Slavoj Žižek

Eine kontrafaktische Antigone

Deutsch von Karen Genschow

Die verrückte Idee, eine neue *Antigone* zu schreiben, entstand aus einer Kombination zweier Ideen, die mich schon lange umtreiben. Die erste ist eine Art Bauchreaktion des Misstrauens, ja sogar des Hasses auf das heldenhafte Image von Antigone als größte Heldin im Widerstand gegen die Staatsmacht. Ich finde Antigones Position sehr problematisch, und schon in der griechischen Tragödie gibt es viele Figuren, die ethisch und politisch viel relevanter sind: Medea, Elektra, Ödipus auf Kolonus … Also habe ich mir gesagt: Warum gehst du nicht das Wagnis ein, eine neue *Antigone* zu schreiben, die all das herausstellt, was an ihrem klassischen Bild falsch ist, und die Alternativen vorschlägt? Aber wie macht man so etwas?

Hier tritt nun meine alte Liebe für alle Arten alternativer Geschichtsschreibung auf den Plan, von Science-Fiction-Romanen über ein Europa, in dem Hitler gesiegt hat, bis zu Kieslowskis *Der Zufall möglicherweise* und Tom Tykwers *Lola rennt*. Dieser Liebe liegt eine metaphysische Erfahrung zugrunde, in welcher der Begriff der Überlagerung aus der Quantenphysik nachhallt: Was tatsächlich geschieht kann nur verstanden werden, wenn wir in Betracht ziehen, was passiert sein könnte, aber nicht wirklich passiert ist. Entlang dieser Argumentationslinie hat Jean-Pierre Dupuy[1] die Unterscheidung zwischen zwei Arten von Konditionalsätzen herausgearbeitet, den kontrafaktischen und den indikativischen. »Wenn Shakespeare nicht den *Hamlet* geschrieben hat, dann jemand anderes« ist ein indikativischer Satz, während »Wenn Shakespeare nicht den *Hamlet* geschrieben hätte, dann jemand anderes« ist kontrafaktisch. Der erste ist offenkundig wahr, da er von der Tatsache ausgeht, dass der *Hamlet* vorliegt, geschrieben worden ist und ihn folglich jemand geschrieben haben

[1] Vgl. Jean-Pierre Dupuy, *Economy and the Future*, East Lansing: Michigan State University Press 2014.

muss. Der zweite ist viel problematischer, da er unterstellt, dass es eine tiefer gehende historische Tendenz/Notwendigkeit gibt, die auf ein Schauspiel wie *Hamlet* hinarbeitet, so dass sogar wenn Shakespeare es nicht geschrieben hätte, ein anderer Autor dies getan hätte.[2] In diesem Fall haben wir es eher mit einem kruden historischen Determinismus zu tun, der uns an Georgi Walentinowitsch Plechanow erinnert und was er in seinem klassischen Text über die Rolle des Individuums in der Weltgeschichte zu Napoleon geschrieben hat: Es gab eine tiefere Notwendigkeit, von der Republik zum Reich überzugehen, so dass, wenn aus irgendeinem Zufall Napoleon nicht Kaiser geworden wäre, ein anderes Individuum diese Rolle übernommen hätte. Liegt unserer Auffassung vom Stalinismus nicht genau die gleiche Unterscheidung zugrunde? Für viele war die Entstehung des Stalinismus notwendig, so dass sogar ohne Stalin oder im Fall seines frühen, zufälligen Todes ein anderer Führer seine Rolle gespielt hätte, vielleicht sogar Trotzki, sein großer Widersacher. Für Trotzkisten und viele andere war die Rolle von Stalins kontingenter Person ganz zentral: Kein Stalinismus ohne Stalin, das heißt wenn Stalin in den frühen oder mittleren 1920er Jahren von der historischen Bildfläche verschwunden wäre, dann hätten auch Dinge wie die erzwungene Kollektivierung und die Praxis des »Sozialismus in einem Land« nicht stattgefunden.

