

Silke Felber, Wera Hippesroither (Hrsg.)

Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart



Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart

Forum

Modernes Theater

Schriftenreihe | Band 57

begründet von Günter Ahrends (Bochum)

herausgegeben von Christopher Balme (München)

Silke Felber, Wera HIPPESROITHER (Hrsg.)

Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart

narrf
ranck
e\atte
mpto

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISSN 0935-0012

ISBN 978-3-8233-8436-6 (Print)

ISBN 978-3-8233-9436-5 (ePDF)

ISBN 978-3-8233-0243-8 (ePub)



Inhalt

<i>Silke Felber (Universität Wien), Wera HIPPESROITHER (Universität Wien)</i> Einleitung	7
<i>Figurationen des Tragischen</i>	
<i>Ulrike Haß (Universität Bochum)</i> Palimpseste für ein Theater der Gegenwart	15
<i>Silke Felber (Universität Wien)</i> Inmitten von Satyrn, Boten und lebenden Toten. Tragische Figurationen der Durchquerung	33
<i>Patrick Primavesi (Universität Leipzig)</i> „Wir bitten nicht, wir fordern“. Asyl im Theater	45
<i>Bernhard Greiner (Universität Tübingen)</i> Gott/Schutz-Befohlen. Elfriede Jelineks Umkehrung tragischer Narrative des Aischylos und Nietzsches	67
<i>Inge Arteel (Vrije Universiteit Brussel)</i> Einzelne und ihre Umgebung . Susanne Kennedys und Markus Selgs Installation <i>Medea.Matrix</i>	83
<i>Antigones Nachleben</i>	
<i>Freddie Rokem (Tel Aviv University & The University of Chicago)</i> What is Niobe to her?. Antigone's Model in Benjamin, Brecht and Butler .	101
<i>Nicole Haitzinger (Universität Salzburg), Julia Ostwald (Universität Salzburg)</i> Antigone Sr. . Das kreolisierte Tragische in den szenischen Künsten der Gegenwart	115
<i>Wera HIPPESROITHER (Universität Wien)</i> Antigone wirbelt Staub auf. Eine Figur ohne Grund	127

<i>Artur Pelka (Uniwersytet Łódzki)</i>	
Antigones Nachkommen . Reduktion und Potenzierung	139
<i>Lisa Wolfson (Universität Bochum)</i>	
Drei Formen postmoderner Tragik. Žižeks Spiel mit Antigone	155
<i>Wiederkehr des Tragischen?</i>	
<i>Annika Rink (Universität Mainz)</i>	
Tragödie ³ . Die Potenz des Tragischen	173
<i>Sebastian Kirsch (Universität Bochum)</i>	
KOMM MIT REINIGENDEM FUSS. Zur Gegenwärtigkeit der Katharsis . . .	181
<i>Lutz Ellrich (Universität Köln)</i>	
Der Untergang des Tragischen in zeitgenössischen Inszenierungen attischer Tragödien	197
<i>Stella Lange (Universität Innsbruck)</i>	
Zäsur „Europa“; und wieder eine Tragödie? . Medienkritische Perspektiven auf Europas Gemeinschaft in Milo Raus <i>Empire</i> (2016)	213
<i>Asmus Trautsch (Berlin)</i>	
Transzendenz der Tragik. Milo Raus globaler Realismus	229
<i>David Krych (Universität Wien)</i>	
Der Anfang der Geschichte. Narrative Strukturen sowie das Verhältnis vom Tragischen und Komischen im Denken über Theater/Wissenschaft	263

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 Gegenwart¹ 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“² großer Beliebtheit. Ebenjenem 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“ quer-gelesen 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 Palmetshofer (*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

1 vgl. z. B.: Freddie Rokem, *Performing history. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa 2000, Matthias Dreyer, *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, Paderborn 2014, Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2014.

2 Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften Bd. I.1*, hrsgg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 203-430, hier S. 235.

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“,³ 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“⁴ 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

3 Patrick Primavesi, „Tragödie, Fragment und Theater“, in: Anton Bierl et. al. (Hrsg.), *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Bielefeld 2015, S. 147-164, hier S. 155.

