

4) Die Arbeit am Konflikt in der Tragödie und der Antigonistische Konflikt

Tragödie und Konflikt

Ungeachtet dessen, welches Narrativ dem jeweils angelegten Deutungsrahmen zum Verständnis der *Antigone* zugrunde liegt, ist heute unstrittig, dass es in dem Stück zentral um einen Konflikt geht; das konkrete Konfliktverständnis schlägt sich dann im jeweiligen Deutungsrahmen nieder. Die Thematisierung und Bearbeitung von Konflikten ist freilich kein Alleinstellungsmerkmal der sophokleischen *Antigone*. Allen antiken Tragödien liegen Konflikte nicht nur als Ausgangspunkt des geschilderten Geschehens zugrunde, sie stellen ihren eigentlichen Gegenstand dar.¹ Jean-Pierre Vernant und Pierre Vidal-Naquet gehen in ihrer einflussreichen Studie *Myth and Tragedy in Ancient Greece* so weit zu sagen, dass die in den Tragödien agierenden Personen mit ihren Worten nicht so sehr miteinander kommunizieren, als dass sie vielmehr die Blockaden und Barrieren zwischen ihnen vorführen, ohne dabei aber die Konfliktursachen bewältigen zu können.² Konflikte werden in dieser Sicht letztlich nicht gelöst, sondern beendet. Wie dies stattfindet – ob z.B. im Rekurs auf körperliche Gewalt oder auf Rechtsprechung – variiert; Leiden, Tod und Trauer sind dabei die einzigen tragischen Konstanten.³

Die antike Verwendung des Begriffs der Tragik ist aber ein anderer, wie Simon Goldhill anmerkt; sie ist vor allem auf ein Genre bezogen und konzentriert sich noch nicht auf das Leiden, wie es heute zentral mit der Tragödie assoziiert wird, sondern eher auf die Verwendung der Sprache in einer Weise, die Goldhill als »majestic or

1 Gellrich, Michelle: *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict Since Aristotle*, Princeton, NJ: Princeton UP 1988; Burian, Peter: »Myth into *muthos*. The Shaping of Tragic Plot», in: P. E. Easterling (Hg.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge UP 1997, S. 178–208.

2 Vernant, Jean-Pierre/Pierre Vidal-Naquet: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York: Zone Books 1990, S. 42.

3 Poole, Adrian: *Tragedy. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford UP 2005, S. 69; auch: Eagleton, Terry: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell, 2003.

stately« umschreibt,⁴ verbunden mit Situationen, die mit grundsätzlichen Fragen menschlicher Handlungsfähigkeit, Wahlmöglichkeit und ihrer jeweiligen Grenzen zu tun haben und die entsprechende Emotionen bei den Beteiligten auslösen. Kurzum, die Tragödie thematisiert in ihrem Zentrum Konflikte, die nicht, oder zumindest nicht ohne Verlust zu lösen sind.

Selbst wenn man – wie heute weitgehend etabliert – das Leiden in den Mittelpunkt des Tragödienverständnisses stellt, bedeutet dies nicht, dass jedes Leiden und auch nicht das Leiden eines jeden gleichermaßen als ›tragisch‹ aufgefasst wird; es gibt eine Hierarchie, wessen Leiden als ›tragisch‹ und wessen als ›traurig‹ dargestellt gilt.⁵ »From a normative standpoint, only certain kinds of death, strife, suffering and destruction, treated in certain ways, qualify for the accolade of tragedy,« beschreibt Terry Eagleton eine lange dominante Lesart des tragischen Leidens.⁶ So sind Außenseiterfiguren zwar bereits in der klassischen Tragödie zentral (man denke beispielsweise an die »Barbarin« Medea) und auch unermesslichem Leid ausgesetzt,⁷ aber die tragischen Helden sind zumeist Mitglieder der gesellschaftlichen Elite, keine Außenseiter oder Marginalisierte;⁸ tragisches Leiden setzt im klassischen Verständnis den Fall der Mächtigen aus eigenem Verschulden voraus.

