

5. Die Tragödie als Medium philosophischer Selbsterkenntnis

(Wolfram Ette)

5.1 Einleitung

Die Tragödie ist mutmaßlich diejenige literarische Gattung, welche die höchste philosophische Dignität besitzt. Der Grund dafür ist vor allem, dass die Philosophie in der Auseinandersetzung mit der tragischen Erfahrung zu ihrem lebensweltlichen Ausgangspunkt zurückkehrt. Wie hält man es in einer Welt voller Leiden aus? Kann man dem Leiden einen Sinn abgewinnen? Die philosophische These, dass die Welt vernünftig sei, findet an der Tragödie ihren wichtigsten Gegenspieler, den sie überwinden muss, wenn sie ihrer eigenen Intention auf Kosmodizee gerecht werden will. So stellt sich die philosophische Tragödientheorie erst einmal als Versuch dar, dem dargestellten Leiden einen Sinn zu geben.

Dieser Sinngebungsprozess kann objektiv am Dargestellten, subjektiv an der Haltung des Zuschauers ansetzen. Den ersten Weg gehen die Tragödientheorien, die an der *Form* des tragischen Prozesses ansetzen, den zweiten diejenigen, die die *Wirkung* der Tragödie in den Mittelpunkt ihres Interesses stellen.

Der erste, an der Form der Tragödie orientierte Typus repräsentiert paradigmatische Formen europäischen Prozessdenkens. Dieses Prozessdenken steht aber im Bann der klassischen Metaphysik, die seit Parmenides durch »*Zeitvergessenheit*« (Theunissen 1991) bestimmt ist: mit anderen Worten, durch eine Privilegierung des ›Seins‹ vor dem ›Werden‹. Über die Tragödie erlangen Werden und menschliches Handeln Zutritt zur Philosophie. Der Vorrang des Seins vor dem Werden bleibt dabei aber – weitgehend – ungetastet. Die ›Wahrheit des Werdens‹, auf die die philosophische Theorie die Tragödie verweist, sieht so aus, dass zukunfts offene Werdensprozesse von ihr im Prinzip ausgeschlossen werden. Damit zielt sie in einer bestimmten Hinsicht an der Tragödie vorbei.

Drei Prozessmodelle hat das europäische Denken bis zum 20. Jahrhundert hervorgebracht: *Zyklus*, *Teleologie* und *Dialektik*. Jedes dieser Modelle unter-

stellt das Werden dem Sein, hält sich also innerhalb des von Parmenides vorgegebenen Rahmens. Jedes tut dies aber auch auf eine andere Weise.

Der Zyklus ist die mythische Fundamentalform des Werdens als Sein. Der Prozess erscheint als Rückkehr zum Ausgangspunkt; an seinem Ende ist ›eigentlich‹ nichts geschehen.

Die Teleologie interpretiert Prozesse nach dem Schema menschlichen Handelns: Jeder Prozess erscheint als Verwirklichung eines gesetzten Zweckes. Dabei ist es sekundär, ob dieser Zweck von außen hinzukommt oder ob er dem Prozessierenden selbst innewohnend gedacht wird. Aufgrund der Identifikation von Zweck und Ziel bleibt das teleologische Prozessmodell der Idee des Zyklus im Prinzip verpflichtet. Dass ein Zweck sich im Verlauf eines Prozesses ändert, ist nicht vorgesehen.

Im Rahmen des dialektischen Prozessverständnisses ist dies freilich denkbar. Dialektisch ist ein Prozess zu nennen, der in seinem Verlauf seine Voraussetzungen modifiziert. Am Ende kommt etwas anderes heraus als zu Beginn geplant war. Im Ganzen aber ist Dialektik zumindest in der Gestalt, die Hegel ihr gegeben hat, nicht offen. Der relativen Offenheit des dialektischen Binnenprozesses steht die Geschlossenheit des Gesamtprozesses entgegen. Alles, was ist, konnte sich letztlich auf keine andere Weise entwickeln als es sich entwickelt hat; die »Vernunft in der Geschichte« sorgt dafür, dass das Ende kreisförmig in den Anfang zurückkehrt, dessen Explikation es sein soll. Hegels Dialektik gelingt es letztlich nicht, sich von der Teleologie, bzw. der Idee des Zyklus zu lösen.

Diese drei Prozessmodelle, auf die die europäische Philosophie sich verständigt hat, entsprechen die drei Tragödientheorien, die sie hervorgebracht hat: die von Aristoteles (Teleologie), Hegel (Dialektik) und Nietzsche (Zyklus). Ihre Darstellung bildet daher den Gegenstand der ersten Abteilung des folgenden Artikels. Andere Autoren, die sich in philosophischer Absicht zur Tragödie geäußert haben, lassen sich in aller Regel einem dieser drei Paradig-

men zuordnen. Eine Sonderrolle spielt Hölderlins Tragödientheorie. Sie gehört zum dialektischen Typus, den sie aber in Richtung eines zukunfts-offenen, geschichtlichen Prozessmodells modifiziert.

Der zweite Typus philosophischer Tragödientheorie, der die tragische Wirkung ins Zentrum stellt, setzt in aller Regel ein bestimmtes Prozessmodell voraus. Aber er macht es nicht immer thematisch. Seit Aristoteles haben sich in der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Tragischen drei Haltungen etabliert, die entweder als gegeben behauptet oder normativ gefordert werden: einmal die *Unterwerfung* unter das ›Schicksal‹, das dem tragischen Prozess zugrunde liegt; dann die *Selbstbehauptung* des Individuums, das von tragischen Prozess im Kern nicht angetastet werden kann; und schließlich die *Kritik* an seiner vorgeblichen Notwendigkeit. Die erste Haltung wird paradigmatisch von Aristoteles selbst repräsentiert; die zweite von der stoischen und einem Teil der idealistischen Tragödientheorie (Seneca, Schiller, Schelling und Sartre); die dritte von einer Tradition, die nicht unmittelbar in die Philosophie, sondern eher ins Grenzfeld von Poetik, theoretisierender Dramaturgie und eigenen dramatischen Unternehmungen gehört. Paradigmatisch seien hier die Dramaturgien von Lessing und Brecht erläutert.

Der folgende Artikel sieht also davon ab, allen Autoren, die sich philosophisch oder in philosophischer Absicht zur Tragödie geäußert haben, gerecht zu werden oder sie auch nur zu erwähnen. Er beschränkt sich auf beispielgebende Darstellungen der wichtigsten Standpunkte. (eine gute Textsammlung bietet Profitlich 1999)

5.2 Form

5.2.1 Teleologie: Aristoteles

Den Schlüssel für das aristotelische Verständnis der Tragödie liefert ein Satz aus dem 23. Kapitel der *Poetik*. Es heißt hier vom Epos: »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 bereiten kann« (1450 a 16; dazu Husain 2002, 67 ff.; Ette 2003).

Der Prozesstyp also, der Aristoteles als der »dramatische« vor Augen steht, zeichnet sich durch folgende Charakteristika aus: (1.) Einheit, (2.) Ganzheit, (3.) Abgeschlossenheit. Damit ist gemeint, dass ein Drama nur eine einzige Handlung enthalten soll, dass es nicht mehrere Handlungen miteinander verbindet (1.). Der Prozess darf substanzial nicht über Anfang und Ende des Dramas hinausweisen (3.) und er muss »*notwendig oder in der Regel*« (1450 b 30) in sich zusammenhängen (2.).

Je mehr eine Tragödie dieser Norm entspricht, desto besser ist sie; desto mehr entspricht sie aber auch dem, was Aristoteles auf zunächst abwegig anmutende Weise als Vergleich heranzieht, dem »Lebendigen« (*zoon*). Aristoteles denkt hier nicht an den Aufbau des Einzellebewesens, sondern an das, was das Lebendige *als Prozess* ausmacht: an Wachstum und Fortpflanzung. Auch für diesen Prozess gilt: er ist *einer* – es ist (in der Regel: wenn man von Kreuzungen absieht) immer nur eine Art, die sich fortpflanzt; er ist *abgeschlossen*, weil durch Geburt und Tod des Einzellebewesens definitiv begrenzt; und er ist *notwendig* – jedes Lebewesen wächst nach demselben Schema heran und reproduziert ein Anderes seiner Art.

In der ›Physik‹ ist es Aristoteles darum zu tun, dieses ›teleologische‹ Prozessschema zu analysieren und unter dem Titel der *physis* zu philosophischen Norm zu erheben. Die *physis* koinzidiert unter diesem Gesichtspunkt mit dem Seinsbegriff der ›Metaphysik‹ (Heidegger 1939, 299 f.; vgl. Husain 2002): dem pulsierenden Binnenprozess von *dynamis* und *energeia* (vgl. Heidegger 1931). Hinter dem Vergleich der Tragödie mit dem Lebewesen öffnet sich also noch ein weiterer Bedeutungshorizont. *Die Tragödie ist explicans des Seins im aristotelischen Sinne*. Sie stellt in der – auf der ersten Blick – naturfremden Sphäre menschlicher Handlungen dar, was sich in der Natur *unmittelbar* anschauen lässt: das nämlich, was das Seiende in Wahrheit ist: zirkulärer Prozess von Ursprung und Ziel.

Man kann nicht sagen, die aristotelische Philosophie sei Philosophie des Werdens überhaupt. Sie hebt vielmehr aus der Fülle des Vorhandenen einen bestimmten Prozesstyp heraus und erklärt ihn zum spekulativen Zentrum der Wirklichkeit. Alles Seiende wird nach Maßgabe des Abstands bestimmt, den es zu diesem normativen Zentrum hat.

Von allen Darstellungen menschlichen Verhaltens ist nun aber die Tragödie diejenige, die diesem Zentrum am nächsten steht. Sie ist deswegen »*philo-*

sophischer« als die Geschichtsschreibung (1451 b 5); und gegenüber dem Epos, das theoretisch ja auch zu dramatischen Schürzungen der Handlung in der Lage wäre, genießt sie den Vorzug, die metaphysische Wahrheit über den Prozess nicht »durch Bericht«, sondern durch »Nachahmung von Handelnden« (1449 b 26), in theatraler Aktion und versehen mit Wirklichkeitszuschuss, in Szene zu setzen.

Die Tragödie verdeutlicht die Gültigkeit der aristotelischen Ontologie außerhalb der Sphäre natürlicher Prozesse. Die philosophische Rehabilitierung der Tragödie gegen ihre Verwerfung durch Platon (Der Staat, 10. Buch) ist das Verdienst der *Poetik*. Aber sie ist teuer erkauf mit einer philosophischen Überformung ihres Gegenstandes, die ihm das austreibt, was sich der philosophischen Vorentscheidung nicht fügt. Aristoteles nimmt das Werden ernst, zuletzt aber doch nur in einer Form, in der es dem Sein unterstellt ist. Deswegen kommt seiner Theorie der Tragödie die *Geschichte* als Gegenstand der tragischen Darstellungen nicht in den Blick

5.2.2 Dialektik: Hegel

Hegels Philosophie beruht auf einem Prozessverständnis, das partiell nicht sein geistiges Eigentum darstellt. Durch dieses Prozessverständnis, das seit etwa 1600 immer deutlicher hervortritt, unterscheidet sich vielmehr die Neuzeit grundsätzlich von der Antike. Es reduziert das aristotelische Geflecht der vier Ursachen (*causa materialis* – Stoffursache, *causa finalis* – Zweckursache, *causa formalis* – Formursache, *causa efficiens* – Wirkursache), das sich in natürlichen Wachstumsprozessen ebenso wie in den in der *physis* fundierten handwerklichen Prozessen zur Geltung bringt, auf eine einzige: die *Wirkursache*. Darüber hinaus wird die Wirkursache verengt aufgefasst, als Weitergabe eines Impulses im physikalischen Sinne (vgl. Heidegger 1962, 10; dazu Friedrich 2005). An die Stelle der *Teleologie* tritt die *mechanische Kausalität*. Das heißt: An die Stelle einer Bestimmung des Prozesses durch sein Telos tritt seine Determination durch den Anstoß, den jeder Moment des Prozesses von dem, der ihm vorausgeht, empfängt. An die Stelle des Paradigmas organischen Lebens tritt das Paradigma der Bewegung im Raum. Dieses Prozessverständnis liegt der klassischen Mechanik zugrunde, der Leitwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert.

Vom Determinismus der klassischen Mechanik ist jedoch das Zeitverständnis der *frühen* Neuzeit zu sondern, die *vor* der naturwissenschaftlichen Mathematisierung des Prozessbegriffs liegt. Bei Francis Bacon bildet sich der Begriff des Fortschritts, der ›Prozeß der theoretischen Neugierde‹ (Blumenberg 1984) gelangt bei ihm zu einem ersten Höhepunkt. Aufgabe der Wissenschaft ist es nicht mehr, erkennend zu reproduzieren, was in der Natur vorliegt, sondern Neues zu entdecken. Bacon konzipiert das Experiment, in dem Hypothesen getestet und ggf. modifiziert werden. Das induktive Schema von *trial and error* setzt Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart in ein fluktuierendes Verhältnis wechselseitiger Konstitution und Modifikation. In ihm drückt sich aus, dass Prozesse nach frühneuzeitlichem Verständnis weder teleologisch noch mechanisch konzipiert sind, sondern als *offener Möglichkeitsraum* wahrgenommen werden.

Hegels Dialektik ist auf der Basis dieser Prozessualitätskonzeption entworfen. Allerdings unterzieht sie sie in einem Punkt einer entscheidenden Modifikation. Aus dem ›Weder-Noch‹ wird ein ›Sowohl – Als auch‹. Die Dialektik versucht Teleologie und mechanische Kausalität in sich aufzuheben. Allerdings geschieht die Vermittlung nicht überall in gleicher Weise. Die Wiederkehr des teleologischen Moments äußert sich vor allem in der Geschlossenheit des *Gesamtprozesses*, im »Kreis, der sein Ende als seinen Zweck voraussetzt und zum Anfange hat und nur durch die Ausführung und sein Ende wirklich ist«, von dem die *Phänomenologie des Geistes* redet (3.23) im »Kreis aus Kreisen«, als welchen Hegel am Ende der *Wissenschaft der Logik* (6.571) die dialektische Methode beschreibt.

Dennoch unterscheidet das dialektische vom teleologischen (aristotelischen) Prozessmodell »der Ernst, der Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen« (3.24). Dieses Moment tritt aber *zwischen* Anfang und Ende des Gesamtprozesses deutlicher hervor. Hier ist die Zukunftsoffenheit stärker gewichtet und eben hier hat die Tragödie ihren systematischen Ort.

Überblickt man das Hegelsche Werk, so lassen sich in ihm drei Stellen ausmachen, an denen die Tragödie eine relevante Rolle spielt: im sogenannten ›Naturrechtsaufsatz‹ von 1802, in der *Phänomenologie des Geistes* von 1807 und in den *Vorlesungen über die Ästhetik*, die vornehmlich in den 1820er Jahren gehalten wurden. Daneben treten noch einige Absätze in den *Vorlesungen über die Philosophie der Re-*

ligion, die gegenüber der *Ästhetik* in der Sache nichts Neues bringen. Der Text aus der *Ästhetik* ist der bekannteste, weil er am verständlichsten ist. Grund dafür ist, dass Hegel hier die Tragödie von der Höhe des vollendeten Systems aus als literarische Gattung analysiert. Systemkonstitutive Bedeutung hat sie hier allerdings nicht mehr. Deswegen wird der Schwerpunkt der folgenden Erläuterungen auf dem Naturrechtsaufsatz und auf der *Phänomenologie* liegen. Hegel hat in beiden Partien den Text der Tragödie so innig mit dem Text der Philosophie verwoben, dass es sich nicht entscheiden lässt, ob die Philosophie die Tragödie, oder die Tragödie die Philosophie interpretiert (Steiner 1990, 44).

Für diese Engführung von Philosophie und Tragödie gibt es drei Gründe.

1. ist das Drama die einzige poetische, also sprachliche Kunstform, die *aufgeführt* wird, also aus der Sprache in die Wirklichkeit zurückgeht; sie ist theatral *verwirklichter* Begriff (vgl. 15.474).
2. entspricht insbesondere die Tragödie dem, was Hegel unter Dialektik versteht: den Prozess, in dem eine in sich undifferenzierte Einheit sich entzweit, dieser einfache Gegensatz sich in einen in sich reflektierten verwandelt (in Hegels Terminologie: in einen *Widerspruch*), in dem jeder Gegensatzpol sein Gegenüber virtuell als Moment in sich enthält, und auf diese Weise zu einer neuen, in sich differenzierten Einheit prozessiert (vgl. 15.523 f.; ausführlich: 6.550-566).
3. liegen zumindest der antiken Tragödie gesellschaftliche Schlüsselkonflikte zugrunde; sie koinzidiert also mit der Hegelschen Philosophie als Theorie der Gesellschaft.

Insgesamt lässt aber die systematische Reichweite der Tragödie nach (Szondi 1978, Pöggeler 1993). Im Naturrechtsaufsatz liefert die Tragödie ein allgemeines Strukturmodell gesellschaftlicher Selbstreproduktion. In der *Phänomenologie* dagegen (wie auch in der *Ästhetik* und Religionsphilosophie) steht sie historisch und systematisch an einer *bestimmten* Stelle. Sie versinnbildlicht historisch die Krise der antiken Polisgesellschaft und systematisch eine Gestalt der Selbstdarstellung des Absoluten, die unvollständig bleibt. Die offenbare Religion und die philosophische Wissenschaft sind die höheren Formen, die ihr folgen.

Damit ändert sich auch etwas im Verhältnis von Tragödie und Dialektik. Beim frühen Hegel koinzidieren sie weitgehend miteinander, ab der *Phänome-*

nologie jedoch erscheint die Tragödie als wesentliches, aber beschränktes Teilstück des dialektisch-teleologischen Gesamtprozesses (Pöggeler 1993, 97). Deswegen liegt dem Naturrechtsaufsatz materialiter der geschlossene und auf Versöhnung orientierte Prozess der *Orestie* zugrunde. In die *Phänomenologie* dagegen sind die offeneren Prozesse der sophokleischen Stücke *Antigone* und *Ödipus* hineingewoben.

In den Diskussionen über das sog. »Naturrecht«, die das 17. und 18. Jahrhundert beschäftigten, ging es um die Frage nach der gesellschaftlichen Verfassung des Menschen. Ist er ein von Natur aus gesellschaftliches Wesen oder bedeutet »Gesellschaft« eine unter innerem und/oder äußerem Zwang geschlossene Vereinbarung? Erfüllt sich in ihr die Bestimmung des Menschen oder ist sie ein Oktroi? Im zu Lebzeiten unveröffentlichten *System der Sittlichkeit* und im Essay *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* optiert Hegel unzweideutig für die erste der genannten Positionen (Schulte 1992, 33 f.). Das »Wesen« des Menschen *ist* seine gesellschaftliche Verfassung. Die »Sittlichkeit«, oder genauer »absolute Sittlichkeit« bezeichnet dabei historisch die Situation, in der jenes »Wesen« zum ersten Mal verwirklicht erscheint. Das ist die griechische Polis. Der Einzelne ist hier mit dem gesellschaftlichen Allgemeinen »identisch«. Er ist dadurch er selbst, dass er im Ganzen aufgeht. Seine Individualität ist eine rein gesellschaftliche.

Nun war Hegel kein Tagträumer. Politisch durch die Kämpfe der französischen Revolution sozialisiert, war ihm bewusst, dass keine Gesellschaft – auch nicht die antike Polis – ein harmonisch in sich ruhendes Gebilde ist. Auf den ersten Blick spricht wenig dafür, dass ausgerechnet Staat und Gesellschaft den Anspruch der deutschen Idealismus, das »Eine« mit dem »Ganzen« zu vermitteln, einlösen könnte, und sei es nur als Etappe der Selbstwerdung des Geistes. Es gibt nicht einen Staat, sondern viele; und das Staatsgebilde selbst ist nach außen wie innen durch Konflikte bestimmt (Krieg und ständige Gegensätze). Wie sind hier Anspruch und Wirklichkeit zu verbinden?

Auf diese Frage antwortet im Naturrechtsaufsatz der Begriff der »Tragödie im Sittlichen, welche das Absolute ewig mit sich selbst spielt« (2.495). Damit ist gemeint, das sich das Absolute (das Bezugsganze des gesellschaftlichen Seins) notwendig in einer ständigen Gliederung verobjektivieren muss, die zu *keiner* vollkommenen organischen Vermittlung von Einzelem und Allgemeinem führt. Davon ist nur im

Fall des ersten Standes, des Adels, der von der materiellen Reproduktion ausgenommen und in Politik und Krieg führend ist, zu reden. Im zweiten Stand, dem Bürgertum im weitesten Sinn, wird der gesellschaftliche Zusammenhang durch Ökonomie und Recht hergestellt. Hier ist das Individuum von der gesellschaftlichen Selbstvermittlung soweit ausgenommen, dass es auf seine leibliche Unversehrtheit pochen darf. Der dritte Stand wird von den Bauern repräsentiert, die für den materiellen Erhalt der Gesellschaft sorgen; die Verknüpfung mit dem Gesellschaftsganzen ist hier nur sehr lose und äußerlich.

Die diese Stände einander entgegengesetzte und darin vereinigte Gesellschaft gleicht einem *Lebewesen*. Dieses ›Lebewesen‹ erhält sich einerseits durch seine seelische Organisation, andererseits durch Stoffwechsel und Nahrungsaufnahme. Die Seele (der erste Stand) ist auf die beiden niederen Formen der organischen Vermittlung (zweiter und dritter Stand) angewiesen, um zu bestehen und sich als von ihnen getrennte behaupten zu können. Umgekehrt sind die niederen Formen der organischen Vermittlung auf die seelische angewiesen, um gleichsam zentriert »durch dies ideelle Einssein im Geist zu ihrem ausgesöhnten lebendigen Leibe« (2.495) zu werden.

Diese Verhältnisse vergleicht Hegel mit den *Eumeniden* des Aischylos. Dem kosmischen Dualismus von olympischen und chthonischen Göttern, der im Gerichtsprozess über Orest ausgetragen wird, entsprechen die zwei notwendig einander entgegengesetzten und notwendig zusammengehörigen Aspekte der Sittlichkeit. Orest ist der Protagonist der Vermittlung dieser zwei konfligierenden Aspekte. Er durchläuft den Prozess, der aus der Einheit des vorgesellschaftlichen Menschen in die Entzweiung führt (der Konflikt oberer und unterer Mächte) und im Schiedsspruch des gesellschaftlichen Ganzen (der Eumenidenprozess) sich wieder zur Einheit erhebt und die Gesellschaft als in sich differenziertes und mit sich versöhntes Gebilde zurücklässt. Was sie vereinigt, ist freilich kein herrschaftsfreier Zustand, sondern das von allen *anerkannte* Herrschaftsverhältnis zwischen den gesellschaftlichen ›Subsystemen‹.

In einer intakten Gesellschaft findet dieser Vorgang sozusagen permanent statt. Die Tragödie fällt dann strukturell mit den Opferkulten zusammen, durch die eine Gesellschaft sich im Wechselprozess mit der äußeren Natur erhält und zugleich ihre Herrschaftsstruktur befestigt (Schulte 1992, 48).

