

Wolfram Ette

Kritik der Tragödie

Über dramatische Entschleunigung

© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2011

Einleitung

I

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

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

Freilich bleibt diese Formel abstrakt, solange wir uns nicht über das verständigt haben, was als Subjekt und Objekt der Kritik gleichermaßen benannt wird. Was ist eine, was ist »die« Tragödie? Ich möchte zunächst einige Überlegungen anstellen, die vom alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes ausgehen. Auf die Notwendigkeit, damit anzufangen, führt nicht allein die unüberblickbare Fülle theoretischer und philologischer, philosophischer und künstlerischer Verlautbarungen zur Tragödie. Es ist auch der spezifische Charakter dieser Verlautbarungen. Mehr als jede andere literarische Gattung – warum, wird später zu begründen sein – erscheint die Tragödie (bzw. »das Tragische«) als Projektionsfläche gesellschaftlicher Selbstverständigungsversuche. Was seit dem Beginn der Neuzeit an theoretischen Erwägungen zur Tragödie formuliert worden ist, ist zunächst einmal als kulturelle Selbstbeschreibung von Interesse; an zweiter Stelle erst kann in den Blick kommen, ob und wieweit sie ihrem Gegenstand angemessen sind.

Dass die folgende Untersuchung von diesem erkenntnikritischen Vorbehalt ausgenommen sein wird, ist vorab wenig wahrscheinlich. Am Anfang der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis steht, wie immer verborgen, das Bedürfnis nach Selbstbeschreibung. Dieses Bedürfnis sucht sich seinen Gegenstand. Das aber liegt

diesseits des wissenschaftlichen Verfahrens. Gleichzeitig sind ihm die historischen Zeichen seiner Epoche aufgeprägt. Heißt das, dass die geisteswissenschaftliche Erkenntnis der individuellen und historischen Willkür überantwortet ist? Die einzige Chance, sie zu mildern, liegt in der Reflexion des Bedürfnisses und jenes »Geists der Zeit«, der sich in ihm bekundet.

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

II

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

Dieser Befund wird auf den ersten Blick überraschen. Wenn ein Familienvater auf der Autobahn verunglückt und seine Angehörigen mittellos zurücklässt, so ist das, wenn es die Boulevardpresse hernach als Tragödie ausschreit, sicherlich ein Unglück. Aber Schicksal und eigenes Verschulden scheinen dem Ereignis denkbar fremd gegenüberzustehen. Es wäre geschmacklos, im Angesicht des Unglücks davon zu reden. Allein die nähere Besinnung lehrt, dass jene Vorstellungen doch der Unterschleif sind, der auch in einem solchen Fall die Rede vom Tragischen begleitet und von der Zeitungsschlagzeile nicht bewusst, aber planvoll mitproduziert wird. Da ist zunächst das Motiv der Autofahrt. Jedes Jahr fallen Tausende von Menschen dem Autoverkehr zum Opfer. Er ist nicht die wichtigste, aber eine der am besten sichtbaren Schicksalsmächte der Gesellschaft des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts. Diese Schicksalsmacht ist von Menschen produziert, auch wenn ihre Auswirkungen von ihnen nicht beherrscht werden. In dem Moment, in dem man ein Auto besteigt, begibt man sich willentlich und wissentlich in den Bereich dieser Macht. Der verunglückte Autofahrer aus unserem Beispiel ist schuldig, nicht weil er eine juristisch belangbare Tat begangen hat, sondern weil er in ein System einwilligte, das ihn potentiell zum Opfer oder Täter machte. Es verurteilt ihn zur Schuld wie das Orakel Ödipus, dessen erste Schuld darin bestand, an das Orakel zu glauben und sich damit der Macht, gegen die er antrat, im Vorhinein zu unterwerfen. Eintretend in einen objektiven Schuldzusammenhang, ist er unschuldig schuldig.

