

Rudolf Boehm

„TRAGIK“
VON OIDIPUS BIS FAUST

8I

864

Königshausen & Neumann

Gewidmet meinen alten Freunden
Rolf Geißler und
Erich Christian Schröder
zum Dank

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2001

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg

Bindung: Rimpärer Industriebuchbinderei GmbH

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 3-8260-1984-9

www.koenigshausen-neumann.de

INHALT

Vorwort	9
<i>In philosophos: Sophokles und Oidipus (425 v. Chr.)</i>	11
<i>Um zwei Handvoll Staub. Kreon und Antigone nach Sophokles (442 v. Chr.)</i>	31
<i>Der Zustand Dänemarks (1599)</i>	42
<i>Macbeth: Die Tragödie des Bösen (1606)</i>	54
<i>Der Aufstand der Engel. Vondels Lucifer (1654)</i>	64
<i>Gefühl ist alles. Racines Phèdre: ein Drama ohne Handlung? (1677)</i>	70
<i>Wallensteins und unser aller böser Geist (1798)</i>	81
<i>Eine gescheiterte Tragödie: Hölderlins Tod des Empedokles (1799)</i>	91
<i>Stümper! Das Schauspiel des Lebens nach Heinrich von Kleist (1809)</i>	103
<i>Das Widerstreben des Unzulänglichen. Goethes Faust (1831)</i>	114
<i>Was ist das Tragische?</i>	139

Vorwort

Die nachstehenden philosophischen Besprechungen von zehn Tragödien, von Sophokles bis auf Goethe, setzen die Vertrautheit mit den besprochenen Tragödien keineswegs voraus; sie möchten sie aber auch keinesfalls etwa ersetzen durch bündige Schlußfolgerungen. Sie möchten vielmehr als Vorworte dazu anregen, diese Dichtungen (vielleicht aufs neue) anzuschauen oder nachzulesen – im eigensten Interesse des Zuschauers oder doch Lesers.

Denn die eigentliche Dummheit besteht (nach einem Wort von Kant) gar nicht in einem Mangel an Verstand (dem Vermögen der Begriffe), sondern in mangelnder Urteilskraft: dem Vermögen, im einzelnen das Allgemeine und unter einem Allgemeinbegriff das Jeweilige zu erkennen oder wiederzuerkennen. Es fußt aber dieses Vermögen (noch immer nach Kant) auf der Einbildungskraft, die die Allgemeinheit eines Begriffs vereinigt mit der Anschaulichkeit der Wahrnehmung eines einzelnen. Solche Einbildung ist das Werk der Kunst, ist die Kunst, unserer Dummheit Abhilfe zu schaffen.

Nebenbei bemerkt: Das vorliegende Büchlein ist nicht ein Sammelband gelegentlich verfaßter Aufsätze (wiewohl einige bereits früher im Druck erschienen sind); vielmehr ist die Reihe der Besprechungen die Erfüllung eines seit langem gehegten Plans, den Erkenntnisbeitrag großer Tragödien unserer Überlieferung zusammenhängend ans Licht zu stellen. Der Leser wird dann auch die unterschiedliche Tonart der hier nach der Chronologie des Erscheinens der besprochenen Tragödien angeordneten Besprechungen bemerken. ‚Wallenstein‘ erschien 1975, ‚Hamlet‘, ‚Oidipus‘ und ‚Prinz von Homburg‘ in den achtziger Jahren, ‚Antigone‘, ‚Macbeth‘, ‚Lucifer‘, ‚Phèdre‘ und ‚Faust‘ entstammen den neunziger Jahren, ‚Der Tod des Empedokles‘ entstammt erst diesem Jahr 2000.

Mein Dank gilt meinen flämischen Freunden Johan Moyaert und Guy Quintelier, selber eigentlich Philosophen, die mein lediglich elektronisch getipptes Zeug für Freund Königshausen druckfertig gemacht haben.

Gent, im September 2000

R.B.

IN PHILOSOPHOS: SOPHOKLES UND OIDIPUS

1. Oidipus Komplex

Niemand, selbst Sophokles nicht, hat ihn so weltberühmt gemacht wie Freud, der ihm zu seinem alten schlimmen Spitznamen ‚Oidipus‘ (‚Klumpfuß‘) sozusagen noch einen Zunamen verschafft hat: ‚Komplex‘. Diesem Wort selbst, das ja eigentlich nichts anderes als bloß ‚Zusammenhang‘ bedeutet (so sicher auch für Freud, und zwar für ihn wohl sein Leben lang), hat er eine ganz neue Klangfarbe gegeben: es klingt in unser aller Ohren wie ‚Schuldgefühl‘ (‚er hat einen Komplex‘). Dieser Doppelerfolg Freuds in unserem gebildeten Bewußtsein ist erstaunlich: man hat für seine Schleppfüßigkeit einen tragisch-schönen Namen (‚Oidipus‘), und einen völlig nichtssagenden Ausdruck (‚Komplex‘) für seine Schuldgefühle gefunden.

Freud hat die ‚Ödipusfabel‘ (so sagt er anfänglich) zu einem ersten Male aufgewärmt in seiner *Traumdeutung* (1900). Wann das Wort ‚Ödipuskomplex‘ zuerst auftaucht, ist für unsereinen nicht so leicht auszumachen, zumal wir längst noch nicht über eine kritische Freud-Ausgabe verfügen. Im ‚Bruchstück einer Hysterie-Analyse‘ (1905) fehlt es noch (Imago-Ausgabe, V, 216: ‚Ödipusfabel‘). Eine Fußnote in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), worin „der Ödipuskomplex als der Kernkomplex der Neurosen“ bezeichnet ist, stammt aus einer späteren Auflage, denn sie verweist auf Veröffentlichungen von O. Rank aus den Jahren 1909 und 1924 (V, 127, Anm. 2; vgl. 128, Anm. 1: ‚Ödipusfabel‘; vielleicht stammt die Bezeichnung ‚Ödipuskomplex‘ von Otto Rank?).

Nach der *Traumdeutung* hat sich Freud den Zusammenhang (den ‚Komplex‘) folgendermaßen vorgestellt: „König Ödipus‘ ist eine sogenannte Schicksalstragödie; ihre tragische Wirkung soll auf dem Gegensatz zwischen dem übermächtigen Willen der Götter und dem vergeblichen Sträuben der vom Unheil bedrohten Menschen beruhen; Ergebung in den Willen der Gottheit, Einsicht in die eigene Ohnmacht soll der tief ergriffene Zuschauer aus dem Trauerspiele lernen. Folgerichtig haben moderne Dichter es versucht, eine ähnliche tragische Wirkung zu erzielen, indem sie den nämlichen Gegensatz mit einer selbsterfundnen Fabel verwoben. Allein die Zuschauer haben ungerührt zugesehen, wie trotz allen Sträubens schuldloser Menschen ein Fluch oder Orakelspruch sich an ihnen vollzog; die späteren Schicksalstragödien sind ohne Wirkung geblieben.

Wenn der König Ödipus den modernen Menschen nicht minder zu erschüttern weiß als den zeitgenössischen Griechen, so kann die Lösung wohl nur darin liegen, daß die Wirkung der griechischen Tragödie nicht auf dem Gegensatz zwischen Schicksal und Menschenwillen ruht, sondern in der Besonderheit des Stoffes zu suchen ist, an welchem dieser Gegensatz erwiesen wird. Es muß eine Stimme in

unserem Innern geben, welche die zwingende Gewalt des Schicksals im Ödipus anzuerkennen bereit ist, während wir Verfügungen wie in der ‚Ahnfrau‘ oder in anderen Schicksalstragödien als willkürliche zurückzuweisen vermögen. Und ein solches Moment ist in der Tat in der Geschichte des Königs Ödipus enthalten. Sein Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit.“ (Im Stück ‚Die Träume vom Tod teurer Personen‘.)

Sind gegen diese Vorstellung nicht sechserlei Einwände zu erheben? Allerdings.

1. Grillparzers *Ahnfrau*, deren schönste Interpretation wir Rolf Geißler verdanken, hat auf Freud offenbar keinerlei Eindruck gemacht; denn – oder ‚aber‘? – die ‚Besonderheit des Stoffes‘ ist ganz dieselbe wie im *Oidipus*: Vatermord und Inzest.
2. Die Tragödie des Sophokles handelt, wenschon vielleicht von einem ‚Wunsch unserer Kindheit‘, durchaus nur von einem besonderen Falle, in dem ein solcher Wunsch seine ‚Erfüllung‘ gefunden hat – und zwar ganz gegen den Willen des Oidipus.
3. Sophokles hat den Stoff seines Dramas nicht erfunden, er war im alten Griechenland bekannt, auch Homer erzählt die ‚Ödipusfabel‘; aber erst er, Sophokles, hat durch seine Dramatisierung diesen Stoff zu erschütternder Wirkung gebracht.
4. Freuds psychologische Einsicht muß darum nicht in Frage gestellt werden, aber sie findet keine Äußerung als die Ansicht des Sophokles; ja ärger noch, sie scheint Sophokles nicht gänzlich fremd, ausweislich der auch von Freud angeführten Worte des Jokaste: „viele Menschen sahen auch in Träumen schon sich zugesellt der Mutter“ (nach der von Freud benutzten Übersetzung von Donner); aber er tut sie beiläufig ab. Freud aber tut (in seiner anschließenden *Hamlet*-Interpretation), als hätte Sophokles seine Wirkung darauf berechnet, daß wir alle Hamlets seien und uns mit Oidipus mitschuldig fühlen würden.
5. „Die Handlung des Stückes besteht nun in nichts anderem als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung – der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar –, daß Ödipus selbst der Mörder des Laios, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Jokaste ist“ – sagt Freud selbst! Eben. Letzteres weiß jeder Zuschauer ohnehin. Das Drama des Stückes ist gar nicht das Geschehen des Vatermords und des Inzests, sondern die Geschichte seiner Enthüllung; diese ist es, die in der Tat bis heute noch für den Zuschauer qualvoll mit anzusehen ist. Und: in dieser Hinsicht mag die „Handlung“ „der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar“ sein; aber in diesem Drama ist die endliche Enthüllung – die Katastrophe.
6. Freud hält fest an der Vorstellung des ‚Oidipus‘ als ‚Schicksalstragödie‘, ist „die zwingende Gewalt des Schicksals im Ödipus anzuerkennen bereit“ – völlig willkürlich. Denn es ist nicht wahr, daß ein „Orakel vor unserer Geburt denselben

Fluch über uns verhängt hat wie über ihn“: die „Wunscherfüllung unserer Kindheit“ bleibt den meisten von uns „versagt“. Aber auch im Geschick Oidipus‘ ist eine „zwingende Gewalt des Schicksals“ gar nicht erkennbar: es ist eine Reihe von Irrtümern, Fehlritten und Fehlhandlungen, ja unglücklichen Zufällen. Vor allem aber ist der „Gegensatz zwischen Schicksal und Menschenwillen“ durchaus nicht das Thema der Tragödie: jedenfalls ist der Ablauf der Enthüllungsgeschichte, der ihr Inhalt ist, ganz und gar nicht „fatal“.

Soll dies alles darauf hinauslaufen, daß Freuds Oidipus-Interpretation falsch ist? Interpretationen sind überhaupt nie richtig oder falsch: sie treffen oder verfehlen die Sache, um die es geht, so schwer es ist, die anzugeben. Unsere herrschenden Begriffe von Wahrheit und Wissen beruhen auf dem Versuch, diese Schwierigkeit zu umgehen. Er wurde begründet in der griechischen Philosophie im Zeitalter des Sophokles. Auf ihre Weise ist auch die Psychoanalyse Freuds ein Versuch, diesen Versuch aufzugeben.

2. Niemand weiß von nichts

Der Fall des Teiresias: Erster Akt, Erste Szene: In Theben wütet die Pest. Der Tyrann (kein legitimer König), Oidipus, hat seinen Schwager Kreon nach Delphi geschickt, das Orakel über die Ursache zu befragen. – Zweite Szene: Kreon ist zurückgekehrt und berichtet von der Auskunft des Orakels: die Pest wüte, weil man den Mörder des vormaligen Königs, Lajos, nicht gesucht, gefunden und bestraft habe. Zweiter Akt, Zweite Szene: Oidipus befragt den Seher Teiresias, ob er wisse, wer der Mörder sei. Und er weiß es. Er hat es immer gewußt. Man hat ihn nur nie gefragt. Warum hat er nicht gesprochen? Er zögert, jetzt befragt, zu sprechen. Er sagt, warum:

Ach! ach! wie schwer ist Wissen, wo es unnütz
Dem Wissenden. Denn weil ich wohl es weiß,
Bin ich verloren; nicht wär ich gekommen!

Oidipus wird gleich böse:

Was sagst du, sprichst du nicht, wenn du es weißt,
Willst du verraten uns, die Stadt verderben?

Teiresias antwortet:

Ich sorg um mich, nicht dich; du kannst im Grund
Nicht tadeln dies. Du folgst mir ja doch nicht!

Doch endlich sagt er es: Oidipus selbst war der Mörder.
Dritter Akt, Zweite Szene: Oidipus fragt Kreon:

Warum sprach damals nicht, wie jetzt, der Weise?

Was muß das Oidipus den Kreon fragen. Teiresias selbst hat ihm ja gesagt, warum er lieber noch immer schwiege: sein Wissen sei ‚unnützlich‘, ihm selber, aber auch der Stadt und Oidipus: er folge ihm ja doch nicht!

Damit ist der Ton des Dramas gesetzt: *Nichts ist unzuverlässiger als das Wissen*. Einer weiß etwas, es kann vielleicht Gutes daraus folgen (man erhofft von der Ermittlung und Bestrafung von Lajos' Mörder Thebens Befreiung von der Pest), es kann Schlimmes daraus folgen (für Teiresias, der sich Oidipus' Zorn aussetzt, für Oidipus selbst), es kann auch gar nichts daraus folgen (wie es nichts half, daß Teiresias es immer wußte, wer der Mörder war, und wie auch jetzt die Mitteilung seines Wissens, so fürchtet er ja, folgenlos bleiben kann).

Der Fall des Kreon: Dritter Akt, Zweite Szene: Auf Oidipus' soeben angeführte Frage:

Warum sprach damals nicht, wie jetzt, der Weise?

antwortet Kreon:

Ich weiß es nicht. Versteh ichs nicht, so schweig ich.

Was soll das heißen? Hat etwa Kreon immer schon gewußt, daß es Teiresias schon immer wußte, und mithin, *was* er wußte? Kreon ist ein bequemer Mann. Als Oidipus in derselben Szene ihn einer Verschwörung mit Teiresias verdächtigt, selber an Oidipus' Stelle König zu werden, bekennt er:

Betrachte aber, allererst, dies, ob du glaubst,
Daß einer lieber Herrschaft wünscht', in Furcht,
Als sanft zu schlafen, wenn er gleiche Macht hat.
Ich bin nun nicht gemacht, daß mehr ich wünscht
Ein Herr zu sein, als herrliches zu tun,
Und jeder so, der sich zu zähmen weiß.
Jetzt hab ich alles ohne Furcht von dir,
Regiert ich selbst, viel müßt ich ungern tun.

Wäre nicht auch ihm das Wissen, hätte er es von Teiresias, ‚unnützlich‘ erschienen? – Aber ich erwähne den Fall des Kreon nur vollständigkeithalber; denn sollte er nichts gewußt haben, so wäre er wohl, wie sich noch zeigen wird, der einzige allerer, die im Drama auftreten.

Der Fall des Hirten: Jedenfalls war es nicht nur der ‚Seher‘ Teiresias, der wußte: es ist sogar noch ein Augenzeuge des Mordes an Lajos da. Einer der drei Diener, die Lajos auf seiner Reise begleiteten, ist dem Mörder entkommen und lebt noch, jetzt als Hirte außerhalb der Stadt. Dritter Akt, Dritte Szene: Jokaste sagt zu Oidipus von diesem Mann:

seit dort er herkam und erfuhr,
Du habst die Macht und Lajos sei getötet,
Bat er mich sehr, die Hände mir berührend,
Aufs Land zu senden ihn, zu Schafeweiden,

Wo er der Stadt vom Angesicht am meisten.
Auch sandt ich ihn, denn wert war dieser Mann,
Der Knecht, zu haben größere Gnad, als diese.

Der Mann dürfte bei seiner Rückkehr nach Theben Oidipus (den Schleppefuß! den Mörder!) wiedererkannt haben. (Jokastes Erklärung, *er* habe sie gebeten, den Dienst am Hof und die Stadt verlassen zu dürfen, werden wir allerdings zu bezweifeln Anlaß finden.) Als Oidipus hört, es lebe noch dieser Zeuge, verlangt er dringend, ihn zu sehen, denn:

Von räuberischen Männern sprach er, sagst du,
Sie haben ihn getötet. Wenn er nun noch
Dieselbe Zahl aussagt, hab ich ihn nicht
Getötet. Nicht mag Einer vielen gleich sein.
Wenn Einen Mann gefahrtenlos er nennt,
Kommt deutlich diese Tat jetzt über mich.

Jokaste erwidert:

Wiß aber, daß so offenbar das Wort ist,
Und nicht umwerfen darf er dieses wieder,
Die Stadt hat es gehört, nicht ich allein.
Wenn nun etwas vom alten Wort er abweicht ...

Der Mann hat also seinerzeit gelogen. Entweder aus Furcht, weil er, zurückkehrend nach Theben und zu Jokaste, in dem neuen Machthaber (und neuen Mann der Jokaste) den Mörder des Lajos wiedererkannte; oder vielleicht – bedroht und bestochen – von wem? – Jedenfalls, auch dieses Mannes Wissen war zu nichts nütze, weil er es (allen?) verschwieg; indessen Teiresias sein Wissen verschwieg, *weil* es, ausgesprochen, doch zu nichts nütze gewesen wäre.

Doch mehr noch. Vierter Akt, Erste Szene: Der Mann wird endlich geholt, nun auf Anregung des Boten aus Korinth –

Den du zuvor zu sehen schon verlangt,
Am besten doch möchte es Jokasta sagen.

(So spricht der Chor zu Oidipus.) Zweite Szene: Der Mann kommt vor Oidipus. Es stellt sich heraus, er weiß noch viel mehr: *er* hat seinerzeit den kleinen Oidipus (mit irgendwie geschundenen Füßen) im Auftrage Jokastes (sagt er) oder im Auftrage Lajos' (sagte Jokaste zuvor, in derselben Szene: auch da log entweder der Hirte oder Jokaste) ‚ins unzugängbare Gebirg‘ aussetzen sollen, ihn aber einem anderen, einem korinthischen Hirten übergeben: und zwar gerade dem Mann, der jetzt als Bote aus Korinth zu Oidipus gekommen ist. So versteht sich auch, daß Jokaste zuvor von diesem ihrem und Lajos' alten Vertrauensmann sagte:

wert war dieser Mann,
Der Knecht, zu haben größere Gnad, als diese,

nämlich, auf seine (angebliche) Bitte aus der Stadt entfernt zu werden. Dieser Vertrauensmann Lajos' und Jokastes dürfte auch gewußt haben, was sie veranlaßte,

ihr Kind im Gebirge auszusetzen: der Orakelspruch, es werde den Vater töten und die Mutter heiraten. Er wußte von den geschundenen Füßen. Er wußte, daß das Kind am Leben geblieben war und herangewachsen sein konnte. Und er sah den schleppfüßigen Mörder des Lajos als Mann der Jokaste wieder. Wie sollte er sich nicht all dies zusammenhängend vor Augen geführt haben? – Nach seiner früheren öffentlichen Aussage, Lajos sei von einer Räuberbande ermordet worden, fragt ihn schon niemand mehr, als er endlich vor Oidipus erscheint. Dies noch aufklären zu wollen, ist nun vollends unnütz geworden.

Der Fall des Boten aus Korinth: Vollständigkeitshalber muß auch dieser erwähnt werden. Vierter Akt, Erste Szene: Der Bote kommt zu Oidipus aus Korinth, um ihm zu melden, daß das Volk von Korinth nach dem Tode seines Königs Polybos sich ihn, Oidipus, einst aufgezogen von Polybos und Merope, zum Herrscher wünscht. Er weiß also, wohin Oidipus gelangt ist: nach Theben, als Nachfolger des Lajos. Und er weiß, woher Oidipus stammt, nicht aus Korinth:

Nein. Polybos war nicht von deinem Stamme,

sagt er zu Oidipus. Er selber war es, der einst den kleinen Oidipus dem Polybos und der Merope übergab, nachdem er selbst ihn von einem fremden Hirten empfangen hatte; und er erinnert sich:

Er nannte wohl von Lajos' Leuten sich.

So weiß auch er nicht wenig. Er freilich kommt wirklich nicht auf den Gedanken, Oidipus könnte der Sohn des Lajos und der Jokaste selber gewesen sein. (Das hat ihm also ‚der andere Hirte‘ verschwiegen.) Auch dann nicht, als Oidipus ihm spricht von seiner Furcht vor dem Orakel,

Ich müsse mit der Mutter mich vermischen,
Entreißen mit der Hand sein Blut dem Vater –

er, Oidipus, noch in der Meinung, seine Eltern waren Merope und Polybos. Ganz im Gegenteil meint der Bote aus Korinth wohl ehrlich, Oidipus gänzlich beruhigen zu können, da diese nur seine Pflegeeltern waren. Was aber ist es nun, was Oidipus vernichten wird: diese Wahrheit, oder die *irrig*e Meinung des Korinthers, mit dieser *Wahrheit* Oidipus beruhigen zu können?

Der Fall der Jokaste: Auch auf sie fällt, so wie Sophokles es darstellt, ein schwerer Verdacht, alles oder fast alles gewußt, ja ihr Wissen dazu benutzt zu haben, alles zu verschleiern. Sie wußte von dem Orakelspruch, ihr Kind werde ihren Mann töten und sie selbst zur Frau nehmen. Sie wußte von der Verkrüppelung und Aussetzung des Kindes. Wenn der Hirte nicht log, war sogar sie es, die die Aussetzung veranlaßte. Wenn sie selbst nicht log, war die Aussetzung angeordnet von Lajos; und in diesem Falle wäre es wohl nicht auszuschließen, daß der Hirte mit ihrem Einverständnis das Kind nicht aussetzte, sondern dem korinthischen Hirten übergab. Sicher in diesem, aber auch im ersten Falle mußte sie wissen, daß der Junge noch leben konnte.

Zu ihr ist dieser selbe Hirte gekommen, nachdem er zum Zeugen des Mordes an Lajos und seinen anderen Begleitern geworden war. Sollte er *ibr* nicht die Wahrheit gesagt haben, nämlich daß er in Oidipus, den sie nun zum Mann hatte, den Mörder des Lajos erkannte? Hat etwa *sie* ihn bestochen, öffentlich zu lügen, und ihn aus der Stadt entfernt? Denn zweimal sucht sie, Oidipus daran zu hindern, den Mann kommen zu lassen und seine öffentliche Aussage zu überprüfen, ja zum voraus schon, einer möglichen Änderung seiner Aussage Glauben zu schenken; einmal wie schon berichtet in der Dritten Szene des Dritten Aktes, und nochmals in der Ersten Szene des Vierten Aktes. Oidipus fragt sie:

Meinst du nicht, Weib! derselbe, dem wir eben
Gesandt den Boten, sei gemeint von diesem?

Und ihre Antwort:

Wer sprach, von welchem? kehrt dich nicht daran!

Aber eben kaum anders, wengleich beherrscher, reagierte sie schon in der Dritten Szene des Dritten Aktes. Und verrät sie sich nicht vollends, wenn sie noch zuvor in der langen Ersten Szene des Vierten Aktes auf Oidipus' Frage

Was? auch der Mutter Bett soll ich nicht fürchten?

erwidert:

Was fürchtet denn der Mensch, der mit dem Glück
Es hält? Von nichts gibts eine Ahnung deutlich.
Dahin zu leben, so wie einer kann,
Das ist das Beste. Fürchte du die Hochzeit
Mit deiner Mutter nicht! denn öfters hat
Ein Sterblicher der eignen Mutter schon
Im Traume beigewohnt: doch wem wie nichts
Dies gilt, er trägt am leichtesten das Leben.

Und zweimal heißt es – wie beziehungsreich? –, in dieser und in der folgenden Szene:

Am besten doch möchte es Jokasta sagen

(so der Chor, auch er weiß einiges) und

doch drinnen

Mag dir am besten deine Frau es sagen

(so der Hirte). Gewiß ist, daß Jokaste weit mehr wußte, als sie eingestand; so sagte sie auch Oidipus nie, was er erst am Schluß des Vierten Aktes (Zweite Szene) erfährt: daß derselbe Orakelspruch, den er hörte, nämlich daß er den Vater töten und die Mutter heiraten werde, zuvor schon zu Lajos und Jokaste gelangt war. Jokastes Wissen hinderte sie nicht, ihren Sohn zu lieben als ihren Mann. Sie stiftete mit ihrem Wissen nichts als Unheil, wiewohl für eine Zeit ihr Glück.

Der Fall des Oidipus: Auch er weiß, weiß alles oder doch fast alles – freilich ohne zu wissen, daß er weiß und *was* er weiß. Gleich zu Beginn (Zweiter Akt, Zweite Szene) sagt es ihm Teiresias ins Gesicht:

Weißt du nicht längst?

und dann:

Ich sage aber, da mich Blinden du auch schaltst,
Gesehen hast auch du, siehst nicht, woran du bist,
Im Übel, wo du wohnst, womit du haustest ...
Fühlst du die Hochzeit, wie du landetest
Auf guter Schiffahrt an der Uferlosen?
Der ändern Übel Menge fühlst du auch nicht,
Die dich zugleich und deine Kinder treffen.

Oidipus sieht und sieht nicht, fühlt und fühlt nicht, weiß und weiß nicht. *So nutzlos ist Wissen, daß es nicht einmal dazu hilft, zu wissen, daß und was man weiß.*

Dritter Akt, Dritte Szene: Oidipus erzählt sein Leben. Er wuchs auf in Korinth, bei Polybos und Merope. Eines Tages hörte der Herangewachsene einen Betrunkenen höhnen, er sei nicht deren Kind. Die vermeintlichen Eltern, von ihm befragt, wichen aus. Er befragte (ohne ihr Wissen wohl) das Orakel, das ihm auf seine Frage nach seinen wirklichen Eltern nur sagte, seinen Vater werde er töten, seine Mutter zur Frau nehmen. So war er doppelt gewarnt: er konnte wissen, daß er sich hüten mußte, einen ihm unbekanntem Mann zu erschlagen, der sein Vater sein konnte. Aber er floh nur Korinth. Auf der Wanderung erschlug er wirklich einen ihm fremden Mann, der in Wahrheit sein Vater war. Dies wußte er nicht, wohl aber, wie das Orakel vorausgesagt hatte, einen Totschlag (einen dreifachen sogar) begangen zu haben.

Auf das Abenteuer mit der Sphinx, die Theben plagte, spielt Sophokles nur zweimal kurz an, zu Beginn und am Ende des Dramas. Zweiter Akt, Zweite Szene: Oidipus spottet des Teiresias, der mit all seiner Seherschaft das Rätsel der Sphinx nicht zu lösen vermochte:

Doch ich, der ungelehrte Ödipus,
Da ich dazu gekommen, schweigte sie,
Mit dem Verstand es treffend, nicht gelehrt
Von Vögeln.

Und im Schlußchor, Fünfter Akt, Zweite Szene:

 sehet diesen Ödipus,
Der berühmte Rätsel löste ...

Der Neunmalschlaue! Hier genügt der Kommentar Heinrich Heines:

Die Gestalt der wahren Sphinx
Weicht nicht ab von der des Weibes,
Faselei ist jener Zusatz
Des betatzten Löwenleibes.

Todesdunkel ist das Rätsel
Dieser wahren Sphinx. Es hatte
Kein so schweres zu erraten
Frau Jokastens Sohn und Gatte.

Doch zum Glücke kennt sein eignes
Rätsel nicht das Frauenzimmer,
Sprach es aus das Lösungswort,
Fiele diese Welt in Trümmer.

Als Oidipus in Theben die Tyrannenherrschaft und die Hand der Jokaste angeboten wurde, fragte er nicht viel, was mit Lajos geschehen war, dem er nachfolgen sollte: Jokaste nicht, den Seher Teiresias nicht, den überlebenden Zeugen nicht. Warum wohl nicht? Er wußte doch wohl, daß er die Witwe eines Erschlagenen zur Frau nehmen sollte, wußte, daß *er* (zur gleichen Zeit!) einen erschlagen hatte, wußte, was das Orakel ihm angedroht hatte, hatte selbst längst bezweifelt, der Sohn des Polybos und der Merope zu sein.

Als die Pest ausbricht, beginnt er das Fragen, doch als ihm Teiresias die Antwort gibt, *er* sei der Mörder, argwöhnt er (oder heuchelt er nur den Argwohn?), Teiresias sei mit Kreon verschworen, ihn der Macht zu berauben. Woher diese ‚Vermutung‘? Er hatte zu ihr nicht den mindesten Grund – außer, daß er schon wußte. Endlich erfragt er (von Jokaste) den Hergang bei der Erschlagung des Lajos und muß bekennen: *er* war sein Mörder. Dritter Akt, Dritte Szene:

Das Ehbett auch des Toten mit den Händen
Befleck ich es, durch die er umkam.

Doch plötzlich gilt seine ganze Sorge dem Spruch des Orakels, dessen er sich im gleichen Gespräch (mit Jokaste) wieder erinnert: müsse er nun, als Mörder des Lajos, aus Theben fliehen, so könne er nicht nach Korinth, um nicht Polybos zu ermorden und der Mann der Merope zu werden!

Er weiß es alles: weiß, daß er wohl nicht *deren* Kind war, weiß, was das Orakel ihm drohte, weiß, daß er Lajos erschlagen und dessen Witwe zur Frau genommen – *und bringt es nicht zusammen*. Er weiß es alles, und weiß nicht, was er weiß. So steht es freilich mit allem Wissen: man pflegt nicht, ja oder nein, zu wissen oder nicht zu wissen: wir alle wissen mehr, als wir wissen, und es ist schwer zu wissen, was man mit seinem Wissen eigentlich weiß.

Oidipus sticht sich mit Jokastes Spangen die Augen aus. Er zieht es vor, blinden Auges sehend zu sein (wie Teiresias), statt sehenden Auges blind (wie Teiresias ihm vorwarf). Aber sein eigenes Wort zum Chor – Zweiter Akt, Erste Szene – hat er zuschanden gemacht:

Der, wenn ers tut, nicht Scheu hat, scheut das Wort nicht.

Nietzsche (*Götzendämmerung*, zweiter der ‚Sprüche und Pfeile‘): „Auch der Mutigste unter uns hat nur selten den Mut zu dem, was er eigentlich weiß ...“

3. Gelehrtes

„Die jüngste Sophoklesauslegung (1933), die wir Karl Reinhardt verdanken, kommt dem griechischen Dasein und Sein deshalb wesentlich näher als alle bisherigen Versuche, weil Reinhardt aus den Grundbezügen von Sein, Unverborgenheit und Schein das tragische Geschehen sieht und befragt. Wenn auch oft noch neuzeitliche Subjektivismen und Psychologismen hereinspielen, die Auslegung des Oedipus Tyrannus als der ‚Tragödie des Scheins‘ ist eine großartige Leistung“ (Heidegger in einer 1935er Vorlesung zur *Einführung in die Metaphysik*, veröffentlicht 1953, S. 82). Jetzt kommt ein halbes Jahrhundert später einer und interpretiert das Drama als die Tragödie des *Wissens!* Noch großartiger? Was hat die Tragödie mit der Erkenntnistheorie, was die Poesie mit der Philosophie, was der Mythos mit dem Logos zu tun? Richtig, eigentlich nichts. Aber der Mythos *bekam* mit dem Logos zu tun, die Poesie mit der Philosophie, die Tragödie mit der Erkenntnistheorie. Im Athen jener Zeitläufte – um 425 scheint *Oidipus, ein Tyrann* aufgeführt worden zu sein – gab es keine Kultur (in der Barbaren zu schwelgen pflegen), sondern Streit.

Die Tragödie war eine ganz athenische Veranstaltung. Ursprünglich ein Chorgesang beim Opfer eines Bockes, des Zerstörers der Weinberge, an Dionysos, machte sie Peisistratos in der uns überlieferten Form zum festen Bestandteil der alljährlichen Athener Dionysos-Feste. (Peisistratos, ein Tyrann, hatte politische Gründe, den Kult Dionysos' nachhaltig zu fördern.) Daran teilzunehmen, den Aufführungen beizuwohnen, war mehr oder weniger Bürgerpflicht. Bei der Aufführung einer Tragödie von Agathon, wohl 417, waren nach Platon dreißigtausend Menschen zugegen. (Agathon ging aus dem Tragödienwettbewerb dieses Jahres als Sieger hervor; in dem von Platon beschriebenen *Symposion* wird er gefeiert und – von Sokrates lächerlich gemacht.) Aischylos, Sophokles und Euripides waren Athener.

In derselben Epoche wurde von anderen Griechen die Philosophie erfunden, *nicht* von Athenern, sondern von Ioniern: in Miletos (Thales, Anaximandros, Anaximenes), in Ephesos (Herakleitos), in Elea (Parmenides), einer von ionischen Flüchtlingen gegründeten Kolonie unweit Paestum; ja von Dorern: in Akragas (Empedokles), einer dorischen Kolonie. Erst Anaxagoras, auch ein Ionier, aus Klazomenai bei Ephesos, brachte die Philosophie nach Athen. Rasch wurde sie dann hier zu einer einflußreichen Bewegung. Doch ist *dies* am sichersten zu erschließen aus der unerhört heftig erregten Reaktion ‚der Athener‘ (wer wüßte zu sagen, welcher?) auf ihre Verbreitung. 432 wurde ein verschärftes neues Gesetz gegen Götterlästerung verabschiedet (das zum ersten Mal auch ‚Gesinnungsdelikte‘ unter Strafe stellte), offenbar gezielt gegen den 68jährigen Anaxagoras, der noch im selben Jahr unter Anklage gestellt wird, flieht und vier Jahre später im Exil stirbt. 415 wird nach demselben Gesetz Protagoras angeklagt, auch er flieht und scheint auf der Flucht umgekommen zu sein. 399 wird, nach demselben Gesetz, Sokrates verurteilt und hingerichtet. Sein Schüler Platon zieht sich für einige Zeit nach Megara zurück und geht später wiederholt auf Reisen nach Syrakus. 323 wird dann,

noch immer unter demselben Gesetz, auch Aristoteles noch angeklagt, er flieht und stirbt ein Jahr später im Exil.

So erregte sich Athen über Philosophie und Philosophen, zu einer Zeit, in der der Staat, sollte man meinen, andere Sorgen genug hatte; vor allem war es 431 bis 404 die Zeit des Peloponnesischen Krieges, der endete mit Athens vernichtender Niederlage, der dann sein Untergang im Makedonischen Reich folgte. Allerdings war nach allgemeiner Meinung die Anklage gegen Anaxagoras (432) eigentlich gegen Perikles gerichtet, der nahe mit ihm verbunden war. Als Perikles 430 aus strategischen Gründen das attische Volk zwischen den Langen Mauern (zwischen Athen und dem Piraios) zusammenpferchte, brach *da* die Pest aus, der 429 auch Perikles selbst erlag. Aber Athen kämpfte weiter, bis zum bitteren Ende gegen Sparta, und – gegen die um sich greifende und vor allem (laut Anklage gegen Sokrates) ‚die Jugend verführende‘ Philosophie.

Die Philosophie ihrerseits war die ausgesprochene Vorliebe für das Wissen, nur um des Wissens selber willen (das Ideal der Theoria). Dieser Ausdruck ist zwar erst von Aristoteles gefunden, doch er lag seit langem in der Luft und faßt den Sinn der ganzen griechischen Bewegung der ‚Philosophie‘ gut zusammen. Von der Bemühung um ein solches ganz freies (nämlich einzig um seiner selbst willen seiendes) Wissen versprach Aristoteles, ganz wie zuvor schon Sokrates und Platon, sich und allen Sterblichen ein gleichsam unsterbliches Dasein – oder umgekehrt von einem Leben, als sei man nicht sterblich, ein solches wahrhaftes Wissen. So hatte es Sokrates, wie Platon im *Phaidon* berichtete, noch in seinen letzten Gesprächen am Tage seiner Hinrichtung gelehrt (und damit erklärt, warum *er* nicht floh); in eben diesen Gesprächen bekannte er sich auch als (nicht persönlicher, und freilich nicht befriedigter) Schüler des Anaxagoras. In jenem Streben nach einem Wissen nur um des Wissens willen war auch die philosophische Abkehr vom bloßen Mythos begründet – wenn nicht umgekehrt schon das Philosophieren in Enttäuschung vom Mythos. Wesentlich ist, daß die Philosophen nicht etwa bloß Mythen abtaten als unglaubwürdige Fabeln, sondern überhaupt nicht mehr glaubten, daß aus ‚Erzählungen‘ (wie ‚wahr‘ sie auch sein mochten) irgend wahrhaft Wißbares und Wissenswertes zu lernen sei.

Noch einmal: 425 wurde in Athen zu den Dionysien Sophokles' Tragödie *Oidipus, ein Tyrann* aufgeführt. Sieben Jahre zuvor war Anaxagoras vertrieben, 428 gestorben. Sechs Jahre zuvor war der große Krieg ausgebrochen, fünf Jahre zuvor hatte in Athen die Pest gewütet, der auch Perikles zum Opfer fiel. Sokrates dürfte der Aufführung beigewohnt haben; er ist wirksamer noch als Anaxagoras es war; zwei Jahre später, 423, werden *Die Wolken* aufgeführt werden, die Komödie, in der Aristophanes Sokrates zum Gespött macht; nach dem verlorenen Kriege wird man mit ihm ernstmachen.

Wie sollte all dies nicht vor Augen stehen in einer Tragödie, die ihren Anfang nimmt in einer Stadt, in der die Pest wütet? der das Orakel gilt:

Man soll des Landes Schmach, auf diesem Grund genährt,
Verfolgen, nicht Unheilbares ernähren?

wo der Grundton gesetzt ist durch den Spruch des Sehers:

Ach! ach! wie schwer ist Wissen, wo es unnütz
Dem Wissenden – ?

4. Die Geschichte mit der Natur

In Athen, im 5. - 4. Jahrhundert vor Christus, hatte man offenbar Grund, sich über die Philosophie, die um sich griff, zu erregen; auch wir haben – oder hätten – noch immer Grund genug, uns zu erregen über die griechische Philosophie. Ihre Heraufkunft war vielleicht das weitesttragende Ereignis in der Geschichte Europas (und wo ist heute nicht Europa?) seither.

Diese Philosophie war das Ereignis einer Einsicht: der Einsicht in das Sein eines *Wesens*, das ganz gleichgültig gegen die Menschen – ihre Bedürfnisse, ihr Wünsen und Wollen, ja ihr Tun – unbeirrbar waltet, indessen die Menschen fast gänzlich darauf angewiesen sind, wofern sie leben und überleben wollen: die *Natur*. Man sagt richtig, die griechische Philosophie habe begonnen als ‚Naturphilosophie‘, aber nicht treffend: denn ihr Kern war die Hervorbringung des Begriffs der ‚Natur‘ selbst. Mit diesem Begriff wandte sich diese Philosophie, sie mochte wollen oder nicht, gegen die ehre Vergötterung der Naturmächte, in Wahrheit deren Vermenschlichung (‚Anthropomorphisierung‘, ‚Personalisierung‘), die sie zwar als übermächtige Herrinnen und Herren, aber doch nicht als unerbittliche (sondern durch Gebet erbittliche), als unbestechliche (sondern durch Opfer erkäufliche) und unempfindliche (sondern durch ehrerbietiges Betragen rühmbare) Mächte sich vorstellte. (Ich verdanke diese meine Einsicht in eine so alte Einsicht der Einsicht Feuerbachs in *Das Wesen der Religion*, 1846; wiewohl in einem Hauptpunkt von seiner Meinung abweichend.) Der dagegen in Ionien aufgekommene philosophische Begriff der Natur entsprach und entspricht einer gewaltigen (wiewohl vielleicht nicht unbestreitbaren) ‚Realität‘; er hat denn auch weitestgehend bestimmt, was wir überhaupt – bis heute noch – unter ‚Realität‘, wie wir Wirklichkeit überhaupt als ‚Realität‘ verstehen. Alltäglich bekundet sie sich in der Not, die wir Menschen haben an Kultur (Landbau, Viehzucht, Bergbau) und Kunst (Werkzeug, Technik und Architektur). Und setzen dann nicht wiederum diese, Kultur und Kunst, Einsicht in die Natur, als ihren Grund, mithin ‚Naturphilosophie‘ und den Erfolg ihrer Bestrebung, ‚Naturwissenschaft‘, voraus?

Naturphilosophie war und blieb, trotz einigen Scheins des Gegenteils, die Philosophie nicht nur des Anaxagoras, sondern auch die des Sokrates, Platons und Aristoteles. Das von diesem endlich ausgesprochene Ideal der Theoria, des theoretischen, des Wissens nur um des Wissens willen, d.h. des rein ‚spekulativen‘ Philosophierens ohne jede Beeinflussung durch Bedürfnisse und Belange der ‚Praxis‘, hatte seinen einzigen Sinn in der Betrachtung der Natur als des einzig Wißbaren und Wissenswerten. Zugleich enthüllte diese (für unsere, aus der Renaissance herkömftigen Begriffe) ‚klassische‘ Wendung der antiken Naturphilosophie deren ungeheuerliche und erschreckende Konsequenzen: das in der Einsicht in das Wesen der Natur begründete Ideal der Theoria verlangte schlechthin, um der Wahrheit (und) des Wissens willen, die ‚Ausschaltung‘ (Husserl), die Hintansetzung aller

menschlich-allzumenschlichen Bedürfnisse und Interessen eines sterblichen Wesens, ja eine Vorwegnahme des (leiblichen) Todes des Menschen schon zu Lebzeiten. Es war der Gipfel (und vielleicht das Neue), daß Sokrates, Platon und Aristoteles sich und den Menschen eben von dieser ungeheuren Selbstverleugnung des Leiblich-sterblich-menschlichen die wahre Selbstverwirklichung der Humanität versprachen.

Diese letzte Wendung vor allem blieb den Griechen noch völlig unglaubwürdig; nur in den Gestalten der Skepsis, des Kynismus und des ‚Stoizismus‘ vermochte sich im Altertum die Philosophie durchzusetzen: dem Christentum den Boden bereitend, das wenige hundert Jahre später im hellenisierten Syrien aufkam, seine Botschaft auf griechisch zur Sprache brachte und sich, mit Erfolg, vielleicht mehr noch an Griechen als an Juden wandte (siehe die Adressaten der Briefe des Paulus); der christlichen Botschaft, daß allerdings die Menschen kein Heil zu finden vermögen in ihrem irdischen leiblich-sterblichen Leben, wohl aber (einzig) in dessen Jenseits. Doch selbst diese nihilistischen Konsequenzen der Naturphilosophie wie der des Anaxagoras, des Sokrates, Platons und Aristoteles’ hinzunehmen war wenigstens Athen, zur Zeit des Sophokles und Aristophanes, noch weit entfernt. Die Philosophie wollte das Wissen um des Wissens willen: Sophokles klagte die Nutzlosigkeit des bloßen Wissens an. Offenbarungen des Orakels von Delphi stehen in seiner Tragödie für die Möglichkeit, alles zu wissen: sie haben den Betroffenen nichts geholfen. Die Philosophie berief sich auf die Natur, als das Unumgängliche, dem alle Menschen unterworfen sind: Sophokles erinnert an das Geschick des Oidipus, dessen scheinbar unausweichlichen Ablauf, wo es doch nur die Folge menschlichen Fehlverhaltens – aus Angst, aus Jähzorn, aus Ehrgeiz, aus Unempfindlichkeit und allerdings – aus Verblendung ist. Das begriff selbst Aristoteles: daß nach Sophokles’ Tragödie „ein Mann von durchschnittlicher Tüchtigkeit und Rechtschaffenheit wie Oidipus, nicht durch Bosheit oder Verderbtheit, sondern durch einen Fehltritt, den er beging, ins Unglück geriet“ (*Poet.*, 1453 a 7-12). Nur Oidipus selber ist es, der in der Tragödie (in der Ersten Szene des Zweiten Aktes) erwidert:

Doch nötigen die Götter,

Wo sie nicht wollen, kann nicht ein Mann, auch nicht Einer.

Er möchte schuldlos sein. Sophokles zeigt: er ist es nicht. Es gibt Grund für die Menschen, *sich* in Acht zu nehmen.

5. Der Kriminalroman der Weltgeschichte

Aber die Handlung von Sophokles’ Stück: *Oidipus, ein Tyrann* ist nicht die Geschichte seiner Taten und Untaten, so wenig wie die der ihnen vorangegangenen Taten und Untaten seiner Eltern: wie seine Eltern ihn als kleinen Jungen in die Berge aussetzten (nicht ohne seine Füße verkrüppelt zu haben: konnte er also sonst schon laufen?), wie seine Stiefeltern ihm als Herangewachsenen, selbst auf seine ausdrückliche Frage, seine Herkunft verschwiegen, wie er hierüber das Ora-

kel befragte, wie er bei jenem Zusammenstoß auf dem Wege drei Menschen erschlug, darunter seinen Vater, wie er das Rätsel der Sphinx löste, wie er die Witwe des erschlagenen Vaters, seine Mutter, zur Frau nahm und mit ihr Kinder zeugte, wie er herrschte in Theben. Die Handlung, das Drama, ist die Geschichte der *Entdeckung* all dessen durch Oidipus, der ‚teils‘ natürlich wohl wußte, was er ‚erfahren‘ hatte, aber dann auch wieder nicht wußte, *was* ihm ‚widerfahren‘ war.

Freud seinerseits hat das sehr wohl gesehen und muß empfunden haben, daß das seiner Interpretation (die alles auf eine Handlung setzte, die sich in Sophokles' Drama *nicht* abspielt) im Wege stand. Aber er wollte nicht sehen, was es bedeutete (nämlich, wie sich noch zeigen soll, sogar eine Anfechtung des Absehens von ‚Psychoanalysen‘ überhaupt). Er zog sich aus der Schlinge durch einen Salto mortale, indem er behauptete: die ‚Enthüllung‘, die eigentliche ‚Handlung des Stückes‘, sei selber ‚der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar‘ (wie oben schon angeführt). Dann bestünde ja diese ‚Arbeit der Psychoanalyse‘ darin, daß der Analytiker (wenn es etwa Sophokles sein sollte) seinen Patienten, oder der Selbstanalytiker (wenn es etwa Oidipus sein sollte) sich selbst zugrunde richtete.

Siegfried Müller, der Bearbeiter des Bandes *Sophokles - Tragödien* (Volksverlag Weimar, 1959) in der DDR-Ausgabe ‚Dichtung der Antike‘ (herausgegeben von Hans Kleinknecht und ihm), zieht einen anderen Vergleich; er vergleicht *Oidipus, ein Tyrann* mit einem Kriminalroman: „Denn der Inhalt des Stückes ist eigentlich die scharfsinnige Kleinarbeit eines Untersuchungsrichters in einem jahrelang zurückliegenden Mordfall mit der verblüffenden, dem Publikum aber von Anfang an bekannten Lösung, daß Mörder und Untersuchungsrichter dieselbe Person sind“ (S. 388). Dieser Vergleich ist erhellend. Denn auch der Kriminalroman *enthält* zwei Geschichten, nämlich wie eine Untat, ein Mord begangen wurde, und wie, was geschehen ist, vom Detektiv in einer „schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung“ (Freud) zu Tage gebracht wird; doch die Handlung, die im Kriminalroman *erzählt* wird, ist nur diese Entdeckungsgeschichte. (Und auch ein Kriminalroman ist *gut*, wenn die Bekanntschaft des Lesers mit der Lösung die Spannung bei der Lektüre keineswegs beeinträchtigt.)

So kann man Freuds Versuch, „die Wirkung der griechischen Tragödie“ auch auf „den modernen Menschen“ wie bekannt zu erklären, die Frage zur Seite stellen: Warum ist der Kriminalroman so populär, vom Dorfjungen bis zur Respektperson? Nicht wohl etwa, weil wir alle einmal davon träumten, Detektive zu werden: sondern, scheint mir, weil wir alle es *sind*. Wenn wir zur Welt kommen, ist alles und noch etwas ohne unser Wissen (und Wollen) schon geschehen, schon im Gange, schon festgelegt, unwiderruflich (wie der Mord im Kriminalroman) oder doch nur noch schwer veränderlich. Obwohl dieses ‚Sein‘ (oder doch, ohne Übertreibung, vieles davon) von vornherein auch unser eigenes ‚Sein‘ mitbestimmt, *wissen* wir, zunächst, nicht einmal das mindeste davon, von manchem unser Leben lang nicht. Dazwischen besteht ein groß Stück unseres Erlebens darin, daß wir nach und nach das eine und das andere davon in Erfahrung bringen, teils unfreiwillig, teils absichtsvoll. Und einmal in Erfahrung gebracht, von uns gewußt, wird es für uns auf eine neue Art wirksam, ja bisweilen überhaupt erst für

uns wirksam (wenn es uns zuvor eigentlich gar nicht berührte, wie etwa der Tod der Xanthippe, wenige Jahre nach der Hinrichtung ihres Mannes). Das ist unsere Lebensgeschichte, nur in ihr ‚besteht‘ unsere Lebenswelt, der Kriminalroman bringt sie primitiv und elementar zur Sprache, Sophokles ist vielleicht der Erfinder des Genres und brachte es sogleich auf die Bühne.

Aber das alles – und das Drama des Oidipus – und Sophokles: spricht gegen die Philosophie, genauer gegen alle Naturphilosophie und Naturwissenschaft. Sie ist vielleicht nicht falsch, aber sie geht an der Sache, am Leben, an der Lebenswelt vorbei, sei es mit Absicht. Wissen und Nichtwissen *sind* entscheidende Momente in jedermanns Leben (wie im Leben der Gesellschaft), aber doch auch nur Momente *in* der Lebensgeschichte, und keine Erkenntnis ist bloß die Feststellung von etwas Wahrem, sondern jede ist eine Erfahrung, die ‚für uns‘ sozusagen ‚alles‘, die ‚ganze Situation‘ zu verändern imstande ist. Selbst das immer so Seiende, seinerseits Unveränderliche, die Natur, von der die Naturphilosophie allein wissen wollte und die Naturwissenschaft Genaueres zu wissen meint (wohl mit Recht): dieser Begriff der Natur entspricht, so wurde oben vermerkt, zweifellos einer gewaltigen ‚Realität‘, und doch bleibt er geradezu phantastisch ‚abstrakt‘: in Wirklichkeit haben wir mit unserer Lebenswelt zu tun, wie sie Sophokles, wie sie der Kriminalroman vor Augen stellt, und nur in sie gleichsam eingehüllt mit der Natur. Die Natur wirkt auf uns ganz anders, als ‚an sich‘, wenn wir einmal etwas von ihr erkannt haben, und noch ganz anders, wenn wir überhaupt *nur* noch *von ihr* etwas *wissen* wollen.

Und uns ‚keine Geschichten‘ (Mythen) mehr erzählen lassen wollen. Sophokles hat aber im *Oidipus* den Mythos (von Oidipus) auf eine letzte Höhe erhoben, indem er in ihn auch noch die Geschichte mit dem Wissen (des Oidipus) mit aufnahm: Am Ende eine dumme Geschichte? oder doch eine stumme (‚stom‘ ist Niederländisch für ‚dumm‘), wenn einem selbst, was man weiß, nichts sagt – wie Oidipus?

6. Eine großartige Leistung?

Was habe ich mit diesem wenigen Großartiges geleistet? Ich habe (1.) einige billige Argumente gegen Freuds Auffassung des Oidipus-Komplexes aufgereiht. Ich habe (2.) nach gewohnter Art der Interpreten aus dem Text des Sophokles eine Anzahl Zitate ausgesucht, die eine Frage aufdrängen, von der die Frage ist, ob sie es war, die Sophokles beschäftigte. Ich habe (3.), aus allgemein zugänglichen Handbüchern, eine Reihe von Daten zusammengestellt, bezüglich deren die Frage ist, was sie für Sophokles bedeutet haben mögen. Ich habe (4.) einige Behauptungen über die griechische Philosophie aufgestellt. Ich habe (5.) versucht, dem schlichten Hinweis eines gewissen Siegfried Müller folgend, eine antike Tragödie zu modernisieren und zu aktualisieren, indem ich sie mit dem zeitgenössischen Kriminalroman verglich. – Soll dies hinreichen, um ernstlich zu erforschen, was Sophokles in Wahrheit mit seiner Dichtung gemeint hat?

Ich muß gestehen: was Sophokles meinte, interessiert mich wenig. Es wäre gänzlich uninteressant (trotz all seinem Ruhme), wenn nicht sein Werk etwas bedeutete. Bedeutungen sind unabhängig von Meinungen; so die Bedeutung eines gesprochenen Wortes von der Meinung des Sprechers. (Das ist die allzu oft verkannte Grundlage aller Diskussion.) Aber Bedeutungen sind abhängig von denen, denen sie etwas bedeuten. So gehe ich selbstverständlich aus von der Frage, was Sophokles' Oidipus-Drama uns ‚noch‘ bedeuten kann. Ich finde: die Erinnerung an eine Wahrheit, die der Lebenswelt des Menschen, von der die Philosophie unserer heutigen Wissenschaft nichts weiß noch wissen will. Nun geht eben diese Philosophie auf das Zeitalter und die Ortschaft des Sophokles zurück. Wie also sollte das Drama nicht schon bei seiner damaligen Aufführung ein Gleiches oder doch Ähnliches bedeutet haben? Dann aber darf vermutet werden, daß Sophokles auch meinte, was sein Werk für seine Zeitgenossen bedeuten mußte, das er sich dessen bewußt war – Meinung ist bewußte Bedeutung. (So zu verstehen, daß jemand sich in seiner Meinung der Bedeutung seiner Worte auch *nicht* bewußt sein kann.)

