

LUCAS KNIERZINGER

NACHLEBEN UND DOKUMENTATION
ANTIGONE ALS MODELLBUCH BEI BERTOLT BRECHT

Abstracts:

Der Aufsatz behandelt das Format des Modellbuchs bei Bertolt Brecht ausgehend von seiner *Antigone*-Bearbeitung 1948. Für diese Aufführung entwickelt Brecht zusammen mit Ruth Berlau und dem Bühnenbildner Caspar Neher ein Modellbuch, um die Ausarbeitung und Inszenierung des Stückes zu dokumentieren. Der Aufsatz geht der Wechselbeziehung zwischen dem Brecht'schen Konzept des Modells und den Praktiken, Erzählverfahren und Medien der Dokumentation nach. Dabei erweist sich die Frage des Nachlebens als zentral sowohl für die Handlung der *Antigone* als auch für Fragen der Dokumentier- und Archivierbarkeit von Theaterarbeit. Der Aufsatz problematisiert das Modellbuch als wesentliches Beispiel für Brechts Werkpolitik, in welcher Ansprüche der Regulierung und Kontrolle mit solchen der ungeplanten Veränderung und Erneuerung im Konflikt stehen.

The paper elaborates on the format of the model book in Bertolt Brecht's work, focusing on the 1948 production of *Antigone*. For this performance, Brecht developed a model book together with Ruth Berlau and the stage designer Caspar Neher in order to document the development and staging of the play. The paper explores the interrelation between Brecht's concept of the model and the practices, narrative procedures, and media of documentation. In this context, the question of afterlife proves to be central both to the plot of *Antigone* and to questions of documenting and archiving theatrical work. The paper problematizes the model book as an essential example of Brecht's work politics, in which claims of regulation and control conflict with those of unplanned change and renewal.

Wie kann ein Kunstwerk erhalten werden? Wie kann es seine Zeit überdauern? Diese, den überzeitlichen Nimbus ›großer‹ Kunst aufgreifenden Fragen treiben 1929 den 31-jährigen Bertolt Brecht um. In diesem Jahr entwickelt er mit der Aufführung beziehungsweise Radioübertragung des *Lindberghflugs* das erste der sogenannten Lehrstücke. Eine neue und radikalere Form von Theater soll entstehen. In dieser Zeit, in welcher sich ein Wechsel von Brechts eigenen ästhetischen Registern zuträgt, stellt er in dem Gedichtentwurf *Über die Bauart langdauernder Werke* die Frage, was eigentlich einem Kunstwerk Dauer verleiht. Es mutet nicht frei von Kalkül an, dass er in seinem unvollendeten Gedicht nicht Vollkommenheit, sondern Unabgeschlossenheit als Signum für die lange Dauer eines Werkes akzentuiert: »Wie lange / Dauern die Werke? So

lange / Als bis sie fertig sind. / Solange sie nämlich Mühe machen / Verfallen sie nicht.«¹ Brechts Vorstellung grenzt sich hier deutlich von einer nostalgischen und romantischen Faszination für zerfallende Artefakte ab. Denn mit dem Begriff des ›Verfallens‹ ermöglicht er nicht nur eine politische Lesart – das Verfallen an eine Ideologie –, sondern moduliert in der Folge diese Vorstellung zum Konzept des ›Einfallens‹:

Die zur Vollständigkeit bestimmten
Weisen Lücken auf
Die langdauernden
Sind ständig am Einfallen
Die wirklich groß geplanten
Sind unfertig.²

Das Einfallen des Werkes markiert die Idee einer ambivalenten Dauer. Denn Einfall kann hier sowohl im Sinne einer Zerstörung wie auch als neue Idee verstanden werden. Das Einfallende umfasst beides. Es ist die Auflösung des Erhaltenen im Zeichen des Neuen, der fortlaufenden und zukünftigen *inventio*. Gerade durch den Einfall erhält sich das ›langdauernde Werk‹.

Im Folgenden gehe ich der Frage nach, wie diese im Gedichtentwurf nur angedeutete Konzeption des Einfalls sich in Brechts weiterer Arbeit niederschlägt und welche Konsequenzen daraus für die ›Bauart‹ seiner eigenen Werke resultieren. Meine These lautet, dass die ambivalente Konfiguration des Einfallens einen grundlegenden Konflikt in Brechts Werkpolitik³ verdeutlicht, der sich besonders prägnant in den dokumentarischen Praktiken nach dem amerikanischen Exil nachzeichnen lässt. Das Einfallende zu dokumentieren und festzuhalten, bedeutet, dem Widerstreit zwischen Konservierung und Erneuerung, dem Nachleben eines Werkes, Raum zu verschaffen. Das ›Nachleben‹, als Begriff geprägt durch Aby Warburg⁴ und Walter Benjamin,⁵ lässt sich laut Georges

1 Bertolt Brecht, Über die Bauart langdauernder Werke, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 14: Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939, bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1993, S. 34–36, hier S. 34.

2 Ebd., S. 35 f.

3 Vgl. Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin und New York 2007.

4 Vgl. Martin Treml, Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur, in: Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung, hg. von dems. und Daniel Weidner, München 2007, S. 25–40.

5 Vgl. Daniel Weidner, Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin, in: Benjamin Studien 2, hg. von dems. und Sigrid Weigel, München 2011, S. 159–178.

Didi-Huberman genau in dieser Zone des Widerstreits verorten, an dem sich die Ansprüche von Bewahrung und Veränderung ineinanderfügen.⁶ Ulrich Raulff hat bezüglich literarischer Überlieferungsprozesse bemerkt: »Man *führt* kein Nachleben – man *hat* es.«⁷ Nachleben ist damit nicht einzig bezogen auf eine Idee des Werkes, sondern ist abhängig von materiellen Dispositionen der Überlieferung. Es lässt sich entlang von Arbeitsmaterialien und durch Praktiken des Sammelns und Ordnen, der Dokumentation, reflektieren.

Dieser Problemhorizont des Nachlebens lässt sich im Falle Brechts entlang eines Formats nachzeichnen, das er seit den amerikanischen Exiljahren zur Dokumentation seiner Stücke einsetzt: dem Modellbuch. In diesen Dokumentationsbänden halten Brecht und seine Mitarbeiterin Ruth Berlau die Entwicklung eines Stückes von den ersten Proben bis zur Aufführung und den Publikumsreaktionen – den Werdegang von verworfenen Ideen und realisierten Entwürfen – fest. Angelehnt an konventionelle Regiebücher⁸ dienen die Modellbücher nicht nur der internen Dokumentation der Theaterarbeit, sondern sind eine veröffentlichte Exemplifizierung der spezifischen Arbeitsweise von Brecht. Neben den im Brecht-Archiv überlieferten Modellbüchern sind es die zu den Stücken *Leben des Galilei*, *Antigone des Sophokles* und *Mutter Courage und ihre Kinder* publizierten, die als eigenständige und aufwendig gestaltete Bände neben dem großen Dokumentationsband *Theaterarbeit* die Ästhetik und Praxis des Berliner Ensembles nach außen profilieren.

Die Modellbücher fügen sich nicht nur in ein umfassendes »Nachlassbewusstsein«⁹ ein, das Brecht bereits früh entwickelt,¹⁰ sondern zeugen auch von der eminenten Verschränkung der Probepaxis für die Gestaltung seiner

6 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übers. aus dem Französischen von Michael Bischoff, Berlin 2010, S. 95–98 und S. 175 f.

7 Ulrich Raulff, *Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv*, in: *Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive. Archives littéraires et poétiques d'archives. Écrivains et institutions en dialogue*, hg. von Irmgard M. Wirtz und Stéphanie Cudré-Mauroux, Göttingen und Zürich 2013, S. 17–34, hier S. 24. Herv. im Orig.

8 Vgl. *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Martin Schneider, Göttingen 2021.

9 Kai Sina und Carlos Spoerhase, *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 23 (2013), H. 3, S. 607–623.

10 Vgl. Erdmut Wizisla, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Schreibszenen, Arbeitsweisen, Archive*, in: *Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens*, hg. von Helmut Lethen, Annegret Pelz und Michael Rohrwasser, Göttingen 2013, S. 159–170.

Theatertexte. Von Brecht gerne auf den Begriff des »proof of the pudding«¹¹ gemünzt, werden die eigenen Texte im Prozess des Probens im doppelten Wortsinn auf die Probe gestellt: Es sind Momente des Überprüfens von Erarbeitetem, aber auch des Ausprobierens von neuen Ideen.¹² Die Modellbücher dokumentieren diese Praxis und ermöglichen im Zusammenspiel von Notaten, Fotografien, Skizzen und anderen Arbeitsmaterialien eine Sichtbarkeit dieser Prozesse.¹³ Übergreifende Erläuterungen und dialogische Passagen bilden das narrative Gerüst des Modells. Die Modellbücher sind darüber hinaus als Arbeitsinstrumente konzipiert, die Brecht bisweilen mit »sanfter Erpressung«¹⁴ bei der Produktion seiner Stücke den jeweiligen Theatergruppen aufbürdet. Doch ihr kontrollierender Anspruch wird kontrastiert durch eine stete Emphase ihrer Unvollständigkeit, in welcher das Unabgeschlossene und Fragmentarische einer abschließenden und normativen Regulierung entgegensteht.¹⁵ Jedes Modellbuch beinhaltet im Kern ein »zweigespaltenes«¹⁶ Modell, das zwischen Auführungsdokumentation und seinen zukünftigen Abänderungen, zwischen Entwerfen und Verwerfen vermittelt. Ich werde im Folgenden nachzeichnen, auf

- 11 Bertolt Brecht, Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22.1: Schriften 2, Teil 1, bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1993, S. 357–364, hier S. 363; Bertolt Brecht, [»Katzgraben«-Notate 1953], in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 25: Theatermodelle, »Katzgraben«-Notate 1953, bearbeitet von Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1994, S. 399–490, hier S. 401; Bertolt Brecht, Journale 1938–1941, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 26: Journale 1, bearbeitet von Marianne Conrad und Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1994, S. 309–486, hier S. 395.
- 12 Annemarie Matzke, Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, Bielefeld 2012, S. 96 und S. 176.
- 13 Solche Integrationen von Bühnenbildern als Teil der Inszenierungsdokumentation sind seit Beginn des 20. Jahrhunderts nachgewiesen. Vgl. Claudia Balk, Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums, München 1989, S. 51. Gleichzeitig vollzieht sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Aufwertung der Inszenierung zum epistemischen Gegenstand der Theaterwissenschaften, vgl. Hans-Christian von Hermann, Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft, München 2005, S. 235–249.
- 14 Bertolt Brecht, Couragemodell 1948, in: Ders., Werke, Bd. 25, S. 169–398, hier S. 393.
- 15 Ramona Mosse, Fragment und Modell. Brechts Theaterästhetik der Zukunft, in: Brecht und das Fragment, hg. von Astrid Oesmann und Matthias Rothe, Berlin 2020, S. 59–80, hier S. 78.
- 16 Nikolaus Müller-Schöll, Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Frankfurt a. M. 2002, S. 317.

welche Weise das Modell für Brecht zu einer zentralen Denkfigur wird und sich in der Praxis des Dokumentierens und dem Format des Modellbuchs niederschlägt. Vor diesem Hintergrund gehe ich dem Konflikt und Zwiespalt des Modells nach und frage nach dem Verhältnis der dokumentarischen Praktiken zur Idee des Nachlebens.