In der Schlagzeile vom tragischen Autounfall überlebt darüber hinaus noch ein zweites Motiv: mythisch, irrational und unausrottbar. Es ist die vage Unterstellung, dass es das Glück des Familienvaters selbst gewesen sein könnte, durch das er das Schicksal gegen sich heraufbeschworen habe. Die Massenpresse spielt auf der Klaviatur des Unbewussten – dem verdankt sie ihre hohen Auflagen – und ins aufrichtige Erschrecken über das plötzliche Unglück mischt sich die Häme, die dem anderen sein

Glück nicht gönnt und sachte andeutet, dass es der logische Ursprung seines Unglücks gewesen sein könnte. Das Schicksal erscheint in diesem Lichte als die Hegelsche Nemesis, die abschleift, was übersteht und jedes Zuviel eines Einzelnen, so kärglich es auch ausfallen mag, ahndet.

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

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

Der Hinweis auf den kollektiven Charakter dieser Prozesse will dabei Mehreres besagen. Zum einen bezeichnet die Schicksalsmacht, mag sie nun religiös (zum Beispiel das Orakelwesen im ›König Ödipus‹), konventionell (zum Beispiel die »honneur« in den Stücken Corneilles) oder materiell (der Autoverkehr in unserem Beispiel) kodifiziert sein, einen gesellschaftlichen Zusammenhang. Sie existiert durch und, wenn man so will, für die menschlichen Kollektive. Darin liegt zum anderen, dass das den Einzelnen treffende Verhängnis exemplarischer Natur ist. Weil sich in ihm ein gesellschaftliches Allgemeines bekundet, kann es jeden anderen treffen. Es ist die spezifisch tragische, durch Aristoteles kanonisch gewordene Gefühlsmischung aus Mitleid und Furcht, die die kollektive Verbindlichkeit des Einzelfalls indiziert; die Affekte sind der Motor solcher Verallgemeinerung.

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

Wie lässt sich nun in dieses Gefüge der doppelte Sinn des Genitivs eintragen, resultierend in der Idee einer Selbstkritik des Tragischen? Als Kritik am Tragischen zielt die Formel darauf, die Macht eines Schicksals zu brechen oder zu relativieren, in das die Menschen durch ihr eigenes Handeln irgendwie schuldhaft verstrickt sind. Gleichzeitig gehört es zum Wesen der tragischen Form, dass diese Kritik nicht abstrakt geführt wird, sondern allein aus der Darstellung des Tragischen selbst erhellt. Das heißt, es gibt keine Kritik am Tragischen ohne die Kritik, die im Tragischen selbst laut wird. *Diese* Kritik richtet sich gegen den gesellschaftlichen Schein der Freiheit. Historisch haben Tragödien Konjunktur in Zeiten einer raschen gesellschaftlichen Emanzipation von überlieferten Wertvorstellungen; sie dokumentieren Umbrüche und epochale Transformationsprozesse. In dieser Situation erinnern sie kritisch an die alten und neuen Zwänge, denen das Handeln sich unterworfen findet.

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

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

III

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

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

Für die Erkenntnis der Natur mag das noch angehen; für die der Tragödie ist es ein Desaster. Aristoteles schiebt alles in ihr beiseite, was aufs Ringen um eine geschichtliche, nicht-teleologische Prozessform hindeutet. Stattdessen wird sie unweigerlich in den Prozess der *physis* zurückgeführt. Sie soll demonstrieren, wie sich menschliche Zwecke, die auf etwas anderes zielen als die Selbstverwirklichung des *eidos*, sich zum Mittel eben dieser Selbstverwirklichung verkehren. Sie soll darüber belehren, dass die Emanzipation von den Ursprüngen und ihrer naturwüchsigen Verfügung über den Verlauf nur ein Schein ist. Die Handlung hat den Sinn, diesen Schein in die Wahrheit einer Prozessform aufzulösen, nach der am Anfang schon feststand, was am Ende herauskommen wird. Die philosophische Dignität der Tragödie wird erkaufte mit der Preisgabe der Geschichte an die Natur. Die *physis* als Kreislauf reproduktiver Selbstwertung setzt sich in Handlungsabläufen durch, die sie faktisch oder versuchsweise durchbrechen.