4 Günther Heeg, *Das transkulturelle Theater*, Berlin 2017, S. 394.

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 Tragödiendtexte 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 HIPPESROITHER 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 HIPPESROITHER dabei als Ausgangspunkt einer Argumentation für eine ortlose Antigone fernab von Dichotomien. Artur Pelka 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. Pelka 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 Tragödiendertextes 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 Theatermachers 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

Silke Felber und Wera HIPPESROITHER

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 Mirandas Schrift *Oratio de dignitate hominis* im ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert festhält.¹

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.² 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.³

Heiner Müller hat dieses Grundverhältnis, das in einer, sagen wir post-utopischen und global komprimierten Welt (die er scharf gesehen hat) als Selbst-

1 Vgl. Ulrike Haß, „Picos Erzählung von der Entstehung der Weltbühne“, in: dies., *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, S. 203-217.

2 Man erinnert sich vielleicht an das Wort vom „embedded journalism“, das im Irakkrieg 2003 von amerikanischer Seite geprägt wurde, um die in der Truppe agierenden Kriegsjournalisten zu kennzeichnen.

3 Vgl. Peter Sloterdijk, „Das Unkomprimierbare oder: Die Wiederentdeckung des Ausgedehnten“, in: ders., *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt a. M. 2004, S. 391-405.

wahrnehmung 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 durch⁴

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*.⁵

4 Heiner Müller, „ALTES GEDICHT“, in: *Theater der Zeit, Kalkfell für Heiner Müller Arbeitsbuch*, Berlin 1996, S. 4.

5 Aber das ist auch zugleich ihre Schranke: „dass sie von einer unvermittelten Äußerlichkeit untrennbar ist“, wie Marita Tatari schreibt. Vgl. dies.: „Kunst und Weltveränderung – Teilhabe als die *res extensa* der Kunst“, Vortrag an der KHM in Zürich 2016. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript.

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.⁶ 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“⁷ 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

6 Dies macht den Unterschied zur Verwendung des Palimpsest-Begriffs bei Gérard Genette aus. Seine Studie „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“ (dt. 1993) gilt den innermimetischen, transtextuellen Verfahren von Literatur und deren linguistischer Kategorisierung. Über den Begriff des Dramas (von gr. *drân* für „handeln“) liegen Theatertexten jedoch Verhältnisnahmen zugrunde, die über das linguistisch zu erfassende Textdokument hinausgehen und die Ausarbeitung eines räumlichen Begriffs des Palimpsests verlangen.

7 Der „Weltinnenraum“ ist gegenwärtig zunächst prominent durch Peter Sloterdijk (vgl. Fußnote 3), der sich auf ein Gedicht von Rainer Maria Rilke aus dem Jahr 1914 bezieht, das in die *Duineser Elegien* einging. Diese sind wiederum zentraler Gegenstand von Heideggers Auseinandersetzung, der Rilke anhand des poetischen Bilds „Weltinnenraum“ als modernen Metaphysiker kritisiert. Vgl. Martin Heidegger, „Wozu Dichter?“ (1946), in: ders., *Gesamtausgabe*, 1. Abteilung, Bd. 5: *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1977, S. 269-320. Vgl. Marita Tatari, *Heidegger et Rilke. Interprétation et partage de la poésie*, Paris 2013, hier bes. S. 53-55.

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 Vitalsplitters, 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“.⁸

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

8 Jean-Luc Nancy, „Vom Ende der Welt“, in: ders.: *Der Sinn der Welt*, Zürich, Berlin 2014, S. 11-17, hier S. 17.

und gerät deshalb „in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensowohl in *Schuld*“.⁹ 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“,¹⁰ welche naturgemäß in eine „Endkatastrophe“¹¹ 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 leibhaftige 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“,¹² heißt es. Da ein Gemeinwesen jedoch nun mal selbst keine Kinder zeugen kann, bleibe es vom „Geist der Einzelheit“ abhängig und stimuliere 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“.¹³

9 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke 15, Frankfurt a.M. 1986, S. 523.

10 Ebd., S. 486.

11 Ebd., S. 488.

12 G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 353.

13 G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1970, S. 319.

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.¹⁴ 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

14 Vgl. Judith Butler, *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, Frankfurt a. M. 2001, S. 68.

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“,¹⁵ 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 Schleaf zufolge geht die Chor-Verdrängung mit einer Verdrängung der Frau aus dem tragischen Konflikt einher. Vollständig vollzogen wurde diese Verdrängung jedoch erst, so Schleaf, bei den deutschen Klassikern,¹⁶ 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 Kreon¹⁷ gebannten gewaltigen Asymmetrien, die sich (wie die Asymmetrie von Chor und ProtagonistIn) auf

15 Sebastian Kirsch, „Vermählt mit dem (Theater)Gott. Aischylos’ *Hiketiden* oder die Chorfigur als Medium des Heiligen“, in: Friedrich Balke et. al. (Hrsg.), *Medien des Heiligen*, Paderborn 2015, S. 21-30, hier S. 23.

