

Wolfram Ette

KRITIK DER TRAGÖDIE  
Über dramatische Entschleunigung



Einleitung

I

Titel, die mit dem Begriff der Kritik beginnen und auf ihn eine Genitivergänzung folgen lassen, machen sich vorweg einer gewissen Vagheit verdächtig. Denn sie lassen meist im unklaren, ob sie den Genitiv im subjektiven oder im objektiven Sinne verstanden wissen wollen. Ja, einige von ihnen beanspruchen, sich zwischen den zwei Konstruktionsweisen nicht entscheiden zu wollen – man denke etwa an Kants ›Kritik der reinen Vernunft‹ oder Benjamins ›Kritik der Gewalt‹ –, in der Schwebe zwischen ihnen zu verbleiben und sie in sich zu vermitteln. So gebraucht, enthält die Formel einen gewissen spekulativen Überhang. Der Gegenstand der Kritik soll zugleich ihr »Subjekt« sein, die Instanz also, von der sie ausgeht. Wie ist das aber zu verstehen?

Man wird sagen: Die Vereinigung von Subjekt und Objekt der Kritik zielt auf Selbstkritik. So ist es auch in der folgenden Untersuchung gemeint. Kritik der Tragödie: das heißt auf der einen Seite Kritik *am* Tragischen, auf der anderen die *durchs* Tragische sich enthüllende Kritik. Beide Seiten zusammengenommen haben den Sinn einer *Selbstkritik des Tragischen*. Diese Selbstkritik exemplarisch zu entfalten ist das Ziel, das ich mit diesem Buch verfolge.

Freilich bleibt diese Formel abstrakt, solange wir uns nicht über das verständigt haben, was als Subjekt und Objekt der Kritik gleichermaßen benannt wird. Was ist eine, was ist »die« Tragödie? Ich möchte zunächst einige Überlegungen anstellen, die vom alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes ausgehen. Auf die Notwendigkeit, damit anzufangen, führt nicht allein die unüberblickbare Fülle theoretischer und philologischer, philosophischer und künstlerischer Verlautbarungen zur Tragödie. Es ist auch der spezifische Charakter dieser Verlautbarungen. Mehr als jede andere literarische Gattung – warum, wird später zu begründen sein – erscheint die Tragödie (bzw. »das Tragische«) als Projektionsfläche

gesellschaftlicher Selbstverständigungsversuche. Was seit dem Beginn der Neuzeit an theoretischen Erwägungen zur Tragödie formuliert worden ist, ist zunächst einmal als kulturelle Selbstbeschreibung von Interesse; an zweiter Stelle erst kann in den Blick kommen, ob und wieweit sie ihrem Gegenstand angemessen sind.

Daß die folgende Untersuchung von diesem erkenntnikritischen Vorbehalt ausgenommen sein wird, ist vorab wenig wahrscheinlich. Am Anfang der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis steht, wie immer verborgen, das Bedürfnis nach Selbstbeschreibung. Dieses Bedürfnis sucht sich seinen Gegenstand. Das aber liegt diesseits des wissenschaftlichen Verfahrens. Gleichzeitig sind ihm die historischen Zeichen seiner Epoche aufgeprägt. Heißt das, daß die geisteswissenschaftliche Erkenntnis der individuellen und historischen Willkür überantwortet ist? Die einzige Chance, sie zu mildern, liegt in der Reflexion des Bedürfnisses und jenes »Geists der Zeit«, der sich in ihm bekundet.

In unserem Fall heißt das zunächst, von all dem abzusehen, was in der Vergangenheit zu ›der Tragödie‹ gesagt worden ist und dem nachzugehen, was wir – vortheoretisch, vorwissenschaftlich – empfinden, wenn wir die Worte »tragisch« und »Tragödie« verwenden. Allein aus der exakten Bestimmung des eigenen Welt-Standorts, in dem sich Individuelles und Allgemeines verbinden, kann sich auch eine systematische Zuordnung tragödientheoretischer Grundpositionen ergeben. Das soll im Anschluß an die zunächst folgenden Überlegungen versucht werden.

## II

Die Zuschreibung »tragisch« oder »eine Tragödie« verbindet drei Urteile miteinander. Zum ersten ist von einem Geschehen die Rede, das als negativ erfahren wird. Ein Tragödie ist immer ein Unglück. Vom Unglück im gewöhnlichen Verständnis unterscheidet sie sich zum zweiten aber dadurch, daß im Geschehen ein Zwang, eine »Schicksalsmacht« erfahren wird, der eine gegen sie gerichtete Kraft des Menschen übersteigt. Drittens, damit zusammenhängend, spielt ein subjektives Verschulden, wie immer verhüllt, in den Ablauf der Ereignisse hinein.<sup>1</sup>

Dieser Befund wird auf den ersten Blick überraschen. Wenn ein Familienvater auf der Autobahn verunglückt und seine Angehörigen mittellos zurückläßt, so ist das, wenn es die Boulevardpresse hernach als Tragödie ausschreit, sicherlich ein Unglück. Aber Schicksal und eigenes Verschulden scheinen dem Ereignis denkbar fremd gegenüberzustehen. Es wäre geschmacklos, im Angesicht des Unglücks davon zu reden. Allein die nähere Besinnung lehrt, daß jene Vorstellungen doch der Unterschleif sind, der auch in einem solchen Fall die Rede vom Tragischen beglei-

tet und von der Zeitungsschlagzeile nicht bewußt, aber planvoll mitproduziert wird. Da ist zunächst das Motiv der Autofahrt. Jedes Jahr fallen Tausende von Menschen dem Autoverkehr zum Opfer. Er ist nicht die wichtigste, aber eine der am besten sichtbaren Schicksalsmächte der Gesellschaft des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts. Diese Schicksalsmacht ist von Menschen produziert, auch wenn ihre Auswirkungen von ihnen nicht beherrscht werden. In dem Moment, in dem man ein Auto besteigt, begibt man sich willentlich und wissentlich in den Bereich dieser Macht. Der verunglückte Autofahrer aus unserem Beispiel ist schuldig, nicht weil er eine juristisch belangbare Tat begangen hat, sondern weil er in ein System einwilligte, das ihn potentiell zum Opfer oder Täter machte. Es verurteilt ihn zur Schuld wie das Orakel Ödipus, dessen erste Schuld darin bestand, an das Orakel zu glauben und sich damit der Macht, gegen die er antrat, im vorhinein zu unterwerfen. Eintretend in einen objektiven Schuldzusammenhang, ist er unschuldig schuldig.<sup>2</sup>

In der Schlagzeile vom tragischen Autounfall überlebt darüber hinaus noch ein zweites Motiv: mythisch, irrational und unausrottbar. Es ist die vage Unterstellung, daß es das Glück des Familienvaters selbst gewesen sein könnte, durch das er das Schicksal gegen sich heraufbeschworen habe. Die Massenpresse spielt auf der Klaviatur des Unbewußten – dem verdankt sie ihre hohen Auflagen – und ins aufrichtige Erschrecken über das plötzliche Unglück mischt sich die Häme, die dem anderen sein Glück nicht gönnt und sachte andeutet, daß es der logische Ursprung seines Unglücks gewesen sein könnte. Das Schicksal erscheint in diesem Lichte als die Hegelsche Nemesis<sup>3</sup>, die abschleift, was übersteht und jedes Zuviel eines Einzelnen, so kärglich es auch ausfallen mag, ahndet.

In eigentümlicher Verflochtenheit also gesellen sich Schuld und Schicksal zur Vorstellung des Unglücks, wenn vom Tragischen die Rede ist. Und zwar tun sie das so, daß die – nicht zurechenbare – Schuld darin liegt, in systemische Zusammenhänge einzutreten, deren Macht die des Einzelnen übersteigt; Zusammenhänge, die ihn potentiell bedrohen und die Schuld produzieren. Das gilt unabhängig davon, ob in unserem Beispiel der Autofahrer selbst den tödlichen Unfall verschuldet hat oder ob es ein anderer gewesen ist – wie denn auch der alltags-sprachliche Begriff des Tragischen sich dieser Unterscheidung gegenüber gänzlich indifferent erweist.

Anders ausgedrückt, bedeutet das: Tragödien sind Prozesse kollektiver Selbsterstörung.

Der Hinweis auf den kollektiven Charakter dieser Prozesse will dabei mehreres besagen. Zum einen bezeichnet die Schicksalsmacht, mag sie nun religiös (zum Beispiel das Orakelwesen im »König Ödipus«), konventionell (zum Beispiel die »honneur« in den Stücken Corneilles) oder materiell (der Autoverkehr in unserem

Beispiel) kodifiziert sein, einen gesellschaftlichen Zusammenhang. Sie existiert durch und, wenn man so will, für die menschlichen Kollektive. Darin liegt zum anderen, daß das den Einzelnen treffende Verhängnis exemplarischer Natur ist. Weil sich in ihm ein gesellschaftliches Allgemeines bekundet, kann es jeden anderen treffen. Es ist die spezifisch tragische, durch Aristoteles kanonisch gewordene Gefühlsmischung aus Mitleid und Furcht<sup>4</sup>, die die kollektive Verbindlichkeit des Einzelfalls indiziert; die Affekte sind der Motor solcher Verallgemeinerung.

»Kritik der Tragödie« bedeutet mithin: Kritik solcher kollektiven Selbstzerstörungsprozesse.

Wie läßt sich nun in dieses Gefüge der doppelte Sinn des Genitivs eintragen, resultierend in der Idee einer Selbstkritik des Tragischen? Als Kritik am Tragischen zielt die Formel darauf, die Macht eines Schicksals zu brechen oder zu relativieren, in das die Menschen durch ihr eigenes Handeln irgendwie schuldhaft verstrickt sind. Gleichzeitig gehört es zum Wesen der tragischen Form, daß diese Kritik nicht abstrakt geführt wird, sondern allein aus der Darstellung des Tragischen selbst erhellt. Das heißt, es gibt keine Kritik am Tragischen ohne die Kritik, die im Tragischen selbst laut wird.

*Diese* Kritik richtet sich gegen den gesellschaftlichen Schein der Freiheit. Historisch haben Tragödien Konjunktur in Zeiten einer raschen gesellschaftlichen Emanzipation von überlieferten Wertvorstellungen; sie dokumentieren Umbrüche und epochale Transformationsprozesse. In dieser Situation erinnern sie kritisch an die alten und neuen Zwänge, denen das Handeln sich unterworfen findet.

Jedoch üben sie diese Kritik nicht um des Schicksals, sondern um der Freiheit willen. Die Kritik, die eine Gesellschaft an die ihr verborgenen tragischen, d.h. selbstzerstörerischen Zwänge erinnert, will diese Zwänge nicht verewigen, sondern in dem Bewußtsein brechen, daß das nicht durch ihre Verdrängung, sondern allein durch ihre ausführliche und analytisch tragfähige Darstellung gelingen kann. Von der Tragödie gilt voll und ganz, was man von der Hegelschen Philosophie gesagt hat, die von ihr mächtige Impulse empfangen hat: Sie ist Einheit von Darstellung und Kritik.<sup>5</sup> Darin eben ist sie Selbstkritik des Tragischen.

So wäre denn die Kunstgattung der Tragödie im Unterschied zur umgangssprachlichen Verwendung des Wortes zu definieren: Das dramatische Genre der Tragödie ist die aus der Einheit von Darstellung und Kritik hervorgehende Selbstkritik des Tragischen.

### III

Man kann nicht sagen, daß diese Einsicht von den Poetiken und den philosophischen Theorien der Tragödie klar ausgesprochen worden wäre. Der Tendenz nach verhält es sich sogar umgekehrt und man wird die Erwägungen, die über die Tragödie angestellt worden sind, zum Teil nicht von dem Vorwurf ausnehmen können, daß sie das kritisch-emanzipatorische Wesen dieser Kunstform verdunkelt haben. Dafür gibt es eine Reihe von Gründen. Der sichtbarste unter ihnen ist die bis heute andauernde Wirkung der Aristotelischen Poetik. Die aber ist vor allen Dingen das Dokument einer folgenschweren philosophischen Überformung ihres Gegenstandes.<sup>6</sup> Um nämlich die Tragödie vor ihrer Verurteilung durch Platon zu retten und sie – im Gegenteil – zur philosophisch relevantesten aller Künste zu erklären, unterlegt ihr Aristoteles sein am biologischen Reproduktionsschema geschultes Prozeßmodell von Möglichkeit und Wirklichkeit, *dynamis* und *energeia*. Geschlossen ist dieses Prozeßmodell als Stätte der Selbstverwirklichung des *eidōs*: der »Form« als Nachfolgebestimmung der Platonischen Idee. Es verschlägt dabei nichts, ob es sich um eine biologische Art handelt oder um einen Zweck einer Handlung: Die Tragödie, so heißt es, gleiche in der Einheit, Ganzheit und Abgeschlossenheit ihres *mythos* einem Lebewesen.<sup>7</sup> Die Einheit des Lebewesen ist aber der in der Zeit sich entfaltende Zusammenhang seiner identischen Reproduktion. Das stimmt zum Grundansatz der Aristotelischen »Physik«, der die Sphären von Natur und Kultur zirkulär miteinander identifiziert.<sup>8</sup> Die selbstzweckhafte Realisierung des *eidōs* ergibt sich aus dieser Identifikation. Von der aristotelischen Natur gilt:

*Es gibt da nur reproduktive Prozesse, Wiederkehr. Es können keine neuen Zwecke, keine neuen Gestalten, keine neuen Zweckmäßigkeiten auftreten, noch viel weniger zu Gesetz und Regel werden. Es wird für diese Natur nichts Neues geben können.*<sup>9</sup>

Für die Erkenntnis der Natur mag das noch angehen; für die der Tragödie ist es ein Desaster. Aristoteles schiebt alles in ihr beiseite, was aufs Ringen um eine geschichtliche, nicht-teleologische Prozeßform hindeutet. Stattdessen wird sie unweigerlich in den Prozeß der *physis* zurückgeführt. Sie soll demonstrieren, wie sich menschliche Zwecke, die auf etwas anderes zielen als die Selbstverwirklichung des *eidōs*, sich zum Mittel ebendieser Selbstverwirklichung verkehren. Sie soll darüber belehren, daß die Emanzipation von den Ursprüngen und ihrer naturwüchsigen Verfügung über den Verlauf nur ein Schein ist. Die Handlung hat den Sinn, diesen Schein in die Wahrheit einer Prozeßform aufzulösen, nach der am Anfang schon feststand, was am Ende herauskommen wird. Die philosophi-

sche Dignität der Tragödie wird erkaufte mit der Preisgabe der Geschichte an die Natur. Die *physis* als Kreislauf reproduktiver Selbstwerdung setzt sich in Handlungsabläufen durch, die sie faktisch oder versuchsweise durchbrechen.

