

Epilog

die hybris, das mit-blindheit-geschlagensein, die selbstblendung: die antiken tragödienkategorien sind von fürchterlicher historischer relevanz

(1989)¹

Dokument 81: Die Gegenwärtigkeit der ANTIGONE auf dem Theater der Deutschen Demokratischen Republik (1990)

Ernst Schumacher, „Die Gegenwärtigkeit der ANTIGONE auf dem Theater der Deutschen Demokratischen Republik“. Vortragsmanuskript für ein internationales wissenschaftliches Symposium in Delphi am 2.–5. Juli 1990, o. D. (Archiv der Akademie der Künste Berlin, Ernst-Schumacher-Archiv Nr. 133)

Die Gegenwärtigkeit der ANTIGONE auf dem Theater der Deutschen Demokratischen Republik in den vierzig Jahren ihrer Existenz ist nicht zu trennen von der Gegenwärtigkeit der ANTIGONE in der Literatur und auf dem Theater, in der Philosophie wie in der Ästhetik [...] seit der Herausbildung der vom Bürgertum bestimmten deutschen Nationalkultur Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Im Vorfeld, im Umfeld und im Nachfeld der deutschen Klassik entstanden wichtige Übersetzungen der ANTIGONE des Sophokles [...]. So wie sich Hölderlin gerade bei seiner Adaption der ANTIGONE sein Selbstverständnis über „die tragische Darstellung“ verschaffte und in den „Anmerkungen zur Antigonaë“ artikulierte, so benützte auch Goethe die ANTIGONE des Sophokles wegen der Ausfindigmachung eines „Sujets“, das „neben der sittlichen Schönheit so viel Dramatisch-Wirksames in sich hatte“.

Nach ihm war es besonders Hegel, der die Sophokleische ANTIGONE benützte, um in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ aus ihr das Wesen des Tragischen abzuleiten. [...] Es ist in diesem Kreise überflüssig, hervorzuheben, daß gerade in den Forschungen der deutschen Altertumswissenschaftler und der Altphilologen [...] Mythos, Gestalt und Gestaltung der Antigone immer wieder einen zentralen Bezugspunkt der Erörterungen über Religion, Ethik, Staatswesen, Geschlechterbeziehungen im antiken Griechenland gebildet haben. Die „Gegenwärtigkeit“ der ANTIGONE auf dem Theater der DDR, die von mir dargestellt werden soll, ist ohne diese philologischen, philosophischen, politischen und theaterhistorischen Vorleistungen nicht denkbar.

¹ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Ernst-Schumacher-Archiv Nr. 18.

Um den gesellschaftspolitischen Stellenwert der Aneignungsversuche des ANTIGONE-Mythos und seiner dramatischen Gestaltungen auf dem Theater der Deutschen Demokratischen Republik in den Zusammenhang mit dem Gang des Jahrhunderts und der deutschen Geschichte im besondere[n] einzuordnen, erlaube ich mir, daran zu erinnern, daß im „ersten Akt“ der realgeschichtlichen Tragödie auf dem *theatrum mundi* dieses Jahrhunderts, nämlich während des Ersten Weltkrieges, gerade eine Adaption der ANTIGONE zu einer öffentlichen Auseinandersetzung mit der Unrechtmäßigkeit politischer Macht und der Notwendigkeit, sich gegen sie zu erheben, führte. Es handelt sich um die „Antigone“ von Walter Hasenclever. Diese „Tragödie in 5 Akten“ wurde am 15. Dezember 1917 im Alten Theater in Leipzig uraufgeführt. Der damals 27jährige Hasenclever benützte die ANTIGONE-Sage, um seinem Pazifismus auf expressionistisch-pathetische Weise Ausdruck zu geben. Seine „Antigone“ war ein leidenschaftlicher Aufschrei gegen den Krieg. Antigone wurde zur Anklägerin Kreons, der durch seinen Krieg „das Völkerrecht“ gebrochen hat und zum „vielfachen Mörder“ am eigenen Volk geworden ist. Antigone bekennt sich mitschuldig, glaubt aber schließlich, durch ihre Tat mit dem Volk „Auferstehung“ feiern zu können. [...]

