

Ästhetik der Tragödie: Romantische Perspektiven

Christoph MENKE

Gibt es eine Ästhetik der Tragödie? Das heißt: Kann die Tragödie, in ihrer klassischen Gestalt, ästhetisch betrachtet, als ein ästhetischer Gegenstand verstanden werden? Oder schließt die Wahrnehmung einer Tragödie, eines Textes, eines Stückes als Tragödie, ihre ästhetische Betrachtung aus?

1. Das Problem ästhetischer Autonomie

Die Frage nach der Ästhetik der Tragödie wird nur jemandem verständlich, gar dringlich erscheinen, der bereit ist, eine Voraussetzung zu teilen. Diese Voraussetzung besteht in einer anspruchsvollen inhaltlichen Bestimmung der beiden Begriffe, nach deren Verknüpfbarkeit sie fragt: von Ästhetik und Tragödie. Die Frage nach der Ästhetik der Tragödie müßte und könnte gar nicht gestellt werden, wenn nicht ebenso der Begriff des Ästhetischen eine spezifische Verfassung der Kunst bezeichnete wie der Begriff der Tragödie eine spezifische Gestalt ernster Dramatik: Nicht alle Kunst (-betrachtung) ist ästhetisch und nicht jedes traurige Drama eine Tragödie.

Die Frage nach der Ästhetik der Tragödie wird weiterhin nur jemandem verständlich, gar dringlich erscheinen, der aus dieser Voraussetzung eine Schlußfolgerung zieht. Diese Schlußfolgerung besteht in der Einsicht, daß, *wenn* man die Begriffe der Ästhetik oder des Ästhetischen und die der Tragödie oder des Tragischen in einem spezifischen Sinn versteht, ihre Verbindung ein wesentliches Problem darstellt. Das ist aber nicht selbstverständlich. Denn zunächst einmal beziehen sich diese Begriffe, gerade wenn man sie als spezifische versteht, gar nicht auf dasselbe. Sicherlich: Beides sind Begriffe, die sich auf künstlerische Darstellungen beziehen. Sie beziehen sich auf künstlerische Darstellungen aber in verschiedenen Hinsichten: Mit dem Begriff der Ästhetik beziehen wir uns auf die Form künstlerischen Darstellens und ihrer Hervorbringung wie Aufnahme. Mit dem Begriff der Tragödie hingegen beziehen wir uns auf die Form einer künstlerisch dargestellten Handlung, auf die Form des Schicksals. Bezeichnet also der Begriff des „Ästhetischen“ (im Unterschied zum Nicht-ästhetischen) eine spezifische Weise des künstlerischen Darstellens, seines Schaffens oder Wahrnehmens, so bezeichnet der Begriff des „Tragischen“ (im Unterschied zum Traurigen oder Komischen) den Gehalt einer künstlerischen Darstellung. Weshalb soll dann aber die Rede von einer Ästhetik der Tragödie überhaupt ein Problem darstellen? Weshalb soll sich nicht alles Mögliche, eingeschlossen eine tragische Handlung, auf ästhetische Weise darstellen lassen?

Der Gedanke dabei oder dahinter muß ungefähr der folgende sein: Die ästhetische Form der Darstellung betrifft nicht nur, ja nicht einmal notwendigerweise die Technik der Darstellung – im literarischen Fall also, an dem ich mich hier orientiere: das Vokabular, die Stilistik, die Rhetorik, usw. Mit einer ästhetischen Darstellung ist vielmehr ein bestimmtes Verhältnis zum Dargestellten verbunden. Oder: Ästhetische und nicht-ästhetische Darstellungsweisen unterscheiden sich nicht nur und nicht notwendigerweise durch ihre Mittel; auch die inhaltlich identische Wiedergabe der Mannschaftsaufstellung des 1. FC Nürnberg kann ein Gedicht sein. Ästhetische und nicht-ästhetische Darstellungsweisen unterscheiden sich wesentlich vielmehr dadurch, in welchem Verhältnis

Dargestelltes und Darstellendes in ihnen stehen. Das zeigt sich nach außen daran, daß wir, sei es als Produzenten oder Rezipienten, durch ästhetische Darstellungen ein anderes, ein verwandeltes oder gebrochenes Verhältnis zum Dargestellten gewinnen. Die Annahme, daß die Verbindung von Ästhetik und Tragödie ein wesentliches Problem darstellt, gründet also darin, daß das ästhetische Verhältnis zum Dargestellten damit unvereinbar ist, daß das Dargestellte eine tragische Handlung ist. Es gibt demnach die Darstellung von Tragik nur, wo es kein ästhetisch verwandeltes oder gebrochenes Verhältnis zum Dargestellten gibt.

Diese Überlegung zeigt, worum es der Problematisierung des Verhältnisses von Ästhetik und Tragödie geht: Es geht ihr um die Autonomie des Ästhetischen. Denn Autonomie des Ästhetischen meint nicht: Differenz des Ästhetischen; es meint nicht, daß das ästhetische Darstellen (irgendwie) anders verfährt als das nicht-ästhetische. Autonomie des Ästhetischen meint vielmehr, daß sich durch das ästhetische Darstellen das Dargestellte verwandelt, weil es im ästhetischen Darstellen auf andere, gebrochene Weise da ist als in allem nicht-ästhetischen Darstellen. Das aber scheint mit der Existenz einer Tragödie unvereinbar zu sein. Denn eine Tragödie ist durch das definiert, *was* in ihr zur Darstellung kommt – durch das in ihr Dargestellte: eine tragische Handlung. Eine Handlung – so lautet der Einwand einer Ästhetik der Autonomie gegen die Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie – kann nur als tragische erfahren, wer zu dieser Handlung nicht ein ästhetisch verwandeltes Verhältnis, also zu der Darstellung dieser Handlung kein ästhetisches Verhältnis hat. Kurz: Der Begriff der Tragik ist ein nicht-, wenn nicht gar antiästhetischer Begriff. Es ist dieses Gegeneinander einer ästhetisch-autonomen Darstellungsform und eines tragischen Darstellungsgehalts und mit ihrem Gegeneinander das Verständnis ästhetischer Autonomie wie tragischer Handlung, die in der Frage nach einer Ästhetik der Tragödie zur Diskussion stehen.¹

2. Tragische Ironie

Als ich soeben gesagt habe, daß es der Problematisierung des Verhältnisses von Ästhetik und Tragödie um die Autonomie des Ästhetischen zu tun ist, habe ich dies im Blick auf eine bestimmte Konstellation in der Geschichte der Ästhetik getan. Ich meine damit den Einspruch gegen die Tragödientheorie des 18. Jahrhundert, mit der, zumindest in Deutschland, der Diskurs der ästhetischen Moderne im Kontext der Frühromantik einsetzt. Wenn Friedrich Schlegel in Aussicht nimmt, daß die Tragödie selbst einmal „antiquiert“ erscheinen wird und sein Bruder August Wilhelm an Shakespeares Theater die „komischen Unterbrechungen“ hervorhebt, die „verhüten, daß das Spiel sich nicht zum Geschäft verwandle“² – dann richtet sich dies gegen eine Tragödientheorie, die in der „wahren Teilnahme“ (A.W. Schlegel) des Zuschauers am Dargestellten nicht nur die Bedingung für die Erfahrung des Tragischen, sondern zugleich auch die Bestimmung einer wahrhaft ästhetischen Einstellung sieht. In

¹ Ich versuche im folgenden ein Argument zu explizieren, das in meinen Überlegungen über *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005) enthalten, aber nicht ausgeführt und deshalb nicht klar genug geworden ist. Dafür greife ich auf dort an verschiedenen über das Buch verstreuten Stellen ausführlicher Dargelegtes zurück, ohne dies jedesmal zu kennzeichnen. Es geht vor allem um die Kapitel I.3 und II.1; dort auch weitere Belege und Literatur.

² Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*, hg. Ernst Behler und Hans Eichner (Paderborn u.a.: Schöningh, 1988), Bd. 5, S. 189. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, hg. von Giovanni Vittorio Amoretti (Bonn/Leipzig: Schröder, 1923), Bd. 2, S. 141.

dieser Tragödientheorie fallen das Tragische und das Ästhetische im Zeichen affektiv gesteigerter Identifikation in eins. Der frühromantisch-moderne Einwand dagegen läßt beides auseinandertreten. Das Argument dafür lautet: weil das ästhetische Verhältnis zu einem Gegenstand ein konstitutiv und unheilbar gebrochenes ist. Und der frühromantisch-moderne Name für diesen ästhetischen Bruch mit der Teilnahme lautet bekanntlich: Ironie.

Während sie in der Bestimmung des Ästhetischen mit der überkommenen Tragödientheorie bricht, schreibt die frühromantische Autonomieerklärung sie hingegen in der anderen Hinsicht fort: in der Annahme, daß eben „wahre Teilnahme“ – die durch die Ironie der ästhetischen Darstellung gebrochen werde – die Bedingung dafür ist, daß es die Darstellung einer tragischen Handlung, daß es also eine Tragödie gibt. Das ist die gemeinsame Annahme der Brüder Schlegel, für die deshalb stets die Komödie interessanter war. Ihr hat zuerst Adam Müller widersprochen, als er das bei den Schlegel-Brüdern einander strikt Entgegengesetzte zu einem Begriff zusammenzog und das Konzept der „tragischen Ironie“ erfand. Gilt für August Wilhelm Schlegel ganz im Sinne Friedrichs noch: „Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freylich alle Ironie auf“, so für Adam Müller, daß Ironie, als Definiens künstlerischen Darstellens, eine Bedingung des Komischen *wie* des Tragischen sei.³ Was Müller damit auf den Weg bringt, ist eine Ablösung des Tragischen von der unästhetischen Einstellung der Teilnahme oder Identifikation, in deren Gleichsetzung – der des Tragischen mit dem Unästhetischen – die Feier der Komödie als des ästhetisch Höheren, von den Schlegel-Brüdern damals bis zu den Derrida-Schülern heute⁴, befangen bleibt. Adam Müllers epochale These lautet, daß der Begriff des Tragischen nicht an ein nicht-ästhetisches, ein teilnehmendes oder identifikatorisches Verhältnis zum Gegenstand gebunden ist, sondern im Gegenteil ein ästhetisch-ironisches Verhältnis voraussetzt.

Die Grundthese von Müllers Begriff der tragischen Ironie, die den Ausgangspunkt meines Versuchs bildet, die Eingangsfrage nach der Ästhetik der Tragödie zu beantworten, hat Connop Thirlwall, Übersetzer Tiecks und Schleiermachers, Altertumshistoriker und anglikanischer Bischof, in seiner 1833 veröffentlichten Abhandlung *On the Irony of Sophocles* eindringlich weiter erläutert. Thirlwall war klar, daß einige Leser „ein wenig überrascht sein [dürften], wenn sie Ironie einem tragischen Dichter zugesprochen sehen.“⁵ Diese Überraschung, die Thirlwall bei seinen Lesern erwartet, erklärt er sich zum Schluß seiner Abhandlung aus dem Gegensatz, in dem seine Auffassung zu der anhaltenden Orientierung der Tragödienbetrachtung an Aristoteles stehe. Mit diesem Aristotelismus der Tragödienauffassung will Thirlwalls Konzept der tragischen Ironie brechen. Dabei liegt der Witz dieses Konzepts, das Thirlwall, wie alle ihm Folgenden, an *König Ödipus* erläutert, darin, zwei Aspekte der Ironie zu verknüpfen; tragische Ironie ist doppelte Ironie.

So bedeutet „tragische Ironie“ erstens, das Tragische selbst als ironisch zu verstehen; Thirlwall nennt das die „Ironie der Handlung“ (*the irony of the action*: S. 498), durch die er den Schicksalsbegriff der Sophokleischen Tragödie von den epischen Gestaltungen des Mythos abgrenzt. Im Mythos erscheint

³ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 2, S. 141; Adam Müller, *Über die dramatische Kunst*, in: Müller, *Schriften*, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert (Neuwied/Berlin: Luchterhand 1967), Bd. I, S. 141-291, S. 240 f. („Noch“ ist hier keine zeitliche Angabe: Schlegel hielt seine Vorlesungen 1808, Müller 1806/7.)

⁴ Z.B. Miguel de Beistegui and Simon Sparks (Hg.), *Philosophy and Tragedy* (London and New York: Routledge, 2000).

⁵ Connop Thirlwall, „On the Irony of Sophocles“, in: *The Philological Museum*, Bd. 2 (1833), S. 483-537.

das Schicksal noch als „bloß rohe Gewalt, eine blinde Notwendigkeit, die ohne Bewußtsein ihrer Ziele und Mittel wirkt“ (S. 492). Ödipus hingegen ist nicht mehr „das Opfer einer grausamen und böswilligen Macht“; sein Schicksal ist vielmehr „selbstverhängt“ (*self-inflicted*: S. 500). „Schicksal“ heißt für Ödipus, daß sich seine Absichten und Vorhaben gegen ihn selbst wenden. Das eben macht die Ironie seines Schicksals aus. Die Redefigur der Ironie ist dadurch gekennzeichnet, daß das Eine gesagt wird, um das Entgegengesetzte auszudrücken; bei der Ironie „handelt es sich darum, das Gegenteil von dem zu verstehen, was ausgesprochen wird“ (Quintilian). Setzt die Redefigur der Ironie diese Verkehrung ins Entgegengesetzte bewußt und kontrolliert ein, so bestimmt sie Ödipus' Schicksal in undurchschaubar – Thirlwall sagt: „unbewußter“ (*unconscious*: S. 496) – Weise. Ein tragisches Schicksal zu erleiden, heißt, der Gewalt ironischer Verkehrungen ausgesetzt zu sein.

Darin allein liegt jedoch nicht der von Thirlwall reklamierte Bruch mit der aristotelischen Auffassung; die ironische Auffassung des Tragischen ließe sich vielmehr auch im Sinn des aristotelischen Peripetiebegriffs verstehen. Thirlwalls entscheidender Schritt besteht erst darin, die Ironie der (tragischen) Handlung mit einer zweiten, der Ironie des Dichters (*the poet's irony*) zu verbinden. Die Ironie in der Handlung verbindet sich damit mit einer Ironie *gegenüber* der Handlung. Sie macht sich in *König Ödipus* daran bemerkbar, „wie anders alles ist als was es erscheint“ (S. 496), in dem „Kontrast zwischen dem Anschein des Guten und der Wirklichkeit des Bösen“ (S. 500). Dieser „Kontrast“ bezeichnet Anfang und Ende von Ödipus' Schicksal: der Anfang als hochverehrter König von Theben, sein Ende als selbstgeblendeter Verbannter. Dieser Kontrast ist aber zugleich und wesentlicher einer zweier Perspektiven, die während des gesamten Stückes anwesend und wirksam sind. Denn der „Anschein des Guten“ gilt nur im Stück, für seinen Helden. Von der „Wirklichkeit des Bösen“ dagegen weiß der Dichter, und mit ihm der Zuschauer, von Anfang an. Darin, in diesem überlegenen Wissen, besteht, was Thirlwall ihre Haltung der „Ironie“ gegenüber dem in sein Schicksal verstrickten Ödipus nennt: Dichter wie Zuschauer sehen die Handlung nicht aus seiner Perspektive, sondern von oben oder außen, im Blick auf das Ganze und insbesondere das Ende.

