von zu Hause – Traum) ringen sich die Kinder zu ihrem erstaunlichen Entschluss vor, der zugleich Epilog ist. Dieser Konstruktion ist entsprechend den Gepflogenheiten des Kindertheaters ein Prolog vorangestellt, in dem die Figuren in ihrem jeweiligen Konflikt spielerisch eingeführt werden.

„AMME: (*beginnt mit der Erzählung, gleichzeitig fängt die Musik an*): Es war einmal ein griechischer Prinz, der hieß – (*Jason kommt auf dem Schiff rein*) Jason. Er hatte ein phantastisches Schiff, das hieß Argo [...] Doch der König hatte eine wunderschöne Tochter, die hieß Medea – (*Medea tritt auf*) und als sie Jason erblickte, jauchzte sie vor Freude (*Medeas Freudenschrei*), weil er ihr so gut gefiel [...] (*Jason und Medea tanzen glücklich, kämpfen mit Seeräubern und siegen*). Sie waren glücklich und versprachen einander, sich niemals zu trennen (*sie tauschen Ringe und Versprechen*). Und Medea bekam zwei Kinder – zwei! – und sie wurden eine glückliche Familie. (*Nach der Geburt der Kinder aus Medeas Rücken wird ein Familienporträt arrangiert. Sie schaukeln immer noch im Boot.*) Und eines Tages kamen sie in eine Stadt, die hieß – Korinth, und dort beschlossen sie zu bleiben.“ (Medeas Kinder 1984, 3)

Die antiken Mythen sind die ersten großen Stoffe und Bilder für die gemeinsamen Erfahrungen, die wir Menschen im Prozess unserer Zivilisation gemacht haben. Wenn wir der verbreiteten These Glauben schenken können, dass jeder Mensch die Gesamtentwicklung seiner Gattung in seiner Kindheit im Zeitraffer durchlebt, so können wir annehmen, dass die in den Mythen dargestellten Grundmuster zwischenmenschlicher Beziehungen, gekoppelt mit archetypischen Seelenzuständen, von Kindern sehr wohl begriffen werden können. Treten sie doch unverstellt durch soziale Aspekte und verkleinerte Alltagssituationen, somit direkt und unmittelbar, dem Betrachter entgegen.

Aufgabe des Theaters ist es dann allerdings, den Bezugsrahmen für den Rezipienten, sprich die Kinder, so zu gestalten, dass ein Einstieg in thematische Struktur, Handlungsverlauf und Figurenführung möglich ist. Deshalb ist es nur konsequent, wenn Lysander/Osten ‚ihren‘ Text schufen, der auf heutige Kinder ‚geschrieben‘ wurde.

„Mit *Medeas Kinder* haben wir das Recht der Kinder formuliert, ihre Kindheitserfahrung als die Tragödie darzustellen, die sie sein kann. Eine Flut von Ängsten und Besorgnissen von Seiten der Lehrer und Eltern war die Folge: ‚Lasst die Kinder sein, haltet sie frei von diesem Angst machenden Scheidungsdrama und lasst sie allein‘. Progressive Erwachsene könnten sagen, wir zeigten simplifizierte Erwachsene: ‚Jason ist einseitig gezeichnet.‘ ‚Medea ist eine schreckliche Mutter, nur depressiv, die ihre Kinder im Stich lässt.‘ Wenn es nicht so traurig wäre, wäre es komisch, einmal alle unsere erwachsenen Schutzmechanismen zu sammeln, die wir aufwenden, um Kinder davor zu bewahren, sich auf der Bühne anzusehen, zu welchen Erfahrungen wir sie täglich zwingen.“ (Medeas Kinder 1984, 43)

Diesen Bemerkungen über die Sicht von Eltern und Erziehern auf die vermeintlichen Aufgaben von Theater (und Kunst ganz allgemein) für Kinder ist auch heute nichts hinzuzufügen.

