

schaubühne am lehniner platz

Die Tragödie der Kontingenz

Ein modernes Mißverständnis

von Bernd Stegemann

Fünf Anmerkungen zum *Tragischen* anlässlich der Beschäftigung mit der Tragödie heute:

I. Die tragische Weltsicht

»Tragik war fast gleichbedeutend mit Faschismus«, so erinnert sich Heiner Müller¹ an einen listigen Gemeinplatz von Benno Besson. Diese aufklärerische Pose gegen die schwarze Seite der Aufklärung, gegen das *mythische*, gegen den *dunklen Schimmer* der von den tragischen Dingen selber ausgeht, diese Ablehnung weltanschaulicher Art wendet sich ironisch gegen die tragische Affirmation des Leids. Ein tragisches Weltgefühls, mit dem das Opfer des Einzelnen für die Sache gerechtfertigt wird, mußte abgelehnt werden.

Auf der anderen Seite steht eine Weltsicht, die jede Notwendigkeit in Relativität aufgelöst und von daher den Boden für tragische Konflikte entzogen sieht. Sie schwankt einerseits zwischen einer gewissen sehnsüchtigen Erinnerung an die Zeiten, als noch tragische Konflikte möglich waren, als der Klassenstandpunkt oder die Parteizugehörigkeit für einen handfesten Streit mit revolutionärem Anspruch gut wahr. Und führt andererseits zur resignierten Einsicht, daß die beste aller Welten wohl angebrochen zu sein scheint, wenn zu jedem Konflikt ein Ausschuß mit Mediator und Supervisor gebildet werden kann, der Ergebnisse erhandelt, die aufgrund ihrer Komplexität sich jedem fundamentalen Streit entziehen. Wer hier Position beziehen will, muß sich lange einarbeiten, und wer sich lange beschäftigt, der ist auch mit der anderen Seite hinreichend vertraut, um daran gehindert zu sein, sie kategorisch abzulehnen.

Zwischen diesen vier Haltungen zum *Tragischen* in der Welt gilt es zu unterscheiden: 1. das Tragische als Begründung für die Notwendigkeit menschlichen Leids und 2. die Ablehnung dieser Begründung als bewußtseinsvernebelnde Ideologie. 3. ist der tragische Konflikt endlich durch Kontingenz zersetzt und 4. das wehmütige Bedauern dieser Abschaffung des Tragischen². In dieser Quadratur muß die Tragödie - als

¹ Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht, Köln 1992, S. 205

² Die dann durchaus auch von Kritikern an der das Leid affirmierenden Sicht des Tragischen kommen kann wie z. B. Heiner Müller in der zitierten Autobiographie.



Ursprungskunstwerk des *Tragischen* und daher als Maßstab des in der Welt formulierbaren tragischen Potentials - heute ihren Platz und ihre Form suchen.

Als ein Versuch, den Platz der Tragödie heute bestimmen zu können, soll eine Unterscheidung getroffen werden zwischen den vier Haltungen der tragischen Weltsicht einerseits und der Frage nach der dramatischen Wirkung in der Tragödie andererseits.

II. Die Tragödie im Sittlichen

Die weitreichendste Deutung des tragischen Konflikts unternimmt Hegel in seiner Analyse der »Antigone«. Tragisch ist für ihn das Aufeinandertreffen zweier gleichermaßen berechtigter sittlicher Zwecke. Die Komplexität dieser Behauptung entfaltet Hegel anhand der »Tragödie im Sittlichen«³, die er in Sophokles' »Antigone« idealtypisch dargestellt sieht. Antigone hat den Tod zweier Brüder zu beklagen, die sich im Kampf um die Herrschaft über die Stadt Theben gegenseitig getötet haben. Der eine Bruder, der aktuelle Herrscher der Stadt, soll nach dem Gebot des Kreon bestattet werden, der andere, der Angreifer auf den Thron, soll unbestattet den Tieren ein Mahl sein. Antigone widersetzt sich diesem Gebot, da sie einem anderen sittlichen Auftrag folgt. Ihr gelten beide Brüder gleichviel. Sie setzt damit das Familienrecht über die Staatsraison, das göttliche Gebot über das menschliche. Zugleich beginnt mit dieser Position in der Hegelschen Betrachtung die »Tragödie im Sittlichen«. Antigone stellt sich durch diese Tat nicht nur gegen das menschliche Gebot Kreons, sie stellt sich selbst gegen den Absolutheitsanspruch des göttlichen Gesetzes, indem sie es in einen menschlichen Konflikt verwandelt. Durch ihr Beharren im Konflikt wird die Position des von ihr vertretenen göttlichen Gesetzes zu einer von zwei Positionen, die jede für sich gleichberechtigte Ansprüche vertreten. Diese Gleichberechtigung ist aber beiden Seiten unbewußt. Antigone glaubt ein blindes Werkzeug im göttlichen Auftrag zu sein. Sie kann in dieser Funktion nicht verstehen, daß durch ihre Tat, das göttliche Gesetz in eine dramatische Situation verstrickt wird. Diese dramatische Situation ist für Hegel das Ursprungsereignis der Tragödie. Antigone vollzieht ein an sich geltendes Gebot. Für sie ist die Welt im Vollzug des Gebots noch sittlich perfekt. Daraus folgt für sie, daß es keinen Dissens über ihre Tat geben kann. Nun tritt ihr Kreon in genau diesem Punkt mit seinem neuen, dem Zusammenhalt der Gemeinschaft verpflichteten Gesetz entgegen. Er weiß um die menschengemachte Bedingtheit seines Gebots, entgegnet aber Antigones göttlicher Legitimation mit gleicher Unbedingtheit. D.h. Kreon vergöttlicht sein menschengemachtes Gesetz, während Antigone das ihre, göttliche, der menschlichen

