

*West-östlichen Divans*, dem Verhältnis zur türkischen Kultur und dabei besonders den *Märchen aus 1001 Nacht*, und schließlich übergreifenden Themen wie etwa dem Verhältnis von Goethe und China sowie Reden aus verschiedenen Anlässen, z.B. die *Laudatio auf Daniel Barenboim* anlässlich der Verleihung der Goldenen Goethe-Medaille 2001. Den abschließenden Höhepunkt bildet die lange und intensive Untersuchung von Goethes Verhältnis zu Alexander dem Großen, die in dieser ausführlichen Form noch nicht veröffentlicht wurde.

Der vorliegende Band macht das umfangreiche und oftmals verstreut erschienene publizistische Werk Mommsens in meist überarbeiteter und ergänzter Form zugänglich. Die Beiträge beeindrucken alle durch eine große Präzision und überraschen auch den bei Goethe bewanderten Leser durch zahlreiche Details, die das komplexe kosmopolitische Denken des Weimaraners plastisch vor Augen führen. Weltliteratur als Modell kommunikativen Austauschs war für Goethe keine utopische Idee, sondern die praktizierte und bis in die letzten Lebensstunden hinein aktiv geförderte wie gelebte Auseinandersetzung mit der Fülle der Erscheinungsformen menschlicher Kultur. Schon allein durch diesen Aspekt sind Mommsens Überlegungen zu Goethe in jeder Hinsicht als komparatistisch zu bezeichnen: Gemeinsam mit Goethe überschreitet sie die Grenzen der Kulturen wie der Medien und zeugt davon, dass die heute unter Schlagworten wie »Dialog mit fremden Kulturen« und »Interkulturalität« als Programme transkultureller Forschung verkümmerten Formen des Kulturaustausches für Goethe ein selbstverständlicher Bestandteil seines intellektuellen Alltags waren. Auf hohem wissenschaftlichen Niveau machen die hier versammelten Beiträge dem Leser dies auf zugleich ungemein gut lesbare Weise deutlich. Die Beschäftigung mit modischen Theorien sucht man hier ebenso vergebens wie eine schwer verständliche Wissenschaftssprache; Mommsens Beiträge sind vielmehr selbst unverzichtbares Material, von dem aus sich das Interesse an Transkulturalität produktiv entwickeln kann. Wie Goethe stellt sie damit einem »tintenkleckenden Säculum« die zeitlose Größe eines Denkens entgegen, das nicht auf die Zeitläufte schaut, sondern die großen Konturen der menschlichen Geschichte zum Thema macht.

Peter Goßens

Bernhard Greiner: *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen*. Stuttgart (Kröner) 2012. 864 S.

Der Untertitel von Bernhard Greiners Studie zur Tragödie - »eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges« - umreißt das Spannungsfeld, in dem der Vf. die Problematik seines Gegenstandes verortet: Der »aufrechte Gang« soll als »Anspielung auf Darwins Evolutionsgedanken« (12) verstanden werden, der die Aufrichtung des Menschen in die Vertikale einem naturgesetzlichen Determinismus zuschreibt und ihr damit jede geistige Dimension (Erhebung zu Selbständigkeit und metaphysischer Beziehung) nimmt; in einer »Literaturgeschichte« aber wird diese Einschränkung des Menschlichen ihrerseits in das Feld der Kultur versetzt und damit als Gegenstand nicht-gesetzmäßiger geistiger Auseinandersetzung gefasst. Unter den literarischen Hervorbringungen wiederum steht insbesondere die Tragödie in diesem Spannungsfeld von Determination und Freiheit, insofern sie »den Menschen auf sein Vermögen zu

Selbstverfügung und Selbstverantwortung« (12) befragt, und dies genau »indem sie [ihn] als Leidenden« (13) zeigt. »Aufrecht« in diesem Sinn könnte der Mensch sich also nur behaupten, insofern er einem fremden Gesetz unterworfen ist, an dem oder gegen das er sich aufrichten kann.