16 Vgl. Einar Schleaf, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt a. M. 1998.

17 Auf Kreon als zeitgenössische Figur der Polis im 5. Jhd., die um ihre Gründung, ihre Stabilisierung und Definition ringt, kann ich hier nicht genauer eingehen.

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 Herrscherstarrsinnns. 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“.¹⁸ 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.¹⁹

18 G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, S. 319.

19 Jan Kott, „Der schwarze Sophokles oder die Zirkulation der Gifte“, in: ders., *Gott-Essen*, Berlin 1991, S. 101-126, hier 124. Das Wort von der „Erlösung“ bezieht sich hier auf

Soviel zur Frage des Sinns in einer Universalgeschichte, die, so es sie gibt, eine Geschichte des Zufalls wäre.²⁰

(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“.²¹ 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 Kom-position oder Kon-stellation 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*.)

den Zeus-Sohn Herakles, der in den *Trachinierinnen* keiner Apotheose entgegengeht, sondern zum tötbaren Ding wird.

20 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 11: „Es gibt eine Universalgeschichte, aber sie ist eine Geschichte der Kontingenz.“

21 Heiner Müller, „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet* am Dramatischen Theater Sofia“, in: ders., *Herzstück*, Text 7, Berlin 1983, S. 102-110, hier S. 103.

(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“.²²

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 nicht gefällt, wenn ein Maler oder eine Malerin blindlings Farben aufträgt, heißt es, so benötigen auch Tragödiendichter die Umrisszeichnung, für die nun die Charaktere eintreten. Dabei ist jedoch nicht die Nachahmung der Charaktere ihr Ziel, „sondern um der Handlungen willen“ – und das heißt hier, um des Mythos willen – „beziehen sie Charaktere ein“ (21).

Erst nachdem Aristoteles den Mythos als *telos* der Darstellung bestimmt hat, geht er über zum 7. Kapitel, in dem er darlegt, „welche Beschaffenheit die Zusammenfügung der Geschehnisse haben muss“ (25), und erst hier erfolgt die Bestimmung, dass eine Tragödienhandlung ein „Ganzes ist, was Anfang,

22 Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsgg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 19. Im Folgenden wird Aristoteles aus dieser Ausgabe, die leider keine Zeilenangaben verwendet, mit der Seitenzahl in Klammern im Fließtext zitiert.

Mitte und Ende hat“ (25) wie ein „Lebewesen“ (25) – eben jene Bestimmung, die Wolfram Ette so gestört hat.

Aber nicht der Mythos ist eine Einheit oder Ganzheit, sondern die Schnitte, die sich der Tragödiendichter vom Mythos abschneidet, soll diese Eigenschaften aufweisen. Der Mythos ist wie die reine Farbe, ohne Anfang und Ende und ohne bestimmte Kontur, aber von a-signifikanter Leuchtkraft. Da aber „Handlungen nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden“ können, heißt es im 7. Kapitel, müssen sie „gut zusammengefügt sein“ (25). Sie müssen anfangen und enden. Eben wie ein Lebewesen, dessen Anfang „nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt“ (25), mit dessen Ende es sich jedoch „umgekehrt“ (25) verhält. Es ist, und zwar so oder so, „notwendigerweise oder in der Regel“ (25), sterblich. Die Sterblichkeit ist kein *telos*, sondern Bedingung von Lebewesen, mit denen es sich so verhält, dass „am Anfang schon feststeht, was am Ende herauskommen wird.“²³ Die qualitative Verschiedenheit von Anfang und Ende verbietet es hier jedoch, einen „Kreislauf“ (Ette) anzunehmen. Es handelt sich nicht um etwas, das sich notwendig schließt (wie ein Kreis), sondern um etwas, dessen Anfang aus keiner Notwendigkeit heraus beginnt, während dessen Ende mit Notwendigkeit erfolgt. Dazwischen liegt eine Mitte, in der „natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht“ (25). Also nicht deshalb, weil sich das Lebewesen „von den Ursprüngen emanzipiert oder sich selbst verwirklichen will“, wie Ette als Befürworter einer „geschichtlichen, nicht-teleologischen Prozessform“²⁴ meint. Bei Aristoteles, der nicht an die Geschichte glaubt, sondern die Bewegung (*dynamis*) als solche privilegiert, heißt es sehr viel einfacher und genauer, dass in der Mitte „etwas anderes eintritt oder entsteht“, was damit zusammenhängt, dass Lebewesen „aus etwas zusammengesetzt“ (25) sind (wie jeder andere zusammengesetzte Gegenstand auch).