Es bedarf keiner ausführlichen Besinnung, um sich darüber klarzuwerden, daß dieses Modell nicht stimmen kann, daß es also aufgrund philosophischer Vorentscheidungen, die mit der Sache nichts zu tun haben, seinen Gegenstand massiv verfälscht. Es ist hier noch nicht der Ort, dies ausführlich zu belegen. Ich möchte daher nur auf drei Sachverhalte hinweisen, die auch für sich genommen Evidenz beanspruchen können. Das ist zum einen der in die Augen springende geschichtliche Gehalt der Aischyleischen Trilogie. Weder dieser Form noch diesem Autor hat Aristoteles eine systematisch bedeutsame Zeile gewidmet.<sup>10</sup> Als zweites wäre zu nennen, daß sich der Autor der ›Poetik‹ über die im Werk des Euripides allenthalben sichtbare Infragestellung der geschlossenen Prozeßform souverän oder indolent hinwegsetzt. Denn kaum ein Euripideisches Ende vermag zu »überzeugen« in dem Sinne, daß es wirklich um eine Ende sich handele; die Konflikte schwelen weiter und werden höchst oberflächlich gelöst; insgesamt erscheinen die Tragödien wie Episoden in einem sie übergreifenden geschichtlichen Kontinuum.<sup>11</sup> Und schließlich gedenkt er des Chors in der Erörterung des *mythos* mit keinem Wort. Er ist für ihn bloße Dekoration, keine Instanz, die das Geschehen abwägend, erläuternd und richtend<sup>12</sup> unterbricht. Vor allem andern wäre an dieser formalen Konstante der attischen Tragödie abzulesen gewesen, daß es mit der einen, ganzen und abgeschlossenen Handlung, die ihre immanente Teleologie verbürgt, nicht seine Richtigkeit haben kann.

Als Theorie der Tragödie ist die ›Poetik‹ des Aristoteles unhaltbar. Wie ist dann ihr Fortwirken zu erklären? Von einem solchen Fortwirken wird dabei nicht bloß in dem Falle die Rede sein, daß man sich ausdrücklich auf Aristoteles beruft, sondern auch schon dann, wenn überhaupt ein geschlossenes Prozeßmodell zur Erklärung des Sinns der Tragödie herangezogen wird. Am gängigsten ist dabei der Titel des Schicksals oder der göttlichen Vorsehung. Wenn diese Vorstellungen angezogen werden, um eine Tragödie zu interpretieren, spielt sozusagen immer ein Aristotelismus *avant la lettre* hinein. Das geschlossene Prozeßmodell des Philosophen, unveränderlich wie der Kreislauf der Natur, stellt nicht anderes dar als das per Ontologisierung unkritisch gewordene Schicksal. Dieses Schicksal hat es nicht mehr nötig, sich auf so unsichere und wankelmütige Kantonisten wie die griechischen Götter zu stützen, weil es nunmehr der anonymen Natur der Dinge, dem *logos* oder dem Sein selbst<sup>13</sup> überantwortet wird. Erec Robertson Dodds hat in einer schönen Untersuchung über den ›König Ödipus‹ dargelegt, wie unausrottbar die Vorstellung ist, die die Tragödie als Schicksalsprozeß auffaßt, dem sich demütig zu unterwerfen sie ihr Publikum lehren wolle.<sup>14</sup> Auch in der Wissen-

schaft ist dies der Regelfall – was nicht ausschließt, daß wir im Verlauf dieser Untersuchung immer wieder auf Ausnahmen von dieser Regel stoßen werden.

#### IV

Es ist also nach der psychischen und gesellschaftlichen Disposition zu fragen, die eine solche Lesart der Tragödie begünstigt. Was die erste, die psychische Disposition anbelangt, gehen in sie vorderhand drei Motive ein. Das erste ist der ›Zauber des Teleologischen‹. Trotz der mächtigen und zum Teil wohlfundierten Angriffe, die das naturwissenschaftliche Denken der Neuzeit auf das teleologische Denken geführt hat, hält dieses im praktischen Alltagsverstand weitgehend unangefochten die Stellung. *Zwecktätigkeit ist vielleicht die am meisten dominante Kategorie des bewußten menschlichen Geistes*, heißt es bei Nikolai Hartmann.<sup>15</sup> Sie hat sich bisher gegen die Anmutungen der mechanischen Kausalität recht erfolgreich zur Wehr gesetzt. Verfolgen läßt sich dies am Schicksal des Darwinismus, dessen rein und ausschließlich auf Mutation und Selektion beruhende Entwicklungstheorie immer wieder von teleologischem Gedankengut unterhöhlt wurde.<sup>16</sup> Was aber der theoretischen Biologie billig ist, ist dem Alltagsverstand nur zu recht.

Die Attraktivität dieser Denkform – Kant nennt sie eine reflektierende Maxime der Urteilskraft, etwas, das wir denken müssen, obwohl wir wissen, daß es eigentlich nicht stimmt – liegt darin, daß sie die Welt dem Menschen gleich macht. Es handelt sich um einen

*allgemeinen Anthropomorphismus. Die Welt wird so angesehen als wäre sie von Grund auf dem Menschen ähnlich. Will man das kategorial prägnant ausdrücken, so handelt es sich hier um die Übertragung einer höheren Kategorie – einer Kategorie des geistigen Seins – auf die niederen Seinschichten, zumindest aber auf die des Organischen.*<sup>17</sup>

Das heißt: Das Sinnferne ergibt Sinn. Im Falle der Tragödie ist die anthropomorphe Sinnstruktur, die hinter der Rede vom Schicksal steht, sozusagen die Belohnung für den Tod des Heros. Der Tod ist nicht einfach ein Unglück, das sich gegebenenfalls hätte vermeiden lassen, sondern wird zum notwendigen Opfer an einen höheren Sinn verklärt, der sich eben im Opfer manifestiert. Man entlastet sich namens der Tragödie von der Verantwortung, über die Chancen, die gegebene Wirklichkeit zu verändern, auch nur nachzudenken, indem man sie als das Notwendige behauptet und die dirigierende Instanz hinter dieser Notwendigkeit einem Anthropomorphismus unterstellt. Metaphysisch erlangt der Mensch sein Recht wieder, das er in der wirklichen Welt verschleudert hatte. Der teleologische

Anthropomorphismus, dessen Wurzeln sicherlich ins animistische Zeitalter der *Allmacht der Gedanken* zurückreichen<sup>18</sup>, verheißt die Meisterung des Leidens durch einen Sinn, der nach dem Bild menschlicher Zwecktätigkeit geformt ist. Dieser Reiz wirkt bis heute. Erkauft wird das durch eine ursprungsmythische Rückbildung der Metaphysik. Transzendenz regrediert auf das, was sie bei Platon nicht ohne weiteres ist<sup>19</sup>: auf eine mythische Ursprungsmacht.

## V

Die Deutung der Tragödie als Schicksalsprozeß resultiert also aus einem – in diesem Sinne – metaphysischen Bedürfnis. Hinzu tritt aber noch ein Zweites; etwas, das sich weit schwerer greifen läßt. Es ist nicht bloß so, daß das teleologische Sinnbedürfnis *nolens volens* aktiviert werden würde, um mit dem vorfallenden Unglück irgendwie fertig zu werden. Tragödien, so sagten wir, bringen kollektive Selbstzerstörungsprozesse zur Darstellung. In diese Prozesse ist das Tribschicksal jedes Einzelnen verflochten. Gezeigt werden keine ›reinen‹ Helden, die mit mythischen Ungeheuern kämpfen, von denen sie schließlich überwältigt werden. Dies ist der Gegenstand der Sage, nicht der Tragödie. Tragische »Selbstzerstörung« heißt vielmehr, daß der Heros in die mythischen Mächte verstrickt ist, gegen die er kämpft. Das heißt: er ist dem auch verfallen, wogegen er kämpft. Die Auseinandersetzung geht durch ihn hindurch; er kämpft mit sich selber. Weil sie das Individuum zum Schauplatz eines Widerspruchs macht, ist die Tragödie seit ihren Anfängen ›psychologisch‹. Ödipus zum Beispiel pendelt zwischen aufklärerischer Orakelkritik und einer weit ins Irrationale sich beugenden Orakelfurcht unkontrolliert hin und her; und zwischen Schuldbewußtsein und Unschuldsbewußtsein waltet in ihm ein Widerspruch.<sup>20</sup>

Es gibt in der Tragödie etwas, das aktiv zur Selbstzerstörung drängt, in der sich die Widersprüche der Existenz lösen sollen. Als kritische Darstellung von Selbstzerstörungsprozessen sind die Tragödien zugleich Analysen eines bestimmten Selbstzerstörungs*bedürfnisses*. Es ist dieses Bedürfnis, das der angeblichen Unlösbarkeit des tragischen Konflikts zugrundeliegt. Darauf reagieren die Zuschauer, wenn sie ›Vergnügen‹ an tragischen Darstellungen finden<sup>21</sup>. Als Schicksal wird dieses Vergnügen rationalisiert. Wenn wir sagen: »Es hat so kommen müssen«, so bringen wir damit zum Ausdruck, daß wir es so gewollt haben. Das Schicksal ist die Maske unserer eigenen Katastrophensehnsucht. Sie ist der Grund dafür, wenn dieser Begriff in den Diskussionen über das Tragische so proliferiert. Etwas in uns ist süchtig danach, schreibt Klaus Heinrich in dem Text ›Sucht und Sog‹, sich aller Konflikte des Daseins zu entledigen und im reißenden Fluß einer



Bewegung aufzulösen, die alles hinwegschwemmt und zum Vergessen bringt, mit einem Wort: *die Welt selbst aus der Welt zu schaffen*.<sup>22</sup> Das Subjekt will

*erfaßt werden vom Sog, nicht mehr selbst Herr-und-eben-doch-nie-Herr seiner Bewegungen sein, sondern einer Bewegung angehören, die nach ihm greift und die, wenn sie ihn ergriffen hat, nicht nur Entlastung, sondern das Heil der gleichsam unterirdischen Vereinigung in Subjektlosigkeit bedeutet.*<sup>23</sup>

Das ist der Kern des tragischen Bedürfnisses. Die großen heroischen Affekte, der Zorn, die Raserei, die sexuelle Erregung sind immer auch Agenten des Subjekttauschs, der in die Selbstzerstörung geleitet. Das zeigt das Schicksal des Herakles, der dem Wahnsinn verfällt.<sup>24</sup> Wer »reinen Tisch machen« will, »klare Verhältnisse schaffen«, »einen Schlußstrich ziehen«, will der Ambivalenzspannungen ledig sein, die das Leben ausmachen. Dafür mag man sogar den Verlust des eigenen Lebens in Kauf nehmen.

## VI

Dies als Gehalt der Tragödie sowie der aktuell von ihr ausgehenden Faszination symptomatisch zu Tage gefördert zu haben, ist das Verdienst von Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹. Nietzsche schildert den tragischen Prozeß als rauschhaft erfahrenen Selbstzerstörungsvorgang, in dem das Individuum seiner selbst ledig wird. Vom *mythos*, der tragischen Form, ist nicht mehr die Rede, wohl aber von dem zugrundeliegenden metaphysischen Bedürfnis, das das empirisch-Individuelle zum Schein erklärt, um es einem höheren »Sein« zum Opfer zu bringen. In diesem Punkt stehen die ›Poetik‹ des Aristoteles und die ›Geburt der Tragödie‹ einander ganz nah.

