

**RESIDENZ
THEATER**



Digitale Ausgabe in Auszügen.

Das vollständige Programmheft in Druckversion können Sie für 2,50 € an der Theaterkasse und in den Foyers erwerben.

ANTIGONE

60

von Sophokles und unter Verwendung
von «Die drei Leben der Antigone» von Slavoj Žižek
Deutsch von Frank Born

In einer Bearbeitung von Mateja Koležnik und Diana Koloini

Aufführungsrechte «Die drei Leben der Antigone»
von Slavoj Žižek **S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main**

Premiere am **28. Januar 2023**
im **Residenztheater**

Antigone **Vassilissa Reznikoff**
Ismene **Linda Blümchen**
Kreon **Oliver Stokowski**
Haimon **Vincent zur Linden**
Teiresias **Steffen Höld**
Innenminister **Simon Zagermann**

Mitglieder des Parlaments
Parlamentspräsidentin **Cathrin Störmer**
Parlamentssekretär **Florian Jahr**
Demokrat **Thiemo Strutzenberger**
Royalist **Thomas Lettow**
Humanistin **Hanna Scheibe**
Veteran **Michael Goldberg**

Weitere Mitglieder des Parlaments
Sophia Hertenstein / Marie Höhne
Alexander Jürgens / Andrew Vanoni
Philipp Künstler / Josef Pfitzer
und
**Marvin Bredlau, Alexander Breiter, Alexandra
Hacker, Kai Mesinovic, Florian Pürner**
(Statisterie des Residenztheaters)

Inszenierung **Mateja Koležnik**
Bühne **Christian Schmidt**
Kostüme **Ana Savić Gecan**
Musik **Bert Wrede**
Licht **Gerrit Jurda**
Choreografie **Matija Ferlin**
Dramaturgie **Constanze Kargl**

Dolmetscherin und Produktionsassistentz **Anja Wutej** Regieassistentz **Louisa Sausner** Bühnenbildassistentz **Katharina Wegmann** Kostümassistentz **Marina Minst** Dramaturgieassistentz **Benedikt Ronge** Regiepraktikum **Julia Biasi** Inspizienz **Emilia Holzer** Soufflage **Thomas Rathmann**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Tobias Schellakowsky** Beleuchtungsmeister*innen **Martin Feichtner, Fabian Meenen, Monika Pangerl** Stellwerk **Goran Budimir, Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thomas Keller** Konstruktion **Hsin-Ling Chao** Ton **Thomas Hüttl, Nikolaus Knabl, Dominic von Nordheim** Requisite **Peter Jannach, Lisa-Maria Sanner, Luisa Struckmeyer** Maske **Christian Augustin, Sulamith Hartmann, Isabella Krämer, Selina Ruscher, Sarah Stangler** Garderobe **Cornelia Eisgruber, Stephanie Poell, Jörg Upmann** Leitung Statisterie **Lukas Hugo**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Enke Burghardt** Technischer Leiter Residenztheater **Felix Eschweiler** Dekorationswerkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Barbara Kober** Beleuchtung **Gerrit Jurda** Video **Jonas Alsleben** Ton **Nikolaus Knabl** Requisite **Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Mitarbeit Kostümdirektion **Silke Messemer** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner** Schlosserei **Josef Fried** Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Martin Meyer** Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Elmar Linsenmann** Transport **Harald Pfähler** Bühnenreinigung **Adriana Elia, Concetta Lecce**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Das Leben ist von Mächten bestimmt, die außerhalb des Individuums, seines Wollens und seiner Interessen liegen. Ihnen muss man sich fügen, und diese Unterwerfung zu genießen, ist das letzte erreichbare Glück.

Erich Fromm

ANTIGONES AKT

EIN ORIGINALBEITRAG VON SLAVOJ ŽIŽEK

Nach der üblichen Definition ist eine Parallaxe die sichtbare Verschiebung eines Gegenstands (die Verlagerung seiner Position vor einem Hintergrund) durch eine Veränderung der Position, von der aus man den Gegenstand beobachtet. Aus philosophischer Sicht muss man natürlich hinzufügen, dass die beobachtete Differenz nicht einfach nur «subjektiv» ist, weil dasselbe Objekt «da draußen» aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird. Vielmehr sind Subjekt und Objekt «in sich vermittelt», wie Hegel gesagt hätte, und deshalb spiegelt eine «epistemologische» Verschiebung des subjektiven Standpunkts immer eine «ontologische» Verschiebung im Objekt selbst wider.

Was hat dies nun mit «Antigone» zu tun? Warum lautet der Untertitel von Alenka Zupančičs Buch über Antigone «Antigones Parallaxe»? In den 1960er- und 1970er-Jahren konnte man erotische Postkarten kaufen, auf denen Frauen im Bikini oder auch vollständig bekleidet abgebildet waren; wenn man die Karte jedoch leicht drehte oder aus einer etwas anderen Perspektive betrachtete, verschwand die Bekleidung auf magische Weise und man konnte die Frau nackt sehen. Mateja Koležniks Bearbeitung ihrer Fassung von «Antigone» macht etwas Ähnliches: Im ersten Akt sehen wir die offizielle Figur der Antigone, der zweite Akt konfrontiert uns dann jedoch schonungslos mit ihrer entsetzlichen Kehrseite. Man muss nicht allzu tief schürfen, um diese Kehrseite zu finden – vom Standpunkt der Eumonie (der guten gesellschaftlichen Ordnung) ist Antigone eindeutig dämonisch/unheimlich. Ihre trotzige Tat drückt eine Haltung des maßlosen und exzessiven Beharrens aus, die die «schöne Ordnung» der Stadt stört; ihre bedingungslose Ethik verletzt die Harmonie der Polis und ist als solche «jenseits der Grenze des Menschlichen». Die Ironie dabei ist, dass Antigone sich auf der einen Seite als Hüterin der uralten

