

Silke Felber, Wera HIPPESROITHER (Hrsg.)

# Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart





Forum

## Modernes Theater

Schriftenreihe I Band 57

---

begründet von Günter Ahrends (Bochum)  
herausgegeben von Christopher Balme (München)

Silke Felber / Wera HIPPESROITHER

# **Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart**

narr\f  
ranck  
e\atte  
mpto

Umschlagabbildung: *Orestea (una commedia organica?)*, Romeo Castellucci / Società Raffaello Sanzio, 2015 © Guido Mencari

© 2020 • Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 • D-72070 Tübingen  
[www.narr.de](http://www.narr.de) • [info@narr.de](mailto:info@narr.de)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-8233-8436-6 (Print)  
ISBN 978-3-8233-0243-8 (ePub)

# Inhalt

## Einleitung

Figurationen des Tragischen

Antigones Nachleben

## Figurationen des Tragischen

Palimpseste für ein Theater der Gegenwart

( 1 ) Hegel

( 2 ) Heiner Müller

( 3 ) Aristoteles

( 4 ) Zusammenfassung und Thesen

( 5 ) Spuren des Tragischen: Einige Beispiele

Inmitten von Satyrn, Boten und lebenden Toten

I

II

III

„Wir bitten nicht, wir fordern“

Fremdheit in Mythos und Tragödie

Hikesia und Asylon im Theater der Tragödie

Annäherungen zwischen Theater und Asyl

Flucht, Fremdheit und Asyl bei Einar Schleaf

Asylanten 89 - „Wir bitten nicht, wir fordern“

Gott/Schutz-Befohlen

Einzelne und ihre Umgebung

Genealogie, Gründung und deren Ende

Das Ritual am Ort des Theaters

Installation als Matrix

Körper und Technè

Enden

Antigones Nachleben

What is Niobe to her?

Antigone Sr.

Das kreolisierte Tragische

I (unverwandte) VERWANDTSCHAFT

II FIGUREN (statt Menschen)

III (vibriierende) KLAGEN

Antigone wirbelt Staub auf

Antigone als Figur ohne Grund

Bodenlosigkeit als Ortlosigkeit

Kopís / kónis

Antigones Nachkommen

Antigone in New York

Nirgends in Friede. Antigone

Die drei Leben der Antigone

Drei Formen postmoderner Tragik

Antigones erstes Leben: Widersprüche zwischen

Projektskizze und Text

Antigones zweites Leben: Überleben und

Monstrosität

Antigones drittes Leben: das thebanische Lehrstück

vom (nicht immer erklärten) Einverständnis

Das Stück als politische Diagnose und Theorie des

Tragischen

Konturen einer möglichen Inszenierung

Wiederkehr des Tragischen?

Tragödie<sup>3</sup>

...KOMM MIT REINIGENDEM FUSS

1

2

3

4

5

6

Der Untergang des Tragischen in zeitgenössischen

Inszenierungen attischer Tragödien

„Tragik“ - ein tauglicher Begriff?

Die weg-inszenierte „Tragik“ - zwei Beispiele

„Tragik“ und Theater-Spiel - ein Gegenmodell

„Tragik“ als diagnostische Sonde in den

Sozialwissenschaften

Fazit - Funktionen des Tragik-Begriffs heute

Zäsur „Europa“; und wieder eine Tragödie?

Das mediale Framing von Empire

Euripides' Medea und Aischylos' Orestie als

Zäsuren europäischer Geschichte

Die Medea-Zäsur

Die Orestie-Zäsur

Die Zäsur der geteilten Trauer

Eine medienkritische Reflexion über die

Gemeinschaft Europas

Transzendenz der Tragik

Tragödienspuren

Die tragische Dialektik im globalen Kapitalismus

Vergegenwärtigung der Vergangenheit

Exemplarische Darstellung des Tragischen

Furcht, Mitleid und Katharsis

Die Überschreitung des Tragischen im Realtheater

Gegenwart und Zukunft der Tragödie

Der Anfang der Geschichte

I.

II.

III.

IV.

V.

## Einleitung

Silke Felber (Universität Wien), Wera HIPPESROITHER (Universität Wien)

Spätestens seitdem Weltgesundheits- und Wirtschaftskrisen, Terrorbekämpfung, Massenflucht und Migration gravierende globale Herausforderungen darstellen, erweist sich die von der Theaterwissenschaft bereits seit geraumer Zeit postulierte Wiederkehr des Tragischen im Theater der Gegenwart<sup>1</sup> als unübersehbar. Die inflationäre Bezugnahme auf Aischylos, Sophokles und Euripides mag auf den ersten Blick erstaunen, tatsächlich aber verweist sie auf ein wiederkehrendes Phänomen. Folgt man Walter Benjamin, so erfreuen sich Tragödienbearbeitungen insbesondere in „Zeiten des Verfalls“<sup>2</sup> großer Beliebtheit. Eben jenem Verfall scheint auch die dramaturgische Partikularität der Fragmentiertheit geschuldet, die wir angesichts der gegenwärtigen produktiven Rückgriffe auf das Tragische ausmachen können. So zeichnen sich aktuelle Befragungen des Tragischen tendenziell durch einen zersetzenden oder aber schichtenden Umgang mit den antiken Referenztexten aus. Die alten Texte werden überschrieben, gesampelt, mit anderen sogenannten „Klassikern“ quergelesen oder aber radikal verdichtet. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang etwa an Arbeiten von Volker Braun (*Demos. Die Griechen. Die Putzfrauen*, 2015), Anne Carson (*Antigonick*, 2012), Elfriede Jelinek (*Am Königsweg*, 2017 und jüngst *Schwarzwasser*, 2020), Ewald Palmeshofer (*die unverheiratete*, 2014), Yael Ronen (*Antigone*, 2007), Roland Schimmelpfennig (*Die Bakchen*, 2016) oder Lot Vekemans (*Zus van*, 2005). Zudem stechen Stückentwicklungsprozesse ins Auge, die sich aus der

kombinierenden Befragung unterschiedlicher (historischer) Tragödienbearbeitungen konstituieren, wie es etwa Produktionen von Felicitas Brucker (*Ödipus*, 2015), Romeo Castellucci (*Ödipus der Tyrann*, 2015), Jan Fabre (*Mount Olympus*, 2015), Stephan Kimmig (*Ödipus Stadt*, 2012), Martin Kušej und Albert Ostermaier (*Phädras Nacht*, 2017), Ersan Mondtag (*Iphigenie*, 2016), René Pollesch (*Bühne frei für Mick Levcik!*, 2016) oder ZinA Choi (*Iphigenia in Exile*, 2016) tun.