Nietzsche hat vermutlich den bis heute originellsten Beitrag geliefert, in dem sich das Fortwirken der Aristotelischen Tragödientheorie dokumentiert. Aber wie diese wird Nietzsches Schrift ihrem Gegenstand nicht gerecht. Sie unterschlägt den im Werk des Aischylos so deutlich erkennbaren geschichtlichen Sinn, sieht von Einzelanalysen ab – das ungeheuer diverse Material verflüchtigt sich ihr zu einem einzigen, quasi rituell wiederholten Ablauf – und mißdeutet so gründlich wie nur möglich die Funktion des Chores<sup>25</sup>. Um so bedeutsamer ist sie aber als Darstellung eines gesellschaftlichen Bedürfnisses, das nach dem Tragischen verlangt, um darin seine eigene Ohnmacht verklärt wiederzufinden. Die *Sucht nach Sog* – Heinrichs Formel für jenes Bedürfnis – ist ein *Derivat des Fortschrittsglaubens*<sup>26</sup>; sie stellt sich ein, wenn man in der Gewißheit lebt, an den »Verhältnis-

sen«, in die man hineingestellt ist und die in einen hineingestellt sind, nichts ändern zu können. Über diese Gewißheit betrügt man sich im Rausch der Selbstauflösung: Es geht ja gar nicht anders; ich *muß* das Auto benutzen – oder glaube wenigstens, es zu müssen. Wenn dem aber so ist, dann geb ich wenigstens ordentlich Gas. Und so mag es zu dem ›tragischen‹ Autounfall kommen, von dem eingangs die Rede war.

## VII

Eine verbürgerlichte Form der dionysischen Ekstase, in die Nietzsche zufolge das athenische Publikum wie das der zukünftigen, von Deutschland ausgehenden Tragödie verfallen sollte, lieferte, wenige Jahre zuvor, Jacob Bernays' Theorie der tragischen Wirkung als ›Entladung‹. Besonders im deutschen Sprachraum spielt sie noch immer eine große Rolle.<sup>27</sup> Daß der Begriff sexuelle Assoziationen freisetzt<sup>28</sup>, kommt nicht von ungefähr. Bernays und seine Nachfolger entwerfen das öffentliche Schauspiel der Tragödie als den kleinen Tod eines kollektiven Organismus – mit therapeutischer Wirkung, denn danach kehrt alles wieder in die triste Ausgangslage zurück. Es wird nichts gelernt; wie in der von Freud schließlich als ineffektiv verworfenen »kathartischen Therapie«, die er zu Beginn seiner Laufbahn mit Breuer entwickelt hatte<sup>29</sup>, löst die Tragödie eine Abfuhr aus, die für eine gewisse Zeit Linderung des Leidens am Dasein verschafft – bis zur nächsten Tragödie. Schadewaldt spricht in diesem Zusammenhang von »Staatshygiene«<sup>30</sup> und er bringt damit das Verfahren kathartischer Entladung – von Brecht immer wieder als Ergebnis des bürgerlichen Theaters der »Einführung« kritisiert<sup>31</sup> – auf einen brutalen politischen Nenner.<sup>32</sup> Mit ihm hätte sich auch Aristoteles einverstanden erklärt.<sup>33</sup> Das bürgerliche Zeitalter kokettiert mit der ihm innewohnenden Tendenz zum ›großen Knall‹. Den gibt es im Theater verkleinert und für wenig Geld. Danach kann man zu seinen Alltagsgeschäften zurückkehren.

## VIII

»Omne animal post coitum triste«. Diese Trauer gleicht der, welche das Trauerspiel erregt. Das Trauerspiel, so definiert Benjamin, ist ein Spiel, das vor Traurigen stattfindet.<sup>34</sup> Warum sind sie traurig? Weil sie wissen, daß sich nichts ändern wird, daß die Kreatur verfallen, der Schuldzusammenhang unlösbar geworden ist. Alle Kategorien von Trauerspiel und Tragödie, die Benjamin herausarbeitet und im Fall der Tragödie strikt der Antike, im Fall des Trauerspiels dem Barock zuge-

ordnet wissen will, lassen sich daraufhin ordnen, daß in der Tragödie das Schicksal kritisiert wird, im Trauerspiel dagegen hingenommen werden muß. Schuld, so heißt es bei Benjamin, bezieht sich in der antiken Tragödie immer auf ein Handeln, im barocken Trauerspiel dagegen auf ein Sein: die nicht abzutragende Grundschuld der Erbsünde.<sup>35</sup>

Auch wenn sich Benjamins Untersuchung im wesentlichen aufs deutsche Barock beschränkt, ist das geschichtsphilosophische Paradigma des Trauerspiels nicht auf diese Epoche einzugrenzen. Insgeheim formuliert der ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ eine Dramaturgie der Neuzeit.<sup>36</sup> Es versucht die Bedingungen zu formulieren, unter denen in der Neuzeit Tragödien auf der Bühne verhandelt werden. An Nietzsche und seinen epigonalen Vor- und Nachläufern, an all jenen also, die als Kern der Tragödie nicht die Selbstkritik des Tragischen, sondern einen unabwendbaren und schon um dessentwillen zu bejahenden Schicksalsprozeß annehmen, bewährt sich Benjamins Unterscheidung aufs beste: Weithin erscheint die Tragödie heute als Trauerspiel – dem ungelehrten Publikum ebenso wie einem Teil der etablierten Wissenschaft.

Dennoch enthält Benjamins Theorie einen prinzipiellen Fehler. Das ist ihr Platonismus. Wie die »Erkenntniskritische Vorrede« des Trauerspielbuchs darlegt, sind Tragödie und Trauerspiel Ideen im platonischen Sinne, die sich im weltgeschichtlichen Prozeß nur ein einziges Mal darstellen.<sup>37</sup> Mit Platon hat das nicht mehr viel zu tun, um so mehr aber mit der jüdischen Idee der Heilsgeschichte. In der Geschichte als Werk Gottes darf sich nichts wiederholen. Wuchtig bewegt sich die Menschheit durch monolithisch dastehende und voneinander abgegrenzte Epochen auf das Ende der Geschichte zu. Daher die schattenscharfe Unterscheidung der dramatischen Formen, die sich in nichts berühren dürfen; daher ihre geschichtsphilosophische Distribution auf zwei Epochen, die einander so wesensunverwandt erscheinen wie Antike und Neuzeit bei Spengler und Heidegger.<sup>38</sup>

Diese Voraussetzung des Trauerspielbuchs ist nicht zu retten und man muß sie fallen lassen, wenn man sich nicht um den wichtigsten Ertrag von Benjamins Werk bringen will: um die materiale Kategorienlehre insbesondere des Trauerspiels. Der Unterschied von Trauerspiel und Tragödie ist triftig, aber er kann in ein und derselben Epoche vorkommen. Das liegt daran, daß sein Fundament nicht ideenhafter, sondern gesellschaftlicher Natur ist. Allein daraus ergibt sich die Stellung des kollektiven Bewußtseins (und Unbewußten) zum Schicksal, die über die Existenz und die Rezeption von Trauerspiel und Tragödie entscheidet. Ob Tragödien geschrieben werden und ob die geschriebenen auch so aufgefaßt werden, hängt nicht von epochalen Überschriften, sondern von dem Grad ab, in dem Emanzipation in einer Gesellschaft möglich ist und die Gesellschaft sich dieses Potentials auch bewußt ist. Unter dieser Voraussetzung wird der Blick für histori-

sche Differenzierungen frei, die Benjamins geschichtsphilosophischer Fundamentalismus ausblenden muß: das Theater Senecas, genuines Trauerspiel in der – allerdings römischen – Antike, das die paradoxe Einheit von Selbstbehauptung und Selbstvernichtung angesichts einer totalitär überwältigenden Realität lehrt; das Theater Shakespeares, das mitten in eine der großen Emanzipationsepochen der europäischen Geschichte fällt und in sich zwischen »Historien« und »Tragödien« unterscheidet, was dem Gegensatz von Trauerspiel und Tragödie zumindest nahekommt; das Theater der französischen Klassik, das sich nicht umstandslos unter die eine oder die andere Rubrik subsumieren läßt; die teils vor, teil nach der Abfassung des Trauerspielbuchs hervorbrechenden Tendenzen, die auf eine authentische Erneuerung der Tragödie in der Moderne hindeuten.

## IX

Der widerwillige Kronzeuge dieser Tendenzen ist Bertolt Brecht. Brechts Versuch, eine *antimetaphysische, dialektische, nicht-aristotelische Dramatik*<sup>39</sup> zu schaffen, stellt sich keineswegs als Verfremdung, sondern als Wiedergewinnung eines ursprünglichen Sinns der Tragödie dar. In gewissem Sinn dürfte das für alle Formen der ›Episierung‹ gelten, die auf der Bühne der klassischen Moderne vorkommen. Brecht aber, in dessen Werk die Tendenz sich theoretisch und praktisch konzentriert, steht, ohne es zu bemerken, noch so sehr unter dem Diktat des – zu überwindenden – bürgerlichen Trauerspiels, daß er die Tragödie, anstatt sie als Bundesgenossin zu brauchen, mit ihm identifiziert. So kommt es zu so bizarren Behauptungen wie der, daß der *alte V-Effekt die Einfühlung verstärken* sollte<sup>40</sup>. Oder das folgende: *Auf dem alten Theater – gemeint ist hier das der Antike – kommt der V-Effekt hauptsächlich vor, wo es ›Fehler‹ macht*<sup>41</sup>. In Wahrheit kommen nicht wenige der Verfahren, die Brecht verwandt hat, um das Theater zu episieren und zu »dialektisieren«, mit dem überein, was sich auf der griechischen Bühne zutrug. Vor allem der Chor, der nicht auf der Bühne postiert ist und das Geschehen durch ›songs‹ unterbricht, in denen sich kritischer Kommentar mit gemessenem tänzerischem Ausdruck vermengen, ist das epische Mittel par excellence der antiken Tragödie und es bleibt merkwürdig, daß Brecht es ebenso gründlich verkannte wie Aristoteles und Nietzsche vor ihm.

## X

Das alles soll freilich nicht heißen, daß es in der jahrhundertealten intensiven Auseinandersetzung mit der Tragödie an Versuchen gefehlt hätte, die sich mit der hier ausgezogenen Perspektive berühren. Brechts Entrüstung über die tragische Selbsterstörung<sup>42</sup> trifft den Gegner zwar nur zum Teil, ist aber ein Ausgangspunkt auch der vorliegenden Untersuchung. Benjamins ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ hat wichtige Einsichten über den kritischen Gehalt der antiken Tragödie zutage gefördert; ihm zufolge stellt sie den Versuch dar, in der noch ambivalenten Figur des Heros dem Schicksal zu entrinnen und eine »Gemeinschaft« begründen zu helfen, die der Ursprungsoffer ledig wäre. Der historische Kern der Tragödie, so heißt es, ist der Gerichtsprozeß. Und zwar sind es die olympischen Götter, die vor Gericht zitiert werden. Daß sie den Prozeß, der in der einzelnen Tragödie ausgetragen wird, gewinnen mögen, verschlägt nichts. Denn daß sie überhaupt vor Gericht zitiert werden konnten, ist gleichbedeutend mit ihrem Untergang.<sup>43</sup>

Mein dritter und vielleicht wichtigster Gewährsmann indes ist Hölderlin. Der zentrale Gedanke, um den die Anmerkungen zu den Tragödien des Sophokles kreisen, scheint mir in der Idee eines sinnhaft strukturierten Prozeßganzen zu liegen, das nicht-teleologisch verfaßt ist. Darauf deuten meines Erachtens drei Indizien.

Erstens die Theorie der Zäsur. Der aus der Metrik auf den tragischen Verlauf übertragene Begriff<sup>44</sup> hat den Sinn, einen Prozeß, in dem *Anfang und Ende sich schlechterdings nicht reimen*<sup>45</sup> – einen geschichtlichen Prozeß also – so zu unterteilen, daß er trotz dieser Nichtidentität von *arche* und *telos* (aristotelisch ausgedrückt) ein Ganzes bildet, daß als ›Zugleich‹, als Simultanée erfahren werden kann.<sup>46</sup> Wie diese Zäsur zu setzen ist, an welcher Stelle und mit welchem Gewicht, hängt von der Beschaffenheit des Mythos ab, den der Tragiker ins Drama transformiert; hier liegt die *mechané*, das *Handwerksmäßige*, das Hölderlin so an der griechischen Tragödie schätzte: *daß nämlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann*.<sup>47</sup> Wie man durch eine Unterbrechung Ganzheit herstellen und ein Auseinanderfallen der Form entgegen dem Anschein gerade verhindern könne, ist das Geheimnis der Hölderlinschen Zäsur, die sich damit als systematischer Gebegriff zur Aristotelischen *metabasis*<sup>48</sup> erweist.

Zweitens beharrt Hölderlin in den ›Anmerkungen zum Ödipus‹ in einer fast befremdlichen Weise auf einer Schuld des Ödipus. Diese bestehe darin, daß er ein politisches Problem zu einem religiösen Problem mache, und daß er damit sein persönliches Schicksal vermenge.<sup>49</sup> Das heißt: Die Tragödie hätte nicht stattgefunden, wenn Ödipus sich nicht »existenziell«, sondern rein als »Funktionär« verhalten hätte. Sie gründet darin, daß das Verhältnis von Privatsphäre und Öffentlich-

keit nicht geklärt ist.<sup>50</sup> Das delphische Orakel als die – anscheinend – dirigierende Instanz hinter dem Geschehen wird von der Hölderlinschen Rekonstruktion komplett ausgespart. Er blendet mithin die transzendente Instanz, die den Ausgang der Tragödie nach Art eines Zweckes teleologisch entrollt, zugunsten des Einzelnen ab, von dessen Entscheidung es abhängt, wie die Tragödie ausgeht.