Hierfür wende ich mich dem *Antigonemodell 1948* zu. Denn in diesem wird die Frage des Nachlebens entlang eines Stückes verhandelt, das selbst so vielfältige Aufführungskontexte, Interpretationen und Bearbeitungen erlebt hat, dass George Steiner von einer Vielzahl von *Antigones* sprechen konnte.¹⁷ Für Brecht fungiert die antike Tragödie der *Antigone* 1948 als erstes Stück nach seiner Rückkehr aus Amerika als »preview«,¹⁸ als Experimentierfeld für Zukünftiges. Ein Experimentierfeld, in welchem die Möglichkeiten des Stückes selbst wie auch des Modellbuchs im Zentrum stehen. Aufgeführt wird das Stück am 15. Februar 1948 im schweizerischen Chur. In dem kleinen und abgelegenen Schauspielhaus erfährt die *Antigone* für Brechts Ansprüche eine höchst bescheidene Resonanz. Berlau berichtet, dass sich während der Proben der Gedanke, »ein richtiges, gedrucktes Modellbuch mit Text und Fotos und Anmerkungen«¹⁹ zu veröffentlichen, konkretisierte. Das *Antigonemodell 1948*, das zusammen mit dem Bühnenbildner Caspar Neher und Berlau in den Monaten nach der Uraufführung erarbeitet wird, wird ebenfalls kaum rezipiert.²⁰ Es erscheint 1949 in der Reihe der *Versuche* im Gebrüder Weiss Verlag als erstes Modellbuch und wird 1955 in der Reihe der *Modellbücher des Berliner Ensembles* von Ruth Berlau neu herausgegeben.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht die Frage, wie in der weitreichenden Tradition der *Antigone*-Inszenierungen und Bearbeitungen das Nachleben von *Antigone* als Modellbuch neu gestaltet wird. Ich gehe hierfür zunächst den Umständen der Inszenierung von 1948 nach, um auf diese Weise die Modellkonzeption bei Brecht zu erläutern und nach ihrer praktischen Umsetzung als *Antigonemodell* zu fragen (I.). Dabei werde ich einerseits die Bedeu-

17 Vgl. George Steiner, *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, New Haven und London 1984.

18 So Brecht in einem Brief vom Dezember 1947 an seinen Sohn Stefan, in dem er die *Antigone* als Vorbereitung für die später geplante Aufführung von *Mutter Courage* in Deutschland begreift. Vgl. ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 29: Briefe 2, bearbeitet von Günter Glaeser, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1998, S. 440.

19 Ruth Berlau, *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate*, Darmstadt 1985, S. 212.

20 Es werden kaum über 400 Exemplare des Modells verkauft. Vgl. Werner Hecht, *Vom Weibsteufel zur Mutter Courage*, in: Ders., Helene Weigel. Eine grosse Frau des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2000, S. 137–238, hier S. 194.

tung des Bühnenbaus als Maßstab des Modells verdeutlichen (II.), andererseits die narrative Gestaltung des Modellbuchs verfolgen (III.). Die *Antigone* selbst erweist sich als Material, in dem der Konflikt zwischen kontrollierendem Zugriff und unkontrollierbaren Überlieferungsprozessen des Nachlebens thematisiert wird. Dies ermöglicht es, ein spezifisches Zukunftskalkül des Modells genauer zu problematisieren (IV.).

I. Rationalisierung und Kalkül

Bei einem Stück mit einer solch weitreichenden Geschichte wie der *Antigone* lohnt es sich zu fragen, auf welche Weise Brechts Bearbeitung einsetzt. Eine erste Antwort liefert die Eröffnung des Stückes: »Berlin. April 1945. Tagesanbruch.«²¹ Auf einer über der Bühne aufgehängten Schrifttafel sind diese Angaben die ersten Impressionen, die das Publikum im Schauspielhaus in Chur im Februar 1948 wahrnimmt. Antigone, Tochter des Ödipus, tritt in den Wirren der deutschen Kriegstrümmer auf. Zwei Schwestern erleben die Hinrichtung ihres desertierten Bruders durch deutsche Soldaten. Sogleich wird die Fassade der Berliner Szenerie abgebaut. Der Blick fällt auf ein minimalistisches Spielfeld, in welchem die Handlung ins antike Theben verschoben wird. Antigone, die den Leichnam ihres Bruders Polyneikes gegen die Weisung des Königs (und ihres Onkels) Kreon zu begraben trachtet, wird darin ebenso ihr Leben verlieren, wie Theben als politische Ordnung und damit Kreons Herrschaft zerfallen wird. Die antiken Trümmer werden überblendet mit den Kriegsruinen der Nachkriegszeit. Das zerfallende Europa wird zum Ausgangspunkt des Stückes und zu dessen ostentativem Deutungshorizont, mit dem Brecht eine »gewisse Aktualität« des Stoffes akzentuiert und »Analogien zur Gegenwart« (AM, S. 74) zieht. Eine andere Antwort auf die Frage, wo Brechts *Antigone* einsetzt, lässt sich am umständlichen Titel des Stückes erkennen: *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht*. Die eigene Bearbeitung wird in einer Überlieferungslinie situiert.²² Das *Antigonemodell 1948* fungiert dabei als Verbindungsglied, welches die Verhältnisse dieser verschiedenen Texte, Zeiten und Orte –

21 Bertolt Brecht, *Antigonemodell 1948*, in: Ders., *Werke*, Bd. 25, S. 71–168, hier S. 85. Im Folgenden zitiert: AM.

22 Martin Revermann, *Brecht and Greek Tragedy. Re-thinking the Dialectics of Utilising the Tradition of Theatre*, in: *German Life and Letters* 69 (2016), H. 2, S. 213–232, hier S. 229.

ihre Verkettungen, Neuerungen und Abhängigkeiten – als einen Prozess der Bearbeitung dokumentierend mitgestaltet.

Anders und etwas allgemeiner lässt sich nach dem Anfang des Stückes entlang der Entstehungsbedingungen der Inszenierung fragen. Nach der Rückkehr nach Europa 1947, während in New York noch der *Galilei* aufgeführt und von Ruth Berlau gefilmt und fotografiert wird, sucht Brecht eifrig nach Möglichkeiten für ein neues Theaterprojekt. Seine Hoffnung, am Schauspielhaus in Zürich Fuß zu fassen, wird schnell enttäuscht. Aber er trifft hier Hans Curjel, den er noch aus seiner Berliner Zeit an der Krolloper kennt und der nun die Intendanz am Schauspielhaus in Chur innehat.²³ Curjel pflegt, im Gegensatz zum eher gesetzteren Zürcher Programm, eine experimentellere Ausrichtung und so wird schnell ein gemeinsamer Plan für eine Aufführung geschmiedet. Das geplante Modellbuch stellt in dieser Situation ein einkalkuliertes Hilfsmittel dar, das die Aufführung in der abgelegenen Kantonshauptstadt Graubündens mit Reichweite versehen soll. Denn Brecht beabsichtigt, aus der Aufführung heraus ein Tourneetheater zu bilden und den Radius über die Churer Bühne hinaus auszuweiten.²⁴ Eine Absicht, die das Modellbuch durch Anleitung und Material für andere Theater als Textbasis zu unterstützen verspricht. Diese Hoffnungen zerstreuen sich jedoch rasch.²⁵

Dennoch lässt sich entlang der *Antigone*-Bearbeitung und dem *Antigone-modell* beobachten, wie durch eine materialreich ausgestaltete Dokumentation ein rationales Kalkül als Arbeitsprinzip skizziert wird und das Nachleben des Stückes geprägt werden soll. Nicht nur werden Fotografien und Probeskizzen in das Modell aufgenommen, Anweisungen genereller wie auch spezifischer Art integriert und der größere Aufführungsrahmen nachgezeichnet, sondern es werden auch dialogische Passagen eingefügt, die auf artifizielle Weise Rückfragen und Unstimmigkeiten in das Modell einfügen:

Frage: Erfordert das alte Gedicht mit seinem riesigen Thema nicht eine gewichtigere Darstellung?

Antwort: Es erfordert die allerleichteste. Bei aller Bestimmtheit des Einzelnen sollte sie im Ganzen etwas Fliegendes haben. Die Darsteller sollten etwas von der Mühelosigkeit zeigen, welche gute Akrobaten durch harte Arbeit erwerben. Gerade die Trennung der Teile kann bewirken, daß die Handlung immer fortgeht. Die große Linie sei eine dünne Linie. (AM, S. 130)

23 Werner Wüthrich, Die »Antigone« des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948, Zürich 2015, S. 12.

24 Ebd., S. 26.

25 Die einzige Ausnahme bildet die Aufführung der *Antigone* in Greitz 1951.

Damit liefert das Modell in seinen dialogischen Passagen eine kleine Theaterdidaktik: Dem schweren Stoff soll mit Leichtigkeit begegnet werden, doch die für diese Leichtigkeit notwendige »harte Arbeit« soll durch entsprechendes Arbeitsmaterial gezeigt werden. Paul Rilla, der sich als einer der ersten mit dem Modellbuch auseinandersetzt, erachtet es daher nicht nur als ein neuartiges »Regiebuch, wie es noch nicht da war«, sondern bemerkt: »Hier wohnt er [der Laie, L.K.] einem Produktionsprozeß bei, aus dem er erfahren kann, welche Werkvorgänge, welche genauen rationalen Überlegungen, welche genauen praktischen Erprobungen dem Bühnenausdruck zugrunde liegen.«²⁶ Das Modell verspricht, bei den »genauen rationalen Überlegungen« wie auch der »genauen praktischen Erprobung«, bei der Verbindung von Theorie und Praxis, beiwohnen zu können.

