

Bart Philipsen

Das Zaudern der Macht

Tragödie und Demokratie in Brechts *Antigonemodell 1948*

Macht, wo es die gilt
Die weicht nicht. Die hat verderbt
Das zornige Selbsterkennen. (v. 779-81)¹

Das Alte und das Neue: zu Brechts 'gescheiterter' Aktualisierung

Die Antigone des Sophokles – Bertolt Brechts erste Theaterarbeit nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil im Herbst 1947 – wurde am 15. Februar 1948 als Modellinszenierung am Stadttheater Chur uraufgeführt und 1949 unter dem Gesamttitel *Antigonemodell 1948* veröffentlicht.² Im Vorwort des Modellbuchs präsentiert Brecht das Antigone-Projekt als eine erste Antwort auf den "vagen Durst nach Neuem", der durch den "totale[n] materielle[n] und geistige[n] Zusammenbruch [...] in unserem unglücklichen und Unglück schaffenden Land erzeugt" worden sei. (BA, S. 47)

Brechts *Antigone*, zum Prüfstein für das neue, umwälzende Programm ausgewählt, "weil [sie] stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben stellte" (BA, S. 48), mochte sich freilich nie einer großen Beliebtheit durch die Brecht-Forschung erfreuen. Für das Desinteresse oder die negative Bewertung gibt es allerdings gute Gründe oder wenigstens plausible Erklärungen. So scheinen zunächst die von Brecht im *Arbeitsjournal* notierten Anlässe und Umstände des Unternehmens darauf hinzudeuten, daß Brecht das Antigone-Projekt – im Modellbuch rückwirkend zum Exempel fortschrittlicher Kunst hochgespielt – am Anfang nur als Prätext und Vorstudium für die Vorbereitung der viel

1 Zitiert wird nach dem von Werner Hecht herausgegebenen Band *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 [im folgenden zitiert unter der Sigle BA], der neben dem Text des *Antigonemodells* auch Materialien enthält; bei Zitaten aus dem Stück folgt die einfache Angabe der Verse.

2 Der Band umfaßte neben einem programmatischen Vorwort sowohl den Stücktext, - die Bearbeitung des antiken Dramas "nach der Hölderlinschen Übertragung" - als auch - parallel zu diesem abgedruckt - das eigentliche "Theatermodell": eingehende Regie- und Bühnenanweisungen sowie eine Fülle von Reflexionen, manchmal in Dialogform, in denen sowohl formale als auch inhaltliche Probleme erörtert werden. Als Novum galten vor allem die 94 Szenenfotos von Ruth Berlau sowie die Skizzen des Bühnenbauers (und Co-Regisseurs) Caspar Neher.

wichtigeren *Mutter Courage*-Inszenierung in Berlin betrachtet hatte.³ Die für Brecht sowieso nicht naheliegende Wahl einer griechischen Tragödie für die anvisierte Erneuerung der Theaterkultur mag die skeptische Haltung der Forschung durchaus gesteigert haben, zumal die pauschalisierend auf den Begriff „Durchrationalisierung“⁴ gebrachte, aktualisierende und säkularisierende Tendenz der Bearbeitung nicht den anfänglich erwünschten Effekt zeitigte. Schon gleich nach der Übersetzungsarbeit kam Brecht zur Einsicht, daß die Umdeutung der Antigone-Fabel im Sinne eines antifaschistischen Widerstandsdramas, dessen zentrales Thema „die betonte Absage an die Tyrannis und die Hinwendung zur Demokratie“⁵ sein sollte, nicht ohne weiteres kompatibel mit dem komplexen Gehalt der düsteren Fabel war.⁶ Als Regimekritikerin und Repräsentantin des Volkes käme Antigone ja kaum in Frage, oder man müßte die Geschichte ganz umschreiben und, nicht zuletzt, die für moderne Leser/Zuschauer schwer nachvollziehbaren Argumentationen Antigones ändern. Das hat Brecht nicht gemacht: auch seine Antigone bezieht sich auf den religiös motivierten „Brauch“, die Toten um jeden Preis zu begraben. Ihre Furcht vor den „Himmlichen“, die „ungedeckt / nicht erblicken wollen von oben den Zerteilten“ (v. 369-70), scheint größer als jene vor Kreons Macht zu sein.

Brechts anfängliche Zuversicht, „das Schicksal eliminiert sich von selbst, laufend“, so daß „nach und nach, bei der fortschreitenden Bearbeitung der Szenen,

- 3 Siehe den Eintrag des *Arbeitsjournals* vom 16. 12. 1947: „Habe zwischen 30. 11. und 12. 12. eine *Antigonebearbeitung* 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.“ In: Hecht, *Brechts Antigone*, S. 12.
- 4 Brecht verwendet diesen Begriff im Vorwort des Modellbuchs: „Was das stofflich Politische betrifft, stellten sich die Analogien zur Gegenwart, die nach der Durchrationalisierung überraschend kräftig geworden waren, freilich als eher nachteilig heraus.“ (BA, S. 48) Aber der Begriff taucht schon in den während der Proben notierten Reflexionen im Arbeitsjournal vom 18. 1. 1948 auf. Um sich vom klassisch-humanistischen, rein „ästhetisch“ motivierten, bürgerlichen Interesse an der griechischen Tragödie zu distanzieren, schreibt Brecht: „Die *ganze* Antigone gehört auf die barbarische Pferdeschädelstätte. Das Stück ist ja keineswegs durchrationalisiert.“
- 5 So die frühe Fassung der Fabel. Zitiert nach BA, S. 22.
- 6 In der frühen Fassung der Fabel hieß der Krieg gegen Argos noch „ein Stalingrad von heute“ (BA, S.23) und auch das bei späteren Aufführungen gestrichene, aktualisierende *Vorspiel*, das eine Berliner Szene aus den letzten Tagen des Krieges schildert, versuchte noch diesen direkten Bezug zur jüngsten Vergangenheit herzustellen. Die Einsicht in den allzu großen Unterschied zwischen Antigones Tat bzw. ihrer gesellschaftlichen Position und jenen historischen Widerstandsaktionen oder volksrevolutionären Bestrebungen führte dann zu einer wichtigen Verschiebung der Perspektive, die auch das Bühnenbild bestimmte. Brecht sprach von einem „ideologischen Moment ersten Ranges“: die ursprüngliche Zweiteilung der Szene in einer mythischen (dem „barbarischen Ort des alten Gedichts“) und einer „säkularisierten“ („entgötzten“) wurde aufgehoben: „Wir entschieden uns, das Spiel zwischen den Pfählen [„mit den Pferdekopfskeletten“] zu arrangieren, haben wir doch immer noch den vergötzten Staat der Klassenkämpfe!“ (Arbeitsjournal, 4. 1. 1948)

aus dem ideologischen Nebel, die höchst realistische Volkslegende auftaucht“ (*Arbeitsjournal*, 16. 12. 1947), erwies sich also bald als verfrüht. Bei der ‘kritischen’ Trennung des “ideologischen” Scheins (“Nebel”) vom “realistischen” Kern stieß Brecht auf einen Widerstand, der sich nicht einfach lösen oder aufheben ließ. Der sakrale und genuin sophokleische Grundton wurde trotz oder gerade wegen der gleichzeitigen “Durchrationalisierung” sogar kontrapunktisch verstärkt. Beispielhaft ist vor allem das Leitmotiv des “Heiligen”, das auch in Brechts Fassung noch ausdrücklich zur Bezeichnung des letzten, nicht mehr anders zu legitimierenden Grundes von Antigones ‘unerhörter Tat’ verwendet wird:

EIN ALTER

Heilig gesprochen jedoch, heilig gezeugt
Ist die, wir aber Erd und irdisch gezeugt.
Freilich vergehst du, groß aber. Und nicht
Unähnlich göttlichen Opfern.