War dann der Aufstieg des Stalinismus ein schlichter Zufall, die Aktualisierung einer der historischen Möglichkeiten, die in der Situation nach dem Sieg der Oktoberrevolution schlummerten? Dupuy schlägt hier eine komplexere Logik vor, eine Logik der rückwärtigen Veränderung eines zufälligen Akts in den Ausdruck einer Notwendigkeit: »Notwendigkeit ist retrospektiv: Bevor ich handele, war es nicht notwendig, so zu handeln wie ich es tue. Sobald ich jedoch gehandelt habe, *wird es für immer wahr gewesen sein*, dass ich nicht anders habe handeln können, als ich gehandelt habe.«[3] Stalin hätte sterben oder seines Amtes enthoben werden können, aber sobald er gewonnen hatte, wurde sein Sieg rückwirkend notwendig. Mit Caesar, der den Rubikon überschritt, verhält es sich genauso: Er hätte anders handeln können, aber sobald er es getan hatte, wurde das Überschreiten des Rubikons sein Schicksal, er wurde rückwirkend dazu (vorher)bestimmt. Diese eigentümliche dialektische Beziehung

[2] Ebd., S. 24.
[3] Ebd., S. 110.

zwischen Zufall und Notwendigkeit unterscheidet sich radikal von Plechanows Determinismus: Die Pointe ist nicht, dass wenn Caesar nicht den schicksalshaften ersten Schritt von der Republik zum Reich vollzogen hätte, es jemand anderen gegeben hätte, der als Vehikel dieser historischen Notwendigkeit gedient hätte – und Caesar also eine kontingente Wahl getroffen hätte, die rückwirkend notwendig geworden wäre. Das bedeutet, dass wir die Vergangenheit natürlich nicht rückwirkend kausal verändern können, auf der Ebene der Tatsachen, dass wir nicht rückwirkend ungeschehen machen können, was tatsächlich passiert ist; wir können es aber kontrafaktisch ändern. In Hitchcocks *Vertigo* wird die Vergangenheit auf diese Weise verändert. Scottie erfährt zunächst den Verlust von Madeleine, seiner verhängnisvollen Liebe. Als er Madeleine in Judy wieder erschafft und ihm dann klar wird, dass die Madeleine, die er kannte, bereits Judy war, die vorgab, Madeleine zu sein, dann entdeckt er nicht einfach, dass Judy eine Fälschung ist (er wusste, dass sie nicht die echte Madeleine ist, da er sie ja als eine Kopie von Madeleine erschaffen hat), sondern dass weil sie *keine* Fälschung ist – sie *ist* Madeleine – Madeleine selbst bereits eine Fälschung war. Seine Entdeckung verändert dadurch die Vergangenheit: Er entdeckt, dass das, was er verloren hat (Madeleine), niemals existiert hat.

Die epistemologische Lehre aus diesem Paradox des Kontrafaktischen ist eigenartig: Wir können nicht nur wahre Aussagen aus falschen Prämissen ableiten (was schon die Stoiker in der Antike wussten); in einigen genau definierten Fällen können wir nur wenn wir eine falsche Prämisse als Ausgangspunkt nehmen, die Wahrheit in ihren echten Konturen klar erkennen, oder, um es anders auszudrücken, wir können nur von einer kontrafaktischen Prämisse aus die Wahrheit des Faktischen erfassen. Das große Problem des Denkprozesses ist daher nicht einfach, die Lügen und Illusionen loszuwerden, sondern die richtige Lüge auszuwählen, ein Lüge, die uns am Ende in die Lage versetzt, die Wahrheit zu erlangen – wenn wir direkt auf die Wahrheit zusteuern, dann verfehlen wir die Wahrheit selbst.