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

Als Theorie der Tragödie ist die ›Poetik‹ des Aristoteles unhaltbar. Wie ist dann ihr Fortwirken zu erklären? Von einem solchen Fortwirken wird dabei nicht bloß in dem Falle die Rede sein, dass man sich ausdrücklich auf Aristoteles beruft, sondern auch schon dann, wenn überhaupt ein geschlossenes Prozessmodell zur Erklärung des Sinns der Tragödie herangezogen wird. Am gängigsten ist dabei der Titel des Schicksals oder der göttlichen Vorsehung. Wenn diese Vorstellungen angezogen werden, um eine Tragödie zu interpretieren, spielt sozusagen immer ein Aristotelismus *avant la lettre* hinein. Das geschlossene Prozessmodell des Philosophen, unveränderlich wie der Kreislauf der Natur, stellt nichts anderes dar als das per Ontologisierung unkritisch gewordene Schicksal. Dieses Schicksal hat es nicht mehr nötig, sich auf so unsichere und wankelmütige Kantonisten wie die griechischen Götter zu stützen, weil es nunmehr der anonymen Natur der Dinge, dem *logos* oder dem Sein selbst überantwortet wird. Eric Robertson Dodds hat in einer schönen Untersuchung über den ›König Ödipus‹ dargelegt, wie unausrottbar die Vorstellung ist, die die Tragödie als Schicksalsprozess auffasst, dem sich demütig zu unterwerfen sie ihr Publikum lehren wolle. Auch in der Wissenschaft ist dies der Regelfall – was nicht ausschließt, dass wir im Verlauf dieser Untersuchung immer wieder auf Ausnahmen von dieser Regel stoßen werden.

IV

Es ist also nach der psychischen und gesellschaftlichen Disposition zu fragen, die eine solche Lesart der Tragödie begünstigt. Was die erste, die psychische Disposition anbelangt, gehen in sie vorderhand drei Motive ein. Das erste ist der ›Zauber des Teleologischen‹. Trotz der mächtigen und zum Teil wohlfundierten Angriffe, die das naturwissenschaftliche Denken der Neuzeit auf das teleologische Denken geführt hat, hält dieses im praktischen Alltagsverstand weitgehend unangefochten die Stellung. *Zwecktätigkeit ist vielleicht die am meisten dominante Kategorie des bewußten*

menschlichen Geistes, heißt es bei Nikolai Hartmann. Sie hat sich bisher gegen die Anmutungen der mechanischen Kausalität recht erfolgreich zur Wehr gesetzt. Verfolgen lässt sich dies am Schicksal des Darwinismus, dessen rein und ausschließlich auf Mutation und Selektion beruhende Entwicklungstheorie immer wieder von teleologischem Gedankengut unterhöhlt wurde. Was aber der theoretischen Biologie billig ist, ist dem Alltagsverstand nur zu recht.

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

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

Das heißt: Das Sinnferne ergibt Sinn. Im Falle der Tragödie ist die anthropomorphe Sinnstruktur, die hinter der Rede vom Schicksal steht, sozusagen die Belohnung für den Tod des Heros. Der Tod ist nicht einfach ein Unglück, das sich gegebenenfalls hätte vermeiden lassen, sondern wird zum notwendigen Opfer an einen höheren Sinn verklärt, der sich eben im Opfer manifestiert. Man entlastet sich namens der Tragödie von der Verantwortung, über die Chancen, die gegebene Wirklichkeit zu verändern, auch nur nachzudenken, indem man sie als das Notwendige behauptet und die dirigierende Instanz hinter dieser Notwendigkeit einem Anthropomorphismus unterstellt. Metaphysisch erlangt der Mensch sein Recht wieder, das er in der wirklichen Welt verschleudert hatte. Der teleologische Anthropomorphismus, dessen Wurzeln sicherlich ins animistische Zeitalter der *Allmacht der Gedanken* zurückreichen, verheißt die Meisterung des Leidens durch einen Sinn, der nach dem Bild menschlicher Zweckmäßigkeit geformt ist. Dieser Reiz wirkt bis heute. Erkauft wird das durch eine ursprungsmythische Rückbildung der Metaphysik. Transzendenz regrediert auf das, was sie bei Platon nicht ohne weiteres ist: auf eine mythische Ursprungsmacht.