Und drittens verweist er am Ende der Ödipus-Anmerkungen in einer sehr charakteristischen Wendung auf Haimon, in der ›Antigone‹. In der *äußersten Grenze des Leidens*, so heißt es

*vergißt sich der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen läßt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr folgen muß, hiermit im Folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann.*

*So stehet Hämon in der ›Antigone‹. So Ödipus selbst in der Mitte der Tragödie von Ödipus.<sup>51</sup>*

Wie aber »steht« Haimon in der ›Antigone‹? In welchem Sinne ist ihm zu danken, daß Anfang und Ende der zweiten großen Tragödie, die Hölderlin übersetzt hat, »sich nicht reimen«? Haimon ist eine Figur, an der sich das Drama scheidet. Hätte Kreon auf ihn anstatt auf Teiresias gehört, wäre er nicht zu spät zum Grab gekommen und die ›Antigone‹ wäre glücklich ausgegangen. Hätte er Kreon getötet, als der kommt, um Antigone zu befreien – sie hat sich mittlerweile aufgehängt und Haimon zückt als erstes das Schwert gegen seinen Vater, bevor er sich selbst darein stürzt<sup>52</sup> –, so hätte sich Iokaste mutmaßlich nicht das Leben genommen und Theben hätte einen gerechten und demokratisch inspirierten Herrscher bekommen. Er ist das einzige Lebendige, an dem Antigone hängt, das einzige, um das sie trauert: hätte er eine Übereinkunft zwischen Kreon und Antigone aushandeln können? Hölderlin gibt auf diese Fragen keine Antwort. Aber er hat gespürt, daß Haimon, der »Blutige«, eine der rätselhaftesten Gestalten des Dramas ist, ein diagonalen Läufer zwischen den Sphären, um den sich Vorstellungen eines anderen Ausgangs kristallisieren.

## XI

Hölderlin bricht mit der Vorstellung der einen, ganzen und abgeschlossenen Handlung, die mit Notwendigkeit abrollt. Damit schwimmt er gegen den idealistischen Hauptstrom. Von Schellings teilweise an Schiller anknüpfenden Behaup-

tung, daß sich die Freiheit in der Tragödie in der bewußten Anerkennung des Unabänderlichen bewähre<sup>53</sup>, ist hier nicht zu reden. Sie ist eine Neuauflage des stoischen Freiheitsbegriffs und gehört sozusagen typologisch in die Sphäre des Trauerspiels. Man mag sie als ideologische Karikatur der wirklichen Freiheit empfinden; sie ist jedenfalls ein Hauptstück bürgerlichen Selbstverständnisses. Ihm kann sich sogar Hegel nicht entziehen. Zwar ist es Hegel zu danken, den tragischen Prozeß geöffnet zu haben – am eindrucksvollsten in der ›Phänomenologie des Geistes‹, die die antike Tragödie in den Strom der Weltgeschichte des Bewußtseins hineinstellt – und zwar an dem epochalen Wendepunkt, an dem das Individuum im modernen Sinne entsteht.<sup>54</sup> Am Ende kommt nicht das heraus, was am Anfang schon da war. Die Teleologie, zu der Hegel ein etwas zwiespältiges Verhältnis hatte<sup>55</sup>, erfährt einen Funktionswechsel. Sie dient der Produktion von etwas Neuem, so noch nicht Dagewesenem. Ihr Modell ist nicht mehr der unendliche Kreislauf der natürlichen Reproduktion, sondern die *einmalige* menschliche Zweckhandlung. Das ist ein wichtiger Unterschied. Aber Hegel geht nicht so weit, die Notwendigkeit des teleologischen Prozesses zu untergraben. Hier stößt die Theorie an ihre Grenze, die sie von Hölderlin trennt. Hegel überwindet die antike Teleologie, indem er sie mit einem Grundgedanken der später so genannten Systemtheorie verbindet. Das ist der der Komplexitätssteigerung. Die Reproduktion des *eidos* findet jedesmal auf einer höheren kulturellen Komplexitätsstufe statt, bis sie sich schließlich zu dem *Kreis von Kreisen* schließt, von dem Hegel im Abschlußkapitel der ›Wissenschaft der Logik‹ spricht.<sup>56</sup> Gerade deswegen aber bleiben die Binnenprozesse ebenso wie der Gesamtprozeß alternativlos. Die moderne Systemtheorie hat sich davon gelöst. Sie beschreibt – im Prinzip – zukunfts offene Systeme.

Die Tübinger Stiftler haben einer wie der andere mit der Frage gerungen, wie ein geschichtliches Absolutes zu denken sei. Schelling hat erst spät, und ohne die Verbindung zur Tragödie zu sehen, dorthin gefunden. Aber das unvollendet geliebene Projekt der ›Weltalter‹ ist nicht weniger apokryph als Hölderlins Sophokles-Kommentare. Ja, wenn man will, ist es noch apokrypher, weil es mit einem Systemanspruch auftritt, der sich mit dem Hegelschen messen will. Nicht zuletzt deswegen ist das Projekt gescheitert. Hölderlin hält sich dagegen an exemplarische kulturelle Bildungen. Seine Kommentare sind Essays: Elemente eines Systems mit dem Arbeitstitel ›Das geschichtliche Absolute‹: ein System, das nur postuliert und nicht geschrieben werden kann, da es auf einer widerspruchsvollen Voraussetzung aufruht.

## XII

Es läge nahe, nun etwas zur Methode meines eigenen Vorgehens in dieser Arbeit zu sagen; denn auch sie knüpft in gewisser Hinsicht an Hölderlin an. Zuvor möchte ich aber noch zwei grundsätzliche Überlegungen nachtragen. Die erste geht nochmals auf den tragischen Selbstzerstörungsprozeß ein, die zweite versucht, davon ausgehend, nach der aktuellen gesellschaftlichen Disposition zur tragischen Selbstzerstörung zu fragen.

Tragödien als kritische Darstellung von Selbstzerstörungsprozessen, in die wir als Handelnde und als Akteure komplizenhaft verwickelt sind –: In den Beschreibungen dieser Prozesse klangen immer wieder Vokabeln wie »Bewegung«, »Mitgerissenwerden«, »Sog« und andere an, die eine bestimmte Zeiterfahrung ausdrücken. Es ist die einer *Beschleunigung* des Geschehens. Weithin koinzidiert der Sog der Selbstzerstörung, in den die tragischen Akteure eintreten, mit einer solchen Akzelerationserfahrung – nicht in allen Fällen, aber in vielen. *Le destin ... est simplement la forme accélérée du temps*, heißt es bei Giraudoux, einem weiteren wichtigen Stichwortgeber dieser Arbeit.<sup>57</sup> Hölderlin spricht vom *reißenden Wechsel der Vorstellungen*, dem *reißenden Zeitgeist* der Tragödie.<sup>58</sup> Brecht moniert an den mit seiner Methode unvertrauten Schauspielern, daß sie durch ein ›tolles‹ Tempo mitreißen wollen:

*In der ersten Leseprobe, selbst wenn sie – die Schauspieler – noch gar nicht wissen, wie es weitergeht, holen sie alles Temperamentmäßige aus ihren Rollen und steigern sich von Anfang an in ein »tolles« Tempo hinein: sie reißen mit ... Kurz, alles ist ein Unternehmen der größten Ungeduld und darauf ausgerichtet, auch dem Publikum Ungeduld einzuheizen.*<sup>59</sup>

Dergleichen Beobachtungen bleiben aber vereinzelt und sie finden sich, soweit ich sehe, nur bei Autoren, die sich theoretisch *und* in eigener dramatischer Produktion mit der Tragödie auseinandergesetzt haben. In den Poetiken und philosophischen Theorien der Tragödie lassen sich auf die Beschleunigungserfahrung allenfalls indirekte Hinweise finden. So etwa bei Aristoteles, wenn er postuliert, daß eine tragische Handlung *so groß wie möglich*, gleichzeitig aber *eusynopton*, ›gut zusammenzusehen‹, also mit einem Blick zu überschauen sein müsse.<sup>60</sup> Aristoteles sagt es zwar so nicht, aber es liegt doch nahe, daß die einander widersprechenden Forderungen um so besser erfüllt sind, je ›schneller‹ die Handlung vonstatten geht. Glaubwürdig wirkt das tragische Schicksal ab einer gewissen Kompressionsrate, die keine Zeit zur Überlegung mehr läßt.

Weit deutlicher freilich als in der einer »tragischen Zeit« eher indifferent gegenüberstehenden ›Poetik‹ lassen sich die Hinweise auf ein tragisches Akzelerati-



onsparadigma in den dramaturgischen Diskussionen der französischen Klassik verfolgen. D'Aubignac etwa will das der formalen Doktrin der *vraisemblance* optimal entsprechende Echtzeitdrama – ein Drama also, in dem die Dauer der dargestellten Handlung exakt der Aufführungsdauer entspricht – nur ausnahmsweise verwirklicht sehen. Vielmehr sinnt er ausführlich darüber nach, wieviel Handlungszeit sich in den gut drei Stunden der Aufführung unterbringen lasse, ohne die *vraisemblance* zu verletzen. Auf welche Weise lassen sich das Gebot der Handlungsverdichtung und die realistische Fiktion gleichermaßen aufrecht erhalten? Wieviel Zeit kann man bei Abgängen und Wiederauftritten derselben Person unterschlagen? Wie kann man die Interludien zwischen den Akten nutzen?<sup>61</sup> Solche Überlegungen haben sicherlich auch zum Ziel, eine möglichst große Zahl von Stoffen potentiell tragödientauglich zu machen. Dahinter steht aber die dirigierende Intention, daß ein Geschehen nur dann tragisch genannt zu werden verdient, wenn es alternativlos erscheint. Diesen Schein zu erzeugen, dienen die Anweisungen des Abbé d'Aubignac. Die »Querelle du Cid« von 1637 drehte sich nur oberflächlich um die Doktrin der drei Einheiten, die von Corneille verletzt worden war.<sup>62</sup> Die Provokation dieses Stücks lag in der aus heiterem Himmel kommenden Entscheidung des fürstlichen Souveräns, welche den auswegslos erscheinenden Konflikt glücklich auflöst. Letztlich soll die strikte Befolgung der Dreieinheitenregel den glücklichen Ausgang als metaphysisch defizitär verhindern. Aus diesem Grunde kommt es in der Oper, die aufgrund ihrer multimedialen Verfaßtheit, der Kollision verschiedener Zeitordnungen in einem Genre, überproportional häufig zu einem guten Ende.<sup>63</sup> Die andere formale Verfassung produziert andere Inhalte. Die Oper, das *utopische Gewissen der bürgerlichen Gesellschaft*<sup>64</sup>, hätte Brechts zweite Bundesgenossin sein können.

### XIII

Die Gattung der Oper erhellt prägnant, was aus den vorstehenden Überlegungen logisch resultiert. Findet »das Tragische« im Modus einer beschleunigten Zeiterfahrung statt, so die Kritik des Tragischen in dem einer Verlangsamung des Geschehens. Jeder kennt die klassischen, die Grenzen zur Karikatur streifenden Opernszenen: die zehnminütige Todesarie, singender Einspruch gegen das Sterbenmüssen; das Liebesduett im Angesicht des gezückten Mordschwertes.<sup>65</sup> Sie führen vor Augen, was die Tragödie mit ihren Mitteln betreibt. Die Selbstkritik des Tragischen geht aus dem Ineinander und der Gegeneinandersetzung von Beschleunigung und Verlangsamung hervor. Verlangsamung heißt dabei immer, daß dem Geschehen Zeit abgetrotzt wird, um zur Besinnung zu gelangen. Besinnung

meint dabei, daß die widerstreitenden Gefühle zum Ausdruck gelangen können, die immer vorhanden sind, wenn man sich in objektiven Schuldverhältnissen, also im Widerspruch von Schuld und Unschuld bewegt. Verlangsamung schafft im besten Falle den Empfindungs- und Diskussionsraum für eine autonome Entscheidung; im schlechteren markiert sie immerhin den Anspruch: Sie hätte unter anderen Umständen, zum Beispiel, wenn man sich noch mehr Zeit genommen hätte, stattfinden können.

Daß das gegentragische Moment innerhalb der Tragödie sich im Modus der Verzögerung kundtut, hat seinen Grund in ihrer Affinität zur Sprache. Die ideale, auf ein Telos ausgerichtete Praxis wird schweigend vollzogen. Jede Rede stört die Bahn der tragischen Entelechie. Selbst dort, wo sie allein der Bekräftigung des Tuns dient, verdoppelt sie unnötig, was sich auch ohne sie vollzöge und läßt es dadurch – formal – fraglich erscheinen. Um so mehr gilt dies, wenn sie zur lyrischen Besinnung sich vorwagt. Franz Rosenzweig hat vom Schweigen des tragischen Helden gesprochen, der dem Tod zueilt.<sup>66</sup> Jedoch wird dieses Schweigen vom chorischen und dialogischen Wort balanciert. Tragödie heißt: Todgeweihte reden um ihr Leben. Und manchmal haben sie damit sogar Erfolg.