Eine der grundsätzlichen Modifikationen moderner Verarbeitungen stellt daher die Erweiterung der Personengruppen dar, deren Leiden als ›tragisch‹ dargestellt wird. Wir haben es gleichsam mit einer Demokratisierung des tragischen Leidens zu tun und damit der Erweiterung der Personengruppe, in welcher Menschen als Gleiche behandelt werden. Was in den heutigen *Antigone*-Verarbeitungen geschieht ist eine Auflösung der Unterscheidung – und damit auch der impliziten Hierarchisierung – von ›einfachem Leid‹ und ›tragischem Leid‹. Wenn auch asymmetrische Machtstrukturen als strukturell notwendiges Element erhalten bleiben, so demokratisieren sich diese oft buchstäblich – aus dem Herrscher Kreon wird der Politiker

4 S. Goldhill: »Generalizing About Tragedy«, S. 46–47.

5 A. Poole: *Tragedy*, S. 15.

6 T. Eagleton: *Sweet Violence*, S. 9.

7 So merkt Rebecca Bushnell an, dass bereits die griechische Tragödie mit sozial Machtlosen als tragische Helden und Heldeninnen experimentierten (Bushnell, Rebecca: *Tragedy. A Short Introduction*, Hoboken, NJ: Blackwell 2008, S. 95 und S. 102); Helene Foley sieht gar in diesen Figuren – insbesondere Frauen – eine explizite Exploration moralischer Grenzen (Foley, Helene: »*Antigone* as Moral Agent«, in: Michael Silk (Hg.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, London: Clarendon Press 1996, S. 49–73, hier: S. 49); und John Gould verweist im gleichen Sammelband auf die uneinheitliche soziale Zusammensetzung des Chors, die diesen in einigen Kontexten zu einer Stimme der ›Anderen‹, der Unterdrückten und Vulnerablen, macht (Gould, John: »Tragedy and Collective Experience«, in: M. Silk (Hg.): *Tragedy and the Tragic*, S. 217–243, hier: S. 224).

8 Williams, Raymond: *Modern Tragedy*, Pamela McCallum (Hg.), Peterborough: Broadview Press 2006, S. 73.

(oder, wie bei Griffiths, auch die Politikerin), der Polizist, die Richterin. Die (tragischen) Heldinnen und Helden sind nun nicht mehr zwingend Mitglieder der politischen oder gesellschaftlichen Elite, im Gegenteil, sie sind Obdachlose (wie bei Glowski), Mitglieder ethnischer Minderheiten (wie bei Shamsie oder Deraspe), grundsätzlich all jene, die machtlos der Gewalt ausgeliefert sind (wie bei Uribe). Eine wichtige Beobachtung ist hier, dass zeitgenössische Verarbeitungen so zumeist zwei der unterschiedlichen Bedeutungen des Tragischen – als eine Frage der Darstellungsform und als lebensweltliche Erfahrung – zusammenzuführen suchen, auch wenn viele moderne Antigonen mit Verfremdungseffekten (inklusive der engen Anlehnung an den sophokleischen Text, beispielsweise bei Köck) arbeiten.

Ferner eignet sich im klassischen Verständnis nicht von vorneherein jeder Konflikt für die Darstellung als tragisch. Wie Peter Burian hervorhebt, lassen sich für die attische Tragödie einige charakteristische Konfliktmuster herausarbeiten: etwa der Intensitätsgrad des Konflikts, aufgrund dessen sich Mediation oder Kompromiss als Lösungswege nicht überzeugend anbieten; der Einfluss von Faktoren – gegenwärtige oder vergangene –, welche die Handelnden nicht beeinflussen können und die ihren Entscheidungen nicht zugänglich sind.⁹ Hinzu kommt die prinzipielle und nicht personale Art des Konflikts. Die beteiligten Personen repräsentieren oft die Prinzipien, die in einen Konflikt geraten sind. Das impliziert – wie in Hegels Sicht auf den tragischen Konflikt als einem zwischen Prinzipien, die jeweils als legitim anzusehen aber unvereinbar sind – die potentielle Zerstörung der Charaktere, die für diese Prinzipien stehen, als Weg der Konflikt(auf)lösung.¹⁰ Es geht also nicht um das individuelle Leben, sondern darum, wofür dieses steht.¹¹

In seiner Diskussion des Konfliktmodells der Tragödie merkt Hans-Thies Lehmann an:

Das Tragische gilt als Qualifizierung einer bestimmten Art von Konflikten – und man kann vor dem Hintergrund dieser Tradition die Frage auch der Gegenwart der Tragödie derart aufwerfen, daß man zu klären sucht, ob solche Konflikte, solche Konflikt erfahrung in der Gegenwart noch existiert.¹²