³ G. W. F. Hegel »Phänomenologie des Geistes« Frankfurt / M. 1971 und Christoph Menke »Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel« Frankfurt / M. 1996. Michael Schulte »Die Tragödie im Sittlichen. Zur Dramentheorie Hegels« München 1992



Bedingtheit aussetzt. Damit kreuzen sich beide Ansprüche und sind füreinander tragisch: Kreons Verblendung liegt in seiner Behauptung, ein menschliches Gesetz könne absolut gelten, und Antigones Verblendung liegt darin, ein Mensch könne einem göttlichen Gesetz unbedingte Geltung verschaffen.⁴

Für Hegel ist dieses die »Tragödie im Sittlichen«. Durch diesen tragischen Konflikt zerfällt eine zuvor einheitliche, sittlich perfekte Welt in sich gegenseitig relativierende Werte. Die Darstellung dieses Konflikts in der Tragödie produziert im Zuschauer die tragische Erkenntnis über die Bedingtheit allen menschlichen Tuns. Die dialektische Bewegung ist auf zwei Figuren aufgeteilt, die beide ihre Position nicht als Teil einer Dialektik, sondern als absolute und damit hybride Position begreifen. Die Darstellung des dramatischen Konflikts ermöglicht dem Betrachter die Erkenntnis, das „Sittliche“ hinfort nicht mehr als ein an und für sich geltendes Gesetz zu begreifen, sondern als dialektische Aufhebung opponierender Haltungen. Damit ist die »Sittliche Gemeinschaft« als Einheit zersprengt, und sittliche Gebote müssen durch Konflikte neu erkämpft werden.

III. Die Tragödie der Kontingenz

Die dialektische Bedingtheit allen menschlichen Tuns hat sich in der Moderne als fortschrittsbeschleunigender Gedanke großer Beliebtheit erfreut. Mit Luhmann könnte man sagen, daß Kontingenz der Eigenwert der Moderne⁵ geworden ist. Dieser immer noch etwas sperrige Ausdruck, der aus der Logik entliehen ist, meint zuerst einmal den gleichzeitigen Ausschluß von Notwendigkeit und Unmöglichkeit. Oder anders ausgedrückt: etwas kann sein, es muß aber nicht sein.

Worin besteht nun der Sinn dieses Gedankens für die Beobachtung der Gegenwart? Luhmanns umfangreiches Theoriegebäude der Systemtheorie beginnt mit der verblüffenden Feststellung, »daß es Systeme gibt«⁶. Damit setzt er die erste Leitdifferenz, die für den Fortgang bindende Kraft hat. Mit der Aussage *es gibt Systeme* ist eine Unterscheidung in Systeme und ihre Umwelt getroffen. Ein System ist ein geschlossener Zusammenhang, der seine eigene Abschließung als Grenze zu einer durch diese Grenze entstehenden „Umwelt“ konstruiert. Innerhalb des so gewonnenen Systems können nun Entwicklungen stattfinden, die sich von der ausgeschlossenen Umwelt ablösen. Zugleich kommuniziert jedes System nur über seine ihm eigenen Differenzen mit seiner Umwelt. Das Rechtssystem beobachtet seine Umwelt unter der Differenz Recht / Unrecht und

⁴ Diese stiftende Kraft ist in der europäischen Kultur nur wenigen Religionsgründern vorbehalten gewesen. Alle anderen Neuerer wurden meistens als Terroristen verfolgt oder nach vernichtenden Kriegen zu Verbrechen gegen die Menschlichkeit erklärt.