Es ist also nicht die Geschlossenheit eines Ganzen, sondern im Gegenteil gerade dessen Eigenschaft, als Zusammengesetztes auch auseinandertreten zu können und sich zu teilen, sodass ein anderes Teil eintritt oder ein anderes entsteht. Aristoteles' starkes Denken der Zusammenfügung erzwingt geradezu, das Ganze einer in sich geschlossenen Handlung – wir sind jetzt wieder bei der tragischen Fabel – uns nicht als etwas vorzustellen, das nichts außer sich hat, sondern ganz im Gegenteil als etwas, das stets noch anderes außer sich hat.²⁵

23 Wolfram Ette, *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Göttingen 2011, S. 13.

24 Ebd.

25 Vgl. die Analogie zum Begriff der „Unendlichkeit“ und dessen Diskussion bei Otfried Höffe, *Aristoteles*, München 1996, S. 123.

Und nur so ist der Begriff des „Lebewesens“, der keine Metapher ist, auf die tragische Fabel zu beziehen.

(4) Zusammenfassung und Thesen

Nehmen wir noch einmal die rasant knappe Definition der tragischen Fabel von Heiner Müller auf, denn sein Begriff vom „Stellplatz“ entspricht genau dem des Trägermaterials, das im Vorgang des Palimpsestierens wiederbeschrieben wird und die schon existierende Schrift damit zur vormaligen macht. Was auf diesem „Stellplatz“ zusammengestellt wird, ist widersprüchlich, besagt Müllers Definition. Aber diese Widersprüche schließen sich nicht aufgrund einer Negativität gegenseitig aus. Das wäre der zentrale Einwand gegen Hegel: Widersprüche unterscheiden sich, aber ihr Unterscheiden wurzelt keineswegs zwangsläufig in einer kontradiktorischen Negation, die das Verneinte ausschließt und zum „Nichtsein“ erklärt. (Das ist genau die Operation, die Hegel im Fall der ungeschriebenen Gesetze Antigones anwendet, indem er sie zitiert, aber übergeht.)²⁶ Schon allein die Annahme eines gemeinsamen Stellplatzes verlangt eine andere Auffassung von Negativität, denn ein „Nichtsein“ könnte auf einem solchen Stellplatz schlichtweg nicht zur Erscheinung kommen. Unter dem Aspekt eines gemeinsamen Erscheinens verschiebt sich die Negation zwangsläufig in den nicht-kontradiktorischen Unterschied von etwas und etwas anderem und ihre Konfiguration tritt hervor: Ihr Zusammengesetztes, Zusammengeselltes, ihr In-Situationen-Sein.

Das „Kon-“ der Figurationen besagt nun keineswegs, dass da irgendetwas miteinander geht. Im Gegenteil, und hier kommt der Aspekt des Palimpsests als Raumbegriff wieder ins Spiel: Das Überprägen oder Durchprägen vormaliger Strukturen sagt nichts über das Verhältnis aus, in dem das Vormalige zum gegenwärtigen Schreibakt steht, sondern nur, dass dies im Sinne eines Ko-Existentials der Fall ist. Da sich Schrift materialisiert und auf Trägermaterialien äußert, wird sie nicht nur tradierbar, sondern auch koexistent für alle möglichen anderen Schriften, auch für solche, die sich ihr auf demselben Trägermaterial überprägen. Mit anderen Worten: Jeder Schreibakt steht im Verhältnis zu vormaligen Schriften und tut dies als ein solcher vollkommen unabhängig von den Intentionen der Schreibenden oder den behandelten Thematiken. Erscheinen die Schriften jedoch auf einem gemeinsamen Stellplatz, der ihr Trägermaterial

26 Was Butler zu dem Schluss veranlasst, dass Hegel nicht nur das tödliche Verschwinden Antigones hinnimmt, sondern „er hilft auch selbst, sie von der Rampe in ihr lebendiges Grab zu stoßen“, Butler, *Antigones Verlangen*, S. 69.