Wenn also auch die Repräsentativität der Charaktere in gegenwärtigen Varianten der Tragödie einer stärkeren Individualisierung weicht, so finden sich genannten allgemeinen Merkmale der klassischen Tragödie in modifizierter Form auch in ihren heutigen Verarbeitungen. Gleichwohl lassen sich Erweiterungen dessen identifizieren, was als tragisch oder tragikfähig angesehen wird; nicht immer konzentriert

9 P. Burian: »Myth into *muthos*«, S. 181–182.

10 R. Williams: Modern Tragedy, S. 56.

11 P. Burian, »Myth into *muthos*«, S. 182.

12 Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 84.

sich der zentrale Konflikt beispielsweise auf die Toten oder endet im Tod, wie dies bei Sophie Deraspe oder Beth Piatote zu sehen ist; in beiden Versionen stirbt Antigone nicht. Was allerdings erhalten bleibt ist die existentielle Komponente des Konflikts: bei Deraspe geht es um eine lebenswürdige Zukunft der Familie; der Konflikt um die toten Vorfahren bei Piatote ist ein fundamentaler Bestandteil der Zukunfts-fähigkeit der indigenen Gemeinschaft. Zugespitzt könnte man sagen, das tragische Leiden in den modernen Verarbeitungen steht in engem und vor allem explizitem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Zukunftsvorstellungen.

Arbeit am Konflikt

Was bedeutet hier nun »Arbeit am Konflikt«? Die attische Tragödie war durch ihre Aufführung während der Feste wie den Dionysien in einen rituellen Kontext gestellt und auf ein konkretes Publikum ausgerichtet; für Aristoteles ist deshalb die Wirkung auf das Publikum zentral: Mitleid und Furcht sowie die Katharsis.¹³ Aber wie die Tragödie selbst zielte auch deren performativer Kontext nicht so sehr auf ein Individuum, sondern auf »den Bürger«, also ein politisch handelndes Individuum in Gemeinschaft mit anderen solchen Individuen. Dies hat in der Rezeption vielfach dazu geführt, die Tragödie als eine Form der politischen und moralischen Erziehung zu lesen;¹⁴ so verstanden wird auch der Umgang der Tragödie mit Konflikten zu einer Thematisierung von Möglichkeiten des Handelns angesichts selbst- oder auch fremdverursachter menschlicher Zwänge mit exemplarischem Charakter. Das Prinzip des »dramatized adversarial format«, wie es Paul Cartledge nennt,¹⁵ bedeutet dabei nicht, dass von der Vorbildlichkeit nur einer Position ausgegangen wird und die Tragödie eine Art Einladung zur Nachahmung darstellt. Stattdessen geht es um die eigenständige Auslotung von Möglichkeiten mittels der Einnahme unterschiedlicher Perspektiven durch das Publikum selbst. Man muss nicht so weit gehen wie Emily Katz Anhalt, wenn sie in den griechischen Mythen allgemein und in den Tragödien im Besonderen ein auch heute noch gültiges Beispiel für die Notwendigkeit von Deliberation statt Gewalt sieht,¹⁶ um das anregende Potential der Tragödie sehen zu können: Gerade die nicht zufriedenstellend gelösten Konflikten fördern

¹³ Lear, Jonathan: »Catharsis«, in: Garry L. Hagberg/Walter Jost (Hg.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Oxford: Blackwell 2010, S. 193–217; Nuttall, Anthony David: *Why Does Tragedy Give Pleasure?*, Oxford: Clarendon Press 1996.

¹⁴ Croally, Neil: »Tragedy's Teaching«, in: Justina Gregory (Hg.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell, S. 55–70; auch: S. Stow: *American Mourning*, S. 22.

¹⁵ Cartledge, Paul: »Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life«, in: P.E. Easterling: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, S. 3–35, hier: S. 12.

