

Saarbrücker literaturwissenschaftliche
Ringvorlesungen 1

Tragödie

Die bleibende Herausforderung

Herausgegeben von

Ralf Bogner

Manfred Leber



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 1

Ralf Bogner, Manfred Leber (Hg.)

Tragödie

Die bleibende Herausforderung



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2011 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-026-6 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-027-3 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-263

Projektbetreuung *universaar*: Isolde Teufel

Satz: Ralf Bogner
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Fotolia; Victor Zastol'skiy

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	7
Die attische Tragödie	
Von Peter Riemer	9
Von Lukan zum <i>Nibelungenlied</i> . Tragik und Heroik in der Literatur des Mittelalters	
Von Wolfgang Haubrichs	23
Shakespeares Tragödien. Von Sprachmacht und Rezeptionsgeschichten	
Von Joachim Frenk	39
Die Tragödie in der französischen Klassik.	
Corneille und Racine	
Von Karlheinz Stierle	59
Die Fehlbarkeit der Vernunft. Lessing und das bürgerliche Trauerspiel der Aufklärung	
Von Anke-Marie Lohmeier	85
Goethes <i>Iphigenie</i> und die griechische Tragödie	
Von Manfred Leber	99
Freiheitstraum und Innerlichkeit. Zum Werk des italienischen Tragödiendichters Vittorio Alfieri	
Von Susanne Kleinert	125
Die (Wieder-)Geburt der nationalen Musik aus dem Geiste der Tragödie. Boris Godunov bei Puškin und Musorgskij	
Von Christoph Flamm und Roland Marti	147
Tragödie und expressionistisches Stationendrama. Georg Kaisers <i>Von morgens bis mitternachts</i>	
Von Ralf Bogner	203
Der Ödipus-Mtyhos im französischen Theater des 20. Jahrhunderts.	
Jean Cocteau und André Gide im Spiegel des Sophokles	
Von Valérie Deshoulières	213

Die <i>Orestie</i> auf der zeitgenössischen postdramatischen Bühne	
Von Anton Bierl	227
Beiträgerinnen und Beiträger	265

Vorwort und Danksagung

Im Dionysostheater der Polis Athens begann die Geschichte der Tragödie im 5. vorchristlichen Jahrhundert. Ein Jahrhundert später hat die Poetik des Aristoteles die Tragödie zur höchsten Dichtungsform erklärt. Als eine Art literarische Königsdisziplin behauptet sie sich auch für die weitere Zukunft. Tragik als literarisches Thema bleibt dabei nicht nur auf die Form des Dramas beschränkt. Sie kommt auch in Novellen und Romanen sowie bereits in antiken und mittelalterlichen Epen zum Tragen. Zu den Meilensteinen der neuzeitlichen Tragödiengeschichte gehören Shakespeare, die französische Klassik, die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels, Dramen der Weimarer Klassik sowie bedeutender italienischer und russischer Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts, mannigfache Tendenzen der internationalen Theatermoderne, schließlich spektakuläre Inszenierungen antiker Tragödien auf den Bühnen unserer Zeit. Für historische Adaptationen und immer wieder neue kreative Transformationen scheint die Tragödie ein tragfähiges Gerüst darzustellen und damit eine bleibende Herausforderung noch für Autoren und Regisseure der Gegenwart zu bedeuten.

Diesem Themengebiet hat sich im Sommersemester 2010 eine Ringvorlesung der Universität des Saarlandes in Zusammenarbeit mit der Landeshauptstadt Saarbrücken gewidmet. Der vorliegende Band dokumentiert ihre Beiträge. Bedauerlicherweise, aber aus verständlichen Gründen fehlen hier die Vorträge von Werner Frick und Nevzat Kaya. Dennoch ist den beiden Referenten für ihre Beiträge bestens zu danken. In den Band aufgenommen wird hingegen das Referat von Anton Bierl, der seinen Vortrag in Saarbrücken leider nicht halten konnte.

Zu danken ist Frau Oberbürgermeisterin Charlotte Britz, die die Ringvorlesung zusammen mit der Vizepräsidentin der Universität, Frau Professor Dr. Patricia Oster-Stierle, und dem Prodekan der Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften, Herrn Professor Dr. Joachim Frenk, eröffnete, sowie Frau Christel Drawer von der Kontaktstelle Wissenschaft in der Kulturabteilung der Landeshauptstadt Saarbrücken. Eine in jeglicher Hinsicht hervorragende Zusammenarbeit machte die Ringvorlesung zu einem besonders erfolgreichen und schönen Beispiel lebendiger Begegnung zwischen Universität und Stadt, Wissenschaft und interessierter Öffentlichkeit. Wir danken der Landeshauptstadt auch für die finanzielle Unterstützung bei der Publikation.

Nach dem Dank noch ein Ausblick: Es ist zu erwarten, dass die Kunstform der Tragödie auch noch nach der zeitgenössischen postdramatischen Bühne, in der sie derzeit eine gewaltige Präsenz zeigt, weiterleben wird – und die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr in vorliegender Publikation

genauso wenig zum Ende gekommen ist wie mit dem etwas älteren, thematisch ähnlich ausgerichteten Sammelband von Werner Frick *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur* (Göttingen: Wallstein 2003). Für die Kunst literarischer Produktion und dramatischer Inszenierung, aber auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung ist die Tragödie weiterhin eine bleibende Herausforderung.

Saarbücken, im März 2011

Die Herausgeber

Die attische Tragödie

Peter Riemer

Niemand würde die Epik als eine allein griechische Erfindung ansehen, obwohl mit der Niederschrift der homerischen Epen (*Ilias* und *Odyssee*) die abendländische Literatur im eigentlichen Sinne, nämlich als Tradition schriftlicher Werke, ihren Anfang nahm. Epische Dichtung ist auch andernorts in der Welt aus dem natürlichen Bedürfnis des Menschen nach Erzählung entstanden (so im Vorderen Orient das *Gilgamesch-Epos*), auch in Europa unabhängig von den Griechen; man denke an das finnische *Kalevala* oder an die irische Erzählung vom *Rinderraub in Cuailnge*.

Das Epos war nie auf eine einzelne Nation beschränkt, nie wurde es bei seiner Verbreitung von einer einzelnen Nation bestimmt. Die Tragödie hingegen kann als Gattung (zumindest im abendländischen Zusammenhang) nicht ohne griechischen Ursprung, nicht ohne griechischen Einfluss gedacht werden: es sind nicht allein die tragischen Stoffe und Motive, die vielfach noch bis in die jüngste Vergangenheit hinein von den Griechen entlehnt sind (man denke etwa an Anouilh's *Antigone* oder Heiner Müllers *Philoktet*), das Theater als kulturelle Institution und die klassische Form des Dramas an sich sind griechisch, was allein die Terminologie bezeugt: 'Theater' vom Verbum *θεᾶσθαι* (schauen), 'Drama' von *δρᾶν* (handeln); Tragödie: *τραγωδία* und Komödie: *κωμωδία*. Des Weiteren: Szene, Prolog, Dialog, Monolog, Epilog, Episode (und sofern die Darbietung mit Musik verbunden ist: Chor, Orchester). Wenn Schauspieler heutzutage ihre Rolle lernen, bedeutet dies, dass sie ein Textbuch in die Hand nehmen und auf solche Weise ihren Part einstudieren; in Griechenland griffen sie in der Tat zur Rolle, zu einem zusammenge-rollten Papyrus, auf dem der Text geschrieben stand. Lernt jemand die Hauptrolle, so ist er heute wie damals ein Protagonist. Mit anderen Worten: Wenn wir dem Ursprung des literarischen Dramas, insbesondere der Tragödie, nachspüren, dann befinden wir uns auf einer Fährtsuche, die ohnegleichen ist. Wir befassen uns mit den Anfängen einer Gattung, die in einer einzelnen, nämlich der griechischen, Kultur wurzelt und deren weitere Entwicklung im Abendland nur in der Rückwendung auf diese Kultur fruchtbar war.

Die erste Rezeption des griechischen Dramas fand bekanntlich in Rom statt. Die Römer wiederum ließen sich weniger auf die Tragödie ein als vielmehr auf die Komödie; sie suchten nach Unterhaltung. So nimmt es nicht wunder, dass uns von römischer Seite einzig die Tragödien Senecas erhalten

sind, späte Produkte, schon kaiserzeitlich, wohl in der Zeit des Kaisers Claudius verfasst (also Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr.): Reflexe eines stoischen Philosophen auf eine Willkürherrschaft. Die Bühne als Mahnerin: Der Mensch fällt, je größer und selbstherrlicher er agiert, desto tiefer hinab. Es hat, europäisch gesehen, lange gebraucht, bis die Tragödie in ihrem Wesen wieder erneuert wurde. Shakespeare war ein solcher Fall.

Anfänge und Tragödien-Agon

Schon in archaischer Zeit gab es die Gepflogenheit zu bestimmten Anlässen, seien es Feste oder Siegesfeiern, umfangreiche Lieder zu singen: Chöre wurden mit einigem Aufwand einstudiert, sie sangen und tanzten, was von lyrischen Dichtern komponiert worden war. Sie traten auch im Wettstreit gegeneinander an. In Athen waren dies die so genannten Dithyrambenschöre: 10 Knaben- und 10 Männerchöre aus allen Stadtteilen, den 10 Phylen, mit je 50 Sängern pro Chor (insgesamt also 1000 Laien im Einsatz), wetteiferten um den Sieg an den Großen Dionysien (Seeck 2000: 58–84), dem Frühjahrsfest im März/April, wenn die Schifffahrt wieder aufgenommen werden konnte. In den Dithyramben kamen griechische Heldensagen zu Gehör. Die Griechen liebten den Wettkampf, den Agon, nicht nur bei den sportlichen Großereignissen.

An diesen Dionysien fand auch der Wettbewerb der Tragödien statt. Für das Jahr 534 v. Chr. ist Thespis als erster Sieger bezeugt. Unter der Tyrannis des Peisistratos wurden in eben den Dreißiger Jahren des 6. Jahrhunderts die ersten Agone ausgetragen. Zu dieser Zeit hatte die Tragödie schon eine Entwicklung hinter sich, die uns Aristoteles in seiner Poetik noch andeutet. Es seien satyreske, satyrspielhafte Anfänge gewesen. Aus dem Bericht des Aristoteles und aus anderen, eher spärlichen Zeugnissen lässt sich ungefähr folgende Gattungsevolution rekonstruieren: Kultische Handlungen zu Ehren des Gottes Dionysos wurden von bockgestaltig maskierten Gruppen ausgetragen (τράγος = Bock): τραγωδία somit „Gesang der Böcke“ (vgl. Zimmermann 1992: 13). Dort haben die Masken ihren Ursprung (Blume 1991: 88–95); sie waren für das Theater nicht zwingend erforderlich. Wir wissen, dass die vorliterarische italische Komödie ohne solche Masken ausgekommen war. Bei den Griechen konnte anlässlich der ekstatischen Verwandlungen in Tiergestalten die Maskierung nicht fehlen. Die Masken hatten also ursprünglich kultische Bedeutung, wurden dann aber für Theaterzwecke genutzt. Als nämlich dem tanzenden und singenden Ensemble ein Klartextsprecher, ein so genannter Erklärer (ὑποκριτής) als erster Schauspieler hinzugesetzt wurde (Thespis war noch ein solcher singulärer Schauspieler),

dem unter Aischylos ein zweiter Schauspieler an die Seite gestellt wurde, unter Sophokles dann noch ein dritter. Da war es gut, dass diese Schauspieler mit Hilfe eines Maskenwechsels mehrere Rollen verkörpern konnten. Die Masken waren einfach und dem Gesicht des Trägers angepasst, nicht so groß und überdimensioniert wie in späterer Zeit.

Die Dichter schrieben ihre Stücke eigens für den Wettbewerb (zur einmaligen Aufführung) und ließen, wenn sie zugelassen wurden, also einen Chor bekamen, eine bestimmte Anzahl von Dramen (maximal eine Tetralogie) im Dionysosheiligtum unterhalb der Akropolis aufführen. Der Priester hatte einen Ehrenplatz in der vordersten Reihe. Der im Bereich der Orchestra (dem Tanzplatz des Chores vor der Bühne) zu denkende Altar bezeugte augenfällig das Sakrale des Ortes. Vielfach wurde er sogar in die Bühnenshandlung einbezogen. Die wohl ursprünglich (d.h. im 6. Jahrhundert) sehr eng mit dem Dionysoskult verwobenen theatralischen Darstellungen konnten im Laufe der Zeit freier werden.

Das Satyrspiel

Mythen aller Art wurden dramatisiert: Ob sie nun aus dem Kreis der Sagen um Troja oder der Argonautenfahrt, der Heldentaten eines Theseus oder Herakles genommen wurden. Aristoteles charakterisiert die Entwicklung der Tragödie als ein „Ernstwerden“. Die Anfänge waren ja satyrhaft, also nicht ganz so ernst. Das zu Beginn des 5. Jahrhunderts in Athen umlaufende Sprichwort *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* („das hat doch mit Dionysos nichts [mehr] zu tun“) spiegelt möglicherweise die Entfernung von solcherart dionysisch-heiteren Anfängen des tragischen Genres. Seitdem sind Satyrspiele nachweisbar, als deren Erfinder ein Nochzeitgenosse des Aischylos, Pratinas († ca. 497 v. Chr.), gilt. Einer tragischen Trilogie folgte sodann an den großen Dionysien regelmäßig als viertes Stück ein Satyrdrama. Aischylos und Sophokles sollen Meister des Satyrspiels gewesen sein. Solcher Art heitere Ausklänge handeln von der Heimholung der versprengten Genossen des Dionysos, der Satyrn unter der Führung des Papposilen, zu ihrem Herrn. Die bocksgestaltigen Mischwesen (mit Phallos, Pferdeschweif und Langohren) verirren sich dabei in entlegene Winkel der Welt und in zum Teil ebenso entlegene Mythen, stets von der Sehnsucht geleitet, zu Dionysos und seinem Wein zurückzukehren.

Euripides

Euripides tat sich mit den heiteren Nachspielen schwerer als seine beiden großen Kollegen. Es ist bezeichnend, dass wir zwei Schlusstücke von euripideischen Tetralogien besitzen, die beide nicht sonderlich erheitern können. Das eine von ihnen ist definitiv ein Satyrspiel (*Kyklops*), das andere die tragische Umgestaltung eines Märchens, das Alkestisdrama, in dem nicht einmal entfernt ein Satyr erscheint. So nimmt es keineswegs wunder, wenn wir in dem Nachlass des 406 v. Chr. verstorbenen Dichters ein Dionysosdrama vorfinden, das wohl zu den größten Tragödien der Weltliteratur zählt. Es sind dies die *Bakchen*. Sie handeln von dem Kampf des jungen Königs von Theben gegen den neuen Gott Dionysos, von dem Siegeszug des Gottes und dem Untergang des Menschen, der ihn bekämpft. Demonstriert wird mit Sicherheit die Ohnmacht des menschlichen Potentaten. Der Gott setzt sich am Ende durch. Das Menschliche und Menschenmögliche erscheint klein und nichtig.

Es geht bei Euripides aber nicht um Schicksal im Sinne eines Vorherbestimmtseins sich unabwendbar zeitigender Ereignisse. Eine solche Konzeption fataler Notwendigkeit (Ananke) gehört der Dramaturgie eines Aischylos bzw. eines Sophokles an (mit jeweils verschiedener Gewichtung); Euripides war ein Dichter der Freiheit. Seine Figuren handeln nach der Maßgabe eigener Vorstellungen. Sie sind sich selbst verpflichtet und allenfalls gesellschaftlichen Bedingungen, in die sie sich zum Teil aus freien Stücken hineinbegeben haben (man denke beispielsweise an so etwas wie eine private Freundschaft). Sie würden sich nicht ohne weiteres einer göttlichen Fügung unterordnen. Wenn Medea ihren Racheplan zu verwirklichen beginnt und den ersten Schritt gewissermaßen als einen „point of no return“ bezeichnet, setzt sie den Maßstab einer absoluten Notwendigkeit. Die Ananke, auf die hin der Mord an den Kindern geschieht, ist aus Medeas freiem Willen hervorgegangen; die Art, in der sie noch die Götter erwähnt, zeigt, wie stark Euripides den subjektiven Aspekt der menschenmöglichen, vom Menschen geprägten Kausalität betont. „Dies haben nämlich die Götter und ich ins Werk gesetzt“ sagt Medea und betont dabei sich selbst (Eur. Med. 1013f.: ταῦτα γὰρ θεοὶ / κἀγὼ κακῶς φρονοῦσ' ἐμηχανησάμην). Die Wortfolge ist signifikant. Die Götter erscheinen am Versende von 1013 als Subjekt des Satzes, werden aber durch die Dominanz des zweiten Subjekts in Zeile 1014 vollkommen verdrängt. Medea bestimmt Person und Numerus des Prädikats: ἐμηχανησάμην).

Mit der Aufwertung des Menschen geht bei Euripides zugleich die Kritik an den Göttern einher. Die Mythen werden von dem jüngsten der drei großen attischen Tragiker Stück für Stück „gereinigt“ von den göttlichen Determinanten. Der Mensch wird auf seine Selbstverantwortung hingewie-

sen. Dies ist vielfach die Zielrichtung euripideischer Götterkritik. Götterkritik ist insofern auch Kritik am Menschen und seinen Handlungsprinzipien. Das beginnt schon in dem ersten uns vollständig erhaltenen tragischen Stück des Euripides, der *Alkestis*. Dort verabschiedet sich Apoll, der delphische Gott, in der Prologpartie, um das, was seine Göttlichkeit angerichtet hat, den Menschen zu überlassen. Diese helfen sich in der Tat aus der Not. Herakles erweckt die tote Gattin seines Freundes Admet nicht, weil eine höhere Notwendigkeit ihn dazu zwingt oder weil das Schicksal es so will. Nein, Herakles handelt aus Freundschaft; das ist neu! Der euripideische Apoll verhält sich nicht wie der gleichnamige Gott in den *Eumeniden* des Aischylos, indem er im entscheidenden Moment für Orest da ist, ihn entsühnt und als sein Anwalt vor Gericht erscheint. In der *Alkestis* verschwindet die Gottheit. Herakles, immerhin ein Halbgott mit enormen Kräften, die er ja auch einsetzt, um die Verstorbene aus den Fängen des Todesdämons zu befreien, erwacht in sophokleischer Manier aus dem Zustand einer Verblendung und schreitet zur Tat, nicht etwa weil er nun den Ruf seines Schicksals vernommen hätte und wie der gleichnamige Halbgott der sophokleischen *Trachinierinnen* erdulden muss, was Zeus ihm verkündet hat. Nein: Herakles tut, was er tut, aus Scham (αἰδώς), seinem Freund zuliebe. Desgleichen hilft nicht Apoll oder ein anderer Gott dem euripideischen Orest in der Oresttragödie des Jahres 408, sondern Pylades, der Freund des Orest. „Wenn sich Freunde wiedersehen, das ist Gott“, so formuliert Euripides seine neue Sicht auf die Dinge in der *Helena* (Eur. Hel. 560: ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γιννώσκει φίλους.).

Sophokles

Wir sehen, dass die tragischen Dichter das Verhältnis von Mensch und Gott zueinander je anders definieren. Bei Euripides, für den die Götter ja in ihrer Macht längst nicht mehr vollkommen sind, ist göttlicher Einfluss durchaus noch gegeben. Er ist kein Atheist. Götter sind in der Welt, aber verantwortlich für sein Handeln ist der Mensch allein. Das entspricht der von den Naturphilosophen und den Sophisten im 5. Jahrhundert vertretenen Weltanschauung. Sophokles ist dieser sophistischen Aufklärung vehement entgegengetreten. Am deutlichsten in seiner *Antigone*, wo er über weite Strecken des Stücks hin die Menschen frei agieren lässt, bis sie das göttliche Strafgericht trifft (Riemer 1991; Riemer 2007: 305–315). Insbesondere Kreon muss für seine Eigenwilligkeit büßen.

Mit Ausnahme der *Antigone* sind in allen erhaltenen Stücken des Sophokles personifizierte Götterwirkungen maßgeblich für den Handlungsver-

lauf. Das Wohl und Wehe der Menschen unterliegt dem zielstrebigem Willen einer Gottheit: Im *Aias* stirbt der Held, weil Athene seinem Leben ein Ende gesetzt hat (vgl. Ai. 745–57); im Prolog (Ai. 1–133) ist die Göttin sogar szenisch präsent. Auch der Tod des Herakles in den *Trachinierinnen* geht auf eine Prophezeiung des Zeus zurück (Tr. 79–81, 1159–63); der Chor spricht zum Schluss noch einmal deutlich von der Allmacht des höchsten Gottes (Tr. 1278): *κούδὲν τούτων ὄ τι μὴ Ζεὺς*. In der *Elektra* übt Orest Rache für den Mord an Agamemnon auf Geheiß Apolls, der nicht nur die Rache anordnet, sondern auch die Art und Weise festlegt, auf welche sie zu vollziehen ist, nämlich durch List (El. 35ff.). Philoktet muss sich mitsamt Bogen nach Troja begeben, weil Zeus es so fordert (Phil. 989f., 1413ff.). Und im letzten Drama, dem *Ödipus auf Kolonos*, sucht Ödipus eben jenen Ort auf, den Apoll ihm genannt hat (OC 84ff.).

Vielfach besteht aber die spezifisch sophokleische Tragik in dem Scheitern der Menschen, sich der göttlichen Bestimmung zu entziehen, um diese letztlich doch zu erfüllen. Die Einsicht in das Unabänderliche des eigenen Schicksals steht jeweils am Ende der Handlung.

Der König Ödipus

Wie das Göttliche in sophokleischer Dramaturgie eingesetzt ist, veranschaulicht in exemplarischer Weise der *König Ödipus*. Das Schicksal des Ödipus ist einzig auf das Wirken des Gottes Apoll zurückzuführen. Nicht nur die Tat, auch der Erkenntnisvorgang, die Aufdeckung, vollzieht sich mit Hilfe des Gottes.

Der sophokleische *König Ödipus* ist einzigartig, eine vollkommene Tragödie im antiken Wortsinn; dies hat schon Aristoteles erkannt, der sie in der Poetik als Muster hinstellt. Die Sonderrolle des sophokleischen *Ödipus* bezeugt allein die Wirkungsgeschichte. Zwar hat die Erzählung von der Selbsterkenntnis des großen Ödipus in der griechisch-römischen Antike nach Sophokles kaum Eingang in weitere dramatische Gestaltungen gefunden (Euripides — nach Sueton, Caes. 56, soll C. Julius Caesar in seiner Jugend einen *Ödipus* geschrieben haben — Seneca; nach Seneca nichts mehr erkennbar bis zur Renaissance); doch in der Neuzeit ist ein gesteigertes Interesse an der Fabel feststellbar: man wagte es freilich kaum, über eine Übersetzung des sophokleischen Dramas hinauszugehen, es entstanden nur ganz wenige Neubearbeitungen: Die Wiederentdeckung des antiken Theaters überhaupt ging mit einer Aufführung des sophokleischen *Ödipus* 1585 in Vicenza einher, in der Übersetzung von Giustiniani. In England begann man mit Übersetzungen des senecanischen *Ödipus*, die erste 1581 durch Alexan-

der Neville, der Übertragungen der beiden sophokleischen Ödipus-Dramen folgten. In Frankreich erst kam es zu einer wirklich neuen literarischen Auseinandersetzung mit dem Stoff: und zwar durch das Drama *Oedipe* des *Corneille* (1659). Hiernach blühte die Ödipus-Sage auf der europäischen Bühne auf.

Bekanntlich nicht nur auf der Bühne, auch Sigmund Freud hat sich für seine Psychoanalyse des Ödipus-Stoffs angenommen. Hierauf kann ich aus Zeitgründen nicht weiter eingehen. Nur so viel: Freud wirft mit seiner These des Ödipuskomplexes den Blick einzig und allein auf die Identifikation des Zuschauers mit der Figur des Ödipus, der den Vätermord und die Ehe mit der Mutter zu umgehen hoffte. Maßgeblich für die Konzeption des sophokleischen Ödipusdramas ist aber der vielfache Vereitelungsversuch mehrerer Beteiligten: Nicht nur Ödipus, auch seine Eltern wollten das Schicksal umgestalten.

Bereits Laios, der Vater des Ödipus, wusste von der Gefahr, die ihm drohte; lange bevor Ödipus geboren war, hatte der delphische Apollon Laios gewarnt, sein Sohn werde ihn eines Tages töten. Als nun Laios und Iokaste doch ein Kind in die Welt setzten, beschlossen beide Elternteile, den Jungen zu vernichten. Um keine Blutschuld auf sich zu laden, ließen sie ihn von einem Hirten in die Berge bringen, auf dass der Knabe dort ums Leben käme. Sie ahnten nicht, dass der Hirte ihn aus Mitleid leben lassen und einem Fremden mitgeben würde. Von diesen Maßnahmen der Eltern sieht Freud vollkommen ab. Sie sind aber wichtige Momente, die sowohl im Mythos als auch im Drama nicht vernachlässigt werden dürfen.

Das Drama beginnt mit dem Auftritt einer Gruppe Bittfleher. Ein Priester, der die Gruppe anführt, bittet Ödipus, den König von Theben, um Hilfe. In der Stadt wütet die Pest; da Ödipus vor langer Zeit schon als Nothelfer gewirkt hatte, indem er die Stadt von der Sphinx befreite, ruht auch im Falle dieser neuen schrecklichen Bedrohung alle Hoffnung auf ihm. Ödipus reagiert auf den Hilferuf in einer Art und Weise, die kennzeichnend für seinen Charakter ist: Er sagt, er habe sich schon längst in einer Vorsorge um eine Lösung bemüht und seinen Schwager Kreon zum Orakel nach Delphi gesandt, ob etwa der Gott einen Weg aus der Notlage anzeigen könnte. Wir sehen einen besorgten, umsichtig handelnden Herrscher vor uns. Kaum ist der Name Kreon gefallen, erscheint dieser in einer der Parodoi. Er ist bekränzt und bringt offenbar gute Kunde, die er Ödipus unter vier Augen anvertrauen möchte, und strebt daher in den Palast. Doch Ödipus besteht darauf, die Botschaft aus Delphi zugleich ihm und allen Anwesenden zu verkünden. So kommt es also zu einem Dialog zwischen Kreon und Ödipus *coram publico*. Der delphische Apollon fordert die Sühnung einer alten Blutschuld, und zwar soll der Mord an Laios gerächt werden, der König war, bevor Ödipus die Herrschaft übernahm. Ödipus beginnt sofort mit Nachfor-

schungen, indem er Kreon nach allem fragt, was über diese Bluttat bekannt ist. Man sollte nicht einwenden, dass Ödipus nicht schon früher das Schicksal seines Vorgängers überprüft hat. Wir wissen, dass der Dichter in den etwa 20 Jahre früheren *Trachinierinnen* auch wenig achtgab auf die Verbindung von Dramenhandlung und Vorgeschichte. Deianeira und Hyllos stellen dort Nachforschungen an über den Verbleib des Herakles zu einem kurios späten Zeitpunkt, aber eben am Beginn des Dramas, und für die dramatische Handlung ist dieser Zeitpunkt vollkommen gerechtfertigt. Genauso geschieht es hier im *König Ödipus*. Ödipus erfährt von Kreon, dass Laios, wie es heißt, von Räubern (Plural!, OT 106f.) getötet worden sei und dass ein Augenzeuge diesen Überfall überlebt hat. Schon in dieser ersten Befragung bereitet Sophokles die große Erkennungsszene des vierten Epeisodions vor. Da wir uns aber noch in der Prologpartie befinden, wäre es vom dramaturgischen Standpunkt aus ungünstig, diesen Augenzeugen sogleich auftreten zu lassen. Ödipus lässt nach ihm schicken, und jener wird sich ungemein verspäten (die Verspätung ist nicht unmotiviert, wie wir sehen werden). Innerhalb dieser Spanne bis zum Auftritt des Zeugen vollzieht sich die analytische Handlung des Ödipusdramas und bringt eine Vielzahl von Aspekten ans Licht, die den Auftritt des Mannes, nach dem geschickt wurde, noch bedeutender erscheinen lässt, als man hier im Dialog zwischen Kreon und Ödipus vermuten könnte. Zuerst einmal beruft Ödipus eine Volksversammlung ein, womit Sophokles sehr gut die Einbeziehung des Chors in die Handlung motiviert. Der Chor thebanischer Greise tritt auf, Ödipus verkündet ihm, dass der Mörder des Laios unter allen Umständen ausfindig gemacht werden müsse, dies sei die Weisung Apolls. Jeder Hinweis sei wichtig, niemand dürfe einen Freund oder Verwandten schützen. Sollte sich der Täter selber stellen, so habe er nicht mehr zu fürchten als lediglich die Verbannung. Doch wer sich der Entdeckung entzieht, den treffe ein schwerer Fluch.

An dieser Stelle beginnt bereits die Folge von ironischen Momenten, die sich im Laufe des Dramas – man kann fast sagen, schmerzlich – verdichten wird. Ödipus begründet den besonderen Einsatz für die Aufklärung des Mordfalls nicht allein damit, dass er der Stadt einen Gefallen erweist, sondern auch mit den Worten, dass er schließlich als der Nachfolger des Laios nicht nur die Herrschaft über Theben, sondern auch die Ehe mit ihm teile, und wenn jener nicht kinderlos geblieben wäre, hätten sie beide aus dieser Ehe gemeinsame Nachkommen. Der Chorführer ist sichtlich beeindruckt von der Rede und gesteht, nichts zu wissen, rät aber, in jedem Falle den Seher Teiresias zu befragen. Wieder erleben wir die Schnelligkeit der Ödipusreaktion, dem Vorschlag des Chores, den Seher zu holen, ist Ödipus längst zuvorgekommen. Er wundere sich aber, warum Teiresias solange ausbleibt. In diesem Augenblick tritt der Seher auf, und es entspinnt sich ein Dialog, der einige Rätsel aufgibt. Zu Beginn will der Seher nicht antworten,

am Ende, wenn er alles ausspricht, was er weiß, will Ödipus nichts von ihm hören. Die Auskunftsunwilligkeit des Sehers provoziert die Empörung des Ödipus. Dieser beschimpft den Seher so sehr, dass jener, nun seinerseits empört, sein Wissen wider Willen preisgibt: Der Mörder des Laios sei Ödipus selbst; mehr noch: er werde bald erkennen, welches Ausmaß sein Unglück noch hat, dass nämlich seine Kinder zugleich auch seine Geschwister sind. Die Auseinandersetzung Ödipus-Teiresias kann als eine Schlüsselszene bezeichnet werden. In ihr wird nicht nur vor dem Publikum die ganze Wahrheit ausgebreitet. Auch Ödipus wird mit ihr konfrontiert. Dass er sie nicht erkennt — obwohl sie klar und deutlich formuliert wird —, stattdessen einen schlimmen Verdacht nährt (der Seher und Kreon seien intrigant und hätten beide etwas mit dem Mord zu tun, wenn nicht als Täter, so doch als Anstifter) und seinen Recherchen eine unerwartete neue Wendung gibt, die ihn freilich irreleitet, ist von einiger Bedeutung. Irrtum und Wahrheit bedingen einander, sie konstituieren gemeinsam den Ödipus-Mythos. Die blindwütige Verdächtigung, Kreon sei ein Schurke, veranlasst diesen, sich vor Ödipus zu rechtfertigen. Der Streit unter den Schwagern endet ohne jegliche Annäherung. Iokaste greift ein. Sie sucht zwischen ihrem Bruder und ihrem Mann zu vermitteln und kann glücklicherweise das bereits über Kreon schwebende Todesurteil verhindern. Hierauf will sie Ödipus besänftigen, indem sie die Kraft von Sehersprüchen in Zweifel zieht: schließlich sei ihr und Laios einst mitgeteilt worden, ein gemeinsamer Sohn werde Laios töten. Der sei aber ausgesetzt worden und in den Bergen gestorben. Laios hingegen sei von der Hand eines anderen zu Fall gekommen. Kurz: Sehersprüche taugen nichts. Bei ihrer Schilderung streift Iokaste den Ort der Tat: An einem Dreiweg sei Laios erschlagen worden. Die Vokabel schreckt Ödipus auf; er ahnt, dass er doch selbst der Täter sein könnte, denn an einem Dreiweg habe er einen Mann erschlagen, auf den die Beschreibung, die Iokaste gibt, zutrifft. Seinem Bericht über den genauen Hergang schickt er einige sehr interessante Mitteilungen voraus. Er stamme aus Korinth, seine Eltern seien das Königspaar Merope und Polybos. Ein Betrunkener habe einmal behauptet, sie wären nicht seine Eltern. Darauf habe er das Orakel in Delphi aufgesucht, um Klarheit über seine wahre Abstammung zu erhalten. Der Gott habe ihm aber nicht auf die Frage geantwortet, sondern stattdessen angekündigt, er, Ödipus, werde seinen Vater töten und seine Mutter ehelichen. Diese Offenbarung habe ihn so erschüttert, dass er nicht mehr nach Korinth zurückkehren wollte, sondern einen anderen Weg wählte, und zwar den nach Theben. An einem Dreiweg begegnete ihm ein Mann auf einem Wagen. Da weder er noch der andere bereit waren zu weichen, der Alte auf dem Wagen sogar mit der Peitsche auf ihn einschlug, habe er im Zorn ihn und die Begleiter getötet. Ödipus glaubt, dies nun müsse Laios gewesen sein. Iokaste bittet ihn mit einer Selbstverurteilung zu warten, bis ein Zeuge der Bluttat, ein Diener aus

dem Kreis um Laios, der ihn damals begleitet hatte und als einziger entkommen konnte, bestätigt, dass die Tat von mehreren begangen wurde, nicht von einem einzelnen. Das Hin und Her von Singular und Plural reiht sich ein in die Vielzahl der Irrlichter, die Ödipus den Weg zur bitteren Wahrheit weisen. Es wird tatsächlich nach dem einen Augenzeugen geschickt. Ehe dieser kommt, bereitet Iokaste ein Opfer für Apoll und bittet um Erlösung. Prompt tritt ein Bote aus Korinth auf. Er überbringt die Meldung vom Tode des Polybos. Ödipus solle jetzt König in Korinth werden. Iokaste zeigt sich erleichtert, kann sie Ödipus nun ein weiteres Mal vor Augen halten, dass Sehersprüche ohne Wert sind; und er glaubt es nunmehr fast selbst, denn der natürliche Tod seines Vaters Polybos scheint nicht mit der delphischen Auskunft übereinzustimmen, er würde von seiner Hand sterben. Dennoch scheut er die Reise nach Korinth, aus Angst, der andere Teil der Weissagung, der sich auf die Ehe mit der Mutter bezieht, könnte noch eintreffen. Da merkt der Bote auf und gibt an, dass er genau wisse, dass Merope und Polybos nicht die Eltern des Ödipus sein können, habe er ihn doch vor langer Zeit im Kithairon von einem thebanischen Hirten in die Hand bekommen und später dem kinderlosen korinthischen Herrscherpaar übergeben, das ihn wie einen leiblichen Sohn erzog. Dieser Hinweis trifft Iokaste schwer; sie sieht das alte Orakel an sich, an Laios und an Ödipus erfüllt und verlässt schweigend die Bühne. Ödipus dagegen jubelt, als er vom Chor erfährt, der alte Diener des Laios, nach dem er hatte schicken lassen, sei identisch mit dem Hirten, der ihn vor Zeiten als kleinen Jungen an den Korinther gab. Die Jubelstimmung erstirbt aber bald; denn die Aufklärung erfolgt wie zu erwarten: Ödipus ist der Sohn des Laios, den der Hirte auf Befehl aussetzen sollte, aus Mitleid jedoch am Leben ließ. Ödipus ist zugleich derjenige, der jenen Laios, seinen Vater, am Dreiweg tötete. Es folgt ein Dramenschluss mit Botenbericht über den Selbstmord der Iokaste und über die Selbstblendung des Ödipus. Der Geblendete tritt auf die Bühne und rechtfertigt vor dem Chor sein Handeln; der tadelt ihn noch, weil er sich nicht getötet habe, und will von ihm nichts mehr wissen. Ebenfalls hart greift Kreon durch. Er gestattet zwar, dass Ödipus letzte Worte an seine Kinder richtet; den Antritt der von Ödipus über den noch unbekanntem Laiosmörder zu Beginn des Stücks angedrohten Verbannung lässt Kreon nicht zu. Erst wolle er das Orakel in Delphi darüber befragen. Mit diesem Hinweis auf Apoll endet das Drama. Die Schlussverse des Chores sind sehr wahrscheinlich unecht.

Trifft Ödipus eine Schuld oder ist er, wie man gelegentlich sagt, schuldlos schuldig? Drei Momente werden in der Forschung (Lefèvre 1987: 37–58; Schmitt 1988: 8–30) gegen ihn vorgebracht: **(1) unüberlegtes Handeln:** Ödipus scheint bei dem Totschlag am Dreiweg außer acht gelassen zu haben, dass er — da Zweifel an seiner Herkunft soeben noch sein Denken und Handeln bestimmten (sonst wäre er nicht von Korinth aufgebrochen, um den

Gott in Delphi zu befragen) — in diesem Handgemenge eventuell seinen Vater töten würde; praktisch jeder Mensch, dem er begegnete, konnte ja sein Vater sein; und um die Erfüllung des Orakels gänzlich zu verhindern, hätte er sich jeder Tötung enthalten müssen. Auch in der Dramenhandlung selbst wird uns ein Mann vorgeführt, der sich zu einem offenbar unüberlegten Tun hinreißen lässt: Beschimpfung des Sehers, Verdächtigung Kreons. Diese Handlungsweise hängt eng zusammen mit der zweiten vermeintlichen Schuldkomponente, dem **(2) Jähzorn**: ein Blick in das Vokabular des Dramas verdeutlicht, wie zorn erfüllt, affektgeladen die Handlungen des Ödipus gelegentlich sind: gegenüber dem Seher, gegen Kreon, in der Vorgeschichte im Zusammenhang mit dem Totschlag am Dreiweg. Die dritte Komponente der Schuld sieht man gegeben in der **(3) Blindheit des Ödipus gegenüber sich selbst**: Obwohl im Laufe des Stücks immer mehr (und von Beginn an schon mit der größten Deutlichkeit) Hinweise eingehen, dass Ödipus selbst irgendetwas mit dem Tod des Laios zu tun hat, sieht der Held lange Zeit nicht, wie sehr er in die Sache verstrickt ist.

Den Schuldvorwürfen kann man aber mit Bernd Manuwald (1992: 1–43) entgegentreten. Ein Vergleich mit dem Wirken des Kroisos-Orakels im 1. Buch von Herodots *Historien* ist dabei sehr erhellend. Dort wird dem Lyderkönig Kroisos im Traum mitgeteilt, sein Sohn Atys werde durch eine eiserne Lanzenspitze ums Leben kommen. Kroisos nun unternimmt alles, dies zu verhindern. Er lässt sämtliche Waffen aus dem Haus entfernen und hält seinen Sohn von Kriegszügen fern. Trotzdem erfüllt sich das Orakel, in gewisser Weise sogar, weil so viele Vorsichtsmaßnahmen ergriffen wurden. Denn eines Tages kommen die Myser mit der Bitte, ihnen bei der Jagd auf ein Wildschwein zu helfen, das ihre Felder verwüstet. Da Atys nicht davon abzubringen ist, an dieser Jagd teilzunehmen (seine Argumente sind vorzüglich: der Traum habe doch von einer eisernen Lanze gesprochen und nicht von einem Eberzahn!), willigt Kroisos zuletzt ein, doch nur unter der Bedingung, dass zu seinem besonderen Schutz ein Mann ihn begleite, der dem Königshaus zu besonderem Dank verpflichtet ist, hat Kroisos ihn doch von einer Blutschuld befreit und aufgenommen: Adrastos (sprechender Name, 'der, dem man nicht entkommen kann'). Auf der Jagd ergibt sich aber die Situation, dass der Eber von den Jägern eingekesselt wird und man aus dem Kreis nach ihm wirft. Adrastos verfehlt das Tier mit seiner Lanze und trifft stattdessen den Sohn des Kroisos Atys. Das Orakel fand seine Erfüllung.

Die Konzeption ist eine Tragik *ohne* (subjektive) Schuld. Es wäre doch unlogisch, einen Zusammenhang von Schuld und Strafe zu konstruieren, wenn die Schuld, von der man spricht, nicht vor die Ankündigung einer (strafenden) Maßnahme fällt, sondern ihr zeitlich nachfolgt. Auch kann schlecht ein sträfliches Vergehen darin bestehen, dass man versucht, sich dem Orakel zu widersetzen und somit eine Verfehlung begeht. Dies würde

denselben Zirkelschluss zur Folge haben: erst die Ankündigung einer Strafe (durch den Gott), diese bewirkt eine Gegenwehr, die nachträglich als ein subjektives Verschulden jene vor Zeiten angekündigte Bestrafung nun endlich rechtfertigt.

Das Ödipusdrama weist den Gegensatz von menschlicher zu göttlicher Sphäre auf. Die Menschen neigen als solche zu Irrtümern, ihr Wissen ist begrenzt und ihr Blick auf die wahren Zusammenhänge (d.h. auf den Götterwillen) von Verblendung gefährdet. Sophokles wählte, um Ödipus in jene typische Verblendung zu führen, die dem Helden nicht als Charakterschwäche anhängt, sondern einen Zustand darstellt wie Schlafen und Wachen, einen Affekt, der Ödipus sehr wohl eigen ist: der Zorn, die Erregung. Dieser Affekt ist nicht negativ, sondern gepaart mit Handlungsmacht (ein Herrscher ohne *orge* nicht vorstellbar); das blitzartige Handeln, fast schneller als gedacht, ist ein herausragender Wesenszug des Ödipus. Dieser ist nicht schuldhaft zu nennen. Ich würde diesen Grundzug im Wesen des Ödipus (ein Grundzug, den er sich mit anderen teilt: mit Aias, mit Herakles) eher als eine Achillesverse ansehen, die der Erfüllung des Orakels dienlich war. Wäre Ödipus' Charakter ein anderer, hätte der Gott einen anderen Weg gefunden. Im übrigen setzt die *orge*, wie die Handlung verdeutlicht, in erster Linie dort ein, wo wir den Herrscher vor uns sehen, wie er sich um das Wohl der Stadt bemüht, also bestens motiviert! Sie lässt im Laufe der Handlung merklich nach.

Alexander von Aphrodisias (Aristoteles-Erklärer, 2./3. n. Chr.) stellte die These auf, wäre Ödipus im Hause der Eltern geblieben, hätte er diese nicht verkannt und die Weissagung wäre nie erfüllt worden. D.h. erst durch das Zuwiderhandeln kommt es zur Erfüllung. — Diese Rechnung ist ohne den Gott gemacht.

Hinsichtlich der Tat ergeht in der Vorgeschichte (1) ein Orakel an Laios (711ff.), (2) ein nochmaliges Orakel an Ödipus selbst (789ff.); der Gott greift also erneut ein!

Hinsichtlich der Aufdeckung der Tat erleben wir im Drama (3) Kreons Bericht aus Delphi in der Prologpartie und (4) den Auftritt des Sehers im 1. Epeisodion; er verkündet die Wahrheit, für das Publikum eine Demonstration der Macht des Gottes über den Menschen. Sodann haben wir (5) eine Signalwirkung durch das Gebet der Iokaste an Apoll vor dem entscheidenden Auftritt des Boten aus Korinth.

Nachdem Ödipus die schreckliche Wahrheit erkannt hat, nennt er (6) den Gott beim Namen und sieht in ihm den Urheber seines Unglücks: „Apoll war es, Freunde, Apoll, der dieses schlimme Leid an mir vollendet hat“ (1329f.: Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι, / ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.). Am Ende weist Kreon (7) noch einmal auf die göttliche Macht hin. Ödipus verlangt in die Verbannung geschickt zu werden, worauf

Kreon antwortet: „Du forderst von mir des Gottes Gabe“ (1518: τοῦ θεοῦ μ' αἰτεῖς δόσιν). Mit diesem Hinweis auf den allmächtigen Gott schließt das Drama.

Aischylos

Aischylos war der Vertreter eines anderen Verhältnisses zu den Göttern. Bei ihm wird der Mensch mit dem Wissen um das Schicksal und mit der Bereitschaft, den Willen der Gottheit zu erfüllen, rechtzeitig versehen. So handelt z.B. Orest auf Befehl des Gottes Apoll: Er soll seinen Vater rächen. Da Agamemnon von der eigenen Frau getötet wurde (Klytāimēstra), diese aber die Mutter des Orest ist, bedeutet das für ihn wissentlich Muttermord zu begehen. Eine schwere Last, die ihm auferlegt ist, von Aischylos meisterhaft in Szene gesetzt. Das zweite Stück der *Orestie* (*Choephoren*) führt uns einen um die Tat ringenden jungen Mann vor Augen. Als wollte er den letzten noch zu vollziehenden Streich verdrängen, spricht Orest detailliert nur von dem Plan, Aigisthos zu töten, der als Nutznießer des Gattenmords die Herrschaft über Argos übernommen hat. Doch am Ende steht er auch der Mutter gegenüber und lässt, als sie ihn anspricht, das Schwert sinken. Erst die mahnenden Worten seines Begleiters Pylades (die einzigen drei Verse, die er in der *Orestie* zu sprechen hat) zwingen ihn, den Auftrag zu erfüllen (*Choeph.* 900–902): „Denke daran, was der Gott dir aufgetragen hat.“

Schluss

In der intellektuellen Auseinandersetzung über das Verhältnis der Menschen zu den Göttern haben die Tragödiendichter des 5. Jahrhunderts v. Chr. also eine je eigene Auffassung vertreten. Während Aischylos seinen Menschen die Freiheit einräumt, dem göttlichen Willen zuzustimmen und auf diese Weise im Einklang mit dem Schicksal zu agieren, werden die sophokleischen Helden dem Irrtum ausgesetzt, sie könnten in das Schicksal eingreifen und den Prophezeiungen zuwider handeln. Einzig in den Dramen des Euripides entwirft der Mensch seine Zukunft selbst; was er ohne Zwang plant, nimmt nach und nach die Gestalt des Unabänderlichen an. Ein instruktives Beispiel für diesen euripideischen Zusammenhang von Freiheit und Notwendigkeit ist, wie wir gesehen haben, die *Medea*.

Bibliographie

- Blume (1991): Horst Dieter Blume: Einführung in das antike Theaterwesen. 3. Aufl. Darmstadt: WBG.
- Lefèvre (1987): Eckard Lefèvre: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Unzeitgemäße Betrachtungen zu Sophokles' „Oidipus Tyrannos“. In: Würzburger Jahrbücher 13, S. 37–58.
- Manuwald (1992): Bernd Manuwald: Oidipus und Adrastos. Bemerkungen zur neueren Diskussion um die Schuldfrage in Sophokles' „König Ödipus“. In: Rheinisches Museum 135, S. 1–43.
- Riemer (1991): Peter Riemer: Sophokles, Antigone – Götterwille und menschliche Freiheit. Stuttgart: Steiner.
- Riemer (2007): Peter Riemer: Nichts gewaltiger als der Mensch? Zu Sophokles' Kritik an der zeitgenössischen Kulturentstehungslehre. In: Gymnasium 114, S. 305–315.
- Schmitt (1988): Arbogast Schmitt: Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen „König Ödipus“. In: Rheinisches Museum 131, S. 8–30.
- Seeck (2000): Gustav-Adolf Seeck: Die griechische Tragödie. Stuttgart: Reclam.
- Zimmermann (1992): Bernhard Zimmermann: Die Griechische Tragödie. 2. Aufl. München: Artemis & Winkler.