Wie aber wird das Tragische aktuell in den Aufführungskünsten erfahrbar gemacht? Welche ästhetischen Verfahren und künstlerischen Praktiken kommen dabei zum Einsatz? Wie verhalten sich gegenwärtige Tragödien-Befragungen zum „Gestus einer allegorischen Zertrümmerung des antiken Vorbilds“,<sup>3</sup> der den Tragödienfragmenten Hölderlins, Kleists und Büchners eingeschrieben ist? Wie gehen das Theater und die dafür entstehenden Texte in der Nachfolge Einar Schleefs ganz aktuell mit der „verschütteten Geschichte des Chors“<sup>4</sup> um und welche Rückschlüsse lassen sich daraus hinsichtlich eines Denkens von Gemeinschaft und Individuum ableiten? Wie wirkt sich die gegenseitige Einflussnahme von performativer Praxis und philosophischer Theorie in Hinblick auf den Tragödienbegriff aus? Eignet sich der Terminus des Postdramatischen noch für die Beschreibung gegenwärtiger künstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Tragischen?

Die hier skizzierten Überlegungen bildeten den Ausgangspunkt einer interdisziplinär angelegten Tagung, die Expert\*innen und Nachwuchswissenschaftler\*innen aus den Bereichen der Theater- und Tanzwissenschaften, der Literaturwissenschaften und der Philosophie im Herbst 2017 in Wien versammelte. Die Veranstaltung war Teil des FWF-Projekts *Dramaturgies of the (Dis-)Continuative* und

wurde in Kooperation mit dem Forschungszentrum S:PAM (Studies in Performing Arts and Media) der Universität Gent, dem Künstlerhaus Wien und dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien ausgetragen. Ausgewählte Beiträge dieser Tagung sind in diesem Band enthalten.

## Figurationen des Tragischen

Die erste Gruppe der Beiträge wird von Ulrike Haß eröffnet, die sich dem Begriff des Palimpsests widmet und die Technik des Überprägens in Zusammenhang mit mehrbödigen Oberflächen und Stellplätzen bringt, um sich dem Prinzip des *In-Situ* zu nähern. Ausgehend von Tragödien-Definitionen von Hegel über Aristoteles bis Heiner Müller macht Haß Spuren des Tragischen bei Pier Paolo Pasolini und Tino Sehgal aus. Silke Felber befasst sich in ihrem Beitrag mit tragischen Figurationen der Durchquerung. Sie stützt sich hierfür nicht nur auf Tragödientexte und Satyrspiele, sondern konsultiert darüber hinaus auch antike Vasenmalereien. Ausgehend von diesem Material untersucht sie das Nachleben von Satyrn, Boten und im Limbus der Unentschiedenheit weilenden Schutzsuchenden in Elfriede Jelineks Tragödienfortschreibungen. Der Topos der Schutzsuche steht auch im Zentrum der Beiträge von Patrick Primavesi und Bernhard Greiner. So nähert sich Patrick Primavesi mit den *Schutzflehenden* des Aischylos einer tendenziell wenig rezipierten, unter dem Eindruck der Flucht- und Migrationsdebatte aber aktuell intensiv bearbeiteten bzw. viel gespielten Tragödie. Im Zentrum seiner Ausführungen stehen Jelineks *Die Schutzbefohlenen* und Einar Schleefs 1986 uraufgeführte Produktion *Mütter*, die Aischylos' *Sieben gegen Theben* und Euripides' *Die Bittflehenden* miteinander verknüpft. Auch Bernhard Greiner widmet sich Aischylos' Tragödienfragment *Die Schutzflehenden* und dessen Jelinekscher Fortschreibung. Mit Heidegger als Ausgangspunkt und unter besonderer Berücksichtigung der chorischen Passagen geht er zunächst auf die in Jelineks Text wesentliche Kategorie des „Da-Seins“ ein, um

dann die philologischen Hintergründe der um Schutz flehenden, diffusen Sprechinstanz der *Schutzflehenden* zu erläutern. Den Abschluss des Kapitels bildet der Beitrag von Inge Arteel, die sich mit Susanne Kennedys und Markus Selgs multimedialer Installation *Medea.Matrix* befasst. Arteels Analyse konzentriert sich auf das Verhältnis von Einzelfigur und Gruppe und zeigt in beeindruckender Weise, wie Kennedy und Selg die gewaltvolle Verstoßung Medeas mit Konflikten um Prokreation, Sexualität, den weiblichen Körper und christliches, genealogisches Denken engführen.