Es darf vermutet werden, Gewißheit ist hierüber nicht zu erlangen. Sophokles' ‚wahre Meinung‘ ist verschollen. Unsere ganze Information sind die erhaltenen ihm zugeschriebenen Texte. Alles, was darüber hinaus geht (oder dahinter zurückbleibt), ist Interpretation. Und nie liefert ein Text einer Interpretation mehr als ein Fundament. (Ein Fundament ist ein notwendiger, kein ‚zureichender Grund‘.) Was in der verbissenen Meinungsforschung ein zähes Nachleben führt, ist selber noch das antike philosophische Ideal des Wissens-um-des-Wissens-willens, in moderner Formulierung: das Ideal der Objektivität. Dem entzieht sich in unserer Lebenswelt (dem Forschungsgebiet der ehemaligen Geisteswissenschaften) fast alles. Es bleiben, z.B., die reproduzierbaren Texte. Und als letzte, aber unerforschliche Objektivität: die absolute Subjektivität der Meinung ihrer Verfasser. Ist man am Ende glücklich, daß es so wenig ist? Will man sich durchaus nichts sagen lassen? Wie Platons (Sokrates in den Mund gelegte) wohlberückte Unterbindung der Dichtung in einem idealen ‚Staat‘ sich in erster Linie, ausdrücklich, gegen die Tragödie richtete. Wie Oidipus selbst zwar, von der Pest erschreckt, den Seher herbeibeordnete, um von ihm die Wahrheit zu hören; und ihn des Verrats bezichtigte, als er sprach. Wie, wenn wir fragten: Wessen Leistung war die großartigere, die des Sophokles oder die des Sokrates und seiner Schüler?

7. Verbündeter Hölderlin?

Ich bin vielleicht nicht ganz allein auf weiter Flur: auch Hölderlin, unser Übersetzer, hat in seinen knappen ‚Anmerkungen zum Oedipus‘ (1804) das Drama als eine Tragödie des ‚Wissens‘ oder des ‚Bewußtseins‘ gedeutet: „weil das Wissen ... sich selbst reizt, mehr zu wissen, als es tragen oder fassen kann ...“ – „das verzweifte Ringen, zu sich selbst zu kommen, das niedertretende fast schamlose Streben, seiner mächtig zu werden, das närrischwilde Nachsuchen nach einem Bewußtsein“

– „das geistesranke Fragen nach einem Bewußtsein“ – „dies Allessuchende, Allessuchende ...“ (siehe alle Ausgaben, auf den entsprechenden Seiten). Ist es einfach dies, noch viel einfacher, als ich es auffaßte?

Genau (oder in der Vulgärsprache: ‚konkret‘) meint Hölderlin: „Die *Verständlichkeit* des Ganzen beruht vorzüglich darauf, daß ... Oedipus den Orakelspruch zu *unendlich deutet*, zum *nefas* versucht wird. Nämlich der Orakelspruch heißt:

Geboten hat uns Phöbus klar, der König,
Man soll des Landes Schmach, auf diesem Grund genährt,
Verfolgen, nicht Unheilbares ernähren.

Das könnte heißen: Richtet, allgemein, ein streng und rein Gericht, haltet gute bürgerliche Ordnung. Oedipus aber spricht gleich darauf priesterlich:

Durch welche Reinigung, etc.

Und gehet ins *besondere*,

Und welchem Mann bedeutet er dies Schicksal?

Und bringet *so die Gedanken* des Kreon auf das furchtbare Wort:

Uns war, o König, Lajos vormals Herr
In diesem Land, eh du die Stadt gelenkt.

So wird der Orakelspruch und die nicht notwendig darunter gehörige Geschichte von Lajos Tode zusammengebracht.

Gegen diese Deutung Hölderlins gibt es Einwände genug. Erstens, Oidipus entschließt sich ja spät genug, im äußersten Notzustand seiner Stadt, zum ‚Allessuchen, Allessuchen‘. Zweitens, mag auch der Orakelspruch nur ‚allgemein, ein streng und rein Gericht‘ gefordert haben, ohne ‚ins *besondere*‘ zu gehen, auch so mußte *er*, und nicht erst Oidipus, Kreon an den ungesühnten Mord an Lajos erinnern. Drittens, Hölderlin scheint es (er sagt es nicht) mit der Lebensanschauung der Jokaste halten zu wollen:

Was fürchtet denn der Mensch, der mit dem Glück
Es hält? Von nichts gibts eine Ahnung deutlich.
Dahin zu leben, so wie einer kann,
Das ist das Beste. Fürchte du die Hochzeit
Mit deiner Mutter nicht! denn öfters hat
Ein Sterblicher der eignen Mutter schon
Im Traume beigewohnt: doch wem wie nichts
Dies gilt, er trägt am leichtesten das Leben.

Doch schwerlich ist dies die Meinung des Sophokles, dann müßte sie ja sogar seiner Weisheit letzter Schluß sein. Usw.

Doch grundsätzlicher: Wenn sich Hölderlin gegen alles und jedes *Wissenwollen* hat wenden wollen, ging er *zu weit*: man kommt nicht umhin (und Hölderlin hätte sich gar gegen das Befragen eines Orakels überhaupt, eines Sehers, von Zeu-

gen vor einem ‚streng und rein Gericht‘ wenden müssen). Wenn aber Hölderlin sich ‚nur‘ gegen das *Alles-wissenwollen* („mehr‘ als man ‚tragen oder fassen kann‘) hat wenden wollen, so berührte er damit allerdings einen wunden Punkt, doch ging er nicht *weit genug*. Denn Sophokles' Drama zeigt doch, daß es mit *allem und jedem* Wissen so eine Sache ist, wie dargestellt. (Z.B. mit der verblässenden Erinnerung des Kreon und aller Thebaner, daß Lajos von unbekanntem Tätern ermordet wurde. Und übertreiben wir doch nicht: nicht darum handelte es sich, ‚alles‘ zu wissen wie der Allwissende, sondern bloß, wer der Mörder des Lajos und wo er zu finden war; und bloß für Oidipus war, dies zu wissen, ‚mehr als (er) tragen oder fassen‘ konnte, selbst für Jokaste erst, als auch Oidipus es begriff. Für die Stadt bedeutet es, wenn wir dem Orakel Glauben schenken dürfen, die Erlösung von der Pest, wie sie einst durch Oidipus' Wissen der Lösung des Rätsels der Sphinx von deren Treiben erlöst wurde.) So scheint es jedenfalls, als müsse ich mich eher verteidigen gegen die Vermutung, ich meinte dasselbe wie Hölderlin. Aber wir schreiben das Jahr 1804! Damals begann in Deutschland (nur in gewissen, Hölderlin aber wohl vertrauten Kreisen) gerade der Streit aufzuloben zwischen einem ‚hyperkritischen Subjektivismus‘ (Fichte) und einem ‚dogmatischen Objektivismus‘ (Hegel) (die Formulierung ist von Feuerbach). Noch kannte man aber – einer Tradition gemäß, die bis auf den Sieg der ionischen Philosophie über die athenische Tragödie zurückgeht – keinen anderen Begriff von Wissen, als den von *objektivem* Wissen, so daß der ‚Objektivismus‘ sich versteifte auf die Idee eines absoluten Wissens schlechthin, und der ‚Subjektivismus‘ sich im Namen der ‚Realität‘ ‚hyperkritisch‘ gegen das Wissen schlechthin (gleichgesetzt objektivem Wissen) wandte. So auch (wie Fichte) Hölderlin.

So ging er fehl in dem, worin für ihn ‚die Verständlichkeit des Ganzen beruht‘. Es war gewiß nicht Sophokles' Meinung, Oidipus hätte nur fortfahren sollen, von allem, was geschehen war, nichts wissen zu wollen. Er wollte ‚nur‘ warnen vor einer unsinnigen Heilserwartung von bloßem objektiven Wissen und die Erinnerung wachhalten an noch ein anderes Wissen: das einfache Wissen nämlich, daß ein (objektives) Wissen, wenn es Wissen von etwas Schlimmem ist, für die, für die es schlimm ist, noch viel Schlimmeres bewirken kann. (Wenn es überhaupt etwas bewirkt. Oder auch nur für den, der das Schlimme weiß, sonst aber nicht betroffen ist: wie es einen Augenblick lang Teiresias droht.)

Nun, *darin* ist Hölderlin wohl mit Sophokles einig – mit dessen wirklicher, nicht mit der ihm von Hölderlin unterstellten Meinung. Jedenfalls ist dies auch nach meiner Meinung, was Sophokles anprangern will: das ‚Ringeln, zu sich selbst zu kommen‘, das ‚Streben, seiner mächtig zu werden‘ – bloß durch das ‚Nachsuchen nach einem (objektiven) Bewußtsein‘, ist ein ‚verzweifelt‘ (hoffnungsloses), ein ‚närrischwildes‘, ein ‚geisteskrankes‘ Unterfangen. Nur meinte Sophokles: das sollten wir besser *wissen*. Hölderlin aber, verzweifelt, wußte nichts Besseres, als allem ‚Nachsuchen nach einem Bewußtsein‘ zu entsagen. –

8. Ein Stück der unbesiegbaren Natur?

Vorstehendes klingt denn doch nach Bewußtwerdung und Verdrängung: es ist Ort und Zeit, auf Freud zurückzukommen. Er war Arzt, bekümmert um die leidende Menschheit. Er erkannte „drei Quellen ..., aus denen unser Leiden kommt: die Übermacht der Natur, die Hinfälligkeit unseres eigenen Körpers und die Unzulänglichkeit der Einrichtungen, welche die Beziehungen der Menschen zueinander in Familie, Staat und Gesellschaft regeln“; aber hinsichtlich dieser „sozialen Leidensquelle“ hegte er den „Verdacht, es könnte auch hier ein Stück der unbesiegbaren Natur dahinterstecken, diesmal unserer eigenen psychischen Beschaffenheit“ (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930, Imago-Ausgabe, XIV, 444-445). Aus diesem Verdacht beteiligte er sich an dem ‚Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects‘ (nach dem Untertitel von Hume's *Treatise of Human Nature*, 1739) – dem verhängnisvollsten Geschehen unserer letzten Jahrhunderte: es ist geschehen, daß man jenes allenfalls der ‚Natur der Dinge‘ angemessene antike Erkenntnisideal der Theoria auch auf das Leben selbst der Menschen angewandt hat – als sei auch dieses ‚natürlich‘ ganz unabhängig von ihnen selbst bestimmt.

Die Leidensquelle ‚unserer eigenen psychischen Beschaffenheit‘ entspricht nach Freud zum großen Teil dem ‚Ödipuskomplex‘. Er sagt in der schon angeführten Note, in der das Wort erscheint: „Jedem menschlichen Neuankömmling ist die Aufgabe gestellt, den Ödipuskomplex zu bewältigen; wer es nicht zustande bringt, ist der Neurose verfallen“ (V, 127, Anm. 2). Aber so wäre denn dieses ‚Stück der unbesiegbaren Natur‘ denn doch zu ‚bewältigen‘? Wie? Freud hat auf diese Frage *zweierlei* Antwort gegeben – schwankend von einem Extrem zum anderen: Was krank macht, ist die ‚Verdrängung‘. Was krank macht, ist die ‚mißglückte Verdrängung‘.

Es scheint nicht so bekannt zu sein. Ins allgemeine Bewußtsein ist nur die erste Antwort eingedrungen, und es hat sie sich zu eigen gemacht. Kein Wunder: sie stimmt noch am besten zur Ansicht der ‚unbesiegbaren Natur‘ auch ‚unserer eigenen psychischen Beschaffenheit‘. Ist sie ‚unbesiegbar‘, dann ist sie zu ‚bewältigen‘ nur durch ihre ‚Bewußtmachung‘ und Anerkennung, deren Gegenteil die Verdrängung ist. So auch sah Freud das ‚Schicksalsdrama‘ des Oidipus: die einzig mögliche Lösung des Dramas – und Erlösung der Stadt von der Pest – war, daß die ‚Wahrheit‘ herauskam (die ‚Enthüllung – der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar‘, s.o.). Oidipus selbst freilich ‚bewältigte‘ damit nicht sein Schicksal, es überwältigte ihn.

Eine ausdrückliche ‚Charakteristik der Neurose als Erfolg einer ‚mißglückten Verdrängung‘ gibt Freud zuerst 1924, doch nicht zu unrecht hinzufügend, sie sei „nichts Neues. Wir haben es immer so gesagt“ („Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose“, XIII, 364; Entsprechendes findet sich in der Tat schon in Schriften aus den Jahren 1905 und 1915). Die Neurose entsteht nur aus „dem Mißlingen der Verdrängung, während“ diese an sich durchaus „gelingen kann und auch im Rahmen der Gesundheit ungezählte Male gelungen ist“ (ebenda, 367, meine Unter-

streichungen). Müßte dann Freud nicht, wenn er es so sieht, bezüglich des Oidipus-Dramas Hölderlin rechtgeben? War Oidipus' Fehler ‚das närrischwilde Nachsuchen nach einem Bewußsein‘ – ‚das geistesranke Fragen nach einem Bewußtsein‘? Das denke ich nicht. Zwar ist es gut, wenn man Unwiderrufliches ruhen lassen kann; für Oidipus, den Tyrannen von Theben, ging es nicht an. Weit *ehrer* hätte ihm die ‚Verdrängung‘ gelingen müssen: seine Lebensgeschichte, wie er sie selbst (zum ersten Mal?) Jokaste erzählt (in der Dritten Szene des Dritten Aktes, s.o., man lese sie ganz), *ist* die Erzählung seiner ‚mißglückten Verdrängungen‘, *sie* sagt, was ihn kränkte und krankmachte. –

Aber Freud ist großartig in seinem Schwanken. Er wußte, daß ‚Bewußtmachung‘ alles verändern kann – wenn er gleich glaubte und hoffte: nur zum Guten. Er wußte zugleich, daß vieler Menschen ‚Leidensquelle‘ die ‚mißglückte Verdrängung‘ ist. So schwankend, stand er doch irgendwie Sophokles nahe. Und konnte doch er es sein, der uns am Ende den ‚Ödipuskomplex‘, den *wirklichen*, wieder nahebrachte.

UM ZWEI HANDVOLL STAUB Kreon und Antigone nach Sophokles

1. Thebanische Trilogien

Sophokles' *Antigone* wäre das letzte Stück einer ‚Thebanischen Trilogie‘, die er uns tatsächlich hinterlassen hat: *Oidipus, der Tyrann*, *Oidipus in Kolonos*, *Antigone* –, die er aber nicht als eine solche verfaßt hat. *Antigone* wurde wohl 442 zur Auf-führung gebracht (unbekannt, womit verbunden, indessen doch zu den Dionysischen Festspielen jeder Teilnehmer eine Trilogie und ein Satyrspiel einzureichen hatte), *Oidipus, der Tyrann* wohl erst 425 und *Oidipus in Kolonos* erst 401, vier Jahre nach dem Tode des 497 geborenen Dichters. So wird ‚Thebanische Trilogie‘ nur eine Komposition des Aischylos genannt, aufgeführt schon 467, bestehend aus den Tragödien *Lajos*, *Oidipus* und *Sieben gegen Theben* und dem Satyrspiel *Sphynx*, wovon nur *Sieben gegen Theben* uns erhalten ist. Sophokles' *Antigone*-Drama setzt unmittelbar da ein, wo Aischylos' *Sieben gegen Theben* endet, und ist auch kaum verständlich ohne Kenntnis der dort dramatisierten Geschichte.

Oidipus hatte von seiner Mutter und Frau Jokaste vier Kinder (so jedenfalls nach den Tragikern): Polyneikes und Eteokles, Antigone und Ismene. Nach der Entdeckung, daß Oidipus seinen Vater ermordet und seine Mutter zur Frau erhalten hatte, wurde er aus Theben vertrieben oder floh er, begleitet von seinen Töchtern. Sein Nachfolger als Tyrann von Theben wurde Polyneikes, der älteste Sohn (nach seinem eigenen Zeugnis in *Oidipus in Kolonos*), bald jedoch seinerseits vertrieben von seinem Bruder Eteokles, der das Volk für sich gewonnen hatte. Polyneikes aber gelang es, sechs andere griechische Fürsten zu Bundesgenossen zu gewinnen, um mit ihnen zusammen (das waren dann die *Sieben gegen Theben*) die Stadt wiederzuerobert und seine eigene Herrschaft über sie wiederherzustellen. Sie bestürmen Theben, doch scheitern. Das letzte Gefecht ist ein Zweikampf zwischen den Brüdern, Polyneikes und Eteokles, der damit endet, daß sie sich gegenseitig töten. Aischylos' Kriegsdrama endet(e) (vielleicht) mit der Totenklage der beiden Schwestern, Antigone und Ismene, um ihre gefallenen beiden Brüder. In einer letzten Schlußszene (die allerdings nach den meisten Philologen ‚von späterer Hand‘ sein soll, ohne Deutlichkeit, ob sie etwa anstelle einer auch von Aischylos selbst vorgesehenen, aber verlorenen eingesetzt wurde) wird bekannt gemacht, daß ein ‚hoher Rat des Volkes‘ beschlossen habe, Eteokles sei ehrenvoll zu begraben, die Leiche des Polyneikes aber solle unbegraben dem Fraß der Tiere und Vögel ausgesetzt werden. Dem widersetzt sich Antigone und erklärt ihren Entschluß, auch Polyneikes begraben zu wollen. So auch beginnt Sophokles' Stück; nur geht nach Sophokles jene Verfügung nicht von Vertretern des Volkes aus, sondern von dem nunmehrigen Herrscher Kreon, dem uns aus *Oidipus, der Tyrann* wohlbe-

kannten Bruder der Jokaste. Und in der überlieferten (doch wie gesagt vielleicht nicht auf Aischylos selbst zurückgehenden) Schlußszene der *Sieben gegen Theben* endet das Ganze sozusagen friedlich damit, daß der Chor (es ist hier ein ‚Chor der thebanischen Jungfrauen‘) sich teilt in zwei Halbchöre, deren einer, wohl auch mit Ismene, nach der einen Seite abgeht, Eteokles zu begraben, der andere aber Antigone folgt, um auch Polyneikes zu beerdigen. Bei Sophokles aber beginnt damit das Drama, daß – doch zuerst – Antigone alleine es ist, die sich der Anordnung Kreons, die ein Begräbnis des Polyneikes untersagt, widersetzt.

2. Die Handlung der Antigone

Es ist nicht eben viel Handlung in dem Stück (wie auch, von den dramatisch begeisterten Literatoren zumeist unbemerkt, in vielen anderen Tragödien) – bis auf die Katastrophe im Fünften Akt. Im Ersten Akt berichtet Antigone ihrer Schwester Ismene, daß Kreon verfügt habe, Eteokles sei ehrenvoll zu begraben, nicht aber Polyneikes, und wer es dennoch wage, solle gesteinigt werden; und davon, daß sie entschlossen sei, dennoch selbst Polyneikes zu begraben. Ismene bewundert, ja liebt sie ob dieses Entschlusses (es ist nicht deutlich, ob sie ihn auch gutheißt), will sich ihr aber doch nicht anschließen und bezweifelt auch, ob Antigone auch nur imstande sei, ihn durchzuführen. Der Zweite Akt ist noch der dramatischste: die Leute, die die Leiche Polyneikes' zu bewachen hatten, berichten Kreon zunächst, daß ‚jemand‘ versucht habe, die Leiche doch zu beerdigen, sodann, daß sie als Täterin Antigone festgestellt haben, die sie festgenommen haben und ihm vorführen. Kreon beschuldigt sie, und sie verteidigt ihr Recht. Kreon beschuldigt auch Ismene, die jetzt, nicht ohne widersprochen zu werden von Antigone, behauptet, mitschuldig zu sein. Beide werden abgeführt und sind so gut wie verurteilt. Der Dritte und der Vierte Akt enthalten nichts als Diskussionen, in denen der Reihe nach Kreons jüngster Sohn, Haimon, der Antigone verlobt ist, der sich aber auch auf die Meinung des Volks beruft, Teiresias, der Seher, der nach dem Tode von Polyneikes und Eteokles Kreon zum Königtum verholfen hat, und endlich auch der Chor ‚der Alten von Theben‘ Kreon beschwören, seine Verfügungen zurückzunehmen. Tatsächlich gibt Kreon zunächst zu, daß er Ismene freilassen müsse; sodann beschließt er, Antigone nicht steinigen, sondern ‚nur‘ in einem grabähnlichen Verlies einmauern und notdürftig ernähren zu lassen; und endlich faßt er den Entschluß, doch auch Polyneikes ein Begräbnis zu verstatten und auch Antigone aus ihrem Verlies zu befreien. Doch dies, wie sich im Fünften Akt erweist, zu spät: Antigone hat sich in ihrem Verlies erhängt, Haimon, der sie tot sah, als er sich zu ihrem Gefängnis Zugang verschafft hatte, bedroht seinen (um Antigone zu befreien) hinzukommenden Vater mit dem Schwert und tötet, als dieser ihm entweicht, sich selbst; und auch Eurydike, Haimons Mutter und Kreons Frau, tötet sich selbst auf die Nachricht vom Selbstmord ihres Sohnes hin. Kreon selbst ist (wie) erschlagen. Man beschuldigt ihn: er sei an allem schuld, und nun möge er denn die nötigen Anordnungen treffen. Damit endet das Stück.

Doch nicht nur so betrachtet, als ‚die Handlung des Stücks‘, scheint diese Handlung schwächlich; schwächlich auch ‚die Handlung der Antigone‘, diese Andeutung wörtlich genommen. Gleich zu Beginn, in der Ersten Szene des Ersten Aktes, warnt Ismene ihre Schwester, die Polyneikes begraben will:

Könnst du es, doch Untunliches versuchst du.

Und Antigone antwortet:

Gewiß, kann ich es nicht, so muß ichs lassen.

Und Ismene wiederum:

Gleich anfangs muß niemand Untunlich's jagen.

Und was tut dann Antigone? Der Bote berichtet:

Es hat den Toten eben
Begraben eines, das entkam, die Haut zweimal
Mit Staub bestreut, und, wies geziemt, gefeiert.
... und nicht der Stoß von einer Schaufel,
Und dicht das Land, der Boden ungegraben;
Von Rädern nicht befahren ...
Nichts Feierlich's. Es war kein Grabmal nicht.
Nur zarter Staub, wie wenn man das Verbot
Gescheut.

Beim zweiten Mal (da unterdessen der Staub auf der Leiche von den Wächtern entfernt oder von einem Wirbelwind weggeblasen war) wurde sie beobachtet:

So sie, da sie entblößt
Erblickt den Toten, jammerte sie laut auf,
Und fluchte böse Flüche, wer's getan,
Und bringet Staub mit beiden Händen, schnell,
Und aus dem wohlgeschlagenen Eisenkrüge kränzt
Sie dreimal mit Ergießungen den Toten.

Sie hat es also, anstatt eines Begräbnisses, bei einer Symbolhandlung belassen (müssen), die natürlich nicht verhindern konnte, daß der Leichnam dann doch von Hunden zerfleischt wurde (wie später festgestellt wird). Und nur um diese zwei Handvoll Staub spielt sich das ganze Drama ab.

3. Ein Rechtsstreit?

Die überlieferte Schlußszene der *Sieben gegen Theben*, mag sie auch nicht auf Aischylos selbst zurückgehen, stimmt gut überein mit der bei Aischylos selbst vorangehenden: einer Totenklage beider Schwestern, Antigones und Ismenes, über die beiden Brüder, Polyneikes und Eteokles, die im Zweikampf einander töteten. Sie sind gleichermaßen beklagenswert. So kann man auch gleichermaßen Kreons Verfügung, Polyneikes ein ehrenvolles Begräbnis zu versagen, da er nur um der Wie-

dergewinnung der eigenen Herrschaft willen die eigene Vaterstadt im Bündnis mit Fremden mit Krieg überzogen hat, als auch den Beschluß Antigones, ihren beiden unglücklichen Brüdern ein ehrenvolles Begräbnis zuteil werden zu lassen, vollauf verstehen. Die einen sind – bei Aischylos oder doch in der besagten Schlußszene – mehr der einen, die anderen mehr der anderen Meinung. Was hat Sophokles bewogen, diesen Ausgleich zu verwerfen und den Gegensatz zwischen der Haltung Antigones und der (von ihm auch ‚personalisierten‘) Entscheidung Kreons auf die Spitze zu treiben? Etwa, um – zwar nicht ein Gericht, doch seine Zuhörer, das Volk von Athen – zu einer ‚Grundsatzentscheidung‘ in einem Rechtsstreit zu nötigen, nämlich in der Frage: Hat eine politische Autorität das Recht, einem überwundenen und getöteten Widersacher, oder wem auch immer, ein ehrliches Begräbnis zu versagen? Oder hat eine Schwester das Recht, ihren Bruder zu begraben, was immer auch er zu Lebzeiten vielleicht Verderbliches begangen haben mag?

Wenn dies die Frage war, mit der Sophokles umging, ist deutlich genug, was seine Antwort war: ganz zugunsten Antigones. Doch fällt dann auf, wie unausgewogen sein Stück in dieser Hinsicht ist. Gleich kommen Antigone und Kreon einander nur darin, daß sie beide keinerlei Gewissenskonflikte kennen: nicht einen Augenblick erwägt Antigone, ob nicht vielleicht Kreon, Kreon, ob nicht vielleicht Antigone rechthabe. Ferner aber treten Akt nach Akt alle, Haimon, nach seinem Zeugnis das Volk, Teiresias, endlich auch der Chor der Alten und im letzten Akt Eurydike sogar und der Bote, der von Haimons und Eurydikes Selbstmord berichtet, immer nur für das Recht Antigones ein, mit der Ausnahme nur Ismenes in der Ersten Szene des Ersten Aktes und noch einer Ausnahme, auf die zurückzukommen sein wird; und niemand tritt für den Standpunkt Kreons ein außer nur ihm selbst. Und dies, da doch ohnehin niemand sich der Bewunderung für Antigones Mut und Edelmut, ob sie nun im Recht oder im Unrecht war, zu versagen vermochte und vermag.

Warum aber hatte Kreon so gänzlich unrecht und wird ihm am Ende an allem Unglück die Schuld gegeben (wenngleich nur von einem Boten; nicht deutlich vom Chor der Alten von Theben, die ihn eher zu beklagen als zu beschuldigen scheinen)? Weil er halsstarrig festhielt an einem unmenschlichen Beschluß, nämlich dem, Polyneikes ein Begräbnis zu verweigern? Aber er *hat* nicht an ihm festgehalten, sondern ihn endlich zurückgenommen. Also weil er *zulange* daran festhielt? Soll denn die ganze Tragödie von einer willkürlichen Zeitfestsetzung abhängen? Überdies kam er zu spät, um Antigones Selbstmord zu verhüten, weil er sich nach seinem Sinneswandel zuerst des Begräbnisses des Polyneikes annahm. (Am Ende hat nicht Antigone, sondern Kreon den Polyneikes beerdigt!) Also soll er an allem Unglück schuld sein, weil er so lange festhielt an einem *unmenschlichen* Beschluß? *War* es ein so unmenschlicher Beschluß? Hat denn wirklich jeder Mensch nach seinem Tode ein gleichsam göttliches Recht auf ein ehrliches Begräbnis? Wo stünde das geschrieben? Auch im Stück selbst behauptet das niemand mit soviel Worten. Gewiß: „Nur arge Verbrecher, Verräter und Feinde des Vaterlandes wurden (bei den alten Griechen) unbestattet gelassen, den wilden Tieren und

Vögeln zum Fraße“ (Friedrich Lübkers *Reallexikon des klassischen Altertums*). So stellte sich denn erst noch die Frage, welches Urteil über Polyneikes zu fällen wäre; eine Frage, die merkwürdigerweise in Sophokles' *Antigone* völlig unerörtert bleibt; ja kaum fällt nach den ersten Szenen auch nur Polyneikes' Name noch. Aber in *Oidipus in Kolonos* rühmt Polyneikes sich eines seiner Bundesgenossen, der habe geschworen, „Theben zu schleifen, auszubrennen bis zum Grund“ – und sein Vater ruft ihn: „aller Schlechten Schlechtesten!“

Fast mit dem gleichen Recht oder Unrecht könnte man sogar auch Antigone bezichtigen, an allem Unglück schuld zu sein. *Sie* hat ‚halsstarrig‘ oder ‚unerschütterlich‘ an *ihrem* Entschluß festgehalten, trotz „königlichem Gesetz“ Polyneikes' Leichnam zu begraben (was nur nicht so auffällig in Erscheinung tritt, weil niemand, außer ganz am Anfang Ismene, Gelegenheit hat, ihr davon abzuraten, weil es ihr gelang, ihren Entschluß auch sogleich in die Tat – freilich nur eine symbolische Handlung – umzusetzen). Und wie man Kreon vorwerfen kann, seinen Beschluß *zu spät* zurückgenommen zu haben, kann man Antigone vorwerfen, *allzu rasch* den Verzweiflungsschritt getan zu haben, sich das Leben zu nehmen, ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, daß es Menschen genug gab, die versuchen würden, Kreon umzustimmen, und dazu auch (wie sich erwies) imstande waren. *Ihr* Entschluß, scheint jedermann zu denken, war aber doch ein sehr menschlicher? Gewiß, sie hielt ihrem Bruder, was immer auch von ihm zu denken war, eine letzte Treue. Doch war es so menschlich, daß sie nicht mehr danach umblickte, was sie durch ihren Selbstmord ihrer Schwester, Ismene, ihrem Verlobten, Haimon, den sie zu lieben vorgab, dessen Mutter, Eurydike, dann aber auch Kreon, ja dem ganzen Volk von Theben antat? Gleich ganz zu Anfang sagt zu ihr Ismene:

Warm für die Kalten leidet deine Seele.

Nein: so, als die Aufführung eines Rechtsstreits zwischen den ‚Standpunkten‘ des Kreon und der Antigone, und dies zugunsten der Antigone, ist Sophokles' *Antigone* schlechterdings nicht zu *verstehen*, bleibt, was er darstellt, unverständlich. Allenfalls bliebe, selbst bei einer solchen – offenbar abwegigen – Betrachtung, das Ergebnis: Sophokles lenkt den Blick seiner Zuschauer auf all das Unheil, das ‚Prinzipienfestigkeit‘ – die sowohl des Kreon wie die der Antigone, wiewohl beide ehrbar – anzurichten vermag.

4. Die Tragödie, der Mythos und die *quaestio facti*

Ein Rechtsstreit? Die *quaestio juris* setzt eine Entscheidung über die *quaestio facti* voraus. Erwähnt wurde oben, daß Polyneikes – seiner eigenen unwidersprochenen Behauptung in Sophokles' *Oidipus in Kolonos* zufolge Oidipus' ältester Sohn war und demnach zu unrecht von seinem jüngeren Bruder Eteokles vom Throne verdrängt wurde (ein Umstand, der in der *Antigone* keine Erwähnung findet). Bemerkte wurde, daß gleichwohl Polyneikes' Unternehmen, mit der Hilfe fremder

Bundesgenossen seine Herrschaft in Theben wiederzuerobern, von Sophokles – zumal wiederum im *Oidipus in Kolonos* – nicht eben günstig beurteilt wird. Und ferner wurde bemerkt, daß die Frage, welches Urteil über Polyneikes zu fällen wäre, in der *Antigone* merkwürdigerweise völlig unerörtert bleibt, obwohl doch von ihr abhinge, ob Kreon oder Antigone im Recht waren. Nun aber war einem Stück Euripides' zufolge, den *Phönizierinnen*, 410 oder 409 in Athen aufgeführt, also einige Jahre vor Sophokles' *Oidipus in Kolonos*, der ältere Bruder Eteokles und Polyneikes der jüngere; doch verständigten sie sich darauf, daß sie beide, abwechselnd je für ein Jahr, die Herrschaft über Theben ausüben wollten; und Polyneikes verließ zuerst die Stadt, Eteokles aber brach die Vereinbarung und hielt an seiner Herrschaft fest. Ihn, Eteokles, stellt Euripides als den maßlos Machtbesessenen hin, und Polyneikes als den zurecht Empörten, wiewohl nicht ohne Tadel für seine Verbindung mit Fremden, um seine Herrschaft wiederzugewinnen. Das *Tatsächliche* wird anders vorgestellt von Euripides und von Sophokles. Und damit nicht genug: nach Sophokles ist unterdessen der alte Oidipus aus Theben vertrieben oder geflohen, nach Euripides wird er in Theben von Eteokles gefangen gehalten. So frei also schalteten die Tragödiendichter mit der ‚Überlieferung‘ – wofern von einer solchen überhaupt ernstlich die Rede sein konnte. Also werden es auch wohl die Zuschauer unbewogen hingenommen haben, wenn ihnen von zwei Brüdern einmal der eine und dann wieder der andere als der ältere (mit dem doch daraus folgenden Rechtsanspruch!) vorgestellt wurde, und einmal der eine und dann wieder der andere als „aller Schlechten Schlechtesten“, und dergleichen mehr. Weder die Dichter noch die Zuschauer dürften die überlieferten Erzählungen von den Geschicken des Königshauses von Theben für bloße Märchen gehalten haben, und doch waren sie kaum interessiert an der Frage, ‚wie es wirklich gewesen ist‘, ja wohl nicht einmal an der Frage, wie es (‚auch‘) gewesen sein könnte. Die angeführten oder angenommenen ‚Tatsachen‘ hatten lediglich eine Art *hypothetische* Bedeutung, nicht in dem Sinne, daß sie allenfalls zu vermuten waren, sondern im folgenden Sinne: *Nehmt einmal an*, Eteokles hätte sich zu unrecht auf Kosten Polyneikes' der Herrschaft über Theben bemächtigt: war dann Polyneikes, der sich diesem Unrecht widersetzte, „aller Schlechten Schlechtesten“? Hatte er dann nicht zumindest das gleiche Recht auf ein ehrenvolles Begräbnis wie sein Bruder Eteokles, nachdem beide einander im Zweikampf getötet hatten? *Nehmt aber an*, Polyneikes hätte es nur um der Wiederherstellung seines Rechts und seiner Macht willen in Kauf genommen, daß seine Bundesgenossen Theben zerstören und die Thebaner versklaven wollten? Wäre dann nicht Kreons Beschluß, ihm ein ehrliches Begräbnis zu verweigern, ein durchaus gerechter? *Nehmt nun an*, beide vorstehenden Annahmen seien begründet: wie und auf Grund wovon wäre dann zu entscheiden in Sachen – jener zwei Handvoll Staub? Doch geht es alsdann in der Tat nicht nur um diese zwei Handvoll Staub, sondern noch einmal für mehrere Betroffene um Leben und Tod. Nehmt nur an, Antigone fasse ihren eigensinnigen Beschluß und führe ihn aus, sei es im Bewußtsein, oder in der Meinung, daß Polyneikes Unrecht geschehen sei, sei es nur, weil der Bruder denn doch ihr Bruder war. Nehmt an, daß Kreon zwar einen Entschluß rückgängig macht, weil er auf

soviel Widerspruch stößt, aber zu spät, so daß anzunehmen ist, Antigone, sodann sein Sohn, sodann auch seine Frau nicht länger einen Sinn ihres Lebens sehen und den Tod wählen. Und es geht um das Volk von Theben: wie es, gerade endlich noch dem Untergang entronnen, weiterleben und nach welchen Grundsätzen es künftig beherrscht werden soll.

Jede Interpretation einer Tragödie, die (zumeist auf dem Umwege über eine Rechtsfrage) auf eine *Tatsachenfrage* zurückfällt, geht am Sinn der Tragödie vorbei. (Das gilt nicht nur für antike, sondern auch für moderne Tragödien, wenngleich wir uns da über Abweichungen ‚historischer‘ Dramen – wie Goethes *Egmont* oder Schillers *Wallenstein* – von den historischen Tatsachen mit dem Begriff der ‚dichterischen Freiheit‘ leicht hinwegsetzen.) Das gilt auch da, wo die *Tatsachenfragen*, auf die man zurückfällt, sich als ‚moralische‘ Fragen darstellen, wie im Falle der *Antigone* des Sophokles: Hatte nicht Antigone ‚tatsächlich‘ recht, wenn sie auf einem Begräbnis auch für ihren Bruder Polyneikes bestand, oder vielleicht doch ‚tatsächlich‘ Kreon, wenn er dessen Begräbnis unter Strafe stellte? Auch solche *Tatsachenfragen*, da wir sie nicht zu entscheiden wissen (da sie doch wieder ihrerseits zurückfallen auf die Frage, ob Polyneikes „der Schlechten Schlechtesten“ war), fallen dann wieder zurück auf die Frage, was darüber Sophokles' *Meinung* war; und teils gibt dieser seine Meinung darüber gar nicht deutlich zu erkennen, teils ist nicht einzusehen, was wir um seine Meinung geben sollten, wenn wir nicht wiederum aus anderen Gründen Anlaß hätten, auf seine Meinung Wert zu legen, etwa, weil wir ihn für einen großen Tragödiendichter halten; wie können wir ihn aber dafür halten, wenn wir seine Tragödien, jetzt *Antigone* und dann vielleicht auch die übrigen überlieferten, nicht einmal verstehen?

5. Die Wahrheit und die Meinung – oder die Demokratie

Vielleicht müssen wir doch, um Sophokles zu verstehen, *zunächst* uns in den ‚Zeitgeist‘ zurückzusetzen versuchen. *Antigone* kam zur Aufführung 412 (eine nur erschlossene Jahreszahl, und ich kann nur hoffen, nicht einem Zirkelschluß zu erliegen), dem ersten Jahr der fünfzehn Jahre des Perikles, des ‚Perikleischen Zeitalters‘ in Athen. 449 war Kimon gestorben, Haupt der aristokratischen Partei in Athen und Architekt der großen Siege der Griechen über die Perser. 443 wurde sein Nachfolger als Haupt der aristokratischen Partei, Thukydides (nicht der Historiker), auf Perikles' Betreiben verbannt. Das bedeutete den (vorerst) endgültigen Sieg der demokratischen Partei in Athen. (Nur wenige Jahre später wurde Thukydides die Rückkehr gestattet, auch dies kennzeichnend für die Politik des Perikles.) Es war (und ist bis heute) das Prinzip einer ‚aristokratischen‘ Partei, daß nur die ‚Besten‘ (‚aristoi‘) das Beste für die Gesellschaft einzusehen vermochten und dies auch ohne die Einsicht und gegen den Willen des Volkes durchzusetzen berechtigt, ja verpflichtet waren. Und sie vermochten zu herrschen, da und solange die Aristokratie auf eine widerwillige Einstimmung sogar des Volkes selbst mit diesem Prinzip rechnen konnte. So dürfte Sophokles im Jahre 442 davon *ausgegan-*

gen sein, daß in einem Streitfalle wie dem zwischen einem Kreon und einer Antigone noch immer eine Mehrheit dazu neigte, den Beschluß eines Herrschers, Kreons, für rechtens zu erkennen und die Widersetzlichkeit einer Antigone, aus allzu persönlichen Beweggründen, zu verurteilen. Das bezeugt gleich in der Ersten Szene Ismene, indem sie Antigone vorhält:

Dem willst zu Grabe du gehn, dem die Stadt entsagt hat?

...

Verwilderte! Wenn Kreon es verbietet?

Dasselbe bezeugt aber auch das große Chorlied zu Anfang des Zweiten Aktes, das (in der Übersetzung Hölderlins, die ich hier überall anführe) mit den berühmten Worten beginnt:

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer, als der Mensch.

Wenn mit diesem Lied, in dem er die Macht des Menschen rühmt, doch seine Fähigkeit fürchtet, Gesetze zu brechen, empfängt der Chor der Alten Antigone, wie sie verhaftet vorgeführt wird, und es endet mit den Worten:

O Unglückliche, vom unglücklichen
Vater Oidipus, was führt über dir und wohin,
Als ungehorsam dich
Den königlichen Gesetzen,
In Unvernunft dich ergreifend?

Wenn dies vorausgesetzt wird: der noch vorherrschende Glaube an die Unverletzlichkeit ‚königlicher Gesetze‘, wird verständlich (was oben befremdlich schien), daß alsdann ganze zwei Akte hindurch für das Recht der Gesetzesbrecherin Antigone eingetreten wird. Als erster wagt dies Haimon, Kreons Antigone verlobter jüngster Sohn. Das scheint zunächst zwar mutig, aber nur verständlich. Doch er weiß seinem Vater schon mehr zu sagen:

Von dir das Auge wäre für das Volk,
Für Worte, die du gern nicht hörst, zu furchtbar,
Mir aber ward, zu hören das Vertrauen,
Und wie die Stadt voll ist von Trauer um die Jungfrau.
„Die soll, die Unschuldige von den Weibern,
„So schlecht vergehn ob dem, was sehr ruhmvoll getan war?
„Die ihren Bruder, der in Mord gefallen,
„Vom unbarmherzigen Hunde grablos wollte
„Nicht fressen lassen, noch der Vögel einem,
„Soll eine solche goldnen Ruhms nicht wert sein?“

Im Volk ist, wenn wir Haimon glauben dürfen, die Meinung umgeschlagen, wenn es auch noch nicht wagt, sie Kreon ins Gesicht zu sagen, so daß er zuerst von seinem jüngsten Sohn davon hört. Kreon ist doch betroffen, und betroffen sind, im Chor, die Alten von Theben. Dann rät Kreon auch der alte Seher Teiresias, „dessen Sinn er sonst nicht ferne war“:

Weich du dem Toten und verfolge nicht
Den, der dahin ist. Welche Kraft ist das,
Zu töten Tote?

Endlich fordert der Chor der Alten von Theben selbst, unter dem Eindruck all dessen, den König auf:

Komm, laß die Jungfrau aus dem Felsenhause,
Und schaff ein Grab dem, welcher draußen liegt.

Und Kreon gibt klein bei:

Ich aber, weil für die sich kehrt die Meinung
Und ich sie selbst band, will auch selbst sie lösen.

Nichts weist darauf hin, daß er seine Überzeugung geändert hätte, es sei sein Recht, ja seine Pflicht, einem Polyneikes das Begräbnis zu versagen und zu bestrafen, wer dieses Verbot übertritt, sei es auch eine Königstochter, seine Nichte und die Verlobte seines Sohnes. Doch begreift er wohl: auch ein (vielleicht) unanfechtbar gerechter Beschluß kann nur Unheil bringen, wenn eine Mehrheit des Volkes – sei es zurecht oder zu unrecht – ihm entgegensteht. Das ist der Sieg, und ist der Grund und das Wesen – der *Demokratie*.

Sophokles läßt es gar nicht zur Erörterung kommen, ob das Recht und die Wahrheit nun ganz und gar Kreons Beschluß oder Antigones Entschluß zuzusprechen wären. Er will nur zeigen: Wahrheit und Recht müssen weichen vor der Meinung der Mehrheit eines Volkes, vor dem *Schein* der Wahrheit und des Rechts. Die *Demokratie* bringt ihre Gefahren mit sich, wenn etwa ein ganzes Volk oder doch seine Mehrheit in die Irre geht; doch diese Gefahren sind auf keine Weise zu umgehen.

Der Schlußakt der *Antigone* zeigt, was zu geschehen droht, wenn ein – vielleicht sogar in Wahrheit als rechtmäßig begründeter – herrschaftlicher Beschluß sich gegen die Meinung der Mehrheit eines Volkes durchsetzen will. Oder vielmehr: was in der Tragödie dann wirklich geschah, da zwar Kreon seinen Beschluß zurückgenommen hatte, dies aber den Beteiligten noch nicht bekannt und bewußt war; auch dies, der Unterschied zwischen Sein und ‚subjektivem‘ Bewußtsein, oft genug wie hier nur ein Zeitunterschied, eine Kernfrage der Demokratie.

Was aber den ‚guten Kreon‘ betrifft (wie er doch einmal heißt), sagt am Ende derselbe Bote, den ich oben schmälern ‚nur‘ einen Boten nannte, die einfache Wahrheit:

So war sonst Kreon mir beneidenswert,
Da er von Feinden rettete das Land
Des Kadmos und allein Herrschaft gewann,
In dieser Gegend, und regiert und blüht
In wohlgeborner Saat von Kindern. Nun
Geht alles hin. Das Angenehme nämlich,
Das untreu wird, halt ich des Mannes unwert.
Reich, wenn du willst, ist er im Hause sehr,
Und lebet in tyrannischer Gestalt,

Doch, wenn von dem weggeht die Freude, möcht
Um eines Rauches Schatten ich das andre nicht
Als angenehm für einen Mann verkaufen.

6. Die Meinung und die Sache

Habe ich Sophokles' wahre Meinung richtig getroffen? Ich gestehe, daß mir (auch) daran gelegen war. Ihm selbst dürfte beim Schreiben der Tragödie nicht soviel an der Bekanntmachung seiner Meinung gelegen haben. Das hätte er einfacher haben können, indem er etwa klipp und klar erklärte: Meiner Meinung nach hat jeder Tote, was immer er auch begangen haben mag, Recht auf ein ehrliches Begräbnis und ist es die Pflicht seiner Angehörigen, ihm ein solches zu besorgen; oder muß man sich doch einem königlichen – und keineswegs tyrannischen und nicht unbegründeten – Gebot jedenfalls beugen. Ebenso wenig dürfte er es darauf angelegt haben, seine Meinung derart zu verschlüsseln, daß es der Arbeit von Generationen von Forschern bedürfte, diese seine wahre Meinung endlich einmal richtig festzustellen. Eher schon dürfte ihm daran gelegen gewesen sein – nach der berühmten aristotelischen Definition der Tragödie –, durch die „Darstellung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung“ bei seinen Zuschauern (oder Lesern) „Mitleiden und Furcht“ zu erregen (und zwar Mitleiden hier sowohl mit Kreon als mit Antigone, und Furcht für uns selbst, wenn wir uns selbst je in der Lage Kreons oder in der Lage Antigones befinden sollten – und wie denn nicht?) und durch die Art der Darstellung uns „von solchen Leidenschaften („Gefühlen“, würden wir heute nur sagen) zu befreien“. Oder noch einfacher, wenn wir eben diese zweifellos mitspielenden Gefühle aus dem Spiel lassen, es muß ihm gelegen gewesen sein an einer *Sache*, die er zur Schau stellen, d.h. nicht an einer Meinung, die er den Zuschauern aufreden, sondern an einer *Frage*, die er diesen zur Entscheidung vorlegen wollte. Und was sollte uns auch, nochmals gefragt, die *Meinung* irgendeines Sophokles, Kallias oder Sokrates (Namen, die Aristoteles in seinen Beispielen zu nennen pflegt) interessieren, wäre seine Meinung nicht bedenkenwert, weil er zu einer *Sache*, zu einer eindringlichen *Frage*, Bedeutendes zu sagen gehabt hätte?

Und so eine Sache, so eine Frage, stellt das Stück *Antigone* deutlich genug vor Augen; nämlich, wie gesagt, die Grundfrage der Demokratie, wie sich *Wahrheit und Recht* auf der einen Seite (ob in der dargestellten ‚ernsthaften und abgeschlossenen Handlung‘ Wahrheit und Recht nun dem Kreon oder der Antigone zuzuerkennen sein mögen) und die *Meinung* der Mehrheit (was ihr ‚richtig‘ *scheint*) auf der anderen Seite, *politisch* betrachtet, zueinander verhalten. Die Frage geht noch tiefer: Es handelt sich auf der einen Seite nicht etwa nur um *vermeintliches* Recht und *vermeintliche* Wahrheit des einen oder der anderen, und dann etwa darum, daß, da die Frage von Wahrheit und Recht unentscheidbar wäre, nur die Meinung der Mehrheit den Ausschlag zu geben vermöchte. Es *muß* doch jedenfalls der eine (Kreon) oder die andere (Antigone) in der Wahrheit und im Recht sein. Wenn sich aber politisch – demokratisch – *gleichwohl* noch eine Frage der Meinung der Mehrheit stellt, wird zur *Grundfrage* die der Entscheidung zwischen dem Vorrang

der *Wahrheit* oder des *Scheins* – oder der *Theorie* oder der *Politik* überhaupt. Oder – ich lasse mit vollem Bewußtsein die ‚Oders‘ sich aufhäufen – ist auch das noch nicht die letzte Frage? Die Meinung der Mehrheit der Menschen, wie es ihnen zu sein scheint, mag vielfach von der Wahrheit abweichen, aber noch ehe sie *irrig* ist, ist sie doch *wirklich*; und wenn die Wahrheit die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit sein soll, sollte sie nicht auch mit *dieser* Wirklichkeit übereinzustimmen aufgefordert sein?

Und doch wiederum: kann das etwa besagen, die ‚Stimme des Volks‘ sei, wie unser Hölderlin es in einem so betitelten Gedicht bekräftigte, ‚Gottes Stimme‘? –:

Du seiest Gottes Stimme, so glaubt ich sonst,
In heilger Jugend; ja und ich sag es noch!

(Ein Spruch, auf den merkwürdigerweise Nietzsche im ‚Zarathustra‘ zurückgekommen ist, im Kapitel ‚Von den berühmten Weisen‘.) Wie denn aber, wenn doch das Volk, ein ganzes Volk oder doch seine ‚demokratische‘ Mehrheit einem schrecklichen Irrtum erliegt? Das ist erst die wahre Tragödie, denn dann ist es – zu spät. Die Demokratie ist unumgänglich; nicht um eines Ideals, sondern um der Wirklichkeit willen. Doch soll sie zum Guten gereichen, bedarf sie *zuvor* der Bildung des Volkes; oder der Einbildung, der im demokratischen Athen das Theater der Dionysischen Festspiele dienen sollte und wollte.

Geschichte Hamlets, Prinzen von Dänemark? Gewiß nicht etwa nur darin, daß er zum Opfer dieser Geschichte des Unterganges seines Landes wurde. Er selber war an diesem Untergange mitschuldig: nicht nur den ‚politischen Verbrecher‘ oder vielmehr ganz gewöhnlichen Verbrecher Claudius klagt Shakespeare an, sondern vor allem ihn, Hamlet. Was war seine Schuld, und inwiefern war es eine ‚tragische‘ Schuld?

2. Die tragische Geschichte Hamlets, Prinzen von Dänemark

Soll die Tragödie mit Hamlet einfach nur seine sprichwörtliche Unentschlossenheit und daraus folgende Unfähigkeit zu handeln gewesen sein? Aber es geht doch schlechterdings nicht an, die Lehre von Shakespeares berühmtestem Stück auf die Binsenweisheit zurückzubringen, unter gewissen Umständen müsse nun einmal entschlossen gehandelt werden, sonst nehme das Unglück seinen Lauf. Eigentlich läuft diese ‚Interpretation‘ auf die Behauptung hinaus, die ‚Hamlet-Frage‘ sei gar keine Frage, sondern zum voraus selbstverständlich beantwortet: es gelte einzig,

to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them (III, I).

Hamlets Tragödie wäre dann nur gewesen, dies nicht begriffen zu haben, oder allenfalls, diese vermeintliche Einsicht nicht in die Tat umgesetzt zu haben.

Vor allem aber: Hamlet ist doch gar nicht unentschlossen und unfähig zu handeln; er ist freilich auch kein entschlossener Handelnder; er schwankt – zwischen Entschlossenheit und Unentschlossenheit. Genauer gesagt: abwechselnd ist er rasch entschlossen und handelt sinnlos-übereilt in Augenblicken, in denen besonnene Zurückhaltung am Platze gewesen wäre, und ist er im verkehrten Augenblick, in dem rasches und entschlossenes Handeln vonnöten gewesen wäre, plötzlich unentschlossen.

So schwört er gleich zu Beginn, unter dem Eindruck der Geistererscheinung seines Vaters und der von diesem Spuk erhobenen Mordanklage, Rache. Doch wohl ein wenig rasch, denn was verbürgt die Wahrheit dieser Offenbarung? (Leser und Zuschauer pflegen freilich Shakespeare in die Falle zu laufen und die Geistererscheinung unmittelbar für die Offenbarung der Wahrheit zu nehmen.) Hamlet selbst kommt doch zur Besinnung und will erst noch die Wahrheit der Geisteroffenbarung und die Beschuldigten – Claudius und seine Mutter Gertrude – auf eine Probe stellen. Diese Probe soll die Theateraufführung sein, die diesen genau vor Augen führt, was nach der Behauptung der Geistererscheinung geschehen ist – den Hergang des Mordes. Die Probe gelingt vollkommen – Claudius und Gertrude sind unzweideutig entlarvt. Gleich darauf hat Hamlet eine Gelegenheit, Claudius zu töten, doch nun unterläßt er es; weil Claudius ins Gebet versunken scheint, so daß sein Tod in diesem Augenblick ihn nicht zur Hölle schickte. Dahingegen ersticht er sodann im Zimmer seiner Mutter er weiß nicht wen, der sich verborgen hat hinter dem Wandteppich; es ist, wie sich herausstellt, nur der alte Narr Polonius. Hamlets Untat wird zur Ursache des Wahnsinns und des Selbstmordes

DER ZUSTAND DÄNEMARKS

1. Aufstieg und Fall des Staates Dänemark

Shakespeares Drama *Hamlet* – ‚The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmark‘, wie der Titel in der Erstveröffentlichung 1603 des 1599 oder 1600 geschriebenen Stückes lautete – ist eine recht verworrene Geschichte, wenn man auf das Verhalten des Helden hinblickt. Aber dies ist eine Vordergrundsgeschichte. Es gibt eine Hintergrundgeschichte, die davon absticht durch ihre schlichte, geradlinige, ruhige Konsequenz: die Geschichte des Unterganges eines Staates namens Dänemark.

Dieser Staat stand auf der Höhe seiner Macht, als sein König, namens Hamlet, den König Norwegens, namens Fortinbras, schlug, und ihm am selben Tage ein Thronfolger geboren wurde, der auch den Namen Hamlet erhielt. Einige zwanzig Jahre später wurde dieser König Hamlet von Dänemark ermordet von seinem Bruder, namens Claudius, der sich selbst zum König machte und Gertrude, die Witwe seines von ihm selbst ermordeten Bruders, ehelichte. Unterdessen war auch jener König Fortinbras von Norwegen gestorben, und auch ihm folgte sein – schon behärter – Bruder nach (dessen Name ungenannt bleibt), nicht sein Sohn, der auch, wie er selbst, Fortinbras geheißen war. Diesen jungen Fortinbras lüstete es nach einer Revanche gegen Dänemark. Claudius warnte ‚old Norway‘ vor diesen Gelüsten. Dieser lenkte den jungen Fortinbras davon ab, indem er ihn zu einem Feldzug gegen Polen ermutigte. Dazu erbat und erlangte er von Claudius das Durchmarschrecht durch Dänemark. Fortinbras war erfolgreich gegen die Polen, kam auf dem Rückmarsch nach Elsinor, der Residenz der dänischen Könige, im Augenblick des Todes Claudius‘ sowohl als des jungen Hamlet, und wurde erwählt, auch mit der Stimme des sterbenden Hamlet, zum neuen König von Dänemark. Dänemark büßte seine Selbständigkeit ein und fiel Norwegen anheim.