⁵ Niklas Luhmann: Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft. In ders.: Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992

⁶ Niklas Luhmann: Soziale Systeme, Frankfurt / M. 1984. S. 30



Umwelt ist nur das, was sich unter dieser Differenz beobachten läßt. Eine Intimkommunikation ist juristisch quasi unsichtbar solange, wie sie keine rechtlichen Verstöße erzeugt.

Jedes System produziert also eine Leitdifferenz, mit deren Hilfe es sich selbst und seine Umwelt beobachtbar macht. Diese Leitdifferenz ist dann sein blinde Fleck. Es handelt sich um eine vergleichbare Blindheit wie bei Antigone, die nicht sehen kann, daß sie in der Unterscheidung zwischen göttlichem und menschlichem Gesetz selbst diese Unterscheidung getroffen hat und damit die absolute Gültigkeit des Göttlichen durch ihr menschliches Maß mindert. Im Rechtssystem handelt es sich eindeutig um die Unterscheidung Recht / Unrecht die selbst nicht wieder beobachtet werden darf. Vor Gericht ist es ebenso unmöglich zu behaupten, daß Recht zu sprechen an sich ein unrecht sei, noch hat das Gericht die Befugnis, seine Rechtssprechung als an sich rechtmäßig darzustellen.⁷ Der erst Fall, die Leugnung des Gerichts als möglicher Ort der Rechtssprechung, ist für den Rechtsstaat eine virulente Bedrohung, die von Luhmann als *tragic choice* bezeichnet wird: „ob Recht oder Unrecht - es ist auf alle Fälle Unrecht, so zu entscheiden“. Diese Haltung und ihre anschließende Diskussion ist in der Geschichte der Bundesrepublik vor allem in den Prozessen der RAF virulent gewesen. Die Selbststilisierung der Terroristen als bürgerkriegsführende Partei, die einer Siegerjustiz ausgeliefert ist, deren Urteil schon vor Prozeßbeginn aus politischen Gründen gefallen ist, bestimmte den Konflikt. Diese Beschreibung des juristischen Verfahrens unter der politischen Leitdifferenz Freund / Feind mußte vom Gericht abgelehnt werden, als ein von diesem Gericht nicht verhandelbarer Konflikt. Tragisch ist diese Situation aus demselben Grund wie Antigones Konflikt mit Kreon. Beide Seiten können oder wollen den blinden Fleck des anderen nicht anerkennen, und beide Seiten wollen oder können ihren eigenen blinden Fleck nicht zum Beobachtungsgegenstand für den anderen machen. Daß gerade »Antigone« bis heute immer wieder als RAF Geschichte inszeniert wird, ist also kein Zufall. Je nach politischer Couleure wird der brutale Zugriff des Staates auf eine fundamentale Dissidenz oder die fanatische Verblendung einer Einzelnen im Kampf gegen die sich selbstverteidigende Gemeinschaft inszeniert.⁸

Ist also die Funktionsweise der Systeme ähnlich tragisch wie Antigones Tat? Ihr Ursprung wohnt nahe an der dezisionistischen Kraft, die Welt behauptet in der Setzung als »dieses und nicht das«. Doch schon im nächsten Schritt treten die Systeme in die

⁷ siehe hierzu ausführlich Niklas Luhmann: Das Recht der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1993. S. 209 ff.

⁸ Hans-Thies Lehmann: Erschütterte Ordnung. Das Modell Antigone. In ders.: Das politische Schreiben, Berlin 2002 fügt eine weitere Konfliktmöglichkeit hinzu. In seiner Deutung vertritt Antigone die Haltung des uneindeutigen, fragenden Weltverständnisses. Als solches stellt sie eine fundamentale Bedrohung dar für das alles verstehenmeinende der Kreonschen Staatsordnung. Das politische an „Antigone“ ist somit die Erschütterung des Wissens, die »Entgründung, die es unmöglich macht, dem politischen Tun und seiner Gewalt Wahrheit zuzuschreiben.« S. 33