Dafür daß die Zuschauer einen solchen Blick aus der Distanz auf die tragische Handlung einnehmen können, muß die Tragödie sie so darstellen, daß sie dem Zuschauer „freie Zeit zur Reflexion“ (*leisure to reflect*) gibt. Das leisten nach Thirlwall unter anderem die Chorlieder, die eine „Unterbrechung“ (*pause*) der Handlung bieten (S. 496). Die Haltung der Ironie gegenüber der dargestellten Handlung ist als die des distanzierten, wissenden Überblicks zugleich eine der Freiheit von den ironischen Verwicklungen des tragischen Schicksals, in das sich der Held verstrickt. Eben diese Freiheit von der Handlung aber ist es erst, die sie als tragische zu erkennen erlaubt. Das nun bezeichnet Thirlwalls romantischen Bruch mit dem Aristotelismus vor allem der deutschen Tragödientheorie des 18. Jahrhunderts, die gegen den klassizistischen Regelpoetiker den „wahren“ Aristoteles als Wirkungstheoretiker gesetzt hatte. Denn in dieser wirkungsästhetischen Auffassung sind die tragischen Helden nicht nur die Opfer eines übermächtigen Schicksals, sondern zugleich auch die privilegierte Instanz seiner Erfahrung: Es sind die Helden, die, als Opfer, die Tragik ihres Schicksals erfahren. Ihre Perspektive müssen die Zuschauer daher durch Identifikation zu übernehmen suchen. Eben dagegen ist Thirlwalls Titel und Argument von der „Ironie des Sophokles“ gerichtet: Nur jemand, der selbst dem tragischen Schicksal *nicht* ausgeliefert ist, kann etwas als tragisches Schicksal erfahren. Ob es Tragik gibt, liegt am – am, nicht im – Auge des Betrachters. Und zwar darf es kein Auge der Freundschaft, der

Zuwendung und der Liebe, sondern muß ein kaltes Auge überlegen-distanzierter Betrachtung sein. Tragik gibt es für die Zuschauer im Theater nur, wenn nicht Tränen der Rührung ihren Blick verschleiern. Das ist das zentrale Argument der Figur tragischer Ironie; es behauptet einen internen Zusammenhang von Tragik und Ironie und damit zugleich der beiden Verwendungen des Ironiebegriffs für die Tragödie, die Thirlwall unterschieden hatte, der Ironie der Handlung oder des Schicksals und der Ironie von Dichter wie Zuschauer gegenüber Handlung und Schicksal. Tragische Notwendigkeit setzt ironische Freiheit voraus, weil es Einsicht in die Ironie des Schicksals nicht aus der Perspektive des Helden im Stück, sondern nur aus ironischer Distanz zu ihm, von außerhalb des Stückes geben kann.

Connop Thirlwall (wie übrigens auch Adam Müller) neigt dazu, dem ironisch-distanzierten Blick nicht nur Einsicht in die Tragik, sondern zugleich auch in eine höhere Wahrheit über der Tragik zuzuschreiben. Der ironisch-distanzierte Blick verdankt sich nach Thirlwall einer höheren Erkenntnis, in deren „klarster Harmonie“ (*clearest harmony*: S. 509) sich aller tragische Zwiespalt auflösen soll. Die tragische Ironie wird zur dialektischen umgebogen: Ironie ist die Bedingung (des Darstellens und Erfahrens) der Tragik und soll als diese Bedingung zugleich das sein, was „das Bessere an ihre Stelle zu setzen“ vermag⁶ – die Aufhebung der Tragik. Der Wissensvorsprung, den Zuschauer und Autor gegenüber den Personen in der Tragödie haben, ist aber von ganz anderer Art: Sie wissen nicht, wie es in Wahrheit ist, sondern wie es im Stück weitergeht. Und dieses Wissen verdanken sie nicht ihrer Weisheit, sondern dem Theater. Das Theater ist ein Schau-Apparat, ein Apparat, der eine spezifische Struktur des Zuschauens hervorbringt, zu der als entscheidendes Element die Trennung zwischen Zuschauenden und Vorgeführtem gehört: Das Theater schafft eine Außenposition, von der aus auf ein Geschehen geschaut werden kann, ohne in dieses Geschehen verwickelt zu sein. Was Müller und Thirlwall „Ironie“ nennen, ist nichts als eine Implikation, genauer: eine spezifische Art der *Benutzung* dieser theatralen Schauapparatur. Daß Ironie die Voraussetzung (des Darstellens und Erfahrens) von Tragik ist, heißt, daß das Theater diese Voraussetzung ist. Oder allgemeiner: daß das Ästhetische dies ist. Wenn Tragik als Ironie verstanden werden muß; wenn tragisch also nur ein Schicksal heißen kann, das sein Opfer unbewußt, aber selbst über sich verhängt hat, dann ist die ästhetische Ironie distanzierter, freier Betrachtung nicht, wie die Schlegel-Brüder behaupteten, das (komische) Ende, sondern im Gegenteil die Bedingung der Tragik.

3. Dramatischer Doppelsinn

Das romantische Konzept der tragischen Ironie erbringt vor allem für den Begriff des Tragischen eine wichtige Klärung: Durch seinen Nachweis der ironischen Voraussetzung des Tragischen erweist es zugleich die ironische Struktur des Tragischen, durch die das Schicksal in der Tragödie sich von dem im Mythos unterscheidet. Die Grenze des romantischen Konzepts der tragischen Ironie liegt jedoch in seiner unzureichenden Bestimmung des Ästhetischen selbst, das es lediglich durch die Einstellung freier Betrachtung bestimmt. Das bezeichnet es als die Ironie des Dichters wie Zuschauers, ober- oder außerhalb des Stückes, um damit dessen Distanz gegenüber der Perspektive des Helden im Stück zu unterstreichen. Berechtigt ist das, soweit damit die Verknüpfung von „tragisch“ und „teilnehmend“ zurückgewiesen werden soll. Es ist jedoch irreführend, um die Verknüpfung von

⁶ Müller, *Über die dramatische Kunst*, S. 242.

„tragisch“ und „ästhetisch“ zu verstehen. Das Konzept der tragischen Ironie bringt die Einsicht auf den Weg, daß Tragisches und Ästhetisches verbunden sind. Weil es aber mit einem unzureichenden Begriff des Ästhetischen arbeitet, gelangt es nicht weit genug in dem Verständnis, wie sie verbunden sind.