In Robert Harris' *Ghost* (das von Polanski verfilmt worden ist), entdeckt der Ghost-Writer von Adam Lang (der nach dem ehemaligen Premierminister von Großbritannien, Tony Blair, gestaltet worden ist), dass Lang von der CIA in die Labor Party eingeschleust und die ganze Zeit über manipuliert worden ist. Der *New York Observer* schrieb, dass die

»erschütternde Enthüllung« dermaßen »schockierend ist, dass sie einfach nicht wahr sein kann, obwohl sie sicher so ziemlich alles aus der jüngeren Geschichte Großbritanniens erklären würde, wenn sie wahr wäre.« Begegnet uns hier nicht ein perfektes Beispiel für eine kontrafaktische Behauptung: »Wenn Blair ein CIA-Agent wäre – was er nicht war –, würde das die ganze jüngere Politik Großbritanniens erklären?« Die Story von *Ghost* ist der perfekte Fall einer Lüge, einer falschen Prämisse, die es uns ermöglicht, die Wahrheit der Jahre unter Blair zu erfassen, eine kontrafaktische Prämisse, die die tatsächliche Wahrheit greifbar werden lässt.

Was geschieht nun, wenn wir diesen Umweg über eine Lüge ablehnen und uns an die reine faktische Wahrheit halten wollen? Das Ergebnis ist eine psychotische Ablehnung der eigentlichen symbolischen Dimension. Erinnern wir uns an die altbekannte italienische Wendung »se non e vero, e ben'trovato« – wenn es auch nicht wahr ist, so ist es doch gut erfunden. In diesem Sinn charakterisieren Anekdoten über berühmte Leute, selbst wenn sie erfunden sind, oft das Innerste ihrer Persönlichkeit viel angemessener als die Aufzählung ihrer echten Eigenschaften. Hier ist ebenfalls die Lüge der Weg zur Wahrheit, oder, wie Lacan es ausgedrückt hat, »die Wahrheit hat die Struktur einer Fiktion.«

Ein Beispiel einer Lüge, welche die Wahrheit sichtbar macht, betrifft politische Witze in spätkommunistischen Regimes. Einer der populärsten Mythen in Osteuropa war, dass es eine Abteilung bei der Geheimpolizei gebe, deren Funktion darin bestehe, politische Witze über das Regime und dessen Repräsentanten zu erfinden und in Umlauf zu bringen (nicht aber zu sammeln), da ihnen die positive stabilisierende Funktion der Witze bewusst war (politische Witze bieten den normalen Menschen einen leichten und tolerierbaren Weg an, Dampf abzulassen und ihre Frustration loszuwerden). So attraktiv er auch ist, dieser Mythos verkennt eine selten erwähnte, aber dennoch wesentliche Eigenschaft von Witzen: Sie scheinen nie einen Autor zu haben, als ob die Frage »Wer ist der Autor von diesem Witz?« unmöglich wäre. Witze werden für gewöhnlich »erzählt«, sie sind immer schon »gekannt« (man erinnere sich an das sprichwörtliche »Kennst du schon den Witz über X?«). Darin beruht ihr Geheimnis: Sie sind idiosynkratisch, sie stehen für die einzigartige Kreativität der Sprache, sind aber dennoch »kollektiv«, anonym, ohne Autor und plötzlich aus dem Nichts

da. Die Vorstellung, dass es einen Autor eines Witzes geben müsse, ist richtiggehend paranoid: Sie bedeutet, dass es einen »Anderen des Anderen« geben müsse, der anonymen symbolischen Ordnung, als ob die unerklärliche kontingente Schaffenskraft der Sprache personalisiert und in einen Akteur verlegt werden müsse, der sie kontrolliert und insgeheim die Strippen zieht... Obwohl jedoch die Vorstellung einer geheimen Abteilung zur Fabrikation politischer Witze auf der Ebene der Fakten falsch ist, macht sie die Wahrheit über die stabilisierende Rolle dieser Witze sichtbar, die Überschreitung, die durch ihr Erzählen inszeniert wird und die eine falsche Überschreitung ist.