Zu fragen wäre letztlich nur, warum Lysander/Osten Euripides heranziehen mussten, um ‚ihre‘ Geschichte von Klein-Jason und Klein-Medea zu erzählen. Grundlage des Textes von Euripides ist, wie bereits erwähnt, der wesentlich ältere und umfangreichere Stoff über die Heldentaten der Argonauten, den Euripides für das Theater seiner Zeit nutzbar gemacht hat. Seine Fassung ist ein in sich homogenes Werk, in dessen Zentrum die Zauberin Medea steht.

Aus ihrer Perspektive wird die Geschichte erzählt, analog zu ihrem Tun schreitet die Handlung voran. Indem bei Lysander/Osten die Protagonistin und damit die gesamte Handlungsstruktur zugunsten einer völlig anders gearteten Sichtweise auf das Drama (nämlich der der Kinder) aufgegeben wird, ist die Frage nach dem Text- und Sinnverlust erlaubt.

Wie verhält es sich dagegen mit dem Spielgewinn, der durch die verbliebenen originalen Rumpfszenen erzielt wird? Sie sind, wie bereits geschildert, für die Kinder der Spielebene und für die Kinder-Zuschauer auf der semantischen Ebene kaum entzifferbar, das ist auch so gewollt. Euripides zitieren, um ihn nicht zu verstehen? Medea und Jason könnten m. E. ihren Konflikt auch in Englisch oder einer Fantasiesprache austragen, der Spielgewinn würde nicht leiden.

Über Euripides den Stoff zu erarbeiten ist sinnvoll. Bei Euripides noch zu verharren, statt in diesem Fall die neu gefundene Geschichte konsequent zu Ende zu deklinieren, könnte sich als Verlust erweisen. Ist es also nur das Vergnügen, die postmoderne „Zwitschermaschine“ (Adorno 1958, 120) in Gang zu setzen, das die Autoren dazu führt, Euripides auf diese reduzierte (wenn nicht kastrierte) Weise zu zitieren?

Wenn die Kinder am Schluss des Stückes selbst Schicksal spielen, indem sie die Trennung der Eltern vollziehen, emanzipieren sie sich souverän von den Wirren der elterlichen Scheidungsgefechte, während sich der Text postmodern vom *Topos* der klassischen Tragödie absetzt, der ja keinerlei Lösung im heutigen Sinne zuließ.

Aristoteles berichtet in der *Poetik*, dass „Sophokles selber sagte, er dichte die Menschen, wie sie sein sollen, Euripides aber, wie sie seien“ (Aristoteles 1961, 64). Interessant wäre in diesem Zusammenhang eine Debatte über den Schluss von *Medeas Kinder*: Handeln die Kinder, wie Kinder in einer vergleichbaren Situation handeln würden, oder so, wie sie handeln sollten oder gar, wie sie sich wünschten zu handeln?

Hören wir deshalb den Kindern zu, die beim *Grips Theater* die Proben begleiteten:

“Wenn die Alten Zoff haben, sind wir doch bloß im Weg, dann werden wir auf die elegante Tour abserviert’ (Jan, 12 Jahre)

‘Erst setzen sie uns in die Welt, ohne uns zu fragen, dann setzen sie uns dem Trommelfeuer ihrer ewigen Streitereien aus, wie kläffende Köter vermiesen sie einem das Leben, dann kommt so ein Flittchen als ‚neue Mutter’, und so was will auch noch Vorbild sein.’ (Michael, 13 Jahre)“ (nach: *Medeas Kinder* 1984, 45)

Reinhard Lempp, der bekannte Familientherapeut, stellt mit seiner These jegliche zufriedenstellende Lösung infrage und bringt uns somit wieder zurück zur Antike:

„Es ist eine große Täuschung zu glauben, die Tragik einer Ehescheidung sei für die davon betroffenen Kinder mit irgendwelchen Gesetzen, Vorschriften und Ratschlägen ungeschehen zu machen. Eine Ehe, aus der Kinder hervorgegangen sind, ist im Grunde nicht mehr völlig auflösbar. (Die Ehescheidung und das Kind; nach *Medeas Kinder* 1984, 45)