Dieses Stück Geschichte Dänemarks füllt genau die Zeit der kurzen Lebensgeschichte Hamlets: es beginnt mit dem Tag des Sieges über Norwegen am Tage der Geburt Hamlets und endet mit dem Untergang des Reiches am Tage von Hamlets Tod. Und als Hamlet – in der 4. Szene des IV. Aktes – den durchziehenden Truppen des jungen Fortinbras begegnet, glaubt er, tief erschüttert, die Antwort auf seine ‚Hamlet-Frage‘ gefunden zu haben. Auffällig ist auch die genaue, wiewohl sozusagen gegensätzliche Parallele zwischen Dänemarks und Norwegens Los, auch angezeigt durch die Gegenüberstellung des alten und des jungen Hamlet mit dem alten und dem jungen Fortinbras und der Nachfolge der beiden alten Könige durch ihre Brüder.

Es ist kein Zweifel, *Hamlet* ist ein politisches Drama, das Drama des Unterganges des Staates Dänemark. Aber worin besteht dann eigentlich die ‚tragische

Ophelias und der tödlichen Feindschaft ihres Bruders (und Sohnes des Polonius) Laertes, mit dem er endlich alles auszufechten haben wird; und gibt Claudius eine Handhabe, ihn aus Dänemark zu entfernen. Angeblich, um ihn vor Verfolgung in Schutz zu nehmen, schickt ihn Claudius unter der Begleitung von Rosencrantz und Guildenstern nach England; in Wahrheit mit dem Auftrag an die Engländer, Hamlet sogleich nach seiner Ankunft zu töten. Hamlet durchschaut das offenbar gut genug (er wird es sodann ‚verifizieren‘, indem er auf dem Schiff die Briefschaften von Rosencrantz und Guildenstern erbricht), doch er läßt es sich zunächst widerstandslos gefallen. Dann aber unterschiebt er dem Brief mit der Aufforderung, ihn selber zu töten, einen gefälschten mit dem Auftrag, jene beiden Herren zu töten (was dann auch geschehen wird).

Die Verworrenheit der Vordergrundshandlung des Stückes, von der die Rede war, entspricht der Verworrenheit von Hamlets Handeln und Verhalten. Die Verworrenheit des Ganzen gipfelt in der blutigen Komödie der Schlußszene (die beginnt mit Hamlets Erzählung von besagter Briefgeschichte), wo kaum noch einer weiß, wer nun wen mordet: Ende gut, alles tot.

Wenn schon Hamlets angebliche Unentschlossenheit und Unfähigkeit zu handeln dies alles zu erklären imstande sein sollte, so müßte doch zum allerwenigsten dieser ‚Charakterzug‘ Hamlets irgendwie begreiflich werden, anstatt ihm nur durch die Willkür des Dichters angedichtet zu sein. Hamlets Unfähigkeit, sich zur Rächung seines Vaters zu entschließen, begreiflich zu machen, hat immerhin Freud versucht. Auch er geht aus von der Annahme, Hamlet sei irgendwie unentschlossen und unfähig zu handeln. Aber er macht dies nicht zu einem ‚Charakterzug‘ Hamlets. Er sieht sehr gut, „daß Hamlet uns keineswegs als eine Person erscheinen soll, die des Handelns überhaupt unfähig ist ... Was hemmt ihn also bei der Erfüllung der Aufgabe, die der Geist seines Vaters ihm gestellt hat? Hier bietet sich wieder die Auskunft, daß es die besondere Natur dieser Aufgabe ist, Hamlet kann alles, nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat, an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche zeigt“ (*Die Traumdeutung*, im Abschnitt über ‚Die Träume vom Tod teurer Personen‘). Doch Freuds Deutung findet keinen einzigen Beleg im Text (wie er auch zugesteht) und steht und fällt mit seiner Behauptung: „Hamlet kann alles, nur nicht ...“ Dieses angebliche Alleskönnen Hamlets wiederum sieht Freud wie folgt belegt: „Wir sehen ihn zweimal handelnd auftreten, das eine Mal in rasch auffahrender Leidenschaft, wie er den Lauscher hinter der Tapete niederstößt, ein anderes Mal planmäßig, ja selbst arglistig, indem er mit der vollen Unbedenklichkeit des Renaissanceprinzen die zwei Höflinge in den ihm selbst zgedachten Tod schickt“ (ebenda). Aber Freud vernachlässigt hier dreierlei. Im ersten Falle ist doch wohl anzunehmen, daß Hamlet zustach, weil er in dem Lauscher hinter dem Teppich niemand anders als Claudius vermutete. Im zweiten Falle stellt sich überhaupt nicht die Frage nach Entschlossenheit oder Unentschlossenheit, Fähigkeit oder Unfähigkeit zum Handeln (was für eine ‚Handlung‘ auch: die Unterschiebung eines gefälschten Briefes), sondern nur die der Entschuldbarkeit oder Unentschuldbarkeit, oder auch die der Klugheit

oder Unklugheit von Hamlets Handlungsweise. Endlich übergeht es Freud mit Schweigen, daß es in der Schlußszene denn doch Hamlet selbst ist, der Claudius tötet und so doch noch seinen Vater – und seine Mutter – rächt.

Zwar ist Freuds (nur knapp skizzierte) ‚Hamlet‘-Interpretation allen mir bekannten Beiträgen der Fachleute überlegen und ist, wie sich zeigen wird, vom späteren Freud wirklich etwas über Hamlet zu lernen. Doch sein Interpretationsschema des ‚Ödipus-Komplexes‘ geht allzu leicht und allzu stereotyp für allzu viele Dramen auf. Es ist kein Wunder, denn da die Grundverhältnisse der Menschen nun einmal die zwischen Herrschenden und Beherrschten, zwischen Männern und Frauen und zwischen Älteren und Jüngeren sind – schon nach Aristoteles: „eines das herrscherliche, eines das väterliche, ein drittes das eheliche“ (*Politik*, I, 12; 1259 a 37-39) –, so fassen sie sich denn am sinnfälligsten zusammen im Verhältnis zwischen Mann und Frau und Kind, Sohn oder Tochter, in einem Herrscherhaus.

Die Frage bleibt: was ist der Kern oder die Wurzel der ‚tragischen Geschichte Hamlets, Prinzen von Dänemark‘?

3. Die Hamlet-Frage

Heidegger, hat man mir erzählt, ermunterte seine Studenten zum Fragen mit dem Ausruf: ‚Die dümmsten Fragen sind die besten!‘ Man versteht schon. Aber in der *Kritik der reinen Vernunft* steht zu lesen: „Es ist schon ein großer und nötiger Beweis der Klugheit oder Einsicht, zu wissen, was man vernünftigerweise fragen solle. Denn, wenn die Frage an sich ungereimt ist, und unnötige Antworten verlangt, so hat sie, außer der Beschämung dessen, der sie aufwirft, bisweilen noch den Nachteil, den unbehutsamen Anhörer derselben zu ungereimten Antworten zu verleiten, und den belachenswerten Anblick zu bieten, daß einer (wie die Alten sagten) den Bock melkt, der andere ein Sieb unterhält“ (A 58, B 82-83).

Hamlet ist vor allem berühmt seiner berühmten ‚Hamlet-Frage‘ wegen, mag auch selbst schon vergessen sein, wie sie eigentlich lautete:

To be, or not to be, – that is the question: –
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? – (III, 1)

Ich versuche, zu übersetzen: Die Frage auf Sein oder Nichtsein ist die, ob es edelmütiger ist, die Schleudern und Pfeile eines unerträglichen Schicksals im Geist zu ertragen, oder zur Waffe zu greifen gegen ein Meer von Bedrängnis und ihr durch Widerstand ein Ende zu bereiten? Ist das eine gute Frage, die Frage gar aller Fragen? Ja, scheint es, auf den ersten Blick gesehen. Jahraus jahrein, tagaus tagein, ja von Stunde zu Stunde ist es die Frage, vor die sich ein jeder von uns immer aufs neue gestellt sieht. Muß ich hier und jetzt mich fügen, hinnehmen, klein begeben

– oder ist es hier und jetzt der Augenblick, aufzustehen und mich zu widersetzen, was es auch koste: bis hier und nicht weiter?

Aber doch ist die Frage in der Allgemeinheit, in der sie gestellt ist, unmöglich zu beantworten – und insofern eine unsinnige Frage. (So wie Kant mit der angeführten Bemerkung darauf hinaus will, deutlich zu machen, „daß ein hinreichendes, und doch zugleich allgemeines Kennzeichen der Wahrheit unmöglich angegeben werden könne“ (A 59, B 83)). Die Schwierigkeit ist gerade die, jeweils, von Fall zu Fall, von Stunde zu Stunde, zu entscheiden oder vielmehr zu wissen, ob es noch gilt, „die Schleudern und Pfeile eines unerträglichen Schicksals im Geist zu ertragen, oder zur Waffe zu greifen gegen ein Meer von Bedrängnis und ihr durch Widerstand ein Ende zu bereiten“. Dies aber scheint mir Hamlets Wahn zu sein: zu meinen, seine ‚Hamlet-Frage‘ sei einer Entscheidung ein für allemal fähig. Eben daher, scheint mir des weiteren, rührt seine oben beschriebene unentwegte Verwirrung: daß er nie weiß, wann und wo es das Gebot der Stunde ist, zu handeln, und wann und wo es gilt, sich besonnen zurückzuhalten. Dieses Unwissen ist die Ursache seiner tragischen Geschichte und Mitursache des Unterganges Dänemarks; seinerseits verursacht durch die unsinnige Forderung der ‚Hamlet-Frage‘ nach einer Antwort ein für allemal.

Kafka fragte sich in einer Tagebuchaufzeichnung vom 29. September 1915: „Wie konnte Fortinbras sagen, Hamlet hätte sich höchst königlich bewährt“. Damit erriet er, scheint mir, Shakespeares Ironie. Was er meinte, ist deutlich aus seiner Erzählung über ‚Entschlüsse‘ aus dem Februar 1912, mit der er seine *Betrachtung*, seinen noch im selben Jahre erschienenen ersten Erzählungsband abschloß; sie ist kurz genug, um sie hier eben vollständig wiederzugeben:

Aus einem elenden Zustand sich zu erheben, muß selbst mit gewollter Energie leicht sein. Ich reiße mich vom Sessel los, umlaufe den Tisch, mache Kopf und Hals beweglich, bringe Feuer in die Augen, spanne die Muskeln um sie herum. Arbeite jedem Gefühl entgegen, begrüße A. stürmisch, wenn er jetzt kommen wird, dulde B. freundlich in meinem Zimmer, ziehe bei C. alles, was gesagt wird, trotz Schmerz und Mühe mit langen Zügen in mich hinein.

Aber selbst wenn es so geht, wird mit jedem Fehler, der nicht ausbleiben kann, das Ganze, das Leichte und das Schwere stocken, und ich werde mich im Kreise zurückdrehen müssen.

Deshalb bleibt doch der beste Rat, alles hinzunehmen, als schwere Masse sich verhalten, und fühle man sich selbst fortgeblasen, keinen unnötigen Schritt sich ablocken lassen, den anderen mit Tierblick anschauen, keine Reue fühlen, kurz, das, was vom Leben als Gespenst noch übrig ist, das heißt, die letzte grabmäßige Ruhe noch vermehren und nichts außer ihr mehr bestehen lassen.

Eine charakteristische Bewegung eines solchen Zustandes ist das Hinfahren des kleinen Fingers über die Augenbrauen.

Kafka erzählt von der Erfahrung, die man mit ‚Entschlüssen‘ machen muß, mit denen man Fragen von der Art der ‚Hamlet-Frage‘ ein für allemal zu entscheiden sucht: Keiner der beiden Entschlüsse ist ‚auszuhalten‘ (etwa auch in dem Sinne, in

dem man in der Musik von einem Ton spricht, der ‚auszuhalten‘ ist). Mit dem einen, der Hamlets ‚Zur Waffe greifen‘ entspricht, bringt den so Entschlossenen der geringste Fehler, der unausbleiblich ist, ins Stocken und wirft ihn, ob er will oder nicht, auf die Folge des entgegengesetzten Entschlusses zurück. Aber beharren bei diesem anderen Entschluß, der Hamlets ‚Alles im Geist ertragen‘ entspricht, kann nur bedeuten, schon zu Lebzeiten seinem Leben ein Ende zu setzen. Das Leben nötigt uns, dergleichen Entscheidungen immer wieder aufs neue zu treffen, und fordert von uns die Einsicht, wann und wo wir uns zu dem einen oder zu dem anderen entschließen müssen, anstatt immer nur ‚mit dem kleinen Finger über die Augenbrauen hinzufahren‘.

Oder sehen wir es, wie es Freud gesehen hat, ohne es freilich auf Hamlet ausdrücklich anzuwenden. Man weiß, daß er fast sein Leben lang versucht hat, eine ‚Trieblehre‘ für den Menschen zu entwerfen, daß er diese freilich auch sein Leben lang immer wieder umgestaltet hat, daß er aber in all diesen Umgestaltungen an einem immer festgehalten hat: es muß zwei einander entgegengesetzte Grundtriebe geben, die die Menschen bewegen, sonst ist ihr Verhalten so wenig wie ihr Fehlverhalten begreiflich. Und keinem dieser beiden Triebe kann sich ein Mensch ‚gänzlich‘ versagen, ohne an seiner Seele zu erkranken: im einen Falle führt eine solche Versagung zur Psychose, im anderen zur Neurose. Wie aber beiden Trieben ‚zugleich‘ gehorchend leben, wenn sie doch einander gänzlich entgegengesetzt und miteinander unversöhnlich sind? „Man möchte wissen“, fragt Freud in seinem Artikel über ‚Neurose und Psychose‘ aus dem Jahr 1924, „unter welchen Umständen und durch welche Mittel es dem Ich gelingt, aus solchen gewiß immer vorhandenen Konflikten ohne Erkrankung zu entkommen“ (Imago-Ausgabe, XIII, S. 391). Und er antwortet in dem diesem nachgeschickten Artikel über den ‚Realitätsverlust bei Neurose und Psychose‘ aus dem gleichen Jahr: „Normal oder ‚gesund‘ heißen wir ein Verhalten, welches bestimmte Züge beider Reaktionen miteinander vereinigt (?), die Realität so wenig verleugnet wie die Neurose, sich aber dann wieder (!) wie die Psychose um ihre Abänderung bemüht“ (Imago-Ausgabe, XIII, S. 365; diese Ausgabe will Freuds Schriften ‚chronologisch geordnet‘ wiedergeben, weicht aber hier von dieser Ordnung völlig ab). Wir sind berechtigt, die durch die Worte ‚aber dann wieder‘ nur angedeutete Zeitperspektive hervorzuheben, insbesondere im Hinblick auf Freuds Aussage in einem dritten Artikel desselben Jahres, über ‚Das ökonomische Problem des Masochismus‘: „Vielleicht ist es der Rhythmus, der zeitliche Ablauf in den Veränderungen, Steigerungen und Senkungen der Reizquantität“, von dem alles abhängt (Imago-Ausgabe, XIII, S. 372). Wir können in unserem Verhalten weder ein für allemal nur einem unserer beiden Grundtriebe uns überlassen und den jeweils anderen ‚verdrängen‘, noch sie beide miteinander ‚vereinigen‘, sondern sind genötigt, bald dem einen, bald dem anderen nachzugeben. (Hamlet ist allerdings weder ein Neurotiker noch ein Psychotiker, weil er zwar seine unsinnige ‚Hamlet-Frage‘ stellt, sie aber nicht entscheidet; so macht er lediglich die von Kafka beschriebene Erfahrung.)

Zuletzt hat Freud die beiden einander entgegengesetzten Grundtriebe im menschlichen Leben anzuzeigen versucht als einen ‚Lebenstrieb‘ und einen ‚To-

destrieb'. Diese Anzeige erlaubte es, auch Hamlets ‚to be, or not to be‘ einen inhaltlichen Sinn zu geben, das ‚Sein‘ mit dem ‚Zur Waffe greifen‘, das ‚Nichtsein‘ mit dem Entschluß zum ‚geistigen Ertragen‘ zu verknüpfen. Aber die Lehre lautet, in Goethes Worten:

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkten Erde.
(*West-östlicher Divan*, ‚Selige Sehnsucht‘)

4. Der Anbruch der Neuzeit

Wenn wir die drei vorangehenden Betrachtungen zusammennehmen, können wir Shakespeares Meinung erraten: Nicht nur, nicht einmal die Claudiusse sind es, die einen Staat – wie Dänemark – zugrunde richten, sondern nicht minder die (jungen) Hamlets; und das sind zwar nicht Menschen, die überhaupt, etwa aus Faulheit, Feigheit, Schwäche, Unentschlossenheit, zu keinem Handeln fähig sind, sondern Leute, die in politischer Verantwortung stehen, aber unfähig sind zu politischem Handeln: einem Handeln, das nie von einer Entscheidung ein für allemal ausgehen noch auf eine solche abzielen kann, sondern je und je zeitweilige Entschlüsse fordert, was es nun zu tun und jetzt zu lassen gilt.

Hamlets persönliche Tragödie ist es nicht, daß ihm sein Vater ermordet wurde von dessen eigenem Bruder und daß seine Mutter die Frau des Mörders wurde; schlimm genug, aber schwerlich ‚tragisch‘ zu nennen (deutlich genug ist nicht etwa dies das Thema von Shakespeares Tragödie). Seine Tragödie ist es, daß er als Prinz geboren wurde, berufen zu politischer Verantwortung, doch unfähig zu politischem Handeln:

The time is out of joint: – O cursed spite,
That ever I was born to set it right! – (I, 5)

Kafka hat recht: Hamlet war durchaus nicht

likely, had he been put on,
To have prov'd most royally – (V, 2)

– die Meinung des jungen Fortinbras, die Shakespeare zum Schluß dem Zuschauer zu bedenken mit auf dem Weg gibt.

Poetisch betrachtet, reichte dies hin, um Shakespeares ‚Konstruktion‘ des Typus ‚Hamlet‘ zu rechtfertigen: sie ist die Darstellung eines Typus, der einen Staat zugrunde richtet. Doch darf noch die Frage gestellt werden, wie es zur **Bildung** eines solchen Typus kommen kann: des Menschentyps, der ‚Hamlet-Fragen‘ stellt. Shakespeare gibt an vielen Stellen des Stücks deutliche Hinweise auf seine Meinung darüber.

Sicherlich gilt Shakespeares Interesse nicht dem Schicksal des (auch nur imaginären) Staates Dänemark, in grauer Vorzeit. Wenn ein unbedeutender Beteiligter, Marcellus, befindet:

Something is rotten in the state of Denmark (I, 4),
so gilt auch darauf das Wort von Hamlet selbst als Antwort:

The time is out of joint (1, 5).

Eher schon dürfte Shakespeare das Schicksal seines eigenen Landes, Englands, zu seiner eigenen Zeit interessieren. (Es gibt auch im Stück selbst einige Hinweise auf den Zusammenhang zwischen Dänemark und England, allerdings natürlich ihrerseits verwiesen in jene graue Vorzeit.) Es ist die Zeit der Königin Elisabeth, die England selber in der Konfrontation mit Spanien an den Rand des Abgrundes brachte, als es 1588 nur wie durch ein Wunder der Bedrohung durch die spanische Armada entging. Doch auch nicht nur um England geht es Shakespeare (dazu sind die Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen dem Dänemark der beiden Hamlets und dem England am Ende des 16. Jahrhunderts denn doch zu spärlich): ‚Die Zeit ist aus den Fugen‘ – es ist der Anbruch der Neuzeit.

Die merkwürdigsten Zweifel haben sich erhoben; so Hamlet in seinem Briefgedicht an Ophelia:

Doubt thou the stars are fire;
Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love.
O dear Ophelia, I am ill at these numbers,
I have not art to reckon my groans ...
Thine evermore, ... whilst this machine is to him (II, 2).

1543 war Copernicus' *De revolutionibus orbium coelestium* erschienen. Nicht nur Shakespeare, auch Hamlet kann es wissen, er hat studiert in Wittenberg. (Es ist einmal auf den massiven Anachronismus hinzuweisen: die Geschichte mit Hamlet muß sich, wenn irgendwann, spätestens im 12. Jahrhundert abgespielt haben, wie Shakespeare aus seinen Quellen wissen mußte; erst 1502 wurde die Universität Wittenberg gegründet.) Und Hamlet ist verwirrt von all den ‚Zahlen‘ und ‚Berechnungen‘, wiewohl er auch schon seinen Körper eine ‚Maschine‘ nennt.

Unter dem unmittelbaren Eindruck der Geistererscheinung tut Hamlet den berühmten Ausruf:

There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy (1, 5):

er meint offenbar bereits eine moderne Philosophie der Gewißheit, der alles, was nur irgend zweifelhaft ist, als unwirklich gilt, indessen doch sehr wohl die Stimme eines Toten als Mahnung vernehmlich sein kann, mag auch, was sie spricht, nicht unzweifelhafte Gewißheit sein. Eine Wirklichkeit, die ungewiß ist und darum von jener Philosophie verleugnet wird, rächt sich, indem sie zum haarsträubenden

Spuk wird. Doch in den Worten und Bildern, mit denen Hamlet dem Geist seines Vaters Gehorsam schwört, spricht er schon selber die Sprache der neuen Philosophie:

Yes, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain (I, 5).

Das ist einerseits eine fast schon cartesianisch klingende Absage an alle bloß überlieferte Bücherweisheit, andererseits eine fast schon an Locke erinnernde Vorstellung des ‚Gehirns‘ wie ein unbeschriebenes Blatt.

Ist es seine eigene Befangenheit in der neuen Philosophie, die Hamlet der Fähigkeit zu politischem Handeln beraubt? Befürchtete Shakespeare von dieser aufkommenden neuen Philosophie eine Verderbnis alles Politischen? –

Shakespeare hatte einen Sohn, den er Hamnet genannt hatte, geboren 1585 und schon elfjährig, 1596, gestorben. Tröstete er sich mit seinem *Hamlet* über den Tod des Jungen damit, daß dem die Erfahrung einer aus den Fugen geratenen Zeit erspart blieb?

5. ‚Eure Philosophie!‘

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? –

vor diese Frage sieht sich jeder im ‚praktischen‘ Leben immer aufs neue gestellt; immer aufs neue, das heißt: unmöglich kann man eine ein für allemal gültige Antwort auf diese Frage verlangen.

Descartes aber hat, zwar nicht als die erste, doch als die zweite Regel der Philosophie der Neuzeit die folgende aufgestellt:

Circa illa tantum objecta oportet versari, ad quorum certam et indubitam cognitionem nostra ingenia videntur sufficere –

„nur mit solchen Gegenständen (‚Problemen‘, Fragen) soll man sich befassen, zu deren gewisser und unzweifelhafter Erkenntnis unser geistiges Vermögen hinreichend scheint“ (*Regulae ad directionem ingenii*). Macht man sich diese Regel zu eigen, so muß man entweder jene Lebensfrage völlig abtun, weil sie einer ‚gewissen und unzweifelhaften‘ Entscheidung ein für allemal nicht zugänglich ist, oder aber darauf bestehen, sie müsse ein für allemal entscheidbar sein. Es war Hamlets Tragödie, daß er seine Bildung in der Schule von Wittenberg empfing, aber als Prinz geboren war zu politischem Handeln.

Niedergeschrieben hat Descartes jene Regel erst um 1628 (das Datum der Niederschrift der *Regulae ad directionem ingenii*, der sie entnommen ist, ist nicht genau bekannt; veröffentlicht wurden sie sogar erst 1701). Shakespeare war schon zwölf Jahre zuvor, 1616, gestorben. Doch muß ihm die neue Philosophie, die in Descartes' Regel ihren Ausdruck fand, schon vertraut genug gewesen sein; denn schon 1580 hat auch bereits Montaigne vor ihr (wenn man will, zum voraus) gewarnt: „C'est folie de rapporter le vray et le faux à nostre suffisance“ (*Essais*, Erstes Buch, 27. Kapitel).

Es mag noch nicht deutlich genug sein, was Hamlets Frage und Descartes' Regel zu tun haben mit der Politik. Um es deutlich zu machen, schlagen wir einen Umweg ein. Einst schrieb Aristoteles: „Wer an einer Gemeinschaft nicht teilnehmen kann oder dessen kraft seiner Selbstgenügsamkeit nicht bedarf, ist kein Glied eines Staates, ist folglich ein Tier oder ein Gott“ (*Politik*, I, 2; 1253 a 27-29). Doch schon derselbe Aristoteles pries es als die größte Weisheit (*sophia*) an, nach Wissen einzig nur um des Wissens willen zu streben (*philosophia*), und rechtfertigte diese Anpreisung gerade damit, daß man „so nicht leben wird, sofern man Mensch ist, sondern insofern im Menschen etwas Göttliches angelegt ist“ (*Nikomachische Ethik*, X, 7; 1177 b 27-28; vgl. *Metaphysik*, I, 2; 982 b 28/ 983 a 11). Und auch den Erwerb einer weitgehenden Selbstgenügsamkeit (*autarkeia*) durch ein solches der ‚Theorie‘ (*theoria*) geweihtes Leben hob er hervor (*Nikomachische Ethik*, X, 7; 1177 a 27/ 1177 b 1). So sah es denn Aristoteles als das Weiseste an, sich des Politischen zu überheben.

Eben daraus erhellt freilich auch, daß Aristoteles das Streben nach Wissen ‚nur‘ um des Wissens willen doch auch noch um eines andern willen anpries: um der Erlangung eines gottähnlichen Lebens des Menschen willen. Das ist bereits so ähnlich gedacht, wie Descartes fast zweitausend Jahre später die erste seiner Regeln (der *Regulae ad directionem ingenii*) begründet hat. Diese erste Regel lautete:

Studiorum finis debet esse ingenii directio ad solida et vera, de iis omnibus quae occurrunt, proferenda iudicia –

„Ziel der Studien (oder aller Bemühungen überhaupt) muß die Ausrichtung des geistigen Vermögens auf das Aussprechen solider und wahrer Urteile über alles, was vorkommt, sein“. Die Begründung: „Vom rechten Weg, nach der Wahrheit zu suchen, lenkt uns nichts eher ab, als wenn wir uns nicht auf dieses allgemeine Ziel, sondern auf irgendwelche besonderen Studien richten. Ich spreche nicht nur von den perversen und verabscheuenswerten (anderen Zielen) ... Sondern auch die ehrlichen und lobenswerten meine ich, weil wir von ihnen oft subtiler getäuscht werden; wie wenn wir Wissenschaften erstreben, die nützlich sind für den Wohlstand des Lebens ... Denn dergleichen können wir wohl als legitime Früchte der Wissenschaften erwarten; aber wenn wir darauf in unseren Studien bedacht sind, bewirkt das oft, daß wir an vielem vorbeigehen, was zur Erkenntnis anderer Dinge notwendig ist, weil es auf den ersten Blick gesehen wenig nützlich oder wenig interessant scheint“. Mit anderen Worten, kurz gesagt: um aus dem Wissen Nutzen ziehen zu können, darf man darauf bei der Bemühung um Wissen gerade nicht bedacht sein. Eine Erwägung und Meinung Descartes', die also nicht einmal

so neu ist, sondern der aristotelischen sehr nahe steht. (Nur war die Philosophie Aristoteles', wie auch die Platons, im Altertum weit weniger wirkungsmächtig als unterstellt zu werden pflegt.) Offenbar ist auch Descartes eingenommen für ein selbstgenügsames Wissen, und eine der Bemühung um Wissen nur um des Wissens willen verdankte Selbstgenügsamkeit des Menschen. Die ist aber, wie Aristoteles bekannte, allem Politischen abhold.

Und Descartes' oben angeführte zweite Regel folgt aus seiner ersten, wenn sie ihr auch ein wenig zu widersprechen scheint und wohl wirklich in gewissem Sinne widerspricht: nur ein geringerer Geist als Descartes – wie solche geringeren Geister allerdings heute auch unsere Zeitungen füllen – konnte meinen, daß ‚alles, was vorkommt‘ sich der ersten Regel gemäß zu ‚gewisser und unzweifelhafter Erkenntnis‘ auch hergeben müsse, und nicht das in der ersten Regel gesetzte ‚Ziel der Studien‘ unendlich viele ‚Gegenstände‘ aus dem thematischen Bereich der Erkenntnisbemühung ausschließen muß. Die Folgerung, die Descartes in seiner zweiten Regel aus seiner ersten Regel zog, hat auch Aristoteles schon gezogen und sogar deutlicher gemacht als Descartes: „Wer das Wissen um seiner selbst willen bevorzugt, wird das Wissen, das am meisten Wissen ist, bevorzugen, und solches ist das Wissen des am meisten Wißbaren“ (*Metaphysik*, I, 2; 982 a 30-33/b 2).

Wenn dies ‚eure‘, unsere Philosophie ist, dann hat Shakespeare mit der ‚tragischen Geschichte Hamlets, Prinzen von Dänemark‘ nicht nur ein politisches Drama zur Schau gestellt, sondern die Tragödie, den drohenden Untergang des Politischen überhaupt – drohend seit dem Beginn der neuzeitlichen, freilich seit der ‚Renaissance‘ auf sehr Altertümliches zurückgreifenden Philosophie, die wohl zwar auf dem Wege des Wissens um des Wissens willen eine Gottähnlichkeit des Menschen verwirklichen zu können meinte, am Ende aber den Menschen eher zurückwerfen mußte auf ein tierisches – nach Aristoteles ja auch gottähnliches – Verhalten im Menschlichsten, im Politischen.

Diese Geschichte unserer Neuzeit ist bis heute nicht zu Ende. So sang Heidegger einst noch das Loblied der ‚technè‘ als „das deinon, das Gewalttätige ... ; denn die Gewalt-tätigkeit ist das Gewalt-brauchen gegen das Über-wältigende: das wissende Erkämpfen des vordem verschlossenen Seins in das Erscheinende als das Seiende“ (*Einführung in die Metaphysik*, 1935, veröffentlicht 1953, S. 122). Sodann aber bekehrte er sich zu den ‚Idealen‘ Aristoteles' oder Descartes', als er beschloß: „Der Verzicht nimmt nicht. Der Verzicht gibt“ (*Der Feldweg*, veröffentlicht ebenfalls 1953, S. 7). Das sind die zwei möglichen Antworten auf die Hamlet-Frage, wenn man sie ein für allemal beantwortet haben will. Als ob nicht das ‚praktische‘ Leben von uns bald den ‚Verzicht‘, dann aber wieder ‚das Gewalt-brauchen gegen das Über-wältigende‘ forderte, oder, mit Freud zu reden, ‚ein Verhalten, welches bestimmte Züge beider Reaktionen miteinander vereinigt (?), die Realität so wenig verleugnet wie die Neurose, sich aber dann wieder (!) wie die Psychose um ihre Abänderung bemüht‘ (siehe oben).

Aber noch immer gilt:

The time is out of joint, -

‚die Zeit ist aus den Fugen‘. ‚Ist es der Rhythmus, der zeitliche Ablauf ... ?‘, fragte Freud. Noch immer sind wir trübe Gäste auf der dunklen Erde. Noch immer ist ‚etwas faul‘ in unserem Zustand, wie einst, zu Hamlets Zeiten, im ‚Zustand Dänemarks‘.

MACBETH: DIE TRAGÖDIE DES BÖSEN

1. Kurz die Geschichte

Wie man sich, vielleicht nicht ohne einige Überraschung, an Hand jeder besseren Enzyklopädie überzeugen kann, hat Macbeth wirklich gelebt, vor nun beinahe tausend Jahren, ein halbes Jahrtausend, bevor Shakespeare (etwa 1606/7) sein Stück schrieb; gestorben ist er im Jahre des Heils 1057. Er hat wirklich im Jahre 1040 bei Dunsinan den König Duncan von Schottland, in dessen Diensten er stand, getötet und sich selbst zum König erheben lassen (wiewohl er nur durch seine Frau Gruach einige Ansprüche auf den Thron hat gelten machen können). Er soll als König gut regiert und sich sehr für die Kirche eingesetzt haben, doch versuchten unentwegt andere Prätendenten, ihn zu Fall zu bringen. Endlich wurde er 1057 bei Lumphanan von Malcolm, Duncans Sohn, der sich mit dem Herzog von Northumberland verbunden hatte, geschlagen und getötet. All dies – ihm bekannte – Historische hat Shakespeare in seiner Darstellung vollauf respektiert.

Die überlieferten Namen der Ortschaften Dunsinan (bei Shakespeare Dunsinane) und Lumphanan sind heute auf einer Landkarte Schottlands nicht mehr zu finden; wohl hingegen die von Shakespeare genannten Ortschaften Glamis, Cawdor, Forres, Fife, Inverness, ja Birnam (bei Shakespeare der Wald, der sich auf Dunsinane zubewegt, in dessen Nähe also das Stammschloß der Macbeth zu suchen wäre).

2. „Eine Erzählung, erzählt von einem Idioten, voll Lärm und Raserei, doch ohne jede Bedeutung“ – ?

Die Geschichte, wie Shakespeare sie in seiner Darstellung ausfüllt: Macbeth, einem siegreichen General des Königs Duncan, wird von drei Hexen verheißen, er werde noch selber König werden. Er beschließt, das Seine dazu beizutragen, diese Prophezeiung zu bewahrheiten, und ermordet mit eigener Hand den König, der in seinem Schloß zu Gast ist. Duncans beide Söhne fliehen (der Kronprinz nach England, der andere nach Irland). Macbeth stellt diese Flucht der Söhne als Beweis dafür hin, daß sie selber die Anstifter des Mordes waren. So wird er zum König gewählt.

Seinem Generalskollegen Banquo hatten die Hexen prophezeit, seine Nachkommen würden später schottische Könige werden. Macbeth will das Königtum auch für seine eigenen Nachfahren (obwohl er ‚noch‘ kinderlos ist) und dingt Mörder, Banquo und dessen Sohn zu töten. Banquo fällt dem Anschlag zum Op-

fer, doch Fleance, sein Sohn, entkommt. Vielleicht ist nun er des Mordes an seinem Vater zu verdächtigen?

Unterdessen warnen die Hexen Macbeth vor einem anderen schottischen Baron, Macduff. Der hat Macbeth als den Mörder erkannt, der er ist, und sich seinerseits nach London abgesetzt. Macbeth läßt Frau und Kinder ermorden, die Macduff in Schottland zurückgelassen hat. Doch Malcolm, Duncans legitimer Thronfolger, und Macduff, an deren Seite nun auch schon alles steht, was Rang und Namen in Schottland hat, verbünden sich mit dem König von England und mit der Hilfe dessen Generals schlagen und töten sie Macbeth. Malcolm folgt als König seinem Vater nach.

Was solls ?

Macbeth selber wird am Ende sagen, ihm von Shakespeare in den Mund gelegt:

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour on the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (V,5)

„Das Leben ist nur ein wandernder Schatten; ein armseliger Schauspieler, der seine Stunde auf der Bühne einherstolz und sich auffrißt, von dem nie mehr zu hören ist: eine Geschichte, von einem Idioten erzählt, voll Lärm und Raserei, doch nichts bedeutend.“

Trifft etwa dies nicht nur auf Macbeth' eigenes Leben sondern nicht weniger auf Shakespeares Erzählung zu? Ist Shakespeare selber, wiewohl nach seinen eigenen Worten, ein Idiot, diese Geschichte voll Lärm und Raserei erzählen zu wollen, die doch nichts zu bedeuten hat? Shakespeare warnt den Leser und Zuschauer, indem er Macbeth diese Meinung in den Mund legt.

3. Die Siegesgewißheit des Bösen

Sehr verbreitet ist ja unter den Menschen die – vielfach geheime, vielfach auch ausgesprochene – Überzeugung von der unwiderstehlicher Überlegenheit des Bösen, schlechterdings Rücksichtslosen, hemmungslos Gewalttätigen, vor keiner Schandtats Zurückschreckenden. Wer kennt nicht die Neigung, besonders eigene Fehlschläge und Niederlagen nicht der eigenen Unfähigkeit, also auch nicht der überlegenen Fähigkeit des Gegenspielers oder Mitbewerbers zuzuschreiben, sondern dessen Bösartigkeit und Gewissenlosigkeit (einer Fähigkeit, die nur darin besteht, ‚zu allem fähig‘ zu sein) und der eigenen allzu großen Gutherzigkeit? Mit einiger Entschlossenheit, auch selbst einmal rücksichtslos nur seine eigenen Ziele zu verfolgen, glaubte man sich selber jedes Erfolgs gewiß. Ja, im Falle eines Mißerfolgs beschuldigt man sich selber förmlich seiner Gutherzigkeit als einer Dummheit.

Allerdings ist das Gegenstück zu dieser Erklärung eigener Mißerfolge, daß man eigene Erfolge sehr wohl der eigenen überlegenen Fähigkeit zuzuschreiben

geneigt ist, und zwar einer derart überlegenen Fähigkeit, daß sie sogar die Bösartigkeit eines Gegenspielers zu überwinden imstande ist. Doch im Hinblick auf die ganz andere Beurteilung eigener Mißerfolge und der Erfolge anderer (wie eben zuvor beschrieben) ist der Verdacht nicht unbegründet, daß man auch im Falle des eigenen Erfolgs sich selber nur in dem Sinne ‚gut‘ findet, daß man eben erfolgreich war, und keineswegs im Sinne der eigenen Gutherzigkeit, so wenig wie im Falle des Erfolgs des Gegenspielers. Was zählte, wäre dann in beiden Fällen einzig Überlegenheit und Erfolg, und (logisch gesprochen) erst nachträglich (in Wirklichkeit von vornherein) würde der eigene Erfolg auch moralisch gutgeheißen und der Erfolg eines Gegenspielers moralisch verächtlich gemacht.

So gibt es denn einen merkwürdigen Kult der vermeintlich unbedingten Siegesgewißheit des Bösen, und dies keineswegs nur unter selber boshaften, weit mehr vielleicht unter nur selber erfolglosen Menschen, einschließlich allerdings einer Gutheißung eigener Überlegenheit und eigener Erfolge, die sich nicht dem Verdacht entziehen kann, einer Gutheißung des Bösen selber beinahe gleichzukommen.

Solchen Neigungen und Meinungen tritt offenbar die Geschichte von Macbeth entgegen, so wie Shakespeare sie darstellt; ist sie darum so ‚erzählt von einem Idioten‘?

Die Geschichte von Macbeth zeigt wirklich, wie zu zeigen sein wird, daß das Böse – und der Böse – sich unweigerlich selbst zugrunde richtet. Der Sieg des Guten wäre dann freilich weniger ein Beweis seiner moralischen Überlegenheit, sondern eher nur eine Folge einer wahrhaft tragischen Hilflosigkeit des Bösen.

4. Der unaufhaltsame Abstieg des Bösen.

Auf den ersten Blick gesehen und oberflächlich betrachtet, scheint die Geschichte von Macbeth, auch so wie Shakespeare sie darstellt, nichts anderes zu zeigen als wie er durch Gewalt, Lug und Trug, einigen kleinen Fehlschlägen zum Trotz, von Erfolg zu Erfolg eilt, bis ihn freilich doch sein Schicksal ereilt – wer weiß wieso? Vielleicht gar, weil er doch noch immer nicht rücksichts- und erbarmungslos genug war – so wie seine Lady zu Beginn fürchtet:

yet do I fear thy nature;
It is too full o' the milk of human kindness
To catch the nearest way (I, 5)

‚doch fürchte ich deine Natur, zu sehr erfüllt von der Milch menschlicher Gutherzigkeit, um den nächsten Weg zu wählen‘.

Oder man könnte es nur als eine Reihe – für ihn – unglücklicher Zufälle betrachten, an deren Folge er endlich scheitert. Betrachten wir aber Macbeth' Taten und Untaten Stück für Stück, der Reihe nach:

Wenn Macbeth König von Schottland werden wollte, mußte er den herrschenden König, Duncan, beseitigen. Das tat er. Aber da waren noch die Königssöhne, Malcolm und Donalbain, deren einer (Malcolm) gerade erst zum Throner-

ben ausgerufen war. Sie hat Macbeth nicht ermordet. Hätte er das tun müssen? Aber der Tod, die Ermordung, auch der Söhne des Königs hätte allzu unerklärlich und verdächtig erscheinen müssen, und Macbeth mußte zum König noch gewählt werden. So läßt er sie entkommen, oder nötigt sie zur Flucht und nutzt ihre Flucht zum Beweis, daß sie selber den König, ihren Vater, ermordet hätten. Macbeth wird daraufhin zum König von Schottland gewählt, doch Malcolm findet in London eine Stütze für seine Wiederkehr und Rache an Macbeth.

Wenn Macbeth entgegen der Prophezeiung der Hexen, einst würden die Nachfahren Banquos Könige von Schottland werden, seinen eigenen (erhofften) Nachkommen die Nachfolge seines eben erst errungenen eigenen Königturns sichern wollte, mußte er Banquo und dessen Sohn, Fleance, beseitigen. Er legt es darauf an, Banquo erliegt dem Anschlag, doch zufällig entkommt Fleance –

And the right-valiant Banquo walk'd too late;
Whom, you may say, if't pleased you, Fleance kill'd,
For Fleance fled (III, 6)

‚Und der wirklich brave Banquo ging zu spät seines Wegs, ihn tötete, darfst du sagen, wenn es dir gefällt, Fleance, denn Fleance floh‘, spottet der Baron Lennox, als wollte Macbeth die Komödie der Beschuldigung der Söhne des Königs zum zweiten Male aufführen. Der versucht das anscheinend nicht, aber wie konnte er einen solchen Zufall, Fleances Entkommen, mit Sicherheit verhüten – mit aller List und Gewalt? Shakespeare freilich läßt diesen Mißerfolg dahingehen, indem er Fleance – wie zuvor den zweiten Königssohn, Donalbaine – aus dem Gesichtsfeld einfach verschwinden läßt.

Unterdessen ist Macbeth von den Hexen gewarnt vor Macduff, der seinerseits geflohen ist, was die Berechtigung dieser Warnung bestätigt, zugleich aber eben Macduff dem Zugriff Macbeth' entzieht. So konnte Macbeth nur – völlig sinnlos – Macduffs Frau und Kinder, die er in Schottland zurückgelassen hatte, ermorden lassen. Die Folge ist, daß nun auch der Baron Ross sich nach London absetzt und sich Malcolm und Macduff anschließt und daß sogar die Lady Macbeth langsam anfängt, wahnsinnig zu werden (sie wird am Ende, noch vor Macbeth' Tod, im Wahnsinn sterben). Doch was hätte Macbeth in diesem Falle mit seiner vermeintlich größten Stärke, seiner Fähigkeit zu allem, anderes tun sollen oder können?

Nur die drei schlimmsten Untaten Macbeth' (es müssen, nach allerlei Anspielungen, viel mehr gewesen sein) stellt Shakespeare dar, doch das reicht hin, beispielhaft die drei größten Schwächen selbst der entschlossensten Ruchlosigkeit ans Licht zu bringen:

Erstens: Eine Untat wie der Königsmord erfordert eigentlich, um ihren durchschlagenden Erfolg zu sichern, eine zweite – die Ermordung auch der Königssöhne, deren Unterlassung zum Grund des letztendlichen Scheiterns Macbeth' wird. Doch die Verbindung der ersten Untat, des Königsmordes, mit der zweiten, des Mordes auch an den Königssöhnen, drohte, sogar auch den unmittelbaren Erfolg der ersten in Gefahr zu bringen. Dies ist vielleicht das größte und eigentlich wesentliche Dilemma eines jeden Missetäters, wie noch zu betrachten sein wird.

Zweitens: Auch der abgefeimteste Anschlag, wie der Mordanschlag auf Banquo und dessen Sohn, ist allein durch seine Boshaftigkeit nicht gefeit gegen die Gefahr eines unvollständigen Erfolgs; Fleance, Banquos Sohn, konnte entkommen – indessen es doch Macbeth gerade darum gehen mußte, auszuschließen, daß Banquos Nachkommen einst Könige wurden. Auch die äußerste Boshaftigkeit bedarf, um zum Erfolg zu gelangen, auch noch des pragmatischen Geschicks, den bösen Plan tatsächlich wahrzumachen.

Drittens: Bisweilen bewirkt auch die völlig gelungene Ausführung des boshaftesten Plans gar nichts zugunsten seines Urhebers, im Gegenteil, wie im Falle der Abschachtung der Frau und der Kinder Macduffs. Als solche verbürgt auch die grausamste Bosheit eigentlich gar nichts.

In allen diesen drei Fällen erregt Macbeth eher, beinahe, das Mitleid des Zuschauers mit seiner hilflosen Stümperei. Gleichwohl, zeigt Shakespeares Darstellung nicht ‚nur‘, daß keine noch so entschlossene Boshaftigkeit den Erfolg verbürgt, nicht aber, daß sie den Bösen unausweichlich zur Selbstvernichtung verdammt?

5. Erzfeind der Sterblichen

Die Gebieterin der Hexen, deren Verführungen Macbeth verfällt, ist Hecate, eine geheimnisvolle Göttin der Griechen, eine Glück wie Schrecken bringende, zugehörig der Unterwelt. Sie erscheint den Hexen und schilt sie ob ihres Leichtsinns und scheidet mit den Worten

Great business must be wrought ere noon:
Upon the corner of the moon
There hangs a vaporous drop profound;
I'll catch it ere it come to ground:
And that, distill'd by magic sleights,
Shall raise such artificial sprites,
As, by the strength of their illusion,
Shall draw him on to his confusion:
He shall spurn fate, scorn death, and bear
His hopes 'bove wisdom, grace, and fear:
And you all know, security
Is mortal's chiefest enemy. (III, 5)

‚Wichtiges Geschäft muß getan sein vor Mittag:
An der Ecke des Mondes,
da hängt ein dampfiger Tropfen herab:
ich fang' ihn, bevor er zu Boden fällt,
und durch magische Künste destilliert
soll er so künstliche Geister erzeugen,
daß sie durch die Kraft ihrer Illusion
ihn hinreißen werden zur Konfusion:

Er wird spotten des Schicksals, den Tod verachten,
Seine Hoffnungen tragen über Weisheit, Anmut und Furcht hinaus:
Und ihr wißt es alle, Sicherheit
ist der Sterblichen Erzfeind.‘

Was Macbeth verderben muß, woran alle Sterblichen zugrunde gehen, worin auch die äußerste Bosheit fehlschlagen muß, ist das Streben nach *Sicherheit* – wenn nicht gar eben dies, das Streben eines Sterblichen nach Sicherheit, selbst das eigentlich Böse ist: ‚Spotten des Schicksals, den Tod verachten, seine Hoffnungen damit hinwegsetzen über alle Weisheit, Anmut und Furcht‘. Das Streben nach Sicherheit ist am Ende selbst das eigentlich Böse, weil es die Selbstvernichtung eines sterblichen Lebens bedeutet, nämlich des Lebens eines Sterblichen in Weisheit, Anmut und Furcht.

Sich durch eine Untat einer hervorragenden Stellung zu bemächtigen, mag so schwer nicht sein; weit schwieriger ist es, eine so einmal errungene Machtstellung zu behaupten und gar für alle Zukunft sicherzustellen – Macbeth selbst begreift es nur allzu bald, nachdem er zum König erhoben wurde, Banquos Nachfahren fürchtend:

To be thus is nothing;
But to be safely thus: our fears in Banquo
Stick deep (III, 1)

‚Das zu sein, ist nichts;
vielmehr es sicher zu sein: unsere Furcht vor Banquo
sitzt tief.‘

Die Sicherstellung des Erfolgs einer Untat erfordert neue Untaten, mit jeder neuen Untat wächst die Gefahr des Fehlschlags, wächst die Gefahr auch, als Missetäter erkannt zu werden und wächst die Zahl der Argwöhnischen und der Feinde. Es spielt sich nicht zufällig ab, was Shakespeare, wie soeben zuvor geschildert, Akt nach Akt zur Darstellung bringt.

Doch dürfte man nun fragen: Ist dann letzten Endes nicht das, was auch die äußerste Bosheit in ihrem rücksichtslosen Erfolgstreben zum Scheitern verurteilt, nichts anderes als einfach der Tod, die Sterblichkeit auch des erfolgreichsten Bösewichts, wogegen auch er nicht gefeit, ‚sichergestellt‘ ist? Hingegen, an seiner Sterblichkeit scheitert doch ein jeder von uns, ob Bösewicht oder nicht? Nicht so: wer in Weisheit, Anmut und Furcht nur sein sterbliches Leben leben will, der scheidet nicht an seinem Tode – wie sogar Macbeth selber an seinem Ende begreift:

I have liv'd long enough (V, 3)

‚Ich habe lange genug gelebt.‘

Gleichwohl, man mag noch meinen, wie Macbeth, den eigenen Tod sozusagen überspielen zu können durch die Sicherstellung der eigenen Nachfahren – doch eben da gebiert das Streben nach Sicherheit noch viel größere Unsicherheit, und nicht erst in der Zukunft (wie im Falle Macbeth', der sich Banquos und dessen Sohns Fleance zu entledigen beschließen muß). Es bleibt dabei: Sicherheit,

nicht etwa der Tod selbst, ist der Erzfeind der Sterblichen. Nach Sicherheit streben ist beinahe das Böse selbst. Darum ist der Böse zum Scheitern verdammt.

Es ist kein Idiot, der diese Geschichte voll Lärm und Raserei erzählt, und sie bedeutet keineswegs gar nichts.

6. Die Hexen und die Lady

Nur beiläufig wurde in der vorangegangenen einfachen Darstellung mehrfach der Hexen Erwähnung getan, deren Verführungen Macbeth verfällt. Aber spielen nicht eben damit sie für den Ablauf des Geschehens eine entscheidende Rolle? Ja gesellt sich ihnen nicht die Lady Macbeth zu, die ganz wie die Hexen Macbeth zu seinen Taten und Untaten anstachelt? Gibt etwa das Auftreten dieser zwielichtigen Frauengestalten der ganzen Handlung noch eine völlig andere Bedeutung – oder kann es schlechterdings bedeutungslos sein?

Mir scheint, es ist in der Tat nahezu bedeutungslos, oder anders ausgedrückt: bedeutsam ist nur, daß es eigentlich bedeutungslos ist. Nicht überirdische oder irdische Verführungen zauberischer Mächte richten Macbeth zugrunde, durch seine eigene Bosheit verdammt er selbst sich selbst zum Untergang.

„Verführen“ denn wirklich die Hexen Macbeth – im Anfang? Zu nichts fordern sie ihn auf; sie begrüßen ihn nur als einen Baron, der er ist, als Inhaber einer zweiten Baronie, die ihm (wie er noch nicht weiß) nach dem Willen des Königs zufallen soll, und – allerdings – als künftigen König:

All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis!
All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Cawdor!
All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter! (I,3)

„Alles Heil, Macbeth! Heil dir, Baron von Glamis!
Alles Heil, Macbeth! Heil dir, Baron von Cawdor!
Alles Heil, Macbeth! der du sodann wirst König sein!“

Banquo, mit dem zusammen er den Hexen begegnet, bemerkt, wie er zusammenfährt:

Good sir, why do you start; and seem to fear
Things that do sound so fair? (ib.)

„Lieber Herr, warum fährst du zusammen und scheinst Dinge zu fürchten, die doch so gut klingen?“

Offenbar erschrickt Macbeth, weil die Hexen nur seine eigenen Wünsche durchschauen und ihm deren Erfüllung verheißen; „verführt“ haben sie ihn nur mit seinen eigenen Wunschvorstellungen. Hecate selbst wird es den Hexen vorhalten:

all you have done
Hath been but for a wayward son,
Spitefull and wrathful; who, as others do,
Loves for his own ends, not for you. (III,5)

„alles, was ihr tattet,
war nur für einen eigensinnigen Jungen,
voll Bosheit und Grimm; der wie andere mehr
es nicht euch, sondern nur seinen Zwecken zuliebe tut.“

Macbeth' zu allem fähige Bosheit ist ihm nicht von den Hexen eingegeben, sie ist vorauszusetzen, sonst hätten sie ihm gar nichts zu sagen gehabt.

Lady Macbeth, sie freilich hat ihren Mann zu seiner ersten großen Untat angestachelt, wohl mehr als es dessen bedurfte. Sie ist ein böses Weib, von mörderischem Ehrgeiz. Aber eine Hexe ist sie nicht. Anfänglich verdächtigt und bezichtigt sie Macbeth, nicht zu allem entschlossen zu sein. Wie dieser dann Mordtat auf Mordtat häuft, wird sie rasend und stirbt – oder tötet vielleicht sich selbst – im Wahnsinn.

Und wieder, die Hexen: stehen sie Macbeth auf seinem blutigen Weg etwa mit Trug und Zauber zur Seite? Davon ist keine Rede. Oder sind etwa sie es, die ihn mit bösem Zauber zugrunderichten? Sie, oder die von ihnen beschworenen ‚Erscheinungen‘ (apparitions), verführen ihn allerdings am Ende mit trügerischen Verheißungen zur falschen Gewißheit seines endgültigen Erfolges:

Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn
The power of man, for none of woman born
Shall harm Macbeth. (IV, 1)

„Sei blutig, kühn und entschlossen; lache zu spotten
der Macht eines Menschen, denn keiner von einer Frau geboren
wird Macbeth etwas antun.“

Und:
Macbeth shall never vanquished be, until
Great Birnam wood to high Dunsinane hill
Shall come against him. (ib.)

„Nie wird Macbeth besiegt werden, ehe
der große Wald von Birnam zum hohen Hügel von Dunsinane
ihm wird entgegenkommen.“

Macbeth wird betrogen, beides wird am Ende geschehen: der Wald von Birnam rückt nach Dunsinane vor, und Macbeth wird erschlagen von einem Mann, der nicht von einer Frau geboren wurde. Aber es ist kein Zauber, sondern erklärt sich völlig natürlich: das feindliche Heer tarnt sich, indem es Baumstämme jenes Waldes vor sich her trägt, und Macduff, mit dem Macbeth zuletzt ficht, ward vor seiner Geburt aus dem Leib seiner Mutter herausgeschnitten.