Max Reinhardt machte aus diesem expressionistischen ANTIGONE-Drama von Hasenclever nach der Novemberrevolution von 1918 ein Massenschauspiel im Großen Schauspielhaus in Berlin². Aber trotz beeindruckender Massen- und Lichtregie wurde die Inszenierung ein Mißerfolg, weil die politische Realität mit der expressionistischen „Welterlösung“ und „Läuterung“ nicht abzudecken war. Die Antigone der Revolution hieß Rosa Luxemburg.

Auch nach dem „zweiten Akt“ der realgeschichtlichen Tragödie unseres Jahrhunderts, dem Zweiten Weltkrieg, sollten es in Deutschland erneut Mythos und Auslegung der ANTIGONE auf dem Theater sein, die zu öffentlicher Verständigung über das, was geschehen war, herausforderten.

Die intellektuelle Auseinandersetzung entzündete sich an der dramatischen Gestaltung der ANTIGONE-Sage durch Jean Anouilh aus dem Jahr 1943. Anouilhs „antigone“ kam 1946 im Landestheater Darmstadt in der Regie von Karl Heinz Stroux zur deutschen Erstaufführung und wurde noch im gleichen Jahr an mehreren anderen Bühnen der westlichen Besatzungszonen und in Westberlin nachgespielt.

Marxistische Kritiker sahen in der Anouilh'schen Antigone eine Repräsentation des „Existentialismus“, eine „Neinsagerin aus Prinzip“, die gegen die „Vernunft“ Kreons nur ihre sich der Rationalität verweigernde individuelle Verfaßtheit zur Geltung bringen kann: „Ich bin nicht da, um zu verstehen. Ich muß nein sagen und sterben“, und sich hochmütig mit ihrem Sosein über Kreon erhebt: „Was gehen mich deine Politik, deine Notwendigkeiten und die

² Von Max Reinhardt bereits für 1917 geplant, kam die Hasenclever'sche „Antigone“ am Großen Schauspielhaus Berlin erst am 18. April 1920 in der Regie von Karl-Heinz Martin zur Premiere.

ganzen armseligen Geschichten an? Ich kann noch nein sagen zu allem, was mir mißfällt. Ich bin mein eigener Richter“, während Kreon als „Jasager“ nur – töten kann.

Es war die absurde „Logik zum Tode“ des sich selbst verabsolutierenden Individuums, was die marxistischen Kritiker verurteilten, da sie in Antigone traditionsgemäß und den ideologischen Bedürfnissen der Vergangenheitsbewältigung entsprechend viel mehr eine Symbolfigur für den antifaschistischen Widerstand erblicken wollten. Die „Existentialisierung“ der Antigone anstelle einer „Historisierung“ wurde als ein so schwerwiegender Mangel empfunden, daß Anouilhs Stück in der Sowjetischen Besatzungszone, nachfolgend in der DDR bis auf den heutigen Tag nicht zur Aufführung kam.

Eine solche „Historisierung“ lieferte dann Bertolt Brecht mit seinem „Antigonemodell 1948“.

Brecht war im Oktober 1947 aus dem Exil in den USA nach Europa zurückgekehrt. [...] Der Intendant des Stadttheaters von Chur Hans Curjel, vor 1933 an der Kroll-Oper in Berlin in führender künstlerischer Position, nach 1933 wie Brecht Emigrant, bot ihm und seinem langjährigem Bühnenbildner Caspar Neher eine Inszenierung der „Antigone“ an. Brecht griff schon deshalb zu, weil damit seine Frau Helene Weigel nach 15jährigem Exil zum ersten Mal wieder Gelegenheit bekommen würde, eine große Rolle zu spielen.

Brecht und Neher stellten von vornherein fest: „Die große Figur des Widerstandes im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands, die uns am bedeutsamsten erscheinen müssen.“ Aber nach der „Durchrationalisierung“ des „stofflich Politischen“ stellten sie doch, so Brecht, kräftige „Analogien zur Gegenwart“ fest. Brecht half der Verdeutlichung nach, indem er der Bearbeitung ein Vorspiel „Berlin. April 1945“ vorausschickte. Darin wird gezeigt, wie im zusammenbrechenden Berlin zwei Schwestern vor die Alternative gestellt werden, sich zu ihrem desertierten und deshalb gehängten Bruder zu bekennen oder ihn zu verleugnen.

Aber Mythos und Gestalt der Antigone reichten nach Brechts und Nehers Meinung grundsätzlich dazu aus, um an ihnen „die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“ exemplarisch anschaulich machen zu können.