Gesetze geriert, die der menschlichen Ordnung zugrunde liegen, ihr launisches und rücksichtsloses Verhalten aber andererseits eine Abscheulichkeit darstellt – sie hat zweifellos etwas Kaltes und Monströses an sich, was besonders durch den Kontrast zu ihrer warmherzig-menschlichen Schwester Ismene zum Ausdruck kommt. Um die Haltung zu begreifen, die Antigone dazu gebracht hat, Polyneikes zu bestatten, sollten wir einen Schritt über die viel zu oft zitierten Verse über die ungeschriebenen Gesetze hinausgehen und uns eine ihrer späteren Reden ansehen, in der sie genau benennt, was sie mit dem Gesetz meint, dem sie nicht gehorchen kann:

«Denn wären mir Kinder, die ich etwa geboren hätte, oder der Gatte gestorben und verwest, hätte ich nie der Bürgerschaft zum Trotz diese Tat auf mich genommen. Und welchem Richtmaß folge ich, wenn ich so spreche? Wäre mein Gatte gestorben, hätte ich einen anderen gewonnen, auch ein Kind von einem anderen Mann, wenn ich das meine verlor; doch da der Hades Mutter und Vater birgt, erwächst mir nimmermehr ein Bruder. Auf dies Gesetz berief ich mich, als ich dich ehrte.»

Die Zeilen sorgten für einen jahrhundertelangen Skandal und viele Übersetzer behaupteten, es müsse sich um eine spätere Hinzufügung handeln. Selbst die Übersetzung des ersten Satzes variiert. Einige drehen seine Bedeutung sogar vollkommen um, wie die folgende:

«Ob als Mutter von Kindern oder als Gattin, ich hätte immer diesen Kampf aufgenommen und mich gegen die Gesetze der Stadt gewendet.»

Dann gibt es Übersetzungen, in denen die brutale Erwähnung verwesender Leichen gestrichen wurde und Antigone lediglich konstatiert, dass sie für einen Gatten oder ein Kind niemals die öffentlichen Gesetze brechen würde. Dann gibt es die oben zitierte korrekte Übersetzung,

die zwar von Verwesung spricht, aber nur als Tatsache, nicht als etwas, das Antigone subjektiv annimmt. Hier muss man David Feldshuhs Übersetzung nennen, die Antigones subjektive Haltung vollständig wiedergibt – sie entspricht zwar nicht dem Original, aber man kann sagen, dass sie in gewisser Weise besser als das Original ist, weil sie dessen verdrängter Botschaft treuer ist:

«Kreons Gesetz/würde ich mich beugen, wenn/ein Gatte oder Sohn gestorben wäre. Ich ließe ihre Leichen/im dampfenden Staub verrotten, unbegraben und allein.»

Wie Alenka Zupančič in ihrer bahnbrechenden Untersuchung zu «Antigone» bemerkt hat, ist dies nicht nur eine Äußerung der Tatsache, dass ein unbegrabener Leichnam im Freien verrottet, sondern der Ausdruck ihrer aktiven Haltung dazu – sie würde die Leiche verrotten lassen. An diesem Passus wird klar, dass Antigone alles andere tut als nur das allgemeine, ungeschriebene Urgesetz der Achtung vor den Toten auf ihren Bruder anzuwenden. Darauf beruht ja die vorherrschende Lesart des Stückes: Antigone wendet eine allgemeine Regel an, die tiefer geht als alle sozialen und politischen Vorschriften. (Obwohl diese Regel angeblich keine Ausnahme zulässt, schwanken ihre Befürworter üblicherweise doch, wenn man sie mit einem Fall des extrem Bösen konfrontiert: Sollte auch Hitler ein ordentliches Begräbnis bekommen?) Judith Butler versucht hier, die Situation zu retten, indem sie geschickt darauf hinweist, dass der Bezug auf einen Bruder, der nicht ersetzt werden kann, zwiespältig ist: Ödipus selbst ist ihr Vater, aber auch ihr Bruder (sie haben dieselbe Mutter). Ich glaube aber nicht, dass wir aus dieser Öffnung eine neue Universalität des Respekts für alle, die am Rande stehen und von der öffentlichen Ordnung der Gemeinschaft ausgeschlossen sind, ableiten können. Eine andere Möglichkeit, die Situation zu retten, ist zu behaupten, dass jeder Mensch, der stirbt, für einen oder mehrere andere eine Ausnahmerolle innehat,

wie Antigone sie definiert: Selbst bei Hitler muss es irgendjemanden gegeben haben, für den er unersetzbar war.