So läuft all dies hinaus auf eine indirekte Bestätigung des im Vorigen dargelegten Verständnisses. Shakespeare hat dieses Stück auch gegen den zu seiner Zeit grassierenden Hexenwahn geschrieben, gegen die ‚Dämonologie‘, die alles Böse verursacht sah durch fremde, unirdische Mächte, und nicht seinen Ursprung sah im Unverstand, ja der Ohnmacht des Bösen. (Als eine Quelle Shakespeares wird die ‚Daemonologie‘ eines Reginald Scott angeführt, und auch der spätere König Jacob I. soll eine ‚Daemonologie‘ verfaßt haben, erschienen 1597.)

7. Der böse Irrtum

Vor allem indessen waren die Briten zu der Zeit, zu der Shakespeare *Macbeth* schrieb (1606, 1607) leidenschaftlich erregt von Fragen der christlichen Konfession (bestritten zwischen Katholiken, Anglikanern und, in Schottland, Presbytern), eng und verworren verwickelt mit den Zusammenhängen und Gegensätzen zwischen England und Schottland. 1603 war Jacob I., der zuvor schon König von Schottland war, König von England geworden (in der ersten Personalunion der beiden Königreiche), als Nachfolger der Elisabeth, Tochter Heinrichs VIII. und der Anna Boleyn, um deren willen dieser von Rom abgefallen war, die er sodann aber hinrichten ließ; er, Jacob, Sohn der katholischen Maria Stuart, die seinen Vater hatte ermorden lassen und die Elisabeth hatte hinrichten lassen, selber aber in England streng protestantisch erzogen. Auch Shakespeare haben diese Vorgänge leidenschaftlich erregt, ausweislich seines letzten Stücks (zwar wohl zusammen mit einem Mitarbeiter geschrieben), ‚Heinrich VIII.‘ (1612/13), dessen Lebenszeit fast bis an das Geburtsjahr Shakespeares selber heranreichte. Das Thema ‚Macbeth‘ ist auf diese Weise, als ein englisch-schottisches, zu dieser Zeit hoch aktuell. Shakespeare aber verschmähte es in seinem Stück offensichtlich, sich auf diese Aktualität einzulassen. Und weit mehr noch: auch auf keinerlei christlich-religiöse Streitigkeiten läßt er sich im mindesten ein. Nur spärliche knappe Anspielungen (z.B. ‚another Golgatha‘; ‚Saint-Colmes-inch‘) hat er eingestreut, wie um zu erkennen zu geben, daß er sehr wohl wußte, daß die Handlung sich im christlichen Zeitalter in einem christlichen Lande abspielt, und daß er mithin mit vollstem Bewußtsein in seiner Darstellung alles, was Christen glauben mögen, zur Seite gelassen hat. Die Begriffe, ja sogar die Worte Himmel und Hölle, Sünde, Reue, Buße, Erlösung oder Verdammnis, ja selbst Gott und Teufel fehlen ganz und gar. Als ‚Erzfeind der Sterblichen‘ wird nicht etwa ein Satan betitelt, sondern ein abstractum: ‚security‘; und so bezeichnet wird diese von einer heidnischen Göttin, Hekate.

Es herrscht keinerlei erkennbare christliche Heilsökonomie, es ist von keiner himmlischen Gerechtigkeit die Rede, die den Missetäter denn doch vor dem göttlichen Richterstuhl erteilt, und doch ist der Böse mit all seiner Bosheit zum Untergang verdammt und seine böse Absicht zum kläglichen Scheitern – und zwar schon zeit seines irdischen Lebens. Es ist wirklich so, als wollte Shakespeare genau nur dies zeigen: sich des Bösen zu erwehren, bedarf es nicht einmal christlicher Moral, sondern nur der einfachen Einsicht, daß das Böse unfähig ist, zu siegen, oder auch nur sich zu behaupten. Ja im Gegenteil, die Annahme einer auf Erden unwiderstehlichen Macht und Übermacht des Bösen ist ein irriges und irreführendes Motiv der Annahme oder des Postulats einer ausgleichenden Gerechtigkeit im Jenseits.

Am Ende ist es nicht einmal seine Bosheit selbst, die Macbeth zugrunde richtet, sondern sein Unverstand, nicht einzusehen, daß alle Bosheit endlich ohnmächtig bleibt, und diese Unfähigkeit des Bösen selbst. Oder sind gar Ohnmacht und Unverstand, wenn nicht das eigentlich ‚Böse‘, so das eigentlich Schlechte

selbst? (Dahingegen betrachteten die Christen, wenigstens dem H. Thomas von Aquino zufolge, Sünden aus Ohnmacht – impotentia – als verzeihlich, denn die Macht ist nur Gott dem Vater gegeben; und auch Sünden aus Unwissenheit – ignorantia –, denn die Weisheit ist nur Christus gegeben; unverzeihlich ist nur die Sünde wider den Heiligen Geist, die Verschmähung jener Verzeihung. Abstand nehmend von allem Christlichen, geht Shakespeare (in dieser Hinsicht nicht unähnlich Machiavelli) im *Macbeth* einen Schritt zurück auf eine Ethik, der einst schon einmal das Böse nur einfach das Schlechte war.)

Gewiß schwer verständlich; doch wie anders als durch eine solche Urgeschichte wäre der Sündenfall des Menschen und wäre die Notwendigkeit seiner Erlösung durch den Opfertod eines Menschensohnes, der Gottes eingeborener Sohn war, verständlich?

2. Gottes Sieg und Niederlage

Die ertümliche Weltgeschichte, die Vondels Tragödie darstellt, ist rasch erzählt, wie es bei fast allen großen Tragödien der Fall ist, worin es sich nicht so sehr um die dargestellte Geschichte als eben um deren Darstellung auf einem ‚toneel‘ handelt. (‚Toneel‘, von ‚tonen‘, ‚zeigen‘, ist das niederländische Wort für die ‚Bühne‘, ‚toneelstuk‘ das gebräuchlichste für ‚Schauspiel‘.) Diese Darstellung geht in jeder Nacherzählung fast völlig verloren und ist überhaupt durch nichts zu ersetzen.

Viele der Engel, darunter einige der obersten und der oberste von allen, Lucifer, sind beunruhigt über das paradiesische Leben, das Gott dem gerade erst nach seinem eigenen Bilde geschaffenen Menschen zugedacht hat. Der von ihnen über Gottes Vorhaben mit den Menschen befragte Erzengel Gabriel, der ‚Geheimnisträger‘ (der ‚geheimnistolk‘, der ‚Geheimnisdolmetscher‘) Gottes, steigert nur ihre Unruhe, indem er eingesteht, daß künftig die Engel dem Menschen dienen sollten, ja daß Gott die Absicht habe, einst selbst Mensch zu werden, was die Engel nicht anders zu verstehen vermochten als daß in Wahrheit der Mensch selber einst der Gott sein solle. Die Engel sind vollends empört, als ihnen jede weitere Auskunft verweigert wird, sie beschließen den Aufstand und wählen Lucifer zu ihrem Anführer, ja erheben ihn beinahe schon zu ihrem neuen Gott. Allerdings nur ein Drittel der himmlischen Heerscharen schließt sich den Aufständischen an. Der Erzengel Raphael, der ‚Schutzengel‘, macht einen letzten Vermittlungsversuch; fast gelingt es ihm, Lucifer zum Einlenken zu bewegen, da erfährt dieser, daß unterdessen der Erzengel Michael, Gottes ‚Feldherr‘, bereits im Anrücken ist mit dem Heer der im Gehorsam Gottes verbliebenen Mehrheit der Engel. Es kommt zur Schlacht. Lucifer und die Seinen werden vernichtend geschlagen, worüber Michaels Schildknappe, Uriel, dem Erzengel Raphael ausführlich Bericht erstattet. Doch das Siegesfest und der Triumphgesang Michaels und seiner ‚Reihen‘ werden jäh unterbrochen von einer (wenn man es so nennen darf) Hiobsbotschaft:

Gabriel: Helaas, helaas, helaas, hoe is de kans gekeerd!
 Wat viert men hier? 't Is nu vergeefs getriomfeerd,
 Vergeefs met wapenroof en standerden te brallen.

Michael:
 Gabriel: Wat hoor ik, Gabriel?

Och, Adam is gevallen,
 De vader en de stam van 't menselijk geslacht
 Te jammerlijk, te droef alree ten val gebracht,
 Hij leit er toe.

(Fünfter Akt, dritte und letzte Szene)

DER AUFSTAND DER ENGEL

Vondels ‚Lucifer‘

1. Zwischen 3760 und Adams Sündenfall

Nach eigenen Angaben – oder nach der jüdischen Zeitrechnung, nach der biblischen Offenbarung – hat Gott die Welt, die wir kennen, und den Menschen erschaffen im Jahre 3760, versteht sich, vor Christi Geburt, und zwar im Oktober. Nur die Welt, den Himmel und die Erde, wie wir sie kennen: denn schon zuvor ist er schöpferisch tätig gewesen. Zum Zeitpunkt der Welterschaffung gab es bereits eine Welt der Engel, und zum Zeitpunkt von Adams Sündenfall bereits zumindest einen Teufel, der ihn oder vielmehr zuerst Eva verführte; doch auch göttliche Kreaturen. Wenn wir annehmen, daß Adam wohl schon nicht mehr der Jüngste war, als er in den Apfel biß, dürfte dieser Sündenfall in die letzten Jahre des 38. Jahrhunderts vor Christus gefallen sein. In der Zwischenzeit – also zwischen 3760 und etwa 3700 – hat sich ein gewaltiges himmlisches Drama abgespielt, von dem wir angesichts nur sehr spärlicher biblischer Hinweise kaum näheres wüßten, waren wir nicht des Niederländischen mächtig und hätte es nicht ‚der Fürst der niederländischen Dichtung‘, Joost van den Vondel, eingehend dargestellt in der berühmtesten seiner Tragödien, *Lucifer*, zweimal aufgeführt zu Amsterdam im Jahre des Heils 1654, ehe die Aufführung verboten wurde. (Allenfalls könnten wir noch unterrichtet sein durch John Miltons Epos *Paradise lost*, Miltons, der, wie es scheint, seinerseits geschöpft hat aus Vondels Tragödie.)

Was war geschehen? Nicht wenige Engel, allen voran der oberste Erzengel und Statthalter des Himmels, Lucifer, entsetzten sich über Gottes offenbar großartige Pläne mit dem soeben erst erschaffenen Menschen, Adam, und seiner Gefährtin, Eva, die schon das glücklichste Dasein führten in dem für sie geschaffenen Garten Eden. Sie erhoben sich gegen Gott, um ihre angestammten Rechte zu behaupten. Lucifer selbst ließ sich gar beinahe zum Nachfolger des bisherigen Gottes erheben. Es kam zur Schlacht in den himmlischen Gefilden. Lucifers englische Heerscharen wurden von Gottes Feldherrn, dem Erzengel Michael, vernichtend geschlagen und verbannt in die Hölle. Doch war dies ein Pyrrhos-Sieg des Gottes: es war doch dem schon zum Teufel herabgesetzten einstigen Erzengel Lucifer noch gelungen, gerade den Menschen, um den es doch ging, Adam und Eva, Gott abtrünnig und ihm, dem Teufel, tributpflichtig zu machen. Gott war genötigt, den Menschen, auf den er doch so große Hoffnungen setzte, zu strafen und seinen für ihn bedachten Heilsplan aufs neue zu bedenken: selbst Mensch geworden, mußte er selbst sich opfern, um den Menschen von der von ihm selbst ihm auferlegten Strafe zu erlösen.

O weh, o weh, o weh, wie ist das Glück gewendet!
Was feiert man denn hier? Vergeblich wird nun triumphiert,
Vergebens wird mit Waffenraub und Fahnen noch geprahlt.
Was hör' ich, Gabriel?

Ach, Adam ist gefallen,
Der Vater und der Stamm des menschlichen Geschlechts
Zu jämmerlich, zu traurig schon zu Fall gebracht,
Er liegt darnieder.

Noch also müssen nicht die Engel dem Menschen dienen, sondern ist im Gegenteil der Mensch des Teufels; erst fast 3760 Jahre später wird ihn Gott, wenn er doch selber Mensch wird, erlösen können, wozu er, wie am Ende noch von Gabriel verheißt wird, entschlossen bleibt. Zu spät jedoch wird Lucifer gestraft mit der Verbannung in die Hölle. –

Was aber hat Vondel mit der dramatischen Darstellung dieser Geschichte darstellen wollen, falls es nicht nur seine Absicht war, anschaulich zu machen, wie man sich diese Urgeschichte von Himmel, Erde und Hölle etwa vorzustellen habe?

3. Recht und Unrecht von Unterdrückung und Aufstand

Man hat gemeint, das ‚Lucifer‘-Drama Vondels am besten zu verstehen als eine politische Allegorie: auf den Aufstand der Niederlande (einschließlich, ja in erster Linie der Flamen und Wallonen) unter der Führung Wilhelms von Oranien gegen die spanisch-katholische Herrschaft, einen Aufstand, den Vondel nach seiner Bekehrung zum Katholizismus (etwa 1640/41) habe verurteilen wollen; oder auch auf die englische Revolution, unter der 1649 der katholische Stuart-König Karl I. hingerichtet wurde, deren Zeitgenosse Vondel immerhin war, indessen die von Oliver Cromwell errichtete Republik 1654 (*Lucifers* Erscheinungsjahr) noch voll auf in Blüte stand, der aber Vondel ein schmachliches Ende habe voraussagen wollen; oder vielleicht gar auf den Aufstand Wallensteins gegen den Kaiser, der schon 1634 mit Wallensteins Tod endete, der aber gewiß Vondel nicht gleichgültig geblieben ist. All diese Annahmen sind aus vielerlei Gründen recht unwahrscheinlich, wie man inzwischen auch längst bemerkt hat. Der entscheidende und noch in wesentlicher Hinsicht aufschlußreichste Gegengrund scheint mir aber zu finden in der Sprache, die Vondels *Lucifer* führt, schon da, wo er zuerst seiner Empörung über Gottes Pläne mit dem Menschen Ausdruck gibt:

het past rechtschapen heerschappijen
Geenszins hun wettigheid zo los te laten glijen;
Want de oppermacht is de eerste aan hare wet verplicht;
Verandren voegt haar minst. Ben ik een zoon van 't licht,
Een heerser over 't licht, ik zal mijn recht bewaren:
Ik zwicht voor geen geweld, noch aartsgeweldenaren.
(Zweiter Akt, erste Szene)

rechtschaffner Herrschaft ziemt es
Keineswegs, ihre Gesetzlichkeit so zu entgleiten lassen;
Denn Vormacht ist zuerst ihrem Gesetz verpflichtet;
Veränderung ist ihr zuwider. Bin ich ein Sohn des Lichts,
Und Herrscher übers Licht; werd' ich mein Recht behaupten:
Nicht weichen vor Gewalt noch Erzwalttätigen.

Ist das nicht die Sprache, mit der katholische absolutistische Könige, wie Philipp II. von Spanien und Karl I. von England (wiewohl gewiß nicht ein Wallenstein), ihr Recht, ja ihre Pflicht meinten rechtfertigen zu können, jederlei Aufsässigkeit gegen ihre Herrschaft rücksichtslos zu unterdrücken? So gesehen, wäre Vondels *Lucifer* eher ein Sinnbild des hochmütigen und neiderfüllten (wie Vondel *Lucifer* charakterisiert) Gottesgnadentums menschenfeindlicher Despoten und ihrer selbstgerechten Widersetzlichkeit gegen die menschenfreundlichen Gesinnungen Gottes, von dem sie doch ihre Herrschaftsrechte nur zu Lehen bekommen haben. Ja, Gott selbst wäre der Anführer eines Menschengeschlechts, das sich im Namen des Höchsten der scheinheiligen Anmaßung einer freischwebenden Geisterwelt widersetze; des Sieges gewiß, nur dadurch bedroht, daß die Menschen selbst der Verführung zu einem vermeintlich engelhaften Dasein erlagen; jedoch:

L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête,

wie es Pascal begriff in einer Aufzeichnung, niedergeschrieben (Vondel unbekannt) um dieselbe Zeit wie der *Lucifer*:

Der Mensch ist weder Engel noch Tier, doch das Unglück will, daß wer den Engel spielen will, zum Tier wird (oder ‚den Idioten spielt‘).

Wäre dann etwa Vondels *Lucifer* eher zu verstehen als eine politische Allegorie auf den Aufstand ihres Gottesgnadentums gewisser Potentaten gegen den göttlichen Willen, Menschheit und Menschlichkeit zu fördern und ihr auch die Macht der Mächtigen in den Dienst zu stellen?

Doch wohl auch so nicht; vielmehr dürfte der Schlüssel zum *Lucifer* eben in dieser Doppelwendigkeit liegen: Recht sowohl als Unrecht finden sich sowohl auf der Seite der ‚von Gottes Gnaden‘ Herrschenden als auf Seiten der sich gegen deren Anmaßung Erhebenden, wie auch in der Unterdrückung solcher Erhebung durch die Herrschenden. Doch wer solchem Streit zum Opfer zu fallen droht, und wirklich zum Opfer fällt, ist jedenfalls der Mensch, um dessen Bestimmung es doch, wirklich oder doch angeblich, allen Beteiligten ging. In dieser Hinsicht ist dem *Lucifer* zufolge auch Gott selbst nicht gänzlich freizusprechen: Indem er den Aufstand der nachmalig zu Teufeln verurteilten Engel gegen die von ihm gewollte Bestimmung des Menschen gewaltsam und mit Erfolg bestritt, verlor er zugleich diesen Menschen aus den Augen und gab ihn der hinterhältigen Verführung durch eben diese nachmaligen Teufel durch den Spruch:

und werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist (1. Mose, 3, 5) –
preis.

Gott selbst war schuld an der nachmaligen Notwendigkeit des Christentums. Diese unausweichliche ‚humanistische‘ Schlußfolgerung Vondels dürfte es gewesen sein, die der Stadtverwaltung von Amsterdam zum unbewußten Anlaß wurde, *Lucifers* Aufführung nach nur zwei Vorstellungen zu verbieten.

4. Vondels Lebenserfahrung

Vondels Leben war allerdings, wie das so vieler seiner Landsleute zu seiner Zeit, zutiefst in Mitleidenschaft gezogen von den religiösen, politischen und kriegerischen Auseinandersetzungen in den Niederlanden (in diesem Plural sowohl das heutige Belgien wie die heute von den Deutschen so genannten ‚Niederlande‘ umfassend). Man wird dies, wenn man sein Werk verstehen will, keinesfalls außer Betracht lassen können. Geboren ist er 1587 in Köln, wohin seine Eltern, mennonitische Protestanten, aus Antwerpen geflohen waren, nachdem diese Stadt 1575 von den Spaniern wiedererobert war. Noch einmal zehn Jahre später, 1597, fand die Familie eine neue Zuflucht in Amsterdam, wo der Vater des Dichters einen Seiden- und Strumpfhandel begann, den der Sohn bald zu übernehmen hatte. Zugleich vermochte er sich als Schriftsteller und Tragödiendichter einen Namen zu machen. Die nördlichen Niederlande aber waren, nach ihrer Behauptung gegen die spanischen Heere, verzweifelt auf der Suche nach einer Staatsverfassung, die sie noch nie besessen hatten. Der schärfste Gegensatz bestand zwischen Maurits von Nassau, dem Sohn Wilhelms von Oranien, der zumindest verdächtigt wurde, seine noch der spanischen Herrschaft entlehnte Würde eines Statthalters (nur einiger der niederländischen Provinzen) zu einer Monarchie zu erheben, und dem mächtigen Johan van Oldenbarnevelt, der für die Autonomie der Provinzen und eine republikanische Herrschaft der Patrizier eintrat, aber auch für die größte Religionsfreiheit. Auf seiner Seite stand Vondel und hat sich für seine Partei auch dann noch öffentlich eingesetzt, als der Konflikt damit geendet hatte, daß Oldenbarnevelt vor Gericht gestellt, verurteilt und hingerichtet wurde. Das war 1619. Nach dem Tode von Maurits selbst, 1625, hat Vondel dessen Nachfolger, Frederik Hendrik von Oranien, als den idealen Fürsten gepriesen, und etwa 1640 ist er selbst dann – zur katholischen Konfession übergetreten. Es ist wahrhaftig nicht leicht, in dieser Geschichte festzustellen, wer hier rechtmäßiger Herrscher oder Usurpator und wer aufständig oder ein Verteidiger der Freiheiten war.

Unterdessen freilich widerfuhr Vondel ein ganz unpolitisches Geschick. Sein ältester Sohn, auch Joost genannt, führte ein Leben, das ihm nur Schulden einbrachte. Der Vater wollte ihn retten, indem er ihm seinen Seiden- und Strumpfhandel übertrug, 1652. Doch der Sohn machte nur noch mehr Schulden, für die der Vater aufzukommen bemüht blieb. So verdingte er sich 1657 als Buchhalter einer Bank, was er blieb bis über sein achtzigstes Jahr, um endlich emeritiert zu werden. Und zwischendurch erschien 1654 sein *Lucifer*. Was hatte ihn seine Lebenserfahrung gelehrt?

5. Die Abhängigkeit der Herrschaft und die Macht der Untertanen

Vondels *Lucifer* ist wohl weniger eine Allegorie auf ein Zeitgeschehen, dessen Zeuge er war, als eher eine Betrachtung von all solchem Vergänglichem als Allegorie auf ein Urgeschehen, von dem man wissen und eines Besseren belehrt sein könnte und sollte, das Urgeschehen, ohne dessen Erinnerung auch nach christlichem Verständnis die Weltgeschichte nicht zu begreifen ist.

Eine Herrschaft, selbst Gottesherrschaft, wird nur ausgeübt durch die Einsetzung einer Statthalterschaft, von der die Herrschaft sich damit abhängig macht. Lucifer, der von Gott eingesetzte Statthalter des Himmels, war eigenmächtig genug, sich sogar gegen Gott auflehnen zu können. Gott zieht es vor, nach seinem eigenen Bildnis einen Menschen zu erschaffen und ihm das Himmelreich zu verheißen; so macht er sich von diesem abhängig, der frei genug ist, einer teuflischen Verführung nachzugeben, sich selber Gott gleich zu machen. Herrschaft bedeutet Abhängigkeit von ermächtigten Beherrschten und kann sich nur behaupten durch Anerkennung dieser ihrer Abhängigkeit.

Durch eine Herrschaft gewinnen von ihr ermächtigte Untertanen Macht; sie verdanken sie aber nur ihrer bereitwilligen Dienstbarkeit und verspielen sie, wenn sie sich ihrer Dienstpflicht versagen; so wie die herrlichen Engel, wenn sie nicht den von Gott gewollten Menschen dienen wollen, und die Menschen selbst, die ihr paradiesisches Dasein verspielen, wenn sie sich anmaßen, selber gottgleich zu werden.

Das ist der Ursprung aller Gewalt, zum Schaden aller Beteiligten, wenn Herrschende nicht ihre Abhängigkeit begreifen und anerkennen wollen, und eine mächtige Dienerschaft nicht begreifen und anerkennen will, daß ihre Macht nur auf der Ausübung ihrer Dienerschaft beruht.

Gott, wie Vondel ihn sieht, ist noch der Weiseste: Er hat den aufständischen Lucifer geschlagen und bestraft, doch indem er ihn zum Fürsten der Hölle machte, nicht aller Macht beraubt. Und er hat den Menschen, der des Teufels Verführung erlag, gestraft, doch nicht vernichtet, sondern selber sich seine Erlösung vorgenommen.

Vondel hat seinen *Lucifer* dem ‚erwählten Römischen Kaiser, Ferdinand III.‘ gewidmet. Das bedeutet zum ersten, daß er, der unbedeutende Buchhalter einer Amsterdamer Bank, sich berufen fühlte, die Herrschenden und Mächtigen seiner Zeit zur Erinnerung an die Urgeschichte alles Weltgeschehens aufzurufen. Zum zweiten aber: zwar hat er in seiner Widmung Ferdinand dem siegreichen Michael verglichen, doch nicht als einen Sieger in Schlachten, sondern als einen Friedensstifter, ohne irgendeinen seiner Widersacher einem Lucifer gleichzustellen. Dieser Ferdinand hat in der Tat 1648 dem Dreißigjährigen Kriege im Frieden von Münster ein Ende gesetzt; und in seiner katholischen, ‚apostolischen Majestät‘ hat er die Niederlande aus dem Heiligen Römischen Reichsverband entlassen und ihnen damit die Religionsfreiheit zugestanden. Dies beides war es wohl, was Vondel sich für sein Vaterland wünschte und für dessen Erlangung er jenen Ferdinand pries.

GEFÜHL IST ALLES

Racines *Phèdre*: ein Drama ohne Handlung?

1. Pro memoria

Racines *Phèdre*, die Tragödie, die er selbst mit nur geringem Vorbehalt sein bestes Stück fand, wurde vollendet 1676 und zuerst aufgeführt am 1. Januar 1677 (dem ersten Tag des Todesjahrs Spinozas). Sein Erfolg wurde behindert von der fast gleichzeitigen Aufführung eines *Phèdre et Hippolyte* betitelten Stücks eines gewissen Jacques Pradon, das weit mehr Beifall erntete. (Es wird darauf zurückzukommen sein.) Man könnte beide Stücke betrachten als bloße ‚Neubearbeitungen‘ von Euripides' *Hippolytos*, zuerst aufgeführt 428 v. Chr., drei Jahre vor Sophokles' *Oidipus*, also im selben historischen Kontext entstanden wie diese berühmteste aller Tragödien. Im ersten nachchristlichen Jahrhundert wurde Euripides' *Hippolytos* auch schon ‚neubearbeitet‘ von Seneca, unter dem Titel *Phaedra*. Die Franzosen haben in ihrem klassischen Jahrhundert die antike Gewohnheit erneuert, immer dieselben ‚Stoffe‘ aufs neue zu bearbeiten. Wer weiß wohl, warum? Ich weiß nicht, ob ich hier diese Frage werde beantworten können: Hippolytos und Phaidra, Phèdre und Hippolyte ‚heute‘ (im 17. Jahrhundert)? Wir ‚haben‘ diese vier Stücke über dieselbe Geschichte von Euripides, Seneca, Racine und Pradon. Ich lasse die anderen, außer Racines *Phèdre*, hier zur Seite.

Unter dem Namen *Phädra* hat Schiller Racines *Phèdre* um 1804/5 ins Deutsche übersetzt (nicht etwa nochmals ‚neubearbeitet‘). Ich habe erwogen, ob ich in der (deutschsprachigen) Niederschrift meiner Bedenken bei dieser Tragödie Racines Französisch oder Schillers Deutsch zitieren sollte. Ich fand mich dieser Wahl enthoben, da ich merkwürdigerweise für diese meine Darstellung gar keiner Zitate bedurfte; vielleicht, weil Racines sprachlicher Ausdruck so überwältigend deutlich ist – wie es ja der Ruhm der französischen Sprache überhaupt ist –, daß das in seinem Drama ausdrücklich Gesagte eine Interpretation überhaupt nicht nötig hat.

Die Konstellation (als solche nur wenig abweichend von der bei Euripides oder Seneca) ist diese: Theseus (ihm will ich seinen griechischen und auch im Deutschen geläufigen Namen geben) ist König von Athen. Phèdre ist seine derzeitige Frau. Sie haben Kinder, die völlig im Hintergrund bleiben. Sehr gegenwärtig ist Hippolyte, Theseus' Sohn aus seinem früheren Verhältnis mit einer Amazone. Im Hintergrund anwesend sind bei Racine die Nachkommen eines von Theseus verdrängten früheren Königs von Athen, insbesondere dessen Tochter Aricie. Die Hauptsache im Stück ist (bei Racine wie schon bei Euripides und Seneca und zweifellos auch bei Pradon) Phèdres Liebe zu Hippolyte, ein wenig, aber doch nicht so ganz, eine Inzest-Geschichte, da Hippolyte nicht ihr eigener Sohn, sondern nur ihr Stiefsohn ist. Hippolyte aber liebt nicht sie, sondern Aricie, und kei-

neswegs will er etwa seinen Vater verdrängen bei seiner (Stief-)Mutter oder gar töten, ganz im Gegenteil wird er auf Veranlassung seines Vaters getötet werden, allerdings auf Grund von Theseus' Verdacht, ja Überzeugung, er, Hippolyte, habe sich wirklich bei Phèdre an die Stelle seines Vaters drängen wollen. Also das Ganze ein auf den Kopf gestellter ‚Oidipus-Komplex‘. Merkwürdig, wie hier einmal mehr von einem Dichter (ja mehreren) Freud zugleich Recht und Unrecht gegeben wird, ja, das Grundverhältnis zwischen Menschen ist das dreieckige zwischen Generationen und Geschlechtern, aber nein, dieses Verhältnis kann auf die verschiedenste Weise dramatisch werden.

2. Welche ‚Handlung‘? Und welches ‚Schicksal‘?

Wir hören von einem ‚Drama‘ und erwarten dementsprechend eine ‚Handlung‘. Wir hören von einer ‚Tragödie‘ und erwarten dementsprechend etwas wie einen unausweichlich-schicksalhaften Ablauf. In beiderlei Erwartung werden wir in diesem Stück – zunächst? – enttäuscht. Ich erzähle die Geschichte nach, die Racine erfunden und ‚dramatisiert‘ hat, und fordere den Leser auf, hierbei seine Aufmerksamkeit auf diese beiden Fragen zu richten: Worin besteht die ‚Handlung‘? Und waltet beim Ablauf der ‚Handlung‘ eine schicksalhafte Notwendigkeit?

Theseus ist schon seit Monaten abwesend, unbekannt wo. Unterdessen krankt Phèdre an einer schweren Depression, weil sie verliebt ist in ihren Stiefsohn Hippolyte. Dies gesteht sie ihrer einzigen Vertrauten, Oenone, ihrer einstigen Amme, die in sie dringt, weil sie eine ‚psychische‘ Ursache ihres Leidens vermutet. Nun verbreitet sich plötzlich das Gerücht, Theseus sei tot. Daraufhin ermutigt Oenone Phèdre, sich nicht länger selbstquälerisch ihres Gefühls zu schämen, da es doch nicht länger als ehebrecherisch und ohnehin nicht als inzestuös (da doch Hippolyte nicht ihr Sohn ist) zu verurteilen sei. Bei einer Begegnung mit Hippolyte läßt sich Phèdre wirklich dazu hinreißen, ihm selbst ihre Liebe zu ihm zu gestehen. Doch Hippolyte ist nur entsetzt, auch liebt er selbst eine andere, nämlich Aricie, die von seinem Vater mehr oder weniger gefangen gehaltene Tochter des verdrängten vormaligen Königs von Athen. Sodann aber erweist sich überdies das Gerücht von Theseus' Tod als falsch, er kehrt wohlbehalten zurück. Und nun fürchten Phèdre und Oenone, Hippolyte werde seinem Vater Phèdres Erklärung ihrer Liebe zu ihm, Hippolyte, verraten. Oenone, die sich dafür verantwortlich fühlt, Phèdre zur Erklärung ihrer Liebe zu Hippolyte ermutigt zu haben, will dem – mit halber Zustimmung Phèdres – zuvorkommen, indem sie ihrerseits Hippolyte bei Theseus mit der Behauptung verleumdet, er habe Phèdre zu vergewaltigen versucht (der sogenannte ‚Potiphar-Komplex‘). Theseus nimmt diese Beschuldigung für bare Münze und ruft Hippolyte zur Verantwortung. Hippolyte verrät nichts von Phèdres Erklärung ihrer Liebe zu ihm und verteidigt sich überhaupt nur halbherzig, nach Racines deutlicher Meinung, weil er sich doch vor seinem Vater schuldig fühlt, nämlich seiner Verbindung mit Aricie wegen. Überzeugt von seiner Schuld, überantwortet Theseus ihn der Rache des Meergottes

Neptun (der vielleicht Theseus' Vater war), bei dem ihm eines einst erwiesene Dienstes wegen noch ein Wunsch freisteht. Hippolyte stirbt einen von Neptun veranstalteten schrecklichen Tod. Oenone ertränkt sich. Phèdre nimmt Gift, bekennt aber sterbend noch Theseus die Wahrheit.

Nun also: wo ist die ‚Handlung‘? Keiner der Beteiligten tut auch nur das geringste, bevor es zur Katastrophe kommt (die sich konzentriert auf die letzten drei Szenen des Fünften Aktes; und nur Phèdres Tod kommt auf die Bühne). Man erwartete doch aber wohl eine *Handlung* die zur Katastrophe führt, also dieser zuvor. Anstelle einer ‚Handlung‘, sehen wir nur *Gefühle*, oder vielmehr, hören wir von solchen sagen: Phèdres Leiden, Oenones Mitleiden, Phèdres Liebe, Hippolytes Entsetzen darüber, seine Liebe, Phèdres und Oenones Furcht, Theseus' Zorn, Hippolytes Schuldgefühl, Oenones, Phèdres und endlich auch Theseus' Verzweiflung. Und wir hören *Worte*: Phèdres Bekenntnis (zu Oenone) und Erklärung ihrer Liebe (zu Hippolyte selbst), das falsche Gerücht von Theseus' Tod, Oenones Meinung über die Unschuld von Phèdres Liebe, die falsche Beschuldigung Hippolytes durch Oenone, Theseus' Anrufung des Neptun und endlich Phèdres Geständnis auch Theseus gegenüber: Worte, teils wahre, teils unwahre, teils zweifelhafte – und all jene Gefühle: Ist das eine ‚Handlung‘?

Und wo bleibt in dieser ‚Handlung‘ das Schicksal, das unaufhaltsam seinen Lauf nimmt? Es mag ein Schicksal heißen, daß Phèdre ‚nun einmal‘ in Liebe entbrannt ist zu ihrem Stiefsohn. Doch auch daraus folgt ‚der Rest‘ keineswegs mit schicksalhafter Notwendigkeit. *Mußte* denn Phèdre sich Oenone anvertrauen, einer Frau, die doch für gar nichts einzustehen vermochte, anstatt mit ihrem Gefühl selber fertig zu werden, ja vielleicht sich Hippolyte anzunähern zu suchen, ohne ihn unvermittelt mit einer Liebeserklärung zu überfallen? *Konnte* Oenone ihr keinen besseren Rat geben, als ihre Liebe ‚wahrzumachen‘, indem sie sie zu erkennen gab, anstatt zu bedenken, daß es vielleicht Hippolyte gänzlich fernlag, sie zu erwidern? Aber mußte auch Hippolyte *notwendig* Phèdres Liebe ablehnen, da er eine andere liebte? *Mußte* Oenone, in völliger Verkennung von Hippolytes Charakter, auf den Gedanken verfallen, Phèdre zu beschützen, indem sie ihn, Hippolyte, bei Theseus des Versuchs beschuldigte, Phèdre zu vergewaltigen? *Mußte* Theseus dieser Beschuldigung fast unbesehen sogleich Glauben schenken? *Konnte* sich Hippolyte gegen die gegen ihn erhobene Beschuldigung nur halbherzig verteidigen, da er Phèdre nicht bloßstellen wollte und sich selbst vor seinem Vater seiner Beziehung zu Aricie wegen schuldig fühlte, anstatt alles zu bereinigen, indem er sich seinem Vater gegenüber zu seiner Liebe zu Aricie bekannte? Und *konnte* Theseus, indessen er Hippolyte der Rache Neptuns überantwortete, nicht im geringsten ahnen, was sich in Wahrheit zwischen ihm, Phèdre, Hippolyte und Aricie abspielte?

Nichts von alledem war oder ist ‚schicksalhaft‘ notwendig, unausweichlich; es ist nur eine fast zusammenhanglose Anhäufung von Fehlverhalten, Fehleinschätzungen und Fehlurteilen. Es gibt in diesem Stück, scheint es, weder eine wirkliche Handlung noch irgendeine schicksalhafte Notwendigkeit ‚tragischen‘ Ablaufs.

3. Das Drama

Dennoch spielt sich in diesem Stück unstreitig ein Drama ab, und dies aus zweierlei Gründen: Zum ersten, bloße Gefühle sind zwar keine Handlungen, doch etwas Wirkliches, das seine Folgen hat, zuerst für das Befinden und das Verhalten derer, die sie empfinden, sodann aber auch für das Verhalten anderer, mit denen sie umgehen; und auch bloße Worte sind nicht eigentlich Handlungen, doch auch sie bleiben nicht ohne Wirkung, auch sogar davon unabhängig, ob, was mit ihnen gesagt ist, wahr oder unwahr ist. Und zum zweiten: die Gefühle, deren Bewußtsein und die Worte aller in diesem Stück Betroffenen sind so verworren, sie wissen mit ihren Gefühlen und ihren Worten so wenig besonnen umzugehen, daß alles, was sie empfinden, und alles, was sie sagen, sich zum Schlimmsten auswirkt, ja wohl – doch eine Notwendigkeit? – auswirken *muß*.

Das Erste ist, daß Oenone, Phèdres einzige Vertraute, als diese ihr den Grund ihres Leidens bekennt, ihr keinen anderen, keinen besseren Rat zu geben weiß als den, sich doch ihres Gefühls nicht zu schämen, sich nicht ihm zu widersetzen und sich offen zu ihm zu bekennen (zweideutig bestärkt durch die Umstände, daß Phèdres Verlangen weder ehebrecherisch ist, da Theseus doch verschollen sein soll, noch inzestuös, da doch Hippolyte nicht ihr eigener Sohn ist). Ob man es nun ‚moralisch‘ oder ‚realistisch‘ betrachtet: Kann denn ein Mensch ein Leben führen, indem er all seinen Gefühlen immer nur freien Lauf läßt, ohne sich irgend zu besinnen über die Annehmlichkeit dieser Gefühle und die Folgen ihrer Äußerung, darunter solche, die jede mögliche Erfüllung ihres Verlangens zunichte machen?

Das Zweite ist: Phèdre selbst ist des Glaubens, Hippolyte zu lieben. Ihr Empfinden ist zweifellos stark. Doch ist es wirklich, wie sie denkt, Liebe? Ist es nicht eher nur ein Verlangen nach Hippolytes Liebe zu ihr? Sucht sie nicht nur, von Theseus' Sohn, seinem jugendlichen Ebenbild (und zudem lebendigem Zeugnis von Theseus' einstiger Verbindung mit einer anderen), zu erlangen, was ihr von Theseus selbst versagt blieb? Es kommt ihr nicht in den Sinn. Ist denn Liebe und Liebesverlangen ein und dasselbe? Phèdres Verwechslung von Liebe und Liebesverlangen kommt zutage, da sie meint, das bloße Bekenntnis *ihrer* Liebe, Hippolyte selbst gegenüber ausgesprochen (eigentlich nur ihres Verlangens nach seiner Liebe), müsse diesen unwiderstehlich bewegen, seinerseits sie zu lieben, ihr seine Liebe zu schenken.

Das Dritte: So wenig ‚liebt‘ Phèdre Hippolyte, kann sie *ihn* lieben, daß sie ihn nicht einmal kennt. (Wie kann man denn einen völlig Unbekannten lieben?) Sie hat keine Ahnung, daß Hippolyte nicht einer ist, der rasch bei der Hand ist, des Liebesverlangens welcher Frau auch immer (sei es nun der Frau seines Vaters) genüßlich zu genießen; sie kommt auch nicht auf den Gedanken, daß Hippolyte vielleicht eine andere lieben könnte. Noch ärger Oenone, und Phèdre ihr denn doch verbunden: es wird der Plan geschmiedet (und auch ausgeführt), einer Beschuldigung Phèdres durch Hippolyte bei seinem Vater zuvorzukommen indem man ihn eines Versuchs beschuldigt, Phèdre zu vergewaltigen; in völliger Verken-

nung von Hippolytes Charakter, dem es durchaus fernlag, Phèdre bei seinem Vater bloßzustellen.

Das Vierte: Theseus schenkt der niederträchtigen Verleumdung seines Sohnes durch Oenone fast unbesehen Glauben. Er selbst ist ein berühmter Frauenheld (man erinnert sich z.B. seiner Affaire mit Ariadne, deren jüngere Schwester übrigens Phaidra, Phèdre ist). Ähnlich Phèdre betrachtet wohl auch er Hippolyte als sein jüngeres Ebenbild, und traut ihm dasselbe zu, was er sich selbst zutraute: Hippolytes nur halbherzige Verteidigung gegen seine Beschuldigung bestärkt seinen Vater in seinem Glauben an deren Wahrheit, ohne einen Augenblick zu bedenken, daß ein wirklich Schuldiger doch wohl leidenschaftlich seine Unschuld beschworen hätte. Vielleicht fühlt sich Theseus immerhin auch ein wenig schuldig, Phèdre so lang allein und ohne Nachricht gelassen zu haben, und stürzt sich so wütend auf einen (vermeintlich) weit Schuldigeren. Daß auch einmal seine Frau *ihm* untreu werden könnte, kommt ihm in seiner Eitelkeit überhaupt nicht in den Sinn.

Und endlich Hippolyte: Er wird am Ende am grausamsten bestraft (Oenone und Phèdre haben selbst den Tod gewählt, Theseus erleidet zwar den Tod von Frau und Sohn, bleibt aber selbst verschont), indessen er unschuldig ist. Und ist dies nicht gar das einzig wirklich Tragische (im Sinne des heutigen Wortgebrauchs) im Stück? Dabei ist Hippolyte überhaupt der anständigste Junge von der Welt. Nicht nur ist er über die Zudringlichkeit seiner Stiefmutter nur einfach entsetzt, er denkt gleichwohl nicht einen Augenblick daran, sie zu verraten und bloßzustellen, auch nicht einmal, um sich selbst zu verteidigen. Seinem Vater ist er so treu ergeben, daß er sich ihm gegenüber selbst seiner Liebe zu Aricie wegen schuldig fühlt. Wie er in Bedrängnis gerät, ergreift er nur die Zügel seines Sportwagens und rast, um sich auf andere Gedanken zu bringen, den Strand entlang; und *dabei* ereilt ihn sein Schicksal, seine ‚Strafe‘: wofür denn wohl? Und warum wohl hat Racine dieses Ende Hippolytes (aus Euripides' *Hippolytos*) unverändert übernommen (da er im Vorangehenden die ‚Handlung‘ doch einschneidend umgestaltet hat)? *Verdiente* etwa in den Augen Racines doch auch Hippolyte die ihm einst schon von Euripides zugemessene Strafe? Da nämlich unglaublichen Fehleinschätzungen und unsinnigem Fehlverhalten der Menschen (wie der zuvor genannten) und dem daraus Folgenden schlechterdings nicht beizukommen ist durch bloße ‚Anständigkeit‘, ‚Ehrenhaftigkeit‘, ‚Integrität‘, eine „biedermännische *Resignation*, die des Glaubens ist, jedermann habe nur seine Pflicht zu tun, damit *alles* gut gehe“ (Nietzsche, nachgelassene Aufzeichnungen zur ‚Umwertung aller Werte‘, 1887-1888).

4. Racines Jahrhundert und die Tragödie

Man mag sich dennoch fragen: wo bleibt die Tragödie? Daß unglückliche Neigungen (wie Phèdres Liebe zu ihrem Stiefsohn, eigentlich nur ihr Verlangen nach seiner Liebe), zudem verbunden mit Fehleinschätzung und Fehlverhalten (aller Be-

teiligten an diesem Drama hier), unglückliche, ja ‚dramatische‘ Folgen nach sich zu ziehen vermögen, ist doch nichts Erstaunliches und besonderer Darstellung (wie hier in einem Schauspiel auf der Bühne) Bedürftiges?

Um die *Tragödie* zu begreifen, die Racine in der *Phèdre* dargestellt hat (und dies vielleicht sogar davon unabhängig, ob wir statt ‚dargestellt hat‘ auch sagen dürften: ‚hat darstellen wollen‘), werden wir uns auf sein und unser Zeitalter besinnen müssen. Jean Racine (1639-1699) lebte, arbeitete und dichtete im siebzehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Welch ein Jahrhundert war das? Doch nicht nur das eines vermeinten ‚Sonnenkönigs‘ in Frankreich, seines Hofes und seiner Trabanten (zu denen man sogar auch Racine zählen könnte). Es war in europäischem Maßstab – und alsbald mit weltgeschichtlichen Auswirkungen, die schon im folgenden Jahrhundert sich geltend machen sollten – das Jahrhundert eines Galileo Galilei, eines Robert Boyle und eines Isaac Newton (dessen Hauptwerk nur zehn Jahre nach Racines *Phèdre* erscheinen sollte), das Jahrhundert der Begründung jener neuen Wissenschaft, unserer modernen Naturwissenschaft, auf deren fast ausschließliche Anwendung, als des vermeintlich einzig verlässlichen Wissens, seitdem und bis heute noch unsere ganz moderne Kultur beruht. Und so war es in Frankreich das Jahrhundert eines René Descartes, wohl des einzigen Denkers, der jene neue Wissenschaft philosophisch zu rechtfertigen, will sagen, ihre Prinzipien zu verantworten vermocht hat. (Ich meine, wie hier nicht darzustellen, daß wirklich nur auf Grund der Begründungen Descartes' den Aufstellungen Galileis und seiner Nachfolger Recht zu geben ist gegen die der Physik des Aristoteles.)

Zuerst hat Descartes die aufkommende neue Wissenschaft begründet durch die folgenden ersten beiden Regeln seiner – allerdings zu seiner Lebzeiten noch nicht veröffentlichten – *Regulae ad directionem ingenii* – ‚Regeln zur Orientierung unseres Vermögens‘, aufgezeichnet etwa um 1628. Die erste Regel lautete: Über alles und jedes („de iis omnibus quae occurrunt“, „über alles, was begegnet“) müsse man wahre und solide (standhaltende) Urteile zu fällen trachten. Das klingt zwar ‚rationalistisch‘, doch unschuldig und vernünftig. Aber schon durch die zweite Regel erfährt dieses ‚alles und jedes‘ eine merkwürdige Einschränkung: Nur mit solchen Gegenständen solle man sich befassen, die in der Tat gewisser und unzweideutiger („unzweifelhafter“) Erkenntnis fähig schienen. Nicht also hatte Descartes, wie man es hinstellen pflegt, ein ‚rationalistisches Weltbild‘ (er war Philosoph, kein Ideologe): er wußte sehr wohl, daß es in der Welt genug ungewisse und zweideutige („zweifelhafte“) Dinge gibt; er meinte ‚nur‘, daß man sich auf einen Versuch, derlei zu beurteilen, am besten gar nicht erst einließe. Woran dachte er wohl? Alles *Gefühlsmäßige* ist zwar so gewiß, wie es empfunden wird, doch immer *zweideutig* („zweifelhaft“): alle Gefühle und Empfindungen gründen sich einerseits wohl auf den ‚Gegenstand‘, der sie ‚verursacht‘, aber andererseits auch auf die Empfänglichkeit, Empfindsamkeit, Empfindlichkeit des Betroffenen für diesen ‚Gegenstand‘. Und ausgesprochene *Worte* mögen zwar an sich unzweideutig (und dann auf ihre Wahrheit oder Unwahrheit hin prüfbar) sein, ihre Wirkung aber, wenn sie ausgesprochen werden, bleibt immer *ungewiß*, und auch dies wieder der

Ungewißheit wegen, wie der Angesprochene sie aufnimmt. War dann aber nicht, was Racine in der *Phèdre* darstellte, die *Gefahr*, die entstehen mußte, wenn man sich im Hinblick darauf – auf die Zweideutigkeit der Gefühle und die Ungewißheit der Wirkung der Worte – jeder Bemühung um *Einsicht* in derlei Ungewisses und Zweideutiges („Unentscheidbares“) entschlug? Hat nicht Racine am sonderlichen Fall der ‚Phèdre‘ die *Tragödie* dargestellt – darstellen wollen –, die drohte, zur *Regel* zu werden infolge eines Sieges des ‚Cartesianismus‘? Denn ob beachtet oder unbeachtet, Gefühle *bleiben* wirksam, und Worte, ob wahr oder unwahr, *haben* ihre Wirkung; und Gefühle und Worte drohen sich verhängnisvoll auszuwirken, wenn ihrer Wirklichkeit nicht einsichtig Rechnung getragen wird.

Nun war zweifellos Racine doch nicht etwa der einzige, der dies ‚noch‘ begriff, und jene Regeln Descartes‘ wurden zwar in der neuen Naturwissenschaft, der neuen Grundwissenschaft, streng befolgt, aber doch nicht überhaupt. Im Gegenteil, im Gefolge und nach dem Vorbild der neuen Naturwissenschaft bildeten sich alsbald auch neue ‚Wissenschaften vom Menschen‘ heraus, beginnend wohl mit der von Adam Smith begründeten ökonomischen Wissenschaft und gipfelnd in der modernen Psychologie und ihren zahlreichen Verästelungen. Descartes selbst hat in seinem letzten Werk, *Les Passions de l'âme* (erschienen 1649, knapp ein Jahr vor seinem Tod), wohl doch noch nicht den ersten Beitrag zur Begründung *dieser* neuen Wissenschaft geliefert. Doch wurde es zum Sinn dieser zweiten neuen Wissenschaft, auch unsere ‚subjektiven‘ Gefühlsregungen und deren Äußerungen noch ‚objektiv‘ zu betrachten (wie die Natur), ihre Gesetzmäßigkeiten zu erfinden und uns zu lehren, diesen (zwar) Rechnung zu tragen, (jedoch) indem wir sie anerkennen und als uns vorgegeben hinnehmen sollten. (Descartes‘ in unseren Ohren ‚romantisch‘ klingender Titel: ‚Die Leidenschaften der Seele‘ war doch auch schon zu verstehen, als könnte er etwa auch als Titel für Racines *Phèdre* dienen; Descartes versteht unter ‚Passionen‘ in einem nüchternen alten philosophischen Sinn, was einem ‚Ding‘ – hier der ‚Seele‘ – durch die ‚Aktionen‘ eines anderen ‚Dinges‘ – hier des Leibes – widerfährt.) Doch gerade damit beginnt Racines Tragödie: damit, daß Oenone, Phèdres ‚psychologische‘ Begleiterin, wie sie von Phèdres ‚Leidenschaft‘ für Hippolyte erfährt, ihr keinen besseren Rat zu geben weiß als den, dieses ihr Gefühl denn doch ‚anzunehmen‘ und es zu äußern sich nicht zu scheuen. (Ein Rat, den Descartes denn doch noch nicht zu geben gewagt hätte, der uns aber nur allzu vertraut in den Ohren klingt.)

5. Ein dramatisches Nachspiel

Nun soll man die Wirkung von Ideen, philosophischen oder selbst wissenschaftlichen, gewiß nicht überschätzen, mithin auch nicht ihr Vermögen, Gegenwirkungen auszulösen; man darf sie aber auch nicht unterschätzen. So haben Marx und Engels den verächtlich klingenden Ausspruch getan: „Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschende Gedanken“ (*Die deutsche Ideologie*, 1845/46, MEW, III, 46). Sollte dem aber so sein, konnten dann die Gedan-

ken Descartes‘ und der neuen Wissenschaft nicht nur zu ihrer neuzeitlichen Herrschaft gelangen, weil sie schon bei ihrer Heraufkunft im 17. Jahrhundert nur deutlicher Ausdruck bereits herrschender ‚Gedanken der herrschenden Klasse‘ waren? Nicht wenig spricht dafür, wie im Folgenden nur ein wenig zu belegen sein wird. Allerdings dürfte jene ‚historisch-materialistische‘ These nicht in dem Sinne zu verstehen sein, daß eine schon herrschende Klasse sozusagen zu verordnen imstande ist, welche Gedanken die herrschenden sein sollten (die ‚ihrigen‘). Einfacher, eindringlicher und überzeugender hat Marx und Engels zuvor Benjamin Constant den Hergang in der ‚Ideengeschichte‘ beschrieben: „Die Schriftsteller sind nur Organe der herrschenden Meinungen. Ihre Übereinstimmung mit diesen und der getreue Ausdruck, den sie ihnen geben, begründen ihren Erfolg. Den Beifall, den sie zu ihrer Zeit geerntet haben, und das Lob, das sie ermutigte, verdanken sie weniger ihrem Verdienst als der Übereinstimmung ihrer Lehren mit Ideen, die sich bereits durchzusetzen begannen. Sie haben nur schonungs- und rückhaltlos ausgesprochen, was alle Welt bereits dachte“ (*De la religion*, 1824; meine Übersetzung). Und eben dieser ihrer Ohnmacht wegen ist insbesondere die Philosophie einer Epoche das untrüglichsche Zeugnis der in dieser Epoche bei der herrschenden Klasse herrschenden Gedanken.

Nun schrieb Racine seine Stücke (im Gegensatz z.B. zu Shakespeares Volkstheater) nur für die Angehörigen der zu seiner Zeit in Frankreich schon herrschenden Klasse. So darf man ohne weiteres annehmen: er schrieb bereits für ‚Cartesianer‘, gleichviel, ob die Bürger und schon verbürgerlichten Adligen, die seine Zuschauer waren, Descartes (zu schweigen von Galilei, Boyle und Newton) auch schon gekannt und gelesen hatten oder nicht.

Phèdre aber ‚fiel durch‘, als das Stück am 1. Januar 1677 zuerst aufgeführt wurde; es war offenbar keineswegs in „Übereinstimmung ... mit Ideen, die sich bereits durchzusetzen begannen“. Es wurde verdrängt, wie anfangs schon erwähnt, von einem *Phèdre et Hippolyte* betitelten Stück eines Jacques Pradon (von dem ich nicht einmal weiß ob es noch zugänglich ist. Ich finde auch keine Erwähnung, ob und wann sich Racines *Phèdre* denn doch noch ‚durchgesetzt‘ hätte; etwa erst, nachdem ‚man‘ Racine, mit Corneille und Molière, zum großen französischen Nationaldichter zu erheben beschlossen hat? Wann?) Bis heute noch schreiben Gelehrte *Phèdres* Durchfall und die Verdrängung von Racine durch jenen Pradon der ‚Intrigue‘ irgendeiner Adelsclique zu, die für eine Reihe von Aufführungen die besten Plätze aufgekauft und mit Leuten besetzt haben soll, die Racine auspfeifen und Pradon bejubelten. Daß das alles war, ist aber wenig wahrscheinlich. Warum sonst sollte Racine nach diesem Mißerfolg beschlossen haben (obwohl er noch *danach Phèdre* für sein bestes Werk erklärte, nämlich in seinem Vorwort zu dessen Veröffentlichung noch im selben Jahr 1677), vom Tragödien-Schreiben überhaupt abzulassen, ja sich auf Poetisches überhaupt nicht mehr einzulassen? (Erst zwölf und vierzehn Jahre später hat er noch zwei Stücke sehr eigener Art geschrieben, nicht bestimmt zu öffentlicher Aufführung. Und damit ist das Zeitalter der großen französischen Tragödie und Komödie überhaupt zu Ende gegangen.)