Wenn damit der Zusammenbruch des Nazi-Regimes in Deutschland gemeint war, so konnte es jedoch nicht ohne eine tiefgreifende „Umfunktionierung“ der antiken Fabel und ihrer Motivation abgehen. Tatsächlich wird im „Antigonemodell 1948“ von Brecht und Neher aus dem Krieg gegen Theben ein von Kreon angezettelter Angriffsgreif von Theben auf Argos, um sich der Erzlager von Argos zu bemächtigen. Die Gewaltanwendung gegen außen bedingt wachsende Gewaltanwendung gegen die inneren Feinde, die der ungerechte Krieg hervorbringt. Polyneikes wird von Kreon als Feigling vor dem Feind niedergestreckt und soll zur Abschreckung unbeerdigt bleiben. Wenn ihn Antigone mit Staub bedeckt, so tut sie es bei Brecht / Neher nicht nur aus Pietät, sondern auch aus bewußtem Protest gegen den Angriffskrieg, der

schließlich Theben selbst vernichten wird. [...] Brechts Kreon bleibt unbelehrt: Er wird Theben in den eigenen Untergang hineinziehen.

Brecht trieb diese Lesart aus der „Antigonae“ des Hölderlin hervor, an der ihn die sprachliche Ausdruckskraft, die „lateinische“ Syntaktik, die grammatikalischen Verfremdungen, die Verbindung von Volkssprache und hohen Stilen faszinierten. Aber [...] Brecht mußte nicht nur die mythisch-religiösen Bezüge der klassischen griechischen Tragödie wie der Nachdichtung Hölderlins weitgehend eliminieren oder, wenn sie stehen blieben, so weit wie möglich „profanieren“, sondern schließlich ganz neue Teile hinzuschreiben. Am aufschlußreichsten dafür ist das Streitgespräch, das zwischen Kreon und „den Alten“, also dem Chor, entbrennt, nachdem [der Seher] Tiresias die Ursachen des Krieges, „den Raub“, benennt und ein Ende „zu nichts“ vorausgesagt hat. Kreon hat seinen „Doppelkrieg“ zu verteidigen und droht mit verschärftem Terror. Die Chorlieder erhalten grundsätzlich einen „aufklärerischen“ Duktus. Die Essenz der Erkenntnis liegt in den Versen:

Ach, Gewalttat braucht ein Wunder
und die Milde braucht ein wenig Weisheit.

Brecht hat die „Umfunktionierungen“ im bestehen bleibenden Text, vor allem aber die Neufassung ganzer Szenen und Bestandteile von Szenen mit einer bewundernswerten Einfühlung in den Sprachgebrauch Hölderlins vorgenommen. [...] Aber gerade die hohe sprachliche Stilisierung stellte sich der Aneignung durch die zeitgenössischen Schauspieler wie der Rezeption, dem Verständnis durch das zeitgenössische Publikum hemmend in den Weg. Hölderlin [wiederum] wäre sicher nicht mit der radikalen Austreibung des „heiligen Geistes“ aus seiner erhabenen Dichtung einverstanden gewesen, wie sie Brecht mit seiner „Säkularisierung“ vornahm. Und trotzdem lieferte kein anderer als Hölderlin selbst in seinen „Anmerkungen zur Antigonae“ der radikalen „Umfunktionierung“ durch Brecht eine politische Rechtfertigung. In diesen Anmerkungen bekannte sich Hölderlin dazu, daß „unsere Dichtkunst vaterländisch sein muß, so daß ihre Stoffe nach unserer Weltsicht gewählt sind“. Sich selbst „dem reißenden Zeitgeist“ verpflichtend fühlend, folgerte er auf kühne Weise: „Wir müssen nämlich die Mythe überall beweisbarer darstellen.“ [...] Er brachte sein Verständnis der ANTIGONE-Problematik auf den prägnanten Punkt: „Die Vernunftform, die hier tragisch sich bildet, ist politisch, und zwar republikanisch.“ [...] So gesehen, ist Brechts „Durchrationalisierung“ der Hölderlinschen „Antigonae“ nur die logische Folgerung aus der Entheiligung, Entgöttlichung, Vermenschlichung der Geschichte. Der völlige Verzicht auf das „Träumerischnaive“, das Hölderlin Sophokles zuschrieb, trieb Brecht zum Gebrauch der „Vernunftform“ in der Form der politischen Aufklärung, wollte er der Forderung Hölderlins gerecht werden, „die Mythe (...) beweisbarer dar(zu)stellen“.