¹⁶ Anhalt, Emily Katz: *Enraged. Why Violent Times Need Ancient Greek Myths*, New Haven: Yale UP 2017, S. 4–5.

die argumentative Schärfung politischer Debatten und die Fähigkeit der Übertragung auf und Anpassung an sehr unterschiedliche Kontexte. Man kann mit Derek Barker den Konflikt als fundamentalen Bestandteil der Tragödie identifizieren und daraus schließen: »An understanding of tragedy will enable democratic theory to better understand the nature of participatory democracy and, in particular, to respond to the problem of conflict«.¹⁷

Mit einem etwas anders gelagerten Schwerpunkt stellt die Tragödie für Simon Stow ein mögliches alternatives Register für eine neue demokratische Praxis der öffentlichen Trauer zur Verfügung, eine Form der Trauer, die nicht so sehr Versöhnung und Abschluss in den Mittelpunkt stellt, sondern die den Konflikt bzw. Konflikthaftigkeit als zentrales Element demokratischer Politik versteht und Trauer als eine Form des anerkennenden, nicht auflösenden Umgangs mit Konflikt begreift.¹⁸ Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass insbesondere solche Texte der Politischen Theorie, die den agonalen Konflikt als zentral für demokratische Politik ansehen, tragische Modi oder gar die Tragödie als Genre zur Analyse politischer Konflikte in demokratischen Kontexten herangezogen haben (dies wird in Kapitel 10 ausführlicher behandelt). David McIvor nutzt die *Orestie* des Aischylos und die sophokleische *Antigone* zur Analyse von ethnischen Konflikten in den USA. Bonnie Honig verwendet in *Antigone, Interrupted* und *A Feminist Theory of Refusal* Sophokles' *Antigone* und Euripides' *Die Bakchen* zur Neukonzeption demokratischer Politikformen. Im Ganzen zeigt die Arbeit am Konflikt, dass weniger Lösungswege angeboten werden als vielmehr die Fähigkeit zur Erkenntnis von Konfliktursachen und Konfliktbewältigung erweitert und damit die menschliche Neigung zur Hybris, die radikale Selbstüberschätzung, eingehetzt werden soll.

Die Arbeit am Konflikt, wie sie in der Tragödie angelegt ist, weist also sowohl über das literarische Genre als auch über die jeweils behandelten Themen hinaus. Dies wird in der zeit- und kulturgebundenen Rezeption der griechischen Tragödie und in ihren sowohl literarischen wie politiktheoretischen Manifestationen der Stoffbearbeitung und Stoffinterpretation eindrücklich deutlich, wie bereits gezeigt wurde. Wichtiger noch als die spezifische Figurenzeichnung ist dabei die Wiedererkennbarkeit eines Konfliktes bzw. einer Konfliktstruktur, die in immer neuen Varianten aufgegriffen und kontextspezifisch modifiziert wird; die Bearbeitung erfolgt nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell. »Arbeit am Konflikt« bedeutet entsprechend sowohl die Bearbeitung eines oder mehrerer Konflikte in einem spezifischen Text, als auch – in Anlehnung an Blumenbergs »Arbeit am Mythos« – die Weiterbearbeitung einer Konfliktstruktur in der Rezeption.

17 Barker, Derek: *Tragedy and Citizenship: Conflict, Reconciliation and Democracy from Haemon to Hegel*, New York: State U of New York P 2008, S. 3.

18 S. Stow: *American Mourning*, S. 60.

Der Antigonistische und der antagonistische Konflikt

Die Arbeit am Konflikt in der Tragödie bildet somit eine Interpretationsmatrix für Konflikte und Konfliktbearbeitungen über die Tragödie hinaus. Dies gilt in besonderer Weise für den Antigonistischen Konflikt als einer in immer neuen Kontexten aktualisierbaren Konstellation von Konfliktlinien. Trotz der augenscheinlichen Übersichtlichkeit der Auseinandersetzung zwischen Antigone und Kreon – der Streit um die Bestattung des Polyneikes: ja oder nein? – stellt die *Antigone* ein sehr komplexes Konfliktgeschehen in den Mittelpunkt. Wie eingangs skizziert, ist dieses zwar bereits im Antigone-Stoff angelegt, wurde aber von keinem der antiken Autoren so sehr ins Zentrum gerückt und komplext verarbeitet wie von Sophokles. Was seine *Antigone* auszeichnet ist die vielschichtige Überlagerung und Verknüpfung unterschiedlicher Konfliktlinien entlang gesellschaftlicher Hierarchien und Normenkonflikten sowie die Frage möglicher Konfliktlösungsmodi (beispielsweise Vermittlung oder Zuspitzung, Auflösung oder Katastrophe). Auch wenn die Rezeption tendenziell auf die einzelnen Charaktere fokussiert, so geht es beim Antigonistischen Konflikt vorrangig um eine *Konfliktkonstellation*, deren Linien in den literarischen Bearbeitungen und theoretischen Auseinandersetzungen unterschiedlichprononciert werden und entsprechend zu unterschiedlichen Figurenzeichnungen und Interpretationen führen. Diese Konzentration auf einzelne Konfliktlinien und die Vernachlässigung anderer führt in den Verarbeitungen unausweichlich zu einer Reduktion des Antigonistischen Konflikts auf Teilespekte – beispielsweise den Widerstand gegen eine politische Ordnung im Konflikt asymmetrischer Machtverhältnisse –, was es dann erlaubt, die *Antigone* aktualisierend in den Kontext anderer solcher Widerstandskonstellationen zu stellen oder gar als »Chiffre« für ein Widerstandsnarrativ insgesamt zu verwenden. Die verbleibenden Aspekte des Antigonistischen Konflikts werden in solchen Neubearbeitungen ausgespart oder marginalisiert. Nun gehört es zum Kern der Rezeption selbst, den Ausschnitt der klassischen Vorlage festzulegen, der auf moderne Verhältnisse adaptiert werden soll. Doch gerade der Vergleich der vielen unterschiedlichen Rezeptionen zeigt, wie sehr die Akzentsetzung auch den jeweiligen Blick von Rezipienten und Rezipientinnen auf ihre Gegenwart und ihre Problemidentifizierung verrät.