Man gelangt zu einer vollständigeren Bestimmung des Ästhetischen in der Tragödie, wenn man sich klar macht, daß die beiden Verwendungen des Ironiebegriffs, die Thirlwall für die Tragödie unterscheidet, eine dritte zur Voraussetzung haben. Nach Thirlwall ereignet sich die ironische Verkehrung der Handlung an dem Helden und wird aus der ironischen Distanz von Autor und Zuschauer erschlossen. Damit schreibt Thirlwall weiterhin die Tragik ironischer Verkehrung und die Ironie ästhetischer Distanz strikt getrennten Positionen zu: die Tragik der Person im Stück, die Distanz Autor und Zuschauer vor dem Stück. Daß diese Trennung ihren eigentlichen Zusammenhang in der Tragödie verfehlt, hat Arnold Hug in einem einflußreichen Aufsatz aus dem Jahr 1872 bezeichnet, in dem er untersucht, wie Sophokles – wiederum exemplarisch in *König Ödipus* – den „Doppelsinn“ sprachlicher Rede „in den dienst der sogenannten tragischen ironie treten läßt“:

„Das thut er allemal da, wo er einen dem *sprechenden selbst unbewußten, ja in der regel von den mitspielenden personen selbst nicht geahnten doppelsinn in den mund legt*: einen doppelsinn, der höchstens dem in den gang des Stücks schon eingeweihten zuschauer verständlich ist. Nirgends aber hat Sophokles wie die tragische ironie überhaupt, so ihre sprachliche Anwendung, den tragischen doppelsinn, reichlicher ja man möchte fast sagen grausamer angewendet, als im Oedipus könig, und in dieser schauerlichsten aller tragödien hat er ein förmliches zwiegespräch, von Oedipus, der Iokaste und dem chor nicht geahnt, und doch durch ihren eigenen mund ausgesprochen, so dass sie oft etwas ganz anderes sagen, als sie meinen, mit dem zuschauer im stillen geführt.“⁷

Der dritte Sinn tragischer Ironie, den Hug damit beschreibt, liegt in dem eigentümlichen Doppelsinn des tragischen Sprechens. Dieses Sprechen ist eine Handlung des Helden; ja, es ist diejenige Handlung, durch die er selbst die tragische Verkehrung in seinem Schicksal hervorbringt. Denn es ist ein Sprechen, das sich, in seinem ersten Sinn, gegen einen anderen richtet und sich dabei, in seinem verborgenen zweiten Sinn, gegen den Sprecher selbst wendet. Dieser zweite Sinn aber, der vom Sprecher nicht „selbst beabsichtigt“ sein kann, weil er sich durch ihn selbst zerstören wird, ist einer, der seinem Sprechen nur zukommt, weil und insofern es nicht nur *sein*, sein eigenes Sprechen ist. Im tragischen Sprechen wird der Doppelsinn damit von einer bloß „sprachlichen“ zu einer spezifisch „dramatischen Technik“.⁸ Seine beiden Bedeutungen sind zwei verschiedenen Perspektiven zugeordnet, die in diesem Sprechen zugleich zu Wort kommen. Hug drückt das so aus, daß im doppelsinnigen Sprechen des Helden, über seinen Kopf hinweg ein „Zwiegespräch“ zwischen Autor und Zuschauer stattfindet. Im doppelsinnigen Sprechen des Helden spricht ein anderer, der Autor, mit, und wendet sich an einen anderen, den Zuschauer; im doppelsinnigen Sprechen des Helden sind also die Perspektiven von Autor und Zuschauer im Stück „unbewußt“ mitanwesend. Das heißt aber, daß eben die Positionen ironischer Distanz gegenüber dem Helden in dem Sprechen des Helden mitanwesend sind. In dem doppelsinnigen Sprechen, durch die er den tragischen Umschlag seines Schicksals hervorbringt,

⁷ Arnold Hug, „Der doppelsinn in Sophokles Oedipus könig“, in: *Philologus*, Bd. 31 (1872), S. 66-84, S. 67 f.

⁸ William Bedell Stanford, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice* (Oxford: Blackwell, 1939), S. 67; vgl. William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (New York: New Directions, 1965), S. 44.

praktiziert der Held mithin selbst die ironische Distanz, die Autor und Zuschauer ihm gegenüber einnehmen.

Das klassische Beispiel für diesen dritten und grundlegenden Typus tragischer Ironie, die Ironie des doppelsinnigen Sprechens, ist Ödipus' große Fluchrede. Diese Verfluchung richtet Ödipus gegen die ihm unbekannten Täter und Mitwisser des Mordes an Laios. Ödipus verflucht sie, falls sie nicht bereit sind, ihm, dem königlichen Richter, bei der Untersuchung des Falles mit ihrem Wissen zu helfen. Und zwar „gebietet“ er (v. 236) ihnen, er „verruft“ (Übersetzung Schadewaldt) sie dazu, sich selbst aus der Gemeinschaft auszuschließen: „Sie sollen keinen bei sich aufnehmen und an keinen das Wort richten, mit keinem sich vereinen in den Gebeten an die Götter und in den Opferhandlungen, mit keinem das heilige Wasser teilen.“ Kurz: Sie sollen sich von der gemeinschaftlichen Welt ausschließen. Genau das ist es, was Ödipus sich später, am Schluß des Stückes, antun wird. Ja, das Schicksal, das er erleidet, besteht in nichts anderem, als sich dies selbst antun zu *müssen*, wozu er vorher Täter und Mitwisser verflucht hat. Der ironische Doppelsinn seiner Fluchrede besteht also keineswegs allein darin, daß er sich hier unwissentlich sein eigenes Schicksal vorhersagt, sondern daß er es hiermit unwissentlich *hervorbringt*. So sieht er es selbst, wenn er kommentiert: „Ich Armer!, mich selbst habe ich vorhin, wie es scheint, furchtbarer Verfluchung ausgesetzt, ohne es zu wissen.“ (v. 744-5) Der ironische Doppelsinn seiner Rede besteht darin, daß die Verfluchung eine Selbstverfluchung ist. In diesem ironischen Doppelsinn seiner Rede gründet die ironische, also tragische Verkehrung seines Schicksals. „Selbstverhängt“ (wie Thirlwall richtig feststellte) ist Ödipus' Schicksal nicht im Sinn kausaler Verkettung, sondern weil es zu den Dingen gehört, die Ödipus durch seine Worte selbst gemacht hat. Er hat, wie sich herausstellt, sich selbst verflucht, und deshalb – also *nur* deshalb – *ist* er am Ende ein Verfluchter.

Der tragische Umschlag in Ödipus' Schicksal gründet in dem tragischen „Entgleisen“ (Benjamin) seiner Rede, die darin einen Doppelsinn gewinnt, durch den sie das Unheil des Sprechers „bedeutet“, also hervorbringt – macht. Die doppelsinnige Rede wiederum, durch die Ödipus auf diese unbewußte Weise sein eigenes Schicksal hervorbringt, ist eine Verfluchung. Die grundlegende Frage für das Verständnis der Tragödie lautet daher: Warum verflucht Ödipus? Oder genauer: Wer ist Ödipus, wenn er verflucht? Ödipus versteht und präsentiert sich doch als Richter, den Sophokles mit allen Attributen der neuen, aufgeklärten, auf Gesetz und Beweisführung gegründeten Rechtsprechung ausstattet. Man kann in Ödipus' Verfluchung daher einen Rückfall der Aufklärung in mythisches, in – wie Hölderlin über Ödipus sagte – „priesterliches“ Sprechen sehen; einen Rückfall in den Mythos, der alle Zeichen einer Dialektik der Aufklärung trägt. Gerade wenn man aber die Logik verstehen will, die diesem Umschlag von (aufgeklärtem) Richten in (mythisches) Verfluchen zugrunde liegt, bedarf es eines präziseren Verständnisses von Ödipus' doppelsinnigem Sprechen. Dafür hat Arnold Hugs bereits zitierte Analyse den entscheidenden Hinweis gegeben, indem sie den Doppelsinn nicht bloß semantisch, sondern dramatisch verstand: als eine Kreuzung nicht nur zweier Bedeutungen, will sagen: des beabsichtigten und des tatsächlich erwirkten Effektes des Sprechaktes, sondern zweier Positionen. In seinem doppelsinnigen Sprechen, durch den er sein tragisches Schicksal hervorbringt, spricht Ödipus als Person im Stück und – so sagte Hug – führen Autor und Zuschauer des Stückes ein „Zwiesgespräch“. Die Positionen vor dem Stück, Autor und Zuschauer, sind also in diesem Sprechen im Stück selbst anwesend. Der Doppelsinn des Sprechens gründet in der Doppelposition des Sprechers. Ja, Ödipus hat eine