Und nicht nur das: Einst war Racine Schüler einer von der Zisterzienserinnen-Abtei von Port-Royal, nahe Paris, unterhaltenen Schule gewesen. Herangewachsen, hatte er mit deren ‚Jansenismus‘ – einer Nachfolge des Protestantismus innerhalb der katholischen Kirche Frankreichs – gebrochen, als seine einstigen Lehrer ihn vom Weltleben und seiner Leidenschaft für das Theater abhalten wollten. Jetzt aber – nach seiner Erfahrung mit *Phèdre* – suchte und fand er die Wiederaussöhnung mit Port-Royal. (Buchstäblich kniefällig hat er, dem Zeugnis seines Sohnes zufolge, seinen einstigen Mentor Antoine Arnauld angefleht, ihn wiederanzunehmen.) Und dies ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, zu dem sich der immer schwelende Konflikt von Hof und Kirche mit den Jansenisten von Port-Royal neuerlich entzündete, so daß z.B. besagter Arnauld es zwei Jahre später (1679) vorzog, sich nach Brüssel zu entfernen. Die Auseinandersetzung lief darauf hinaus, daß Ludwig XIV., nachdem er 1785 das Edikt von Nantes aufgehoben hatte (das den ‚Hugenotten‘ einige Glaubensfreiheit gewährte), 1709 auch die Abtei von Port-Royal aufhob und sie 1712 gar dem Erdboden gleichmachen ließ. Damals war Racine, 1699 gestorben, dort schon, seinem Wunsch gemäß, begraben.

(Vorerst allerdings hat sich Racine zugleich – noch immer im gleichen Jahr 1677 – gewissermaßen vom Hof abwerben lassen, indem er eine Anstellung als Hof-Historiograph Ludwigs XIV. annahm. Auch dem Hof muß wohl daran gelegen gewesen sein, Racine vom Schreiben von noch mehr Tragödien in der Art von *Phèdre* abzuhalten.)

Was ist Racine mit seiner *Phèdre* begegnet und hat ihn so erschreckt, daß er seinem Leben eine völlig andere Wendung gab? Vermutlich doch wohl die Erfahrung, daß keine *vorgestellte* Tragödie noch etwas zu bewirken vermochte und daß die Tragödie der Neuzeit, vor der er mit *Phèdre* durch ihre Einbildung warnen wollte, ihren Lauf nehmen werde. (So blieb nichts übrig, als Historiograph zu werden.)

Wohl schon gegen Ende der fünfziger Jahre des Jahrhunderts schrieb Blaise Pascal, der hervorragende Denker von Port-Royal, die knappe Aufzeichnung nieder: „Ecrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences. Descartes“ – „Schreiben gegen die, die zu sehr die Wissenschaften vertiefen. Descartes“. Eine Aufzeichnung, die 1670 in der ‚Ausgabe von Port-Royal‘ der *Pensées* erschien, unter welchem Titel Pascals nachgelassene Fragmente zuerst veröffentlicht wurden. Kein Zweifel, daß Racine dieses Buch gelesen hat. Das, denke ich, war, was auch er wollte, als er *Phèdre* schrieb. Doch nach dem Mißerfolg dieses seines, wie er selbst meinte, besten Stücks, schien es ihm vergeblich. Eine Rettung sah er nur mehr, ohne ihr wahrhaft zu vertrauen (er wurde Hof-Historiograph), in einer Rückkehr ins Mittelalter; denn der ‚Protestantismus‘, man täusche sich nicht, war eine ‚reaktionäre‘ Antwort von Christen auf den vatikanischen Katholizismus der ‚Renaissance‘, mit dem die Neuzeit ihren Anfang nahm.

6. ‚*Phèdre*‘ zwischen *Freud* und ‚*Oidipus*‘

Trotz der antikischen Verkleidung ist Racines *Phèdre* wohl ein ‚historisches‘ Drama in einem ernsteren, genaueren Sinn als manche anderen Stücke, die man nur darum so nennt, weil sie ‚historische Stoffe‘ zum Vorwurf nehmen (wie etwa Shakespeares ‚Königsdramen‘, Goethes *Egmont* oder Schillers *Wallenstein*). Was Racine mit *Phèdre* zur Aufführung bringt, ist keine ‚allgemein-menschliche‘ Tragödie, sondern eine solche, wie sie den Menschen in einem Zeitalter der Wissenschaft wie dem unsrigen droht.

Gewiß nämlich handelt es sich nicht nur um eine Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts. Damals nahm unser Zeitalter der Wissenschaft erst seinen Anfang. Bis heute noch, und gar heute mehr denn je, sind es wohl diese vier großen Irrtümer, denen zufolge Menschen sich in dramatische Verwicklungen verstricken: der Irrtum, man müsse nur seinen Gefühlen folgen und nichts ‚verdrängen‘ (fußend auf einem bezeichnenden Mißverständnis der Lehren von Sigmund Freud, der ausdrücklich nicht die ‚Verdrängung‘ als solche, sondern die ‚mißglückte Verdrängung‘ als Ursache psychischer Erkrankungen erkannte); die Verwechslung von Liebe und Liebesverlangen (‚Narzissismus‘); die Verkennung, daß Worte, ja auch schon unausgesprochene Ansichten, wirksam und damit wirklich sind, noch ehe sie ‚wahr‘ oder ‚unwahr‘ sind; und die Naivität, schließlich komme alles nur auf den ‚Anstand‘ eines Biedermanns an.

Doch auch umgekehrt bis ins Altertum erstreckt sich die Bedeutung dieses ‚historischen Dramas‘. Mit Bezug auf Racines Jahrhundert wurde oben auf die schon ‚herrschenden Gedanken‘ des ‚Cartesianismus‘ verwiesen, denen er begegnete, wie gleichermaßen Pascal. Doch Descartes erneuerte nur grundsätzlich das einst schon von der klassischen griechischen Philosophie aufgestellte Ideal eines rein ‚theoretischen‘ Wissens, von Aristoteles definiert als die Art von Wissen, das nur um seiner selbst willen erstrebt wird, und unterschieden von anderem Wissen, dessen wir zu außerhalb des Wissens selbst gelegenen Zwecken zu bedürfen meinen: ‚poietischem‘ Wissen, das uns zur Herstellung von allerlei Dingen befähigen soll, und ‚praktischem‘, das uns zu sinnvollem Handeln (ethisch, politisch und ökonomisch) ermächtigt. Aristoteles schätzte das ‚theoretische‘ Wissen über alles, wohl auch schon in der Überzeugung, daß es, wiewohl nur um seiner selbst willen erstrebt und erworben, auch sogar am besten die Poiesis und die Praxis zu leiten geeignet war; womit er denn eigentlich nicht länger an eine Eigenständigkeit ‚poietischen‘ und ‚praktischen‘ Wissens glaubte. Vielleicht hat die Erfahrung unserer Neuzeit erwiesen, daß dem allerdings so sein mag für die ‚Poiesis‘, die ‚Technik‘, die ‚Produktion‘ von allerlei ‚Produkten‘, nicht aber für die ‚Praxis‘, wie er sie noch verstand. (Vielleicht ist es kennzeichnend für unsere heutige Verlegenheit, daß wir jetzt unter ‚Praxis‘ kaum noch etwas anderes verstehen, als was Aristoteles ‚Poiesis‘ nannte; so daß man nun täglich in der Zeitung lesen kann, daß die ‚Ökonomie‘ so und soviel ‚produziert‘.) Im aristotelischen Sinne des Wortes sind wir seit Descartes – ‚praktisch am Ende‘.

Auch Aristoteles hat nur ‚ausformuliert‘, wovon die ganze klassische griechische Philosophie – zumal die attische – begeistert war. Und schon im griechischen Altertum hat sich dieser Philosophie die Dichtung der Tragödie (wie auch der Komödie) widersetzt. „Ecrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences. Descartes“ – ist vielleicht nur die moderne Übersetzung des Spruches des Teiresias in Sophokles' *Oidipus der Tyrann*:

Ach ! ach, wie schwer ist Wissen, wo es unnutz
Dem Wissenden.

WALLENSTEINS UND UNSER ALLER BÖSER GEIST

Descartes zweifelte – selbst an der Wahrheit von Arithmetik und Geometrie: „Equidem non aliam ob causam de iis dubitandum esse ... judicavi, quam quia veniebat in mentem forte aliquem Deum talem mihi naturam indere potuisse, ut etiam illa deciperer, quae manifestissima viderentur. Sed quoties haec praeconcepta de summa Dei potentia opinio mihi occurrit, non possum non fateri, siquidem velit, facile illi esse efficere ut errem, etiam in his quae me puto mentis oculis quam evidentissime intueri“: „Allerdings aus keinem anderen Grunde urteilte ich ..., daß daran zu zweifeln sei, als dem, daß mir in den Sinn kam, vielleicht habe ein Gott mir eine Natur der Art zu geben vermocht, daß ich mich täusche selbst bezüglich dessen, was das Offenkundigste schiene. Doch so oft mir diese vorgefaßte Meinung über Gottes höchste Macht begegnet, kann ich nicht umhin, einzugestehen, es sei ihm ein Leichtes, wenn er nur wolle, zu bewirken, daß ich irre selbst in solchem, was ich mit den Augen des Geistes so evident wie nur möglich einzusehen meine.“

Dann wäre die offenkundigste Gewißheit, die höchste Evidenz – am Ende der entschiedenste Grund zur Vermutung einer vollkommenen Täuschung. Wie wäre das denkbar? Als völlig gewiß, ganz offenkundig und vollkommen evident erscheint uns, was sich uns zwingend aufdrängt, ganz ohne unser Zutun, völlig unabhängig von unserem eigenen Glauben, Meinen und Wollen, gänzlich unbeeinflusst, ungefärbt von unserer Subjektivität. Darum erstreben wir in Dingen der Erkenntnis die Objektivität des unbeteiligten, interesselosen Zuschauers, dem allein die Dinge in ihrer Objektivität, so wie sie schlechthin an sich selber sind, begegnen können. Sollten wir gerade darin die Opfer der ärgsten Täuschung sein? Es wäre denkbar: wenn nämlich die Dinge ‚an sich‘ gerade keineswegs so wären, wie sie sich bei vollkommen objektiver Betrachtung in höchster Evidenz aufdrängen, vielmehr in Wirklichkeit tatsächlich mitbestimmt vom menschlichen, wie immer ‚subjektiven‘ Verhalten ihnen gegenüber, und erst in dem Sonderfalle unseres interesselosen, bloß betrachtenden Verhaltens gleichsam verfallen zu Objekten, die nur noch durch sich selbst bestimmt sind.

Die Täuschung, der große Irrtum wäre dann: bloßes Betrachten, Vorstellen, gar Denken bewirke in Wirklichkeit, ändere an den Dingen nichts, es könne nur – allenfalls um einiges blasser – widerspiegeln, was sein Gegenstand ist. Man gesteht lediglich zu, daß ein solches Verhalten vollkommen objektiver Betrachtung der Dinge schwer zu verwirklichen ist. Doch kein Gedanke daran, daß ein solches die Dinge gänzlich sich selbst und sich selber nur der Bestimmung durch sie sich überlassendes Verhalten eben an diesen Dingen, wie sie an sich selber sind, irgend etwas verändern könnte. Indessen wäre gerade dies der Fall, wenn zu vermuten stünde, daß „die Welt der transzendenten ‚res‘“ durchaus auf Bewußtsein, und zwar

nicht auf ein logisch erdachtes, sondern aktuelles angewiesen“ (Husserl) ist, die Dinge überhaupt, um nicht zu verfallen, angewiesen auf wirksamen menschlichen Beistand, wie ein anderer Mensch, um menschlich existieren zu können, auf mein menschliches Verhalten ihm gegenüber, wie das Leben auf Licht, Luft und Wärme.

Der Irrtum wäre, es vermöchte inmitten der Wirklichkeit, doch in sie nicht verstrickt, bloß unschuldig zusehend, ein Unwirkliches zu sein, genannt Geist, Bewußtsein, Denken: nichts bewirkend, und so aus der wirklichen Welt herausgelöst, allein betrachtend, und so doch wiederum alles – auf geisterhafte Weise – mit dem Blick – umfassend.

In der gleichen Zeit des Dreißigjährigen Krieges, zu der Descartes über jenen trügerischen Gott meditierte, den man seither als das ‚malin génie‘ zu apostrophieren pflegt, spielt ein dramatisches Gedicht Schillers (zuerst aufgeführt 1798/1799): die Tragödie vom Abfall und Untergang Wallensteins. Im Wendepunkt des riesigen Dramas, in der Schlussszene des Ersten Aufzugs des Dritten Teils, wo Wallenstein sich endlich entschließt, den Abfall vom Kaiser zu vollziehen, ruft sein Feldmarschall Illo erleichtert aus: „Nun, gelobt sei Gott!“ Er „eilt hinaus.“ Wallenstein aber meditiert: „Es ist sein böser Geist und meiner,“ der beide, den Kaiser wie ihn selber, betrogen hat und strafen wird. *Wallenstein* ist in der Tat die Tragödie des ‚bösen Geistes‘ jenes Irrtums, den Schiller zu durchschauen begann, eine Tragödie, die wir heute zu begreifen beginnen.

Wallenstein ist kein Gewissensdrama; zwar werden Recht oder Unrecht des Abfalls vom Kaiser erörtert, wird mehreres gesagt über seine Erscheinung als Verrat unter dem herkömmlichen Gesichtspunkt der Kaiserstreue und seine mögliche Rechtfertigung durch die Untreue des Kaisers selber oder durch die für Deutschland durch Wallensteins Wendung eröffneten Friedensaussichten, doch eine Entscheidung dieser Frage wird weder ausgesprochen noch auch nur ernstlich gesucht. In *diesem* Sinne ist *Wallenstein* auch nicht eine Tragödie der Schuld. Schuld ist Wallenstein zunächst nur – in einem ziemlich außermoralischen Sinne – an seinem eigenen Untergang, mithin am Mißlingen seines mit dem Abfall verbundenen Unternehmens, ganz gleichgültig dagegen, ob dieses nun den Namen Verrat verdient oder nicht; und nur beiläufig steht seine Mitschuld am Untergange der ihm nächst Stehenden im Blickfeld. Gleichwohl ist Wallenstein damit schuldig in einem noch tieferen Sinne: schuldig nämlich an einem Verderbnis der Tat als solcher, unabhängig von ihrer Bewertung, einem Verderbnis des Handelns als solchen, schuldig nämlich an einem Irrtum, welcher ihn auf den ersten Blick gerade sogar an allem unschuldig erscheinen lassen könnte.

Allenfalls mag *Wallenstein* ein Schicksalsdrama heißen. Es ist zuerst das Drama, wie es sich in dem glaubwürdigen Bekenntnis des nahe vor der Entscheidung Stehenden im großen Monolog des vierten Auftritts des Ersten Aufzugs von ‚Wallensteins Tod‘ ausspricht:

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte

Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*,
Nicht die Versuchung von mir *wies* – das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? –
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?
Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh' ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt!

Wallenstein ist hier offenbar aufrichtig mit sich selbst. Er gesteht – so kurz zuvor auch vor Illo und Terzky im dritten Auftritt –, er habe „zu frei gescherzt mit dem Gedanken“ an den Abfall, „die Tat ... *gedacht*“, die „Versuchung“ nicht „von sich gewiesen“, „das Herz genährt mit diesem Traum“, jedoch:

In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.

Das ist es selbst in diesem Augenblick noch nicht. Das Spiel mit dem Gedanken aber, bleibt es nicht unschuldig wie ein jedes Spiel, sind denn nicht ‚die Gedanken frei‘? Überdies war das Spiel mit *diesem* Gedanken selber vor allem Wallensteins Sich-gefallen im Gefühl der Freiheit:

In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.

Was er *könnte*, nämlich am Ende selber sich zum König (von Böhmen) aufwerfen, gibt ihm den Begriff seiner *wirklichen* Unabhängigkeit, die er besitzt, auch ohne daß es dazu der Vollbringung bedürfte. Daß dem so ist, hat der erste Teil des dramatischen Gedichts gezeigt: ‚Wallensteins Lager.‘

Nun aber widerfuhr Wallenstein sein – wie es scheint, seltsames – Schicksal: Er schien nur frei zu spielen mit dem Gedanken, der selber ein Gedanke nur der Freiheit, ‚sein eigenes Spiel zu spielen‘, war; aber die Wirklichkeit nahm dies Gedankenspiel beim Wort und unterwarf den Spieler einem Zwang, endlich zu tun, was er nur dachte, und zwar dem Zwang, *weil er es dachte*, es tun zu müssen. Wie es dazu kommt, legt der zweite Teil des dramatischen Gedichts dar: ‚Die Piccolomini.‘ Der dritte Teil – ‚Wallensteins Tod‘ – beginnt damit, daß er sich fragen muß:

Wie? Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen,

Weil ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken?
Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!

Und gleich darauf, für sich allein, noch deutlicher, nach dem Willen des Dichters mit dem Nachdruck auf den Worten ‚Vollbringen‘ und ‚Denken‘:

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*?

Wenn dies sein ‚Schicksal‘ ist, daß er zu einer Tat verurteilt ist, bloß weil er mit dem Gedanken an die Tat gespielt hat, dann ist dies Schicksal aber keineswegs ein ‚blindes‘, vielmehr im Gegenteil ein allzu aufmerksames, scharfsinniges, kein Schicksal, das ‚nicht des Menschen achtet‘, vielmehr ein solches, das ihm noch seine Träume von den Augen abliest – und erfüllt.

Das Dramatische ist also zuerst dies: Es erweist sich, daß der ‚bloße Gedanke‘ *nicht* bloßes Spiel, gegen die Wirklichkeit ‚freies‘ ‚Vermögen‘, unschuldig-wirkungslos bleibt noch zu bleiben vermag, wie er auch will, vielmehr selbst in der Wirklichkeit stattfindet, selbst zur zwingenden Ursache unausweichlicher Folgen in der Wirklichkeit wird oder vielmehr von vornherein als wirksame Ursache von zwingender Wirkung wirklich ist. Nicht unschuldig-wirkungslos ist der Gedanke – das will präzisiert sein in seinem zunächst völlig außermoralischen Sinn: von ‚Schuld‘ ist hier zunächst allein die Rede in der Bedeutung, in der man von einem Umstand z.B. sagt, er sei ‚schuld‘ am Ablauf irgendeines Geschehens, er sei dafür ‚verantwortlich‘ zu machen. ‚Unschuldig‘ heißt in diesem Sinne dann gar nichts anderes als wirkungs-, folgenlos. *Das* ist es, was der Gedanke *nicht* ist.

Man könnte ja freilich in Erwägungen über die Frage eintreten, ob es nicht moralisch unschuldige und moralisch schon als Gedankenspiele verwerfliche Gedankenspiele gibt; als Spiel mit moralisch zulässigen und moralisch unstatthaften Gedanken. Dann wäre im vorliegenden Falle Wallenstein die Gewissensfrage zu stellen, ob nicht ein Spiel mit dem bloßen Gedanken, wenn es Spiel mit dem Gedanken an Verrat ist, den Spieler bereits zum Verräter macht – wengleich noch nicht in der Tat. Aber nicht das ist es, worum es hier in erster Linie geht. Es scheint nämlich ganz und gar, als ob der Gedanke an den Abfall Wallenstein zum Abfall in der Tat gerade zwingt, *insofern* er im moralischen Sinne unschuldig, bloß spielerisch, im Bewußtsein eines ‚unverführten Willens‘ gedacht war.

Auf Wallensteins Ausruf: „Verflucht, wer mit dem Teufel spielt“ – antwortet Illo:

Wenn's nur dein Spiel gewesen, glaube mir,
Du wirst's in schwerem Ernste büßen müssen.

Und Wallenstein selber begreift, wie er es in dem angeführten Monolog ausspricht, nachdem er ‚tiefsinnig stehen‘ geblieben:

Strafbar erschein' ich, und ich kann die Schuld,
Wie ich's versuchen mag! nicht von mir wälzen;
Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,

Und – selbst der frommen Quelle reine Tat
Wird der Verdacht, schlimmdeutend, mir vergiften.
War ich, wofür ich gelte, der Verräter,
Ich hätte mir den guten Schein gespart,
Die Hülle hätt' ich dicht um mich gezogen,
Dem Unmut Stimme nie geliehn. Der Unschuld,
Des unverführten Willens mir bewußt,
Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft –
Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.
Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen,
Und was der Zorn und was der frohe Mut
Mich sprechen ließ im Überfluß des Herzens,
Zu künstlichem Gewebe mir vereinen
Und eine Klage furchtbar draus bereiten,
Dagegen ich verstummen muß. So hab' ich
Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewalttat kann es reißen lösen.

Gerade so, gerade dadurch zeitigt der Gedanke seine Wallenstein zur Vollbringung der gedachten Tat zwingenden Folgen, daß er bloß spielerisch gedacht war, nie ‚im Ernst‘ an seine Ausführung. Eben daher nämlich hat Wallenstein nicht daran gedacht, sich „den guten Schein zu sparen“, hat er nicht, wie einer getan hätte, der wirklich auf Verrat sann, „die Hülle dicht um sich gezogen“, hat er offen „dem Unmut Stimme geliehn“, der „Laune“, der „Leidenschaft“ „Raum gegeben“ –

Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war –

und das, in der Tat, bestätigt ihm später die Gräfin Terzky, die ihm die Unentschlossenheit zum Vorwurf macht:

Nur in Entwürfen bist du tapfer, feig
In Taten?

Gerade so entstand ein ‚Doppelsinn des Lebens‘ Wallensteins, der ihn dem Kaiser verdächtig machte, den Kaiser veranlaßte, vorsorglich-vorbehaltlich (vorbehaltlich noch fehlender Beweise des Verrats) Wallensteins Entlassung vorzusehen, was Wallenstein, dem diese Drohung nicht verborgen bleiben konnte, zu weiteren Schritten, zunächst bloß zur Sicherung seiner Stellung gemeint, drängte, die ihrerseits den Verdacht der Kaiserstreuen verschärfte, das letzte Vertrauen zerstörten, was endlich Wallenstein in die Zwangslage und zum Äußersten trieb.

Wie dies im einzelnen geschah, wie also es endlich dazu kam, daß Wallenstein ‚die Tat *vollbringen*‘ mußte, ‚weil er sie *gedacht*‘, ist hier nicht nachzuerzählen. Nur dramatisch ist darzustellen und als Möglichkeit wahrscheinlich zu machen an einem beispielhaften Fall, daß es einmal so hat geschehen können, hier, daß einer eine Tat *vollbringen* mußte, weil er sie *gedacht*. Der Interpret kann lediglich darauf hinweisen, *was* hier der Dichter am Ende gezeigt hat und was es bedeutet, eben

das Genannte im vorliegenden Falle, dessen Bedeutung fast unermesslich ist: Wenn nämlich dies *einmal* geschehen kann, daß einer eine Tat *vollbringen* muß, nur weil er sie *gedacht*, dann ist der Wahn erschüttert, es vermöchte überhaupt inmitten der Wirklichkeit, doch nicht in sie verstrickt, bloß unschuldig zusehend, ein Unwirkliches zu sein, genannt Geist, Bewußtsein, Denken: nichts bewirkend, und so aus der wirklichen Welt herausgelöst, allein betrachtend, und so doch wiederum alles – auf geisterhafte Weise, mit dem Blick – umfassend. Gedanken vielmehr wären ‚Werke‘ – wie Wallenstein auf seine Frage

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*?

sich selber antwortet mit den Worten:

Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt!

Wie aber verhält sich denn zu alledem, wenn es wahr ist, der schon vorangegangene erste Auftritt von ‚Wallensteins Tod‘, wo der General nach Betrachtung der Himmelskonjunktur schon ominös beschließt:

Saturnus' Reich ist aus, der die geheime
Geburt der Dinge in dem Erdenschoß
Und in den Tiefen des Gemüts beherrscht
Und über allem, was das Licht scheut, waltet.
Nicht Zeit ist's mehr, zu brüten und zu sinnen,
Denn Jupiter, der glanzende, regiert
Und zieht das dunkel zubereitete Werk
Gewaltig in das Reich des Lichts – Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh die Glücks-
Gestalt mir wieder wegfliht überm Haupt,
Denn stets in Wandlung ist der Himmelsbogen.

Hier scheint er selbst zu ahnen, daß „in den Tiefen des Gemüts“ nicht minder als „in dem Erdenschoß“ sich „die geheime Geburt der Dinge“ vollzieht und eine Macht der Wirklichkeit das, „was das Licht scheut“, wie ein Gedanke an Verrat, „gewaltig in das Reich des Lichts zieht“. Und überdies – hier scheint er schon zur Tat entschlossen:

Nicht Zeit ist's mehr, zu brüten und zu sinnen ...
Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig!

Ist Wallenstein doch unwahrhaftig, wenn er sodann, wiewohl mit sich allein, be-
teuert:

Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie –?

Und wiederum, auch dann noch scheint die Entscheidung nicht ganz gefallen, er selber fällt sie erst im Schlußauftritt des Aktes, und dies nicht ohne zu gestehen, daß ihm denn doch nicht schlechthin keine Wahl mehr blieb: Die Gräfin Terzky selbst, die ihn zu dem Entschluß bewegen will, ist überzeugt:

Gesetzlich ihn zu richten,
Fehlt's an Beweisen; Willkür meiden sie.
Man wird den Herzog ruhig lassen ziehn ...
An einem Morgen ist der Herzog fort.
Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,
Dort wird er jagen, baun, Gestüte halten,
Sich eine Hofstatt gründen ...

Wallenstein aber, vor diese Wahl gestellt, „steht auf, heftig bewegt“, und ist nunmehr entschlossen:

Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet;
Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheun,
Den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden;
Doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen ...

Keine Wahl bleibt ihm allein, sofern er „wirken“ will und muß, und sich „vernichtet“ fühlt, wenn er nicht „wirken“ kann. Wie entwirrt sich das?

Wahr ist, daß Wallenstein gezwungen ist, zu handeln, wie er handeln wird, nur wenn er wirken will; es bliebe ihm der Ausweg in die „Nichtigkeit“. Wahr bleibt nicht minder sein Bekenntnis – „beschloßne Sache war es nie“. Im Angesicht der Himmelskonjunktur war er, gleichwohl, bereits „entschlossen“ – doch gerade nicht zur *Tat*, sondern: sich der Notwendigkeit, und ihr allein, zu fügen. Alles klärt sich endlich auf, achten wir auf ein letztes Bekenntnis, welches Wallenstein zu Beginn des Zweiten Aufzuges Max Piccolomini macht, im Unterschiede zu dem des großen Selbstgesprächs verräterisch beiläufig und ungewollt:

Der Jugend glückliches Gefühl ergreift
Das Rechte leicht, und eine Freude ist's,
Das eigne Urteil prüfend auszuüben,
Wo das Exempel rein zu lösen ist.
Doch wo von zwei gewissen Übeln eins
Ergriffen werden muß, wo sich das Herz
Nicht *ganz* zurückbringt aus dem Streit der Pflichten,
Da ist es Wohltat, keine Wahl zu haben,
Und eine Gunst ist die Notwendigkeit.
– Die ist vorhanden. Blicke nicht zurück.
Es kann dir nichts mehr helfen. Blicke vorwärts!
Urteile nicht! Bereite dich, zu handeln.

Der schicksalhafte Zwang, den Wallenstein zuvor beklagt, er hat ihn selbst *gesucht*. Er wollte „wirken“, doch des Entschlusses, und damit der Verantwortung,

ja schon des „Urteils“, überhoben sein. Er „spielte“ in der Tat nur mit dem Gedanken an den Abfall, doch in der Rechnung darauf, daß der Gedanke selbst, von einem Gott „gewaltig in das Reich des Lichts gezogen“, ihn zwingen würde, ihn zu „vollbringen“ in der Tat, bloß weil er ihn „gedacht“, so daß die Tat die seine – und doch nicht seine wäre. Nicht unaufrichtig war seine Klage, Zwang zu erleiden. Denn mit Leiden, mit Schmerz wird jeder Zwang erfahren; und Leiden spricht sich in Klagen aus. Doch dieses Leiden, das Gezwungenwerden, eben suchte er, ohne daß freilich bloß daher Zwang und Leiden aufhören könnten, Zwang und Leiden zu sein.

Dies ist Wallensteins „böser Geist“, hier tritt über das Schicksalhafte hinaus denn doch seine Schuld ans Licht, eine Schuld auch im ‚moralischen‘ Sinne. Aber auch hier betrifft sie nur nebenher und vielleicht den Umstand, daß die Handlung, in deren Notwendigkeit sich versetzt zu sehen er spekulierte, etwa den Namen ‚Verrat‘ verdient. Wallensteins Schuld ist vielmehr, daß er Wirken im Leiden, Freiheit im Zwange, Tat in der Notwendigkeit, Ernst im Spiele sucht: und somit schuld ist an der Verderbnis alles Handelns selbst, des Ernstes der Verantwortung der freien Tat.

Die Gräfin Terzky denkt:

Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel,
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen;
Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn,
Denn aller Ausgang ist ein Gottesurteil.

Sie irrt. Wallensteins Tat ist von Grund aus verderbt. Es vermag nicht einmal das mit ihr verbundene Vorhaben ans Licht zu treten, so daß ein Urteil über ihre moralische Bedeutung möglich würde. Weil Wallenstein sich selber seine Tat nicht unzweideutig zu eigen macht, vermag er auch niemand anders, außer Terzkys und Illos, an seinem Vorhaben ernstlich teilhaben zu lassen und somit für sich zu gewinnen. Er steht zuletzt allein. Wie alle Menschen ihn verlassen, weil in Wahrheit er selbst, bloß auf die Sterne rechnend und die ‚Gunst‘ einer Notwendigkeit, seine Tat buchstäblich zur Un-Tat entstellend, zum voraus alle Menschen verlassen und das Menschliche verraten hat: das zeigt der Ablauf des dritten Teils des dramatischen Gedichts, ‚Wallensteins Tod‘.

Ganz ohne Folgen in der Wirklichkeit bleibt vermutlich kein einziger Gedanke. Als wahrhaft folgenschwer, so den Zwang zur Vollbringung eben einer gedachten Handlung nach sich ziehend, erweisen sich hier aber Gedanken, die keineswegs etwa nur eitle Träume eines phantastischen Ehrgeizes sind, vielmehr vollkommen gegebenen Realitäten und realen Möglichkeiten entsprechen. Was sich in Wallensteins Gedankenspielen (scheinbar nur) ‚widerspiegelt‘, worauf er selber in ihnen ‚spekuliert‘, das ist der Lauf, ein Lauf der Dinge selbst. Sein Rechnen auf die ‚Gunst‘ einer ‚Notwendigkeit‘ verrät sich nicht etwa nur in jenem unbedachten Wort zu Max, sondern aufs allerdeutlichste in seinem Sternenglauben. Dieser ist der klarste Ausdruck von Wallensteins Sucht, wirken zu wollen, doch ohne wahrhaft eigenen Entschluß, unter dem Zwange ‚objektiver‘ Notwendigkeit, seiner

Spekulation, *durch* den Gedanken, mit dem er spielt, sich selbst dem Zwange zur Vollbringung auszusetzen, die unausweichlich zwingende Notwendigkeit herbeizuführen. (Freilich erschrickt er selbst, als dieses Spiel ihm glückt – und wirkt der Zwang nur unter der Bedingung, daß jedenfalls er selber doch ‚wirken‘ überhaupt will.)

Wallensteins Gedankenspiele sind ernsthafte auf ihre Weise, insofern er ihnen nachgeht von einem Standpunkt der Beobachtung, von der erhöhten Warte des Observatoriums. Astrologie – das ist ein Zerrbild der Wissenschaft von der Natur in ihrem größten Umfang, aber doch ein Bild, ja Vorbild dieser Wissenschaft, verzerrt nur von Spekulationen, wie wir sie am Ende alle, wie Wallenstein, mit der Vorstellung von objektiv und zwingend evident Gegebenem verbinden. Astrologie – das ist nichts anderes als der ‚Geist‘, der der ‚Natur‘ vertraut, von ihr sich leiten läßt, sich ihrem Laufe anpaßt und unterwirft und herrschen – sogar sie selbst beherrschen – will, indem er nur ihr eigenes Gesetz vollstreckt. Dies hat Max von Wallenstein erraten („Die Piccolomini“, I, 4); er ist ihm ein geborener Herrscher:

Mit jeder Kraft dazu

Ist er's, und mit der Kraft noch obendrein,
Buchstäblich zu vollstrecken die Natur,
Dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern.

Dieses Einssein eines Geistes mit der Natur, deren Orakel er in sich lauscht und die er nur vollstreckt, das ist für Max „das Ungemeine“, ja „das Höchste selbst“ an Wallenstein:

Da rufen sie den Geist an in der Not,
Und grauet ihnen gleich, wenn er sich zeigt.
Das Ungemeine soll, das Höchste selbst
Geschehn wie das Alltägliche ...

Es braucht

Der Feldherr jedes Große der Natur,
So gönne man ihm auch, in ihren großen
Verhältnissen zu leben. Das Orakel
In seinem Innern, das lebendige,
Nicht tote Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrigte Papiere soll er fragen.

Wallensteins Astrologie, in diesem Licht gesehen, erscheint mit gleichem Pathos, in gleichem Gegensatz zu „toten Büchern“, „alten Ordnungen“ und „modrigten Papieren“, wie die moderne Wissenschaft von der Natur schlechthin.

Illo begreift nicht dieses ‚lumen naturale‘, dem sich sein Herr vertraut, wenn er sich von den Sternen leiten lassen will:

O! du wirst auf die Sternenstunde warten,
Bis dir die irdische entflieht! Glaub mir,
In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
Ist deine Venus! Der Maleficus,
Der einz'ge, der dir schadet, ist der Zweifel.

„Du redst, wie du's verstehst“, antwortet ihm Wallenstein („Die Piccolomini“, II, 6). Sind doch die Sterne, ist doch die Natur ihm selber „das Orakel in seinem Innern, das lebendige“. So ruft er endlich aus, als er „entschlossen“ ist:

Geschehe denn, was muß!

Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz

In uns ist sein gebietrischer Vollzieher.

Sind wir aber denn nicht alle solche Sternengläubige wie Wallenstein? Glauben wir nicht alle, das Rechte dann zu tun, wenn die ‚Natur‘ uns selber, klar erkannt, zwingt und vorschreibt, wie wir handeln müssen? Wollen wir nicht alle uns am liebsten jederlei Entschluß entziehen, vielmehr allein von zwingend objektiver Wissenschaft uns leiten lassen, die unser Meinen, Glauben, Wollen ruhen läßt und die Verantwortung uns abnimmt? Ist nicht darum unsere Idee von Wissen, worauf die Menschheit ihre Hoffnung für die Zukunft setzt, noch immer die der Theorie, so daß wir überzeugt sind, auch für die Praxis einer Weltbeherrschung sei die beste Basis die Wissenschaft als reine Theorie in strenger Objektivität? Warum denn? Weil sie ein Handeln möglich macht, das der Natur, wie sie an sich ist, sich unterwirft und anpaßt – „mit der Kraft, buchstäblich zu vollstrecken die Natur“.

Wie aber, wenn wir alle, wie Wallenstein, so auf die Sterne spekulierend, in Wahrheit die Notwendigkeit, der wir allein uns fügen wollen, erst uns zwingen *ließen*, wenn *wir* erst das ‚Notwendige‘ notwendig *machten*, weil wir uns nur zwingen lassen *wollten*? Dieser geheime Wille Wallensteins – muß ich von ihm sagen:

Es ist sein böser Geist und meiner – ?

Dann wäre Wallensteins Tragödie, wie Schiller sie erriet, die Tragödie unserer Zeit.

Dann wäre Descartes' äußerster Zweifel berechtigter gewesen, als er selber ernsthaft meinte. Übrigens hat diesen Zweifel auch nicht erst Descartes erfunden. Er erhebt sich bereits seit der ersten Darlegung des Ideals rein theoretischen Wissens durch Aristoteles, der bedenkt, daß nach dem Spruch des Dichters Simonides von Keos „wohl ein Gott allein ein solches Vorrecht besitzt, es dem Menschen aber nicht ansteht, nach einem anderen Wissen als dem ihm gemäßen zu streben“ (982 b 30-31). Wenn jenes Wissenwollen (wofür die Philosophie erklärt wird) aber in der Tat den Menschen verdürbe, warum sollte uns ein solches Wissen gleichwohl noch als göttlich gelten?

EINE GESCHEITERTE TRAGÖDIE Hölderlins *Tod des Empedokles*

1. Ein nicht unvermeidbarer Tod

An seinem einzigen und überdies unvollendeten Drama arbeitete Hölderlin in den Jahren 1797 bis 1799; also noch vor dem Erscheinen von Schillers *Wallenstein*, vor der Fertigstellung von Kleists *Prinz von Homburg* und vor der Vollendung von Goethes *Faust*. Doch endgültig unvollendet war es erst mit Hölderlins eigenem Tod zu nennen, 1843.

Merkwürdig ist der Titel des ‚Trauerspiels‘ (wie es genannt wird): *Der Tod des Empedokles*. Gehen denn nicht alle Helden und Heldinnen der Tragödien am Ende tot, sei es mit der Ausnahme von Oidipus, aber doch selbst der alte Faust? Ja ist der Tod nicht unvermeidlich unser aller Ende? In Hölderlins Tragödie aber ist der Tod des Empedokles ein anderer als der unvermeidliche, und nicht einmal das Ende. Nicht das Ende: während sonst Tragödien mit dem Tod oder doch dem Untergang der Helden zu enden pflegen, sollte bei Hölderlin – wenigstens nach seinem letzten Plan – auf die Nachricht von Empedokles' Tod noch ein Fünfter Akt folgen, und sogar erst noch „des Tags darauf, am Saturnusfeste, will (der Seher Manes den Agrigentineren) verkünden, was der letzte Wille des Empedokles war“ (S. 587 in der hier zitierten Ausgabe der ‚Werke und Briefe‘ von Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, Insel, Frankfurt am Main, 1969). Dieser Tod ist hier nicht das Ende, sondern das Thema des Trauerspiels. Und es ist nicht der unvermeidliche Tod, wie er uns alle erwartet, oder wir ihn.

Der griechische Philosoph Empedokles, der im 5. Jahrhundert vor Christus in Agrigent lebte und wirkte, soll sich nach einer alten Überlieferung (es gibt auch eine andere) freiwillig in den flammenden Krater des Ätna gestürzt haben. Seinen Tod, so Hölderlin, – „er betrachtet ihn als eine Notwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge“ (S. 569). Hier handelt es sich offenbar nicht um eine ‚absolute‘ Notwendigkeit, die die Unvermeidlichkeit ist, sondern eine Notwendigkeit des Todes um eines anderen willen, nämlich hier um der Erfüllung des ‚innersten Wesens‘ des Todesbereiten willen, so wie wir auch vieles etwa um des Überlebens willen ‚notwendig‘ nennen.

Einfacher gesagt: Empedokles wählte den Freitod, er beging Selbstmord. Sollte dann etwa ebenso einfach das Thema der Selbstmord sein, und seine mögliche Erklärung, Verantwortung, Rechtfertigung? Auch dies wäre allerdings merkwürdig genug, denn noch merkwürdiger dies: Wir wissen, daß nach Sokrates (nach Platons *Phaidon*) der Weg des Philosophen der Weg des Todes in ein unsterbliches Leben sein sollte, daß wir nach christlicher Lehre erst mit unserem irdischen Tode in das wahre und ewige Leben eingehen, daß auch nach buddhistischer Lehre das

Leben nur Leiden ist, von dem wir uns durch den Eingang in ein Nirwana (den Zustand des Nichtseins) zu erlösen bestrebt sein müßten. Doch in all diesen weltweit seit langem wirksamen Lehren wird die Selbsttötung, als der doch einfachste, wiewohl einigen Mut verlangende Weg zum Eingang in das einzig wahre ‚Leben‘, ‚selbstverständlich‘ abgelehnt, ja streng verurteilt. So etwa sagt Sokrates auf die Frage: „Weshalb also sagen sie, es sei nicht recht, sich selbst zu töten?“ „Was darüber in den Geheimnissen gesagt wird, daß wir Menschen wie in einer Feste sind und man sich aus dieser nicht selbst losmachen und davongehen dürfe, das erscheint mir doch als eine gewichtige Rede ... Wie denn auch dieses mir ganz richtig gesprochen scheint, daß die Götter unsere Hüter und wir Menschen eine von den Herden der Götter sind ... Auch du würdest gewiß, wenn ein Stück aus deiner Herde sich selbst tötete, ohne daß du angedeutet hättest, daß du wolltest, es solle sterben, diesem zürnen, und wenn du noch eine Strafe wüßtest, es bestrafen?“ (*Phaidon*, 61e, 62b,c nach der Übersetzung Schleiermachers) Kurzum, es darf nicht sein, weil es nicht sein darf. Die christlichen Evangelien wußten dem kaum etwas hinzuzusetzen. Der Buddhismus hat sich um einiges mehr darum bemüht, wenigstens darzulegen, daß die Selbsttötung kein geeigneter, da noch immer willensbestimmter Weg sei, sich vom Leben und Leiden zu erlösen.

Ich führe dies an, weil es anscheinend in der Tat in Hölderlins Absicht lag, sich mit solchen Meinungen auseinanderzusetzen (nämlich in der Gegenüberstellung Empedokles' mit dem schon erwähnten ägyptischen Seher Manes, von der er freilich nur eine einzige von mehreren vorgesehen Szenen ausgearbeitet hat).

Doch allerdings hat auch Hölderlin nicht Freitod und Selbstmord überhaupt rechtfertigen oder gar jedermann nach Empedokles' Vorbild anempfehlen wollen; nur den Freitod des einzigen Empedokles begreiflich machen ‚als eine Notwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge‘; so nennt er diesen (mit den Worten des Pausanias, Empedokles' ‚Liebling‘)

Den furchtbarn Wanderer, ihn, dem allein
Beschienen ist, den Pfad zu gehen mit Ruhm,
Den ohne Fluch betritt kein anderer.

(S. 545)

Dies dramatisch *darzustellen*, war die Aufgabe, vor die sich Hölderlin gestellt sah.

2. Die Darstellung

Von Hölderlins Arbeit an seinem Trauerspiel sind uns Fragmente dreier Fassungen erhalten, oder vielmehr: große Stücke des Ganzen, abkünftig aus drei Fassungen: die zwei ersten ‚Aufzüge‘ vollständig in einer ersten Fassung; die ersten drei Auftritte (oder Szenen) des Ersten Aufzugs (bzw. Akts) in zwei Neufassungen; und eine Anzahl weiterer Fragmente, worunter zwei bedeutende, der zweiten Fassung zugehörig, bezeichnet als ‚Schluß des Zweiten Aufzugs‘ und als ‚Letzter Auftritt des Zweiten Aufzugs‘ (undeutlich, nach welchem Plan); ferner verschiedene

Pläne und zusammenhängende Aufzeichnungen über den ‚Grund zum Empedokles‘.

Die Philologen haben das Verdienst, die Chronologie ermittelt und den unterschiedlichen Versbau der verschiedenen Fassungen festgestellt zu haben. Doch sie haben vielleicht die drei Fassungen viel zu weit voneinander getrennt und sozusagen erst selber fragmentiert. Sie haben nicht bedacht, daß der Dichter den unterschiedlichen Versbau vielleicht gewollt hat (es gibt dafür Hinweise), vielleicht aber auch noch anzugleichen beabsichtigte (ohne am Inhalt viel zu ändern). Sie scheinen auch kaum beachtet zu haben, daß nur sehr wenig von dem erhaltenen Material in einer vollendeten Fassung des Ganzen hätte fehlen können. Und umgekehrt: Am 4. Juni 1799 schrieb Hölderlin an Neuffer, daß er mit dem *Tod des Empedokles* „bis auf den letzten Akt fertig“ sei (S. 893). Die Herausgeber ziehen daraus nur den Schluß, es sei „durchaus möglich, daß von der zweiten Fassung beträchtliche Teile verloren gegangen sind“ (Bd. 3, S. 211). Wie aber, wenn man vielmehr kühnlich den Schluß zieht, daß zu diesem Zeitpunkt doch bereits die endgültige Fassung des Anfangs (die ‚dritte Fassung‘, von der die Herausgeber nur ‚vermuten‘, daß sie frühestens im September 1799 begonnen wurde; Bd. 3, S. 214) sowie der ‚Entwurf zur Fortsetzung der dritten Fassung‘ (S. 586f.) aufgezeichnet waren? Wenn man nämlich diesen Plan betrachtet, so bemerkt man, daß wirklich zu diesem Zeitpunkt fast alles Notwendige zu den ersten vier ‚Akten‘ (wie sie hier heißen) in den verschiedenen Fassungen zumindest als Material bereits vorlag, aber anscheinend fast nichts zum Fünften Akt. Das ergibt dann ungefähr folgendes Bild von der Darstellung des notwendigen Todes des Empedokles, die Hölderlin (zuletzt) vorgeschwebt haben muß:

Erster Akt: Empedokles, von seinem ‚königlichen Bruder‘ Strato, dem ‚Herrn von Agrigent‘, aus noch ungenannten Gründen aus der Stadt verbannt, irrt auf dem Ätna umher und sagt schon zu sich selbst:

Denn sterben will ich ja. Mein Recht ist dies.
(S. 551)

Sein Liebling Pausanias, der ihm gefolgt ist, erbietet sich, bei ihm zu bleiben und für sie beide in der Wildnis eine Bleibe zu finden. Empedokles weist das Anerbieten ab und entläßt ihn. Noch wird er aber aufgesucht von Manes, einem Ägypter, einem „Allerfahrenen“ und „Seher“ (S. 587), ja „Alleswissenden“ (S. 562), der Empedokles' Vorhaben erraten hat und ihn mahnt: ein solches Opfer sei nur einem „Einigen“ gestattet – gemeint ist offenbar Christus, den Manes vorhersieht. (Womit seitlings gesagt ist, daß doch auch Christus streng genommen einen Freitod starb.) Auch ihn weist Empedokles zurück und weigert sich, seinen selbst gewählten Tod als Sünde verunglimpfen zu lassen. – Auf diese Weise ist dargestellt, daß Empedokles seinen Tod „als eine Notwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge“, betrachtet.

Zweiter Akt: er spielt sich – nach dem ‚Entwurf zur Fortsetzung der dritten Fassung‘ – ausschließlich unter den in der Stadt Zurückgebliebenen oder in sie Zurückgekehrten ab: einerseits zwischen Panthea, des Strato und des Empedokles Schwester, und Pausanias, der sich ihr zugesellt hat, andererseits zwischen Strato

und dessen Gefolge. Die erste Szene (von Pausanias und Panthea, wofür sich Hölderlin auf den ersten und den neunten Auftritt, von Panthea und Delia, im Ersten Akt der ersten Fassung stützen konnte) muß die große Liebe erklären, deren Empedokles vordem beim Volk genoß. Die folgenden Szenen (mit Strato und seinem Gefolge) müssen den Haß erklären, den sich Empedokles bei den Herrschenden, aber doch auch beim Volk zugezogen hat (wofür Hölderlin den ersten Auftritt des Ersten Akts der zweiten Fassung, zwischen dem Priester Merkades und dem Archon Hermokrates, benutzen konnte): der Grund ist, daß er sich selbst zum Gott erhoben hat. – Damit ist näher dargestellt, in welchem Zwiespalt sich Empedokles befand, den er nur durch den Tod aus freiem Willen noch überwinden konnte.

Dritter Akt: Das Volk von Agrigent bereut, ja auch Strato bedauert den Beschluß, Empedokles zu verbannen. Eine Abordnung des Volkes, angeführt von Pausanias, Panthea und Strato selbst, sucht Empedokles auf dem Ätna auf und ihn zu bewegen, zurückzukehren. Der aber bleibt bei seinem eigenen Entschluß. (Dies hat Hölderlin schon im Zweiten Akt der ersten Fassung dargestellt.) – Damit ist dargestellt, daß Empedokles seinen Entschluß zum Tode in der Tat als „eine Notwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge“, genommen hat, und nicht etwa nur infolge seiner Verbannung oder um sich für diese zu rächen.

Vierter Akt: Empedokles ist allein zurückgeblieben mit Pausanias und Panthea und spricht noch mit ihnen, sodann für sich allein. Auch Manes sucht ihn noch einmal auf. Dann ist er allein mit seinem Entschluß. Hier muß er endlich den Grund zu seinem Entschluß zu erkennen geben, und hierfür konnte Hölderlin zurückgreifen auf Empedokles' Bekenntnisse im zweiten und dritten Auftritt (des Ersten Akts) in der zweiten Fassung:

Weh! einsam! einsam!
Und nimmer find ich
Euch, meine Götter,
Und nimmer kehr ich
Zu deinem Leben, Natur!
Dein Geächteter! – weh! hab ich doch auch
Dein nicht geachtet, dein
Mich überhoben ...

(S. 537)

Und:

zur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden.
Und hat sie Ehre noch, so ists von mir.
Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen
Den Menschen alles liegt, was wär es,
Dies tote Saitenspiel, gäb ich ihm Ton
Und Sprach und Seele nicht? was sind

Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
Verkündige? –

(S. 542)

Damit dürfte Empedokles' ‚innerstes Wesen‘, dem sein Entschluß zu seinem notwendigen Tode entsprang, zwar wohl nicht dargestellt, doch von ihm selber ausgesprochen sein. Was ist es?

Fünfter Akt: er sollte noch einmal, nach Empedokles' wie beschlossen erlittenem Tod, „Manes. Pausanias. Panthea. Strato + Agrigentiner. Gefolge des Strato“ (S. 587) vereinigen. Nur sehr wenig sieht man in den überlieferten Texten, was diesen Akt hätte vorbereiten können. Er könnte immerhin beginnen mit der Totenklage des Pausanias und der Panthea, im vermeintlichen ‚Letzten Auftritt des Zweiten Akts‘ in der zweiten Fassung. Und vielleicht ahnt ebenda schon Panthea, „was der letzte Wille des Empedokles war“, den Manes erst „des Tags darauf“ (schon nicht mehr auf der Bühne?) hätte verkündigen sollen:

Nicht in der Blüt und Purpurtraub
Ist heilige Kraft allein, es nährt
Das Leben vom Leide sich, Schwester!
Und trinkt, wie mein Held, doch auch
Im Todeskelche sich glücklich!

(S. 548)

3. Das ‚innerste Wesen‘ des Empedokles

Wie stellt sich in dieser Tragödie das ‚innerste Wesen‘ des Empedokles dar – als ein tragisches, das ihm den selbstgewählten Tod zur Notwendigkeit machte?

Es ist am deutlichsten ausgesprochen von ihm selbst im dritten Auftritt des Ersten Akts in der zweiten Fassung (den ich dem Vierten Akt der in Angriff genommenen letzten Fassung zuschrieb), sei es auch schon in der Form einer höhnischen Selbstanklage:

Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen
Den Menschen alles liegt, was wär es,
Dies tote Saitenspiel, gäb ich ihm Ton
Und Sprach und Seele nicht?

(S.o.)

Empedokles will nur im Dienste der Natur und ihrer Götter stehen, um sie ganz in ihrem Glanz ans Licht zu bringen und damit ihre Erscheinung zu vollenden; wie dazu, um vorzugreifen auf Hölderlins noch unbesprochene Aufzeichnungen über den ‚Grund zum Empedokles‘, überhaupt die ‚Kunst‘ bestimmt ist (und Hölderlin nennt Empedokles „Zum Dichter geboren“, S. 576). Doch diese Dienstbarkeit schließt, wie vielleicht eine jede, eine Anmaßung ein: nämlich die, daß der oder das, dem sie dient, gar nicht sein könnte, was er oder es sein sollte oder woll-

te, ohne diesen ihm erwiesenen Dienst; so hier die ‚Kunst‘ die Anmaßung, daß ohne ihre Dienstbarkeit die ‚Natur‘ schlechterdings nicht sein könnte, was sie sein sollte und zu sein vermochte, so daß mithin sie, die ‚Natur‘ sich in einem Verhältnis völliger Abhängigkeit von der doch ihr nur dienen wollenden ‚Kunst‘ befände. Damit aber kehrt sich das Verhältnis der Herrlichkeit (der Natur) und Dienlichkeit (der Kunst) durch sich selbst in sein Gegenteil um:

zur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden.
Und hat sie Ehre noch, so ists von mir.
(S.o.)

Das Dienstverhältnis des ‚Dichters‘, des Empedokles, in dem er einzig der Offenbarung der göttlichen Natur zu dienen sich berufen fühlt, schlägt aus sich selber um in ein Verhältnis, in dem er ihr zum Herrn wird und sie ihm zur „Magd“, zur „herrsbedürftigen Natur“.

Wer einzig der Natur, ihrem (vermeintlichen) Verlangen nach ihrer herrlichsten Offenbarung dienen will, maßt sich in Wahrheit an, ihr gänzlich unentbehrlich und ihr wahrer Herr und Meister zu sein; in einer Gestalt der ‚Herrschaft‘ freilich, die sich gar nicht unterscheidet von allzu großer Dienstbarkeit. (Da Hölderlins *Empedokles* auch selber nicht ohne politische Bezüglichkeit ist, darf hier bemerkt werden: Es gibt überhaupt überall ‚Macht‘ in zweierlei entgegengesetzter Gestalt: als die gebieterische Macht, die eigentliche Herrschaft, die gänzlich abhängt von der Ausführung des von ihr Gebotenen: erzwungen, bedungen oder gewährt; und die Macht der einer Herrschaft Dienenden, von deren Dienstbarkeit die Herrschaft völlig abhängt, jedoch sie selber zuerst von ihrer Unterwürfigkeit.)