Der Vorgang kann sich aber auch in dem Fall, dass eine bestimmte Gesellschaftsform historisch zerfällt, über einen langen Zeitraum erstrecken. Dann hat der Terminus der »Tragödie im Sittlichen« eine ganz andere, nämlich *geschichtsphilosophische* Bedeutung. Der ›Naturrechtsaufsatz‹ gilt als der erste Text Hegels, in dem er zu einem historischen Verständnis der Antike gelangt. Die griechische Polis wird nicht mehr, wie in den Frühschriften, als Idealzustand gesehen, dem gegenüber alles, was auf ihn folgte, mangelhaft erscheint. Der moderne Nationalstaat erscheint selbst als Rückkehr zur Sittlichkeit, die im Hellenismus, im römischen Reich und im Mittelalter verloren gegangen war. »Tragödie im Sittlichen« bezeichnet auch den historischen Vorgang, der von der antiken Polis zum modernen Staat führt (vgl. 2.491 ff.).

Eine solche Universalität erreicht die Tragödie im Hegelschen Denken nicht mehr. Hegel fasst sie vielmehr ab der *Phänomenologie des Geistes* als diskursive Formation auf, anhand derer eine realdialektische Schlüsselstelle der europäischen Geschichte fassbar wird: der *Zerfall der antiken Polisgesellschaft* und die Entstehung einer modernen Vorstellung von ›Individualität‹ (vgl. Menke 1996, 156 ff.). Damit geht einher, dass die negativen, aber auch die offenen Momente tragischer Prozessualität in den Vordergrund treten. Aus der Tragödie ergibt sich nicht mehr so sehr das zeitlose Strukturschema einer in sich zurücklaufenden Selbstvermittlung der Gesellschaft. Sie steht vielmehr inmitten eines offenen historischen Prozesses.

Die »sittliche Welt«, also die antike Polis ist der *Phänomenologie des Geistes* zufolge durch die Polarität von Allgemeinheit und Individualität gekennzeichnet. Sie besteht aus Individuen, zugleich hat sie ihr Bestehen dadurch, dass das Gemeinwohl, für das der Einzelne arbeitet und sich im Extremfall opfert, seine Individualität aufhebt. Diese Spannung kann von der Polis nur befristet gehalten werden, und zwar durch eine klare gesellschaftliche Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern:

Dem Mann obliegt die Arbeit für das *Gemeinwohl*, als dessen Funktionär er lebt. Seine Sphäre ist die des von Menschen geschaffenen Gesetzes. Die ihr entsprechende *religiöse* Sphäre ist die der olympischen Götter, deren Welt durch ihre dynastische Aufeinanderfolge ein geschichtliches Moment inneohnt. Die Frau vertritt die Familie, in der und für die jemand hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Funktion keine Bedeutung hat, sondern allein als *In-*

dividuum. Ihre Sphäre sind die Bräuche, die quasi naturhaft ›schon immer‹ bestanden. Und die ihnen entsprechende religiöse Sphäre sind die chthonischen Götter – die Erdkulte im weitesten Sinn –, die keine Geschichte kennen, sondern allein den immerwährenden Zyklus natürlicher Reproduktion. In der gesellschaftlichen Praxis überlappen sich die durch Mann und Frau repräsentierten Pole an zwei Stellen: durch die *Erziehung*, die den jungen Mann aus der Familie hinausführt und ihn schließlich der Sphäre der politischen Arbeit übergibt; und durch das *Begräbnis*, durch das er in den Schoß der Familie heimgeholt und als Individuum der Erde übergeben wird.

Das tragische Modell, das den Hintergrund dieses Gesellschaftsentwurfs bildet, ist Sophokles' *Antigone*. Dieses Stück ist für Hegel *die* kritische Darstellung der antiken Polisgesellschaft überhaupt, und zwar in zweifacher Hinsicht. Es ist Darstellung dadurch, dass es erkennen lässt, wie diese Gesellschaft im Kern funktioniert. Es ist Kritik dadurch, dass es klar macht, durch welche Krise ihre Auflösung herbeigeführt wird. In dieser Krise wird sichtbar, was die »sittliche Welt« zusammenhält.

Man muss dabei zwischen einer logischen und einer historischen Perspektive auf die *Antigone* unterscheiden:

Logisch betrachtet, ist der Konflikt *symmetrisch*. In der Tragödie individualisiert sich die *ganze* Sittlichkeit und gelangt dadurch zu einem Bewusstsein ihrer selbst. Sie kann sich aber nur in Individuen verkörpern, die *entweder* der einen *oder* der anderen Sphäre, aus deren Gegensatz sie besteht, zugehören. Das heißt, sie verkörpert sich in einem sich *ausschließenden Gegensatz* zweier Individuen. Jede Tat ruft die entgegengesetzte hervor und ist durch sie bedingt. Das heißt konkret, dass beide Parteien – Kreon und Antigone im Stück des Sophokles – gleichermaßen im Unrecht sind.

Aus der *historischen* Perspektive dagegen, die die Tragödie als Darstellung eines Epochenumbruchs reflektiert, erscheint ihr Verlauf *asymmetrisch*. Denn Antigone vertritt gegen Kreon das Recht des Individuums gegen die auf es übergreifende staatliche Macht. Die auf die Polis folgende Gesellschaftsform, das Großreich Alexanders des Großen, steht aber im Zeichen des Individuums. Hier herrscht kein ›Funktionär‹ (im positiven Sinn), sondern jemand, der wesentlich Individuum ist, über einzelne Individuen (vgl. 3.354). Diese *strukturelle Verweiblichung* der antiken Polis wird von *Antigone* präfiguriert und von

den Weiberkomödien des Aristophanes fortgeführt. Das sittliche Gemeinwesen erzeugt sich »an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind« (3.352). Antigone und Kreon müssen beide zugrunde gehen, aber Antigone repräsentiert historisch das fortgeschrittene Bewusstsein.

Der *König Ödipus*, der subkutan im Hegelschen Text nicht weniger präsent ist als die *Antigone*, bietet auf den ersten Blick ein alternatives Konfliktmodell. Das Unrecht wird hier nicht wissentlich, sondern unwissentlich begangen. Dadurch entsteht »am Bewusstsein der Gegensatz des Gewußten und des Nichtgewußten« (3.344). Jeder, der tragisch handelt, indem er die von ihm vertretene Teilosphäre der Sittlichkeit als ganze behauptet und damit so auf die entgegengesetzte Teilosphäre übergreift, dass er sie ausschließt, grenzt dadurch ein Gewusstes (weil von ihm mit Bewusstsein produziertes) von einem Nichtgewussten ab. Durch die Tat ist »auch das Nichtwissen sein Werk« (3.349). Der Verlauf der Tragödie ist der Lernprozess, in dem dieses Nichtwissen in Wissen überführt wird.

Das gilt nun freilich nicht bloß von Ödipus, sondern auch von den Antagonisten der *Antigone*. Der *König Ödipus* repräsentiert keinen ganz anderen Konflikt, sondern einen *Aspekt* der *Antigone*-Handlung. Die beiden Dramen durchkreuzen sozusagen einander und ergeben in ihrer Gesamtheit das tragische *Gesamtmodell*. Jedes zeigt eine andere Sichtweise des tragischen Konflikts: *Antigone* den äußeren Gegensatz, *Ödipus* die notwendige und selbst unbewusste innere Entzweigung des tragischen Bewusstseins, die für die Fortbildung des ›Gegensatzes‹ zum dialektischen ›Widerspruch‹ unabdingbar ist.

Antigone, die auf Kreons Handeln *reagiert*, ist sich dieser Entzweigung allerdings *bewusster*. »Das sittliche Bewußtsein ist vollständiger, seine Schuld reiner, wenn es das Gesetz und die Macht vorher kennt, der es gegenübertritt« (ebd., 348). Dadurch entsteht eine zweite, binnenstrukturelle Asymmetrie: Antigone ist in gewisser Hinsicht schuldiger als Kreon und alle tragischen Charaktere dieses Typs. Dem verdankt sie den reflexiven Vorsprung, der früher und vollständiger zur Einsicht in eine mögliche Verfehlung führt (Sophokles Ant. 921 ff.; Steiner 1990, 52). Sie erscheint damit nicht mehr als sittlicher Charakter, sondern schon als Prototyp der beginnenden individualistischen Gesellschaft.

Die Hegelsche Tragödientheorie steht als ein Monument vor uns, das nicht weniger eindrucksvoll

und folgenreich erscheint als die aristotelische *Poetik*. Es ist dennoch nicht zu übersehen, dass auch Hegels Theorie ihren Gegenstand überformt. Grundsätzlich ist zu fragen, ob die griechische Tragödie in der Weise auf Versöhnung orientiert ist, wie Hegel annimmt. Die nachhegelsche Auseinandersetzung mit der Tragödie bei Solger, Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche setzte namentlich hier an. Die Tragödie erscheint ihr als Ausdruck einer unheilbar in sich zerrissenen Welt. Ein damit verwandtes Problem stellt dar, dass sich Hegels Konstruktion nur an sehr wenigen Stücken orientiert: *Antigone*, *König Ödipus* und die *Eumeniden*. Euripides etwa findet keine Erwähnung, vermutlich weil er jede harmonisierende Interpretation verbietet. Ein drittes Problem besteht darin, dass Hegel aufgrund seiner geschichtsphilosophischen Rahmung der Tragödie nicht zu einem authentischen Begriff des modern-Tragischen findet. Die Neuzeit, als auf der Subjektivität des Einzelnen beruhend, ist letztlich untragisch (vgl. 15.534ff.). Zeitgenossen wie Kleist und Büchner, die authentische Tragödien verfasst haben, konnten daher nicht in Hegels Blick gelangen. Und schließlich ist immer wieder gefragt worden, ob Hegels Deutung der von ihm herangezogenen Tragödien angemessen sei. Vor allem die *Antigone*-Interpretation geriet immer wieder in die Kritik und wird heute allgemein verworfen.

5.2.3 Zyklus

Nietzsches *Geburt der Tragödie aus der Geiste der Musik* basiert in vielfältiger Hinsicht auf Schopenhauers Metaphysik. Auch wenn sich Nietzsches Erstlingswerk von der Tragödientheorie Schopenhauers abstößt, bleibt es ihr doch, was die philosophischen Voraussetzungen anbelangt, verpflichtet. Deswegen seien Schopenhauers Überlegungen zur Tragödie der ungleich wirkungsmächtigeren Tragödientheorie Nietzsches vorangestellt.

5.2.3.1 Schopenhauer

Schopenhauer zufolge haben alle Tragödien einen einzigen Gegenstand: die in sich widersprüchliche, aporetische Gestalt des »principium individuationis«. Schopenhauer nennt sie den »Widerstreit des Willens mit sich selbst« (WVV I 335). Das

meint zunächst den Kampf aller mit Willen begabten Existenzen gegeneinander. In jedem Seienden ist der Wille ganz vorhanden und er reagiert auf jede Einschränkung durch den Willen eines anderen Seienden mit Gegenwehr.

Das ist jedoch nur die Oberfläche eines tieferen, »metaphysischen« *Widerspruchs*: Der Wille als blind-schöpferischer Drang der Existenz will *Etwas*, um sich zu erfüllen; zugleich kann er in keinem bestimmten Etwas zur Befriedigung gelangen und muss dieses Etwas, sobald es in Erscheinung getreten ist, in sich zurücknehmen. Das ist der Grund für den unablässigen Fluss von Werden und Vergehen. Der Wille drängt in die Erscheinung (die »Vorstellung« in Schopenhauers Terminologie), und er drängt die Erscheinung zurück in die formlose Präexistenz des reinen Triebgrundes.

Nichts anderes dokumentiert auch das individuelle menschliche Streben; und die Tragödie ist eben die Kunstform, in der das erfahrbar wird. Der Einzelwille des tragischen Helden wird vernichtet und damit die Nichtigkeit der gesamten auf dem Individuationsprinzip beruhenden Erscheinungswelt demonstriert. So ist »der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ..., daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden« (ebd.).

Für diese umfassende Negativität, die hier den tragischen Darstellungen zugemutet wird, gibt es in früheren Auseinandersetzungen mit der Tragödie so gut wie kein Beispiel; Goethe, der auf der Unauflöslichkeit des tragischen Konflikts beharrte (Goethe 1956, 118), dürfte eine singuläre Ausnahme darstellen. Aber für ihn bleibt die Tragödie ein begrenzter und zu begrenzender Ausnahmefall des Lebens. Schopenhauer dagegen radikalisiert Goethes Ansicht von der Tragödie bis zu dem Extrempunkt, dass die Wirklichkeit *insgesamt* auf einem unauflöselichen Konflikt beruhe (jenen »Widerstreit des Willens mit sich selbst«) und deshalb *in sich tragisch verfasst* sei.

Das Ziel der Tragödie ist die Erkenntnis dieser tragischen Verfassung der Wirklichkeit, »bis endlich, im Einzelnen diese Erkenntnis ... den Punkt erreicht, wo ... die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen MOTIVE ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkom-

mene Erkenntniß des Wesens der Welt, als QUIETIV des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst« (WWV I, 335).

In dieser Erkenntnis vollendet sich die Welt als Vorstellung. Die Tragödie leitet mithin über zum vierten Buch von *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in dem die asketische Selbstverneinung des Willens, der Verzicht auf jegliches individuelle Streben und die resignierte Anpassung ans *theatrum mundi* (vgl. WWV I, 430) als einzige Möglichkeit erscheinen, den tragisch-widerspruchsvollen Charakter der Wirklichkeit aufzuheben. Ohne die Tragödie würde Schopenhauers System in einer klassizistischen Kunstanschauung kulminieren; *dank* ihrer sinkt die ästhetische Erfahrung auf ihrem Höhepunkt wieder in den pessimistischen Fond zurück, der sein Werk grundiert.

Es liegt auf der Hand, dass nur wenige Tragödien diesem Typus gerecht werden. Schopenhauer räumt selber ein, dass die antike Tragödie seiner Ansicht des Tragischen nur wenig Ansätze liefere und dass ihr wohl eher das ohnehin höher stehende moderne Trauerspiel entspräche (WWV II, 504f.). Shakespeares *Hamlet*, Calderóns *Das Leben ein Traum*, Schillers *Jungfrau von Orleans* und Goethes *Clavigo* sind seine Modelle; *Antigone*, *Philoktet* und den *Bakchen* kann er nur wenig abgewinnen. Der genuin neuzeitliche, für Shakespeare und Calderón fundamentale Gedanke des Welttheaters grundiert die gesamte Philosophie Schopenhauers. Auch darin, dass er kein Problem darin sieht, eine Tragödie ganz auf eine »an die äußersten Gränzen der Möglichkeit streifende Bosheit eines Charakters« (WWV I, 337) zu stellen – das spielt an auf die seit Lessings Erörterungen in der »Hamburgischen Dramaturgie« (73. Stück ff.) kurrente Verwerfung von Shakespeares, Richard III.« –, in seiner Offenheit gegenüber der Oper (Bellinis *Norma* gilt ihm als »ein höchst vollkommenes Trauerspiel«: WWV II, 507) und dem bürgerlichen Trauerspiel (ebd., 509) beweist sich der deutlich *unklassische* Zug der Schopenhauerischen Tragödientheorie.

Darin bestehen freilich auch ihre Grenzen. In dem Maße, in dem es Schopenhauer gelingt, Phänomene in den Blick zu nehmen, die von der klassischen Tragödientheorie nicht berücksichtigt wurden (auch er verwirft freilich die französische Klassik), entschwinden ihm deren Gegenstände. Das ließe sich auf die Formel bringen, in Schopenhauers Theorie der Tragödie ginge es gar nicht um die Tra-

gödie, sondern, mit Walter Benjamin zu reden, um das Trauerspiel: nicht um eine Propädeutik richtigen Handelns durchs falsche, sondern um die resignative Einsicht in die Vergeblichkeit jedes Handelns. Aber »Tragödie« und »Trauerspiel« lassen sich nicht scharf voneinander trennen, weder epochal, noch von Autor zu Autor oder gar von Stück zu Stück. Schopenhauer hat weniger eine Theorie des Trauerspiels verfasst, sondern in einseitiger Verkürzung auf *einen* Aspekt des Tragischen aufmerksam gemacht, der in der philosophischen Diskussion zuvor keine Rolle spielte und sich als höchst folgenreich erweisen sollte.

5.2.3.2 Nietzsche

Die Geburt der Tragödie beginnt mit der berühmt gewordenen Feststellung, »dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist« (Geburt der Tragödie, KSA I, 25). Das Dionysische und das Apollinische sind die dem Schopenhauerschen Dualismus von Wille und Vorstellung entsprechenden »Kunsttriebe«. Das Apollinische strebt zur Vorstellung, zur individuell-gestalthaften Form: die ihm am nächste kommende Kunstform ist die Plastik. Das Dionysische strebt in die entgegengesetzte Richtung. In ihm stellt sich die Auflösung des Individuationsprinzips dar, die Verflüssigung aller festen Form. Sein Grenzwert ist die mystische Vereinigung mit dem überindividuellen Lebensgrund. Die dieser Erfahrung entsprechende Kunstform ist die Musik.

Prinzipiell setzt sich jede Kunst aus beiden Tendenzen zusammen. Im Besonderen gilt dies aber von der Wortkunst, die systematisch zwischen den Extremen von Musik und bildender Kunst steht. An ihr lässt sich daher die *Entwicklung* der Kunst, die davon abhängt, wie die apollinische und die dionysische Tendenz zueinander stehen, besonders prägnant ablesen. Nietzsches Paradesfall einer solchen Entwicklung ist die der Tragödie.

Die Tragödie ist das flüchtige und historisch vorübergehende Resultat einer komplizierten kulturellen Vorgeschichte, in der sich drei Phasen voneinander unterscheiden lassen. Am Anfang der griechischen Kultur steht der Pessimismus, das, was Nietzsche die – dionysische – »Weisheit des Silen« nennt: »Das Allerbeste ist ...: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben« (KSA I, 35). Davon stößt

sich die apollinische Welt Homers ab, die vom dunklen Untergrund des Pessimismus ablenkt und entlastet. Der schöne Schein dieser Welt, von dem das klassizistische Griechenlandsbild ausgeht, gibt nicht die Quintessenz griechischen Wesens, sondern ist schon Kompensation einer elementaren Beunruhigung, die unter der Oberfläche dieser Traumwelt weiter rumort. Abzulesen sei das an den düsteren Schicksalsgottheiten Ananke und Ker, deren Macht auch die olympischen Götter unterworfen sind (KSA I, 584). In der lyrischen Epoche, die mit Archilochos beginnt, kommt sie dann, verbunden mit einem erneuten Erstarren der dionysischen Religion, wieder zum Ausbruch. Diese sogenannte »archaische« Epoche (Nietzsche datiert sie in einem nachgelassenen Fragment [KSA VIII, 110] von 776 bis 560 v. Chr.) stellt, Nietzsche zufolge, den eigentlichen Höhepunkt der griechischen Kultur dar, von dem auch die erhaltenen Tragödien nur ein Nachbild geben. Sie liegt vor der Entwicklung Athens zur Großmacht und wird verkörpert von den zahlreichen kleinen verstreuten *poies*, deren gesellschaftlicher Zusammenhang nicht politisch, sondern rituell zusammengehalten wird (vgl. Cancik 1995, 35 ff.). Die Tragödie repräsentiert die vierte Phase der griechischen Kulturentwicklung, in der es zu einer vorübergehenden Versöhnung zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen kommt; bis dann, in einem Prozess, der mit Sophokles und Euripides beginnt und von Sokrates zu Ende geführt wird, der Rationalismus als Zerrbild des Apollinischen sich durchsetzt und damit der griechischen Kunst als produktivem Gegenüber von dionysischer und apollinischer Tendenz insgesamt ein vorläufiges Ende bereitet wird.

Die griechische Tragödie ist Nietzsche zufolge aus den dionysischen Dithyramben hervorgegangen, die gewissermaßen die Quintessenz der archaischen Epoche darstellen. In diesen Chorliedern wurden Leiden und Sterben des Gottes Dionysos chorisches besungen, der Mythos also, in dem sich die mystische Auflösung des Individuums in den Lebenssprung (Schopenhauers »Willen«) mythisch spiegelte. Aus dem Wechselgesang von Vorsänger und Chor gingen kleine mimische Darstellungen hervor, die von den frühen Tragödienautoren wie Thespiis und Arion ausgebaut wurden. Irgendwann löste sich dieses Mischgebilde aus lyrischer und dramatischer Darstellung vom Dionysosmythos ab und integrierte Mythen und Sagen aus anderen Quellen. Im Leiden und Sterben des Heros blieb aber der Dionysosmythos die verbindliche Grundstruktur; die Protago-

nisten sind allesamt dionysische Masken: »der eine wahrhaft reale Dionysos erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt« (KSA I, 72). Aischylos fügte dann den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler hinzu; dadurch wurde es möglich, sehr viel komplexere Handlungen darzustellen. Freilich löste sich dadurch die Tragödie allmählich vom dionysischen Fundament und gab dem apollinischen Individuationsprinzip immer mehr Raum. In dem Augenblick, in dem sich die Form ganz von der rituellen Vergegenwärtigung des Dionysosmythos löst, hört sie auf zu existieren.

Auch im klassischen Zeitalter wird also die Tragödie vor und in einer Kultgemeinschaft aufgeführt. Inbegriff dieser Kultgemeinschaft ist der Chor, mit dem das athenische Publikum auf den Höhepunkten der Tragödienaufführungen rauschhaft verschmilzt. In diesem Rausch *halluzinieren* beide die tragische Handlung: »Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchors ist« (ebd., 60). Die Handlung, der aristotelische *mythos* der Tragödie, ist ein apollinisches Traumgebilde auf dionysischem Untergrund, stark genug, um die empirische Wirklichkeit auszublenden, aber nicht stark genug, um den Eindruck des Scheins, der ihm anhaftet, zu zerstreuen.

Man kann sich das am Verhältnis von Text und Musik im Lied beispielhaft klarmachen. Sie stehen in metaphysischer Hinsicht nicht auf der gleichen Stufe. Das, was der Text evoziert, ist vielmehr eine scheinhafte und ersetzbare Vergegenständlichung dessen, was die Musik »sagt«. Jedes Strophenlied demonstriert, dass auf ein und dieselbe Melodie durchaus verschiedene Erscheinungen aufsitzen können; Musik und Text verhalten sich hier zueinander wie »Wille« und »Vorstellung«.

Nicht anders ist es im antiken Gesamtkunstwerk der Tragödie. Am Anfang steht immer die Musik – sie ist der untülbare Untergrund der tragischen Erfahrung; dionysisch, formauflösend, reines Werden im Widerstreit mit sich selbst. Um sich aber überhaupt fassen zu können, entlässt dieses Gefühl aus sich die tragischen Vision; mit anderen Worten: die einzelnen tragischen Handlungen, die sich bei aller Verschiedenheit zur dionysischen Urmelodie doch verhalten wie die Strophen eines Liedes. Sie alle illustrieren und feiern die Aufhebung des *principium individuationis*. Daher der *zyklische* Grundsinn von

Nietzsches Theorie: In jeder Tragödie hebt sich ein individuelles Lebens traumgleich aus dem allgemeinen Lebensgrund empor, handelt und leidet und sinkt in ihn zurück, als ob nichts gewesen wäre. Und in allen Tragödien geschieht dies im Prinzip auf die gleiche Weise.

Der letzte Teil der *Geburt der Tragödie* ist der Wiedergeburt der Tragödie in der Moderne gewidmet. Für Nietzsche ist klar, dass diese Wiedergeburt nicht von der Literatur, also vom Sprechtheater ausgehen kann, sondern von der Musik. Die musikalische Entwicklung in Deutschland seit der Reformation gibt ihm nun Anlass, sich Hoffnungen auf eine Wiederkehr der tragisch-dionysischen Erfahrung zu machen. Von Luther über Bach und Beethoven führt eine Linie, auf der das dionysische Element immer vernehmlicher wird, bis es im Wagnerschen Musikdrama durchbricht. Überhaupt kann der Einfluss Wagner auf die Konzeption der *Geburt der Tragödie* schwerlich überschätzt werden (dazu Vogel 1984). Wagner ist Vollendung und hermeneutischer Ausgangspunkt der tragischen Erfahrung der Antike.