Doppelidentität: als Person im Stück spricht er zugleich *als* sein Autor zu sich *als* sein Zuschauer. Das, sein eigener Autor und Zuschauer zu sein, nicht sein ihm fremdes oder verdrängtes Begehren, ist Ödipus' Unbewußtes, das sich in der Doppeldeutigkeit seiner Rede ausspricht und gegen ihn wendet. Der Grund des tragischen Umschlags von Ödipus' Schicksal ist der tragische Doppelsinn seiner Rede. Der Grund des tragischen Doppelsinns seiner Rede aber ist der tragische Riß, der seine Identität spaltet: Er ist als dramatische Person zugleich sein Autor und Zuschauer.

Hugs Analyse beantwortet also die Frage: Warum verflucht Ödipus (Ödipus, der doch der paradigmatisch aufgeklärte Richter ist)?, indem sie beschreibt, als wer Ödipus darin spricht: Er spricht darin nicht als er selbst, nicht als dramatische Person, sondern wie oder gar als sein Autor zu sich als Zuschauer. Weshalb aber ist das eine Antwort auf die gestellte Frage nach dem Grund von Ödipus' Schicksal? Es wird zu einer Antwort, wenn man sich klar macht, was es heißt, als dramatischer Autor zu sprechen und eine dramatische Person zu sein.

Dafür bedarf es zunächst der Erinnerung, daß diese beiden Positionen oder Funktionen – dramatische Autorschaft und dramatisches Personsein – überhaupt erst mit der klassischen Tragödie entstehen.⁹ Zwar entwickelt sich die Tragödie aus einer langen Tradition performativer Künste, sie entsteht aus dieser Tradition aber erst durch einen revolutionären Bruch. Der tritt ein mit der Einführung eines schriftlich fixierten Textes, der der Vorführung, die damit zur Aufführung wird, vorher geht. Die Folgen dieses Textbezugs der Tragödie sind umstürzend; sie verändern nicht nur die technische, institutionelle und personelle Struktur des Theaters, sie machen das (damit: „dramatische“) Theater zugleich zum Schauplatz eines neuen Typs des Handelns; genauer: von zwei neuen Typen des Handelns, die zugleich zwei neue Typen der Subjektivität (oder zwei Typen der neuen Subjektivität) sind. Den einen Typ bildet die dramatische Person: Dramatische Personen sind, im Unterschied zu denen im Epos, nach Aristoteles' Bestimmung zum einen Selberhandelnde und -sprechende. Zugleich ist dieses Selberhandeln und -sprechen der dramatischen Person bis ins letzte durch einen Text vorgeschrieben. Die dramatische Person ist reiner Selbstvollzug, aber als bloßer Nachvollzug einer textuellen Vorschrift. Diesem paradoxen Zugleich von reiner Selbsttätigkeit und gänzlichem Bestimmtheitsein der dramatischen Person entspricht auf der anderen Seite die neue Position des Autors. So wie das Drama nur in Akten des Selbersprechens besteht, so ist es auch durch einen Akt des Selbersprechens entstanden: des Selberschreibens eines Autors. Eine dramatische Person zu sein, heißt, einen Text nachzusprechen, der von einem Autor vorgeschrieben wurde; es heißt, die Person *von* einem Autor zu sein – eine Person, die zwar selbst, zugleich aber nur so spricht und handelt, wie es ihr vorgeschrieben wurde. Und ein dramatischer Autor zu sein, heißt, einen Text hervorzubringen, der das Sprechen und Handeln von Personen festlegt. Dramatische Autorschaft besteht in der Übermacht der Vorschrift, dramatisches Personsein in der Ohnmacht des Nachvollzugs.

Das also heißt es, daß Ödipus als oder wie ein Autor spricht: Er spricht mit einer auktorialen Macht, die die Existenz von Personen nicht nur beurteilt oder über sie richtet, sondern sie unveränderlich festlegt. Genau das ist es aber, was ein Fluch will. Daß Ödipus zum Fluchenden wird,

⁹ Das hat die altphilologische und theaterwissenschaftliche Forschung der letzten Jahre entschieden herausgearbeitet; vgl. vor allem Charles Segal, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text* (Ithaca/London: Cornell University Press 1986); Jennifer Wise, *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1998).

besagt also, daß Ödipus' Richten und Urteilen wie das Schreiben des Dramenautors ist: die Ausübung einer Bestimmungsmacht, die über alle menschliche hinausgeht, weil sie ihre Adressaten zu unabänderlich Bestimmten macht. Ödipus als verfluchender Richter verurteilt, wie der Autor vorschreibt. Aber anders als der Autor eines Dramas, tut Ödipus dies als eine Person, also in einem Drama. In dieser Position, als Person, vermag er seine Macht der Autorschaft nicht zu kontrollieren; er verfällt ihr, der Fluch wendet sich gegen ihn selbst. Das ist die Antwort, die Hugs Begriff des dramatischen Doppelsinns auf die Frage nach Ödipus' Schicksal gibt: Der Umschlag in Ödipus' Schicksal tritt ein, weil Ödipus – Ödipus, der Richter – als (oder wie) ein Autor spricht; weil er, sichtbar an der Redeform der Verfluchung, für sein Richten die auktoriale Macht der Existenzfestlegung beansprucht. Diese Macht der Autorschaft, die das Sprechen und Handeln der Personen vollständig vorschreibt, kann aber von keiner Person ausgeübt werden; als dramatischer Person verfällt Ödipus seiner eigenen Festlegungsmacht als Autor. Die Tragödie des Ödipus erzählt von dem (hybriden) Aufstieg der Person in die Position des Autors und dem (tragischen) Fall des Autors in die Position der Person. Der tragische Umschlag, von dem die Ödipus-Tragödie erzählt, ist der Umschlag der Autorschaft, die Ödipus richtend beansprucht.

4. Transzendentaldramatik

Welche Konsequenzen hat eine solche Lektüre, wenn sie denn überzeugend ausgeführt werden kann, für die Frage nach der Ästhetik der Tragödie? Bei dieser Frage geht es darum, in welchem Verhältnis die Begriffe des Tragischen (einer Handlung) und des Ästhetischen (ihrer Darstellung) stehen. Die soeben skizzierte Lektüre von Ödipus' tragischem Schicksal besagt, daß dieses Schicksal darin seinen Grund hat, daß Ödipus, als dramatische Person, zugleich wie deren Autor spricht. In einer Formulierung von Charles Segal: Ödipus' Geschichte ist die „implizite Geschichte des Tragödiendichters.“¹⁰ Eine solche Lektüre benutzt die Kategorien (dramatischer) „Autor“ und (dramatische) „Person“, um die Struktur der tragischen Handlung zu beschreiben. Sie beschreibt also die tragische Handlung mithilfe von Kategorien, die ihren eigentlichen Ort in der Beschreibung der dramatischen Form der Darstellung dieser Handlung haben. Die These einer solchen Lektüre besagt mithin, daß die formale Struktur der dramatischen Darstellung sich in der Struktur des darin Dargestellten abbildet oder wiederholt. Die skizzierte Lektüre des *König Ödipus* versteht die Tragödie als eine Darstellung, deren dramatische Form sich in ihrem tragischen Inhalt spiegelt als eine Darstellung also, die reflexiv verfaßt ist.