Phase ihrer Selbstbeobachtung ein. Diese Reflexivität erzeugt eine Selbstkontingenzsetzung des eben noch »eigentlich« gemeinten. Alles was gilt, weiß, unter welchen Prämissen es gilt und daß es eben auch nicht gelten könnte. Diese Reflexionsleistung führt dann zu einer Beschleunigung der Entwicklung aller Systeme. Ihre Selbstbeobachtung macht ihre Ursprungsblindheit denkbar, und ihre Fremdbeobachtung durch die anderen Systeme macht den blinden Fleck zum Thema. Der permanente Latenzverdacht wird zum Kennzeichen moderner Gesellschaften. Gerade die Suche nach Notwendigem wird jetzt als Bemühung beobachtet, die selbst ihre eigenen Ergebnisse immer gleich in Kontingentes verwandelt. Luhmann spricht hier vom „Midas-Gold“ der Moderne. Jedes Körnchen metaphysischen Sinns verwandelt sich in einen weiteren Wissensbaustein über die *Seele des Menschen*, das *Funktionieren seines Gehirns* oder die *wahren Ziele des Überbaus*, der da heißen kann *Das Kapital*, *Die Gesellschaft/Das Schweinesystem* oder *Der Mensch*. »Was ist der Fall?« und »Was steckt dahinter?«⁹ wird die beliebteste Frage aller Talkshows und aller Wissenschaft. Hier wird ein unendliches Begehren befriedigt, da keine der Vermutungen befriedigend d.h. letztgültig beantwortbar ist. Jede Aussage weckt den Argwohn zu einer weiteren Vermutung, und jeder Latenzverdacht setzt ein weiteres Stück unbefragter Realität kontingent. Die Beziehungsdramen des 20. Jahrhunderts schöpfen aus dieser Quelle unendliche Facetten von Intimkommunikation: »Was meinst Du eigentlich, wenn Du sagst: Du liebst mich?«¹⁰ Und die Gegenfrage ist nicht ungefährlicher: »Was soll eigentlich diese Frage?«

Nun könnte man den Verdacht hegen, daß mit der generellen Kontingenzsetzung der Teufel mit dem Beelzebub ausgetrieben wurde. An die Stelle des unversöhnlichen Widerstreits tritt nun das unendliche Nachfragen. Und was im ersten Falle eine *tragical choice* war, hat sich nun in eine schlechte Unendlichkeit der Ungewissheiten verwandelt. Durch die Einführung des Gedankens der Kontingenz versucht die Moderne dem Tragischen seine Unbedingtheit zu nehmen. Ist einmal denkbar geworden, daß jeder Meinung eine Entscheidung zugrunde liegt, dann wird diese Entscheidung als willentlich Getroffene zum Objekt der Beobachtung. Die Aussage *Hier stehe ich und kann nicht anders*. wird unmittelbar auf ihre Implikationen befragt. Humorvoll: *Wenn das Stehen das Problem ist, sollte man es vielleicht mit hinsetzen probieren*. Systemtheoretisch: *Unter welchen Bedingungen ist das Können so eingeschränkt, daß keine Wahlmöglichkeiten denkbar sind?* So setzt die Moderne alle Systeme gegenseitig kontingent, indem sie über ein unendliches Repertoire verfügt, die jeweiligen Selbstbeschränkungen durch

⁹ Niklas Luhmann: »Was ist der Fall?« und »Was steckt dahinter?« Bielefeld 1993

¹⁰ z.B. Raymond Carver; *What We Talk About When We Talk About Love*, New York 1989



Beobachtung des blinden Flecks aufzudecken. Ihrem eigenen, immer mitproduzierten blinden Fleck entkommt das jeweilige System dadurch naturgemäß nur in der Selbstbeobachtung. Der so befragte Sprecher des *Hier stehe ich und kann nicht anders*. könnte nun selbst wiederum versuchen, die Absichten des anderen aufzudecken. Er könnte fragen: *Warum verstehen Sie mich nicht?* und hätte damit kommunikativ einen Schritt zur Stärkung der eigenen Position getan. Zugleich wäre seine Aussage prinzipiell geschwächt worden, denn er hätte sich auf ein Gespräch eingelassen, und damit auf die Gleichwertigkeit der pro und kontra Argumente. »Schimpfwörter mag ich leiden, dabei kann ein / Gespräch bestehen.« antwortet Sosias im auswegslosen Kampf mit seinem Doppelgänger Merkur in Kleists *Amphitryon*, und er hat damit die zentrale Errungenschaft der Kommunikation erfaßt. Der Dialog wird in der Moderne emphatisch verstanden. Der Stolz auf die diskursivierende Kraft der Kontingenz führt zu einer weltweiten Ausbreitung dieser Midas-Technik. Das Weltbild, das aufgrund seiner Selbstreflexivität die Ausschaltung aller blinden Flecken erzeugt, glaubt, alle Weltbilder in sich vereinnahmen zu können. Und so betritt, durch die Hintertreppe, die wesentliche Eigenschaft des Menschen, die zur Tragödie führt, erneut die Bühne: Die Hybris.