Durchaus erkennbar ist in diesem Urteil Rillas ein Schlagwort, das im *Antigonemodell* vorgeprägt wird: die »Durchrationalisierung«, welche den »leichten« Umgang mit dem »alte[n] Gedicht« ermöglichen soll (AM, S. 74). Brecht bringt die Durchrationalisierung als Bearbeitungsweise für das antike Schicksalskonzept der *moira* ein: »Die Änderungen, die mich zum Schreiben ganz neuer Partien zwangen, sind gemacht, um die griechische ›Moirai‹ (das Schicksalhafte) herauszuschneiden; d. h., ich versuche da, zu der zugrunde liegenden Volkslegende vorzustoßen.«²⁷ Die Frage, ob die *Antigone* als Schicksals- oder Geschichtsdrama zu lesen sei,²⁸ scheint bei Brecht mit der Absage an die *moira* relativ eindeutig entschieden. Bereits 1933 hat er, auf die Figur des Ödipus bezogen, vom »zweifelhaften Wert jener Verzweigung« gesprochen, die aus der tragischen Bezugnahme auf das Walten höherer Kräfte resultiere.²⁹ Dagegen sei es bei einer präzisen und durchrationalisierten Dramaturgie möglich, dass sich »das ›Schicksal‹ sozusagen von selbst« laufend eliminiere.³⁰ Im *Messingkauf* lautet es ganz ähnlich, dass die undurchschaubaren »Verklumpungen« auf der

26 Paul Rilla, Bühnenstück und Bühnenmodell, in: Brechts Antigone des Sophokles, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1988, S. 231–235, hier S. 231.

27 Aus dem Brief an Stefan Brecht vom Dezember 1947, in: Brecht, Werke, Bd. 29, S. 440.

28 Zum grundlegenden Konflikt dieser beiden Interpretationsansätze vgl. Otto Pöggeler, Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin, München 2004, S. 18.

29 Bertolt Brecht, Berichtigung alter Mythen, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 19: Prosa 4, Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913–1939, bearbeitet von Brigitte Bergheim, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1997, S. 340 f., hier S. 341.

30 Bertolt Brecht, Journale 1941–1955, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 27: Journale 2, bearbeitet von Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1995, S. 7–341, hier S. 255. Im Folgenden zitiert: J.

Bühne zu lösen seien: »Nur durch große Anstrengungen, nur vermittelt viel Kunst können wir diese Verklumpungen menschlicher Beziehungen, welche für Menschen schicksalhafte Bedeutung haben, auflösen, können wir ›das Schicksal klären in ein Geflecht von Verhaltensarten zwischen Mensch und Mensch.«³¹

Auf diese Weise zielt das Modell auf eine neue Zusammensetzung von Gründen und Wirkungen im antiken Stoff, die an keinem Punkt auf göttliche Gewalten zurückgebunden werden soll. Für dieses Unterfangen ist das Modellbuch zentral. Denn es eröffnet Einsichten in das Kalkül dieser Bearbeitung und Umdeutung. Eine wesentliche Rolle gewinnt in diesem Zuge der Chor, der im Modellbuch wie folgt situiert wird: »Die hellenische Dramaturgie versucht durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten, die Schiller nicht weiß wie sicherzustellen.« (AM, S. 75) Referiert werden die chorischen Passagen des Stückes, die das Spiel unterbrechen und »verfremden«, wobei der Chor auch exemplarisch als zuschauendes Kollektiv während des Stückes auftritt.³² Doch was genau mit einer »Freiheit der Kalkulation« gemeint ist, wird erst in einer Fußnote des Modellbuchs geklärt. Dort wird ein Brief Friedrich Schillers an Goethe vom 26. Dezember 1797 angefügt.³³ Schiller beschreibt darin den Unterschied von dramatischer und epischer Handlung: »Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehen.« (AM, S. 75) Während in der dramatischen Handlung, so Schiller, der Zuschauende »strenge an die sinnliche Gegenwart gefesselt« sei und »alles Zurücksehen, alles Nachdenken« unterbunden werde, erlaubt das Epische eine eigenständige Beweglichkeit: »Beweg ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun u. s. f.« (AM, S. 75) Diese eigenwillige »Freiheit der Kalkulation«, des eigenständigen Beobachtens und Analysierens, wird für Brecht zur Chiffre seiner Theaterarbeit, die mit kalkulierten »Rückschritte[n]« und »Vorgriffe[n]« den Stoff verarbeitet und dem Publikum durch das Modellbuch zur Kalkulation aufbereitet.

31 Bertolt Brecht, *Der Messingkauf* [1939–1955], in: Ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22.2: *Schriften 2, Teil 2*, bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a.M. 1993, S. 695–869, hier S. 735.

32 Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Tübingen 1999, S. 57.

33 Die Lektüre des Briefwechsels geht v. a. auf Georg Lukács' Text *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* zurück, welchen Brecht in jener Zeit liest. Vgl. J, S. 260.

Ein solch kalkulierter Rückgriff liegt bereits in der Nutzung der *Antigone*-Übersetzung Friedrich Hölderlins vor, die Brecht prominent im Titel platziert. Denn Hölderlin spricht in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung vom »kalkulable[n] Gesetz der Antigonä«. ³⁴ Er fasst darunter eine dichterische Betrachtungsweise, mit welcher »das Zusammenhängen *der selbstständigeren Teile*« durch einen gemeinsamen »Rhythmus« erkenntlich wird und sich darin eine »poëtische Logik« ausbildet. ³⁵ Gleichzeitig wird dieses Kalkül »in Beziehung gebracht« zu dem »lebendigen Sinn, der nicht berechnet werden kann«. ³⁶ Für Rainer Nägele verbindet sich hier eine Technik der Aufführung mit einem Ereignischarakter, einem Sprung, der in dieser Verbindung von wiederholbaren Herstellungsmechanismen und performativer Singularität ein zentrales Moment von Brechts Modelldenken reflektiert. ³⁷ Die Frage, wie diese beiden Seiten – Technik und Ereignis – zusammenhängen, führt bei Hölderlin zum Moment der Brechung, der Unterbrechung des »Rhythmus« in einer Zäsur. ³⁸ Im *Antigonemodell* wird dieser Gedanke aufgegriffen, wenn der Rhythmus der Verse mit einer Brechung, wie die »Verwendung der Synkope im Jazz«, versehen werden soll, »wodurch etwas Widersprüchliches in den Versfluß kommt«, aber sich trotzdem die »Regularität gegen das Unregelmäßige« durchsetzt (AM, S. 124). Was im Kalkül der *Antigone* zur Debatte steht und in Brechts *Antigonemodell* aufgenommen wird, ist die organisierte Taktung von Zeiten, Perspektiven und Semantiken, welche Abweichungen, Brechungen und ereignishaft Erfahrungen oder »Einfälle« zulassen sollen, ohne dass das Stück regellos zerfällt. ³⁹ Es ist diese ambivalente Konfiguration zwischen regulierter Wiederholung und darin sich zutragender Brechung, welche sich im Kalkül des Modells ankündigt.

34 Friedrich Hölderlin, Anmerkungen zur Antigonä, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1994, S. 913–921, hier S. 913.

35 Ebd. Herv. im Orig.

36 Friedrich Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2, S. 849–857, hier S. 849.

37 Rainer Nägele, Hölderlins Kritik der poetischen Vernunft, Basel 2005, S. 147 f.

38 Besondere Bedeutung erhält hierbei das Motiv des »Gegenrhythmus« durch die Zäsur. Vgl. Samuel Weber, Zäsur als Unterbindung. Einige vorläufige Bemerkungen zu Hölderlins »Anmerkungen«, in: Rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin, hg. von Jörn Etzold und Moritz Hannemann, Paderborn 2016, S. 39–62, hier S. 50–54.

39 Vgl. Therese Augst, Tragic effects. Ethics and Tragedy in the age of Translation, Columbus 2012, S. 205.

II. Theatermodell und Bühnenbau

Wie wird dieses Kalkül im Modellbuch umgesetzt und dokumentiert? Hierfür lohnt es sich, zunächst beim Begriff des »Modells« selbst anzusetzen. Denn als Denk- und Entwurfsinstrument sind Modelle eng mit visuellen und diagrammatischen Bildgebungen oder plastischen Darstellungsformen verbunden. Ursprünglich vom lateinischen *modulus* abgeleitet und ins italienische *modello* übernommen, wird mit dem Modell ein Muster und Maßstab bezeichnet.⁴⁰ Abstrakte Ideen, Daten und Informationen können in einem gemeinsamen Maßstab veranschaulicht und oftmals in neue, auch materielle Relationen zueinander gestellt werden. Dabei bietet das Modell Potenziale zur Neubetrachtung und Reorganisation und etabliert einen spezifischen Eigensinn in seiner Übertragung.⁴¹ Es vermittelt zwischen Material und Idee, Idealität und möglichen Realisierungen. Mit diesen Eigenschaften findet sich das Modell auch bei Brecht wieder. So bezeichnet er 1940 die *Strassenszene*, in welcher ein Augenzeuge den Hergang eines Verkehrsunfalls schildert, als »Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«.⁴² Und im Zuge der später folgenden Parabelstücke dient ihm die wissenschaftliche Rhetorik des Modells als Scharnier, um eine rationale Vermittlung zwischen konkreter Bühnensituation und verallgemeinerbarem Deutungshorizont zu beanspruchen.⁴³

Ein solcher Maßstab, der *Antigonemodell* und sein Kalkül organisiert, findet sich in der gleich zu Beginn prominent hervorgehobenen »Antigonebühne« (AM, S. 84), die durch Fotografien und Skizzen dokumentiert wird. In den »Trümmer[n] der Theaterhäuser« (J, S. 268) Europas nach dem Krieg fungiert diese Bühne als Modell des Aufbaus einer neuen, nicht durch den Nationalsozialismus korrumpierten Spielweise.⁴⁴ Das Modell ist zunächst vom Raum der

40 Roland Müller, Zur Geschichte des Modelldenkens und des Modellbegriffs, in: Modelle – Konstruktion der Wirklichkeit, hg. von Herbert Stachowiak, München 1983, S. 17–86, hier S. 23 f.; Nathalie Bredella, Modell, in: Werkzeuge des Entwerfens, hg. von Barbara Wittmann, Zürich 2018, S. 107–122, hier S. 107.

41 Bernd Mahr, Das Mögliche im Modell und die Vermeidung der Fiktion, in: Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur, hg. von Thomas Macho und Annette Wunschel, Frankfurt a. M. 2004, S. 161–182, hier S. 162.

42 Bertolt Brecht, Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters (1940), in: Ders., Werke, Bd. 22.1, S. 370–381.