Detlev Baur reflektiert einen vergleichbaren Ansatz in seiner Analyse der klassischen Tragödie:

„Wir sind ihm [Ödipus, d.V.] besonders ähnlich in seinem Glauben, aus eigenem Willen ‚Gutes schlechthin’ bewirken und ‚Schuld schlechthin’ vermeiden zu können. Und gerade weil wir das selber auch glauben, befremdet es uns, dass ihn das Schicksal des Schuldigen dennoch ereilt.“ (Baur 2002, 16)

Von *Medeas Kindern* zu *Ödipus’ Kindern*, von Euripides zu Sophokles, vom Kindertheater zum Theater für Jugendliche. *Antigone* ist der wohl meistgespielte Text der Antike und das gilt nicht nur für unsere Zeit, sondern für alle Epochen, die der Wiederentdeckung der griechischen Klassik folgten. Gleichzeitig ist der Mythos um das Geschlecht der Labdakiden am eifrigsten und variationsreichsten dramaturgisch durchdekliniert worden. Natürlich ragt bei Licht besehen keine Neufassung an die Sophokleische *Antigone* heran, gilt sie doch bis heute als die ideale Form der Tragödie, vergleichbar nur der großen „Skulptur, in der das Göttliche sich in der Gestaltung durch Menschen und in der Gestalt von Menschen anschaulich darstellte“ (Gadamer 1977, 7). Die Geschichte, um die es geht und die nur wenige Anleihen aus dem Mythos benötigte, hat in der *Antigone* ihre erste und verbindliche Gestaltung gefunden. „Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt...“ bezeichnete Hegel sie als das „vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk“ und das „absolute Exempel“ des Tragischen überhaupt (Hegel 1970, 15, 550).

Jeder Versuch, die Form aufzubrechen, einen spielerischen Umgang mit ihr zu suchen, ist künstlerisch zum Scheitern verurteilt. Mit dem Wissen um das Scheitern und bei gleichzeitiger Verdrängung des Schuldkomplexes lässt es sich leichter arbeiten, im Volksmund „den Ball flach halten“. Eine paradoxe Haltung, die sich vom postmodernen „anything goes“ grundsätzlich unterscheidet und über deren Berechtigung auch heute noch die Geister streiten:

„Den Zugang zu diesen Themen ermöglicht, wenn überhaupt die Sprache, die der Dichter verwendet: eine bestimmte Sprache, die er nicht erfunden, sondern vorgefunden hat [...und deren] Worte häufig eine Bedeutung bergen, die nicht übersetzbar ist.“ (Krumme 2002, 16)

Also doch Sophokles, ungekürzt (im Original?) im altgriechischen Metrum, das, kaum übertragbar ins Deutsche, allein Schlüssel zu Gestus, Figur und Haltung sein soll? Schließlich brauchte es noch den entsprechenden Ort, das Amphitheater und die südliche Sonne, um alle Kriterien der reinen Lehre zu erfüllen. Die neugriechische Tourismusbranche würde sich freuen. Epidauros mit seinen musealen Weihespielen lässt grüßen.³

Der Text ist Folie, die das tragische Geschehen durchscheinen lässt. Aber es braucht Bewegung, unsererseits und auf der Seite des Stoffes. Und den können nur wir erneut zum Tanzen bringen. Kreativer Umgang mit dem Text ist gefordert.

Jean Anouilh unternahm 1944 in Paris den waghalsigen Versuch, *Antigone* und Kreon, Ismene und Haimon etc. quasi beiläufig in die tragische Verstrickung hineinschlittern zu lassen. Mit großem Erfolg: Seine *Antigone* ist seit ihrer Premiere am 4. Februar 1944 die wohl meistgespielte Fassung nach dem Original. Dieses wurde allerdings durch die aktualisierenden und psychologisierenden Eingriffe in seiner Substanz zerstört.

Bei Sophokles treten mit *Antigone* und Kreon zwei objektiv antagonistische gesellschaftsbildende Prinzipien, in die sich die „sittliche Substanz“ (Hegel) entzweit, gegen einander an: hie Staatsraison und obere Götter dort

³ In diesem besterhaltenen antiken griechischen Theater finden jeden Sommer Festspiele statt, die eher der Konservierung der alten Texte, denn ihrer Neuwerdung dienen.