## Antigones Nachleben

Die Aufsätze des zweiten Abschnitts reagieren auf ein auffallend großes Interesse, das der Figur der Antigone gegenwärtig von Theater- und Tanzschaffenden, aber auch von Philosoph\*innen entgegengebracht wird. Den Auftakt macht ein Beitrag von Freddie Rokem, der sich ausführlich mit der mythologischen, von der Antigone-Forschung bislang wenig beachteten Figur der Niobe befasst und äußerst wertvolle Ansätze für weiterführende Untersuchungen liefert. Nicole Haitzinger und Julia Ostwald widmen sich der Figur der *Antigone Sr.* in Trajal Harrells *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*. Die Autorinnen führen den Begriff des *kreolisierten Tragischen* ein und erläutern anhand einer Bewegungsanalyse, wie Spuren der Sophokleischen Tragödie in einem zeitgenössischen Kontext mit amerikanischer Kolonialgeschichte, Voguing und Postmodern Dance verknüpft werden. Wera Hippenroither geht von Jette Steckels Burgtheater-Inszenierung (2015) aus und erläutert anhand der räumlichen Gestaltung der Inszenierung, warum Antigone weit mehr ist als die antagonistische Figur, als die sie bislang gemeinhin aufgefasst worden ist. Der Begriff des Staubs dient Hippenroither dabei als Ausgangspunkt einer Argumentation für eine ortlose Antigone fernab von Dichotomien. Artur Pełka liest Janusz Głowackis *Antigone in New York* (1992) mit Slavoj Žižeks *Die drei Leben der Antigone* (2015) sowie Darja Stockers *Nirgends in Friede. Antigone* (2016) gegen, um unter Berücksichtigung einer politischen und genderspezifischen Perspektive Strategien zu skizzieren, die es ermöglichen, den Mythos ins Gegenwartstheater zu transferieren. Pełka macht in diesem

Zusammenhang den Begriff der Nachkommen stark, um die ästhetische sowie politische Wandelbarkeit des Antigone-Stoffes zu unterstreichen. Auch Lisa Wolfson widmet sich Žižeks Antigone-Bearbeitung und befragt dessen Wahl eines Tragödientextes als Modus philosophischer Überlegungen. Wolfson ergänzt die Hegelsche Konflikttheorie um Lacans Aufzeichnungen zur Tragik und Überlegungen zu postmoderner Politik, um zu erläutern, wie Žižek das Konzept der Tragik für eine politische Diagnose fruchtbar macht.

Wiederkehr des Tragischen?

Der dritte Abschnitt wird von Annika Rink eingeleitet, die im Rekurs auf aktuelle, dem Exzess frönende Tragödien-Projekte von Karin Beier, Jan Fabre und Ullrich Rasche von einer Potenz des Tragischen spricht und dabei sehr plastisch beschreibt, wie sich der damit einhergehende Modus der Überschreitung explizit gestaltet. Sebastian Kirsch widmet sich dem wohlbekannt in Aristoteles' *Poetik* eingeführten Begriff der Katharsis und denkt diesen mit der Foucaultschen Sorgetechnik zusammen. Ausgehend von der Frage, wer sich denn wovon reinige und welche hygienischen Implikationen die Katharsis mit sich bringe, eröffnet Kirsch die mannigfaltigen medizinischen, moralischen, rituell-sakralen und wirkungsästhetischen Dimensionen dieses tragischen Schlüsselterminus. Lutz Ellrich geht mit Jean-Luc Nancy von der Hypothese aus, dass der Tragödienbegriff längst einer Trivialisierung zum Opfer gefallen ist. Seine Spurensuche im Gegenwartstheater führt Ellrich zu der Einsicht, dass Tragik im Gegenwartstheater schlicht abwesend oder aber „weg-inszeniert“ sei. Gleich zwei Beiträge dieses Bandes befassen sich mit dem Schaffen des Schweizer Theatermakers Milo Rau. Stella Lange konzentriert sich

auf Raus Produktion *Empire*, die 2016 zur Uraufführung gebracht worden ist. Unter Berücksichtigung des medialen Framings und der unterschiedlichen Sprechinstanzen, die in der Inszenierung zur Anwendung kommen, geht sie auf den Begriff der Zäsur ein, den sie mit der Medea-Figur verknüpft und vor allem in der Kombination von Videosequenzen und Spiel ausmacht. Asmus Trautschs Untersuchung wiederum berücksichtigt sämtliche bislang entstandene Arbeiten Milo Raus. In seinem Beitrag setzt er die Spuren des Tragischen, die er in Raus Werken ausmacht, in Bezug zu heutigen Implikationen des globalen Kapitalismus und stellt daran anschließend Fragen nach Handlungsfähigkeit, Schuld und Mitleid. Beschlossen wird der Band von einem Beitrag David Krychs, der die Theatergeschichtsschreibung und deren gängige Narrative im Rückgriff auf einen äußerst humorvollen Zugang einer kritischen Revision unterzieht. Auf der Suche nach einem Ursprungsnarrativ der Theaterwissenschaft geht Krych von historischen Zeugnissen aus und stellt Fragen zum Verhältnis von Anthropologie und Historiographie sowie von Tragischem und Alltagsrealität.

Als Herausgeberinnen hoffen wir, mit diesem Band Impulse für zahlreiche weiterführende wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Tragischen zu geben und wünschen all unseren Leser\*innen eine inspirierende Lektüre.

Wien, Sommer 2020  
Hippesroither

Silke Felber und Wera

# Figurationen des Tragischen

## Palimpseste für ein Theater der Gegenwart

Ulrike Haß (Universität Bochum)

Da Beschreibmaterialien, entweder das Pergament aus Tierhäuten oder Papyrus aus dem getrockneten und gepressten Mark von Pflanzenstengeln, im Mittelalter sehr kostbar waren, wurden sie mehrfach verwendet. Dafür wurde das Geschriebene abgekratzt oder abgewaschen. Als Tintenkiller kam auch Zitronensäure zum Einsatz. Dabei blieben jedoch Spuren der antiken oder frühmittelalterlichen Originaltexte erhalten, die man sehr viel später wieder sichtbar zu machen versuchte. Im frühen 20. Jahrhundert wurde der Priester Erich Dold aus der Erzabtei Beuron zu einem der ersten Fachleute für die Sichtbarmachung gelöschter Schriften auf Pergament. Er entwickelte die sogenannte Fluoreszenzphotografie weiter, ein Verfahren, bei dem das Material elektronisch angeregt wird, für kurze Zeit zu fluoreszieren, also Licht abzugeben.