V

Die Deutung der Tragödie als Schicksalsprozess resultiert also aus einem – in diesem Sinne – metaphysischen Bedürfnis. Hinzu tritt aber noch ein Zweites; etwas, das sich weit schwerer greifen lässt. Es ist nicht bloß so, dass das teleologische Sinnbedürfnis *volens nolens* aktiviert werden würde, um mit dem vorfallenden Unglück irgendwie fertig zu werden. Tragödien, so sagten wir, bringen kollektive Selbstzerstörungsprozesse zur Darstellung. In diese Prozesse ist das Tribschicksal jedes Einzelnen verflochten. Gezeigt werden keine ›reinen‹ Helden, die mit mythischen Ungeheuern kämpfen, von denen sie schließlich überwältigt werden. Dies ist Gegenstand der Sage, nicht der Tragödie. Tragische »Selbstzerstörung« heißt vielmehr, dass der Heros in die mythischen Mächte verstrickt ist, gegen die er kämpft. Das heißt: er ist dem auch verfallen, wogegen er kämpft. Die Auseinandersetzung geht durch ihn hindurch; er kämpft mit sich selbst. Weil sie das Individuum zum Schauplatz eines Widerspruchs macht, ist die Tragödie seit ihren Anfängen ›psychologisch‹. Ödipus zum Beispiel

pendelt zwischen aufklärerischer Orakelkritik und einer weit ins Irrationale sich beugenden Orakelfurcht unkontrolliert hin und her; und zwischen Schuldbewusstsein und Unschuldsbewusstsein waltet in ihm ein Widerspruch.

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

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

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

VI

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

Nietzsche hat vermutlich den bis heute originellsten Beitrag geliefert, in dem sich das Fortwirken der Aristotelischen Tragödientheorie dokumentiert. Aber wie diese wird Nietzsches Schrift ihrem Gegenstand nicht gerecht. Sie unterschlägt den im Werk des Aischylos so deutlich erkennbaren geschichtlichen Sinn, sieht von Einzelanalysen ab – das ungeheuer diverse Material verflüchtigt sich ihr zu einem einzigen, quasi rituell wiederholten Ablauf – und missdeutet so gründlich wie nur möglich die Funktion des Chores. Um so bedeutsamer ist sie aber als Darstellung eines

gesellschaftlichen Bedürfnisses, das nach dem Tragischen verlangt, um darin seine eigene Ohnmacht verklärt wiederzufinden. Die *Sucht nach Sog* – Heinrichs Formel für jenes Bedürfnis – ist ein *Derivat des Fortschrittsglaubens*; sie stellt sich ein, wenn man in der Gewissheit lebt, an den »Verhältnissen«, in die man hineingestellt ist und die in einen hineingestellt sind, nichts ändern zu können. Über diese Gewissheit betrügt man sich im Rausch der Selbstauflösung: Es geht ja gar nicht anders; ich *muss* das Auto benutzen – oder glaube wenigstens, es zu müssen. Wenn dem aber schon so ist, dann geb ich wenigstens ordentlich Gas. Und so mag es zu dem ›tragischen‹ Autounfall kommen, von dem eingangs die Rede war.

VII

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

VIII

»Omne animal post coitum triste«. Diese Trauer gleicht der, welche das Trauerspiel erregt. Das Trauerspiel, so definiert Benjamin, ist ein Spiel, das vor Traurigen stattfindet. Warum sind sie traurig? Weil sie wissen, dass sich nichts ändern wird, dass die Kreatur verfallen, der Schuldzusammenhang unlösbar geworden ist. Alle Kategorien von Trauerspiel und Tragödie, die Benjamin herausarbeitet und im Fall der Tragödie strikt der Antike, im Fall des Trauerspiels dem Barock zugeordnet wissen will, lassen sich daraufhin ordnen, dass in der Tragödie das Schicksal kritisiert wird, im Trauerspiel dagegen hingenommen werden muss. Schuld, so heißt es bei Benjamin, bezieht sich in der antiken Tragödie immer auf ein Handeln, im barocken Trauerspiel dagegen auf ein Sein: die nicht abzutragende Grundschuld der Erbsünde.