Von Lukan zum *Nibelungenlied* Tragik und Heroik in der Literatur des Mittelalters

Wolfgang Haubrichs

Es mag vermessen erscheinen, in einem Vortrag ein Problem über die ganze Länge des sog. Mittelalters, über 1000 Jahre von 500 bis 1500 darstellen zu wollen, über die ganze Länge einer Epoche zumal, die es gar nicht gibt. Das Mittelalter ist erfunden worden, zweimal sogar: zunächst als ein Begriff, mit dem sich diejenigen Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts, welche den Rückgriff auf die Antike forderten, polemisch absetzen wollten von dem, was man überwunden glaubte. Zum zweiten aber, und diesmal nachhaltiger, im Zeitalter der Romantik, als Projektionsfläche der Sehnsüchte der Menschen nach dem Ursprünglichen, nach dem ganz Anderen, und zugleich als Projektion der Ängste vor dem ganz Anderen, das man im Projekt der Moderne ausgetrieben zu haben hoffte (vgl. Engel/Haubrichs 2008). Und selbst wenn man, wie ich es tue, das Mittelalter als einen oberflächlichen Ordnungsbegriff gelten lassen will, dann gibt es über jene schon erwähnte „longue durée“ der 1000 Jahre nicht ein, sondern zwei, drei, viele Mittelalter.

Man wird es also verstehen, dass ich mich in diesem Vortrag über den Tragödienbegriff auf drei Aspekte beschränke:

1. Die Entwicklung des Tragödien-Begriffs bei Kommentatoren und Theoretikern.
2. Der Casus des um 800 anzusetzenden ersten deutschen heroischen Poems, des *Hildebrandliedes*.
3. Der Fall des ersten deutschen, um 1200 anzusetzenden, heroischen Großepos, des *Nibelungenliedes*.

I

Seit der Spätantike hoben Kommentatoren, Rhetoriker, Philosophen an der *tragoedia* drei Elemente hervor (vgl. von Moos 1979; Knapp 1987):

- a. die hohe soziale Stellung der Protagonisten (Könige, Götter) und die öffentliche Relevanz der Ereignisse

- b. die Exorbitanz und Herausgehobenheit, vor allem in negativer Hinsicht, in der Leid schaffenden, leidenschaftlichen Ausprägung der Themen
- c. die hohe Stillage des Schreibens.

Lassen wir einige Beispiele Revue passieren. Im 5./6. Jahrhundert definiert ein älteres Material kompilierender Lexikograph ein gewisser Placidus, wohl für Schulzwecke (CGL V: 102; Übersetzung nach Knapp 1987: 154):

Die Tragödie ist eine Art Gedicht (*carmen*), worin die Dichter die härtesten Schicksale und unaussprechliche Greuelthaten von Königen und Taten von Göttern in hoher Stillage beschreiben sollen ...

Ein noch bedeutenderer Lexikograph, der Spanier Isidor von Sevilla, der mit seinen Tausende von Definitionen und Erklärungen vereinigenden *Etymologiae* zum Brockhaus der ersten Hälfte des Mittelalters wurde, formuliert lakonisch (Isidor, *Etymologiae* VIII 7, 6; Übersetzung nach Knapp 1987: 154):

Die Komiker tragen die Handlungen von Privatleuten vor, die Tragiker hingegen öffentliche Angelegenheiten und historische Ereignisse um Könige. Und es bestehen die Stoffe der Tragiker aus traurigen Ereignissen, die der Komiker aus heiteren Ereignissen.

Und der hochgebildete Römer Boethius, erst Beamter des italienischen Gotenkönigs Theoderich († 524), den man auch den Großen nennt, dann sein Opfer, schrieb in seiner eigenes Unglück sublimierenden Schrift über die *Tröstungen der Philosophie* (Boethius, *Cons. phil. II prosa 2*; Übersetzung bei Neitzke 1959: 46):

Was anderes beweint die Wehklage der Tragödien, als dass das Schicksal, die *fortuna* wahllos zuschlägt und glückliche Reiche zugrunde richtet?

Die frühen Lexikographen und Theoretiker sind die Verwalter und Verwandter des antiken Erbes zugleich. Das antike Drama lebt nicht mehr, es wird allenfalls deklamiert, schulisch gelesen. Im Vordergrund steht deshalb der Begriff ‚Gedicht‘, im lateinischen Text *carmen*, unter dem auch und zunehmend das Epos verstanden werden kann. In den Vordergrund der inhaltlichen Betrachtung tritt das Wirken des Schicksals, der Fortuna (auch schon als der „Schaffnerin Gottes“), die Exorbitanz der Ereignisse, Grauen und Trauer, der Hauch des Untergangs, der sich über die Taten und das Streben der Großen, der Könige, der Helden legt.

Auch das Hochmittelalter hat dies gewusst und bewahrt. Zentraler Belegtext der *tragoedia* in diesem Sinne wird Lukans gewaltiges Epos vom

„Bürgerkrieg“ (*De bello civili*, Lucanus ed. Ehlers 1973; übersetzt Luck 2009). Lukan, durchaus von republikanischem Geist beseelt, besingt in diesem nicht vollendeten, aber über 8000 Verse umfassenden Epos jene Epoche, die man heute gerne „the Roman revolution“ (die ‚Römische Revolution‘) nennt (Syme 1939), nach des Autors Verständnis damit den von grauenhaften Taten begleiteten Untergang der Römischen Republik aus dem Ehrgeiz zweier Großer, Pompeius und Caesar. Von Schilderungen grausamster Details der Kriege und Schlachten ist das Epos voll. Doch seine eigentliche Botschaft ist: Es ist das Schicksal, die Fortuna, die die Mächtigen emporhebt, aber dann unter das Rad des eigenen Ehrgeizes hinabtritt. „Das Große stürzt in sich zusammen: Diese Grenzen des Wachstums setzten die Götter dem Erfolg.“ Unter dieses Schicksal gebeugt und ihre eigenen Grenzen verkennend, vergingen die Großen und der Staat an ihrer eigenen Gier: „Zwischen denen, die sich die Herrschaft teilen müssen, ist keine Treue möglich: Macht erträgt keinen Partner.“ (Lukan, *De bello civili* I, 81f., 92f., übers. Luck 2009: 13)

Lukan schrieb unter Kaiser Nero. Anscheinend in eine Verschwörung verwickelt, erteilte Nero dem 26-Jährigen den Befehl zum Selbstmord. Sein Werk aber wurde zum Schulbuch des Mittelalters, neben Vergils *Aeneis* zum Prototyp des Epos (von Moos 1979). Schon für Otfrid von Weißenburg, der um 870 ein Evangelienepos in Althochdeutsch, in der Sprache der Franken schreibt, sind die Vorbilder Vergil, Lukan, Ovid, die *suorum facta decorarent lingua nativa*, welche „die Taten der Ihren in ihrer Muttersprache poetisch gestalteten“ und „von deren Werken ... heute die Welt überschwemmt“ ist (Otfrid, *Liber evangeliorum*, Ad Liutbertum ed. Erdmann/Wolff: 4, Z. 14f.; übersetzt Vollmann-Profe 1987: 17).

Der blutige, das Grauen, den Untergang schildernde Lukan wird also zum Muster der *tragoedia*. Hören wir einige Zeugen:

Der Regensburger Enzyklopädist Honorius Augustodunensis († 1137) schreibt im 12. Jahrhundert (PL 172: 1243):

Tragödien sind solche Dichtungen, die *Kriege* behandeln, wie *L u k a n*.

Ungefähr um dieselbe Zeit formuliert Konrad von Hirsau († 1150), der Verfasser einer ersten Literaturgeschichte (*Accessus Lucani*, ed. Huygens 1970: 147f.; vgl. von Moos 1979: 135f.):

Lukan habe zeigen wollen, wie ein ganzes Volk von zwei Fürsten in den Bürger- und Bruderkrieg und damit in den *U n t e r g a n g* getrieben worden sei.

Auch Otto von Freising, der wohl bedeutendste Historiograph des Mittelalters, richtet seine von den Anfängen der Geschichte bis zu Friedrich Barba-

rossa führende Weltchronik an Lukan aus (vgl. von Moos 1979: 147–161). In den antiken Historikern findet er nur „eine ununterbrochene Aneinanderreihung von Elend und Jammer“, in ihren Werken könne der *prudens lector*, der „verständige Leser nicht Geschichten (*historias*), sondern vielmehr trübselige Tragödien menschlicher Leiden (*calamitatum*) finden“ (vgl. Otto von Freising, *Chronica sive historia de duabus civitatibus*, ed. Lammers, übers. Schmidt 1961: 11). Bei der Schilderung des römischen Bürgerkriegs, einer Vorzeitgeschichte, die ihm aber zum Deutungsmuster der Gegenwart gerät, ruft er aus: „Wir müssen hier Anklage erheben gegen das Elend, die *miseriae* des wechselnden Schicksals“ (Otto von Freising ed. Lammers/Schmidt: 203).

Wir halten fest, was auch weitere Zeugnisse, mittelalterliche Autorenbiographien (sog. ‚Accessūs‘) und der Enzyklopädist Giovanni Balbi da Génova († um 1298) belegen: Die Tragödie im mittelalterlichen Sinne hat es mit Trauer und Elend, mit Untergängen zu tun, die sich aus den Taten der Könige und Großen ergeben (vgl. Knapp 1987: 154f. mit Zitat).

II

Der erste, der die im Bereich der germanischen Stämme und Reiche umlaufenden alten Lieder und Epen, die wir Heldenlieder nennen, aus ihrer wandelbaren Mündlichkeit befreien wollte und sie aufschreiben ließ, war Karl der Große. Sein Biograph wertete dies, am antiken Geschichtsschreiber Sueton orientiert, als eine kaiserliche Tat, vergleichbar dem Auftrag des Augustus an Vergil, die Anfänge Roms zu erzählen (Einhard, *Vita Karoli*, c. 29, ed. R. Rau 200f.):

Ebenso ließ er die volkssprachigen und uralten Lieder, in denen die Taten und Kriege der alten Könige besungen wurden, aufschreiben und der Nachwelt überliefern.

Nicht zufällig – und keinesfalls ein Einzelfall – benutzt der Biograph die Formel der *tragoedia*: „Taten und Kriege der Könige“ (vgl. Haubrichs 1989: 17–46; Haubrichs 1995: 111–114).

Leider ist das sog. Heldenliederbuch Karls des Großen nicht erhalten. Doch mag ein kleiner fragmentarischer Text, der zuerst um 800 aufgezeichnet und 40 Jahre später im Kloster Fulda (diesmal erhalten) abgeschrieben wurde, dazu gehört haben und uns eine Vorstellung von solchen Taten- und Kriegsliedern geben.

Es ist das *Hildebrandlied*, ein kleines Poem in archaischer Sprache, im germanischen Stabreimvers, in alliterierender Poesie gehalten: 68 Verse, dann bricht es ab (Steinmeyer 1916: 1–15; vgl. dazu Haubrichs 1995: 116–127). Sein Inhalt ist kurz erzählt: Es ist ein öffentliches Geschehen. Zwei Reiter-Krieger treten stellvertretend zwischen ihren Heeren in voller Rüstung zum entscheidenden Zweikampf an: Hildebrand und Hadubrand. Was sie nicht wissen, aber der Zuhörer von Anfang an: Sie sind Vater und Sohn. Dem Komment entsprechend fordert der Ältere den Jüngeren auf, den Namen seines Vaters zu nennen und somit seine Herkunft zu offenbaren. Bereitwillig, fast redselig gibt der Jüngere Auskunft: *Hildebrand* heißt sein Vater, ein Krieger des großen Gotenkönigs *Theoderich-Dietrich*, vertrieben von Land, Haus, Frau und Sohn durch dessen Gegner *Odowakar*, geflohen zum Hunnenkönig (für den Zeitgenossen war klar, dass dies Attila war, dort, wo wir Dietrich und Hildebrand später im *Nibelungenlied* wiederfinden werden). Nun weiß der Vater, dass er seinen Sohn vor sich hat, dass die Tötung eines Verwandten droht, die Zerstörung der Friedenspflicht innerhalb der Familie, größtes Unglück, das einen Menschen des frühen Mittelalters treffen konnte. Er offenbart sich mit heiligem Eid dem Sohn als Vater, bietet dem Gegner, um Frieden und Freundschaft zu schließen und zu bekräftigen, einen goldenen Armreif kaiserlicher Herkunft an, den ihm der Hunnenkönig gegeben hatte. Doch der Sohn verweigert die Annahme des Geschenks und die Anerkennung der Sohnschaft. Für ihn ist das Angebot des Gegners eine Kriegslist, der Vater, den er nie bewusst gesehen hat, ein Betrüger. Er weiß von Seefahrern, die aus dem Osten gekommen waren, dass sein Vater tot ist. Den Gegner bezichtigt er der Feigheit.

Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass die Situation der beiden Zweikämpfer eine öffentliche ist – *untar heriun tuem*, zwischen zwei schweigenden Heeren. So setzt der gegen die Ehre des Kriegers gerichtete Vorwurf der Feigheit unausweichlich den tödlichen Kampf in Gang. Es ist das lukanische schlimme Schicksal, das Verhängnis, in Althochdeutsch *wêwurt* (mit doppeltem innerem Stabreim), das sich nun vollzieht. Der Vater, Hildebrand, formuliert es selbst (V. 49–54):

„*Welaga nu, waltant got*“, *quad Hiltibrant* „*wêwurt skihit.*
ih wallota sumaro enti wintro *sehstic ur lante*
dar man mih eo scerita *in folc sceotantero:*
so man mir at burc enigeru *banun ni gifasta*
nu scal mih swasat chind *swerto hauwan,*
breton mit sinu billiu, *eddo ih imo ti banin werden.*“

(Weh nun, waltender Gott, sprach Hildebrand, schlimmes Schicksal vollzieht sich. Ich wanderte sechzig der Sommer und Winter außer Landes, wo man mich stets in die Schar der Schützen stellte, und nie fügte man mir vor irgendeiner Stadt den Tod zu. Nun soll mich der eigene Sohn mit dem Schwert erschlagen, fällen mit seiner Klinge, oder ich ihm zum Töter werden.)

Der Kampf beginnt. Es fliegen die Speere, die Schwerter zerspalten die Schilde, bis sie klein werden – da bricht das Lied ab. Das Ende ahnen wir. Die *wêwurt* vollzieht sich, das Schicksal nimmt seinen Lauf. In anderen Sagenquellen heißt es, dass der Vater seinen Sohn tötet.

Machen wir einen Versuch, die Narration des *Hildebrandliedes* in das einzuordnen, was wir aus lateinischen, altenglischen und altskandinavischen Quellen über Heldensagen des frühen Mittelalters wissen (von See 1971; Haubrichs 1995: 80–135; Haubrichs, 2004; Millet 2008). Die Protagonisten der frühen Heldensagen und Tatenlieder agieren in zwei Handlungsschemata: Erstens handeln sie von Begegnungen der Heroen, der Könige mit Ungeheuern und Wesen der ‚anderen‘ Welt, mit Drachen, Monstern, von denen das Land in heilbringender Tat befreit werden muss. Beowulf, der Held eines großen und komplexen altenglischen Epos, König der Gauten, rettet sein Volk dreimal vor Ungeheuern und Drachen, beim dritten Male stirbt er im Sieg und die letzten Verse des Epos deuten an, dass damit auch der Untergang seines Volkes besiegelt ist (*Beowulf*, ed. Nickel 1976; Millet 2008: 60–93).

Das zweite Handlungsschema enthält heroische Fabeln von Verletzung und Wiederherstellung der Ordnung, die sich zumeist in Erzählungen der Rache vollzieht, der Rache, die ja keine emotionale Handlung, sondern wie im Alten Testament ein Rechtsinstrument darstellte. Schon die antike heroische Fabel von Medea (von der wir im Rahmen der Vorlesungsreihe schon hörten), wäre ein solcher Fall; aber auch die noch zu behandelnde Grundstruktur des Nibelungenliedes.

Nur in einem dritten, sicherlich erst sekundär als Spätform entstandenen heroischen Schema, in dem die Konflikte zwischen prioritären Werten einer Kriegergesellschaft, z.B. Varianten der Ehre, Varianten sozialer Bindungen wie Verwandtschaft oder Freundschaft verhandelt werden, kann Tragik in einem (teilweise) antiken oder auch wieder modernen Sinne als das Hineingestelltwerden in einen unlösbaren Konflikt, in ein Dilemma von Werten, bestimmt werden, oder – wie Goethe 1772 über Shakespeare geäußert hat – als Zusammenstoß des „Eigentümlichen unsres Ichs, der prätendierten Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen“. Freilich wäre Letzteres für das *Hildebrandlied* entschieden zu modifizieren. Denn hier handelt es sich nicht – und das bleibt auch für das ‚Nibelungenlied‘ festzuhalten – um den Zusammenstoß von etwas Individuellem, etwa der

Freiheit des Wollens, mit dem Notwendigen, sondern um den Konflikt von Werten, Normen und Geboten, die beide ins Reich der Notwendigkeit gehören, beide zurückgebunden an Kollektive: die Friedenspflicht unter Verwandten an den innersten Kern sozialer Bindungen, die Ehre des Kriegers an die Gesellschaft der Krieger und Könige (Haubrichs 1996). Jede Entscheidung ist falsch, doch hat sich der Held zu entscheiden.

Warum entscheidet sich Hildebrand für die Ehre des Kriegers und damit für die Tötung des Sohnes? Dazu müssen wir ein Gedankenexperiment durchführen: Es ist ja die Fabel, so wie wir sie kennen, als eine Konstruktion zu betrachten. Schon Aristoteles, den der Konstrukteur des *Hildebrandliedes* freilich nicht kennen konnte, bezeichnete als Geschichten, die einen tragischen Konflikt auch wirksam im Hinblick auf das Publikum werden lassen können, „Mitleid erzeugen“ können, die Tötung unter Verwandten, „dass etwa der Bruder den Bruder oder der Sohn den Vater oder die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter erschlägt“ (Aristoteles, *Poetik*, cap. 14). Wir müssen also davon ausgehen, dass die Zuspitzung des Konflikts durch den Kampf zwischen Vater und Sohn eine zutiefst absichtsvolle ist, die am größtmöglichen Konflikt den Vorrang der Ehre der Krieger demonstrieren will, auf deren Gewalt die Gesellschaft gegründet war.

III

Wenn noch etwas im allgemeinen Gedächtnis von jenem Epos haftet, das man einmal – zweifellos zu Unrecht – als deutsches National-Epos bezeichnet hat (Ehrismann 1987; Heinzle 1994; Müller 1998; 2008), dann jene erste Strophe (die sich freilich gar nicht in allen Fassungen findet), die schon syntaktisch so „wunderbar“ konstruiert ist, dass sich die Sujets der zentralen Verse sowohl auf die eingangs zitierte heldenliedgemäße, aus undenklicher Vorzeit herüberklingende mündliche Tradition des Erzählens als auch auf das am Ende beschworene Neu- und Wiedererzählen beziehen lässt (*Nibelungenlied*, ed. de Boor 1961; 3, str. 1):

Uns ist in *alten maeren* wunders vil geseit
 von helden lobebaeren, von größer *arebeit*,
 von fröuden, hochgeziten, von *weinen* und von *klagen*,
 von küener recken striten muget ir nu wunder hoeren sagen.

Ich versuche, die Genialität dieser Verse annähernd in Neuhochdeutsch wiederzugeben:

Uns wird in alten Sagen an Staunenswertem viel erzählt, von hochberühmten Helden, von großer Mühsal, von Freuden und Festen, von Weinen und Klagen, von den Kämpfen kühner Krieger – könnt ihr jetzt Erstaunliches vernehmen.

Eine Eingangsstrophe des Liedes nennt die Sujets des Liedes in einer dialektischen Beziehung, die das ganze Werk durchzieht und immer wieder beschworen wird: Hier sind es Heldentaten und Mühsal, Kümmeris, Freude, Feste, wie sie typisch sind für die Adelsliteratur der Zeit um 1200, dann aber Jammer und Elend und Kämpfe der Krieger, von denen wir zu vermuten haben, dass sie Weinen und Klagen auslösten – alles zusammengehalten von den beiden Hinweisen auf die Exorbitanz, das Staunenerregende des Geschehens am Anfang und am Schluss.

Diese Evokationen von Freude und Leid, Jammer und Elend, die Beschwörung der Exorbitanz haben eine Intention, auf die am Ende des Vortrags zurückzukommen ist. Zunächst aber ist festzuhalten, dass das Geschehen des Nibelungenliedes in der Tat ein exorbitantes, ein monströses Geschehen ist, eingebettet in ein zunächst verlässlich scheinendes Konstrukt von höfisch-freudigem, von Reichtum und Macht geprägtem adligem Dasein, das die Protagonisten in Regeln und Riten zu beherrschen scheinen, dass aber im Laufe der Handlung in mehreren Schüben bis zur Vernichtung destruiert wird.

Vergegenwärtigen wir uns die wichtigsten Handlungszüge: In Worms am Rhein leben die Burgunden, vornehmlich die Königssippe um Gunther, Giselher und Gernot und ihre unter Obhut der Mutter stehende Schwester, die schöne Kriemhild, alle von feinsten höfischer Erziehung. In Xanten am Niederrhein lebt der Königsson Siegfried, Sohn des Siegmund und der Siegelind, ebenso höfisch erzogen und in unendlicher Pracht schwelgend, dazu von gewaltiger Stärke. Und nun kommt der erste Konflikt: Siegfried verliebt sich – nach Erzählungen von ihrer Schönheit, gewissermaßen literarisch – in Kriemhild, macht sich mit unbezwinglicher Kriegertruppe auf nach Worms, um die schöne Burgundin zu werben. Aber diese Werbung erweckt in ihrer Exorbitanz Irritationen: Siegfried fordert die völlig verblüfften Burgundenkönige zum Kampf heraus: der Sieger – und Siegfried ist gewiss, dass er selbst es sein wird – gewinnt das Reich der Burgunden und die Königsschwester obendrein. Dies ist eine Demonstration der Macht. Noch gelingt es den erfahrenen Königen in Worms, vor allem dem Halbbruder und *consigliere* Hagen, mittels der eleganten Handhabung von Riten und Pazifizierungsstrategien, den aggressiven Herausforderer einzubinden, zum Gast, ja zum Freund zu machen.

Doch ist diese Einbindung zugleich der erste Schritt zum ersten Untergangs-Szenario des Epos, der Ermordung Siegfrieds. Ich übergehe auf dem Weg dahin viel an Komplexität und repetiere nur stichwortartig: Mit Instru-

menten, die aus seinem dunklen heroischen Vorleben stammen, und seiner magisch potenzierten Kraft, seiner aus dem Bad in Drachenblut stammenden Unverwundbarkeit, verhilft Siegfried seinen Freunden zu Sieg und Erweiterung des Reiches, seinem Freund Gunther zugleich zum Besitz der stärksten Frau der Welt, Brunhild, und zur Überwindung ihrer Virginität, die ihr diese Kraft verlieh – sich selbst erwirbt er Kriemhild als Frau.

Der zweite Konflikt ergibt sich erneut aus einem Versagen, aus einem Unsicherwerden der Rituale. Siegfried hatte seine ebenfalls aus seinem heroischen Vorleben, aus der Besiegung der Nibelungen und des Zwergenkönigs Alberich stammenden unermesslichen Schätze nach Xanten bringen lassen, Schätze, die ihm eine nie zu erschöpfende Grundlage der Repräsentation und der Macht bieten, die er vordergründig nur zum Besten der Burgunden einsetzt. Nur für den hellstichtigen Hagen und für Kriemhild stellt sich die Machtfrage. Kriemhild nämlich hatte er leichtsinnigerweise den Gürtel Brunhilds geschenkt, den dieser ihr in jener Hochzeitsnacht genommen hatte, als er tarnkappen-unerkannt mit seiner überlegenen Kraft die Kraftmaid besiegt hatte, so dass ihr anschließend von ihrem rechtmäßigen Gatten Gunther auch ihre Virginität genommen werden konnte. Kriemhild freilich musste auf der Grundlage dieses ungewöhnlichen Geschenks annehmen, dass ihr Mann offenbar auch diesen Akt vollzogen hätte. Der Konflikt um Macht und Vorrang bricht aus im Streit der beiden Königinnen um den Vortritt bei der öffentlichen Festmesse im Wormser Dom, nachdem die Burgunden auf den listigen Rat Hagens das Paar vom Niederrhein in die Burgunden-Stadt geladen hatten.

Das Ritual des Vortritts dient der öffentlichen Klarstellung der Machtverhältnisse. Kriemhild nutzt es, nachdem sie selbst als Frau eines Vasallen des Burgundenkönigs beschimpft wurde, um den Vorrang Siegfrieds zu betonen und beschimpft ihrerseits in beispiellosem Akt ihre Rivalin als Hure. Gunther und Siegfried gelingt es zwar nochmals, die Situation unter Beschwörung der Freundschaft zu pazifizieren, aber auch dieses Ritual ist brüchig. Hagen sieht es und rät zum Mord an Siegfried, was ausgeführt wird. Gebrochen ist die Friedenspflicht unter Verwandten, gebrochen die Treue der Freunde und Verbündeten.

Es ist dieser Bruch aller Normen, aller Verbindlichkeit der Rituale, der zum Untergang der Burgunden selbst führen wird. Doch nicht sogleich. Listig gelingt es dem Ratgeber Hagen, auch den unermesslichen Nibelungenschatz als Erbe Kriemhilds nach Worms bringen zu lassen und als Machtgrundlage, als Basis des zu erwartenden Gegenschlags der Witwe auszuschalten. Er versenkt ihn im Rhein, es ist das mythische „Rheingold“.

Doch die Rache ist nur aufgeschoben, wenn auch für lange, beunruhigende Zeit. Nach dreizehn Jahren wirbt der Hunnenkönig Etzel (der historische Attila) um Kriemhild, erfolgreich. Sie wird Königin im fernen

pannonischen Hunnenland, die mächtigste Frau der Welt. Aber auch jetzt wartet sie nochmals dreizehn Jahre, bis sie ihre Rache umsetzt, dann aber mit unerbittlicher Konsequenz. Sie lädt ihre Brüder, Hagen und die Burgunden zu einem Fest ins Hunnenland, zu einem Fest, das ihr Totenfest sein wird. Die Burgunden nehmen die Einladung, von der sie nicht wiederkehren werden, an.

Man braucht die grausigen, von ungeheuren Bluttaten begleiteten Einzelheiten des Untergangs, die sich mit Lukan messen können, nicht im Einzelnen zu referieren. Alle Krieger und Helden, auch die berühmtesten (mit drei Ausnahmen) auf der Seite der Burgunden wie auch auf Seiten der Hunnen und Goten verschwinden im Abgrund der Rache, in den Schlünden der Machtgier. Alle Gewissheit der sozialen Bindungen, der Bräuche und Rituale, der Normen und Rechte wird systematisch demontiert.

Ja, beide Seiten inszenieren konsequent die Zerstörung aller Sicherheiten. Bewusst treiben sie den Untergang voran, setzen die Spirale von Mord und Tötung willentlich in Gang. Das beginnt mit der bewussten Verweigerung des Grußes durch Hagen gegenüber der Gastgeberin, einer öffentlichen Beleidigung, und dem Bekenntnis zum Mord an Siegfried. Das setzt sich mit der Verletzung des heiligen Gastrechts durch Kriemhild fort, die den burgundischen Tross niedermetzeln lässt. Bewusst überlässt sie Hagen beim Gastmahl den eigenen Sohn, einem Hagen, der auf die Nachricht von der Ermordung der Burgunden diesem den Kopf abschlägt und so das Morden beginnt. Am Ende liegen alle Burgunden tot, Kriemhild selbst ist in Stücke gehauen.

Das Lied endet im Untergang (*Nibelungenlied*, B-Fassung Str. 2378–79, ed. de Boor 1961: 371; vgl. Knapp 1987: 163f.):

Diu vil michel *êre* was dâ gelegen *tôt*.
 diu liute heten alle *jâmer* unde *nôt*.
 mit *leide* was verendet des küniges *hohgezît*,
 als ie diu liebe *leide* z'aller jungeste *gît*.

Ine kân iu niht bescheiden, waz sider dâ geschach:
 wan ritter unde vrouwen *weinen* man dâ sach,
 dar zuo die edeln knechte ir lieben friunde *tôt*.
 hie hât daz maere ein ende: daz ist der Nibelunge *nôt*.

(Da war die übergroße *Ehre* ganz erloschen. Alle Menschen ergriff *Jammer* und *Elend*. In *Leid* war vergangen das hohe Fest des Königs, wie stets die Liebe zu-allerletzt nur *Leid* gebiert. – Ich kann euch nicht berichten, was danach noch geschehen ist, nur dass man Ritter, Damen und auch die edlen Knappen den *Tod* ihrer lieben Freunde *beweinen* sah. Hier hat das Erzählen selbst ein Ende: dies ist das *Unglück* der Nibelungen.)

Tragisch im Sinne eines Konflikts von gleichberechtigten Normen, wie wir es am *Hildebrandlied* explizieren konnten, kann man das Nibelungenlied nicht nennen. Aber eine *tragoedia* im Sinne der Lukan-Kommentatoren schon: Es ist eine Fabel vom Untergang (vgl. Müller 1998). Bedient sich bei Lukan Fortuna des Ehrgeizes der Großen, um die Ordnung der Welt zu zerstören, so ist es im *Nibelungenlied* vordergründig das Instrument der Rache, das die Destruktion aller Sicherheiten bewirkt, ein Instrument, das ja eigentlich die Wiederherstellung der Ordnung erwirken soll, eine Forderung, die – wie uns anscheinend die lange Frist der Rache (26 Jahre!) glauben machen soll – nie verjährt.

Doch dies ist nur Vordergrund. In der Tiefe ist es das Spiel um die Macht, dessen sich Fortuna oder *daz maere* bedient, um die heroische und die adlige Welt zu zerstören. Machtgier war anwesend bei Siegfrieds Werbung in Worms, beim Streit der Königinnen, bei der Ermordung Siegfrieds, beim Versenken des Horts, bei der Heirat des Hunnenkönigs mit Kriemhild. Und schließlich wird dieses Motiv überdeutlich in der anscheinend unlogisch angefügten letzten Szene des Epos: Gunther und Hagen sind vom größten aller Helden, dem Gotenkönig Dietrich, gefangen worden und werden Kriemhild vorgeführt. Und nun geht es nur noch um den unermesslichen Hort, den Nibelungenschatz, den Hagen im Rhein versenkte, und der, wie das Lied schon früh andeutete, die Grundlage globaler Herrschaft wäre. Hagen soll seinen Ort preisgeben; er verlangt, dass zuvor Gunther getötet werde.

Die letzten Schranken menschlicher Bindungen fallen: die Schwester lässt den Bruder töten. Hagen jedoch gibt ihr lachend zu verstehen, dass er das Geheimnis mit in den Tod nehmen werde, den sie ihm nun gibt. Von der Hand Hildebrands, des Gotenkönigs Waffenmeister, stirbt die Königin.

Die Szenen des Untergangs decouvrieren die Grundlagen der auf Gewalt und Machtgier gegründeten Gesellschaft und dementieren alles Bestreben des Menschen, durch Rituale, Normen, Regeln der Leidenschaften des Menschen und der Konflikte Herr zu werden. So gibt es zwar keine sich aus dem Konflikt der Werte ergebende Tragik, aber in der Tiefe skizziert das Epos eine strukturelle Tragik, in der der Mensch letztlich am Versuch scheitert, Ordnung auf Dauer zu begründen.

IV

Am Ende dieser Überlegungen erhebt sich die Frage: Wie konnte denn eine dem Namen und der Bildung nach christliche Gesellschaft – das Epos von den Nibelungen ist allem Anschein nach am Hofe eines Bischofs von Passau

entstanden –, wie konnte eine christliche Gesellschaft, in deren abgestuftem Wertesystem es gleichberechtigte Normen, die in endgültigen Konflikt miteinander treten konnten, nicht gab, mit solch einer zutiefst pessimistischen Weltsicht, wie sie das Untergangsepos von den Nibelungen entwarf, fertig werden?

In der Tat gibt es zwei Versuche. Der eine wird, offenbar unmittelbar und im Zusammenhang mit dem Liede und am gleichen Ort gemacht. Es entstand die sog. ‚Klage‘, ein Planctus, der nahezu allen Überlieferungen des Epos beigegeben ist (*Die Nibelungenklage*, ed. Bumke 1999), und deshalb eine interpretative Rezeption bezeugt. In dieser langen, nacherzählenden und interpretierenden Klage um all die vortrefflichen Helden werden Schuldige gesucht, die das Lied nicht eindeutig auszumachen weiß, in der Hauptsache der listige, treulose, verräterische Hagen, während Kriemhild entlastet wird.

Subtiler sind wohl die Andeutungen, die uns jene Fassung des Liedes gibt, welche die erste Strophe von den *alten maeren*, die man eine Programmstrophe genannt hat, dem Epos voranstellte, wenn man sie auf dem Hintergrund zeitgenössischer Dichtungstheorien liest, wie sie in Beichtspiegeln, den *Canones poenitentialium* und Musiklehren, etwa bei Petrus von Blois, Papst Alexander III. oder Jean de Grouchy aufscheinen.

So formuliert Petrus von Blois († nach 1204) in seinem *Liber de confessione sacramentali* (PL 207: 1088f.):

Oft wird in Tragödien oder anderen Liedern der Dichter, auch in den Gesängen der Spielleute irgendetwas kluger, schöner, starker, liebenswerter und in allem edler Held beschrieben. Man erzählt die Bedrängnisse und Ungerechtigkeiten, die ihm grausam widerfahren sind, so wie die Spielleute von Artus und Gawain und Tristan Maeren [*fabulosa*] berichten, bei deren Vortrag die Herzen der Hörenden zum Mitleid [*ad compassionem*] erschüttert werden und bis zu Tränen gerührt werden.

Thomas of Chobham, Lehrer in Paris und Salisbury, gestorben nach 1233, hebt in seiner *Summa confessorum* (ed. Broomfield: 291f.) auf die Tröstungsfunktion der Heldenlieder ab (mit Berufung auf Papst Alexander III. 1159–1181, vorher Orlando Bandinelli, Rechtslehrer in Bologna):

Es gibt eine Sorte von Instrumentalkünstlern, die Spielleute [*ioculatores*] heißen – die singen die Taten der Fürsten [*gesta principum*] und die Leben der Heiligen [*vitam sanctorum*] und sie spenden den Menschen Trost [*solatia*] sowohl in ihren Kümernissen als auch in ihren Ängsten.

Der Musiktheoretiker Jean de Grouchy (um 1300) führt in seiner *Ars musicae* (Johannes de Grocheo ed. Rohloff: § 79ff.) noch breiter aus:

Den *cantus gestualis* (chanson de geste, Heldenlied) nennen wir jenen Gesang, in dem die Taten der Krieger [*gesta heroum*] und die Werke der alten Väter [*antiquorum patrum opera*] erzählt werden, wie in den Viten und Martyrien der Heiligen, und B e s c h w e r n i s s e, welche die Menschen der Vorzeit [*antiqui viri*] für den Glauben und die Wahrheit erlitten haben, wie im Leben des seligen Erzmärtyrers Stephan und in der Historie des Königs Karl.

An anderer Stelle wird auch das Heldenlied, die *gesta*, die vom Grafen und Heerführer Girard de Roussillon berichten, als Beispiel genannt.

Dieser Gesang aber ist geeignet, den Alten und den arbeitenden *cives* und den weniger begüterten Schichten vorgetragen zu werden, wenn sie von der gewohnten Arbeit ausruhen, damit sie, gerade indem sie dem E l e n d und dem U n g l ü c k anderer lauschen, das eigene Missgeschick leichter ertragen und sie schneller ihre eigentliche Arbeit wieder in Angriff nehmen können. Deshalb taugt dieser Gesang zur Bewahrung der gesamten Staatsordnung.

Hier wird – in christlichem Verstande – die Theorie entwickelt, dass Menschen beim Hören der großen Beschwerden, Bedrängnisse und Kümmernisse, des Elends und Unglücks, das anderen widerfahren ist, zum Mitleid bewegt werden und so Trost in eigenen Nöten und Ängsten empfangen. Es mag sein, dass die erste Strophe des *Nibelungenliedes* in der Fassung C mit ihrer Akzentuierung der *grôzen arebeit*, der großen Mühsal, welche die Helden erlitten, darauf zu reagieren versuchte (Haubrichs 1994; Müller 1998: 198f.).

Das Skandalon des Scheiterns aller Normen, aller Rituale, aller Bindungen, welche das *Nibelungenlied* erzählte, hat diese Fassung nicht beseitigen können. Dies bleibt eine herausfordernde *tragoedia*.

Bibliographie

Editionen

Beowulf und die kleineren Denkmäler der altenglischen Heldensage Waldere und Finnsburg. Hg. v. Gerhard Nickel. 3 Bde. Heidelberg: Winter 1976.

Boethius: De consolatione philosophiae. Übers. v. Ernst Neitzke. Stuttgart: Reclam 1959 (Universal-Bibliothek 3154/55).

Boethius : De consolatione philosophiae. Hg. v. Karl Büchner. 2. Aufl. Heidelberg: Winter 1960.

- CGL: Corpus Glossariorum Latinorum, Bd. I–V. Leipzig: Teubner 1888–1923.
- Einhard: Vita Karoli. Das Leben Karls des Großen. In: Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte. Hg. und übers. v. Reinhold Rau. Bd. 1. Darmstadt: WBG 1966, S. 157–211.
- Isidor von Sevilla: Etymologiae: Etymologiarum sive Originum libri viginti. Hg. v. Wallace Martin Lindsay. Oxford: Clarendon 1911.
- Johannes de Grocheo: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, nach den Quellen neu hg. mit Übers. ins Deutsche v. E. Rohloff. Leipzig: Reinecke 1943 (Media Latinitas Musica 2).
- Lucanus: Bellum civile – Der Bürgerkrieg. Hg. und übers. v. W. Ehlers. München: Heimeran 1973.
- Lukan [M. Annaeus Lucanus]: Der Bürgerkrieg. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Georg Luck. Stuttgart: Reclam 2009 (Universal-Bibliothek 18511).
- Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe v. Karl Bartsch hg. v. Helmut de Boor. 16. Aufl. Wiesbaden: Brockhaus 1961 (20. Aufl. 1972).
- Die Nibelungenklage. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen. Hg. v. Joachim Bumke. Berlin, New York: de Gruyter 1999.
- Otfrids Evangelienbuch. Hg. v. Oskar Erdmann. 4. Aufl. hg. v. Ludwig Wolff. Tübingen: Niemeyer 1962 (Altdeutsche Textbibliothek).
- Otfrid von Weißenburg: Evangelienbuch. Auswahl althochdeutsch/neuhochdeutsch, hg., übers. und kommentiert v. Gisela Vollmann-Profe. Stuttgart: Reclam 1987 (Universal-Bibliothek 8384).
- Otto Bischof von Freising: Chronica sive Historia de duabus civitatibus. Hg. v. Walther Lammers, übers. v. Adolf Schmidt. Darmstadt: WBG 1974.
- PL: Jacques-Paul Migne: Patrologiae cursus completus, series Latina. Paris: Migne 1844–1855.
- Thomas von Chobham: Summa confessorum. Hg. v. Fr. Broomfield. Louvain: Nauwelaerts 1968.

Forschungsliteratur

- Curschmann (1992): Michael Curschmann: Dichter *alter maere*. Zur Prologstrophe des *Nibelungenliedes* im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. In: Gerhard Hahn, Hedda Ragotzky (Hg.): Grundlagen des Verstehens von mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Stuttgart: Kröner, S. 55–71.
- Ehrismann (1987): Otfried Ehrismann: Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung. München: Beck.

- Engel/Haubrichs (2008): Manfred Engel, Wolfgang Haubrichs (Hg.): Erfindung des Mittelalters. Stuttgart: Metzler (LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 151).
- Haubrichs (1989): Wolfgang Haubrichs: *Veterum regum actus et bella*. Zur sog. Heldenliedersammlung Karls des Großen. In: Walter Tauber (Hg.): Aspekte der Germanistik. Festschrift für Hans-Friedrich Rosenfeld. Göppingen: Kümmerle, S. 17–46.
- Haubrichs (1995): Wolfgang Haubrichs: Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hg. v. Joachim Heinzle, Bd. I, 1).
- Haubrichs (1996): Wolfgang Haubrichs: Ehre und Konflikt. Zur intersubjektiven Konstitution der adligen Persönlichkeit im früheren Mittelalter. In: Kurt Gärtner, Ingrid Kasten, Frank Shaw (Hg.): Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bristoler Colloquium 1993. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 35–58.
- Haubrichs (2004): Wolfgang Haubrichs: „Heroische Zeiten?“ Wanderungen von Heldennamen und Heldensagen zwischen den germanischen *gentes* des frühen Mittelalters. In: Astrid van Nahl, Lennart Elmevik, Stefan Brink (Hg.): Namenwelten. Orts- und Personennamen in historischer Sicht. Berlin, New York: de Gruyter (RGA-Ergänzungsbd. 44), S. 513–534.
- Heinzle (1994): Joachim Heinzle: Das Nibelungenlied. Eine Einführung. Frankfurt/Main: Fischer.
- Huygens (1970): Robert B. C. Huygens: *Accessus ad auctores*. Bernard d’Utrecht, Conrad d’Hirsau. Leiden: Brill.
- Knapp (1987): Fritz Peter Knapp: *Tragoedia* und *Planctus*. Der Eintritt des *Nibelungenliedes* in die Welt der *litterati*. In: Fritz Peter Knapp (Hg.): Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Heidelberg: Winter (Passauer Nibelungengespräche 1985), S. 152–170.
- Mégier (2010): Elisabeth Mégier: Christliche Weltgeschichte im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Hugo von Fleury, Ordericus Vitalis und Otto von Freising. Frankfurt/Main u.a.: Lang.
- Millet (2008): Victor Millet: Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung. Berlin: de Gruyter.
- von Moos (1979): Peter von Moos: Lucans *tragedia* im Hochmittelalter. Pessimismus, *contemptus mundi* und Gegenwartserfahrung (Otto von Freising, Vita Heinrici IV, Johann von Salisbury). In: *Mittellateinisches Jahrbuch* 14 (1979), S. 127–186.
- Müller (1998): Jan-Dirk Müller: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen: Niemeyer.

- Müller (2009): Jan-Dirk Müller: Das Nibelungenlied. 3. Aufl. Berlin: Schmidt.
- von See (1971): Klaus von See: Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden. Frankfurt/Main: Athenäum.
- von Steinmeyer (1916): Elias von Steinmeyer (Hg.): Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler. Berlin: Weidmann.
- Syme 1939: Ronald Syme: The Roman Revolution. Oxford: Clarendon.

Shakespeares Tragödien Von Sprachmacht und Rezeptionsgeschichten

Joachim Frenk

Shakespeares Tragödien sind derart tief in das kulturelle Bewusstsein zumindest der westlichen Gesellschaften eingegraben, dass eine Erörterung der Gattung Tragödie ohne Rekurs auf Shakespeare kaum denkbar erscheint. Sie gehören zum Besten der englischen Literaturgeschichte und der Weltliteratur, und sie strahlen auch nach über 400 Jahren intensiver Rezeptionsgeschichte noch überaus hell. Nicht nur gehören sie zu den weltweit meist aufgeführten Bühnenstücken, sie sind in den kulturellen Diskursen der Informationsgesellschaften und in der globalisierten Unterhaltungsindustrie, zudem in verschiedenen medialen Ausprägungen überaus lebendig. Die Dramen, die uns hier beschäftigen, sind also alles andere als Restposten eines angestaubten Bildungskanons, sie sind die unablässig aktualisierten und variierten Kerntexte einer lebendigen, über Jahrhunderte und Kulturen hinweg schier unüberschaubaren kulturellen Vielfalt. Doch diese Allgegenwart, diese mächtige kulturelle Präsenz produziert auch zwangsläufig ein Problem: Wie nähert man sich diesen proteischen Texten, die uns in immer neuen Revisionen begegnen und über die so unendlich viel publiziert wurde und wird? Was können wir an Allgemeingültigem über sie sagen, das nicht schon bezweifelt und über das nicht schon von der genauen Gegenposition her argumentiert worden ist? Ich meine, dass wir gut beraten sind, uns vor zu großen Verallgemeinerungen zu hüten. Dies heißt wiederum, dass der Plural in obenstehendem Titel wichtig ist: Shakespeares Tragödien. Lassen Sie mich zur Erläuterung einen der bekanntesten Shakespeare-Forscher seiner Generation zitieren. In seiner im Jahr 1972 veröffentlichten Studie *Shakespeare's Tragic Sequence* stellt Kenneth Muir lapidar fest: „Es gibt keine Shakespearesche Tragödie; es gibt nur Shakespearesche Tragödien.“ (1972: 12; meine Übersetzung)

Bevor wir diesen Gedanken Muirs weiterverfolgen, ist hier in aller Kürze ein anderer Punkt zu machen, der am Beginn jeglicher allgemeiner Überlegungen zu Shakespeares Tragödien zu machen ist. Wenn ich hier die Sprachmacht einer Forschungsautorität zitiere, verweist dies auf die Stimmen, die sich im Laufe der letzten 400 Jahre um Shakespeares Texte herum angelagert und ihre jeweils eigene Sprachmacht entfaltet haben. Shakespeares Werke stehen immer im Kontext ihrer Rezeptionsgeschichte(n), und die Sprachmacht der sekundären Texte hilft uns einerseits bei der Lektüre der

Shakespeare-Texte – und andererseits steht dieser vielstimmige Chor uns zuweilen vielleicht auch im Weg. Nicht nur ist Shakespeares Sprache nämlich nach wie vor ungemein wirkmächtig, sondern das, was jeweils zu einer gegebenen Zeit über Shakespeare gesagt und gedacht wurde, war zu einem guten Teil das Ergebnis sprachmächtiger Shakespearianer und, insbesondere in den letzten einhundert Jahren, Shakespearianerinnen. Die Rezeptionsgeschichten von Shakespeares Tragödien sind für eine Kenntnis der wechselnden Bedeutungen dieser Dramen unerlässlich. Die Vorstellung von der einen, letztgültigen Bedeutung von Shakespeares Tragödien wird, je nach literaturtheoretischer Grundposition, durch diese Vielzahl an Stimmen zu Shakespeare verunmöglicht oder doch zumindest erschwert.

Aber zurück zur Gattungsfrage von Shakespeares Tragödien: In der ersten (unvollständigen) Gesamtausgabe der Werke Shakespeares, der First Folio, sind elf Tragödien gelistet, und alle Versuche, eine für alle diese Texte gültige Definition zu entwickeln, sind bislang erfolglos geblieben. Dafür sind diese Dramentexte offenbar zu vielgestaltig, zu heterogen und zu komplex – faszinierend komplex. Da die Shakespeare-Forschung weiterhin Publikationen in erstaunlicher Anzahl hervorbringt, ist kein Abschluss der kritischen Debatte abzusehen. Um Dieter Mehl (1983: 11) zu zitieren:

Diese Schwierigkeit [einer allgemeingültigen Definition] hängt vor allem mit der undogmatischen Experimentierfreudigkeit der elisabethanischen Dramatiker zusammen, ihrer unbekümmerten Mißachtung starrer poetologischer Regeln oder einengender Konventionen, die jeder nachträglichen Systematisierung widersteht. In der Wahl des Stoffes, in der Dramaturgie und der dramatischen Sprache standen dem elisabethanischen Dramatiker so viele Möglichkeiten zur Verfügung, daß die Verschiedenheit auch zeitlich eng zusammenhängender Dramen oft erstaunlich ist.