Aber für die „Vergegenwärtigung“ des ANTIGONE-Mythos und seiner dramatischen Gestaltung in der Antike sollte in den folgenden Jahren weniger

diese „Politisierung“ wichtig werden [...] als vielmehr der Stil der Inszenierung und der damit verbundenen Darstellungsweise.

Ausgangspunkt für die formale Gestaltung des „Antigonemodells 1948“ in Chur war für Brecht und Neher die Absicht, ein Gegenbild zu „der ‚glänzenden‘ Technik der Göringtheater“³, also „eine Technik, die der Verhüllung der gesellschaftlichen Kausalität diene“, zu schaffen. Sie wollten „nicht die Illusion der Wirklichkeit verschaffen“, sondern „das für die Gesellschaft Wichtige an der Fabel aufzeigen“. Das bedeutete für das Bühnenbild, auf illudierende Dekoration zu verzichten. Der Hintergrund der Bühne wurde durch einen Rundhorizont aus geröteten Binsen begrenzt. Vor dieser Wand standen Bänke, auf denen Schauspieler Platz nahmen, wenn sie nicht agierten. Sichtbar war eine Musikapparatur zur Einspielung der Musik. Das eigentliche Spielfeld war durch vier Pfähle abgesteckt, „von denen die Sk[e]lette von Pferdeschädeln hingen“, um die Herkunft des Mythos aus kultureller Vorzeit anzudeuten. An einem Gerätebrett waren die Requisiten angebracht, die von den Schauspielern nach Bedarf geholt wurden. Die auffälligsten waren die Maskenstäbe für den Bacchustanz. Das Spielfeld war extrem hell ausgeleuchtet. Die Kostüme bestanden aus unbemalter Sackleinwand, für die Frauen aus Baumwolle. Die Ränge der Mächtigen wurden durch rote Ledereinsätze markiert. Die Kostüme der Antigone und der Ismene waren grau.

In der Spielweise strebten Brecht und Neher eine Stilisierung an, die „die Natürlichkeit nicht austilgen“, sondern sie steigern sollte. Sie betrachteten daher „aufdringliches Temperament und Sprechen, dessen Deutlichkeit auffällt“, als „Übel“. „Der Gestus der Figuren ist entscheidend für das Sprechen“, unterwiesen sie die Schauspieler. Auch der mimische und gestische Ausdruck wurde dadurch bestimmt. Durchgehendes Prinzip war, „die restlose Verwandlung des Schauspielers in die Figur“ zu unterbinden: „Der Schauspieler zeigt“, war die angestrebte Methode. Auch bei der Darstellung von „gewaltsamen Zuständen der Seele wie Gefühlsverwirrung und Krampf“ sollten solche Zustände „ohne Verwirrung des künstlerischen Gefühls und ohne Verkrampfung des Künstlers“ dargestellt werden.

Die höchste Meisterschaft erreichte dabei Helene Weigel in der Rolle der Antigone.

Bestimmend für den Gesamtduktus der Spielweise war, „die allerleichteste Form der Darstellung zu finden“; der Ablauf der Handlung sollte „im Ganzen etwas Fliegendes haben“.

Den Todesgang der Antigone wurde von der Weigel „sowohl als historischer Vorgang als auch [als] eine Bühnengestaltung“, das heißt „als exempla-

³ Gemeint sind die preußischen Staatstheater, die zwischen 1933 und 1945 – im Unterschied zu allen sonstigen Theatern des Deutschen Reiches, die Reichspropagandaminister Joseph Goebbels unterstellt waren – dem preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring unterstanden.

risch zur Schau“ gestellt. An der Darstellung des Kreon durch Hans Gaugler rühmte Brecht, sie sei „artistisch und realistisch“ in einem.