Eine weitere Möglichkeit, Antigone zu zähmen, besteht darin, die Tatsache zu übergehen, dass Polyneikes ein Verräter an seinem Volk ist. Das Jenin Freedom Theatre, ein unabhängiges Theater aus Dschenin im palästinensischen Westjordanland, führte vor einigen Jahren eine zeitgenössische Version des Stücks auf. Es stand unter der Prämisse, dass Antigone die Tochter einer palästinensischen Großfamilie ist und ihr Bruder im antiisraelischen Widerstand kämpft, wobei er von israelischen Soldaten getötet wird; die israelische Besatzungsbehörde verbietet seine Bestattung und Antigone setzt sich über das Verbot hinweg. Ich mischte mich in die Diskussion über diese Inszenierung ein und wies darauf hin, dass die Parallele falsch und irreführend sei. «Antigone» bringt einen Familienkonflikt zur Aufführung und Polyneikes greift Theben mit einer fremden Invasionsmacht an. Folglich wäre im besetzten Palästina von heute Kreon nicht das israelische Staatsoberhaupt, sondern das Oberhaupt von Antigones Familie – es müsste so sein, dass Polyneikes mit den israelischen Besatzern kollaboriert hat und von seiner eigenen Familie als Verräter verstoßen und umgebracht wird, und Antigone will ihn gegen die Wünsche ihrer Familie ordentlich bestatten.

Eine solche Lesart schafft es jedoch nicht, dem Paradox zu entgehen: Antigone muss sich bewusst gewesen sein, dass für hunderte (wenn nicht mehr) Kämpfer, die in der Schlacht um Theben gefallen sind, dasselbe gilt wie für Polyneikes. Dazu ist ihre Argumentation auch recht merkwürdig: Wenn ihr Mann oder ihr Kind sterben würden, würde sie sie verrotten lassen, nur weil sie sie ersetzen könnte. Warum sollte die Achtung vor den Toten nur für die bedingungslos gelten, die nicht ersetzt werden können? Ist der von ihr angedeutete Prozess der Ersetzung (sie kann einen neuen Mann finden, ein neues Kind großziehen) nicht eine seltsame Missachtung der Einzigartigkeit jeder Person?

Warum sollte ein neuer Ehemann einen anderen ersetzen können, den sie in seiner Singularität liebt? Kathrin H. Rosenfield hat dargelegt, dass Antigones Ausnahme in ihrer einzigartigen Familiensituation begründet liegt: Die Bevorzugung ihres Bruders ergibt nur vor dem Hintergrund all der Missgeschicke, die Ödipus' Familie widerfahren sind, einen Sinn. Ihre Tat ist keineswegs einfach nur ein ethischer Akt, der die äußerste Hingabe an die eigene Familie zum Ausdruck bringt, vielmehr ist sie durchdrungen von obskuren libidinösen Besetzungen und Leidenschaften. Nur auf diese Weise lässt sich die seltsam mechanische Argumentation erklären, mit der sie ihre Ausnahme rechtfertigt (der Bruder kann nicht ersetzt werden): Ihre Argumentationsweise ist die oberflächliche Maske einer tieferen Leidenschaft, die natürlich den Inzest betrifft. In «Ödipus auf Kolonos» erklärt Ödipus sich für unschuldig am Tod seines Vaters, weil die Person, die er (in Notwehr) getötet hat, ein völlig Fremder für ihn war. Weder er noch sein (biologischer) Vater wussten, dass sie Vater und Sohn waren, denn der einzige Vater, den Ödipus kannte und der für ihn eine väterliche Autorität verkörperte, war sein Adoptivvater. Er verwendet daher, so Alenka Zupančič in «Let Them Rot: Antigone's Parallax», «ein Argument, das eines gewieften Anwalts würdig wäre, der sich an die Geschworenen wendet:

«Antworte mir auf eine kurze Frage nur! / Wenn dich gerechten Menschen auf der Stelle hier / Ein Zweiter anfällt mörderisch, – nun, fragst du lang; / <Ob's etwa nicht dein Vater?» oder wehrst du dich?»

Das gleiche Argument lässt sich natürlich auch auf den Inzest anwenden: Hast du die Angewohnheit, eine Frau, bevor du mit ihr schläfst, zu fragen, ob sie eventuell deine Mutter sein könnte? Die komische Wirkung dieser Erwiderung, mit der Ödipus die Herzen der Athener erobert, darf uns nicht von der Frage ablenken, auf die sie eigentlich abzielt: Was ist ein Vater? Woran erkennt man einen Vater? Und bleibt jemand, den ich nicht als meinen Vater erkennen kann (und

der seinerseits ebenfalls außerstande ist, mich zu erkennen), dennoch ein Vater?»

Die sogenannten «Primitiven» wussten genau, dass die Antwort «Nein» lautet: Wenn sie behaupteten, von einem heiligen Tier abstammen (einem einheimischen Vogel, Fisch oder ähnlichem), war ihnen klar, dass «Vater» sich dabei auf die symbolische Autorität bezog und eine geschlechtliche Befruchtung (die in keinerlei Zusammenhang mit dieser Autorität stand) notwendig war, um wirklich ein Kind zu zeugen. Mit seinem realen Inzest, dem die symbolische Dimension fehlt, konfrontiert Ödipus uns mit einer Kluft und bringt einen Fluch über seine Familie.

Es bleibt also dabei, dass Antigone etwas sehr Einzigartiges tut. Ihre allgemeine Regel lautet: «Lasst die Leichen verrotten» und sie hält diese Regel mit Ausnahme ihres besonderen Falles vollkommen ein. Antigones Haltung ist somit unvereinbar mit Projekten einer neuen Weltethik, die zum Ziel haben, die ganze Menschheit jenseits aller partikularen Weltanschauungen auf der Basis einiger weniger Grundaxiome zu vereinen: Tötet nicht, achtet die Toten, haltet euch an die Goldene Regel (was du nicht willst, das man dir tu', das füg' auch keinem andern zu) – und so weiter. Das am weitesten entwickelte Projekt in dieser Richtung ist das «Projekt Weltethos», das auf den Schweizer Theologen Hans Küng zurückgeht:

«Damit Menschen aus unterschiedlichen Kulturen, Religionen und Nationen konstruktiv zusammenleben können, sind gemeinsame Grundwerte, die uns alle verbinden, notwendig. Dies gilt sowohl für kleinere Familienstrukturen als auch für Schulen, Unternehmen und die Gesellschaft als Ganzes. Verbindende Werte und Normen – unabhängig von Kultur, Religion und Nationalität – werden im Zeitalter des Internets, der globalen Politik und Wirtschaft sowie der zunehmend multikulturellen Gesellschaften immer wichtiger.»