All dies steht, wie gesagt, in einer engen Beziehung zu Schopenhauers tragischer Metaphysik und der aus ihr abgeleiteten Theorie der Tragödie. Es würde zu weit führen, diese Beziehung hier im Einzelnen aufzurollen. Nur zwei zentrale Punkte seien genannt.

Schopenhauer hat *erstens* im Prinzip einen klassizistischen Kunstbegriff. Kunst repräsentiert für ihn, wie für Hegel, »das sinnliche Scheinen der Idee«. Kunst versinnlicht eine metaphysische Wahrheit. Das gilt in besonderem Maße für die Tragödie. In ihr wird die für Schopenhauer zentrale metaphysische Wahrheit artikuliert, deren Konsequenz nur die asketische Verneinung des Willens sein kann. Deswegen steht die Tragödie bei Schopenhauer auf der Grenze zwischen Ästhetik und Ethik. Bei Nietzsche besteht demgegenüber die Hauptfunktion der Kunst darin, von der metaphysischen Wahrheit, auf die sie Durchblicke gewährt, zu *entlasten*; und zwar durch ihren Schein-Charakter. Kunst ist unhintergebar Schein: Traum-Schein in der apollinischen, Rausch-Schein in der dionysischen Kunst; ein Rausch, der aus sich die Bilder des Traums gebiert, die ihrerseits mit ihm spielen (KSA I, 567), im Fall der tragischen Mischung aus beiden. Als Schein gibt sie aber zu verstehen, was die Welt in Wahrheit ist: eine Illusion, bloße »Vorstellung«. Gleichzeitig *rechtfertigt* sie diese Vorstellung unter dem Beding, dass es sich um eine Illusion handle. Das ist der Sinn des vielzitierten

Satzes »nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt« (KSA I, 47); nur als Schein, will das sagen, der sich dazu *bekennt*, Schein zu sein. Dasein ist tragisch, allein die Tragödie als *Kunstform* vermag darüber zu trösten. So führt die ästhetische Erfahrung bei Schopenhauer zur *Lebensverneinung*, bei Nietzsche zur *Lebensbejahung*, die darin einstimmt, das Spiel der Welt mitzuspielen, eben in dem Bewusstsein, dass es sich nur um ein Spiel handelt. Nietzsche leugnet, dass es einen Punkt außerhalb des großen Welttheaters gibt; die einzige Möglichkeit, auf Distanz zu ihm zu gehen, besteht darin – Schauspieler zu werden.

Zweitens: Bei Schopenhauer steht die Musik zu den übrigen Künsten, von denen er ein im Prinzip klassizistisches Bild entwirft, exterritorial. Nietzsche löst sich von diesem Schematismus durch die Annahme zweier entgegengesetzter »Kunsttriebe«, die in *jeder* Kunstform und in *jedem* einzelner Kunstwerk wirksam sind. Der Gewinn, der sich daraus *in aestheticis* ziehen lässt, ist ein dreifacher: (a) In Nietzsches Ansatz steckt ein Differenzierungsgewinn für die einzelnen Künste: es ist jetzt möglich, »dionysische« und »weniger dionysische« Kunsterscheinungen – und zwar in allen Kunstgattungen – voneinander zu unterscheiden. (b) Die Kunst lässt sich dadurch in einer historisch-genetischen Perspektive in den Blick nehmen. Für Schopenhauer ist das Tragische ein überzeitliches Phänomen, für Nietzsche bedingt es sich durch eine spezifische kulturelle Konstellation von Dionysischem und Apollinischem. Lebensphilosophie und Geschichtsphilosophie finden wieder zusammen. (c) Und schließlich erlaubt es Nietzsches an *Kunsttrieben* und nicht an *Kunstformen* ausgerichtete Unterscheidung, die Tragödie als das in den Blick zu nehmen, was sie nun einmal ist: als multimediales Gesamtkunstwerk.

Es ist nicht zu verkennen, dass Nietzsche mit diesen Überlegungen Aspekte der griechischen Tragödie zu Tage fördert, die zumindest in den philosophischen Tragödientheorien deutlich unterbelichtet waren:

1. trägt er dem Umstand Rechnung, dass eine griechische Tragödie ein Gebilde ist, das sich aus heterogenen Bestandteilen zusammensetzt: Chor und Schauspieler, Chorlieder, Berichte und Stichomythien, lyrische und iambische Partien, getanzter Gesang und gesprochene Rede. Die griechische Tragödie bildet keine formale Einheit; sie enthält Brüche, in denen sich ihre Entstehung abbildet, und es spricht alles dafür, dass die chori-

- schen Partien tatsächlich die älteren, »ursprünglichen« sind.
2. stellt Nietzsche die Tragödie zurück in den kulturellen Zusammenhang, aus dem sie hervorgegangen ist und in dem sie nach wie vor aufgeführt wurde: Bis zum Schluss waren die athenischen Tragödienaufführungen ein Bestandteil der Großen Dionysien, die in jedem Frühjahr gefeiert wurde. Zwar ist es bis heute sehr umstritten, wie diese Einbettung in einen dionysischen Kultzusammenhang zu werten ist. Es kann Nietzsche aber gar nicht hoch genug angerechnet werden, dass er sie in die Diskussion gebracht hat. Die Untersuchungen der Cambridge School (z. B. von Gilbert Murray und Jane Ellen Harrison), die die Tragödie in einen Zusammenhang mit den mediterranen Vegetationsriten bringen, wären ohne Nietzsches wegweisende Intuition nicht denkbar.
 3. hat Nietzsche durch seine Insistenz auf dem (historischen und metaphysischen) *Ursprung* der Tragödie die Fixierung auf die klassische Periode durchbrochen. Einen Vorläufer hat er einzig in Friedrich Hölderlin (s.u.), dessen Auseinandersetzung mit der dunklen Seite der griechischen Kultur bei den Zeitgenossen aber nur Befremden auslöste. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Zeit dann dafür reif. Nietzsche ist nicht der Einzige gewesen, der das klassizistische Griechenlandbild erschüttert hat (in Basel etwa, wo Nietzsche lehrte, wären Bachofen und Jacob Burckhardt zu nennen); seine Kritik war aber die in jeder Hinsicht wirkungsvollste.
 4. hat er den Blick auf die Tragödie als *intermediales* Phänomen gelenkt. Die philosophische Tragödientheorie ebenso wie die Poetiken der Moderne sind durchweg auf die Handlung fixiert. Man muss Nietzsches Metaphysik der Musik ebenso wenig zustimmen wie seiner Bestimmung der Rolle des Chors. Dass aber keine Bestimmung der Tragödie ausreicht, die von ihrer medialen Mehrschichtigkeit absieht und dies auch zum Bestand der Einzelinterpretation macht, ist das Verdienst der *Geburt der Tragödie*.
 5. hat Nietzsche mit einleuchtenden Argumenten dafür plädiert, dass eine Wiedergeburt der Tragödie als einer verbindlichen Grundlage der Kultur ebenfalls aus dem »Geiste der Musik« stattfinden dürfte. Etwas allgemeiner formuliert: Sie hängt nicht von einem bestimmten Handlungstyp ab, sondern von einer bestimmten Form der Theatralität, der des Gesamtkunstwerks nämlich. Der

junge Nietzsche fand diese Theatralität in Wagner verwirklicht; erst später hat er sich dann von den Hoffnungen distanziert, die er in ihn gesetzt hatte.

Die These ist aber über die Frage hinaus, ob es an Wagner war, Nietzsches geschichtsphilosophisches Programm einzulösen, von Interesse. Es spricht jedenfalls einiges dafür, dass sich mit Wagner ein *Wechsel des kulturellen Leitmediums* ankündigt. Wenn die Tragödie im 20. Jahrhundert überlebt hat, ja sogar einen Auftrieb erfahren haben sollte, dann nicht im Sprechtheater, sondern im *Film*, dem modernen Gesamtkunstwerk. Wenn die Moderne Beziehungen zum Mythos (als Set von Geschichten mit kultureller Verbindlichkeit) unterhält, dann nicht über die Literatur, sondern über die populäre Musik, ihre Mythen und Heroen. Die *Geburt der Tragödie* ist die erste Schrift, die erklärt und programmatisch auf diese medialen Verschiebungen in der Moderne reagiert, die zum Kern ihres kulturellen Selbstverständnisses zählen.

Freilich darf man auch die vielen Einwände gegen die *Geburt der Tragödie* nicht unterschlagen, die im Laufe der Zeit vorgetragen wurden. Der gewichtigste zielt dahin, dass Nietzsche »Ursprung« und »Wesen« der Tragödie miteinander gleichgesetzt habe. Das richtet sich vor allem gegen den aristotelischen Ansatz, der das Wesen der Tragödie mit dem Telos ihrer historischen Entwicklung identifiziert hatte (Poetik 1449 a 14 f.). Dieser polemische Impuls hat sein historisches Recht, führt aber in der Sache zu einigen Unstimmigkeiten. Im Einzelnen sind das die folgenden:

(1) Auf das 5. Jahrhundert, dem nun einmal alle überlieferten Tragödien entstammen, wirft Nietzsche kaum einen Blick. Bereits Aischylos, der einzig authentische unter den überlieferten Autoren, »kam zu spät« (KSA VIII, 113), mit Sophokles beginnt schon der Verfall. Es ist aber schlicht unredlich, das, was man wissen kann, aus der Wesensbestimmung des Tragischen auszusparen und sie in eine Vorzeit zu verlegen, über die so notorisch wenig bekannt ist wie die Archais. Es wäre fruchtbarer gewesen, wenn Nietzsche den musikalisch-pessimistischen Aspekt an den Tragödien des 5. Jahrhunderts herausgearbeitet hätte. Dem klassizistischen Griechenlandbild muss man auf in seiner Domäne begegnen, nicht durch eine spekulative Ursprungsprojektion.

(2) Dasselbe gilt für die *kultische Einbettung* der Tragödie, die in der klassischen Zeit sicherlich sehr

viel komplizierter ist als Nietzsche für die »Ur-Tragödie« annimmt. Gebrochen wird der kultische Zusammenhang ja schon durch den Agon, also dadurch, dass *mehrere* Tragödienschriftsteller mit ihren Stücken um einen Preis konkurrieren.

(3) Es führt kein Weg vom Ursprung der Tragödie zur *Einzelinterpretation*, die zwangsläufig am je und je bestimmten *mythos* anzusetzen hat. Wenn die Handlung bloß die wechselnde Illustration des immergleichen metaphysischen Grundmythos ist, verbietet sich jeder differenzierende Blick auf sie, da er von der Hauptsache ablenkt. Dementsprechend schwach fallen die zwei – eher rhapsodisch hingeworfenen – Interpretationen der *Geburt der Tragödie* (*Ödipus* und *Prometheus*) aus. Der *Orestie*, die sich mit dem zyklischen Grundmythos nur schwer überbringen lässt, wird mit keinem Wort erwähnt.

(4) Die *politische* Bedeutung der Tragödie spielt keine Rolle. Sie ist aber der Grund dafür, dass die Tragödie nicht »eigentlich« ins sechste, sondern unbedingt ins 5. Jahrhundert gehört – in eine Zeit nämlich, in der eine werdende Großmacht sich radikal von traditionellen Wertevorstellungen emanzipierte und die tragischen Darstellungen dazu nutzte, sich im Mittel des Mythos über die Konflikte er verständigen, die sich daraus ergaben. Die Tragödie des 5. Jahrhunderts ist nicht der Antagonist der griechischen Aufklärung, der ihr ein dionysisch fundiertes *amor fati* entgegenhält, sondern ein *Teil* von ihr; antagonistisch steht sie (auch bei Euripides!) lediglich zu den *rationalistischen* Aufklärungstendenzen dieser Zeit. Dieses Potential der Tragödie von Nietzsche grob unterschätzt.

(5) Damit geht eine groteske Verkennung der Rolle des *Chors* einher, der sich vielleicht gar nicht auf eine einheitliche Funktion festlegen lässt. Es gibt in der Tat Partien, in denen der Chor als beschwörende Kultgemeinschaft erscheint; in anderen ist er handelnde Person; in wieder anderen kritischer Kommentator des Geschehen; er ist feige und couragiert, überparteilich und tendenziös. In vielen Fällen soll er den Abstand zwischen der mythischen Handlung und den Reflexionen des Publikums überbrücken – ein antikes Stasimon und ein Brecht-Song sind weniger weit voneinander entfernt, als man auf den ersten Blick denken würde. Nietzsche ist vollkommen im Recht, wenn er gegenüber den klassischen Tragödientheorien auf der hohen, ja zentralen Bedeutung des Chors besteht, aber er wird der außerordentlichen Differenziertheit dieser Erscheinung nicht gerecht.

(6) Wenn nicht alles täuscht, hat es mit dem Entwicklungsschema »Vom dionysischen Pessimismus zum wissenschaftlichen Optimismus«, das Nietzsche dem 5. Jahrhundert überstülpt, nicht seine Richtigkeit. Von den drei Tragikern, die wir kennen, ist Aischylos, Zeitgenosse des athenischen *heyday*, der optimistischste; seine Tragödien feiern, etwas schematisch gesagt, den Fortschritt, der zur Einrichtung einer politischen Gemeinschaft führt. Von Sophokles an und parallel zu den Krisen der athenischen Gesellschaft verdüstert sich das Bild und es gibt guten Grund, Euripides als den pessimistischsten der Tragiker zu betrachten – nur dass eben die verdüsterte Weltansicht sich nicht sakral feiert, sondern ironisch und zynisch gegen die traditionelle Religion ebenso wie gegen den Rationalismus Einspruch erhebt.

Angesichts dessen fragt es sich, ob *Die Geburt der Tragödie* in erster Linie eine *Theorie der modernen Kunst* ist und erst in zweiter eine Erklärung über das Wesen der griechischen Tragödie. Freilich thematisiert sie *als* Theorie der modernen Kunst den Blick, mit dem die Moderne die griechische Tragödie umfasst hat: als archaisches Kultdrama, rituelle Sinnstiftung und rauschhafte Entlastung von der Wirklichkeit, deren Konflikte sich nur aushalten lassen, wenn sie von Zeit zu Zeit stellvertretend entladen werden. Diesen »kompensationsästhetischen« Blick hat Nietzsche nicht erfunden, aber er hat ihn für eine Weile programmatisch zum Durchbruch verholfen.

5.2.4 »Negative Dialektik«: Hölderlin

Hölderlins Auseinandersetzung mit der Tragödie bietet einen zerklüfteten Anblick. Zum einen sind die ihr gewidmeten Texte (die Entwürfe des *Empedokles*-Dramas; die theoretischen Überlegungen, die dem Umkreis dieses Projekts entstammen, vor allem der *Grund zum Empedokles*; die Sophokles-Übersetzungen und -anmerkungen) von großer, zum Teil außerordentlichen Schwierigkeit. Zum anderen ist ihr Verhältnis zueinander umstritten. Keines dieser Probleme kann in dem folgenden Überblick auch nur erörtert werden; ihm sei vielmehr folgende heuristische Grundannahmen zugrunde gelegt: (1) Hölderlins Tragödientheorie ist in ihren wesentlichen Stücken ein konsistentes und ausgearbeitetes Gebilde. (2) Es gibt keine relevanten sachlichen Verschiebungen zwischen der Tragödientheorie der *Empedokles*-Phase (1797/98) und den Sophokles-

Anmerkungen (1802/03). Im Gegenteil: Die Arbeit an Sophokles stellte nach dem Abbruch des Empedokles-Projekts in mehrfacher Hinsicht den Versuch dar, die fallengelassenen Fäden wieder aufzunehmen.

Zum einen verfolgte Hölderlin mit den Übersetzungen ein stark modernisierendes Interesse. An die Stelle einer eigenen Tragödie, die er nicht mehr schreiben wollte, sollten Übertragungen treten, die dem modern-europäischen Geist angepasst waren. Zum zweiten war Hölderlin daran interessiert, durch die intensive Auseinandersetzung mit Sophokles etwas über die »*mechane* der Alten« (2.849) zu erfahren, über das Handwerkszeug also, das zur Gestaltung eines tragischen Prozesses notwendig war. Und schließlich – das zeigen vor allem die *Anmerkungen* –, wollte Hölderlin das allgemeine Modell des tragischen Prozesses, das er im *Grund zum Empedokles* entworfen hatte, an zwei paradigmatischen Tragödien der Antike konkretisieren. Zu ihm verhalten sie sich wie Untergattungen zu ihrem Oberbegriff.

Hölderlins Theorie der Tragödie lässt sich der *dialektischen Tragödientheorie* zuordnen. Gleichzeitig nimmt sie in mancherlei Hinsicht Nietzsches Bestimmung des Tragischen voraus, ohne allerdings deren Grundvoraussetzung eines zyklischen Prozessmodells zu teilen. Als dialektisch qualifiziert sich Hölderlins Ansatz aus zwei Gründen. Erstens begreift Hölderlin wie Hegel, den tragischen Vorgang als geschichtlichen Prozess, als einen also, in dem Anfang und Ende weder zyklisch identifiziert noch teleologisch aufeinander bezogen werden. In den Ödipus-Anmerkungen wird das so ausgedrückt, dass sie sich »schlechterdings nicht reimen« (2.857). Zum anderen ist der tragische Prozess durch Entzweiung und einen wechselseitigen Einheitsbezug der miteinander entzweiten Gegensätze charakterisiert; er hat eine interne dialektische Struktur. Das heißt freilich nicht, dass Hölderlins tragische Dialektik mit Hegels Dialektikbegriff übereinkäme. Im Einzelnen werden so gravierende Differenzen sichtbar, dass man versucht ist, sie als Vorwegnahme von Adornos Hegelkritik, mithin als »Negative Dialektik« (Adorno 1966) zu verstehen.

Im Folgenden soll zunächst der Geschichtsbezug der Tragödie, dann die interne dialektische Prozessstruktur erörtert werden. Daran schließen sich Überlegungen zum Verhältnis von Hölderlin und Hegel, zu Nietzsche und ein kritisches Resümee an.

Tragödien können nicht jederzeit geschrieben werden, sondern nur dann, wenn sich die Gesell-

schaft in einer *revolutionären Umbruchssituation* befindet. Hölderlin denkt dabei nicht oder nicht nur an einen politischen Umbruch; er hat vielmehr geistesgeschichtliche Wendepunkte vor Augen, in denen das gesamte Verhältnis des Menschen zur Welt erschüttert wird. Es sind Momente, in denen die Aufklärung als rationalistisches Verfügen über die innere und äußere »Natur« in die Krise gerät. Hier werden konflikthafte Kräfte entbunden, in deren gewalttätigem Wechselspiel etwas Neues entstehen kann: eine Gesellschaft nämlich, die sich die Natur nicht mehr zwanghaft unterwirft, sondern insgesamt zu einem befreiteren und versöhnteren Verhältnis zu ihr findet. Es geht nicht um die Wiedergewinnung einer Ur-einheit zwischen Mensch und Natur, die vielleicht nie existiert hat, sondern um die Etablierung eines gesellschaftlichen Naturverhältnisses als Komplementäreinheit zweier differenter Subjekte, in der »die Innigkeit des vergangenen Moments nun allgemeiner gehaltner unterscheidender, klarer hervorgeht« (2.430) Darin ist die politische Befreiung des Menschen zur »republikanischen Vernunftform« (2.920; vgl. 337) verbunden, in der niemand mehr über seinesgleichen herrscht.

Was Hölderlin beschäftigt, ist der *diskontinuierliche Moment des Übergangs* selber, der zwischen dem Nicht-Mehr des Vergangenen und dem Noch-Nicht der Zukunft steht, ein Moment, der durch »reine Negativität« (Schmidt 1994, 1199) gekennzeichnet ist: Hölderlin selber spricht von einem »realen Nichts« (2.449). Die Tragödien bieten so etwas wie seine *Nahaufnahme*. Sie machen analytisch fasslich, was sich hier zuträgt; das Inkalkulable machen sie kalkulierbar; das Sprachlose bringen sie zum Reden und in das Unvorhersehbare bringen sie im Nachhinein eine Prozesslogik hinein, die es verständlich und nachvollziehbar macht.

Geht man einmal davon aus, dass »Geschichte«, emphatisch verstanden, die Idee des *Neuen* beinhaltet, so schlägt in der Tragödie, wie Hölderlin sie versteht, das Herz dieses Gedankens. Im tragischen Moment wird die Geschichte zur Geschichte und im tragischen Drama wird dieser geschichtliche Augenblick *par excellence* analysiert.

In einer Tragödie verkörpert sich dieser geschichtliche Vorgang am Schicksal von *Einzelnen*. Der geistig-gesellschaftliche Umbruch konzentriert sich in Individuen; die Konflikte, von denen eine Gesellschaft bestimmt ist, brechen aus, wenn sie durch die Einheit der dramatischen Person zusammengehalten und mit aller zerstörenden Schärfe ge-

geneinander stehen. Zum tragischen Prozess gehört daher das Moment des *Opfers*; der Heros, »das Resultat seiner Periode« (2.432), muss den Konflikten, die sie bewegen, zum Opfer fallen und damit den Weg für einen neuen gesellschaftlichen Zusammenhang ebnen, der vom Individuum nur *propädeutisch* demonstriert, nicht aber vollzogen werden kann: »das Schicksal seiner Zeit ... erforderte ein Opfer, wo das ganze Mensch, das wirklich und sichtbar wird, worin das Schicksal seiner Zeit sich aufzulösen scheint« (2.433). Das Individuum ist die Figur einer vorzeitigen, *scheinhaften* Vereinigung des Gegensatzes von »Kunst« und »Natur«, die die Gesellschaft in bestimmten Situationen zu zerreißen drohen; notwendig, aber zum Untergang bestimmt.

Um nun die *dialektische Gestalt* des tragischen Prozesses zu verstehen, empfiehlt es sich, anhand des *Grunds zum Empedokles* am Gegensatz von »Natur« und »Kunst« anzusetzen, der den Ausgangspunkt des tragischen Prozesses bildet. Dieser Gegensatz ist kein Ausschließungsverhältnis und Hölderlin macht das dadurch deutlich, dass er sie mit zwei »Trieben« verbindet, die sich wie eine Vorwegnahme der Dualität des Dionysischen und des Apollinischen in Nietzsches *Geburt der Tragödie* lesen. Auf der einen Seite steht das »Aorgische«; der Zug zur Entgrenzung, zum alles umfassenden Einheitsgefühl von Natur und Mensch, all das Elementarische im Menschen und außer ihm, was der individuell geprägten und gehaltenen Form widerstreitet. Diese ist wiederum der Inbegriff des »Organischen«, des Bildungs- und Organisationstriebes, der sich ebenso in einem Naturorganismus ebenso wie in einem individuellen Charakter oder in einer gesellschaftlichen Institution manifestiert.

Beide Strebungen sind dialektisch aufeinander bezogen. Ein Individuelles ist ebenso wenig denkbar ohne den grenzenlosen Lebensgrund, auf dem es aufruhet, wie eine Blüte ohne die Erde, in der sie wurzelt. Umgekehrt bedarf das Aorgische des Gehalts des Individuellen, um sein zu können, was es ist; eine Entgrenzung ohne Grenzen verläuft sich gleichsam ins Leere. »Natur« und »Kunst« repräsentieren keine Absoluta, sondern Wirklichkeitssphären, in denen jeweils der eine Pol überwiegt und bestimmend ist.