Durch diese Art der Darstellung sollte das Publikum die Freiheit zur kritischen Betrachtung und Bewertung der Vorgänge auf der Bühne bekommen, wie Brecht es in seiner Theorie und Praxis eines „epischen Theaters“ vor 1933 angestrebt hatte. Um dieses Prinzip durchzusetzen, machten Brecht und Neher aus dem „Antigonemodell 1948“ „ein verpflichtendes Aufführungsmodell“ [...]. Sie erblickten die Anregungskraft des Modells gerade in seiner „Nachahmbarkeit und Variabilität“. Aber es sollte sich bald zeigen, daß sich Brecht und Neher durch das Bestehen auf dieses „Aufführungsmodell“ eine Breitenwirkung verbauten, da jede Theateraufführung aus den besonderen Umständen von Ort, Zeit, Publikum heraus lebt. Trotzdem besaß die Art und Weise der Inszenierung eine langfristige, noch heute wirksame Anregungskraft, weil sie die Aneignung und Aufführung altgriechischer Dramen dem hohlen Pathos, der bloßen Deklamation, der dekorativen Illudierung entzog, zur Suche nach sinnbildlichen Zeichen zur Verdeutlichung des Sinns der Fabel anregte und den „kollektiven Schöpfungsprozeß“ der Theatermacher stimulierte. Besonders die Aufführungen der „Antigone“-Dramen, ganz gleich, von wem sie verfaßt wurden, in der Deutschen Demokratischen Republik wurden direkt oder indirekt durch das „Antigonemodell 1948“ von Brecht und Neher beeinflusst.

Sucht man in der „Antigone“-Aneignung des Theaters der DDR nach den wesentlichen Kennzeichen, so läßt sich dazu folgendes aussagen:

Einmal ist es der Umstand, daß keine altgriechische Tragödie im Theater der DDR öfters gespielt wurde als eben „Antigone“. In den vier Jahrzehnten, die seit 1948 vergangen sind, gab es in der DDR insgesamt 36 Inszenierungen der „Antigone“. Dabei häuften sich die Aufführungen in den fünfziger, dann wieder in den achtziger Jahren (in den fünfziger Jahren 15, in den sechziger und siebziger Jahren je 2, in den achtziger Jahren 11, davon allein 9 seit 1985). Unter den 36 Inszenierungen waren 8 Inszenierungen der Brechtschen Bearbeitung der Hölderlinschen „Antigonae“.

Die Häufung der „Antigone“-Inszenierungen in den fünfziger Jahren besagt, daß durch die Aufführung der „Antigone“ ein Versuch gemacht wurde, über das Theater die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, konkret dem Faschismus zu suchen. Am Beispiel der Antigone sollte bewußt gemacht werden, was notwendig gewesen wäre, um die Diktatur zu verhindern oder sie zu beenden, nämlich der Mut, Widerstand zu leisten, und sei es um den Preis des eigenen Lebens. Bei den Inszenierungen der Brechtschen Bearbeitung der Hölderlinschen „Antigonae“ wurde daher immer das Vorspiel mitgespielt, das Brecht für die Aufführung in Chur geschrieben hatte, in dem gezeigt wird, wie in den letzten Kriegswochen in Berlin zwei Schwestern in die Lage von Antigone und Ismene geraten, indem sie sich entweder als Schwestern ihres desertierten und gehängten Bruders bekennen oder nicht. Die zahlreichen „Antigone“-Inszenierungen in den fünfziger Jahren waren also ein Beitrag zur „vaterländischen Umkehr“, um nochmals an die Intention Hölderlins für seine „Antigonae“ zu erinnern.

Die Häufung der „Antigone“-Inszenierungen in den achtziger Jahren und besonders nach 1985 beruhte auf einer ganz anderen, ja entgegengesetzten gesellschaftspolitischen Absicht ihrer Macher. Sie waren nicht mehr und nicht weniger als Beiträge des DDR-Theaters zur erhofften und geforderten Perestrojka und zu Glasnost auch in der DDR. Kreon wurde zur Symbolfigur einer in Dogmen und Ritualen erstarrten sozialistischen Staatsmacht, die die gesellschaftliche Norm verabsolutiert und die individuellen Menschenrechte negiert. Reziprok dazu wurde Antigone zur Symbolfigur der Verweigerung von staatlicher Autorität und des Anspruches auf individuelle Freiheit, womit sich die Interpretation der Haltung der Antigone in Jean Anouills Adaption des antiken Mythos und seiner Heldin näherte. Einige Überschriften zu Kritiken der „Antigone“-Aufführungen der achtziger Jahre machen die neue „vaterländische Umkehr“ in der Auslegung des Antigone-Mythos deutlich:

„Moralaufstand menschlicher Tugend wider vereiste Staatsgewalt“, hieß es zur „Antigone“-Inszenierung in Potsdam im Jahr 1980.