Jener Verkehrung und Verkehrtheit seines Verhältnisses zur Natur, deren Empedokles sich selber anklagt, ist aber in der Tat nur dadurch abzuwenden, daß erst durch seinen eigenen Tod das wahre Wesen der Natur vollends enthüllt wird: daß sie nämlich doch der Dienstbarkeit der Dichter und ihrer vollendeten Offenbarung durch diese eigentlich nicht bedarf, daß sie sich vielmehr in ihrer Wahrheit zeigt, als kunstlose Natur, indem auch alle Kunst und ihre Künstler hoffnungslos in ihr zugrunde gehen.

Daß die Natur, um zu sein, was sie ist, unser, der Menschen, keineswegs notwendig bedarf, beweisen wir nun freilich alle, ob wir nun wollen oder nicht, durch unseren Tod; wie die Natur selber es längst zuvor bewiesen hat, vor unserer Geburt. Doch ein Empedokles, der sich ganz nur in den Dienst der Offenbarung der Natur stellen wollte, konnte diesen seinen Dienst nur vollenden durch seinen selbstgewählten Tod, als seinen letzten der Offenbarung der Natur erwiesenen Dienst. Er folgte wirklich mit Notwendigkeit aus seinem innersten Wesen, wie es Hölderlin vorstellen wollte.

Und so auch rechtfertigen sich die schon angeführten Worte der Panthea (die sie doch schwerlich schon in einem ‚Letzten Auftritt des zweiten Aktes‘, nach S. 545, hätte aussprechen dürfen):

Das Leben ...
... trinkt, wie mein Held, doch auch
Am Todeskelche sich glücklich!
(S.o.)

Wie auch die Worte, mit denen sie hier ferner noch fortfährt:

O die Todesfürchtigen lieben dich nicht,
Täuschend fesselt ihnen die Sorge
Das Aug, an deinem Herzen
Schlägt dann nicht mehr ihr Herz, sie verdorren
Geschieden von dir – o heilig All!
(S. 549)

4. Hölderlins philosophischer ‚Grund zum Empedokles‘

Aber das Vorstehende ist nur *meine* philosophische, sei es auch sehr einfache Auslegung der aus dem innersten Wesen des Empedokles (wie Hölderlin ihn darstellt) folgenden Notwendigkeit seines selbsterwählten Todes. In einer regelrechten (wie wohl schwerlich zur Veröffentlichung bestimmten) philosophischen Abhandlung, unter dem Titel ‚Grund zum Empedokles‘, hat Hölderlin selbst Empedokles‘ Verfehlung genauer zu bestimmen gesucht. Niedergeschrieben ist diese Abhandlung offenbar inmitten der Arbeit an der Tragödie selbst, nicht so als eine Grundlegung zu dem, was der dramatischen Ausbildung bedürfte, sondern als Besinnung auf den Grund, aus dem sich der Dichter zu diesem dramatischen Versuch veranlaßt fühlte.

Diese ‚Abhandlung‘ bietet dem Verständnis große Schwierigkeiten. Doch ihr Thema ist vom ersten Satz ihres zweiten mit ‚Grund zum Empedokles‘ überschriebenen Stücks an deutlich:

Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt.
(S. 373)

Thema ist also das Verhältnis zwischen Natur und Kunst; und die Behauptung, daß zwar beide einander entgegengesetzt sind, aber doch in einem Einklang:

Die Kunst ist die Blüte, die Vollendung der Natur, Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen aber harmonischen Kunst, wenn jedes ganz ist, was es sein kann, und eines verbindet sich mit dem andern, ersetzt den Mangel des andern, den es notwendig haben muß, um ganz das zu sein, was es als besonderes sein kann, dann ist die Vollendung da und das Göttliche ist in den Mitte von beiden. (S. 375)

Natur und Kunst bedürfen demnach beide die eine der anderen, weil beide, um ganz das zu sein, was sie als besonderes sein können (als Natur oder als Kunst), notwendig einen Mangel haben müssen, den nur die Kunst der Natur, und nur die

Natur der Kunst ersetzen kann. Welchen Mangel, beiderseits? Hölderlin fährt fort:

Der organischere künstlerischere Mensch ist die Blüte der Natur, die aorgischere Natur, wenn sie rein gefühlt wird, vom rein organisierten, rein in seiner Art gebildeten Menschen, gibt ihm das Gefühl der Vollendung. (S. 375)

Die Natur ist vornehmlich ‚aorgisch‘, und sie muß es sein, ‚um ganz das zu sein, was (sie) als besonderes sein kann‘, und hat daher notwendig einen Mangel an ‚Organisation‘. Der Mensch hingegen ist vornehmlich ‚organisch, künstlerisch‘, ‚rein organisiert‘, er muß es sein, um ‚rein in seiner Art gebildet‘ zu sein, und hat daher notwendig einen Mangel an ‚Aorgischem‘. Und um der ‚Vollendung‘, der ‚Göttlichkeit‘ willen muß die Natur den Mangel der Kunst und Kunst den Mangel der Natur ersetzen. Aber was ist es denn: das ‚Aorgische‘ der Natur und das ‚Organische‘ oder auch ‚Organisierte‘ der Kunst oder des Menschen?

Das Wort ‚aorgisch‘, dessen sich Hölderlin bedient, ist weder in einem griechischen noch in einem deutschen Wörterbuch zu finden. Und das Wort ‚organisch‘, oder auch ‚organisiert‘, gebraucht hier Hölderlin gewiß in einem recht anderen als dem uns heute geläufigen Sinn. Aber beide Worte gehen zurück auf die griechische Wurzel ‚ergon‘, ‚Werk‘, griechisch verstanden als ‚Gestaltung‘. Und Hölderlin erläutert diese Worte im Folgenden (das noch anzuführen sein wird) wie folgt: das ‚Extrem des Aorgischen‘ ist das ‚des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten‘; und das ‚Extrem des Organischen‘ ist das ‚der Selbsttätigkeit und Kunst und Reflexion‘. Die Natur ist ‚eigentlich‘ das ‚Ungestalte‘, ‚Unbegrenzte‘ und daher ‚Unbegreifliche‘ und ‚Unfühlbare‘; und der Mensch ist ‚eigentlich‘ nur ‚Selbsttätigkeit und Kunst und Reflexion‘; jene, die Natur, angewiesen auf eine ‚künstlerischere‘ Organisation, diese, die Kunst, angewiesen auf etwas ‚Aorgischeres‘, um überhaupt einen Gegenstand ihrer ‚Selbsttätigkeit und Reflexion‘ zu finden.

Doch nun gilt es, besonders acht zu geben auf Hölderlins Komparative; denn mit deren Verknennung beginnt für ihn das tödliche Drama, nämlich mit der Verknennung, von seiten des Menschen, daß die Natur denn doch nicht nur das rein ‚Aorgische‘ ist, und die Kunst des Menschen nicht nur das rein ‚Organische‘, ‚Organisierte‘, vielmehr eignet auch dem Menschen ein ‚aorgischer‘ Grundzug (ein Zug ins Ungestalte), da doch auch er eine Naturerscheinung ist und auch nur darum er und selbst seine Kunst ‚die Blüte der Natur‘ heißen kann; und hat auch die Natur einen ‚organischen‘, ‚organisierten‘ Grundzug, sie hat auch von sich her schon ihre ‚Wohlgestalt‘ (S. 574); und eben daher sind Natur und Kunst einander ‚im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt‘: entgegengesetzt, weil das eine ‚aorgischer‘, das andere ‚organischer‘ ist, aber in einem Einklang, weil jedes von beidem auch am anderen teilhat.

Aber dieses Leben ist nur im Gefühle und nicht für die Erkenntnis vorhanden. Soll es erkennbar sein, so muß es dadurch sich darstellen, daß es im Übermaße der Innigkeit, wo sich die Entgegengesetzten verwechseln, sich trennt, daß das Organische, das sich zu sehr der Natur überließ und sein Wesen und Bewußtsein vergaß, in das Extrem der Selbsttätigkeit und Kunst und Reflexion, die Natur

hingegen, wenigstens in ihren Wirkungen auf den reflektierenden Menschen, in das Extrem des Aorgischen, des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten übergeht... (S. 573-574)

Mit diesen Worten also gibt Hölderlin seinen ‚Grund zum Empedokles‘ zu erkennen: er wollte das zuvor beschriebene ‚reine Leben‘ zur ‚Erkenntnis‘ bringen, indem er am Falle des Empedokles ‚darstellte‘, zu welcher Tragödie es führte, wenn der Mensch seine Kunst nur mehr als das einzig Organische der Natur, und diese als solche nur mehr als das schlechthin Aorgische begriff; so daß der Mensch ‚in das Extrem der Selbsttätigkeit und Kunst und Reflexion‘, die Natur aber für ‚den reflektierenden Menschen in das Extrem des Aorgischen, des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten‘ überging. Und dazu konnte und kann es gerade in einem ‚Übermaße der Innigkeit‘ des Menschen mit der Natur kommen, worin der Mensch eigentlich die Natur ‚verwechselt‘ mit seiner sie offenbarenden Kunst (als sei diese nicht noch etwas anderes als Natur) und sie herabsetzt zu seiner ‚herrnbedürftigen Magd‘. (Ich verstehe Hölderlins Ausdruck dafür, daß der Mensch ‚sich zu sehr der Natur überließ und sein Wesen und Bewußtsein vergaß‘, aber ich hätte doch eher einen Nachdruck darauf erwartet, daß auch der Mensch nicht nur ‚Selbsttätigkeit und Kunst und Reflexion‘ ist sondern auch selber dem aorgischen Grundzug der Natur tributpflichtig.

An der Stelle, an der ich das zuletzt Zitierte unterbrach, fährt Hölderlin denn auch ferner fort:

... bis durch den Fortgang der entgegengesetzten Wechselwirkungen die beiden ursprünglich einigen sich wie anfangs begegnen, nur daß die Natur organischer durch den bildenden kultivierenden Menschen, überhaupt die Bildungstrieb und Bildungskräfte, hingegen der Mensch aorgischer, allgemeiner, unendlicher geworden ist ... In der Mitte liegt der Kampf, und der Tod des Einzelnen ... (S. 574)

– hier also der Tod des Empedokles. Der Sinn dieses Todes und seiner Darstellung ist es also, die ursprüngliche Einigkeit von Natur und Kunst (beide sind sowohl ‚aorgisch‘ wie ‚organisch‘) in ihrer Gegensätzlichkeit (die eine ist ‚aorgischer‘, die andere ‚organischer‘) zur Erkenntnis zu bringen und somit fürderhin ein ‚Übermaß der Innigkeit‘ zu verhüten, ‚wo sich die Entgegengesetzten verwechseln‘, als bestünde die Natur nur in der Kunst des Menschen und als sei der Mensch nichts anderes als Vollendung der Natur.

(Man bemerke: auch dies sucht Hölderlin ‚harmonisch‘ zum Ausdruck zu bringen, indessen es sich doch in beiderlei ‚Verwechselungen‘ bzw. ‚entgegengesetzten Wechselwirkungen‘ darum handelt, daß der Mensch eher droht, seine Kunst mit der Natur zu verwechseln, als etwa die Natur, sich selbst mit der Kunst des Menschen.)

Doch dürfte – oder darf ich sagen: müßte? – diese Erörterung Hölderlins auf dasselbe hinauslaufen, was ich oben nur an Hand der doch deutlicheren Aussagen der Tragödien-Fragmente selbst meinte erschließen zu können: wollte Empedokles die Natur vollends offenbaren, nämlich auch ihr ‚aorgischeres‘ Wesen, so mußte er am Ende freiwillig in sie untergehen.

5. Die Unvollendbarkeit des Trauerspiels

Um aber auf das ‚Stück‘ zurückzukommen: wie sollte es enden? Es fehlt alles, wie es auch Hölderlin selbst bekennt, zu einem Fünften Akt. Und in der Tat bleibt das ihm zuvor Entworfenen einerseits unbefriedigend: scheint es doch am Ende (des Vierten Akts), als hätte sich Empedokles nur einem Konflikt, sei es dem Widerstreit zwischen der Herrlichkeit der Natur und der Berufung der Kunst des Menschen, durch einen Selbstmord entzogen. Andererseits aber: wie denn hätte das ‚Stück‘ in einem Fünften Akt noch zu einem ‚guten Ende‘ gebracht werden sollen oder können? In diesem Fünften Akt sollten sich nach Hölderlins letztem Plan, wie gesagt, nach Empedokles' Tod noch einmal alle Beteiligten – „Manes. Pausanias. Panthea. Strato + Agrigentiner. Gefolge des Strato“ – versammeln; wozu anders als um des Manes Verkündigung anzuhören, „was der letzte Wille des Empedokles war“ (also doch wohl auch auf der Bühne)? Und was sollte dann dieser Manes verkündigen? Etwa, was ich zuvor als das innerste Wesen des Empedokles zu erkennen meinte, oder was Hölderlin selbst als seinen ‚Grund zum Empedokles‘ dargelegt hat?

Es ist doch aber wohl ein Ding der Unmöglichkeit, eine Tragödie in ihrem Fünften (und in der Regel letzten) Akt enden zu lassen in einer Proklamation, ja einer Predigt, oder gar auch einer philosophischen Lehrveranstaltung: kann denn ein Drama enden ohne Drama?

Doch allerdings: Der Nachweis einer *Notwendigkeit*, wie hier der Notwendigkeit des Todes des Empedokles, sei es als einer ‚absoluten‘ Notwendigkeit, sei es als der ‚relativen‘ Notwendigkeit um eines anderen willen (wie im vorliegenden Falle), kann doch immer nur Sache einer Philosophie sein, nicht eines Dramas, einer Tragödie: deren Element ist, entgegen umlaufenden Meinungen über die Tragödie, nicht so Notwendiges, sondern Tatsächliches (wie der von Oidipus verübte Totschlag), Zufälliges (wie sich zufällig unter den von ihm Erschlagenen sein eigener Vater befand), Wahrscheinliches (wie die Aufklärung dieses Vorganges), nicht das unausweichliche, sondern das drohende ‚Schicksal‘. Hölderlins Entwurf eines ‚Trauerspiels‘ war zum Scheitern verurteilt, weil er hinauslaufen mußte auf Philosophie.

Am Ende aber ist der Tod selbst, von Hölderlin zum Thema einer Tragödie gemacht, die unvollendbare Tragödie. Er ist das Ende einer Tragödie, oder auch keiner Tragödie, sondern nur des Lebens. Nicht er selbst ist tragisch, sondern nur beiweilen, was ihn herbeiführte. Bei ihm bleibt es sodann und hat das Drama sein unvollendbares Ende. ‚The rest is silence‘, oder nur der Wiederhall des tragisch Vorhergegangenen. Mit ihrem (noch rekonstruierbaren) Vierten Akt hat Hölderlins versuchte Tragödie ihr unvollendbares Ende gefunden.

6. Historischer Grund zum ‚Empedokles‘

Gleichwohl offenbart Hölderlins Plan und Entwurf dieses Trauerspiels eine Tragödie, nämlich einen Wahn, dem die Menschheit seit Menschengedenken immer aufs neue verfallen ist: nämlich dem Wahn, die (nicht-menschliche) ‚Natur‘ bedürfe des Menschen, des Menschen überhaupt oder gar des einzelnen Menschen.

Es ist dies vielleicht der eigentliche religiöse Wahn, wenn anders nach Ludwig Feuerbach (*Das Wesen der Religion*, 1846) – alle Religion zwar ihren ‚Grund‘ hat in des Menschen Gefühl seiner Abhängigkeit von der Natur, doch ihren ‚Zweck‘ in der (imaginären) Aufhebung, ja Umkehrung dieses Abhängigkeitsverhältnisses; indem etwa die ganze ‚Schöpfung‘ doch nur dem Menschen dienen soll.

Aber nicht nur so religiös, sondern auch selbst philosophisch: Die von Hölderlin Empedokles in den Mund gelegte Selbstbezeichnung: „zur Magd sei ihm die herrnbedürftige Natur geworden“, muß an den merkwürdigen Ausspruch Aristoteles' erinnern:

Wenn es nämlich etwas Göttliches und Gutes und Erstrebenswertes gibt, so sagen wir, daß eines (nämlich seine Abwesenheit) ihm entgegengesetzt ist, daß aber ein anderes (nämlich die Materie) sich von Natur aus danach sehnt und seiner eigenen Natur gemäß danach strebt ... Dieses aber ist die Materie, gleichwie das Weibliche nach dem Männlichen und das Häßliche nach dem Schönen verlangt ...

(*Physik*, I-9, 192 a 16-19)

Allerdings hat sich derselbe Aristoteles (später?) der Tendenz der ‚Physiologen‘ (wie er die ‚Vorsokratiker‘ nannte) widersetzt, das Wesentliche alles Seienden nur in dem ihm ‚Zugrundeliegenden‘ (dem, *ohne welches* es nicht sein kann) zu erblicken, mit der Folge einer Zurückführung alles Seienden auf eine gänzlich unbestimmte ‚erste Materie‘ – in Hölderlins Worten: „das Extrem des Aorgischen, des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten“. (vgl. *Metaphysik*, I-3 und VII-3). (Von diesem ‚Grund‘-Gedanken der anfänglichen griechischen ‚Physiologie‘ hat schon der historische Empedokles, hundert Jahre Aristoteles zuvor, von diesem anerkannt, Abstand genommen.)

Ich weiß nicht, ob Hölderlin dieser Vorgeschichte seines *Empedokles*-Dramas eingedenk war oder zu sein vermochte; und ich weiß nicht, wer es wüßte. Näher lag ihm gewiß die Auseinandersetzung mit Fichte, dessen Vorlesungen er in den ersten neunziger Jahren in Jena gehört hatte. Hierüber schrieb er ‚Jena, d. 26. Jänner 95‘ an Hegel:

– sein absolutes Ich (...) enthält alle Realität; es ist alles, und außer ihm ist nichts; es gibt also für dieses absolute Ich kein Objekt, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewußtsein ohne Objekt ist aber nicht denkbar ... ; also ist in dem absoluten Ich kein Bewußtsein denkbar, als absolutes Ich hab ich kein Bewußtsein, und insofern ich kein Bewußtsein habe, insofern bin ich (für mich) nichts, also das absolute Ich ist (für mich) Nichts. (S. 839)

Man wird in dieser Bemerkung unschwer schon das Thema des wenige Jahre später von Hölderlin in Angriff genommenen Trauerspiels erkennen. (Es muß hier dahingestellt bleiben, ob nicht Fichtes wahre Meinung eher derjenigen Hölderlins selber nahe stand, und ob also dessen Auffassung Fichtes nicht nur Ausdruck eines schon vorgefaßten Widerspruchs gegen Empedokles war.)

Ferner aber wirft *Der Tod des Empedokles*, wie ihn Hölderlin als eine Notwendigkeit begreifen wollte, seinen Schatten voraus bis über Heideggers erneuten Gedanken, das Sein selbst ‚brauche‘ den Menschen.

Was aber den Tod des Empedokles betrifft: es scheint, daß er sich mitnichten in den Ätna gestürzt hat, sondern noch nicht sechzigjährig um 424 oder 423 auf Reisen in der Peloponnes einer Krankheit erlegen ist. Auch dies vielleicht ein Beleg für Hölderlins Wahrheit?

STÜMPER!

Das Schauspiel des Lebens nach Heinrich von Kleist

1. Ach, ein Schauspiel nur!

Es ist schon enttäuschend, zumindest ernüchternd, wenn man, nachdem man noch einmal wieder Kleists *Prinz von Homburg* nachgelesen hat, beim Zurückblättern bemerkt, daß er das Stück genannt hat: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel* – und keineswegs: eine Tragödie. Dies – keine Tragödie? ‚Uns‘ scheint es die Tragödie Preußens, Preußen-Deutschlands zu sein. Der Prinz von Homburg hat nach Kleist eine entscheidende Schlacht gegen die Schweden (bei Fehrbellin, nicht so weit nordwestlich von Berlin, also in einem Verteidigungskrieg) zugunsten der Brandenburger entschieden, aber gegen den Befehl des Kurfürsten: so ist er todeswürdig. Fehrbellin, 1675, die erste der Jahreszahlen (soviel Jahre nach der Geburt eines ungenannten Erlösers) brandenburgisch-preußischer Siege, die man einst ‚uns‘ nötigte, auswendig zu lernen and zu behalten. ‚Uns‘ erinnert Kleists Geschichte an einige andere Geschichten. Eine davon muß Kleist, als er 1809 sein Schauspiel entwarf, gekannt haben: Seydlitz, ein Reitergeneral wie der Prinz von Homburg, entschied 1758 die Schlacht bei Zorndorf zugunsten der Preußen. Während der Schlacht soll der verzweifelte König, Friedrich II., ihn dreimal zum Angriff befohlen haben, zuletzt mit der Drohung, der General hafte ihm mit seinem Kopf für den Ausgang der Schlacht. Aber Seydlitz verweigerte den Befehl mit der Antwort, nach der Schlacht stehe sein Kopf dem König zur Verfügung, während der Schlacht brauche er ihn noch selber – bis er selber den entscheidenden Augenblick für den Angriff erkannte. Am 19. März 1810 hat Kleist den *Prinzen von Homburg* fertiggestellt (am 21. November 1811 hat er sich das Leben genommen). Vielleicht war zu dem Zeitpunkt schon vorhersehbar, was 1812 geschehen sollte: Der General Yorck von Wartenburg (wie er später genannt wurde), Befehlshaber des preußischen Hilfskorps für Napoleons Feldzug gegen Rußland, schloß mit den Russen das Neutralitätsabkommen von Tauroggen ab – zum Zorne seines ängstlichen Königs, eines Nachfolgers des ‚Großen Kurfürsten‘ (der seine Rolle spielt im *Prinzen von Homburg*) und des ‚Großen Königs‘ (Friedrichs II.). Und 1944 plante und beging, zu allem Übermaß, der Oberst Graf Schenk von Stauffenberg ein Attentat gegen einen deutschen Führer, dem er einen Treueeid geleistet hatte, um ihn zu ermorden.

‚Uns‘ setzte ich zwischen Anführungszeichen. Denn wer sind ‚wir‘? Alternde Leute, denen man jene brandenburgisch-preußischen Geschichten – unter der Herrschaft besagten Führers – noch in den Kopf gesetzt hat, unterdessen von – vorerst – noch Jüngeren eher belächelt ob ihrer Unvergeßlichkeit.

Unter den Genannten hat nur Stauffenberg seine Tat mit dem eigenen Tode bezahlen müssen, der diese allerdings auf keine Weise im eigenen Interesse seines Kriegsherrn beging und überdies nicht erfolgreich war.

Nach Kleist wurde auch der Prinz von Homburg – wie Seydlitz und Yorck – begnadigt. Schließlich: Es hätte, wie Kleist selbst überdeutlich zu verstehen gibt, auch anders ausgehen können. Denn das Stück hat eigentlich zwei Schlüsse. Es könnte ohne weiteres ‚tragisch‘ enden mit dem 8. Auftritt des Fünften Akts, mit Homburgs Fügung in das Todesurteil. Es wäre ein Schluß, nicht unähnlich dem von Goethes *Egmont* (vollendet 1787, ein *Trauerspiel*), und nicht weniger überzeugend.¹ Dieser Schluß wird dann freilich aufgehoben durch die noch folgenden drei kurzen Szenen, in denen Homburg seine Begnadigung erfährt; er selber fragt darauf:

Nein, sagt! Ist es ein Traum?

und erhält den (wenn man will: ironischen) Bescheid:

Ein Traum, was sonst? (V, 11)

Ist vielleicht dieser erlösende zweite Schluß wirklich nur jemandes (Homburgs, Kleists, des Zuschauers) Wunschtraum, selbst auf die Bühne gebracht? Wahrscheinlicher ist, daß Kleist darauf aufmerksam machen wollte, daß es in dieser Geschichte nicht *darauf* ankommt, wie sie endet – ‚tragisch‘ oder gar beinahe ‚komisch‘.

2. Alles nur Theater?

Dieses Schauspiel hat tatsächlich auch komödienhafte Züge. Es beginnt (mit dem Ersten Akt: ‚Ein Garten im altfranzösischen Stil. Im Hintergrunde ein Schloß, von welchem eine Rampe herabführt. – Es ist Nacht‘) und endet (mit den letzten beiden Auftritten: ‚Schloß mit der Rampe, die in den Garten hinabführt, wie im ersten Akt. – Es ist wieder Nacht‘) allzu theatralisch: die Szenen spielen wie auf einer Bühne auf der Bühne.

Der Kurfürst hat den Prinzen vor ein ‚Kriegsrecht‘ gestellt, das ihn zum Tode verurteilt hat. Aber nicht erst am Ende entschließt er sich, ihn zu begnadigen, wie es scheint, *weil* Homburg sein *Unrecht* eingestanden und das Urteil angenommen

¹ Es gibt noch mehr Verwandtschaften zwischen Kleists *Prinz von Homburg* und Goethes *Egmont*. Eine davon hat Theodor Fontane aufgespürt: „Der H. von Kleistsche und der historische Prinz von Homburg verhalten sich zueinander wie der Goethesche und der historische Egmont. Sie waren keine Liebhaber und keine Leichtfüße mehr, vielmehr ernste Leute von mittleren Jahren und reichem Kindersegen, überhaupt ebenso gute Ehemänner wie Patrioten. Unser Prinz Friedrich ward am 30. Mai 1633 geboren“. Sein Gut in Brandenburg war Neustadt an der Dosse, nicht weit von Fehrbellin. (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Erster Teil: Die Grafenschaft Ruppin, 1861; Berlin und Weimar 1976, S.451)

men hat. Doch bereits zuvor ist der Kurfürst entschlossen, das Urteil aufzuheben, wenn Homburg selber auf seinem *Recht* bestehen und das Urteil anfechten sollte. Er schreibt dem Prinzen:

Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte
Um Eures Angriffs, allzufrüh vollbracht,
Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu tun;
Auf Euren eignen Beifall rechnet' ich.
Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich; sagt's mir in zwei Worten –
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück. (IV, 4)

Der Kurfürst ist also bereit, Homburg freizusprechen, wenn der auf seinem Recht besteht oder wenn er nicht darauf besteht; bzw. wenn der sein Unrecht eingesteht oder wenn er es nicht eingesteht; also – in jedem Falle?! (Beides, die Halsstarrigkeit, auf seinem Recht zu bestehen, wie auch das eigene Eingeständnis des Unrechts, könnte freilich ebenso zur Rechtfertigung der Verurteilung dienen.) Weiß also etwa der Kurfürst die ganze Zeit, daß er das über Homburg gefällte Todesurteil jedenfalls *nicht* wird vollstrecken lassen (können)? *Spielt* er nur die *Rolle* des gesetzestrennen Herrschers, die er meint, spielen zu müssen?

Müßte man ihn sonst nicht für einen grausamen Zyniker halten, wenn er Natalie, die ihn um Gnade für den Prinzen bittet, entgegnet:

Fürwahr, mein Töchterchen, mein Nichtchen weinte!
Und ich, dem ihre Freude anvertraut,
Mußt ihrer holden Augen Himmel trüben!
(Er legt den Arm um ihren Leib.) (IV, 1) –

im Augenblick, in dem er ihr jenen Brief an den Prinzen aushändigt, der ihm *nur* unter der Bedingung, daß er auf seinem Recht beharre, die Freiheit verspricht.

Doch dieser Kurfürst, wie Kleist ihn darstellt, ist auch gar nicht nur ein pflichtversessener Verteidiger von Staatsräson, Gesetzlichkeit und unbedingtem Gehorsam, sondern – ein politisch kluger Kopf. Das zeigt eine andere bedenkliche Episode, in die auch wiederum die Prinzessin Natalie verwickelt ist. Um ‚ihr‘ Regiment (dessen ‚Chef‘ sie, Kommandeur der Oberst Kottwitz, General der Prinz von Homburg) wirksamer teilnehmen zu lassen an einer Petition der Offiziere in Fehrbellin zugunsten des Prinzen, gibt sie diesem Regiment, das etwas weiter entfernt stationiert ist, den Befehl, ebenfalls nach Fehrbellin zu rücken – unter Vor Spiegelung eines Befehls des Kurfürsten selbst:

Zum Glück trug mir der Kurfürst, fällt mir ein,
Bedrängt von anderen Geschäften, auf,
An Kottwitz, dem die Stellung dort zu eng,
Zum Marsch hierher die Ordre zu erlassen! – (IV, 2)

Das Regiment rückt an, und die ersten fünf Szenen des Fünften Aktes befassen sich vornehmlich mit diesem Vorfall. Als Kottwitz vor den Kurfürsten kommt, entspinnt sich zwischen beiden der Wortwechsel:

- Wer hat dich her nach dieser Stadt gerufen?

- Mit den Dragonern?

- Mit dem Regiment!

Arnstein hatt' ich zum Sitz dir angewiesen.

- Herr! Deine Ordre hat mich hergerufen.

- Wie? - Zeig die Ordre mir!

- Hier, mein Gebieter.

- ,Natalie. Gegeben: Fehrbellin,

Im Auftrag meines höchsten Oheims Friedrich.'

- Bei Gott mein Fürst und Herr, ich will nicht hoffen,

Daß dir die Ordre fremd?

- Nicht, nicht! Versteh mich

[...] Vielmehr, ich heiße dich willkommen! - (V, 5)

Also in diesem Falle eines ungesetzlichen Verhaltens, eigentlich doch ärger als das nur fahrlässige Verhalten Homburgs in der Schlacht, ist der Kurfürst so klug, nicht, wie der Feldmarschall Dörfling (V, 3) ,Rebellion!' zu rufen und damit eine Rebellion buchstäblich erst hervor-zu-rufen, wo es an sich denn doch - wenigstens im Geiste der Soldaten - gar keine gab. Warum sollte er sich im Falle Homburgs selbst soviel weniger politisch verhalten?

Und hat nicht etwa auch der Prinz von Homburg eigentlich empfunden, daß es mit der angedrohten Vollstreckung eines Todesurteils so ernst nicht gemeint war? Er selber sagt ja, er sei sicher, der Kurfürst werde das Urteil aufheben. Gefragt:

Und worauf stützt sich deine Sicherheit?

antwortet er:

Auf mein Gefühl von ihm! Ich bitte, laß mich!

Was soll ich mich mit falschen Zweifeln quälen?

Das Kriegerrecht mußte auf den Tod erkennen;

So lautet das Gesetz, nach dem es richtet.

Doch eh' er solch' ein Urteil läßt vollstrecken [...] (III, 1)

Und man beachte: es erweist sich ja, daß sein Gefühl ihn nicht trog! Und hat ihn selber dieses sichere Gefühl je ganz verlassen? Noch in der vorletzten Szene (V, 10), als er mit verbundenen Augen vorgeführt wird und glaubt, seiner Exekution entgegenzugehen (,In der Ferne hört man Trommeln des Totenmarsches'), riecht er einen Blumenduft, und als jemand ihn fragt:

Kann ich dir eine Nelke reichen?

antwortet er:

Lieber! -

Ich will zu Hause sie in Wasser setzen.

Zu Hause! Wenn dies nur bedeuten sollte, daß er überhaupt ganz verwirrt war, hätte für diese Verwirrung Kleist nicht einen verworreneren Ausdruck gefunden?

Alledem widerspricht freilich der schreckliche 5. Auftritt des Dritten Aktes - Homburgs plötzliche schreckliche Todesangst:

[...] also sprächst du nicht,

wenn dich der Tod umschauerte wie mich!

[...]

Ach, auf dem Wege, der mich zu dir führte,

Sah ich das Grab beim Schein der Fackeln öffnen,

Das morgen mein Gebein empfangen soll.

[...]

Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben.

Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!

[...]

Ich gebe jeden Anspruch auf ans Glück.

Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,

Begeh'r ich gar nicht mehr, in meinem Busen

Ist alle Zärtlichkeit für sie erlöscht.

[...]

Ich will auf meiné Güter gehn am Rhein,

Da will ich bauen, will ich niederreißen,

Daß mir der Schweiß herabtrief, säen, ernten,

Als wär's für Weib und Kind, allein genießen

Und, wenn ich erntete, von neuem säen

Und in dem Kreis herum das Leben jagen,

Bis es am Abend niedersinkt und stirbt. (III, 1)

Nur, diese allereinfachste Todesangst Arturs (wie er im Stück immer heißt, und nie, wie im Titel, der ,Prinz Friedrich von Homburg') fällt gänzlich aus dem Drama heraus, das uns beschäftigen soll: es ist gar keine Frage mehr von Recht oder Unrecht, Leichtsinn oder Gehorsam, Liebe und Ruhm, gar Fürst und Vaterland - wie Natalie sagt:

Der denkt jetzt nichts als nur dies *eine*: Rettung!

Den schau'n die Röhren an der Schützen Schultern

So gräßlich an, daß, überrascht und schwindelnd,

Ihm jeder Wunsch, als nur zu leben, schweigt;

Der könnte unter Blitz und Donnerschlag

Das ganze Reich der Mark versinken sehn,

Daß er nicht fragen würde: was geschieht? (IV, 1)

Wovon war doch die Rede?

3. Quid facti?

Was sich an jenem 18. (bzw. 28.) Juni 1675 bei Fehrbellin abspielte, war - nun gut, zunächst - weder eine Komödie noch eine Tragödie, sondern nur eine - freilich, wie Schlachten zu sein pflegen, blutige - Schlacht. Wie Kleist es hundertfünfunddreißig Jahre später darstellt: Um zwei Uhr morgens ist Befehlsausgabe beim

Kurfürsten, der sie allerdings seinem Feldmarschall Dörfling (in den Geschichtsbüchern: Derfflinger) überläßt, während er selber sich noch mit den Damen beschäftigt – der Kurfürstin, der Prinzessin Natalie und einigen Hofdamen –, die im selben Raume frühstücken und sich zur Abreise fertigmachen. Für den General oder Oberst Homburg enthielt die Befehlsausgabe ‚zum Glück nicht diesmal eben viel‘ (II, 2): nur den Befehl, Befehle abzuwarten. Er hat nicht einmal das verstanden. Er ist zerstreut, auch übermüdet wohl, und noch verwirrt von einem Traum, den er am späten Abend hatte (es ist sein Traum von Ruhm und Ehre und von Liebesglück) und der, wie es ihm nicht zu unrecht schien, in Wirklichkeit hinüberglitt. Seine Verwirrung ist vollkommen, wie nun Natalie den Handschuh sucht, der ihm in seinem Traum – und auch in Wirklichkeit – in seinen Händen blieb.

Noch ehe die Schlacht – wohl im Morgengrauen – beginnt, stürzt er vom Pferd und verletzt sich an seiner linken Hand, wie er zur Kapelle des nahegelegenen Dörfchens (Hackelwitz?) reitet, um dort noch einer Morgenandacht beizuwohnen; manche, die davon hörten, meinten sodann, er habe an der Schlacht gar nicht teilgenommen. Er ist aber doch rechtzeitig zur Stelle bei seinem Regiment und der ganzen Reiterei, die er befehligen soll. Schon bald, scheint es, beobachten er und die ihn umringenden Offiziere, wie die Schweden vor der angreifenden brandenburgischen Infanterie zuruckweichen, und ‚Alle‘ brüllen:

Triumph! Triumph! Triumph! Der Sieg ist unser! (II, 2)

Homburg gibt seinerseits seiner Reiterei den Befehl zum Angriff, entgegen dem Befehl, Befehle abzuwarten, und nicht ohne einigen Widerspruch seiner Offiziere, die sich dieses Befehls erinnern.

Unmittelbar nach der Schlacht, als sich für einen Augenblick das Gerücht verbreitet, der Kurfürst selbst sei gefallen, erklärt übrigens ein Rittmeister von Mömer, offenbar einer von Homburgs Offizieren, der Prinz habe den eigenmächtigen Angriffsbefehl unter dem Eindruck der vermeintlichen Beobachtung des Todes des Kurfürsten gegeben:

Drauf faßt, bei diesem schreckenvollen Anblick,
Schmerz, unermesslicher, des Prinzen Herz;
Dem Bären gleich, von Wut gespornt und Rache,
Bricht er mit uns auf die Verschanzung los [...] (II, 5)

Diese Erklärung ist sonderbar: In dem Auftritt, in dem Homburg jenen Befehl erteilte und den der Zuschauer (des Schauspiels) selbst beobachten konnte (II, 2; s.o.), hat niemand – auch Homburg nicht – das geringste von einem Fall des Kurfürsten bemerkt; auch wird sich Homburg selbst zu keinem Zeitpunkt dieser Erklärung zur Rechtfertigung seiner Handlungsweise bedienen. Gleichwohl ist die Unterstellung des Rittmeisters, wie noch zu sehen sein wird, sehr bedeutsam.

Wie dem auch sei, die Schweden werden durch den Angriff der von Homburg befehligten Reiterei vollends, wengleich nicht vernichtend geschlagen. Sie bitten um Waffenstillstand –

Leicht, daß der Frieden selbst erfolgen kann. (II, 8)

Der Kurfürst jedoch, der lebt, beschließt:

Gleichviel. Der Sieg ist glänzend dieses Tages,
[...]
Doch wär' er zehnmal größer, das entschuldigt
Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt.
Mehr Schlachten noch als die hab' ich zu kämpfen
Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei.
Wer's immer war, der sie zur Schlacht geführt,
[nämlich die Reiterei,] [...] hat seinen Kopf verwirkt,
Und vor ein Kriegsrecht hiemit lad' ich ihn [...] (II, 9)

4. *Quid juris?*

Komödie oder Tragödie – wir kommen nicht umhin, uns unsererseits auf die Rechtsfrage einzulassen, die doch alle Beteiligten die drei letzten Akte des Schauspiels hindurch unentwegt beschäftigt. Der Kurfürst vertritt – zumindest *ex officio* – den einfachen Standpunkt der Gesetzlichkeit:

Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt. (V, 5)

Sein ‚kategorischer Imperativ‘ ist also ein einziger und zwar dieser: „handle nur nach derjenigen *Maxime*, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde“ – nach der Formel Kants (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785), die man ja immer als typischen Ausdruck preußischen Pflichtbewußtseins betrachtet hat; und der Kurfürst meinte ja, auch seinerseits ‚nichts, als seine Pflicht zu tun‘ (s.o.), als er gegen Homburg Anklage erhob. Homburg seinerseits konnte demnach nicht wollen, daß die *Maxime*, nach der er handelte, ein allgemeines Gesetz werde.

Aber neben anderen, die man erörtert hat, hat es mit Kants moralischem Grundsatz eine Schwierigkeit, auf die vielleicht Kleist zuerst in seinem Schauspiel aufmerksam gemacht hat. Nicht nur die, daß es unausdenkbar ist, wie denn die Gesetzlichkeit selber die einzige *Maxime* sein kann, von der man wollen kann, ‚daß sie ein allgemeines Gesetz werde‘; sondern die auf den ersten Blick unscheinbare, wie denn anders zu entscheiden ist, ob eine *Maxime* geeignet ist, ein allgemeines Gesetz zu werden, als im Hinblick auf bloße Tatsachenfragen, und zwar gerade ‚rein‘ hypothetische.

Der Kurfürst argumentiert, Homburgs befehlswidriger vorzeitiger Angriff hätte ihn um einen noch viel vollkommeneren Sieg betrogen:

Den Obrist Hennings hatt' ich abgeschickt,
Wie dir bekannt, den schwed'schen Brückenkopf,

Der Wrangels Rücken deckt, hinwegzunehmen.
 Wenn ihr die Ordre nicht gebrochen hättet,
 Dem Hennings wäre dieser Schlag geglückt;
 Die Brücken hätt' er in zwei Stunden Frist
 In Brand gesteckt, am Rhyn sich aufgepflanzt,
 Und Wrangel wäre ganz mit Stumpf und Stiel
 In Gräben und Morast vernichtet worden. (V, 5)

Das sagt er zu Oberst Kottwitz, ihn daran erinnernd, daß er selber, Kottwitz, auf dem Schlachtfeld zögerte, Homburgs befehlswidrigem Befehl zum Angriff Folge zu leisten. Der aber sagt:

Das hatt' ich schlecht erwogen, mein Gebieter!
 Dem Prinzen, der den Krieg gar wohl versteht,
 Hätt' ich mich ruhig unterwerfen sollen.
 Die Schweden wankten auf dem linken Flügel,
 Und auf dem rechten wirkten sie Sukkurs;
 Hätt' er auf deine Ordre warten wollen,
 Sie faßten Posten wieder in den Schluchten,
 Und nimmermehr hättst du den Sieg erkämpft. (ebenda)

So wäre es denn noch nicht einmal ausgemacht, ob nicht ohne Homburgs eigensinnigen Entschluß die Schlacht gar verloren gewesen wäre. Wäre dann etwa die Maxime, im entscheidenden Augenblick müsse ein jeder selbst sehen und entscheiden, so untauglich, als ein allgemeines Gesetz zu gelten? Und wohlgemerkt, der Sieg wurde errungen, und des Kurfürsten Idee eines noch vollkommeneren Sieges, *sie* ist hier nur Hypothese (‚Dem Hennings wäre dieser Schlag geglückt‘).

Doch weit mehr noch. Beinahe wäre der Kurfürst selbst im entscheidenden Augenblick der Schlacht gefallen; sein Stallmeister Froben fiel, nur wenige Augenblicke, nachdem er mit ihm sein auffälliges Pferd gewechselt hatte. Zwar befand sich der Prinz, als er dies wahrnahm (und meinte, der Kurfürst sei es, der gefallen sei), bereits in vollem Angriff; aber wie, hätte Homburg nichts davon wahrgenommen und weiter befehlsgemäß auf Befehle gewartet? Alles wäre verloren gewesen. Und Homburg selbst war noch am Morgen vor der Schlacht vom Pferd gefallen; hätte er sich ärger verletzt, Kottwitz hätte an seiner Stelle die Reiterei befehligen müssen, und sogar der Kurfürst meinte für einen Augenblick, dies sei wohl der Fall gewesen; und Kottwitz hätte schwerlich eigenmächtig einen Angriffsbefehl gegeben, selbst wenn vom Kurfürsten kein Befehl mehr zu erwarten gewesen wäre. Wieder wäre die Schlacht verloren gewesen. Gewiß, auch das sind Hypothesen, aber keine müßigen, Homburg *ist* wirklich vom Pferd gefallen, und Froben *starb*, als er das Pferd des Kurfürsten ritt. Eine Schlacht fordert Todesopfer, auch ein Kurfürst ist nicht dagegen gefeit. Ist das kein allgemeines Gesetz? Und welche Maxime des Handelns ist etwa daraus zu folgern?

5. Artur

Die wohl – heute – jedermann sich aufdrängende Folgerung wäre, doch die Freiheit noch über alle Forderungen der Gesetzlichkeit zu stellen. Das scheint der Standpunkt auch des Obristen Kottwitz zu sein, obwohl schon er noch darüber hinausgeht, indem er die Frage aufruft, wie anders denn selbst die Forderung eines unbedingten Gehorsams Erfüllung finden kann, denn durch eine ‚Empfindung‘ der Gehorchenden:

Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,
 Zu einem Werkzeug machen gleich dem Schwerte,
 Das tot in deinem goldnen Gürtel ruht?
 Der ärmste Geist, der, in den Sternen fremd,
 Zuerst solch eine Lehre gab! Die schlechte,
 Kurzsicht'ge Staatskunst, die um eines Falles,
 Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
 Zehn andere vergißt im Lauf der Dinge,
 Da die Empfindung einzig retten kann!
 Schütt' ich mein Blut dir an dem Tag der Schlacht
 Für Sold, sei's Gold, sei's Ehre, in den Staub?
 Behüte Gott! Dazu ist es zu gut!
 Was! Meine Lust hab', meine Freude ich,
 Frei und für mich, im stillen, unabhängig,
 An deiner Trefflichkeit und Herrlichkeit,
 Am Ruhm und Wachstum deines großen Namens! (V, 5)

Der Kurfürst ist offensichtlich betroffen, wie ihm hier ins Gesicht gesagt wird, daß er seine Macht nicht hat ... von seiner Macht (wie sich noch heute viele alle politischen Verhältnisse ‚erklären‘), sondern doch nur von der letztlich unabhängigen Billigung und Gutheißung seiner ‚Trefflichkeit und Herrlichkeit‘ durch seine Leute.

Gleichwohl ist auch damit noch nicht alles gesagt. Immerhin hat der Kurfürst die Macht, gestützt auf ein ‚Gesetz‘, ‚die Mutter seiner Krone‘, einen Ungehorsamen, wie eben den Prinzen von Homburg, selbst wenn er ihm einen Sieg verdankt, zu bedrohen mit der Strafe des Todes. Aber dem Tod schauen die, von denen er Treue bis in den Tod verlangt (seine Soldaten), ohnehin beständig ins Angesicht; sollten sie etwa dies nicht scheuen – aus Todesfurcht, weil sie sich durch Ungehorsam der Strafe des Todes aussetzen? Unsinnig zu denken. Natalie sagt zu Homburg:

Geh, junger Held, in deines Kerkers Haft,
 Und auf dem Rückweg schau noch einmal ruhig
 Das Grab dir an, das dir geöffnet ward!
 Es ist nichts finsterer und um nichts breiter,
 Als es dir tausendmal die Schlacht gezeit! (III, 5)

Das sagt sie ihm, nachdem er gestand:

Ach! Auf dem Wege, der mich zu dir führte,
Sah ich das Grab beim Schein der Fackeln öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.

[...]

Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
Und frage nicht mehr, ob es rühmlich sei! (III, 5)

Der Prinz von Homburg, wie jeder Artur sonst, empfindet Todesangst. Warum denn, wie denn, konnte er die in der Schlacht, als Soldat, ‚tausendmal‘ überwinden, sie nicht einmal empfinden? Jeder beliebige Artur fürchtet den Tod, er lebt zumeist tagtäglich und bemüht sich, seine Bedürfnisse zu befriedigen, die er befriedigen muß, will er nicht Todes sterben. Nur *ein* Verlangen setzt einen beliebigen Artur über solches Bedürfnis hinaus –

Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen (V, 5).

Arturs Traum im ersten Auftritt (‚sitzt mit bloßem Haupt und offener Brust, halb wachend, halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz‘) und im letzten des Schauspiels (‚Der Kurfürst gibt den Kranz, an welchem die Kette hängt, der Prinzessin [...] Die Prinzessin tritt, umgeben von Fackeln, vor den Prinzen, welcher erstaunt aufsieht, setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um und drückt seine Hand an ihr Herz‘).

Auf solches menschliches, allzu menschliches, einzig das bloße Überlebenwollen übersteigende Verlangen Arturs gründet sich alles Verhältnis des Gemeinschaftslebens, selbst noch das zwischen Fürsten zu Untertanen.

So ausgesprochen wird dies allerdings – von Kottwitz – gegen den Kurfürsten selber, wo der sich beklagt, Homburg habe ihn um einen noch vollkommeneren Sieg gebracht, hart:

Es ist der Stümper Sache, nicht die deine,
Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen [...] (V, 5)

In der Tat, ist nicht der Kurfürst selber nur irgend so ein Artur? Am Ende beweist es ihm der Graf Hohenzollern, ‚von der Suite des Kurfürsten‘ und Arturs Freund:

‚Beweis, daß Kurfürst Friedrich
Des Prinzen Tat selbst‘ –

Hohenzollern erläutert ruhig dem Kurfürsten:

Du wirst dich jener Nacht, o Herr, erinnern.
Da wir den Prinzen, tief versenkt im Schlaf,
Im Garten unter den Platanen fanden:
Vom Sieg des nächsten Tages mocht' er träumen,
Und einen Lorbeer hielt er in der Hand.
Du, gleichsam um sein tiefes Herz zu prüfen,
Nahmst ihm den Kranz hinweg, die Kette schlugst du,
Die dir vom Hals hängt, lächelnd um das Laub,
Und reichtest Kranz und Kette, so verschlungen,
Dem Fräulein, deiner edlen Nichte hin. (V, 5)

Der Kurfürst selber hat mit seinem eigenen Verlangen, des Schicksals höchsten Kranz erringen zu wollen, den armen Artur betört. Er kann ihn nicht verurteilen, ohne sich selber zu verurteilen. Doch ist es nach Kottwitz

der Stümper Sache, [...]

Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen [...]

Es ist nur gewöhnlich, ein solches Verlangen:

Nichts Rührenders fürwahr kannst du dir denken! (ebenda)

Das Schönste, das Menschen zu vollbringen vermöchten, kann daraus allein hervorgehen, aber auch die Gefahr, Arturs, den Sieg zu verderben, und eines anderen Arturs, des Kurfürsten, seine eigene Gefolgschaft sich bis zur Rebellion zu entfremden.

Unser aller Name ist: Artur. Weder Kurfürsten gibt es, noch Prinzen von Homburg. Das ist weder eine Komödie noch eine Tragödie. Es ist nur das nicht enden wollende Schauspiel des Lebens, bisweilen mit komischem, bisweilen mit tragischem Ausgang. Das Stümperhafte ist eigentlich, immer nur auszuschaun, wie es endet, oder nicht zu sehen, wie es doch immer endet: „Le dernier acte est sanglant quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête et en voilà pour jamais“ (Pascal).

indessen nur noch gutbürgerliche Küche serviert), wo man jeden beliebigen Wein (,Rheinwein', ,Champagnerwein', ,Tokayer') umsonst aus dem Tisch entkorkt.

Welch erbärmlich Grauen

Faßt Übermensch dich: Wo ist der Seele Ruf?
 Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf
 Und trug und hegte, die mit Freudebeben
 Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu heben?
 Wo bist du, Faust, des Stimme mir erklang,
 Der sich an mich mit allen Kräften drang?
 Bist du es, der, von meinem Hauch umwittert,
 In allen Lebenstiefen zittert,
 Ein furchtsam weggekrümmter Wurm?
 (fragt der Erdgeist, 489-498)

2. Die ganze Tragödie

Allerdings ist das soeben kurz Nacherzählte eben nur ,Der Tragödie erster Teil', wiewohl fast nur dieser bisweilen auf die Bühne gebracht wird, sehr selten einmal, an einem anderen Abend, dann auch ,Der Tragödie zweiter Teil'. Dabei ist der Erste Teil wirklich nur ein ,Fragment', mit welcher Bezeichnung Goethe ihn (oder doch das meiste davon) denn auch zuerst veröffentlicht hat (1790; als vollständigen ,Ersten Teil' erst 1808). An dessen Ende ist das Stück in der Tat nur einfach abgebrochen, es endet wie im Nichts: der Dr. F. läßt den Zuschauer sitzen wie zuvor das Mädchen und verschwindet ins Ungewisse. Mephistopheles ruft ihn:

Meine Pferde schauern,
 Der Morgen dämmt auf,
 ... Her zu mir!
 (Verschwindet mit Faust.)
 (4599-4600, 4612)

Von Anfang an hat Goethe ein größeres Ganzes geplant und auch schon entworfen, und diesem Ganzen gilt auch der ,Prolog im Himmel' wie auch das ,Vorspiel auf dem Theater'. Auch scheint sogar ein jeder der fünf Akte des Zweiten Teils (der Erste Teil ist nicht in Akte abgeteilt) dem Gewicht des Inhalts nach gleichbedeutend dem ganzen Ersten Teil (wiewohl nur halb dem Umfang nach: der Erste Teil zählt, ohne die Prologe, 4261 Verse, der Zweite Teil etwa 7500).

Doch bilden auch nur der Erste Teil und die fünf Akte des Zweiten Teils zusammengenommen wirklich ein Ganzes? Ist nicht sogar der ganze Zweite Teil für sich allein fast völlig verständlich auch ohne jede Bekanntschaft mit dem Ersten Teil, selbst mit dem ,Prolog im Himmel'? Oder wird er nicht wenigstens durch diese Bekanntschaft nicht viel verständlicher? Legen wir also nicht besser den allzu vielberufenen und durch allzu viele Zitate zerpfückten Ersten Teil ganz zur Seite und betrachten als das eigentliche Drama, mit dem die Tragödie erst beginnt und worin sie erst ein tragisches Ende findet: ,Der Tragödie zweiten Teil' allein?

DAS WIDERSTREBEN DES UNZULÄNGLICHEN Goethes *Faust*

1. Abenteuer eines Übermenschens

Es ist schon ein merkwürdiges Theater, das da in Sachen dieses Dr. F., anscheinend aus der Gegend von Leipzig, im berühmtesten Werk des größten deutschen Dichters aufgeführt wird. Bald schon möchte man sagen, was am Ende der Leibhaftige einzugestehen sich genötigt findet:

Ein großer Aufwand, schmähhlich! ist vertan.

(Vers 11837)

Da werden (in der Reihenfolge des Auftretens) drei Erzengel, ein Teufel und ein Gott bemüht (zuvor schon sogar der Herr Theaterdirektor in Person); da werden sodann die tiefsten philosophischen Betrachtungen angestellt (oder doch was man dafür hält); dann wieder werden die grausigsten Geister beschworen, und es wird das Schlimmste begangen, was alter Sage nach ein Mensch zu begehen vermag: seine Seele dem Bösen verschreiben. Und worauf läuft's hinaus? Daß ein schon alternder Philosophieprofessor, nicht ohne sich dazu durch einen Drogengenuß in einer ,Hexenküche' befähigt zu haben, sich in ein liebes, obschon anscheinend etwas beschränktes Mädchen namens Gretchen verliebt, es verführt, ihm ein Kind macht und es dann sitzen läßt. Und es endet damit, daß dieses gute Kind, Gretchen, ihr Kindchen ertränkt und vor Gericht gestellt wird; und damit ,Der Tragödie erster Teil'. Sonst geschieht nichts weiter besonders ,Tragisches' (wenn man immerhin Gretchens trauriges Los als ,tragisch' bezeichnen will, so wie die Tageszeitungen jeden Autounfall mit tödlichem Ausgang), jedenfalls und vor allem nicht dem Herrn Professor Dr. Heinrich Faust, der sich nicht einmal allzu viel Vorwürfe macht, obwohl er immerhin auch am Tod der Mutter und des Bruders des Mädchens schuld ist.