ANTIGONE

Und schon gebt ihr seufzend mich auf.
Nach oben blickt ihr ins Bläulichte, nimmer
Ins Auge mir. Und doch hab ich nur Heiligs
Heilig betrieben. (v. 807-814)

Daß Brechts Antigone den heroischen Vergleich (“Und *nicht* / *Unähnlich* göttlichen Opfern”) sowie den Bezug zur Transzendenz (“ins Bläulichte”) mit beißender Ironie als obsoletere Ideologeme zurückweist, hindert sie nicht daran, gleichzeitig auf der archaisch-sakralen Legitimation zu verharren. Der vom Chor anschließend zitierte Spruch “des Geschicks ist furchtbar die Kraft” (v. 831) wird dann wieder mit einem unmißverständlichen Hinweis auf die autoritäre Machtsentscheidung Kreons umgedeutet, die *Moirai* somit als ideologische Verstellung menschlicher Machinationen entlarvt:

Von dem spricht
Der mich hinmacht, schuldlos; dem
Knüpft ein Geschick! (v. 835-37).

Auch in den “Anmerkungen zur Bearbeitung” der späteren Greizer Inszenierung wird die Umfunktionierung des Schicksals mit der auf Marx zurückgreifenden Formel “das Schicksal des Menschen ist der Mensch selber” legitimiert (BA, S. 214). Dem “zum großen Ungeheuer” sich verwandelnden Menschen, der “den Mitmenschen unterwirft”, wird Antigones “tiefe Menschlichkeit” entgegengesetzt; eine solche freilich, die “nicht zögert, durch offenen Widerstand das eigene Volk in die Gefahr des Besiegtwerdens in einem Raubkrieg zu bringen.” (BA, S. 215) Ihre Auseinandersetzung mit Kreon gipfelt ja in der “ungeheuerlichen Äußerung” (BA, S. 103):

Besser zwischen den Trümmern der eigenen Stadt
Säßen wir doch und sicherer auch als mit dir
In den Häusern des Feindes. (v. 473-76)

Brechts Antigone verkörpert also wieder jene rücksichtslose, “ungeheure” (Un-)Menschlichkeit, die Sophokles ihr ursprünglich zugeschrieben hatte, bis Hegel sie zur liebevollen Beschützerin von Familie, Haushalt und Heimat und somit zur Identifikationsfigur christlicher Vereinnahmung umgestalten sollte: “Rauh” heißt sie bei Brecht wie bei Hölderlin – eine Übersetzung des griechischen *ômos*, mit dem Antigonos (von ihrem Vater geerbte) rücksichtslose Unbeugsamkeit bezeichnet wird. Auch Brechts Verwendung des Bacchus-Motivs im Chorlied “Geist der Lüste im Fleisch” läßt sich nicht auf den angeblich völkisch-demokratischen Ton oder auf die gestischen, ‘episierenden’ Qualitäten des Motivs zurückführen, sondern artikuliert und radikalisiert sogar die bei Sophokles und Hölderlin ebenfalls thematisierte Ambivalenz des Dionysischen/Bacchantischen, indem der “Freudengott” (Arbeitsjournal, 16. 12. 1947) nicht nur als “friedlich[er]” und “unkriegerisch[er]” Stifter “göttliche[r] Schönheit” und “großer Verständigungen”, von Kunst und gesellschaftlicher Einigung also, apostrophiert wird, sondern auch als dezentrierende, den Körper wie den Geist ver-rückende Instanz des Begehrens aufgeführt wird: “[...] es ist / Wer’s an sich hat, nicht bei sich.” (v. 732-33)⁷ Zwischen ‘archaischer’ Vorlage (bzw. Hölderlins Übertragung) und ‘moderner’ Umschrift zeichnete sich also vom Anfang an eine *in* der Umschrift insistierende und dort noch weiter komplizierte, antagonistische Beziehung ab, die schon in einem Brief an Stefan Brecht spürbar wird, der mutmaßlich zur gleichen Zeit wie der Eintrag im Arbeitsjournal entstand:

Die Änderungen, die mich zum Schreiben ganz neuer Partien zwangen, sind gemacht, um die griechische “Moirä” (das Schicksalhafte) *herauszuschneiden*, d.h. ich versuche da, zu der zugrunde liegenden Volkslegende *vorzustoßen*.⁸

Auch die Tatsache, daß Brecht “auf Rat von Cas [Neher] die *Hölderlinsche* Übertragung”⁹ als Grundlage für die Bearbeitung nahm, hat Befremden ausgelöst. Die Beziehung zum ‘Klassiker’ Hölderlin, dem Brecht doch immer (und nicht erst seit der

7 Daß Brecht Bacchus “auch gegen antike Tradition als friedlichen Gott würdigt” (Knopf, S. 278), ist also nur die halbe Wahrheit. Zur Ambivalenz dieses Chors bei Sophokles und Hölderlin siehe auch Nägele, Rainer: *Echoes of Translation. Reading between Texts*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1997. S. 98ff.

8 An Stefan S. Brecht, Dezember 1947. Zitiert nach BA, S.19 [Kursivierungen B. Ph.].

9 Eintrag des Arbeitsjournals vom 16. 12. 1947. So auch die folgenden Zitate bis zum neuen Nachweis.

nationalsozialistischen Hölderlin-Verehrung) ablehnend bis feindlich gegenübergestanden hatte, änderte sich schlagartig durch die Arbeit an dessen für „zu dunkel“ und unspielbar geltender Fassung.¹⁰ Die widersprüchliche Mischung aus Volkssprache („schwäbische Tonfälle“), bürgerlich-humanistischer Bildung („gymnasiale Lateinkonstruktionen“) und einer als „Hegelsch“ bezeichneten, nicht veröhnenden Dialektik (die in der Hölderlin-Forschung bekanntlich mit den grammatisch-rhetorischen Begriffen ‚harte Fügung‘ und ‚Parataxis‘ angedeutet wird) rief beim Heimkehrer Brecht ein Gefühl der Wiedererkennung und des Einverständnisses wach. Brechts aufrichtige Bewunderung für die „erstaunliche Radikalität“ der Hölderlinschen Sprache, die er wohl besser begriffen hat, als man gemeinhin annimmt, hat ihn zu einer Umschrift inspiriert, die sich keineswegs als Vereinfachung oder aktualisierende Umfunktionierung lesen läßt; sie hat vielmehr „ihre ohnehin schon bestehende Fremdheit teilweise noch gesteigert“.¹¹ Aus demselben Grund jedoch wird diese Bearbeitung von der Brecht-Kritik getadelt. So meint Barner (stellvertretend für die Mehrheit der Kritiker), Hölderlins Vorlage hätte den Autor „zu eigenen, produktiven Verrätselungen und Manierismen veranlaßt, die im Kontext der Brechtschen Konzeption nicht mehr funktional sind.“¹²