Die tragische Ausgangssituation ist Schauplatz einer Extremierung der Pole. Die Seite des Organischen tendiert zur Verhärtung, die Seite des Aorgischen zur fessellosen und nicht mehr kontrollierbaren Entgrenzung. Das ist die »Krise der Aufklärung«.

Die Tragödie des Empedokles stellt nun ein Individuum ins Zentrum, das sich dieser Extremierung mit allen Kräften entgensetzt. Er ist aber ein Kind seiner Zeit; die gelebte Antithese zum tragischen Ausschließungsverhältnis von Natur und Kunst ist schlechterdings nicht möglich; sie führt nicht zur Einheit, sondern nur zur *Entgegensetzung der Entgegensetzung*. Hölderlin beschreibt das so, dass »sich die Entgegengesetzten verwechseln« (ebd., 429). Das tragische Individuum bleibt widersprüchlich. Empedokles unterwirft sich der Naturmacht und beansprucht doch eben dadurch, sie zu beherrschen. Er ist Mystiker und Vollender der Aufklärung in einer Person (vgl. 2.379). Das Organische und das Aorgische überkreuzen sich in ihm. Die organische Tendenz strebt ihrem Gegenpol der Auflösung im Aorgischen zu; das Aorgische wiederum gewinnt in ihm Sprache, Gestalt und poetische Individualität (zu dem komplexen Umschlagsprozess vgl. Hucke 2006).

Weil die »höchste Versöhnung« aus der »höchsten Feindseligkeit« entstanden ist, ist sie keine reale Vereinigung, sondern ein »glücklicher Betrug«, ein »Trugbild« (2.430). Deswegen muss der tragische Held untergehen. Das Ziel dieses Prozesses ist eine Trennung von Natur und Kunst, eine Trennung, die auf die Wiederherstellung eines komplementären Wechselbezugs, also auf eine Differenzeinheit hinausläuft.

Alle tragischen Helden sind Gottbegeisterte, ein »Antitheos«, wie es die *Anmerkungen zur Antigonä* (2.917) formulieren. Sie gehen zu weit. Aber ihr Übermaß ist ein historisch notwendiges Moment. Indem sie die undurchlässig gewordenen Grenzen, auf denen die kosmische Ordnung beruht, niederlegen, indem sie sich mit der umfassenden göttlichen Naturmacht und diese mit sich gleichsetzen, ermöglichen sie es dem Kollektiv, jene kosmische Ordnung als einen Zustand wiederherzustellen, in dem Natur und Kunst getrennt sind und sich doch pulsierend auseinander konstituieren.

Im *Empedokles*-Drama legt Hölderlin den widerspruchsvollen Charakter des tragischen Moments in eine Szenenfolge auseinander, die die verschiedenen Aspekte einer Vereinigung der Gegensätze beleuchtet, die nicht positiv gegründet ist, sondern aus der »tragischen Verwechslung« der Entgegengesetzten hervorgeht. Zu einem Abschluss dieser Arbeit ist es nicht gekommen; wohl auch, weil der Vorwurf zu allgemein war. Ein konkreter historischer Konflikt ist im *Empedokles* kaum zu erkennen; alles ist auf das

Verhältnis von Mensch und Naturmacht im Ganzen abgestellt. Der *Empedokles* ist ein Ideendrama oder, wenn man will, ein transzendentes Drama, das die Bedingungen der Möglichkeit von Tragödien in dramatisierter Form darstellen will.

Von diesem Problem konnte sich Hölderlin mithilfe der Sophokles-Übertragungen entlasten. In *Antigone* und *Oedipus Tyrann* streben die Protagonisten *spezifisch* nach der Vereinigung mit der göttlichen Naturmacht: Im *Ödipus* dadurch, dass Ödipus das delphische Orakel grundlos auf sich bezieht (2.851), die göttliche Macht also an sich zieht; und im Fall der *Antigone* dadurch, dass die Heroine sich zur Stellvertreterin des »unteren« Zeus macht (2.914). In beiden Dramen identifizieren die Helden die göttliche Macht mit sich; sie wachsen selbstzerstörerisch über sich hinaus und das Kollektiv kann an ihnen genesen.

In den *Anmerkungen zum Oedipus* erfahren wir außerdem noch etwas über die Anatomie des tragischen Augenblicks. Das komplexe dialektische Strukturmodell des *Grunds zum Empedokles* wird hier an einer entscheidenden Stelle verdeutlicht. Gott und Mensch treten im tragischen Augenblick zu einer »Wende der Zeit« zusammen: »In der äußersten Grenze des Leidens ... vergift 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« (2.856f.).

Nichts als Zeit sein – das meint wohl, dass im innersten Kern der tragischen Erfahrung das *reine Werden* zutage tritt, ohne jede strukturierende Zutat: ein chaotischer Kollaps der metaphysischen Ordnung der Welt, selbstvergessener Zusammenfall aller Gegensätze und Dualismen wie Mensch und Gott, Zeit und Sein. Dabei bleibt so etwas wie *reine Prozessualität* übrig, die sich durch nichts als ihre »Untreue« auszeichnet: dadurch, dass jeder Moment sich vom vorhergehenden abscheidet. Dadurch aber kann *Neues entstehen*. Reine Prozessualität ist sinnfern, sie hat sich von Vergangenheit und Zukunft, das heißt von jedem hermeneutischen Übergriff auf das, was ist, geschieden. Sie ist »das *reine Nichts*«, der Augenblick der Freiheit, auf den es ankommt, wenn im tragischen Prozess etwas Neues entstehen soll. Das ist das *Phänomen*, auf

dem die negative Dialektik des *Grunds zum Empedokles* aufsitzt.

Wie verhält sich dieses hochspekulative Gebilde zu Hegels »positiver« Dialektik? Verkürzt formuliert: Hegel schreckt vor den regressiven und zerstörerischen Implikationen der reinen Negativität, des entscheidenden Moments im dialektischen Prozess, zurück. Der »Wendungspunkt in der Bewegung des Begriffs«, heißt es im Methodenkapitel der *Wissenschaft der Logik*, ist für ihn nicht Selbstverlust, sondern »der einfache Punkt der Beziehung auf sich« (Hegel 1970, 6.563). *Freiheit ohne Selbstbeziehung*, also ohne Subjektivität zu denken, liegt für Hegel außerhalb jeder Diskussion. Eben darum aber ist es Hölderlin zu tun. Frei ist nicht Selbsthabe, sondern die Tat, die etwas Neues begründet; etwas Neues begründet sich aber allein durch den Verlust des Alten. Eben das verspielt Hegel durch sein Insistieren auf der kontinuierlichen Entfaltung von Selbstbeziehung (anders Hucke 2006, 186). Bei ihm ist alles hell, Hölderlins Dialektik ist demgegenüber um einen blinden Fleck aufgebaut, etwas, das zu ihr gehört, das aber durch sie selbst nicht darstellbar ist. Daher bleibt Hegel im Bann der zyklisch-teleologischen Vorgabe der abendländischen Prozessphilosophie, Hölderlin dagegen gelingt es, so fragmentarisch und hermetisch seine Entwürfe ausgefallen sein mögen, sich von ihr zu lösen.

Eben das unterscheidet den tragisch-dialektischen Prozess auch von *Nietzsches* Metaphysik der Tragödie. Hölderlin hat das Dionysische, die reine überindividuelle Lebensmacht der Natur unter dem Titel des Aorgischen in den tragischen Verlauf integriert. Sie ist jedoch nicht das ihn dirigierende Subjekt, sondern Moment. Was Nietzsche als Resultat und Ingrediens der tragischen Erfahrung beschreibt – die Welt ist Spiel und Schein, die man bejaht, weil man sie als Illusion, mithin als *Kunstwerk* durchschaut (vgl. 2.293: »So ward auch mir das Leben zum Gedicht«), ist für Hölderlin ein *historischer Umbruchspunkt*, in dem sich eine geschichtliche Ordnung verliert, um einer anderen Platz zu machen. Das Individuum ist in der tragischen Darstellung kein Schein, sondern die Figur, in der sich die Konflikte einer geschichtlichen Ordnung konzentrieren; indem es sich preisgibt, geleitet es über diesen Umbruchspunkt hinweg.

Dem entspricht, dass der Chor in Hölderlins Tragödientheorie eine andere Funktion hat als bei Nietzsche. Das Kollektiv ist kein Stellvertreter des Aorgischen, sondern im Gegenteil die politische Ge-

meinschaft, die am Ende zum Träger einer »reifen ... Innigkeit« (Grund zum Empedokles, 433) im Verhältnis von Mensch und göttlicher Naturmacht erklärt wird. Die Tragödie dementiert nicht die politische Welt, sie deutet vielmehr die entscheidenden Prozesse, die sie bewegen.

Hölderlins Tragödientheorie ist ein imponierendes Gebilde, das wie kaum eine andere den geschichtlichen Sinn des tragischen Prozesses in den Mittelpunkt stellt. Gleichzeitig wird sie der religiösen Erfahrung gerecht, die in den Tragödien thematisch ist. Wenn man so will, schließt sie Nietzsches und Hegels Tragödientheorie zusammen und transzendiert dadurch die Hegelsche Dialektik auf ein nicht vorweg determiniertes Prozessmodell.

Die Einwände, die sich gleichwohl dagegen machen lassen, betreffen einmal die Reichweite der Theorie. So recht passt sie allein auf die offene Form der sophokleischen Dramen, die vor allem eine Analyse tragischer Momente darstellen. Aischylos und Euripides zumal entziehen sich Hölderlins begrifflichem Instrumentarium.

Die zweite offene Frage zielt auf den Status der Tragödie im Verhältnis zum Geschichtsprozess. Derjenige Text Hölderlins, der das Modell eines Epochenumbruchs theoretisch zu entwickeln versucht – *Das untergehende Vaterland* – nimmt auf die Tragödie nicht Bezug. Woran liegt das? Muss die Tragödie nicht berücksichtigt werden, weil sie eine Ausschnittsvergrößerung des Gesamtprozesses darstellt, der in »Das untergehende Vaterland« allein thematisch ist? Das hieße, dass sich Epochenumbrüche immer tragisch durchs individuelle Opfer vollziehen. Oder bedeutet es, dass kollektive Vorgänge im Nachhinein nur als individuelle *dargestellt* werden können? Gibt es möglicherweise Unterschiede zwischen Antike und Moderne? Folgen die politischen Prozesse hier wie dort derselben Logik? Lassen sie sich auf dieselbe Weise darstellen? Der Abbruch des Empedokles-Projekts spricht dafür, dass Hölderlin sich der Antwort auf diese Fragen selbst nicht sicher war.

Das Spätwerk polarisiert sich in zwei Richtungen, die es fortführen. Auf der einen Seite steht die aktualisierende Arbeit am historischen Stoff der antiken Tragödien. Auf der anderen – es deutet sich in der immer weiteren lyrischen Konzentration der Handlung in den *Empedokles*- Fassungen schon an – stehen die großen »tragischen Oden« wie *Chiron*, *Ganymed* und *Der Ister*: Gefäße der wilden, reinzeitlich-parataktischen Augenblicke im Epochenriss.

5.3 Wirkung

5.3.1 Unterwerfung: Aristoteles

Auf die Anerkennung der teleologisch gereinigten Form mythischen Schicksals (s.o.) zielt die vieldiskutierte Wirkung der Tragödie bei Aristoteles. »*Katharsis pathematon*« (1449 b 28) heißt nicht bloß Läuterung (Lessing 1985, 569 ff.) oder Abfuhr (Bernays 1857; Schadewaldt 1956) der Affekte, sondern die dadurch erzielte Einsicht in die wahre Natur des Seienden, mithin ein intellektueller *Lernprozess* (*manthanein*: 1448 b 13, 16; vgl. Golden 1976; Husain 2002), in dem die Auseinandersetzung mit den tragischen Affekten eine populäre Propädeutik bildet. Die Tragödie ist ihrem Wesen nach exoterisch, sie ist *Philosophie für die Massen*, die *alloi*, der die Erkenntnis des Wahren immer wieder aufs Neue beigebracht werden muss. »Das Lernen (*manthanein*) ist nicht nur den Philosophen das Süßeste, sondern in ähnlicher Weise auch den anderen Menschen (*alloi*), diese aber haben nur kurze Zeit (*brachy*) daran Anteil« (1448 b 12 ff.). Deshalb sind keine Begriffe der Stoff der tragischen *Didaxe*, sondern Affekte.

Eben dies ist der Grund für eine auf den ersten Blick überraschende formale Forderung der *Poetik*, nämlich der Bevorzugung der *komplizierten* Handlung vor der *einfachen*. Die einfache Handlung kommt ohne *Anagnorisis* (Wiedererkennung) oder Peripetie (Umschlag von Schein in Sein) aus, die komplizierte enthält sie und zwar idealerweise in einer einzigen Szene (1452 a 12 ff.). Ein Beispiel für eine einfache Handlung wäre die *Antigone*, der aristotelische Idealtyp der komplizierten Handlung wird dagegen vom *König Ödipus* repräsentiert (1452 a 32 f.). Folgt man dem der *Poetik* unterliegenden ontologischen Prozessmodell, so würde die einfache Handlung das »Sein« ganz unmittelbar zur Darstellung bringen. Dass auch die die Geschichte und die menschlichen Verhältnisse regelnden Prozesse nichts als eine Selbstentfaltung des *eidos*, das bewegte Bezugsganze von *dynamis* und *energeia* darstellen, würde aus der tragischen Erfahrung unverstellt hervorgehen. Aristoteles gibt dennoch der anderen, der komplizierten Form den Vorzug, weil sie das, was das Seiende in Wahrheit ist, nicht bloß demonstriert, sondern zugleich *den Schein demonstriert, dass es sich anders verhielte*. Die komplizierte Form ist die kritischere, so stellt das Sein als Schicksal nicht bloß dar, sondern zerstreut die Meinung,

das Sein könne nicht regelhaft – also schicksalhaft – verfasst sein und es gebe noch Raum für eigenmächtiges menschliches Handeln.

Die tragischen Affekte Mitleid und Furcht setzen an diesem Umschlagspunkt an. Wie immer man den griechischen Begriff *eleos* übersetzt: er setzt eine *Identifikation* zwischen Zuschauer und Protagonist voraus. Die Illusionen, die sich der Protagonist macht, sind ein Stück weit auch meine. Deswegen fühle ich *Mitleid* mit ihm, deswegen habe ich aber auch *Furcht*, dass es mir ebenso ergehen könnte. Je stärker diese Affekte, umso niederschlagender die Einsicht in den wahren Gang der Dinge, in die Struktur des *mythos*, die mich in dem Grade von den Affekten ›reingt‹, in dem ich daraus lerne und der Illusion absage, es gebe so etwas wie ein nicht ursprungshaft determiniertes, freies Handeln. Die komplizierte Handlung ist nicht ontologisch bedeutender, sie ist *pädagogisch ergiebiger*.

Die tragische Wirkung bei Aristoteles korrespondiert also einem Prozessmodell, das Alternativen nicht zulässt. Ob dies die Intention der Tragödien gewesen sein dürfte, ist fraglich. Wenn Orest in den *Choephoren* fragt: »Soll ich meine Mutter töten«, so macht er damit seine Entscheidung zum Gegenstand einer öffentlichen Diskussion. Wenn am Ende des *König Ödipus* in der Schwebelage bleibt, wie man mit Ödipus verfahren soll, dann ist das Publikum dazu aufgerufen, kollektiv darüber zu befinden. Die Tragödienaufführungen waren ein Bestandteil des Diskurses, durch den die demokratische Gemeinschaft sich über ihre Grundlagen verständigte. Das wird von der aristotelischen Theorie in einer historischen Situation, in der es politische Gemeinschaften wie im Athen des 5. Jahrhunderts nicht mehr gab, ausgeblendet.

5.3.2 Selbstbehauptung und Freiheit

5.3.2.1 Seneca und die stoische Tradition

Dass die Tragödie darauf ziele, im Zuschauer die Fähigkeit zu erwecken, sich gegen das Schicksal zu behaupten, ist eine Ansicht, in der viele Tragödien-theorien übereinkommen. Von der im vorigen Abschnitt umrissenen *Unterwerfung* unter die Macht des Schicksals, die von nichtphilosophischer Seite häufig als Ziel der Tragödie behauptet wird – Aristoteles hat dieser populären Ansicht, wenn man so

will, ein philosophisch verbindliches Fundament verliehen –, unterscheidet sich der Ansatz bei der Selbstbehauptung durch eine entscheidende Nuance. Er stellt nicht in Abrede, dass die dargestellten Geschehnisse notwendig und vielleicht sogar höheren Orts ›vorgesehen‹ seien. Das aber wendet er so, dass sich gerade in der aktiven Affirmation des Prozesses durch das Individuum dessen Freiheit beglaubigt. Es vermag nicht zu ändern, was ist; indem es sich aber unter das, was ist, *freiwillig* unterwirft, versetzt es sich in die Lage, es als *sein* Werk zu betrachten.

Es ist klar, dass es sich dabei logisch gesehen um eine *petitio principii* handelt. Die logische Unzulänglichkeit dieses Arguments hat aber seiner Attraktivität keinen Abtrag getan. Diese Attraktivität besteht ja gerade darin, dass man in einer ausweglosen Situation, in der man alles andere als frei zu sein scheint, Freiheit und Menschenwürde zurückerstattet bekommt – durch eine puren *Willensakt*, zu der man im Prinzip immer in der Lage ist. Frei bin ich dann, wenn die Wirklichkeit und mein Wille miteinander harmonieren; herstellen kann ich diese Harmonie, indem ich entweder die Wirklichkeit oder meinen Willen ändere. Der tragische Heros ist in dieser Sicht Vorbild, weil er zu dieser Willensänderung in Extremsituationen befähigt ist, die sie ›übermenschlich‹ erscheinen lassen.

Diese Sicht der Tragödie konnte sich historisch erst durchsetzen, nachdem die Kategorie des von allen sozialen und religiösen Verbindlichkeiten im Kern unabhängigen *Individuums* eine gewisse Robustheit erreicht hatte. Das ist in der hellenistisch-römischen Philosophie der Fall. Wie kann sich das Individuum gegen eine Wirklichkeit, deren Macht schlechterdings als überwältigend erfahren wird, behaupten? Wie kann es einerseits in Harmonie mit der Naturordnung und andererseits von ihr vollkommen unabhängig gedacht werden? Das ist die zentrale Frage, die diese Philosophie antreibt, und die sich durch den zunehmend autoritären Charakter des römischen Staatswesens verschärft. Damit geht die Ausprägung der radikalsten Strömung der antiken Individualethik einher, des römischen *Stoizismus*. Das beginnende Christentum nahm sie auf und stellte sie auf ein religiöses Fundament (die philosophische Lehre der Stoa kam im Prinzip ohne religiöse Annahmen aus).

In der frühen Neuzeit, als die Grundlagen der christlichen Weltordnung brüchig wurden, erlebte der Stoizismus eine Renaissance. Gleichzeitig began-

nen Theoretiker und Theaterpraktiker, sich mit der antiken Tragödie auseinanderzusetzen, die während des Mittelalters weitgehend vergessen war, und sie sich für die moderne Bühne anzueignen. Diese Koinkidenz rührt aus einer Verbundenheit in der Sache: Die – theoretische und praktische – Wiedergeburt der Tragödie findet im Zeichen des Neostoizismus statt.

In diesem Prozess spielt Seneca eine Schlüsselrolle. Er ist auf der einen Seite der prominenteste und populärste Vertreter des späten römischen Stoizismus; auf der anderen Seite hat er ein umfangreiches dramatisches Werk hinterlassen, das zumindest im 16. und 17. Jahrhundert, in denen Übersetzungen der griechischen Tragiker rar waren, als *der* Inbegriff der antiken Tragödie galt. Gleichzeitig wurde die Zusammengehörigkeit des dramatischen und des philosophischen Werks nicht gesehen; die beiden Corpora wurden im Mittelalter getrennt überliefert und die erste Ausgabe, die sie zusammenfasste, datiert ins 19. Jahrhundert.

Grob gesagt, liefern die Tragödien Senecas Anwendungsfälle der stoischen Verhaltenslehre. Der tragische Heros führt vor, wie man zu einer übermächtigen und alternativlosen Wirklichkeit so ins Verhältnis setzen kann, dass man darin seine Freiheit bestätigt. Die Natur ist »furchtbar« (Seneca, de prov. III, 14) und zugleich wohlgeordnet; Seneca bietet die Teleologie (I, 2 f.), die göttliche Vorsehung (II, 9) und den Determinismus (V, 7) auf, um das Bild einer Realität zu entwerfen, der jeder Einzelne ausgeliefert ist. Die Freiheit, die ihm möglich ist, besteht darin, der äußeren Wirklichkeit keinen Zutritt zu seiner Seele zu gewähren. Sie erlangt ihn durch die Affekte; Freiheit erscheint also als Machtkampf, der die Unterdrückung der Affekte zum Ziel hat. Das ist der Preis für die Heiterkeit des stoischen Weisen: der Verzicht auf eine affektive Teilnahme an der Wirklichkeit, mithin der *Verzicht auf Lebendigkeit*. Er ist schon im Leben tot. Daher rührt die Affinität des Stoizismus zum Selbstmord, die Verklärung des älteren Cato und all derjenigen, die im freiwilligen Tod sich stärker als das Schicksal bewiesen: »nichts [ist] leichter gemacht als zu sterben ... Achtet nur darauf, und ihr werdet sehen, welch kurzer und bequemer Weg zur Freiheit führt« (VI 7).

Diese Koimplikation von Freiheit und Determinismus wird bis zu dem Punkt geführt, dass es Freiheit im eigentlichen Sinne nur dann gibt, wenn man dem Schicksal ausgesetzt ist; und das heißt in diesem Fall, einer extremen Leidenserfahrung, die fühlbar

macht, was die Realität in Wahrheit ist. Das ist der Fall in den Tragödien. Sie *testen* an hervorragenden Individuen, was der Mensch zu erdulden vermag und wie sich gerade daran seine Freiheit bildet und aushärtet. Gerade deswegen erscheint in ihnen das Schicksal vollkommen ausweglos. In seinem *Oedipus* etwa tilgt Seneca alle Wegscheiden des sophokleischen Dramas, an denen ein anderer Ausgang möglich erschien. Es gibt hier kaum noch Ungewissheiten: Ödipus ist von Beginn an klar, dass sich das apollinische Orakel während der Pest gegen ihn richtet; vor allem anderen ist das Drama der Schaulplatz eines psychischen Geschehens, in dessen Verlauf er die ihn mit Angst erfüllende Bedrohung akzeptiert und willig affirmiert. Die Selbstblendung, die von Seneca in allen Einzelheiten ausgemalt wird, ist das Symbol dieser Affirmation. Indem Ödipus sich verstümmelt, exekutiert er sein Schicksal noch einmal am eigenen Körper, der sich zu ihm verhält wie er zum Schicksal. Alleingelassen, rückt er in die Position des Fatums auf und wahrt im Leiden seine Autonomie.