Aus dieser (betont wenig kontroversen: 13 f.) Bestimmung des Tragischen folgt, dass auch die Tragödie kaum als Gattung aufgefasst werden könnte, die einem unveränderlichen Gattungsgesetz unterstünde; folglich sucht Greiners Studie nicht einzelne Tragödien auf ein gemeinsames Prinzip zurückzuführen, sondern eher das Verhalten jeder Tragödie im Spannungsfeld von Determination und Selbstbestimmung zu beschreiben – und dies sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht. So zeigt sich, dass die Tragödien der Neuzeit und Moderne generell in einem problematischen Verhältnis zu ihrer Gattung stehen, indem sie bspw. (inhaltlich) die tragische Selbstbehauptung infrage stellen oder (formal) ihre Gattungszugehörigkeit in einem selbstreflexiven Verfahren in Zweifel ziehen. Daher umfasst der als »Tragödie« benannte Gegenstand für Greiner auch nicht nur Dramen, die sich als Tragödien bezeichnen: Er kann sich ebenso auf Elemente von Stücken beziehen (z.B. die »Margarethen-Tragödie« innerhalb *Faust I*), wie er das barocke Trauerspiel als negativen Bezug auf Tragödie einschließt; weiterhin gehören auch die poetologischen, geschichtsphilosophischen sowie religions- und kulturhistorischen Auseinandersetzungen mit dem Gattungsbegriff zu Greiners Untersuchungsgegenstand.

So gibt die Studie einen umfassenden Überblick über die Geschichte der Tragödie und ihrer Poetologie von der Antike bis zur (deutschsprachigen) Gegenwart. Strukturell ist der Band dabei ähnlich aufgebaut wie Greiners bekanntes Lehr- und Handbuch zur Komödie (*Die Komödie. Eine theatralische Sendung*, 1992): Er präsentiert zahlreiche Einzelanalysen, die jeden Text zunächst für sich nehmen und in sorgfältiger Interpretation auf sein Verhältnis zur Gattung befragen; zugleich nimmt jede Einzelanalyse Bezug auf drei begriffliche Oppositionspaare, die Greiners Tragödienbegriff mit bestimmen: Historisch steht die Tragödie im Spannungsfeld von Präsenz und Repräsentation, insofern sie die kultische Vergegenwärtigung des Gottes in theatrale Repräsentation überführt. Das bedeutet aber nicht notwendig, dass Theater allein als Säkularisierung oder Rationalisierung von Religion verstanden werden muss; Greiner begreift Präsenz und Repräsentation weniger als einander ausschließende Gegensätze denn als Spannungspole, die einander wechselseitig bedingen. Das wird durch ein zweites Begriffspaar deutlich, das anhand zweier Opferszenen zwei komplementäre Theatermodelle beschreibt: Auf der einen Seite zeigt die Forderung eines Opfers in Euripides' *Iphigenie in Aulis* ein Moment göttlicher Gewalt, das in der Tragödie zur Repräsentation politischer Motivationen und menschlichen Leids dient, also »metaphorisch Repräsentation im Raum der Präsenz entfaltet« (33); auf der anderen skizziert Greiner unter Bezug auf die biblische Erzählung der Opferung Isaaks ein »jüdisches« Theatermodell, das Präsenz und Repräsentation streng geschieden hält: Abraham wird der Widder als repräsentierender Ersatz für Isaak erst in dem Moment gezeigt, in dem er tatsächlich zur Opferung des Sohnes ansetzt. »Aus einer im Kult hergestellten Verbindung mit Gott wird hier nicht ein Feld des Spielens, der Maske, des Als Ob entfaltet [...] – absolute Präsenz des göttlichen Wortes, das kein Als Ob zulässt, eröffnet hier vielmehr den Raum der Repräsentation, dieser wird eingeführt als das Andere der Präsenz; die Relation beider ist metonymisch, das eine steht *für* das Andere« (32). Von dieser formalen Differenzierung eines metaphorischen und eines metonymischen

Theatermodells ausgehend gewinnt Greiner ein drittes, auch inhaltlich wirksames Begriffspaar, das verschiedene Akzentuierungen in Bezug auf die griechische Tragödie zulässt: Auf dieser Ebene lässt sich der Repräsentation von aktiver Handlung (*múthos*) das passive Leiden (*páthos*) – hier verstanden als die ungehemmt hervorbrechende Klage – gegenüberstellen, das die Kontinuität der Repräsentation unterbricht (34).