Unter den großen Übersetzungen von «Antigone» wird die von Friedrich Hölderlin zu Recht als einzigartig gepriesen, und man kann nicht umhin zu bemerken, dass Antigones Ausnahme (die Bereitschaft, ihren Bruder ordnungsgemäß zu bestatten) im Lichte eines spezifischen Merkmals der späten Dichtung Hölderlins gelesen werden kann: Statt zuerst einen Zustand zu beschreiben und dann die Ausnahme zu nennen («aber»), fangen seine Sätze oft direkt mit «aber» an, ohne anzuzeigen, was denn der «normale» Zustand ist, der durch die Ausnahme gestört wird. So lauten etwa die berühmten Zeilen aus der Hymne «Andenken»:
«Was bleibt aber, stiften die Dichter.» Die übliche Lesart ist natürlich, dass die Dichter nach einem Ereignis imstande sind, die Situation von einem reifen Standpunkt aus wahrzunehmen, das heißt, aus sicherer Entfernung, aus der die historische Bedeutung der Ereignisse deutlich wird. Aber was wäre, wenn es vor dem «aber» gar nichts gäbe bis auf ein namenloses Chaos und eine Welt (von einem Dichter er-sonnen) als ein «aber» entstünde, als ein Akt der Störung einer chaotischen Leere? Was, wenn am Anfang ein «aber» war? Sollten wir Hölderlins Zeilen vielleicht wörtlich verstehen? «Was bleibt aber, stiften die Dichter.» – die Dichter stiften eine «Strophe», den Teil eines Gedichts, der «bleibt» – nach was? Nach der «Katastrophe» des vorherigen Chaos.

In diesem Sinne ist Antigones Entscheidung (für den Bruder) ein ethischer Urakt: Sie stört kein vorhergehendes allgemeines ethisches Gesetz, sondern unterbricht nur das vorethische Chaos des «Lasst sie verrotten». Dem vorethischen Chaos wird durch das «aber mein Bruder» ein Ende gesetzt. Aber ist Antigones Tat nicht deswegen so problematisch, weil sie eben doch eine bereits bestehende Sittenordnung stört? Dies lässt nur einen Schluss zu: Mit ihrem Akt, mit ihrem «aber», entwertet Antigone selbst die vorherige Sittenordnung, indem sie sie auf ein Chaos oder auf verrottende Leichen reduziert. Ein Akt bringt nicht nur Ordnung in das Chaos, sondern vernichtet zugleich die

vorher bestehende Ordnung und entlarvt sie als eine falsche Maske des Chaos. Insofern «Ethik» auf der grundlegendsten Ebene ein Netzwerk aus Sitten und Gebräuchen ist, die unser Gemeinschaftsleben ordnen, und insofern Antigones Akt die gemeinsame ethische Substanz außer Kraft setzt, kann dieser Akt nicht etwa als ethische Suspension des Politischen (als Beharren auf der Ethik, wenn eine politische Entscheidung gegen ein ethisches Grundprinzip verstößt) charakterisiert werden, sondern, im Gegenteil, als ein Moment der «politischen Suspension des Ethischen». Das Politische ist im Grunde die Suspension der vorherrschenden ethischen Substanz.

Und damit sind wir wieder bei Antigones Parallaxe: Es geht bei der Inszenierung des Stückes im Residenztheater nicht darum, die beiden Seiten der Antigone, die gute und die schlechte, einander gegenüberzustellen, sondern uns vor Augen zu führen, dass die beiden Figuren der Antigone – ihre erhabene Schönheit und ihre monströse Brutalität – eng miteinander verknüpft sind: Wie bei der eingangs erwähnten vulgären Postkarte reicht eine kleine Verschiebung unseres Blickwinkels, um ihr unheimliches Wesen sichtbar zu machen, da Antigones erhabene ethische Haltung auf der äußerst monströsen Störung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung fußt. Mateja Koležniks Inszenierung lehrt uns also, was Rainer Maria Rilke vor hundert Jahren in den «Duineser Elegien» wie folgt formulierte:

«Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.»

«ANTIGONE» IM SCHUSS- GEGENSCHUSS

DREI FRAGEN AN MATEJA KOLEŽNIK

In der Literaturgeschichte gibt es zahlreiche Interpretationen der «Antigone». Du inszenierst deine eigene Bearbeitung, in der du Sophokles' «Antigone» mit Slavoj Žižeks «Die drei Leben der Antigone» verbindest. Wie kam es dazu?