„Wider Mißbrauch der Macht“ war eine Kritik zur Aufführung in Dessau im Jahr 1987 überschrieben.

Im Programmheft der Potsdamer Aufführung war der Satz von Hölderlin aus dem „Hyperion“ hervorgehoben: „Du räumst dem Staat denn doch zuviel Gewalt ein. Er darf nicht fordern, was er nicht erzwingen kann. (...) Immerhin hat das den Staat zur Hölle gemacht, daß ihn der Mensch zu seinem Himmel machen wollte.“

Sogar Friedrich Engels wurde herbeibemüht, nämlich daß es sich beim Staat um eine der Gesellschaft sich mehr und mehr entfremdende Macht handelt. Und Platon wurde mit seiner Warnung vor der Tyrannis zitiert.

Eine der jüngsten Inszenierungen der „Antigone“ in Schwedt an der Oder im Jahr 1988 sollte bewußt der „Entlarvung der Machtmechanismen“ dienen. In einer Kritik wurde vorgeschlagen, diese Aufführung zu einer Zusammenkunft „unterschiedlicher Kollektive“ zu benutzen, „um über die ewig existierende Frage von Macht und Sein, über das Verhältnis von institutionalisierten Gegebenheiten und den Ansprüchen des Individuums in den Dialog zu kommen.“

Aber diesen Dialog zu führen, versäumten die sozialistischen Machthaber aus Furcht wie aus Verblendung und mußten dafür Kreons Schicksal teilen.

Diese „Umfunktionierung“ der „Antigone“-Tragödien aus Lehrstücken über und gegen den Faschismus in Lehrstücke über den vom „Personenkult“ deformierten Sozialismus führte auch zu starken Veränderungen in der Darstellungsweise. Die Technik der Verfremdung, wie sie von Brecht praktiziert und in seiner Nachfolge angewendet wurde, vereinte sich mit den Techniken des „Theaters der Grausamkeit“⁴, mit solchen des Living Theat-

⁴ Theaterkonzept des französischen Regisseurs Antonin Artaud (1896-1948), das nicht den klassischen dramatischen Regeln folgt, sondern eine abstrakt-metaphysische Darstellung von Unterdrückung und Schmerz einfordert.

re⁵, des Theaters Grotowskis. Die Aufführungen wurden durch die Darsteller emotionalisiert und zu gesteigerter Expressivität im sprachlichen wie im körpersprachlichen Ausdruck vorangetrieben.

Die Darstellungen der „Antigone“ wurden zur kollektiven wie individuellen Selbstverständigung über das Verhältnis des Individuums zum Staat. Am stärksten trat dieser „kollektive Schöpfungsprozeß“ als Selbstverständigungsprozeß in der Inszenierung der „Antigone“ des Hölderlin durch die Studenten der Staatlichen Hochschule für Schauspielkunst in Rostock bereits im Jahre 1980 hervor. Wenn die Darstellerin der Titelfigur in der Inszenierung in Karl-Marx-Stadt bereits im Jahr 1972 als „Antigone ohne alle Sanftmut“ apostrophiert wurde, so war das Charakterbild der nachfolgenden Antigonen durchgängig von dieser Haltung mitgeprägt.

Nicht nur die Aufführung der „Antigone“ in Dessau im Jahr 1987 war eine „szenische Notierung eines in sich zerrissenen Lebensgefühls“, wie eine Kritikerin schrieb, sondern auch die meisten anderen der letzten Jahre. Katharsis, nicht „Aufklärung“ war der angestrebte Effekt.

Einer der merkwürdigsten Zusammenfälle von Politik und Theater sollte sich schließlich dadurch ergeben, daß am 9. Oktober 1989 anläßlich des 40. Jahrestages der Gründung der DDR das Gastspiel des Stadttheaters Chur mit der Neueinstudierung des „Antigonemodells 1948“ im Deutschen Theater stattfand.