Doch der Begriff des Palimpsests steht nicht nur für die vormalige Schrift unter einer Schrift, er steht auch für den Vorgang des Palimpsestierens, des Wiederbeschreibens. Er gilt sowohl für das Überprägen alter Strukturen als auch für das Durchprägen vormaliger Strukturen in einer Gegenwart. Der Vorgang selbst gilt, das ist sein nächstes Merkmal, für Oberflächenphänomene wie Papier, Häute oder Stoffe. Unter dem Aspekt des Palimpsests geraten diese Oberflächen zu doppel- oder mehrbödigen Räumen. Prägevorgänge bezeichnen auch in der Biologie, Psychologie und den Sozialwissenschaften

Oberflächenphänomene, zu denen so verschiedene Objekte und Bereiche wie Umwelteinflüsse oder individuelles Verhalten oder die reversible Prägung beziehungsweise die reversible Modifikation der DNA gezählt werden.

Überprägen oder Durchprägen – in beiderlei Richtungen zeigt uns der Begriff des Palimpsests an, dass es sich bei den Oberflächen, auf denen etwas zur Erscheinung gelangt, nicht um trennscharfe Grenzen im Sinne von Entweder-Oder-Strukturen handelt. Diese Oberflächen trennen keine Vergangenheit von einer Gegenwart ab, kein Außen vom Innen, kein Vormaliges vom Hier und Jetzt. Der Begriff des Palimpsests sagt uns, dass es sich bei Oberflächen um Übergangszonen handelt, um mehrbödige und ausgedehnte Objekte, die summarisch und in einer anderen Sprache auch *res extensa* genannt wurden.

Wir müssen den Begriff der Oberfläche absolut ernst nehmen. Er wird für die Modernen sukzessive bedeutsam, die ihn auf Räume ohne die Dimension der Tiefe beziehen, auf Äußerliches ohne Innerlichkeit oder auch auf eine Weltweite, deren Draußen weltimmanent wird. Der Begriff der Oberfläche ist entsprechend weit zu fassen. Er bezieht sich auf die Sphäre, in der Sichtbares genauso gut wie Akustisches, Sprachliches, Gedankliches, Emotionales und Affektives hervortritt. Der Begriff der Oberfläche, dem kein Gegenbegriff eines Inneren mehr zugeordnet werden kann, ist über diese Äußerungsmaterialien hinaus auf Personen und Dinge ganz allgemein zu beziehen. Unter dem Aspekt der Oberfläche werden Personen und Dinge in ihren horizontalen Verflechtungen wahrnehmbar. Das Prinzip ihrer Situierung tritt hervor, ihr Vorhandensein in Um- und Mitwelten, ihre Einbettung. Damit ist ein *In-situ*-Prinzip angesprochen: *in situ* heißt *In-Situationen-(zu)-Sein*. Dieses situative Verständnis setzt sich heute, beziehungsweise in der Moderne an die Stelle eines vormaligen *In-der-Welt-*

*Seins*, das sich letztendlich auf die Idee der Selbstermächtigung des Menschen inmitten einer Welt stützt, die ihm zur eigenen Einrichtung und Selbstverwirklichung überlassen ist - wie dies mit paradigmatischem Gewicht Pico della Mirandolas Schrift *Oratio de dignitate hominis* im ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert festhält.<sup>1</sup>

Demgegenüber akzentuiert das *In situ* nicht das Machen und Verwirklichen, sondern eher ein passives Sich-einbezogen-empfinden und die Empfindung einer situativen Einbettung, sei diese nun gut oder schlecht.<sup>2</sup> Das *In situ* begrenzt das aktive Erzeugen auf ein vages Miterzeugen dieser Situation. Wir können nicht anders als Gelebte leben, als Gewusste wissen, als Gesprochene sprechen usw. Stets bezieht sich unsere Rede auf ein Vorgesprochenes, auf ein Vorgelautetes, auf ein Vorgedachtes und ist in dieser Weise nicht als erzeugende, sondern nur als mitzeugende Rede denkbar. Und nur als solche Mitzeugenden kommen wir vor, konkret und singular, und dehnen uns aus.<sup>3</sup>

Heiner Müller hat dieses Grundverhältnis, das in einer, sagen wir post-utopischen und global komprimierten Welt (die er scharf gesehen hat) als Selbstwahrnehmung und Empfindung des Eingebettet-seins immer expliziter wird, in einem späten Gedicht formuliert. In seiner absolut strengen Einfachheit gehört dieses kleine, sechszeilige Gedicht mit dem Titel *Altes Gedicht* einem Genre an, das sich mit der Bezeichnung „Gelegenheitsdichtung“ als originäres *In-situ*-Genre ausweist.

#### Altes Gedicht

Nachts beim Schwimmen über den See der Augenblick  
Der dich in Frage stellt Es gibt keinen anderen mehr  
Endlich die Wahrheit Daß du nur ein Zitat bist  
Aus einem Buch das Du nicht geschrieben hast  
Dagegen kannst Du lange anschreiben auf dem