Totenkult und untere Götter. Demgegenüber präsentiert Anouilh zwei subjektive, psychische Einstellungen: Antigone verachtet das Leben als ein quasi „fetischisiertes Abstractum“ (Göbel 1971, 179), Kreon sieht es trotz all seiner „Schäbigkeiten“ als „eine runde, gute Sache“ an (ebd., 179).

Der Konflikt, bei Sophokles auf dem Marktplatz, vor aller Augen (Chor) ausgetragen, wird bei Anouilh konsequent ins Wohnzimmer verlegt. Der Zuschauer findet sich in der Rolle des Voyeurs wieder. Im antiken Theater bilden die Zuschauerränge die Ausweitung des Chores über die Sitzreihen hinaus zur *Polis*.

Die Schauspieler erscheinen bei Anouilh nicht als Akteure, sondern sind von Anfang an *personnages*, also zugleich (reale) Persönlichkeit und (fiktive) Figur, die nach dem Einstieg in die Geschichte zu „Figuren zweiten Grades“ (Göbel 1971, 175) werden. Mithilfe der schauspielerischen Technik des Einübens werden sie eins mit den mythischen Figuren. Die ‚reale‘ Antigone ‚da hinten‘ wird zur klassischen Antigone im weiteren Geschehen, einem ‚Spiel im Spiel‘. Bei Sophokles ist der Darsteller zuerst einmal exponierter Körper, der „Ohnmacht herausschreit“ (Lehmann 1991, 93). Vergegenwärtigt man sich, dass im antiken Theater drei Schauspieler mittels Masken alle Rollen wechselnd spielten, so wird klar, dass allein aus schauspieltechnischer Sicht für Psychologismen kein Spielraum bestand, denn „die Maske [...] streicht das Gesicht, den Ort und Signifikanten des Geistes, gleichsam durch“ (Lehmann 1991, 102).

Ist bei Sophokles die Tragödie das Reich der unfreiwilligen Verstrickung und Schuldlosigkeit, so suchen die Figuren Anouilhs förmlich nach Schuld, ihren Ursachen und Verursachern. Man könnte die Gegensätze weiter aufzählen, aber schon jetzt stellt sich die Frage: Kann das gehen? Reden wir nicht von ‚gut gehen‘.

In Heidelberg haben wir 1995 versucht Anouilhs Vorgehensweise zu folgen ohne Sophokles zu opfern. Konzeptionell galt es so, zwei einander widerstreitende Erzählhaltungen und Gesellschaftsentwürfe in einer Inszenierung für ein jugendliches Publikum zu vereinen.

Im Prolog schminken sich zwei Schauspielerinnen, die Darstellerinnen der Antigone und der Ismene, für das Spiel, während die Zuschauer respektlos den Raum betreten. Unter ihnen Mitspieler, die später zu Akteuren werden (Chorleute, Wächter, Bote, Teiresias, zwei Kinder etc.).

Von allem Anfang sind zwei Spielebenen virulent: die klassische Sophokleische und die moderne von Anouilh.

- „1. SPIELER: Diese Leute da spielen jetzt Antigone?
 - 2. SPIELER: Antigone – ja. Wahrscheinlich die Dunkelhaarige, die da vorne sitzt.
 - 3. SPIELER: Psst! – Sie konzentriert sich auf ihre Rolle.
 - 1. SPIELER: Schauspieler...
 - 3. SPIELER: Überleg mal, die weiß von Anfang an, dass sie sterben muss!
 - 1. SPIELER: Na prima.
 - 2. SPIELER: Und wofür sitz‘ ich jetzt noch hier?“
- (Antigone Heidelberg 1995, 1)

Und mit dem alltäglichen präpotenten Blabla, das ahnungslos tiefe Wahrheiten über die klassische Tragödie ausplaudert, erobern die Rabauken die Bühne, um sich im Verlauf des Geschehens schließlich als Chor zu etablieren. Parallel dazu kommt mit dem Prolog von Ismene und Antigone der klassische Zug in Fahrt. Der Küchenrealismus von Anouilh durchdringt die Höhe des Sophokleischen Hexameters, um sich schließlich (vorläufig) zu verkümmeln.