Der Tragödie ist mithin ein Zug wesentlich, der nach Friedrich Schlegel eine Darstellungsweise auszeichnet, die er in anderen Zusammenhängen als „ironische“ beschreibt und hier als „Transzendentalpoesie“ bezeichnet. Die entscheidende Formulierung Schlegels lautet:

„So wie man [...] wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie [eben die „Transzendentalpoesie“] die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich

¹⁰ Charles Segal, *Interpreting Greek Tragedy*, S. 80 f.

im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe finden, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.“¹¹

„Transzendental“ nennt Schlegel hier zunächst eine Philosophie, die „im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens“ enthält. Eine andere Formulierung dafür, die Schlegel den Schritt von der Philosophie zur Dichtung erlaubt, lautet, „transzendental“ sei eine Darstellung, die „auch das Produzierende mit dem Produkt“ darstellt. „Transzendental“ meint mithin „selbstreflexiv“: eine Darstellung, die zugleich ‚Mit-Darstellung‘ des sie Hervorbringenden oder Bedingenden, des Darstellenden im Dargestellten ist. Eine Weise, in der die Dichtung dies nach Schlegel tut, besteht darin, daß sie „Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens“ enthält. Daß dies auch für die Tragödie gilt, zeigt ein Buch wie Nietzsches *Geburt der Tragödie*, das über weite Strecken so verfährt, daß es im Text der Tragödien selbst „transzendente Materialien“ zu einer Theorie der Tragödie aufsucht. Entscheidender für die Frage nach der Ästhetik der Tragödie ist jedoch, daß sie „transzendental“ auch im Sinn „der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung“ ist, die sich nach Schlegel vorrangig „im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe finden“ lassen. Denn gemäß der skizzierten Lektüre folgt das Verhalten der Personen in der Tragödie Strukturmustern, die die Tragödie in ihrer Form bestimmen. Die Tragödie ist eine Darstellung von Handlungen, die zugleich eine ‚Mitdarstellung‘ derjenigen Handlungsweisen ist, durch die die Darstellung hervorgebracht wird. In diesem Schlegelschen Sinn ist die Tragödie selbstreflexiv.

Daß ihre Selbstreflexion für die Tragödie konstitutiv ist, besagt nicht nur, daß es keine Tragödie gibt, in der nicht *auch* eine Mitdarstellung ihrer Form geschieht, sondern daß die Tragödie erst *durch* die Mitdarstellung ihrer Form entsteht; daß in der Tragödie die Tragik des dargestellten Inhalts ihren Grund in der Mitdarstellung ihrer Form hat. Das tragische Schicksal, das die Tragödie darstellt, ist demnach der Effekt einer ästhetischen Selbstreflexion: einer Spiegelung oder Wiederholung des Wie dramatischer Darstellung im Was des dramatischen Handelns. Die Grundthese des romantischen Konzepts der tragischen Ironie lautete, daß tragische Handlung und ästhetische Darstellung sich nicht ausschließen, sondern, im Gegenteil, bedingen: Ohne ästhetische Brechung kein tragischer Gehalt. Wie sich gezeigt hat, vermochte Thirlwall dieser bahnbrechenden These zunächst nur eine beschränkte Bedeutung zu geben, weil er mit einem beschränkten Begriff des Ästhetischen arbeitete: einem Begriff des Ästhetischen, der auf die ironisch distanzierte Freiheit der Betrachtung beschränkt ist. Wie sich nun zeigt, gewinnt die These des Begriffs der tragischen Ironie dann erst ihren vollen Sinn, wenn man sie mit der anspruchsvolleren Bestimmung des Ästhetischen verbindet, die Friedrich Schlegels Begriff der Transzendentalpoesie enthält – auch wenn Schlegel selbst diese Bestimmung des Ästhetischen allein in der Komödie verwirklicht sah.¹² Darin wird als „ästhetisch“ eine Weise der Darstellung bestimmt, die

¹¹ Friedrich Schlegel, „Athenäums-Fragmente“, in: *Studienausgabe*, Bd. 2, Nr. 238.

¹² „In der *Form* ist die alt-atheniensische Komödie der Tragödie ganz ähnlich. Sie hat von dieser einen chorischen und dramatisch-dialogischen Bestandteil, auch Monodien. Der einzige Unterschied besteht in der Parekbasis, einer Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stücks, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von diesem Heraustreten (ἐκπασις) kommt auch der Name.“ Friedrich Schlegel, *Die griechische*

selbstreflexiv ist, indem sie eine Mitdarstellung des Darstellenden im Dargestellten leistet. Wenn die im Anschluß an Arnold Hug skizzierte Lektüre des *König Ödipus* richtig ist, gilt dies für diese Tragödie – diese, nicht die Tragödie – in dem folgenden Sinn: (1) Zum Darstellenden der Tragödie, zu dem also, was ihre dramatische Form bestimmt, gehört das Verhältnis von Autor und dramatischer Person. (2) Wie sich an Ödipus' Fluch zeigt, gründet das tragische Schicksal des Helden in seinem doppelsinnigen Sprechen: Der Held *macht* sein Unheil durch seine Worte. (3) Das tragisch-ironische Sprechen des Helden ist Ausdruck seiner dramatischen Ambiguität: Der Held ist eine Person im Stück und spricht wie der Autor des Stücks. Deshalb gilt (4): *Was* die Tragödie darstellt – das tragische Schicksal des Helden –, gründet darin, daß sie *mit* darstellt, *wie* die Tragödie darstellt. Die Tragödie ist die Darstellung einer tragischen Handlung, gerade weil ihre Darstellung eine ästhetisch-selbstreflexive Form hat.

Das besagt zum einen etwas über das Tragische: Die tragische Erfahrung der Handlung ist eine ästhetische Erfahrung – gebunden an die ästhetische Form, weil an die ästhetische, genauer: dramatische Selbstreflexion. Es besagt aber auch etwas über das Ästhetische. Die Problematisierung des Verhältnisses von Ästhetischem und Tragischem, die Annahme also, daß ihr Verhältnis ein grundsätzliches Problem stelle, hat – so haben wir eingangs gesehen – die Autonomie des Ästhetischen zum bestimmenden Motiv. Eine Darstellung in ihrer spezifisch ästhetischen Verfassung wahrzunehmen – so lautet das Argument dieser Problematisierung – schließt es aus, sie als Darstellung von einer tragischen Handlung wahrzunehmen. Die skizzierte Lektüre von Ödipus' tragischer Geschichte und die Reformulierung ihrer Grundthese mit Schlegels Begriff der Transzendentalpoesie (oder „dramatik“) zeigt, weshalb diese Entgegensetzung, wenn sie im Namen der ästhetischen Autonomie erfolgt, eben die Autonomie des Ästhetischen mißversteht. Denn durch ihre Selbstreflexion, die ihre ästhetische Verfassung ausmacht, löst die Tragödie die Tragik der Handlung nicht auf, sondern erschließt und entdeckt sie erst. Die Tragödie benutzt die neue dramatische Struktur, der sie ihre Existenz verdankt und die ihre Form bestimmt, für eine kritische Analyse der sich ebenfalls erst neu herausbildenden, aufgeklärt rechtlichen Urteilspraxis. Indem die Tragödie ihre eigene dramatische Struktur in der Handlungsweise, die sie darstellt, wiedererkennt, erkennt sie die tragische Ironie, der diese Handlungsweise, von Anfang an und unheilbar, unterliegt. Die ästhetische Selbstreflexion, die Schlegel als Mitdarstellung des Darstellenden im Dargestellten beschrieben hat, ist also das Gegenteil von Selbstbezüglichkeit; ästhetische Selbstreflexion bedeutet nicht, daß die ästhetische Darstellung nur über sich selbst redet. Durch ihre ästhetische Selbstreflexion erschließt die Tragödie vielmehr die Tragik des richterlichen Urteilens.