Seneca, der dichtende Philosoph, ist von der Schulphilosophie nicht recht anerkannt worden. Ein Grund dafür ist, dass seine Lehre mit dem Anspruch auftritt, *Lebensweisheit* zu sein. Sie hat es zu ihrem obersten Ziel erklärt, den Menschen die Angst vor einer sie hochgradig beunruhigenden und bedrängenden Realität zu nehmen. Dieser Anspruch ist von der offiziellen europäischen Philosophie seit ihren griechischen Anfängen zwar nicht völlig preisgegeben, aber doch hinter das Ziel, zu erkennen, was die Wirklichkeit in Wahrheit sei, zurückgestellt worden. Genauer gesagt, lautet ihr Vorschlag, dass sich die praktische Bewältigung der Welt durch ihre *theoretische* Erkenntnis am besten vollziehen lasse: wer sie verstanden habe, sei schon vor ihr sicher. Dass dem nicht so ist, rufen erfahrungswissenschaftlich orientierte Lehren, die weniger darauf, was die Welt sei, gerichtet sei, sondern, wie man in ihr zurechtkomme, schmerzhaft in Erinnerung. Daher die Skepsis der Schulphilosophie.

Dessen ungeachtet erfreut sich gerade Senecas Freiheitskonzeption in der Neuzeit einer meist subkutanen, aber konstanten Rezeption, die über Schiller, Schopenhauer, Nietzsche und Sartre bis zu den lebenspraktischen Brevieren der letzten Jahrzehnte reicht. Sie betrifft nicht zuletzt die Tragödie. Drei Beispiele können das verdeutlichen: Schillers und Schellings Tragödienkonzeption sowie Sartres Dramatik. Sie alle stellen die tragische Wirkung ins Zen-

trum, die sie als Selbstbehauptung der Freiheit verstehen.

5.3.2.2 Schiller

Schiller hat seine Theorie der tragischen Wirkung vor allem während der 1790er Jahre in den Schriften niedergelegt, die um den Begriff des *Erhabenen* kreisen. Die entscheidende Anregung dazu hatte er von Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ empfangen, in der das Erhabene an prominenter Stelle verhandelt wird. Schiller hat es zu seiner Aufgabe gemacht, diesen Begriff, der für Kants Kunstanschauung keine Rolle spielt, für die ästhetische Erfahrung fruchtbar zu machen, und der Ort, an dem dies geschieht, ist die Tragödie.

Das Erhabene bezeichnet bei Kant eine in sich gedoppelte Erfahrung (Kritik der Urteilskraft, §§ 23 ff.), die der sinnlich-übersinnlichen Doppelnatur des Menschen entspricht: Auf der einen Seite werden wir von einer Macht, die die unsrige physisch offenkundig übersteigt, überwältigt. Die schiere Größe des Weltalls, aber auch Naturerscheinungen wie Meer und Gewitter, können dazu Anlass geben. Auf der anderen Seite meldet sich in der Erfahrung des Erhabenen das Gefühl, das etwas in uns dieser Macht prinzipiell *entzogen* ist. Sie reicht an unsere »Vernunft«, unseren »intelligiblen Charakter« nicht heran. Wir sind in der Lage, die Übermacht der Natur mit voller Wucht zu empfinden und uns gleichwohl nicht von ihr tangieren zu lassen. Das »Erhabene« in Kants Terminologie ist das Gefühl solcher Überlegenheit des Menschen über die Natur.

Diese Erfahrung überträgt die Tragödie auf das Gebiet des menschlichen Handelns und der Geschichte. Der tragische Held ist schuldlos oder verursachend Ereignissen ausgesetzt, die seine gesamte psychische oder moralische Existenz gefährden. Angesichts dessen bewährt sich seine Freiheit, indem er die Geschehnisse als *sein* Schicksal ins Bewusstsein nimmt und anerkennt: »Eine Gewalt dem Begriffe nach zu vernichten, heißt aber nichts anderes, als sich derselben frei willig zu unterwerfen« (8.824). Die Tragödie als Darstellung des Erhabenen führt in Grenzsituationen, in denen es »kein anderes Mittel [gibt], der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zu vorzukommen« (8.836).

Die Freiheit, die der Protagonist der Tragödie damit beweist, ist nicht unmittelbar moralischer Natur.

Im 18. Jahrhundert hatte sich, ausgehend von Lessings Verwerfung des Shakespearschen *Richard III.* und von Rousseaus *Brief an d'Alembert*, eine ausgedehnte Kontroverse über den moralischen Nutzen der Tragödie entsponnen. Schillers Beitrag zu ihr besteht darin, dass er sie partiell voneinander *entkoppelt*. Der *letzte* Endzweck der tragischen Darstellung bleibt moralisch; das aber heißt keineswegs, dass man die Kunst darauf reduzieren dürfe, moralische Botschaften zu verpacken, stets das Gute siegen zu lassen und die Ungerechtigkeit zu bestrafen. Das Prinzip der Freiheit könne durchaus auch der bösen Tat zugrunde liegen; ja Schiller legt nahe, dass uns große Verbrecher faszinieren, weil wir in ihrem Wirken das verzerrte Wirken der Freiheit erkennen (8.450 f.). Die »Umkehrung« in die »*wahrhaftige moralische Freiheit*« (ebd.) müsse kein Bestandteil der Handlung sein, da sie vom Zuschauer selbst vollzogen werden könne. Darüber hinaus bewährt sich das Prinzip der Freiheit in Geschehenszusammenhängen, in denen sich moralisch nichts entscheiden lässt. Die Kunst ist phänomenologisch differenzierter als jeder Moralkodex (8.190).

Mit der Konzeption des Erhabenen und der Freiheit hat Schiller einen Weg gefunden, am moralischen Endzweck der Tragödie festzuhalten und gleichzeitig die *Autonomie* der Kunst zu wahren. Die Freiheit des tragischen Charakters ist formal bestimmt, ein Anwendungsfall von Kants Morallehre, die gleichfalls jede inhaltliche Festlegung des ›Guten‹ vermeidet.

All das ist sozusagen *stoisch* imprägniert. »Der Geist Senecas ist ihm ... urverwandt« (Kommerell 1941, 186; vgl. Zelle 2005, 377). Seneca wird auch an einer Stelle (8.440), wo es um das schiere Ertragen des Leidens geht, angeführt. Die Akzente habe sich allerdings etwas verschoben und zwar vor allem durch die Reflexion auf die gesellschaftliche Rolle des Theaters. Schiller geht, anders als Seneca, nicht davon aus, dass jeder imstande ist, oder auch nur imstande sein könnte, angesichts eines Unglücks die Fassung zu bewahren und keine Angst vor dem zu empfinden, was einen bedroht. Der regelmäßige Genuss von Tragödien kann ihn aber pädagogisch dazu anleiten. Denn sie führen etwas vor, das uns zugleich betrifft und nicht betrifft. »Das erhabene Objekt muss furchtbar sein, aber wirkliche Furcht darf es nicht erregen« (8.403). Wir sind existenziell nicht bedroht, gleichzeitig aber ist der tragische Protagonist, mit dem wir durch den Mechanismus der sympathetischen Einfühlung verbunden sind, uns nicht

fremd. Die tragische Handlung muss in der Wahl der Charaktere und der Verkettung der Geschehnisse so angelegt sein, dass der Zuschauer zu diesem ›Mitleiden‹ befähigt wird. Es ist das Mittel, um jene ästhetische Halbdistanz zu erzeugen, in der wir ein gespieltes Handeln als vorbildhaft empfinden und geneigt sein könnten, es selbst zu übernehmen.

Andererseits soll der Zuschauer gerade jene Halbdistanz zum tragischen Geschehen zum Fundament seines *Selbstverhältnisses* machen. Die »erhabene Geistesstimmung«, die uns zur Freiheit befähigt, bedeutet, »mit uns selbst wie mit Fremdlingen umzugehen« (8.254). Er soll, mit anderen Worten, lernen, sich zu sich selbst ästhetisch zu verhalten; und es ist die Aufgabe des Theaters, ihm bei dieser Selbstdistanzierung zu helfen. Es führt das, was man selbst tun sollte, in fremder Gestalt vor: darin liegt die doppelte Intention auf Aneignung des Fremden und auf (ästhetische) *Selbstverfremdung*. Schillers Begriff der tragischen Rührung bezeichnet diese Doppelbewegung, in der ein Fremdes sich so annähert, dass man sich von sich selbst distanziert. Zum Begriff der Einfühlung steht er durch die Intention auf Selbstdistanzierung ebenso quer wie zu dem der empfindsamen Rührung. In dem späten Aufsatz *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* formuliert Schiller in einer fast an Brecht erinnernden Weise, dass die Überwältigung durch die Gefühle sowohl beim tragischen Protagonisten als auch beim Zuschauer vermieden werden muss; als dramatisches Institut der besonnenen Distanzierung, die es erlaubt, sich frei zum Geschehen verhalten, dient eben der Chor.

Es ist mutmaßlich dem Kryptostozismus der Schillerschen Freiheitslehre geschuldet, dass er sich für das griechische Drama nur wenig erwärmen kann. Hier findet sie keine Resonanz. Seine Vorbilder sind unverkennbar römisch oder entstammen der französischen Klassik, die ihrerseits stark von Senecas Tragödien beeinflusst war. Bisweilen findet er ihren Heroismus kalt, weil das Leiden des Helden, der wirkliche Kampf der Freiheit zu wenig gezeigt wird (8.424); dennoch gilt ihm Corneilles *Der Cid* als Muster einer Tragödie. Schillers dramatisches Ideal ist nicht der stoische Weise, der jenseits aller Konflikte steht, sondern das mit sich ringende Individuum auf dem Weg dorthin.

Schillers *eigene dramatische Produktion* geht freilich in der Theorie nicht auf. In ihr nämlich rückt ab der Mitte der 1790er Jahre das geschichtsanalytische Moment der Tragödie in den Vordergrund. In *Wallenstein* etwa wird die Frage nach der Freiheit umla-

gert von dem Versuch, einen geschichtlichen Prozess verständlich und öffentlich verhandelbar zu machen (vgl. Feger 2006). Die Frage, ob die Geschichte einen Sinn hat, ob sich ihr Gang nachvollziehen und dramatisch nachkonstruieren lässt, steht im Mittelpunkt der Trilogie, die die klassische Form des Dramas ebenso sprengt wie sie mit dem Schema des vorbildhaften Helden bricht. Zu einer theoretischen Reflexion dieser gewandelten Intention ist es freilich nicht gekommen.

5.3.2.3 Schelling

In Schellings Werk wird die Tragödie in zwei Schriften behandelt, in den *Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kriticismus* von 1795 und im besonderen Teil der Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* (1802–1805). Das heißt, die Auseinandersetzung mit ihr findet nur in einer, nämlich der ersten Phase von Schellings Denken statt. In dieser Phase konstituiert sich die sogenannte Identitätsphilosophie. Innerhalb ihrer spielt die Tragödie eine wichtige Rolle. Dass sie danach aus Schellings Werk vollständig verschwindet, hat seinen Grund in der grundsätzlichen Revision, der er seinen gesamten philosophischen Ansatz in der Freiheits- und Weltalterphilosophie (ab 1809) unterzieht.

Es ist die Ausgangsfrage des deutschen Idealismus, wie die kantische Trennung von ›Erscheinung‹ und ›Ding an sich‹, von Subjekt und Objekt also, überwunden werden könne. Für den jungen Schelling ist dabei ausschlaggebend, dass es in der zerrissenen Wirklichkeit *eine* Klasse von Gegenständen gibt, für die Kants Dualismus keine Gültigkeit besitzt. Diese Gegenstände sind die *Kunstwerke*. Kunstwerke sind einerseits ganz und gar von Menschen gemacht; andererseits erscheinen sie ›wie von Natur‹ und überraschen den Rezipienten mit der Evidenz, ein solch organisches Meisterwerk könne ein Mensch nicht zustande gebracht haben. Die mythische Figur, die die durch Kant auseinandergebrochenen Hälften der Wirklichkeit zumindest an einer Stelle wieder zusammenfügt, ist in dieser Zeit – und nicht nur bei Schelling – das *Genie*, das produziert, indem es sich verliert und sich an die Produktionsmacht der Natur überlässt.

Innerhalb der Kunst gibt es nun eine höchste Form, die die Einheit von Subjekt und Objekt noch einmal in sich reflektiert und als solche darstellt. Das ist die *Tragödie*. Ihr Ausgangspunkt ist eine freie

Handlung des Subjekts. Diese freie Handlung ruft ein Schicksal gegen sich auf, dem sie unterliegt. Indem der tragisch Handelnde aber das Schicksal als *von ihm Hervorgebrachtes anerkennt* und freiwillig dafür büßt – Ödipus und Orest, aber auch Prometheus stehen im Hintergrund –, ratifiziert er nachträglich die *Freiheit* seines Tuns (1.337). Er erkennt das Schicksal als *seines* an. Damit hört es, Schelling zufolge, aber auf, Schicksal zu sein. Auf diese Weise demonstriert die Tragödie Kampf und Versöhnung der subjektiven Welt der Freiheit mit der objektiven Welt der Notwendigkeit im Subjekt, das sich durch diesen Akt transzendiert und die Beschränktheiten, durch die es bei Kant definiert war, überschreitet. Der ästhetische Modus, in dem diese Verabsolutierung des Subjekts sich zuträgt, ist das Erhabene (1.284).

Etwas verknüpft gesagt, wird die stoisch-heroische Haltung, die Schelling ohne größere Eingriffe von Schiller übernimmt, in ein spekulatives System eingebettet, das sie mit Kants theoretischer Philosophie (also dem Grundriss der ›Kritik der reinen Vernunft‹) verbindet. Natürlich bleiben Tragödie und Kunst isolierte Phänomene, deren Subjekt-Objekt-Struktur sich nicht unbesehen auf das Ganze der Wirklichkeit übertragen lässt. Dennoch erscheint Schellings Philosophie bis zur Freiheitsschrift von der Idee angetrieben, sie könne sich ausgehend von der Erfahrung der Kunst (und hier insbesondere der Tragödie) in Analogie zu ihr durchkonstruieren lassen.

Die *Philosophie der Kunst* fügt dem in der Sache nur wenig hinzu, wie Schelling hier denn auch selbst auf die *Philosophischen Briefe* verweist. Jedoch sind *Stelle und Funktion der Kunst* (und damit auch der Tragödie) in Schellings System eine andere geworden. Sie bildet nicht mehr den höchsten Punkt der Philosophie, an dem das Absolute (die Einheit von Subjekt und Objekt) in die Erscheinung tritt. Der nach Schellings eigenem Verständnis durch das begriffliche Instrumentarium der ›Identitätsphilosophie‹ fassbar gewordene Übergang vom Absoluten in die Endlichkeit machte die Kunst in dieser prominenten Funktion entbehrlich.

Es besteht kein Zweifel daran, dass der Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit für die Tragödie zentral ist. Dass sie in ihr vereinigt würde, ist allerdings nicht einzusehen. Keine der griechischen Tragödien, die von Schelling ausdrücklich oder unausdrücklich herangezogen werden, gibt das her. Kein Heros »büßt« im eigentlichen Sinne des Wor-

tes, niemand nimmt »freiwillig« die Strafe für seine Tat auf sich. (Was den *König Ödipus* anbelangt, so tritt Sophokles selbst einer solchen immerhin denkbaren Auslegung im *Ödipus in Kolonos* entschieden entgegen: dieser Ödipus bereut nichts und hält sich für vollkommen schuldlos.) Schellings Deutung ist, wenn man ihren groß angelegten systematischen Überbau abzieht, eine unter dem Titel des »Erhabenen« laufende *neustoische Transposition der antiken Tragödie* (vgl. 5.698 f.), noch starrer und wirklichkeitsfremder als Schillers Aneignung. Der daraus abgeleitete Freiheitsbegriff, die Bestätigung dessen, was ist, unter dem Titel der anerkannten Notwendigkeit, ist dementsprechend keine Freiheit der Entscheidung, sondern eine der »*Gesinnung*« (5.691).

5.3.2.4 Sartre

Sartre hat sich zur Tragödie kaum geäußert und selbst die Schriften zum Theater nehmen innerhalb des Gesamtwerks nur wenig Raum ein. Der Grund ist aber nicht, dass Philosophie und Tragödie nur wenig miteinander zu tun hätten. Das Gegenteil ist der Fall: Wenigstens in den 1940er und 1950er Jahren stehen sie so dicht beieinander, dass für eine Tragödientheorie im engeren Sinne gar kein Raum bleibt. Sartres Philosophie ist in dieser Phase nichts anderes als eine Philosophie des Tragischen; und wenn, wie manchmal behauptet wird, Sartres dramatische Produktion bloß die existenzialistischen Theoreme bebildere, so muss man diese Behauptung wenigstens dadurch ergänzen, dass Sartres Existenzialismus ganz und gar nach dem Modell der tragisch-dramatischen Person gemodelt ist.

Es ist kein Zufall, dass das äußere, theoretisch-poetische Erscheinungsbild von Sartres Werk so frappierend an Seneca erinnert. Zwischen dem Existenzialismus und dem Stoizismus bestehen auch erhebliche inhaltliche Übereinstimmungen. Sartre selbst weist an einer Stelle (*Das Sein und das Nichts*, 65) darauf hin, dass der für den Existenzialismus zentrale Begriff der Freiheit stoischer Natur sei. Seine Voraussetzung bei Sartre wie bei Seneca ist die wesentliche *Weltlosigkeit* des Menschen. Anders gesagt: die Weltlosigkeit des Menschen ist eine Voraussetzung seines Weltverhältnisses, ›Welt‹ eine Funktion des einsamen Für-sichs der »Existenz«.

So konnte es freilich der antike Stoizismus nicht formulieren. Die Weltlosigkeit des Menschen war

hier durch den Leib-Seele-Dualismus substanzialistisch aufgefangen. Das stoische Einvernehmen mit der Religion zielte auf die Behauptung des näher nicht qualifizierten Seelendings, das die Nicht-Weltlichkeit des Menschen garantieren sollte.

Davon löst sich Sartre durch den Rückgriff auf *Descartes*, den er (im Unterschied zur neueren Forschung) radikal neuzeitlich interpretiert. Das ›Ich denke, also bin ich‹ der *Meditationen* (II, 3) gilt Sartre als Gründungsakt moderner Subjektivität, die dadurch auf das Fundament einer *reinen Selbstbeziehung* gestellt werde. Die Weltlosigkeit des Ichs fußt nicht in einer anderen Welt, sondern in der *Inhaltsleere* eines Selbstverhältnisses, das aller bewussten menschlichen Tätigkeit vorausgeht.

Für die erkenntnistheoretische Seite des cartesianischen Cogito hat sich Sartre dabei nicht interessiert. Ihn beschäftigte der praktische Aspekt des Selbstverhältnisses, durch das – verstanden als ein dynamisches Geschehen – sich jeder Mensch in jedem Augenblick seines Daseins neu begründet und definiert. Um dies zu tun, muss er sich jedoch im gleichen Atemzug als das, was er ist (oder zu sein glaubt), auslöschen. Der Mensch ist das »Sein, dem es in seinem Sein um das Nichts dieses Seins geht«, er ist »sein eigenes Nichts« (Das Sein und das Nichts, 63). Das Ich erscheint als pulsierender Prozess von Selbstkonstitution und Selbstunterbrechung, ontologisch formuliert als Durcheinanderwirken von Sein und Nichts.

Sartre *verzeitlicht* die Cartesianische Selbstgewissheit; er macht sie zu dem Prozess der permanenten Selbst(de)konstruktion, durch die sich das menschliche Dasein von jedem anderen Seienden unterscheidet. Hier verbindet Sartre den Rationalismus romanischen Zuschnitts mit der deutschen Existenzphilosophie, zumal derjenigen Heideggers. Das ›sich nichtende‹ Dasein, die Form der Subjektivität, die seine Freiheit als Freiheit *von* der Welt begründet, entspricht grosso modo der Heideggerschen Subjektform mit ihrem absoluten Vorrang des »Entwurfs« vor der »Geworfenheit«, der freien Selbstbestimmung vor jeglicher Form der äußeren oder inneren Determination.

Sartre hat Heideggers ›Sein und Zeit‹ als Philosophie der Freiheit interpretiert und grundsätzlich positiv aufgenommen. Dennoch hat er Heideggers Konzeption des »Daseins« dem eigenen Beginnen nicht einverleibt, ohne es an wenigstens zwei Stellen einer nachdrücklichen, ja vehementen Korrektur zu unterziehen:

Erstens ist ihm daran gelegen, die im Selbstverhältnis des sich entwerfenden Subjekts sich vollziehende nichtmetaphysische Transzendenz des Daseins zu *veralltäglichen*. Er lenkt den Blick ab von der heroischen Konzeption des »Seins zum Tode« (Sein und Zeit, §§ 46–53), in dem das Dasein sich in einer ausgezeichneten Weise durchsichtig wird, und rehabilitiert die von Heidegger herabgesetzte Alltäglichkeit. ›Das Sein und das Nichts‹ ist voll von derlei unspektakulären Fallstudien, an denen Sartre die ontologische Grundstruktur der menschlichen Existenz souverän nachweist. Das Werk ist geradezu von dem Ethos getragen, in kleiner Münze auszuzahlen, was Heidegger dem »eigentlichen« Dasein zuschreibt, das in einer Art permanenter Grenzsituation lebt. In eins damit relativiert Sartre die Bedeutung des Todes für die sich selbst durchsichtige Existenz und kritisiert die seiner Hypostasierung korrespondierende Erhebung des Nichts zur metaphysischen Ursprungsmacht in Heideggers späterem Text *Was ist Metaphysik?* (vgl. Sartre, Das Sein und das Nichts, 55 ff.).

Zweitens gewinnt die Freiheit bei Sartre einen ausgesprochen politischen Aspekt. Sie ist zum einen immer eine Tat, zu der ich mich *entschieden* habe. Ein rein theoretisches Selbstverhältnis, ein bloßer ›Wechsel der Einstellung‹ zur Wirklichkeit ist ein notwendiges *Moment* der Freiheit, aber nicht diese selbst. Damit stößt sich Sartre entschieden von der stoischen Tradition ab, die bis zu Heidegger auf duldende Hinnahme fokussiert ist. Zum anderen steht die Freiheit als Tat immer in einem *sozialen* Zusammenhang. Die zur Wahl stehenden Möglichkeiten sind grundsätzlich nicht beliebig, sondern situativ vorgegeben; was sie für mich bedeuten, hängt an der Anerkennung der anderen; und indem ich mich entscheide, entscheide ich mich für etwas, von dem ich will, dass es ist: fälle also implicite ein allgemeines Werturteil, dem alle beipflichten sollen (Ist der Existentialismus ein Humanismus?, 15 ff., 35, 46 f.). Am Horizont dieser Konzeption lässt sich die Idee einer anarchisch von unten organisierten Gesellschaft erkennen, innerhalb deren jede Einzelhandlung keinem anderen Regulativ unterliegt als der Forderung, durch sie das Prinzip der Freiheit, das ihr zugrunde liegt, sichtbar und öffentlich zu machen (ebd., 58 f.).

Was ist der Ort der *Tragödie* in dieser Konstellation aus (Neo-)Stoizismus, bewusstseinsphilosophisch aktualisierten Cartesianismus, Heideggerscher Existenzialontologie und politischem Engagement, wie Sartre es in der *Résistance* erfuhr? Die

Tragödie führt alle diese Elemente zusammen und fügt ihnen ein weiteres hinzu, das zwar nicht spezifisch theatraler Natur ist, aber erst auf der Bühne zum Leben erwacht und von dort aus auf die Philosophie zurückwirkt. Das ist die barocke Idee des *theatrum mundi*, des Welttheaters (dazu Roloff 1988).