In ihrer Verschiedenheit sind Shakespeares Tragödien jedoch nicht mit Tragödien anderer Epochen und anderer Kulturen verwechselbar; sie sind in all ihrer Heterogenität doch wieder homogen. So gesteht Mehl auch sogleich zu, „daß die historischen und literarischen Rahmenbedingungen gewisse, wenn auch recht weite Grenzen abstecken und Leitbilder bereitstellen, die für andere Perioden der Dramengeschichte keine Gültigkeit haben, so daß bei aller Vielfalt keine Tragödie Shakespeares mit einem Stück von Sophokles, Racine, Schiller oder Ibsen zu verwechseln ist.“ (Mehl 1983: 11) Wir merken also, dass wir *Shakespeares* Tragödien lesen, aber wir können diese Tragödien jenseits vager Allgemeinplätze kaum umfassend definieren. Als Allgemeinplätze biete ich die folgenden an:

1. Das Ganze geht nie gut aus (wir bekommen, um es einmal ganz salopp zu formulieren, anständige Katastrophen geboten).

2. Wir treffen meist, aber bei weitem nicht immer auf hochstehende Personen.
3. Die Stilhöhe schwankt bei Shakespeare derart stark, dass wir uns damit begnügen müssen, dass ein hoher Stil in allen Tragödien vorhanden ist; von Anfang bis Ende durchgehalten wird dieser hohe Stil in keiner einzigen Tragödie.

Es liegt nahe zu versuchen, sich zunächst an die vermeintlich schlichten Fakten zu halten – die bei Shakespeare eben bei näherer Betrachtung nie schlicht bleiben. Dies will ich im Folgenden tun. Ein Faktum diskutiere ich hier im Übrigen ausdrücklich *nicht*: dass diese Stücke alle (wenn auch in einigen Fällen in Kooperation mit anderen) von einem Mann namens William Shakespeare geschrieben wurden, der 1564 in Stratford-upon-Avon geboren wurde und der nach einer glänzenden Theaterkarriere in London im Jahre 1616 wiederum in Stratford starb. Die Publikationen, die eben diese Mehrheitsposition vertreten oder aber, in oft interessanter und/oder abenteuerlicher Manier, einen der inzwischen knapp 60 anderen Anwärter auf die Verfasserschaft dieser Tragödien favorisieren, sind allzu zahlreich und die Diskussion ist allzu ausufernd, als dass ich ihr hier mehr als eine kurze Bemerkung widmen kann.

Stattdessen möchte ich zu Anfang einige Bemerkungen zu Shakespeares Theater-Biotop machen, zu London in der Frühen Neuzeit. Ohne die explosionsartige Entwicklung Londons im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts ist die Theaterszene nicht denkbar, die wiederum Shakespeare ermöglicht hat. Um 1550 hatte London geschätzte 70.000 Einwohner, um 1600 ca. 200.000, und um 1650 lebten dort ca. 400.000 Menschen. Auf dem rasanten, ja hektischen Weg zur Weltmetropole entstand in London der Unterhaltungsmarkt, der feste Theater und damit Shakespeares Kunst erst ermöglichte.

Auf Karten des 16. und 17. Jahrhunderts sind deutlich die zwei kulturbildenden Zentren auszumachen, die Londons Makrostruktur wesentlich definierten. Es waren dies zum einen die merkantil ausgerichtete City, die von der mittelalterlichen Stadtmauer umschlossen war, über die das Bevölkerungswachstum längst hinausdrang, zum anderen der politische Machtbezirk im Westen mit Whitehall und Westminster. Diese beiden aufeinander bezogenen Machtzentren befanden sich in einem Spannungsverhältnis, das, nach Shakespeares Tod, ab 1642 in den englischen Bürgerkrieg münden sollte. Zwischen der City und Westminster lagen die Inns of Court als intellektuelle Zentren und Ausbildungsstätten der juristischen Elite des Landes. Außerdem existierten um die Stadtmauern herum und zu einem kleinen Teil sogar innerhalb der Stadtmauern „Liberties“, Räume, die der direkten Kontrolle der Stadtregierung entzogen waren. Dies waren z.B. „Southwark“, der Bereich am Südufer der Themse, wo sich Theater konzentrierten, oder ehe-

malige Klösterbezirke von katholischen Klöstern, die ja in der englischen Reformation durch Heinrich VIII. aufgelöst worden waren. Wir erkennen klar das Randständige, die Marginalität des Theaters Shakespeares, dessen Truppe sich ja ab 1604 die „King’s Men“ nennen durfte, also höchste Patronage genoss. Theateraufführungen gab es freilich auch an höfischen Orten, vor allem im Palast von Whitehall, in den Inns of Court und in den Orten, die von den Handwerkszünften der Stadt kontrolliert wurden. Die Folge dieser spezifischen Situation sind hochkomplexe kulturelle Verhandlungen um Prestige und Legitimität in den Dramen und über die Theater selbst. Ein Beispiel sei genannt: Wenn König Lear sein Reich dreiteilen und seinen drei Töchtern geben will, dann tut er genau das Gegenteil von dem, was König Jakob I. beabsichtigte: Jakob I. wollte zu Beginn des 17. Jahrhunderts nämlich die drei Großteile seines Reichs, England, Schottland und Irland, enger zusammenschließen – und Jakob I. war der Namenspatron und Förderer von Shakespeares Theatertruppe. Wie weit sich Shakespeares Tragödien auch zeitlich oder räumlich vom Reich der Tudors oder des ersten Stuart-Königs entfernten, ihre Aktualität blieb stets gegenwärtig.

Die Einordnung der Dramen Shakespeares in Gattungen folgt bis heute meist hauptsächlich der Ordnung, die uns die First Folio vorgibt, die erste Sammlung von Shakespeares Dramen, die 1623 von Shakespeares Schauspielerkollegen John Heminge und Henry Condell herausgegeben wurde. „Mr William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies.“ – die Dinge scheinen zunächst recht einfach. Schauen wir ins Inhaltsverzeichnis, wird genau diese Einteilung durchgehalten. Aber Probleme zeigen sich unmittelbar: Zwar sind hier elf Tragödien gelistet, aber im Buch abgedruckt sind zwölf: *Troilus and Cressida* fehlt im Inhaltsverzeichnis, ist aber als erste Tragödie abgedruckt und im Inhaltsverzeichnis mancher Folios handschriftlich unter den Tragödien eingetragen. Die Forschung vermutet, dass *Troilus and Cressida* zunächst vergessen wurde und nur hastig unter die Tragödien gerechnet und dort abgedruckt wurde, weil es dort hinzupassen schien. Heute wird *Troilus and Cressida* von den meisten nicht mehr als Tragödie, sondern, zusammen mit *Measure for Measure* und *All’s Well That Ends Well* als „Problemstück“ gesehen, als Stück also, das sich einer eindeutigen Gattungszuordnung entzieht. Man kann *Troilus and Cressida* demnach bestenfalls als „Tragödie mit großem Fragezeichen“ listen – und genau dies tut die First Folio ja nicht einmal explizit.

Schauen wir nun auf das letzte Stück, das in der First Folio unter den Tragödien gelistet wird, so müssen wir feststellen, dass *Cymbeline King of Britaine* längst nicht mehr als Tragödie betrachtet wird. Das Stück weist z.B. ein recht glückliches Ende auf. *Cymbeline* wird heute, einer Klassifizierung von Coleridge (1818) und Edward Dowden (1875) folgend, zur Gruppe der Romanzen gezählt. Die Romanzen sind vier späte Komödien Shakespeares, zu

denen neben *Cymbeline* auch *Pericles*, *The Winter's Tale* und *The Tempest* gehören. Diese Stücke sind hinsichtlich ihrer Entstehungszeit und hinsichtlich ihrer Grundcharakteristiken recht homogen. Mit *Troilus and Cressida* und *Cymbeline* müssen wir also schon bei Ansicht des Inhaltsverzeichnisses zwei der in der First Folio auftauchenden Tragödien in Frage stellen.

Im Weiteren gibt die Folio-Liste der Tragödien nicht die Abfolge wieder, in der sie entstanden sind. Die internen Entwicklungen der Dramen, ihre Positionen zueinander, waren in der Zeit der Entstehung also anders, als die Folio suggeriert. Es folgt hier die Chronologie, wie sie Generationen von Forschern und Forscherinnen in detaillierter Archivarbeit nachvollzogen haben.

Chronologie (Zeitraum der Erstaufführung)	
<i>Titus Andronicus</i>	1593–94
<i>Romeo and Juliet</i>	1594–95
<i>Julius Caesar</i>	1599–1600
<i>Hamlet</i>	1600–01
[<i>Troilus and Cressida</i>	1601–03]
<i>Othello</i>	1604–05
<i>King Lear</i>	1605–06
<i>Macbeth</i>	1605–06
<i>Antony and Cleopatra</i>	1606–07
<i>Coriolanus</i>	1607–08
<i>Timon of Athens</i>	1607–08

Die Daten der Erstabdrucke sind oft irreführend. Shakespeare hat seine Stücke durchweg mit Blick auf die Bühne und nicht als Lesedramen verfasst; die Buchpublikation war bestenfalls zweitrangig und lief in einigen Fällen wohl ganz an Shakespeare und seiner Truppe vorbei – in einer Zeit ohne Urheberrecht war dies zu erwarten.

Nun ist zu fragen, ob bzw. bis zu welchem Grad die Gattungszuschreibung eines Theaterstücks in Shakespeares Zeit eigentlich konstant war. Zwei Beispiele sollen genügen, um zu zeigen, wie fließend Gattungszuschreibungen im Theater der Frühen Neuzeit waren. Die erste Quartausgabe von Shakespeares Stück *Richard II* trägt den Titel *The Tragedie of Richard II*. Das Stück ist in der Folio jedoch in die Gruppe der Historien eingeordnet, und diese Zuschreibung hat bis heute Bestand. Das Titelblatt der ersten Quartausgabe von *King Lear* trägt den Titel *True Chronicle Historie of the Life and Death of King Lear and his three Daughters*. Wir haben es hier also mit der genauen Umkehrung der Sachlage bei *Richard II* zu tun: Eine der größten Tragödien Shakespeares war bei ihrem ersten Erscheinen noch als Historie gekennzeichnet; erst seit der Folio ist *King Lear* als Tragödie wahr-

genommen und diskutiert worden. Der Kanon Shakespearescher Tragödien ist also erheblichen Schwankungen unterworfen.

Der Wille, Dramen mit fest normierenden Gattungs-Etiketten zu versehen, war Shakespeare, wie anderen englischen Dramatikern der Zeit, vermutlich recht fremd. Eine interessante Aussage zum Thema findet sich in *Hamlet*. Hören wir den pedantischen und zu seinem eigenen Schaden in alles involvierten Polonius, den Vater Ophelias. Als auf Burg Elsinore die Schauspieler auftauchen, die später König Claudius seinen eigenen Brudermord vorspielen werden, lobt Polonius die Mimen in den höchsten Tönen: „The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral [...]“ (*Norton Shakespeare, Hamlet* 1997: 2.2.379–381). Der pedantische Polonius verheddert sich in einer Klassifizierungswut, die der Realität des Theaters offenbar nicht gerecht wird und damit sinnlos ist. Dies wird dadurch unterstrichen, dass dieser Klamauk in einer der bekanntesten und staatstragendsten Shakespeare-Tragödien vorkommt – und in *Hamlet* haben sich ja gerade die Deutschen des Öfteren gespiegelt gesehen. Es scheint beinahe so, als mache sich Shakespeare über allzu rigide Gattungsfestschreibungen lustig.

Ich schlage vor, dass wir *Troilus and Cressida* als Problemfall in der Liste der Tragödien lassen und *Cymbeline* für die heutige Diskussion herausnehmen. Damit akzeptieren wir elf Tragödien innerhalb des Kernbestands von Shakespeares Oeuvre. Die nächste Frage liegt nahe: Können wir innerhalb der Tragödien Untergruppen bilden? Natürlich können wir das, und die Shakespeare-Kritik hat dies seit jeher mit Begeisterung getan. Das Problem ist, dass die Untergruppierungen wiederum nicht widerspruchsfrei nebeneinander zu stellen sind – sie beginnen sich gegenseitig zu befragen. Rein chronologisch könnten wir die Tragödien beispielsweise an den jeweiligen Herrscherfiguren orientieren: Bis 1603 herrscht Elisabeth I., die Jungfrauenkönigin aus dem Hause Tudor; ab 1603 bis zu Shakespeares Tod 1616 und auch noch zur Publikation der First Folio 1623 herrscht James bzw. Jakob I., der erste Stuartkönig. Haben wir die Entstehungsdaten einigermaßen gesichert, können wir die Tragödien also unterteilen in elisabethanische und jakobäische.

Gruppierungen der Tragödien:

- elisabethanische Tragödien: Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Hamlet, [Troilus and Cressida]
- jakobäische Tragödien: Othello, King Lear, Macbeth, Antony and Cleopatra, Coriolanus, Timon of Athens

Es folgen nun einige andere gängige Untergruppierungen der Tragödien:

- Frühe Tragödien: Titus Andronicus, Romeo and Juliet
- Römertragödien: [Titus Andronicus,] Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus
- die großen Tragödien: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth
- die späten Tragödien: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth, [Timon of Athens]
- Charaktertragödien: Julius Caesar, Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth, [Coriolanus, Timon of Athens]
- Liebestragödien: Romeo and Juliet, [Troilus and Cressida], Antony and Cleopatra, [Macbeth]
- Tragödien der Macht: Julius Caesar, King Lear, Macbeth
- Schurkentragödien: Richard III [eine Historie!], Macbeth, (in diese Gruppe kann man auch Christopher Marlowes The Jew of Malta zählen)
- Rachetragödie: Hamlet (der bekannteste Vorläufer ist hier Thomas Kyd, The Spanish Tragedy)

Die Untergruppierungen lassen sich anscheinend beinahe beliebig vervielfältigen, wobei sich die Begründungen für die Kohärenz der Untergruppen immer mehr gegenseitig fragwürdig erscheinen lassen. Sie alle können interne Plausibilitäten für sich beanspruchen, aber ganz ohne Widersprüche kommt keine davon.

Vielleicht lassen wir gattungszentrierte Spiegelfechtereien um die Tragödienhaftigkeit von Shakespeares Tragödien bzw. um deren Untergruppierungen besser sein und wenden uns stattdessen diesen aufregenden Dramen selbst zu. Der sprachliche Reichtum, den diese Texte bereitstellen, ist bekanntlich ungeheuer. Shakespeares Sprachmacht springt einen gleichsam an und zwingt zur Auseinandersetzung; ein Ende dieser Faszination scheint nicht in Sicht. Shakespeares Tragödien faszinieren seit mehr als 400 Jahren eine Generation nach der anderen – und eine Generation nach der anderen liest zu einem gewissen Grad aus den Texten jeweils das heraus (und das hinein), was sie umtreibt, wobei die Offenheit der Dramen und ihre immer neuen Aufführungen bzw. performativen Versionen Raum für weitere Interpretationen schaffen. Neben der Geschichtlichkeit der Werke selbst gilt es also die Geschichtlichkeit von deren zahlreichen performativen Aktualisierungen und interpretativen Aneignungen im Auge zu behalten – und auch deren Geschichte(n) wird/werden immer wieder umgeschrieben. Betrachten wir als Beispiel *Romeo and Juliet*, wohl eine der größten Liebestragödien, die je geschrieben wurden – der Titel allein ruft ein Bündel von Assoziationen hervor, das auch denjenigen vertraut ist, die Shakespeares Text nie gelesen haben. Dieser freilich erörtert nichts weniger als die Möglichkeit(en) einer Sprache der Liebe, er stellt Fragen, die uns noch immer umtreiben – wie wird Liebe versprochen, oder wird Liebe durch Sprache gar erst er-

zeugt? Ist die Erfüllung des Liebesbegehrens gleichbedeutend mit dem Tod, dem kleinen wie dem großen? Zur Erörterung dieser und weiterer Fragen bedient sich Shakespeare einerseits vorhandener Sprachen der Liebe, andererseits muss er für seine beiden rettungslos Liebenden eine neue Liebesprache erfinden, die die alten Sprachen überbietet. Hören wir Romeo, der Juliet zum ersten Mal sieht, auf dem Ball der Capulets:

O, she doth teach the torches to burn bright!
 It seems she hangs upon the cheek of night
 As a rich jewel in an Ethiope's ear –
 Beauty too rich for use, for earth too dear.
 So shows a snowy dove trooping with crows
 As yonder lady o'er her fellows shows.
 The measure done, I'll watch her place of stand,
 And touching hers, make blessèd my rude hand.
 Did my heart love till now? Forswear it, sight,
 For I ne'er saw true beauty till this night.
 (*Norton Shakespeare, Romeo and Juliet* 1997: 1.5.41–50)

Oh, sie nur lehrt den Kerzen, hell zu glühn!
 Wie in dem Ohr des Mohren ein Rubin,
 So hängt der Holden Schönheit an den Wangen
 Der Nacht; zu hoch, zu himmlisch dem Verlangen.
 Sie stellt sich unter den Gespielen dar
 Als weiße Taub in einer Krähenschar.
 Schließt sich der Tanz, so nah ich ihr: ein Drücken
 Der zarten Hand soll meine Hand beglücken.
 Liebt ich wohl je? Nein, schwör es ab, Gesicht!
 Du sahst bis jetzt noch wahre Schönheit nicht.
 (*Romeo und Julia* 1992: 1.5.49–58 [Schlegels Übersetzung])

Diese Passage demonstriert die Sprachmacht des Shakespeareschen fünfhebigen Iambus – der hier nicht der berühmte Blankvers ist, denn der Blankvers ist zwar ein fünfhebiger Iambus, aber er ist auch ungereimt, und diese Passage ist ja gereimt. Die enorme Flexibilität des fünfhebigen Iambus ist so erstaunlich wie die Meisterschaft, mit der sich Shakespeare seiner bedient. In den 1580er Jahren hatte Christopher Marlowe den Blankvers zum donnernden Markenzeichen der elisabethanischen Bühne gemacht, und Shakespeare differenzierte Marlowes Kunst noch weiter.

Romeos Reime und sein Sprachduktus verweisen auf die Liebeslyrik der Zeit, auf das Sonett-Fieber, das von den 1580er Jahren bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts die englische Dichtung befällt – in der Nachfolge von Sir Thomas Wyatt und dem Earl of Surrey gingen etwa Sir Philip Sidney, Samuel Daniel, Edmund Spenser und Michael Drayton Shakespeare hier vo-

raus. Shakespeares Sonettzyklus wurde erst 1609, zum Ende der Sonettmode, veröffentlicht. Wenn sich das perfekte Paar, wenn sich Romeo und Julia zum ersten Mal unterhalten, tun sie dies in Form eines Sonetts mit verteilten Sprecherrollen. Dass diese Sprache der Liebe spontan über die Lippen der Liebenden kommen soll, kann niemand ernsthaft glauben – Shakespeares Liebe auf den ersten Blick vertraut auf die sorgsam ausgearbeitete Form. Wie glaubwürdig ist Romeos spontanes Überwältigtsein von Juliet? *Romeo and Juliet* ist der Gewährstext für den modernen Mythos der romantischen, weltausschließenden Liebe geworden, und nach der Authentizität des Gefühls wird man also fragen müssen. Romeo verliebt sich hier nicht zum ersten Mal – oder doch? Er betritt die Bühne, vor seinem ersten Zusammentreffen mit Juliet, als eine für die Zeitgenossen klar erkennbare Karikatur eines petrarkistisch Liebesleidenden. Romeo, das will er die Welt wissen lassen, ist ja so verschossen in Rosaline, die Dame seines Herzens, die er ach so unglücklich liebt, ganz so, wie es sich für einen spätpubertären Jüngling nicht nur in der elisabethanischen Zeit gehört. Die Herausforderung, die sich Shakespeare also selbst stellt, ist die, Romeos Liebeslyrik für Juliet von der schalen, konventionellen Liebessprache abzusetzen, in der Romeo selbst zu Anfang gefangen ist und die er versprachlicht in seinen austauschbaren Liebesbezeugungen für Rosaline. Diese Überbietung leistet Shakespeare auch – mithilfe seiner Sprachmacht. Die sprachmächtige Liebe findet zwar zum Schluss den Tod, aber der Tod kann die Feier der Liebe in der Sprache nicht mehr aufheben – wie unter anderem 416 Jahre Rezeptionsgeschichte belegen.

Shakespeares Feier der Jugend und der romantischen Liebe ist auch heute noch für die Jugend- und Populärkultur von großem Interesse. Eine der international bekanntesten und erfolgreichsten Versionen von *Romeo and Juliet* der letzten Jahrzehnte ist Baz Luhrmanns Film *William Shakespeare's Romeo + Juliet* aus dem Jahr 1996. Der Film, der sowohl in den Augen der Kritik als auch an den Kinokassen erfolgreich war, hält sich an Shakespeares Text, der durchweg gesprochen wird. Die Handlung spielt allerdings in der Gegenwart: Die Montagues und die Capulets sind rivalisierende Mafia-Familien in einem fiktiven „Verona Beach“, einer pulsierenden Großstadt im Grenzgebiet zwischen Mexico (wo der Film zum großen Teil gedreht wurde) und dem Süden der USA.

In der Szene auf dem Fest der Capulets, einem Maskenball, sehen sich Romeo und Juliet Shakespeare-gemäß das erste Mal – dies ist die Szene zu dem obigen Zitat. Der Romeo des späten 20. Jahrhunderts hat eine leichte Partydroge genommen und ist für den Moment etwas mitgenommen und entrückt. Romeos Freund Mercutio gibt auf dem Fest eine transvestitische Gesangseinlage, und Romeo muss sich auf der nur durch ein Aquarium von der Damentoilette getrennten Herrentoilette erfrischen. Dort sehen sich die

beiden das erste Mal – durch das Aquarium (Luhmann 2000: 23:03–26:25). Übermäßig tragisch mutet diese bunte und lebenspralle Verfilmung nicht eben an. Das erste Treffen der Liebenden, noch vor den ersten gewechselten Worten, wird filmisch kongenial mithilfe von Blicken durch die Wunderwelt des Aquariums inszeniert. Romeo und Juliet treten auf dem Maskenball in Anspielung auf traditionelle Geschlechterrollen hochironisch als Engel und Ritter verkleidet auf. Der Film bzw. die Populärkultur haben ihre eigenen Zeichensysteme zur Darstellung von Shakespeares Texten – von Romeos kleinem Gedicht nach der ersten Sichtung Juliets bleibt hiernach ausnahmsweise nur das Schlusscouplet; die Magie des Moments wird durch die Ballade „Kissing You“ akustisch erzeugt, und zusammen mit der virtuosen Kamera stellt sich die erste Begegnung der beiden Liebenden als romantischer Videoclip dar.

Die vorgeführten Geschlechterkonstrukte bringen das in Shakespeares Text vorhandene Potential auf den Stand des Jahres 1996: Ein schwarzer Mercutio feiert die Party der Capulets mit einem transvestischen Auftritt, der etablierte Geschlechterrollen durcheinanderbringt. Mercutios wiederholt dargestelltes Hingezogensein zu Romeo, das im Film vom Homosozialen ins Homosexuelle spielt, ist dabei mit Blick auf Shakespeares Text begründbar. Romeo wird, durch das Aquarium, zuerst von Juliet gesehen, bevor er sie sieht: der begehrende weibliche Blick geht dem männlichen voraus, was eine Umkehrung der lange üblichen Blickregie ist. Die *Gender Studies* haben längst in die Shakespeare-Forschung Einzug gehalten, und Luhmanns Film nimmt diese aktuellen Entwicklungen auf. Der Film verweist auf Shakespeares zuweilen frei flottierende Geschlechterkonstrukte und die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sowie auf das eher weniger als mehr verdeckte Begehren zwischen Shakespeares Männern – hier sei auch auf die gleichgeschlechtlichen Aspekte von Shakespeares Sonetten hingewiesen. Die Vertauschung von Geschlechterrollen findet sich übrigens auch in Shakespeares Text: Romeo nimmt sich, in der Zeit weiblich konnotiert, mit Gift das Leben, während Julia sich, eigentlich typisch männlich, mit einem Dolch den Liebestod gibt.

Baz Luhmanns Film gibt einen Einblick in die Vielfalt der (populär-)kulturellen Adaptionen von *Romeo and Juliet*, die immer neue Revisionen von Shakespeares Tragödie bieten. Insbesondere unsere Gegenwart bietet so viele Adaptionen auf den verschiedensten Ebenen, dass eine erschöpfende Kenntnis nicht mehr möglich ist.

Nehmen wir als Beispiel *Romeo and Juliet* in der Musik. Es sind hier, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, zu listen:

- 24 Opern (seit 1776)

- 4 Musicals: L. Bernstein / S. Sondheim, *West Side Story* (1957); T. Mann/J. Korman, *William Shakespeare's Romeo and Juliet* (1999); G. Presgurvic, *Roméo et Juliette, de la Haine à l'Amour* (2001); Riccardo Cocciante, *Giulietta & Romeo* (2007)
- zahlreiche Titel in der Populärmusik seit den 1950er Jahren, unten anderen von: Peggy Lee, The Supremes, Bruce Springsteen, Alec. R. Costandinos, Tom Waits, Lou Reed, Dire Straits, Indigo Girls, Taylor Swift, Garbage, Sylk E. Fyne.

Die Sinn-Einschreibungen, die in diesen musikalischen Umsetzungen, Revisionen und Echos erfolgen, sind hochkomplex. Ein Beispiel ist hier der Song „Romeo and Juliet“ von der britischen Gruppe Dire Straits, eine mit zahlreichen populärkulturellen, gerade auch filmischen Verweisen gespickte Variation auf Shakespeares Tragödie aus dem Jahr 1980. Wenn dieser Song dann im Jahr 1992 von den Indigo Girls nachgespielt – neudeutsch „gecovert“ – wird, dann erfolgt das Besingen der schönen Juliet und das Ende der Liebesaffäre mit ihr aus lesbischer Perspektive, und die Symbolfigur der absoluten und den Tod übersteigenden heterosexuellen Liebe wird radikal umgedeutet. Shakespeares große Liebestragödie dient als Folie, vor der und durch die sich mithilfe populärkultureller Artefakte zeitgenössische Diskussionen führen lassen.

Dazu kommt natürlich bei Shakespeare immer noch die visuelle Ebene, die ungezählten Bilder, die sich in über 400 Jahren mit *Romeo and Juliet* verbunden haben und aus deren Überfülle ich nur einige wenige Beispiele erwähnen kann. Da ist etwa Mary Saunderson, vermutlich die erste Frau, die Juliet auf der englischen Bühne im Jahr 1662 gespielt hat. Gerade auch in Deutschland bekannt ist Johann Heinrich Füsslis schauerromantische Vision von Romeo, der die scheinotote Juliet betrauert. Ford Madox Browns Version der berühmten Balkonszene ist deutlich ihrer viktorianischen Entstehungszeit verpflichtet. Die überaus jungen Romeo und Juliet in Franco Zeffirellis Filmversion von 1968 waren eine wichtige Anregung für Baz Luhrmann, der in seinem Film einige Male auf Zeffirelli anspielt. Und da ist auch noch die Casa Giulietta in Verona mit dem Balkon, der als der ‚authentische‘ Balkon vom Tourismus-Büro der Stadt Verona angepriesen und von tausenden Touristen jedes Jahr besucht wird – das Wort „Balkon“ taucht bei Shakespeare übrigens nirgends auf. Der Shakespeare-Tourismus, den ich hier nicht weiter diskutieren kann, ist in verschiedenen Ausprägungen ein Wirtschaftsfaktor und bereits Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung. Wie diese reduktive Leistung deutlich macht, ist *Romeo and Juliet* schon längst nicht mehr auf Shakespeares Text(e) begrenzt, und so war es von Anfang an. Die Proliferation immer neuer Texte vergrößert ständig das Forschungsfeld, das diese Tragödie Shakespeares umgibt.

Ich möchte im letzten Teil noch – so kursorisch wie soeben auf *Romeo and Juliet* – auf Shakespeares vielleicht radikalste Tragödie eingehen, auf *King Lear*. *King Lear* ist seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf der Bühne die populärste der großen Tragödien, und es ist nach wie vor eine der größten Bewährungsproben für Schauspieler und Schauspielerinnen, sich *King Lear* zu stellen. Die Figur des Lear ist, wie kann es bei Shakespeare anders sein, höchst unterschiedlich gesehen worden. Zwei Positionen mögen hier das Spektrum abgrenzen: A. C. Bradley, einer der einflussreichsten Kritiker der Tragödien, hielt Lear für Shakespeares bewegendste Figur: „es gibt sicherlich in der Welt der Dichtung keine Figur, die so grandios, so anrührend, so schön ist wie [Lear].“ (Bradley 1951: 285; meine Übersetzung) Sir Laurence Olivier, einer der großen Lear-Darsteller des 20. Jahrhunderts, sah das in seinen Memoiren anders: „Er [Lear] ist eigentlich wie wir alle: er ist nur ein blöder alter Sack.“ (Olivier 1986: 137; meine Übersetzung)

Doch wenden wir uns zunächst der Frage nach der Stabilität des Dramentexts selbst zu. Wie bereits erwähnt, wurde die erste Quarto 1608 veröffentlicht, 15 Jahre vor der Folio von 1623. Was die Textlage weiter kompliziert: Es gab noch eine zweite Quarto, die 1619 veröffentlicht wurde, sich aber auch als Ausgabe von 1608 ausgibt. Es gibt erhebliche Textunterschiede zwischen Quarto und Folio: 300 Zeilen der Quarto finden sich nicht in der Folio (unter anderem die bühnenwirksame Szene, in der Lear über seine bösen Töchter Gonerill und Regan zu Gericht sitzt), und 100 Zeilen der Folio finden sich nicht in der Quarto. Das heißt, dass, neben hunderten von kleinen Textunterschieden, ca. 400 Zeilen in einem Textkorpus von 3300 Zeilen komplett voneinander abweichen; über 12 Prozent des Gesamttextes sind diskrepant. Die herkömmliche Lösung des Problems ist, die beiden Texte miteinander zu verschmelzen und einen synthetischen Text zu erstellen, der alle Passagen beider Versionen enthält. Die Leitidee dabei ist, dass es einen Ursprungstext von Shakespeare gab, der sowohl der Quarto als auch der Folio zugrunde lag. Diese Annahme eines Ursprungstextes ist inzwischen weitgehend aufgegeben worden zugunsten der Theorie, dass Shakespeare sein Stück im Laufe der Zeit überarbeitet hat. Dies ist schlüssig, denn wie wir inzwischen wissen, waren frühneuzeitliche Dramen Arbeitstexte für die Bühne, die wechselnden Bedingungen angepasst wurden. Wenn es also keinen Ursprungstext, sondern zwei Versionen gibt, dann müssen diese beiden Versionen ediert werden – und genau das haben die namhaften Editionsreihen in den letzten Jahren getan. Ein synthetischer Text wird noch dazu geboten, wobei im Falle von weiteren verkaufsträchtigen Shakespeare-Editionen Profiterwägungen wohl immer eine Rolle spielen.

King Lear stellt in radikaler Weise Fragen nach dem Wesen des Menschen, einer gerechten Gesellschaft, dem Sinn des menschlichen Daseins

und damit der Verlässlichkeit eines jeden Weltentwurfs. Und editorisch, so müssen wir hinzufügen, stellt *King Lear* die Frage nach seiner eigenen textuellen Stabilität.

Die erste belegte Aufführung fand statt am 26. Dezember 1606 vor König Jakob I. im Whitehall Palace, während der Weihnachtsfeierlichkeiten – aber vorherige Aufführungen des Stücks im Globe Theater sind wahrscheinlich. Eine weitere Aufführung ist im Winter 1609 belegt. Bis zur Schließung der Theater 1642 haben wir keine weiteren nachgewiesenen Aufführungen; erst 1662, in der Restaurationszeit der Stuart-Monarchie also, wurde das Stück wieder aufgeführt, anscheinend ohne großen Erfolg. Immer mehr setzte sich die Haltung durch, dass *King Lear* gar nicht auf die Bühne gebracht werden sollte, weil es in seiner Radikalität und Drastik einem Publikum nicht zuzumuten sei. Der sprachmächtigste englische Kritiker des 18. Jahrhunderts, Samuel Johnson, fürchtete sich davor, *King Lear* ein zweites Mal zu lesen, weil er den Tod der guten Tochter Cordelia kein zweites Mal ertragen könne. Auf der Bühne seiner Zeit hätte Dr. Johnson keine Angst vor Cordelias Tod haben müssen, denn der fand auf der Bühne gar nicht mehr statt. *King Lear* wurde nämlich ab 1681 für die nächsten 142 Jahre als Komödie gespielt. Im Jahre 1681 schrieb Nahum Tate *King Lear* zum Rührstück um, samt glücklichem Ende: Cordelia überlebt, sie wird Königin und heiratet Edgar, den treuen Sohn Gloucesters; Lear überlebt und kann dem glücklichen Paar seinen Segen geben. Shakespeares tragisches Ende wurde erst im Jahr 1823 wieder gespielt, und während der viktorianischen Zeit wurden, in weiteren Bearbeitungen, sowohl das glückliche Ende von Tate wie das Shakespearesche tragische Ende aufgeführt. Eine Kenntnis der Rezeptionsgeschichte des *King Lear* ist damit Voraussetzung für ein Verständnis dieser Tragödie, die lange Zeit keine war, in der britischen Kulturgeschichte. Gleiches gilt für alle anderen Tragödien Shakespeares: Sie haben zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten für verschiedene Leute sehr Verschiedenes bedeutet. Das Studium dieser sich zeitlich und räumlich wandelnden Bedeutungen ist spannend, und es ist eine gute Lektion hinsichtlich der überzeitlichen Gültigkeit der Bedeutungen, welche unsere Zeit und unsere herrschende Meinung den Tragödien Shakespeares zuschreiben.

Wie gesagt, ist *King Lear* ein Stück der radikalen Fragen: nach der Legitimität von Herrschaft, nach dem Verhältnis der Generationen, nach den Grenzen und nach der Möglichkeit von Selbsterkenntnis, nach dem Sinn des Lebens. *King Lear* fragt zudem nach der *Sprache*: nach den Möglichkeiten und den Grenzen von Sprache, nach den Gefahren und Gefährdungen von Sprache, nach der Macht der Sprache. Von der ersten Szene, in der Lear von seinen drei Töchtern – sehr zu seinem Schaden – sprachliche Zeugnisse ihrer Liebe einfordert, über die sprachlichen Täuschungsstrategien von Edmund, Kent und Edgar bis hin zu den Wahrheiten, die in der verdrehten und para-

doxen Sprache des Narren aufscheinen, ist *King Lear*, mehr noch als andere Shakespeare-Dramen, in Sprache vernarrt. Lears Sprache auf seinem Weg in die Umnachtung wird dabei immer schwerer verständlich und entwickelt in ihrer Dunkelheit einen eigenen Reiz. Auf seinem Weg in den Wahnsinn macht Lear allerdings zuweilen sehr präzise Angaben dazu, wie er die Welt sieht, und diese Meinungsäußerungen – man kann durchaus von Analysen sprechen – klingen nicht nach Wahnsinn, sondern mehr nach einem desillusionierten scharfen Beobachter, der es sich aus seiner Position leisten kann, Klartext zu reden. Nehmen wir ein Beispiel, das ich zunächst aus Frank Günthers sprachmächtiger Übersetzung entnehme, bevor ich mich Shakespeares Text im englischen Original zuwende:

LEAR: Hast du einen Hofhund einen Bettler anbellern sehn?
 GLOUCESTER: Ja, Sir.
 LEAR: Und die Kreatur lief weg vorm Köter? Da könntst Du sehn
 Das Große Inbild der Autorität:
 Dem Hund im Amt gehorcht man.
 Du Lumpenbüttel – weg mit deiner Bluthand!
 Warum peitschst du die Hur da? Drisch dich selber:
 Du gierst vergeilt darauf, sie für das zu brauchen,
 Wofür du sie jetzt striemst. Der große Wucherer
 Hängt auf den Taschendieb. Durchs Loch im Lumpenkleid,
 Was sieht man da nicht Laster; Amtstalar
 Und Pelz birgt alles. Beschlag mit Gold die Sünde –
 Das starke Schwert des Rechts prallt harmlos ab;
 Umpanzer sie mit Lumpen – ein Strohalm bohrt sie durch.
 Keiner ist sündig, keiner, sag ich, keiner; ich steh dafür:
 Nimm das von mir, Freund, der ich Macht hab,
 dem Ankläger's Maul zu stopfen.
 (*König Lear* 1997: 4.6.152–68 [Übersetzung Günther])

Hier ist Shakespeares Originalversion, wie wir sie in einer modernen Edition lesen können:

LEAR: Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?
 GLOUCESTER: Aye, sir.
 LEAR: And the creature run from the cur? There thou mightst
 Behold the great image of authority: a dog's obeyed in office.
 Thou rascal beadle, hold thy bloody hand!
 Why dost thou lash that whore? Strip thine own back;
 Thou hotly lusts to use her in that kind
 For which thou whipp'st her. The usurer hangs the cozener.
 Through tattered clothes small vices do appear;
 Robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold,
 And the strong lance of justice hurtless breaks;

Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it.
 None does offend, none, I say, none; I'll able 'em:
 Take that of me, my friend, who have the power
 To seal the accuser's lips.
 (Norton Shakespeare, *King Lear* 1997: 4.6.149–64)

Lear zeigt sprachmächtig auf, dass der Besitz von Macht auch bei großen Vergehen Straffreiheit sichert, wo Ohnmächtige sich schon wegen geringer Vergehen der Härte des Gesetzes ausgesetzt sehen. En passant sei vermerkt, dass dies vielleicht eine gute Erinnerung in Zeiten einer globalen Finanzkrise ist, an der offensichtlich niemand Schuld hat, während kleinen Angestellten wegen Lappalien gekündigt wird. Dass Lear an dieser Stelle im Text, als ihm schon seine beiden bevorzugten Töchter und auch (scheinbar) alle Diener genommen sind, immer noch wähnt, selbst in einer Machtposition zu sein, zeigt, dass er auf seinem qualvollen Weg zur Selbsterkenntnis noch ein gutes Stück zurückzulegen hat. Dass dieser Weg zur Selbsterkenntnis letztlich zum Tod der geliebten Tochter Cordelia und zum Tod von Lear selbst führt, macht einen Teil der erschütternden Wirkung dieser großen Tragödie aus.

Zum Abschluss möchte ich noch, ein weiteres Mal erheblich verkürzt, wozu uns die Komplexität Shakespeares immer wieder zwingt, ein Beispiel aktueller Forschung präsentieren, um zu zeigen, dass Shakespeares Tragödien auch nach mehr als 400 Jahren noch interpretative Überraschungen zu bieten haben. Ich fasse dabei aktuelle Erkenntnisse zu *King Lear* zusammen, die Jayne Elizabeth Archer und Richard Turley, zwei Literaturwissenschaftler, und Howard Thomas, ein historisch orientierter Agrargenetiker, an der Universität Aberystwyth erarbeitet haben. Es war besonders in den letzten 40 Jahren, seit Peter Brooks epochaler *King Lear*-Inszenierung von 1962, auf der Bühne Usus, den allmählich verrückt werdenden Lear nach seinem Abschied von den feindseligen Töchtern Gonerill und Regan für den Rest des Stücks auf der wüsten Heide, einer existentialistisch-offenen Fläche, orientierungslos umherirren zu lassen. Zwar wird eine Heide bei Shakespeare nirgends erwähnt – auch dieses Wort wurde von Nahum Tate 1681 hinzugefügt –, allerdings sagt Gloucester (in der Übersetzung Frank Günthers), nachdem Lear von seinen Töchtern quasi hinausgeworfen wurde: „die Nacht zieht auf und rauher Wind / Beißt schneidend; Meilen rings und Meilen gibt's / Kaum ein Gestrüpp“ (Shakespeare 1997: 2.4.298–300). Eine karge Heide, in der Lear zunächst umherirrt, ist also plausibel. Im weiteren Verlauf der Tragödie ändert sich die Wortkulisse jedoch – und Shakespeare arbeitete auf der eher requisitenarmen Bühne seiner Zeit sehr bewusst mit Wortkulissen. Cordelia, zurück in England, lässt ihren Vater suchen und berichtet:

Alack, 'tis he! Why, he was met even now
 As mad as the vexed sea, singing aloud,

Crowned with rank fumiter and furrow-weeds,
 With hor-docks, hemlock, nettles, cuckoo-flowers,
 Darnel, and all the idle weeds that grow
 In our sustaining corn. A century send forth;
 Search every acre in the high-grown field [...]
 (Norton Shakespeare, *King Lear*, 4.4.1–6)

O Gott, er ist's: man sah ihn eben grad
 Wahnwild wie's aufgepeitschte Meer; laut singend;
 Bekrönt mit wildem Erdrauch, Bitterklee,
 Mit Ampfer, Schierling, Nesseln, Sauerdorn,
 Quecken und allem Unkraut, das da unnütz
 Im fruchtbarn Kornfeld wohnt. Schickt eine Hundertschaft;
 Sucht jedes Tagwerk ab im reifen Feld [...]
 (*König Lear* 1997: 4.4.1–6 [Übersetzung Günther])

Bei näherer Betrachtung der von Cordelia beschriebenen Pflanzen wird klar, dass Lear eine Krone aus Feld-Unkräutern trägt. Das wurde aber in der Rezeptionsgeschichte lange Zeit nicht realisiert; Lears Krone wurde vielmehr in den letzten beinahe 200 Jahren einer nicht textkonformen Konvention unterworfen. Wenn Lear nach Cordelias Beschreibung dann in Akt 4 selbst auf die Bühne kommt, so tut er das laut einer Bühnenanweisung des frühen neunzehnten Jahrhunderts „phantastisch bekleidet mit wilden Blumen“ (Shakespeare 1997: Bühnenanweisung, 4.6.80). Diese Konvention wurde in unzähligen Aufführungen übernommen und so kanonisch. Lear hat aber nach Cordelias Aussage (also nach Shakespeares Auskunft) keine Blumen am Körper, sondern eben besagte Feld-Unkräuter.

Shakespeare war ein ‚Warwickshire boy‘; die Grafschaft Warwickshire im westlichen Mittelengland, der er entstammte, war in der Frühen Neuzeit eine Kornkammer. „Darnel“ (Zeile 5) sind „Quecken“ in der Übersetzung von Frank Günther – mein Kollege Werner Brönnimann, der an einer zweisprachigen *Lear*-Ausgabe arbeitet, lässt mich wissen, dass er hier „Tammelolch“ übersetzt. „Darnel“ ist eine parasitäre Schädlingspflanze, die in der Frühen Neuzeit große Ernteschäden verursachte. Darnel war auch bekannt als „bastard weed“, als „Bastard-Unkraut“, weil es eben Weizen zum Verwechseln ähnlich sah, aber nicht den gleichen Nutzen bot. Im Gegenteil: Wenn „darnel“ in die Nahrungskette gelangte, in Brot oder Bier, dann waren die Effekte eine temporäre Verrücktheit: Halluzinationen, gedankliche Inkohärenz, Desorientierung, eingeschränkte Sehfähigkeit. Lear schmückt sich mit dem Kraut des Irrsinns. Übrigens reift „darnel“ im August, so dass wir den Höhepunkt des Stücks *nicht*, wie in vergangenen Versionen geschehen, im Winter ansetzen müssen, der für eine nihilistisch-existentialistische Lesart besonders geeignet scheint, sondern in der frühen Erntezeit des Spät-

sommers. Shakespeares Text ist also auch in diesem Detail voller Bedeutung; Lear trägt in seinem Haar eine hoch signifikante Pflanzen-Krone, deren Getreide genau die Thematik des Stücks um Generationenfolge, um „echte“ Kinder und um Bastarde wie Gloucesters Sohn Edmund widerspiegelt. Ein Herbarium der Zeit von John Gerrarde (*Herball*, 1597) klassifiziert die Beziehungen zwischen Feldpflanzen nach drei Klassen: Narren, Familie und Bastarde (fools, kin and bastards). Die Jahre 1604–1606, die Entstehungszeit von *King Lear*, brachten Missernten und Hungersnöte auf der britischen Hauptinsel, und Shakespeare selbst lagerte in dieser Zeit Getreide als Spekulationsobjekt ein.

Im Weiteren: Die „high-grown fields“, die hoch aufgewachsenen Getreidefelder, in denen Lear gesichtet wird, waren frühmoderne Realität. Howard Thomas' Studien haben ergeben, dass sowohl Weizen als auch Gerste im 16. und 17. Jahrhundert zwei Meter oder mehr in der Höhe maßen, dass Lear also in den „high-grown fields“ in der Tat gesucht werden musste – bei einer ersten Sichtung wäre von ihm wohl nur die signifikante Krone aus Getreide-Unkraut zu sehen gewesen. Damit wäre eine Unschlüssigkeit beseitigt, wenn Schauspieler auf den konventionell leeren Bühnen zeitgenössischer Aufführungen so tun müssen, als wäre Lear nicht sichtbar. Zwar war aller Wahrscheinlichkeit nach auf der Bühne der jakobäischen Aufführungen kein Weizenfeld in das Bühnenbild integriert und das Feld blieb Wortkulisse, aber Shakespeares Publikum hätte wohl kein Problem mit der Plausibilität der Szene gehabt, denn es war vertraut mit Weizenfeldern, in denen Menschen sich verstecken konnten.

In seiner Filmversion *Karol Lir* von 1968 griff der russische Dissident und Regisseur Grigori Kozintsev die Getreidethematik auf. In bewusster Abgrenzung gegen seinen Freund Peter Brook ließ Kozintsev seinen Lear durch ein Getreidefeld robben, wo er schwer zu sehen war – wegen der geringen Höhe des verfügbaren Getreides war eine Texttreue nicht anders zu erreichen. Kozintsev verarbeitete in seiner Getreideszene nach eigenen Aussagen seine Erfahrungen der ukrainischen Hungersnot, der *Holodomor*, in den stalinistischen 1930er Jahren. Diese Hungersnot war z.T. durch eine grundfalsche Agrarpolitik bedingt, die sich weigerte moderne Entwicklungen in der Genetik zur Kenntnis zu nehmen. Ein russischer Regisseur verfügte also über die nötige Sensibilität für das Thema Getreide in Shakespeares *King Lear*, während Shakespeares Sinn für die elementare Bedeutung des Landes und der Landwirtschaft seinen westlichen Kolleginnen und Kollegen scheinbar abhanden gekommen war. Dies zeigt, dass Shakespeare zum einen inzwischen zum Weltkulturerbe der Kunst gehört und dass die Deutungshoheit seiner Tragödien niemandem gehört, weil die Erschließung und Erweiterung von Shakespeares Bedeutungsfülle globale Unterfangen sind. Mit diesen historisierenden und kontextualisierenden Überlegungen, die über einen

weiten Umweg dann doch wieder zu Shakespeares Text zurückfinden, möchte ich meine Ausführungen über die Sprachmacht und die Rezeptions-geschichten von Shakespeares Tragödien beschließen.