IV. Die Poetik der Tragödie

Wie die menschliche Hybris am wirkungsvollsten zur Darstellung kommt und welcher Zweck mit dieser Darstellung verfolgt werden soll, sind die Fragen, die jede Tragödie zu beantworten versucht. Die bis in die Gegenwart hinein bedenkswerten Aussagen der Aristotelischen *Poetik* geben hierzu komplizierte Hinweise. Aristoteles übernimmt von Platon die Bestimmung der Dichtung als Mimesis von Handlungen. Die Wirkung, die die Darstellung menschlichen Handelns in dramaturgischer Form auf Zuschauer ausübt, wird als fundamentale Wirkung von Dichtung erkannt. Während jedoch Platon die Dichtung gerade aus diesem Grund aus seiner idealen Polis vertreiben wollte, gewinnt Aristoteles dieser dramatischen Wirkung einen sinnvollen Zweck ab. In seiner berühmten Tragödiendefinition im 6. Kapitel der *Poetik* faßt er Mittel und Zweck zusammen: »Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe [...], die Jammer und Schaudern [Mitleid und Furcht, eleos und phobos] hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«¹¹

Für den Zuschauer stellt sich durch die Anteilnahme an einer so dargestellten Handlung ein *charakteristisches Vergnügen* ein. Dieses Vergnügen gilt es zu steigern, um eine *Katharsis* des Empfindungsvermögens zu erreichen. Ob hiermit eine Reinigung von

¹¹ Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann Stuttgart 1982. S. 19



Empfindungen oder eine Reinigung der Empfindungen gemeint ist, hat die Gemüter lange erhitzt. Da es sich bei der *Katharsis* um ein Wort aus dem Bereich der Medizin handelt, sind wohl beide Bedeutung intendiert. Uns interessiert im Moment mehr die Frage, was es mit dem charakteristischen Vergnügen an tragischen Gegenständen auf sich hat.

Die Erzeugung dieses Vergnügens erfordert hohe Kunstfertigkeit beim dramaturgischen Aufbau der Handlung. Die einzelnen Handlungen sollen zu einer Einheit zusammengefügt sein, die eine bestimmte Größe hat und aus Anfang, Mitte und Ende besteht. In Hollywooddeutsch übersetzt: Am Anfang geht die Welt unter, und danach wird's richtig schlimm. Das Ende ist erreicht, wenn alle Erwartungen, die die Geschichte geweckt hat, beantwortet sind. Wirkliche Verstehensschwierigkeiten bereitet der postulierte »Handlungszusammenhang«. Denn innerhalb dieses Zusammenhangs liegt die Wirkung der Tragödie Mitleid und Furcht zu erwecken.

Die einzelnen Handlungen (i.S. von *Praxis*) der Figuren fügen sich nur dann zu einem Zusammenhang, wenn sie zu einer erzählbaren Geschichte (i.S. von *Mythos*) sich verknüpfen lassen. Die Historie ist für Aristoteles insofern von geringerem Wert als die Dichtung, da diese nur schreibt, was geschehen ist, die Dichtung aber noch eine sinnvolle und dramaturgisch wirkungsvolle Verknüpfung der einzelnen Ereignisse herstellt. Die komplizierte Anforderung an den Handlungszusammenhang besteht nun darin, daß er glaubwürdige Verbindungen zwischen den einzelnen Handlungsereignissen stiften muß, die zugleich dramaturgisch wirkungsvoll sind im Hinblick auf den Zweck der Tragödie, durch Mitleid und Furcht eine *Katharsis* zu erreichen.

Die Tragödie ahmt menschliche Handlungen nach. Eine menschliche Handlung (i.S. von *Praxis*) ist nur, was aus einer Entscheidung hervorgegangen ist. Eine Entscheidung führt zu einer Handlung die etwas bestimmtes will. Dieser Wille wird nun in der dramatischen Situation durch einen ihm entgegenstehenden Willen in einen Konflikt verwickelt. Die Struktur dieses Konflikts muß glaubwürdig sein. Dazu kann der Konflikt entweder aus einer Notwendigkeit (Naturgesetzlichkeit) resultieren oder eine durch die Situation beglaubigte Wahrscheinlichkeit haben. Diese Unterscheidung ist grundlegend, da Aristoteles damit bedenkt, daß im Drama die vordergründig unglaubwürdigsten Ereignisse Glaubwürdigkeit erhalten können, da sie in der dramatischen Situation durch die Tatsache der Willensbehauptung der Antagonisten eine dramatische Plausibilität bekommen. Durch den dramatischen Konflikt können die alltäglich unglaubwürdigsten Sachverhalte eine Plausibilität erhalten, und umgekehrt erscheint die alltöglichste Normalität unwahrscheinlich, wenn sie dramatisch nicht begründet ist. Dieses ist die erste Ebene der dramatischen Handlung. Auf der höheren Ebene des