Ausbleichenden Farbband Der Text schlägt durch<sup>4</sup>

Das Gedicht spricht vom Mitwissen eines vorgängigen Textes: Der Dichter, sein Schreiben, alles nur ein Palimpsest. Der vorgängige Text bricht in die Gegenwart des Gedichts ein, das sich in diesem Moment abbricht, ohne jedoch aufzuhören. Dieses sich in die Unscheinbarkeit zurückziehende Gedicht dehnt sich im Moment des Abbruchs. Es macht Platz, es gibt Raum, es spendet Raum für einen Empfang. „Der Text schlägt durch.“ Das Gedicht, das ohnehin vollständig auf Interpunktion verzichtet, endet ohne Punkt. Es folgt kein Wort mehr, aber auch kein Ende. Vielmehr wechseln wir die Ebene oder besser, wir wechseln in der Ebene: Im Abbruch des Gedichts tritt unvermittelt eine Berührung ein (die zum Beispiel bewirkt, dass dieses Gedicht, vor zwei Jahrzehnten wahrgenommen, sich mir aufdrängt, während ich dem Begriff des Palimpsests nachgehe). Der Abbruch des Gedichts öffnet sich – nicht auf einen Abgrund hin, wie eine letztlich idealistische Lesart der Negativität an solchen Stellen schnell bereit war anzunehmen, sondern auf ein Außen hin. Der unabgeschlossene Schluss dient als Berührungspunkt der Realität einer *res extensa*, einer ausgedehnten Sache, die nicht vorliegt oder vorrätig ist wie das gefrorene Gemüse im Tiefkühlregal, sondern die sich unvermittelt in der Äußerlichkeit eines Hier und Jetzt einstellt. Indem dieses Außen, diese ausgedehnte Sache, im Moment des Abbruchs sich selbst berührt, vermag sie auch ein anderes Empfinden zu berühren und vermag mich zu einer Mitempfindung zu verführen – eben das ist *res extensa*.<sup>5</sup>

Soviel einleitend zum Palimpsest-Begriff, der hier, im Unterschied zu seiner eher metaphorischen Verwendung als Bezeichnung für eine generell vorliegende Intertextualität von Texten, als Raumbegriff akzentuiert wird.<sup>6</sup> Eher als linguistische Verfahren interessieren uns

hier solche, die mit dem schwachen Verb „prägen“ verknüpft sind und als Prägeverfahren zwingend mit den Begriffen *Oberfläche* und *Außen* zusammenhängen. Als ein solcher Raumbegriff erscheint das Palimpsest in besonderem Maße für unsere Gegenwart geeignet, für die in unterschiedlichen Zusammenhängen die Rede vom „Weltinnenraum“<sup>2</sup> geltend gemacht wird. Damit wird eine Immanenz thematisiert, die sich einer weltweiten Nivellierung aller vertikalen Gliederungen verdankt, in der sich alles vormals Äußere nach innen gezogen hat, sodass es – je nachdem – nur noch ein einziges großes Innen gibt oder nur noch das Außen einer globalisierten Synchronwelt. In jedem Fall haben Innen und Außen aufgehört, einander zu bedingen und zu definieren (eine moderne Entwicklung, die schon im Barock einsetzt). Anstelle der althergebrachten Gliederung von Innen und Außen realisieren heute globale Verkehrsströme von Nachrichten, Daten, Personen, Waren und Kapital eine Welt ohne „Hienieden“ und „Jenseits“, also keine Welt mehr, wie wir sie kannten. Bezüglich dieser sich nur noch oberflächlich dehnenden Sache, die früher mal die Welt war (und diese Entwicklung ist keine neue und datiert auch nicht erst seit gestern), ist immer wieder die Frage aufgeworfen worden, ob die Tragödie in ihr noch eine Chance hat oder warum sie vielleicht keine Chance mehr hat und abgeschlossen im Geschichtsgrau der griechischen Antike versiegelt liegt, einem Museumsfundstück vergleichbar, das auf seine Präparatoren wartet.

In Bezug auf diese Frage möchte ich mich zunächst mit zwei prominenten Lesarten der Tragödie auseinandersetzen: Zum einen mit dem Modell des unversöhnlichen tragischen Konflikts, das durch Hegel motiviert wurde, zum anderen mit dem Modell einer schicksalhaften Fügung, die sich auf Aristoteles' *Poetik*

beruft. In meiner Auseinandersetzung mit diesen beiden Tragödienmodellen möchte ich Lesarten nahelegen, die das Potential des Tragischen anders situieren und für unsere Gegenwart annehmbar werden lassen. Die Voraussetzung dafür ist nicht so sehr der Streit mit dem *Common Sense* der Tragödientheorien, wie Wolfram Ette meint (natürlich muss man zurück zu den Sachen, zu den Stücken). Aber der Streit, der zu führen wäre, betrifft eher einen Begriff der Geschichte. Und auch hier will ich meine These noch kurz vorausschicken: Der uns geläufige Begriff von Geschichte ist im Horizont der Hominisierung entstanden und mit dem Anthropozentrismus liiert bis hin zu den sich im weltgeschichtlichen Rahmen gegenseitig entdeckenden Völkern, genannt „Menschheit“. Anstelle einer solchen Geschichte, die mit ihren Botschaften und Sinnversprechen für eine jeweils „menschlichere Zukunft“ eintreten sollte, ist heute vom Ende dieser Geschichte auszugehen. Dies betrifft zunächst und ganz zentral die menschlichen Existenzen in ihrer Sinnhaftigkeit. Sie bekommen keinen Sinn mehr (göttlich) verliehen und sie verfügen über keinen Sinn mehr, der ihnen so lange und zuletzt auch ersatzweise durch das geschichtliche Projekt zugewachsen ist. Und dennoch gibt es einen Anspruch auf Sinn, weiterhin. Die menschlichen Existenzen, diese kleinsten Vitalsplinter, die unsere Leben darstellen, sind nicht ohne Anspruch auf Sinn. Davon spricht Jean-Luc Nancy, der festhält, dass „dieser Anspruch [...] für sich allein bereits der Sinn [ist], mit all seiner Kraft zum Aufstand“.<sup>8</sup>

Es ist *diese* Lage, keinen Sinn zu haben und keinen Sinn mehr (geschichtlich) zu erzeugen, die wir mit den antiken Tragikern bis heute unvermindert teilen. Deshalb hat uns die Tragödie heute etwas zu sagen und ist tauglich auch für unsere Gegenwart.