Bibliographie

- Belsey (1985): Catherine Belsey: *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Methuen.
- Bradley (1951): A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan [¹1904].
- Conn Liebler (1995): Naomi Conn Liebler: *Shakespeare's Festive Tragedy: The Ritual Foundations of Genre*. London: Routledge.
- Dollimore (1984): Jonathan Dollimore: *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Brighton: Harvester Press.
- Drakakis (1992): John Drakakis (Hg.): *Shakespearean Tragedy*. Harlow: Longman.
- Greenblatt (1988): Stephen Greenblatt: *Shakespeare and the Exorcists*. In: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, S. 94–128.
- Luhrmann (2000): Baz Luhrmann (Reg.): *William Shakespeare's Romeo + Juliet*. DVD. 20th Century Fox Home Entertainment.
- McEachern (2001): Claire McEachern (Hg.): *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mehl (1983): Dieter Mehl: *Die Tragödien Shakespeares: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt.
- Muir (1972): Kenneth Muir: *Shakespeare's Tragic Sequence*. London: Hutchinson.
- Olivier (1986): Laurence Olivier: *On Acting*. New York: Simon and Schuster.
- Schülting/Koppenfels (2000): Sabine Schülting, Werner von Koppenfels: „Die Tragödien“. In: Ina Schabert (Hg.): *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Wirkung*. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner, S. 491–574.
- Shakespeare (1992): William Shakespeare: *Romeo und Julia*. Übers. v. August Wilhelm von Schlegel. Stuttgart: Reclam.
- Shakespeare (1997): William Shakespeare: *König Lear: Zweisprachige Ausgabe*. Übers. v. Frank Günther. München: dtv.

- Shakespeare (1997): William Shakespeare: The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition. Hg. v. Stephen Greenblatt u.a. New York: W. W. Norton.
- Shakespeare, William: The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. In: Shakespeare (1997), S. 1659–1759.
- Shakespeare, William: The Tragedy of King Lear: A Conflated Text. In: Shakespeare (1997), S. 2479–2553.
- Shakespeare, William: The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet. In: Shakespeare (1997), S. 865–941.
- Shaughnessy (2007): Robert Shaughnessy (Hg.): The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snyder (2002): Susan Snyder: The Genres of Shakespeare's Plays. In: Margreta de Grazia, Stanley Wells (Hg.): The Cambridge Companion to Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, S. 83–97.
- Tetzeli von Rosador (1995): Kurt Tetzeli von Rosador: Vom Mythos romantischer, weltbedeutender Liebe. In: William Shakespeare: Romeo und Julia. Übers. v. Frank Günther. München: dtv, S. 274–292.
- Weis (2010): René Weis (Hg.): King Lear: A Parallel Text Edition. Second Edition. Harlow: Pearson Education.
- Weiß (2004): Wolfgang Weiß: King Lear. Bochum: Kamp.

Die Tragödie in der französischen Klassik Corneille und Racine

Karlheinz Stierle

I.

Shakespeares Drama steht in der Tradition des christlich-mittelalterlichen Welttheaters. Jedes seiner Stücke umgreift eine ganze Welt mit einer Vielfalt der Orte und Zeiten, der Handlungen und Charaktere, die gleichwohl ihren Fluchtpunkt haben in der einen herausragenden dramatischen Person. Die Nachwirkung des christlich-mittelalterlichen Mysterienspiels läßt sich in ganz Europa verfolgen. Calderons *La vida es sueño* steht ebenso in dieser Tradition wie Goethes *Faust II*, Hugo von Hofmannsthals *Großes Welttheater*, die modernen Mysterienspiele Paul Claudels, aber auch das epische Theater Bert Brechts.

Eine ganz andere Linie des europäischen Theaters führt zu Aristoteles zurück, dessen Poetik die griechische Tragödie gleichsam auf den Begriff bringt. Die Wiederentdeckung der aristotelischen Schrift, die seit Jahrhunderten in Vergessenheit gefallen war, durch die italienischen Humanisten des 16. Jahrhunderts schuf die Voraussetzung einer neuen Tragödienform, die sich im französischen 17. Jahrhundert machtvoll entfaltete und zur eigentlichen Mitte des „siècle classique“ wurde. Während Aristoteles in seiner Poetik eine theoretische Summe aus den dramatischen Werken seiner Zeit zog, wurde diese zur Voraussetzung einer neuen dramatischen Produktion, die ihren Ausgang von einer vorgängigen Theorie nahm und dieser mit der Konkretheit neuer Werke antwortete. Damit trat neben die insbesondere dem mittelalterlichen Mysterienspiel verdankte offene Form des Welttheaters das neue Paradigma einer dramatischen Form, die von vorn herein in allen ihren Momenten theoretisch reflektiert war. Die aristotelische Theorie des Dramas, insbesondere der Tragödie, ist in erster Linie eine Theorie des kunstvollen Handlungsgefüges, das sich zwischen Anfang und Ende in strenger Ökonomie und hoher architektonischer Rationalität entfaltet. Dabei stehen drei Momente im Mittelpunkt, die sich jeweils durch ihre Einheit bestimmen: Einheit der Handlung, Einheit des Orts und Einheit der Zeit. Um ein Maximum jener den Zuschauer ergreifenden Erschütterung zu erreichen, die Aristoteles Katharsis nennt, ist es notwendig, daß der Tragödiendichter die auseinander hervorgehenden Handlungen zu einem Maximum der Intensität bündelt. Dies geschieht aber am besten dann, wenn die Einheit des Orts und

die Einheit der Zeit die angestrebte Wirkung optimieren. Dabei beschreibt Aristoteles als die ideale Zeiteinheit den Umlauf eines einzigen Tages von Sonnenaufgang bis Sonnenaufgang: „Die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen.“ (Aristoteles 1982: 17) Sie unterscheidet sich darin wesentlich vom Epos, das über einen unbegrenzten Zeitvorrat verfügt und ein weitverzweigtes Handlungsgeflecht darstellen kann. Doch erst Horaz hat in seiner *Ars poetica* die innere Gliederung des dramatischen Verlaufs der Tragödie auf insgesamt fünf Akte festgelegt: „Ein Stück bleibe nicht unter dem fünften Akt, noch gehe darüber, welches verlangt, daß man es zu sehen begehrt und wiederaufführt.“ (Horaz 1984: 17; V. 189f.: „neve minor neu sit quinto productior actu/ fabula quae posci volt et spectanda reponi.“) Nicolas Boileau hat in seiner *Art poétique* die Regeln der französischen klassischen Tragödie unvergleichlich prägnant zusammengefaßt:

Mais nous, que la Raison à ses règles engage,
 Nous voulons qu’avec art l’Action se ménage:
 Qu’en un Lieu, qu’en un jour un seul Fait accompli
 Tienne jusqu’à la fin le Théâtre rempli. (Boileau 1966: 170)

Von Anbeginn ist die klassische Tragödie in Frankreich, wie sie bei Corneille und Racine sich am vollkommensten ausprägt, ein kulturpolitisches Projekt. Das Frankreich Ludwigs XIII. erstrebte gegen Spanien eine politische wie kulturpolitische Vormachtstellung in Europa. Schon Richelieu, der Begründer der französischen Akademie, die zuerst wesentlich Sprachakademie war, sah die Möglichkeit, durch bewußte Sprachpolitik das Französische zur Sprache einer führenden Kultur in Europa zu machen und damit zugleich die sprachliche Vorherrschaft Italiens und Spaniens zu brechen. Die Tragödie sollte zur Speerspitze der französischen Kultur- und Sprachpolitik werden. Die Tragödien Corneilles und Racines sind die höchsten, bis heute verbindlich gebliebenen Einlösungen dieses Projekts. Beide erhielten schon früh den Rang von Schulautoren, die zum unersetzlichen kulturellen Besitz eines jeden Franzosen wurden.

II.

Im folgenden sollen zwei Stücke Corneilles, *Le Cid* und *Horace*, und zwei Stücke Racines, *Andromaque* und *Phèdre*, genauer betrachtet werden. Dabei wird sich zeigen, wie sehr unter vergleichbaren formalen Voraussetzungen das Konzept des Tragischen sich im Übergang von Corneille zu Racine

verändert. Zunächst aber ist noch auf eine Besonderheit einzugehen, die den Tragödien Corneilles wie Racines gemeinsam ist: die Versform des Alexandriners. Dies ist umso notwendiger, als die strenge Architektur dieses Verses, die dem strengen Bau der Tragödie selbst entspricht, im Deutschen immer fremd geblieben ist, trotz der Versuche des deutschen Barock, das Versmaß auch im Deutschen heimisch zu machen. Der Alexandriner, benannt nach dem französischen Alexanderroman des 12. Jahrhunderts, der dieses Versmaß gebräuchlich machte, besteht aus zwölf Silben mit einer Hauptzäsur nach der 6. Silbe, so daß der Vers in zwei Hälften, die sogenannten hémistiches zerfällt. Doch gibt es dabei eine große Zahl von möglichen Variationen, weil die beiden Vershälften selbst wiederum in sich unterschiedlich gegliedert sein können. Die Verse sind durch Paarreim verbunden, wobei die Reimpaare abwechselnd weiblich und männlich enden. Versbau und Satzbau sind im Französischen enger aneinander gebunden als in der freier betonenden deutschen Dichtung. Hinzu kommt aber, daß die französische Satzbetonung im Gegensatz zur deutschen nicht expressiv, sinngesteuert, sondern formal festgelegt ist. Der letzte Vokal des einzelnen Worts und der letzte Vokal der Satzgruppe, die über das Wort dominiert, tragen den Hauptakzent. Dadurch ist es aber auch notwendig, den Vers so zu organisieren, daß der Sinnakzent so fällt, daß ihn der Satzakzent affirmiert.

Die klassische französische Tragödie setzt groß ein mit einem Werk, das nur bedingt als Tragödie bezeichnet werden kann, Corneilles *Cid* (1637). In der ersten Fassung des Stücks trägt dieses auch dementsprechend den Titel „tragi-comédie“, der erst in den weiteren Auflagen dann in „tragédie“ abgewandelt wird.

Wie fast alle Tragödien beginnt das Stück mit einer überschwenglichen Hoffnung: Don Rodrigue, der einmal den Ehrennamen El Cid, le Cid erhalten wird, Held des großen spanischen *Cantar del mio Cid*, liebt Chimène, die Tochter des Don Gomez, des Conte de Gormaz. Die Dinge scheinen in vollkommener Harmonie, das junge Paar liebt sich, die beiden Väter – von den Müttern ist nicht die Rede – begünstigen die Verbindung. Aber schon in der dritten Szene ereignet sich die Katastrophe. Der König hat den älteren Vater Don Rodrigues, Don Diègue, zum Erzieher des Kronprinzen gemacht. Darüber kommt es zwischen ihm und dem Vater Chimènes zu einer immer heftigeren Auseinandersetzung, in der Don Diègue den empörten Don Gomez daran erinnert, daß er sich dem *pouvoir absolu*, der absoluten Macht des Königs zu unterwerfen habe. Don Gomez, der sich für den „bras du Royaume“ (Corneille 1950: I, 3: 713), den Arm des Königreichs und eines offensichtlich gar nicht so starken Königs hält, benutzt seinen Arm schließlich, außer sich vor Zorn, um den älteren und physisch unterlegenen Don Diègue zu ohrfeigen. Es folgt der Monolog des zutiefst gedemütigten Don Diègue, der nur eine Möglichkeit hat, seine verletzte Ehre wiederherzustellen.

len: sein junger noch kampfunerfahrener Sohn Don Rodrigue muß seine Ehre und damit die Ehre der Familie verteidigen. Kaum einen Augenblick scheint der Vater Bedenken zu haben, den jungen Sohn zu opfern. Die fatale Logik der Familienehre kennt keine Besinnung. Er versetzt damit den Sohn in einen unauflösbaren Konflikt zwischen seiner Liebe zu Chimène und seiner Sohnespflicht. Die ganze sechste Szene des 1. Akts, einer der großen Höhepunkte der französischen Dramengeschichte, ist ein Monolog Don Rodrigues, dessen innerer Seelenkampf sich in einer Folge von sechs Stenzen mit einem dramatischen Wechsel von zwölf-, acht-, zehn- und sechssilbigen Versen entfaltet. Dabei ergibt sich ein System affektiv gesteigerter Wiederholungen und Assonanzen als Meisterwerk der poetischen Fügung, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann. Peine als Reimwort auf den am Ende stehenden Namen Chimène ist der basso continuo dieser schmerzlichen inneren Klärung, an deren Ende die Entscheidung für das Unvermeidliche steht:

Courons à a vengeance. (I, 6: 719)

Der zweite Akt steht im Zeichen des unvermeidlich gewordenen Duells. Rodrigue fordert den hochmütigen Don Gomez heraus, der ihn schonen möchte. Als aber Rodrigue seinen Mut bezweifelt, kann er sich der Herausforderung nicht mehr widersetzen. Es kommt zum Duell, in dem der junge Don Rodrigue siegt und den Vater der Chimène tötet. Wir erfahren nichts über diesen Kampf, in dem der Überlegene verliert. Sollte er, der den jungen Don Rodrigue bewundert und der seine Tochter liebt, die Sühne seiner unbedachten Tat in der bewußt herbeigeführten Niederlage gesucht haben?

Während die beiden kämpfen, folgen wir einem Gespräch mit dem König, Don Fernand, der die Widersetzlichkeit des Don Gomez bestrafen will, aber zugleich erstmals von einem drohenden Angriff der Mauren spricht, bei dem die Präsenz des Don Gomez offensichtlich unerlässlich wäre. Der Akt schließt mit der gleichzeitigen Ankunft Chimènes und Don Diègues, sie, um Gerechtigkeit für den Tod ihres Vaters zu verlangen, er, um den Sohn zu verteidigen. Don Diègue will die Schuld auf sich nehmen:

Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras. (II, 8: 736)

Der König will sich noch nicht entscheiden und läßt die Angelegenheit in Suspens.

Der dritte Akt beginnt im Haus Chimènes, wohin Don Rodrigue sich wagt, um sein Leben Chimène anzubieten. Die Vertraute Elvire versteckt ihn. So verfolgt er zuerst das Gespräch mit Don Sanche, einem Bewunderer der Chimène, der Rodrigues zum Duell herausfordern will. In einem weite-

ren Gespräch zwischen Chimène und Elvire läßt Chimène ihren Gefühlen freien Lauf. Sie will den Vater rächen und hat doch nicht aufgehört, Rodrigues zu lieben. Auch sie steht jetzt im Zugzwang der heroisch-tragischen Selbstüberwindung. In der vierten Szene wagt Don Rodrigue es, sich Chimène zu zeigen und ihr das Schwert anzubieten, mit dem er den Vater getötet hat, um aus ihrer Hand nunmehr den Tod zu empfangen. Hier wird die tiefe Verstrickung der Kinder in die Standesideologie der Väter offenbar. Rodrigues hat in Pflichterfüllung ihren Vater getötet, vor allem aber um sich ihrer würdig zu erweisen:

Qu'un homme sans honneur ne te méritait pas. (III, 4: 743)

Damit eröffnet sich eine neue Dimension ausweglos-tragischer Verstrickung. Doch wird der Dialog jetzt ein Duett gleichgesinnter tragisch verstrickter junger Seelen:

R.: O miracle d'amour! Chim.: o comble de misères!

R.: Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!

Chim.: Rodrigue, qui l'eût cru? R.: Chimène, qui l'eût dit? (IV, 4: 746)

In der folgenden fünften Szene wartet Don Diègue ungeduldig auf Rodrigue und erst in der sechsten Szene kommt es zur Begegnung zwischen Vater und Sohn, die sogleich zur scharfen Auseinandersetzung wird:

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir. (III, 6: 746)

Doch der kalt distanzierte Vater gibt einen richtigen Rat. Rodrigue, statt sich seiner Todessehnsucht hinzugeben, soll sich im Kampf gegen die schon herangenahten Mauren bewähren, er soll so den König zum Verzeihen und Chimène zur Vergebung zwingen:

Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur,

C'est l'unique moyen de regagner son cœur. (III, 6: 750)

Zwischen drittem und viertem Akt liegt ein Zeitsprung. Der vierte Akt beginnt mit der Nachricht vom triumphalen Sieg Rodrigues über die Mauren. In der dritten Szene erscheint Don Rodrigue vor dem König und berichtet die Geschichte seines Kampfs und seines Triumphs. Damit ist die Voraussetzung für eine glückliche Wendung der Dinge gelegt. Zwar erscheint nunmehr in der vierten Szene Chimène und verlangt erneut Gerechtigkeit, doch durch eine grausame List des Königs gibt sie ihre innerste Empfindung preis. Wenn sich Fernand jetzt gegen die „vieille coutume“ des Duells ausspricht, so wird er damit zur Stimme Richelieus, der sich engagiert gegen die Unsitte

des Duells aussprach. Schließlich willigt der König in das Duell zwischen Don Rodrigue und Don Sanche ein und bringt sich damit selbst ins Spiel:

Qui que ce soit des deux, j'en ferai ton époux. (IV, 5: 763)

Da aber Rodrigues Gegner Don Sanche gegen ihn sowohl als Duellant wie als Verehrer der Chimène keine Chance hat, ist von hier aus schon das glückliche Ende absehbar. Zu Beginn des 5. Akts bekundet Rodrigue beim Abschied von Chimène seine Absicht, sich von Don Sanche besiegen und töten zu lassen, doch wird er von Chimène bei seiner Ehre gefaßt, in einem Satz, der schon wie ein Versprechen klingt:

Sois vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix. (V, 1: 766)

Als Chimène durch ein Versehen glauben muß, daß Rodrigue im Kampf ums Leben gekommen ist, bekennt sie vor dem König ihre Liebe. Mit der Aufklärung des Irrtums wendet das Stück sich endgültig zum guten Ausgang der tragi-comédie. Der König, der durch seine Entscheidung die Tragödie in Gang gebracht hat, löst den tragischen Knoten und befiehlt Chimène Rodrigue zu heiraten, aber erst nach einem Trauerjahr, in dem Rodrigue im Kampf gegen den maurischen Feind sich als neuer gefügiger Arm des Königs bewährt hat. Doch ist damit der tragische Konflikt gelöst? Eher scheint er überspielt, denn der moralische Konflikt bleibt trotz des königlichen Machtworts bestehen. Vom Ruhm überwältigt läßt Rodrigue am Ende jedes tragische Bewußtsein vermissen. Chimène aber, über die der König verfügt hat, bleibt als tragische Gestalt in einer Tragödie in der Tragikomödie stumm zurück.

Held und Heldin stehen im *Cid* noch im Bann der Väterwelt und ihrer Standesehre. Doch sind beide schon zugleich Werkzeuge einer neuen Welt der Staatsraison, die sich im König verkörpert und die den partikularen Heroismus des Standesbewußtseins in den Dienst der übergreifenden Staatsraison stellt. Das Stück entspricht hierin genau der politischen Grundüberzeugung Richelieus von der notwendigen Unterwerfung partikularer Standesinteressen unter die Idee eines Staatsinteresses, die sich im absolutistischen Königtum Ludwigs XIV. endgültig verwirklichen wird.

In der heroischen Tragikomödie *Le Cid* bemißt sich die Größe des Helden an der Kraft seiner Selbstüberwindung, mit der er die Normen seiner Standesethik erfüllt, aber zugleich muß diese erst dem persönlichen Verlangen nach Glück abgerungen werden. Drei Jahre nach Erscheinen des *Cid* wird dies Modell in Corneilles neuer Tragödie *Horace* tiefgreifend infrage gestellt, wandelt im Stück selbst sich die heroische Tragödie zu einer neuen Tragödie der Ambiguität. In *Horace* wird das Tragische vielseitig und viel-

fältig. Die neue Tragödie, die bei Racine schließlich ihren Höhepunkt finden wird, ist vielansichtig wie eine Plastik. Damit wird der Begriff des Tragischen selbst vielseitig ausdifferenziert. Technisch ist das Stück ein wesentlicher Schritt über den *Cid* hinaus, der unter den Literaten der Zeit eine heftige Diskussion auslöste (vgl. Gasté 1974). Einheit der Zeit und Einheit der Handlung sind hier sehr viel konsequenter durchgehalten als in Corneilles erstem großen Anlauf zur klassischen Tragödienform (zu Corneilles Auffassung des Tragischen immer noch grundlegend: Doubrovsky 1963). Doch zugleich gewinnt jetzt die Dimension des sprachlichen über das materiale Handeln eine klare Dominanz. Das sprachliche Handeln tritt so in eine neue Relevanzsphäre ein.

Die Grundsituation beider Stücke scheint identisch. Am Anfang steht die Hoffnung auf eine glückliche Verbindung, am Ende löst ein schwacher König einen unlösbaren Konflikt zugunsten der Staatsraison, die mit der Raison der eigenen Machterhaltung zusammenfällt.

Die Handlung von *Horace* führt in die Frühgeschichte Roms. Die Familien der Curiace aus Alba und der Horace aus Rom sind eng miteinander verbunden. Sabine, die Schwester des jungen Curiace, ist verheiratet mit dem jungen Horace, Camille, die Schwester des Horace, hat sich verlobt mit Curiace, dem Bruder Sabines. Der Krieg um die politische Vorherrschaft zwischen Rom und Alba kann die Verbindung zuerst nicht zerstören, bis sie plötzlich in den Brennpunkt einer tragischen Spannung gerät. Der Kampf zwischen Rom und Alba soll jeweils durch die drei besten Kämpfer Roms und Albas entschieden werden. Ein verhängnisvolles Geschick will es, daß die Wahl auf die drei Söhne des alten Curiace und die drei Söhne des alten Horace fällt.

In der dritten Szene des zweiten Akts stehen sich Horace und Curiace noch einmal gegenüber, Horace ist jetzt zum bedingungslosen fanatischen Römer geworden, während Curiace, das Ausmaß des Unglücks bedenkend, das nun über beide Familien hereinbrechen muß, sich der Notwendigkeit fügt, ohne sich besinnungslos einem übersteigerten Ehrgefühl auszuliefern.

Während der Kampf beginnt, gehört der dritte Akt fast ganz den Frauen, der Römerin gewordenen Sabine, und der Nochrömerin Camille, die den tragischen Konflikt nicht handelnd austragen können, sondern ihn im tragischen Bewußtsein bestehen müssen. Erst in den beiden letzten Szenen kommt der alte Horace dazu. Eine Zwischennachricht vom Kampf verkündet den Sieg der Curiace über die Horace. Zwei Söhne des Horace sind schon gefallen, der dritte scheint, zur Verzweiflung des alten Horace, auf der Flucht. Die Frage der Vertrauten Julie, „Que vouliez-vous qu'il fit contre trois?“ beantwortet Horace mit lapidarer stoischer Bindung an seine Standesideologie: „Qu'il mourût ...“ (Corneille 1950: III, 4: 818) In diesem berüht gewordenen Vers, der Frage und Antwort zusammenzwingt, ist der Alexand-

riner gleichsam rhythmisch aus dem Gleis geworfen und akzentuiert so umso schneidender eine unversöhnliche Differenz zwischen emphatischer, betroffener Frage einer der Frauen und der maskenhaften Starre einer reflexionslosen heroischen Attitude. Was darauf folgt, ist der Ausdruck einer väterlichen Unerbittlichkeit, in der sich die Unerbittlichkeit selbst als barbarische ideologische Verblendung erweist. Der vierte Akt bringt die unerhörte Wendung. In der zweiten Szene überbringt Valère die Nachricht, der dritte Horace habe durch eine List alle drei Curiace einen nach dem anderen überwunden, Den dritten hat er wehrlos hingeschlachtet und damit die Vorherrschaft Roms begründet:

L'Albain percé de coups ne se traînait qu'à peine.
 Et comme une victime aux marches de l'autel,
 Il semblait présenter sa gorge au coup mortel:
 Ainsi le reçoit-il, peu s'en faut, sans défense,
 Et son trépas de Rome établit la puissance. (IV, 2: 824)

In seinem Hochgefühl bleibt dem alten Horace unbemerkt, daß sein heldenhafter Sohn sich höchst unheldenhaft, ja infam dem wehrlosen Feind gegenüber, mit dem ihn doch Familienbande verbinden, verhalten hat. Wortlos begegnet in der folgenden Szene Camille, die Verlobte des hingeschlachtenen Curiace, ihrem triumphierenden Vater. Erst in der folgenden Szene läßt sie ihren Gefühlen im Monolog freien Lauf:

Dégénérons, mon cœur d'un si vertueux père;
 Soyons indigne sœur d'un si généreux frère:
 C'est gloire de passer pour un cœur abattu,
 Quand la brutalité fait la haute vertu. (IV, 5: 827)

Die fünfte Szene ist mit der Begegnung zwischen Horace und seiner Schwester Camille der Höhepunkt des Stücks. Von seinem blutigen Sieg berauscht, wendet der vom Kampf zurückgekehrte Horace sich seiner Schwester zu und erheischt Bewunderung für den Arm, der den Sieg für Rom erbracht hat:

Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères,
 Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires,
 Qui nous rend maîtres d'Albe; enfin voici le bras
 Qui seul fait aujourd'hui le sort des deux États. (IV, 5: 827)

Camilles frostige Antwort treibt Horace im Augenblick einer maßlos gewordenen triumphalen Eitelkeit zu besinnungsloser Leidenschaft. In diesem Augenblick scheint Camille die Möglichkeit einer unerhörten Rache auf. Das Folgende ist eines der großen Beispiele für das, was Heinrich von Kleist in einem genialen Aufsatz die „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim

Reden“ genannt hat (Kleist 1961). Camille wird den Bruder zum Äußersten treiben und so sehr reizen, daß er sich vergißt. Dies wird ihre unerhörte Rache sein. Höhepunkt ihrer Horace immer weiter anstachelnden Beschimpfung ist ihre Verfluchung Roms, die in der Stunde der Geburt Roms als Weltmacht das Menetekel des Untergangs auf die verhaßte Stadt werfen wird. Corneille erreicht hier die ganze Höhe seiner dramatischen Sprachkunst:

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
 Rome, à qui vint ton bras d'immoler mon amant!
 Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
 Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
 Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
 Saper ses fondement encor mal assurés! (IV, 5: 829)

Camille endet mit einem triumphalen, vernichtenden Wunsch:

Puissé-je de mes yeux y voir tomber la foudre,
 Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
 Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
 Moi seule en être cause, et mourir de plaisir! (ebd.)

„Mourir de plaisir“ ist das Stichwort, bei dem sich aus der Sprachhandlung, der Verfluchung Roms, die Tat löst. Horace zieht das Schwert und tötet die Schwester. Damit hat Camille erreicht, was ihr plötzlich in den Sinn kam: Sie findet den ersehnten Tod und Horace beschmutzt selbst den Glanz seines Ruhms. Entsetzt fragt ihn der Soldat Procule: „Que venez-vous de faire?“ (IV, 6: 830), worauf Horace wie aus der Pistole geschossen antwortet: „Un acte de justice“. Tatsächlich aber hat der Arm, der der Arm Roms sein wollte, sich hier zum Instrument der eigenen selbstbezogenen Eitelkeit gemacht. Der heroische Held hat sich selbst demontiert. Nur weil dem Vater einzig dieser Sohn geblieben ist, klagt er ihn jetzt nicht an und erweist so seine eigene tragische Schwäche. Nur weil der König Tullius schwach ist und seinen Helden Horace nicht entbehren kann, gibt er der Staatsraison den Vorzug vor dem Recht. Tragisch sind vor allem die Frauen: Camille, die mit ihrer Familie und mit Rom bricht, Sabine, die in wunschlosem und sprachlosem Unglück zurückbleibt, nachdem ihr Wunsch, den Tod zu erhalten, unerfüllt geblieben ist, und die mit dem faschistoiden abgetakelten Horace zusammenleben wird. Tragisch ist aber auch der alte Horace, der zwei seiner Söhne und seine Tochter verloren hat und der weiß, daß der dritte Sohn, der ihm bleibt, sich selbst entehrt hat, auch wenn er der Held Roms ist. Die heroische Selbstüberwindung stößt hier an ihre Grenzen und wird zutiefst zweideutig, und zwar ganz im Sinne der raffinierten Selbsttäuschungen des

amour propre, wie sie insbesondere in der ersten Reflexion von La Rochefoucaulds *Maximes* (1665) aufgedeckt wurden (vgl. La Rochefoucauld 1967: 283-285). Die Selbstüberwindung wird zum Schein, hinter dem sich unmenschliche Selbstbezogenheit verbirgt. Die Tragödie hat kein Ende, sie verstummt und geht nach dem Ende sprachlos fort.

III.

Fast dreißig Jahre nach der ersten Aufführung des *Cid*, 1667, feiert Jean Racine mit seiner Tragödie *Andromaque* den ersten großen Erfolg und wird damit für den noch immer tätigen Corneille zum Rivalen, der ihn wie mühelos überflügelt. Racines *Andromaque* und seine zehn Jahre später entstandene Tragödie *Phèdre* sind das Höchste, das die französische Klassik hervorgebracht hat (für ein vertieftes Verständnis von Racines Tragödien noch immer unerlässlich: Vinaver 1951).

Racine löst die Bindung des Tragischen an die politische Welt, die für die Tragödie Corneilles wesentlich ist. Seine Tragödien sind die Vollendung des kulturpolitischen Projekts, das das Frankreich Ludwigs XIV. endgültig zum glanzvollen Mittelpunkt Europas macht. Racine verbindet höchste künstlerische Rationalität mit einer tiefen Einsicht in die tragische Preisgebenheit der menschlichen Natur. Racine ist ein Virtuose in der produktiven Einlösung der tragödientheoretischen Forderung nach Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Er hat zugleich dem Alexandriner ein Melos und eine Ausdrucksvielfalt des hohen Stils gegeben, wie sie in Frankreich nie mehr erreicht wurden. Zwischen Corneille und Racine gibt es zugleich eine tiefgreifende Wandlung des Menschenbildes, dem die Tragödie entspringt. Könnte man Corneilles tragisches Menschenbild als eine an Descartes orientierte positive Anthropologie auffassen, so folgt Racine einer negativen Anthropologie, die ihre Wurzeln im religiösen Jansenismus hat und die, wie Pascal in seinen *Pensées*, die Unergründlichkeit und Abgründigkeit der menschlichen Seele erkundet (vgl. Stierle 1985). Die griechische Tragödie und die Poetik des Aristoteles waren Racine, der sie im Original studierte, tief vertraut. Dem dramentheoretischen Postulat nach Einheit der Zeit genügt Racine durch die Erfindung einer genialen dramatischen Zeitstrategie (vgl. Stierle 1985: 102f.). Der eine Tag wird durchlässig auf die Zeit, die ihm vorausgeht und die er abschließt. Racines Tragödie *Britannicus* (1669) steht in der Einheit eines ersten Tages, jenes Tags, in dem das Monstrum Nero geboren wird. Die elegische Tragödie *Bérénice* (1670) gilt einem letzten Tag vor der unwiderruflich bevorstehenden Trennung. *Andromaque* und *Phèdre* stehen im apokalyptischen Licht eines jüngsten Tages, in dem die Geschich-

te eines tief in die Vergangenheit zurückreichenden Verhängnisses ihr tragisches Ende findet.

Racines *Andromaque* setzt ein in dem Augenblick, wo der unglückliche Orest, Mörder seiner Mutter Clytemnestra, die ihrerseits seinen Vater Agamemnon, den obersten Heerführer im Krieg zwischen Griechenland und Troja ermordet hat, am Königshof in Epirus ankommt, um dort von König Pyrrhus die Auslieferung von Astyanax, dem Sohn der Andromaque und ihres im Krieg um Troja getöteten Gemahls Hektor, zu fordern. Er trifft seinen Freund Pylade, von dem er vor sechs Monaten durch ein Unwetter auf See getrennt worden war. Dem Freund eröffnet er, daß nicht sein politischer Auftrag, der ihn wenig bekümmert, sondern seine Liebe zu Hermione, die als Verlobte am Hof des Pyrrhus lebt, der eigentliche Grund seines Kommens ist. Schon lange hält Pyrrhus Hermione über seine wahren Absichten im Ungewissen, da er ebenso Andromaque in leidenschaftlicher Liebe verfallen ist, wie Orest Hermione, der Tochter der Helena.

Der Hof des Pyrrhus ist eine Hölle der verzehrenden, unerfüllbaren Liebesleidenschaften. Doch erst mit dem Erscheinen des Orest gerät die Zeit eines immer lastenderen Schwebezustands in eine sich immer mehr beschleunigende Bewegung dem Ende zu. Das Erscheinen Orests treibt die einer fatalen Asymmetrie ihrer Neigungen ausgelieferten Handelnden einander zu und voneinander weg, in einer tragischen Spannung von verzweifelnder Selbstaussprache und macchiavellistischem Kalkül. In einer ersten Begegnung mit Pyrrhus bringt Orest das Anliegen der Griechen vor, doch scheint ihm seine Ablehnung nicht unwillkommen zu sein. So hat Pyrrhus jetzt ein Mittel in der Hand, um seinem Werben um Andromaque Nachdruck zu verleihen. Bei der Aussprache in der vierten Szene jedoch bleibt Andromaque unerbittlich, ja sie scheint bereit, ihren eigenen Sohn aufzuopfern. Pyrrhus entfernt sich, nicht ohne Andromaque nahezu legen, sie möge ihre Entscheidung noch einmal überdenken. Die Dynamik des zweiten Akts zieht die Liebenden in eine immer mehr sich steigernde Spannung von Hoffnung und Verzweiflung. Hermione, die sich in der ersten Szene mit ihrer Vertrauten Cléone bespricht, ist bereit, Orest zu empfangen, während ihr Gefühl für Pyrrhus zwischen dem Haß der Verschmähten und einer übermächtigen Leidenschaft für Pyrrhus schwankt. Sie will ihre Erniedrigung durch Pyrrhus beenden und hört doch nicht auf zu hoffen. Im Gespräch mit Orest scheint sie die Möglichkeit, mit ihm nach Griechenland zurückzukehren, nicht auszuschlagen, aber Orest erkennt illusionslos, wie ohnmächtig die saugende Intensität seiner Sprache bleibt und wie seine Augen vergeblich nach einer Erwidern suchen. Immer wieder geht in der *Andromaque* die verzweifelnde Intensität des Blicks ebenso ins Leere wie die verzweifelnde Intensität der Sprache, die in ihrer Vergeblichkeit wie in ihrer unerbittlichen Klarsicht einen neuen poetischen Selbstwert gewinnt. Im Selbstgespräch danach gibt

sich Orest einer neu erwachten Hoffnung hin und läßt dabei erkennen, wie sehr ihm sein politischer Auftrag, Astanax zurückzubringen, gleichgültig ist. Inzwischen aber hat Pyrrhus erneut seine Absicht geändert: Er will Astyanax ausliefern und morgen schon Hermione heiraten. Aber schon wieder ist Pyrrhus wankelmütig, denn erneut keimt in ihm eine neue Hoffnung auf:

Retournons-y. (Racine 1980: II, 5: 267)

Alles bleibt im zweiten Akt in Suspens. Die Absicht, schon morgen Hermione zu heiraten, scheint am Ende des Aktes bereits wieder ins Schwanken geraten zu sein. Auch der dritte Akt ist ein Ballett der unerfüllbaren Leidenschaften, die im ständigen Wechsel der Stimmungen und wankelmütigen Entscheidungen sich im Kreis bewegen, aber so immer mehr an unerträglicher Intensität gewinnen. Orest, als er aus dem Mund von Pyrrhus selbst erfährt, daß er sich am kommenden Tag mit Hermione vermählen wird, faßt, außer sich, den Plan, Hermione zu entführen, nicht wissend, daß in dem wankelmütigen Pyrrhus sich schon wieder Zweifel regen. So nimmt das Psychodrama unerbittlich seinen Lauf. Für einen Augenblick kann Orest glauben, daß seine Liebe zu Hermione nicht unerwidert bleiben könnte:

Ses yeux s'ouvraient Pylade, elle écoutait Oreste. (III, 1: 270)

Am Ende der ersten Szene ist Pylades bereit, Orest bei der Entführung Hermiones beizustehen. Bei der Begegnung mit Hermione, die noch immer auf das Wort des Pyrrhus vertraut, scheint Orest sich ganz mit seinem Schicksal abgefunden zu haben. Die triumphierende Hermione scheint jetzt am Ziel ihrer Wünsche, Pyrrhus, Sohn Achills und Held im Kampf um Troja, scheint endlich ganz ihr zu gehören. So kann sie Andromache, die sie noch immer als ihre Rivalin ansieht, und die, wie sie glaubt, darüber verzweifelt ist, Pyrrhus verloren zu haben, während sie, die unerschütterlich dem verstorbenen Hector treu bleibt, nur um Gnade für ihren Sohn bitten will, mit kalter Abweisung entgegnet. Im Übermaß des Triumphs gibt sie Andromaque den zynischen Rat, mit ihren Augen doch Pyrrhus zu bewegen. Aber die kluge Vertraute Céphise rät Andromaque, Hermione beim Wort zu nehmen, als ihr schon Pyrrhus begegnet, der eben im Begriff ist, Hermione aufzusuchen. Daß Andromaque jetzt die Augen vor ihm niederschlägt, scheint Pyrrhus nur ein Zeichen der Verachtung zu sein, so daß er, gleichsam an Andromaque vorbei, zu seinem Vertrauten Phénix sagt:

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector. (III, 6: 276)

Erst bei diesem Stichwort wendet Andromaque sich erneut Pyrrhus mit der Bitte um Gnade für den Sohn zu. Wenn dessen kurz angebundenes „ma

parole est donnée“ (III, 6: 277) das Gespräch schon wieder beendet zu haben scheint, so setzt es sich doch in einem scheinbaren Schlußwort des Pyrrhus fort, der, ehe er sich abwendet, Adromaque den tiefen Haß vorwirft, den sie ihm und allen Griechen entgegenzubringen scheint. Seinem „allons“ antwortet das „allons“ der Andromaque, die sich jetzt zu ihrem fiktiven Grab des Hektor begeben will, das sie in ihrem Exil errichtet hat. Ihre letzten Worte scheinen zuerst Céphise, dann dem imaginär anwesenden Hektor zu gelten, dessen Gedächtnis die Erinnerung an die grausamen Untaten der Griechen vor Troja erneut zu wecken scheint. Doch indem sie jetzt imaginär zu Hektor spricht und den mangelnden Edelmut jenes Pyrrhus beklagt, dessen Vater sich schließlich als edelmütig erwiesen habe, scheint sie sein Innerstes getroffen zu haben. Er wendet sich zurück, um allein mit ihr zu sprechen. Schon wieder ist Pyrrhus bereit, die einmal getroffene Entscheidung aufzuheben und den Sohn der Andromaque zu retten, wenn sie bereit ist, seine Liebe anzunehmen. Fast flehentlich bittet er um einen Blick ihrer Augen:

Mais, Madame, du moins tournez vers moi les yeux. (III, 7: 278)

Doch ist seine Bedingung klar:

Je vous le dis, il faut ou périr ou régner. (II, 7: 278)

Damit ist Andromaque in eine neue Entscheidungssituation gestellt: Sie muß ihre Liebe zu Hektor verraten oder das Leben ihres Sohns aufs Spiel setzen. In dieser Situation der unerhörtesten Spannung, in der Céphise Andromaque beschwört, das Leben ihres Sohns zu retten, gewinnt ihre Erinnerung an den Augenblick, wo sie Pyrrhus, den Sohn jenes Achill, der ihren Gemahl erschlug und um die Stadt schleifte, selbst unter den Eindringlingen in das brennende Troja erblickte, traumatische Gegenwart:

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage; (III, 8: 280)

Von diesem Bild bedrängt, sucht Andromaque jetzt Rat am Grab Hektors.

Der vierte Akt setzt ein mit der Sinneswandlung Andromagues. Um den Sohn zu retten, ist sie bereit, mit Pyrrhus die Ehe zu schließen, doch will sie, wie sie Céphise anvertraut, danach sich sogleich das Leben nehmen. Von nun an gerät die tragische Zeit in eine sich überstürzende Beschleunigung. Die gedemütigte Hermione verharrt stumm und läßt ihre Vertraute Cléone

sprechen, um ihr dann wie im Traum einen Auftrag zu geben, den sie als Frage ausspricht:

Fais-tu venir Oreste? (V, 2: 285)

Bei der neuen Begegnung mit Orest hat Hermione nur einen Gedanken: den ungeliebten Orest als Werkzeug ihrer Rache zu instrumentalisieren. Dies ist der Augenblick, wo die Tragödie endgültig in die Sphäre der Tat eintritt, die Kette der hilflos im Kreis sich bewegenden Sprachhandlungen durchbrochen wird:

Vengez-moi, [...]. (IV, 3: 285)

Nicht nur soll Orest Hermione rächen, er soll es schon in einer Stunde tun, denn Pyrrhus, aus Angst vor einer neuen Entscheidung der Andromaque, will die Hochzeit sogleich vollziehen. Vor solcher Atemlosigkeit schreckt Orest zurück:

Vous voulez par mes mains renverser un empire;
 Vous voulez qu'un roi meure, et pour son châtiment
 Vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment. (IV, 3: 287)

Schließlich aber, nachdem Hermione ihm als Lohn für seine Tat versprochen hat, mit ihm nach Griechenland zurückzukehren, willigt Orest, auf dem schon der Mord an seiner Mutter lastet, in das neue Verbrechen ein. Inzwischen aber ist Hermione schon wieder bereit, den Mordplan an dem geliebten Pyrrhus noch einmal zu überdenken. Doch tritt Pyrrhus ihr in der darauf folgenden Szene unerbittlich entschlossen entgegen. Ihre letzte Bitte ist eine Bitte um Zeitgewinn, der noch einmal ein Überdenken der Entscheidung des Pyrrhus ermöglichen, vor allem aber ihn noch retten könnte vor der bevorstehenden Mordtat des Orest.

Der letzte Akt steht im Zeichen extremer, die Grenzen der Vernunft zerbrechender Bewußtseinszustände. Er beginnt mit einem Monolog der Hermione, in dem sich Frage auf Frage türmt, in dem sich ein erschüttertes Bewußtsein, zerrissen zwischen äußerster Liebe und äußerstem Haß, seiner selbst innezuwerden sucht, während der Augenblick der fatalen Tat unaufhaltsam näherrückt. Cléone, die von der unmittelbar bevorstehenden Hochzeit zurückgekehrt ist, kann nur vom Augenblick der noch bevorstehenden Tat berichten, womit sie Hermione in eine noch tiefere Selbsterschütterung stürzt, aus der der Entschluß zum Selbstmord hervorgeht. Jetzt ist ihr Pyrrhus ebenso verhaßt, wie jener, der dem Leben des Pyrrhus ein Ende setzen wird:

Tout me sera Pyrrhus, fût-ce Oreste lui-même. (V, 2: 296)

In der dritten Szene hat das Unheil schon seinen Gang genommen. Orest kehrt zurück in der Hoffnung auf den versprochenen Lohn, die Liebe der Hermione. Aber für diese wird Orest nach vollbrachter Tat zum Monstrum, zum Mörder ihres Glücks. Ihre letzten Worte sind Worte der Anklage, gekleidet in eine unerbittliche Folge von Fragen, ehe sie ihm den bevorstehenden Tod ankündigt, der sie ihm für immer entziehen wird. Im Monolog sucht Orest das Unfaßbare zu fassen. In der letzten Szene ist Pylades, der treue Freund, um die Vorbereitung der Flucht bemüht, während in Orest, dem von der Rache der Götter Verfolgten, der Wahnsinn ausbricht. In verzweifelterm Hohn gilt sein Dank der unerbittlichen Rachsucht der Götter, die ihn zum Inbegriff jenes höchsten Unglücks gemacht haben, das zugleich die Mitte der Tragödie ist:

Pour être du malheur un modèle accompli. (V, 5: 300)

Auch in Racines *Andromaque* ist das tragische Geschehen nicht auf eine einzige Person konzentriert. In unterschiedlicher Weise sind Oreste, Hermione und Pyrrhus gleichermaßen einer übermächtigen, ihre Identität verzehrenden Gewalt ausgesetzt. Nicht zufällig aber sind alle drei in eine vergangene Untat, die Zerstörung Trojas, verstrickt, aus der *Andromaque* mit ihrem Sohn Astyanax, dem Sohn Hektors, lebend, wenn auch als Gefangene des Pyrrhus, hervorgegangen ist. Es ist die Rache eines göttlichen, die Generationen überdauernden Fluchs, der sich in der unerfüllbaren Leidenschaft tragisch vollzieht. Der Brand von Troja kehrt verinnerlicht als psychische Disposition wieder im unauslöschlichen und unerfüllbaren Brand der Leidenschaft, dem Orest, Pyrrhus und Hermione gleichermaßen verfallen. Das epische Geschehen, von dem Homer berichtet, verwandelt sich in die vernichtende Energie einer das eigene Innere zerstörenden Gewalt. Racines Tragödie ist das Psychodrama einer in tragischer Progression voranschreitenden Reinigung von einer noch immer ungesühnten Untat.

Auch in der *Phèdre* ist die Liebe nicht wie bei Corneille eine gesellschaftlich sanktionierte wechselseitige, auf Ebenbürtigkeit beruhende Zuneigung, sondern eine fatale, geheimnisvolle, ganz unerotische, diesem einen Du schicksalhaft zugewandte Leidenschaft, die sich in tragischer Asymmetrie und Unerfüllbarkeit verzehrt. Während aber in *Andromaque* die Personen sich ununterbrochen, wenngleich vergeblich, umwerben und sich zugleich klarsichtig der Vergeblichkeit ihres Werbens und ihrer emotionalen Erpressung inne sind, ist Racines geniale Erfindung in *Phèdre* ein Wechsel von intensivem Schweigen als einer in sich zurückgestauten Rede und einer Rede, die aus dem Schweigen gewaltsam hervorbricht. Es bedarf höchster poetischer Kunst, um diese Grunddisposition immer neu konkret einzulösen.

Wie in *Andromaque* ist auch in *Phèdre* die Einheit des einen Tages die Einheit eines jüngsten Tages, in dem eine lange Vorgeschichte in der tragischen Progression sich beschleunigender Zeit zu ihrem fatalen Ende kommt. Kein anderer Dramatiker der französischen Klassik vermag es so virtuos, sich die formale Einheit des Tages verfügbar zu machen.