Insbesondere gilt es, die Unterschiede zwischen dem Antigonistischen Konflikt und seiner antagonistischen Engführung im Auge zu behalten. Das Konfliktgeschehen der *Antigone* als ihr auszeichnendes Merkmal herausgestellt zu haben ist das Verdienst Hegels, der an diesem Beispiel auch den Konflikt als zentrales Merkmal der Tragödie im Allgemeinen schilderte. Hegels Interpretation hat die Aufmerksamkeit auch auf Fragen gelenkt, wie der Konflikt zu verstehen sei, in welchem Verhältnis die konfigurernden Elemente zueinander stehen, ob sie symmetrisch oder asymmetrisch sind. Er selbst hat diese Frage dezidiert beantwortet

und den Konflikt in der *Antigone* als antagonistisch gedeutet. Seit Hegel findet sich die Annahme, das Thema der *Antigone* lasse sich als ein Grundkonflikt definieren zwischen gleichrangigen Werten oder Prinzipien, welche von Antigone und Kreon verkörpert werden, die einander unversöhnlich gegenüberstehen.¹⁹

Der Einfluss von Hegels Konfliktidentifikation ist daher bis heute – trotz der in Kapitel 3 diskutierten Kritik hieran – kaum zu unterschätzen, findet aber auch kritische Modifikationen und Erweiterungen. Für Richard Bourke ist es nicht ausgemacht, in welcher Form genau der ›eigentliche‹ Konflikt der sophokleischen *Antigone* um die Frage kollidierender Identifizierungen und Verpflichtungen gefasst werden kann, auch wenn er eine solche Gegenüberstellung im Stück angelegt sieht. Gerade im Vergleich der Stoffverarbeitung durch Aischylos in *Sieben gegen Theben* mit Sophokles in seiner *Antigone* lassen sich Unterschiede herausarbeiten. Aber auch wenn Bourke die sophokleische Fassung als diejenige identifiziert, die letztlich die personalisierte Gegenüberstellung von Kreon und Antigone einführt, so folgt daraus noch nicht die Gegenüberstellung eindeutiger Zuschreibungen, wofür diese Personen stehen, etwa die eines tyrannischen Kreon und einer moralisch überlegenen Antigone, wie es die spätere Rezeption vielfach kennzeichnet.²⁰ Hier gilt es alternative Möglichkeiten der Deutung zu beachten und nicht nur etablierte Deutungsmuster wiederzuerkennen. Das Potential ist also mit Hegels Deutung keineswegs ausgeschöpft.