## ( 1 ) Hegel

Auf Hegel, der Sophokles' *Antigone* bekanntlich als vollkommenste Tragödie schätzte, geht die Auffassung zurück, dass die Tragödie wesentlich auf der Kollision zweier Positionen beruht, die beide, für sich genommen, gleiche *Berechtigung* haben. Aufgrund ihres Gegensatzes kann sich jeweils eine Macht, die Hegel wahlweise auch Charakter oder Individuum nennt, jedoch nur als „Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht“ durchsetzen und gerät deshalb „in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensowohl in *Schuld*“.<sup>1</sup> Es geht also um einen symmetrischen Konflikt entgegengesetzter, jedoch gleichberechtigter Kräfte. Gelöst werden kann ein solcher Konflikt nicht. Dennoch muss er, wie Hegel sagt, „in dem für sich abgeschlossenen Werk [seiner] Erledigung finden“,<sup>2</sup> welche naturgemäß in eine „Endkatastrophe“<sup>3</sup> mündet.

Im Fall von *Antigone* sieht diese Sache dann für ihn so aus: Antigone steht bei Hegel bekanntlich für das Prinzip der Familie und der Blutsverwandtschaft. Kreon hingegen steht für die staatliche Ordnung der Polis ein und für die „sittliche Welt“ ihrer Normen, die den Sozialkörper Polis kulturell lebensfähig machen sollen. Die Aporien dieser holzschnittartigen Konstruktion kollidierender Kräfte sind von vielen, zuletzt ausführlich von Judith Butler 2001 diskutiert worden. Ich fasse hier kurz zusammen. Mit der strengen Konfrontation von Blutsverwandtschaft versus Staatsraison wird das Prinzip der Verwandtschaft vom Bereich des Sozialen abgetrennt. Das Verwandtschaftsprinzip wird als Modus der Herstellung und Stiftung sozialer Beziehungen ausgeblendet. Unter dem Aspekt des Blutes wird es reduziert auf die Abstammung (Herkunft) oder die leibhafte Hervorbringung von Nachkommen und deren Aufzucht. Hegel, der nicht nur in der *Ästhetik* auf Antigone zu sprechen kommt, sondern

auch in der *Phänomenologie des Geistes* und in seiner *Philosophie des Rechts*, fasst apodiktisch zusammen, dass Antigone für die Gesetze des Hauses stehe, während Kreon für die des Staates stehe. Erstere haben in der sittlichen Ordnung des Gemeinwesens keinen Platz, denn das Haus würde nur die „Einzelheit erhalten“ wollen, welche im Sinne einer ethischen, allgemeinen Ordnung jedoch unterdrückt werden müsse. „Das Gemeinwesen kann sich [...] nur durch Unterdrückung dieses Geistes der Einzelheit erhalten“,<sup>4</sup> heißt es. Da ein Gemeinwesen jedoch nun mal selbst keine Kinder zeugen kann, bleibe es vom „Geist der Einzelheit“ abhängig und stimulierte diesen fortwährend. Namentlich die Weiblichkeit als Vertreterin der Individualität und der Gesetze des Hauses bilde daher die berühmte „ewige Ironie des Gemeinwesens“. Der Gegensatz von Individuum und Staatsgesetz ist, so Hegel, „der höchste sittliche und darum der höchste tragische“ Gegensatz und dieser Gegensatz sei, jetzt setzt er noch eins drauf, „in der Weiblichkeit und Männlichkeit daselbst individualisiert“.<sup>5</sup>

Es fällt schon sehr schwer, in dieser systemtheoretischen Zuspitzung das Stück von Sophokles wiederzuerkennen. Hegel befasst sich zwar mit Antigones Tat, aber nicht mit ihrer Rede.<sup>6</sup> Er stilisiert sie zu einer Repräsentationsfigur von Gesetzen, gleich Kreon. Aber schon an dieser Stelle bricht die Symmetrie ab, die Hegel zufolge die jeweilige „Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht“ verursache und damit das Herzstück der tragischen Kollision bilde. Bei Sophokles sind die Gesetze nicht gleich. Dies ist der Gegenstand von Antigones Rede vor Kreon: Dessen „Gesetz“ (V. 452) einerseits und „Gottgebote“ (V. 454) andererseits wiegen unterschiedlich viel. Ungleich schwerer wiegen für Antigone die ungeschriebenen, ewigen, göttlichen Gesetze, von denen man im Text kein

weiteres Wort erfahren wird, da dieser Gesetzestypus als Nomos über keine schriftliche Gestalt verfügt. Also dehnt sich die Asymmetrie hier über das jeweilige Gewicht auch auf die Gestalt der Gesetze aus, die mit den Sphären von Schriftlichkeit und Vorschriftlichkeit korrespondiert. Dabei tauchen die namenlosen, alterslosen Gesetze Antigones stets im Plural auf, während Kreon das Gesetz der Polis nicht nur im Singular, sondern darüber hinaus auch noch als „mein Gesetz“ (V. 449) bezeichnet. Doch dies nur am Rande.

Anstelle eines irgendwie kräftesymmetrisch geschürzten Konflikts ist also eher einer aufdringlichen Asymmetrie nachzugehen. Verstärkt wird dieser Aspekt noch dadurch, dass die im 7. und 8. Jhd. entstandenen Epen, die zusammengefasst als *Thebanischer Zyklus* bezeichnet werden, keine eigene Episode von Antigone in Theben aufweisen, während die Kriege um Theben von Eteokles und Polyneikes sowie den Epigonen breite Schilderungen erfahren. Antigone, wie wir sie aus dem gleichnamigen Stück kennen, verdankt sich also im Wesentlichen einer Sophokleischen Erfindung. Ebenfalls wichtig ist, dass es sich bei *Antigone* (442 v. Chr.) um eines der frühesten (erhaltenen) Stücke von Sophokles handelt und er der Figur Antigone noch einmal knapp vierzig Jahre später in seinem letzten Stück *Ödipus auf Kolonos* (UA 401 posthum) breiten Raum schenkt. Das ist von besonderer Bedeutung, weil Antigone nicht nur verwandtschaftlich/familiär zu begreifen ist (Tochter des Ödipus, Schwester von Polyneikes), sondern zu einem eigenen Figurentypus gehört, der Figur des jungen Mädchens. Diese paradigmatische Figur ist durch das Merkmal definiert, einerseits geschlechtsreif zu sein, andererseits aber nicht verheiratet.