Der erste Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen Hippolyte, dem Sohn des Theseus und Stiefsohn der Phèdre, und seinem Vertrauten Thérémène. Hippolyte will Trézène, den Königssitz des verschollenen Theseus fliehen. Grund ist nicht seine Absicht, nach dem verschollenen Vater zu forschen, auch nicht die Mißgunst Phèdres, von der wir durch den Mund Thérémènes erfahren, daß eine geheimnisvolle Krankheit sie befallen hat, sondern Aricie, Prinzessin aus königlichem Geschlecht, die Theseus als politische Gefangenen hält, und zu der ihn, der bisher das weibliche Geschlecht verschmähte, eine vom Vater verbotene Liebe hinzieht. Von jetzt ab steht der erste Akt ganz im Zeichen des Erscheinens der schwermütigen Phèdre. Von Oenone, ihrer Vertrauten, erfährt Hippolyte den Zustand Phèdres, ehe er sich schnell zurückzieht. Phèdre, die krank im Bett lag, ist, ihrer Kräfte kaum mächtig, ins Freie gekommen, wo sie sich niedersetzt und durch die besorgte Vertraute kaum mehr ansprechbar zu sein scheint. Wie außer sich spricht sie mit dunklen Worten die Sonne an, die sie ein letztes Mal erblicken will und ruft dabei einen Mythos auf, der im ganzen Stück hintergründig gegenwärtig ist. Nach ihm ist Helios, der Sonnengott, der Vater Pasiphaes, der Mutter der Phèdre. In einem Sprung ihrer Gedanken scheint Phèdre nun aber ein Bild vor sich zu haben, das ihr wie im Traum vor die Augen kommt. Ihrer Rätselsprache scheint Phèdre nicht mächtig, aber plötzlich zu sich gekommen, befürchtet sie, einen tief in ihr verborgenen Wunsch verraten zu haben. Damit gewinnt das Schweigen eine Mächtigkeit, die der Sprache als einem Brechen des Schweigens – rompre le silence – ihre tödliche Gewalt gibt. Um Phèdre aus ihrer Todessehnsucht zu retten, fragt Oenone immer inständiger nach dem Grund dieses Schweigens. Als sie, um Phèdre aus ihrer Selbstverlorenheit zu reißen, auch den Namen des Hippolyte nennt, gegen den es gelte, die eigene Nachkommenschaft zu verteidigen, reagiert Phèdre mit einer Heftigkeit, in der Oenone ihren Haß erkennen will. Aber Phèdre gibt dem Schweigen jetzt ein neues Gesicht, wenn sie von dem Geständnis spricht, das eine grauenvolle verborgene Wirklichkeit offenbaren müßte:

Tu fremiras d'horreur si je romps le silence. (Racine 1980: I, 3: 756)

Ehe sie der insistierenden Bitte Oenones nachgibt, kehrt sie noch einmal in ihre Rätselsprache zurück:

O haine de Venus! O fatale colère!
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère! (I, 3: 757)

Hier verdichtet sich der mythische Hintergrund: Helios, mythischer Vater der Pasiphae, hat den unversöhnlichen Zorn der Venus auf sich gezogen, weil er, nach dem Mythos, die geheime Liebschaft der Venus, der Gemahlin des Schmiedegotts Hephaistos, mit dem Gott Mars aufdeckte und dem Gelächter der Götter preisgab. Von da an liegt ein Rachefluch der Venus auf dem ganzen Geschlecht, das immer wieder von sexuellen Verirrungen heimgesucht wird. Phèdre ist in dieser Reihe die letzte, die die Rache der Venus am unerbittlichsten trifft:

Puisque Venus le veut, de ce sang déplorable
Je péris la dernière, et la plus misérable. (I, 3: 757)

Jetzt dringt Oenone so lange in Phèdre, bis sie das Geheimnis, ihre blutschänderische Liebe zu Hippolyte als Rache der Venus preisgibt. Die Szene beschließt die lange Erzählung der Phèdre, wie der erste Anblick des Hippolyte sie ergriff, als sie ihn erstmals in Athen sah, und wie es um sie geschehen war, als der, den sie aus Trézène vertrieb, auf Willen des Vaters wieder zurückkam:

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines caches:
C'est Venus tout entière à sa proie attachée. (I, 3: 759)

Nun ist das Geständnis, das die so lange verborgene innere Wirklichkeit an den Tag bringt, vollendet:

Je t'ai tout avoué. (ebd.)

Die beiden Schlußszenen stehen im Zeichen einer überraschenden Wende: Die Nachricht scheint sich zu bestätigen, daß Theseus nicht mehr am Leben ist; für Oenone ein Anlaß, jetzt Phèdre zu ihrer politischen Rolle als Herrscherin zurückzurufen, die leben muß, um den eigenen Sohn gegen die Ansprüche des Stiefsohns zu schützen. Die Nachricht vom Tod des Theseus bestimmt tiefgreifend den zweiten Akt. Hippolyte wagt es jetzt, sein Schweigen zu brechen und Aricie seine tiefe Zuneigung zu gestehen. Zugleich will er ihr die ihr zustehende Herrschaft über Athen zurückgeben. Der liebesunerfahrene Hippolyte vermag es nur schlecht, seinen Gefühlen Ausdruck zu geben und ersetzt ein Liebesgeständnis durch die Geschichte (récit) seiner Liebesbetroffenheit, die ihn so lange in den Wäldern zurückhielt, wohin er sich als einsamer Jäger zurückgezogen hatte. Die fünfte Szene bringt mit der Begegnung zwischen Phèdre, Hippolyte und Oenone den

wahren Höhepunkt des Stücks, aus dem alles weitere sich ergeben wird. Es ist die Subtilität eines psychischen Ausnahmezustands, die Phèdre dazu inspiriert und zugleich drängt, sich immer weiter jenem fatalen Liebesbekenntnis zu nähern, das den ersten Knoten des Verhängnisses knüpft, das sich in der sich immer weiter beschleunigenden Dynamik des einen Tages vollziehen wird. Phèdre sucht Hippolyte, von dessen bevorstehender Abreise sie bereits erfahren hat, auf, um für den jetzt vaterlosen Sohn – sein Name bleibt ungenannt – Schutz zu erbitten, ja vielleicht sogar eine Vaterrolle? Phèdre scheint hier mit dem Haß des Hippolyte zu rechnen, aber nur, um so ihren eigenen vermeintlichen Haß zu begründen und dann immer unmißverständlicher diesen als die bloße Außenseite eines ganz anderen Gefühls nahelegen:

qu'un soin bien différent me trouble et me dévore: (II, 5: 769)

Es scheint, als ahnte Hippolyte hier schon etwas, so sehr ist er bemüht, den Ton der Sachlichkeit nicht zu verlassen, mit dem er Phèdre die Möglichkeit zu bedenken gibt, daß Theseus lebend von seinen Abenteuern zurückkommen könnte. Wenn jetzt Phèdre den Tod des Theseus als unumstößliche Gewißheit betrachten will, so gibt ihr dies indes die Möglichkeit, den toten Theseus in seinem Ebenbild, dem jetzt vor ihr stehenden Hippolyte, auferstehen zu lassen und in einer höchsten Zweideutigkeit von ihrer Liebe zu Theseus zu sprechen, wenn sie ihre Liebe zu Hippolyte fast schon bekennt.

Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'égare,
Seigneur; ma folle ardeur malgré moi se déclare. (II, 5: 770)

Noch immer ist Hippolyte bemüht, das Ungeheuerliche vom Bannkreis des Verstehens fernzuhalten, doch jetzt gibt Phèdre ein hingerissenes Portrait jenes Theseus, der sich in Theseus selbst nicht verwirklichte, sondern einzig in dem vor ihr stehenden Sohn Gestalt gewonnen hat. Wäre ihr doch damals nicht Theseus sondern sein strahlendes alter ego Hippolyte entgegengetreten. Mit diesem Bild sucht Phèdre gleichsam Hippolyte zu verlocken, die Stelle jenes idealen, gesteigerten Theseus einzunehmen. Hätte Racine Freud lesen können, würde man dies wohl eine ödipale Verlockung nennen. Immer kühner wagt Phèdre jetzt, vom Feuer ihrer eigenen Rede hingerissen, dem Verschwiegenen eine Stimme zu geben. Hippolyte, kaum fähig noch, dem Gehörten einen unschuldigen Sinn abzugewinnen, will sich zurückziehen, doch da bricht das Bekenntnis ihrer Leidenschaft brutal aus Phèdre heraus:

Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur. (II, 5: 771)

Sie bekennt ihre Leidenschaft dem entsetzten Hippolyte (vgl. Stierle 1976). Phèdre ist sich selbst entfremdet, sie ist sich selbst verhaßt, ein Opfer der Leidenschaft, die der Rachefluch der gedemütigten Venus über ihr ganzes Geschlecht verhängt hat und den sie mit ihrem eigenen Tod sühnen will. Hippolyte soll das „monstre“ mit seinem Schwert vernichten, ja sie entreißt ihm das Schwert, um sich selbst damit das Leben zu nehmen. Phèdre, als Thèramène herankommt, steht mit dem Schwert vor ihm und Hippolyte, im Bann des Unfaßbaren, will in sich das Geheimnis begraben. Thèramène berichtet jetzt, daß inzwischen Athen sich für den Sohn Phèdres ausgesprochen hat, doch auch, daß ein neues Gerücht umlaufe, nach dem Theseus unversehrt nach Epirus zurückgekehrt sei.

Der dritte Akt beginnt mit dem Gespräch zwischen Oenone und Phèdre. Ein zweites Mal hat Phèdre das Schweigen gebrochen, die Sprachhandlung des Liebesbekenntnisses ist nun nicht mehr zurücknehmbar. Sie ist zur weitertreibenden Wirklichkeit geworden:

Mes fureurs au dehors ont osé se répandre. (III, 1: 774)

Phèdre steht jetzt im Bann ihres eigenen Geständnisses, sie kann nicht mehr zurück, so bleibt ihr nur die verzweifelte Hoffnung, Hippolyte könnte die Verlockung, auf Kosten ihres Sohns Herrscher zu werden, noch umstimmen. Ja, sie versteigt sich zu einer höchsten Hoffnung:

Peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père. (III, 1: 776)

Während Oenone davoneilt, spricht Phèdre, alleingeblichen, im inneren Monolog die unerbittliche Venus an, die so sehr über sie triumphiert, und fordert sie auf, doch an dem sie verschmähenden Hippolyte Rache zu nehmen. Schon in der nächsten Szene bringt Oenone Gewißheit: Theseus lebt und ist schon in Trézène angekommen. Dies ist der Augenblick Oenones. Um Phèdre zu retten, die in ihrer Verzweiflung nur noch den Ausweg sieht, sich den Tod zu geben, sieht sie in der unbedingten Liebe zu ihrer Herrin den verbrecherischen Ausweg, alle Schuld auf Hippolyte abzuwälzen, in der Hoffnung, Thésée werde das „Monstrum“ (III, 3: 778) Hippolyte ins Exil schicken. Von jetzt an geraten die Dinge in eine ungeheure, der Katastrophe zutreibende Beschleunigung. Schon im nächsten Augenblick erscheint Theseus, während Phèdre noch immer das Schwert des Hippolyte in der Hand hält. Statt Theseus, wie er erhofft hatte, freudig zu begrüßen, spricht Phèdre in Worten von höchster Zweideutigkeit von dem Unglück, das ihr in seiner Abwesenheit widerfahren sei, so daß sie es nicht mehr wagen kann, unter seine Augen zu treten. Auch im darauf folgenden Gespräch mit Hippolyte gelingt es Thésée nicht, das lastende Schweigen zu durchbrechen und

Klarheit über das Vorgefallene zu gewinnen. Hippolyte schweigt, doch verdichtet dies Schweigen sich durch seine dunklen Andeutungen. Er selbst will im Augenblick noch Trèzène verlassen und wie der Vater sich in der Welt der Monstren bewähren:

Souffrez, si quelque monstre a pu vous échapper,
Que j'apporte à vos pieds sa dépouille honorable. (III, 5: 780f.)

In einer aufgewühlten Tirade, in der Theseus mit sich selbst, mit Hippolyte und mit dem Himmel spricht, erzählt er sein jüngst bestandenes Abenteuer in der Unterwelt der Monstren, denen der Tyrann von Epirus seine Feinde zum Fraß vorwarf, fordert den stummen Sohn zur Rede auf und will dann von Phèdre, die, wie Hippolyte gesagt hatte, einzig das Geheimnis aufklären kann, den Grund ihres trouble wissen. In einem kurzen darauffolgenden Selbstgespräch (Szene 6) befürchtet Hippolyte, Phèdre selbst könne sich verraten, aber vor allem beschäftigt ihn, wie er dem Vater seine Liebe zu der gefangenen Aricie gestehen kann.

Der vierte Akt beginnt mit der heftigen Reaktion des Thésée auf das, was Oenone ihm offensichtlich bereits gesagt oder insinuiert hat, dessen genauen Wortlaut wir indes nicht kennen, sondern nur durch die Reaktion Thésées errahnen können:

Le silence de Phèdre épargnait le coupable! (IV, 1: 782)

Der Beweis für die Wahrheit von Oenones Anschuldigung scheint unwiderleglich: das Schwert des Hippolyte, das er offensichtlich im Begriff war zu gebrauchen, um Phèdre Gewalt anzutun. In der folgenden Begegnung des Thésée mit Hippolyte kann Thésée den eigenen Sohn nur noch als eines jener Monstren betrachten, die er immer wieder besiegt und von denen er die Erde gereinigt hat:

Monstre, qu'a trop longtemps épargné le tonnerre,
Reste impur des brigands dont j'ai purgé la terre. (IV, 2: 784)

Erneut wechselt Thésée, in seinem maßlosen Zorn zum Äußersten gebracht, die Anrede, wenn er mitten in der Anklage gegen den Sohn sich Neptun zuwendet, bei dem er als Dank für seine Taten noch einen Wunsch offen hat. Er soll mit seinem Zorn den Sohn vernichten:

Thésée a tes fureurs connaîtra tes bontés. (IV, 2: 784)

Auch jetzt noch ist der edel gesinnte Hippolyte nicht bereit, das Unausdenkbare, die inzestuöse Liebe der Phèdre, ans Licht zu bringen. Doch als er jetzt

in anderer Weise sein Schweigen bricht und von seiner tiefen Liebe zu Aricie spricht, kann Thésée dies nur noch als eine infame Verschleierung begreifen. Oenones Kalkül hat sich als falsch erwiesen. Der Zorn des Thésée scheint durch ein arglistiges *aveu* des Sohns sich ins Ungemessene zu steigern. Als Hippolyte Thésée verlassen hat, scheinen in diesem mitten in seinem grenzenlosen Vernichtungswahn erste Zweifel aufzusteigen. Aber jetzt kehrt auch Phèdre zurück, um, von ihrem Gewissen getrieben, die Untat an Hippolyte, die sie verschuldet hat, zu verhindern. Sie steht schon kurz davor, ihr Schweigen zu brechen, als Theseus, der nachträglich für seinen Jähzorn neue Nahrung sucht, nicht nur von ihr mehr über die Untat Hippolytes wissen will, sondern dabei auch, wie nebenbei, als Höhepunkt von Hippolytes Niedertracht, von seiner, wie er glaubt, Lüge über seine Liebe zu Aricie spricht. Die Szene endet mit einer negativen Sprachhandlung, dem Schweigen Phèdres. In dem sich anschließenden Monolog der sprachlos erschütterten Phèdre erfahren wir, daß sie schon im Begriff war, erneut das Schweigen zu brechen, als sie das ihr Unvorstellbare erfuhr:

Peut-être, si la voix ne m'eût été coupée,
L'affreuse vérité me serait échappée. (IV, 5: 789)

Hat Phèdre geschwiegen, weil es ihr die Sprache verschlug oder weil eine plötzliche wahnwitzige Eifersucht sie verlockte, dem Unheil, das sie noch hätte verhindern können, seinen Lauf zu lassen? Im folgenden Gespräch mit Oenone treibt die maßlose Eifersucht sie dazu, Oenone zum Mord an Aricie anzustiften:

Oenone. Prends pitié de ma jalouse rage.
Il faut perdre Aricie. (IV, 6: 791)

– ehe in einer plötzlichen Wendung sie ihrer eigenen Verirrung inne ist. Dies ist der Augenblick, in dem das Verlangen nach dem Tod in ihr übermächtig wird. Als Oenone ihre Verirrung noch einmal zu entschuldigen sucht, bricht aus Phèdre die ganze Verzweiflung über ihre falsche Ratgeberin hervor: Oenone ist die Schuldige, Oenone ist das „monstre exécration“ (IV, 6: 792).

Der fünfte Akt vollendet den Bogen des Verhängnisses. Hippolyte und Aricie verabreden sich zur Flucht und wollen vorher noch in einem verborgenen Tempel sich vermählen. Trotz Aricies Vorwürfen ist Hippolyte auch jetzt nicht bereit, das Schweigen zu brechen, und er beschwört auch Aricie, das schreckliche Geheimnis in sich zu bewahren, das er einzig ihr anvertraut hat. Während Aricie die Flucht vorbereitet, nähert sich ihr Thésée, der immer mehr von inneren Zweifeln an seiner vorschnellen Tat bedrängt wird. Thésée scheint jetzt keinen Zweifel mehr daran zu haben, daß Hippolyte

Aricie seine Liebe erklärt hat, aber um sich selbst zu beschwichtigen, will er sie vor der Unbeständigkeit Hippolytes warnen. Hier wird Aricie bis an jene Grenze getrieben, wo sie in Gefahr steht, das Hippolyte gelobte Schweigen zu brechen. Aber in ihrer Bemerkung, daß Thésée, der Überwinder der Monstren, das schlimmste Monstrum, das noch lebt, nicht erkannt habe, nähert sie sich jener Grenze, wo das Schweigen in Rede umschlägt. Thésées Unruhe, seine immer mächtigere Ahnung eines schrecklichen Irrtums, steigert sich noch weiter, als er erfährt, daß Oenone sich das Leben genommen hat und Phèdre vor dem Tod steht. Zu spät fleht er Neptun an, seinen Wunsch ungeschehen zu machen. Auch hier ist der Wechsel der Adressaten ein Zeichen für Thésées bis an die Geistesverwirrung gehende seelische Verfassung. Die Schicksalszeit hat jetzt ihre höchste Beschleunigung erreicht. Es erscheint Théramène mit der fatalen Nachricht „Hippolyte n'est plus“ (V, 6: 798). In dem großen epischen Augenzeugenbericht Théramènes, einem vielgerühmten Meisterstück von Racines Kunst, nehmen wir als Abwesende imaginär an dem Geschehen teil. Wir sehen, wie das fürchterliche Meeresungeheuer den Wellen entsteigt, um sich auf Hippolyte und seinen Pferdewagen zu stürzen. Daß Hippolyte dem Ungeheuer nicht nur furchtlos entgegentritt, sondern es mit unerschrockener Sicherheit niederstreckt, erweist den Sohn seines Vaters, des großen Monstrenbezwingers, würdig. Zu Tode bringt ihn nicht das Monstrum, sondern seine in wilder Panik davonstürmenden Pferde, die ihn hinter sich herschleifen. Seine letzten Worte beteuern seine Unschuld und gelten der Sorge um Aricie. Hippolyte stirbt als Held und anders als der Vater als unerschütterlich in seiner Liebe, während Aricie im Anblick des unförmigen Leichnams die Götter anklagt, ehe sie ohnmächtig zusammenbricht. Doch noch einmal hat Phèdre einen letzten Auftritt. Thésée bringt es nicht über sich, sie anzuklagen, er will, ohne sie zur Verantwortung zu ziehen, in der Einsamkeit Hippolytes Tod betrauern, ohne sich noch einmal der trügerischen Gunst der Götter anzuvertrauen. Doch ist dies der Augenblick, wo Phèdre noch einmal ihr Schweigen bricht. Dem Tod nah, bekennt sie ihre Untat und klagt den Himmel an, der sie ohne ihren Willen mit einer fatalen Leidenschaft als einen über ihr ganzes Geschlecht verhängten Fluch bestraft hat. Mit ihrem Tod will sie endgültig das Verhängnis sühnen, dem ihr Geschlecht ohne seine Schuld verfallen ist:

Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

Sind die letzten Worte des Thésée, der den Wunsch seines Sohns erfüllt und Aricie als Tochter bei sich aufnehmen will, ein versöhnlicher Schluß? Oder beginnt auch hier die wahre Tragödie erst nach ihrem Ende?

In Racines *Phèdre* sind alle Handelnden auf unterschiedliche Weise in die Monstrosität einer mythischen Vorzeit verstrickt. Der Fluch der Venus, der über dem Geschlecht Phèdres lastet, hat nicht nur Pasiphae, Phèdres Mutter, eine monströse Liebe zu einem Stier eingegeben, eine Verbindung, der das von Thésée überwundene Monstrum Minotaurus entsprang, er hat auch in Phèdre das monströse Verlangen nach ihrem Stiefsohn Hippolyte geweckt, das schließlich Phèdre selbst zum Monstrum werden läßt. Theseus dagegen ist es, der als ein zweiter Herkules die Welt von den Monstren reinigte, dem dafür der Meeresherr Neptun die Erfüllung eines Wunschs gewährte und der in tragischer Verwirrung schließlich in seinem eigenen Sohn Hippolyte das letzte Monstrum erblickt, das es von der Erde zu vertilgen gilt, und der so den eigenen Sohn in den Tod treibt, noch ehe sich der tragische Irrtum auflösen kann. Hippolyte dagegen, der sich danach gesehnt hat, es dem Vater an Heldenmut gleichzutun, besiegt das Monstrum, das, von Neptun geschickt, in grausam ironischer Erfüllung des von Theseus ausgesprochenen Wunschs aus den Meerestiefen hervorkam. Sollte es aber Neptun selbst gewesen sein, der, erbittert über den Triumph des Hippolyte, die Pferde seines Wagens antrieb, so daß diese von Panik ergriffen mit dem zerborstenen Wagen davonrasten und so den von ihnen mitgeschleiften Hippolyte ums Leben brachten? Ganz wörtlich ist Hippolyte so triumphierend und zugleich untergehend, in die Vorwelt der Monstren verstrickt. Zum Monstrum wird schließlich auch unwillentlich Oenone, die Vertraute Phèdres, die aus Liebe zu ihrer Herrin, diese zum Äußersten verleitet, ehe sie sich, mit einer Verwünschung der Phèdre, das Leben nimmt. Der Selbstmord der Phèdre ist das Ende eines Monstrums durch sich selbst und zugleich das Ende eines Fluchs, der unerbittlich Monstren erzeugt. Es scheint als sei die Monstrosität der Welt Schauspiel für eine grausame Götterwelt, bei der sich zumindest die Frage stellt, ob sie nicht selbst Teil der Monstrosität dieser Welt ist.

Aus der Verstrickung der Handelnden in die Monstrosität einer mythischen Vorzeit geht das Tragische in der Unterschiedlichkeit seiner Gestaltungen hervor. Auch Racines *Phèdre* gibt dem Tragischen ein vielfältiges Gesicht. Tragisch ist Phèdre in ihrer fatalen inzestuösen Leidenschaft, in der Hellsichtigkeit, mit der sie sich dieser verzweifelt und ohnmächtig entgegensetzt, aber sich auch in der tragischen Zeit des Aufschubs den fatalen Ratschlägen der Oenone überläßt. Tragisch ist Oenone in ihrer bedingungslosen Hingabe, mit der sie, statt Unheil von Phèdre abzuwenden, dieses noch steigert und schließlich selbst als Monstrum gebrandmarkt wird. Tragisch ist Theseus, der als Spielball eines ironischen Gottes, von maßloser Eifersucht verblindet, den eigenen Sohn ins Verderben bringt, und tragisch ist Hippolyte, der ein gesteigerter, vollkommener Theseus hätte werden können, wie Phèdre dies mit der Scharfsicht ihrer Leidenschaft erkennt. Zwar ist Hippo-

lyte unempfindlich gegenüber der Verlockung Phèdres, die Stelle des besseren Theseus einzunehmen, aber genau dieser, der das gesteigerte Bild des Vaters sein will und sein könnte, wurde nicht auch er zum Spielball einer göttlichen Willkür? Aricie schließlich, die reine Lichtgestalt, wird nie den Anblick des unförmigen Leichnams ihres Geliebten vergessen können.

Racines *Phèdre* ist eine Tragödie des jüngsten Tags, an dem ein tragisches Verhängnis an sein unerbittliches Ende kommt. Es ist die Tragödie einer Reinigung von den Monstren der Vorzeit, die sich in tragischer Progression vollzieht, bis mit der Selbstausslöschung der Phèdre die Welt gereinigt neu ersteht. Racines Drama ist gleichsam ein tragischer Ritus der Reinigung. Die im Zeichen des *trouble* stehende Welt bewegt sich in feierlicher Progression dem Augenblick der endgültigen Reinheit entgegen. Theseus ist der Held, der die Welt von den Monstren der Vorzeit gereinigt hat, Hippolyte, der Sohn, überbietet den Vater, indem er dem Bild des in zahllose Amouren verstrickten Vaters die eigene Reinheit seiner Empfindung für Aricie entgegensetzt. Phèdre aber, Inbegriff des *trouble* und der tragischen Selbstentzweiung, reinigt die Welt, indem sie diese von ihrer eigenen unglücklichen Existenz reinigt.

Mitten in seine Überlegung über die schön geformte Sprache der Tragödie sprengt Aristoteles in seiner *Poetik* einen knappen, kaum ausgeführten Gedanken über die Wirkung der Tragödie bei ihrem Publikum ein. Ihre Aufgabe sei es, durch *eleos* und *phobos*, Mitleid und Schrecken, den Zuschauer von eben diesen zu befreien (Aristoteles 1982: 19). Racine muß sich mit diesem Gedanken intensiv beschäftigt haben. Er hat die aristotelische Poetik selbst übersetzt und seine Übersetzung mit erläuternden Anmerkungen versehen. Die Tragödie, im Gegensatz zur Narration, indem sie in der Vergewärtigung Furcht und Mitleid erregt, reinigt und mäßigt die so aufgerührten Leidenschaften: „(elle ne se fait) point par un récit, mais par une représentation vive qui, excitant la pitié et la terreur, purge (et tempère) ces sortes de passions. (C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramènent à un état modéré et conforme à la raison.)“ (Racine 1960: 923) Racine unterscheidet sich hier nicht wesentlich von den ihm vorangegangenen Aristoteles-Auslegern, unter denen einer der frühesten, Robortello, wohl am tiefsten in den Sinn dieser Stelle eingedrungen ist. Schon Robortello bemerkt, daß der Gedanke selbst bei Aristoteles unausgeführt geblieben ist und vermutet, daß Aristoteles in dem verlorengegangenen Teil der *Poetik* noch auf ihn zurückgekommen wäre (Robortello 1968: 53). Für ihn ist der eigentliche Sinn der durch die Tragödie bewirkten Reinigung, daß sie in der Lage ist, den Zuschauer auf eigenes Unglück gleichsam virtuell vorzubereiten und damit auch der tragischen Erfahrung die vermeintliche Einmaligkeit zu nehmen. Demnach ginge es also darum, nicht durch tragische Aufrührung der Emotionen diese beim

Zuschauer herabzumindern, sondern vielmehr, ihm in zukünftigen Unglücksfällen Beistand zu leisten. Racines eigene Antwort auf Aristoteles besteht darin, daß er die Reinigung, die Katharsis, selbst zum Thema und zur inneren Mitte der Tragödie macht. Ein wesentlicher Wirkungsaspekt kommt aber hinzu: bei Racine geschieht die Reinigung des Zuschauers nicht mehr durch die Erregung eines Übermaßes seiner Emotionen sondern durch ästhetische Distanz. Der Zuschauer wird in den Sog einer emotiven Nähe gezogen und zugleich durch eine vollkommene Form in ästhetische Distanz, ja in eine Serenität höherer Art gebracht. Die Schönheit der Form in der Einheit des einen Tages und in der Ordnung der fünf Akte, in denen sich der Reinigungsritus vollzieht, aber auch in der vollkommenen Beherrschung des Alexandriners, schafft einen ästhetischen Distanzgewinn, der in anderer Weise eine Reinigung von der Unmittelbarkeit emotiver Teilhabe bewirkt.

Bibliographie

- Aristoteles (1982): Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Boileau (1966): Boileau: L'art poétique (1674). In: Œuvres complètes de Boileau. Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal. Paris: Gallimard.
- Corneille (1950): Corneille: Théâtre complet de Corneille I, texte préfacé et annoté par Pierre Lièvre, édition complétée par Roger Caillois. Paris: Gallimard.
- Dobrovsky (1963): Serge Dobrovsky: Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard.
- Gasté (1974): Armand Gasté: La querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction (1898). Nachdruck Hildesheim, New York: Olms
- Horaz (1984): Horaz: Ars poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch, übers. und mit einem Nachwort hg. v. Eckhart Schäfer: Stuttgart: Reclam.
- Kleist (1961): Heinrich v. Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Ders.: Sämtliche Werke. Mit einer Einführung v. Erwin Laaths. München, Zürich: Knauer, S. 784–788.
- La Rochefoucauld (1967): La Rochefoucauld: Maximes. Édition de Jacques Truchet. Paris: Garnier.
- Racine (1980): Racine: Œuvres complètes I, édition présentée, établie et annotée par Raymond Picard. Paris: Gallimard.

- Robortello (1968): Francesco Robortello: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548). Nachdruck. München: Fink.
- Stierle (1976): Karlheinz Stierle: Das Liebesgeständnis in Racines *Phèdre* und das Verhältnis von (Sprach-)Handlung und Tat. In: *Poetica* 8, S. 359–365.
- Stierle (1985): Karlheinz Stierle: Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil. In: Fritz Nies, Karlheinz Stierle (Hg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München: Fink, S. 81–133.
- Vinaver (1951): Eugène Vinaver: *Racine et la poésie tragique*. Paris: Nizet.

Die Fehlbarkeit der Vernunft

Lessing und das bürgerliche Trauerspiel der Aufklärung

Anke-Marie Lohmeier

1 Kurze Vorgeschichte

Während die Vertreter des französischen Klassizismus, von denen im vor-hergehenden Beitrag von Karl-Heinz Stierle die Rede ist, ihre Trauerspiele schon mit großer Selbstverständlichkeit in französischer Sprache schreiben, ist man in deutschen Landen noch damit beschäftigt nachzuweisen, dass die deutsche Sprache überhaupt kunstfähig ist. Maßstab für eine kunstgerechte Dichtung ist die Literatur der griechischen und römischen Antike. Die gelehrte Kunstdichtung des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland war nahezu ausschließlich lateinisch, die volkssprachliche Dichtung galt als kunstlos. Dieser Konsens kommt erst im 17. Jahrhundert allmählich ins Wanken. Corneille arbeitet schon an seiner ersten Komödie, da erscheint in Deutschland ein kleines schmalbrüstiges Werk, in dem erst einmal die Grundlagen einer kunstgerechten deutschsprachigen Dichtung gelegt werden und dessen Autor man deshalb später den „Vater der deutschen Dichtkunst“ nennen wird: Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* (1624). Darin geht es in allen Stücken darum, die Kunstfähigkeit und Kunstfertigkeit der deutschen Sprache für eine Dichtkunst, die der lateinischen Gelehrtendichtung ebenbürtig wäre, zu erweisen und die dafür zu beachtenden Regeln aufzustellen.

Opitz ist es auch, der den Weg für ein deutschsprachiges Trauerspiel bahnt, indem er antike Tragödien ins Deutsche übersetzt. 1625 erscheint seine Übersetzung von Senecas *Troerinnen*, es ist die erste deutsche Übersetzung eines Seneca-Dramas überhaupt. Elf Jahre später – wir schreiben das Jahr 1636, das Jahr, in dem in Frankreich Corneilles *Cid* in aller Munde ist – bringt Opitz seine Übersetzung von Sophokles *Antigone* heraus, um der gelehrten Welt zu zeigen, dass die deutsche Sprache auch dem großen griechischen Vorbild der Gattung, der attischen Tragödie, gewachsen ist. Während also im Nachbarland die nationalsprachliche Tragödie nach antikem Vorbild längst ihre Erfolge feiert, hat man in Deutschland noch alle Hände voll damit zu tun, das Deutsche gegen die mächtige lateinische Schrifttradition in Stellung zu bringen.

Da verwundert es nicht, dass die deutschsprachige Tragödienproduktion erst allmählich und so recht erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in

Gang kommt – nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, der an dieser Verspätung natürlich auch seinen Anteil hat. In der ersten Jahrhunderthälfte dominiert noch das lateinische Drama, darunter vor allen das an den Jesuitenschulen gepflegte lateinische Schuldrama. Das deutschsprachige barocke Trauerspiel lässt noch auf sich warten. Seine beiden Hauptvertreter, Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein, beginnen erst um 1650 mit der Arbeit. Und diese Arbeit steht unter keinem besonders glücklichen Stern. Es gibt in Deutschland keine Theaterkultur, die der französischen oder englischen vergleichbar wäre. Die Hoftheater der deutschen Fürstenhöfe bevorzugen Oper und Ballett, das Sprechtheater hat an den Höfen deutlich weniger Liebhaber. Außerhalb der Hoftheater gibt es keine festen Spielstätten. Wanderbühnen-Truppen ziehen durch die Lande und amüsieren ihr Publikum mit komischen Stücken, derben Burlesken und Harlekinaden. Für das neue deutsche Kunst drama sind sie keine Plattform. Gryphius' und Lohensteins Dramen kommen größtenteils in Schultheatern zur Aufführung, an protestantischen Lateinschulen und Gymnasien. Sie dienen den Schülern als Sprechübungen und als Repetitorien der historischen Stoffe, die in den Stücken verhandelt werden. Auf diese Weise erreichen die Stücke ein stadtbürgerliches Publikum, führen aber ansonsten ein Dasein als Lesedramen.

Schlechte Bedingungen also für die Entfaltung einer lebendigen Theaterkultur. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts sieht es damit noch nicht viel besser aus. Allerdings kommt nun allmählich Bewegung in die Sache, denn in verschiedenen deutschen Staaten und Städten setzen sich mehr und mehr einflussreiche Leute für eine Reform des Theaterwesens ein. Einer der wichtigsten und frühen Reformer war Johann Christoph Gottsched, seit 1730 außerordentlicher Professor für Poesie und Beredsamkeit in Leipzig, seit 1734 ordentlicher Professor für Logik und Metaphysik dortselbst und Verfasser eines berühmten neuen Regelwerks für die deutsche Dichtung, der *Critischen Dichtkunst* von 1730. Gottsched tat sich 1729 mit der Prinzipalin einer Wanderbühne zusammen, die in Leipzig ansässig war und von dort aus mit ihrer Schauspieltruppe auf Reisen ging: Friederike Caroline Neuber, die berühmte „Neuberin“, die das übliche Wanderbühnen-Repertoire mit seinen Burlesken und Harlekinaden ebenfalls gründlich satt hatte und interessiert war, ein seriöses Programm zu etablieren. Gottsched versorgte sie mit geeigneten Texten, größtenteils Übersetzungen französischer, aber auch englischer Stücke, dazu mit selbst verfassten Texten wie seiner Mustertragödie *Sterbender Cato* (1732). Dritte im Bunde war Gottscheds Frau Luise, die „Gottschedin“, die ebenfalls Übersetzungen und selbst verfasste Stücke beisteuerte.

Gottsched sammelte die Stücke, die er auf die Bühne gebracht sehen wollte, in einem sechsbändigen Kompendium, das zwischen 1740 und 1745 erschien, in der *Deutschen Schaubühne*, einer Mustersammlung mit 16

Trauerspielen und 19 Lustspielen. Sie wurde zu einem Brevier für alle Theatertruppen, die ein ernstzunehmendes Theater etablieren wollten, und war entsprechend nachgefragt. Schon ein Jahr, nachdem der sechste und letzte Band erschienen war, 1746, konnte Gottscheds Leipziger Verleger Breitkopf die zweite Auflage herausbringen.

Die Kriterien, nach denen Gottsched die Stücke auswählte, hatte er 1730 in seiner *Critischen Dichtkunst* unmissverständlich formuliert. In seinen Augen hatte die Tragödie – wie alle Dichtung – vor allem einem Ziel zu dienen: der Ausbreitung der Vernunft. Gottsched hatte als Student in Königsberg die neue Philosophie der Zeit, die Aufklärungsphilosophie, kennengelernt, hatte die Schriften der beiden Hauptvertreter der Frühaufklärung, Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff, gründlich studiert und sich zeit seines Lebens als Herold der neuen Lehre verstanden. Als Professor in Leipzig hat er das komplette philosophische System der Leibniz-Wolffschen Schule in einem umfangreichen Kompendium zusammengefasst, den *Ersten Gründen der gesamten Weltweisheit* von 1733. Und selbstverständlich baut auch seine Dichtungslehre auf der Erkenntnislehre der Aufklärungsphilosophie auf.

Die zentrale Botschaft der Aufklärung war bekanntlich die, dass der Mensch keiner fremden Autoritäten bedürfe, weder der staatlichen Autorität noch der Religion, um zu wissen, was wahr und was falsch, was gut und was böse sei. Dass er vielmehr, kraft der ihm verliehenen Vernunft, selbst in der Lage sei, wahr und falsch, gut und böse zu erkennen und zu unterscheiden (diese aufklärerischen Grundüberzeugungen sind besonders einprägsam formuliert in Christian Wolffs berühmter *Rede von der Sittenlehre der Sineser* von 1721). Der schwer zu leugnende Umstand, dass der Mensch trotz alledem so oft das Falsche für wahr und das Böse für gut hält, konnte demnach nur daran liegen, dass seine Vernunft ungenügend ausgebildet und geübt war. Es kam also in den Augen der Aufklärer alles darauf an, das Licht der Vernunft zu verbreiten und in jeden Winkel der Gesellschaft zu tragen. Es kam darauf an, den Menschen zur Ausbildung und Übung seiner Vernunft zu verhelfen. Eine aufgeklärte Kunst hatte sich diesem Ziel zu verschreiben, und ihre besondere Bedeutung für das Projekt der Aufklärung ergab sich in den Augen der Frühaufklärer daraus, dass sie, als ein primär sinnliches Medium, die paradox scheinende Fähigkeit hat, Vernunftwahrheiten auf sinnlichem Wege zu vermitteln. Damit war sie für die Aufklärer eine ideale Lehrerin für alle noch nicht vom Licht der Vernunft erhellten Köpfe.

Ganz in diesem Sinne hat Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* Regeln für alle literarischen Gattungen formuliert, so auch für die Tragödie. Ihre Aufgabe sollte es sein, die Wahrheit jeweils eines bestimmten moralischen Lehrsatzes durch die dargestellte Geschichte so zu erweisen, dass der

Zuschauer die Geltung dieses Lehrsatzes am Ende in Form eines „Erfahrungsurteils“ erkennen konnte:

Wie eine gute tragische Fabel gemacht werden müsse, das ist schon im vierten Hauptstücke [...] einigermäßen gewiesen worden. Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst suchet er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen [...]. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen [...]. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ohngefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließt [...]. (Gottsched 1977: 611)

Der Zuschauer sollte dabei aber nicht übertölpelt werden. Vielmehr sollte sein „Erfahrungsurteil“ auf einem dramatischen Geschehen beruhen, das auch den strengeren Maßstäben eines Vernunfturteils standhalten konnte. Deshalb musste alles, was in der Tragödie geschieht, vernunftgemäß und nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit ablaufen. Diese Forderung ist der Grund für Gottscheds entschiedene Distanzierung von der deutschen Tragödie des 17. Jahrhunderts, denn die verstieß nach seiner Überzeugung allenthalben gegen Grundsätze der Vernunft und Wahrscheinlichkeit. Sein Vorbild war die klassische französische Tragödie, waren Corneille und Racine. Sie erklärte er zu den verbindlichen Mustern des deutschen Trauerspiels.

Von ihnen, von Corneille vor allem, übernahm er auch das Verständnis der tragischen Affekte. Auch sie sollten selbstverständlich dem Vernunftzweck dienen. Deshalb setzte Gottsched weniger auf die klassischen tragischen Affekte, die Aristoteles in seiner *Poetik* gefordert hatte, *eleos* und *phobos*, Jammer und Schaudern oder Mitleid und Furcht. Er ließ sie zwar gelten, setzte aber für sein Vernunftprogramm vor allem auf einen dritten Affekt, der in der neuzeitlichen Tragödie schon seit der italienischen Renaissance eine Rolle gespielt hatte und den auch sein Vorbild Corneille stark gemacht hatte: die Bewunderung. Die Zuschauer sollten den Helden des Trauerspiels vor allem als ein Muster der Tugend bewundern und zum Vorbild nehmen. Und nur insoweit er den nötigen Fehler macht, der ihn ins Unglück bringt, sollten sie ihn bemitleiden und dabei zugleich lernen, eben diesen Fehler zu vermeiden. Als Beispiel nennt Gottsched Sophokles' *Ödipus*: Wir lieben und bewundern ihn, sagt Gottsched, als tugendhaften Mann und gerechten König von Theben. Wenn dann am Ende ersichtlich wird, dass er seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet hat, sind wir bestürzt, ja entsetzt, haben aber Mitleid mit ihm, weil er es unwissentlich tat. Wir lernen aber aus seinem Fehler, dass wir uns vor Gewalt jeder Art hüten sollen, denn „hätte er nur niemanden erschlagen, so wäre alles übrige nicht

erfolget“ (Gottsched 1977: 607). Mitleid und Furcht behalten bei Gottsched aber nicht das letzte Wort, ihm geht es vor allem um die Bewunderung, die uns Ödipus' vorbildlicher Umgang mit seiner Schuld, seine Bußfertigkeit, am Ende abnötigt.

Die Bewunderung ist der entscheidende affektive Motor für Gottscheds Vernunftprogramm in der Tragödie, und genau deshalb hält er auch an der sogenannten „Ständeklausel“ fest, an der alten Forderung nämlich, dass die Handlung der Tragödie auf hoher und höchster politischer Ebene angesiedelt sein soll, dass sie sich um „Staatsaktionen“ und um die Geschicke hoher Standespersonen drehen soll. Dabei geht es für ihn weniger um die Fallhöhe und um die affektive Erschütterung des Zuschauers, die der Sturz aus hoher Stellung mit sich bringt, als um die Bewunderung, deren Intensität nach seiner Überzeugung mit der Stellung des Helden steigt.

Dies sind die wichtigsten Forderungen, die Gottsched an die Tragödie stellt: Sie soll der Verbreitung der Vernunft dienen, indem sie die Wahrheit moralischer Lehrsätze sinnlich zur Anschauung bringt; sie soll in ihrer Einrichtung in allen Teilen vernunftgemäß verfahren und den Regeln der Wahrscheinlichkeit gehorchen; die Bewunderung wird zum wichtigsten Affekt der Tragödie, der noch vor den klassischen tragischen Affekten Mitleid und Furcht rangiert. Und um der Bewunderung willen soll die Tragödie weiterhin von den Schicksalen hoher und höchster Standespersonen handeln. Das ist der Stand der Dinge in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch wenn Gottsched von Anfang an Kritik erntet, hat seine Theorie doch starke Geltung, die bis zur Jahrhundertmitte und darüber hinaus anhält. Um 1750 ist er der zwar nicht unbestrittene, aber allseits geachtete Literaturpapst, der Reich-Ranicki der Frühaufklärung.

2 Das Bürgerliche Trauerspiel

Um die Jahrhundertmitte tritt dann aber ein frischgebackener Magister der Philosophie auf den Plan und macht alles anders. Der junge Mann heißt Lessing, ist Pfarrerssohn und ohne jeden Respekt vor dem Leipziger Literaturpapst. Keine hohen Standespersonen, keine bewundernswerten, zu Rang und Ansehen gekommenen Helden, keine Staatsaktionen stellt er auf die Bühne, sondern blutjunge Leute, die private Probleme haben, vor allem mit der Liebe. Sie reden nicht in Versen wie bei Corneille, Racine und Gottsched, sondern in Prosa. Sie sind zwar rechte Tugendbolde und insofern auch bewundernswert, vor allem aber sind sie bemitleidungswürdig, weil sie es mit ihrer Tugend übertreiben und dadurch ins Unglück geraten. Der junge Lessing hat nicht nur die Stirn, in seinen Trauerspielen gegen alle Regeln der

Kunst zu verstoßen, sondern er zieht auch in Artikeln und Rezensionen direkt gegen den Leipziger Übevater zu Felde, so etwa in dem vielzitierten 17. seiner *Briefe, die neueste Literatur betreffend* von 1759:

„Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.“

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreten entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen. (Lessing 1973: Bd. 5, 70)

Was ist passiert? Passiert ist, was alle Tage passiert, nicht nur in der Literaturgeschichte: Eine junge Generation von Schriftstellern betritt die Bühne, rebelliert gegen die Elterngeneration, will sich Gehör verschaffen und damit auch einen Platz auf dem literarischen Markt. Lessings Generation liest nicht mehr Corneille und Racine, sie schaut überhaupt nicht mehr vorrangig nach Frankreich, sondern nach England. Sie entdeckt – schon vor den Stürmern und Drängern – Shakespeare, und vor allem liest sie die neuen Stücke, die aus England herüberkommen und die mit allen französischen Regeln brechen: Keine Haupt- und Staatsaktionen mehr, sondern Geschichten aus dem Familienleben, keine politischen Konflikte mehr, sondern Konflikte des privaten Lebens, keine rhetorische Stelzengerei und keine versifizierte Rede mehr, sondern die prosaische Sprache der Zeit. Eines der ersten Stücke dieser Art, die in Deutschland gelesen werden, ist George Lillos *London Merchant* (1731), eine Grusel- und Schauergeschichte aus dem bürgerlichen Privatleben, die schon in ihrer ersten in Deutschland erschienenen Übersetzung von 1752 ein Label bekommt, das fortan zum Markennamen einer neuen Tragödienform wird. Der volle Titel der von Henning Adam von Bassewitz besorgten Übersetzung lautet: *Der Kaufmann von Londen, oder: Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel*.

Das neue Label repräsentiert eine kleine tragödienpoetische Revolution, denn das „bürgerliche Trauerspiel“ bricht mit ehernen Regeln der Tragödie. Der Begriff „bürgerlich“ ist weniger ständisch als staatsrechtlich zu verstehen: „Bürgerlich“ bezeichnet in der politischen Sprache der Zeit noch nicht oder nur mittelbar eine bestimmte Gesellschaftsschicht, sondern einen politischen Status, den Status des Privatmannes. Der Staatsbürger als Untertan des absolutistischen Machtstaats gehört dem *status privatus* an, das heißt: er ist für politische Belange des Staates nicht zuständig, er hat den Gesetzen des Staates zu gehorchen und sich ansonsten um seine Privatangelegenheiten zu kümmern.

Es sind diese Privatangelegenheiten, die nun mit dem „bürgerlichen Trauerspiel“ auch die tragische Bühne erobern. Im Drama hatten sie bis

dahin ihren Platz in der Komödie: Liebesleid und Familienstreit hielt man einer ernsten, tragischen Behandlung für nicht würdig, sie waren Stoff für Komisches, nicht für Tragisches. Mit dem bürgerlichen Trauerspiel wird nun die ernste Behandlung privater Konflikte eingefordert, und das bedeutet in der Tat einen starken Bruch mit bis dahin gültigen dramaturgischen Konventionen.