Wenn Brecht, wie schon erwähnt, in diesem seinem Modell „die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“ anschaulich machen wollte, so trug sich dieser Zerfall auf neue Weise genau in den Tagen auf den Straßen Berlins zu, an denen das Theater aus Chur gastierte. Es waren gerade Theaterschaffende Berlins gewesen, die am 7. Oktober in der Volksbühne Berlin beschlossen hatten, für die Einhaltung der Artikel der Verfassung der DDR öffentlich zu demonstrieren, die die Menschenrechte garantieren. Es ist klar, daß an der Inszenierung und am Gastspiel des Stadttheaters Chur mit Brechts „Antigone“-Bearbeitung vorrangig nur jene Kontroversen zwischen Kreon auf der einen, Antigone, Hämon, Tiresias, dem Chor auf der anderen Seite interessierten, die Illusionen auf die Unvermeidlichkeit des Zerfalls der Staatsspitze bei Verweigerung der demokratischen Grundrechte gegenüber dem Volk auszulösen vermochten; wenige Wochen später löste die große Demonstration der Theaterschaffenden auf dem Alexanderplatz [am 4. November 1989] die politische Wende aus, die mit der Abschaffung des Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik enden sollte.

Auf dem Höhepunkt der politischen Krise, in die der Sozialismus auch in der DDR geraten war, war also gerade „Antigone“ besonders gegenwärtig.

Ihre zahlreichen Aufführungen gerade in den letzten fünf Jahren hatten den geistigen Boden mit vorbereitet, der zu einem „Neuen Denken“ auch in der DDR führte. Angesichts dieser Ereignisse wird die Ambivalenz der wohl

⁵ 1947 in New York gegründete anarchistisch-pazifistische Theatergruppe.

berühmtesten Verse aus der „Antigone“ des Sophokles besonders spürbar, die da besagen:

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
 Ungeheurer als der Mensch.
 (...)
 In der Kunst der Erfindungen
 Mehr, als er hoffen kann, weise – der Alleskönner –
 Bewegt er sich bald zum Schlimmen, bald zum Edlen.

Dokument 82: auf der flucht (1992)

Ernst Schumacher, „auf der flucht“. Gedicht, „skizziert im D-Zug Małopolska Warszawa-Przemysl am 14. 11. 92 nachmittags“, „geschrieben am totensonntag 1992 in berlin“.

(Ernst Schumacher, Schwerin, Privataarchiv)

mit ganz ganz gewöhnlichen
 allergewöhnlichsten
 mit mir und dir leuten in einem
 zug in einem so nahen in einem so fernen
 land im dunkelndsten monat
 des jahres 5653 jüdischer zeit⁶ ist
 gleich des jahres 200
 französischen revolutionskalenders⁷ und
 5094. konjunktion sämtlicher
 planeten der ära kalijuga⁸
 über kraków königsstadt
 nach rzeszów brich dir nicht die
 zunge richtung ostwärts rückwärts
 in die jungen die jungen vergessenen
 wann waren sie äonen
 der jugend
 auf der flucht vor heute
 der flucht vor morgen
 dem lebensende der
 zeitenwende der eisernen straße
 mit endlosem anfang anfang vom ende

⁶ Die Jahreszählung des traditionellen jüdischen Kalenders beginnt mit der Erschaffung der Welt, die auf das Jahr 3761 vor Christus datiert wurde.

⁷ Mit der Abschaffung der Monarchie im Zuge der Französischen Revolution wurde das laufende Jahr 1792 in „Jahr I der Republik“ („An I de la République Française“) umbenannt, um die bisherige christliche Zeitrechnung zu ersetzen; diese Zählung blieb in Frankreich bis Ende 1805 in Kraft und wurde von der Pariser Kommune 1871 kurzfristig nochmals angewandt.

⁸ Ära der Dunkelheit und des Konflikts in den hinduistischen und buddhistischen Kalendern.