Diese drei einander differenzierenden Begriffspaare werden nicht thetisch eingeführt, sondern in der konkreten Lektüre herausgearbeitet und bewährt, wobei die einzelnen Lektüreabschnitte oft indirekt mit einander kommunizieren. So stellt das der antiken Tragödie gewidmete Kapitel drei Einzelanalysen (*Oedipus Rex*, *Antigone* und *Bacchae*) vor, die mit den drei anschließenden poetologischen Darstellungen (Aristoteles, Hegel und Nietzsche) korrespondieren: *Oedipus Rex* gilt Aristoteles nicht zufällig als Mustertragödie – sie erfüllt auf tatsächlich einzigartige Weise die aristotelischen Ansprüche an Fabel, Anagnorisis und Peripetie, die sämtlich darauf zielen, die Tragödie im Feld der Handlung festzuschreiben. Zudem korrespondiert die in *Oedipus Rex* dominante Frage nach Selbsterkenntnis auf bemerkenswerte, wenn auch nicht eindeutige Weise mit dem Akzent, den Greiner auf die Rolle der Erkenntnis für den aristotelischen Begriff der Katharsis legt: Diese »Reinigung« sei nicht als rein affektive Zuschauerreaktion zu verstehen, sondern setze das erkenntnismäßige Durchdringen der vorgestellten Handlung voraus (128). Ebenso läuft die seltsame Lust, die Ödipus ausgerechnet in seiner Klage bekundet (*Oedipus Rex* v. 1389 f.), mit der von Aristoteles postulierten Lust an den tragischen Affekten parallel: In beiden Fällen scheint die Lust aus einem paradoxen Durchdringen von Affekt und Erkenntnis zu resultieren (vgl. 60 f. und 131). Der aristotelischen Betonung von Handlung und Erkenntnis stellt Greiner sodann Nietzsches Bestimmung der Tragödie als Erleiden des Dionysischen gegenüber, die nicht nur oberflächlich mit den *Bacchae* kommuniziert: Schließlich wird in diesem Stück der dionysische Ursprung der Tragödie selbst theatral vergegenwärtigt, wenn der ungläubige Pentheus von den rasenden Mänaden zerrissen wird (99–106). Wie in den *Bacchae* Hervorbringendes (Dionysos-Kult) und Hervorgebrachtes (Tragödie) verschmelzen (92 f.), so will Nietzsches Schrift nicht nur die »Geburt« der Tragödie im Allgemeinen untersuchen, sondern zugleich ihre »Wiedergeburt« herbeiführen (149 f.). Allerdings greift hier noch einmal Greiners Unterscheidung zwischen metaphorischem und metonymischen Theatermodell: Während bei Euripides die Repräsentation sich metaphorisch im Raum der Präsenz entfaltet, begreift Nietzsche das Verhältnis zwischen dionysischer Gewalt und apollinischer Form als metonymisches Umschlagen (159).

So entwickelt Greiner in sorgfältiger Lektüre und feinfühligem Komposition die Paradigmen, denen seine anschließende Darstellung der neuzeitlichen und modernen Tragödie folgt – und macht zugleich damit klar, dass der über die Einzelanalyse hinausgehende Gedankengang zu einem großen Teil dem impliziten Zusammenhang der untersuchten Texte zu entnehmen ist. Der stellt sich zunächst als ein Spannungsbogen dar, der von »Entwürfen des neuzeitlichen Subjekts als Tragödie« (16. und 17. Jahrhundert) im Rahmen einer aristotelisierenden, handlungsorientierten Poetik über die »Tragödie des bürgerlichen Subjekts« (18. und 19. Jahrhundert) zur »Tragödie jenseits des bürgerlichen Subjekts« (19. Jahrhundert) und schließlich zur »Theatralisierung der Tragödie« (20. Jahrhundert) vor dem Hintergrund Nietzsches führt. Im Ganzen wird also gezeigt, wie die mit dem griechischen Theater einsetzende metaphorische Distanzierung von göttlicher Präsenz zunächst in der neuzeitlichen Tragödie

fortgeführt wird, bis an der Wende zum 20. Jahrhundert Nietzsches metonymisches Theatermodell »zum Ersatz oder Feld der Neubegründung eines metaphysischen Horizonts« (642) eingesetzt wird. Insofern diese Wende zu einem großen Teil von jüdischen Dichtern herbeigeführt wurde, sieht Greiner hier eine Rückkehr des am Isaak-Opfer erläuterten Theatermodells. Da dieser große Spannungsbogen in dieser Rezension nicht im Detail nachgezeichnet werden kann, sollen zumindest sein Einsatz- und Endpunkt in ihrer Komplexität angedeutet werden.