Es wundert also nicht, daß die Antigone-Bearbeitung in der Brecht-Kritik sehr oft als ein zwar interessantes, aber letztendlich mißlungenes Projekt betrachtet wurde. Nicht nur hätte sie an der sperrigen und dunklen Sprache der Vorlage „ihre Grenze erreicht“¹³, sondern sie soll vor allem an dem Widerstand des widerspenstigen

10 „Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. Auch etwas Hegelsches ist da herum. Vermutlich ist es die Rückkehr in den deutschen Sprachbereich, was mich in das Unternehmen treibt.“ (ebd.)

11 Knopf, *Brecht-Handbuch*, S. 277. Siehe selbstverständlich auch Bunge, Joachim: *Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neber. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*. 2 Bde. Greifswald: Diss. [masch.] 1957. Weisstein, Ulrich: *The Language of Brechts' 'Antigone' and its Relation to Hölderlin's Version of Sophokles*. In: *The German Quarterly* 46 (1973). S. 581-604. Pohl, Rainer: *Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bertolt Brechts*. Bonn: Bouvier 1969. S. 163-177.

12 Barner, Wilfried: „*Durchrationalisierung des Mythos? Zu Bertolt Brechts 'Antigonemodell 1948'*“. In: Lützel, Paul Michael u.a. (Hg.): *Zeitgenossenschaft zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Frankfurt/M.: Athenäum 1987. S. 191-210, hier S. 202. Das mag eine kaum verhüllte Anspielung auf die von Brecht selber betonte Freude an der ‚ästhetischen‘ (genauer wäre: poetisch-rhetorischen) Qualität der „dunklen“ Hölderlinschen Übersetzung sein, besonders aber an den von ihm eingehend umgeschriebenen rätselhaften Chorpartien, die (so Brecht auf Anlaß der Greizer Inszenierung) „bei einmaligen Anhören kaum voll verstanden werden. Teile von den Chören klingen wie Rätsel, die Lösungen verlangen. Es ist jedoch das Vortreffliche bei ihnen, daß sie, ein wenig durchstudiert, immer mehr Schönheiten herausgeben. Die Bearbeitung wollte diese Schwierigkeit, deren Überwindung soviel Freude macht, nicht einfach beseitigen - um so mehr, als das Werk ‚Antigone‘ das Glück hat, einen der größten Gestalter der deutschen Sprache, Hölderlin, zum Übersetzer zu haben.“ BA, S. 215.

13 Pohl, *Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen*, S.177.

mythischen Stoffes gegen die intendierte thematische Aktualisierung gescheitert sein. Gleichfalls negativ bewertet wird Brechts Versuch, die sich nach eigenen Angaben als "eher nachteilig" herausstellenden Analogien zur Gegenwart zurückzudrängen zugunsten der Darstellung einer Selbstdemontage der Macht, die, von der subjektiven, "menschlichen" Tat der Schwester Antigone ausgelöst, sich quasi kausal aufrollt ("die Rolle der Gewaltanwendung beim Zerfall der Staatsspitze"¹⁴): nach Barner wollte Brecht Antigone als humanistisches Exempel aufführen und somit deren Tat als eine der Menschlichkeit darstellen, die aus der Barbarei heraustraten und so den Schritt oder Sprung aus der mythischen Vorzeit in die Geschichte schaffen würde. Der von Sophokles gestaltete Mythos, so Wilfried Barner, gebe das nicht her, und auch Brechts Spieltext schaffe es nicht, den sakralen Charakter des zentralen Handlungsmotivs in einen humanistischen umzufunktionieren. So bleibt für Barner wie für andere das Antigone-Projekt allenfalls ein relevantes formales Experiment, in dem Brecht die Analogien zwischen den eigenen Konzeptionen der Episierung und Verfremdung und jenen der hellenischen Dramaturgie innewohnenden Verfremdungstechniken und -mechanismen ausgenutzt hätte.¹⁵

Durch-Rationalisierung

Im folgenden geht es nicht um die schlichte Widerlegung dieser teils berechtigten Urteile. Berechtigt sind sie freilich nur auf Grund der von der Forschung im allgemeinen allzu radikal durchgeführten Trennung von Intention und Ergebnis, deren binäre Logik auch dem ebenso einseitigen Verständnis von Brechts "Durchrationalisierung" auf der einen, von der sogenannten mythischen Schicht der Antigone-Fabel auf der anderen Seite zugrunde liegen dürfte. Derselben Binarität fällt auch die parallele, durchaus komplizierte Motivik der "Menschlichkeit" und ihrer 'Negationen' ("der Entmenschte", v. 545; "die Unmenschlichen", v. 853) bzw. die Dialektik von Menschlichkeit und Alterität zum Opfer. Symptomatisch für diese binäre Logik ist der apodiktische Ton, mit dem sowohl Brechts angeblich nicht "funktionale" Nachdichtung von Hölderlins Übertragung als auch die Insistenz des archaisch-sakralen Motivs als ein sich dem "puren Akt der Säkularisierung" verweigerndes "'Überschießendes' contra intentionem auctoris" heruntergespielt wird.¹⁶ Barner versucht schließlich die Irritationen über Brechts "'Rettung' des Mythos" mit einem Hinweis auf die "neuere Mythos-Welle" zu dämpfen: "Als Antwort auf rationalistische Defizite, nicht selten mit offener Rückwendung zu Positionen der Romantik, ist sie ebenso verständlich, wie das Bedienen antirationaler

14 BA ("Vorwort"), S. 48.

15 Aber auch dieser relative Erfolg wird Brecht nicht immer gegönnt: siehe dazu Jens, Walter: Sophokles und Brecht. Dialog. In: ders.: *Zur Antike*. München: Kindler 1978. S. 413-433.