Handlungszusammenhangs tritt nun eine gegenläufige Kraft auf. Die Phasen der Einzelhandlungen müssen in sich plausibel sein, sie sollen glaubwürdig eine aus der anderen hervorgehen und dennoch eine paradoxe Wendung herbeiführen. Denn nur in einer überraschenden Wendung, die plausibel aber nicht vorhersehbar ist, kann das *Wunderbare* (*Thaumaston*) in Erscheinung treten. Das *Wunderbare* darf nicht wie z.B. im Märchen einfach als Einbruch einer phantastischen Welt in die menschlichen Geschicke eingreifen. Der *deus ex machina* wurde von Aristoteles als untaugliches Mittel des Tragödienschlusses kritisiert. Das *Wunderbare* soll aus der Handlung hervorgehen, ohne letztendlich aus ihr erklärbar zu sein. Das Wesen der Tragödie zeigt sich in genau dieser einen kausalen Verknüpfung des Menschlichen mit dem Außermenschlichen.

Ziel der Tragödie ist die Erzeugung von Mitleid und Furcht. Mitleid wird durch das geistige Bild von etwas Bösem verursacht, das jemandem zustößt, der es nicht verdient hat.¹² Furcht hingegen ist die Empfindung, die sich einer Gefahr für eine Figur bewußt ist, die man warnen möchte aber nicht warnen kann. Eine erwartungsvolle Ungewißheit kämpft mit der Hoffnung, die Gefahr doch noch überstehen zu können. So sind in der Furcht Lust und Schmerz miteinander verwoben. Die Handlung muß, will sie diese Gefühle wecken, so gebaut sein, daß drohendes Leid der Figuren als eigenes empfunden wird. Diese Teilnahme resultiert aus Empathie und Spannung. In der Furcht wird die drohende Gefahr vor dem geistigen Auge (*Phantasia*) antizipiert und in der Empathie wird sie als Sorge um eine Figur empfunden, an deren Geschick man durch die Spannungsstruktur der Handlung teilnimmt. Nur Furcht und Mitleid zusammen erzeugen die tragödienspezifische Wirkung. Sie bedingen sich gegenseitig und ermöglichen nur im Wechselspiel das »charakteristische Vergnügen«. Spannung ohne Empathie ist ebenso ermüdend wie Anteilnahme ohne Spannung langweilig ist.

Die drei dramaturgischen Mittel hierfür sind: *Peripetie*, *Anagnorisis* und *Harmatia*. Furcht und Mitleid erfahren ihr kathartische Steigerung im Umschwung der Ereignisse von Glück in Unglück (oder Unglück in Glück). Dieser Umschwung kann auf der Handlungsebene eintreten (*Peripetie*) d.h. eine Handlung hat eine andere Folge als der Handelnde beabsichtigt hat. Vollzieht sich der Umschwung auf der Erkenntnisebene handelt es sich um eine *Anagnorisis*, d.h. eine zuvor unrichtige Vorstellung wird nun durch eine Richtige ersetzt. Die *Harmatia* schließlich ist der schwere Fehler, der durch ein Versagen des Erkenntnisvermögens bedingt ist. Er beruht auf mangelnder Einsicht, die nicht durch einen Charakterfehler bedingt ist. Sie ist eine verantwortliche Entscheidung, die den Menschen charakterisiert, der es hätte besser wissen können, aber einen Fehler macht. Im Idealfalle liegen *Peripetie* und *Anagnorisis* zusammen.

¹² Aristoteles: Rhetorik, München 1980. S. 109 (Buch II Kapitel 7)



Ödipus ist hierfür das beste Beispiel. Seine Suche nach Laios Mörder führt ihn zu sich selbst. So wenden sich sein Handlungsziel, die Suche, und seine Erkenntnis in einem Moment gegen ihn. Und die *Harmatia* liegt in der blinden Erforschung der Tat und der Vehemenz seiner Verdammung des Täters, die sich nun gegen ihn selbst richtet.