Die existentielle Lehre dieses Begriffs des Kontrafaktischen besteht darin, dass die verfehlten Gelegenheiten unseres Lebens, was wir zu tun versäumt haben, Teil der Identität unseres Lebens ist: »Erkenne dich selbst« heiß nicht nur erkennen, was ich getan habe, sondern auch, was ich nicht getan habe. Adam Phillips sagt in seinem Kommentar zu Randall Jarrells Zeilen »Die Arten, wie wir unser Leben verfehlen, sind das Leben«, und weiter »Was ist daran so schmerzhaft? Es könnte doch extrem tröstlich sein. Es könnte eine Art sein zu sagen, stimmt, so ist das Leben, es ist das Leben, das du nicht hast. Wie wenn man sagen würde, keine Sorge, weil: So ist das Leben. Oder nur, dass alle vermeintlichen anderen Leben etwas sind, worum sich moderne Menschen bemühen. Wir sind schlicht abhängig von Alternativen, fasziniert von dem, was wir niemals tun können. Als ob wir alle die falschen Eltern gehabt hätten, oder die falschen Körper, oder das falsche Glück.«[4]

Vielleicht sollten wir »ein reiches Leben« entlang dieser Linie neu definieren: Es ist nicht das Leben, das ich tatsächlich lebe, sondern mein tatsächliches Leben zusammen mit allen alternativen Leben, die ich verfehle, während ich dieses eine hier lebe, es ist die Palette aller möglichen Leben, die meine Situation definiert. Wladimir Scharofs Roman *Before & During* (*Vorher und währenddessen*) entwickelt verrückte Variationen über die russische Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts: Leo Tolstois Zwillingsbruder wird vom Schriftsteller in der mütterlichen Gebärmutter verspeist und dann als Leos Sohn wiedergeboren; eine sich selbst vervielfältigende Madam de Staël wird die Geliebte des Philosophen und Eremits

[4] »The Art of Nonfiction No. 7«, Adam Phillips im Gespräch mit Paul Hjoldengraber, *The Paris Review* 208 (Frühling 2014), S. 46.

Nikolai Fyodorow, der behauptet, die Aufgabe der Menschheit sei die physische Auferstehung usw. Scharof hat völlig recht mit seiner Betonung, dass wir es hier nicht mit alternativen Geschichten zu tun haben, sondern mit zusätzlichen Ebenen der tatsächlichen Geschichte selbst. »Ich schreibe die völlig reale Geschichte der Gedanken, Absichten und Überzeugungen. Das ist das Land, das existiert hat. Das ist unser Wahnsinn, unser eigenes Absurdes.«[5] Das tatsächliche Leben einer Person ist daher eine Art zweidimensionale Oberfläche, die von der dreidimensionalen Multiplizität dessen, was einem hätte zustoßen können, überlagert wird. Auf ähnliche Weise drückt das Benjamin in seinem frühen Essay »Die Aufgabe des Übersetzers« aus, um das innere Funktionieren des Übersetzungsprozesses erkennen zu können, indem er sich auf den kabbalistischen Begriff der erschaffenen Wirklichkeit als ein »zerbrochenes Gefäß« bezieht, das von den Gläubigen zusammengesetzt werden muss:

> »Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich anbilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.«[6]

Die Bewegung, die Benjamin hier beschreibt, ist eine Art Übertragung der Metapher auf die Metonymie: Anstatt die Übersetzung als metaphorischen Ersatz des Originals zu konzipieren, als etwas, das die Bedeutung des Originals so getreu wie möglich wiedergeben sollte, werden Original und Übersetzung so gefasst, als gehörten sie zur selben Ebene, als seien sie Teile desselben Feldes (auf die gleiche Weise, wie Claude Lévi-Strauss behauptet hat, dass die Hauptinterpretationen des Ödipusmythos selbst neue Versionen des Mythos seien). Die Lücke, die in der traditionellen Sichtweise das Original von seinen (stets unvollkommenen) Übersetzungen trennt, wird daher auf das Original rückübertragen: Das Original selbst ist schon ein Teil des zerbrochenen Gefäßes, so dass das Ziel der Übersetzung nicht darin besteht, die Treue zum Original zu erreichen, sondern das Original zu ergänzen, es als ein Teil des »zerbrochenen Gefäßes« zu behandeln und eine weitere Scherbe herzustellen, die das Original nicht imitieren wird, sondern zu ihm passt wie das Bruchstück