16 Barner, "Durchrationalisierung" des Mythos?, S. 202f.

Ausweichwünsche evident ist.” (BA, S. 204)

Damit ist die Crux der Forschung berührt: Brechts grundsätzlich ambivalente Beziehung zur Rationalität, die als Beziehung zur grundsätzlichen Ambivalenz der Rationalität selber verstanden werden soll.¹⁷ Die Meinung, diese Ambivalenz sei das Symptom eines (noch) nicht-durchrationalisierten, irrationalen Restes, der – je nach der Perspektive – gegen Brechts Intentionen zu aktivieren, oder aber ‘im Sinne Brechts’ weiter durchzurationalisieren und aufzuheben wäre, droht, Brechts Pädagogik auf die Vermittlung kognitiver und begrifflicher Einsichten zu reduzieren. Dieser doppelte Akt der *Isolierung* (Freud)¹⁸ verfehlt aber Brechts durchaus genuines Verständnis der ‘Lehre’ als eines nicht restlos rationalisierbaren Prozesses, in dem Erkenntnisgewinn untrennbar mit Momenten von Lust und Unlust verknüpft ist und Rationalität sich um ihrer selbst willen (und nicht zum “Bedienen irrationaler Ausweichwünsche”) immer wieder zu einer Auseinandersetzung mit ihren unüberschreitbaren Grenzen, der (nicht nur) ‘historischen Relativität’ ihres Feldes, gezwungen wird. In diesem Sinne wäre Brechts Durchrationalisierung mit dem Freudschen Konzept des *Durcharbeitens* zu vergleichen. Wie in Brechts Drama handelt es sich dabei nämlich um einen mühsamen, konstanten und gewissermaßen unabschließbaren Prozeß – ein ‘Drama’ – des Analysierens, Deutens und Akzeptierens von Widerständen, den Freud sowohl von der Starre des Wiederholungszwangs als auch von der Dynamik der (geglückten) Erinnerung unterscheidet. Das Präfix “durch” betont eben die Struktur unaufhebbarer Vermittlung und Transposition, die an der Stelle des Telos – einer restlosen Auflösung des Widerstandes – die ständige Umschrift setzt.¹⁹ Aus dieser theoretischen Sicht sind auch Brechts Bemerkungen über die Chorpatrien genauer zu verstehen (vgl. Anm. 12). Die von Brecht betonte ‘Lust am Lesen’ – die Freude beim ‘Durchstudieren’ der Sprachrätsel, die wegen ihrer Unverständlichkeit zunächst ‘Unlust’ erzeugen – entspricht jenem in seiner Bearbeitung ‘lustvoll’ verschobenen Erkenntnisprozeß, der sowohl als Antwort auf die Enttäuschung

17 Zu dieser Ambivalenz als genuinem Moment der Brechtschen Theatertheorie und -praxis vgl. Nägele, Rainer: *Brecht's Theater of Cruelty*. In: ders.: *Reading after Freud. Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan and Freud*. New York: Columbia U.P. 1987. S.119-134.

18 Ich folge hier Nägele: *Brecht's Theater of Cruelty*, S. 117: “The modern discussion about ‘didacticism’ seems to have forgotten a very different notion of pedagogy from Plato to Nietzsche and Lacan, as well as the tradition of *Lehre* as apprenticeship. The reduction of teaching to a purely cognitive ‘communication’ since the Enlightenment is part of the phenomenon that Freud calls ‘isolating’. Teaching is isolated from its affective entanglement - from pleasure on the one hand, from violence on the other hand one might be tempted to say, were not the ‘on the one hand’ and ‘on the other hand’ already part of the idiom of isolating that wants to neatly separate what belongs inseparably together. The separation of pleasure and violence is the first step of the separation of both from teaching as a pure, cognitive communication.” Zum Begriff “Isolierung” siehe Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972 (= stw 7).

19 Vgl. Laplanche/Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 123.

über das Scheitern der großen Pädagogik²⁰ zu betrachten wäre als auch auf jene ‚genußvolle‘²¹ Vermittlung eines von der kollektiven Verdrängung versperrten, ambivalenten Wissens zielen dürfte.

Statt sie als Rückgriff auf prämoderne Positionen zu deuten, sollte man Brechts unabgeschlossene und unabschließbare Durcharbeitung der „keineswegs durchrationalisiert[en]“ Tragödie also vielmehr im Sinne einer konsequenten Dialektisierung verstehen, als Versuch das schon in Hölderlins Vorlage antithetisch gesteigerte „Hegelsche“ zu radikalisieren, nicht zuletzt im Hinblick auf jenes „Anderer“, das Brecht – kaum zufällig am Ende des Theatermodells – als Fluchtpunkt seiner Bearbeitung entschieden jenseits Hegelscher und existentialistischer Antigone-Deutungen anzusiedeln versucht:

Frage: Habt ihr etwas unternommen, die Antigone zur Vertreterin der Religion oder Humanität, den Kreon zum Vertreter des Staates zu machen?

Antwort: Nein.

Frage: Habt ihr gezeigt, wie sich das Individuum zum Staat verhalten soll?

Antwort: Nur wie sich Antigone zum Staat des Kreon und der Alten verhält.

Frage: Nichts sonst?

Antwort: Anderes. (BA, S. 163)

Brechts *Antigone* in zweiter Lektüre (1) : „Unzulänglichkeit“

Um einen besseren Begriff von diesem „Anderen“ in Brechts *Antigone*-Lektüre zu bekommen, betrachten wir zunächst die einschneidendsten Änderungen in der ursprünglichen Fabel. Zusammenfassend wären diese als Versuche zu bezeichnen, die in den Vorlagen – Sophokles und Hölderlin – noch einigermaßen externen Polarisierungen zwischen den verschiedenen Aktanten (zurück) ins Innere der Thebanischen Machtverhältnisse zu verlagern. Der Krieg gegen Argos scheint nur der narrative Prätext eines ständigen Ausnahmezustandes im Inneren der *polis* zu sein, der unter dem Druck der äußeren Umstände zur Explosion gebracht wird.

Ausgelöst wird der selbstdestruktive Mechanismus von der „großen Lüge“ Kreons (BA, S. 79), der gegen Argos – angeblich wegen der dort vorhandenen Erzgruben – geführte Krieg wäre nun so gut wie gewonnen: Argos liege jetzt „stadtlos, grablos im Freien“ (BA, S. 129-130). Immerhin hat sich auf dem Schlachtfeld etwas ereignet, was einen Schatten auf den vorgespiegelten Sieg wirft: Polyneikes, der in Brechts Fassung gemeinsam mit dem Bruder in den Krieg nach Argos gezogen

20 Gemeint ist das radikale politisch-ästhetische Programm der Lehrstücke. Grundlegend zu diesem Thema bleibt Steinweg, Reiner: *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler 1972.