Mark Griffith hat Hegels Strukturierung des Stoffes nach den darin thematisierten Widersprüchen aufgegriffen, aber darüber hinaus variiert und auch erweitert. So spricht er bei der Gegenüberstellung von Antigone und Kreon nicht von einem Konflikt zwischen Familie und Staat, sondern zwischen Oikos und Polis, ferner von einem Konflikt zwischen Göttern und Menschen sowie zwischen Mann und Frau.²¹ Das stellt bereits eine wichtige Veränderung der Hegelschen Konfliktlogik dar, auch wenn etwa mit dem Verhältnis von Göttern und Menschen Konfliktlinien herausgearbeitet werden, die für die *Antigone* eher von geringerer Bedeutung sind als in anderen griechischen Tragödien, in denen Götter-Gestalten sogar selbst in das Geschehen eingreifen (wie in der *Orestie*) oder in denen das Schicksal eine explizitere Rolle für das Konfliktgeschehen spielt (wie in *König Ödipus*).²² Griffiths Erweiterung des hegelschen Konfliktverständnisses erfasst die Konturen des Antigonistischen Konfliktes dabei nicht vollständig und berücksichtigt auch nicht die Neubearbeitungen

19 Wie im vorangehenden Kapitel gezeigt wurde, markiert Hegel innerhalb der modernen *Antigone*-Deutungen den Bezugspunkt einer Reihe ganz eigener Debatten, wobei mit der Diskussion der Deutung der *Antigone* auch ein Deutungskampf um Hegel selbst geführt wird.

20 Bourke, Richard: »Antigone and After: ›Ethnic‹ Conflict in Historical Perspective«, in: Field Day Review 2 (2006), S. 168–194, hier: S. 175 und S. 185ff.

21 Griffith, Mark: »Introduction«, in: ders. (Hg.), Sophocles, *Antigone*, Cambridge: Cambridge UP 1999, S. 1–68.

22 M. Griffith: »Introduction«, S. 43–54.

und deren Umgang mit dem Konfliktthema, stellt aber eine Fortentwicklung des hegelischen Modells dar.

Wenn die Götter in der *Antigone* keine unmittelbare Rolle als Akteure spielen (auch wenn der Seher Teiresias behauptet, ihre Missbilligung indirekt durch das Verhalten der Vögel erkennen zu können), so lenkt Griffiths Konzeptualisierung an dieser Stelle den Blick gleichwohl auf einen Aspekt, der von zentraler Bedeutung ist für das Verständnis des in der sophokleischen *Antigone* thematisierten Konfliktes. Ist dieser Konflikt von mythischer Kraft und Unausweichlichkeit und geht es um Schicksalsmächte, in deren Fänge sich einzelne Menschen verstricken, wenn sie diese Mächte herausfordern und hieran zerschellen müssen? Dann ist der Konflikt übermächtig, unabwendbar und kann von Menschenhand nicht bewältigt, kaum verstanden werden. In diesem Fall wäre der Mensch passiver Gegenstand des Konfliktes und was ihm nach gescheiterter Auflehnung verbleibt ist alleine die Trauer, die Klage. Dies wäre das tragische *emplotment*, wie es von Hayden White formuliert wurde, mit der Auflösung als notwendiger Anerkennung der unveränderlichen Abläufe durch den Menschen.²³ Daher stellt sich die grundlegende Frage, inwieweit die Konfliktbewältigung nicht doch menschlicher Vermittlung und Handlungsfähigkeit zugänglich ist, und dies bereits bei Sophokles, und wenn nicht, welche Vorstellungen des Verhältnisses von tragischem Konflikt und möglicher Vermittlung sich in den aktuellen Deutungen finden, ein Problem, dem wir im 10. Kapitel nachgehen.

Die Konfliktlinien des Antigonistischen Konflikts sind damit nicht nur bloße Themen, sondern Strukturelemente, die in unterschiedlicher Weise und Prononciierung in den theoretischen und literarischen Verarbeitungen zum Tragen kommen und ihnen ihre narrative und argumentative Richtung geben. Dabei erweisen sich manche Konfliktlinien als prominenter für die Wiedererkennung des Stoffes als andere: So ist die Konfrontation im Kontext asymmetrischer Machtverhältnisse zentral, die Antigone-Figur ist hier immer die ohnmächtig Widerstand Leistende und die Kreon-Figur immer der über deutlich mehr Macht Verfügende. Aber welcher Aspekt dieser Konfliktlinie in den Vordergrund gerückt wird, um diese Konfrontation darzustellen, variiert: Ob es sich um das Verhältnis von Herrschern und Beherrschten handelt oder der Konflikt entlang der Geschlechterlinie oder zwischen Zugehörigen und Außenseitern verläuft, es also eher um soziale Macht als um Herrschaft geht, ist Ergebnis der Arbeit am Antigonistischen Konflikt und hat Folgen für die Neubearbeitung des Stücks in den modernen Rezeptionen. Hier werden nicht nur äußerliche Anpassungen des antiken Konfliktgeschehens an moderne Kontexte vorgenommen, sondern wir sehen die Arbeit am Konflikt selbst, welcher Konflikt wie oder überhaupt als solcher zu verstehen sei und welcher Aufschluss über moderne Verhältnisse gewonnen wird. Das heißt, auch die Konfliktlinien selbst werden