Im zweiten Akt ist Antigone als Bestatterin ihres Bruders Polyneikes überführt. Kreon muss die öffentlich verkündete Strafe an ihr, der nahen Verwandten, vollziehen, um die Staatsraison zu untermauern und um die eigene Glaubwürdigkeit nicht zu beschädigen.

- „KREON: [...] Wenn sie sich ungestraft das leisten darf,
- Bin ich kein Mann mehr, dann ist sie der Mann!
- Nein – sei sie meiner Schwester Kind und näher
- Als alle Blutsverwandten mir verwandt -,
- Sie wird der schwersten Strafe nicht entgehn,
- Samt ihrer Schwester! Die ist gleichfalls schuldig,
- An dem Begräbnis, hat es mitgeplant.
- Ruft sie mir her! Noch eben sah ich sie
- Wie eine Rasende im Hause toben.

Chor ab.“

(Antigone Heidelberg 1995, 20)

Die letzten Zuhörer und Zeugen werden weggeschickt, vorgeblich um Ismene zu holen. Der größte Teil des Chors und Euridyke sind schon während Kreons ausfälliger Urteilsverkündung kommentarlos vom Platz gegangen, um so, der Sprache des Protests nicht mächtig, wenigstens mit den Füßen über das Urteil abzustimmen.

Kreon hat diesen ‚Misstrauensantrag‘ von Freunden und Verwandten sehr wohl bemerkt; er muss ihn aber ignorieren, weil er hinter den einmal gegebenen öffentlichen Schwur nicht mehr zurücktreten kann. Hinter verschlossenen Türen erscheinen ihm allerdings Möglichkeiten für eine Lösung gegeben. Jetzt ist er mit Antigone allein, eine Bühnensituation, die in der Tragödie bei Sophokles ausgeschlossen ist.

Allein mit der Täterin kann er nach Auswegen suchen, die ihm helfen den eigenen Schwur zu brechen und gleichzeitig der Nichte das Leben retten, beides ohne Gesichtsverlust: Plötzlich befinden wir uns im aktuellen politischen Leben: Kohl, Schröder, Clinton etc., die Atmosphäre des Oval Office, des Kanzler-Bungalows ist zum Greifen nahe.

„KREON: (öffnet eine Flasche Champagner)

Und heute Nacht, beim erstenmal, da warst
du’s auch?

ANTIGONE: Ja, da war ich’s auch. Mit der kleinen Eisenschaufel,
mit der wir in den Ferien am Strand Sandburgen bauten.

Die Schaufel gehörte Polyneikes.

KREON: Er war ein Aufrührer und Verräter.

ANTIGONE: Er war mein Bruder.“

(Antigone Heidelberg 1995, 20)

Die Sprache der Kontrahenten ist nicht mehr offiziell, der Tonfall ist nicht mehr ‚hoch‘. Wir sind in der Privatsphäre angekommen, die zunehmend intimer wird. Kreon ist nicht mehr König und Vertreter der Staatsmacht, sondern Onkel, der mal gütig, mal zornig, mal verzweifelt, seiner Nichte Antigone eine Lösung auf dem Silbertablett präsentiert.

Dramaturgisch funktioniert die Spielfassung nach dem Prinzip des Scharniers. Hinter der Tür ist die *Polis* (aber auch die Politik), also draußen. Das Tragische kehrt sich zum Profanen, ja Banalen und umgekehrt. Das Spiel der Ebenen von öffentlicher Darstellung versus privater Geschäftigkeit und Geschwätzigkeit korrespondiert im Ästhetischen mit den Polen von „heiligem und derbem Theater“ (Brook 1983, 59). Tragik entlädt sich in Komik und umgekehrt.