5. Metatheater

Damit ist der Einwand bereits gegen die Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie aber – immer – noch nicht erledigt. Die bisher entfaltete Gegenthese besagt, daß das Ästhetische einer Darstellung nicht das Gegenteil, sondern die Bedingung der Darstellung einer tragischen Handlung sei. Diese Gegenthese hat das Konzept der tragischen Ironie nur unzureichend zu erläutern vermocht, weil es mit einem

Literatur, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. Ernst Behler (München u.a.: Schöningh, 1958), 2. Abtlg., Bd.11, S. 88. – Hegel hat diese romantische Figur ästhetischer Selbstreflexion in der *Phänomenologie des Geistes* auch auf die Tragödie angewandt; vgl. Christoph Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), S. 53 ff.

beschränkten Begriff des Ästhetischen, als ironisch distanzierter Betrachtung, operiert. Das hat das Konzept tragischer Ambiguität korrigiert; darin wird das Spezifische einer ästhetischen Darstellungsweise durch ihre „transzendente“ oder selbstreflexive Verfassung bestimmt. Die ästhetische Selbstreflexion der Tragödie ist dabei so verstanden, daß die dramatische Struktur, die die Tragödie hervorbringt, in der Tragödie mit dargestellt ist und dadurch die tragische Struktur ihres Gegenstandes erschließt. Der prinzipielle Einwand bereits gegen die Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie, der im Namen der Autonomie des Ästhetischen erfolgt, ist damit aber deshalb noch nicht beantwortet, weil die so verstandene Selbstreflexion der Tragödie in sich beschränkt ist. Dieser Einwand lautet: Die Selbstreflexion der Tragödie reicht nur bis zu ihrer dramatischen Struktur, sie erreicht aber nicht ihre theatrale Verfassung. Oder kürzer und einfacher: Die (klassische) Tragödie reflektiert sich noch nicht als (Theater-) Spiel.

Die dramatische Struktur der Tragödie habe ich durch die neue Bestimmung von Autor und Person beschrieben, die mit dem konstitutiven Textbezug der Tragödie verbunden ist: Die Tragödie erscheint dann als ein strukturelles Arrangement von Autor, Text und Person. Und zwar erscheint sie, wenn die skizzierte Lektüre des *Ödipus* durchgeführt werden kann, nicht erst uns, als doppelt distanzierten Zuschauern, so, sie erscheint in sich selbst so; die Tragödie stellt das strukturelle Arrangement von Autor, Text und Person, das sie hervorbringt, in ihrer Handlung mit dar. Das ist nicht die einzige Weise, in der Tragödien die sie hervorbringenden Strukturen mit darstellen. Andere Tragödien als *König Ödipus* erschließen andersartig tragische Handlungsverläufe, und sie tun dies durch Mitdarstellung anderer Aspekte ihrer dramatischen Struktur. Für Sophokles' *Antigone* etwa steht nicht die Frage nach der Macht von Vorschriften und Verurteilungen im Zentrum, danach, wer sie zu haben glaubt und wer ihr erliegt, sondern die Frage danach, was es heißt, als Einzelne zu sprechen. Auch diese Frage stellt die Tragödie durch ihre Form: durch das Heraustreten eines einzelnen Sprechers aus dem Chor, durch das Auftreten eines einzelnen Sprechers vor dem als Publikum versammelten Volk. Auch die Tragödie der *Antigone* ist an die Struktur der Tragödie gebunden. Auch diese Tragödie aber spart aus, daß sie ein *Theaterspiel* ist: daß alles, was in ihr gesagt und getan wird, durch einen Schauspieler vorgespielt wird. Bei aller Selbstreflexion, die ihre tragische Handlung erst möglich macht, kann die Tragödie dies nicht mit darstellen: Die Tragödie kann den Schauspieler, der sie auf der Bühne des Theaters hervorbringt, nicht mit darstellen, ohne die Tragik der dargestellten Handlung aufzulösen. So lautet der – reformulierte – Einwand bereits gegen die Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie.

Dieser Einwand ist richtig: In der Perspektive des Spiels gibt es keine Tragik. Das heißt, wer sich zu einer Handlung so verhält, wie es der Schauspieler tut, für den kann diese Handlung keinem tragischen Umschlag in seinem Schicksal herbeiführen. Das spielerische Vorführen einer Handlung besteht darin, eine Handlung zu zeigen, indem man sie teilweise wiederholt. Diese Wiederholung im Spiel gilt jedoch immer nur einzelnen Elementen, einzelnen Zügen der Handlung, nicht ihrem Zweck. Wenn „Ernst im weitesten Sinne genommen [...] die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck“¹³ ist, dann liegt eben hierin das Spielerische im Handeln des Schauspielers: in einer Wiederholung der Handlung ohne dessen Zweckorientierung. Das ist die Freiheit des (Schau-) Spiels, ohne die es keine Tragödie geben kann – ohne daß Handlungen vorgespielt werden, erscheint auf der Bühne nichts –, die

¹³ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 1, S. 30.

es zugleich jedoch nicht *in* der Tragödie geben kann: Keine Person im Drama würde ein tragisches Schicksal erleiden, wenn sie all ihre Handlungen nicht mehr aus-, sondern wie ihr Schauspieler – der Schauspieler, dem die Person ihre Wirklichkeit auf der Bühne verdankt – spielerisch vorführen würde. „Tragisch“ ist nach der Bestimmung des Konzepts der tragischen Ironie ein selbstbewirkter Umschlag der Handlung. Von einem tragischen Umschlag aber kann ohne Zweckorientierung nicht die Rede sein: Der angestrebte gute Zweck schlägt durch das dafür eingesetzte Mittel, die Handlung des Helden, in ein schlimmes, ja, das schlimmste Resultat um. Tragisch ist also immer ein selbstgemachter Umschlag vom Guten ins Schlimmste, und Gutes wie Schlimmstes gibt es nur in einer Welt der Zwecke, also: in einer praktischen Welt, der Welt des Tuns und Leidens. Soweit Handlungen dagegen spielerisch vorgeführt werden, sind sie kein Teil der praktischen Welt, der Welt der Zwecke und der Urteile mehr; sie können daher auch kein tragisches Schicksal mehr erleiden.