»Das Spiel steht am Ursprung der Welt. Es gibt Welt ..., wenn kollektive Konventionen die Spielregeln festsetzen«, heißt es in *Saint Genet* (200). Frei ist, mit anderen Worten, wer *das* erkennt; wer also erkennt, dass die harte Faktizität nichts als Theater ist: ein Spiel, das sich aus den zahllosen Entscheidungen der Menschen – ihrer Selbstwahl – komponiert, dekomponiert und wieder neu komponiert. Der Unterschied zur barocken Konzeption besteht darin, dass die Rolle, die man spielt, nicht durch einen göttlichen Autor zugeteilt wird, sondern dass man sie *wählen* kann – vorausgesetzt, man *begreift* den Rollencharakter des eigenen Selbstentwurfs. Die stoisch-cartesianisch-existenzphilosophische Entwirklichung der Wirklichkeit ist eine notwendige *Voraussetzung*, um in freier Wahl zu ihr zu gelangen; und das philosophisch-poetische Concetto, das diesen Vorgang instrumentiert, ist die Idee des Welttheaters. Das Theater zeigt die Wirklichkeit in dem Modus, den sie in Wahrheit für denjenigen annimmt, der sich seiner Freiheit stellt. Deswegen ist Sartres dramatisches Werk nicht beiläufig, die Form des Theaters gehört vielmehr zum innersten Kern des Sartreschen Existenzialismus.

Die Fliegen, die 1943 noch während der Besatzungszeit entstanden sind und von allen Stücken Sartres einem Thesenstück vielleicht am ähnlichsten sehen, können das exemplarisch verdeutlichen. In seiner Adaptation der *Choephoren* und des antiken *Elektra*-Stoffes hat Sartre die zwei Aspekte der Freiheit (Zurücktreten von der Welt und Engagement) auch zeitlich auseinandergezogen und analytisch auf zwei Szenen verteilt.

In der ersten entdeckt Orest, der bürgerliche Intellektuelle aus gutem Hause, der in seine Heimatstadt auf der Suche nach einer Identität, einer ›Rolle‹ bereit ist, seine Freiheit. Der harmlose Jedermann entschließt sich spontan, Orest der Rächer und Mörder zu sein. Die Aufkündigung aller religiösen und weltlichen Bindungen wird als mystische Erfahrung des Nichts und der Leere des reinen Selbstbezugs dargestellt: »OREST: Wie weit du von mir entfernt bist, auf einmal ... Etwas Lebendiges und Warmes war um mich. Etwas, was eben jetzt gestorben ist. Wie leer das alles ist ... Ach, welch unge-

heure, grenzenlose Leere ... Was ist es nur, was kann es nur sein, was eben gestorben ist?« (45)

Der zweite Szenenkomplex kreist um die Idee der Verantwortung. Indem Orest die Ermordung Ägists und Klytämnestras rückhaltlos als *seine* Tat anerkennt und alle ihre Folgen bereitwillig auf sich nimmt – das schlechte Gewissen und die Reue rühren Sartre zufolge daher, dass man vor diesem Schritt zurückschreckt und die Tat als Tat eines anderen Ichs empfindet und sie von sich abwälzen möchte –, gibt er den Bürgern von Argos, *pars pro toto* also der Gesellschaft, die in Reue und Unterwerfung erstarrt ist, ein Modell freien Handelns vor und ihnen damit potentiell ihre Freiheit zurück. »*Jeder, der sich wählt, wählt alle Menschen*«, hatte Sartre in *Der Existentialismus ist ein Humanismus* (16) formuliert; in diesem einen Punkt, dass *jede* noch so isoliert scheinende Entscheidung ein allgemeines Werturteil formuliert, ist der Mensch nicht frei. Das realisiert Orest, indem er die Verantwortung für seine Tat übernimmt und im Schlussbild des Dramas diesen Vorgang öffentlich macht. Er ist *als Sündenbock Vorbild*, und das will sagen: Wäre jeder bereit, die Rolle des Sündenbocks zu übernehmen, wäre er nicht mehr nötig und die Gesellschaft befreit.

So bringt die tragische Entscheidung die ontologische Struktur des menschlichen Daseins an den Tag. Der Doppelaspekt von ›Freiheit von ...‹ und ›Freiheit zu ...‹, von Weltlosigkeit und Engagement, entspricht ontologisch dem rhythmischen Ineinander von Sein und Nichts, vermittels dessen der Mensch die Welt zu *seiner* Welt macht. Die tragische Entscheidung bildet die äußerste Spitze eines Daseinsvollzugs, an dem die menschliche Existenz sich selbst sichtbar wird.

Sartres Philosophie der 1940er und 1950er Jahre koinzidiert so sehr mit der Tragödie, dass Sartre sie selbst an einer Stelle als »*Pantragismus*« bezeichnet hat (Fragen der Methode, 15). Solche Kongruenz macht freilich die Frage dringlich, ob und wie weit er das Phänomen restringiert. Es scheinen vor allem drei Felder zu sein, auf denen Sartres Auseinandersetzung mit der Tragödie der Kritik offensteht:

(1) Die griechische Tragödie kennt keinen stoischen Helden. Wie alle Anhänger einer im weiteren Sinn stoizistischen Theorie tragischer Wirkung, beweist Sartre eine ausgesprochene Affinität zur römischen und zur klassisch-französischen Tragödie. Seine besondere Verehrung gilt dabei Corneillein dessen Verklärung des monarchischen Deizisionismus (z. B. in *Der Cid* oder *Cinna*) er Elemente seiner

Freiheitslehre angelegt sieht (Mythos und Realität des Theaters, 33 ff.). Auch wenn er es nicht ausdrücklich sagt, hält er wie Corneille die Bewunderung des tragischen Helden für ein entscheidendes Ingrediens der tragischen Wirkung. Ob sich die Tragödie darin erschöpft, ist zu bezweifeln.

(2) Sartres Philosophie ist in der in Rede stehenden Phase, also bis zur ›Kritik der dialektischen Vernunft‹ von 1960, auf das einzelne Individuum fokussiert. *Geschichtsphilosophie ist ihr fremd*, wie sie der gesamten philosophischen Tradition, in die sich Sartre stellt, fremd geblieben ist. Dem entspricht auch die dramatische Produktion, die sich der Idee gegenüber, in der Tragödie realgeschichtliche Prozesse, Epochenschwellen und die mit ihnen einhergehenden Konflikte zur Darstellung zu bringen, absteifend verhält: gegenüber der Idee also, die namentlich von Hegel und Hölderlin (im Nachklang auch von Walter Benjamin) mit der Tragödie verbunden wurde.

(3) Wird die tragische Entscheidung zur philosophischen Schlüsselerfahrung erhoben, so steht die *Kritik* an der Tragödie als einer Erscheinungsform *falschen* Bewusstseins nicht zur Diskussion. In Frankreich hatte vor allem Jean Giraudoux, der wichtigste Dramatiker der Vorkriegszeit und Gegenstand einer heftigen Polemik Sartres, diese Position vertreten. Mit der fehlenden historischen Dimension der Tragödie hängt das eng zusammen, denn erst in dieser Perspektive werden die tragischen ›Urkonflikte‹, um die es angeblich geht, als Ergebnis gesellschaftlicher Konventionen sichtbar. Ist die *condition humaine* tragisch – und nichts anderes will Sartre mit dem berühmten Satz »*Der Mensch ist verurteilt, frei zu sein*« (Ist der Existentialismus ein Humanismus?, 25) sagen –, so ist die Tragödie unkritisch. Ist dagegen ein untragischer Zustand der menschlichen Existenz auch nur *postulierbar*, so kann man sich mit der Tragödie als Darlegung ihrer überzeitlichen Wahrheit nicht begnügen. Die Tragödie soll in diesem Fall von sich selbst abschrecken und dem Betrachter das analytische Rüstzeug an die Hand geben, wie dergleichen Konflikte sich gegebenenfalls vermeiden lassen können.

5.3.3 Kritik

Jede Ansicht, die die Wirkung der Tragödie in ihre Kritik setzt, fußt auf drei Voraussetzungen. Erstens begreift sie das tragische Geschehen als negativ, als

etwas, das nicht sein soll und das es zu vermeiden gilt. Zweitens beruft sie sich dabei auf ein Vermögen des Zuschauers, die diese Distanzierungsleistung vollbringt. Und drittens fasst sie damit die tragische Wirkung im Ganzen als Lernprozess auf. Die Tragödie ist das Organ ihrer Selbstkritik.

Historisch und systematisch gehört diese Auffassung der Tragödie in die *Aufklärung*. Die Tragödie wird weder verklärt noch verworfen; sie ist vielmehr eine notwendige und unverzichtbare Basis der Lehre, die aus ihr zu ziehen ist. Zwei ihrer wichtigsten und folgenreichsten Vertreter sind Lessing und Brecht. Schematisch formuliert, vollzieht sich die Kritik am Tragischen bei Lessing durch ein Gefühl – das Mitleid –, bei Brecht durch die Reflexion. In den dramaturgischen Entwürfen Lessings und Brechts wird man daher der zwei Instanzen ansichtig, auf die sich Aufklärung als Doppelprotest gegen Rationalismus *und* Irrationalismus immer wieder berufen hat. Auch darin können sie exemplarisch die Phalanx derer repräsentieren, die die Kritik der Tragödie durch sich selbst, mithin die Selbstkritik des Tragischen auf ihre Agenda gesetzt haben – Jean Giraudoux etwa und Heiner Müller, um noch zwei weitere zu nennen.

Ebenso wenig wie Giraudoux und Müller sind Lessing und Brecht Philosophen, sondern Schriftsteller, deren dramatische Produktion theoretische Erträge gezeitigt hat, denen ein philosophischer Gehalt innewohnt. Es mag also fraglich erscheinen, sie in einen Artikel aufzunehmen, der die Tragödie als Medium philosophischer Erkenntnis abhandelt. Indes sind die Wechselwirkungen zwischen philosophischer Theorie und theatraler Praxis bei beiden Autoren so außerordentlich dicht, dass ihre Aufnahme gerechtfertigt erscheint. Schon quantitativ sind die theoretischen Überlegungen, die Lessing und Brecht anstellen, um ihre Idee des Theater zu begründen, erheblich; als bloße Nebeneffekte der dramatischen Produktion können sie nicht durchgehen. Bei Lessing überwiegen diese beträchtlich und gelten ihm, der sich gar nicht als authentischer Dichter begriff (vgl. Hamburgische Dramaturgie, 101.–104. Stück) für die Hauptsache.

Das unmittelbare Interesse, das Brecht und Lessing vorantreibt, ist dabei weniger philosophischer als politischer Natur. Sie wollen ein neues Theater begründen, durch das die Grundzüge einer neuen Gesellschaftsordnung erkennbar werden. Das heißt konkret: Lessing fühlt die bürgerliche, Brecht die kommunistische Gesellschaft herannahen. Theater

und Theatertheorie stehen im Zeichen dieses historischen Advents und wollen auf der kleinen Welt der Bühne den Übergang darstellen und reflektieren.

Aber gerade, weil das Theater mehr sein soll als Unterhaltung und Spartenkunst, greift die Reflexion darüber hinaus zur Philosophie. Im Falle Lessings sind dies die anthropologischen Debatten im Übergang von der Früh- zur Hochaufklärung, der Diskussionen also zwischen dem Rationalismus deutscher, dem Sensualismus englischer und dem Materialismus französischer Prägung; bei Brecht war es die Bekanntschaft mit der marxistischen Gesellschafts- und Geschichtstheorie, die ihm fundamentale Eingriffe in die Praxis des bürgerlichen Theaters geradezu abnötigten. Es ist die Philosophie, welche die Veränderungen der Gesellschaft auf den Begriff bringt: deswegen rahmt sie den damit einhergehenden Funktionswandel des Theater.

Lessing und Brecht konzentrieren sich dabei auf die Tragödie, in deren Leidensraum seit je die Frage nach der *conditio humana* besondere Schärfe erhielt. Kritik an ihr heißt bei Lessing wie bei Brecht: Kritik im Namen eines, sich vage abzeichnenden, »neuen Menschen«, der als Vertreter einer sich ankündigenden gesellschaftlichen Formation auf den »alten Menschen« der Tragödie blickt.

5.3.3.1 Lessing

In der Geschichte des europäischen Dramas steht der Aufklärer Lessing auf der Grenzscheide zwischen *Trauerspiel* und *Tragödie*. Das barocke Trauerspiel, so hat es Walter Benjamin (1928, 298) definiert, ist ein Spiel, das vor Traurigen stattfindet. Die Traurigkeit der Zuschauer rührt daher, dass in die unentrinnbare Fatalität des Geschehens in keiner Weise eingegriffen werden kann. Das deutsche, vom Protestantismus geprägte Barockdrama zeigt dies am deutlichsten; verwandte Tendenzen finden sich aber gleichwohl bei Calderón und Racine. Anders die Tragödie; in ihr wird, Benjamin zufolge, das Schicksal nicht bloß dargestellt, sondern *kritisiert*. Hier verharret der Zuschauer nicht demütig, allenfalls bewundernd angesichts des tragischen Geschehens. Vielmehr werde er zum Ankläger gemacht, der den tragischen Zwang in Frage stelle und potentiell breche (ebd., 284 ff.).

So einleuchtend Benjamins Unterscheidung von Trauerspiel und Tragödie ist, so wenig berechtigt ist seine rigide Entscheidung, den Geltungsbereich der

Tragödie auf die griechische Antike einzuschränken. Verlässt man den geschichtsphilosophischen Rahmen, in dem im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die dramatischen Gattungen untergebracht sind, so drängt sich vielmehr die Einsicht auf, dass von Tragödie immer dann zu reden sei, wenn ein emanzipatorisches Denken die tragisch-schicksalhaften Handlungszusammenhänge zu durchbrechen versuche. Eben das ist in der Dramentheorie der Aufklärung der Fall. In Deutschland beginnt sie mit Gottscheds *Critischer Dichtkunst* und setzt sich in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* fort. Kurz gesagt, findet bei Gottsched das Trauerspiel vor Entrüsteten statt, bei Lessing vor Mitleidigen. In beiden Fällen induziert es also eine Reaktion, die sich gegen es kehrt.

Zwischen dem barocken und dem in Deutschland von Lessing begründeten bürgerlichen Trauerspiel liegt die Zeit der Wanderbühnen, die der traurigen, fröhlichen oder grotesken Unterhaltung dienen. Historisch setzte Gottscheds Theaterreform hier an: an die Stelle der populären Spektakel traten frühauflärerischer Tugendrigorismus, Disziplinierung der Leidenschaften und moralische Lehrhaftigkeit. Lessings Kritik an Gottsched, die im 17. der *Briefe, die neueste Literatur betreffend* mit einem polemischen Paukenschlag beginnt und in der *Hamburgischen Dramaturgie* fortgeführt wird, hat zum Ziel, die zwei voneinander getrennten Traditionen von Volkstheater und bürgerlichem Theater, zu vereinigen. Vernunft und Gefühl, moralische Besserung und emotionales Hingerissensein, Belehrung und Unterhaltung sollen in seiner Vision des bürgerlichen Theaters, eines Theaters also, in dem die sich ankündigende bürgerliche Gesellschaft zu einer Verständigung über ihre Grundlagen gelangt, zusammengeführt werden.

Mit dem Ziel einer tragischen Vereinigung von Vernunft und Gefühl befindet sich Lessing im Nervenzentrum der philosophischen Diskussionen seiner Zeit. Sie sind vor allem von der Kritik am Rationalismus der Frühaufklärung, etwa der Metaphysik Christian Wolffs, geprägt, welcher der Sinnlichkeit kein philosophisches Eigenrecht zuerkannte. Zustrom erfuhr die Kritik durch den *englischen Sensualismus* (Hume, Shaftesbury und Hutcheson, dessen Werk *A system of moral philosophy* Lessing 1756 übersetzt hat). Die sensualistische Rehabilitierung der Sinnlichkeit war für Lessing vor allem durch den Begriff des »*moral sense*« bedeutsam, das wohl am besten mit »moralischem Gefühl« wiedergegeben

wird. Denn in diesem Begriff steckt die Behauptung, dass ein Fundament der Moral nicht die Vernunft, sondern eine Empfindung sei. Der Synthese von Vernunft und Gefühl, die Lessing in der Theorie des Mitleids für die Tragödie fruchtbar machen sollte, war hier entscheidend vorgearbeitet.

Die Moral legt fest, was gut und böse ist. Das aufklärerische Interesse an ihr richtete sich aber weniger auf den Wert des Einzelnen als auf seine Funktion in der Gesellschaft. Es ist das *soziale Ensemble*, dessen Zusammenhalt von der Moral seiner Mitglieder abhängt. Die Behauptung eines »moral sense« gewinnt dadurch eine subversive Kraft; denn in ihr liegt, *dass die Gesellschaft* – die wahre, authentische, spricht: bürgerliche Gesellschaft – *weniger* durch Herrschaft und Gesetze zusammenhält, sondern durch Gefühle.

Wenn Lessing im *Briefwechsel über das Trauerspiel* im November 1756 an Nicolai schreibt: »Der mitleidigste Mensch ist ... zu allen gesellschaftlichen Tugenden ... der aufgelegteste«, so tritt am Horizont einer Auffassung der Tragödie, die unsere »Fähigkeit, Mitleid zu fühlen« (ebd.) forcieren soll, die Utopie einer herrschaftsfreien Gesellschaft hervor, deren Basis das sympathetische Empfinden ist. Das mag man ideologisch finden (vgl. Szondi 1973). Es bleibt nichtsdestoweniger eine Utopie, die auch im ideologischen Widerspruch zur Realität ihr Recht behauptet. Zehn Jahre später, in der *Hamburgischen Dramaturgie*, wartet Lessing mit einer ernüchterten, realitätsnäheren Fassung der Tragödientheorie auf. An der prinzipiellen Marschlinie, mithilfe des Theaters eine Gesellschaft befördern zu helfen, die »von unten« durchs sympathetische Vermögen ihrer Mitglieder zusammengehalten wird und auf die autoritäre Verordnung so weit als irgend möglich verzichten kann, hält er fest.

Es sind namentlich diese beiden Textkonvolute, der *Briefwechsel* zwischen Lessing, Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn und die *Hamburgische Dramaturgie*, in denen Lessing seine Theorie der Tragödie entwickelt hat. Im Großen und Ganzen ist Lessing Position konsistent; Verschiebungen und Korrekturen zwischen den Textcorpora betreffen nicht den Kern der Sache.

Der Briefwechsel von 1756/57 lässt die drei philosophischen Positionen, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts im Schwange waren, prägnant und randscharf Revue passieren. Nicolai vertritt – nicht immer konsequent, aber doch klar erkennbar – die Position, dass die Tragödie die Erregung der Leiden-

schaften als solche zum Ziel habe; ein moralischer Endzweck könne wohl hinzutreten, aber doch allenfalls als Kollateralnutzen des Kunstwerks, auf dessen sinnliche Vollkommenheit es ankomme. Er befindet sich von allen dreien im schärfsten Gegensatz zu Gottscheds Postulat (1730: 1, II.10), die Tragödie müsse nichts anderes als Illustration eines moralischen Lehrsatzes sein. Für Mendelssohn steht die (stoische) Bemeisterung der Leidenschaften im Vordergrund. Er spricht sich für die heroische Tragödie aus, für die Corneille Muster geliefert habe. Der moralische Nutzen der Tragödie ergebe sich namentlich aus der Bewunderung (Corneilles *admiration*), die man dem großen Einzelnen zolle. Lessing wiederum versucht durch die Konzeption des tragischen Mitleids zwischen den beiden Positionen zu vermitteln. Mendelssohns Sympathie für die stoische Haltung ist ihm fremd: Helden wie Cato schiebt er ins Epos ab, das die ihnen gemäße literarische Gattung sei. Fremd ist ihm aber auch die Erregung der tragischen Leidenschaften um ihrer selbst willen. Das oft zitierte Diktum »Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß« (Hamburgische Dramaturgie, 77. Stück) gilt auch zur Zeit des Briefwechsels; und wie in der *Hamburgischen Dramaturgie* geht Lessing der Frage nach, auf welche *spezifische* Weise es an der Tragödie ist, die moralische Besserung der Zuschauer zu bewirken.

Im Mittelpunkt von Lessings Überlegungen steht dabei die erwähnte These, dass die Tragödie »unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern« soll (Nov. 1756 an Nicolai). »Erweitern«: das heißt, dass wir, indem wir an den tragischen Geschehnissen Anteil nehmen, in die Lage versetzt werden, auch mit den Menschen Mitleid zu empfinden, deren Verhalten uns erst einmal fremd und unnachvollziehbar erscheint. Die Tragödie soll uns idealerweise dazu erziehen, dass uns »nichts Menschliches mehr fremd« ist. Sie kultiviert damit Toleranz und wechselseitiges Verständnis in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft, die nicht mehr durch den Bezug auf eine transzendente Substanz zusammengehalten wird.

Toleranz und Verständnis haben freilich ihre Grenzen. Die Tragödie »soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß« (ebd.). Eben *nur* der Unglückliche. Der »von allem Guten entblößte Bösewicht« (ebd.), Figuren wie Richard III. und Jago gehören von der Bühne ebenso wie aus der Gesellschaft verbannt. Schillers

harsches »Und wers nie gekonnt, der stehle/ Weinend sich aus diesem Bund« (An die Freude, Z. 19f.) wird schon vorweggenommen. Die bürgerliche Gesellschaft erkaufte ihre demokratischen Ansprüche durch einen anthropologischen Normalisierungsfuror, der die moralischen Extreme nivelliert oder von sich ausschließt. Und das Theater arbeitet ihr vor, indem es diejenigen Protagonisten für unzulässig erklärt, die dem Bild des letztlich unschuldig leidenden, »guten« Helden, mit dem der Zuschauer sich identifizieren kann, nicht genügen.

Das Mitleid – Lessing wird es in der *Hamburgischen Dramaturgie* breiter ausführen, in der Sache aber nichts hinzufügen – macht Protagonist und Zuschauer identisch. Darin liegt ein Doppeltes. Auf der einen Seite wird der Zuschauer erhoben, sein Horizont wird erweitert. Auf der anderen Seite bleiben Erfahrungsdimensionen aus der Gleichung ausgeklammert, die den Horizont des durchschnittlichen bürgerlichen Selbstverständnisses grundsätzlich überschreiten: die »großen« Helden, Heilige wie Bösewichter, deren Verhalten dem bourgeoisen Normalsubjekt gänzlich unerklärlich und damit unachvollziehbar dünkt.

Die Lehre von der tragischen Wirkung, die Lessing im Briefwechsel entwickelt, wird in der *Hamburgischen Dramaturgie* an zwei Stellen modifiziert. Zunächst wird der Mitleidsbegriff in eine schwache und eine starke Variante differenziert (76. Stück). Die schwache Variante nennt Lessing »Philanthropie«. Er versteht darunter eine abstrakte Anteilnahme an jeder menschlichen Kreatur, also auch an derjenigen, mit der wir uns nicht wirklich identifizieren können. Die starke Variante, das Mitleid, um das es Lessing eigentlich zu tun ist, liegt dann und nur dann vor, wenn es sich mit der Furcht um uns selbst paart. Lessing greift dafür, wie schon zuvor, auf die Bestimmung dieser Affekte in der aristotelischen *Rhetorik* zurück, die er so paraphrasiert: »Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde« (75. Stück). Die Identifikation ist daher eine doppelte und für die Dauer des Stücks eine zirkuläre: Ich identifiziere mich mit dem Anderen und den Anderen mit mir. Das aber ist, Lessing zufolge, so etwas wie der *Grundvorgang unseres gesellschaftlichen Daseins*. Zu ihm erlangen wir durch die

tragische Erfahrung Zugang. Sie bringt uns affektiv nahe, dass wir keine isolierten, sondern soziale Wesen sind, dass unsere Erfahrungen in Gesellschaft geteilte Erfahrungen sind, deren Ort das fluktuierende Wechselverhältnis zwischen mir und dem Anderen ist.