43 Brecht, Der Messingkauf [1939–1955], S. 715.

44 Dieter Baldo hat das *Antigonemodell* bezüglich seiner Reaktion auf die nationalsozialistische Theaterkonzeption situiert und spricht in diesem Sinne von einer Abgrenzung zum faschistischen »Theater des Herzens«. Dieter Baldo, Bertolt Brechts »Antigonemodell 1948«. Theaterarbeit nach dem Faschismus, Köln 1987, S. 24–59.

Bühne her organisiert und entwickelt darin die Möglichkeiten von *Antigones* Nachleben. Entscheidend für dieses Bühnenmodell ist die Zusammenarbeit Brechts mit dem Bühnenbildner Caspar Neher. Am 5. November 1947, in den Tagen seiner Reise von Amerika nach Europa, notiert Brecht in seinem *Arbeitsjournal*: »Mittwoch. Fahre morgens ab nach Zürich. Treffe abends *Cas*.« (J, S. 251; Herv. im Orig.) Seit ihrer gemeinsamen Jugend in Augsburg kennen sich die beiden und Neher prägt während der Berliner Zeit in den 1920er Jahren – etwa bei den Aufführungen von *Mahagonny*, der *Dreigroschenoper* und *Mann ist Mann* – die Bühnen von Brechts Stücken.⁴⁵ Von Neher erhält Brecht auch den entscheidenden Hinweis, Hölderlins Übersetzung der *Antigone* zu konsultieren, wie er am 16. Dezember in seinem Journal festhält:

Habe zwischen 30.11. und 12.12. eine ›Antigone-Bearbeitung‹ fertiggestellt, da ich mit *Weigel* und *Cas* die ›Courage‹ für Berlin vorstudieren möchte, dies in Chur, wo Curjel sitzt, tun kann, dafür aber eine zweite Rolle für die Weigel brauche. Auf Rat von *Cas* nehme ich die *Hölderlinsche* Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird, da sie für zu dunkel gilt. Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. Auch Hegelisches ist da herum. Vermutlich ist es die Rückkehr in den deutschen Sprachgebrauch, was mich in das Unternehmen treibt. (J, S. 255; Herv. im Orig.)

Das günstige Zusammentreffen von Materialien, Personen und Umständen wird skizziert, die sprachliche Rückkehr ins Deutsche nach dem amerikanischen Exil hervorgehoben und bis in die Wurzeln der »schwäbische[n] Tonfälle« und »gymnasiale[n] Lateinkonstruktionen« der eigenen Schulzeit verlängert.⁴⁶ Der Einfluss Nehers spiegelt sich im *Antigonemodell* am prominentesten im Vorwort wider. Denn dort wird die »*Nehersche Antigonebühne*« zum ausführlich beschriebenen Fundament des Modells:

Vor einer Halbrunde von Schirmen, beklebt mit geröteten Binsen, stehen lange Bänke, auf denen die Schauspieler ihr Stichwort abwarten können. In der Mitte lassen die Schirme eine Lücke, in der die sichtbar bediente Schallplattenapparatur steht und durch welche die Schauspieler, wenn mit ihrer Rolle fertig, abgehen können. Das Spielfeld wird durch vier Pfähle gebildet, von denen die Skelette von Pferdeschädeln hängen. Im Vordergrund steht

45 Vgl. Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater, hg. von Deutsches Theatermuseum München und Susanne de Ponte, Leipzig 2006, S. 54–78.

46 Revermann, Brecht and Greek Tragedy, S. 215 f.

auf der linken Seite das Gerätebrett mit den Bacchusstabmasken, dem kupfernen Lorbeerkranz des Kreon, der Hirseschale und dem Weinkrug für Antigone und dem Hocker für Tiresias. Später wird Kreons Schlachtschwert von einem der Alten hier aufgehängt. Auf der rechten Seite steht das Gerüst mit der Eisenplatte, die von einem der Alten zu dem Chorlied ›Geist der Freude, der du von den Wassern‹ mit der Faust angeschlagen wird. Für das Vorspiel ist eine geweihte Wand an Drähten herabgelassen. Sie hat eine Tür und einen Wandschrank. Vor ihr stehen ein Küchentisch und zwei Stühle und rechts vorn liegt ein Sack. Über der Wand wird zu Beginn eine Tafel mit Ort- und Zeitangaben herabgelassen. Es gibt keinen Vorhang. (AM, S. 77 f.; Herv. im Orig.)

Die Ekphrasis des ›Bühnenbildes‹ zielt nicht bloß auf eine Inventarisierung, sondern eine funktionale Bestimmung der Bühnenrequisiten und ihrer Anordnung. Vom Hintergrund der Bühne, einem Halbrund von Stellwänden, welche das Geschehen abschirmen und wohin die Schauspielenden nach ihrem Auftritt abtreten, nimmt die Beschreibung ihren Ausgang und führt sie bis zur Rampe, die kein Vorhang gegenüber dem Publikum abschließt. Nicht nur dem Publikum, sondern auch der Leserschaft des Modellbuchs soll die Bühne auf einen Blick präsent sein.

Der offene, an dieser Stelle noch rein sprachliche Blick auf die Bühne verweist auf das grundlegende Anliegen Caspar Neher, die funktionalen Sichtverhältnisse des Bühnenbildes filigran zu gestalten.⁴⁷ Etliche seiner Bühnenentwürfe spielen mit solchen Ordnungen des Sichtbaren – etwa der halbhohe »Nehervorhang«,⁴⁸ die »Neherhöhe«⁴⁹ oder der Einsatz projizierter Zeichnungen – und sind für Brechts Theaterästhetik prägend. Neher akzentuiert auf diese Weise nicht nur das Schauen im Schauspiel, sondern reflektiert auch das Konzept des Bühnenbildes in seiner begrifflichen Komposition als Wechselwirkung von »Raum« und »Fläche«, von »Bühne« und »Bild«: »In der Wechselwirkung von Raum und Fläche, das heißt durch eine bewußte Trennung der

47 Christine Tretow, ›Geschärfter Blick‹ und ›Innere Schau‹. Grundlagen und Entwicklung der Neherischen Bühne, in: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit, hg. von Christine Tretow und Helmut Gier, Opladen 1997, S. 36–60, hier S. 38.

48 Der »Nehervorhang«, bisweilen auch als »Brecht-Gardine« bezeichnet, verdeckt das Bühnengeschehen und Szenenwechsel nicht vollständig. Neher nimmt dabei auf Techniken der Schaubuden wie des Barocktheaters Bezug. Ebd., S. 57.

49 Unter der »Neherhöhe« wird das spezifische Zuschneiden von Requisiten verstanden, die durch ungewöhnliche Größenverhältnisse den schauspielenden Körpern spezifische Gesten und Haltungen aufzwingen. Ebd., S. 53.

beiden Begriffe, kommt das ursprünglich etwas verschwommene Wort ›Bühnenbild‹ zu seiner eigentlichen Bedeutung.«⁵⁰ Die Wechselwirkung entsteht durch bewusste Trennung und Steuerung der beiden Bereiche, die damit nicht ineinander aufgehen, aber auch nicht unabhängig voneinander bleiben. Dieser Gedanke ist insofern wichtig, da er für Neher die Frage aufwirft, wie der Eindruck eines Bühnenbildes überhaupt dokumentiert und erhalten werden kann: »Das überlieferte Material, wie Bilder, Stiche, Photographien, kann niemals vollständig die Aufführungen früherer Epochen widerspiegeln.«⁵¹ Das Bühnenbild eröffnet damit ein Problem der Dokumentation und die Frage nach einem archivierbaren Bild der Bühne.

Im *Antigonemodell* wird durch die Sammlung von Fotografien, Skizzen, Kommentaren und Beschreibungen die Erarbeitung der Bühne ins Zentrum gerückt. Statt des finalen, räumlichen Eindrucks wird die Entwicklung der Bühne aus Überlegungen, Entwürfen und Ideen dokumentiert. Unter dem Bildmaterial finden sich etwa die typischen Szenenskizzen Nehers, mit welchen entscheidende Augenblicke der Handlung in einem flüssigen Aquarellduktus entworfen werden (vgl. Abb. 1). Flüssig ist dabei nicht nur der Duktus, sondern auch der Fluss der Ideen, der sich fortlaufend zwischen der Hand Nehers und Brechts Vorstellungen entwickelt.⁵² Änderungen und Anpassungen bei der Übertragung in den Bühnenraum werden dynamisch und situativ vorgenommen.⁵³ Mit der *Antigone* kann diese, als »delikates kleines Kunstwerk«⁵⁴ gelobte Entwurfsform wieder in die Theaterpraxis von Brecht eingeführt und im Modellbuch abgedruckt werden.

Diese Szenenskizzen sind im Falle des *Antigonemodells* beinahe ohne jegliche räumliche Tiefe und bleiben auf die Figurengruppierungen konzentriert. Sie

50 Caspar Neher, Das Bühnenbild, in: Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, hg. von Gottfried von Einem und Siegfried Melchinger, Hannover 1966, S. 166 f., hier S. 166.

51 Ebd., S. 167.

52 Ruth Berlau berichtet: »Neher saß mit einem Block da, nicht sehr groß, und zeichnete, während Brecht erzählte und Vorstellungen über die Inszenierung entwickelte. Am Schluß übergab Neher einen Packen Skizzen mit Arrangements, Haltungen, Gesten, Dekorationsentwürfen, Kostümen und so weiter. Beim Inszenieren kam Brecht leichter voran, wenn er Nehers ›Protokolle‹ – ich sage es in Anführungszeichen, weil Neher ja viele eigene Ideen einbrachte – als Erinnerungshilfen vor sich hatte.« Berlau, Brechts Lai-tu, S. 209 f.

53 Vgl. Vana Greisenegger-Georgjila, Caspar Neher's dialektische Bühne für Brecht, in: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, hg. von Michael Schwaiger, Wien 2004, S. 73–95, hier S. 93 f.

54 Brecht, Der Messingkauf [1939–1955], S. 853.



Abbildung 1: Szenenskizze von Caspar Neher, *Antigonemodell* 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 101

werden ergänzt durch gezeichnete Entwürfe des Bühnenraums, vom architektonischen Grundriss (vgl. Abb. 2) bis zur Frontalansicht der Bühne aus der Perspektive des Publikums. Auf diese Weise tritt der Bühnenraum nicht als fixierter Rahmen, sondern als konstruierter Gegenstand entlang unterschiedlicher medialer Entwurfspraktiken zutage. Dies ist insofern von Belang, weil Neher keineswegs eine genaue »technische Reproduzierbarkeit« der Bühne anstrebt, sondern das Zusammenspiel von Bühnenraum und Figur, den »Mensch in der Scene«, ins Zentrum rückt: »Das Gleichgewicht dieses Grundrisses immer wieder herzustellen, ist eine der Hauptaufgaben des Bühnenmalers. Ich meine damit nicht den Grundriß der Scene, sondern den Grundriß der Personen in der jeweiligen Scene. Den richtigen Standpunkt zu fixieren, sollte eine der Hauptaufgaben sein.«⁵⁵ Die Raumordnung und die Anordnung der Figuren bedingen sich gegenseitig.