In der Literatur sind die Hinweise auf eine kritische Entschleunigung des tragischen Prozesses ebenso dünn gesät als die auf seine beschleunigte Form. Goethe und Schiller haben ihr im Briefwechsel des Jahres 1797 einige Überlegungen gewidmet, die um die Frage kreisen, wie Dramen beschaffen sein sollten, die das Publikum ergreifen, ohne es zu entmündigen und ihm die *höchste Freiheit des Gemüts* belassen, die herzustellen das Ziel der Kunst sei. Ein in sich kritisches Pathos soll das Ziel der tragischen Darstellung sein und dabei spielt das Ineinander von Beschleunigung und Verlangsamung eine gewissen Rolle.<sup>67</sup> Hölderlins Theorie der Zäsur als der *gegenrhythmischen Unterbrechung*<sup>68</sup> des tragischen Verlaufs läßt sich auch in diese Richtung interpretieren. Durch jemanden, der von außen ins tragischen Geschehen eintritt – Teiresias – wird ein Reflexionsraum geöffnet, kraft dessen das Geschehen eine andere Wendung hätte nehmen können. Brechts Anweisungen an den Schauspieler laufen zum Teil darauf hinaus, daß er langsamer zu spielen habe, als er es durch seine Ausbildung gewohnt sei. Alles Hastige sei aus der Darstellung herauszunehmen.<sup>69</sup> Giraudoux kommt einer theoretisch reflektierten Aufarbeitung tragischer Verlangsamung vielleicht am nächsten: seiner wird an Ort und Stelle gedacht werden. In jüngster Zeit hat Joseph Vogl ein Buch mit dem Titel ›Über das Zaudern‹ veröffentlicht. ›Orestie‹ und ›Wallenstein‹ ist darin jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet. Im Blick auf die Kritik der Tragödie ist Vogls Unternehmung aber geradezu kontraproduktiv. Denn er betreibt in Geist und Jargon der achtziger Jahre eine Art Mystik der Subversion. Verlangsamung ist kein Mittel, um in den tragischen Prozeß einzugreifen,

sondern erscheint als Schwellenerfahrung, die in eine kategorial anders organisierte Welt führt. Sie ist mithin ein Initiationsritual. In ihr artikuliert sich keine Kritik der tragischen Metaphysik; vielmehr wird sie zum Ausgangspunkt einer ›ganz anderen‹ metaphysischen Erfahrung. Sie zielt auf etwas, das man in Anlehnung an Deleuzes und Guattaris ›Anti-Ödipus‹<sup>70</sup> »Metaphysik der Präödipalität« nennen könnte. Vogl entdeckt in den Momenten des Zauderns den zersplitterten Rest einer Welt frei beweglicher Bedürfnisse, die von dem im Kapitalismus kulminierenden Kulturprozeß unterdrückt worden sei. Es ist eine ›vorkategoriale‹ Welt der Differenzen ohne Identitätsbezug<sup>71</sup>, der »Wunschmaschinen«, durch die sich Körperteile mit anderen Körperteilen zu ständig wechselnden, »polymorph-perversen« Systemen verbinden<sup>72</sup> und die normalerweise nur in psychotischen Störungen, als Krankheit, erfahren wird. Es ist hier nicht der Ort, über diesen psychoanalytisch inspirierten Rousseauismus ein Urteil zu fällen. Es muß genügen, daß die Kritik der Tragödie als Verlangsamung des dramatischen Geschehens so weit an keiner Stelle gehen wird.

#### XIV

In einem Gespräch mit Alexander Kluge stellt Heiner Müller summarisch für seine eigene Arbeit fest: *Es gibt diese tradierte Vorstellung von Revolution als Beschleunigungsinstrument. Vielleicht stimmt das gar nicht, vielleicht geht's immer um Zeit anhalten, um Verlangsamung.*<sup>73</sup> Das eine Marx-Kritik Benjamins aufnehmende Diktum<sup>74</sup>, verweist auf die Beschleunigung als gesellschaftliche Bewegungsform der Neuzeit. Hartmut Rosa hat darüber eine umfassende Studie vorgelegt, die nicht allein darstellt, daß Beschleunigung das Paradigma ist, das sich in allen Phasen der kapitalistischen Gesellschaft bis heute durchgehalten hat, so daß es in gewisser Weise berechtigt wäre, von ihr als dem »Subjekt« des Modernisierungsprozesses zu sprechen<sup>75</sup>, sondern auch das Begehrensmodell demonstriert, das sich an die ökonomisch fundierte Akzelerationsdynamik<sup>76</sup> heftet und ihm die selbstzerstörerischen, »tragisch« sich verkehrenden Verheißungen entlockt, unter denen die Menschen leiden. Die Technisierung des Alltagswelt könnte uns ja helfen, Zeit für uns zu gewinnen. So ist es im neunzehnten und teilweise auch noch im zwanzigsten Jahrhundert gesehen worden.<sup>77</sup> Tatsächlich aber hat sich durch sie das zu bestellende Handlungsfeld des Einzelnen derart vergrößert, daß die allen bekannte Zeitnot daraus resultiert. Beide Faktoren bilden dabei einen Eskalationszirkel:

*Dieselben Erfindungen und Methoden ..., welche die beschleunigte Auskostung von Weltmöglichkeiten erlauben und damit die Gesamtsumme der in*

*einem Leben verwirklichten Optionen ansteigen lassen, vermehren auch die Zahl und Vielfalt der verwirklichbaren Optionen, und zwar auf exponentielle Weise, sodass der Ausschöpfungsgrad – das Verhältnis von realisierten zu realisierbaren Weltmöglichkeiten – beständig abnimmt, während die Beschleunigungsspirale unablässig vorangetrieben wird.<sup>78</sup>*

*Die Suche nach technischen Beschleunigungsmöglichkeiten ... stellt eine rationale Antwortstrategie auf das Problem sich verknappender Zeitressourcen dar: auf dem Weg des Beschleunigungszirkels führt sie jedoch zu einer nicht intendierten Verschärfung ebenjenes Problems und treibt so den Akzelerationsprozess unaufhörlich voran. Damit aber ist soziale Beschleunigung in der Moderne zu einem sich selbst antreibenden Prozess geworden<sup>79</sup>.*

Ökonomisch läßt sich das so ausdrücken, daß immer dann, wenn das durch den technischen Fortschritt bewirkte Wachstum der Gesellschaft die durch ihn eingesparte Zeit übersteigt, Beschleunigung zur vordringlichen gesellschaftlichen Erfahrung wird.<sup>80</sup>

Was dabei droht, ist der Verlust politischen Gestaltungsspielraums (der aus Gründen, die Rosa sorgfältig analysiert, heute sogar eher *mehr* als weniger Zeit der Entscheidungsfreiheit braucht), an eine weitgehend verselbständigte, weil ›zu schnelle‹ und immer schneller werdende gesellschaftliche Bewegung.<sup>81</sup> Man kennt das zirkuläre Argument, das bei solchen Gelegenheiten angeführt wird – zum Beispiel, wenn es um die Frage geht, ob man gesetzliche Freiräume für die Genforschung schaffen soll: Die Sache müsse so schnell wie möglich entschieden werden – und zwar positiv –, damit wir von der internationalen Entwicklung nicht »abgehängt« werden und an den Entscheidungsprozessen der Zukunft partizipieren können – die faktisch natürlich unter demselben Druck stehen werden wie die gegenwärtige Prozedur.<sup>82</sup> Kaum jemand bezweifelt, daß die Genforschung einen großen gesellschaftlichen Nutzen haben kann; wie die meisten technischen Errungenschaften ist sie fähig zum *dual use*. Aber unter der Bedingung darüber entscheiden zu müssen, daß die Formalie des Entscheidungszeitpunktes sachliche Argumente tendenziell verdrängt, bedeutet mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit, daß sich der Nutzen ins Gegenteil verkehren wird. In welchem Sinne ist hier von ›Schuld‹ zu reden?

## XV

Wahrscheinlich ist das Beschleunigungssyndrom nicht das einzige Indiz, das dafür spricht, von der Neuzeit – und zwar insbesondere von der Moderne seit 1880<sup>83</sup> –

als einer tragischen Situation zu sprechen.<sup>84</sup> Seine *theatrale* Konstruktion ist aber unverzichtbar, wenn man den Aspekt der Moderne hervorheben will, der von den Beschleunigungstheoretikern wie –kritikern gleichermaßen unterschätzt wird: daß nämlich in der Beschleunigung nicht bloß die Verheißung eines besseren Lebens steckt, sondern die Verheißung der Zerstörung; daß Zerstörung ein verheißungsvolles Triebziel sein kann und daß diejenigen, die sich in die tragischen Akzelerationsprozesse einklinken, das in irgendeiner Form auch wissen. Sowohl bei Rosa als auch bei Fritz Reheis, dem Vordenker der Entschleunigungsbewegung<sup>85</sup>, sieht es so aus, daß die Subjekte gewissermaßen unschuldig, gegen ihren eigenen Willen davon überrascht werden, daß ihnen die Verdichtung ihrer Lebensinhalte zum Gegenteil ausschlägt. Sie sind die hilflosen Opfer der Verhältnisse. Ihnen wird mitgespielt. Besonders Reheis' Buch ist von der etwas pathetisch vorgetragenen Überzeugung getragen, daß es nur der Einsicht in diese Verhältnisse bedürfte, um sie zu ändern.

Genau an dieser Stelle macht sich in den Künsten (in unserem Fall: der Tragödie) ein Erkenntnisvorsprung geltend, der von der wissenschaftlichen Gesellschaftstheorie nur schwer eingeholt werden kann. Denn sie analysieren weniger ›die Verhältnisse‹ als das in die objektiven Selbstzerstörungsprozesse verstrickte Bedürfnis. Viele kennen den Rausch der Geschwindigkeit, der sich nicht darin erfüllt, möglichst viel zu tun, sondern an einen Punkt zu gelangen, an dem die einzelnen Handlungen verschwimmen und dem Gefühl eines reinen fluktuierenden Bewegenseins Platz machen. Man kann es beim Ansehen von Videoclips empfinden, bei Computerspielen, auf der Technoparty und bei dem zu Recht so genannten Surfen im Internet. Aber es treibt auch den Schüler an, der Amok läuft und mit der Pistole seines Vaters ein Blutbad anrichtet. Es geht nicht um Inhalte, sondern darum, Inhalte zu vernichten; einschließlich sich selbst als dem Gefäß aller Inhalte. Es ist dieses Bedürfnis, das mehr oder weniger kritisch in den Künsten zum Ausdruck gelangt, und eine Soziologie der Beschleunigung wäre gut beraten, wenn sie sie als Bündnispartner anerkennen würde. Dies wäre um so wichtiger, weil die einzige Hoffnung, der den kleinen und großen Katastrophen zueilenden Bewegung zu entkommen, darin besteht, die eigene triebdynamische Teilnahme daran zu thematisieren.

## XVI

Zur Lösung dieser Aufgabe möchte ich etwas beitragen, indem ich an überlieferten Tragödien gegen den historisch bedingten Augenschein das Moment der Selbstkritik verstärke. Denen, die reden, wird nochmals das Wort erteilt. Die In-

terpretation verzögert den dramatischen Verlauf ein zweites Mal. Bevor wir aber in die Einzelinterpretationen eintreten, erscheint es mir sinnvoll, wenigstens exemplarisch auf einige Tendenzen in den darstellenden Künsten der Gegenwart aufmerksam zu machen, aus denen sich Aufschlüsse über den aktuellen Stand einer ›Kritik der Tragödie‹ entnehmen lassen.

Dabei ist es zunächst geboten, einem Vorurteil entgegenzutreten, das eine verhältnismäßig weite Verbreitung genießt. Es lautet, daß es in der Moderne keine authentischen Tragödien mehr geben kann.<sup>86</sup> Seine Gültigkeit verdankt sich indes zwei falschen Vorannahmen. Die erste besteht, wie es oben ausgeführt wurde, in der Trennung der Tragödie von den ›epischen‹ Mitteln ihrer Kritik. Wenn Szondis These stimmt, daß Episierung (in einem über Brecht hinausgehenden Sinn) die Grundkategorie des Theaters der klassischen Moderne sei<sup>87</sup>, sie aber zugleich seit je ein darstellerisches Mittel der mit Recht so genannten Tragödie war, die klassisch-moderne Episierung also nur eine *Radikalisierung* einer von Anfang an vorhandenen Tendenz darstellt, dann folgt daraus, daß sich im ›epischen‹ Theater der klassischen Moderne die Fortwirkung der Tragödie gerade bewährt.