Motor dieses Bruchs ist ein in seiner letzten Konsequenz politischer, der zunächst allerdings nicht sichtbar wird. Die Legitimatorik des absolutistischen Machtstaats, die den Staatsbürger zu absolutem Gehorsam verpflichtet, ihn von der politischen Öffentlichkeit ausschließt und auf die Privatsphäre zurückweist, verliert an Plausibilität, je mehr sich die Leitidee der Aufklärung durchsetzt (Koselleck 1973). Die aufgeklärten, d.h. ihrer eigenständigen, vernunftbegründeten Urteilskraft inne gewordenen Staatsbürger können ihren Ausschluss von den Diskursen der politischen Öffentlichkeit zunehmend weniger verstehen. Sie haben aber – zumindest in Deutschland – noch keine staatsrechtliche Legitimation für eine Einschaltung in das politische Raisonement. Ihnen bleibt indes eine andere Möglichkeit: Sie können immerhin die Angelegenheiten des *status privatus* selbst, die Angelegenheiten des privaten Lebens, öffentlich machen, indem sie sich Medien und Foren schaffen, in denen sie über diese Privatangelegenheiten öffentlich verhandeln. Im Zuge der Aufklärung entsteht so ein neuer Typ von Öffentlichkeit, der sich neben dem alten Typus von Öffentlichkeit, der sog. „repräsentativen Öffentlichkeit“ der Fürstenhöfe, etabliert: die „bürgerliche Öffentlichkeit“, die Öffentlichkeit der Privatleute (Koselleck 1973; Habermas 1990). Hauptthema des solchermaßen öffentlich verhandelten Raisonements der Privatleute sind Fragen der privaten Moral, des familiären Lebens, die auf der Grundlage der neuen Vernunftlehre der Aufklärung diskutiert werden. Neue Publikationsformen entstehen, so beispielsweise ein neues Zeitschriften-Genre, die sogenannten „Moralischen Wochenschriften“, in denen alle moralischen Fragen des privaten Lebens erörtert werden. Das bürgerliche Trauerspiel ist also nur eines von vielen Medien und Foren, die diese neue bürgerliche Öffentlichkeit konstituieren. Es ist aber kein beliebiges, denn indem es Konflikte des privaten Lebens in einer Gattung verhandelt, die bis dahin der politischen Sphäre vorbehalten war, signalisiert es immer schon einen latenten politischen Anspruch, der in seiner bescheidensten Fassung der Anspruch auf Gleichwertigkeit der privaten mit der politischen Welt ist, in weitergehender Perspektive aber auch den Anspruch auf Teilhabe am Diskurs der politischen Öffentlichkeit enthält. Vor der Hand aber bescheidet man sich mit dem moralischen Diskurs, und der wird, zumal in Deutschland, mit einiger Strenge geführt. Der Vernunftlehre der Aufklärung entkommt kein Bereich des privaten Lebens, und immer weiß die Vernunft die Tugend

in ihren glänzendsten Farben herauszustellen und das Laster in seinen düstersten Farben zu malen.

Die zentrale Botschaft der Aufklärung – dass wir kraft unserer eigenen Vernunft imstande sind, Gut und Böse zu erkennen und also moralische Urteile zu fällen – befördert nicht nur die Aufklärung des Verstandes, sondern begünstigt auch eine Attitüde, die in den Medien dieser jungen bürgerlichen Öffentlichkeit immer mehr um sich greift: die Attitüde des moralischen Richters, der über das Tun und Lassen seiner Mitmenschen zu Gericht sitzt. Diese Attitüde findet im Genre des bürgerlichen Trauerspiels ein dankbares Medium. Die tragische Katastrophe erweist sich als ideales Instrument solchen moralischen Richtertums, mit dem am Ende Böse wie Gute sortiert werden: Die Lasterhaften liegen am Ende in ihrem Blut, die Tugendhaften gehen einer glücklichen Zukunft entgegen. Die poetische Gerechtigkeit, die die Tragödie üben soll, wird zum Fallbeil, das die Bösen bestraft, und zum Füllhorn, das die Guten belohnt. Dieser Logik gehorchen schon die englischen und erst recht die deutschen bürgerlichen Trauerspiele, die seit der Jahrhundertmitte entstehen. Beispielhaft dafür ist etwa Johann Gottlob Benjamin Pfeils Trauerspiel *Lucie Woodvil* von 1756.

3 *Lessing und das Bürgerliche Trauerspiel*

Diese Funktionalisierung des neuen Genres missfällt Lessing zutiefst. Dass die Literaturgeschichten ihn als den wichtigsten Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels führen, beruht insofern auf einem Irrtum. Sie übersehen nämlich, dass Lessing sich dem gattungstypischen *main stream* von Anfang an widersetzt, sich nämlich jener Richtermentalität verweigert, die das frühe bürgerliche Trauerspiel in Deutschland prägt.

Lessing hält mit seinen drei vollendeten Trauerspielen – *Miss Sara Sampson* (1755), *Philotas* (1759) und *Emilia Galotti* (1772) – energisch dagegen: Bei ihm geht es nicht darum, moralische Urteile über die Figuren zu fällen, sondern an ihnen die menschliche Fehlbarkeit vor Augen zu führen. Seine Heldinnen und Helden sind recht brave, recht tugendhafte junge Leute, die sich keiner schweren Laster schuldig machen, sondern verzeihliche Fehler begehen, die sie aber gleichwohl in großes Unglück stürzen: Sara Sampson erhebt sich über ihre Rivalin Marwood und provoziert damit deren Rachlust; Philotas bildet sich ein, sich für den Sieg seines Landes opfern zu müssen, und stürzt sich ins Schwert; Emilia Galotti glaubt sich zu schwach, um den Avancen des Fürsten auf Dauer zu widerstehen, und provoziert deshalb ihren Vater, sie zu erdolchen. Alle drei sind blind für die untragischen Konfliktlösungsmöglichkeiten, die sich ihnen anbieten. Und diese Blindheit

ten entspringen nicht einem Laster, sondern es sind Blindheiten der Tugend: Alle drei sind Kinder tugendstrenger Väter, denen sie es recht machen wollen, alle drei beurteilen sich und ihre Umwelt nach den strengen Regeln der Vernunftmoral und irren sich doch gewaltig. Das besiegelt ihr Unglück. Auch die Vernunft ist fehlbar: Das ist Lessings erste Botschaft. Und weil die Vernunft fehlbar ist, sollen wir nicht Gericht übereinander halten, sondern Erbarmen miteinander haben. Das ist Lessings zweite und direkt an die richterliche Attitüde adressierte Botschaft, die in den Moraldiskursen der Zeit Platz gegriffen hat.

Für die dramatische Umsetzung dieser Botschaften reformuliert er die tragödienpoetischen Grundlagen und stellt damit auch das neue, das bürgerliche Trauerspiel in die altherwürdige Tradition der aristotelischen Tragödienpoetik und deren Vorbilder, der attischen Tragödien. Aber zuerst zum aktuellen dramenpoetischen Kontext: Gottscheds Bewunderungsdramaturgie wird mit einem Federstrich erledigt. Wo wir lernen sollen, Erbarmen miteinander zu haben, statt übereinander zu Gericht zu sitzen, kann die Bewunderung keinen prominenten Platz mehr einnehmen: Sie gilt der moralischen Vollkommenheit, nicht der Unvollkommenheit des Menschen und seiner irrenden, fehlgehenden Vernunft. Der tragische Affekt, den Lessing über alle anderen stellt, heißt vielmehr Mitleid, und ihm zuliebe gibt er auch den zweiten tragischen Affekt, die Furcht, nahezu preis: Die Furcht, sagt er, ist im Grunde auch nur eine Form des Mitleids, „das auf uns selbst bezogene Mitleid“ (Lessing 1973: Bd. 4, 579). Und das ist für sein Programm eher zweitrangig, denn es soll ja in erster Linie darum gehen, unsere Empfindungsfähigkeit für fremdes Leid zu stärken.

In dem *Briefwechsel über das Trauerspiel*, den Lessing in den Jahren 1756/57 mit seinen Freunden Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai führt, formuliert er sein Programm einer Mitleidspoetik:

[...] die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. Und nun berufe ich mich auf einen Satz, den Ihnen Herr Moses vorläufig demonstrieren mag, wenn Sie, Ihrem eignen Gefühl zum Trotz, daran zweifeln wollen. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können. – Biten Sie es dem Aristoteles ab, oder widerlegen Sie mich. (Lessing 1973: Bd. 4, 163)

Die Berufung auf Aristoteles deutet an, dass Lessing sich mit seinem Konzept in bester Übereinstimmung mit dieser nach wie vor unbestrittenen normativen Instanz fühlt. Für seine heutigen Leser gerät diese Gewissheit beim Weiterlesen seines Briefes an Nicolai vom November 1756 allerdings in Zweifel. Da heißt es nämlich:

Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste sein, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben. (Lessing 1973: Bd. 4, 164)

Das heißt: Um möglichst starkes Mitleid zu erregen, soll es gerade die „beste Person“ am härtesten treffen, denn das Unglück eines besonders tugendhaften Menschen trifft auch das Gemüt des Zuschauers besonders hart. Soweit ist die Argumentation nachvollziehbar. Allerdings stellt sich die Frage, ob Lessing sich damit noch in Übereinstimmung mit seinem Gewährsmann Aristoteles befindet. Tatsächlich scheint er hier einem gravierenden Verstoß gegen Aristoteles das Wort zu reden, gegen dessen berühmte Regel nämlich, nach der ein Tragödiendichter auf keinen Fall einen vollkommenen Helden für die Tragödie wählen darf, weil das Unglück eines vollkommenen Menschen weder Mitleid noch Furcht, sondern Abscheu erregen würde:

Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich. (Aristoteles 1987: 39)

Etwas „Abscheuliches“ (*miarón*) wäre es deshalb, weil das Unglück eines vollkommenen Helden das Vertrauen des Zuschauers in die Gerechtigkeit der göttlichen Weltordnung erschüttern würde. Lessing kennt diese Regel und er teilt auch ihre Begründung. Zumindest in seiner später, in den sechziger Jahren erschienenen *Hamburgischen Dramaturgie* bestätigt er sie mit allem Nachdruck (Lessing 1973: Bd. 4, 597–599). Hier aber und erst recht in seinen eigenen bürgerlichen Trauerspielen scheint er gegen diese Regel zu verstoßen, so dass man fragen mag, womit um alles in der Welt seine jugendlichen Helden Sara Sampson, Philotas und Emilia Galotti ihre Tode verdient haben.

Tatsächlich hat die Germanistik sich diese Frage lange Zeit gestellt, und viele Interpreten haben, weil sie keine hinreichende Begründung für den Niedergang der Lessingschen Tragödienhelden erkennen konnten, hier einen dramaturgischen Fehler vermutet und gemeint, Lessing opfere die aristotelische Regel seinem Mitleidskonzept. Es schien ihnen das entscheidende Detail zu fehlen, das Aristoteles zur unverzichtbaren Voraussetzung der tragischen Katastrophe gemacht hatte, die sogenannte *Hamartia*, jener Fehler,

mit dem sich der Tragödienheld selbst ins Unglück bringen muss (weshalb er eben nicht vollkommen sein darf). Sara Sampson, so schien es den Lessing-Interpreten lange Zeit, wird zum unschuldigen Opfer einer rachsüchtigen Rivalin, Philotas zum unschuldigen Opfer einer rigorosen Heldenethik, Emilia Galotti zum unschuldigen Opfer eines lasterhaften Fürsten. Und das wäre nach aristotelischer Lehre in der Tat etwas „Abscheuliches“. Inzwischen gibt es allerdings andere Stimmen, die bei Lessings Tugendhelden sehr wohl Fehler ausmachen (Ter-Nedden 1986; Fick 2010). Nur sind es keine Fehler, die ihrem Untergang eine moralische Rechtfertigung im Sinne der aufklärerischen Richtermoral geben könnten dergestalt, dass es sich dabei um sittliche Vergehen handelte, die mit dem Untergang geahndet würden. Es handelt sich vielmehr um verzeihliche Fehler, um Fehler, die aus einer Blindheit entstehen. Und diese Blindheit ist zudem eine Blindheit der Tugend. Das sei hier abschließend kurz an *Miss Sara Sampson* demonstriert.

Sara Sampson, die mit ihrem Geliebten Mellefont durchgebrannt ist, weil ihr Vater diese Verbindung missbilligte, quält sich drei Akte lang mit Gewissensbissen über ihre Tat. Sie erweist sich darin und trotz dieser Tat als Vertreterin einer rigorosen Moral und räumt den Normen des geliebten Vaters volle Geltung ein. Im vierten Akt, als die untragische Lösung schon zum Greifen nah ist, der Vater ihr schon brieflich avisiert hat, dass er ihr vergeben will, trifft sie auf ihre Rivalin Marwood, Mellefonts frühere Geliebte und Mutter seiner unehelichen Tochter Arabella. Marwood kann sich nicht damit abfinden, dass Mellefont sie für eine Jüngere verlassen hat, und will mit Sara inkognito, in der Maske einer Verwandten Mellefonts mit dem Namen Lady Solmes, ein Gespräch führen, um ihr über ihren flatterhaften Geliebten die Augen zu öffnen. Das misslingt ihr, Sara lässt auf ihren Geliebten nichts kommen, so sehr auch schon die bloßen Fakten gegen ihn sprechen. Nun versucht Marwood, Saras Mitleid mit der Rivalin zu erregen, und führt ihr, immer noch in der Maske der Lady Solmes, Marwoods Geschichte und Schicksal vor Augen. An dieser Stelle nun versagt Saras hochgespannte Moralität: Durch die angekündigte Verzeihung des Vaters gestärkt, verfällt sie in einen höchst unpassenden Tugendhochmut, distanziert sich von Marwood, nennt sie eine „verhärtete Buhlerin“ (Lessing 1973: Bd. 2, 82) und bittet sich aus, mit der Marwood nicht auf eine Stufe gestellt zu werden, obwohl sie selbst doch bis vor wenigen Stunden nichts anderes zu tun im Begriff gestanden hat als vor Jahren die Marwood. Von dieser „Parallel“ aber möchte sie nichts wissen, findet sie vielmehr erniedrigend:

Wenn ich der Marwood Erfahrung gehabt hätte, so würde ich den Fehltritt gewiß nicht getan haben, der mich mit ihr in eine so erniedrigende Parallel setzt. Hätte ich ihn aber doch getan, so würde ich wenigstens nicht zehn Jahr darin verharret sein. Es ist ganz etwas anders, aus Unwissenheit auf das Laster treffen; und ganz

etwas anders, es kennen und dem ungeachtet mit ihm vertraulich werden. – Ach, Lady, wenn Sie es wüßten, was für Reue, was für Gewissensbisse, was für Angst mich mein Irrtum gekostet! Mein Irrtum, sag' ich; denn warum soll ich länger so grausam gegen mich sein, und ihn als ein Verbrechen betrachten? Der Himmel selbst hört auf, ihn als ein solches anzusehen; er nimmt die Strafe von mir, und schenkt mir einen Vater wieder – [...] Lassen Sie mich, Lady, lassen Sie mich fußfällig darum bitten – (*indem sie nieder fällt*) Um Ihre Freundschaft, Lady – Und wo ich diese nicht erhalten kann, um die Gerechtigkeit wenigstens, mich und Marwood nicht in einen Rang zu setzen. (Lessing 1973: Bd. 2, 82 f.)

Damit erregt sie begreiflicherweise Marwoods maßlosen Zorn, und die lüftet denn auch augenblicklich ihr Inkognito und lässt die Rivalin, die ihr alles genommen hat, ihren Hass spüren:

MARWOOD (*die einige Schritte stolz zurück tritt und die Sara liegen läßt*). Diese Stellung der Sara Sampson ist für Marwood viel zu reizend, als daß sie nur un-erkannt darüber frohlocken sollte – Erkennen Sie, Miß, in mir die Marwood, mit der Sie nicht verglichen zu werden, die Marwood selbst fußfällig bitten. (Lessing 1973: Bd. 2, 83)

Wenig später gibt sie ihrer Rachlust nach, indem sie einen für Sara vorbereiteten Stärkungstrunk vergiftet – mit eben jenem Gift, das sie in ihrer Verzweiflung ursprünglich für sich selbst vorgesehen hatte. Sara stirbt, aber bevor sie stirbt, gesteht sie ihren Tugendhochmut ein, erbittet Vergebung und empfiehlt Marwoods und Mellefont's Kind der Obhut ihres Vater, stiftet so sterbend eine neue Familie.

Das ist denn doch eine tragische Katastrophe nach allen Regeln der Kunst. Ihr Urheber, der Fehler, mit dem der tragische Held selbst sie in Gang setzen soll, ist hier kein schweres Vergehen, sondern ein Fehler der Tugend, dessen Verzeihlichkeit durch die Jugend und Unerfahrenheit der Heldin unterstrichen wird. Das liegt ganz in Lessings tragödienpoetischem Plan, denn gerade weil es ein verzeihlicher Fehler ist, kann das Mitleid entstehen, das er erreichen will. Dass alle noch so vollkommene Tugend auf schmalem Grat wandelt, dass selbst noch der Tugendhafteste fehlbar ist und sich damit in unabsehbares Unglück zu stürzen imstande ist, weil, wie Lessing bei Leibniz gelernt hat, alles Geschaffene, auch die menschliche Vernunft, notwendig unvollkommen sein muss: Das ist es, was die Zuschauer nach Lessings Willen erkennen sollen (Lohmeier 2000: 89f.). Und indem sie es erkennen, erlangt ihr Mitleid überhaupt erst die Qualität, um die es ihm geht: Es ist das Mitleid, das aus der Einsicht in die unhintergehbare Fehlbarkeit des Menschen fließt.

Blindheit der Tugend also und nicht böse Taten begründen hier, anders als in den meisten zeitgenössischen bürgerlichen Trauerspielen, die tragische

Katastrophe. Die *hamartía*, der Fehler, den der Held machen muss, um ins Unglück zu kommen, ist hier nicht Ausdruck menschlicher Lasterhaftigkeit, die das göttliche Strafgericht herausfordert, sondern Inbegriff menschlicher Fehlbarkeit, die Mitleid erweckt. Damit entbindet Lessing, wie Gisbert Ter-Nedden eindrucksvoll gezeigt hat, die Katastrophe von einem Gerechtigkeitsbegriff, der Leiden und Tod als Exekutionsorgane der poetischen Gerechtigkeit und – durch sie vertreten – der göttlichen Gerechtigkeit versteht (Ter-Nedden 1986: 33–43 und passim). Stattdessen stellt er sie ganz ins Zeichen des Mitleids, und zwar eines Mitleids, das aus der Anerkennung menschlicher Fehlbarkeit herrührt: Leiden und Tod sind hier kein Akt göttlicher Vergeltung, sondern nur die natürliche Folge eines Fehlers, eines Fehlers, der, weil er aus der notwendigen Unvollkommenheit der menschlichen Vernunft resultiert, jedem widerfahren könnte und der nicht Strafe, sondern Mitleid verdient. Dagegen hätte Aristoteles wenig einzuwenden.

Bibliographie

- Aristoteles (1987): Aristoteles: Poetik. Hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Fick (2010): Monika Fick: Lessing-Handbuch. Epoche – Werk – Wirkung. 3., neu bearb. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Gottsched (1977): Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage Leipzig 1751. Darmstadt: WBG.
- Habermas (1990): Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (zuerst 1962). 12. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Koselleck (1973): Reinhard Koselleck: Kritik und Krise. Zur Pathogenese der bürgerlichen Welt (zuerst 1955). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lessing (1973): Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert. 8 Bde. Münche: Hanser.
- Lohmeier (2000): Anke-Marie Lohmeier: Tragödie und Theodizee. Neues Altes über Lessings Trauerspielpoetik. In: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer, Peter Philipp Riedl (Hg.): Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 83–98.
- Ter-Nedden (1986): Gisbert Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart: Metzler (Germanistische Abhandlungen 57).

Goethes *Iphigenie* und die griechische Tragödie*

Manfred Leber

Für das Humanitätsideal der deutschen Klassik haben Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich von Schiller, so ein verbreitetes Vorurteil, die Antike als Projektionsfläche genutzt – oder je nach Bewertung – missbraucht. Das Antike-Bild der Goethezeit sei „eine der allergrößten Fälschungen des geschichtlichen Urteils, welches jemals vorgekommen“, wettet Jacob Burckhardt in seinen Basler Vorlesungen zur griechischen Kulturgeschichte (zitiert nach Schmidt 2002: 1). Und wie ein spätes Echo darauf, nun aber unter dem Vorzeichen der Würdigung, legt Dieter Borchmeyer in seinem Standardwerk zur Weimarer Klassik nahe, Goethe und Schiller (wie in anderer Weise die französische Klassik) hätten die Antike „weniger nachgeahmt als ersetzt“ (Borchmeyer 1998: 17).

In diesem *einen* Punkt sind sich Würdigungen der deutschen Klassik ebenso wie Polemiken gegen sie einig: deutsche und antike Klassik seien zwei völlig verschiedene Welten. Spuren dieser Überzeugung sind auch noch in der eher nüchternen Analyse *Klassik. Geschichte und Begriff* von Gerhard Schulz und Sabine Doering zu finden, so in deren abschließender Darstellung der Gegensätzlichkeit von antiker und deutscher Klassik. Hier ist nun wieder vor allem die antike Klassik gemeint, wenn das Resümee lautet: „*Klassik* [...] bedeutet Vergangenes, aber eine Vergangenes, das weiterhin wirkt, indem es interessiert und zu immer neuer Beschäftigung mit ihm herausfordert“ (Schulz/Doering 2003: 114).

Der hier bezeichneten Herausforderung stellt sich vorliegender Beitrag in doppelter Weise: Nicht anders als zur antiken Klassik wird ein neuer Zugang zur deutschen Klassik gesucht. Denn ohne deren programmatischen Dialog mit jener und dabei insbesondere mit der griechischen Tragödie, so die diesem Beitrag zugrunde liegende Überzeugung, kann sie kaum angemessen verstanden werden. Anhand einer grundlegenden Revision des Werkes, das die Epoche der deutschen Klassik einläutete, soll dies verdeutlicht werden. Ich glaube zeigen zu können, dass Goethes *Iphigenie* gerade dann eine neu herausfordernde Aktualität abzugewinnen ist, wenn der komplexe

* Die Berücksichtigung auch von Schillers *Wallenstein* im Hinblick auf die griechische Tragödie, wie beim Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung im Saarbrücker Rathaus bereits begonnen, wird erst in einer weiteren Publikation berücksichtigt werden können.

Bezug dieses Meisterwerks der deutschen Klassik zur griechischen Tragödie transparent wird. Als erster Schritt hierzu sollen die grundlegenden Handlungszusammenhänge dargelegt werden.

1. Die Handlung

Ich beginne mit der Vorgeschichte: Iphigenie, der durch ihren Vater Agamemnon auf dem Altar der Artemis (entsprechend dem griechischen Kontext des Stückes verwende ich diesen Namen und nicht die römische Bezeichnung Diane) der Opfertod droht, wird von dieser im letzten Moment gerettet und ins ferne Tauris gebracht. Dort im Barbarenland wird die Gottgesandte „Mit Ehrfurcht und mit Neigung“ (100; der Text wird im Folgenden mit der Verszahl zitiert) aufgenommen und Priesterin der Göttin, die sie gerettet hat. Ein besonderes Verhältnis entwickelt sich zu Thoas, dem König. Seinem Wunsch, sie zu heiraten, widersetzt sie sich jedoch – aus verschiedenen Gründen: Ihre Gefühle für den König gründen eher darauf, dass sie in ihm einen neuen Vater sieht; außerdem würde eine Ehe mit ihm die Rückkehr in ihre ursprüngliche Heimat, nach der sie sich trotz der guten Aufnahme in Tauris zurücksehnt, ausschließen, und schließlich bedeutet das Priesteramt gegenüber der Stellung einer Ehefrau eine gewisse Unabhängigkeit. Selbstbewusst droht sie mit der Strafe der Götter, sollte Thoas sie kraft königlichem Machtwort zur Ehe zwingen zu wollen:

Sinnst er vom Altar
 Mich in sein Bette mit Gewalt zu ziehn?
 So ruf' ich alle Götter und vor allen
 Dianen die entschloßne Göttin an,
 Die ihren Schutz der Priesterin gewiß,
 Und Jungfrau einer Jungfrau, gern gewährt. (195ff.)

Die Ausübung ihres sakralen Dienstes ist segensreich: Auch vor dem Hintergrund ihrer persönlichen Erfahrung, dass die Götter offensichtlich nicht mit Menschenblut geehrt werden wollen, kann sie bei den Taurern den Brauch abschaffen, der Göttin jeden Fremden zu opfern. Ihre Mission führt zu einem humanen Fortschritt: Menschenopfer werden abgeschafft und auch das Verhältnis des Königs zu seinem Volk entwickelt sich positiv. Überdies kann er einen Krieg erfolgreich beenden. Es wäre alles bestens bestellt, hätte Iphigenie nicht Heimweh und Thoas nicht die Hoffnung, sie doch noch als Frau zu gewinnen (teils auch aus politischen Erwägungen). Dies ist die Ausgangssituation von *Iphigenie auf Tauris*.

Die latenten Spannungen brechen auf, als von den Taurern zwei Fremde gefangen genommen werden. Deren Opferung nach alter Sitte verfügt ein verärgerter Thoas, nachdem eine erneute Werbung gescheitert ist. Iphigenie ihrerseits unterläuft die Verfügung des Königs, sie hintergeht ihn: Sie löst den Gefangenen die Fesseln (vorgeblich um sie ihrer Opferung zuzuführen), verzögert aber die ihr aufgetragene rituelle Todesweihe (de facto gewinnen sie damit die Möglichkeit zur Flucht) und macht sich mit ihnen – es sind Griechen, bei denen sie sich nach dem Ausgang des Trojanischen Krieges und dem Schicksal ihrer Familie erkundigt – näher bekannt. Was also gleich zu Beginn des Stücks vermittelt wird: Humaner Fortschritt ist nichts, dessen man sich ein für allemal versichern könnte. Die Gefahr des Rückfalls in die Barbarei ist allgegenwärtig, wie nicht nur der Fall des Missionierten zeigt, der plötzlich wieder Menschenopfer will, sondern auch der Fall der Missionarin, die ihm gegenüber falsch zu spielen beginnt.

Bevor der Konflikt zwischen König und Priesterin eskaliert, kann jener dieser noch ihre Lebensgeschichte und Herkunft aus dem fluchbeladenen Geschlecht der Tantaliden entlocken, wofür sie im Gegenzug von ihm die Zusicherung bekommt, ungehindert in ihre Heimat zurückkehren zu können, sofern hierfür noch eine Chance besteht:

Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,
 So sprech' ich dich von aller Forderung los.
 Doch ist der Weg auf ewig dir versperrt,
 Und ist Dein Stamm vertrieben, oder durch
 Ein ungeheures Unheil ausgelöscht,
 So bist du mein durch mehr als Ein Gesetz.
 Sprich offen! und du weißt, ich halte Wort. (293ff.)

Thoas' Versprechen könnte eingelöst werden, als sich einer der beiden Gefangenen überraschenderweise als Iphigenies Bruder Orest herausstellt. Die Wiedersehensfreude ist jedoch zunächst getrübt, da Orest nach seiner Festnahme dem Wahnsinn zu verfallen droht. Gekommen war er auf Geheiß Apolls mit der Aussicht, im Heiligtum von dessen Schwester Artemis in Tauris Erlösung zu finden. Dort könne er, so hieß es in dem Orakelspruch, von den Fluchgeistern der Erinnyen befreit werden, die ihn verfolgen, seitdem er seine Mutter als Rache für deren Mord an seinem Vater erschlagen hat. In seinem Zustand glaubt Orest nun, den Orakelspruch so deuten zu müssen, dass er hier im Tempel der Artemis *durch den Tod* erlöst werden soll. Bedrückt von der scheinbaren Aussichtslosigkeit seiner Lage als todgeweihter Gefangener, die noch zusätzlich zu seinen schweren Schuldgefühlen (als deren Symbol bei Goethe die Erinnyen zu verstehen sind) hinzukommt, *will* er sterben. Sein Freund Pylades, ganz im Gegensatz zu Orest ein ebenso gewiefter wie entschlossfreudiger Mann der Tat, meint allerdings, dass es

Apoll so bestimmt nicht gemeint hat und sinnt auf Flucht. Dabei will er auch noch das Bild der Artemis mitgehen lassen, was scheinbar Teil des göttlichen Orakels ist. Am Ende wird sich diese Sicht jedoch auch als falsch herausstellen, wie hier schon vorweggenommen sein soll: Mit der im Orakelspruch bezeichneten *Schwester*, die heimzuführen der göttliche Auftrag lautet, ist Iphigenie, die Schwester Orests, gemeint, während das Bild der Artemis, der Schwester Apolls, da bleiben soll, wo es hingehört: im Tempel der Taurer.

Es bleibt Pylades nicht verborgen, dass Iphigenie, der er hinsichtlich seiner und Orests Herkunft zunächst eine falsche Geschichte erzählt, bei seinen Plänen von Nutzen sein könnte. Diese wiederum ruft ihn zu Hilfe, wie Orest, der ihr im Gegensatz zu seinem Freund ihre wahre Identität offenbart hat, in ein Delirium abzutauchen droht, bei dem er sich bereits in der Unterwelt angekommen sieht – zum versöhnlichen Wiedersehen mit seinen unselig miteinander verfeindet gewesenen Eltern und Vorfahren, den Tantaliden, die nun als Schatten aber wieder gut miteinander auszukommen scheinen.

Pylades und Iphigenie umarmen den Verwirrten und versuchen ihn aus seinem bedenklichen Zustand zurückzuholen: sie, indem sie das göttliche Geschwisterpaar Apoll und Artemis beschwört, ihr den wieder gefundenen Bruder zu bewahren; er, indem er sich an den Freund selbst wendet mit dem Appell, sich seiner noch lebendigen Sinne zu vergewissern und sich zusammenzureißen:

Fühlst du den Arm des Freundes und der Schwester,
Die dich noch fest, noch lebend halten? Faß'
Uns kräftig an; wir sind nicht leere Schatten.
Merk auf mein Wort! Vernimm es! Raffe dich
Zusammen! Jeder Augenblick ist teuer,
Und unsere Rückkehr hängt an zarten Fäden,
Die, scheint es, eine günst'ge Parze spinnt. (1334ff.)

Die gemeinsamen Bemühungen haben Erfolg. Plötzlich ist Orest wieder präsent, sogar von den Erinnyen befreit, womit sich in dieser Hinsicht der Orakelspruch bestätigt hat, im Heiligtum der Artemis Erlösung zu finden – und zwar als Lebender, nicht im Tod. Später wird er sich erinnern, dass es die liebende Zuneigung seiner Schwester war, die ihn gerettet hat (vgl. den Kommentar bei Goethe 744). Dieser aber muss es zunächst so vorkommen, dass es der beherzte Pylades war, der bei Orests Heilung die entscheidende Hilfe gewesen ist, nach dessen Hilfe sie ja auch verzweifelt gerufen hat:

Allein zu tragen dieses Glück und Elend
Vermag ich nicht. – Wo bist du, Pylades?
Wo find' ich deine Hülfe, teurer Mann? (1255ff.)

Es kommt, wie es kommen muss, wofür die Iphigenie-Forschung, soweit ich sie überblicke, allerdings noch kein Gespür gezeigt hat: Iphigenie bewundert Pylades, der ihr verzweifelt Hoffen auf ihn nicht enttäuscht zu haben scheint, himmelt ihn geradezu an, beginnt für ihn Gefühle zu entwickeln. Darauf wird zurückzukommen sein.

Zunächst einmal kann festgehalten werden: Eine gute Lösung wäre bereits jetzt zum Greifen nahe. Da Orest geheilt ist, erübrigen sich weitere Maßnahmen dies zu erreichen, zumal der Diebstahl eines Götterbilds. Insofern sich der Orakelspruch bereits jetzt in dem Sinn bewahrheitet hat, dass es letztlich um nichts anderes geht, als dass Orest im Tempel der Artemis auf Tauris seine Schwester Iphigenie wiederfindet, um sie heimzuholen, hätte Iphigenie nichts weiter tun müssen, als mit ihrem wiedergefundenen und nun auch glücklicherweise wiederhergestellten Bruder samt dem Mann, den sie für ihrer aller Retter hält, vor Thoas zu treten und ihn an sein Versprechen zu erinnern, sie freizugeben, sobald sich dafür wider Erwarten doch noch eine Aussicht ergibt. Denn genau dieser Fall ist eingetreten.

Doch – das ist ganz entscheidend – für diese einfache Lösung hat Iphigenie zunächst kein Auge. Hinzukommt, dass die beiden Männer das an Orest ergangene Orakel falsch verstanden haben. Und so läuft seitens der Griechen aus „Blindheit“ erst einmal alles im Sinne des Erbfluchs der Tantaliden auf einen verbrecherischen Gewalt-, Betrugs- und Katastrophenkurs hinaus, bei dem auch Iphigenie eine äußerst fragwürdige Rolle spielt.

Kennt man Iphigenie aber nicht irgendwie anders? Die soeben aufgestellte und für viele sicherlich überraschende These möchte ich zunächst Punkt für Punkt erläutern, dabei auch klären, was genau es mit dem Tantalidenfluch auf sich hat, um schließlich im soweit erarbeiteten Verstehenshorizont Iphigenies Verhalten nachzuvollziehen: ein Verhalten, das zunächst ganz im Zeichen einer neuen Tantalidentragödie steht, bevor es dann doch noch zu einer überraschenden Wendung kommt.

Warum verbrecherischer Gewaltkurs?

Pylades und Orest planen aus dem Tempel der Artemis auf Tauris das Standbild der Göttin zu stehlen und damit nach religiösen Begriffen das größtmögliche Verbrechen zu begehen: ein *Sakrileg* im engsten Sinn des Wortes (sacrum: Heiliges; legere: auflesen, stehlen; sacrilegium: Tempelraub).

Vor diesem Hintergrund kann Pylades' Absicht,

Daß wir aufs eiligste, den heil'gen Schatz
Dem rauh unwürd'gen Volk entwendend, fliehn (1602ff.),

als verwerfliche Kulturarroganz gewertet werden, geeignet gegenüber den so genannten Barbaren jeden noch so üblen hegemonialen Übergriff zu rechtfertigen. Bestätigen lässt sich diese Sichtweise durch das griechische Sündenregister, das sich Iphigenie von Thoas vorhalten lassen muss:

Der Grieche wendet oft sein lüstern Auge
Den fernern Schätzen der Barbaren zu,
Dem goldnen Felle, Pferden, schönen Töchtern;
Doch führte sie Gewalt und List nicht immer
Mit den erlangten Gütern glücklich heim. (2102ff.)

Mit dem „goldnen Felle“ ist auf das Goldene Vlies angespielt: ein Kultgegenstand der Kolcher, den ihnen die Argonauten raubten. Mit den „schönen Töchtern“ ist Medea zumindest mitgemeint, die kolchische Königstochter, die sich in den Argonautenkapitän Jason verliebt hat, ihm mit ihren Zauberkünsten zum Raub des Goldenen Vlieses verhalf und die er dann gewissermaßen als schöne Zugabe seiner Beute als Braut mit nach Hause brachte – bekanntlich zu keinem guten Ende. Bei den von Thoas zitierten Pferden dürfte auch das berühmteste aller Pferde, das Trojanische Pferd, mitgemeint sein, das die Griechen den Troern als vorgeblichen Kultgegenstand hinterließen, das sprichwörtliche Danaergeschenk, mit dem Tod und Verderben über Troja gebracht wurden. Hervorzuheben bei all den griechischen Untaten, auf die hier angespielt wird: Wie bei dem von den Griechen des Stücks geplanten Sakrileg gehen sie mit einer eklatanten Missachtung dessen einher, was den so genannten Barbaren heilig ist. Eine deutliche Kritik nicht nur Thoas', sondern auch Goethes an dieser Art von Griechentum ist hier herauszuhören (und an allen modernen Staaten, deren Außenpolitik ähnlich ausgerichtet ist).

Warum Betrugskurs?

Zur Bewerkstellung des Tempelraubs wie auch zum Zeitgewinn für die Rettung der ihr zur Opferung überstellten Gefangenen gibt Iphigenie vor, das Standbild der Göttin sei durch Berührung mit dem wahnsinnig gewordenen Todgeweihten (Orest) verunreinigt worden und müsse nun im Meer gereinigt werden. Arkas, Thoas' rechte Hand, schöpft Verdacht und besteht darauf, dass der König verständigt werde, bevor Iphigenie mit der numinosen Reinigungsaktion beginnt:

Ich melde dieses neue Hindernis
Dem Könige geschwind, beginne du
Das heil'ge Werk nicht eh' bis er's erlaubt. (1441ff.)

Wie von Pylades instruiert, hält Iphigenie dagegen:

Dies ist allein der Priest'rin überlassen. (1444)

Dass sich Iphigenie, die Repräsentantin des Sakralen, die Einmischung des Königs, des Repräsentanten der Staatsgewalt, verbittet, weil sie etwas verbergen möchte, was gerade auch nach religiösen Begriffen das größtmögliche Verbrechen ist, nämlich im eigentlichen Wortsinn ein *Sakrileg*, bezeichnet sicherlich den Tiefpunkt von Iphigenies Mitwirkung beim Komplott des Pylades.

Warum Katastrophenkurs?

Die Barbaren sind nicht so ‚tumb‘, wie die Griechen sich das dachten. Arkas berichtet Thoas von seinem Verdacht, worauf dieser Iphigenie herbeizitiert, um sie zu vernehmen, und im Übrigen den Befehl gibt, die Gegend zwischen dem heiligen Hain und dem Ufer zu durchkämmen (und damit den Teil der Insel, wo die Gefangenen, sollten sie aus dem Tempel geflohen sein, zu stellen wären):

Es komme schnell die Priesterin herbei!
 Dann geht, durchsucht das Ufer scharf und schnell
 Vom Vorgebirge bis zum Hain der Göttin.
 Verschonet seine heil'gen Tiefen, legt
 Bedächt'gen Hinterhalt und greift sie an;
 Wo ihr sie findet, fasst sie wie ihr pflegt (1777ff.).

Die immer wieder wiederholte Forschungsthese, Iphigenies Entscheidung zur Wahrheit sei deshalb so schwierig, weil sie damit nicht nur sich, sondern auch das Leben der Ihren gefährden würde (Pylades versucht Iphigenie davon mit geschliffenen Worten sehr nachdrücklich zu überzeugen), ist letztlich selbst Opfer der Pylad'schen Rhetorik und verharrt auf dem Bewusstseinsstand der Griechen, die noch nicht wissen, dass ihr Komplott unmittelbar vor der Entdeckung steht. Richtig dagegen ist, dass es gerade die Fortführung des Betrugs und die beabsichtigte Realisierung des Tempelraubs gewesen wäre, was die Griechen unweigerlich ans *Messer* geliefert hätte, und zwar im Wortsinn: Ein Ende als erste Opfer auf der Schlachtbank, die Thoas speziell für Fremde wiedereingeführt hat, wäre ihnen sicher gewesen – Iphigenie nicht ausgenommen, von der Thoas sich mittlerweile ausgenutzt und hintergangen glaubt und entsprechend aufgebracht gegen sie ist:

Entsetzlich wechselt mir der Grimm im Busen;
 Erst gegen sie, die ich so heilig hielt;

Dann gegen mich, der ich sie zum Verrat
 Durch Nachsicht und durch Güte bildete.
 [...]

 Vergebens hofft' ich, sie mir zu verbinden;
 Sie sinnt sich nun ein eigen Schicksal aus.
 Durch Schmeichelei gewann sie mir das Herz;
 Nun widersteh' ich der: so sucht sie sich
 Den Weg durch List und Trug, und meine Güte
 Scheint ihr ein alt verjährtes Eigentum. (1783ff.)

Das absehbare Szenario: Iphigenie, die Priesterin, in dieser Eigenschaft aber kompromittiert, wäre gezwungen worden, ihren Bruder und dessen (bzw. mittlerweile gemeinsamen) Freund doch noch am Altar der Artemis zu schlachten (das grausame Töten gerade der Nächsten ist es ja, was bei den Tantaliden das aller Wahrscheinlichste ist), bevor sie dann selbst hätte daran glauben müssen, den auf ihrem Geschlecht lastenden Fluch am eigenen Leib zu spüren zu bekommen: Was im Falle ihres Vaters Agamemnon im letzten Moment noch verhindert wurde, hätte schlussendlich ihr zweiter Vater Thoas, der maßlos Ergrimmt, vollzogen, nämlich ihre blutige Opferung am Altar der Artemis. – So wäre die Geschichte nach Tantalidenart ausgegangen, wäre Iphigenie dabei geblieben, Pylades' ‚gute‘ Ratschläge zu befolgen.

Was ist der Tantalidenfluch?

Um es mit einem Satz zu sagen: Nicht klar sehen können, ist das Schicksal der Tantaliden, was sie dann immer wieder in Situationen bringt zu betrügen, was Hass erzeugt, und Gewalt auszuüben, die zu Gegengewalt führt.

Mit schlechter Sicht, nämlich der eines gottverhängten Schleiers, erklärt Orest denn auch sein ursprüngliches Missverstehen des Orakelspruchs:

Jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott
 Wie einen Schleier um das Haupt uns legte,
 Da er den Weg hierher uns wandern hieß. (2108ff.)

Mit einem vergleichbaren Bild hat Iphigenie am Anfang bei der Erläuterung des Fluchs ihres Geschlechts von einem „ehern Band“ gesprochen, das ihren Vorfahren ‚Der Gott um ihre Stirn schmiedete‘ (330f.), bevor sie dann 94 Verse lang (332–426) die nicht enden wollende Fortsetzungsgeschichte erzählt von Neid, Verrat, List, Ehebruch, Wut, Rache, Folter, Kinder-, Selbst-, Geschwistermord (was darin noch fehlt ist der Gattenmord ihrer Mutter, von dem sie zu diesem Zeitpunkt noch nichts weiß).

Dass die Tantaliden von den Göttern mit Blindheit geschlagen sind, ist also der Grund für ihre nicht enden wollenden Gräueltaten. Sie wissen nicht, was sie tun!

Doch – so muss eindringlich gefragt werden – was sind dies für Götter, die Menschen mit Blindheit schlagen, um sie Untaten begehen zu lassen, die sich dann grausam rächen, beim Tantalidenfluch in scheinbar endloser Kettenreaktion? Sie mögen uns fremd sein (so fremd, dass sie die Iphigenie-Forschung in der Regel gleich gar nicht erst zu verstehen versucht, sondern sich den Erbfluch vorschnell als die christliche Lehre von der Erbsünde übersetzt, so grundlegend bei Rasch 1979, neuerdings und in anderer Weise bei Kaiser 2008), aber es sind exakt die Götter des Selbst- und Weltverständnisses des frühgriechischen Menschen, wie es sich auch durch akribische philologische Forschung bestätigen lässt (hierzu vor allem Stallmach 1968). Die Herausforderung, die sich nach diesem Götterverständnis dem Menschen stellt: der göttlichen Verführung zum Blindsein, der Gefahr hybrider Verblendung, widerstehen und dann das segensreiche Wirken der Götter erfahren. Paradebeispiel für so ein Verhalten, das den Fluch der Tragödie löst, ist der Orest der *Orestie*, worauf noch näher einzugehen sein wird. Der häufigere Fall, dass dies nicht gelingt, ist das Normale der Tragödie. Hiermit sind wir nun bei unserer Interpretation an dem Punkt, von dem aus wir Schritt für Schritt nachvollziehen können, wie Iphigenie unter dem Einfluss von Pylades zunächst den Irrweg der verblendeten Tragödienheldin geht, um dann doch noch nach dem Beispiel des aischyleischen Orest die richtige Wende zum guten Ende hinzubekommen (siehe hierzu dann vor allem auch den Schlussteil des Kapitels „Bezüge zu Werken der drei Großen der griechischen Tragödienliteratur“).

Beginnen wir mit der Frage, worin genau die Verblendung Iphigenies zu sehen ist? Ich habe bereits angedeutet, dass Iphigenie für Pylades nach der gemeinsamen und erfolgreichen Aktion im Tempel der Artemis zur Rettung Orests Gefühle zu entwickeln beginnt. Hat Iphigenies Verblendung also mit einer beginnenden Verliebtheit zu tun? Die Antwort wird überraschen: Ja, Iphigenie verliebt sich – was menschlich ist, aber einer Priesterin der Artemis, die unter den griechischen Göttern die Spröde gibt, nicht zusteht. Artemisdienst beinhaltet Keuschheit.

Dass die Priesterin sich verliebt, ist ihr, so wie sie Goethe gezeichnet hat, selbst kaum bewusst. Unbestreitbar aber ist, dass sie für Pylades nach besagter gemeinsamer Rettungsaktion regelrecht schwärmt und dass dies sich ausgerechnet an einem *frommen Wunsch* zeigt:

O segnet, Götter, unsern Pylades
Und was er immer unternehmen mag!
Er ist der Arm des Jünglings in der Schlacht,

Des Greises leuchtend Aug' in der Versammlung:
 Denn seine Seel' ist stille; sie bewahr't
 Der Ruhe heil'ges unerschöpftes Gut,
 Und den Umhergetriebenen reichet er
 Aus ihren Tiefen Rat und Hülfe. (1382ff.)

Was Iphigenie hier in Pylades sieht, ist mehr als ein Mann, es ist ein Supermann, in dem Mut und Schlagkraft eines jungen Kriegers mit der Anteilnahme und Rede eines noch begeisterungsfähigen (leuchtende Augen!) Alten in der Ratsversammlung vereint sind, und der vor allem mit einer in sich ruhenden Seele besticht, aus deren Tiefen er den Umhergetriebenen Rat und Hilfe bietet. Nüchtern betrachtet: Es ist ein Traumbild Iphigenies, die sich zu ihrer Rückkehr in die Heimat das *Ideal* von einem Mann ersehnt, es sich vormacht und auf Pylades projiziert – eine antike Version vom Märchenprinzen, der die ans Ende der Welt verschlagene Jungfrau aus den Fängen eines Ungeheuers, als welchen sie den zunehmend zudringlich, ungehalten und nun auch wieder nach Menschenopfern verlangenden Thoas zu sehen beginnen muss, befreit und sicher nach Hause bringt.

Wohl kommen ihr gleich im Anschluss erste Zweifel, es erfüllt sie mit Unbehagen, sich „wie ein Kind“ leiten (1402) und dabei zu Verwerflichem – „Oh weh der Lüge!“ (1405) – instruieren zu lassen, aber diese ernsten Bedenken stellt sie erst einmal zurück und hält sich Pylades, diesem, in heutiger Jugendsprache würde es heißen, coolen Typ, als willfährige Komplizin zur Verfügung.

Was nun geschieht, lässt sich am besten mit dem Begriff des Idols in seiner doppelten Bedeutung beschreiben: Pylades wird für Iphigenie zu ihrem neuen Idol, und zwar im heute gängigen Sinn eines bewunderten Traum- und Vorbilds, während das Artemis-Bild als Idol im ursprünglichen Sinn, eine Darstellung, in der die Präsenz einer Gottheit zu sehen und zu erleben ist, zum Missbrauchsobjekt wird. In der Schwärmerei für ihr neues Idol lässt sich Iphigenie von diesem verführen, das Bild der Göttin, das ihr zur kultischen Pflege anvertraut ist, zu einem Schabernack herzugeben: Während Iphigenie die Taurer ablenken soll, will Pylades die Statue der Göttin ins Meer tragen – unter dem Vorwand, dass sie dort von Iphigenie, der Priesterin, gereinigt werden müsse, in Wirklichkeit aber, um sie durchs Wasser zu ziehen und aufs Fluchtschiff zu bringen.

Mit welcher Chuzpe Iphigenie ihre Intrige gegenüber dem argwöhnisch gewordenen Arkas spielt, habe ich bereits angesprochen. Den Schneid einer unverfrorenen Betrügerin und gottvergessenen Frevlerin lässt sie sich von ihm dann aber doch noch nehmen. Nach kurzem Kompetenzgerangel mit dem Boten des Königs willigt sie ein, mit der „Reinigung“ (in Wirklichkeit würde die auf Abwege geratene Priesterin sich damit beflecken) zu warten,

bis die Erlaubnis des Königs eingeholt ist. Dafür muss sie sich dann von Pylades den Vorwurf gefallen lassen:

So wirst du, reine Seele, dich und uns
Zu Grunde richten. Warum dacht' ich nicht
Auf diesen Fall voraus, und lehrte dich
Auch dieser Fodr' rung auszuweichen! (1583ff.)