Dieser Gedanke führt Neher und Brecht dazu, im *Antigonemodell* die Entwicklung der Bühne und ihrer Figuren ausführlich zu dokumentieren. Hierfür

⁵⁵ Caspar Neher, Der Mensch auf der Scene, in: Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, S. 168–171, hier S. 171.

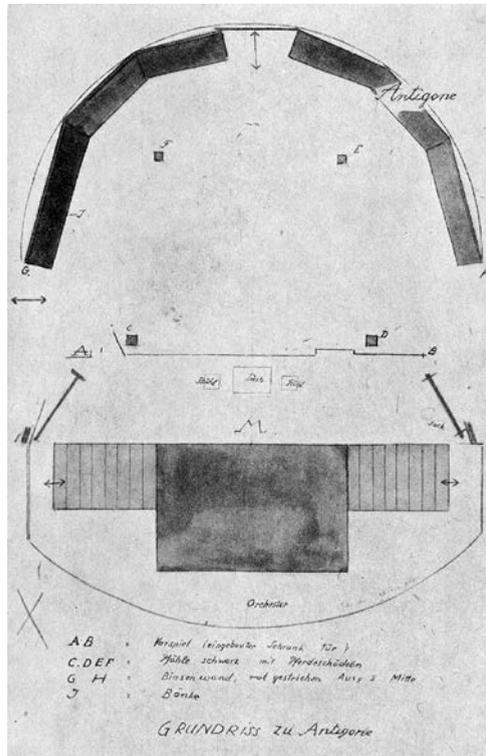


Abbildung 2: Grundriss zur Antigone von Caspar Neher, Antigonemodell 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 103

werden unterschiedliche Bühnenkonzepte vorgebracht und als Teil der Ausarbeitung des Stückes situiert:

Es gab eine erste und zweite Konzeption der Bühne. In der ersten bildeten die Bänke der Schauspieler sozusagen den Ort des alten Gedichts. Der Schirm hinter ihnen bestand aus oxsenblutfarbenen Blachen, die an Segel und Zelte erinnerten, und die Pfähle mit den Pferdekopfskeletten standen dazwischen. Das Spielfeld sollte lediglich grell beleuchtet und durch niedere Fähnchen markiert werden. Die säkularisierte Fassung wäre so vom alten Gedicht sichtbar getrennt gewesen. Die Konzeption erregte uns dann mehr und mehr Unbehagen, bis wir entschlossen die erneuerte Handlung ebenfalls zwischen die barbarischen Kriegskultpfähle legten. (AM, S. 78)

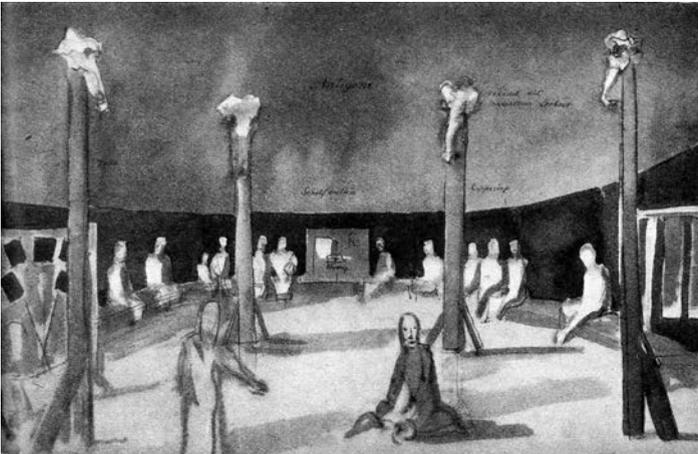
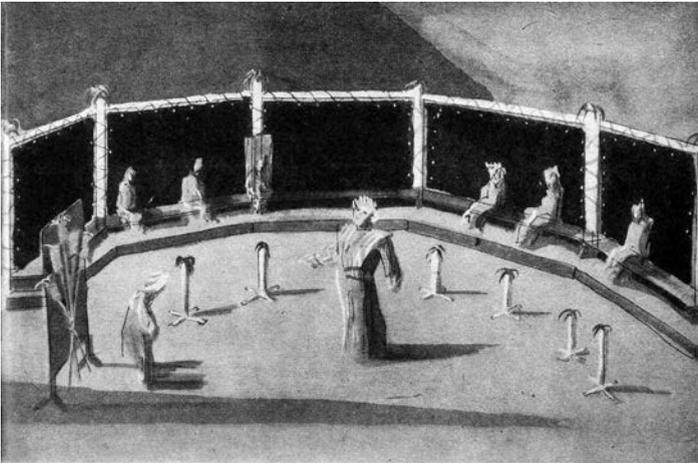


Abbildung 3 und 4: Erster und zweiter Bühnenentwurf von Caspar Neher, Antigonemodell 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 95

Diese beiden Konzeptionen werden mit entsprechenden Skizzen des Bühnenraumes ausgestellt (vgl. Abb. 3 und 4). Die angestrebte Opposition zur Idealisierung des Griechentums wird mit einer Akzentuierung des Barbarismus verfolgt, die Bühnenbildnerisch durch die Erhöhung der zuletzt über dem gesamten Geschehen thronenden Pferdekopfschädel erzielt werden soll. Damit ver-

ändert sich auch das Bild der Bühne. Ordnet der erste Entwurf das Bühnenarrangement von Vorder- und Hintergrund konzentrisch aneinander und erzeugt durch den erhöht gewählten Blickwinkel eine übersichtliche Aufreihung, so wirkt der zweite Entwurf durch einen niedrigeren Blickwinkel und die Erhöhung der Pfähle sowie die seitlich verschobene Platzierung des Maskenbretts und der Alarmplatte verschränkter, wobei die Pferdeschädel das Bild dominieren.

Brecht hält hierzu am 4. Januar 1948 fest: »Bei der Konstruktion des Bühnenbilds stießen *Cas* und ich auf ein ideologisches Moment ersten Ranges.« (J, S. 261; Herv. im Orig.) Die Pferdeköpfe materialisieren eine Idee. Diese, von Brecht und Neher eigens ausgekochten Schädel bestimmen nämlich nicht nur die Bühnenwahrnehmung, sondern gestalten den konzeptionellen Rahmen des Stückes:

Sollten wir die barbarischen Götzenpfähle mit den Pferdekopfskeletten zwischen die Bänke der Schauspieler hinten stellen, damit den barbarischen Ort des alten Gedichts angeben, den die Schauspieler dann verlassen, um zu spielen (die entgötzte Fassung)? Wir entschieden uns, das Spiel zwischen den Pfählen zu arrangieren, haben wir doch immer noch den vergötzten Staat der Klassenkämpfe. (J, S. 261)

Die Entscheidung, die getroffen wird, ist subtil. Sie verrückt vier Pfähle um einige Meter. Sie resultiert jedoch in einer Verschiebung des Bedeutungsrahmens des Stückes: Im ersten Fall wird vor dem Hintergrund des »barbarischen Ort[es]« ein künstliches Spiel im Vordergrund aufgeführt; im zweiten Fall wird dieses Verhältnis umgekehrt und das Spiel als Schauspiel akzentuiert, dass seine Entstehung aus dem neutralen Hintergrund der dezenten Pavillonwände heraus erfährt. Es bildet sich ein je eigener »Verweiszusammenhang«⁵⁶ im Raum und zwischen den Figuren. Im Zentrum steht dabei der Gedanke, dass die Bezugnahme auf den antiken Stoff durch die Ordnung des Bühnenraums und die Anordnung der martialischen Pferdeköpfe wesentlich angeleitet wird. Das *Antigonemodell* stellt diese Entwicklung der Bühne aus und skizziert nicht nur den Möglichkeitssinn des Arbeitsprozesses, sondern auch das Kalkül der gefällten Entscheidungen.

56 Joachim Schmitt-Sasse, Aspekte des Bild-Text-Verhältnisses auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Brechts und Neher's »Antigonemodell 1948«, in: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988, hg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 339–355, hier S. 340.

Von hier aus wird die organisatorische Funktion der Bühne als Modell für das Stück ersichtlich und die penible Dokumentation als Teil eines Ordnungsproblems nachvollziehbar. Bereits im November 1947, ganz zu Beginn der Zusammenarbeit mit Neher, berichtet Brecht Ruth Berlau, dass das gesamte Bühnenmaterial schleunigst aktenförmig dokumentiert werden müsste: »Das erste, was Du hier tun mußt, ist: die Skizzen von Neher auf file zu bringen.«⁵⁷ Nach der Aufführung in Chur hält Brecht am 7. Februar 1948 gegenüber Neher in einem Brief fest: »Deine ›Antigone‹-Bühne (inklusive Kostüme und Requisiten und Grundgruppierungen) ist exemplarisch und muß beibehalten werden, umsomehr, als sie jede Variation verträgt.«⁵⁸ Gerade weil sie variabel erscheint, ist die Bühne exemplarisch und muss in ihrer Variabilität exemplarisch dokumentiert werden. Dieser Konfiguration von Dokumentation und Variation, Festlegung und Möglichkeit, folgt das *Antigonemodell* durch eine visuell nicht dargestellte, dritte Konzeption⁵⁹ der Bühne: »In einer dritten Konzeption könnte man, bei Weglassung des Vorspiels, statt der Schirme hinter den Bänken eine Tafel mit der Darstellung einer modernen Trümmerstadt aufstellen.« (AM, S. 78) Die Bestandteile werden elastisch gehalten – etwa die Weglassung des gesamten Vorspiels –, ohne dass der Ordnungsanspruch völlig aufgehoben wird.