[5] Wladimir Sharof, *Before & During*, Sawtry: Dedalus 2014, S. 5.
[6] Walter Benajmin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: Ders., *Illuminationen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 59.

eines Ganzen zu einem anderen Bruchstück dieses Ganzen. Das bedeutet, dass eine gute Übersetzung den Mythos der organischen Ganzheit des Originals zerstört und diese Ganzheit zu einer Täuschung werden lässt. Man kann sogar so weit gehen und sagen, dass die Übersetzung weit davon entfernt ist, das zerbrochene Gefäß wiederherzustellen, sondern vielmehr ebenjener Akt des Zerstörens ist. Sobald die Übersetzung einsetzt, erscheint das organische originale Gefäß als ein Bruchstück, das ergänzt werden muss – die Zerstörung des Gefäßes *ist* der Beginn dessen Wiederherstellung.

Im Bereich des Erzählens von Geschichten wäre eine der Übersetzung ähnliche Geste eine Veränderung im Plot der ursprünglichen Erzählung, die uns denken lässt, dass »wir erst jetzt wirklich verstehen, worum es in der Geschichte geht.« Zachary Masons *Die verlorenen Bücher der Odyssee*[7] enthalten eine Reihe von Variationen auf Homers »offizielle« Geschichte, die als Fragmente einer (kürzlich aufgefundenen) chaotischen Menge an Legenden präsentiert werden, aus denen Homer sein Epos ausgewählt und umgestaltet hat: Odysseus kommt nach Ithaka zurück und findet heraus, dass Penelope nach alter Tradition einen anderen Mann geheiratet hat, der ein guter König ist; Polyphem war in Wirklichkeit ein friedlicher Bauer, der Odysseus und seine Männer in seiner Höhle gefunden hat und sie sich den Bauch mit seinem Proviant vollschlagen ließ; Odysseus besucht auf seine alten Tage die Ruinen von Troja und stellt fest, dass es eine Handelsstadt geworden ist, wo Kaufleute und Schauspieler die Menge für sich gewinnen, »indem sie berühmte Griechen und Trojaner nachäffen« usw. Diese (ausgedachten) Variationen sollten nicht als Verdrehungen irgendeines verlorengegangenen ursprünglichen Originals gelesen werden, sondern als Bruchstücke einer Gesamtheit, die in der Matrix aller möglichen Gesamtheiten besteht. Sollten wir dann versuchen, die vollständige Matrix zu rekonstruieren? Viel eher sollten wir den traumatischen Punkt ausmachen, den Antagonismus, der unerzählt bleibt und um den herum alle Bruchstücke zirkulieren.

Raymond Kourys Roman *Dogma*[8] ist eine interessante Variation über grundlegende Motive des religiösen Thrillers: Das geheime Dokument, das das Christentum zu zerstören

[7] Übers. von Martina Tichy, Berlin: Suhrkamp 2012.
[8] Übers. von Anja Schünemann, Reinbek: Rowohlt 2011.

droht, sollte es veröffentlich werden, ist hier die Gesamtheit der Texte – Evangelien, Briefe, Sprüche und andere Fragmente –, die nicht in die Bibel aufgenommen worden sind, als Kaiser Konstantin die christliche Orthodoxie begründete. Die Hypothese des Romans lautet, dass Konstantin alle diese Dokumente zu verbrennen befahl, weil er befürchtete, dass ein solches inkonsistentes Durcheinander unendliche Interpretationskämpfe befeuern würde, sein Ratgeber Hosius sich jedoch weigerte, den Befehl auszuführen, und sie an einem sicheren geheimen Ort versteckte, wo sie dann von Templern gefunden werden... Selbst in fiktionalen Begriffen sollte man eine solche Entdeckung nicht überschätzen: *Dogma* kann als beispielhafter Fall einer Bemühung gelesen werden, die »Scherben eines Gefäßes« zusammenzufügen, die Bibel wieder im komplexen und inkonsistenten Netzwerk der Variationen zu verorten, aus denen sie zusammengestellt worden ist, so dass die Wahrheit nicht in einer einzelnen Version, sondern in ebenjener Überlagerung inkompatibler Versionen besteht.