Wie bei den meisten Stücken, die ich in meinem Leben inszeniert habe, kam der Vorschlag für den Titel aus dem Haus. «Antigone» wurde mir von der Chefdramaturgin Almut Wagner vorgeschlagen. Wir unterhielten uns während der Corona-Zeit, als ich als prekär Beschäftigte in der darstellenden Kunst (wo menschlicher Kontakt unabdingbar ist) selbstverständlich in tägliche Tests und das ständige Tragen einer Maske einwilligte, um weiterarbeiten zu können. Und wenn ich mit Menschen konfrontiert wurde, die das Gegenteil taten, dachte ich viel über die Auswirkungen persönlicher Entscheidungen auf die Gemeinschaft und vor allem über soziale Verantwortung nach. Es war also irgendwie logisch, Žižeks Sicht auf Antigone zu Sophokles «hinzu-fügen», weil er in seinem Stück diesen breiteren, sozio-politischen Kontext hinterfragt. Ist sich Antigone der Folgen ihrer zutiefst persönlichen und humanen Handlung für ihre Familie und ihr Land bewusst, ist sie sich ihres eigenen Privilegs bewusst oder ist ihre Handlung nur egoistische Widerspenstigkeit?

In deiner «Antigone»-Bearbeitung besteht der Chor aus individuellen politischen Stimmen eines Parlaments. Wie kam es zu dieser markanten Veränderung?

Der große Vorteil von Žižeks Text ist der Chor, der unterschiedliche Meinungen und Positionen vertritt. Um es ganz

«Der erste Akt ist eine Familiengeschichte ohne Kontext und der zweite Akt ist die Einbettung dieser Geschichte in einen sozialen Kontext.»

einfach auszudrücken: Sein Chor ruft die Protagonist*innen «zur Verteidigung» auf, vor einer Art moralischem, politischem und philosophischem Gericht. Er hat drei Varianten geschrieben, wie das Stück hätte enden können, und so muss er für jede neue Variante zu einem bestimmten Punkt in Sophokles' Stück zurückgehen und von dort aus eine andere Auflösung schreiben. Ich habe mich dafür entschieden, ein und dasselbe Ereignis aus zwei verschiedenen Perspektiven zu betrachten und in der zweiten Perspektive habe ich zwei Varianten des Endes von Žižek «zusammengefügt». Die eine, in der eine wilde Masse Kreon die Kehle durchschneidet, weil er den Mann begraben ging, den er wenige Stunden zuvor, kurz nach Kriegsende, zum Verräter erklärt hatte, und fügte ein Ende hinzu, in dem Antigone überlebt und sich den Konsequenzen ihres Handelns stellen muss. So nahm die Struktur des Stücks langsam Gestalt an. Im ersten Akt folgen wir den von Sophokles geschriebenen Texten und Situationen, die sich im Korridor und vor der Tür zu einem Konferenzsaal abspielen (ein sehr ähnliches Prinzip wie 2015 in «König Ödipus» auf derselben Bühne). Im zweiten Akt erleben wir noch einmal dieselbe Geschichte von Anfang an, nur sehen wir sie von der anderen Seite, und sie dauert in der Narration etwas länger. Wir blicken also in den Konferenzsaal, in dem die Chormitglieder sitzen und das Geschehen auf dem Flur kommentieren, das wir im ersten Akt beobachtet haben. Die Dramaturgin Diana Koloini und ich haben aus den Refrains von Žižek einen endlosen Streit zwischen den Chormitgliedern komponiert, der den zweiten Akt bildet. Und um dies dramatisch zu unterfüttern, mussten sie natürlich «personifiziert» werden. Um es ganz einfach auszudrücken: Der erste Akt ist eine Familiengeschichte ohne Kontext und der zweite Akt ist die Einbettung dieser Geschichte in einen sozialen Kontext.

Deine Inszenierung greift das filmische Prinzip des Schuss-Gegenschusses auf. Wie darf man sich das vorstellen?

Mit dem Bühnenbildner Christian Schmidt haben wir die Handlung in einem unterirdischen Bunker unter dem Königspalast angesiedelt, wo die Räume normale Zimmer, Flure und Schlafzimmer nachahmen, nur ohne Fenster und mit zu niedrigen Decken. Das Grundprinzip der Inszenierung ist, ganz banal gesagt, Schuss und Gegenschuss. Das bedeutet, dass wir vom Flur in den Saal in die eine Richtung und vom Saal in den Flur in die andere schauen. Wenn die Tür geschlossen ist, sehen wir die andere Perspektive nicht. Die Schauspieler*innen haben eine komplizierte und schwierige Aufgabe. Einmal spielen sie ihre Szenen im Vordergrund und das andere Mal die gleichen Szenen im Hintergrund. Kurz gesagt, sie müssen das ganze Stück zweimal spielen: in äußerster Präzision und mit absolutem Ensemblegeist. Für diese Bereitschaft bin ich den Schauspieler*innen wirklich dankbar und bewundere sie für ihren gemeinsamen Atem.

Es gibt nichts, das der Mensch nicht bewältigen kann – bis auf den Tod – dem kann er nicht entrinnen.

Slavoj Žižek, «Die drei Leben der Antigone»

BEDINGUNGEN UNSERER ZEIT

Der einzigartige Film «Atanarjuat – Die Legende vom schnellen Läufer» («The Fast Runner», 2001) erzählt die Geschichte einer alten Inuit-Legende nach und wurde auch tatsächlich von kanadischen Inuit gedreht; Regisseur Zacharias Kunuk entschied sich allerdings dafür, den Schluss zu verändern, und ersetzte das Gemetzel des Originals, in dem alle Beteiligten umkommen, durch ein versöhnlicheres Ende. Als ihm daraufhin von einem kultursensiblen Journalisten vorgeworfen wurde, er verrate die authentische Tradition, um sich dem heutigen Publikumsgeschmack anzubiedern, bezichtigte Kunuk den Kritiker im Gegenzug der kulturellen Ignoranz: Die Bereitschaft, die Geschichte den heutigen Bedürfnissen anzupassen, beweise gerade, dass die Autoren noch immer Teil der alten Inuit-Tradition seien, denn eine solche «opportunistische» Überarbeitung sei ein Merkmal vormoderne Kulturen, während allein schon die Idee der «Originaltreue» anzeige, dass man sich bereits im Raum der Moderne befinde und den unmittelbaren Kontakt mit der Tradition verloren habe.