Diese eigentümliche Ordnung des Bühnenraumes erinnert an Walter Benjamin, der 1931 bezüglich der Frage *Was ist das epische Theater?* auf die spezifische Neuausrichtung der Bühne als »Ausstellungsraum«⁶⁰ verwiesen hat. Benjamins Argument zielt dabei auf das »Podium« des epischen Theaters, worunter er einen Ort des Zeigens versteht, der das Verhältnis von Bühnen- und Zuschauer-raum neu ausrichtet.⁶¹ Brecht betont analog dazu im *Messingkauf* die Auflösung des sakralen Bühnensubstrats, die für Benjamin in der »Orchestra« räumlich fassbar wird: »Im Ganzen handelt es sich um eine Säkularisierung der alten kul-

57 Bertolt Brecht, Brief an Ruth Berlau, Zürich, 14.11.1947, in: Ders., Werke, Bd. 29, S. 431.

58 Bertolt Brecht, Brief an Caspar Neher, Chur, 7.2.1948, in: Ebd., S. 444. Herv. im Orig.

59 In der Neuedition des Modellbuchs durch Ruth Berlau werden im Bildteil zur Bühnenkonzeption anstatt zwei, drei Entwürfe abgedruckt. Allerdings nimmt die zusätzliche, dritte Visualisierung nicht auf die schriftliche verfasste dritte Konzeption Bezug, sondern scheint eher im Umkreis der beiden ersten Entwurfsideen mit leichten Variationen entstanden. Vgl. Bertolt Brecht und Caspar Neher, *Antigonemodell* 1948, hg. von Ruth Berlau, Berlin 1955, o. S.

60 Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 519–531, hier S. 520.

61 Ebd., S. 519.

tischen Institutionen«. ⁶² Das *Antigonemodell* verfolgt entgegen jener »unermesslichen Tiefe« der kultischen Theatersituation einen neuen Maßstab für die Bühne. Für Neher beruht dieser »Maßstab [auf] einer Ausstattung von hoher Variabilität und Mobilität«. ⁶³ Auch Brecht hatte zuvor festgehalten, dass die »Grundvorstellung [des Bühnenbauers, L. K.] möglichst allgemein und elastisch sein« müsse, um im ständigen Probieren, Umstellen und Anpassen die Bühne und schauspielenden Körper, ihre Gesten und Äußerungen aufeinander abzustimmen: »Der Bühnenbauer vermag den Sinn von Sätzen der Schauspieler grundlegend zu verändern und neue Gesten zu ermöglichen.« ⁶⁴

Diese Formulierungen prägen sich in die Struktur des Modellbuchs ein. Denn die Verschränkung von Exemplarischem und Variationsfähigem in Neher's Bühne etabliert eine Rhetorik, die für das gesamte Modell als Maßstab Geltung beansprucht. Es wird als ein nachzuahmendes und zu variierendes Modell eingeführt: »Ein solches Modell steht und fällt natürlich mit seiner Nachahmbarkeit und Variabilität.« (AM, S. 76; Herv. im Orig.) Das Modell wird als »unfertig« bezeichnet, »seine Mängel [schreien] nach Verbesserungen« durch Benutzung und es soll in keiner Weise »die Aufführungsweise fixieren« (AM, S. 77). In dieser Hinsicht bietet die Bühnenkonstruktion nicht nur eine räumliche Ordnung des Stückes, deren Herausarbeitung filigran dokumentiert wird, sondern die Bühne markiert den leitenden Maßstab für das *Antigonemodell* als Arbeitsmaterial, das zwischen Fixierung und Variation situiert wird.

III. Erzählstränge und Brückenverse

Wenn die Bühne als leitender Maßstab des Theatermodells fungiert, so lässt sich innerhalb des Modells die Dynamik von Fixierung und Variation in den erzählerischen Verfahren wiederfinden. Hierfür lohnt es sich, die Erzählmuster des Modells genauer zu fokussieren. Brechts Dramentheorie zielt bekanntlich auf eine enge Verknüpfung von Erzählen und Bühnenordnung ab, die sich im Begriff der Fabel konzentriert. Als »Herzstück der Tragödie« (AM, S. 79) wird auch im *Antigonemodell* die Fabel mit dieser prominenten Rolle versehen. Denn die Fabel ist schlichtweg alles: »Die Fabel soll nicht ein bloßer Ausgangspunkt für allerhand Ausflüge in die Seelenkunde oder anderswohin sein, son-

62 Brecht, *Der Messingkauf* [1939–1955], S. 702.

63 Susanne de Ponte, *Auf der Bühne und auf dem Papier*, in: Caspar Neher – Bertolt Brecht. *Eine Bühne für das epische Theater*, S. 32–53, hier S. 50.

64 Bertolt Brecht, *Über den Bühnenbau der nichtaristotelischen Dramatik*, in: Ders., *Werke*, Bd. 22.1, S. 227–234, hier S. 231.

dern sie soll alles enthalten, und alles soll für sie getan werden, so daß, wenn sie erzählt ist, alles geschehen ist.« (AM, S. 79) In einer Nähe zum aristotelischen Fabelbegriff⁶⁵ korrigiert Brecht dessen Einschränkung auf personale Ausdrucksformen und subsumiert unter ihm auch die »Gruppierung und Bewegung der Figuren«, also ihre Gesten und die Positionierung in der Bühnensituation (AM, S. 79). Hans-Thies Lehmann hat darauf hingewiesen, dass diese Einsetzung der Fabel als organisatorisches Zentrum, welches »aufs abstrakte Ganze« zielt, gleichzeitig auch einen Ort der Widersprüchlichkeiten und Spannungen hervorbringt.⁶⁶ Anders formuliert, macht gerade die Fabel als Ordnungsinstrument Störungen und Probleme artikulierbar und setzt sich als Problem des Erzählens in Szene.

Für die Inszenierung der *Antigone* lässt sich entlang des Modellbuchs eine solch organisierende Erzählstruktur verfolgen. Denn Brecht benutzt für den Übersetzungsprozess zwischen Fabel, Schauspielenden und Bühnenraum im Rahmen der *Antigone* eine Technik, die er als »Brückenverse« bezeichnet: »Um die Darstellung der Fabel unterzuordnen, wurden den Schauspielern beim Probieren *Brückenverse* gegeben, welche sie in die Haltung von Erzählern brachten.« (AM, S. 79; Herv. im Orig.) Was sind Brückenverse? Es sind Erzählpartikel, die, ähnlich wie Zwischentitel, allgemeine Handlungselemente beschreiben. Sie werden aber von den Schauspielenden selbst gesprochen. So spricht etwa Helene Weigel bei ihrem ersten Auftritt als Antigone, wenn sie die »Spielfeldgrenze« übertritt, folgende Verse: »Aber Antigone ging, des Ödipus Kind, mit dem Krüge / Staub aufsammeln, damit Polyneikes' Leib zu bedecken / Den der erzürnte Tyrann vor die Vögel und Hunde geworfen.« (AM, S. 79) Hier wird die Grundlage der Fabel, Antigones Totengedächtnis gegenüber Kreons Bestattungsverbot, erzählend vorgebracht. Die Figur soll sich selbst moderieren und eine zeigende Distanz aufbauen. Denn »[d]ie so eingeleitete Rede oder Verrichtung bekommt dann den Charakter der näheren Ausführung, und die restlose Verwandlung des Schauspielers in die Figur wird verhindert: der Schauspieler zeigt.« (AM, S. 79)

Zunächst sind die von Brecht verfassten Brückenverse ein Instrument der Probe und werden von den Schauspielenden laut gesprochen, danach bisweilen von Inspizienten aufgesagt und zuletzt als stille Rezitation in den schauspielerischen Habitus verlegt.⁶⁷ Als »pädagogisches Experiment« für die Schauspie-

65 Vgl. Hellmut Flashar, Aristoteles und Brecht, in: *Poetica* 6 (1974), S. 17–37, hier S. 28 f.

66 Hans-Thies Lehmann, Fabel-Haft, in: *Brecht lesen*, hg. von dems., Berlin 2016, S. 147–164, hier S. 160.

67 Die Brückenverse erhielten dadurch den Status von »Vortexten« der Probe. Vgl. Wüthrich, *Die »Antigone«* des Bertolt Brecht, S. 156 f.

lenden sind sie jedoch nur mäßig erfolgreich.⁶⁸ Eher ist das Schreiben der Brückenverse für Brecht eine veritable Stilübung im Umgang mit den formalen Herausforderungen des Stückes.⁶⁹ Die Handlung narrativ zu ordnen, stilistische Register zu schärfen und die Identifikation der Schauspielenden mit ihren Figuren moderat zu halten, ist jedoch die variable Funktion der Brückenverse. Tatsächlich erhalten sie im *Antigonemodell* noch eine weitere Funktion. Sie werden als Bildunterschriften genutzt: »Die Brückenverse sind als Beschriftungen unter den Bildern abgedruckt, aus denen sie passend ausgeschnitten werden müssen.« (AM, S. 80) Die Aufforderung zum Ausschneiden der Verse spiegelt die Praxis des Probens bei Brecht wider, denn er schreibt die Verse immer wieder um und lässt sie in die jeweiligen Textbücher einkleben.⁷⁰ In der ersten Druckfassung des *Antigonemodell* sind die Brückenverse zwischen den Fotografien so angeordnet, dass sie als verbindende ›Brückenköpfe‹ zwischen den Bildern fungieren und ein Narrativ zwischen den Aufnahmen entwickeln (vgl. Abb. 5).⁷¹

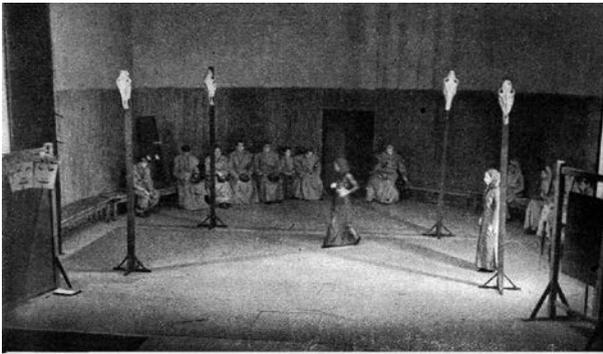
Damit erhalten die Schriftstücke selbst ein Nachleben als Material der Dokumentation. Die narrativen Möglichkeiten der so umfunktionierten Brückenverse im *Antigonemodell* lassen sich besonders deutlich entlang eines Motivs verfolgen: dem Verhängnis. Dies beginnt bereits im Vorspiel. Zwar ist dieses von der Probepraxis der Brückenverse ausgenommen, weil das spätere Spielfeldmodell hier noch nicht die Bühne prägt. Es werden jedoch ebenfalls episodierende Einschübe genutzt, die eine analoge Erzähltechnik der Selbstmoderation etablieren und als Brücke zwischen Bild und Text im *Antigonemodell* fungieren. Die im *Antigonemodell* eingefügten Bildunterschriften des Vorspiels beginnen mit der Frage nach der das Stück in Gang bringenden, offenstehenden Türe (›Schwester, warum steht unsre Türe offen« (AM, S. 85)). Sie enden mit dem Eintritt eines SS-Soldaten und der Gewissheit, dass der Bruder desertierte und daraufhin erhängt wurde. Die Verbindung des Vorspiels zur *Antigone* gelingt

68 »Die berühmten Brückenverse von Brecht als Hilfsmittel ausgedacht, um den Schauspieler von der neutralen Zone in die des Spielfeldes zu führen – Brecht brachte fast täglich deren neue auf die Proben –, waren ein pädagogisches Experiment, mit dem die Schauspieler mit Ausnahme der Brecht-gewohnten Weigel nichts Rechtes anzufangen wußten.« Hans Curjel, Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948, in: Brechts Antigone des Sophokles, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1988, S. 187–193, hier S. 190 f.