²³ White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP 1973, S. 9.

unterschiedlich gedeutet, umgedeutet, variiert. Der kanonische Status der Tragödie als Inbegriff der Klassizität mag dann zwar auch dazu beitragen, aktuellen Stoffen kulturelles Gewicht zu verleihen; er dient aber vor allem dazu, sich über die Qualität und Form des modernen Konflikts klar zu werden, was dann auch wiederum zu signifikanten Eingriffen in den Mythos, die Figurenzeichnung und den Ablauf des Geschehens führt.

Es variiert demnach die Ausgestaltung der Figuren, die sich in diesem Rahmen gegenüberstehen. Zwar wird die Antigone-Figur durchgängig als eine weibliche Gestalt gezeichnet,²⁴ was bereits eine Konstante für die Wiedererkennung als Adaptation darstellt; doch es muss dabei nicht unbedingt nur um *eine* Antigone gehen, denn neuere Verarbeitungen, wie beispielsweise die von Darja Stocker, multiplizieren die Antigone-Figur. Für die Gegenüberstellung männlicher Herrschaft und weiblicher Unterdrückung kann die Figurenzeichnung gleichwohl eine untergeordnete Rolle spielen; bei Deraspe und Griffiths wird beispielsweise gar die Kreon-Funktion von Frauen eingenommen, was das asymmetrische Machtverhältnis freilich nicht mindert. Ebenso ist die Kreon-Figur nicht zwangsläufig eine tyranische, oder auch nur *eine* Figur: Sophie Deraspes filmische Verarbeitung verteilt die Funktion Kreons auf unterschiedliche, zumeist weibliche Charaktere und löst damit die personale Auseinandersetzung zwischen nur zwei Figuren auf, behält aber die Konfrontation selbst bei.

Konstant und für die Wiedererkennbarkeit des Stoffes relevant ist die Vergeblichkeit des Widerstands, wenn dies auch nicht notwendigerweise mit einer moralischen Erhöhung der Antigone-Figur einher geht. Verbunden damit ist eine andere, teils bis an den Rand der Erkennbarkeit ausgereizte Konfliktlinie: die Auseinandersetzung in Fragen der Handlungslegitimation. Antigones Begründung ihrer Position bei Sophokles, sie gehorche dem »göttlichen« oder »ewigen« Gesetz, wird in zeitgenössischen Bearbeitungen durchaus variiert und findet einen Niederschlag sowohl in Appellen an allgemeine Menschenrechte (z.B. bei Uribe und Powell, mit Einschränkung auch bei Köck) als auch in Rückgriffen auf resakralisierte Formen des ewigen Gesetzes (wie beispielsweise bei Piatote). Was hier allerdings weitestgehend als Pol bestehen bleibt ist die Kritik am positiven Gesetz, also an der menschlichen Verfügung über Normen; die Stoßrichtung dieser Kritik oszilliert dabei zwischen der moralischen Verwerflichkeit bestimmter Gesetze und Verordnungen (so bei Shamsie) und der buchstäblichen Gleich-Gültigkeit, also kontextunspezifischen

24 Dies sogar dann, wenn in der realen Vorlage für eine künstlerische Bearbeitung ein Mann gleichsam die Antigone-Rolle eingenommen hatte, so bei Valeria Parrella (*Antigone*, Turin: Einaudi 2012), der das Euthanasie-Thema behandelt. Hierzu Farinelli, Patrizia: »Regard critique sur une période sans but. *Antigone* de Valeria Parrella«, in: Ars & Humanitas 9.1 (2015), S. 129–137, sowie Lauriola, Rosanna: »*Antigone Today: a Time to Die. Some Thoughts*«, in: *Classico Contemporaneo* 1 (2015), S. 52–70.

Anwendung des Gesetzes (so beispielsweise bei Glowacki und Deraspe). Hierin liegt eine zentrale Komponente in der kritischen Auseinandersetzung mit demokratischer Staatlichkeit.