Oder sollte etwa gar diese Beinahe-Komödie (wiewohl gewiß nicht komisch für die Betroffenen: Gretchen, ihr Kindchen, ihre Mutter auch und ihren Bruder) die wahre Tragödie sein, die uns Goethe vor Augen führen wollte? Da verlangen die Menschen nach übermenschlicher, überirdischer Macht (sei es einer teuflischen) – des Wortes, des Sinnes, der Kraft, der Tat (um Fausts Übersetzungsversuchen des ersten Verses des Johannes-Evangeliums zu folgen) –, und was wüßten sie dann mit solcher Macht zu beginnen? Nur, wie Dr. F., ein möglicherweise hübsches Mädchen zu verführen und wahrscheinlich ins Unglück zu stürzen? (Richtig, keine zweihundert Jahre später ist ein uneheliches Kind kein Drama mehr; übrig bleibt nur das ,Problem' alleinerziehender Mütter.)

Ja zuvor noch kam Herr F. nicht einmal das in den Sinn, sondern nur eine Studentenkneipe (,Auerbachs Keller in Leipzig', die es noch immer gibt, wo man

Dieser Zweite Teil (den Goethe erst 1831 vollendete und der erst nach seinem Tode 1832 veröffentlicht wurde) ist deutlich abgeschlossen: er endet mit Fausts Tod, mit Mephistopheles' schon angeführter Feststellung seines ‚vertanen Aufwandes‘ und mit einem Nachspiel, als Epilog (wenn man will) dem anfänglichen ‚Prolog im Himmel‘ gegenüberstehend, einer Apotheose der Himmelskönigin. Doch stellt sich wirklich auch nur dieser Zweite Teil, selbst wenn er des Ersten kaum bedürfte, *in sich* als ein Ganzes dar? Bildet nicht eher jeder seiner fünf Akte in sich ein – freilich, abgesehen vom letzten, auch wieder nicht abgeschlossenes – Ganzes?

Die *ganze* Tragödie (worin sie auch immer bestehen mag) ist in sich tief zerklüftet: Jeder der fünf Akte des Zweiten Teils – allenfalls mit der Ausnahme des Fünften – beginnt wie aus dem Nichts, und endet wiederum, wie schon der Erste Teil, wie im Nichts. Nachdem Faust am Ende des Ersten Teils mit Mephistopheles (oder er mit ihm) ‚verschwunden‘ ist, finden wir zu Beginn des Ersten Akts des Zweiten Teils

Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend. (Dämmerung)

Und dieser Akt endet mit einer

Explosion. Faust liegt am Boden. Die Geister gehen in Dunst auf.

Zu Beginn des Zweiten Akts erblicken wir zur Abwechslung

Fausten hingestreckt auf einem altväterischen Bette.

Sodann tritt Faust in diesem Akt nur mehr wenig auf und verschwindet endgültig, längst ehe der Akt geendigt ist, mit diesen letzten Worten, den Kentauren Chiron fragend :

Sag' an! Wohin hast du in grauser Nacht
Durch Kiesgewässer mich ans Land gebracht?
(7463-7464)

Die Antwort ist: an den Eingang zur Unterwelt, wohin er hinabsteigt. Der ganze Akt endet schon wieder mit einer Explosion:

Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergießet sich schon –
(8473)

diesmal ist es der ‚Homunculus‘, der ‚sich zerschellt‘.

Der Dritte Akt vollends beginnt kühnlich an die drei, vier Jahrtausende vor dem Jahrhundert Fausts (nämlich nach dem Ende des Trojanischen Krieges, das die Alten auf das Jahr 1184 ansetzten) – und wird sogar ausdrücklich als ein eigenes ‚Stück‘ vorgestellt; so tritt zum Schluß Mephistopheles vor den Vorhang

um, insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren.

Und eben zuvor hat sich schon wieder so etwas wie eine Explosion zugetragen: es ist nun Euphorion, Faustens und Helenas Sprößling, der wie ‚Ikarus‘ abstürzt.

Zu Beginn des Vierten Aktes, der unvermittelt wieder ins fünfzehnte Jahrhundert Faustens zurückführt, tritt dieser – aus einer Wolke hervor, im ‚Hochgebirg‘: wieder wie aus dem Nichts. Der Akt endet damit, daß der Kaiser sich aus dem Drama verabschiedet mit den Worten:

So könnt' ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben.
(11042)

Nur gegen den Beginn des Fünften Aktes ist wenig einzuwenden, er schließt in etwa doch an den vorangehenden an, und Goethe hat sich nur geringe Mühe gegeben, ihn davon abzusetzen; ja der Schluß (vor dem Nachgesang) setzt doch einige Vertrautheit mit dem Ersten Teil der Tragödie voraus, nämlich mit dem genauen Inhalt von Faustens Teufelspakt. Desto deutlicher dafür das Schlußwort des Mephistopheles am Ende der eigentlichen Handlung, da ein Chor singt: ‚Es ist vorbei‘ (11595):

Vorbei: ein dummes Wort.

Warum vorbei?
Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei!
...
‚Da ist 's vorbei!‘ Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen.
(11596-11601)

So spricht zwar der Verneiner; doch sagt nicht der berühmte Schlußchor des Ganzen das Gleiche, nur mit etwas milderem Worten:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis – ?
(12104-12105)

Und: wäre nicht dieses Schlußwort Mephistopheles' schon am Ende des Ersten Teils und eines jeden der vorangehenden vier Akte des Zweiten ganz am Platze?

3. Vollkommnes Einerlei!

Wie kommt es, daß gleichwohl, dünkte ich, jedem, der sich nur ein wenig zu versenken weiß, diese Tragödie mit ihren zwei Teilen, oder vielmehr sechs Teilen – dem ‚Ersten Teil‘ und den fünf nicht minder voneinander abgerissenen Akten des ‚Zweiten Teils‘ – als ein Ganzes imponiert? Vielleicht durchaus nicht daher, daß sich endlich ein Ganzes darbietet, weil die sechs Teile sich doch irgendwie zu einer Ganzheit zusammenstücken, sondern eben daher, daß sich sechsmal nacheinander ‚genau‘ dasselbe wiederholt, daß in allen (sechs) Stücken ‚vollkommnes Einerlei‘ herrscht: Immer wieder beginnt es, wie gesagt, wie aus dem Nichts, und immer wieder endet es wie im Nichts:

Vorbei und reines Nicht ...!

Aber das ist denn doch noch nicht das Ganze. Ein Zusammenhang des Ganzen wird dadurch hergestellt, daß im Ganzen ein Weltdurchgang stattfindet, wie schon in den Schlußversen des ‚Vorspiels auf dem Theater‘ angekündigt:

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!
(239-242)

(Szenen in der Hölle begegnen wir freilich nicht, es sei denn, daß Faust schon in der ‚Walpurgisnacht‘ des Ersten Teils und dann noch einmal in der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ des Zweiten Akts des Zweiten Teils eigentlich in der Hölle umging.) Nüchterner spricht Mephistopheles dieselbe Ankündigung aus, noch vor dem Beginn der ‚Abenteuer eines Übermenschen‘, wie ich sie nannte; Faust fragt:

Wohin soll es nun gehn?

Und der antwortet:

Wohin es dir gefällt.
Wir sehn die kleine, dann die große Welt.
Mit welcher Freude, welchem Nutzen
Wirst du den Cursum durchschmarutzen!
(2051-2054)

Doch *wodurch* kommt ein Zusammenhang, anstatt nur einer Anhäufung, zustande? Wiederum durch ein ‚vollkommenes Einerlei‘: Alles vermag Faust, dank seiner Bemächtigung der übermenschlichen Macht Mephistopheles', zu gelingen. Er vermag Gretchen zu verführen. Er vermag, in die große Welt geraten, den Geldsorgen des Kaisers Abhilfe zu schaffen. Er vermag sogar Wagner, aus der Retorte einen Homunculus zu schaffen. Faust vermag es, sich Helena zu vermählen. Er vermag es, dem Kaiser zum Sieg über den Gegenkaiser zu verhelfen. Und er vermag es, dem Meer fruchtbares Land für das Volk abzugewinnen. Doch dadurch, daß er Gretchen zu verführen vermochte, stürzte er nur sie ins Unglück. Dadurch, daß er den Kaiser von seinen Geldsorgen befreite, stürzte er ihn nur in den Krieg. Dadurch, daß ihm die Schöpfung eines Homunculus gelang, versagte ihm Wagner nur eine menschliche Entstehung. Die Frucht der Erlangung einer Vermählung mit Helena konnte nur deren und auch Helenas Höllenfahrt sein. Selbst das Gelingen des großartigsten Planes, einer Erderoberung des Menschen, konnte nur enden mit dem Tod des Plänemachers. Was immer geschieht, was immer, ‚einerlei‘ mit welcher übermenschlicher Macht, selbst ‚vollkommen‘ gelingt, muß scheitern, *indem* es gelingt. Es ist immer dasselbe: das Vollkommene ist einerlei. Es zu erlangen, führt zu nichts.

So wäre (nur um dies zu veranschaulichen) Goethes *Faust* heute am besten aufzuführen in einer sechsteiligen Fernseh-Reihe (oder auch einer siebenteiligen: ‚Der Tragödie erster Teil‘ wäre leicht und gut noch einmal zu teilen in zwei Stücke, das zweite etwa anhebend mit der ‚Hexenküche‘). Im Fernsehspiel wäre es

ein Leichtes, jedes der sechs oder sieben Stücke wie aus dem Nichts auftauchen und in einem solchen vergehen zu lassen. Die Unterbrechungen machten nur deutlicher, daß sich immer nur wieder fast dasselbe abspielt; und die unvermeidlich von Stück zu Stück verblässende Erinnerung des Zuschauers an das Vorangegangene begünstigte nur sein Bewußtsein dieses Zusammenhanges des Ganzen, nämlich der Wiederholung des Gleichen. So würde es auch nichts verschlagen, wenn dem Fernseher (dem Zuschauer) anderweitiger Beschäftigung wegen das eine oder das andere Stück entginge; denn im Grunde hat er alles gesehen, wenn er nur ein Stück oder wenigstens zwei gesehen hat.

4. Die Weltgeschichte in drei Akten

Wir sehn die kleine, dann die große Welt.
(2052)

‚Der Tragödie erster Teil‘ war wohl der ‚Cursus‘ der ‚kleinen Welt‘: ‚Auerbachs Keller‘, die Verführung eines Gretchens und ein Heinrich, der das Mädchen seinem Schicksal überläßt. ‚Der Tragödie zweiter Teil‘ führt Faust und den Zuschauer zunächst in die ‚große Welt‘, nämlich die Welt der ‚großen Politik‘; es beginnt (neuerlich)

Ein garstig Lied! Pfu! ein politisch Lied
Ein leidig Lied! Dankt Gott mit jedem Morgen,
Daß Ihr nicht braucht fürs Röm'sche Reich zu sorgen!
(2092-2094) –

wie schon in ‚Auerbachs Keller‘ (im Ersten Teil) einer der Studenten ruft. Und nicht nur ‚zunächst‘: der Erste, der Vierte und der Fünfte Akt des Zweiten Teils hängen denn doch als ein solch ‚politisch Lied‘ nahe zusammen, und fast scheint es, als habe Goethe diesen ‚Cursus‘ der Geschichte in drei Akten (den genannten) nur willkürlich und ohne Not durch den Zweiten und den Dritten Akt unterbrochen. Jene drei Akte handeln von der Macht des Geldes, von verlorenen Siegen und von der Sorge des Landes.

4.1. Die Macht des Geldes

Goethe entführt Faust zu Beginn des Ersten Akts zwar zunächst in eine ‚Anmutige Gegend‘ (eine wunderschöne Szene, die zu besprechen ich mir hier aber versagen will), Mephistopheles aber führt ihn ins seinerzeitige ‚Zentrum der Macht‘, in die ‚Kaiserliche Pfalz‘. Faust, der Philosoph, muß, wie es alle Philosophen immer wollten, ja wohl mußten, ‚in die Politik‘.

Die Welt der Politik feiert gerade – natürlich, möchte man beinahe sagen – wieder einmal Karneval, das Fest der Ausschweifung angesichts des nahenden Aschermittwoch. Es fehlt an nichts, nur ausgerechnet an einem: an Geld.

Wo fehlt's nicht irgendwo auf dieser Welt?
Dem dies, dem das, hier aber fehlt das Geld.
(4889-4890)

Die Frage der politischen Macht stellt sich von vornherein als eine Geldfrage dar. Dieser, erfährt Faust, wird jeder sogleich begegnen, der sich auf die Politik einläßt. Und zu nichts ist natürlich ein Philosoph, wie Faust, weniger geschickt, als Geldfragen zu lösen. So tritt denn Faust in dem ganzen Akt (bis auf ganze acht Verse, die er spricht: 6111-6118) völlig in den Hintergrund, bis daß diese Geldfrage gelöst ist (bis zur Szene ‚Finstere Galerie‘). An seiner Stelle behebt natürlich Mephistopheles die Geldsorgen des Kaisers, und zwar, wie die Kommentatoren einmütig zu sagen scheinen, durch die Erfindung des Papiergeldes.

Schon richtig: Mephistopheles empfiehlt dem Kaiser, seinen Zahlungsverpflichtungen nachzukommen durch die Ausschreibung einer Art von Schatzanweisungen, mit der Aufschrift:

„Zu wissen sei es jedem, der's begehrt:
Der Zettel hier ist tausend Kronen wert,
Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand,
Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland.
Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz,
Sogleich gehoben, diene zum Ersatz.“
(6057-6062)

Nach einigem Zögern, also seine Zahlungsfähigkeit auf ungehobene Schätze zu gründen, kommt der Kaiser dieser Empfehlung nach (ja er hat den diesbezüglichen Erlaß inmitten des Karnevalstaumels unterschrieben, ohne sich dessen hernach zu erinnern), und mit Erfolg: das Papier wird allerseits gern als Zahlungsmittel angenommen.

Doch mit dieser Deutung – oder vermeintlichen einfachen Feststellung –, der Teufel habe den Kaiser und alle Welt betrogen mit der Erfindung des ‚Papiergeldes‘, machen es sich die Germanisten, die noch weniger von Ökonomie wissen als sie davon wissen wollen, allzu leicht. Denn worauf beruht denn der Wert alles Geldes überhaupt, ob bloß aufgedruckt auf Papier oder geprägt auf Münzen von Gold, Silber, Kupfer oder welchem Metalle auch immer? Nicht nur auf dem Vertrauen, dem Glauben, dem ‚Kredit‘ (credit: man glaubt), es einwechseln zu können gegen jederlei Dinge, deren man bedarf oder wonach man verlangt, weil die anderen, die das Papier oder die Münzen ‚annehmen‘, des gleichen Glaubens sind? Denn einen ‚wahren‘ Vergleich zwischen dem ‚Wert‘ von soviel Unzen Gold oder Silber und soviel Fudern Getreide, soviel Gewicht an Fleisch oder soviel Ellen Stoff gibt es schlechterdings nicht (wie sehr sich die klassische Ökonomie von Adam Smith bis Marx auch bemüht hat, die Vergleichbarkeit auf die ‚Produktionskosten‘ einer Ware, ja auf die zu ihrer Herstellung erforderlichen Arbeitsstunden zu gründen). Papiergeld kann überhaupt nur darum in Umlauf kommen (und als Zahlungsmittel angenommen werden), weil der Wert *allen* Geldes, ja am Ende aller Reichtum, nur auf Kredit beruht. (Vielleicht trieb Goethe hier seinen Spott mit dem Erstaunen seiner Zeitgenossen über den angenommenen Wert der

‚Assignaten‘ der Französischen Revolution, die historisch als das erste Papiergeld betrachtet werden.)

Längst bevor die Rede ist von Mephistopheles' ‚Erfindung des Papiergeldes‘ (in der Szene im ‚Lustgarten‘) am Morgen (‚Morgensonne‘) nach einer weitläufig dargestellten Karnevalsnacht (im ‚Weitläufigen Saal mit Nebengemächern, verziert und aufgeputzt zur Mummenschanz‘), geht Goethe, oder Mephistopheles, auf eine tiefergehende Frage ein, nämlich diese: Worauf gründet sich eigentlich aller ‚Kredit‘? Oder mit den Worten Mephistopheles' zum Kaiser:

Den Glanz umher zu schauen,
Dich und die Deinen! – Mangelte Vertrauen,
Wo Majestät unweigerlich gebeut,
Bereite Macht Feindseliges zerstört?
Wo guter Wille, kräftig durch Verstand,
Und Tätigkeit, vielfältige, zur Hand?
(4877-4882)

Worein setzen denn die Menschen letztlich all ihr ‚Vertrauen‘? In die ‚Bodenschätze‘ der Erde (wie das poetische deutsche Wort für ‚Rohstoffe‘ lautet), von denen allein sie – die Menschen – zu leben vermögen:

In Bergesadern, Mauergründen
Ist Gold gemünzt und ungemünzt zu finden;
Und fragt ihr mich, wer es zutage schafft:
Begabten Manns Natur- und Geisteskraft.
(4893-4896)

Ihr alle fühlt geheimes Wirken
Der ewig waltenden Natur,
Und aus den untersten Bezirken
Schmiegt sich herauf lebend'ge Spur.
Wenn es in allen Gliedern zwackt,
Wenn es unheimlich wird am Platz,
Nur gleich entschlossen grabt und hackt,
Da liegt der Spielmann, liegt der Schatz!
(4985-4992)

Was für Gewölbe sind zu sprengen,
In welchen Klüften, welchen Gängen
Muß sich der Schatzbewußte drängen,
Zur Nachbarschaft der Unterwelt!
(5014-5017)

(Ich hebe die Stellen hervor, aus denen erhellt, daß es sich nicht nur um ‚vergrabene Schätze‘ einst bedrängter Vorfahren, sondern letztlich um die ‚Bodenschätze‘ ‚der ewig waltenden Natur‘ handelt.)

Und auf diesem ‚Kredit‘, diesem Glauben, diesem Vertrauen beruht auch aller Reichtum, und damit alle Macht des Kaisers:

Das alles liegt im Boden still begraben,
Der Boden ist des Kaisers, der soll's haben.
(4937-4938)

Oder vielmehr: er ist nur zum Kaiser erwählt (zum Deutschen König gewählt) im Vertrauen auf dieses ‚begabten Manns Natur- und Geisteskraft‘, die Schätze der Natur, von denen die Menschen zu leben hoffen, ‚zutage zu schaffen‘.

Es ist wohl eine Wahrheit, die – mehrfach – auszusprechen sich Mephistopheles (um Fausts willen) genötigt findet; doch ist es ein teuflischer Gedanke: Wenn alle Macht sich nur auf Reichtum, Reichtum aber sich nur auf Kredit gründet, dann ist es der Kredit, dessen sich ein Schuldner bei seinen Gläubigern erfreut, ist Reichtum Armut eines Schuldners, und am Ende Macht – nur Ohnmacht. Macht, denkt man sonst, beruht auf Heeresmacht. Des Kaisers ‚Heermeister‘ aber bemerkt, gleich zu Beginn dieser Szenen:

Der Mietsoldat wird ungeduldig,
Mit Ungestüm verlangt er seinen Lohn,
Und wären wir ihm nichts mehr schuldig,
Er liefе ganz und gar davon.
(4819-4822)

Es schiene in der Tat, als beruhe alle Macht auf dem *Schuldigbleiben* dessen, was von einer Macht erwartet wird.

4.2 Verlorene Siege

Trotz Zwischenkunft des Zweiten und des Dritten Akts schließt der Vierte Akt des Zweiten Teils fast nahtlos an den Ersten Akt an (nur abgesehen von dessen Schlußszenen: ‚Finstere Galerie‘, noch einmal ‚Hell erleuchtete Säle‘ und ‚Rittersaal (Dämmernde Beleuchtung)‘, die in der Tat zum Zweiten und Dritten Akt überleiten müssen). Allerdings, jetzt ist Krieg:

Hörst du die Trommeln fern?
Schon wieder Krieg! der Kluge hört's nicht gern.
(10234-10235)

Genauer gesagt :

Der Aufruhr schwoll, der Aufruhr ward geheiligt;
Und unser Kaiser, den wir froh gemacht,
Zieht sich hieher, vielleicht zur letzten Schlacht.
(10288-10290)

Alle Welt räumt dem Kaiser, dem Reichen, Mächtigen, Kredit ein, wie wir sahen. Doch nur eben darin besteht sein Reichtum, nur darauf beruht seine Macht. Er muß darauf achtgeben, ihn nicht zu verspielen. Er aber –

ihm beliebt' es, falsch zu schließen,
Es könne wohl zusammengehn

Und sei recht wünschenswert und schön:
Regieren und zugleich genießen.

...

Er selbst genoß, und wie!
Indes zerfiel das Reich in Anarchie ...
(10248-10251; 10260-10261)

Großartiger, ja verschwenderischer Aufwand und Genuß werden an sich den Herrschenden kaum je verübelt, im Gegenteil, man begönne an ihrer Macht und ihrem Reichtum zu zweifeln, wenn sie anscheinend selber nicht länger ihrem grenzenlosen Reichtum und ihrer unerschütterlichen Macht vertrauten. Doch jeder Kredit ist befristet: ‚irgendwann‘ müssen die Herrschenden, muß hier der Kaiser, woran alle Welt ‚glaubt‘ (‚credit‘), auch tatsächlich wahrmachen. Und das vermochte offenbar der ‚gute Kaiser‘, von dem hier die Rede ist, nicht; er wollte durchaus nur genießen, und da ‚Regieren und zugleich genießen‘ nun einmal nicht ‚zusammengehn‘, versäumte er das Regieren und ließ das Reich der Anarchie anheimfallen.

Doch war's zuletzt den Besten allzu toll.
Die Tüchtigen, sie standen auf mit Kraft
Und sagten: Herr ist, der uns Ruhe schafft.
Der Kaiser kann's nicht, will's nicht – laßt uns wählen,
Den neuen Kaiser neu das Reich beseelen,
Indem er jeden sicherstellt,
In einer frisch geschaffnen Welt
Fried' und Gerechtigkeit vermählen.
(10277-10284)

Unweigerlich führt ‚zuletzt‘ das Versäumnis der Herrschenden, ihren Kredit zu nutzen und ihre Macht auszuüben zum Wohle aller, zum Aufruhr; und wenn es ein Kaiser ist, zur Wahl eines anderen Kaisers. –

Goethe hat in diesem Vierten Akt ‚seinen‘ Kaiser unzweifelhaft historisch erkennbar gemacht, insbesondere dadurch, daß er ihm (in der späteren Szene in ‚Des Gegenkaisers Zelt‘) die Berufung der künftig allein zur Kaiserwahl befugten Kurfürsten (durch die ‚Goldene Bulle‘, 1356) zuschrieb. Es ist also Karl IV., König von Böhmen aus dem Hause Luxemburg (derselbe, nach dem bis heute die Karlsbrücke und die Universität zu Prag benannt sind), geboren 1316, 1346 zum Deutschen König gewählt, 1355 zum Römischen Kaiser gekrönt, gestorben 1378. Er hatte sich in der Tat schon 1349 gegen einen Aufstand der Fürsten zur Wehr zu setzen, die einen Günther von Schwarzburg zum Gegenkaiser (eigentlich Gegenkönig) gewählt hatten. Vermutlich hat Goethe seine Darstellung hier recht genau historisch situiert, einerseits um den Gegensatz zu der sagenhaften Kriegsgeschichte hervorzuheben, die er im Dritten Akt vorführt, andererseits aber weil, *wann* eine verfehlte Regierung unweigerlich einen Aufruhr hervorruft, allerdings nicht vorhersehbar sondern nur im Nachhinein ‚historisch‘ festzustellen ist. –

Goethes Kaiser überwindet noch einmal den Aufstand; auch dies nur historisch festzustellen, so wie die Tatsache, daß Karl IV. einst Günther von Schwarz-

burg besiegte. Doch nicht lediglich historisch-tatsächlich ist die Frage zu beantworten: was vermochte den Kaiser, den Sieg davonzutragen? Mephistopheles hat drei ‚Gewaltige‘ in seinen Dienst gestellt: ‚Raufbold‘, ‚Habebald‘ (begleitet noch von Frau ‚Eilebeute‘) und ‚Haltefest‘. Das sind die drei Gewaltigen, denen ein jeder Krieg freie Bahn gibt. Und nurmehr auf deren Gewalttätigkeit vermögen Herrschende sich zu stützen, wenn sie einmal ihren Kredit verspielt haben.

Zudem aber kennt kein Krieg einen Sieger, der nicht kaum weniger als der Besiegte auch ein Verlierer wäre. Nicht nur vermag niemand dem Plünderer der Habebald und Eilebeute (die sich der Kriegskasse des Gegenkaisers bemächtigen) Einhalt zu gebieten. Gewiß nicht nur aus Dankbarkeit (wie er selbst natürlich behauptet), sondern um seine und seines Hauses Macht auch für die Zukunft sicherzustellen, sieht sich ‚unser Kaiser‘ veranlaßt, den vier Fürsten, die ihm treu zur Seite gestanden haben, sowie dem ‚Erzbischof-Erzkanzler‘ erweiterte Ländereien, Einkünfte und Gerechtsame zu verleihen – und insbesondere das ausschließliche Vorrecht, künftig den Kaiser zu wählen. Jene vier, von Goethe durch die Benennung ihrer Erzämter bezeichnet, sind offenbar die vier ‚weltlichen Kurfürsten‘: historisch der König von Böhmen (also der Kaiser selbst!), der Pfalzgraf bei Rhein, der Herzog von Sachsen-Wittenberg und der Markgraf von Brandenburg; und Goethe wußte natürlich, daß es die wachsende Eigenmacht der Häuser Habsburg, Wittelsbach, Wettin und Hohenzollern war, an der ‚zuletzt‘ – Goethe hat es noch miterlebt – das Heilige Römische Reich und alle kaiserliche Macht zugrunde ging. Überdies verlangt und erlangt (bei Goethe) die Kirche noch eine besondere Bußeleistung des Kaisers dafür, daß es bei seinem Sieg denn offenbar doch mit dem Teufel zugegangen ist.

So könnt’ ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben.
(1142) –

dieser Schlußvers des ganzen Aktes (vom Kaiser gesprochen) wäre unverständlich, müßten wir nicht mit Goethe den Grund und die Folgen der ‚Goldenen Bulle‘ in Rechnung stellen.

Auch Faust erhält zum Lohn sein Teil, wovon sogleich mehr. Doch als ihn dieses Teils wegen Mephistopheles gleich zu Beginn des Krieges gar zum ‚Obergeneral‘ machen wollte, erwehrt sich Faust dessen sofort:

Das wäre mir die rechte Höhe,
Da zu befehlen, wo ich nichts verstehe!
(10311-10312)

Und so bleibt er denn auch in diesem Vierten Akt selbst fast völlig im Hintergrund, nur bisweilen Mephistopheles ein wenig sekundierend.

4.3. Die Sorge des Landes

Im Fünften Akt des Zweiten Teils der Tragödie, im Schlußakt der ganzen Tragödie, wird Faust endlich *tätig*, ‚schreitet er zur Tat‘ – nachdem er, wie gesehen, an

den Handlungen des Ersten und des Vierten Akts fast unbeteiligt war; und auch sogar, wie noch zu betrachten sein wird, im Zweiten und im Dritten Akt des Zweiten Teils teils teilnahmslos, jedenfalls aber untätig blieb, weil er teils betäubt, teils nur in einen Traum versunken war.

Hier ist zum voraus anzumerken: Den schulmeisterlich strapazierten Vers eines der ‚Engel‘ in der Schlußszene der Tragödie:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.“
(11936-11937)

hat Goethe ‚eigenhändig‘, wie es heißt, in Anführungszeichen gesetzt. Um, wie man meint, seine Bedeutsamkeit hervorzuheben? *Hat* sich denn Faust ‚immer strebend bemüht‘ – etwa viel um Gretchen, um die Geldsorgen und die Kriegsnot des Kaisers, ferner um die Entstehung des Homunculus (worüber sogleich) oder auch nur um Helena (wie sodann noch zu betrachten)?

Was ihn aber endlich *bewegt*, hat er allerdings schon zu Beginn des Vierten Aktes ausgesprochen:

Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht’ ich kämpfen, dies möcht’ ich besiegen.
(10218-10221)

Eine Politik, die sich nur auf den Kredit einer Nutznießung der Bodenschätze der Erde gründet (wie im Ersten Akt) oder nur auf die gewaltsame Überwindung von Widersachern abzielt (wie im Vierten Akt), läßt Faust gleichgültig und teilnahmslos. Nur dies ist der politische Gedanke, der ihn zu bewegen vermag: die Menschen zu vereinigen im Kampf gegen die ‚zwecklose Kraft unbändiger Elemente‘; er gedenkt, und hat offenbar recht genaue Pläne im Kopf, dem Meer Land abzugewinnen und so den Menschen neue Erde zu erobern. Er sieht –

die Menge, die mir frönet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet,
Den Wellen ihre Grenzen setzt,
Das Meer mit strengem Band umzieht.
(11540-11543)

Gelänge dies, so denkt er –

Eröffn’ ich Räume vielen Millionen
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen;
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde ...
Solch ein Gewimmel möcht’ ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
(11563-11566, 11579-11580)

Und es scheint zu gelingen.

Jedoch, und damit beginnt schon der Fünfte Akt: Da gibt es alte Leute, wie Philemon und Baucis, die solchen Plänen widerstreben, da sie keinerlei neue Zukunft der Menschheit mehr angeht; und sie werden ihr rücksichtslos aufgeopfert (von Mephistopheles, doch mit großer Mitschuld Fausts). Und mehr noch: damit zuerst verbunden, bemächtigt sich nun des schon alten Faust zuerst: die ‚Sorge‘.

Die hat er bislang, wie er bekennt, nie gekannt:

Hast du die Sorge nie gekannt?

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehn.

(11432-11436)

Was ist es, was Goethe damit meint, daß sie ihn nun ereilt? Die ‚Sorge‘ tritt auf als eines von ‚vier grauen Weibern‘, deren andere drei heißen: der ‚Mangel‘, die ‚Schuld‘ und die ‚Not‘, die bei Faust, als einem unterdessen reichen Manne, nicht einzutreten vermögen (11386-11387). So ist die Sorge, die gemeint ist, zu unterscheiden von Mangel, Schuld und Not, und mithin auch wohl von bloßer Sorge um drohenden Mangel oder künftige Schuld und Not. Es ist nicht so, als müßte sich Faust plötzlich um irgendetwas doch besondere Sorgen machen. Gemeint ist vielmehr die Sorge, die die ständige Begleiterin einer jeden zweckmäßigen, zielbewußten, ihres vermeintlichen Zwecks und Zieles bewußten Tätigkeit ist, wie Faust sie, wie gesehen, nie zuvor (vor seinem Plan der Erroberung) gekannt hat – so wenig wie mithin die Sorge.

Nun wird wohl beschrieben, wie die Sorge den Menschen ihr ganzes Leben verleiden kann; vor allem aber macht die Sorge – *blind*. Sie selber spricht:

Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
Nun, Fauste, werde du's am Ende!
(Sie haucht ihn an.
Faust erblindet ...)

(11497-11499)

Auch nicht etwa seine Erblindung bereitet Faust Sorge; er wird ihrer kaum gewahr. Vielmehr ist gesagt, *wovor, wofür* die Sorge blind macht: vor dem eigenen Tod. Der blinde alte Faust denkt beim ‚Geklirr der Spaten‘, das er noch hört, daß ‚die Menge, die ihm frönet‘, an seinen Landgewinnungsplänen arbeitet, indessen es nur Lemuren sind, die sein Grab schaufeln.

Die Sorge hat, wie alle zweckmäßige und zielbewußte Tätigkeit, mit der sie und die mit ihr verbunden ist, dieses vermeintlich Gute: daß sie ablenkt von der Voraussicht des eigenen Todes. Aber vielleicht ist es eben dies, womit sie den Menschen in Wahrheit das Leben verleidet, da sie ihnen diese alles erlösende Voraussicht raubt. Man weiß ja, wie Goethe gleichwohl immer eine zielbewußte zweckmäßige Tätigkeit, sogar zu welchem Zweck und mit welchem Ziel auch immer, als das einzig Rechte betrachtete (am nachdrücklichsten in der Prosa des *Wilhelm Meister*), wie er aber zugleich und zutiefst einem ‚dämonischen‘ Dasein, das

‚dem Tod ins Angesicht schauen kann‘ (Schiller), den Vorzug gab, dem er den hinreißendsten Ausdruck in den Worten seines *Egmont* gegeben hat:

Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts bald links, vom Steine hier vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.

Hier jedoch, am Ende des *Faust*, geht es wohl nur um dies, daß auch die Bemühung um das menschlichste aller menschenmöglichen ‚Ideale‘ und die Sorge, es zu verwirklichen, ihre tiefdunkle Schattenseite hat:

Es ziehen die Wolken, es schwinden die Sterne!
Da hinten, da hinten! von ferne, von ferne,
Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der ---- Tod, -
(11395-11397)

so singen der Mangel, die Schuld und die Not; die Sorge aber sieht ihn nicht kommen.

5. Ausflüchte aus der Geschichte

Es ist einer der zahlreichen Unterschiede zwischen einem Bühnendrama und einem Aufsatz über ein solches (wie dem vorliegenden), daß in einem solchen Aufsatz ein unverkennbar naher Zusammenhang (wie der zwischen dem Ersten, dem Vierten und dem Fünften Akt des Zweiten Teils der Tragödie) hervorgehoben werden muß (wie im Vorangehenden geschehen), daß es aber auf der Bühne – in der Darstellung einer Handlung – sich schicken kann, einen solchen Zusammenhang zu zerbrechen oder doch zu unterbrechen (wie er hier unterbrochen ist durch die ‚Exkurse‘ des Zweiten und des Dritten Akts). Und dies hier nicht etwa nur um der Erzielung einer künstlichen dramatischen Wirkung willen; vielmehr *sind* die Träume vom ‚Homunculus‘ und von der schönen Helena wirklich Ausflüchte aus der Weltgeschichte (die Ausflucht der Wissenschaft und die Ausflucht der Dichtung), die zwar unausbleiblich sind (oder waren), aber dennoch nur als Ausflüchte (‚Exkurse‘) darzustellen sind, da sie zwar ihrer eigenen Meinung nach die Weltgeschichte unterbrechen, aber doch in sie wieder einkehren (mit Husserls Wort: ‚einströmen‘) müssen. Die Wissenschaft will das bloß Faktische hinter sich lassen, indem sie immer gültige allgemeine Gesetzmäßigkeiten entdeckt; doch die Formulierung solcher Gesetze und die Wissenschaft selbst müssen in die Geschichte eingehen. Die Kunst will Werke von zeitloser Bedeutung schaffen, die Dichtung spottet der historischen Wahrheit, ja Wahrscheinlichkeit, doch eben dazu muß die Kunst Epoche machen, und auch die Erfindung jeder noch so frei erfundenen Fabel ist historisch datierbar.

5. 1 *Das Fabelreich*

Der Mummenschanz (bei Goethe: ‚die‘ Mummenschanz) des Ersten Akts am Kaiserlichen Hof gipfelt in einer Art Filmvorstellung, in der Paris und Helena auftreten; als Faust, hingerissen von Helenas Erscheinung, einzugreifen versucht, erfolgt eine ‚Explosion. Faust liegt am Boden. Die Geister gehen in Dunst auf‘, und Mephistopheles schleppt Faust zurück in sein ‚Hochgewölbtes, enges gotisches Zimmer, ehemals Faustens, unverändert‘. Indessen gibt es hier, an Faustens einstiger Wirkungsstätte, doch eine Neuigkeit, und keine Kleinigkeit: Wagnern, Faustens einstigem Famulus (wie bekannt aus dem Ersten Teil) und wohl nunmehrigem Nachfolger, ist es gelungen, künstlich aus der Retorte (‚in vitro‘) Leben, ja menschliches oder doch menschenähnliches Leben zu erzeugen: ein Menschlein, den ‚Homunculus‘. Indessen Faust, von Helena besessen, sich anschickt, einen gewaltigen Rückschritt ins sagenhafte Altertum zu tun (siehe ferner), hat die ‚moderne‘ Wissenschaft einen unerhörten Fortschritt erzielt; denn man wird eingestehen, daß wohl das Äußerste, wohin zu gelangen dergleichen Wissenschaft (heute Quantenphysik, Molekularbiologie und Gentechnik genannt) sich vorspiegeln kann, nur die eigenmächtige Schöpfung von Leben, ja menschlichem Leben sein kann.

Wagner hätte es also in Goethes Einbildung geschafft, ihn erschaffen, einen Homunculus, ganz seine Kreatur. Und zwar nicht Wagner, doch er, Homunculus, ist die Hauptperson – wenn er denn eine Person zu nennen ist – des ganzen Zweiten Aktes; durchaus nicht Faust, der offenbar im ganzen Akt noch nicht aus seiner Betäubung erwacht, selbst nicht in den beiden einzigen Szenen (‚Am obern Peneios‘ und ‚Am untern Peneios‘, einem Flusse Thessaliens), in denen er eben zu Worte kommt, um für den Rest des Aktes gänzlich von der Bühne zu verschwinden.

Jedoch: Nach nur zwei recht kurzen Szenen, einer in besagtem ‚hochgewölbten, engen gotischen Zimmer, ehemals Faustens‘ und einer in Wagners ‚Laboratorium‘, wo der Homunculus zur Welt kommt, ist der ganze weitläufige Zweite Akt ausgefüllt von einer ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ (als Gegenstück zu einer mittelalterlichen ‚Walpurgisnacht‘, die schon im Ersten Teil begangen wurde). In sie läßt sich Homunculus mit Mephistopheles und dem betäubten Faust einschweben (‚Luftfahrer‘ nennt sie Goethe). Nun verstünden wir, was Faust dort zu suchen hat, nämlich Helena zu finden, und Mephistopheles dürfte ihm, Faust, dazu zu verhelfen suchen. Doch Faust, wie gesagt, entschwindet uns bald aus dem Blick. Was aber hat ein Homunculus sich in einer ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ herumzutreiben?

Thales, nach unserer Überlieferung der erste Denker, der dem ‚Ursprung‘ alles je Entstandenen nachgesonnen hat, erklärt es alsbald:

Er fragt um Rat und möchte gern entstehn.
Er ist, wie ich von ihm vernommen,
Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen.
Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,

Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.
Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,
Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.
(8246-8252. Homunculus schwebt in einer gläsernen Kugel einher.)

Homunculus ist (halb) zur Welt gekommen, doch nur als Kreatur (der Wissenschaft), aus Nichts geschaffen (was doch ‚Schöpfung‘ heißt). Er ist ohne Eltern (Älteren), ohne Vorfahren, ohne Vergangenheit und deren Überlieferung; so fehlt ihm das Entstehen, worauf das ganze Geheimnis der Menschwerdung beruht: nicht aus Nichts, sondern aus einer fabelhaften Vorwelt. Ganz im Gegenteil zu Faust, wie Homunculus, dem es ‚nicht fehlt an geistigen Eigenschaften‘, wohl weiß:

setz' ihn nieder,
Deinen Ritter, und sogleich
Kehret ihm das Leben wieder,
Denn er sucht's im Fabelreich.
(7052-7055)

Die Welt der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ ist in der Tat nur eine ‚Fabelwelt‘, nicht minder voll von unsinnigem Spuk und Gelichter als die des Mittelalters (und dies könnte auch Faust zur Warnung dienen), und keineswegs nur die in der Neuzeit idealisierte Welt ‚klassischer Ideale‘. Und doch schöpft Faust aus ihr, von Helena besessen, seine Lebenskraft:

Wo ist sie? – Frage jetzt nicht weiter nach ...
Wär's nicht die Scholle, die sie trug,
Die Welle nicht, die ihr entgegenschlug,
So ist 's die Luft, die ihre Sprache sprach.
Hier! durch ein Wunder, hier in Griechenland!
Ich fühlte gleich den Boden, wo ich stand;
Wie mich, den Schläfer, frisch ein Geist durchglühte,
So steh' ich, ein Antäus an Gemüte ...
(7070-7077)

Nicht anders aber wir Menschen alle. Ist nicht auch die Welt der genau datierbaren Geschichte des ‚Römischen Reichs‘, auf die zumal im Dritten Akt vorverwiesen werden wird und die hier schon zur Sprache kam, nur mehr ein ‚Fabelreich‘? Und ist nicht die Geschichte überhaupt nur ein spukhaftes, gespenstisches Fabelreich, nämlich Vergangenheit, die es gar nicht mehr gibt, außer in unseren Fabulierungen? Und doch leben wir menschlich fast nur ihrer angesichts, im Hinblick auf sie, und dann einschließlich und fast ununterscheidbar der ‚reinen‘ Fabelwelt der Antike wie des Mittelalters.

Nie wird ein Mensch, mag er auch irgendwann künstlich als ein Homunculus geschaffen werden (wie Menschen heute fast schon sich selber dünken), wahrhaft zu entstehen vermögen:

Es sind die Symptome des herrischen Sehnsens,
Mir ahnet das Ächzen beängsteten Dröhnens;

Er wird sich zerschellen am glänzenden Thron;
Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergießet sich schon.
(8470-8473; es ist der Thron der Meeresnymphe Galatea)

So endet Homunculus und (beinahe) der Zweite Akt.

5. 2 Ein Wunschtraum

Die zweite Ausflucht aus der Weltgeschichte ist noch vollkommener als die erste, die des Traums vom Homunculus. Der Dritte Akt des Zweiten Teils beginnt als ein ‚griechisch Trauerspiel‘ (wie Faust, nach Wagners Meinung, schon im Ersten Teil eines deklamierte; 522-523), sogar ohne jeden Bezug auf Faust. Die in diesem Akt unvermittelt – ‚Vor dem Palast des Menelas zu Sparta‘ – anhebende und in der Tat ganz antik anmutende Tragödie handelt zunächst nur vom endlichen Schicksal der Helena. ‚Bekanntlich‘ war sie, die Frau des Menelaos (bei Goethe ‚Menelas‘), von Paris nach Troja entführt worden, war um sie der Trojanische Krieg entbrannt und hat mit dem Sieg der Hellenen Menelaos sie wiedererobert. Doch wie Menelas sie nach Sparta heimführt, schwebt Helena in Goethes Drama in Ängsten: wird Menelas sie wiedereinsetzen als seine Königin, oder wird er sie richten ob ihrer doch erwiesenen Untreue? Das wäre in der Tat der klassische Vorwurf einer antiken Tragödie, unabhängig davon, daß nach der sagenhaften Überlieferung das erste geschah. Bei Goethe hingegen verkündet ihr die für die Zeit ihrer Abwesenheit eingesetzte Haushälterin, Phorkyas (in deren Gestalt aber, wie sich am Ende herausstellt, kein anderer als Mephistopheles auftritt), sie sei zum Tod durch das Beil verurteilt.

Was wirklich geschehen ‚wäre‘, erfährt der Zuschauer indessen nicht, da die von Goethe exponierte antike Tragödie – wiederum unvermittelt – damit abbricht, daß Helena samt ihren Dienerinnen – offenbar von Phorkyas-Mephistopheles – in einer Wolke (abermals) entführt und in eines Ritters Faust mittelalterliche Burg versetzt wird, wo Germanen sie, die von Griechen verfolgt wird, siegreich verteidigen.

Alles ‚unvermittelt‘? Nun, alles deutet darauf hin: der ganze Akt ist Faustens Traum; nur zu einem Traum ist er aus der Betäubung ‚erwacht‘, von der er im ganzen Zweiten Akt benommen war. Und dieser Traum selbst ist kein so unvermittelter. (Von Anfang an gehörte es jedenfalls zu Goethes Plan zum *Faust*, die schöne Helena ins Spiel zu bringen.) Schon in der Tragödie Erstem Teil, in der ‚Hexenküche‘, hat Mephistopheles Faust

Das schönste Bild von einem Weibel
(2436)

vorgespiegelt und ihm verheißen (nach einem ‚guten Glas von dem bekannten Saft‘, 2519):

Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir sehn.

(Leise.)
Du siehst mit diesem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe.
(2601-2604)

Es gelingt nicht recht mit ‚Helenen in jedem Weibe‘, nur mit einem Gretchen. So führt Mephistopheles Faust am Ende des Ersten Akts des Zweiten Teils Helena neuerlich vor, nun in bewegten Bildern. Jetzt ist Faust vollends entzückt:

Helenen mit verrückten Sinnen,
Helenen will er sich gewinnen.
(7484-7485)

Er gelangt sogar in seinem Traum – im Zweiten Akt – bis an den Eingang der antiken Unterwelt, wo sie sich befinden muß. Endlich wirft, wie gesagt, Mephistopheles sie ihm gleichsam in den Schoß.

Wer oder was ist sie aber eigentlich, diese Helena, nach der Faust so leidenschaftlich verlangt? Man sagt: das klassische Ideal der Schönheit, oder auch: das Ideal der klassischen Schönheit. Und was wäre dies? Im Stück wird in der Tat immer wieder nur ihre Schönheit gerühmt, allerdings auch einige Male ein wenig in Zweifel gezogen; von eifersüchtigen Frauen:

Groß, wohlgestaltet, nur der Kopf zu klein.
Seh nur den Fuß! Wie könnt’ er plumper sein.
(6502-6503);

aber auch von Chiron, der sie verehrt:

Was! ... Frauenschönheit will nichts heißen,
Ist gar zu oft ein starres Bild;
Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
Das froh und lebenslustig quillt.
Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich,
Wie Helena...
(7399-7405)

In der Tat: was ist denn ‚Schönheit‘ einer Frau? Und ist sie – Helena – so begehrenswert, da sie schon seit ihrem zehnten Jahr durch so viele Hände gegangen, wie in einer der Szenen Phorkyas ihr noch einmal ausführlich vorhält?

Doch Faust verschlägt dieses ihr Vorleben ebenso wenig wie etwa die Sorge um das künftige Geschick einer Verbindung mit ihr:

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein –
(Helena :) ist unsr Glück. (Und Faust:)
Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?
(Helena :) Meine Hand.
(9382-9384)

Und ist dies nicht Goethes Aufschluß darüber, was ‚Schönheit‘ ist, auch Schönheit einer Frau: nämlich etwas, das bewirkt, daß unser ‚Geist nicht vorwärts schaut und nicht zurück, vielmehr die Gegenwart allein ist unser Glück‘. Schönheit: das ist nichts anderes als eine vollkommene Gegenwart, so vollkommen, daß sie alles je Dagewesene und alles künftig noch Mögliche in den Schatten stellt. Eine solche ist es, die sich Faust in Helenas Gestalt erträumt.

Doch hier müssen wir uns endlich besinnen auf den Anfang der ganzen Tragödie, der bislang nur oberflächlich zur Sprache kam: Faust hat sich dem Teufel verschrieben, zunächst mit dieser, von Mephistopheles selbst formulierten einfachen Bedingung:

Ich will mich h i e r zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns d r ü b e n wiederfinden,
So sollst du mir das gleiche tun.
(1656-1659)

Doch macht Faust eine Zusatzbedingung – auf die Mephistopheles leichtsinnig eingeht:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
(1699-1702)

Hat aber dann nicht Faust seine Seele verspielt, wenn er, Helenas als ‚Hochgewinn, Besitz und Pfand‘ gewiß, bekennt:

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein – (Helena:) ist unser Glück?

Ist er hier nicht weit näher daran, seine Wette mit dem Teufel um seine Seele zu verlieren, als selbst im Schlußakt, wo er doch nur ins Künftige sagt:

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen
Verweile doch, du bist so schön!
(11579-11582) – ?

Sagt Faust hier nicht, schon im Augenblick selbst, zu Helena eigentlich:

Verweile doch, du bist so schön – ?

Oder wenigstens enthüllt sich hier, was am Ende Fausts geheimster Traum war, als er jene Wette mit Mephistopheles abschloß: nämlich der Wunschtraum, sie zu *verlieren*, er möge doch einmal einer vollkommenen Gegenwart begegnen, die Schönheit ist; und der Grund der Verzweiflung, die ihm den Mut eingab zu einem Pakt mit dem Teufel, nur mit jener Zusatzbedingung: die fürchterliche Überzeugung, eine solche Gegenwart sei nie zu gewärtigen. Denn *dies* schwört er,

nicht, daß er sich nie dazu herbeilassen werde, zu einem Augenblicke vollkommener Schönheit und Gegenwart zu sagen: ‚Verweile doch, du bist so schön!‘ (Nebenbei bemerkt: es gibt keine einzige Stelle im ganzen *Faust*, wo es etwa ‚an sich‘ als ‚teuflisch‘, sündhaft oder auch nur unmenschlich hingestellt würde, daß einer einem schönen Augenblick Dauer wünsche.)

Und Fausts geheimster Wunsch erfüllt sich, er verliert seine Wette – aber eben nur im Traum, in seinem Traum von Helena. Aber auch selbst im Traum kann er Helena nicht ‚finden‘, nämlich vorfinden an einem Ort, wo sie sich befände, in der Unterwelt; sie kann sich nur bei ihm einfinden, in einem fabelhaften Drama, das beginnt im Schloß des Menelas zu Sparta und endet in Fausts Ritterburg. Selbst im Traum kann der Geist nicht einfach nur bei einer vollkommenen Gegenwart stehen bleiben, sogar sie kann nur ein Ereignis sein, auf andere folgend und mit anderen in ihrem Gefolge. Selbst das ‚Absolute‘ – kann nur *stattfinden* in einer (hier erdichteten) Geschichte: selbst im Traum gibt es keine Ausflucht aus der Geschichte, die glücken könnte. ‚Das Unzulängliche – hier wird's – Ereignis‘. So kann auch selbst im Traum Fausts Vermählung mit Helena nicht fruchtlos bleiben. Die Frucht dieser Verbindung kann allenfalls eine Euphorie sein, verkörpert im Euphorion, und auch der muß scheitern, nicht unähnlich sogar dem Homunculus. Er fährt zur Hölle, und wie könnte Helena ihm nicht folgen.

6. Der Weisheit letzter Schluß

Dem Dritten, dem Helena-Akt folgt als Vierter der des kaiserlichen Krieges und als Fünfter der Akt der Erroberung, die Faustens Sorge ist schon zu Beginn des Vierten Aktes. Dies alles wurde oben schon berichtet, doch noch nicht ganz bis zu Ende: noch übergangen wurde oben (in 3.3) Faustens letzte Rede, im Augenblicke seines Todes:

Ein Sumpf zieht am Gebirge hin ...
(11559-11586).

Das sind noch keine dreißig Verse, aber es sind wohl nicht mehr, eben weil ein Dichter wortkarg wird, wenn er sich einmal genötigt sieht, in seiner Dichtung seine eigenste Meinung auszusprechen:

Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch' ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
(11573-11580)

Es gibt genügend Belege, zu beweisen, daß dies auch Goethes eigener ‚Weisheit letzter Schluß‘ war. Es ist dies Goethes Begriff einer Endlichkeit menschlichen Daseins, die nicht Entsagung, sondern Vollendung bedeutet, längst ehe ein menschliches Zulangen zur Erreichung der ‚höchsten Ideale‘ – Zauberkraft, Reichtum, Schöpferum, Schönheit, Allgewalt –, wie es hier erdichtet und Faust zuge-dichtet wurde, statthaben kann oder muß. Nur die ‚Idee‘ der Erderoberung der Menschheit hält stand, eben weil die Notwendigkeit, sich Freiheit wie das Leben täglich neu zu erobern, kein Ärgernis ist, sondern das einzig um die Freiheit wie überhaupt das Leben eines irdischen Daseins Verdienstliche.

An sich ist diese ‚Idee‘ wohl auch so schwer nicht zu verstehen, doch schwieriger, gutzuheißen, sei es auch nur im Hinblick auf Goethes eigenes Zeugnis, daß eine solche ‚nur‘ tagtägliche Sorge blind zu machen droht gegen die Voraussicht des eigenen Todes (Faust, der nicht sieht, daß nur Lemuren sein eigenes Grab graben), ja schon zum voraus fast blind für den Tod anderer (Philemons und Baucis‘ und ihres Gastes), denen die ‚Idee‘ einer Erderoberung der Menschheit fremd ist und die nur ihre Tage fristen wollen (womit Goethe offenbar das Drama eines ‚real-sozialistischen‘ Humanismus vorweggenommen hat). Ist nicht auch diese ‚Idee‘ noch ein ‚Ideal‘, das sich zersetzt, ein ‚Idol‘, das zerbricht, eine ‚Idylle‘, die schal wird, wenn das ‚Zulangen‘ sie zu erreichen scheint?

Es gibt nur eine Antwort: auch dieser ‚Weisheit letzter Schluß‘ darf eben nicht zu einem Ideal erhoben, zu einem Idol versteinert, als eine Idylle verklärt werden, die einer Sorge Eingang gäbe, die für die Sterblichkeit seiner selbst und der Mitmenschen blind zu machen droht. Denn zum irdischen Dasein gehört auch der Tod.

Fausts letzte Rede endet mit den Worten:

Solch ein Gewimmel will ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft‘ ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß‘ ich jetzt den höchsten Augenblick.
(11579-11586)

(Faust sinkt zurück, die Lemuren fangen ihn auf und legen ihn auf den Boden.)

Flüchtig betrachtet, scheint dies genau die Erfüllung jener ‚Zusatzbedingung‘ Fausts zu seinem Teufelspakt zu bedeuten, von der oben (in 4.2) die Rede war:

Werd‘ ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du meines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,

Es sei die Zeit für mich vorbei!
(1699-1706)

Und einige dieser Worte werden auch nach Fausts wirklichem Zurücksinken wörtlich wiederholt; Mephistopheles:

Die Uhr steht still –
(Chor:) Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht.
Der Zeiger fällt.
(11593-11594)

Einen Augenblick lang denkt auch Mephistopheles selbst, er habe gewonnenes Spiel und Faust habe verloren:

Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück,
So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten;
Den letzten, schlechten leeren Augenblick,
Der Arme wünscht ihn festzuhalten.
(11587-11590)

Offensichtlich irrt Mephistopheles: Den ‚höchsten Augenblick‘, den er genoß, wünschte doch Faust gerade *nicht* ‚festzuhalten‘, er wollte ihn im Gegenteil vorübergehen und übergehen sehen in eine glücklichere Zukunft, die ihrerseits ‚nicht sicher zwar, doch tätig-frei‘ (11564; vgl. oben 4.3) sein soll.