21 „Wenn das Theater imstande ist, die Wirklichkeit zu zeigen, muß es auch noch imstande sein, ihre Betrachtung zum Genuß zu machen.“ BA („Vorwort“), S. 47.

war, sei beim Anblick des Leichnams seines älteren Bruders, “zerstampft unter Gäulehuf” (v. 9), weinend desertiert und darauf von Kreon hingerichtet worden. (“zerstückt”, v. 17). Letzterer kündigt darauf das der alten Fabel entnommene Bestattungsverbot auf: Polyneikes, der Freund des Argosvolks (v. 163) – so die ideologische Umdeutung Kreons –, soll wie dieses “unbegraben” liegen, “zerfleischt von Vögeln und von Hunden” (v. 167-68). Die von Kreon in taktischer Absicht in Gang gesetzte bacchantische Siegesfeier, mit der er die bis zum Boden ihrer Ressourcen erschöpfte Stadt vom schrecklichen Vorfall sowie vom heimlich vorbereiteten, verzweifelten Nachschub zum Schlachtfeld ablenken möchte (wo noch Kreons Sohn Megareus weiterkämpft), wird aber zum kollektiven Totentanz. Nachdem zunächst Antigones Tat, dann Hämons Bericht über die Stadt, die “voll von innerer Unlust” (v. 609) über Kreons Verordnung sei, und schließlich Tiresias’ Enthüllung der Lage – daß der Krieg gar nicht zu Ende sei – Kreons Autorität unterminiert haben, folgt der Bericht über den Tod des Megareus (“Zerstückt / Liegt er auf Argos’ hartem Boden”, v. 1123-24), die Niederlage gegen Argos und das anrückende Heer der Feinde. Die Hiobsnachricht veranlaßt Kreon zu einem vergeblichen Versuch, die Entscheidungen rückgängig zu machen – der Rest ist wieder Theatergeschichte, mit dem wichtigen Unterschied freilich, daß am Ende nicht nur “die Herrschenden” stürzen, sondern vom sterbenden Boten die totale Vernichtung der Stadt angekündigt wird. Das alte *sparagmos*-Motiv des zerrissenen Opfers wird zum Holocaust, zur totalen Vernichtung der *polis* umfunktioniert: auch Theben soll “für die Geier da” sein. (v. 1285) Sophokles’ pessimistischer Schlußchor wird gleichfalls radikalisiert: Zwischen dem trägen Lernprozeß des Menschen und der historischen Dynamik klafft ein unüberbrückbarer Abgrund: “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.” (v. 1283-85, 1290-1300)

In den Streitgesprächen zwischen Kreon, Antigone, Hämon, Tiresias und den Alten wird zunächst die ideologische Rhetorik in Kreons Diskurs entlarvt und dessen Legitimität zur Debatte gestellt. Dem “Zerwürfnis der Herrschenden” oder “dem Zerfall der Staatsspitze” (BA, S. 48, 101, 121) wird aber keine reine, kritische oder neutrale Außenseiterposition entgegengestellt; der totalen Vernichtung geht hingegen eine ideologische Komplizenschaft voran, die alle Protagonisten tangiert hat: nicht nur Kreon oder der Chor der “Alten”, dem wegen seiner “Doppelfunktion” (“Kommentator und Mitspieler”) die übliche Meta-Position entzogen wird,²² sondern auch der ‘Seher’ Tiresias, der sich in der Vergangenheit angeblich öfters hat bestechen lassen, und schließlich alle Geschwisterpaare haben sich an der täuschenden Intimität der *polis* ernährt und gewärmt. Auch die, die das komplizenhafte Schweigen bricht, Antigone,

22 Brecht macht daraus kein Hehl, da “Weisheit im Erkennen und Niedrigkeit im Tun häufig beisammen gefunden werden” (BA, S. 89).

[...] hat einst
Gegessen vom Brot, das in dunklem Fels
Gebacken war. In der Unglück bergenden
Türme Schatten: saß sie gemach, bis
Was von des Labdakus Häusern ausging
Tödlich zurückkam. Die blutige Hand
Teilt's den Eigenen aus, und die
Nehmen es nicht, sondern reißen's.
Hernach erst lag sie
Zornig im Freien auch
Ins Gute geworfen!
Die Kälte weckte sie.
Nicht ehe die letzte
Geduld verbraucht war und ausgemessen der letzte
Frevel, nahm des unsehenden Ödipus
Kind vom Aug die altersbrüchige Binde
Um in den Abgrund zu schauen. (v. 862-878)

Im *Arbeitsjournal* versucht Brecht das zentrale Thema der Gewalt von einer allzu kurzschlüssigen Vereinnahmung durch die moralisierenden Interpretationen der zeitgenössischen Rezeption zu retten, indem er der Gewaltfrage eine angeblich pragmatische Wendung gibt und die Gewalt in *Antigone* als eine solche definiert, "die aus der Unzulänglichkeit stammt, [...] also die Zurückführung der Grausamkeit auf die Dummheit".²³ Sowohl in dem gerade zitierten als auch in einem früheren Journaleintrag führt Brecht die "Dummheit" Kreons (und der thebanischen Herrschaft im allgemeinen) auf quasi-ökonomische Gründe zurück: "Mißwirtschaft in Theben" löse eine die Kräfte übersteigende "Gewalttätigkeit" aus, die "anstatt die Kräfte zusammenzuhalten, sie spaltet", infolgedessen "das elementar Menschliche, zu sehr gedrückt, explodiert."²⁴ Die fehlerhafte 'Ökonomie', die zu einer unkontrollierten Verausgabung von Gewalt führt, bezieht sich zunächst auf den alle Ressourcen verzehrenden Krieg, dessen Dauer und Intensität Kreon angeblich falsch eingeschätzt hatte: ein Beurteilungsfehler, den er am Anfang der Tra-

23 "Alles in mir wehrt sich dagegen, wenn ich in Diskussionen die Neufassung der Antigone als ein moralisches Stück angesehen finde. Durch die Bestrafung Thebes (und Kreons) kommt es freilich in gefährliche Nähe der braven Maxime 'Verbrechen macht sich nicht bezahlt', aber ich hoffe doch, das Stück zeigt nicht mehr (oder weniger), als daß Unternehmungen, die allzu viel Gewalt benötigen, leicht scheitern. Dies hieße nicht mehr, als daß unpraktische Unternehmungen unpraktisch sind, und wäre also recht platt, wenn nicht eine ganz besondere Art der Gewalt, nämlich diejenige, die aus der Unzulänglichkeit stammt, eingesehen werden könnten, also die Zurückführung der Grausamkeit auf die Dummheit. Damit ist das Moralische in Zusammenhang gebracht mit dem Unpraktischen, wodurch es das Absolute, Starre, im Übersinnlichen Thronende verliert." (BA, S. 18)

24 BA, S. 15 (*Arbeitsjournal*, 5. 1. 1948).

gödie durch die Lüge über den bevorstehenden Endsieg sowie auch durch das offizielle Gebot zur (verschwenderischen) Siegesfeier zu verhehlen versucht, dessen dramatische Folgen aber bald spürbar werden. Denn Kreons Sohn Megareus – seine letzte Hoffnung – mag immer noch kämpfen, “werfend in unaufhörlichen Schwüngen / Auf der Argiver wankes Mauerwerk / Thebes erzgewappnete Jugend” (v. 1046-49), diese Jugend sei (wie die Alten entgegenen) “nicht unerschöpflich” (v. 1050). Wenn Kreon die schon “männerleere Stadt” gegen die anstürmenden Argiver zu verteidigen versucht, wird er sich ihrer Wehrlosigkeit erst recht bewußt: “Sammele das Nichts. Im Sieb!” (v. 1168) In der Klage der Botin um den Tod des jüngsten Sohnes Hämon wird das Motiv der Verschwendung noch einmal ausdrücklich artikuliert: “Oh, viel verbraucht! Oh, letztes Schwert zerbrochen!” (v. 1232) Tiresias faßt die von der Mißwirtschaft des Krieges ausgelöste Eskalation folgendermaßen zusammen:

Mißwirtschaft schreit nach Großen, findet keine
Krieg geht aus sich heraus und bricht das Bein.
Raub kommt von Raub und Härte brauchet Härte
Und mehr braucht mehr und wird am End zu nichts. (v. 1010-14)

Aber die vernichtende Mißwirtschaft auf der Ebene der ‘Mittel’ – Gut und Blut – ist nur das Symptom einer anderen Unzulänglichkeit, die sich nicht auf die vordergründige Problematik der “unpraktischen” oder “dummen” Verwaltung zurückführen läßt. Es handelt sich um einen Zug ins Maßlose, auf den Tiresias’ Urteil sowie die peinlich rhetorische Rückfrage der Alten anspielt: “[...] hast du denn / Etwa allzu *Gewaltiges* anbegonnen, Sohn des Menökeus?” (Kursivierung B.Ph.) Der Anlaß des Krieges – die Erzgruben in Argos – erweist sich als Prätext eines anderen Konfliktes, der sich gar nicht auf der Ebene der *Güter*, sondern auf jener der *Macht* und des *Begehrens* abspielt.²⁵ Auf Kreons Vorwurf – “Uneins, so will sie uns haben unterm thebanischen Dach” – antwortet Antigone: “Du, der nach Einigkeit schreist, vom Zwiste lebst du” (v. 430-431). Sie entlarvt so die verkehrte Logik der tyrannischen Ideologie, die sich auf leicht durchschaubare Weise der identifikatorischen Rhetorik der Erde, des Vaterlandes und der Heimat bedient, und bringt die inhärent antagonistische, auf einer grundsätzlichen Negativität und *Unzulänglichkeit* basierende Struktur der sozial-politischen Ordnung heraus: deren historisch-kontingente Endlichkeit. Dieser Verkehrung entspricht das von Kreon selber im Gespräch mit Hämon verratene Herrscherprinzip, die “faule Doktrin” (Brecht im Modelltext): divergierende Meinungen werden “gehalten beide aber unter mir [Kreon] und auseinander / Durch meine Speermacht” (v. 615-16). Die totalitäre Kontrolle über die antagonistische “Ordnung” der Stadt – deren lückenlose Ge-

25 Zu dieser Verlagerung des Konfliktes siehe Lacan, Jacques: *L'éthique de la psychanalyse (Le séminaire de Jacques Lacan: Livre VII)*. Paris: du Seuil 1986. S. 283-333, insbes. S. 301ff.

schlossenheit unter seiner Verwaltung²⁶ – kann sich nur dadurch bewähren, daß die Feindseligkeiten zwischen Machthabern und “räuberisch[em] Volk” (v. 1155), die Kreon nach Tyrannenart und dem *divide-et-impera*-Prinzip entsprechend weniger aufzuheben als vielmehr auszunutzen versucht, durch den nach außen verlegten Krieg und den externen Feind – gemeinsames Ziel des Raubs – zeitweilig suspendiert oder wenigstens abgelenkt werden. Der Krieg ist somit nicht Mittel, sondern Zweck; das “Erz”, das den Rohstoff für die Waffen der “erzgewappneten Jugend” liefert, vor allem das Mittel zum Krieg gegen Argos; dieses aber ist, eben weil es “reich ist an Erz”, ebenfalls “an Speeren reich” (v. 1166-67). Die ‘Zwecklosigkeit’ bzw. autotelische Struktur des Krieges kann deshalb nur in einen Teufelskreis von Gewalt münden, eine Eskalation von “mehr” und “mehr”, aus der am Ende “nichts wird.” Wenn die Prätexte und die Mittel verbraucht sind, bleibt nur noch die nackte Grausamkeit eines “dummen Rasens”: die autodestruktive Tendenz des Begehrens, das – ohne Halt in einem Objekt oder ‘Gut’, auf das es sein Streben richten könnte – “sich selber frißt” (v. 1088).

Wenn die Gewalt gegen andere nur dazu dient, jene andere Gewalt auszublenden, die zur vergeblichen Aufhebung der Unzulänglichkeit im Herzen des “Eigene[n]” angewendet werden muß, wird sich jene nach außen gerichtete Aggression letztlich auch wieder gegen ihren Ursprung kehren und “die blutige Hand teilt’s den eigenen aus. Und die / Nehmen es nicht, sondern reißen’s”. (v. 867-69) Wer dies – unter traumatischen Umständen – als erster begriffen und diesen Prozeß buchstäblich umzukehren versucht hat, ist eben Polyneikes. Durch Polyneikes’ “Verrat” “fehlte” dem von Kreon “befohlenen Frieden” “*ein kleines nur*”, wie Kreon nach Tiresias’ Enthüllungen zugibt. (v. 1033, Kursivierung B.Ph.) Auf den ersten Blick repräsentiert das von Polyneikes’ Desertion artikulierte ‘Nein’ tatsächlich jenen “kleinen” Rest, der verhindert, daß sich Kreons’ Phantasma einer von ihm verwalteten totalitären, “Lücken”-losen Ordnung verwirklichen würde. In Wirklichkeit liegt Polyneikes’ Umkehr die Einsicht in die Unmöglichkeit bzw. die autodestruktive Tendenz dieses Phantasmas zugrunde: das Bewußtsein, daß dessen ‘Verwirklichung’ der Vernichtung der *polis* gleichkommen würde. Sein ‘Nein’ setzt die Zäsur der menschlichen Unzulänglichkeit und Endlichkeit in das “dumme Rasen” eines totalitären, auf phantasmatische Befriedigung und Ergänzung zielenden Begehrens, das blind bleibt für die Grenze des Menschlichen, und/oder seine Endlichkeit nicht akzeptieren will. Damit die von Polyneikes unterbrochene und ans Licht gebrachte “Mißwirtschaft” oder unökonomische Verausgabung des Lebens die offizielle Kriegsrhetorik von Gewinn und Verlust nicht als Lüge entlarvt, wird er gerade noch vor den Toren Thebens von Kreon ergriffen und “zerstückt”. Die Entscheidung, den Zerstückelten nun noch einmal, “unbedeckt” und “im Freien”

26 Die Angst vor einer unkontrollierbaren Negativität im Herzen der von ihm verwalteten, antagonistischen Ordnung ist der Alptraum jedes Tyrannen: “Doch wenn / Da Lücken sind und auch die Herrschaft uneins / Erscheint und schwankt und unbestimmt wird, dann findet sich der Kiesel zum Geröll und drückt / Sich an das Haus, das selbst sich aufgab.” (v. 616-20)

liegend, den Geiern zu überlassen, die ihn weiter zerstückeln dürfen, ist symptomatisch für Kreons' angstvolle Ahnung, daß die von Polyneikes ans Licht gebrachte Negativität nicht einfach durch die Hinrichtung zu verneinen oder aufzuheben sei, sondern noch weiter-”verfolgt”, getötet und schließlich gänzlich aus der ‘Buchführung’ der *polis* gestrichen werden soll, wenn diese sich weiter als totalitär geschlossene und verwaltete Ordnung bewähren will.