Auch wenn sich Benjamins Untersuchung im Wesentlichen aufs deutsche Barock beschränkt, ist das geschichtsphilosophische Paradigma des Trauerspiels nicht auf

diese Epoche einzugrenzen. Ingeheim formuliert der ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ eine Dramaturgie der Neuzeit. Es versucht die Bedingungen zu formulieren, unter denen in der Neuzeit Tragödien auf der Bühne verhandelt werden. An Nietzsche und seinen epigonalen Vor- und Nachläufern, an all jenen also, die als Kern der Tragödie nicht die Selbstkritik des Tragischen, sondern einen unabwendbaren und schon um dessentwillen zu bejahenden Schicksalsprozess annehmen, bewährt sich Benjamins Unterscheidung aufs beste: Weithin erscheint die Tragödie heute als Trauerspiel – dem ungelehrten Publikum ebenso wie einem Teil der etablierten Wissenschaft.

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

Diese konstruktive Voraussetzung des Trauerspielbuchs ist nicht zu retten und man muss sie fallen lassen, wenn man sich nicht um den wichtigsten Ertrag von Benjamins Werk bringen will: um die materiale Kategorienlehre insbesondere des Trauerspiels. Der Unterschied von Trauerspiel und Tragödie ist triftig, aber er kann in ein und derselben Epoche vorfallen. Das liegt daran, dass sein Fundament nicht ideenhafter, sondern gesellschaftlicher Natur ist. Allein daraus ergibt sich die Stellung des kollektiven Bewusstseins (und Unbewussten) zum Schicksal, die über die Existenz und die Rezeption von Trauerspiel und Tragödie entscheidet. Ob Tragödien geschrieben werden und ob die geschriebenen auch so aufgefasst werden, hängt nicht von epochalen Überschriften, sondern von dem Grad ab, in dem Emanzipation in einer Gesellschaft möglich ist und die Gesellschaft sich dieses Potentials auch bewusst ist. Unter dieser Voraussetzung wird der Blick für historische Differenzierungen frei, die Benjamins geschichtsphilosophischer Fundamentalismus ausblenden muss: das Theater Senecas, genuines Trauerspiel in der – allerdings römischen – Antike, das die paradoxe Einheit von Selbstbehauptung und Selbstvernichtung angesichts einer totalitär überwältigenden Realität lehrt; das Theater Shakespeares, das mitten in eine der großen Emanzipationsepochen der europäischen Geschichte fällt und in sich zwischen »Historien« und »Tragödien« unterscheidet, was dem Gegensatz von Trauerspiel und Tragödie zumindest nahekommt; das Theater der französischen Klassik, das sich nicht umstandslos unter die eine oder die andere Rubrik subsumieren lässt; die teils vor, teil nach der Abfassung des Trauerspielbuchs hervorbrechenden Tendenzen, die auf eine authentische Erneuerung der Tragödie in der Moderne hindeuten.

IX

Der widerwillige Kronzeuge dieser Tendenzen ist Bertolt Brecht. Brechts Versuch, eine *antimetaphysische, dialektische, nicht-aristotelische Dramatik* zu schaffen, stellt sich

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

X

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

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

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

Anschein gerade verhindern könne, ist das Geheimnis der Hölderlinschen Zäsur, die sich damit als systematischer Gegenbegriff zur Aristotelischen *metabasis* erweist.