Die zweite Vorannahme engt die Betrachtungsweise unzulässig auf das Theater ein. Selbst im gewöhnlichsten Sinn des Wortes ist die Tragödie höchst lebendig – im *Film*. Der Film ist im zwanzigsten Jahrhundert zur technischen Speerspitze der Kunst geworden; das, was zuvor das Theater war. Seine Möglichkeit insbesondere im Umgang mit Raum und Zeit disponierten ihn zu einer – dem Theater gegenüber – umfassenderen Darstellung gesellschaftlich induzierter Handlungsabläufe. Der Film kommt den »pluraler«, komplexer gewordenen Handlungsvorkettungen entgegen; die »Familienverhältnisse«, in denen sich das klassische Drama weithin bewegt, kann er mit Leichtigkeit überspringen. So verwundert es nicht, daß ein Großteil des tragischen Darstellungspotentials von ihm aufgesogen wurde: im Western, im Kriegsfilm, im Serienkrimi, im Horror- und Splatterfilm. Viele Filme dieser Art könnten von der Handlungsführung her als Tragödien durchgehen. Nicht unbedingt als gute. Aber was wissen wir schon von der dramatischen Tagesproduktion im Athen des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, im London der elisabethanischen Zeit? Eine Menge dürfte darunter zu finden gewesen sein, daß mit ebensoviel Recht vergessen wurde wie die tragische Massenware unserer Zeit irgendwann vergessen sein wird. Aber es mangelt nicht an zeitgenössischen Gegenbeispielen: ›Clockwork Orange‹ von Kubrick, der »Vengeance-Trilogie« des koreanischen Regisseurs Park<sup>88</sup> oder auch einem Spätwestern wie Clint Eastwoods ›Erbarmungslos‹. Das sind Tragödien reinsten Wassers, die sich von den tradierten bloß darin unterscheiden, daß ihr *mythos* auf dem Theater nicht zur Geltung käme. Tragödien im Vollsinn sind sie aber auch deswegen, weil sie im Wechsel von Verzögerung und Beschleunigung – es sind eher langsame

Filme – über eine hohe analytische Qualität verfügen. Sie demonstrieren die Vernichtungsangstlust in ihrer Genese, ihrer Zusammensetzung und ihrer fatalen Wirkung. Sie zeigen den Rausch von Zerstörung und Selbstzerstörung und indem sie das tun, machen sie nüchtern. Darin unterscheiden sie sich grundsätzlich von Filmen wie etwa Wolfgang Petersens ›Troy‹, der ganz auf die kritiklose Darstellung des zerstörerischen Beschleunigungsrausches setzt: Verdichtung der Handlung auf ein paar Monate – vor Troja liegt die griechische Armee gerade einmal fünfzehn Tage –, Videoclip-Ästhetik im Schlachtgewimmel, die rasende Verknäulung von Körpern, die real und filmisch in ihrer Einzelteile zerlegt und zu einem kollektiven Gesamtkörper vereinigt werden, sind die Mittel dieses Films, der von Tragischen schmarotzt wie ein schlechtes Schicksalsdrama.

## XVII

Was die tragischen Stoffe anbelangt, ist an der Hegemonie des Films nicht zu rütteln. Nicht zuletzt dies ist einer der Gründe für die Entwicklung des postdramatischen Theaters.<sup>89</sup> Aus der hier vorgeschlagenen Perspektive stellen sich einige seiner Tendenzen als ein Ensemble der verselbständigten epischen Mittel dar.<sup>90</sup> Das will besagen, daß die epischen Tendenzen des Theaters der klassischen Moderne aus dem unmittelbaren Bezug zur Handlung herausgelöst und isoliert werden. Das betrifft nicht zuletzt die Modi von Beschleunigung und Verlangsamung. Sie erscheinen ›an sich‹, selbstzweckhaft auf der Bühne. Robert Wilsons Theater wurde berühmt für seine *slow-motion*-Szenen, die Verlangsamung, ja Arretierung des Geschehens ging mit der Verheißung einher, aus den tragischen Handlungszusammenhängen herauszuspringen, die sich fast reflexhaft einstellen, wenn man sich auf die Bühne begibt. Extrem beschleunigtes Sprechen, wie beispielsweise in manchen Inszenierungen Michael Thalheimers, stellt mithilfe eines epischen Verfahrens – es wird ja nicht realistisch gespielt, sondern gezeigt, daß gespielt wird – die Form tragischer Selbstzerstörung dar: die Worte und Sätze überkugeln sich, irgendwann spricht man nicht mehr selbst, sondern ›es spricht‹ durch mich hindurch. Die Musikalisierung des Bühnensprache, Fremdsprachen, Wiederholungen, *loops*, Stottern: das sind Mittel, die das, was an ›Handlung‹ real oder virtuell beschworen wird, unterbrechen. Sie tendieren sicherlich an der ein oder anderen Stelle in die Richtung einer »Metaphysik der Präödipalität«, von der oben gesprochen wurde. Nicht ganz ohne Grund werden sie von einem Teil des Publikums als Infantilisierung des Theaters angeprangert. Für uns heißt das jedoch bloß, daß sie in solchen Fällen aus dem Untersuchungsbereich dieser Arbeit ausscheren. Gerade

dann aber, wenn sie sich in den Inszenierungen klassischer Dramen bewähren, wären sie auf ihre kritische Funktion zu prüfen.

Innerhalb des deutschsprachigen Theaters stellt Heiner Müller das interessanteste Übergangsphänomen zwischen einer Kritik der Tragödie und einem subversiven Herausspringen aus den tragischen Zusammenhängen dar. Ab ›Philoktet‹ von 1964 haben seine Stücke an beidem teil. Der Grund für diese Doppelstellung liegt in der Allgegenwart der Tragödie in Müllers Werk. Anders als bei Wilson, mit dem Müller intensiv, aber nicht auf Dauer zusammenarbeitete, zitieren Müllers Stücke ausgedehnte dramatische Zusammenhänge herbei. Auch dort, wo sie sprengend, als *Explosion einer abgestorbenen dramatischen Struktur*<sup>91</sup> auftreten, können sie sich dieser Last nicht einfach entledigen. Ihre Utopie ist eine Welt ohne Tragödie. Auf dem Theater lassen sich die Anfänge einer solchen Welt erkennen. In diesem Sinne ist der Gestus vieler Müller-Stücke ein initiatorischer. Aber die Bewegung der Initiation ist in sich zurückgestaut und haftet an dem, was sie überwinden soll.

## XVIII

Heiner Müller bildet aufgrund des Übergangscharakters seiner dramatisch-postdramatischen Arbeit den Gegenstand des letzten Kapitels dieser Untersuchung, die sich mit verschiedenen Spielformen der Kritik der Tragödie befaßt. Dies aber nur, sofern diese Kritik auf dem Theater stattfindet. Sie hat darin ihre historische Grenze. Diese Grenze ist zugleich durch die Skepsis hinsichtlich der Frage markiert, ob das Theater in näherer Zukunft der Ort ist, auf dem die Kritik der Tragödie ausgetragen wird. Ich glaube das nicht und halte die Entwicklungsmöglichkeiten des Films in diesem Punkt für aussichtsreicher.

Gerade aus dem Grund aber, daß die *theatrale* Kritik der Tragödie im Moment weitgehend abgeschlossen zu sein scheint, ist es von Wichtigkeit, diese nach meinem Eindruck systematisch weitgehend unerfaßte Tradition zu rekonstruieren. Dies mußte exemplarisch, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit geschehen. Die kritische Bewegung, die jede einzelne Tragödie gegen sich selbst kehrt, erschließt sich nämlich allein der geduldigen Arbeit im Material. Man nimmt an anderem nur so viel Freiheit wahr, wie man selber erfahren hat. Eine Epoche, die zum Fatalismus neigt, wird in der Tragödie wenig anderes als Fatalität erblicken, der man sich zu unterwerfen habe. Das Geflecht von Vorurteilen, das daraus resultiert, läßt sich allein durch die genaue philologische Auseinandersetzung zerreißen. Es gibt Situationen, in denen ist die Philologie die bessere Philosophie. Diesem Ideal fühlen sich die folgenden Interpretationen verpflichtet.



Auch in diesem Punkt weiß sich diese Arbeit Hölderlins Auseinandersetzung mit der Tragödie nahe. Die ›Anmerkungen zum Ödipus‹ und zur ›Antigone‹ stellen fast den einzigen Fall einer Theorie des Tragischen dar, die in zum Teil minutiöser Arbeit aus dem Material gefügt ist. Niemand hat, so weit ich sehe, diesen Anfang fortgesetzt. Denn es ist nicht mehr als ein Anfang, in der Beschränkung auf Sophokles ebensowohl wie in der Beschränkung auf das antik-Tragische. Seitdem ist das Schrifttum zur Tragödie zerfallen in philologische Einzeluntersuchungen auf der einen Seite, die nur ausnahmsweise übers Detail hinausschießen und Erwägungen grundsätzlicher Natur freisetzen; in theoretische Verlautbarungen, die entweder ganz von den Einzelstücken absehen oder sich auf die vier bis fünf Stücke stützen, mit denen die Philosophie des Tragischen seit gut 200 Jahren hausieren geht.<sup>92</sup>

Einem einzigen Autor ist es indes gelungen, diesen Graben hin und wieder zu überbrücken. Das ist Jan Kott. Seine Interpretationen Shakespearscher Dramen und einer Handvoll nicht im Mittelpunkt der theoretischen Aufmerksamkeit stehenden antiken Tragödien sind von einer Intensität, die der Einzelinterpretation mitunter volles theoretisches Gewicht verleiht. Sie sind der wichtigste Beitrag zur Erkenntnis der Tragödie seit Hölderlin und – mit den genannten Abstrichen – Benjamin.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß Kotts Arbeiten im Ostblock entstanden sind. Zumindest für den europäischen Kulturraum trafen im sozialistischen Imperium Emanzipations- und Selbstzerstörungsbedürfnis zum letzten Mal hart aufeinander. Die Verkehrung eines gesellschaftlichen Aufbruchs in totalitäre Stagnation ist die Erfahrungsmatrix des Ostblocks. Das hat ihn zur Sensibilität für den emanzipatorischen Gehalt tragischer Prozesse disponiert. Vielleicht konnte auch diese Arbeit nicht anders entstehen als im psychischen Nachwende-Geschiebe einer Stadt in der ostdeutschen Provinz; in den Auseinandersetzungen mit Studenten einer Generation, die weder die Erinnerung an die enthusiastische Anarchie der Wendezeit noch den Eindruck, von einer Diktatur in die nächste geworfen worden zu sein, loswerden konnte. Falls Spuren dieser Auseinandersetzungen im Stil der folgenden Interpretationen hin und wieder auszumachen sein sollten, so wäre das in meinem Sinn.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Mandel, *A Definition of Tragedy*, 20: *A Protagonist of who commands our earnest good will is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject*

- to that same given world, inevitably meets with grave spiritual suffering.* Das ist, wohlgemerkt, eine Definition der Tragödie als Kunstwerk. Im alltagssprachlichen Gebrauch des Worts ist es weder notwendig, daß wir mit dem Protagonisten sympathisieren – es genügt, wenn wir ihn weder hassen noch verachten – noch, daß sein Unternehmen sonderlich ›erhaben‹ sei.
- 2 Vgl. Benjamin, Schicksal und Charakter, 175: *Das Schicksal zeigt sich also in der Betrachtung eines Lebens als eines Verurteilten, im Grunde als eines, das erst verurteilt und dann schuldig wurde ... Schicksal ist der Schuldzusammenhang des Lebendigen.* Damit ist ein zentraler Punkt getroffen. Und auch im ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ heißt es: *Schicksal ist die Entelechie des Geschehens im Felde der Schuld* (308).
  - 3 Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Religion II/1, 127: *die Nemesis ... ist das Formelle, das Hohe, sich Erhebende herabzusetzen, dessen Unrecht nur darin besteht, ein Erhabenes zu sein, nicht sittliches Unrecht ist. Es ist eine Gerechtigkeit, die das Oberflächliche ist, das nur im Gleichmachen, Nivellieren besteht, der Neid, das Vorzügliche herunterzustürzen, daß es mit dem anderen auf gleicher Stufe stehe.* Typologisch entspricht dem der »Neid der Götter«, von dem Aischylos und Herodot reden (Perser 361 f, 820–31; Herodot, Historien I 32.1, III 40.4).
  - 4 Aristoteles, Poetik 1449 b 27 f. Zu den Argumenten, die gegen die durch Fuhrmanns Übersetzung in Deutschland kurrent gewordene Übersetzung von *eleos* und *phobos* durch »Jammer« und »Schaudern« sprechen und eine Beibehaltung der traditionellen Begriffe von Furcht und Mitleid als nicht-ideale, aber insgesamt vertretbare Lösung erscheinen lassen: vgl. Ette, *Aufhebung der Zeit in das Schicksal*, 44 ff.
  - 5 Vgl. Theunissen, *Sein und Schein*, 13 ff. Die klassische Formulierung stammt aus einem Brief von Karl Marx an Lasalle: *Die Arbeit, um die es sich zunächst handelt, ist Kritik der ökonomischen Kategorien, oder, if you like, das System der bürgerlichen Ökonomie kritisch dargestellt. Es ist zugleich Darstellung des Systems und durch die Darstellung Kritik desselben.* Und bei Hegel heißt es: *Es muß ... die Tätigkeit der Denkformen und ihre Kritik im Erkennen vereinigt seyn* (Zusatz zur ›Enzyklopädie‹, zitiert bei Theunissen, *Sein und Schein*, 15).
  - 6 Zum Folgenden vgl. im Detail: Ette, *Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal*. An dieser Stelle beschränke ich mich auf die wichtigsten Nachweise. Eine ganz ähnliche Interpretation vertritt Husain, *Ontology and the Art of Tragedy*. Ihre Aristotelische Hauptquelle ist allerdings nicht die ›Physik‹, sondern die ›Metaphysik‹ – woraus sich kein sehr großer Unterschied ergibt.
  - 7 Aristoteles Poetik 1459 a 18–21. Hier wird vom Epos gesagt: *Man muß die Fabeln wie in den Tragödien so zusammenfügen, daß sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann.*
  - 8 Aristoteles, Physik II/7–8, vor allem 199 a 9 ff. Dazu: Wagner, *Anmerkungen*, 479–81; Ette, *Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal*, 18–22.