Aber auch diese Rechnung geht nicht auf. Statt daß er seinen “Frieden” nun “befehlen” kann, muß Kreon bald einen “Doppelkrieg” führen, wie die Alten mit Recht bemerken, und die sinnlosen Grausamkeiten ‘draußen’ durch größere Grausamkeiten im eigenen Lager überbieten. Die Grenzen zwischen externem und internem Kampfplatz verwischen sich.²⁷ “Gereinigt muß die Stadt sein” heißt Kreons Gebot, mit dem das Bestattungsverbot ergänzt und die Kritik an ihm eliminiert werden soll. Erst dieser ‘sekundäre’ Krieg, der im Wesen zum Ursprung der Gewalt zurückkehrt, eröffnet die Szene der eigentlichen Tragödie.

Brechts *Antigone* in zweiter Lektüre (2): ‘Demokratie’ und Tragödie

Die Säuberungsaktion wird vor allem die Schwester Antigone treffen, die sich weigert, ihrer “Mutter / Totes Andres [...] grablos liegen (zu) lassen” (v. 366). Da sie durch die verbotene Bestattung ihres Bruders die von Kreon verworfene Negativität menschlicher Unzulänglichkeit wieder in die symbolische Ordnung aufnimmt, wird auch sie von Kreon als ‘Dreck’ – Luthersche Metapher der menschlichen Endlichkeit *par excellence* – aus der Ordnung verwiesen; freilich als ein solcher ‘Dreck’, der die imaginäre Geschlossenheit der *polis* zu infizieren droht:

Dich heißt die Heimat nicht mehr die ihre
Sondern verworfen bist du wie beißender Dreck,
der besudelt. (v. 451-52)

Antigones Tat wird aber nicht von einem anderen, positiven Wert getragen und motiviert, sondern sie bestätigt gerade das strukturelle Fehlen eines solchen Wertes. Die Kategorie des Menschlichen, auf die sie Bezug nimmt, läßt sich genauso wenig positiv bestimmen wie Kreons nationalistische und legitimistische Rhetorik. Als Kreon Antigone zum ersten Mal wegen Gesetzwiderigkeit anprangert (“Du wagtest, meine Satzung so zu brechen”, v. 358), hält Brechts Antigone diesem Vorwurf nicht – wie in der antiken Vorlage und der

²⁷ Daß der autodestruktive Mechanismus dieser Gewalt die Unterschiede zwischen Tätern und Opfern, Räubern und Beraubten, Verfolgern und Verfolgten letztendlich aufhebt, zeigt der Bericht über Megareus’ Tod: “Und Feinde suchend stießen wir auf Eigene. / Und keiner weiß, von welcher Hand dein Sohn fiel.” (v. 1157-58)

Hölderlinschen Übertragung²⁸ – das von ihr befolgte ‘andere’, “ungeschriebene” Gesetz entgegen; sie verweist lediglich auf den “sterblichen” Status des Gesetzgebers und somit auf den kontingenten Charakter des Gesetzes zur Legitimation ihrer – einer gleichfalls Sterblichen – Insubordination:

Weil’s deine war, von einem Sterblichen
So mag’s ein Sterblicher brechen, und ich bin
Nur wenig sterblicher, als du bist. (v. 359-61)

Auch auf Kreons Vorwurf: “des Staats / Ordnung, die *göttliche*, siehst du nicht” (v. 481-82, Hervorhebung B.Ph.), erwidert Antigone mit einem Rekurs auf das ‘Menschliche’, ohne diesem Begriff eine von Kreons Legismus deutlich unterschiedene, inhärente Qualität zuzuschreiben. Er dient lediglich dazu, den ideologischen Mechanismus von Kreons quasi-transzendenter Legitimation durch eine indirekte Anspielung auf die kontingente Endlichkeit – d.h. auf die menschliche Herkunft – der vermeintlich “göttlichen” Ordnung zu entlarven und jener Ordnung die menschliche Unzulänglichkeit zugleich als bevorzugte, sonst nicht weiter spezifizierte Maxime entgegenzuhalten:

Göttlich mag sie wohl sein, aber ich wollte doch
Lieber sie menschlich, Kreon, Sohn des Menökeus. (v. 483-84)²⁹

Der ‘menschliche’ Maßstab verhindert jedoch nicht, daß Antigone selber ihre Tat als eine “heilige” bezeichnet: “Und doch hab ich nur Heiligs / Heilig betrieben”. Die Tautologie artikuliert die Unmöglichkeit einer weiteren Deutung und Begründung und entspricht somit dem inhärent leeren, negativen Begriff des Menschlichen, dessen Negativität aber zugleich zum erhabenen Kriterium umgepolt wird. Erhaben, ja, aber nicht wegen irgendeines transzendenten Bezugs (zur Idee der Humanität etwa), sondern in einem abgründig profanen Sinn, der mit dem von Antigone verteidigten Prinzip menschlicher Unzulänglichkeit zusammenhängen dürfte. Die Entscheidung, die Überreste ihres Bruders zu bestatten, artikuliert eine Beziehung zu jener menschlichen Endlichkeit, die sich nur durch kulturelle Symbolisierungen wie Namengebung und Bestattung bewähren kann.³⁰

28 Vgl. Hölderlin: “Darum. *Mein* Zeus berichtete mir’s nicht.” In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke* (“Frankfurter Ausgabe”). Hg. von Dieter E. Sattler und Wolfram Groddeck. Frankfurt/M.: Verlag Roter Stern 1988. Bd. 16.

29 Antigone redet Kreon, den souveränen Machthaber, nicht zufällig als “Sohn des Menökeus” an, um seine Endlichkeit als Glied einer Generationskette hervorzuheben.