Gleichzeitig scheint Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* daran interessiert, Selbstverhältnis und Fremdverhältnis in ein balancierteres Verhältnis zu bringen als im Briefwechsel. Die Furcht wird akzentuierter in Szene gesetzt; die tragische Wirkung ist nicht bloß Selbstverlust, sondern die dialektische Beziehung von Selbstverlust und Selbsthabe. Der Typus des Zuschauers, den Lessing hier entwirft, zerfließt nicht sentimentalisch in Rührung, seine existenziellen und, wenn man will, egoistischen Interessen gehen im Theater nicht verloren, sondern werden in gewisser Weise bestätigt.

Die zweite Modifikation der im Briefwechsel vertretenen Position betrifft die Theorie der *Katharsis*. Im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai hatte sich Lessing zu der These verstanden, dass die Leidenschaften, welche durch Mitleid und Furcht gereinigt würden, in etwa denen entsprächen, durch die der tragische Held sein Unglück heraufführt. Er folgt im Prinzip dem Übersetzungsvorschlag des Curtius, dem sich Nicolai in seiner *Abhandlung vom Trauerspielen* angeschlossen hatte, dass die Tragödie »vermittelt des Schreckens und des Mitleidens von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget« (Nicolai, *Abhandlung vom Trauerspielen*, 4f.; Lessing an Nicolai, 2. April 1757) Durchs tragische Mitleid erkennt sich der Zuschauer mit dem Protagonisten identisch; er selbst wäre ebenso in der Lage, im Übermaß der Affekte in ein tragischen Geschehen hineingerissen zu werden. Davor kann ihn die Tragödie bewahren, indem sie solche Prozesse analysiert.

In der *Hamburgischen Dramaturgie* arbeitet Lessing mit einem sehr viel *restriktiveren* Begriff von Katharsis, und beruft sich für diese Einengung zunächst auf den Text des Aristoteles, in dem es heißt, dass »vermittelt des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften (toiou-ton pathematon) bewirkt« werde (Lessings Übersetzung im 77. Stück). Lessing versteht die aristotelische Formulierung so, dass es Mitleid und Furcht selbst, beziehungsweise alle ihnen nahe verwandten Affekte seien, die durch den tragischen Prozess gereinigt werden würden. »Reinigung« bedeutet aber dann, dass sie von ihrem Zuwenig oder

Zuviel auf ein gesundes Mittelmaß zurückgeführt werden sollen. Lessing differenziert das in einer geradezu scholastischen Weise aus. Er arbeitet mit einem Permutationsschema einer *achtfachen* tragischen Wirkung: »Das tragische Mitleid muss nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids« (78. Stück). Diese Aufspaltung der tragischen Wirkung hatte Aristoteles gewiss nicht im Sinn. Und so fragt man sich, *wogegen* dieser abstrakte und pseudo-philologische Verhauf errichtet ist, der an keiner Stelle durch Erfahrungsbeispiele veranschaulicht wird.

Lessing war es offenbar nicht darum zu tun, dass man aus der Tragödie einen konkreten Nutzen zieht und konkrete Verhaltensanweisungen aus ihr ableitet. Diese Ansicht, die im Briefwechsel noch eine gewisse Rolle spielt, wird im Grunde auch von Gottsched und Corneille vertreten, und es spricht einiges dafür, dass Lessing während der Abfassung der *Hamburgischen Dramaturgie* auf diese unbeabsichtigte Komplizenschaft mit Corneille aufmerksam wurde und sich von ihr distanzieren wollte.

Neben dieser polemischen Intention spielt aber noch etwas Anderes eine Rolle. Wenn die Tragödie keine konkreten Verhaltensanweisungen geben soll, dann soll sie offenbar auf einer grundsätzlichen anthropologischen Ebene etwas befördern helfen. Mitleid und Furcht, bzw. das ausgewogene Verhältnis von Selbstverhältnis und Fremdverhältnis sind die Bedingungen der Möglichkeit des bürgerlichen Gemeinwesens, das Lessing im Sinn hat. Indem er durch die Tragödie Mitleid und Furcht durch sich selbst von ihrem Zuviel und Zuwenig befreien lässt, stabilisiert er sie als eine *dauerhafte anthropologische Struktur*. Die Tragödie greift nicht im Besonderen, sondern auf einer transzendentalen Ebene in die Verhältnisse ein, die den Einzelnen mit dem Gemeinwesen verbinden und ihn zum »Bürger« machen.

Dennoch darf man sich Lessings Modell der tragischen Wirkung nicht zu formell vorstellen. Wenn

er im 75. Stück mitteilt, dass »alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem anderen mitgeteilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen« werden müssten, so ist das mit der späteren Katharsislehre wohl so zusammenzubringen, dass es auch die tragischen Leidenschaften sind, die – gefiltert durch den Selbstregulierungsmechanismus von Mitleid und Furcht – im Zuschauer ankommen. Aber von Stück zu Stück verlagert sich Lessings Interesse immer mehr auf die Herstellung der *allgemeinen* Disposition, durch die die Tragödie zu einer gesellschaftlich nützlichen Veranstaltung wird, die ihren Teil dazu beitragen kann, dass aus Leidenschaften »*tugendhafte Fertigkeiten*« werden (78. Stück).

Lessings »Hamburgische Dramaturgie« ist kein festgefügtes philosophisches System, das vom Verfasser bis in die letzten Verästelungen auf Widerspruchsfreiheit überprüft worden wäre. Es handelt sich vielmehr um einen aus tagesaktuellem Anlass hervorgegangenen, unter Zeitdruck entstandenen Systementwurf bürgerlicher Subjektivität. Die Konturen sind klar erkennbar, im Einzelnen lässt er bisweilen an Konsistenz zu wünschen übrig.

An der Konzeption bürgerlicher Subjektivität muss aber jede Kritik des Lessingschen Unternehmens ansetzen. Denn es liegt auf der Hand, dass sie eine ganze Reihe von Phänomenen, die in der Tragödie seit der Antike eine Rolle gespielt haben, ausschließt:

(1) Das ist, wie schon erwähnt, die *Vermeidung anthropologischer Extreme*. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum die Märtyrertragödie Corneilles oder auf der anderen Seite der Skala, Stücke wie Shakespeares *Macbeth* und der euripideische *Orestes* vom Begriff des Tragischen ausgeschlossen sein wollten.

(2) Lessing bekommt das Phänomen des *Geschichtsdramas* nicht in den Blick. Stücke wie die *Orestie*, die *Antigone* oder die Shakespearschen Historien reflektieren auch realhistorische Prozesse von epochaler Bedeutung. Lessing engt demgegenüber den Begriff der Tragödie aufs Familiendrama bürgerlichen Zuschnitts ein – wie es dem Selbstverständnis eines Zeitalters entsprach, das sich zwar als geworden begriff, seine Substanz aber als unverlierbares Ziel der historischen Entwicklung betrachtet.

(3) Schließlich werden aus dem Konzept tragischer Wirkung all diejenigen Komponenten entfernt, die nichts mit emotionaler Identifikation zu tun haben, sondern *analytische Distanz* produzieren.

5.3.3.2 Brecht

Brechts Schriften zum Theater – ein weit verstreutes Corpus größtenteils kürzerer Texte, die von Brecht nur zum geringsten Teil zur Veröffentlichung vorgesehen waren und eher so etwas wie ein permanentes Reflexionsmedium der eigenen Arbeit darstellen – sind wahrscheinlich die wichtigste Theatertheorie des 20. Jahrhunderts. In einem verhältnismäßig engen politischen Kontext entstanden, nämlich der Anwendung der Prinzipien marxistischer Gesellschaftstheorie auf das Theater, hat sie sich doch über diesen dogmatischen Kontext weit hinaus entwickelt. Ohne Brecht wäre das heutige Theater nicht das, was es ist. Die von ihm in gemeinsamer Arbeit mit den Schauspielern entwickelten und theoretisch gelehrten Techniken theatralischer Darstellung gehören heute zum selbstverständlichen Inventar des internationalen Theaters. Die sogenannte »Episierung« des Dramas liegt, wie Szondi (1956, 11–15) bemerkt hat, allen Strömungen des modernen Dramas zugrunde, auch dort, wo es andere Wege gegangen ist als Brecht. Und selbst noch das postdramatische Theater, das mit den europäischen Bühnenkonventionen noch weit entschiedener bricht als die Moderne, ist ebenso wenig ohne Brechts Vorarbeit denkbar, wie seine Verfahrensweisen – wenigstens zum Teil – aus dem Fundus des epischen Theaters stammen (vgl. Lehmann 1999, 41 ff.). Heute gehört das bürgerliche Drama, das Brecht mit solcher Vehemenz bekämpft hat, endgültig der Vergangenheit an. Es wäre wohl auch ohne Brechts Mitwirkung über kurz oder lang dorthin gekommen, aber sicherlich nicht auf einem theoretisch so reflektierten Niveau.

Brechts Theatertheorie spricht von sich selbst wiederholt als von einer »philosophischen« Theatertheorie (Brecht 1967, 15.184, 252). Brecht will, wie der Philosoph in der dialogisierten Dramaturgie *Der Messingkauf*, das Theater von der Philosophie her erneuern; ob das, was dabei herauskommt, noch im landläufigen Sinne als »Kunst« bezeichnet werden könne, ist ihm relativ gleichgültig (16.501, 508). Die philosophische Theaterreform, die Brecht im Sinn hat, ist dabei von einem ganz *bestimmten Philosophieverständnis* geleitet. Einmal meint er damit eine bestimmte Philosophie, nämlich die Marx'sche Gesellschaftstheorie. Und zum anderen versteht er unter Philosophie etwas anderes als der akademische Konsensus. Sein Philosophieverständnis geht von Marx' elfter Feuerbachthese aus: »*Die Philosophen haben die Welt nur verschieden* interpre-

tiert, *es kömmt drauf an, sie zu verändern*« (Marx 1845/1978, 7; vgl. Brecht 1977, 19f.). Das bedeutet für Marx – und eben auch für Brecht, der diese Philosophie auf dem Theater verwirklichen will – dass sie die Welt als eine veränderliche zu interpretieren habe. Es gibt keine »ewigen Ideen«, keine »unveränderliche Natur«; all dies wird von der unaufhörlich in Veränderung befindlichen menschlichen Gesellschaft hervorgebracht. Das gesellschaftliche Wesen des Menschen *ist* seine Natur; und so ändert sich seine Natur mit der Gesellschaft. Indem er darüber aber ein Bewusstsein erlangt, kann er zur Veränderung der Gesellschaft, also zur Veränderung seiner eigenen Natur etwas beitragen. Seine Natur liegt darin, seine Natur zu verändern (Brecht 1967, 15.313)

Brechts Theatertheorie ist damit nicht bloß philosophischer Natur, sondern spezifisch eine philosophische *Tragödientheorie* – eine Tragödientheorie jedoch, die die *Kritik am Tragischen* zum Ziel hat.

Brecht redet seltener als man vielleicht denken würde, über die Tragödie. Er bevorzugt den Ausdruck »Drama« oder einfach »Theater«. Dennoch bildet sie den Hauptgegenstand einer Kritik, die alles Unveränderliche, Schicksalhafte, So-und-nicht-anders-Seinkönnende als illusionär vorführen möchte. Die antike Tragödie, das bürgerliche Theater des 19. Jahrhunderts: sie stellen den Menschen ins Zentrum, das große Individuum, das »seines Schicksals Sterne in der Brust trägt« (Schiller, *Die Piccolomini* II/6; vgl. Brecht 1967, 15.299) und auf seiner vorgezeichneten Bahn ausweglos dem Ende entgegenläuft. Das wäre weiter nicht bedenklich, wenn diese »Ideologie der Tragödie« (15.386) es nicht darauf abgesehen hätte, sich dem Theaterpublikum unwidersprechlich mitzuteilen. Das Mittel, mit dem dies besorgt werden soll, ist die *Einführung*, das bis zur Identifikation reichende Mitgefühl des Zuschauers mit dem oder den tragischen Helden, das ihn überwältigt und unfähig macht, in eine kritische Distanz zum Dargestellten zu treten. Das gesamte traditionelle Theater, vom Stückbau bis zur Inszenierung und den schauspielerischen Spieltechniken, ist darauf abgestellt, Einführung zu erzeugen, das heißt die Kritik am Tragischen als einem unausweichlichen Geschehen zu verhindern. Brecht bezeichnet das als »allgemeinen Rauschgift-handel des bürgerlichen Theaterbetriebes« (15.480); in Analogie zu Marx' Bestimmung der Religion als »das Opium des Volkes« (Marx 1844/57, 378). Die Tragödie ist ihm ein kultisches Residuum in einer über sich selbst nicht

aufgeklärten Gesellschaft. Brechts gesamte Dramaturgie läuft darauf hinaus, diese Aufklärung zu ermöglichen. »Im ganzen handelt es sich um eine Säkularisierung der alten kultischen Institution« (Brecht 1967, 16.657; vgl. 15.383 f.).

Wie Lessings Tragödientheorie ist Brechts Tragödientheorie eine *Wirkungsästhetik*. Das Theater soll eine bestimmte gesellschaftliche Wirkung entfalten: Hier ist es der Aufbau der kommunistischen Gesellschaft. Um diese gesellschaftliche Wirkung zu erzielen, muss die Gesellschaft auf dem Theater als eine veränderliche, also nicht-tragische dargestellt werden. Es mag Unglück geben; der Zuschauer soll aber dazu befähigt werden, das Unglück als eine von mehreren Möglichkeiten, mithin als ein zu verhinderndes wahrzunehmen.

Hinsichtlich der Veränderungen, die Brecht am bürgerlichen Theater vornahm, lassen sich grundsätzlich zwei Ansatzpunkte unterscheiden. Der eine bezieht sich auf die Bauweise des Stücks, die andere auf seine Inszenierung und schauspielerische Darstellung.

Zum ersten: Prinzipiell können dem, was Brecht den gesellschaftlichen »Funktionswechsel« des Theaters genannt hat (Brecht 1967, 15.222 ff.), nur Stücke einer bestimmten Bauart gerecht werden. Solche Stücke müssen es vermeiden, die Handlung als einen durchlaufenden und in seiner Kontinuität zwingenden Prozess zu entwerfen. Sie sind *episodisch*; jedes ihrer Teile ist, nach Döblins Definition (zit. Brecht 1967, 15.263), für sich lebensfähig. Insbesondere haben sie eine teleologische Struktur zu vermeiden, die den Anfang des Dramas mit seinem Ende verklammert und den Eindruck erweckt, es hätte so und nicht anders kommen müssen, da das Ende im Anfang bereits »enthalten« sei. Brechts Verfahren zielt also auf eine systematische Auflockerung der aristotelischen Handlungsstruktur. Überall, so heißt es, soll der Zuschauer »mit dem Urteil dazwischenkommen können« (Brecht 1967, 16.694). Der Einschub von Chören, Szenenüberschriften, Hintergrundinformationen, Songs und Bühnenmusik – nicht als integraler Bestandteil der Handlung, sondern sozusagen als von ihr getrennte Ton- und Bildspur – dient gleichfalls dieser episodischen Zerfällung des Handlungskontinuums. Dass sich jeder Hinweis auf ein transzendentes, die Handlung von oben organisierendes Schicksal verbietet, versteht sich von selbst. An seine Stelle treten die gesellschaftlichen Mächte (die »*Vorgänge hinter den Vorgängen*«: 15.256 ff.), die das Leben des Men-

schen bestimmen, im Prinzip aber von ihm verändert werden können.

All dies widerspricht bis in die philosophischen Grundlagen hinein dem, was Aristoteles von der Tragödie verlangt hat. Brecht nennt deshalb seine Dramatik eine »*nichtaristotelische Dramatik*« (15.240). In einem Kommentar zur aristotelischen *Poetik*, der vermutlich Mitte der 1930er Jahre entstand, hält Brecht prägnant fest: »mit recht hat LESSING die in der POETIK des A. aufgestellten lehrsätze für so unfehlbar gehalten wie die elemente des EUKLID. Die herrschaft beider doktrine erstreckt sich über 2 jahrtausende und für bestimmte funktionen haben die lehrsätze heute noch gültigkeit. Jedoch kann man und muss man ebenso wie eine NICHTEUKLIDISCHE GEOMETRIE heute eine NICHTARISTOTELISCHE DRAMATURGIE aufstellen« (zit. nach Wizisla 1998, 171).

Zum zweiten: Die Inzenierung und die schauspielerische Darstellung auch traditioneller Stücke müssen so angelegt sein, dass sie den anti-aristotelischen Ansatz verstärken und die Einfühlung mit den dargestellten Personen abschwächen. Brecht fasst das Ensemble der dazu erforderlichen Mittel unter dem Stichwort »Episierung« oder »Verfremdung« zusammen. Das Epos berichtet, das Drama stellt dar; jenes gewinnt also seine spezifische Qualität aus der *Differenz* zwischen Darsteller und dargestellter Person; das klassische Drama zeichnet sich demgegenüber dadurch aus, dass es diese Differenz nach Möglichkeit einebnet. Sie wiederzugewinnen, hat zur Voraussetzung, dass der Schauspieler das Drama episch »verfremdet«. Er soll mit der Rolle zugleich seine Distanz zu ihr in Szene setzen. In seiner Darstellung sind immer zwei Personen auf der Bühne anwesend – er selbst und die dargestellte Person. Diese Zerreißung des magischen Bandes, das ihn mit den Protagonisten des Stücks verbindet, soll den Hinzutritt der dritten Person – des Zuschauers nämlich – ermöglichen, durch den die Diskussion über das Verhalten der Protagonisten in Gang gebracht wird. Der Schauspieler soll gegenüber seiner Rolle die Haltung des Sich-Wundernden, Staunenden annehmen – auch dies ein genuin philosophischer Affekt: Platon zufolge ist das Staunen der Ursprung der Philosophie – und er soll dieses Staunen den Zuschauern mitteilen (Brecht 1967, 15.394). Er soll niemals verhehlen, dass er sich in historischer Distanz zum Dargestellten befindet: dass wir die Dinge anders sehen als die Protagonisten. Er soll durch seine Sprechweise und Gestik die Handlung verlangsamten, um dem Zuschauer Zeit zur kritischen Reflexion zu

gönnen (15.134, 402). Alles, was er tut, muss von einem Echoraum möglicher Alternativen umgeben sein (Brecht nennt diesen Echoraum den »Nachschlag« der theatralen Aktion: 15.407 f.). In den Proben sollen die Schauspieler immer wieder die Rollen tauschen, um zu einer anderen Perspektive auf das von ihnen dargestellte Tun zu finden. Sie sollen die Rollenanweisungen mitsprechen, um sich immer wieder darüber klar zu werden, dass das von ihnen vergegenwärtigte Geschehen ein fremdes, *nicht* gegenwärtiges Geschehen ist. Im Konzept des »Lehrstücks«, einem eigenständigen Spieltypus, den Brecht ab 1930 entwickelte, gab es gar keinen Zuschauer mehr. Jeder Zuschauer war Mitspieler. Das Lehrstück ist ein experimentelles Gedankenspiel, an dem der mitspielende Zuschauer aktiv beteiligt ist. Der Zweck dieses Gebrauchstheater für Laien ist ein unmittelbar pädagogischer.

All diese Anweisungen und Vorschläge, in denen der Theaterpraktiker Brecht eine unerschöpfliche Phantasie beweist, sind von ihm auch als Ergänzungen zu den Reformen gedacht, durch die Erwin Piscator (1893–1966) die deutsche Theaterlandschaft eingreifend verändert hat. Auch Piscator ging es um ein episches Theater, das der Erzeugung eines kritisch eingreifenden, die Gesellschaft verändernden Bewusstseins dient. Seine Reformen, von denen Brecht viel übernahm, beschränkten sich aber auf den Apparat und die Theatermaschinerie, die er auf den technisch neuesten Stand brachte und damit auch ihre Funktion entscheidend veränderte. Piscator »elektrifizierte« das Theater, wie es bei Brecht heißt: Er erfand die Drehbühne, das Laufband, arbeitete mit einer Kombination aus mehreren Drehbühnen, setzte die elektrische Beleuchtung systematisch ein, ohne sie zu verstecken, und er benutzte die kinematographische Technik, um statt der Kulisse Projektionen zu zeigen, die das dramatische Geschehen untermalten und über seinen gesellschaftlichen Hintergrund Auskunft geben. Für den Schauspieler hatte er aber weder einen Organ noch ein besonderes Interesse. Eben hier setzten Brechts Überlegungen zu einer Verfremdung der Tragik durch die schauspielerische Darstellung an. Damit machte er nicht zuletzt das epische Theater diesseits der großen Bühnen lebensfähig und verband es mit der Tradition des Laien- und Amateurtheaters. Dass Brechts Theaterformen in der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts insgesamt einen so durchschlagenden Erfolg hatte, verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass er die Verwirklichung der durch Epi-

sierung bewirkten Kritik der Tragödie dem Schauspieler als der unreduzierbaren Elementargestalt des Theater übertrug.

Indes fordert Brechts Theatertheorie, sowenig an ihrer epochalen Bedeutung gezweifelt werden kann, doch an drei Stellen zur Kritik heraus. Die erste betrifft die *Reichweite des Begriffs der Einfühlung*. Anders gesagt, wird nicht klar deutlich, wo genau Brecht seine Gegner jenseits des bürgerlichen Theaters des 19. Jahrhunderts verortet. So erscheint Shakespeare einmal durch die fast experimentierende, nicht-teleologische Bauweise seiner Stücke als ein frühes Vorbild des Brechtschen Unternehmens. An anderer Stelle gehört er durch seine Fokussierung auf das große Individuum dem bürgerlichen Theater an, das Brecht bekämpft. Noch empfindlicher ist von dieser Unentschiedenheit das antike Theater betroffen. Trotz seiner offenkundig epischen Verfahrensweise wie dem Einsatz von Chören, Masken und der zeremoniellen Gemessenheit der Darstellung, trotz des agonalen Rahmens, in dem die griechischen Tragödien aufgeführt wurde und in dem vom Zuschauer über ihre Qualität befunden wurde, nimmt Brecht sie nicht als Bundesgenosse seines eigenen Unternehmens zur Kenntnis. Anstatt zu sehen, dass die griechische Tragödie zu ihrer Zeit ein ähnliches Aufklärungsunternehmen verfolgt hat wie er zu der seinigen, versteigt er sich zu so ablenkenden Formulierungen wie der, dass der Verzicht auf Einfühlung im antiken Theater dazu gedient habe, seinen Kultwert zu steigern (vgl. Brecht 1967, 16.680 f.).

Der zweite Einwand betrifft die *politischen Ziele*, die Brecht mit seiner Theaterreform verfolgte. Die Absicht, dem Theater durch seine formalen Neuerungen ein neues, nämlich proletarisches Publikum, zu erschließen, dürfte – einmal abgesehen von der Frage, ob vom Proletariat als einer Klasse zu reden sei – als gescheitert gelten. Die Rezeptionshaltung des proletarischen Publikums ist, wie es sich in der Moskauer Debatte um den sozialistischen Realismus ankündigte, und wie es auch in der Theaterpraxis der sozialistischen Staaten deutlich geworden ist, weithin bürgerlich geblieben. Umgekehrt sind es eher die dissidenten Bürger gewesen, die sich weitestgehend auf Brechts Neuerungen einlassen konnten. Dementsprechend sind nach dem Ende des Sozialismus Brechts Ideen ohne Widerstand vom bürgerlichen Theater absorbiert worden.