zusammengekarrt zusammengeschüttelt
 einzweidrei einzweidrei
 zurück in vertanes vorwärts
 in ungetanes
 leben
 im dunkelndsten monat des jahres
 auf dem weg der eisernen straße
 auf der flucht mit dem ziel
 brich dir nicht die zunge
 im małopolska⁹ über kraków
 nach rzeszów
 das reichsgau hieß hieß es so¹⁰
 vorbei durch es auf eisernen schuhen
 behelmt haupts plemplempt sinns
 galizisches land barocken kirchen
 blauen augs vorwärts in die
 schwaden des unbestimmt bestimmten
 noch fleisch über den toteschädeln
 dem übermut der gewehrläufe
 dem bangen im herzen
 die halkyonischen tage der
 dummen hunde der totbeißer der
 baldkadavrierten am san
 am übergang in gestorbene zukunft
 bei brich dir nicht die zunge
 rzeszów das reichsgau hieß hieß es so
 durchgangsort im lachenden sommer
 ins schwarze loch des feuers
 das schon flammte für andere
 das schon brannte für diese anderen
 unbekannten ungenannten verdammten
 unschuldig weil schuldig weil geboren
 die glut die aufstob das feuer das
 hochschlag über den sommerwiesen
 bei brich dir nicht die zunge
 bei rzeszów das reichsgau hieß hieß es so
 am san
 am acheron der heere im späten
 frühling im frühen sommer
 der zeit die jugend hieß dem ganz anderen
 von diesem jetzt diesem morgen dieser bestimmten
 unkunft der du nicht entläufst der du
 entgegenläufst auf der flucht ins war
 auf der eisernen eisenbahn nach
 brich dir nicht die zunge
 was du aussprechen aber nicht benennen
 was du benennen aber nicht erkennen
 was du erkennen aber nicht verstehen
 was du verstehen aber nicht eingestehen

⁹ Polnisch für „Kleipolen“, der südliche Teil des alten Polen um Krakau.

¹⁰ Die südostpolnische Stadt Rzeszów wurde von den deutschen Besatzern zwischen 1940–1945 „Reichshof“ genannt.

kannst
 diese gleichgültigkeit diese richtungslosigkeit
 diese ziellosigkeit diese unsinnigkeit
 diese zufälligkeit diese unbedeutendheit
 diese schnuppigkeit dieses etwas
 dieses seins zwischen äonen in diesem
 all der unendlichkeit dieses deines
 lebens

**Dokument 83: Sich nicht so wichtig nehmen, die Wut im Bauch behalten
 (1980 / 2001)**

*Ernst Schumacher, „Sich nicht so wichtig nehmen, die Wut im Bauch behalten
 und nur mit einem einverstanden sein“, Gedicht, „Geschrieben am 2. märz 1980,
 in den pc geschrieben am 17. juni 2001, erneut am 10. september 2001“.
 (Ernst Schumacher, Schwerin, Privatarhiv)*

sich nicht so wichtig nehmen
 die meisten bäume leben länger
 auch der vollendete kommunismus
 ist nicht das ewige leben
 überleben tun nur die atome
 und wir nur als solche

sich nicht so wichtig nehmen
 trotz der einzigen möglichkeit
 innerhalb dieses nichts an zeit
 irgendwie den finger zu heben
 und zu piepsen:
 hier ist auch einer

sich nicht so wichtig nehmen
 „in die tiefe wieder, hochgekommen
 wenn sich auch dein herz zusammendrängt...“

die poesie war zu schön
 die emphase zu treuherzig
 die blauäugigkeit zu leuchtend
 das trotzdem zu mitreißend
 die kaskaden der berge zu herausfordernd

was bleibt ist
 die große wut im bauch
 das nichteinverstandensein
 das nichtannehmen seiner selbst
 (kniebeugender frisch
 sentimentale strittmatter)
 das sichnichtabfinden
 das ungefügtsein

was bleiben soll ist

die große wut im bauch

über

die rasenlatscher

die dahocker mit breitem hintern

die schwätzer über die große harmonie

die nichthörer des gequietsches in den bälgen

der verstimmten saiten

(die trotzdem noch schöner klingen als harmonium und orgel)

die beschwörer der „politisch-moralischen einheit des volkes“

(welches?

der einheit mit faulpelzen mörder

schönrednern leisetretern intriganten

anpassern fanfarenschmetterern

seifenbläsern hundsföttern

schwanzverleugnern trübsalbläsern

feigen seelen toten seelen?)

was bleiben muß ist

die wut im bauch

das nichteinverstandensein

das nichtannehmen seiner selbst

das bewußtsein des ungenügens

(„wenn ich zum augenblicke sage...“)

die wut im bauch

über diese allzurasche vergänglichkeit

und

das sichnichtsowichtignehmen

das einverstandensein

mit dem einzigen unvermeidlichen

der ewigen vergänglichkeit

dem ein- und ausatmen

erklärten unerklärten

lebens