Die gegen das positive Gesetz in Anschlag gebrachten Begründungsstrukturen verändern unter Umständen auch zwei weitere Konfliktlinien, die dadurch in den Hintergrund zu rücken scheinen: Sowohl die Konfliktlinie innerhalb der Familie als auch die zwischen Familie und politischer Ordnung erfahren signifikante Modifikationen. So fällt in den zeitgenössischen Verarbeitungen die direkte Verwandschaftsbeziehung zwischen der Antigone- und der Kreon-Figur zumeist gänzlich weg (Shamsie; Deraspe; Roy-Bhattacharya; Hertmans), und während viele Adaptationen zwar ein Schwester-Bruder-Verhältnis beibehalten und dies damit auch entsprechend wichtig für die Handlungsmotivation der Antigone-Figur bleibt, so ist dies längst nicht immer der Fall; ›Familie‹ wird oft erweitert, umdefiniert oder durch einen anderen Bezugs- und Loyalitätsrahmen ersetzt, z.B. Freundschaft (wie bei Glowacki), der dadurch aber nicht weniger wirkmächtig ist hinsichtlich der Verpflichtungen, die daraus entstehen. Die politische Ordnung ist nicht mehr die Tyrannie Einzelner und stellt sich oft abstrakt oder über Vertreterfiguren des Staates dar (Polizei, Justiz, Politik etc.); Jane Montgomery Griffiths Bearbeitung geht sogar so weit, den Staat zu einer bürokratischen (Folter-)Maschine zu stilisieren und die staatlichen Antagonisten in generische Figuren umzudeuten, die nur als *Leader*, *Bureaucrat* oder gar *Torturer* benannt sind.

Die Konfliktlinie um den Umgang mit den Toten und ihrer Bedeutung für die Lebenden ist vielleicht der selbstverständlichste Bestandteil des Handlungsgeschehens, erweist sich aber in vielerlei Hinsicht als der komplexeste. Zeitgenössische Verarbeitungen explorieren eine Bandbreite an Möglichkeiten der Umarbeitung, etwa bezüglich des Verhältnisses der einzelnen Toten (Brüder, wie bei Shamsie und Hertmans, aber auch Freunde, wie bei Glowacki, oder gar Vorfahren wie bei Piatote), einer Multiplizierung (Uribe) und Anonymisierung der Toten (Köck, Stocker, Powell) oder der Präsenz eines Toten bei seiner gleichzeitigen Verschiebung an den Rand des Konflikts (Deraspe). Steht bei Sophokles noch die Frage des Begräbnisses an sich im Mittelpunkt, so verschiebt sich dies hin zum Streit um ein angemessenes Begräbnis (Uribe) oder Wiederbegräbnis (Piatote), zum Ort des Begräbnisses (Shamsie) oder ganz weg von der Relevanz eines Begräbnisses (Deraspe; Boisvert).

In den Mittelpunkt rückt stattdessen die Frage nach der Stellung der Toten in säkularisierten Gesellschaften der Gegenwart, insbesondere im Kontext liberaler Demokratien. Wenn diese Stellung auch eine bereits bei Sophokles angelegte Frage ist, so erhält sie in zeitgenössischen Kontexten eine zusätzlich kritische Brisanz, in der es sehr grundsätzlich um Zugehörigkeit und ein generationenübergreifendes Gesellschaftsverständnis geht, das in Vielem den gegenwartsbezogenen und auf individuelle Rechte konzentrierten liberalen Rahmen überschreitet.

Wie bereits angemerkt sind nicht alle Konfliktlinien gleichermaßen pronomiert oder gar in allen Verarbeitungen zu finden. Aber ihre Wiedererkennbarkeit als enge- re oder weitere Verarbeitungen der sophokleischen *Antigone* lässt sich provisorisch mit Wittgensteins »Familienähnlichkeit« fassen, mit Hilfe derer Terry Eagleton die Frage nach der Erkennbarkeit der Tragödie allgemein rahmt:²⁵ Es sind nicht alle Li- nien immer oder gleichermaßen vorhanden, aber das Zusammenspiel unterschied- licher Linien macht den Rekurs auf die sophokleische *Antigone* mit Hilfe des Antigo- nistischen Konflikts erkenn- und analysierbar. In den folgenden fünf Kapiteln sollen nun diese Linien im Detail und an konkreten Beispielen diskutiert werden.

25 T. Eagleton: Sweet Violence, S. 3.