Können wir uns eine ähnliche Veränderung auch in der Inszenierung der «Antigone» vorstellen, einem der Gründungsnarrative der abendländischen Tradition? Den Weg dazu hat kein Geringerer als Søren Kierkegaard gewiesen, der in «Der Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen» seine Vorstellung einer modernen Antigone schildert. Der Konflikt ist hier vollkommen nach innen gewandt: Kreon wird nicht mehr benötigt. Zwar bewundert und liebt Antigone ihren Vater Ödipus, den Helden des Volkes und Retter Thebens, doch kennt sie auch die Wahrheit über ihn (sie weiß von seinem Vätermord und seiner Inzestheirat). Ihr Dilemma ist, dass sie ihr verfluchtes Wissen nicht

teilen kann. Im Unterschied zur Antigone des Sophokles, die handelt (indem sie ihren Bruder beerdigt und damit ihr Schicksal aktiv annimmt), ist sie unfähig zu handeln und auf ewig zu ungerührtem Leiden verdammt. Die unerträgliche Last ihres Geheimnisses, ihres zerstörerischen «agalma», treibt sie schließlich in den Tod, in dem allein sie den Frieden findet, den ihr das Symbolisieren oder Mitteilen ihrer Schmerzen und Sorgen gebracht hätte. Insofern Kierkegaards Antigone eine paradigmatisch moderne Figur ist, sollten wir sein Gedankenexperiment weiterführen und uns eine postmoderne Antigone vorstellen. Anders als die moderne Version würde sie sich dann in einer Lage befinden, in der, um Kierkegaard zu zitieren, das Ethische selbst die Versuchung wäre.

Die Antigone des Sophokles ist weit davon entfernt, sich in den Rachen des Todes zu stürzen, weil sie von einem merkwürdigen Wunsch zu sterben oder zu verschwinden getrieben wäre, – sie beharrt bis zu ihrem Tod darauf, eine ganz bestimmte symbolische Geste auszuführen: die korrekte Bestattung ihres Bruders. Antigone steht nicht für ein außersymbolisches Reales, sondern für den reinen Signifikanten – ihre «Reinheit» ist die eines Signifikanten. Aus diesem Grund geht es, auch wenn ihr Akt selbstmörderisch ist, um das Symbolische: Ihre Passion ist der Todestrieb in Reinform – und wir müssen an dieser Stelle genau zwischen dem Freud'schen Todestrieb und dem orientalischen Nirwana unterscheiden. Was Antigone zum reinen Agens des Todestriebs macht, ist ihre bedingungslose Forderung, das symbolische Ritual durchzuführen; dieses Insistieren lässt keine Verschiebung oder andere Form des Kompromisses zu. Auch wenn Antigone eine unheimliche Figur ist, die die Harmonie der traditionellen Welt durcheinanderbringt, muss man auch der umgekehrten Versuchung widerstehen und sollte in ihr keine protomodernemanzipatorische Heldin sehen. Genau dies bildet den Kern von Judith Butlers Interpretation der «Antigone».

Butler entwickelt ihre Interpretation in Abgrenzung zu zwei Hauptopponenten, der eine ist Hegel, der andere Lacan. Nach Hegels Auffassung findet der Konflikt des Stückes innerhalb der soziosymbolischen Ordnung als die tragische Spaltung der sittlichen Substanz statt – Kreon und Antigone stehen für deren zwei Bestandteile: Staat und Familie, Tag und Nacht, die gesetzmäßige menschliche Ordnung und die untergründige göttliche Ordnung. Lacan betont dagegen, dass Antigone keineswegs für die Verwandtschaft steht, sondern vielmehr die Grenzposition gerade der Einsetzungsgeste der symbolischen Ordnung einnimmt, der unmöglichen Nullebene der Symbolisierung, weshalb sie für den Todestrieb steht: Sie ist zwar noch am Leben, doch im Hinblick auf die symbolische Ordnung ist sie bereits tot, ausgeschlossen von den gesellschaftlich-symbolischen Koordinaten. Mit einer – man möchte fast sagen – dialektischen Synthese lehnt Butler beide Extreme ab (Hegels Ansiedlung des Konflikts «innerhalb» der gesellschaftlich-symbolischen Ordnung ebenso wie Lacans Vorstellung, dass Antigone für das Bis-an-die-Grenze-Gehen, für das Erreichen der «Außenseite» dieser Ordnung steht). Für sie untergräbt Antigone die bestehende symbolische Ordnung nicht einfach von ihrer radikalen Außenseite, sondern von einem utopischen Standpunkt aus, indem sie auf ihre radikale Reartikulation abzielt. Antigone ist eine «lebende Tote» nicht in dem Sinn (den Butler Lacan zuschreibt), dass sie den mysteriösen Bereich der «Ate» betritt, bis an die Grenzen des Gesetzes geht; sie ist eine «lebende Tote» in dem Sinne, dass sie öffentlich eine unbewohnbare Position einnimmt, eine Stellung, für die es im öffentlichen Raum keinen Platz gibt – nicht a priori, sondern nur im Hinblick auf die Art und Weise, in der dieser Raum unter den jetzigen historisch kontingenten und spezifischen Bedingungen strukturiert ist. Butlers Hauptargument gegen Lacan lautet schließlich, dass gerade dessen Radikalität (die Vorstellung, dass Antigone sich selbst auf der suizidalen Außenseite der symbolischen Ordnung verortet) dieser Ordnung (der etablierten verwandtschaftlichen Beziehungen) neue Geltung