69 Brecht sah sie in einer Nähe zu seinem Versuch, das *Kommunistische Manifest* in Hexametern neu zu schreiben. Vgl. J, S. 259.

70 Wüthrich, Die »Antigone« des Bertolt Brecht, S. 156–158.

71 Im späteren *Antigonemodell* beim Berliner Ensemble werden sie dagegen als vereinzelte Bildunterschriften verwendet.



Aber Antigone ging, des Odipus Kind, mit dem Krüge
Staub aufzusammeln, damit Polyneikes' Leib zu bedecken,
den der errönte Tyrann vor die Vögel und Hände geworfen.

Und Ismene, die Schwester, betraf sie beim Sammeln des Staubes.



Abbildung 5: Brückenverse der ersten Szene, *Antigonemodell* 1948,
hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 19

nun nicht einzig über die Analogien der Figurenkonstellation – zwei Schwestern und der verstorbene Bruder –, sondern durch eine Erzähltechnik der Bildbeschriftung, welche das Motiv des Verhängnisses forciert. Denn die beiden Schwestern erkennen den Tod ihres Bruders wie folgt: »Schwester, sie haben gehängt ihn / Drum hat er laut nach uns geschrien.«⁷² Exakt dieser Satz wird als

72 Bertolt Brecht, *Die Antigone des Sophokles*, in: Ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 8: Stücke 8, bearbeitet von Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1992, S. 193–242, hier S. 198.

Bildunterschrift im Modell verwendet (vgl. Abb. 6) und um eine Einstellung ergänzt, in welcher eine der Schwestern dem SS-Mann entgegnet: »Meinen Bruder laß ich nicht hängen / Weil er aus eurem Krieg gegangen.« (AM, S. 89) Eingeleitet wird damit Brechts Änderung der *Antigone*-Handlung, in welcher Polyneikes zum Deserteur avanciert, der sich dem Angriffskrieg gegen Argos widersetzt und damit entgegen der sophokleischen Vorlage nicht im Zweikampf mit seinem Bruder Eteokles fällt. Zu einem Zusammenhang gebündelt werden diese Änderungen im Motiv des Erhängens, das sich im nicht »hängen lassen« der Schwestern fortführt und als »Verhängnis« deren Leben prägt.

Noch vor dem ersten Auftritt als Antigone nutzt Helene Weigel sodann einen Brückenvers, der dies aufgreift: »Vor Vers 1 sagt die Weigel: Bitter beklagte Antigone da der Brüder Verhängnis.« (AM, S. 80) Auf diese Weise wird das Schicksal der Figuren eben nicht als göttliche Fügung, sondern als Verhängnis durch Handlungen – hängen und nicht hängen lassen – erzählbar. Brecht nutzt die Motivik des Verhängnisses, um den Zusammenhang von Handlungen und Konsequenzen, von Figuren und Räumen, aber auch von Bildern und Texten im Modell zu organisieren und zu erzählen. Tatsächlich wird dies auch am Schluss des Stückes und des Modells wieder prominent aufgegriffen. Kreon erhält durch einen Botenbericht Kunde von der Niederlage seiner Armee bei Argos. Er selbst gab zuvor den Befehl, dass »Polyneikes Flucht geahndet« und er »öffentlich gehängt« werden solle.⁷³ Während Kreon offenen Auges in sein Verderben läuft und Theben opfert, folgt ihm der Chor der Alten. In der Hölderlin'schen Übersetzung leitet Kreon die eigene Familientragödie noch aus einer unglückseligen Schicksalsfügung ab.⁷⁴ Bei Brecht kommentiert der Chor dagegen den abschließenden Zerfall wie folgt: »Denn kurz ist die Zeit / Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie Hinzuleben, undenkend und leicht / von Duldung zu Frevel und / Weise zu werden im Alter.«⁷⁵ Das Verhängnis wird zur abschließenden Klammer und zum Erzählstrang der Bearbeitung.⁷⁶ Zeit zerrinnt nicht und lässt sich nicht »hinleben«, sondern erweist sich

73 Brecht, *Die Antigone des Sophokles*, S. 236 f.

74 »Denn alles Schiefe hat / Hier in den Händen und hier mir auf das Haupt / Ein wüst Schicksal gehäufet.« Friedrich Hölderlin, *Antigonae*, in: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2, S. 859–912, hier S. 912.

75 Brecht, *Die Antigone des Sophokles*, S. 241.

76 Für Hellmut Flashar ist gerade dieser Wechsel vom Schicksal zum Verhängnis unverstänlich, scheint dieser doch der gesamten »Durchrationalisierung« und der Kritik des Schicksalhaften zu widersprechen. In der Motivik des »Hängens« als gewaltvollem Zusammenhang scheint dies jedoch nachvollziehbar. Hellmut Flashar, *Durchrationalisieren oder Provozieren? Brechts »Antigone«, Hölderlin und Sophokles*, in: *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*. Festschrift für Karl Maurer

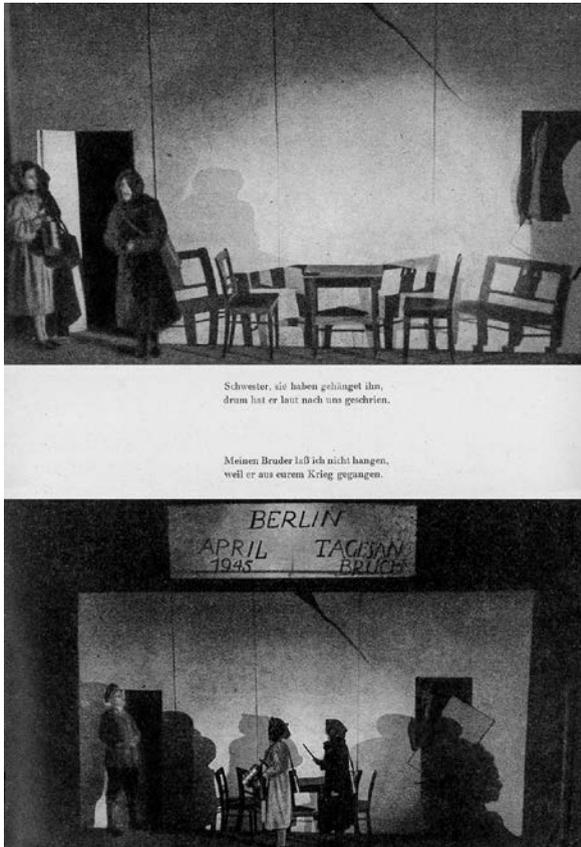


Abbildung 6: Vorspiel der *Antigone*, *Antigonemodell* 1948,
hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 17

als kraftvolle Dynamik eines Nachlebens menschlicher Handlungen und Gewalten. Auf diese Weise knüpft Brecht nicht nur einen dramatischen Knoten, sondern einen Erzählstrang seines Modells: Das Verhängnis der Antigone wird ikonisch vorgeprägt durch den am »Fleischerhaken« hängenden Bruder und gleichzeitig als Zusammenhang von Bildern, Bühne und Text, von Brückenversen, Erzählhabitus und dokumentierendem Zeigen zum Modell des Stückes.

zum 60. Geburtstag, hg. von Ilse Nolting-Hauff und Joachim Schulze, Amsterdam 1988, S. 394–410, hier S. 408.

IV. Zukunftskalkül und Nachleben

Ich wende mich abschließend dezidiert der Thematik des Nachlebens im *Antigonemodell* zu. Denn das Modellbuch als Format erweist sich für Brecht und Berlau als ein zukunftsträchtiges. Am Berliner Ensemble wird die Erstellung und Nutzung von Modellbüchern zur obligatorischen Probepraxis.⁷⁷ Daneben erweist sich das *Antigonemodell* als ein erstes Kontrollinstrument für zukünftige Inszenierungen des Stückes. Als »verpflichtendes Aufführungsmodell« ist der »Vorschlag, ein Modell zu benutzen«, mit einem mehr als bloß sanften Zwang versehen (AM, S. 75 f.). Doch worin genau liegt die Verpflichtung eines »verpflichtenden Aufführungsmodells«? Welches Nachleben verlangt und gestaltet das *Antigonemodell*?

Zunächst ist es eine Verpflichtung zur »neue[n] Spielweise« des epischen Theaters, die eine völlig »freie Gestaltung« des Stückes unterbinden soll (AM, S. 75). Das epische Theater – seine schauspielerischen Techniken, Probepraktiken und sein Bühnenbau – werden hier zur verpflichtenden Arbeitsweise.⁷⁸ Es ist darüber hinaus aber auch die Praxis des Modellbuchs selbst, dessen Benutzung sowie der Akt des Fortschreibens, Dokumentierens und weiteren Modellierens, die eingefordert wird: »Die Abänderungen, richtig vorgenommen, haben selber modellhaften Charakter, der Lernende verwandelt sich in den Lehrer, das Modell ändert sich.« (AM, S. 77) Die Verpflichtung des *Antigonemodells* liegt nicht in der bloßen Nachahmung, sondern in der eingeforderten Auseinandersetzung mit dem dokumentierten Arbeitsmaterial und seinen möglichen Weiterentwicklungen: »Auf der Entwicklung liegt das größte Gewicht« (AM, S. 77). Verpflichtend ist daher weniger das Modell selbst, sondern der Akt des Dokumentierens und die Entwicklung des Stückes als Modell.