Iphigenie, von Pylades weiterhin magisch angezogen, beteuert ihm, dass ihr schon klar sei, dass sie seine Schelte zu Recht beziehe, bekniert ihn aber auch, Rücksicht darauf zu nehmen, dass es ihr schwer fällt, einen aufrechten und vernünftigen Mann wie Arkas, der ihr ins Gewissen redet, zu belügen, und dass sich in ihr eine Sorge regt, die warnt,

Den König, der mein zweiter Vater ward,
Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben. (1641f.)

Pylades gibt sich als weltkluger Realist: Ihrem Ideal eines reinen Herzens könne sie in der Weltferne ihres Tempels nachhängen, im wirklichen Leben jedoch müsse sie sich, will sie überleben, davon aber etwas abschminken, lassen sich die nachfolgend zitierten schönen Worte seiner Überredungskunst prosaisch zusammenfassen:

IPHIGENIE Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz.
PYLADES So hast du dich im Tempel wohl bewahrt;
Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
Und anderen strenge sein; du lernst es auch.
So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet;
So vielfach ist's verschlungen und verknüpft,
Daß keiner in sich selbst, noch mit den andern
Sich rein und unverworren halten kann.
Auch sind wir nicht bestellt uns selbst zu richten;
Zu wandeln und auf seinen Weg zu sehen
Ist eines Menschen erste, nächste Pflicht:
Denn selten schätzt er recht was er getan,
Und was er tut weiß er fast nie zu schätzen.
IPHIGENIE Fast überred' st du mich zu deiner Meinung.
PYLADES Braucht's Überredung wo die Wahl versagt ist?
Den Bruder, dich, und einen Freund zu retten
Ist nur Ein Weg; fragt sich's ob wir ihn gehn? (1652ff.)

Immer schön tun, was unmittelbar geboten ist, nicht zu viel nachdenken, bringt ja eh nichts, zumal sich in dieser spannenden Welt verschlungener Wechselbeziehungen zwischen den Menschen sowieso keiner eine reine Weste bewahren kann, da darf man halt weder bei anderen noch bei sich so

genau hinsehen, das ist es, was Pylades seiner ihn nach wie vor anhimmelnden Komplizin mit auf den Weg des Verrats mitzugeben versucht. Und diese ist beeindruckt, obgleich sie spürt, dass es falsch ist. Und so ist sie zunächst richtig unglücklich, dass sie nicht so sein kann wie dieser bestechend unkomplizierte Pylades:

O trüg' ich doch ein männlich Herz in mir,
Das, wenn es einen kühnen Vorsatz hegt,
Vor jeder andern Stimme sich verschließt! (1677ff.)

Noch spricht hier schwärmerische Bewunderung für den Mann, den sie beherzt sieht, und Geringschätzung ihrer selbst, dem zaudernden Weib, aber dies wird sich ändern. Sie weiß es nur noch nicht, dass sich gerade ihre vermeintliche Schwäche, die Stimme des Herzens zuzulassen, als ihre Stärke erweisen soll, was sie und die Ihren retten wird. Eine einmal getroffene Entscheidung durchzuziehen, auch wenn es dem inneren Gefühl widerspricht, wie es in der Tat wohl eher Männerart ist, hätte dagegen in den Untergang geführt.

Später, wenn sie sich gegen Pylades entscheidet, Thoas die Wahrheit zu sagen, wird sie sich schon ganz anders anhören:

Hat denn zur unerhörten Tat der Mann
Allein das Recht? (1892f.)

Hier ist sie wieder selbstbewusst geworden (sie war es schon einmal, als ihr noch kein Pylades den Kopf verdreht hatte), hier weiß sie sich dem Mann wieder ebenbürtig. Und noch später, wenn sich bestätigt, dass sie sich richtig entschieden und damit alle gerettet hat, wird sie wissen, dass sie besser als alle Männer zusammen ist. Entsprechend wird sie ihr Bruder als „Heilige“ (2119) ansehen. Und Thoas, von dem sie am Ende das Versprechen einfordert (endlich!), sie in ihre ursprüngliche Heimat zurückzulassen, wenn sich dazu noch eine Chance ergeben sollte, wird sich von ihr auch noch zu einem freundlichen „Lebt wohl!“ bewegen lassen. Doch jetzt nach dem Gespräch mit Pylades – es ist das letzte, das sie mit ihm hat – ist sie erst einmal verzweifelt. Noch kann sie sich nicht vorstellen, von ihm zu lassen, und weiß doch auch schon, dass sie sich genau damit auf der abschüssigen Straße des Tantalidenfluchs befindet:

Ich muss ihm folgen: denn die Meinigen
Seh' ich in dringender Gefahr. Doch ach!
Mein eigen Schicksal macht mir bang' und bänger.
O soll ich nicht die stille Hoffnung retten,
Die in der Einsamkeit ich schön genährt?

Soll dieser Fluch denn ewig walten? Soll
 Nie dies Geschlecht mit einem neuen Segen
 Sich wieder heben? – Nimmt doch alles ab!
 Das beste Glück, des Lebens schönste Kraft
 Ermattet endlich! Warum nicht der Fluch? (1689ff.)

Im Weiteren wird sie sich dann erstmals der Ungeheuerlichkeit bewusst,

das heilige,
 Mir anvertraute, viel verehrte Bild
 Zu rauben und den Mann zu hintergehn,
 Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke. (1708ff.)

Auf einmal sieht sie klar (was einem Tantaliden normalerweise nicht gelingt) und weiß: Weiter Komplizin des Pylades zu sein, so unwiderstehlich ihr das zunächst erschien, würde zum einen Verrat am König als ihrem Gastgeber, der wie ein Vater zu ihr war, bedeuten, aber auch Verrat an ihrer sakralen Mission, bei den Taurern für die Verehrung und den Schutz der Artemis-Statue verantwortlich zu sein. Doppelter und schwerer Frevel also!

In dieser Situation der beginnenden Reue über ihren Irrweg im Schlepptau des Blenders Pylades erinnert sie sich an das Parzenlied aus längst vergessenen Kindertagen. Es besingt Tantalus, den Urvater ihres Geschlechts, dem es bestimmt war, gewissermaßen aus allen „Wolken“ (1734) in „nächtliche Tiefen“ (1740) zu fallen, nachdem er hoch oben „An goldenen Tischen“ (1746) mit den Göttern tafelte, was einem Menschen nicht zusteht. Da ist es wieder, das Bild von den Göttern, die die Hybris nicht nur bestrafen, sondern erst einmal dazu verführen. Sie, die Götter selbst, sind es gewesen, die Tantalus erhoben und einluden, in ihrem erlauchten Kreis „Auf Klippen und Wolken“ (1734) einen golden schönen, aber auch windig abgründigen Platz einzunehmen, aufgrund welchen Exempels den vermeintlich Erfolgreichen doppelte Furcht und Vorsicht angeraten sei:

Der fürchte sie doppelt
 Den je sie erheben!
 Auf Klippen und Wolken
 Sind Stühle bereitet
 Um goldene Tische. (1732ff.)

Die Verblendung des Tantalus ist auch das Schicksal seiner Nachfahren, wie die letzten Strophen des Parzenlieds noch einmal unterstreichen. So etwas wie eine letzte Warnung an Iphigenie, die Tantalidin, ihrer Verblendung, in ihrem Fall dem blinden Vertrauen auf den umschwärmten Mann schöner Reden (nicht umsonst vergleicht Orest seinen Freund mit dem redengewandten Odysseus: 761) und schlimmer Taten (wobei sich bei Pylades' Regie

hinsichtlich Betrug und Sakrileg auch wieder eine Verbindung zu Odysseus, dem listigen Erfinder des Danaergeschenks, ergibt) abzuschwören und stattdessen auf die Stimme ihres Herzens zu hören und umzukehren, ist somit das Parzenlied. Es hat damit eine Funktion, wie sie in der griechischen Tragödie der Chor gegenüber dem verblendeten Helden einnimmt (in diesem Punkt zutreffend Reed 1997: 222).

Eine neue Entwicklung zeichnet sich damit auch in Iphigenies Verhältnis zu den Göttern ab. Bislang hatten diese sich ihr gegenüber stets als gut gesonnen erwiesen. Artemis hatte sie in Aulis vor dem Opfertod gerettet und ihr Artemis-Dienst in Tauris war segensreich. So ist in ihr das Bild von den in jedem Fall menschenfreundlichen Göttern entstanden, das sie in ihrer sich zuspitzenden Krisensituation noch einmal bestätigt haben möchte, wenn sie die Götter beschwört:

Rettet mich,
Und rettet euer Bild in meiner Seele! (1716f.)

Doch mittlerweile hat Iphigenie die Göttin, für die sie als Priesterin Sorge zu tragen hat, ihrer Schwärmerei für Pylades preisgegeben. Sie ist auf Abwege geraten – wohl nicht weil sie ein schlechter Mensch wäre, sondern weil sie Mensch und damit fehlbar ist, was, wie Goethe wusste, auch für geweihte Personen gilt. So tritt ihr im Parzenlied nun das Bild von den bedrohlichen Göttern entgegen – verbunden mit der Botschaft, dass „von oben“ keine Rettung kommen wird, sondern es einzig ihre Entscheidung ist, ob sich die Götter eher grausam oder eher menschenfreundlich zeigen. Im Gegensatz zum klassischen Helden der Hybris, der die Warnungen des Chores in den Wind schlägt, hat Iphigenie verstanden. Nachdem es bereits offensichtlich geworden ist, dass die Linie des Pylades zum Scheitern verurteilt ist, in jedem Fall auf eigene Faust, notfalls auch mit Betrug und Raub die Rettung herbeizuführen, lässt sie beziehungsweise ihr Herz sich zu der einzig möglichen Alternative bewegen, sich Thoas zu offenbaren und ihm auf Gedeih und Verderben den geplanten Verrat zu gestehen. Wohl ist die Entscheidung nicht ohne Risiko, aber doch die einzig verbliebene Chance auf Rettung. Iphigenie trifft sie im Vertrauen auf die Götter mit dem homerischen Stoßgebet (vgl. Kommentierung dieser Stelle bei Goethe 1990: 790):

Allein Euch [Göttern] leg' ich's auf die Knie! (1916)

Worauf Iphigenie wohl auch vertrauen kann: Thoas' Gefühle der Zuneigung, die er für sie doch auch noch hegt, die jetzt aber hinter dem mörderischen Grimm des über ihren Betrug bitter Enttäuschten verborgen sind. Gerade aber aus seiner maßlosen Enttäuschung lässt sich auch auf eine insgeheim

noch vorhandene Zuneigung schließen. So sieht es auch ganz danach aus, dass er, der, was sie nicht weiß, hinsichtlich des Komplotts, in das sie verwickelt ist, ja schon vorgewarnt ist, selbst im Innersten hofft, dass Iphigenie sich zu ihrer Schuld bekennen würde. Er drückt ihr sozusagen die Daumen. Jedenfalls warnt er sie, noch bevor es ‚raus‘ ist, jetzt ja nicht das Falsche (im Wortsinn) zu sagen:

Sprich unbehutsam nicht Dein eigen Urteil. (1875)

Und nach ihrem erlösenden Geständnis erscheint er ja auch gar nicht überrascht, sondern einfach erleichtert, dass sie gestanden hat. Unmittelbarer Ausdruck dieser Erleichterung ist der Triumph, sich als der Edlere beweisen zu können als die, die auf ihn als den Barbaren herabschauen. Er kokettiert:

Du glaubst, es höre
Der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm? (1937ff.)

Im Grunde hat er ihr hier schon verziehen, auch wenn er noch eine Anwendung von Eifersucht zu überwinden hat. Er argwöhnt nämlich, dass diese gefangenen Griechen sicherlich ganz durchtriebene Burschen sind, die das rührende Bruder-und-Schwester-Sein nur vorgetäuscht haben, um sich bei der ‚lang‘ Verschloßnen“ einen Zugang zu verschaffen, der eigentlich ihm gebührt:

So haben die Betrüger künstlich-dichtend
Der lang‘ Verschloßnen, ihre Wünsche leicht
Und willig Glaubenden, ein solch Gespinst
Ums Haupt geworfen! (1953ff.)

Berücksichtigen wir, was wir inzwischen von Iphigenies ‚Verhältnis‘ zu Pylades wissen, liegt Thoas zumindest nicht in jeder Hinsicht falsch. Iphigenie reagiert heftig:

Nein! o König, nein! (1957)

Ertappt?

Thoas wiederum meint seinen Zorn noch etwas am Lodern halten zu müssen, doch dieses mühsam geschürte Lodern hat die Chance von Feuer gegen Wasser, nämlich keine, auch wenn es noch so zischt:

Unwillig, wie sich Feuer gegen Wasser
Im Kampfe wehrt und gischend seinen Feind

Zu tilgen sucht, so wehret sich der Zorn
In meinem Busen gegen deine Worte. (1979ff.)

Hier nun sieht Iphigenie die Chance, schönere Gesten und Emotionen zu befeuern – bei ihm wie bei sich:

O laß die Gnade, wie das heil'ge Licht
Der stillen Opferflamme, mir umkränzt
Von Lobgesang und Dank und Freude lodern. (1983ff.)

Was für königlichen Stolz besonders wichtig ist: Der im letzten Vers an erster Stelle genannte Lobgesang, womit sie ihm wohl Preislieder auf seine Großmut, die zur Legende werden soll, in Aussicht stellt.

Bereitwillig lässt sich Thoas von Iphigenie noch einmal wie in den alten Tagen ihres innigen Vater-Tochter-Verhältnisses um den Finger wickeln. Besänftigen kann ihn da schon allein der Klang ihrer Stimme, wie er sie aus Stunden trauten Zusammenseins kennt: „Wie oft besänftigte mich diese Stimme!“ (1986) – Es ist noch einmal gut gegangen!

2. Umfassende Anwendbarkeit von Kategorien der aristotelischen Tragödienpoetik

Annähernd ein Jahrhundert nach dem Ende der griechischen Tragödienkultur (aufwendige Aufführungen im spektakulären Rahmen der Dionysien, dem zentralen Stadtfest der Polis Athens) stellt Aristoteles in seiner Poetik die Tragödie als die höchst mögliche Form der Dichtung dar. Dabei hebt er sowohl auf handlungsstrukturelle Momente (Peripetie und Anagnorisis) und weitere formale Aspekte (Wahrscheinlichkeit, Einheit der Handlung, gehobene Sprache) ab ebenso wie auf ihre funktionale Bestimmung (Bewirken von Katharsis) und den Charakter des Helden, der gut, aber nicht perfekt sein soll (Fehler der *Harmatía*). Im Folgenden soll gezeigt werden, wie *Iphigenie* erkennbar darauf ausgerichtet ist, diesen Kategorien zu entsprechen – und sie teilweise auch mit neuer Bedeutung ‚aufzuladen‘.

Peripetie (überraschende Wende, dramatischer Höhepunkt)

Die Handlung soll auf eine überraschende Wende, Aristoteles nennt dies die Peripetie, abzielen. Die Peripetie kann entweder einen „Umschlag von Unglück ins Glück oder von Glück ins Unglück“ (Kap. 7) bedeuten. In

Iphigenie ist der Fall gegeben, dass eine Entwicklung zum Unglück zu einem Zeitpunkt, da dies kaum noch möglich schien, doch noch eine glückliche Wendung nimmt.

Anagnorisis (Wiedererkennen, Erkenntnis)

Am besten findet es Aristoteles, wenn sich mit der Peripetie eine Erkenntnis verbindet (Kap. 11). Auch dies ist bei *Iphigenie* der Fall: Die überraschende Wendung zum guten Ende durch ein entwaffnendes Bekenntnis zur Wahrheit wird auch in dem Sinn zu einem Ereignis von Wahrheit, dass sich Iphigenies temporärer Verblendung (als sie sich von Pylades leiten ließ) auflöst und damit – dies ist dann auch die Lösung des Tantalidenfluchs, dessen Kern, wie gezeigt, in der Blindheit hybrider Verblendung (Hybris) besteht – wieder zu sehen beginnt. Und wie beim Tantalidenfluch jeder Betrug auf der Opferseite neuen blinden Hass schürt, was dann wiederum das Opfer zum neuen blindwütigen Schlächter werden lässt, der schlimme Gewalt mit noch schlimmerer Gegengewalt beantwortete, so wirkt nun auch das Sehen bei der Lösung des Fluchs ansteckend: Auch Thoas lernt wieder zu sehen und human zu werden. In der Blindheit seines Grimms sieht Thoas nur die Außenseite von Iphigenies Betrug, nicht wie sie innerlich dagegen ankämpft. Von daher ist es bezeichnend, wenn sie ihn vor ihrem Geständnis wissen lässt:

O sähest du wie meine Seele kämpft,
Ein bös' Geschick, das sie ergreifen will,
Im ersten Anfall mutig abzutreiben! (1876ff.)

Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird sich die tiefgründige Sympathie zwischen Iphigenie und Thoas, die aber temporär durch ihren Weg in Richtung Betrug und dem entsprechend von seinem aufkommenden Hass überlagert war, wieder einschwingen, wie ich das bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt habe.

Um das Besondere der anrührenden Geschichte ins Allgemeingültige (dies gehört nach Aristoteles zur Dichtung, während er der Geschichtsschreibung ein Stehenbleiben beim akzidentell Besonderen nachsagt; hierzu vor allem Kap. 9) zu wenden: Betrug führt zu Hass, Gewalt zu Gegengewalt, während Vertrauensvorschuss vertrauensbildend wirken kann. Diese ja auch heute noch gültige Einsicht, die sich in Iphigenies individuellem Durchbruch zur Wahrheit als allgemeine Wahrheit mitvermittelt, ist so sicher noch nicht im ursprünglichen Begriff der Anagnorisis vorgesehen. Aristoteles dachte an Einfacheres wie das Wiedererkennen von Personen – etwa von Iphigenie

und Orest, dem dramatischen Höhepunkt der euripideischen *Iphigenie*. Doch bei allem Bedeutungszugewinn, die die Anagnorisis bei Goethe erfährt, ist in struktureller Hinsicht die von Aristoteles empfohlene Koinzidenz von Peripetie und Anagnorisis, die Verbindung des dramatischen Höhe- und Wendepunkts mit einer Form der Erkenntnis – in *Iphigenie* betrifft sie einen wesentlichen Zusammenhang humanen Zusammenlebens – gleich geblieben.

Wahrscheinlichkeit

Peripetie und Anagnorisis müssen, wie Aristoteles betont, mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit aus den vorangegangenen Ereignissen hervorgehen (Kap. 10). Mit welchem psychologischen Feinsinn diese Forderung nach einer inneren Stimmigkeit der Handlung in *Iphigenie* erfüllt ist, habe ich im vorangegangenen Kapitel Schritt für Schritt nachzuvollziehen versucht.

Einheit von Handlung, Ort und Zeit

Die Handlung soll in einer Weise strukturiert sein, in der jedes Teil seinen unaustauschbaren Platz hat und alles für eine stringente Handlungsführung nicht unbedingt Notwendige weggelassen wird (Kap. 8). Dieses Gebot der Handlungsökonomie, was Aristoteles als *Einheit der Handlung* bezeichnet (ebd.), kann man in Zusammenhang sehen mit dem Gebot, dass die Handlung innerhalb eines Sonnenumlaufs beendet sein soll (Kap. 5), was wohl nicht Aristoteles selbst, aber seine Rezeption als Einheit der Zeit bezeichnet und um das Gebot der Einheit des Ortes ergänzt hat (gemeint ist, dass der Ort der dramatischen Handlung gleich bleiben soll, was in der griechischen Tragödie aufgrund der noch nicht eingeführten Möglichkeit des Prospektwechsels ohnehin die Regel war). Bei *Iphigenie* wird das erkennbare Bemühen um eine übersichtlich einsträngige Handlung noch dadurch unterstrichen, dass das gesamte Bühnengeschehen von gerade einmal fünf Figuren gestaltet wird, die im Übrigen in schöner Übersichtlichkeit symmetrisch angelegt sind: zwei Griechen, zwei Taurer und zentral dazwischen Iphigenie, die an beiden Welten Anteil hat, die einzige weibliche Person und auch Protagonistin ist. Außerdem wird die Ökonomie der Einheit der Handlung unterstützt von der Einheit des Ortes und der Zeit: Die Handlung findet ausschließlich im „Hain vor Dianens Tempel“ statt und überschreitet die Dauer eines Tages nicht.

Ständeklausel

Mit Aristoteles gleichfalls oft assoziiert, obgleich sich auch dafür bei ihm kein expliziter Hinweis findet: die Ständeklausel. Sie besagt, dass „das Personal“ einer Tragödie von hohem Stand sein muss. Objektiv ist es allerdings durchaus so, dass die Personen der griechischen Tragödie Könige, Mitglieder ihrer Familien und weitere Personen ihres engeren Umfelds sind. Und so ist es auch bei *Iphigenie*: Es handeln ein König (Thoas), zwei Königskinder (Iphigenie und Orest) sowie je ein Vertrauter des Königs (Arkas) und des Königssohns (Pylades).

Gehobener Stil

Als ‚gute und in sich geschlossene Handlung‘ soll die Tragödie, so Aristoteles, in ‚anziehend geformter Sprache gefasst‘ sein, ‚die Rhythmus und Melodie besitzt‘ (Kap. 6). Diesem Ziel hat sich Goethe in den acht Jahren zwischen der Erstfassung (1779) und der Endfassung (1787) des Werkes gewidmet, als er es in Versform umschrieb (vgl. hierzu Kommentar bei Goethe 1990: 746ff.).

Katharsis (Reinigung)

Ereignisse, die wider Erwarten und doch folgerichtig eintreten (also Peripetien) sind geeignet, Emotionen wie *Éleos* (je nach Übersetzung: Mitleid oder Jammer) und *Phóbos* (Furcht, Schrecken, Schauder) hervorzurufen (Kap. 9) mit dem Zweck, solche Gemütsregungen zu reinigen: die vieldiskutierte Katharsis (Kap. 6). Goethe nun will diesen Reinigungseffekt nicht beim Publikum, sondern auf der Handlungsebene des Dramas realisiert sehen, was er, allerdings Jahrzehnte nach *Iphigenie* in seiner *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* darlegen wird. Können wir demnach im Innern Iphigenies eine irgendwie geartete Reinigung veranschlagen? Sicher ist, dass sie, wie sie Orest im Tempel der Artemis in liebevoller Zuwendung umarmt und damit heilt, die Erinnerung an welches Ereignis Orest sie am Ende als Heilige sehen lässt, reinen Herzens ist. Und reinen Herzens ist sie wieder, wie sie sich nach ihrer Verirrung doch noch zur Wahrheit bekennt und damit bewirkt, dass auch Thoas wieder seine bessere Seite hervorkehrt. Dazwischen droht sie, die Priesterin, sich zu beflecken. Ironischerweise ist diese Interimszeit auch die Zeit, in der sie vorgibt, die Statue der Artemis reinigen zu müssen.

Harmatía

In besagter Interimszeit zeigt sich die Heldin menschlich auch im Sinne von fehlbar. Damit ist eine weitere zentrale Forderung des Aristoteles erfüllt, wonach die Tragödie zwar Menschen zeigt, „die besser sind als wir“ (Kap. 15), aber dann doch nicht perfekt sein dürfen. Dem Helden muss eine gewisse Uneinsichtigkeit eigen sein, die Aristoteles *Harmatía* nennt (Kap. 13). Manfred Fuhrmanns Kommentierung dieses Begriffs spricht von „falscher Einschätzung einer Situation“, was „auf mangelnder Einsicht beruht“ (Aristoteles 2008: 118, Anm. 6). – Mangelnde Einsicht war es auch, was wir bei unserem Gang durch die Handlung als den Kern des Tantalidenfluchs kennengelernt haben, so im Bild des ‚ehernen Bands‘, das „Der Gott“ den Tantaliden „um ihre Stirn“ geschmiedet hat (330f.) Das Motiv kehrt in abgewandelter Form wieder, wenn Orest am Ende seinen bzw. ihrer aller (der drei Griechen) Irrtum bekennt, „den ein Gott / Wie einen Schleier um uns legte“ (2108f.). Im Vergleich kann man hier eine weniger ‚vernagelte‘ und auch leichter behebbare Form der Sichtbehinderung sehen.

So kann man gegenüber dem „ehern Band“ den Schleier auch als Symbol der mildereren und dabei auch ausdifferenzierteren Formen moderner Verblendung verstehen, von denen einer zu unterliegen im Grunde keiner der Charaktere in *Iphigenie* gefeit ist: am wenigsten der optimistische Zweckrationalismus des Pylades, aber auch die Disposition Orests zur Schwermut, die leichte Erregbarkeit des Thoas (*orge* ist die klassische Eigenschaft des Herrschers; vgl. hier in diesem Band den Beitrag von Riemer, dort S. 20) und die ihr nichts entgegengesetzende Loyalität seines Vertrauten Arkas neigen zu einer je eigenen Art von fataler „Blindheit“; und selbstverständlich die Protagonistin in ihrer temporären Zerrissenheit zwischen der Gefahr schwärmerischer Gefühlsverirrung und der wahren Stimme ihres reinen Herzen.

3. Bezüge zu Werken der drei Großen der griechischen Tragödienliteratur (Aischylos, Sophokles, Euripides)

Goethes *Iphigenie* enthält dezidierte Anspielungen auf Werke von allen drei Großen der griechischen Tragödiendichtung.

Auf den ersten Blick folgt die Handlung weitgehend der *Iphigenie bei den Taurern* von Euripides. In entscheidenden Punkten kommt es aber zu Abweichungen: Bei Goethe hat Iphigenie die barbarische Sitte der Menschenopfer abgeschafft, während sie durchzuführen bei Euripides Iphigenies neue Aufgabe ist. Im Falle von Pylades und Orest, welch letzteren sie wohl als Griechen, zunächst aber nicht als ihren Bruder erkennt, gedenkt sie sich

dieser ihrer neuen Pflicht ironischerweise sogar mit geradezu sadistischem Gusto hinzugeben – ganz im Sinne des grausigen Glückwunsches des Hirten gerade zu diesen Opfern:

So herrliche Schlachtopfer mußt du, Jungfrau, stets
 Dir wünschen; denn wenn solch Fremdlinge
 Als Opfer bluten, dann büßt Hellas deinen Mord
 Und wird gestraft für das, was Aulis dir gebracht. (336ff.)

Ein weiterer Unterschied, der hervorzuheben ist: Tempelraub wird im Werk des Euripides nicht in Frage gestellt, sondern, wie der Raub aufgrund der taurischen Gegenwehr zu scheitern droht, durch das Eingreifen Athenes als *deus ex machina* gewissermaßen ‚abgesegnet‘. Bei Euripides erscheint der Tempelraub sogar als humaner Fortschritt, insofern die neue Beheimatung des Standbilds in Athen zur Folge hat, dass es nun ohne Menschenopfer verehrt werden kann. Aber eine so einfache Einteilung der Welt in zivilisierte Griechen und Barbaren, die wirklich nur Barbaren sind, hat Goethe offensichtlich widerstrebt.

Überraschend stringente und dabei auch uneingeschränkt affirmative Parallelen lassen sich allerdings zwischen Goethes *Iphigenie* und dem *Philoktet* des Sophokles erkennen, wie überaus überzeugend Bernhard Zimmermann darlegt:

Die Entwicklung Iphigenies, ihr Bekenntnis zur Wahrheit und damit zu ihrer wahren Natur, weist nicht zu übersehende Berührungspunkte mit Neoptolemos' Entwicklung im sophokleischen *Philoktet* auf. Zu Beginn der Tragödie ist der junge Held, der Sohn des großen Achill, bloßer Spielball der raffinierten, rein auf den Nutzen und das Machbare bedachten Rhetorik des Odysseus. Erst im Verlauf der Handlung entdeckt Neoptolemos die Bedeutung der Worte wie Ehre, die er anfangs unreflektiert im Munde führte, ohne sich zu den dahinterstehenden Werten zu bekennen, für sich selbst, bekennt sich offen zu ihnen und füllt sie dadurch erst mit Leben. In einer tragischen Entscheidungssituation, dem leidenden Philoktet gegenüberstehend, steigen in ihm Zweifel auf, ob er sein Wort brechen und Odysseus' Intrigenspiel mit machen solle (895). Er ringt sich zur Wahrheit durch und deckt Philoktet das Lügengespinnt auf. Der Einfluss des sophokleischen *Philoktet* auf die Konzeption der *Iphigenie* – ein junger Mann entscheidet sich, ausgelöst durch äußeren Druck, ungeachtet der Konsequenzen seines Handelns für die Wahrheit und damit zu seiner eigentlichen Natur – wird durch zwei Details im Text der *Iphigenie* betätigt: Wie Odysseus in Sophokles' Drama das Orakel in seinem Sinne auslegt, ‚flucht auch Pylades mit seltner Kunst der Götter Rat und seine Wünsche klug in eins zusammen‘ (740f.), und wenig später setzt Orest Pylades mit Odysseus gleich (763 ‚Ich hör Ulyssen reden.‘) Wie im *Philoktet* Odysseus, als er sich momentan unterlegen sieht, vorgeht, sich zu entfernen, um dem Heer Bescheid zu geben, sich aber im Gebüsch

verbirgt (1257f.), tut dies auch Pylades in der *Iphigenie* (1629–1632). (Zimmermann 2009: 97)

Was das gute Ende von Goethes Stück betrifft, erscheint es mir angezeigt, vor allem noch einen Vergleich mit dem letzten Teil der *Orestie*, also den *Eumeniden*, ins Spiel zu bringen. Mit ihrem Autor Aischylos haben wir dann auch die großen Drei der griechischen Tragödie komplett, deren gesamten Horizont aufzureißen Goethe mit seiner *Iphigenie* wohl im Blick hatte.

Mit dem Orest der *Orestie* betritt ein neuer Heldentypus die Bühne der Atriden bzw. in Goethes genealogischer Verlängerung der Tantaliden: kein Haudrauf, sondern einer der sich religiösen und gesetzlichen Institutionen unterwirft. Mit seinem sich selbst zurücknehmenden Verhalten unterscheidet sich Orest signifikant von dem seiner Eltern Agamemnon und Klytaimnestra und schafft offensichtlich gerade damit die Voraussetzung, dass sein fluchbeladenes Elternhaus der Vergangenheit angehört.

Mit dem Gericht kommt im letzten Teil der *Orestie*, den *Eumeniden*, erstmals die zivile Welt der Menschen ins Spiel. Ihm überantwortet sich Orest, der Königssohn – vertrauensvoll, aber doch auch mit dem vollen Risiko, dass das das Urteil offen ist, so wenn er sagt:

Ich bin am Ziel, sei's nun die Schlinge, sei's das Licht. (746)

Mit der gleichen Haltung hat er sich bereits zuvor Athene anvertraut, die dann das Gericht einberuft:

Ob es zu Recht geschah, ob nicht, entscheide du.
In deinen Händen bin ich ganz. Dir beug ich mich. (468f.)

Wenn Iphigenie ihr Schicksal ganz in die Hände von Thoas legt, einerseits voll Vertrauen, andererseits aber doch auch im Bewusstsein des vollen Risikos, dass er durchaus auch anders hätte reagieren können, so ist das in der Bedingungslosigkeit präfiguriert, mit der sich Orest zunächst Athene, als dann dem von ihr einberufenen Gericht überantwortet.

Dass die Menschen alleine das gute Ende aber nicht herbeigeführt hätten, wird in den *Eumeniden* dadurch verdeutlicht, dass die entscheidende Stimme zur Freisprechung Orests von Athene, also der Göttin, kommt. Auch bei Goethe verdankt sich die humane Lösung nicht allein den Menschen. Wie gezeigt, kommt sie vielmehr dadurch zustande, dass der göttliche Wille, der zunächst falsch verstanden wurde, zuletzt doch noch richtig verstanden wird.

Das segenreiche Wirken eines recht verstandenen Göttlichen findet in den *Eumeniden* schließlich noch eine weitere Aufgipfelung. Athene geht auf die per Gerichtsurteil unterlegenen Erinnyen zu und verspricht ihnen eine

Stätte der Verehrung. Erst mit der Zusicherung dieses Heiligtums verwandeln sich die Fluchgeister der Erinnyen in Segen spendende Eumeniden. Sicherlich kommt es nicht allzu häufig vor, dass eine unterlegene Partei noch für eine Segensstiftung gewonnen werden kann – in Goethes *Iphigenie* allerdings schon, womit sich eine weitere Parallele zwischen beiden Werken ergibt: In *Iphigenie* ist es der Protagonistin wichtig, dass sie von Thoas, der am Ende auf sie Verzicht leisten muss, nicht ungnädig nach Hause entlassen wird, sondern noch seinen Segen mit auf den Weg bekommt. Wie sie das erreicht, soll nun im nächsten und letzten Kapitel dieses Beitrags gezeigt werden.

4. Die Frage nach menschlicher Autonomie

„Menschenfreundliches Geschick“ (1031) erwartet Athene am Ende der *Eumeniden* von der Beheimatung dieser Geister in einem Heiligtum und damit eine humane Zukunft. Wichtig ist dabei zu berücksichtigen: Humanität kann nicht in einem Akt menschlicher Autonomie hergestellt werden, was in vergleichbarer Weise auch in Goethes *Iphigenie* am Ende noch einmal unterstrichen wird (völlig konträre Auffassung bei Rasch 1979). Betrachten wir hierzu in *Iphigenie* die Schlussvision, mit der es Iphigenie gelingt, Thoas von einem widerwilligen „So geht!“ zu einem wohlwollenden „Lebt wohl!“ zu bewegen:

Bringt der Geringste deines Volkes je
Den Ton der Stimme mir ins Ohr zurück,
Den ich an euch zu hören gewohnt bin,
Und seh' ich an dem Ärmsten Eure Tracht;
Empfangen will ich ihn wie einen Gott,
Ich will ihm selbst ein Lager zubereiten,
Auf einen Stuhl ihn an das Feuer laden,
Und nur nach dir und deinem Schicksal fragen. (2158ff.)

Die Priesterin und Königstochter, die den Ärmsten aus dem fernen Land persönlich wie einen göttlichen Gast bedient und sich dabei nach ihrem alten Gastgeber erkundigt: Dieses Bild ist gerade kein Entwurf menschlicher Autonomie, sondern von ergreifender Demut. Die Vision ist getragen von dem Wunsch der Teilhabe an, aber auch von Respekt vor dem Anderen: sowohl dem Anderen als menschlichem Gegenüber ohne Ansehen seiner Stellung (der König wie der Geringste ist gemeint), aber auch vor dem Anderen als Repräsentant einer anderen Kultur und schließlich vor dem ganz großen, dem im existenziellen Sinn Anderen, an dem sich jedes Autonomiestreben,

das die Grenzen des Menschlichen vergisst, bricht, und das auszudrücken in Goethes *Iphigenie* wie in der griechischen Tragödie die Rede von Göttern als angemessen gefunden wurde.

Der Respekt vor dem Anderen kann freilich auch schmerzhaften Verzicht bedeuten. Thoas muss am Ende auf Iphigenie Verzicht leisten. Und auch Iphigenie, die junge Frau, verzichtet auf Liebe im landläufigen Sinne. Eine Ehe mit Pylades, in den sie verliebt gewesen ist und in dessen Führung sie vertraut hat, verbietet sich, nachdem sie sich von dieser Führung zur beispielhaften Rettung aller emanzipiert hat. Mit allen damit verbundenen Einschränkungen bleibt Iphigenie Priesterin.

Bibliographie

- Aischylos (2008): Aischylos: Die Orestie. Deutsch und Nachwort v. Emil Staiger. Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (2008): Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Borchmeyer (1998): Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim: Beltz Athenäum.
- Euripides (2007): Euripides: Iphigenie bei den Taurern. Übers. v. J. J. C. Donner, Neubearb. v. Curt Woyte, Nachwort und Anmerkungen v. Hans Strohm. Stuttgart: Reclam.
- Goethe (1990): Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter (u.a.), Bd. 3.1, hg. v. Norbert Miller und Hartmut Reinhardt. München: Carl Hanser.
- Kaiser (2008): Gerhard Kaiser: Der Auftritt des Gewissens in der Bibel und in der antiken Tragödie. In: Ders.: Spätlese. Beiträge zur Theologie, Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Tübingen, Basel: Francke, S. S. 108–122.
- Rasch (1979): Wolfdietrich Rasch: „Iphigenie auf Tauris“ als Drama der Autonomie. München: Beck.
- Reed (1997): Terence James Reed: Iphigenie auf Tauris. In: Goethe Handbuch in 4 Bden. Hg. v. Bernd Witte (u.a.). Bd. 2: Dramen. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 195–228.
- Riemer (2011): Peter Riemer: Die attische Tragödie. In: Ralf Bogner, Manfred Leber (Hg.): Tragödie. Die bleibende Herausforderung. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 1), S. 9–22.
- Schmidt (2002): Jochen Schmidt: Metamorphosen der Antike in Goethes Werk. Heidelberg: Winter.

- Schulz/Doering (2003): Gerhard Schulz, Sabine Doering: *Klassik. Geschichte und Begriff*. München: Beck.
- Sophokles (2005): Sophokles: *Philoktet*. Übers. u. Nachwort v. Wilhelm Kuchenmüller. Stuttgart: Reclam.
- Stallmach (1968): Josef Stallmach: *Ate. Zur Frage des Selbst- und Weltverständnisses des frühgriechischen Menschen*. Meisenheim/Glan: Hain.
- Zimmermann (2009): Bernhard Zimmermann: *Euripides' und Goethes „Iphigenie“*. In: Ders.: *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur*. Freiburg/Br., Berlin, Wien: Rombach, S. 91–101.

Freiheitstraum und Innerlichkeit **Zum Werk des italienischen Tragödiendichters Vittorio Alfieri**

Susanne Kleinert

Vittorio Alfieri gilt als der wichtigste Tragödiendichter der italienischen Literatur. Er wurde 1749 in Asti in einer alten piemontesischen Adelsfamilie geboren und starb 1803 in Florenz. Alfieris Rezeption in Deutschland wird dadurch behindert, dass keine neueren Ausgaben seiner Werke in deutscher Sprache verfügbar sind. Von vielen Stücken ist bis heute die von Wilhelm von Lüdemann übersetzte erste deutsche Ausgabe aus dem Jahr 1824 die einzige geblieben. Paul Heyses Übersetzung der Tragödien *Mirra* und *Merope* ist in seinem Band *Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni. Übersetzungen und Studien* (1889) enthalten. Eine weitere, von Paul Hansmann übersetzte Edition aus dem Jahr 1919 umfasst nur die Tragödien *Saul*, *Myrrha*, *Merope* und *Rosamunde*. Die deutsche Alfieri-Rezeption bleibt daher weitgehend auf ein spezialisiertes, des Italienischen kundiges Publikum beschränkt.

Wie schon Horst Rüdiger in seinem Aufsatz von 1972 analysierte, sah man in der deutschen Klassik und Romantik in Alfieri einen Epigonen des französischen Klassizismus. Die Italiener des 19. Jahrhunderts verehrten ihn dagegen als einen wichtigen geistigen Vorläufer der nationalen Einigungsbewegung und sprachen seinem Werk innovative Merkmale zu. Goethe ließ Alfieris *Saul* in der Übersetzung von Carl Ludwig von Knebel am 6. April 1811 in Weimar aufführen, interessierte sich also für sein Werk. Gleichzeitig aber hielt er Alfieri für „stockaristokratisch“ (vgl. Rüdiger 1972: 281) und meinte, in dessen Tyrannenhass stecke selbst eine tyrannische Ader; er nahm offensichtlich die Begeisterung des Autors für das Freiheitsideal nicht allzu ernst. Goethes Bemerkungen konnten dem Publikum den Eindruck vermitteln, Alfieris Stücke seien langweilig. Seine Autobiographie scheint Goethe stärker fasziniert zu haben als die Tragödien (vgl. Di Benedetto 2000: 108).

Die folgenden Ausführungen bewegen sich in der Tradition der italienischen Studien, z.B. von Mario Fubinis *Vittorio Alfieri (Il pensiero – la tragedia)* und Walter Binnis *Saggi alfieriani*, da sie die in Italien von Anfang an gewürdigte Freiheitsidee Alfieris in das Zentrum der Argumentation stellen und ergänzend auf den Aspekt der Innerlichkeit und der inneren Zerrissenheit der tragischen Helden eingehen. Letzterer Aspekt spielt in der modernen Alfieri-Rezeption eine wichtige Rolle und hat psychoanalytisch inspirierte Aufführungen und Studien wie z.B. Paola Azzolinis *La negazione*

simbolica nella ‚Mirra‘ alfieriana und Elio Gioanolas *Alfieri: la malinconia, il doppio* über Narzissmus, Melancholie und Doppelgängermotiv bei Alfieri ermöglicht. Wie Silvia Contarinis Forschungsüberblick in *Rassegna alfieriana: Le tragedie (1988–1999)* zeigt, haben italienische Untersuchungen der letzten Jahrzehnte dem Aspekt des Schreckens, der Obsessionen und der inneren Abgründe in Alfieris Tragödien besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

1. Zur Autobiographie *Vita di Vittorio Alfieri da Asti*, scritta da esso

Vor einer Analyse der Tragödien bietet es sich an, zunächst auf Alfieris Autobiographie *Vita di Vittorio Alfieri da Asti, scritta da esso* einzugehen. Sie wurde zum größten Teil 1790 geschrieben und 1806 veröffentlicht und stellt eine interessante Quelle dar, da sie eine gewisse Stilisierung seiner Person enthält und in der psychologischen Selbstanalyse das „forte sentire“ (Alfieri 1951c: 192) nachzeichnet, das „starke Fühlen“, das der Autor als eine Vorbedingung des Schreibens von Tragödien erachtete. Diese Autobiographie zeigt uns den jungen Alfieri als einen zu extremen Emotionen neigenden Adligen, der der Enge des Piemonts auf zahlreichen und ausgedehnten Reisen durch Europa entflieht. Bei einer seiner Liebesaffären in London ist er im Überschwang der Gefühle so unvorsichtig, dass das Verhältnis dem Ehemann seiner Geliebten (Penelope Pitt), einem hochrangigen Politiker, zuge tragen wird, woraufhin sich Alfieri duellieren muss und dabei verletzt wird.

Nichts außer vielleicht seiner Melancholie deutet in diesen jungen Jahren auf den künftigen Tragödiendichter hin. In seiner Studie *Vittorio Alfieri, Società e Stato Sabauda* rekonstruiert Ricuperati Alfieris Ausbildung und Lebensstil im Kontext der Adelsgesellschaft. Alfieri teilt die Beschäftigungen junger Adliger, besucht Bälle, wird an italienischen und ausländischen Höfen eingeführt, praktiziert das Glücksspiel und entwickelt eine große Begeisterung für Pferde. Auch als er 1775 beschließt, Tragödiendichter zu werden, behält er von seinen aristokratischen Gewohnheiten das Faible für diese Tiere bei. So müssen 1785 seine 14 Pferde – ein Pferd für jede bis dahin geschriebene Tragödie – den Umzug von der Toskana ins Elsass, nach Colmar, und später nach Paris mitmachen. Nach Frankreich folgt er seiner Lebenspartnerin, der Prinzessin Luise von Stolberg-Gedern, Herzogin von Albany, die er einige Jahre vorher in Florenz kennen gelernt hatte. Die ersten Jahre dieser Beziehung waren überschattet: Luise von Stolberg-Gedern war mit Charles Edward Stuart, Herzog von Albany, dem jakobitischen Thronprätendenten, verheiratet und wurde von ihrem Ehemann verfolgt, der lange nicht akzeptieren konnte, dass sein Alkoholismus und der große Altersunter-

schied hinreichende Gründe für seine Frau waren, sich von ihm abzuwenden; erst 1784 kam eine gütliche Übereinkunft über die Trennung zustande.

In der Autobiographie kontrastiert Alfieri die Zeit seiner jungen Erwachsenenjahre stark mit den Jahren der Reife, die auf seine Konversion 1775 zur Literatur folgen. Diese Vertextungsstrategie, die der Legitimation des eigenen Werkes diene, fand in der deutschen wissenschaftlichen Diskussion von Alfieris Werk in den letzten Jahren mehrfach Beachtung, z.B. bei einem Alfieri-Kolloquium der Humboldt-Universität (Ubbidiente 2006) und in dem Alfieri gewidmeten, von Roberto Cotteri herausgegebenen Sammelband der *Studi italo-tedeschi* (Cotteri 2000). Alfieri tadelt seine Jugendjahre im Nachhinein als eine Zeit der Langeweile und des unverantwortlichen Müßiggangs. Die Berufung zur Tragödie entdeckt er – so seine Selbstanalyse – in einer Ausnahmesituation unglücklichen Verliebtheits: Das Schreiben erlaubt es ihm, mit seinen starken Gefühlen umzugehen. Der selbsttherapeutische Impuls liefert ihm die Energie zum Studium der Literatur. Doch werden die Jugendjahre nicht nur negativ gesehen. So schreibt er sich selbst als jungem Mann bereits die Ideen zu, die in seinem literarischen Werk eine wichtige Rolle spielen, insbesondere die Idee der Freiheit.

Als Intellektueller ist Alfieri eine interessante Figur, weil er einerseits die politischen Umstürze des 18. Jahrhunderts – sowohl die amerikanische Unabhängigkeitsbewegung als auch die Französische Revolution – aus einem persönlichen Freiheitsideal heraus begrüßte, andererseits aber Ideale eines Aristokratismus des persönlichen Mutes vertrat, die gegenüber den geschichtlichen Kräften und Interessenlagen des 18. Jahrhunderts anachronistisch waren. In seinen Essays setzte er sich für die Staatsform der Republik ein und schrieb ein langes Gedicht über den Fall der Bastille, in dem er sich klar auf die Seite der Revolution von 1789 stellte, die er in Paris miterlebte. Doch distanzierte er sich zunehmend von der revolutionären Politik. Ironisch beschreibt er in seiner Autobiographie die Sorgen um die Drucklegung seiner Tragödien in Paris, die sich drei Jahre hinzog, da sich die Drucker in den Jahren nach 1789 mehr mit revolutionärer Gesetzgebung beschäftigten als mit Alfieris Texten. 1792, als die Lage in Paris zunehmend angespannter wird, gelingt dem Autor und der Gräfin Stolberg nur knapp die Ausreise; ihr Vermögen, u.a. Alfieris Bibliothek, wird konfisziert. In der autobiographischen Beschreibung Alfieris kündigt sich in dieser Episode bereits die Atmosphäre der Septembermorde an den Aristokraten an. Nach seiner Flucht nach Italien schrieb Alfieri eine Satire gegen die Franzosen, *Il misogallo*, betätigte sich als Übersetzer und versuchte, im privaten Rahmen Aufführungen seiner Tragödien zu organisieren.