„Eintracht und Aufruhr im politischen Denken des Chores“ (Krumme 2002, 17) steht als Paradox im Raum. Der Chor als Repräsentant des Publikums steht so weniger für Einheit und Geschlossenheit als für einen „Verlust geschlossener Persönlichkeit“ (Baur 2002, 30). Er ist ebenso indifferent wie das heutige Publikum – und alle Versuche, die eine gültige Lesart zu finden, die einzig mögliche Bedeutung darzustellen, müssen Schiffbruch erleiden.

Nach Hans-Thies Lehmann trifft sich eben im Chor und in der Art seiner Führung durch das Handlungsgeschehen das „Postdramatische“ mit den Urformen der Performance aus vor-aristotelischen Zeiten.

Die Heidelberger Fassung folgt der von Sophokles vorgegebenen Struktur mit ihren fünf Akten, den fünf Chorliedern, einem Prolog und einem (kurzen) Epilog. Jeder Akt ist in sich gebrochen, zum Teil mehrfach und in sich schillernd wie ein Vexierbild. Die Figuren wechseln analog den dramaturgischen Scharnierbewegungen Gestus und Spielweise. Die Chorleute sind mal untergeordneter Teil des Chors, mal Figuren mit autonomem Handlungscharakter und mehr oder weniger plastischen Charakteren.

Die anfängliche Trennung von privatem und politischem Handeln (vor allem bei Kreon) wird zunehmend aufgehoben, die Protagonisten verfangen sich mehr oder weniger unfreiwillig im Wechselspiel der Ebenen.

Am Schluss sind alle bis auf Kreon tot; er kann sich nur noch einem Kind erklären, für das alles Unheil, angesichts der Unmöglichkeit es zu begreifen, nur ein riesiges Abenteuer war.

„KIND: Von ferne schon hört man ein Jammern.

„Bin ich ein Seher? Ist mir dieser Weg
Der Unheilvollste, den ich jemals ging?“

So spricht jetzt Kreon, als sie näher kommen.

„Schnell, räumt die Steine fort und steigt hinein!“

Was sehen sie, ganz hinten in der Höhle?

Antigone hängt, eine Schlinge um den Hals,

Geknüpft aus Stoff von ihrem Schleier.

Vor ihr kniet Hämon, der den toten Leib

Umfaßt und klagt um das, was Kreon

An ihm und der geliebten Braut verbrochen.“

(Antigone Heidelberg 1995, 42)

Zwei Spielvorlagen, zwei unterschiedliche Zielgruppen, zwei sehr unterschiedliche Herangehensweisen an die antike Tragödie. Zwei Epochen im Jugendtheater, zwischen denen mehr als zwanzig Jahre liegen.

Und doch ist beiden Vorlagen ein Wesentliches gemeinsam: Sie bleiben nicht beim Text stehen, weder beim vorgegebenen noch beim selbst erarbeiteten, er ist nur Material. Material in zweierlei Hinsicht:

Einmal im Blick auf den Stoff, der hinter dem Text steht und der wichtiger ist als der Stücktext. Das sah auch Aristoteles so, wenn er zu Recht oder Unrecht die Tragöden kritisierte; er ging allerdings noch weiter, wenn er forderte: „Die überlieferten Mythen soll man nicht antasten“ (Aristoteles 1961, 43). Das schrieb er glücklicherweise erst, als die größten Tragödien der klassischen Epoche bereits geschaffen waren. Und doch verstellt die strenge Form der Tragödie leicht den Blick auf die archaischen Bilder und Zeichen, die im vorausgegangenen Mythos offener zu Tage treten.

Bloßes Material ist der Text zum anderen auch hinsichtlich des Arbeitsprozesses, der in beiden Produktionen auf eine integrierende Ensemblearbeit gerichtet war, die nicht bei einer, wie auch immer gearteten Umsetzung des Textes stehen bleibt, sondern sich am Primat der Bühnenrealität orientiert.

Stoff, Erzählhaltung und die ‚realen‘ Bühnenvorgänge sind das magische Dreieck, aus dem die Aufführung entsteht.