- 9 Wagner, Anmerkungen 481.
- 10 Genannt wird es in 1449 a 17. Aristoteles nimmt hier darauf Bezug, daß Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt habe.
- 11 Dazu genauer Seite **Fehler! Textmarke nicht definiert.** ff.dieser Arbeit
- 12 Benjamin ist einer der wenigen, die das klar gesehen haben: Ursprung des deutschen Trauerspiels, 282; auch 295 f., wo die Dimension des Chores um den der »Gemeinde«, d.h. Des Publikums, erweitert wird.
- 13 – das sich Heidegger zufolge im Aristotelischen Konzept der *physis* ausdrückt (vgl. Heidegger, Vom Wesen und Begriff der  $\Phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ , 299 ff.).
- 14 Dodds, On Misunderstanding the ›Oedipus Rex‹, 17 f.
- 15 Hartmann, Teleologisches Denken, 27.
- 16 *Die Teleologie ist für die Biologen wie eine Mätresse. Er kann nicht auf sie verzichten, möchte aber nicht in der Öffentlichkeit mit ihr gesehen werden*, soll Haldane in den dreißiger Jahren formuliert haben. Daran hat sich bis heute nicht viel geändert. Auch Kybernetik und Systemtheorie, die den bislang anspruchsvollsten Versuch vorgelegt haben, kausalen Determinismus und ein »zielorientiertes« Verhalten von Organismen miteinander zu verbinden, beruhen auf einer uneingestandenem teleologischen Voraussetzung: Der sich »autopoietisch« verhaltende Organismus ist sein eigener Zweck; er strebt danach, sich als das, was er ist zu erhalten. – Haldanes Bonmot findet sich in: Löw, Teleologische Beurteilung der Natur, 91. Es gilt mittlerweile als wissenschaftlich überholt, seitdem der amerikanische Biologe Pittenbrigh den inzwischen weithin akzeptierten Terminus der ›Teleonomie‹ eingeführt hat. Darunter wird verstanden, daß etwas, das seine Existenz einem Selektionsprozeß verdankt, so aussehen kann, als wäre es teleologisch geordnet: *Wenn man nur auf den Jetztzustand blickt, dann scheint alles aufs schönste zweckvoll geordnet. In Wirklichkeit hat sich etwas erhalten, ist übriggeblieben als Treffer unter den Myriaden von Evolutionsnieten, die wir trivialerweise als Nichtübriggebliebene nicht sehen können* (ebd., 90). Einmal davon abgesehen, daß sich der klassische Darwinismus mit den ›Myriaden von Evolutionsnieten‹ eine nicht zu absolvierende Beweislast aufbürdet, ist das Konzept der Teleonomie in sich instabil (ebd., 93 f.). – Einen guten Überblick über die gesamte Diskussion vermittelt Engels, Die Teleologie des Lebendigen. Etwas polemisch, aber in der Sache durchaus treffend: Müller, Das Glück der Tiere. – Zur kybernetischen Verhaltenslehre vgl. Rosenblueth / Wiener / Bigelow: Behavior, Purpose and Teleology. Zur biologischen Systemtheorie vgl. Maturana / Varela, De máquinas y seres vivos; Der Baum der Erkenntnis. Ihre ihr selbst unbewußte Vorgeschichte hat die Theorie autopoietischer Systeme jedoch in der philosophischen Dialektik; sie verfolgt die ›Wechselwirtschaft‹ von Subjekt und Objekt, die bereits Engels in die Prähistorie zurückverlegte (*So ist die Hand nicht bloß das Organ der Arbeit, sondern auch ihr Produkt* heißt es in der kleinen Schrift ›Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen‹, 69), bis zurück in das Verhältnis des Einzellers zu seiner Umwelt (vgl. auch: Maturana / Varela, Der Baum der Erkenntnis, Kap. 2 und 3). Von daher ergeben sich einige unvermutete Berührungs-

- punkte mit der marxistischen Rezeption des Darwinismus (zum Beispiel in: Frolow, Darwinismus und Teleologie).
- 17 Hartmann, Teleologisches Denken, 28.
  - 18 Freud, Totem um Tabu, 106. Ontogenetisch gehört die Allmacht der Gedanken in die frühe Kindheit, phylogenetisch ins Zeitalter des Animismus. Freud war darauf bei der Behandlung des sogenannten ›Rattenmannes‹ gestoßen. (vgl. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose, 450 f.).
  - 19 Metaphysik als Befreiung von den mythischen Ursprungsmächten, die geschichtliche Vorgänge denkbar und spekulativ begründbar macht: In diesem Sinne interpretiert Christoph Ziermann (Platons Negative Dialektik) den spekulativen Prozeß, de im Platonischen ›Parmenides‹ dargestellt wird, als Vermittlung von Metaphysik und Dialektik.
  - 20 Nachdem er von Polybos' Tod erfahren hat, bricht alle – in seinem Fall wohl begründete – Abneigung gegen das Orakelwesen in Ödipus durch: *wie ... sollte noch einer auf dem Herd, | den pythoseherischen, schauen, oder nach | den schreienden Vögeln droben ...* (964 ff. Willige), wenige Verse später aber gibt er wieder seiner Angst nach: *Wie soll mir vor der Mutter Bett nicht bange sein* (976). – Zum Widerspruch zwischen Wissen und Unwissen, Schuld- und Unschuldsbewußtsein vgl. die Stelle, in der Ödipus auf den Bericht des Kreon, der davon spricht, daß Laios von Räubern – im Plural – getötet wurde, antwortet: *Wie ging denn wohl der Räuber (!), wenn er nicht mit Geld von hier gedungen war, so weit im Frevelsinn?* (124 f.) Ödipus assoziiert sein eigenes Erlebnis am Dreiweg, ohne es zu bemerken.
  - 21 In der ›Poetik‹ lautet der fragliche Ausdruck *hedoné* (1448 b 18, 1453 a 36, 1453 b 11 f., 1459 a 21). Schiller hat ihn dann in seiner Schrift ›Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen‹ aufgenommen. Von Selbsterstörung ist bei beiden Autoren nicht die Rede. Allerdings tut sich Schiller am Ende seines Essays schwer, die Lust an Bosheit und Zerstörung, die man bei bestimmten Tragödien empfindet, zu einem bloß vorläufigen Vergnügen herabzudrücken: *Nie darf es uns lebhaft werden, daß dieser Richard III., dieser Jago, dieser Lovelace Menschen sind, sonst wird sich unsere Teilnahme unausbleiblich in ihr Gegenteil verwandeln ... Übrigens ist es unwidersprechlich, daß eine zweckmäßige Bosheit nur dann der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens werden kann, wenn sie vor der moralischen Zweckmäßigkeit zuschanden wird* (Schiller, Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, 350). Das sind, mit Verlaub, schwache Argumente, die sich kaum beweisen lassen. Die Tragödientheorie der Aufklärung und des Idealismus kämpft gegen den Sog der Selbsterstörung. Sie setzte ein mit der Exkommunikation von ›Richard III.‹ aus dem Corpus dessen, was ›tragisch‹ genannt zu werden verdient (Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 375 ff. [73. und 74. Stück]).
  - 22 Heinrich, Sucht und Sog, 56.
  - 23 Ebd., 48. Heinrichs Text, der die Katastrophenfaszination der modernen Gesellschaft beschreibt, ist einer der wichtigsten Stichwortgeber dieser Arbeit. Heinrich knüpft an Freuds Spekulationen über den Todestrieb (in: Jenseits des Lustprinzips,

- Abschnitt V und VI) an und interpretiert ihn als zeitgemäße Metapher eines – anthropologisch höchst langlebigen – Wunsches, sich mit dem Phantasma eines alle Individuierungen zurücknehmenden Ursprungsmacht des weiblichen Schoßes zu vereinigen. Der Wunschtraum nach Subjektlosigkeit (ebd., 47), der sich in Europa seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts verbreitet, gipfelt politisch im Nationalsozialismus, philosophisch im Werk Heideggers, des Seismographen dieser Bewegung (ebd., 48). Über die historischen Gründe für die Konjunktur des bis heute nicht abebbenden Selbstzerstörungsbedürfnisses läßt Heinrich wenig verlauten; mir scheint, daß man einer ökonomischen Fundierung der gesellschaftlichen Triebstruktur weniger skeptisch gegenüberstehen sollte als er (vgl. ebd., 55). Dazu später noch etwas mehr. Der Begriff des ›Tragischen‹ fällt – überraschenderweise – nicht.
- 24 Euripides hat das im ›Herakles‹ dargestellt. Im Unterschied zur mythologischen Überlieferung wird Herakles hier nach seinen Heldentaten vom Wahnsinn erfaßt. Es ist eine mythologische Dialektik der Aufklärung: die Raserei des Heros, die ihn zu seinen quasi-göttlichen Taten befähigt, schlägt auf ihn zurück. In eine ähnliche Richtung gehen schon die ›Trachinierinnen‹ des Sophokles. Das Gift der Hydra, mit dem Nessos erlegt wird, zirkuliert und kehrt am Ende in den vor Schmerz zuckenden Körper des Heros zurück. Vgl. dazu Kott, Gott-Essen, 101 ff., der von einer *kosmischen Bakteriologie* (ebd., 112) spricht.
- 25 Soweit ich weiß, hat das Benjamin am deutlichsten gesehen: *den Chor, der da gemessen und erwägend eingreift, zugleich als Subjekt der Visionen anzusetzen, ist unmöglich, von einem Chor, der, selber die Erscheinung einer Masse, ein Träger weiterer Visionen würde, ganz zu schweigen* (Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, 282).
- 26 Heinrich, Sucht und Sog, 47.
- 27 Vgl. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, 16. Am deutlichsten dokumentiert diese Nachwirkung die Fuhrmannsche Übersetzung der Poetik im Reclam-Verlag, in der das griechische *éleos* mit »Jammer«, *phóbos* mit »Schaudern« übersetzt wird. Ein entscheidender Schritt zu dieser Lesart geschah durch Schadewaldts Aufsatz ›Furcht und Mitleid?‹ aus dem Jahr 1955, der für *éleos* »Rührung« und für *phóbos* das dann von Fuhrmann übernommene »Schaudern« vorschlägt. Die philologischen Argumente, die meines Erachtens diese Lesart widerlegen, habe ich in der oben genannten Monographie zur Poetik (Ette, Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal, 44 ff.) aufgeführt. Hier interessiert mich lediglich ihr symptomatischer Gehalt: Warum war und ist das in den Termini von »Jammer« und »Schaudern« sich ausdrückende Modell kathartischer Entladung zu erfolgreich?
- 28 Der einzige mir bekannte Hinweis auf dieses Moment findet sich bei Karl Groos (Das Spiel als Katharsis, 177); Bernays (Grundzüge der verlorenen Abhandlung ..., 30) spricht in etwas anderem Zusammenhang von einer *phallischen Katharsis*.
- 29 Ob Freud, der mit einer Nichte von Jacob Bernays verheiratet war, dessen Schriften kannte, konnte bisher nicht ermittelt werden. Der erste Hinweis auf Freud und

- Breuer findet sich kurz nach dem Erscheinen der ›Studien über Hysterie‹ bei Berger (Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles, 139). Eine recht ausführliche Darstellung der Gründe, die Freud zur Aufgabe der Hypnose und des kathartischen Verfahrens insgesamt bewogen, findet sich in der ›Selbstdarstellung‹, 51–56. Unwirksam war das kathartische Verfahren vor allem deshalb, weil es an das Verhältnis zum Arzt gebunden blieb. Verschlechterte sich das Verhältnis oder blieb der Arzt fort, traten die Symptome wieder auf.
- 30 Schadewaldt, Furcht und Mitleid?, 271, 273, 279.
- 31 *Diese Reinigung erfolgt auf Grund eines eigentümlichen psychischen Aktes, der Einfühlung des Zuschauers in die handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden* (Schriften zum Theater, 240). Es ist eine Wirkung, die nichts bewirken soll: *Die Einfühlung ist das große Kunstmittel einer Epoche* (sc. der bürgerlichen), *in der der Mensch die Variable, die Umwelt die Konstante ist* (ebd., 300): deswegen nennt Brecht die traditionelle Weise des Theaterspielens einen *Rauschgifthandel* (ebd., 340).
- 32 Daß der Begriff Erinnerungen an die nationalsozialistischen des Volkskörpers und der Volkshygiene wachruft, kommt nicht von ungefähr. Von der Idee eines totalen Staates kann im Griechenland des fünften Jahrhunderts vor dem Hintergrund der vielen einzelnen und miteinander verfehdeten Polis-Gesellschaften überhaupt nicht die Rede sein. In der konservativen Utopie des Platonischen Staates fand die nationalsozialistische Altphilologie aber einige Konvenienz. Ein wichtiger Anstoß war damals: Joachim Bannes, Hitlers Kampf und Platons Staat. Eine Studie über den ideologischen Aufbau der nationalsozialistischen Freiheitsbewegung, Leipzig 1933. Vgl. außerdem Beat Näf (Hg.), *Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*, Mandelbachtal 2001. – Nun war Wolfgang Schadewaldt sicherlich kein Nazi reinsten Wassers. Politisch und publizistisch war er – im Gegensatz zu anderen Mitgliedern seiner Zunft – sogar eher zurückhaltend (vgl. dazu Flashar, *Biographische Momente in schwerer Zeit. Wolfgang Schadewaldts Weg im ›Dritten Reich‹*). An den Schriften jedoch, in denen er sich nicht im engeren Sinne philologisch, sondern zu Fragen von Ästhetik und Bildung äußert – Schadewaldt war die große Nachkriegsautorität in Fragen des griechischen Antike, seine Wirkung reichte durch seine stupende Übersetzertätigkeit weit über die Kreise der Wissenschaft hinaus – kann man jedoch ablesen, daß in seinem Verhältnis zum Nationalsozialismus etwas Unreflektiertes hängengeblieben ist.
- 33 Vgl. Ette, *Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal*, 58–61. Der Grund dafür ist der Zerfall der Polis-Kultur im vierten Jahrhundert, um deren Stabilisierung sich Aristoteles im Mittel der Tragödie bemühte.
- 34 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 298.
- 35 Ebd., 308.
- 36 Vgl. den Abschnitt »Barock und Expressionismus«, ebd., 234–237.
- 37 Ebd., 226: *In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in*