Sind aber der größte Fall eines solchen »Gefäßes in Scherben« nicht die sieben letzten Worte Christi? Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun (Lk 23,34); Wahrlich, ich sage dir, heute wirst du mit mir im Paradies sein (Lk 23,43); Weib, siehe das ist dein Sohn! Siehe, das ist deine Mutter (Joh 19,26-27); Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen (Mt 27,46 und Mk 15,34); mich dürstet (Joh 19,28); es ist vollbracht (Joh 19,30); Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist (Lk 23,46). Das Dümmste, was man mit ihnen machen kann, ist die Version, die Franco Zefirelli und Mel Gibson in ihrem Kitsch-Film gemacht haben: Sie haben alle verwendet, Christus sagt eines nach dem anderen, während er am Kreuz stirbt – und der Effekt ist ein lächerlicher und erstickender Überschuss, es ist einfach zu viel, wie in einigen Hollywood-Filmen und klassischen Opern, wo der sterbende Held auf wundersame Weise weitergeht und seine Botschaft in ihrer Gänze übermittelt, obwohl er schon längst hätte tot umfallen müssen. Anstatt nach einer solchen Einheit zu streben, sollte man die sieben letzten Worte als das behandeln, was in der Quantenphysik die Überlagerung von Quantenzuständen heißt, als synchrone alternative Versionen, die auf gewisse Weise »alle wahr sind«. Ihre Wahrheit besteht nicht in einem einzelnen Narrativ oder in sieben Versionen als fragmentarische Überreste eines einzelnen konsistenten Originals; sie besteht in der Resonanz der sieben Versionen untereinander, die sich

wechselseitig interpretieren. Darin besteht vielleicht auch die ultimative Lehre des Christentums: Das Judentum konzipiert unser Universum als zerbrochenes Gefäß, das heißt als Ergebnis einer kosmischen Katastrophe mit der unendlichen Aufgabe, die zerbrochenen Teile zusammenzusammeln und das Universum als harmonisches Ganzes wieder herzustellen, während das Christentum in seiner radikalsten Form den Akt des Zerbrechens selbst als Ausbruch der göttlichen Kreativität konzipiert. Wie so oft war es G. K. Chesterton, der diesen Punkt mit direktem Bezug auf ein zerbrochenes Gefäß deutlich machte:

> »Daß Gott die Welt in kleine Stücke zerbrochen hat, begrüßt das Christentum mit instinktiver Freude, denn es sind lebendige Stücke. [...] Alle modernen Philosophien sind Ketten, die binden und behindern; das Christentum hingegen ist ein Schwert, das scheidet und befreit. Keine andere Weltanschauung läßt zu, daß Gott über die Aufspaltung der Welt in lebendige Seelen frohlockt.«[9]

Und das bringt mich zu Antigone zurück: Meine Idee war einfach, Sophokles' Version als ein Bruchstück eines zerbrochenen Gefäßes zu behandeln und es durch andere Bruchstücke zu ergänzen, in der Hoffnung, dass vielleicht auf diese Weise eine Art Wahrheit erkannt werden kann. Und ich bin ziemlich sicher, dass ich mich niemals mehr in etwas Vergleichbarem versuchen werde: Als alter Platoniker glaube ich fest daran, dass Poesie gefährlich ist und dass sie auf Abstand zu unserer *polis* gehalten werden muss.

Alle Rechte vorbehalten
© 2015, S. Fischer Verlag GmbH

[9] Gilbert Keith Chesterton, *Orthodoxie. Eine Handreichung für die Ungläubigen*, Frankfurt am Main: Eichborn 2001, S. 248 f.