Diese stellt sich dann dem Publikum, das schon in Teilen während der Probenarbeit einbezogen wurde. In Stockholm waren zwei Grundschulklassen an der konkreten Erarbeitung der beiden Kinderfiguren beteiligt, in Heidelberg lief parallel zu dem Probenprozess ein Projekt der Pädagogischen Hochschule: Studenten der theaterpädagogischen Abteilung erarbeiteten mit Schulklassen verschiedener Schulen eigene *Antigone*- Fassungen. Einige dieser sehr aktualisierten Texte wurden inszeniert und in einer Matinee vorgeführt.

Antigone goes disco? – Wenn es so einfach wäre. Beide Projekte waren untypisch in ihrer jeweiligen Zeit. War es Mitte der siebziger Jahre, als das emanzipatorische Kinder- und Jugendtheater gerade eingeläutet wurde und die Aufklärung rasant Urständ feierte, gegen den Trend, sich mythologischen Stoffen zuzuwenden, so geschah das in den neunziger Jahren sehr häufig. Allerdings wurde in der Mehrzahl der Bearbeitungen die Handlung vereinfacht (mehr noch entschärft) und der Text auf schlichte Alltagssprache reduziert.

Wertungen an dieser Stelle vorzunehmen liegt mir fern. Jede Bearbeitung rechtfertigt sich nicht in der dramaturgischen Textfassung, sondern allein in deren Umsetzung auf der Bühne.

Was dem Text fehlt, kann sich in einer guten Inszenierung sehr wohl einlösen. Umgekehrt wirkt die beste Fassung hohl, wenn ihr die Bühne kein Leben einhaucht.

„Anything goes“ ? - Sicher nicht. Aber jeder ernsthafte Versuch sich im Kinder- und Jugendtheater der griechischen Klassik zu nähern verdient Respekt. Zumal die „großen Themen“ nicht unbedingt auf der Straße liegen.

Literatur:

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt 1958

Anouilh, Jean: Antigone. Ins Deutsche übertragen von Franz Geiger. München/Wien 1965

Antigone. Heidelberger Fassung mit Texten von Sophokles, Jean Anouilh, Jean Paul Sartre und J. J. Rabearivelo. Zwinger 3. Heidelberg 1995

Aristoteles. Poetik. Übersetzt von Olof Gogon. Stuttgart 1961

Baur, Detlev: Der Chor in der Moderne. In: Die Deutsche Bühne 5/2002, S. 28-30

Euripides. Medea. Übersetzt von Karl Heinz Eller. Stuttgart 1983

Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977

Goebel, Gerhard/Jean Anouilh: Antigone. In: Pabst, W. (Hrsg.): Das moderne französische Drama. Berlin 1971

Hamberger, Käthe: Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 1962

Hegel, G.W.F.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 14. Frankfurt 1970

Huizinga, Johan: Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur. In Zusammenarbeit mit dem Verf. aus dem Niederländ. übertr. von H. Nachod. Basel 1938 [119.-121. Tausend: Reinbek 1994]

Krumme, Peter: Theater der Antike. In: Die Deutsche Bühne 5/2002, S. 16 -18

Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Stuttgart 1991

Lempp, Reinhard: Die Ehescheidung und das Kind. In: Medeas Kinder 1984, S. 45

Medeas Kinder: Textbuch und Materialien [Grips Theater]. Berlin 1984

Osten, Susanne: Medeas Kinder- eine Kindertragödie. In: Medeas Kinder 1984, S. 41ff.

Sophokles. Antigone. Übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller. Stuttgart 1955

Wirth, Andrzej: Plädoyer für ein Theater ohne Zuschauer. In: <http://www.moeller.de/diskurs/4.htm>, Stand: 11.12.02 [Es handelt sich um eine Art kompilatorische Wiedergabe eines Vortrags, den der berühmte Brecht-Schüler und Emeritus der Gießener Universität an seiner ehemaligen Wirkungsstätte gehalten hatte.]

Zuntz, Günther: The political plays of Euripides. London 1955