- der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt.* Das ist dann das Ende des durch diese Idee bestimmten Aeons.
- 38 Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Einleitung (3–70). Zwei Texte, in denen Heidegger seine These von der metaphysischen Inkommensurabilität der Epochen von Antike, Mittelalter und Neuzeit vorträgt, sind ›Die Zeit des Weltbildes‹ und ›Der Ursprung des Kunstwerks‹; hier besonders der Schluß, wo die Kunst zur authentischen Prophetin, ja Gründerin epochaler Neuanfänge erklärt wird. Das hat freilich mit Benjamins Platonismus nichts gemein.
- 39 Brecht, *Schriften über Theater*, 135.
- 40 Ebd., 413.
- 41 Ebd., 223.
- 42 *Die großen Einzelnen ..., welche die Sterne ihres Schicksals in der Brust tragen, vollführen ihre vergeblichen und tödlichen Amokläufe unaufhaltsam, sie bringen sich selbst zur Strecke, das Leben, nicht der Tod wird in ihren Zusammenbrüchen obszön, die Katastrophe ist nicht kritisierbar. Menschenopfer allerwege! Barbarische Belustigungen!* (Brecht, *Schriften zum Theater*, 677)
- 43 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* 295 f.
- 44 – und zwar genauer: aus der antiken Metrik, die, anders als es sich etwa im Alexandriner einbürgerte, zwei durch die Zäsur entstehenden gleichen Vershälften vermied.
- 45 Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, 294.
- 46 So lese ich jedenfalls Hölderlins Bemerkung, daß in dem Falle, daß die Zäsur in der Bearbeitung des tragischen Mythos richtig angewandt wird, *alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint* (ebd., 388).
- 47 Ebd., 387.
- 48 Aristoteles, *Poetik* 1452 a 16.
- 49 Auf der einen Seite deutet er, wie es bei Hölderlin heißt, den Orakelspruch, der sich vor allen Dingen auf die Wiederherstellung der *bürgerlichen Ordnung* richte, zu *unendlich*, auf der anderen geht er *ins Besondere* und bringt das Orakel mit der *nicht notwendig darunter gehörenden Geschichte von Lajos' Tode* zusammen (Anmerkungen zum Ödipus, 289 f.).
- 50 In ihrer Inszenierung des Ödipus haben Heiner Müller und Benno Besson dieses Moment hervorgehoben: daher der Begriff des Funktionärs. Vgl. die Diskussionen in: Müller, *Sophokles – Ödipus. Nach Hölderlin*. Michael Ostheimer (Mythologische Genauigkeit, Kap. 1) hat alle Stellen des Müllerschen Textes, an denen die Tendenz der Hölderlinschen Übersetzung noch verstärkt wird, detailliert untersucht.
- 51 Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, 394.
- 52 Wie sehr diese kleine Szene einen neuralgischen Punkt der Aristotelischen Tragödienkonzeption trifft, erkennt man daran, daß sie als ganz unzulängliche Handlungsführung scharf kritisiert wird. Von den im 14. Kapitel der ›Poetik‹ systematisierten Handlungsmöglichkeiten ist diese, *daß die Person die Tat wissentlich beabsichtigt und sie dann nicht ausführt, die schlechteste ... Daher verfaßt niemand eine*

- derartige Dichtung, es sei den ausnahmsweise, z.B. in der ›Antigone‹, wo sich Haimon dem Kreon gegenüber so verhält (1453 b 37 ff.).
- 53 Vgl. Schelling, Von der Tragödie, 138: *Es ist der größte Gedanke und der höchste Sieg der Freiheit, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so im Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen.*
- 54 Vgl. Menke, Tragödie im Sittlichen, 79–241; bes. 156 ff.
- 55 Vgl. Kapitel I, Anm. 31.
- 56 Hegel, Wissenschaft der Logik II, Theorie-Werkausgabe Band 6, 571.
- 57 Giraudoux, Théâtre, 484 (›La guerre de Troie n’aura pas lieu‹). Ich gehe auf Giraudoux hier nicht genauer ein, weil ihm ein eigenes Kapitel dieser Arbeit gewidmet ist.
- 58 Hölderlin, Anmerkungen zum Ödipus, 388; Anmerkungen zur Antigone, 450.
- 59 Brecht, Schriften über Theater, 478 f.
- 60 Aristoteles, Poetik, 1451 a 9–11; 1451 a 4.
- 61 D’Aubignac, La Pratique du Théâtre, Kap. II/7, bes. 123 f.
- 62 Sie war erst wenige Jahre zuvor von Chapelain in den Diskussionszirkeln um den Kardinal Richelieu festgesetzt worden. Vgl. D’Olivet / Pellisson, Histoire de la Académie française, Band II, 130.
- 63 Dahlhaus, Dramaturgie der italienischen Oper, 533 ff. Es betrifft vor allem die Opernwerke des achtzehnten Jahrhunderts.
- 64 Christian Tepe über Alexander Kluges ›Facts & Fakes 2/3. Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer‹.
- 65 Dazu genauer unten, Kapitel V.
- 66 Rosenzweig. Der Stern der Erlösung, Teil I/3, Kap. 72.
- 67 Vgl. Schillers Briefe vom 25. April und 2. Oktober 1797; Goethes Brief vom 23. Dezember mit der Beilage ›Über epische und dramatische Dichtung‹. In Schillers Brief vom 2.10. formuliert er zum entstehenden ›Wallenstein‹: *Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang an in eine solche Präzipitation und Neigung zu bringen, daß sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen* (in: Goethe, Münchner Ausgabe, Band 8/I, 429). Von der höchsten Freiheit des Gemüts, die uns das Epos vermittele, ist in Schillers Brief vom 21. April die Rede (ebd., 332).
- 68 Hölderlin, Anmerkungen zum Ödipus, 388.
- 69 Brecht, Schriften über Theater, 165, 413, 443.
- 70 Vogl hat Deleuzes ›Différence et répétition‹ und ›Mille Plateaus‹ von Deleuze/Guattari ins Deutsche übersetzt; er ist in Deutschland wohl der beste Kenner von Deleuzes Werk. Seine eigene Arbeit ist entsprechend davon ihm geprägt.
- 71 Vgl. Deleuze, Différence et répétition, 43 ff. (›La différence en elle-même‹)
- 72 Vgl. Deleuze / Guattari, Capitalisme et Schizophrénie: L’Anti-Œdipe, Kap. 1: Les machines désirantes.



- 73 Müller, Das Garather Gespräch, 64.
- 74 Marx, Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848–1850, 85: *Die Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte.* – Benjamin, Das Passagen-Werk, 1232: *Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.*
- 75 Rosa hat die Literatur zum Thema der gesellschaftlichen Akzelerationsdynamik umfassend aufgearbeitet; ich verzichte daher darauf, sie hier anzuführen und ziehe im folgenden nur einige wenige Beispiele heran, die mir wichtig erscheinen.
- 76 Ihr Kern sind der kapitalistische Wachstumszwang und die Vorgänge, die Marx in der Theorie des relativen Mehrwerts analysiert hat: der immer nur *zeitlich befristete* Vorsprung, den man durch eine technisch erzeugte Verdichtung der Produktion, sprich: Rationalisierung, erzielen kann; woraus ein allgemeiner Innovationszwang resultiert. Vgl. Marx, Das Kapital, Band 1, Vierter Abschnitt: »Die Produktion des relativen Mehrwerts«.
- 77 Nachweise bei Rosa, Beschleunigung, 10 f.
- 78 Ebd., 475.
- 79 Ebd., 472.
- 80 Ebd., 118 ff. Rosas Analyse kann auf eine Reihe von Vorläufern zurückblicken. Bei Norbert Elias findet sich die Überlegung, daß gesellschaftliche Beschleunigungsimperative dann entstehen, wenn der Grad der gesellschaftlichen Vermittlung zunimmt; die »Eigenzeiten« der einzelnen Systeme müssen miteinander koordiniert werden und die Zeitnot, die man als Einzelner erfährt, ergibt sich aus den Synchronisationsproblemen, die dabei entstehen (Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, II, 337 f.: *Das gesellschaftliche ›Tempo‹ ist in der Tat nichts anderes als ein Ausdruck für die Menge der Verflechtungsketten, die sich in der einzelnen gesellschaftlichen Funktion verknoten*). Gesellschaftliche Vermittlung hängt in der Neuzeit zentral am Geld; dementsprechend analysiert Simmels ›Philosophie des Geldes‹ die Steigerung des Lebenstempos als eine von der Zunahme des Geldverkehrs direkt abhängige Variable (Simmel, Philosophie des Geldes, 737 ff.). Blumenberg, der freilich die Ebene der Beschreibung nicht verläßt, stellt das Phänomen im Lichte der sich historisch immer weiter öffnenden *Rivalität von Lebenszeit und Weltzeit* dar (Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit, 27; vgl. vor allem den zweiten Teil des Buches, 69 ff.). In der Formel des ›rasenden Stillstands‹, die vor allem durch Virilio populär geworden ist, hat diese Erfahrung ihren drastischsten und zugleich katastrophennächsten Ausdruck gefunden (Strenggenommen handelt es sich um die Übersetzung von Virilios ›L'inertie polaire‹. Vgl. daraus bes. Kap. 2). Eine frühe poetische Vorwegnahme dieser Diagnose ist Poes ›A Descent into the Maelstroem‹. Dazu Heinrich, Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, 137 f.: *Der vom Maelström Erfasste sieht sich an den Innenwänden eines Trichters schweben, der obschon in rasender Bewegung, stillzustehen scheint. Die mahlende Bewegung des Wasserschlunds hat alle Geräusche verstummen gemacht, mit ihnen die Angst. Unfähig, sich zu rühren, treibt er in*

*sich verengenden Spiralen der Tiefe zu. Grauen und Lockung fließen ineins. Seine Schwierigkeit ist: nicht zu vergessen, daß er das Opfer ist.*

- 81 Rosa 402 ff.; besonders die Abbildung auf S. 408.
- 82 So der damalige Bundeskanzler Schröder im Januar 2001 in der Debatte um das therapeutische Klonen von Embryonen. Dazu Rosa, *Beschleunigung*, 416 f.
- 83 Nowotny, *Eigenzeit*, 20.
- 84 Das kapitalistische Wirtschaftssystem bringt spezifisch tragische Konflikte hervor. Einer von ihnen ist die ›Vermittlung-im-Antagonismus‹, der für diese Gesellschaftsform typisch ist. Alle Menschen werden einander zu Konkurrenten gemacht. Vgl. hierzu: Murnane, *Tragödie als Wirtschaft*. – Ein anderes Beispiel: Der ›clash of civilizations‹ ist eine tragische Kollision im Hegelschen Sinne, eine Entzweiung der Wertordnung selbst. Der Flug der Boeings in die Türme des World Trade Centers wäre ein klassisches Setting für eine Tragödie. Hier betrifft die Beschleunigung vor allem den Aspekt der Darstellung; sie treibt das Selbstzerstörungsbedürfnis heraus, das sich an diese Konflikte hängt.
- 85 Vgl. Reheis, *Die Kreativität der Langsamkeit. Neuer Wohlstand durch Entschleunigung* (1996); *Entschleunigung. Abschied vom Turbokapitalismus* (2003).
- 86 Vgl. Steiner, *Der Tod der Tragödie*, 12. Botho Strauss hat es auf eine pathetische Formel gebracht: *Die Schande der modernen Welt ist nicht die Fülle ihrer Tragödien, sondern allein das unerhörte Moderieren, das unmenschliche Abmäßigen der Tragödie in der Vermittlung* (*Anschwellender Bocksgesang*, 24).
- 87 Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 72 ff.
- 88 ›Sympathy for Mr Vengeance‹ (2002), ›Old Boy‹ (2003), ›Sympathy for Lady Vengeance‹ (2005).
- 89 Vgl. dazu im ganzen: Lehmann, *Postdramatisches Theater*.
- 90 Aber nur einige: vgl. ebd., 47 f.
- 91 Müller, *Bildbeschreibung, Werke 2*, 119.
- 92 Extrembeispiele wären Schelers ›Zum Phänomen des Tragischen‹ und das Schlußkapitel von Jaspers' ›Von der Wahrheit‹.