verschafft und dabei stillschweigend voraussetzt, dass die äußerste Alternative die zwischen dem symbolischen Gesetz der (festen patriarchalischen) Verwandtschaftsbeziehungen und dessen suizidaler ekstatischer Übertretung sei. Was aber ist mit der dritten Option: der Reartikulierung dieser Verwandtschaftsbeziehungen selbst, das heißt der Neubewertung des symbolischen Gesetzes als einer Menge aus kontingenten gesellschaftlichen Vereinbarungen, die für Veränderungen offen sind? Nach Butler spricht Antigone für all die subversiven, «pathologischen» Forderungen, die Einlass in den öffentlichen Raum begehren. Indem sie in ihrer Deutung das, wofür Antigone steht, mit dem Homo sacer gleichsetzt, wird Butler jedoch dem Grundtenor von Agambens Analyse nicht gerecht, denn dort ist kein Platz für das «demokratische» Projekt einer «Neuverhandlung» der Grenze zwischen Vollbürger und Homo sacer dadurch, dass diesem schrittweise zugestanden wird, sich mehr Gehör zu verschaffen; Agamben geht es vielmehr darum, dass heute, im Zeitalter der «Post-Politik», der demokratische, öffentliche Raum selbst eine Maske ist, hinter der sich die Tatsache verbirgt, dass letztlich jeder von uns ein Homo sacer ist. Die messianische Haltung des «Wartens auf das Ende der Zeiten» ist indifferent gegenüber der biopolitischen Regulierung des «nackten Lebens»; in deutlichem Kontrast dazu ist das Wesensmerkmal der Post-Politik die Reduzierung der Politik auf die «Biopolitik» im präzisen Sinn der Verwaltung und Regulierung des «nackten Lebens».

Welche «Antigone» könnte diesen Bedingungen unserer Zeit gerecht werden? Bei der Auseinandersetzung mit dieser Frage habe ich mir einmal mehr eine Triade vorgestellt: Die Ausgangslage ist jedes Mal dieselbe, und erst am entscheidenden Punkt – der großen Konfrontation zwischen Antigone und Kreon – sollen die drei Versionen voneinander abweichen: Die erste Version hält sich an den Handlungsverlauf bei Sophokles, und der Schlusschor rühmt Antigones unbedingte Prinzipientreue – «fiat iustitia, et pereat mundus». Die zweite Version zeigt, was passiert

wäre, wenn Antigone es geschafft hätte, Kreon davon zu überzeugen, ihrem Bruder eine angemessene Beerdigung zu gestatten, wenn sich also ihre Prinzipientreue durchgesetzt hätte. In dieser Fassung stimmt der Schlusschor eine brechtianische Eloge auf den Pragmatismus an: Die herrschende Klasse kann es sich leisten, ehrenhaft zu sein und an starren Grundsätzen festzuhalten, während das einfache Volk den Preis zu zahlen hat. In der dritten Version ist der Chor nicht mehr nur der Kolporteur banaler Allgemeinplätze, sondern wird selbst zu einer wirkenden Kraft. Auf dem Höhepunkt der heftigen Auseinandersetzung zwischen Antigone und Kreon tritt er vor und geißelt beide für ihren dummen Streit, der das Überleben der ganzen Stadt gefährdet. Nach Art des «Comité de salut public», des Wohlfahrtsausschusses während der Französischen Revolution, übernimmt er als Kollektivorgan die Kontrolle, setzt eine neue Herrschaft des Rechts durch und führt in Theben die Volksdemokratie ein. Kreon wird entthront, er und Antigone werden verhaftet, vor Gericht gestellt, unverzüglich zum Tode verurteilt und liquidiert. Eine derartige Inszenierung, so meine Prämisse, konfrontiert uns mit einer echten Antigone unserer Zeit, indem sie unsere Sympathie und unser Mitgefühl für die Titelheldin schonungslos ausblendet, sie vielmehr zum Teil des Problems macht und eine Lösung vorschlägt, die uns in unserer humanitären Selbstzufriedenheit erschüttert.

Slavoj Žižek

ANTIGONE

Wahre Liebe ist kalt, kälter selbst als der Tod.

Slavoj Žižek, «Die drei Leben der Antigone»