30 “Au passage, le fait que c’est l’homme qui a inventé la sépulture est évoqué discrètement. Il ne s’agit pas d’en finir avec celui qui est un homme comme avec un chien. On ne peut en finir avec ses restes en oubliant que le registre de l’être de celui qui a pu être situé par un nom doit être préservé par l’acte de funérailles.” Lacan, *L’éthique de la psychanalyse*, S. 325

Daß Brecht die Antigone-Figur jedoch nicht zur Verkörperung eines existentialistisch-humanistischen Individualismus hochstilisieren wollte und ihrer Verteidigung der menschlichen Kontingenz immerhin eine 'politische' Bedeutung beilegte, läßt sich nun mit einem von Brecht teils eingehend umgeschriebenen, teils neu hinzugefügten Appell des Chors an Kreon während der Auseinandersetzung mit Hämon belegen:

Gib nach, da wo der Geist ist, schenk uns Änderung
 Und nimm's aus uns, da wo wir kreatürlich zaudern
 Und zaudre mit uns. (v. 664-66)

Der Appell an den Herrscher, "[nachzugeben], da wo der Geist ist", folgt auf Hämons Warnung vor einem Starrsinn, der sich als hohl erweisen dürfte und somit von der Geschichte überrollt zu werden droht, wenn Kreon auf "kein[en] andere[n]" hören sollte. Der Appell ist zunächst ein Appell zur Rezeptivität für die historische Dynamik, für "Änderung" wie Brecht (nach Hölderlin und Sophokles) die Alten sagen läßt. Dem Herrscher fällt die Aufgabe zu, der Gemeinschaft diese "Änderung", die sich in ihr noch zurückhält, zu "schenken". Aber Brecht gibt der scheinbaren Apologie eines souveränen Dezisionismus eine radikale, vielleicht als 'demokratisch' zu bezeichnende Wendung, indem er den Herrscher – statt ihn als quasi-göttliche, entscheidende Instanz die "zaudernde" Unentschlossenheit der endlichen, eben "kreatürlichen" Gemeinschaft aufheben zu lassen – zur Teilnahme an dieser Gemeinschaft der menschlichen Unentschlossenheit aufruft und diese von der Konfrontation mit den kreatürlichen Grenzen der Gemeinschaft bewirkte Unentschlossenheit zum konstitutiven Moment des 'Politischen'³¹, zur Unentscheidbarkeit und zur Offenheit für Änderung umdeutet: jenem Moment, in dem die Ordnung sich in einer globalen Krise befindet und die Stelle der Macht leer bleibt. Die Beziehung zu dieser grundsätzlichen *Vakanz* der Macht im Herzen der Ordnung wäre (u.a. nach Lefort) die Geburtsstunde der Demokratie: einer prinzipiell endlichen, sich selbst auflösenden und rekonstituierenden, auf formal-symbolischer Repräsentanz basierenden Gesellschaftsstruktur, die im "kreatürlichen Zaudern" die Differenz der Politik und des Politischen, der kontingent-historischen Identität und der Rezeptivität für "Anderes" bewahrt. Der qualitative Unterschied

31 Ich verweise auf Žižek, Slavoj: *Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor*. Wien: Passagen 1994. S. 205. Žižek bezieht sich auf die von Claude Lefort eingeführte Differenz zwischen 'dem Politischen' [*le Politique*] als jenem Moment "der Offenheit, der Unentscheidbarkeit, wenn genau das Strukturierungsprinzip der Gesellschaft, die fundamentale Form des Gesellschaftsvertrags, in Frage gestellt wird", und 'der Politik' [*la politique*] als einem positiv bestimmten, beschreibbaren System sozialer Beziehungen, das nichts anderes sei "als eine Form, in der die Negativität einer radikalkontingenten Entscheidung positives, bestimmtes Dasein annimmt" (ebd., S. 206). Siehe auch: Lefort, Claude: *The Political Form of Modern Society*. Cambridge: Polity Press 1986; Laclau, Ernesto: *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso 1990.

beider Begriffe mag zum Teil der Entwicklung entsprechen, die Brechts Drama vom ursprünglichen Plan eines “antifaschistischen Widerstandsdramas”, in dem die ‘Politik’ die Aktualisierung beherrschte, zu einer komplexen Durchrationalisierung, die den Raum – den “Abgrund” – des Politischen eröffnet, durchlief. Die “Hinwendung zur Demokratie”, von der Brecht in der frühen Fassung der Fabel spricht, gewinnt somit aus der Sicht der Analyse Leforts eine neue Berechtigung.

Brecht artikuliert diese Hinwendung zur Demokratie immerhin als einen tragischen Prozeß und stellt sich damit in die Reihe derer, die in der Griechischen Tragödie nicht nur das präreflexive Vorspiel eines philosophischen Diskurses *über* die *polis* und deren Rechtsordnung sehen, sondern sie als Inszenierung eben dieses (dramatischen) Prozesses der Rationalisierung betrachten, und zwar als Inszenierung einer unabschließbaren Auseinandersetzung der Ordnung mit ihrem sie ständig bedrohenden Abgrund; die Tragödie *stellt* die Problematik der (demokratischen) Politisierung, des krisenhaften ‘Übergangs’ vom Politischen zur Politik – *dar*.³¹ Die Tragödie – auch Brechts *Antigone* – inszeniert und analysiert das krisenhafte Moment, nicht dessen ‘Aufhebung’. Was sie zeigt, ist kein realer Prozeß, keine nachvollziehbare Konfrontation zweier Positionen, sondern die Darstellung einer Meta-Reflexion, die sich nicht in praktisches Wissen übersetzen läßt: die Auseinandersetzung der Ordnung mit ihrem fehlenden Grund bzw. ihrer historisch immer neu zu definierenden und zu stiftenden endlich-kontingenten – *unzulänglichen* – Basis. Kreons Vorwürfe gegen Antigone treffen daher meistens tragisch-ironischerweise zu: nicht nur repräsentiert sie die unzulängliche ‘Natur’ (“beißender Dreck”) politisch-gesellschaftlicher Konstruktionen, sondern sie stellt sich auch – wie Kreon im Streitgespräch mit Hämon ausruft – dorthin, wo “[das Recht] ein Loch hat” (v. 695), d.h. dorthin, wo die Ordnung mit ihrer strukturellen Unzulänglichkeit im eigenen Herzen konfrontiert wird und sich im “Zaudern” über diesem Loch zu verwandeln und neu zu bewähren hätte.

“*Macht, wo es die gilt, / Die weicht nicht. Die hat verderbt / Das zornige Selbsterkennen.*” (v. 779-81) Noch einmal radikalisiert und kompliziert Brecht die Textvorlage, um das tragische Moment des ‘Politischen’ hervorzuheben. Denn wer oder was hat wen oder was “verderbt”? Macht und zorniges – dezentriertes – Selbsterkennen stehen sich auch syntaktisch als entfernteste Pole gegenüber. Zweifellos ist die Macht nicht vor dem zornigen Selbsterkennen Antigones gewichen (so Hölderlins Lektüre: “*Dich* hat verderbt usw.”); aber Antigones Blick “in den Abgrund” (v. 878) hat auch deren katastrophale Auflösung ausgelöst. Denn letzten Endes bezieht sich das *Selbsterkennen* auf die Macht selbst, deren Komplizin Antigone war. Antigone hat das störrische Recht der Politik mit ihrer (inneren) ‘politischen’ Grenze – ihrer historischen Kontingenz – konfrontiert und aus dieser Grenze der

31 Grundlegend sind immer noch Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: P.U.F. 1974; Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, Pierre: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2 Bände. Paris: La Découverte 1986. Ich verweise auch auf Tindemans, Klaas: *Recht en Tragedie. De scène van de wet in de antieke polis*. Löwen: Diss. [masch.] 1996.

Kontingenz selber ein – unmögliches – Recht gemacht. Aber: “Nackicht geltend gemacht, stürzt uns Recht und Recht in den Abgrund” (v. 1085).