Zweitens beharrt Hölderlin in den ›Anmerkungen zum Ödipus‹ in einer fast befremdlichen Weise auf einer Schuld des Ödipus. Diese bestehe darin, dass er ein politisches Problem zu einem religiösen Problem mache, und dass er damit sein persönliches Schicksal vermenge. Das heißt: Die Tragödie hätte nicht stattgefunden, wenn Ödipus sich nicht »existenziell«, sondern rein als »Funktionär« verhalten hätte. Sie gründet darin, dass das Verhältnis von Privatsphäre und Öffentlichkeit nicht geklärt ist. Das delphische Orakel als die – anscheinend – dirigierende Instanz hinter dem Geschehen wird von der Hölderlinschen Rekonstruktion komplett ausgespart. Er blendet mithin die transzendente Instanz, die den Ausgang der Tragödie nach Art eines Zweckes teleologisch entrollt, zugunsten des Einzelnen ab, von dessen Entscheidung es abhängt, wie die Tragödie ausgeht.

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

vergißt sich der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen lässt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr folgen muss, hiermit im Folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann. So stehet Hämon in der ›Antigone‹. So Ödipus selbst in der Mitte der Tragödie von Ödipus.

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

XI

Hölderlin bricht mit der Vorstellung der einen, ganzen und abgeschlossenen Handlung, die mit Notwendigkeit abrollt. Damit schwimmt er gegen den idealistischen Hauptstrom. Von Schellings teilweise an Schiller anknüpfender Behauptung, dass sich die Freiheit in der Tragödie in der bewussten Anerkennung des Unabänderlichen bewähre, ist hier nicht zu reden. Sie ist eine Neuauflage des stoischen Freiheitsbegriffs und gehört sozusagen typologisch in die Sphäre des Trauerspiels. Man mag sie als

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

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

XII

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

Tragödien als kritische Darstellung von Selbstzerstörungsprozessen, in die wir als Handelnde und als Akteure komplizenhaft verwickelt sind –: In den Beschreibungen dieser Prozesse klangen immer wieder Vokabeln wie »Bewegung«, »Mitgerissenwerden«, »Sog« und andere an, die eine bestimmte Zeiterfahrung ausdrücken. Es ist die einer *Beschleunigung* des Geschehens. Weithin koinzidiert der Sog der Selbstzerstörung, in den die tragischen Akteure eintreten, mit einer solchen Akzelerationserfahrung – nicht in allen Fällen, aber in vielen. *Le destin ... est*

simplement la forme accélérée du temps, heißt es bei Giraudoux, einem weiteren wichtigen Stichwortgeber dieser Arbeit. Hölderlin spricht vom *reißenden Wechsel der Vorstellungen*, dem *reißenden Zeitgeist* der Tragödie. Brecht moniert an den mit seiner Methode unvertrauten Schauspielern, dass sie durch ein ›tolles‹ Tempo mitreißen wollen:

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

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

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

XIII

Die Gattung der Oper erhellt prägnant, was aus den vorstehenden Überlegungen logisch resultiert. Findet »das Tragische« im Modus einer beschleunigten Zeiterfahrung statt, so die Kritik des Tragischen in dem einer Verlangsamung des Geschehens. Jeder kennt die klassischen, die Grenzen zur Karikatur streifenden Opernszenen: die zehnminütige Todesarie, singender Einspruch gegen das Sterbenmüssen; das Liebesduett im Angesicht des gezückten Mordschwertes. Sie führen vor Augen, was die Tragödie mit ihren Mitteln betreibt. Die Selbstkritik des Tragischen geht aus dem Ineinander und der Gegeneinandersetzung von Beschleunigung und Verlangsamung hervor. Verlangsamung heißt dabei immer, dass dem Geschehen Zeit abgetrotzt wird, um zur Besinnung zu gelangen. Besinnung meint dabei, dass die widerstreitenden Gefühle zum Ausdruck gelangen können, die immer vorhanden sind, wenn man sich in objektiven Schuldverhältnissen, also im Widerspruch von Schuld und Unschuld bewegt. Verlangsamung schafft im besten Falle den Empfindungs- und Diskussionsraum für eine autonome Entscheidung; im schlechteren markiert sie immerhin den Anspruch: Sie hätte unter anderen Umständen, zum Beispiel, wenn man sich noch mehr Zeit genommen hätte, stattfinden können.