Wenn Greiner sein Kapitel zur europäischen Tragödie des 16. und 17. Jahrhunderts unter den Titel »Entwürfe des neuzeitlichen Subjekts als Tragödie« stellt, spielt er damit auf einen markanten kultur- und diskursgeschichtlichen Bruch zwischen Mittelalter und Neuzeit an: Die (kulturgeschichtliche) Wiederentdeckung der antiken Tragödie geht mit der (diskursgeschichtlichen) »Erfindung« von Subjektivität zusammen. Diese Koinzidenz deutet bereits die grundlegende Problematik an, in deren Horizont jede neuzeitliche Wiederaneignung der Tragödie steht: Ist doch »Subjektivität« eine Kategorie, in der sich die radikale Differenz neuzeitlicher Dichtung gegenüber ihrem antiken Vorbild abzeichnet. Das konkretisiert sich im Fortgang der Analyse von Shakespeares *Hamlet* zu Gryphius' *Carolus Stuardus* – zwei Dramen, die in ihrer Gegensätzlichkeit miteinander korrespondieren und zugleich zwei Pole der Subjekt-konstitution darstellen.

*Hamlet* wird von Greiner in inhaltlicher und formaler Hinsicht als Tragödie der Reflexion gedeutet: Inhaltlich, insofern sich das »Ich« hier in einem tragischen Konflikt zwischen Schein und Sein konstituiert, der nicht nur die Welt höfischer Verstellung, sondern auch die Racheforderung aus dem Jenseits betrifft – es ist bezeichnend, dass Hamlet zuerst die Worte des Geistes einer Prüfung auf Wahrhaftigkeit unterzieht (182). Diese Prüfung des jenseitigen Spruchs kann für Hamlet nicht anders als durch theatrale Mittel durchgeführt werden (Hamlet verstellt sich als Wahnsinniger und sucht durch eine Theateraufführung das Gewissen seines Onkels zu prüfen); insofern aber das Sein durch Schein eruiert werden soll, müssen sich die Gegensätze weiter ineinander verschränken, anstatt geschieden zu werden. Wahrheit wäre unter diesen Bedingungen nicht anders denn als »Negation der Negation« (185) denkbar; sie soll im selbstbewussten Einsatz des Scheins zur Negation des Scheins, mithin als fortschreitende »Re-Flexion« erreicht werden: »Dieses endlose Reflektieren produziert keine Gewissheit, aber es lässt die Instanz der Reflexion immer reicher werden« (185) – es produziert melancholische Innerlichkeit. Damit lässt sich zunächst ein markanter Unterschied zur antiken Tragödie feststellen: Anstatt sich dem Spruch aus dem Jenseits zu unterwerfen und seine paradoxen Konsequenzen (die Rache für den Verwandtenmord könnte nur durch einen Verwandtenmord vollzogen werden – ein Problem, das in Aischylos' *Oresteia* ganz anders behandelt wird) im tragischen Sinn auszutragen, vertieft sich Hamlet reflektierend in dessen möglichen Scheincharakter. Zugleich führt die Re-Flexion des Scheins aber zu durchaus handgreiflichen Konsequenzen: Hamlets Verstellung treibt Ophelia in den Selbstmord. Wenn Hamlet im fünften Akt, der durch einen merklichen Bruch von den vorausgehenden Akten getrennt ist (192), die Schuld für diesen Tod in der Konfrontation mit Laertes' Trauer emphatisch auf sich nimmt, so hat sein Verstellungsspiel »ein Ich hervorgerufen, das sich als ein schuldiges bekennt« (193). So wird der tragische Konflikt von Fremd- und Selbstbestimmung in den Anspruch eines authentischen »Ich-Seins« verlegt, der »zugleich hervorbringend (Zeichenspiele als Akte der Selbstvergewisserung des Ichs) und hervorgebracht (durch