Das charakteristische Vergnügen an tragischen Gegenständen entsteht also aus dem empathischen Nachvollzug einer plausiblen Handlung, die in einer überraschenden aber befürchteten Art und Weise einen Umschlag erfährt. Dieser Umschlag ist emotional aufregend, da er mit der bisherigen antizipierenden Teilnahme spielt. Zugleich mit der lustvollen Anteilnahme liegt im Moment des Umschwungs ein Erkennen der menschlichen Begrenztheit. So begegnen sich im tragischen Wendepunkt die drei dramaturgischen Mittel zum Aufbau des Handlungszusammenhangs in einem Sinn: die Grenze des Menschlichen Daseins wird fühlbar und damit denkbar. Das Tragische findet sein dramaturgisches Abbild, indem der Handlungszusammenhang zeigt, daß die gegen eine Handlung gerichteten Kräfte aus dieser selbst resultieren. So erscheint das Handeln als schicksalhaft, da sich folgerichtig aus seiner Struktur seine eigene Zerstörung entwickelt.

V. Kein Tod der Tragödie

Die Darstellung der menschlichen Hybris als Quelle aller tragischen Verblendung findet in der Tragödie ihren Ausdruck. Die besondere Eigenschaft der Tragödie, in einem Konflikt den Widerstreit auf eine Spitze zu treiben, ist eine Kunstfertigkeit (*Technai*), die solange Furcht und Mitleid oder Spannung und Empathie als Wirkungen denkbar sind, die dramatischen Konflikte tragisch werden lassen kann. Auch und gerade die Opposition zwischen dem alles verstehenkönnenden Bewußtsein der Kontingenz mit einem Bewußtsein, daß gerade diese zersetzende Kraft ablehnt, birgt eine letztlich unauflösbare Tragödie in sich. Denn der Ausweg, den die Einsicht in die Bedingtheit allen menschlichen Tuns bietet, ist hier nicht gangbar, da dieser Ausweg der einen Seite gerade von der anderen vorgeworfen wird. So arbeitet die Tragödie immer schon an der Schaffung einer kontingenten Welt, indem sie die blinden Flecken als menschliche Hybris enttarnt.

Pointiert schildert Botho Strauß in »Die Zeit und das Zimmer«¹³ einen Konflikt zwischen einem Paar, in dem die Frau „Marie Steuber“ Medea gelesen hat und deren Haltung des bedingungslosen Vernichtungswillens bedingungslos gutheißt, während der Mann »Rudolf« versucht mit allen Mitteln der Moderne diese fundamentale Sicht zu zerstören: »Marie Steuber: Recht! Recht! Recht! Medea hat recht!«

¹³ Botho Strauß: Besucher. Drei Stücke, München, Wien 1988. S. 122 ff.



so beginnt die Szene in deren Verlauf Rudolf zusehends enerviert antwortet:

»Rudolf: Du solltest Literaturunterricht nehmen. Damit du lernst, wie man ein Drama liest. Es ist offensichtlich gefährlich ein Drama zu lesen, eine Tragödie, wenn man nicht richtig damit umgehen kann. In einem Drama haben immer zwei Leute recht, sonst wäre es keins. Das haben wir alle auf der Schule gelernt.

Marie Steuber: Ich möchte wissen, wo Jason recht hat, bitte? Wo hat er recht? Ausrotten, zerstören, verbrennen, schlachten Blut, Blut! Wenn er doch ein Verräter ist!

Rudolf: Ich bin anderer Meinung -

Marie Steuber: Meinung? Keine Meinung! Es geht um das Gefühl, das unendlich große, so königliche, so königlich, so stolz und schwarz und fremd und ALLES!«

Die spezifische Hybris von Rudolf und Marie Steuber ist verblüffend prägnant. Er denkt mit dem, was wir doch alle auf der Schule gelernt haben, die Wirkung einer Tragödie zu einer rationalen Erkenntnis ernüchtern zu können. Marie Steuber setzt ihre emotionale Anteilnahme an Medeas Schicksal und Tat absolut und will sich die schulmeisterliche Sublimierung nicht gefallen lassen. Wir Zuschauer erleben und verstehen, daß beide Seiten recht haben und wir erleben im Verlauf der Szene, wie beiden Seiten unrecht bekommen. Die Wahl einer Position wird *tragisch*, indem sie gegen sich aufrichtet, was sie für sich zu verwenden versuchte. Beide werden schuldig in schuldlosem Tun. Rudolf steigert mit seiner zur Mäßigung mahnenden Vernunft den Widerstand, der gerade in der Mäßigung die Quelle des Verrats an Medea sieht. Und Marie Steuber provoziert durch die Unbedingtheit ihres einseitigen Eintretens für Medea die Gegenstimme, die nicht einfach für Jason Partei ergreift, sondern gleich Jasons Position der vernünftigen Konfliktlösung übernimmt.