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

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

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

XIV

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

Dieselben Erfindungen und Methoden ..., welche die beschleunigte Auskostung von Weltmöglichkeiten erlauben und damit die Gesamtsumme der in einem Leben verwirklichten Optionen ansteigen lassen, vermehren auch die Zahl und Vielfalt der verwirklichbaren Optionen, und zwar auf exponentielle Weise, sodass der Ausschöpfungsg rad – das Verhältnis von realisierten zu realisierbaren Weltmöglichkeiten – beständig abnimmt, während die Beschleunigungsspirale unablässig vorangetrieben wird.

Die Suche nach technischen Beschleunigungsmöglichkeiten ... stellt eine rationale Antwortstrategie auf das Problem sich verknappender Zeitressourcen dar: auf dem Weg des Beschleunigungszirkels führt sie jedoch zu einer nicht intendierten Verschärfung ebenjenes Problems und treibt so

den Akzelerationsprozess unaufhörlich voran. Damit aber ist soziale Beschleunigung in der Moderne zu einem sich selbst antreibenden Prozess geworden.

Ökonomisch lässt sich das so ausdrücken, dass immer dann, wenn das durch den technischen Fortschritt bewirkte Wachstum der Gesellschaft die durch ihn eingesparte Zeit übersteigt, Beschleunigung zur vordringlichen gesellschaftlichen Erfahrung wird.

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

XV

Wahrscheinlich ist das Beschleunigungssyndrom nicht das einzige Indiz, das dafür spricht, von der Neuzeit – und zwar insbesondere von der Moderne seit 1880 – als einer tragischen Situation zu sprechen. Seine *theatrale* Konstruktion ist aber unverzichtbar, wenn man denjenigen Aspekt der Moderne hervorheben will, der von den Beschleunigungstheoretikern wie -kritikern gleichermaßen unterschätzt wird: dass nämlich in der Beschleunigung nicht bloß die Verheißung eines besseren Lebens steckt, sondern die Verheißung der Zerstörung; dass Zerstörung ein verheißungsvolles Triebziel sein kann und dass diejenigen, die sich in die tragischen Akzelerationsprozesse einklinken, das in irgendeiner Form auch wissen. Sowohl bei Rosa als auch bei Fritz Reheis, dem Vordenker der Entschleunigungsbewegung, sieht es so aus, dass die Subjekte gewissermaßen unschuldig, gegen ihren eigenen Willen davon überrascht werden, dass ihnen die Verdichtung ihrer Lebensinhalte zum Gegenteil ausschlägt. Sie sind die hilflosen Opfer der Verhältnisse. Ihnen wird mitgespielt. Besonders Reheis' Buch ist von der etwas pathetisch vorgetragenen Überzeugung getragen, dass es nur der Einsicht in diese Verhältnisse bedürfte, um sie zu ändern.

Genau an dieser Stelle macht sich in den Künsten (in unserem Fall: der Tragödie) ein Erkenntnisvorsprung geltend, der von der wissenschaftlichen Gesellschaftstheorie nur schwer eingeholt werden kann. Denn sie analysieren weniger ›die Verhältnisse‹ als das in die objektiven Selbstzerstörungsprozesse verstrickte Bedürfnis. Viele kennen den Rausch der Geschwindigkeit, der sich nicht darin erfüllt, möglichst viel zu tun, sondern an einen Punkt zu gelangen, an dem die einzelnen Handlungen

verschwimmen und dem Gefühl eines reinen fluktuierenden Bewegtseins Platz machen. Man kann es beim Ansehen von Videoclips empfinden, bei Computerspielen, auf der Technoparty und bei dem zu Recht so genannten Surfen im Internet. Aber es treibt auch den Schüler an, der Amok läuft und mit der Pistole seines Vaters ein Blutbad anrichtet. Es geht nicht um Inhalte, sondern darum, Inhalte zu vernichten; einschließlich sich selbst als dem Gefäß aller Inhalte. Es ist dieses Bedürfnis, das mehr oder weniger kritisch in den Künsten zum Ausdruck gelangt, und eine Soziologie der Beschleunigung wäre gut beraten, wenn sie sie als Bündnispartner anerkennen würde. Dies wäre um so wichtiger, weil die einzige Hoffnung, der den kleinen und großen Katastrophen zueilenden Bewegung zu entkommen, darin besteht, die eigene triebdynamische Teilnahme daran zu thematisieren.