die Zeichenspiele)« wirkt (193 f.). Einerseits würde also das »Ich« von jedem transzendenten Anspruch losgesprochen und in eine selbstgeschaffene Autonomie entlassen; andererseits würde eben das eine »Reinigung« der »Transzendenz von aller Immanenz« im Sinne einer absoluten Trennung bedeuten, die »die Möglichkeit des Umschlagens des einen in das andere eröffnet« (193). In diesem differenzierten Sinn kann »die Tragödie der Neuzeit zum Organon des aufrechten Ganges des Menschen« werden (186).

Mit der Rede von einer »Reinigung« der Transzendenz von aller Immanenz spielt Greiner – neben der aristotelischen Katharsis – auf ein Wort Benjamins an, das dieser in Bezug auf das deutsche Barockspiel prägte.<sup>1</sup> Das implizite Zitat spannt den Bogen zu der Interpretation von Gryphius' Trauerspiel *Carolus Stuardus*, wie auch die dem Trauerspiel charakteristische Haltung melancholischer Kontemplation an *Hamlet* erinnert. Zwar wird seit Benjamin das deutsche Barockspiel protestantischer Prägung in der Regel geradezu als Gegensatz der Tragödie verstanden, doch kann Greiner in der konkreten Interpretation wie auch in der strukturellen Analyse zeigen, inwiefern es gerade als ihr Gegensatz auf die Tragödie bezogen bleibt. *Carolus Stuardus* stellt ein historisches Märtyrerspiel dar, insofern die Hinrichtung von Charles I gezeigt und in deutliche Analogie zur Passion Christi gestellt wird; so deutet das Spiel zunächst Geschichte als Wiederholung und Repräsentation des Kreuzestodes. Gegenüber dieser analogischen Strategie, die seit Albrecht Schöne auf den Begriff »Postfiguration« gebracht wird, unterstreicht Greiner den im Spiel betonten Mangel einer transzendenten Verankerung der analogischen Deutung: Nicht nur der König beruft sich auf figurale Analogien, auch seine Gegenspieler sehen ihr Vorgehen in der Bibel präfiguriert; zudem wird bspw. im »Reyen der Religion« diese Problematik deutlich genug reflektiert (280–282). Greiner zieht aus dieser Beobachtung den vor dem Hintergrund von Foucaults Diskursanalyse formulierten Schluss, dass das Trauerspiel letztlich nicht in Analogie (einer in Gott gegründeten Ordnung der Ähnlichkeit), sondern in Repräsentation (einer im Subjekt gegründeten Ordnung der Entsprechungen) fundiert sei: Es führe vor, wie sich figurale Analogien konstruieren ließen, ohne dass diese in einer objektiven Ähnlichkeit glaubhaft gesichert werden könnten. »So erweist sich die postfigurale Perspektivierung des Geschehens als wesentlich allegorisch; im Tiefsinn, [den] sie den Dingen verleiht, bestätigt sich primär das deutende Subjekt« (279).

Wenn in *Carolus Stuardus* derart die Reflexion und Melancholie Hamlets zur Voraussetzung einer Theatralisierung von Geschichte wird, so grenzt sich das deutsche Spiel in einem weiteren Zug von Shakespeare ab: Während dort der Protagonist die aus dem Ich-Anspruch resultierende Schuld zuletzt willkürlich auf sich nimmt, kann das Märtyrerspiel die Schuldigkeit seiner Welt nur demonstrieren, nicht aber bejahen und damit transformieren: »Es gibt damit der Tragödie das Leiden [...] zurück, ohne allerdings aus dem Verhandeln und Bezweifeln seines Bildverweisungssystems einen Funken der Selbstbehauptung des Menschen in dieser geschichtlichen Welt zu schlagen, mithin ohne selbst dabei zur Tragödie zu werden.« (283) Hört man auch in diesem Satz das implizite Benjamin-Zitat mit – »Shakespeare allein vermochte aus der barocken [...] Starre des Melancholikers den christlichen Funken zu schlagen«<sup>2</sup> –, lässt sich die Konstellation von *Hamlet* und *Carolus Stuardus* zu der These pointieren,

1 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], in: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1991, 203–430, hier 246.