Hierzu nur ein paar Streiflichter: Vor *Antigone* ist die Figur des jungen Mädchens relevant für zahlreiche Mädchenchöre von Aischylos, bei dem Sophokles nach eigener Aussage das Dichterhandwerk erlernt hat. Man denke an die Okeaniden, die Töchter des Ozeans, die zu Prometheus ins Gebirge fliegen, ihm beistehen. An die Danaiden, die vor der Zwangsverheiratung mit ihren ägyptischen Vettern nach Argos fliehen und dort frei und wortgewaltig selbst die Verhandlungen zu ihrer Aufnahme in die Polis führen – so wie auch Antigone frei und wortgewaltig ihr Nein gegenüber Kreon verteidigt. Die jungen Mädchen erinnern sich ihrer mütterlichen Vorfahren, sie erinnern Artemis und die aus dem Meeresschaum geborene Aphrodite, sie stellen ihre eigene Heirat hintenan oder sagen ein „heiliges Nein zur Ehe“ wie die Danaiden. Sie sind 16 Jahre alt. Sie treten (wie Antigone) eher für das geborene, schon vorhandene Leben ein als für ein zukünftiges, das noch gar nicht existiert. Sie klagen um ihre Lieben, sie begraben ihren Bruder, sie klagen den Missbrauch an, den sie im Fall einer Niederlage ihrer Stadt fürchten, so jedenfalls der Chor der jungen Frauen in *Sieben gegen Theben* bei Aischylos. Alle diese Chöre tragen Merkmale der Mänaden, der Anhängerinnen des Dionysos, die Euripides in *Die Bakchen* zur Hauptsache gemacht hat, und sie stehen definitiv nicht auf Seiten der Polis-Gründung. Mit ihnen muss der Chor in der Tragödie, wie Sebastian Kirsch formuliert, als ein Ort verstanden werden, „an dem sich im Herzen der Polis selbst die Bezugnahme auf dieses Außen artikuliert“,<sup>2</sup> vor dem sich die Polis im Übergang vom 6. zum 5. Jhd. zu verschließen sucht. Junge Mädchen bilden eine Übergangsfigur *par excellence*. Sie nehmen temporär Aufenthalt, wollen aber kein Haus, keinen Verein, kein Familienwerk, kein Sein, keine Macht. Ihr so schwer fasslicher Chor hat einfach

keinen gemeinsamen Nenner. Wohl deshalb setzt schon so bald die Geschichte seiner Verdrängung ein. Einar Schleef zufolge geht die Chor-Verdrängung mit einer Verdrängung der Frau aus dem tragischen Konflikt einher. Vollständig vollzogen wurde diese Verdrängung jedoch erst, so Schleef, bei den deutschen Klassikern,<sup>8</sup> also in jenem Zeitraum, in dem Hegel seine Philosophieprofessur in Jena antrat.

Sophokles extrahiert aus diesem Universum oszillierender Vögel-Mädchen-Chöre die Figur der Antigone, deren Einsamkeit sich im Verlauf des Stückes, so könnte man sagen, vollendet. Wird Antigone als Figuration des jungen Mädchens aufgefasst, so ändert das etwas für den Begriff der Tragödie. Eingedenk der in den beiden Figuren Antigone und Kreon<sup>9</sup> gebannten gewaltigen Asymmetrien, die sich (wie die Asymmetrie von Chor und ProtagonistIn) auf verschiedene Zeitalter beziehen, muss m.E. die Kollisionstheorie fallen gelassen werden. Antigone und Kreon kollidieren nicht. Sie gehören zwei verschiedenen Zeiten an und zwei verschiedenen Welten. Sie sind zusammengestellt worden und vollenden wie Monolithen ihre Bahnen der Einsamkeit oder des Herrscherstarrsinns. Sie hören und sehen sich, aber sie haben nicht die Kraft, sich gegenseitig zu beeinflussen. Die Zeiten, denen sie zugehören, sind nicht einfach solche, in denen sich das Heute vom Gestern trennt, sondern Zeitalter, die sich ums Ganze unterscheiden. Antigone sagt von ihren Gottgeboten explizit: „Sie stammen nicht von heute oder gestern, / Sie leben immer, keiner weiß, seit wann“ (V. 456-457).

Auch Hegel hat diesen Vers gelesen und zitiert ihn, wenn er vom „ewigen Gesetz“ spricht, „von dem niemand weiß, von wannen es erschien“.<sup>10</sup> Hegel zitiert Antigone, aber er übergeht sie in der Folge. Er übergeht damit auch das Sprachhandeln und die Buchstäblichkeit des Stückes. Eine Erläuterung, was dieses ewige Gesetz sei, muss im Fall

vorschriftlicher Kunde ausfallen. Es lässt sich nicht sagen. Dennoch aber steht Antigone für diese Kunde ein und spricht. Hegel interessiert sich nicht für diesen Widerspruch. Aus seiner universellen Perspektive hält er am Kollisionskurs zweier unvereinbarer Gesetze fest, zwischen denen Feindschaft herrscht, obwohl das eine Gesetz, das sich nicht sagen lässt, als solches im öffentlichen Raum der Polis offenkundig überhaupt nicht kombattant ist.