XVI

Zur Lösung dieser Aufgabe möchte ich etwas beitragen, indem ich an überlieferten Tragödien gegen den historisch bedingten Augenschein das Moment der Selbstkritik verstärke. Denen, die reden, wird nochmals das Wort erteilt. Die Interpretation verzögert den dramatischen Verlauf ein zweites Mal. Bevor wir aber in die Einzelinterpretationen eintreten, erscheint es mir sinnvoll, wenigstens exemplarisch auf einige Tendenzen in den darstellenden Künsten der Gegenwart aufmerksam zu machen, aus denen sich Aufschlüsse über den aktuellen Stand einer ›Kritik der Tragödie‹ entnehmen lassen.

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

Die zweite Vorannahme engt die Betrachtungsweise unzulässig auf das Theater ein. Selbst im gewöhnlichsten Sinn des Wortes ist die Tragödie höchst lebendig – im *Film*. Der Film ist im zwanzigsten Jahrhundert zur technischen Speerspitze der Kunst geworden; das, was zuvor das Theater war. Seine Möglichkeiten insbesondere im Umgang mit Raum und Zeit disponierten ihn zu einer – dem Theater gegenüber – umfassenderen Darstellung gesellschaftlich induzierter Handlungsabläufe. Der Film kommt den »pluraler«, komplexer gewordenen Handlungsverkettungen entgegen; die »Familienverhältnisse«, in denen sich das klassische Drama weithin bewegt, kann er mit Leichtigkeit überspringen. So verwundert es nicht, dass ein Großteil des tragischen Darstellungspotentials von ihm aufgesogen wurde: im Western, im Kriegsfilm, im Serienkrimi, im Horror- und Splatterfilm. Viele Filme dieser Art könnten von der Handlungsführung her als Tragödien durchgehen. Nicht unbedingt als gute. Aber was wissen wir schon von der dramatischen Tagesproduktion im Athen des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, im London der Elisabethanischen Zeit? Eine Menge

dürfte darunter zu finden gewesen sein, dass mit ebensoviel Recht vergessen wurde wie die tragische Massenware unserer Zeit irgendwann vergessen sein wird. Aber es mangelt nicht an zeitgenössischen Gegenbeispielen: ›Clockwork Orange‹ von Kubrick, Melvilles Filme, die »Vengeance-Trilogie« des koreanischen Regisseurs Park oder auch ein Spätwestern wie Clint Eastwoods ›Erbarmungslos‹. Das sind Tragödien reinsten Wassers, die sich von den tradierten bloß darin unterscheiden, dass ihr *mythos* auf dem Theater nicht zur Geltung käme. Tragödien im Vollsinn sind sie aber auch deswegen, weil sie im Wechsel von Verzögerung und Beschleunigung – es sind eher langsame Filme – über eine hohe analytische Qualität verfügen. Sie demonstrieren die Vernichtungsangstlust in ihrer Genese, ihrer Zusammensetzung und ihrer fatalen Wirkung. Sie zeigen den Rausch von Zerstörung und Selbstzerstörung und indem sie das tun, machen sie nüchtern. Darin unterscheiden sie sich grundsätzlich von Filmen wie etwa Wolfgang Petersens ›Troy‹, der ganz auf die kritiklose Darstellung des zerstörerischen Beschleunigungsrausches setzt: Verdichtung der Handlung auf ein paar Monate – vor Troja liegt die griechische Armee gerade einmal fünfzehn Tage –, Videoclip-Ästhetik im Schlachtgewimmel, die rasende Verknäulung von Körpern, die real und filmisch in ihrer Einzelteile zerlegt und zu einem kollektiven Gesamtkörper vereinigt werden, sind die Mittel dieses Films, der vom Tragischen schmarotzt wie ein schlechtes Schicksalsdrama.

XVII

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

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

XVIII

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

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

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

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

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