2 Ebd., 335.

dass ausgerechnet das Märtyrerspiel im Verlust tragischer Selbstbehauptung auch seine Christlichkeit verloren hat. »Damit erreicht die Trauer des Trauerspiels eine Metaebene, als Trauer um das Trauerspiel selbst, um dessen Verfehlen der Tragödie wie um die Vergänglichkeit, der es sein eigenes Bildverweisungssystem unhintergebar aussetzen muss.« (283) So kann Greiner die (ebenfalls in der Folge Benjamins vorgetragene) These Bettine Menkes, das Trauerspiel sei als Allegorie der Tragödie zu begreifen, an der konkreten Lektüre inhaltlich begründen und theoretisch präzisieren.

Diesem Problemaufriss an der Schwelle zur Moderne antworten Einzellektüren aus dem Kapitel zum 20. Jahrhundert. Mit dessen Überschrift »Theatralisierung der Tragödie« wird bereits angezeigt, dass hier das »Subjekt« als Korrespondenzbegriff zu Tragödie von einer »Theatralisierung« ersetzt wird, in der möglicherweise auch ein neuer Begriff des »aufrechten Gangs« gesucht wird. Aus der Vielzahl der vorgelegten Einzelanalysen lassen sich die Interpretationen von Hofmannsthal's *Elektra* und Benjamins Trauerspielbuch herausgreifen: In Elektras Tod sieht Greiner eine Theatralisierung des tragischen Opfers in dem doppelten Sinn, dass Elektra einerseits »stellvertretend die Tragik, die im Akt des Muttermordes beschlossen ist, auf sich« nimmt (664 f.) und mit ihr andererseits eine Figur geopfert wird, deren »mädischer Tanz« dem Theater als Raum der Repräsentation gefährlich werden könnte. »[So] vollzieht Hofmannsthal's Drama mit dem Tod Elektras als tragisches Opfer für Orest wie für das Theater eben das Zusammenspiel des Dionysischen und des Apollinischen – ein Ineinander-Umschlagen beider im Status des Absprungs und Aufschubs –, wie dies Nietzsche für die griechische Tragödie entworfen hat« (666). Diesem metonymischen Umschlagen entspricht die Lektüre von Benjamins Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* im Zusammenhang mit dem Trauerspielbuch, dessen rigorose Ablehnung der Möglichkeit einer neuzeitlichen Tragödie hier in ihrem »prospektiven Gehalt« (748) gezeigt wird: Der »Entwurf des Trauerspiels als Opfern des tragischen Opfers« (den Greiner in der Analyse von *Carolus Stuardus* bewährte) wird als Versuch einer strengen Scheidung von Transzendenz und Immanenz verstanden, durch den erst ein »Geschichtlich-Werden« der »göttlichen Gewalt« erneut gedacht werden kann. Folgerichtig bezieht Greiner diesen Tragödienbegriff auf das anfangs erläuterte »jüdische« Theatermodell und den Gegensatz Metapher/Metonymie zurück, indem er das Trauerspielbuch als »Negation und Rücknahme der Tragödie« beschreibt: »als Rücknahme von deren Säkularisationsgehalt wie der für die Tragödie der griechischen Tradition konstitutiven metaphorischen Relation von Präsenz und Repräsentation, um eben hierin messianischer Öffnung den Weg zu bereiten, die das Kontinuum der Geschichte aufbricht im Statthaben ›realer Präsenz‹ reiner göttlicher Gewalt« (749 f.). Das Trauerspiel als Negation der Tragödie hätte damit in Benjamins Deutung den positiven Stellenwert, einem kommenden, wahrhaft göttlichen Theater den Platz freizuhalten.

Mit diesem kursorischen Überblick über Greiners Werk sollte gezeigt werden, wie sich die sowohl sorgfältigen wie originellen Einzelinterpretationen zu einem Ganzen fügen, das sowohl als Lehr- und Handbuch zu einzelnen Epochen wie als umfassende Studie des »aufrechten« Menschen im Horizont von Religion und Theater zu lesen ist. Es steht zu erwarten, dass sich Greiners Buch in beiderlei Hinsicht als unverzichtbare Referenz etablieren wird.

*Joachim Harst*