SOPHOKLES

Geboren 497 oder 496 v. Chr. in dem athenischen Bezirk Kolonos. Als Sohn eines wohlhabenden Besitzers einer großen Metallwerkstatt erhielt er eine umfassende Ausbildung. Er war ein Zeitgenosse der beiden anderen großen Tragödiendichter Athens, Aischylos und Euripides. Nach der Schlacht von Salamis (480 v. Chr.), bei der Aischylos mitgekämpft hatte, soll Sophokles als Jüngling den Chor beim Siegesreigen angeführt haben. Schon bei seiner ersten Teilnahme an einem Wettbewerb errang Sophokles einen Sieg über Aischylos. Insgesamt verfasste er 120 bis 130 Stücke und erreichte mit dutzenden den ersten Platz. Gegenüber den Dramen des Aischylos führte Sophokles einige wichtige Neuerungen in der Tragödie ein. So setzte er an die Stelle der trilogischen Form in sich abgeschlossene Einzeldramen. Zudem vergrößerte er den Chor von zwölf auf fünfzehn Mitglieder und bezog ihn als Mitspieler in die Handlung ein. Schließlich führte er einen dritten Schauspieler ein und ermöglichte damit eine komplexere Handlung. Während bei Aischylos noch das Chorlied und die Rede des Schauspielers dominierten, machte Sophokles den Dialog zum Mittelpunkt des dramatischen Geschehens. Ein Liebling des Publikums war seine «Antigone». Unter dem Eindruck dieser Tragödie wählte das Volk von Athen Sophokles im Jahr 441 v. Chr. in das höchste Regierungskollegium der Strategen – gewiss nicht nur wegen der künstlerischen Meisterschaft, die der etwas über fünfzigjährige Dichter mit «Antigone» erreicht hatte, vielmehr sah man darin vor allem das Dokument einer hohen politisch-religiösen, demokratischen Gesinnung. Außer zahlreicher politischer Ämter übernahm er auch Aufgaben als Priester. 406 v. Chr. starb Sophokles in Athen, jener Stadt, der er in so vielerlei Hinsicht gedient hatte. Von seinen Tragödien sind 100 dem Titel nach bekannt, doch nur sieben vollständig erhalten geblieben: «Aias», «Die Trachinierinnen», «Antigone», «König Ödipus», «Elektra», «Philoktetes» und «Ödipus auf Kolonos».

SLAVOJ ŽIŽEK

Geboren 1949 in Ljubljana in Slowenien, studierte er an der Universität Ljubljana Philosophie und Soziologie, promovierte zum Doktor der Philosophie und anschließend an der Universität Paris VIII zum Doktor der Psychoanalyse. Bei den ersten demokratischen Wahlen nach dem Zerfall Jugoslawiens im Jahr 1990 kandidierte er für das Präsidentenamt Sloweniens. Er hatte Gastprofessuren an den Fakultäten für Psychoanalyse, Soziologie und Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft in Paris VIII, Buffalo, Minnesota, New Orleans, Princeton, Michigan und mehrfach in New York inne. Von 2000 bis 2002 leitete er eine Forschungsgruppe am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen. Heute lehrt er an der European Graduate School, am Birkbeck College der University of London und am Institut für Soziologie der Universität Ljubljana. In seinen Analysen und Schriften greift der Philosoph, Kulturkritiker und Theoretiker der Psychoanalyse auch auf zahlreiche Hollywood-Filme und Opern zurück. Bekannt wurde er durch die Weiterentwicklung der Psychoanalyse Lacans in das Feld der Populärkultur und Gesellschaftskritik. Zudem setzte er sich mit Hegel und Marx, Poststrukturalismus, Medientheorie, Feminismus und Cultural Studies auseinander. Žižek zählt zu den bedeutendsten Philosophen unserer Zeit. Seine erste englischsprachige Buchveröffentlichung «The Sublime Object of Ideology» erschien 1989. Seitdem hat er über fünfzig Bücher verfasst, die in zwanzig Sprachen übersetzt wurden. Auf Deutsch sind zuletzt erschienen: «Hegel im verdrahteten Gehirn» (2020), «Pandemie! II. Chronik einer verlorenen Zeit» (2021), «Ein Linker wagt sich aus der Deckung. Für einen neuen Kommunismus» (2021), «Unordnung im Himmel. Lageberichte aus dem irdischen Chaos» (2022). «Die drei Leben der Antigone» ist Žižeks erstes Theaterstück, das 2019 am Nationaltheater Zagreb uraufgeführt wurde.

MATEJA KOLEŽNIK

Geboren in Metlika in Slowenien, studierte sie an der Universität Ljubljana Vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie sowie Theaterregie an der Akademie für Theater, Radio, Film und Fernsehen Ljubljana. Seit 1990 arbeitet sie als Theaterregisseurin und inszeniert regelmäßig u. a. in Zagreb, Belgrad, Maribor und Ljubljana. Mit ihren Inszenierungen vor allem moderner und zeitgenössischer Stücke zählt sie zu den renommiertesten Regisseur*innen des slowenischen Theaters und erhielt zahlreiche internationale Preise und Auszeichnungen. Sie inszenierte an zahlreichen bedeutenden deutschsprachigen Theatern, u. a. «Medea» von Franz Grillparzer (2018, Schauspiel Stuttgart), «Yerma» von Federico García Lorca (2019, Theater Basel), «Der Henker» von Maria Lazar (2019, Burgtheater Wien), «Gespenster» von Henrik Ibsen (2020, Berliner Ensemble), «Fräulein Julie» von August Strindberg (2021, Burgtheater Wien), «Hexenjagd» von Arthur Miller (2021, Berliner Ensemble), «Yvonne, die Burgunderprinzessin» von Witold Gombrowicz (2021, Schauspiel Frankfurt), «Hedda Gabler» von Henrik Ibsen (2022, Schauspiel Frankfurt) und «Kinder der Sonne» von Maxim Gorki (2022, Schauspielhaus Bochum). 2020 inszenierte sie an der Bayerischen Staatsoper «Falstaff» von Giuseppe Verdi. Am Residenztheater inszenierte sie u. a. «Madame Bovary» nach dem gleichnamigen Roman von Gustave Flaubert (2014), «König Ödipus» von Sophokles (2015), «Nora» von Henrik Ibsen (2016), «Tartuffe» von Molière (2017) und «Ein Volksfeind» von Henrik Ibsen (2018).



**SCHÖNE
VORSTELLUNG**

THEATER
RESIDENZ
PETAH-TIHT

ANTIGONE

SPIELZEIT 2022/2023