Nun ist die Wirkung dieser Szene sicherlich nicht von jenem »dunklen Schimmer [...], indem uns eine bestimmte Beschaffenheit der Welt aufzudämmern«¹⁴ scheint, wie Max Scheler in seiner phänomenologischen Untersuchung zum *Tragischen* schreibt. Denn es fehlt – dramaturgisch beschrieben – der Handlungszusammenhang, der dieses Aufeinandertreffen zweier gleichermaßen berechtigter sittlicher Ansprüche zu einem überraschenden und emotionalisierenden Wendepunkt führt. Marie Steuber hat in eine Reihe vergleichbarer Begegnungen mit verschiedenen Männern. So bleibt dieser Konflikt ein kurzes Aufblitzen der unüberbrückbaren Differenz zwischen zwei Menschen. Diese Differenz ist nur Pointe, da beide Seiten in der Kürze der Begegnung nicht die Dimension ihres Tuns in Gestalt des Handlungszusammenhangs erleiden.

Dennoch provoziert dieser Blick in einen Konflikt die Einsicht in seine Unlösbarkeit.

¹⁴ Max Scheler: Zum Phänomen des Tragischen. In ders.: Grammatik der Gefühle. München 2000. Hier S. 226



Unlösbar erscheint diese Situation darum, weil beide Seiten die Offenlegung ihres blinden Flecks mit allen Mitteln verweigern. Denn gerade diese Geste des Offenlegens ist das von ihnen abgelehnte und bekämpfte Andere in der Welt. Marie Steubers Aufregung resultiert aus der sachlichen Argumentation Rudolfs, daß man alles verstehen müsse und jedes Ding seine zwei Seiten habe. Und Rudolfs Rationalität verfestigt sich durch Marie Steubers fundamentalen Einspruch zum spröden Schulwissen, das in dieser Situation nur als Provokation wirken kann.

Nimmt man das *Tragische* als einen technischen Effekt der Dramaturgie, wird das Drama zur Erkenntnisform, die zeigen kann, wie jede Position ihren Widerspruch aus sich erzeugt. Dieser Widerspruch wird tragisch, wenn unser Begreifen an die Notwendigkeit stößt, daß jede Wahl dasjenige gegen sich aufrichtet, was sie verzweifelt auszuschließen versucht. Die Dramaturgie der Handlung soll dann diese Einsicht emotional durch Anteilnahme und Spannung zum komplexen charakteristischen Vergnügen der Tragödie formen. Insofern – so meine These – ist das *Tragische* gebunden an die Form des Handlungszusammenhangs, und die Tragödie ist – dramaturgisch betrachtet – die beste Form der Darstellung und Erzeugung eines tragischen Gefühls.

Eine längere Untersuchung über das Phänomen des *Tragischen* müßte erforschen, wie sich dieses Phänomen aus der Tragödie ableitet und als davon abgelöstes Phänomen wieder auf Welt und Drama angewendet wird.¹⁵ Wenn dem so wäre, daß ein von dem charakteristischen Vergnügen, das die Tragödie stiftet, initiiertes aber sich dann davon emanzipiertes *Tragisches* als eigene Weltsicht und nicht mehr als Zweck der Tragödie auf Drama und Theater angewendet würde, könnte vom *Tod der Tragödie* weniger schnell die Rede sein¹⁶. Die Tragödie bleibt eine Möglichkeit, zur Anschauung zu bringen, daß und wie jedes menschliche Handeln seine Negation in sich trägt, wenn die Handlung dramaturgisch so dargestellt wird, daß die zur Erreichung seines Zieles führende Entscheidung zugleich die Quelle zu seinem Untergang ist.

Erstveröffentlichung in »Blätter des Deutschen Theaters. Antike Tragödie heute« Bernd Stegemann u.a. (Hg.) Berlin 2007.

¹⁵ Peter Szondi: Versuch über das Tragische. Frankfurt / M. 1961 unternahm mit der Unterscheidung zwischen einer Philosophie des Tragischen und seiner Ausformulierung in der Tragödie einen Versuch für die Zeit der Romantik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts und in Bezugnahme auf die Tragödie von der Antike bis zu Georg Büchner. Eine Fortschreibung bis in die Gegenwart steht aus.

¹⁶ wie ihn z. B. das gleichnamige Buch von George Steiner: Der Tod der Tragödie. Frankfurt / M 1981 postuliert.