Das Argument von der Unvereinbarkeit von theatralem Spiel und tragischem Handeln zeigt damit, worin die Wahrheit des Einwands gegen die Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie liegt. Dieses Argument besagt, daß wir das Ästhetische einer Darstellung erst dann richtig, nämlich in seiner Autonomie begriffen haben, wenn wir es so verstehen, daß wir durch die ästhetische Darstellung ein Verhältnis zur dargestellten Handlung gewinnen, in dem der Ernst seiner Zweckorientierung aus- oder eingeklammert ist. In einem genuin ästhetischen Verhältnis zum Dargestellten gibt es keinen Ernst, keine (guten) Zwecke, keine (schlimmen) Folgen einer Handlung, mithin auch keine Tragik. Die Wahrheit des Einwands gegen die Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie liegt also in dem Argument, daß der Begriff des Ästhetischen solange unterbestimmt bleibt, bis er nicht zu diesem Punkt seiner Autonomie gegenüber dem Praktischen vorangetrieben ist. Dieser Einwand betrifft auch die bisher vorgeführte Argumentation. Ich hatte darin im Anschluß an das Konzept der tragischen Ironie bei Thirlwall und die Theorie des tragischen Doppelsinns bei Arnold Hug zu zeigen versucht, daß die Darstellung tragischer Handlung eine ästhetische sein muß. Denn die Darstellung tragischer Handlung hat zur Bedingung die Distanz der Betrachtung (die Thirlwall als ästhetische auszeichnet) und die Selbstreflexivität der Darstellung (die Friedrich Schlegel als ästhetische beschreibt). Beides, Distanz und Selbstreflexivität – so lautet nun der Einwand – sind als solche aber noch gar nicht *genuin* ästhetisch; sie werden es erst, wenn die Distanz der Betrachtung so weit geht, statt des „Wechsels“ vom Guten zum Schlimmsten nur mehr dessen schöne „Vorstellung“ zu sehen¹⁴, oder wenn die Selbstreflexion der Darstellung so weit getrieben wird, daß man „geneigt [ist], alles nur spielend zu nehmen und leicht über die Seele weggleiten zu lassen.“¹⁵

Was aber geschieht nun, wenn das ästhetisch-spielerische Verhältnis zum Dargestellten im Stück mitdargestellt wird? Das heißt: Was geschieht mit der Tragik der Handlung, wenn die ästhetisch-spielerische Form ihrer Darstellung in ihr, der dargestellten Handlung, mitdargestellt wird? Wenn dies geschieht, wird das Theater zum „Meta-Theater“. Das ist der Begriff, den Lionel Abel geprägt hat, um die mit dem neuzeitlichen Wiederbeginn des Theaters – Abels Paradigmen sind Shakespeare und Calderón – entstehenden „theatre pieces about life seen as already theatricalized“¹⁶ zu

¹⁴ Friedrich Hölderlin, „Anmerkungen zum Oedipus“, in: Hölderlin, *Werke und Briefe*, hg. Friedrich Beißner/Jochen Schmidt (Frankfurt am Main: Insel, 1979), S. 730.

¹⁵ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 1, S. 31.

¹⁶ Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963), S. 60 f.

charakterisieren. Ihre Personen „are aware of their own theatricality“.¹⁷ Das unterscheidet sie von den Figuren der klassischen Tragödie: Wenn Ödipus sich als Schauspieler seiner selbst sehen würde, würde er sich nicht mehr, wie eine dramatische Person, durch den Text seines Urteils in seiner Existenz bestimmt sehen. Er könnte dann mit diesem Urteil so frei umgehen, wie es sich die Schauspieler bekanntermaßen häufig gegenüber ihrem Text herausnehmen. Erst mit diesem Befund läßt sich das Problem, mit dem ich begonnen habe, richtig stellen: das Problem, das die Idee einer „Ästhetik der Tragödie“ für eine Position ästhetischer Autonomie stellt. Dieses Problem ist nicht – nicht *nur* –, daß es *in* einer ästhetischen Perspektive keine tragische Handlung gibt. Das ist trivialerweise so: Gleichgültig, ob die ästhetische Perspektive als eine der Betrachtung des Schönen oder des (Mit-) Vollzugs eines Spiels verstanden wird, in oder aus dieser Perspektive gibt es keine Handlungen und keinen Ernst und damit auch nichts Gutes und Schlimmes, also auch keinen tragischen Umschlag von diesem zu jenem. Das Problem, das die Idee einer „Ästhetik der Tragödie“ für eine Position ästhetischer Autonomie stellt, ist vielmehr, welche Konsequenzen es für die dargestellte Handlung und ihre Tragik hat, daß ihre Darstellung in der Tragödie ästhetisch verfaßt ist. Die klassische Tragödie vermeidet dieses Problem, weil sie zwar auch bereits selbstreflexiv verfaßt ist, ihre Selbstreflexion sich aber nicht auf ihre genuin ästhetische Verfassung erstreckt. Durch das Metatheater der Neuzeit wird es dagegen in aller Schärfe gestellt.

Die geläufige Antwort auf diese Frage lautet, daß mit der Selbstreflexion als theatrales Spiel sich die Tragik der Handlung auflöse: Wenn die Personen sich selbst und ihre Handlungen als gespielte zu sehen beginnen, unterliegen sie keinem tragischen Schicksal mehr.¹⁸ Diese Antwort ist falsch. Richtig *wäre* sie nur unter einer Bedingung: Die Selbstreflexion als theatrales Spiel könnte nur dann die Tragik der Handlung auflösen, wenn sie die Welt des Handelns aufzulösen vermöchte. Die Mitdarstellung des theatralen Spiels, als Darstellendem, in der dargestellten Handlung macht aus dem theatralen Spiel aber selbst eine Weise des Handelns. Die ästhetische Perspektive einzunehmen, Handlungen als schöne zu betrachten oder als gespielte (mit-) zu vollziehen, wird dadurch selbst zu einer Handlungsweise. Diese ästhetische Handlungsweise wird, wie jede, um eines Zwecks, eines Guten willen ausgeführt und kann daher, wie jede, einen tragischen Umschlag ins Schlimmste erfahren. Das Ästhetische ist das Nicht-Tragische nur solange, wie es sich als das (ganz) Andere gegenüber dem Praktischen bewahrt. Häufig wird die „Autonomie“ des Ästhetischen, in einer Literalisierung des juristischen Bildes der (Selbst-) Gesetzgebung, als ein solches unbezogenes Nebeneinander ganz verschiedener Reiche oder Territorien verstanden. So wie das Ästhetische aber immer wieder transgressiv in das Praktische eingreift – das kann man als die „Souveränität“ des Ästhetischen beschreiben¹⁹ –, so verfällt es in diesen Übergriffen ins Praktische dessen Gesetzen: den Gesetzen des Guten und Schlimmen, zu denen das Gesetz tragischer Verkehrung gehört; von Hamlet bis Clov reicht die Linie der Figuren, die das erfahren haben. Die Problematisierung der Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie im Namen der Autonomie des Ästhetischen besagt, daß, wo es Ästhetisches im genuinen Sinn des Wortes gibt, es keine

¹⁷ Ebd., S. 60.

¹⁸ Das ist Abels These. Cavells großer *Lear*-Essay vertritt die Gegenthese; vgl. Stanley Cavell, „The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*“, in: Cavell, *Must We Mean What We Say?* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1976), S. 267-353.

¹⁹ Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991).

Tragik, also auch keine Tragödie mehr gibt. Das Gegenargument lautet, daß auch das Ästhetische im genuinen Sinn dieses Einwands der Tragik unterliegt, sobald es in einer Handlung zur Darstellung kommt. Die Möglichkeit einer Ästhetik der Tragödie hat ihren Grund in der Tragödie des Ästhetischen.