Gerade durch jene ‚Zusatzbedingung‘ hat Faust seine Seele gerettet (wiewohl er vielleicht davon träumte, sie zu erfüllen *nicht* imstande zu sein). Es hat ihn nur einfach als alten Mann der Tod ereilt, wie sogleich auch Mephistopheles begreifen muß:

Der mir so kräftig widerstand,
Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.
(11591-11592)

7. Nachgesang

Das Stück endet mit einem seltsam langgezogenen Nachgesang; vielleicht weil es sonst mit Fausts Tod so vollständig endete, daß es kaum erträglich wäre.

So folgt zunächst, unmittelbar nach Fausts Tod (und noch immer ‚Im großen Vorhof des Palasts‘, den Faust zuletzt bewohnte), eine Art Satyrspiel (so wie einst in Athen einer Trilogie von Tragödien – hier ist es eine Hexalogie – ein Satyrspiel folgen zu lassen, Verpflichtung war): Mephistopheles beklagt sich über die Heimtücke der Engel, die er gar ‚verkappte Teufel‘ nennt (11696), mit der sie ihn um seine rechtmäßige Beute betrogen haben; die Engel ihrerseits entwaffnen ihn, indem sie selbst ihn zur Liebe verführen.

Die Schlußszene ist (aus übrigens unerfindlichen Gründen) in ‚Bergschluchten. Wald, Fels, Einöde‘: ähnlich der der ‚Walpurgisnacht‘ des Ersten Teils (‚Harzgebirg. Gegend von Schierke und Elend‘). Ich sage dies, weil diese Szene wirklich anmutet wie eine christliche Walpurgisnacht, als Seitenstück zur ‚nordischen‘ des

Ersten Teils und zur ‚klassischen‘ des Zweiten Akts des Zweiten Teils. So wenig auch wie das Gaukelspiel jener Nächte entbehrt diese Phantasmagorie humoristischer Züge. Fortwährend wird in Sprüchen und Chören die himmlische Liebe gepriesen. Endlich aber werden daraufhin die ‚großen Sünderinnen‘ und ‚Büßerinnen‘, die die Himmelskönigin um ihr Mitgefühl und Gnade anflehen – insbesondere drei andere Marien: Maria Magdalena (als ‚Magna peccatrix‘), die Maria Samaritana und eine Maria Aegyptiaca, denen sich das einstige Gretchen zugesellt (es fehlt nur Helena) – als die reinsten Heiligen der ‚Religion der Liebe‘ hingestellt. (In der Tat hat freilich auch die gottesmütterliche Maria eine Vergangenheit als außerehelich geschwängerte Jungfrau.) Kein halbwegs Unbefangener, der wüßte, ob er derlei ernstnehmen oder belächeln sollte.

Erst ganz am Ende wird es zweifellos noch einmal Ernst – in den berühmten Schlußversen eines ‚Chorus mysticus‘:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird 's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist 's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.
(12104-12111)

Ebenso zweifellos sind diese Verse, wie alles allzu knapp Gesagte, vieldeutig; und gewiß lag es in Goethes Absicht, vielerlei Deutung Raum zu geben, indem er nur noch einmal das Ganze zu bedenken gab. Was mich betrifft, muß ich nach allem Vorstehenden denken, daß Goethes Meinung war, daß ein jegliches Vergängliche nur Gleichnis alles Vergänglichen überhaupt ist: So wie Fausts Erlangen von Gretchens Liebe nur sie ins Unglück stürzt, wie der Reichtum, zu dem der Kaiser gelangt, nur zum Kriege führt, wie das Gelingen der künstlichen Schöpfung eines Menschleins nur diesem die Entstehung versagt, so führt Fausts erlangte Vermählung mit Helena nur zu deren Höllenfahrt, und so kann selbst das Gelingen des großartigsten Planes nur enden mit dem Tode des Plänemachers. Wenn aber doch all solches Vergängliche Gleichnis für immer nur ein und dasselbe sein soll, dann für dieses:

Das Unzulängliche,
Hier wird 's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist 's getan.

Das erste zu verstehen, hilft ein Wort aus Goethes sogenannten ‚Maximen und Reflexionen‘:

Das Unzulängliche widerstrebt mehr, als man denken sollte, dem Auslangenden. (Nr. 1176 in der Ausgabe von Max Hecker, 1907; Nr. 1040 bei Rudolf Pechel, o.J., in der Ausgabe der ‚Werke‘ von Karl Alt)

Diese Notiz rechtfertigt zunächst die Annahme, daß hier mit dem ‚Unzulänglichen‘ etwas gemeint ist, das durch kein ‚Zulangen‘ zu erlangen ist. (Das Zitat sollte auch hinreichen, den jüngst erneuerten Streit darüber zu schlichten, ob das Wort bei Goethe etwas anderes als ‚unzureichend‘ bedeuten ‚könne‘; selbst abgesehen von der Lächerlichkeit, zu der man jenen Vers herabsetzt, wenn man ihn etwa so verstehen will: Es reicht nicht, daß es eben unerreichbar ist, spottet das ‚Unerreichbare‘ unserer ‚Unzulänglichkeit‘; vielmehr ist das eigentlich ‚Unzulängliche‘ das, was sich dergestalt allem Auslangen und Zulangen widersetzt, daß es, selbst erlangt durch solches Auslangen und Zulangen, nicht länger das ist, zu dem man gelangen wollte.

Knapper sagen dasselbe, und doch noch mehr, die Verse:

Das Unzulängliche,
Hier wird 's Ereignis.

Wonach wir verlangen, es vermag sich nur zu ereignen, wenn wir es nicht zu sehr zu erlangen suchen; was sich ‚hier‘, im Vergänglichen, *ereignet*, ist mehr, als wir je mit all unserem Streben zu erlangen vermöchten. Inwiefern?

Das Unbeschreibliche,
Hier ist 's getan.

Inwiefern ist mit dem, was ‚hier‘, im Vergänglichen, getan wird, etwas ‚Unbeschreibliches‘ getan? Den Aufschluß gibt hier Fausts eigene letzte Rede (siehe 6.):

Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn.
(11583-11584)

Alles Vergängliche, einmal getan und ‚vorbei‘, ist doch ein für allemal getan – ist am Ende das einzig Unvergängliche; es ist *nicht*, wie Mephistopheles gleich darauf behaupten möchte, ‚so gut als wär‘ es nie gewesen‘ (11601).

Jedoch:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

‚Jedoch‘ muß es heißen, da gerade dort, wo Faust endlich ‚tätig-frei‘ wird (im eigentlichen Schlußakt), das ‚weibliche Element‘ (nur abgesehen von den ‚vier grauen Weibern‘) völlig fehlt. Es ist schon so: Das Ewig-Weibliche, das uns (hin-)anzieht, oder das Verlangen nach der Liebe einer Frau, ist eher ‚schuld‘ daran, daß wir uns vom Hier fortziehen, ins Himmlische empor- oder auch ins Höllische herabziehen lassen (so wie Faust um Gretchens wie um Helenas willen sich auf Mephistopheles einläßt). Indessen: Auch die Liebe einer Frau ist ‚unzulänglich‘: auch sie ist durch kein Zulangen zu erlangen; sie verschenkt sich, wenn sie denn Liebe ist, gerade dem, der in Mangel, Schuld, Not und Sorge (den ‚vier grauen Weibern‘) verfällt. So ist endlich auch des Ewig-Weibliche – und damit die ganze Phantasmagorie des Nachgesangs – ein letztes Gleichnis – desselben. –

Wenn ich so die Meinung von Goethes Schlußversen deute, so in der Meinung, daß nicht etwa in ihnen erst der Weisheit wirklich letzter Schluß gezogen ist und was zuvor so hieß, nur ein vorletzter war; daß sie vielmehr nur so richtig zu verstehen sind, daß aus ihnen folgt, daß in der Tat dies der Weisheit letzter Schluß ist:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.

Wenn alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist, wenn das Unzulängliche hier nur Ereignis wird, wenn nur hier das Unbeschreibliche getan ist, wenn nur das Ewig-Weibliche uns hinanzieht – was ist dann der Weisheit letzter Schluß?

WAS IST DAS TRAGISCHE ?

1. Vorbemerkung

Laß die heiligen Parabolen,
Laß die frommen Hypothesen –
Suche die verdammten Fragen
Ohne Umschweif uns zu lösen.

Warum schleppt sich blutend, elend,
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich als ein Sieger
Trabt auf hohem Roß der Schlechte?

Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach, das wäre niederträchtig.

Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler –
Aber ist das eine Antwort?

Heinrich Heine („Zum Lazarus“)

Um es vorweg zu sagen: Die Tragödie löst diese Fragen nicht, weder mit noch ohne Umschweif, ja sie stellt sie nicht einmal. Nicht eine ihrer tragischen Gestalten bietet das Bild eines ‚blutend, elend, unter Kreuzlast sich schleppenden Gerechten‘: Oidipus war ein Totschläger, Antigone (nach dem Wort ihrer Schwester) eine ‚Verwilderte‘, Hamlet wurde selbst zum Mörder, zu schweigen von Macbeth; Lucifer war zum obersten Teufel vorbestimmt; Phèdre war eine Selbstsüchtig-eifersüchtige, Wallenstein ein zwielichtiger Emporkömmling, Empedokles (bei Hölderlin) ein Größenwahnsinniger, der Prinz von Homburg ein besinnungsloser Schwärmer, Faust ein hemmungsloser Abenteurer. Auch ‚der Schlechte, der glücklich als ein Sieger trabt auf hohem Roß‘, fehlt in der Tragödie völlig; allenfalls trifft diese Beschreibung für einige der genannten tragischen Helden zu – Oidipus, Macbeth, Lucifer, Wallenstein, Empedokles, Homburg und auch Faust –, bis sie am Ende zu Fall kommen, nicht etwa für deren Gegenspieler – Kreon (Antigone gegenüber), Claudius (Hamlet gegenüber), Malcolm (Macbeth gegenüber), Gott selbst (bei Vondel), Theseus, Piccolomini, der Kurfürst (bei Kleist), Mephistopheles –, die kaum ‚auf hohem Rosse traben‘ und auch nicht alle ‚Schlechte‘

sind. Die Tragödie ist kein Klagelied im Sinne von Heines Gedicht (was übrigens noch etwas anderes ist als ‚im Sinne Heines‘).

2. Der Ursprung der Tragödie

In ihrem griechischen Ursprung war die Tragödie nicht nur kein Klagelied, sondern eine ‚Ode an die Freude‘: ein ‚Bocksgesang‘ (wie das Wort wörtlich zu übersetzen ist), ein Gesang und Tanz zu Ehren des Dionysos, des Gottes des Lebens-, Liebes- und Weinrausches (eigentlich nur eines Halbgottes, wie Jesus Christus geboren von einer sterblichen Mutter), beim Opfer eines Bockes, des Spielverderbers, des Zerstörers der Weinberge. Sodann hat man in Athen diesem Chor der Dionysos Singenden und Tanzenden gegenüber einen ‚hypokrités‘ zu Worte kommen lassen, wörtlich einen Antwortgeber, Respondenten, Gegenspieler und Widersacher, der eine Erzählung (griechisch: einen ‚mythos‘) vorbrachte von menschlichem Mißgeschick, das dem Chor der Dionysos-Jünger doch zu denken geben sollte. Der Chor aber unterbrach ihn immer wieder und behielt das letzte Wort. Erst Aischylos hat einen zweiten und Sophokles noch einen dritten ‚hypokrités‘ eingeführt, womit es möglich wurde, was der erste nur ‚erzählen‘ konnte, nun (zu einem großen Teil) ‚dramatisch‘ auszuspielen und darzustellen, zumal die ‚Schauspieler‘ (‚hypokrités‘ wurde so zum Namen des ‚Schauspielers‘) in Masken auftraten und also ein jeder mehrere Rollen spielen konnte.

So ist die Ursprungsgeschichte dessen, was wir bis heute ‚Tragödie‘ nennen, recht gut bekannt. Aber es erhebt sich ein Rätsel. Obwohl die Tragödien noch immer zur Feier der dionysischen Festspiele aufgeführt wurden, gewann die ausführliche Darstellung von ‚traurigen‘ Begebnissen, die gegen den ‚Dionysos-Kult‘ Einwände erhob, immer mehr die Oberhand: es entartete sozusagen der ‚Bocksgesang‘ zum ‚Trauerspiel‘. Zwar blieb der Chor, der anfänglich zu Ehren Dionysos sang und tanzte, immer beibehalten, doch auch er stimmte endlich fast nur noch – doch Klagelieder an; es ist kein einziges Beispiel erhalten, daß der Chorführer (die Koryphäe) dem Einhalt geboten hätte, etwa mit den Worten: ‚Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!‘ Schon den alten Athenern muß das bei unbehaglich zumute gewesen sein, und es wurde – noch vor der Zeit des Aischylos – beschlossen, zum alljährlichen Wettstreit der Dichter hätte ein jeder nebst einer Trilogie von Tragödien ein Satyrspiel einzureichen, das den Tag beschließen sollte. Großen Eindruck scheinen diese obligatorischen Satyrspielchen aber auch wieder nicht gemacht zu haben; nur ein einziges (‚Kyklop‘ von Euripides) ist erhalten geblieben.

Das Rätsel: Wie konnte das Freudenfest des Lebensrausches, der Rausch dieses Freudenfestes selbst zum Trauerspiel entarten? Wurde das Freudenfest des Lebens wirklich zum Trauerspiel? Ist die Tragödie – ein ‚Trauerspiel‘?

3. Unschuld, Schuld und Schicksal

Doch liegt der gewöhnliche Begriff des Tragischen nicht so fernab von Heines Klagelied. Gemeinhin betrachtet und bezeichnet man es als ‚tragisch‘, wenn jemand ohne eigene Schuld zugrunde geht, zugrundegehen ‚muß‘ und zu Tode kommt. Nicht so betrachtet man es als ‚tragisch‘, mag es auch bisweilen traurig sein und Mitleid erregen, wenn jemand sich durch eigene Schuld zugrunde richtet.

Aber gehen wir denn nicht *alle* – unschuldig oder schuldig – am Ende zugrunde und finden den Tod? Ist nicht ein jedes Leben, wie Kafka es beschrieben hat, ein ‚Prozeß‘, in dem das Todesurteil von vornherein feststeht, ohne daß man auch nur wüßte, wessen man beschuldigt ist? Man „weiß von keiner wirklichen Freisprechung ... Es ist natürlich möglich, daß in allen ... bekannten Fällen keine Unschuld vorhanden war. Aber ist das nicht unwahrscheinlich? In so vielen Fällen keine einzige Unschuld?“ Doch scheinen nur „zwei andere Möglichkeiten“ zu erübrigen: „die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung“ (*Der Prozeß*, Siebentes Kapitel in der Ausgabe von Max Brod). Wäre dann nicht *jedes* Ende ‚tragisch‘ (weil wir alle unschuldig wären) oder *keines* (wenn wir alle schuldig wären)?

So bedürfte der gewöhnliche Begriff des Tragischen zumindest einer Ergänzung: ‚Tragisch‘ könnte es allenfalls heißen, wenn jemand ohne eigene Schuld *vorzeitig* oder doch *unzeitig* zugrunde geht ‚muß‘, und zu Tode kommt. Doch auch dies geschieht häufig genug, ohne daß man es als ‚tragisch‘ betrachten könnte: durch Unfälle, in Krankheitsfällen, im Kriegsfall, in Fällen ‚höherer Gewalt‘. In welchem Falle also wäre ein vorzeitiges Ende ohne eigene Schuld als ‚tragisch‘ anzusehen? Müßte nicht etwa doch irgendeine eigene Schuld an diesem Ende vorliegen? Hat man darum den Mißbegriff einer ‚schuldlosen Schuld‘, eines ‚schuldlos Schuldigwerdens‘ erdacht? ‚Tragisch‘ wäre es dann zu nennen, wenn jemand ohne eigene Schuld schuldig wird und daran vorzeitig zugrunde geht; eigentlich schuldig aber wäre daran das Schicksal, ein ‚tragisches Schicksal‘, das alsdann unerbittlich seinen Lauf nähme. –

Nun darf gewiß im gewöhnlichen Leben jeder ‚tragisch‘ nennen, was ihm beliebt, denn etwas ‚Tragisches‘ (‚Bockiges‘!) ist nicht wie etwa eine Baumart oder Tierart irgendwo unzweideutig vorhanden, so daß ein Begriff damit übereinstimmen müßte. Aber an dem Drama, das eine Tragödie als Schauspiel vorführt, zielt der umrissene gewöhnliche Begriff des ‚Tragischen‘ genau vorbei; ja die Tragödie, als Schauspiel, scheint wie dazu geschaffen, diese gewöhnliche Vorstellung des ‚Tragischen‘ als abwegig abzutun.

Was die Frage nach Schuld oder Unschuld angeht: Einmal ist der Held oder die Heldin einer Tragödie eindeutig schuldig, ein andermal fast eindeutig unschuldig, dann wieder ist es zweifelhaft, ob schuldig oder unschuldig. Oidipus ist zweifellos schuldig am Tode dreier Männer, die er unterwegs erschlagen hat, wiewohl nicht so des Vatermordes, da er nicht wußte, daß sich unter den Erschlagenen auch sein Vater befand. Und hätte er es wissen können oder müssen, daß die, die er zur Frau bekam, seine Mutter war? – Antigone macht sich der Übertretung eines königlichen Gesetzes schuldig, doch wird sie dessen von allen Betroffenen

entschuldigt, zuletzt sogar vom König selbst. Indessen ist sie dadurch, daß sie sich doch das Leben nimmt, schuld an der Selbsttötung ihres (angeblich) Geliebten und dessen Mutter. – Hamlet hat Polonius ermordet und den Tod von Guildenstern und Rosencrantz veranlaßt, vielleicht entschuldbar; doch ist er auch schuld an Ophelias Selbstmord. – Macbeth ist zweifellos ein mehrfacher heimtückischer Mörder. – Lucifer ist der Empörung gegen Gott, seinen Herrn, schuldig, doch ist nicht seine Empörung über dessen Pläne zu entschuldigen? – Phèdre ist mehr als mitschuld am Tode ihres geliebten Hippolyte. – Wallenstein: ist er oder ist er nicht des Verrats an seinem Kaiser schuldig? – Empedokles hat sich einer Selbstvergötterung schuldig gemacht; doch war sie nicht eine verzeihliche Verirrung, wie sie denn auch alles Volk ihm zu verzeihen geneigt war? – Homburg ist (unschuldig?) der Übertretung eines Befehls seines Fürsten schuldig. – Faust hat sich der ärgsten Sünde schuldig gemacht, die nach christlicher Lehre ein Mensch begehen kann: er hat einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, womit Gott seine Wette mit eben diesem Teufel schon verloren hat und das Stück schon endigen könnte. – Am meisten aber muß es auffallen, mit welcher Gleichgültigkeit die Tragödie über all diese Fragen nach Schuld oder Unschuld hinweggeht und wie wenig sie sich in den Zweifelsfällen ihrer Aufklärung und Entscheidung annimmt.

Was das vielberufene ‚Schicksal‘ betrifft: Ein Schicksal spielt in der Tragödie allenfalls eine untergeordnete Rolle. Welchen Sinn hätte es, ‚Schicksal‘ zu nennen, daß einer der drei von Oidipus Erschlagenen sein Vater war? Oder daß die Bemühung, die Wahrheit über des Lajos Tod herauszufinden, tatsächlich die Wahrheit ans Licht bringt? – War es Antigones ‚Schicksal‘, ihren Bruder begraben zu müssen, oder war es nicht vielmehr ihr Entschluß, dies zu tun? – Es war, wenn man will, Hamlets trauriges Schicksal, bei seiner Heimkehr den Tod seines Vaters und die rasche Heirat seiner Mutter mit dessen Bruder erfahren und vermuten zu müssen, daß dieser Bruder seinen Vater ermordet hatte. Aber war es Hamlets besonderes ‚Schicksal‘, sich vor die Frage gestellt zu sehen, das (vermutlich) Geschehene im Geist zu ertragen oder sich gegen ein ‚unerträgliches Schicksal‘ (hier wenigstens einmal dieses Wort!) aufzulehnen? – War es etwa ‚nur‘ Macbeth ‚Schicksal‘, zum Verbrecher und Mörder geboren zu sein? – War es Lucifers ‚Schicksal‘, gegen Gott in Aufstand kommen und dessen überlegenen Heerscharen unterliegen zu müssen, oder war es nicht nur sein Eigensinn und sodann die Minderheit der ihm Folge leistenden Engelsgenossen? – Vielleicht war es Phèdres ‚Schicksal‘, einer Leidenschaft für den Sohn ihres Mannes zu verfallen; doch war es ihr ‚Schicksal‘, zuerst diesem ihre Liebe bekennen und sodann ihn bei seinem Vater verleumden lassen zu müssen? – Wallenstein zwar vertraute selbst sein Los dem Schicksal an; doch war es sein ‚Schicksal‘, dies tun zu müssen? – War es Empedokles ‚Schicksal‘ seinen Dienst an der Offenbarung der Herrlichkeit der Natur als seine eigene Herrlichkeit verkennen zu müssen, oder nicht nur sein schlichter Irrtum? – Ist es ernstlich ‚schicksalhaft‘ zu nennen, daß Homburg bei der Befehlsausgabe vor der Schlacht so sehr zerstreut war? – Besiegelte es Fausts ‚Schicksal‘, daß er einen Pakt mit dem Teufel schloß? – Keine Tragödie, selbst *Hamlet* nicht, klagt je ein ‚Schicksal‘ an.

So spielt auch die ebenso vielberufene ‚Unerbittlichkeit‘ des Schicksals, der schicksalhaft notwendige Ablauf, in der Tragödie allenfalls eine beiläufige Rolle; eine weit größere spielt der ‚fatale‘ Zufall. So hat *Prinz von Homburg* einen doppelten Schluß: einen schauerlichen, der nichts anderes mehr erwarten läßt als die Vollstreckung eines Todesurteils (wie in Goethes *Egmont*), und einen erbaulichen, traumhaft erlösenden (weswegen das Stück allerdings nicht ein ‚Trauerspiel‘, sondern nur ein ‚Schauspiel‘ heißt), und beide Schlüsse sind vollkommen möglich. Aber auch *Oidipus* könnte recht gut weit weniger ‚tragisch‘ enden, und der alte Sophokles hat sogar selbst im *Oidipus in Kolonos* ein endlich versöhnliches Ende erdichtet. – Ganz gewiß war auch das ‚tragische‘ Ende Antigones nicht unvermeidlich; wäre nur Kreon ein wenig früher gekommen, sie zu befreien. – Auch Hamlets Ende im Zweikampf mit Ophelias Bruder war nicht notwendig. – Lucifers Plan gegen Gottes Plan mit dem Menschen war keineswegs zum Voraus zum Scheitern verurteilt, ausweislich seines Erfolgs, eher noch Eva und Adam für sich selbst einzunehmen. – Macbeth und Phèdre freilich waren von einem gewissen Punkte der Handlung an hoffnungslos verloren. – Selbst Wallensteins Untergang stand nicht etwa in den Sternen geschrieben. – Und nachdem Faust zwar gestorben war, wurde doch wahrhaftig seine Seele für ewig gerettet. – Nur ausnahmsweise ist in der Tragödie, von einem Wendepunkte an, das ‚Schicksal‘ unerbittlich und der Untergang schlechthin notwendig.

Wenn es ‚tragisch‘ sein soll, daß jemand ohne eigene Schuld, oder nur ‚schuldlos-schuldig‘, durch ein unerbittliches Schicksal zugrundegehen ‚muß‘, ist festzustellen, daß eine solche ‚Tragödie‘ in der *Tragödie* – nicht stattfindet.

4. Die Sicherheit zum Untergange

Wenn in der Tragödie etwas ‚schuld‘ ist am Untergang ihres Helden oder ihrer Heldin, dann nicht deren (unschuldige?) Schuld, noch ein unerbittliches Schicksal, sondern jedesmal ein *Wahn*; und jedesmal *enthüllt* die Tragödie einen solchen Wahn – als einen Wahn.

Im *Oidipus* herrscht der Wahn, man müsse nur die Wahrheit ans Licht bringen, auf daß alles gut werde; es zeigt sich aber, daß das keineswegs der Fall ist, wenn die Wahrheit selber schrecklich ist. – In der *Antigone* herrscht der Wahn, und zwar sowohl bei Antigone selbst als bei Kreon, man müsse nur das Rechte erkennen und das Rechte tun und unbeirrt daran festhalten, auf daß Gerechtigkeit geschehe; es zeigt sich aber, daß alles Rechthaben nichts nutzt, wenn das behauptete Recht nicht Zustimmung findet. – Im *Hamlet* herrscht der Wahn, Schicksalschläge müsse man entweder stillschweigend im Geist ertragen oder sich tatkräftig ihnen zur Wehr setzen; es zeigt sich aber, daß das Leben von uns ein Verhalten verlangt, das „die Realität so wenig verleugnet wie die Neurose, sich aber dann wie die Psychose um ihre Abänderung bemüht“ (so Freud, ‚Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose‘, 1924). – In *Macbeth* herrscht der Wahn, wer rücksichtslos über Leichen gehe, um sein Ziel zu erreichen, sei des Erfolgs gewiß; es

zeigt sich aber, daß man auch zuviel des Bösen tun kann und daran unweigerlich zugrunde geht. – In *Lucifer* herrscht der Wahn, es sei ein Recht, ja eine Pflicht, eine rechtmäßig erlangte Macht unbedingt zu behaupten; es zeigt sich aber, daß eine Macht an ihr Ende kommt, wenn sie nicht länger dem Zwecke dient, zu dem sie verliehen wurde. – In *Phèdre* herrscht der Wahn, daß man nur glücklich leben könne, wenn man sich selbst annimmt, wie man ist und fühlt; es zeigt sich aber, daß man, wie man ist und fühlt, auch noch von den anderen angenommen werden muß, um nicht zugrunde zu gehen. – Im *Wallenstein* herrscht der Wahn, erfolgreich handeln könne man nur in Übereinstimmung mit einem vorbestimmten Lauf der Dinge, wie er in den Sternen geschrieben steht; es zeigt sich aber, daß ein solches ‚Handeln‘ eher ein Nicht-Handeln ist, so daß nur ein schonungsloses Schicksal seinen Lauf nimmt. – Im *Empedokles* herrscht der Wahn, der große Dienst, den der dichterische Mensch der Natur erweist, mache eigentlich ihn zum Herrn über seine Herrin; es zeigt sich aber, daß ein solcher Dienst zuletzt noch seine Entbehrlichkeit bezeugen muß. – Im *Prinz von Homburg* (einer Doppeltragedie ähnlich *Antigone*) herrscht bei dem einen (dem Prinzen) der Wahn, Verlaß sei im Leben nur auf die Spontanität des Gefühls, bei dem anderen (dem Kurfürsten) der Wahn, Verlaß sei nur auf Vernunft (hier die Staatsräson) und strenge Ordnung; es zeigt sich aber, daß weder das Gefühl der Vernunft, noch die Vernunft des Gefühls entbehren kann, soll nicht das bloße Gefühl oder die bloße Vernunft einen zugrunde richten. – Im *Faust* herrscht der Wahn, mit übermenschlicher Macht allein sei alles zu bewerkstelligen; doch es zeigt sich, daß sie unzulänglich ist, zu erlangen, was allem Zulangen widerstrebt, und der Sterblichkeit nicht zu überheben vermag.

All dergleichen Wahnsinn kann auf *einen* Nenner gebracht werden, wie es in Shakespeares *Macbeth* die Göttin Hekate tut – die einzige göttliche Stimme (abgesehen von der eher ironischen Rolle von Gott-Vater im Prolog des *Faust*), die in diesen Tragödien zu Worte kommt:

And you all know, security
Is mortal's chiefest enemy.

Wörtlich:

Und ihr wißt es alle, Sicherheit
Ist eines Sterblichen Erzfeind.

Oder in der Übersetzung Schillers:

Den Sterblichen, das wißt ihr lange,
Führt Sicherheit zum Untergange!

Das Gefühl, oder die Meinung, oder das Verlangen, ‚seiner Sache‘ sicher zu sein, der Wahn, sich in Sicherheit gebracht zu haben oder bringen zu können, ist etwas, was einen jeden Sterblichen vorzeitig zugrunde zu richten vermag. Die Worte: ‚ihr wißt es alle‘ oder (bei Schiller) ‚das wißt ihr lange‘ spotten nur der tragischen Unwissenheit der Menschen; weniger ironisch sollten sie lauten: Begreift doch endlich!

Oidipus geht nicht zugrunde, weil er seinen Vater erschlagen und sich seiner Mutter vermählt hat, sondern weil er gewiß war, dazu freilich durch einen Orakelspruch angetrieben, es müsse nur die Wahrheit ans Licht kommen, um alles Unheil von Theben abzuwenden. – Antigone geht nicht zugrunde, und beinahe auch Kreon (sein Sohn und seine Frau nehmen sich das Leben), nicht weil die eine oder der andere im Unrecht war, sondern weil sich beide allzu gewiß waren, das Rechte zu wissen und zu tun. – Hamlet geht nicht zugrunde, weil er allzu lange zauderte, den Mord seines Vaters zu rächen, sondern weil er über das Geschehene Gewißheit haben wollte, ehe er sich entschied, was auch immer geschehen sein mochte, im Geiste zu ertragen, oder zur Tat zu schreiten. – Macbeth ging nicht zugrunde, weil er sich mehrfachen heimtückischen Mordes schuldig gemacht hatte, sondern weil er des dauernden Erfolgs seines Königsmordes für immer sicher sein wollte. – Lucifer wurde zum Teufel herabgesetzt, nicht weil er sich gegen Gottes Allmacht erhob, sondern weil er der einmal ihm verliehenen Macht unbedingt für immer gewiß sein wollte. – Phèdre ging nicht zugrunde, weil sie sich einer ehebrecherischen und inzestuösen Liebe schuldig gemacht hätte, sondern weil sie sich der Unwiderstehlichkeit eines Bekenntnisses ihres Liebesverlangens allzu sicher wähnte. – Wallenstein ging nicht zugrunde, weil er sich frevelhaft gegen seinen Kaiser auflehnte, sondern weil er sich des Erfolgs seiner Aufstandes auf Grund des Sternenlaufs der Dinge sicher sein wollte. – Empedokles mußte sich in den Ätna stürzen, nicht einmal um für seine wahrhafte Selbsterhebung zum Gott zu büßen, sondern um sich der Selbstgewißheit seines unentbehrlichen Dienstes an der Natur zu entledigen. – Der Prinz von Homburg ging nicht beinahe zugrunde, weil er abwesend einen ihn betreffenden Befehl überhörte, sondern weil er allzu mutig und siegesgewiß in die Schlacht ging; und beinahe auch der Kurfürst, hernach mit einer Meuterei konfrontiert, nicht weil er nur seine Autorität sicherstellen wollte, sondern weil er meinte, eines weit größeren Sieges als des errungenen sicher gewesen zu sein, hätte nur jeder sich unbedingt seiner Befehlsgewalt unterworfen. – Und Faust geht nicht zugrunde, weil er einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hat und weil er seine Wette mit dem Teufel verloren hätte, sondern weil seine endliche selbstgewisse Sorge ihn blind macht gegen den Tod, oder einfacher, weil er in der Gewißheit seines Gelingens einfach hinwegstirbt.

Wenn es etwas gibt, woran sie alle, Oidipus und Antigone und Kreon, Hamlet und Macbeth, Lucifer, Phèdre, Wallenstein, Empedokles, der Prinz von Homburg und sein Kurfürst und Faust, sich ‚schuldig‘ machen, aber nicht so an anderen als zumal an sich selbst, dann ist es dieser Wahnsinn eines falschen Gefühls der Sicherheit oder eines falschen Verlangens nach Sicherheit.

Und das Tragische ist nicht, daß jemand ohne eigenes Verschulden vorzeitig zugrunde geht, sondern daß das Verlangen nach Sicherheit, die Bemühung um Sicherheit, sich nicht durch eigene Verfehlungen einem vorzeitigen Ende auszusetzen, einen solchen vorzeitigen Untergang nicht verhütet, sondern die Gefahr eines solchen erhöht. Denn zwar bleiben Unfälle, Krankheitsfälle, Überfälle und Fälle ‚höherer Gewalt‘, ja sogar ein vorzeitiger Tod ohnehin fast in keinem Menschenleben aus, doch das Gefühl der Sicherheit, ja schon das Verlangen und Streben

nach Sicherheit macht blind für deren Gefahr und macht sie damit nur desto gefährlicher.

5. Der Wahn der Vorsehung

Nicht nur *entzieht* sich die Tragödie dem zuvor umrissenen gewöhnlichen Begriff des ‚Tragischen‘, sie *widerspricht* ihm geradezu (und zwar nicht nur für das Schauspiel, sondern fürs Leben) und macht ihn zugleich *erklärlich*: Dieser gewöhnliche Begriff des ‚Tragischen‘ fußt im Grunde auf demselben Wahn, dem die Helden und Heldinnen der Tragödie erliegen und der sie zugrunde richtet.

Denn worauf gründet sich die vermeintliche Sicherheit, das Verlangen nach Sicherheit und schon der Glaube an eine mögliche Sicherheit?

In einer Perspektive des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts gesprochen:

Nachzudenken: Inwiefern noch immer der verhängnisvolle Glaube an die *göttliche Providenz* – dieser für Hand und Vernunft *lähmendste* Glaube, den es gegeben hat – fortbesteht; inwiefern unter den Formeln ‚Natur‘, ‚Fortschritt‘, ‚Vervollkommnung‘, ‚Darwinismus‘, unter dem Aberglauben einer gewissen Zusammengehörigkeit von Glück und Tugend, von Unglück und Schuld immernoch die christliche Voraussetzung und Interpretation ihr Nachleben hat. Jenes absurde *Vertrauen* zum Gang der Dinge, zum ‚Leben‘, zum ‚Instinkt des Lebens‘, jene biedermännische *Resignation*, die des Glaubens ist, jedermann habe nur seine Pflicht zu tun, damit *alles* gut gehe – ...

(Nietzsche, Aufzeichnung zur Vorbereitung der ‚Umwertung aller Werte‘, 1887)

Wer durchaus an einen solchen providentiellen Gang der Dinge glaubt, wird nicht leicht an jemandes Unschuld glauben, der vorzeitig zugrunde geht und zu Tode kommt, falls nicht Umstände wie ein Unfall, ein Überfall oder ein Fall ‚höherer Gewalt‘ ihm zur ‚Entschuldigung‘ dienen können, in welchem Falle aber auch nicht von ‚Tragik‘ die Rede sein kann. Der Gottgläubige wird die Ursache des Mißgeschicks in einer verborgenen Sünde suchen, der Fortschrittgläubige in einer hoffnungslosen Rückständigkeit, der Verfechter des Darwinismus in einer mangelnden Fähigkeit oder Bereitschaft, den Lebenskampf zu bestehen: „Wer leben will, der kämpfe also, und wer nicht streiten will in dieser Welt des ewigen Ringens, verdient das Leben nicht“ (sagte ein Hitler, der sich ja fortwährend auf die ‚Vorsehung‘ berief). Wohl aber wird ein solcher Gläubiger es mit Entsetzen als ‚tragisch‘ betrachten, und nur dies, wenn jemand ganz pflichtgetreu seine Schuldigkeit und der ‚Vorsehung‘ Genüge tut und doch vorzeitig oder wenigstens unzeitig zugrunde geht. So wird man auch die ‚Tragik‘ in der Tragödie empfinden: Man wird es als ‚tragisch‘ betrachten, daß Oidipus zugrunde geht, da er doch nur seine Pflicht tat, die Wahrheit ans Licht zu bringen. – So wird man besonders Antigones trauriges Ende ‚tragisch‘ finden, da sie doch nur ihre Schwesternpflicht erfüllte, ihrem toten Bruder zu einem Begräbnis zu verhelfen. – ‚Tragisch‘ auch Hamlets Ende, da er doch nur gewissenhaft zauderte, seinen Vater an dessen Bruder zu rächen, solange er nicht der Schuld dieses Bruders an seines Vaters Tod ge-

wiß war. – ‚Tragisch‘ sogar das Ende Macbeth‘, obwohl er zwar moralisch betrachtet seine Strafe verdiente, da er doch nur gewissenhaft vollbrachte, was der Kampf ums Dasein nun einmal erheischt. – ‚Tragisch‘ auch noch den Untergang eines Lucifer, da er doch eigentlich nur seines ihm von Gott selbst verliehenen Amtes als dessen Statthalter walten wollte. – ‚Tragisch‘ auch Phèdres Ende, da sie sich doch nur aufrichtig ihrem Liebesgefühl hingab. – ‚Tragisch‘ Wallensteins Geschick, da er doch nur in Übereinstimmung mit einem sternenbestimmten Schicksal handeln wollte. – ‚Tragisch‘ den Tod des Empedokles, da dieser sich doch nur um seines Verdienstes um die Natur willen göttlich fühlte. – ‚Tragisch‘ den drohenden Ausgang von Homburgs eigenmächtigem Handeln, da es doch nur dem Sieg seines Fürsten diene. – ‚Tragisch‘ Faustens Tod, da dessen Tun endlich nur mehr ‚freiem Volk auf freiem Grund‘ Raum geben wollte.

Es ist aber derselbe *Wahn*, dem die Helden und Heldinnen der Tragödie selber *erlagen*; und allerdings ist Nietzsche vorzuhalten, daß in solchem Wahn keineswegs nur eine ‚christliche Voraussetzung und Interpretation ihr Nachleben hat‘; er ist weit älteren und vielleicht unvordenklichen Ursprungs, bewiesen durch *Oidipus* und *Antigone*. (Nach Rudolf Bultmann – *Das Urchristentum*, 1962 – kennt das Neue Testament gar nicht den Begriff der ‚providentia‘, der stoischen Ursprungs ist.)

Da nun, wie gezeigt, genau einer solchen Auffassung dessen, was ‚tragisch‘ sein soll, die Tragödie, das Schauspiel, widerspricht, dürfen wir sogar vermuten: Was der ‚hypokrités‘, der Antwortgeber, Gegenspieler und Widersacher des ursprünglichen Gesangs und Tanzes zu Ehren Dionysos‘, als ‚Erzählung‘ (‚mythos‘) vorbrachte, wird schon dasselbe Klagelied gewesen sein, das sich bis heute im gewöhnlichen Begriff des ‚Tragischen‘ niederschlägt: da sei doch dieser und jener, diese und jene gewesen, die doch nur brav einer ‚Vorsehung‘ gehorchten, und doch zugrunde gingen. Die Tragödie gibt die Antwort: Eben dadurch, daß diese Helden und Heldinnen sich damit in Sicherheit wähnten, haben sie sich vorzeitig oder unzeitig zugrunde gerichtet.

6. Die Befreiung

Die Tragödie in ihrem ursprünglichen Sinn eines Dionysos-Dithyrambos (so heißt, feierlicher, der ‚Bocksgesang‘ auch) verfällt und entartet dadurch, daß sie sich in ein dramatisches Schauspiel verwandelt, *nicht* zu einem bloßen Trauerspiel. Vielmehr wird sie dadurch, daß sie an die Stelle von Rede und Gegenrede zwischen dem Chor und einem ‚hypokrités‘ die Rede und Gegenrede der von diesem angeführten Handelnden und ihren Gegenspielern selber setzt und an die Stelle eines bloßen ‚mythos‘ (der einseitigen Erzählung eines Unbeteiligten) ein ‚drama‘ (worin alle Beteiligten zu Worte kommen), *in sich* widersprüchlich.

Dieser Widerspruch ist es, der deutlich zum Ausdruck kommt in Aristoteles‘ berühmter Definition der Tragödie: sie sei „die Nachahmung einer abgeschlossenen ernsthaften Handlung“, die „durch Mitleiden und Furcht die Befreiung von

solchen Leidenschaften hervorrufe“ (1449b 24-25, 27-28). Durch die Nachahmung, die ‚Rekonstruktion‘, einer zuvor nur erzählten ‚abgeschlossenen ernsthaften Handlung‘ *erregt* die Tragödie zwar ‚Mitleiden‘ mit einem vorzeitig zugrunde gehenden Unschuldigen und die ‚Furcht‘, es möchte einem ein Gleiches geschehen, doch ‚befreit‘ (oder ‚reinigt‘) sie am Ende ‚von derartigen Leidenschaften‘, indem sie zu erkennen gibt: es ist ein Wahn, auf Sicherheit zu vertrauen, wenn man sich nur einer Vorsehung füge, und es ‚tragisch‘ zu finden, wenn ein so sich Fügender ‚gleichwohl‘ vorzeitig zugrunde geht; ein Wahn, der vielmehr selbst die Gefahr eines vorzeitigen Unterganges herbeiführt.

Fast zweieinhalb Jahrtausende später hat wohl der moderne Roman, eine neue Mischform von ‚mythos‘ und ‚drama‘, die Nachfolge der Tragödie anzutreten begonnen (bis sie, wie mir scheint, aufs neue zu erstehen vermochte in der Gestalt des Films). Einer der ersten großen Romanschreiber, Stendhal, hat wohl Aristoteles‘ Meinung bündig zusammengefaßt in der Anrede an den Leser seines letzten großen Romans, *Lucien Leuwen* (den zu veröffentlichen er seinen Nachfahren überließ): „Adieu, ami lecteur; songez à ne pas passer votre vie à haïr et à avoir peur“ – „Lebewohl, Freund Leser, gedenke dein Leben nicht in Haß und Furcht zu verbringen“ (1837); denn auch Haß – auf die vermeintlich Schuldigen am vorzeitigen Untergange eines Unschuldigen – ist eine von ‚derartigen Leidenschaften‘, wie ‚Mitleiden und Furcht‘, von denen die Tragödie befreien will.

Noch deutlicher ist in seinem Abschiedswort – ‚Genug‘ (1864) – Iwan Turgenjew geworden; nach einem Zitat aus Shakespeares *Macbeth*: „Life’s only a walking shadow ...“ wagt er zu sagen: „Schrecklich ist es, daß es nichts Furchtbares gibt und daß das Leben seicht, klein, langweilig und bettelarm ist“. Am Ende ist dies wirklich die Botschaft der Tragödie: daß es ‚Tragisches‘ im Sinne des gewöhnlichen Begriffs gar nicht gibt.

Vollends bemerkte noch in unserem Jahrhundert Franz Kafka (zu Gustav Janouch, von diesem aufgezeichnet in *Gespräche mit Kafka*, zuerst veröffentlicht 1947) mit Bezug auf den berüchtigten Oidipus-Komplex: „Die Revolte des Sohnes gegen den Vater ist ein uraltes Thema der Literatur und ein noch älteres Problem der Welt. Es werden darüber Dramen und Tragödien geschrieben, in Wirklichkeit ist es aber ein Komödienstoff ... Das Alter ist die Zukunft der Jugend, die sie früher oder später erreichen muß. Wozu also kämpfen? Um ein schnelleres Altwerden?“ Fand also Kafka die Tragödie des Oidipus – am Ende gar komisch? Nun ist zwar das Thema der Tragödie des Sophokles nicht ‚die Revolte des Sohnes gegen den Vater‘ (Kafka hat wohl von Freud gehört), sondern die Anstrengung, die Pest in Theben zu überwinden durch die vom Orakel erheischte Aufklärung und Sühne des Mordes an Oidipus‘ Vater. Doch dieser hatte, ebenso ‚tragisch‘ (im gewöhnlichen Sinne des Wortes), dem Orakelspruch, sein Sohn werde ihn töten und seine Frau zu seiner Frau nehmen, zu entrinnen versucht, indem er den Kleinen hilflos aussetzte im Gebirge; *wodurch* dann eben die ‚Tragödie‘ ihren Lauf nahm. Und ist das nicht in der Tat nicht weniger als zum Heulen – zum Lachen? Die Tragödie bedarf nicht zum Nachspiel eines Satyrspiels, um von Mitleiden und Furcht zu befreien.

Jede große Tragödie hat etwas Befreiendes. Sie ist, einfach gesagt, die Befreiung vom ‚Fatalismus‘, wie Nietzsche in seiner angeführten Aufzeichnung fortfährt:

als ob es eben nicht auf *uns* ankomme, wie alles geht (– als ob wir es laufen lassen *dürften*, wie es läuft ...).

Wir erfahren dieses Befreiende auch in der gegenwärtigen Erscheinungsform der Tragödie, als Film, selbst noch in Nikolai Michalkows *Trügerischer Sonne* und selbst in Stephen Spielbergs *Schindlers Liste*, einem Film über die vermeintliche ‚Tragödie‘ von Auschwitz, eine nur vermeintliche im Sinne des gewöhnlichen Begriffs des ‚Tragischen‘.

7. Die Tragödie in der Geschichte

Man betrachtet die Tragödie als eine Kulturerscheinung unter anderen mehr. Was man Kultur nennt, hat viele Zweige. Einer ihrer großen Äste ist die Dichtkunst, sich verzweigend u.a. ins Dramatische, vorgestellt auf der Bühne oder (im Film) auf der Leinwand, seinerseits u.a. verästelt in die Tragödie, das ‚Trauerspiel‘. Man betrachtet diese ‚Zweige‘ gerne auch als ‚Fächer‘ und nimmt dann an, jede Epoche und jeder Kulturkreis fülle immer diese Fächer auf ihre und seine Weise aus, z.B. auch das Fach der Tragödie.

Doch in unserem abendländischen Kulturkreis gab es keineswegs immer und überall (u.a.) Tragödien, sei es auch etwa unterschiedlichen Werts. Vielmehr ‚gab es‘ Tragödien nur in drei von einander entfernten und verhältnismäßig kurzen Epochen: Es gab die Epoche der griechischen, genauer gesagt athenischen Tragödie des fünften und vierten vorchristlichen Jahrhunderts, sodann die Epoche der englischen, der niederländischen und der französischen Tragödie vom Ende des sechzehnten bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts, und endlich die Epoche der deutschen Tragödie um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert; und damit ist es, vielleicht nur abgesehen von dem Norweger Henrik Ibsen, erst einmal vorbei.

Kann es Zufall sein, daß eine jede dieser Epochen der Tragödie zusammenfällt mit einer der großen Epochen der abendländischen Philosophie? Im alten Athen tritt die Tragödie auf im Widerspiel mit der in Athen aufkommenden ‚klassischen‘ griechischen Philosophie, von Anaxagoras bis Aristoteles. In London tritt die Tragödie, vornehmlich die von Christopher Marlowe und William Shakespeare, auf vor dem Hintergrund der Entwürfe von Francis Bacon und, allerdings erst später, Robert Boyle; und in Paris begegnet die Tragödie von Pierre Corneille und Jean Racine der Heraufkunft des Cartesianismus. In Deutschland ist die Zeit der Tragödie Schillers, Hölderlins, Kleists und Goethes auch die Zeit der ‚klassischen‘ Philosophie, von Kant bis Hegel. Oder sollte dieses gleichzeitige Auftreten nur Bestandteile einer allgemein ‚aufblühenden Kultur‘ sein, einst in Athen, sodann in London, Amsterdam und Paris und später in Deutschland?

Gegen die letztere Annahme spricht, daß die Tragödie in Athen, sodann in England und Frankreich und endlich auch in Deutschland in deutlichem *Gegensatz* zu einer je heraufkommenden Philosophie auftritt. Während die Tragödie eindrucksvolle staatliche Förderung erfuhr, trat der Staat von Athen scharf gegen die aufkommende Philosophie auf und stellte der Reihe nach Anaxagoras, Protagoras, Sokrates und endlich auch Aristoteles unter Anklage. Bei Shakespeare ist die Rede von „more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy“. Racine stand nicht Descartes, sondern Pascal nahe, der (sich selbst) empfahl, „zu schreiben gegen die, die zu sehr die Wissenschaft vertiefen. Descartes“ („*écrire contre ceux qui trop approfondissent les sciences. Descartes.*“). Die deutsche Tragödie freilich – sie hat epigonale Züge – reagierte weniger auf die aufkommende deutsche Philosophie (von der sie vielmehr schon stark beeinflusst war, vor allem von Kant und Fichte) als auf das verspätet in diesem Lande aufkommende Zeitalter der Wissenschaft und des Cartesianismus. Vom oben Gesagten her ist dies, daß die Tragödie buchstäblich *herausgefordert* wird von einer aufkommenden großen Philosophie, nur zu begreiflich. Denn die Tragödie will vor allem warnen vor einer vermeintlichen, erhofften oder erstrebten *Sicherheit*, die in Wahrheit die Gefahr eines vorzeitigen Endes nicht bannt, sondern auf tragische Weise steigert. Und auf die Verheißung einer solchen *Sicherheit* läuft alle große Philosophie hinaus; vielleicht gar nicht einmal bei den Philosophen selbst, wohl aber bei denen, die sich von einer Philosophie belehren und einnehmen lassen.

Nun war das Erlangen von ‚Sicherheit‘ (*securitas*) oder ‚Gewißheit‘ (*certitudo*) sogar der ausgesprochene Beweggrund der anfänglichen Philosophie der europäischen Neuzeit und ihrer Begründung der modernen Wissenschaft. So wurde diese Zeit der Gründung unseres ‚Zeitalters der Wissenschaft‘ zur wohl größten Epoche der Tragödie in unserer Geschichte. Und noch die gewissermaßen verspätete deutsche Tragödie um 1800 steht ganz im Banne jener anfänglichen – und anfänglich vor allem englischen und französischen – Philosophie der Neuzeit. (Wohl auch nicht zufällig ‚spielen‘ Schillers *Wallenstein* und Kleists *Prinz von Homburg* im siebzehnten, Goethes *Faust* sogar schon im vierzehnten Jahrhundert und hat ein Schiller sowohl Shakespeares *Macbeth* als auch Racines *Phèdre* ins Deutsche übersetzt.) In der klassischen griechischen Philosophie – der Sokrates, Platon und Aristoteles – spielt zwar das Verlangen nach Gewißheit oder die Versicherung einer Sicherheit, wie es scheint, keine deutliche Rolle. Daß aber auch sie als eine Verheißung von Sicherheit aufgenommen wurde, beweist sowohl der Widerspruch der alten Tragödie als auch die Wiederanknüpfung an diese Philosophie in der ursprünglichen Philosophie der Neuzeit.

So ist zum Verständnis der Tragödie in jeder ihrer drei großen Epochen ein Wissen von der Philosophie jeder dieser Epochen erforderlich; durchaus nicht etwa, weil die Tragiker je von einer Philosophie ‚beeinflusst‘ gewesen wären, sondern weil eine jede Tragödie einer Philosophie *entgegentritt*.

8. Das Wesen der Tragödie und das Tragische

Habe ich das Wesen der Tragödie erfaßt? Man kann aber auch fragen: Müssen oder sollen wir denn unbedingt dem *Wesen* der Tragödie auf die Schliche kommen?

Die Forderung, von einer jeden Sache vor allem das ‚Wesen‘ zu erkennen, geht auf Platon (oder schon Sokrates) zurück, und wurde noch in unserem Jahrhundert sogar von Heidegger bekräftigt: „Der erste philosophische Schritt im Verständnis des Seinsproblems besteht darin, nicht ‚mython tina diegeisthai‘, ‚keine Geschichte zu erzählen‘, d.h. Seiendes als Seiendes nicht durch Rückführung auf ein anderes Seiendes in seiner Herkunft zu bestimmen, gleich als hätte Sein den Charakter eines möglichen Seienden“ (*Sein und Zeit*, 1927, S. 6; Platon, *Sophistes*, 242 c). Berüchtigt ist Platons mit dieser Forderung verbundene politische, die Dichtung wie jede ‚mimetische‘ Kunst aus dem Staat zu verbannen; weniger ist es allgemein bewußt, daß diese Forderung sich ausdrücklich insbesondere gegen die Tragödie richtete (*Politeia*, Zehntes Buch). Aber nicht zu unrecht betrachtete er vor allem die Tragödie als ‚mythologisch‘, wiewohl sie den allzu schlichten ‚mythos‘, um ihn in Frage zu stellen, in ein ‚drama‘ übersetzte.

Die Tragödie setzt sich in der Tat über platonische Fragen des Wesens hinweg. Sie lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf das ‚Wesen‘ des Tragischen, sondern je auf etwas, das tragisch ist. Sie antwortet nicht auf die Frage: ‚Was ist *das* Tragische?‘, auf der Suche nach einer Definition, sondern zeigt immer nur *etwas* an, das eine tragische Wendung zu nehmen droht.

Gewiß können wir – wenigstens gleichsam – auch nach dem ‚Wesen‘ des Tragischen fragen und diese Frage zu beantworten suchen, wie es auch hier geschehen ist. Doch was uns angeht, ist nicht das Wesen des Tragischen, sondern ob nicht immer anderes, worin wir uns sicher wähnen oder Sicherheit erstreben, uns auf tragische Weise zum Untergange zu führen droht.

Tragisch pflegt man es zu nennen, wenn jemand ohne eigene Schuld, oder schuldlos schuldig geworden, einem unerbittlichen Schicksal zum Opfer fällt. Mag sein, mag es so heißen. Wenn man aber auf die großen uns als Dichtungen überlieferten Tragödien hört, erfährt man nur wenig von schicksalhafter Notwendigkeit, ihr Element ist vielmehr das der Möglichkeit, ja des Zufalls; und ihre Helden und Heldinnen gehen nicht an ihrer Schuld oder trotz ihrer Unschuld zugrunde, sondern eh und je an einem Wahn. So währte Oidipus – und währten noch heute viele –, alles müsse sich zum Guten wenden, wenn nur die ganze Wahrheit ans Licht käme. So währte Faust – und währten viele bis heute –, ein Mensch könne das Allergrößte vollbringen, wenn ihm nur übermenschliche, übernatürliche Kräfte zu Gebote ständen.

Das Thema einer Tragödie ist jedoch nicht das Wesen des Tragischen, sondern je und je ‚nur‘ etwas, das tragisch ist. Mit Philosophie hat sie nichts zu schaffen. Sie ist nur ein mit verteilten Rollen vor- oder nachgespielter Mythos. Ein solcher aber macht der Philosophie zu schaffen.

Rudolf Boehm (Berlin 1927), Philosoph, Schüler von Karl-Heinz Volkmann-Schluck, Prof. em. der Universität Gent; schrieb u.a. ‚Das Grundlegende und das Wesentliche‘ und eine ‚Kritik der Grundlagen des Zeitalters‘.