Das Nachleben von Brechts *Antigone* wird als Modell in einer ambivalenten Konfiguration von Bewahrung und Erneuerung situiert. Das *Antigonemodell* und sein Kalkül beanspruchen, die Zukunft des Stückes und sein Nachleben mitzugestalten, ohne es abschließend kontrollieren zu können. Doch aus der Gegenwart der Theaterarbeit und der Entwicklung des Modells soll ein semiotisches Kalkül für zukünftige Inszenierungen resultieren. Als »preview« bietet es Einblick in Zukünftiges. Diese Thematik findet sich auf der Ebene des Stückes

77 David Barnett, *Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance*, London 2015, S. 169.

78 Jörg Wilhelm Joost, *Antigonemodell* 1948, in: *Brecht-Handbuch*, Bd. 4, hg. von Jan Knopf, Stuttgart und Weimar 2001, S. 330–341, hier S. 336.

in der Figur des blinden Sehers Tiresias beispielhaft reflektiert. Er ist die zentrale Figur einer prognostischen Semiotik. Denn seine blinde Seherfähigkeit während der feierlichen Bacchanalien offenbart die prekäre Lage der thebanischen Armee und die bevorstehende Niederlage Kreons. Tiresias erhält seine Einsichten dabei gerade aus der Unmöglichkeit einer Prognose. Nachdem die Feuerstellen keinerlei Zeichen in ihren Flammen und ihrem Rauch liefern, schließt er daraus: »Dies wär der zeichenlosen Orgien tödliche Erklärung: / Du Kreon bist's, durch den die Stadt erkrankte. Denn die Altäre sind und Feuerstellen / Entweiht von Hund und Vogel, die sich sättigten / Vom unschicklich gefallnen Sohn des Ödipus.«⁷⁹ Nicht das Feuer, sondern die sich am Leichnam sättigenden Streuner dienen dem Tiresias als Zeichen für Kreons Vorgehen. Gleich im Anschluss erkennt er in Kreons Silberangebot einen Bestechungsversuch, den er als Zeichen seiner *tyrannis* deutet, und erblickt im geschäftigen Treiben Thebens die Anzeichen des fehlschlagenden Kriegszugs:

Da ich ins Zukünftige / Wie du mir sagst, nicht schauen kann, muß ich /
 Ins Jetztige und Vergangene sehn und bleib / In meiner Kunst so und ein
 Seher. Zwar, ich seh / Nur, was ein Kind sieht: daß den Siegessäulen / Das
 Erz recht dünn ist; sag ich: weil man noch / Viel Speere macht. Daß man
 fürs Heer / Jetzt Felle näht; sag ich: als käm ein Herbst. / Und daß man
 Fische dörrt, als gäb's ein Winterlager.⁸⁰

Im genauen und gleichzeitig ›kindlichen‹ Blick fußt Tiresias' semiotisches Kalkül. Er achtet auf das Unbeachtete seiner Gegenwart und Vergangenheit, um derart die Zukunft zu antizipieren: »Und hab ich so zurückgeschaut und um mich / Schaut ihr voraus und schaudert.«⁸¹ Die Richtigkeit seiner Deutung findet er in den schauernden Blicken des Gegenübers bestätigt.

Brecht baut den blinden Seher Tiresias als einen scharfsinnigen Beobachter auf: »Der Seher *Tiresias*, der im alten Gedicht der Mitwisser göttlicher Voraussicht ist, ist in der Bearbeitung ein guter Beobachter und deshalb in der Lage, einiges vorauszusagen.«⁸² Prognostische Weitsicht ist keine Gabe, sondern durch

79 Brecht, Die Antigone des Sophokles, S. 230.

80 Ebd., S. 231.

81 Ebd.

82 Bertolt Brecht, Anmerkungen zur Bearbeitung, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24: Schriften 4, Texte zu Stücken, bearbeitet von Peter Kraft, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1991, S. 350–353, hier S. 351. Herv. im Orig.

Aufmerksamkeit und semiotisches Geschick geprägt.⁸³ Doch mit dem Blick des Tiresias wird auch eine Perspektivierung für das Modellbuch geschaffen, in welcher aus den vergangenen und gegenwärtigen Zeichen der Theaterarbeit Anzeichen für zukünftige Inszenierungen und Möglichkeiten des Stückes sichtbar werden.

Um dieses prognostische Kalkül genauer zu situieren, lohnt es sich, die Umstände der Churer *Antigone*-Inszenierung zu berücksichtigen. Wie Brecht im *Arbeitsjournal* festhält, treffen während der Arbeit an der *Antigone* Zeitungsrezensionen der New Yorker Aufführung des *Galilei* ein. Ihr Echo ist verhalten. Auch vom Journalisten Armin Kesser muss sich Brecht die Frage gefallen lassen, »wie tief die Mißverständlichkeit meiner Stücke in ihnen steckt« (J, S. 263). Eine weitere Eintragung aus dem *Arbeitsjournal* kontrastiert diesen Vorwurf. Geschildert wird darin eine Episode während der amerikanischen Exilzeit. Hans Eisler kritisiert ausgehend von Brechts Anmerkungen, die er zum Beispiel zur *Dreigroschenoper* oder zu *Mahagonny* verfasst hatte, dessen Praxis der Kommentierung. Er hält sie für »zu positivistisch«, woraufhin Brecht sie als »technische Hinweise für die Aufführung« verteidigt und in ihnen »Bruchstücke einer Ästhetik des Theaters, die nicht geschrieben ist«, erblickt (J, S. 94). Gegen den Vorwurf rigider Sinnfestlegung seitens Eislers wehrt sich Brecht mit diesen »kleine[n] Proben einer fröhlichen Wissenschaft, [...] der Lust des Lernens und Probierens« (J, S. 94), welche das Unfertige gegenüber einem systematischen Anspruch profiliert.⁸⁴

Stellt man diese beiden Kritiken – Kessers Vorwurf der Missverständlichkeit und Eislers Vorwurf der positivistischen Kommentierung – einander gegenüber, so zeichnet sich eine zwiespältige Situation ab. Einerseits werden Brecht Unklarheiten, andererseits Überdeterminierungen vorgehalten. Beide Fremdwahrnehmungen müssen als Vorgeschichte des Konzepts eines verpflichtenden Ausführungsmodells bedacht werden.⁸⁵ Denn das Modell löst diesen Konflikt nicht, sondern trägt ihn im Kern aus: Unverständlichkeit soll durch präzise und begründete Ausgestaltung verhindert werden und gleichzeitig soll eine strikte,

83 Eine solche Profanisierung des Sehers hat Brecht bereit vor der *Antigone* reflektiert. In seinem als »Handgelenkübung« angelegten Stück-Entwurf *Strasse des Ministeriums* wird die Figur eines blinden Bettlers eingeführt, der sich als vorausschauender Beobachter des sich ankündigenden Krieges entpuppt. Brecht, *Journale 1938–1941*, S. 399 f.

84 Mosse, *Fragment und Modell*, S. 62.

85 Auch Klaus-Detlef Müller leitet Brechts Modelldenken aus der Praxis seiner Stückanmerkungen der 1920er Jahre ab. Vgl. Klaus-Detlef Müller, *Brechts Theatermodelle. Historische Begründung und Konzept*, in: Bertolt Brecht. *Actes du Colloque franco-allemand tenue en Sorbonne (15–19 novembre 1988)*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u. a. 1990, S. 315–332, hier S. 316.

positivistische Festlegung der gesamten Theaterarbeit im Sinne eines idealen Modells vermieden und stattdessen die Lust zur weiterführenden Darstellung, zum Probieren und Dokumentieren wie zur Modellierung hervorgerufen werden.

Dieser Versuch, beiden Vorwürfen auszuweichen, scheint in der Geschichte rund um das *Antigonemodell* zunächst in einen Pendelausschlag auf die Seite der Überdeterminierung zu münden. Brechts Vorgehen und das verpflichtende Aufführungsmodell werden als geradezu autoritär empfunden.⁸⁶ Dass die Entscheidung des Konflikts jedoch weniger eindeutig ist, lässt sich an einer Episode während der Proben erkennen, in deren Zentrum ein Stuhl steht. Im *Messingkauf* wird über Caspar Neher noch berichtet: »Wie sorgsam wählt er einen Stuhl, und wie bedachtsam placiert er ihn! Und alles hilft dem Spiel.«⁸⁷ Ein solcher alter Kolonialstuhl wird während der Probe zur *Antigone* zu einem entscheidenden Requisit, dessen Platzierung auch neben der Bühne von Interesse ist. Hans Curjel berichtet:

Die Gesten und Gänge regelte Brecht von einem sogenannten ›Kolonialstuhl‹ aus, einem niederen zusammenlegbaren Sessel, wie er früher in den englischen Kolonien von Verwaltern und Militärs benutzt wurde. Brecht hatte sich in Zürich für ihn begeistert. Als der Stuhl während einer der ersten Proben in Chur ankam, wurde eine halbe Probe dafür verwendet (aber nicht verschwendet), ihn in einer Mischung von Bastelei und Zeremonie zusammensetzen und seine verschiedenen Sitzqualitäten auszuprobieren. Der Stuhl, außer den wenigen realistischen Möbeln des Vorspiels das einzige Möbel der ›Antigone‹-Bühne, diente zugleich dem König Kreon als Thron. Mit seiner Verwendung als Regiestuhl identifizierte sich Brecht in gewisser Beziehung mit Kreon.⁸⁸

Der Stuhl manifestiert die zentrale Ambivalenz des Modellanspruchs: Er ist als Thron Herrschaftsinstrument des Tyrannen und symbolisiert eine gewaltvolle Verwaltung und Administration; gleichzeitig ist er ein Gegenstand, an dem sich die »Bastelei« entzündet und an dem »verschiedene Sitzqualitäten« ausprobiert werden können. Die Identifikation mit Kreon verweist auf die restriktive Gewalt der eigenen Theaterpraxis, die Brecht bisweilen selbst registriert: »In der Tat scheint es die hauptsächliche Wirkung einer Produktion wie der mei-

86 Werner Frick, »Die mythische Methode«. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen 1998, S. 500.

87 Brecht, *Der Messingkauf* [1939–1955], S. 854.

88 Curjel, *Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948*, S. 191.

nen heute zu sein, soviel wie möglich vom Theater niederzureißen und zu ruinieren.« (J, S. 256) Brecht äußert dies im Gestus der Erneuerung. Im Einfall des Alten soll das Neue entstehen. Aber es erhält sich ein Restzweifel, inwieweit dieser Moment des Einfallens auch im Rahmen seiner eigenen Stücke zukünftige, unvorhergesehene und bisweilen auch destruktive Kräfte entfachen wird. Die Denkfigur des Modells und die Praxis der Modellbücher eröffnen nicht die Lösung für ein gesichertes und kontrolliertes Nachleben der Stücke. Eher markieren sie einen Rahmen, in dem der widersprüchliche Anspruch von Dauer und Erneuerung sich als eine Praxis der Dokumentation nachvollziehen lässt: als Projekt, das Einfallende festzuhalten. Das *Antigonemodell* lässt sich als ein Format verstehen, welches in seiner Machart und im Vorgang des Dokumentierens die Spannungen und Konflikte ›langdauernder Werke‹ und ihres Nachlebens reflektiert und austrägt.