Antigone steht im Weltformwechsel vom 6. auf das 5. Jhd. im Horizont einer zeitlosen Zeit, sagen wir ruhig einer außergeschichtlichen Zeit. Diese kann aber, da sie „immer lebt“, wie es im Vers heißt, schlichtweg nicht mit einer geschichtlichen Zeit kollidieren, vielmehr würde sie diese im Sinn der *longue durée* schlicht überdauern. Völlig unabhängig davon, wie viele Zufälle, Grausamkeiten und Notwendigkeiten sich in der Dauer der äonischen Zeit auch häufen mögen, da sich diese Zeit nicht geschichtlich vermittelt, könnte ihnen kein historisches Projekt und auch keine Weltgeschichte beikommen. In Bezug auf die *Trachinierinnen*, die 442 v. Chr. im selben Jahr wie *Antigone* zur Aufführung gelangen, kommt Jan Kott zu dem Schluss:

Bei Sophokles gibt es keine Vermittlung, weder zwischen dem Menschlichen und Außermenschlichen, noch zwischen dem einmaligen Leben und der Geschichte, der Grausamkeit des Zufalls und der Notwendigkeit. Das menschliche Leben wird nur einmal gelebt, und es gibt keine Erlösung.<sup>11</sup>

Soviel zur Frage des Sinns in einer Universalgeschichte, die, so es sie gibt, eine Geschichte des Zufalls wäre.<sup>12</sup>

## ( 2 ) Heiner Müller

Angemessener und weiterführend als irgendeine Kollisionstheorie scheint mir die Minimaldefinition der

Tragödie, die Heiner Müller in seinem Brief an Mitko Gotscheff fast beiläufig mitteilt. In Bezug auf die Tragödie *Philoktet* von Sophokles, die Gotscheff in Sofia auf der Grundlage der Interlinearversion von Müller/Witzmann inszeniert hatte, bezeichnet Müller die tragische Fabel als „Stellplatz der Widersprüche“.<sup>1</sup> Die Fabel gleicht demnach einem Platz, auf dem Widersprüche deponiert wurden. „Widersprüche“ steht im nicht näher definierten Plural und besagt: Da, auf diesem Platz, kommen sie ein Stück lang zusammen vor. Mehr nicht. Der Platz erinnert den Schauplatz, den öffentlichen Platz oder auch einfach eine Fläche, einen Ort, der dem gemeinsamen Erscheinen oder Verlautbaren von Widersprüchlichem Raum gibt. Das Wort vom Platz betont den Raum und damit die Komposition oder Konstellation anstelle von Position oder Stellung, denen Gegenpositionen oder Gegenstellungen zugeordnet wären. Müllers Minimaldefinition trifft auch präzise auf den Einsatz des Aristoteles in Sachen Tragödie zu. Obwohl Aristoteles sicherlich nicht auf eine Definition, eine Theorie oder ein Modell der Tragödie hinauswollte und seine *Poetik* eher als Handbuch und Rehabilitierung der dramatischen Dichtung gegenüber dem Verdikt Platons aufzufassen ist, ist die *Poetik* immer wieder und zurecht für einen Begriff der Tragödie zu Rate gezogen worden. Auch hier sind die Missverständnisse Legion und sehr berühmt. Ich will mich daher beschränken und im Folgenden nur zeigen, inwiefern die Herstellung einer guten Tragödie, wie sich mit Aristoteles sagen ließe, auf zwei Schritten beruht, von denen in der Regel nur jener zweite rezipiert wurde, der die Fabel betrifft und der in der Lehre von den sogenannten „drei Einheiten“ einen traurigen Nachruhm erlebte. (Lodovico Castelvetro heißt die Kanaille und seine Schrift von 1570 trägt den Titel *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Casteluetro*.)

### ( 3 ) Aristoteles

Es geht um die Frage, wovon die Tragödie Nachahmung sei. Damit eröffnet Aristoteles im 6. Kapitel seiner *Poetik* die Behandlung der Tragödie. Unabhängig davon, dass Manfred Fuhrmann *mimesis* mit Nachahmung übersetzt und Arbogast Schmitt in einer neueren Übertragung *mimesis* mit Darstellung, geht es Aristoteles zuerst um die Frage, wovon die Tragödie Darstellung sei. Die Antwort im 6. Kapitel ist eindeutig: Die Darstellung gilt einer „Handlung“ und diese „Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos“, heißt es im Text, „die Zusammensetzung der Geschehnisse“.<sup>1</sup>

Für „Geschehnisse“ steht hier das Wort *pragmata*, das auf ein Geflecht hindeutet, das sich aus vielerlei Praktiken (*praxeis*) zusammensetzt, während das Wort Drama sich wiederum ableitet von *drân* für Handlung im Sinne von Tun. Deutlich wird ein sehr differenzierter Umgang mit dem Wort Handlung. Eine Handlung kann als die Sache des Geschehens (Mythos) auftreten, als Praxis einzelner Charaktere oder als Tun von *drôntes* (sich Betätigenden) oder als Tun (*drân*) eines Kunstwerks (Drama).

Alle diese Ebenen werden von Aristoteles berücksichtigt, aber ich werde hier nicht versuchen, das nachzuzeichnen. Wesentlich ist, dass „die Tragödie nicht Nachahmung von Menschen [ist], sondern von Handlung“ (21).“ Daher sind die Geschehnisse (*pragmata*) und der Mythos das Ziel (*telos*) der Tragödie“ (ebd.). Der „Mythos [ist] eine Zusammenfügung von Geschehnissen“ (23).

Das heißt einfach, dass die Tragödie sich in Bezug auf den Mythos wie ein Palimpsest verhält. Die Tragödie hat keine Aktualität, keine Menschen zu ihrem Darstellungsziel, sondern den Mythos, der ungegliedert, massenhaft und stoffreich (Homer) vorliegt. Aristoteles vergleicht den Mythos mit den Farben der Malerei: Aber so wie es ja auch