Der dritte Einwand, der an Brechts Kritik des tragischen Dramas zu richten ist, betrifft den *geschichts-*

philosophischen Rahmen, in dem die epische Verfremdung sich bewegt und in der sie allein einen Sinn ergibt. Brecht glaubte an den Fortschritt als universelles historisches Prinzip. Jede historische Epoche stellt gegenüber der vorhergehenden einen Zuwachs der menschlichen Fähigkeit dar, die äußere Natur und seine eigene, innere Natur zu beherrschen, also sein Leben in die Hand zu nehmen. Der Zielpunkt dieses Prozesses ist die kommunistische Gesellschaft. Diese bildet zugleich den virtuellen Standort, von dem aus das Theater Brechts die tragischen Formationen der Vergangenheit sichtet und episch zersetzt. An einer Stelle zitiert er zustimmend den Marxschen Satz, dass die Geschichte des Affen allein vom Menschen, also von dem her, was aus dem Affen geworden sei, geschrieben werden müsse (Brecht 1967, 610). Der Episierung des Dramas liegt also eine selber dramatisch-teleologische Geschichtskonstruktion zugrunde.

Was aber passiert, wenn *dieses* Drama zerbricht, wenn also der historische Standort, von dem aus das tragische Drama kritisiert werden kann, unsicher wird und geschichtsphilosophischer Beliebtheit anheimfällt? *Nemo contra deum nisi deus ipse*, das Schicksal wird durch ein stärkeres Schicksal kritisiert; was aber, wenn das stärkere Schicksal seine Kraft verliert?

Trotz Brechts fulminanter Intervention ist nicht an der Tatsache vorbeizusehen, dass das 20. Jahrhundert, insbesondere seine zweite Hälfte, den Schauplatz einer Wiederkehr des Tragischen darstellt. Dieses Tragische ist nicht mehr metaphysisch fundiert, es steht nicht mehr im Zeichen bürgerlichen Selbstverständnisses. Drei Beispiele mögen dazu dienen, diese These zu illustrieren:

Zunächst ist einfach ein Medienwechsel zu konstatieren. Das Tragische ist weitgehend von der Theaterbühne verschwunden. Es hat aber den Film erobert. Ganze Genres wie der Western oder der Krimi sind entstanden, die der Darstellung unauflöslicher Konflikte dienen. Das ist aber nicht bloß Regression ins bürgerliche Zeitalter, sondern entspricht einer zivilisatorischen Situation, die zu geschichtsphilosophischem Optimismus wenig Anlass gibt.

Das zweite Beispiel ist das Theater Heiner Müllers. Dieses Theater geht von der Erfahrung aus, die Brecht erspart geblieben ist: dass nämlich die Versprechen des Sozialismus sich nicht erfüllen. Die großen menschlichen Konflikte, wie der Kampf der Geschlechter und die Arbeitsteilung zwischen Intellekt und Körper, wurden von der sozialistischen Ge-

sellschaft ebenso wenig gelöst wie von der bürgerlichen, und ihre Lösung erscheint so weit in die Zukunft verlagert, dass hier jeder geschichtsphilosophische Automatismus ausfällt und ein utopisches Bewusstsein an die Stelle tritt. Auch bei Müller gibt es eine Transzendenz des Tragischen. Es erscheint aber ernstzunehmender, härter, anthropologisch unanfechtbarer als bei Brecht. Zu überwinden ist es bis auf weiteres nicht mehr in der Geschichte, sondern allein in der Kunst, dem Sprachrohr der Utopie.

Und schließlich, drittens, das Theater Samuel Becketts. Becketts Stücke stellen dar, wie es dem Menschen ergeht, der jeder transzendentalen und metaphysischen Orientierung verlustig gegangen ist. Was davon bleibt, ist aber nicht die vernügte Regression in die tierische Existenz, sondern das schiere Unglück, den Schlägen eines unverständlichen Schicksals ausgeliefert zu sein. Man mag das dann nicht mehr tragisch nennen, sondern grotesk. Das Groteske ist: Schicksal minus Sinn, ohne letzte Gründe, die das Leiden legitimieren. Das Groteske figuriert eine transzendenzlose Tragik: »In der grotesken Welt gibt es kein absolutum, das man für sein Scheitern verantwortlich machen könnte, auf keinerlei absolutum läßt sich die Verantwortung für das verlorene Spiel abwälzen. Das Absolute ist mit keinen letzten Gründen begabt. Es ist lediglich stärker. Das Absolute ist absurd« (Kott 1980, 138). Der nachmetaphysische und geschichtsphilosophisch deprimierte Mensch des späten 20. und des 21. Jahrhunderts ist keinem Schicksal mehr ausgeliefert, aus dem er eine, wenn auch verquere Tröstung seines Unglücks ziehen kann. Eine philosophische Theorie der Tragödie, die dieser aktuellen Situation Rechnung trägt, ist noch zu schreiben.

Literatur

Werke

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt a. M. 1966.
- Aristoteles: Poetik. Übers. und erl. von A. Schmitt. Berlin 2008.
- Aristoteles: Poetik. Griech./Deutsch. Hg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften I. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1980, 203–430.
- Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater?. In: Gesammelte Schriften II/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 519–539.

- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent, in: *Gesammelte Schriften II/2*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 683–701.
- Bernays, Jacob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie [1857]. Hildesheim u. a. 1970.
- Brecht, Bertolt: *Schriften über Theater*. Berlin (Ost) 1977.
- Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater 1–3*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 15–17. Frankfurt a. M. 1967.
- Cancik, Hubert: *Nietzsches Antike*. Vorlesung. Stuttgart/Weimar 1995.
- Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwidierungen*. Hg. von A. Buchenau. Leipzig 1915.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Theorie-Werkausgabe*. Hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970. Bd. 2: *Jenaer Schriften 1802–1807*; Bd. 3: *Phänomenologie des Geistes*; Bd 6: *Wissenschaft der Logik II*; Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. [Zitiert wird nach Bandangabe und Seitenzahl].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik II*. In: *Theorie-Werkausgabe*. Hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970.
- Heidegger, Martin: *Aristoteles, Metaphysik IX, 1–3*. Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft. Freiburger Vorlesung Sommersemester 1931. In: ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 33. Frankfurt a. M. ²1990.
- Heidegger, Martin: *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen 1962.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen ¹⁵1984.
- Heidegger, Martin: Was ist Metaphysik?, in: ders.: *Wegmarken*, Frankfurt a. M. ²1978, 301–310; 361–379.
- Heidegger, Martin: Vom Wesen und Begriff der *physis*. Aristoteles, Physik B, I. In: ders.: *Wegmarken*. Frankfurt a. M. ²1978, 237–300.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Jochen Schmidt. Bd. II. Frankfurt a. M. 1994.
- Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns. Hg. von R. Petsch, Leipzig 1910.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart 1981
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Frankfurt a. M. 1985.
- Marx, Karl: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: ders./ Engels, Friedrich: *Werke*. Bd. 1, Berlin (Ost) 1974, 378–391.
- Nicolai, Friedrich: *Abhandlung vom Trauerspiele (1757)*. In: Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai (1910), 1–42.
- Sartre, Jean-Paul: *Ist der Existenzialismus ein Humanismus?* Zürich 1947.
- Sartre, Jean-Paul: *Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote*. A propos de »Choix des Élus«. In: ders.: *Situations I*. Paris 1947, 76–91.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts*. Versuch eine phänomenologischen Ontologie (1943). Reinbek bei Hamburg 1962.
- Sartre, Jean-Paul: *Mythos und Realität des Theater*. *Schriften zu Theater und Film 1931–1970*. Reinbek bei Hamburg 1979.

- Sartre, Jean-Paul: *Die Fliegen*. In: *Dramen I*. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Sartre, Jean-Paul: *Saint Genet, Kōmōdiant und Märtyrer*. Reinbek bei Hamburg 1982.
- Sartre, Jean-Paul: *Fragen der Methode [1960]*. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Stuttgart 1856
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, Stuttgart 1859.
- Schiller, Friedrich: *Werke und Briefe*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *Werke*. Hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 1 und 2. Zürich 1988. [= WWV].
- Seneca, Lucius Annaeus: *De providentia/Über die Vorsehung*. In: ders.: *Philosophische Schriften*. Bd. 1. Übers. von Manfred Rosenbach. Darmstadt 1999.
- Seneca, Lucius Annaeus: *Oedipus*. Lat./Deutsch. Hg. und übers. von Konrad Heldmann. Stuttgart 1992.

Forschungsliteratur

- Abel, Günter: *Stoizismus und frühe Neuzeit*. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik. Berlin 1978.
- Alewyn, Richard: *Das große Welttheater*. In: ders./Sälzle, Karl: *Das große Welttheater*. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. Hamburg 1959.
- Almásy, Nikolaus: *Lessings »Hamburgische Dramaturgie«*. In: *Weimarer Beiträge* 3/4 (1957/58).
- Angehrn, Hans: *Der Bösewicht in Lessings Theorie und dichterischer Praxis*. Diss. Zürich 1968.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: *Episches Theater*. In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994.
- Belfiore, Elizabeth S.: *Tragic Pleasures*. Princeton 1992.
- Bennholdt-Thomsen, Anke: *Dissonanzen in der späten Naturauffassung Hölderlins*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 30 (1996/97), 15–42.
- Berghahn, Klaus L.: »Das Pathetischerhabene«. *Schillers Dramentheorie*. In: Grimm, Reinhold (Hg.): *Deutsche Dramentheorien I*. Wiesbaden ³1980, 197–221.
- Bertrand, Pierre: *Le sens du tragique dans la dialectique hégélienne*. In: *Revue de Métaphysique et de Morale* 47 (1960), 2, 165–186.
- Birkenhauer, Theresia: *Legende und Dichtung*. *Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*. Berlin 1996 (242 ff.).
- Blumenberg, Hans: *Nachahmung der Natur*. In: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart 1981.
- Blumenberg, Hans: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*. Frankfurt a. M. 1984.
- Borchmeyer, Dieter: *Corneille, Lessing und das Problem der Auslegung der Aristotelischen Poetik*. In: *DVjs* 51 (1977), 422–435.
- Böschenstein, Bernhard: *Das neuzeitliche Ich in Hölderlins »Tod des Empedokles«*. In: Fülleborn, Ulrich u. a. (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*. Zur Dialektik der Moderne. München 1987, 219–229.

- Braden, Gordon: Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition. London 1985.
- Bradley, Andrew Cecil: Hegel's Theory of Tragedy. In: ders.: Oxford Lectures on Poetry. London 1909, 69–95.
- Bremer, Dieter: Hegel und Aischylos. In: Hegel-Studien, Beiheft 27 (1986), 225–244.
- Bremer, Dieter: »Versöhnung ist mitten im Streit«. Hölderlins Entdeckung Heraklits. In: Hölderlin-Jahrbuch 30 (1996/97), 173–200.
- Brodsky, Claudia: Lessing and the drama of theory of tragedy. In: Modern Language Notes 98 (1983), 426 ff.
- Clivio, Josef: Lessing und das Problem der Tragödie. Horgen/Zürich 1928.
- Daunicht, Richard: Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin 1965.
- De Man, Paul: Kant and Schiller. In: ders.: Aesthetic Ideology. Minnesota/London 1997, 129–162.
- Dreßler, Thomas: Dramaturgie der Menschheit – Lessing. Stuttgart u. a. 1996.
- Dupont-Roc, Roselyne/Lallot, Jean: Aristote. La Poétique. Paris 1980.
- Düsing, Klaus: Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel. In: Jamme, Christoph/Pöggeler, Otto (Hg.): Jenseits des Idealismus. Bonn 1988, 55–82.
- Düsing, Wolfgang: Schillers Idee des Erhabenen. Köln 1967.
- Else, Gerald: Aristotle's Poetics. The Argument. Leiden 1957.
- Ette, Wolfram: Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal. Zur ›Poetik‹ des Aristoteles. Berlin 2003.
- Fackenheim, Emil L.: Schellings philosophy of literary arts. In: The Philosophical Quarterly (St. Andrews) 4 (1954), 310–326.
- Fan, Changyang: Sittlichkeit und Tragik. Zu Hegels Antigone-Deutung. Bonn 1998.
- Feger, Hans: Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – die Entscheidung. In: Feger, Hans (Hg.): Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Heidelberg 2006, 249–286.
- Feger, Hans: Erhaben ist das Tragische. Kant – Schiller – Schelling. In: Hermand, Jost (Hg.): Positive Dialektik. Berlin u. a. 2007, 49–79.
- Figal, Günter: Martin Heidegger – Phänomenologie der Freiheit. Frankfurt a. M. 1991.
- Flashar, Hellmut: Aristoteles und Brecht. In: Poetica 6 (1974), 17–37.
- Flashar, Hellmut: Die »Poetik« des Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Poetica 16 (1984), 1–23.
- Flashar, Hellmut: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Dichtung in der griechischen Poetik. In: Luserke 1991, 289–325.
- Forschner, Maximilian: Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System. Darmstadt 1995.
- Frank, Manfred: Eine Einführung in Schellings Philosophie. Frankfurt a. M. 1985.
- Frank, Manfred/Kurz, Gerhard (Hg.): Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen. Frankfurt a. M. 1975.
- Friedrich, Hugo: Lessings Kritik und Mißverständnis der französischen Klassik. In: Zeitschrift für deutsche Bildung 7 (1931), H. 12, 601–611.
- Friedrich, J.: »Der Ticktackmann im Gehäuse des Gestells«. Zu Martin Heideggers »Frage nach der Technik«. Magisterarbeit TU Chemnitz 2005, unveröffentlicht.
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Darmstadt 1992.
- Garbe, Burckhard: Die Komposition der aristotelischen ›Poetik‹ und der Begriff der ›Katharsis‹. In: Luserke 1991, 402–422.
- Gisi, Martin: Der Begriff Spiel im Denken J.-P. Sartres. Königstein 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Unterhaltungen mit Goethe. Hg. von Ernst Grumach, Weimar 1956.
- Golden, Leon: Aristotle on Tragic and Comic Mimesis. Atlanta 1992.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (Leipzig 1730). In: ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1982, 12–196.
- Grimm, Reinhold: Vom Novum Organon zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung. In: Jäggi, Willy/Oesch, Hans (Hg.): Das Ärgernis Brecht. Stuttgart 1961, 45–70.
- Grimm, Reinhold (Hg.): Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Frankfurt a. M. 1971.
- Guthke, Karl: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1972.
- Halliwell, Stephen: Aristotle, Poetics. Cambridge, Mass./London 1995.
- Hecht, Werner: Sieben Studien über Brecht. Frankfurt a. M. 1972.
- Henrich, Dieter: Hegel und Hölderlin. In: ders.: Hegel im Kontext. Frankfurt a. M. 1971, 9–140.
- Heuer, Fritz/Keller, Werner (Hg.): Schillers ›Wallenstein‹. Darmstadt 1977.
- Hinderer, Walter: Der Mensch in der Geschichte. Ein Versuch über Schillers ›Wallenstein‹. Königstein 1980.
- Hucke, Patrizia: Der Prozess entgegengesetzter Wechselwirkungen in Hölderlins ›Grund zum Empedokles‹. Würzburg 2006.
- Hühn, Helmut: Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken. Stuttgart/Weimar 1997 (117 ff.).
- Husain, Martha: Ontology and the Art of Tragedy. An Approach to Aristotle's Poetics. Albany 2002.
- Iber, Christian: Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip. Berlin/New York 1994, 52–68.
- Jähmig, Dieter: Schelling. Die Kunst in der Philosophie, 2 Bde. Pfullingen 1966–1969.
- Janz, Rolf-Peter: Die ästhetische Bewältigung des Schreckens. Zur Schillers Theorie des Erhabenen. In: Eggert, Hartmut u. a. (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart 1990, 151–160.
- Jeanson, Francis: Das Thema der Freiheit in Sartres dramatischem Werk. In: Antares 2 (1954), H. 7, 67 ff.
- Jolivet, Régis: Le problème de la mort chez Heidegger et Jean-Paul Sartre. Paris 1950.
- Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie. Tübingen 1980.
- Knopf, Jan: Verfremdung. In: Hecht, Werner (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt a. M. 1986, 93–141.
- Kociszky, Éva: Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk. Würzburg 1997.

- Kohut, Karl: Jean-Paul Sartre, »Les Mouches«. In: Pabst, Walter (Hg.): Das moderne französische Drama. Berlin 1971.
- Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin. Frankfurt a. M. 1941.
- Kommerell, Max: Hölderlins Empedokles-Dichtungen. In: Kelletat, Alfred (Hg.): Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1961.
- Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt a. M. 1984.
- König, Traugott (Hg.): Sartre. Ein Kongreß. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Korfmacher, Wolfgang: Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Schopenhauers. Pfaffenweiler 1992.
- Kott, Jan: Shakespeare heute. München 1980.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart/Weimar 1993.
- Krauss, Henning: Die Praxis der »littérature engagée« im Werk Jean-Paul Sartres. Heidelberg 1970.
- Kreuzer, Johann: Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten »Das untergehende Vaterland ...« und »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ...«. Königsstein/Ts. 1985.
- Krueger, Steven: On the aesthetic and non-aesthetic forms of the sublime in Schopenhauer's theory of tragedy. In: Schopenhauer-Jahrbuch 81 (2000), 45–58.
- Kurz, Gerhard: Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie bei Hölderlin. In: Text und Kontext 5 (1977), H. 2, 15–35.
- Lampont, Francis John: Lessing and the Drama. Oxford 1981.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M. 1999.
- Golden, Leon: The Clarification Theory of Katharsis. In: Luserke 1991, 352–385.
- Luserke, Mathias: Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a. 1991.
- Marcuse, Herbert: Existentialismus. Bemerkungen zu J.-P. Sartres »L'être et le néant«. In: ders.: Kultur und Gesellschaft II. Frankfurt a. M. 1965 (49 ff.).
- Martinez, Thomas: Lessing und Aristoteles? Versuch einer Grenzbestimmung in Lessings Interpretation des aristotelischen Tragödiensatzes. In: Zeuch, Ulrike (Hg.): Lessings Grenzen. Wiesbaden 2005, 81–100.
- Martino, Alberto: Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Tübingen 1972.
- Mayer, Hans: Lessing und Aristoteles. In: Schwarz, Egon (Hg.): Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur. Göttingen 1967, 61–76.
- Menke, Christoph: Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel. Frankfurt a. M. 1996.
- Michelsen, Paul: Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai. In: DVjs, 40 (1966), 548–566.
- Mittenzwei, Werner: Katharsis. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2001, 245–272.
- Mögel, Ernst: Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie. Stuttgart u. a. 1994.
- Nussbaum, Martha: The Fragility of Goodness. New York 1986.
- Otto, Maria: Reue und Freiheit. Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama. Freiburg/München 1961.
- Otto, Uwe: Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie. Frankfurt a. M./Bern 1976.
- Pöggeler, Otto: Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes. Freiburg 1993.
- Pohlentz, Max: Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung. Göttingen 1992.
- Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte 1755–1886. München 2005 (200 ff.).
- Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauer Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt a. M. 1982.
- Profitlich, Ulrich (Hg.): Tragödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Ranke, Wolfgang: Dichtung unter den Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im »Wallenstein«. Würzburg 1990.
- Riedel, Wolfgang: Einleitung. Weltweisheit als Menschenlehre. Das philosophische Profil von Schillers Lehrer Abel. In: ders. (Hg.): Jacob Friedrich Abel: Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Würzburg 1995.
- Robertson, John George: Lessing's Dramatic Theory. Cambridge 1965.
- Roloff, Volker: Existentielle Psychoanalyse als *theatrum mundi*. Zur Theatertheorie Sartres. In: König 1988, 93–106.
- Rorty, Amelie Oksenberg (Hg.): Essays on Aristotle's Poetics. Princeton 1992.
- Sartre, Jean-Paul u. a.: Discussion autour des »Mouches«. In: Verger 1 (1948), H. 5, 109 ff.
- Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Luserke 1991, 326–351.
- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.
- Schmidt, Jochen: Kommentar. In: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke Bd. II, a. a. O., 923–1510.
- Schmitt, Arbogast: Einleitung. In: Aristoteles: Poetik. Übers. und erl. von A. S. Berlin 2008, 45–192.
- Schmitt, Arbogast: Teleologie und Geschichte bei Aristoteles. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. (Poetik und Hermeneutik 16). München 1996, 528–563.
- Schulte, Michael: Die »Tragödie im Sittlichen«. Zur Dramentheorie Hegels. München 1992.
- Schwinge, Ernst-Richard: Aristoteles über Struktur und Sujet der Tragödie. In: Rheinisches Museum 138 (1996), 111–126.
- Seeba, Hinrich C.: Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen. Tübingen 1973.

- Seidensticker, Bernd: Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. München/Leipzig 2005.
- Sobotka, Milan: Die Wandlungen in der Kunstphilosophie Schellings. In: Philosophie und Kunst. Kultur und Ästhetik im Denken der Weimarer Klassik. Weimar 1987, 93 ff.
- Söring, Jürgen: Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt. Frankfurt a. M. 1973.
- Spanneut, M.: Permanence du stoïcisme. Gembloux 1978.
- Spielring, Volker: Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt a. M. 1994.
- Steiner, Georg: Die Antigonen. München 1990.
- Steinweg, Reiner: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart 1972.
- Streller, Justus: Zur Freiheit verurteilt. Ein Grundriß der Philosophie Jean-Paul Sartres. Hamburg 1952.
- Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1973.
- Szondi, Peter: Schelling. In: ders.: Versuch über das Tragische. Schriften I. Frankfurt a. M. 1978, 157–161.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. In: ders.: Schriften I. Frankfurt a. M. 1978, 11–148.
- Szondi, Peter: Versuch über das Tragische. In: ders.: Schriften I. Frankfurt a. M. 1978, 151–261.
- Theunissen, Michael: Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart. Berlin ²1977.
- Theunissen, Michael: Die Zeitvergessenheit der Metaphysik. Zum Streit um Parmenides, Fr. 8.5–6a. In: ders.: Negative Theologie der Zeit. Frankfurt a. M. 1991, 89–130.
- Tilliette, Xavier: Schelling als Philosoph der Kunst. In: Philosophisches Jahrbuch 83 (1973), 30–41.
- Turk, Horst: Wirkungsästhetik: Aristoteles, Lessing, Schiller, Brecht. Theorie und Praxis einer politischen Hermeneutik. In: ders. (Hg.): Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung. München 1976.
- Verstraeten, Pierre: Violence et éthique. Paris 1972.
- Voigts, Manfred: Brechts Theaterkonzeption. Entstehung und Entfaltung bis 1931. München 1977.
- Völker, Hannah: Hölderlins Dramenfragmente ›Der Tod des Empedokles‹ und ihr Bezug zu Antike und Romantik. Hamburg 2002.
- Weber, Peter: Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Berlin ²1976.
- Weisstein, Ulrich: Brecht und das Musiktheater. Die epische Oper als Ausdruck des europäischen Avantgardismus. In: Schöne, Albrecht (Hg.): Kontroversen, alte und neue: Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses, Bd. 9. Tübingen 1986, 72–85.
- Windelband, Wilhelm: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Tübingen 1910 (§§ 14 ff.).
- Wizisla, Erdmut (Hg.): »... und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«. 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben. Berlin 1998.
- Zelle, Carsten: »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« und »Über die tragische Kunst«. In: Luserke-Jaqui, Mathias (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2005, 364–382.