In politischer Hinsicht fühlte sich Alfieri am wohlsten in England, dessen gemeinwohlorientierte Gesetzespraxis er für vorbildlich hielt. Im vorrevolutionären Frankreich stießen ihn höfische Zeremonielle und der Absolu-

tismus, später die Gewalttaten der Revolution ab. Auf seinen Reisen nahm er in Preußen und Russland als hervorstechendes Merkmal beider Staaten den Militarismus wahr und kritisierte ihn mit deutlichen Worten. Er charakterisierte in seiner Autobiographie Preußen, das er 1769 besuchte, als eine einzige große Kaserne (Alfieri 1951c: 98). Doch auch schon in seiner Heimat, dem Königreich Piemont-Sardinien, war Alfieri ein Gegner des Militarismus und der absolutistischen Praxis gewesen, dass alle Reisevorhaben einer Genehmigung bedurften. Um der Kontrolle des Herrschers zu entgehen, ließ sich Alfieri sein Erbe auszahlen und blieb ab 1778 der Heimat fern.

Die Jahre, die er nach der Rückkehr aus Frankreich nach Italien bis zu seinem Tod in Florenz verbrachte, waren literarisch weniger produktiv als die Schaffensperiode vor der Französischen Revolution. Auffällig ist, dass er keine Tragödien, sondern nur noch Komödien und Satiren verfasste und im übrigen mit Übersetzungen, mit seiner Autobiographie und mit Aufführungen der Tragödien beschäftigt war, in denen er selbst Rollen übernahm. Man kann nur darüber spekulieren, ob die Enttäuschung über die Revolution vielleicht zu seiner Abkehr von der Gattung der Tragödie beigetragen hat; die Autobiographie erfasst diese Jahre nicht mehr. Nach seinem Tod verwaltete Luise von Stolberg sein literarisches Erbe. Alfieri ging in das historische Gedächtnis Italiens ein, das damals als Nationalstaat noch nicht existierte. Er wurde in der Kirche Santa Croce in Florenz beigesetzt, eine Ehre, die Dichtern zu Teil wurde, die als Inspiratoren der nationalen Einigungsbewegung Italiens im 19. Jahrhundert galten, z.B. mehrere Jahrzehnte nach seinem Tod auch dem Dichter Ugo Foscolo, der im Exil in London verstorben war.

2. Das Idealbild der antiken Tragödie

In Alfieris Konzeption der Tragödie fällt die starke Betonung des Freiheitsgedankens auf. Es handelt sich dabei nicht nur um die Idee persönlicher Freiheit, sondern um die Freiheit der Polis, des Gemeinwesens. Diese sieht er in den Staaten seiner eigenen Gegenwart nicht realisiert außer ansatzweise in England. In seinen Tragödien übernahm er aus der Antike die Themen der Tyrannenherrschaft und des Kampfes gegen die Tyrannei. Das war im Prinzip nichts Neues, doch setzte Alfieri Akzente einer scharfen Kritik an absolutistischer Herrschaft, die in früherer italienischer Literatur nicht zu finden waren. Noch die Arcadia, eine literarische Strömung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, empfand sich in selbstverständlicher Weise als abhängig von den Fürsten, die als Mäzene fungierten.

Der Rückblick in die Antike hat bei Alfieri somit auch eine zukunftsorientierte Dimension. In seiner Antwort auf einen langen Brief von Ranieri de'

Calsabigi erläutert er seine Theaterkonzeption und geht gleichzeitig auf das Fehlen der politischen Voraussetzungen der ihm vorschwebenden Tragödie in Italien ein. Sein Idealbild definiert er nach dem Vorbild des antiken griechischen Theaters als ein Theater, in dem die Menschen lernen sollen, frei, stark, großzügig, tugendhaft, unduldsam gegenüber jeder Gewalt und vaterlandsliebend zu sein sowie ihre Rechte und alle brennenden, rechtmäßigen und großartigen Leidenschaften zu kennen. Er besetzt also den kulturellen Ursprung der Tragödie mit dem Begriff der Freiheit und fügt hinzu: So war das Theater in Athen und so kann nie ein Theater sein, das im Schatten eines beliebigen Fürsten steht (Alfieri: *Risposta dell'autore*, in: Alfieri 1957: 972f.). Alfieri ist sich dessen bewusst, dass diese Art von Theater weder in Europa noch erst recht in Italien eine unmittelbare Chance auf Realisierung hat. Das Theater setzt ihm zufolge voraus, dass es überhaupt eine Nation gibt, weshalb Frankreich und England ein Theater haben, Italien jedoch nicht, denn es bestehe nur aus „dieci popoletti divisi, che messi insieme non si troverebbero simili in nessuna cosa“, d.h. aus „zehn geteilten Völkchen, die vereint keinerlei Ähnlichkeiten untereinander finden würden“ (Alfieri: *Risposta dell'autore*, in: Alfieri 1957: 973; deutsche Übersetzung S.K.). Hier bezieht er sich auf die politische Teilung Italiens, das erst 1861 ein Nationalstaat wurde. Aber auch die Existenz eines Nationalstaates würde für den Autor noch nicht ausreichen, das Theater seiner Vorstellung zu begründen, denn eigentlich brauche das Theater seinen „edelsten Verteidiger“, nämlich „un popolo libero“, ein freies Volk.

Alfieris Theaterproduktion hat vom damaligen politischen Kontext aus betrachtet somit einen utopischen Aspekt, denn seiner eigenen Theaterkonzeption nach gab es das Publikum noch nicht, an das er sich wandte. Die Abkehr von den verschiedenen absolutistischen Herrschern und von der Aristokratie ging bei Alfieri nicht mit einer Hinwendung zum Bürgertum einher, das in Italien eine viel geringere Bedeutung hatte als in England oder Frankreich: Vom Bürgertum hielt er nicht viel, besonders deutlich verachtete er die Bankiers.

Nur wenige Jahre nach seinem Tod aber wurde er in Italien als ein Vorläufer der Romantik rezipiert, wobei vor allem das Thema der Freiheit und des Kampfes gegen die Tyrannei das Bild seiner Dichtung prägte. Die Romantiker sahen in ihm das Vorbild eines unbeugsamen, unbestechlichen und am Wohl des Vaterlandes interessierten Literaten. In seiner Schrift über die Unterschiede zwischen Klassik und Romantik verortete Ermes Visconti ihn in einer Zwischenposition: Seine Tragödien seien der Form nach klassisch, in ihrem Geiste aber romantisch (Visconti 1972: 101).

3. Diskrepanz von Ideal und Realität

Alfieris Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Bedingungen schriftstellerischer Existenz und dem italienischen Theaterkontext

Alfieri vertrat in seinen Essays *Della Tirannide* (Von der Tyrannei, 1777) und *Del principe e delle lettere* (Vom Fürsten und der Literatur, 1778) das Ideal einer Unabhängigkeit des Schriftstellers von den jeweiligen politischen Herrschern, eine Position, die so radikal formuliert war, dass sie sich deutlich abhob von der Vorstellung des aufgeklärten Absolutismus, der zufolge die Schriftsteller als Ratgeber der Herrscher zu einer Verbesserung des Gemeinwesens beitragen könnten. Alfieri dagegen sah in politischer Macht vor allem den Aspekt der Gewalt und der Möglichkeit der Korruption der Schriftsteller. Der Schriftsteller muss folglich in seiner Vorstellung bereit sein zu einem einsamen Leben im Austausch mit den großen Geistern der Vergangenheit und in der Hoffnung, dass ihn künftige Generationen besser verstehen würden. Er kann dabei eine heroische Würde erlangen, eine Kompensation für fehlende Betätigungsmöglichkeiten bei Hofe. Den Vorbildern des französischen Klassizismus, Racine, aber auch ihren aufklärerischen Nachfolgern wie z.B. Voltaire, warf er explizit ihre Abhängigkeit als Hofleute vor. In seiner Auseinandersetzung mit den Autoren der klassischen französischen Tragödie interessierte sich Alfieri wenig für die Diskussion über die Frage, ob und inwiefern die drei Einheiten von Zeit, Raum und Handlung in der Tragödie einzuhalten seien; ihm kam es eher auf die Frage an, ob der Schriftsteller politisch frei genug sei, seinen kreativen Impulsen folgen zu können.

Der Weg zur Würde des Tragödiendichters war für Alfieri steinig. Ein besonders schweres Hindernis stellten seine mangelnden Kenntnisse der italienischen Sprache dar, denn er sprach zunächst nur den piemontesischen Dialekt und Französisch. In seiner Autobiographie weist der Autor selbstironisch auf die eigenen Mängel hin, die seinen Entschluss Tragödien zu schreiben, als kühnes Unternehmen erscheinen lassen. Er habe sich nur vage an die Aufführungen französischer Tragödien erinnert und keine je gelesen, habe über keinerlei Kenntnis der Kompositionsregeln der Tragödie verfügt und nicht einmal die eigene Sprache beherrscht (Alfieri 1951c: 177). Die Möglichkeit, auf Französisch zu schreiben, schlägt Alfieri aus, da ihm der Sprachfluss des Französischen in der Aufführungspraxis nicht gefällt. Er liebt den Klang des Italienischen, eignet es sich aber erst mühsam im Rahmen längerer Aufenthalte in der Toskana an. Die Schwierigkeiten mit dem Italienischen bedingen seine Arbeitsweise: Auf die Konzeptionsphase folgt eine Prosaversion der Stücke, die erst später, teilweise mehrmals, in Verse gesetzt wird.

Es fehlte außerdem in der italienischen Literatur an Vorbildern anerkannter moderner Tragödien, an denen er sich hätte orientieren können. Nach der Wiederaneignung der antiken Theatertradition in Humanismus und Renaissance wurde in Italien vor allem die Komödie kultiviert, und zwar die auf antiken Vorbildern beruhende Gelehrtenkomödie und die Stegreifkomödie der *Commedia dell' arte*. Der Tragödie wurde dagegen vor allem ein poetologisches Interesse entgegengebracht. Das 17. Jahrhundert zeigt für die Tragödie in Italien eine andere Entwicklung als in Frankreich. Während sich in Frankreich die klassische Tragödie von Corneille und Racine entwickelte, entstanden in Italien eher neue Mischgattungen wie die Tragikomödie. Außerdem trug das Klima der Gegenreformation dazu bei, dass man die Gattung der Tragödie nicht kultivierte, denn in religiösen Kreisen bevorzugte man ein Drama mit gutem Ende, das eine religiöse und moralisch erbauende Funktion haben sollte (Ferrone 1997: 1099).

Im 18. Jahrhundert setzte eine neue Diskussion über die Tragödie ein, da die Italiener die klassische Tragödie aus Frankreich rezipierten und bemerkten, dass sie in diesem Bereich gegenüber der französischen Konkurrenz wenig vorzuweisen hatten. Bis zu Alfieri nahm die Tragödienproduktion an Quantität, nicht aber an Qualität zu (Ferrone/Megale 1998). In seinen späteren poetologischen Reflexionen über seine Tragödien wies Alfieri deutlich darauf hin, dass er sich angesichts des Fehlens von Vorbildern in einer Situation des Experimentierens befunden habe und in stilistischer Hinsicht neue Wege beschreiten musste. Eine Nachahmung des Stils der französischen Tragödie kam für den Autor nicht in Frage, da er Versmaß und Sprachmelodie der französischen Tragödie als ermüdend empfand.

4. Alfieris Tragödien

Alfieri veröffentlichte in Paris von 1788 bis 1789 in sechs Bänden 19 Tragödien, die er zwischen 1775 und 1787 verfasst hatte; die hier benutzte Ausgabe der Tragödien von 1957 enthält außerdem drei weitere Tragödien und drei Tragödiennentwürfe. Von seiner ersten, 1775 aufgeführten Tragödie *Cleopatra* distanzierte er sich später und nahm sie nicht in die Druckausgabe seiner Tragödien auf. Seine Sujets bezogen sich auf unterschiedliche Quellen. Die wichtigste Quelle ist die antike Literatur, besonders Plutarch und Seneca. Alfieri, der sich erst in späteren Jahren mit dem Studium der griechischen Sprache beschäftigte, las die griechischen Tragödien in der Ausgabe von Pierre Brumoy's *Théâtre des Grecs* von 1730 (vgl. Spera 2000: 618). Außerdem bearbeitete er auch Themen aus der Geschichte und aus der Bibel. Die Tragödien haben als Vorlage die antiken Atridentragödien (*Polinice*, *Anti-*

gone, Agamennone, Oreste) bzw. *Kresphontes* von Euripides, ein Stoff, der im 18. Jahrhundert in mehreren Versionen unter dem Titel *Merope*, u.a. von Scipione Maffei und Alfieri, bearbeitet wurde. Alfieris Rezeption der antiken Tragödie wurde z.B. von Gherardo Ugolini, *Il tiranno sulla scena*, exemplarisch anhand seiner *Antigone* und von Francesco Spera, *Lettura del Polinice di Vittorio Alfieri*, anhand seiner Seneca-Rezeption in *Polinice* untersucht. Mit den Tragödien *Bruto Primo* (Brutus der Ältere) und *Bruto Secondo* (Brutus der Jüngere) stellte er zwei Themen aus der römischen Geschichte dar, nämlich den Tod der Lucrezia nach Livius und die Ermordung Cäsars nach Plutarch, also das klassische Thema des Tyrannenmordes. Einem biblischen Thema ist die Tragödie *Saul* gewidmet. Geschichtliche Themen der Neuzeit behandeln z.B. *Filippo*, nämlich die Herrschaft Philipps II. von Spanien, *Maria Stuarda*, *Don Garzia* und *La congiura dei Pazzi* über die Verschwörung der Pazzi in Florenz gegen die Medici.

In seinen Reflexionen über die Wirkungspotentiale der eigenen Werke hält Alfieri nicht alle Stoffe für gleichermaßen tragödieneeignet. Das Kriterium ist dabei nicht die innere Logik des Handlungsaufbaus, sondern die Frage, ob es um Verbrechen in der Familie geht bzw. ob die dargestellten Leidenschaften von modernen Menschen noch geteilt werden. Die historischen Verschwörungen der Neuzeit wie die der Pazzi in Florenz seien ein weniger geeignetes Sujet, nicht nur wegen des geringeren politischen Maßstabs des betroffenen Staates im Vergleich zum antiken Griechenland, sondern vor allem auch wegen des Fehlens verwandtschaftlicher oder anderer Bindungen zwischen den Personen. Nur der Kontrast zwischen Leidenschaften, die auf Bindungen oder Blutsverwandtschaft beruhen, könne im Publikum die für die Tragödie typische affektive Wellenbewegung hervorrufen (Alfieri: *Parere dell'autore*, in: Alfieri 1957: 1031f.). In Abgrenzung von antiken Tragödien weist Alfieri andererseits darauf hin, dass der Glaube an ein Fatum oder bestimmte Leidenschaften wie die Rache für moderne Menschen nur noch in weit geringerem Maße affektiv nachvollziehbar sei als in der Antike (Alfieri 1957: 1016 und 1018).

Alfieri folgte einer Tragödienpoetik, deren Kernpunkt um das Thema der Leidenschaften kreiste. Um deren adäquate Vermittlung an das Publikum zu gewährleisten, hielt er es für notwendig, die Nebenfiguren zu reduzieren und die Tragödie auf die Dialoge der Hauptfiguren und den Konflikt ihrer Leidenschaften sowie auf einen schnellen Handlungsablauf ohne Nebenhandlungen zu konzentrieren:

La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori o spettatori; la tragedia di un solo filo ordita; rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte più o meno vogliono pur dilungarsi; semplice per quanto uso d'arte il comporti; tetra e

feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me: questa è la tragedia che io, se non ho espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita. (Alfieri: *Risposta dell'autore*, in: Alfieri 1957: 964)

Die Tragödie in fünf Akten, die, soweit es das Thema erlaubt, nur auf das Thema konzentriert sind; in Dialoge nur der handelnden Personen und nicht von Ratgeber- oder Zuschauer-Figuren gesetzt; die Tragödie auf einer einzigen Handlungslinie aufgebaut; so schnell wie man es für die Leidenschaften braucht, die sich doch alle mehr oder weniger zeitlich ausdehnen wollen; so einfach wie es der Gebrauch der Kunst erlaubt; so düster und grausam wie es die Natur erträgt; so heiß wie sie in mir war: Dies ist die Tragödie, die ich, falls ich sie nicht ausgedrückt, so doch vielleicht skizziert und sicher wenigstens konzipiert habe. (deutsche Übersetzung S.K.)

Begriffe wie „feroce“ und „calda“ und der Rückbezug auf die Subjektivität des Dichters zeigen, dass Alfieri sich vom Geiste der französischen klassizistischen Tragödienpoetik entfernt hat, die normativ nicht nur im Sinne der Einhaltung der aristotelischen Regeln war, sondern auch in der Bindung der Tragödie an einen kollektiven und als verbindlich aufgefassten Publikums-geschmack.

4.1 Tragödie und Freiheitsidee

In fast allen Tragödien Alfieris spielt das Thema der Macht in Opposition zur Freiheit eine große Rolle. Die kritische Position Alfieris gegenüber absolutistischer Macht wird in ihnen ebenso deutlich wie in seinen Essays. Eine Kernkonstellation seiner Tragödien betrifft den Untergang eines jungen Helden bzw. einer Heldin in einer aussichtslosen Opposition gegenüber dem Herrscher, der der Vater oder ein naher Verwandter ist. Warum aber konnte das Publikum aus Alfieris Tragödien eine Freiheitsbotschaft herauslesen, wenn der positive Held untergeht? Mehrere Faktoren spielen hier eine Rolle: 1) die politischen Inhalte bzw. Anspielungen, 2) die Bipolarität der Konfliktstruktur, 3) die spezifische Ausgestaltung des Todesmotivs und 4) der Primat der Freiheit in Situationen des Wertekonflikts.

4.1.1 Politische Inhalte

Die Forschung hat anhand eines Vergleichs zwischen Voltaires *Brutus* und Alfieris *Bruto primo* (Brutus der Ältere) herausgearbeitet, dass Alfieri in der Ausgestaltung des Motivs der Tyrannei sehr viel weiter ging als Voltaire: Bei Alfieri erscheint bereits jede Monarchie als Tyrannei und nur die Repub-

lik als legitime Staatsform (vgl. Camerino 1999: 233). Am Vorabend der Französischen Revolution verknüpft der Autor beispielsweise das frevelhafte Machtstreben nicht nur mit der Schwäche des Menschen gegenüber seinen Leidenschaften, sondern auch mit der Monarchie als Institution, wie in folgender Textstelle aus *Saul*:

O ria di regno insaziabil sete,
 Che non fai tu? Per aver regno, uccide
 Il fratello il fratel; la madre i figli;
 La consorte il marito; il figlio il padre...
 Saggio è di sangue, e d'empietade, il trono. (Alfieri 1957: 666)

O du, der Herrschaft unstillbarer Durst!
 Was thätest du nicht? Mordet nicht der Bruder
 Den Bruder um des Reiches Willen? Nicht
 Die Mutter ihre Kinder – und das Weib
 Den Mann, ja selbst der Sohn den Vater? O!
 Ein Sitz voll Blut und Frevel ist der Thron! (Alfieri: *Saul*, Akt IV, Szene 3, in:
 Alfieri 1824: Bd. 3)

Obwohl Alfieri die Strukturregeln der französischen klassizistischen Tragödie durchaus respektierte, durchbrach er sie stellenweise, um seine politischen Ideen zu vermitteln. Die normalerweise eingehaltene Ständeklausel, d.h. die Bestückung der Tragödien mit hochgestellten Persönlichkeiten, wird im *Bruto Secondo* (*Brutus der Jüngere*) insofern außer Kraft gesetzt, als Alfieri neben Brutus, Cäsar und den Senatoren auch das Volk auftreten lässt. Er entschuldigt sich im Vorwort ironisch für die „schwere Beleidigung“ des Publikums, die darin bestehe, dass er das Volk mit Sprache, Hand und Intellekt ausgestattet habe. Diese Tragödie ist dem italienischen Volk der Zukunft gewidmet und endet nicht mit dem Tod des Helden. Brutus zieht an der Spitze des Volkes vielmehr in einen Kampf um das Kapitol, der – so der Schlussdialog zwischen Brutus und dem Volk – entweder den Tod oder die Freiheit bringen wird. Hier weicht Alfieri auch von Plutarch ab.

4.1.2 Bipolarität

Bipolare Strukturen finden sich häufig in den Tragödien Alfieris, die dem Thema der Tyrannis gewidmet sind. Durch die Vermeidung von Ambivalenz verleiht der Autor seinen Tyrannenfiguren das Potential, beim Zuschauer Schrecken und Abwehr gegenüber diesen eindeutig negativ gezeichneten Figuren hervorzurufen. Im Gegenzug werden die Opfer des Tyrannen positiv besetzt. Ich möchte nun etwas genauer auf eine frühe Tragödie eingehen,

nämlich *Filippo*, die 1783 erstmalig publiziert wurde und wie Schillers wenige Jahre später aufgeführter *Don Karlos* auf eine französische Novellenvorlage aus dem 17. Jahrhundert, auf *Dom Carlos: nouvelle historique* des Abbé Saint-Réal zurückgreift, die den historischen Stoff des Konflikts zwischen Philipp II. von Spanien und seinem Sohn Don Carlos behandelte. Philipp II. hatte aus Gründen der Staatsräson die Braut seines Sohnes Don Carlos, Elisabeth von Valois geheiratet. Er ließ seinen Sohn wegen angeblicher aufrührerischer Pläne im Zusammenhang mit dem Aufstand der Niederlande verhaften und dieser starb im Gefängnis, was den nie bewiesenen Verdacht auslöste, Philipp habe den eigenen Sohn ermorden lassen. Für die Aufklärer verkörperte Philipp II. das Bild eines finsternen, dem religiösen Fanatismus verfallenen Herrschers, da er die Inquisition in ihrem Kampf gegen die Reformation sehr stärkte. Philipp II. schlug den Aufstand der Niederlande mit Gewalt nieder, auf die Dauer war jedoch die niederländische Freiheitsbewegung nicht aufzuhalten; sie erreichte nach 80jährigem Kampf 1648 die Unabhängigkeit. Spanien galt im 18. Jahrhundert als ein Land, das sich freiwillig von den aufgeklärten und zivilisierten Nationen Europas abgesondert hatte. Philipp II. war also als Figur besonders geeignet, um als Negativbeispiel eines absolutistischen Herrschers zu fungieren.

Im Unterschied zu Schillers *Don Karlos* nimmt das Thema des Aufstandes der Niederlande gegen die spanische Herrschaft bei Alfieri nur relativ geringen Raum ein. Die Handlungsführung konzentriert sich auf wenige Figuren und den Kernkonflikt zwischen Vater und Sohn und ist auch stärker der Einhaltung der drei Einheiten verpflichtet als Schillers Tragödie. Ein Merkmal der Tragödien Alfieris besteht generell in der Konzentration der Handlung auf wenige Figuren, was er in der Autobiographie mit seinen eigenen Erfahrungen als Theaterbesucher begründet: Er habe sich durch eine zu große Anzahl von Nebenfiguren stets zu sehr von der Haupthandlung abgelenkt gefühlt.

Im Zentrum des Stückes steht eine Dreieckskonstellation, nämlich Filippo (Philipp II.), sein Sohn Don Carlo (Don Carlos) und Philippos Ehefrau Isabella, d.h. Elisabeth von Valois, Don Carlos' frühere Braut und durch die Ehe mit Philipp seine Stiefmutter. Don Carlo und Isabella lieben sich, verbergen aber ihre Gefühle. Der erste Akt beginnt mit dem unfreiwilligen wechselseitigen Liebesgeständnis und der Ahnung, dass aus diesem Wissen ein Unglück erwachsen wird, da Carlo den absolutistischen Machtanspruch des Vaters und seinen Hass auf den eigenen Sohn kennt. Die – modern gesprochen – ödipalen Merkmale der Konstellation werden schon im ersten Akt deutlich herausgearbeitet. Don Carlo ahnt voraus, dass sein Vater die Linie der Härte weiterverfolgen werde, die ihn schon mit der Entscheidung, die Braut seines Sohnes zu heiraten, in einen schwer überbrückbaren Kon-

Die Bipolarität zwischen grausamem Vater und unschuldigem Sohn transportiert die politische Aussage einer Unversöhnlichkeit von absolutistischer Herrschaft und der Stimme der Natur, die eine Nebenfigur, der Höfling Perez, vergeblich beschwört. Wichtig ist im ganzen Drama die Darstellung des Hofes als „intricato infame laberinto“ (Alfieri 1957: 43), als eines „verwickelten, niederträchtigen Labyrinthes“, einer Welt, in der fast alle simulieren, sich verstellen, mit Rhetorik ihre eigenen Interessen durchsetzen wollen. Es geht also auch um den Gebrauch der Sprache – im einen Fall als Machtinstrument und als Tarnung von Intrigen, im anderen Fall als Sprache der Gefühle und der Wahrheit. Zur Tyrannei gehört das Merkmal, dass der Gewaltherrscher unfähig ist, die Sprache der Wahrheit auszuhalten, die durch die Liebenden und durch die Nebenfigur des aufrichtigen Höflings Perez repräsentiert wird, der sein Plädoyer für Don Carlo und die Menschlichkeit mit seinem Leben bezahlen muss. Die absolutistische Verblendung des Herrschers wird erst am Schluss kurz durchbrochen, als Filippo konstatiert, dass er umfassend und schrecklich gerächt sei, und anschließend die Frage in den Raum stellt, ob er nun glücklich sei. Doch die Sorge Philippos um die Verdeckung seiner Täterschaft und seine Drohung gegenüber Gomez überdecken sogleich wieder das Motiv seines möglichen inneren Unglücks:

FIL. Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio...
 Ecco, piena vendetta orrida ottengo;...
 Ma, felice son io?... – Gomez, si asconda
 L'atroce caso a ogni uomo. – A me la fama,
 A te, se il taci, salverai la vita. (Alfieri 1957: 49)

Philipp.

Ein Strom von Blut ringsum! Und welchen Bluts?
 Vollendet ist die Rache! – Bin ich nun –
 Ha, bin ich glücklich? – Fort, verborgen bleib'
 Der Welt, was Grauses hier geschah – Mein Ruf,
 Dein Leben. Gomez, hängt an Deinem Schweigen. (Alfieri: *Philipp*, Akt V, Szene 4, in: Alfieri 1824: Bd. 1)

Alfieri war sich der Gefahr bewusst, dass diese bipolare Anlage der Kernfiguren nicht die erwünschte Wirkung einer Mischung aus Mitleid und Schrecken erzielen könnte. In seinen kritischen Reflexionen über seine Tragödien *Parere dell'autore su le presenti tragedie* (Alfieri 1957: 1009–1069) weist er darauf hin, dass das Sujet einen leidenschaftlichen Selbstausschlag der Figuren nicht erlaube: Aufgrund des inzestuösen Aspekts der Liebe zwischen Don Carlo und seiner Stiefmutter sei es ihm notwendig erschienen, die Artikulation ihrer Leidenschaft zu reduzieren, und in ähnlicher Weise sei der Charakter Philippos als eines absolutistischen Herrschers, der mit den Mitteln

der Intrige und Verstellung arbeite, eher aus einer äußeren Beobachtungsposition als durch die persönliche Selbstäußerung darstellbar. Daraus sei eine Tragödie entstanden, in der der Schrecken bei weitem über das Mitleid des Zuschauers dominiere (Alfieri 1957: 1015). In seinem Antwortbrief an Calsabigi begründet Alfieri darüber hinaus seine Filippo-Figur, die er als „enimatico mostro“ (Alfieri: *Risposta dell'autore*, in: Alfieri 1957: 967), als „geheimnisvolles Ungeheuer“ bezeichnet, damit, dass der historische Philipp als Herrscher undurchsichtig agiert habe; der Zuschauer seiner Tragödie, so Alfieri, solle selbst die Erfahrung machen, die Philipp-Figur immer wieder nicht durchschauen zu können.

Im Verhältnis zu Alfieris *Filippo*, in dem die Katastrophe sich linear aus der bipolaren Konstellation der Figuren entwickelt, kommt in Schillers *Don Karlos* der Konflikt um die Niederlande im Zusammenhang mit den Machtkonstellationen am spanischen Hof sehr viel stärker zur Entfaltung. Mehrere retardierende Momente betreffen bei Schiller auch die Figur des Herrschers, der in einem Schwanken zwischen Staatsräson und väterlicher Sorge um seinen Sohn gezeigt wird. Schillers Philipp ist weitaus weniger dämonisch und sehr viel ambivalenter angelegt als Alfieris Filippo.

Über die politische Botschaft des Stückes, d.h. die Absolutismuskritik, hinaus kann man in der Unversöhnlichkeit des Konflikts eine negative Anthropologie Alfieris erkennen, die sich auch in seinen weiteren Tragödien, z.B. in *Oreste* und *Antigone* abzeichnet. Die Macht nämlich lässt in seinen Figuren eine Hybris wachsen, die sie unzugänglich für die Stimme der Vernunft und der Menschlichkeit macht. Und diese Entwicklung ist nicht umkehrbar. Alfieris Tyrannenfiguren setzen sich über alle Grenzen der Moral hinweg, weshalb seine Tragödien mit der literarischen Linie de Sades verglichen und als „la prima manifestazione tragica della disperazione che è insita nella trasgressione“, als erste tragische Manifestation der in der Transgression liegenden Verzweiflung interpretiert wurden (vgl. Bárberi Squarotti 1985: 127).

4.1.3 Todesmotiv

Bei Alfieris positiven tragischen Figuren, den Opfern der Macht, dagegen wächst im Konflikt mit den negativen Figuren die Einsicht, dass in der Verweigerung gegenüber den Zumutungen der Macht die einzige Chance liegt. Sie führt zwar unweigerlich in den Untergang, doch dieser ist zugleich die Rettung. Der Selbstmord wird zum paradoxalen Akt des Widerstandes, denn der Tod bedeutet auch das Ende der Herrschaft des Tyrannen über sein Opfer und damit letztlich doch einen Triumph des Opfers. In *Filippo* hat vor allem der Selbstmord Isabellas die Bedeutung, ein Zeichen der Freiheit zu

setzen. Die mitleidende Empathie des Publikums konzentriert sich in Alfieris *Filippo* auf Don Carlo und Isabella, wobei Isabella der menschlichere Part zukommt, da sie noch versucht, Filippo umzustimmen und zwischen Vater und Sohn zu vermitteln. Doch gerade hierin liegt ihr – menschlicher, verzeihlicher – Fehler, denn sie liefert damit Filippo ein weiteres Argument für seinen Vernichtungswillen gegenüber dem eigenen Sohn. Die beiden Liebenden sind insofern schwach, als sie sich selbst und ihre Sprache nicht so kontrollieren können wie die machtbesessenen Gegenspieler. Unweigerlich verraten sie sich, werden aber gerade deshalb menschlich, weil ihre Innerlichkeit sich ausdrücken will. Ihre Emotionalität macht diese Figuren einerseits verletzlich, weil es ihnen nicht gelingt, ihre Gefühle zu verbergen und sie damit das Verdammungsurteil des Tyrannen selbst mit heraufbeschwören, andererseits aber bestärkt sie die Liebe in ihrer Abwehr gegenüber dem Gewaltherrscher. Der Absolutismus scheitert in seiner manipulativen Strategie, da die Liebenden im Selbstmord ein letztes Mittel erkennen, sich der Macht zu entziehen und ihre Willensfreiheit zu bewahren. Auch im Untergang bleibt so der Traum der Freiheit in Alfieris Tragödien erhalten.

4.1.4 Primat der Freiheit

Der Normenkonflikt zwischen Freiheitsdrang und Gehorsam wird auch dann positiv zugunsten des Freiheitsdrangs entschieden, wenn – wie in *Bruto secondo* – der Sohn an einer Verschwörung gegen den Vater teilnimmt. Alfieri potenziert den tragischen Charakter des Stoffes dadurch, dass er Caesar die Erklärung abgeben lässt, dass Brutus sein Sohn sei und dass er ihm die Macht über Rom verleihen wolle. So gerät Brutus in den Konflikt zwischen Freiheits- und Vaterliebe. Die Verpflichtung Brutus', die römische Freiheit zu schützen, wiegt bei Alfieri stärker als das Verbot des Vaternordes, wobei allerdings aus Gründen der Publikumsakzeptanz Brutus nicht selbst den Dolch gegen den Vater erhebt, sondern den Verschwörern nur das Zeichen zum Angriff gegen Caesar gibt. Brutus' Ausruf, das Volk solle ihn als Vaternörder richten, wenn er erst die Freiheit wieder hergestellt habe, verlegt den Untergang des Helden in die Zukunft, außerhalb der Bühnenhandlung, und wirkt daher eher als ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack und die Zensur denn als eine folgerichtige innere Entwicklung des dramatischen Konflikts. Der für die Tragödie typische Untergang des Helden wird hier vom zentralen Motiv der politischen Freiheit der Republik überlagert.

4.2 Innerlichkeit und tragischer Konflikt

In Tragödien der späten Phase finden sich Beispiele einer Verlagerung des tragischen Konfliktes in das Innere der Figuren. So wird in der biblischen Tragödie *Saul* der Konflikt Sauls mit seinem Schwiegersohn David nicht mehr bipolar auf beide Figuren verteilt, sondern spielt sich im Inneren von Saul selbst ab, der zwischen Respekt gegenüber David und seinen paranoiden Zwangsvorstellungen schwankt, David wolle ihm die Krone entreißen. Das Konzept des antiken Fatums wird in der Form des Wahnsinns verinnerlicht.

Eine ähnliche Verinnerlichung prägt *Mirra*, eine späte, 1785/86 verfasste Tragödie, in der sich der dramatische Konflikt ganz auf das Motiv des Geständnisses konzentriert; in diesem bahnt sich die Sprache der Leidenschaft einen Weg, der in die Katastrophe führt, ohne dass es eine antagonistische Figur wie die des Tyrannen gibt. Der Stoff ist von Ovid übernommen, wobei Alfieri Ovid mit anderen antiken Quellen kombiniert und zwar vor allem im Motiv der Rache der Venus (Di Benedetto 2003: 58). *Mirra* (Myrrha) wird durch einen Fluch der Venus dazu verurteilt, sich in ihren Vater zu verlieben. Die Göttin war erzürnt, weil Mirras Mutter es gewagt hat, die Schönheit ihrer Tochter über die der Göttin zu stellen. Diese aus der antiken Mythologie übernommene Geschichte stellt also ein Beispiel der Bestrafung menschlicher Hybris dar. *Mirra* selbst hat keinerlei Schuld auf sich geladen, im Unterschied zu Ovid findet bei Alfieri der Inzest nicht statt.

Alfieri baut sein Drama um das Motiv der Unausweichlichkeit von Mirras Liebesgeständnis auf. Die Protagonistin leidet, kämpft aber heroisch gegen das Schicksal an. Sie möchte dem Fluch durch eine Hochzeit entgehen, kann aber der ihr auferlegten Passion nicht entkommen. Während der Hochzeitsfeier bricht nämlich sozusagen ihr Unbewusstes durch und verhindert ihr Ja-Wort: Auf die Beschwörung des Chores, dass die Braut gegenüber den Erinnyen und der Göttin der Zwietracht standhaft bleiben möge, entschlüpft *Mirra* ungewollt der Ausruf, sie habe schon alle Furien und Erinnyen in ihrem Inneren versammelt und ihre Hochzeit verdiene deren Fackeln. Der schockierte Bräutigam *Pereo* gibt daraufhin *Mirra* frei, in deren Worten er eine Abwehr gegen die Ehe erkennt, die ihr selbst nicht bewusst ist. Aus Sorge um ihre Tochter drängen die Eltern *Mirra*, die Ursachen ihres Verhaltens zu erklären – zumal der verschmähte Bräutigam sich umbringt, was die Gefahr eines Krieges nach sich zieht. *Mirra* kämpft zwischen Geständniswunsch und selbst auferlegtem Schweigegebot und klagt in Szene 7 des vierten Aktes, dass eine unbekannte Macht in ihr spreche, nicht sie selbst. Die liebenden Eltern, vor allem der Vater, führen die Katastrophe herbei, weil *Mirra* ihr Schweigen schließlich nicht mehr aufrecht erhalten kann. Die Tochter, die die Liebe zu ihrem eigenen Vater gesteht, sieht nur

noch den Ausweg, ihre „Schuld“ durch den Selbstmord zu sühnen. Der einzige Fehler, den sie begeht, ist, dass sie schließlich spricht, denn die zwischen Drohung und Verständnis schwankende Haltung des Vaters durchbricht ihre Affektkontrolle in dem Moment, als der Vater ihr den Entzug seiner Liebe ankündigt. Der Vater sündigt durch Verblendung, weil er den Worten seiner Tochter, ihre Liebe sei verhängnisvoll, keinen Glauben schenken kann und sich selbst die Autorität zuschreibt, diese Fatalität außer Kraft zu setzen. In dieser Tragödie treibt der Wunsch nach Erkenntnis die Katastrophe voran: Die Aufdeckung ihrer Leidenschaft impliziert bereits den Untergang Mirras. Durch den Wissensvorsprung, den das Publikum im Verhältnis zu den Elternfiguren hat, da es die verbotenen Emotionen Mirras kennt, sind die doppelbödigen Kommunikationssituationen zwischen Mirra und ihrem Vater kognitiv und empathisch nachvollziehbar. Gerade die Sorge und Liebe des Vaters wird zur Gefahr für seine Tochter, wodurch eine dramatische Spannung entsteht, die wohl eine der Ursachen dafür ist, dass diese Tragödie Alfieris als sein vielleicht bestes Theaterstück gilt. Alfieri löst die für seine früheren Tragödien typische Bipolarität in *Mirra* auf und erzielt eine empathisch wirkungsvolle Mischung von Schuld und Unschuld in der Figurenkonstellation (vgl. auch Betti 1999).

5. Alfieris Sprache der Leidenschaften

Wie bereits erwähnt, suchte Alfieri im Aufbau seiner Tragödien, z.B. durch die weitgehende Reduktion der Anzahl der Figuren auf die Kernkonstellation, den Effekt einer möglichst großen Konzentration auf die Leidenschaften und deren möglichst schnelle Entfaltung bis hin zur Katastrophe zu erzielen. Dieser Intention trug er auch dadurch Rechnung, dass er im Verhältnis zu den französischen Tragödien eine lakonische Sprache wählte, die – seinen Reflexionen über seine Tragödien zufolge – von den Zeitgenossen als hart empfunden wurde. Dem Vorwurf der Härte setzt Alfieri in diesem Zusammenhang den Begriff der Energie entgegen, ein Schlüsselkonzept der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie Michel Delons Studie *L'idée d'énergie au tournant des Lumières: 1770–1820* gezeigt hat. Alfieri zufolge soll die Sprache der Tragödie konzentriert, knapp, vorwärts drängend sein, damit sie die Energie der Leidenschaften vermitteln kann.

Am extremsten zeigt sich dies in folgendem Beispiel sprachlicher Verknappung aus der fünften Szene des zweiten Aktes der Tragödie *Filippo*:

FILIPPO, GOMEZ
FIL. Udisti?

GOMEZ Udii.
 FIL. Vedesti?
 GOMEZ Io vidi.
 FIL. Oh rabbia!
 Dunque il sospetto?
 GOMEZ ... È omai certezza...
 FIL. E inulto
 Filippo è ancor?
 GOMEZ Pensa...
 FIL. Pensai. – Mi segui.
 (Alfieri: *Filippo*, in: Alfieri 1957, S. 21f.)

Philipp. Gomez.
 (Pause)
 Philipp Hast du gehört?
 Gomez Ich habe, Herr.
 Philipp Sah'st Du?
 Gomez Ich sah.
 Philipp O Raserey! Mein Argwohn...
 Gomez Ist
 Gewissheit!
 Philipp Und noch ungerächt ist Philipp!
 Gomez Du bist's ... doch denk'...
 Philipp Ich hab's bedacht. Jetzt folg'!
 (Alfieri: *Philipp*, Akt II, Szene 5, in: Alfieri 1824: Bd. 1)

Diese Textstelle weist außerdem auf die Fähigkeit der Tyrannen Alfieris hin, sich in Andeutungen mit ihren Untergebenen verständigen zu können. Der Machiavellismus dieser Figuren beruht auch darauf, dass sie in ihren Intrigen und undurchsichtigen Manövern die Sprache als Machtinstrument einsetzen.

Ein besonderer Aspekt der Reflexion Alfieris über seinen Stil besteht in der Begründung für die „Härte“ seiner Sprache: Er habe unbedingt eine „singbare Sprache“, wofür er als Beispiel die Lyrik eines Sonetts angibt, vermeiden wollen. Alfieri suchte nach einem neuen Stil der Tragödie, der die Gepflogenheiten sowohl der Sprache der Lyrik als auch des Epos durchbrechen sollte. Den Nachteil eines lyrischen Stils sah er darin, dass dieser auf der Bühne leicht den Eindruck eines Singsangs und damit von Unwahrscheinlichkeit erzeuge und schnell langweilig werde (Alfieri: *Risposta dell'autore*, in: Alfieri 1957: 976ff.). Dabei sieht er sich durch die Aufführungspraxis bestätigt: Die Reaktionen des Publikums nach der Aufführung der *Antigone* in Rom hätten ihm einen klaren und energischen Stil bescheinigt. Die italienische Forschung, insbesondere Giuseppe Antonio Camerino, *Alfieri e il linguaggio della tragedia*, konnte anhand der Entwicklung seines

Stils und des Vergleichs verschiedener Fassungen wie z.B. im Fall von *Filippo* aufzeigen, dass der Autor sehr bewusst an seinem Stil gearbeitet hat.

Rebellion, Gewalt, Wahnsinn, Inzestwünsche – die starken Gefühle, die Alfieri zur Aufführung bringt, werden in einer teilweise harten, energischen, dynamischen Sprache vermittelt – und doch hält sich Alfieri an die Grundstrukturen der klassizistischen Tragödie. Er unterläuft den Klassizismus sozusagen von innen, indem er keinen Wert mehr auf sprachliche Harmonie legt bzw. sogar bewusst zu Disharmonien greift. Es hätte eigentlich nahe gelegen, dass er sich für Shakespeare interessiert hätte – aber er hielt sich bewusst von dessen Werken fern, da er intuitiv fürchtete, in ihnen einen allzu verwandten Geist zu finden, der es ihm erschwert hätte, das eigene Werk selbstständig zu verfassen.

6. Aufführungen im 20. Jahrhundert

Alfieri interpretierte die antike Tragödie vor allem auf das Motiv der Suche nach Freiheit hin, einer Freiheit der Polis, für die er keine Beispiele in der Realität des 18. Jahrhunderts fand, besonders nicht in Italien. Zu seinen Lebzeiten wurden seine Werke nur wenig und meist im privaten Rahmen aufgeführt.

Ist er heute ein vergessener Klassiker? Italien verfügt nicht über eine Institution wie die Comédie française mit ihren Klassikeraufführungen, die das Gedächtnis an das Theater früherer Jahrhunderte aufrecht erhält. Und doch gab es in Italien – so das Urteil von Anna Barsotti, einer italienischen Theaterwissenschaftlerin – bedeutende Aufführungen der Tragödien Alfieris im 20. Jahrhundert. In ihrer Studie *Alfieri e la scena* zeigt sie auf, dass z.B. der Regisseur Luchino Visconti Alfieris *Orest* 1949 aufführte und der bekannte Schauspieler Vittorio Gassman in seiner Interpretation des Orest freudianische Assoziationen einfließen ließ. Auch in Aufführungen anderer Tragödien sei es gelungen, die Stücke in einem modernen Sinn als Bearbeitungen von Obsessionen zu interpretieren – Alfieris Betonung der Nachtseite seiner Figuren legte dies durchaus nahe. Es ist also gelungen, seine Werke mit den geistigen Grundlagen der Gegenwart zu verbinden – eine ähnlich produktive Rezeption wie Alfieri selbst sie in seinem Rückgriff auf die antiken Tragödienstoffe praktizierte, um Ideen seiner eigenen Zeit zum Ausdruck zu bringen.

Bibliographie

- Alfieri (1824): Vittorio Alfieri: *Die Trauerspiele*. 8 Bde. Übers. v. Wilhelm von Lüdemann. Zwickau: Schumann.
- Alfieri (1889): Vittorio Alfieri: *Mirra, Merope*. Übers. v. Paul Heyse. Berlin: Hertz.
- Alfieri (1919): Vittorio Alfieri: *Vier Trauerspiele: Saul, Myrrha, Merope, Rosamunde*. Übers. v. Paul Hansmann. München: Müller.
- Alfieri (1951a): Vittorio Alfieri: *Del principe e delle lettere*. In: Ders.: *Scritti politici e morali*. Hg. v. Pietro Cassani. Asti: Bottega d'Erasmus, S. 111–253.
- Alfieri (1951b): Vittorio Alfieri: *Della tirannide*. In: Ders.: *Scritti politici e morali*. Hg. v. Pietro Cassani. Asti: Bottega d'Erasmus, S. 1–102.
- Alfieri (1951c): Vittorio Alfieri: *Vita scritta da esso*. Bd. I. Hg. v. Luigi Fassò. Turin: Bottega d'Erasmus.
- Alfieri (1957): Vittorio Alfieri: *Le tragedie*. Hg. v. Pietro Cazzani. Mailand: Mondadori.
- Azzolini (1980): Paola Azzolini: *La negazione simbolica nella „Mirra“ alfieriana*. In: *Lettere Italiane* 32, S. 289–313.
- Bárberi Squarotti (1985): Giorgio Bárberi Squarotti: *Lo spettacolo del Tiranno: le tragedie dell'Alfieri*. In: Giovanna Ioli (Hg.): *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*. Turin: Città, S. 107–129.
- Barsotti (2001): Anna Barsotti: *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Rom: Bulzoni.
- Betti (1999): Franco Betti: *Itinerari alfieriani. „Saul e Mirra“*. In *Forum Italicum* 33 (1), S. 27–38.
- Binni (1981): Walter Binni: *Saggi alfieriani*, Rom: Riuniti.
- Camerino (1999): Giuseppe Antonio Camerino: *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, τόποι*. Neapel: Ligouri.
- Camerino (1985): Giuseppe Antonio Camerino: *Libertà e tirannide, Il „Brutus“ del Voltaire e il „Bruto Primo“ dell'Alfieri*. In: Giovanna Ioli (Hg.): *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, Turin: Città, S. 229–239.
- Contarini (2000): Silvia Contarini: *Rassegna alfieriana: Le tragedie (1988–1999)*. In: *Lettere Italiane* 52 (3), S. 455–483.
- Cotteri (2000): Roberto Cotteri (Hg.): *Studi italo-tedeschi. Deutsch-italienische Studien XX. Vittorio Alfieri (1749–1802)*, Meran: Academia di Studi Italo-Tedeschi.
- Delon (1988): Michel Delon: *L' idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Paris: Pr. Univ. De France.

- Di Benedetto (2000): Arnaldo Di Benedetto: Interesse di Goethe per Alfieri. In: Roberto Cotteri (Hg.): Studi italo-tedeschi. Deutsch-italienische Studien XX. Vittorio Alfieri (1749–1802). Meran: Academia di Studi Italo-Tedeschi, S. 104–113.
- Di Benedetto (2003): Arnaldo Di Benedetto: L' „orrendo a un tempo e innocente amore“ di Mirra. In: Gino Tellini (Hg.): Letture alfieriane, Florenz: Ed. Pollistampa, S. 53–68.
- Ferrone (1997): Siro Ferrone: Il teatro. In: Enrico Malato (Hg.): Storia della letteratura italiana. Bd. 5: La fine del Cinquecento e il Seicento. Rom: Salerno, S. 1057–1110.
- Ferrone/Megale (1998): Siro Ferrone, Teresa Megale: Il teatro. In: Enrico Malato (Hg.): Storia della letteratura italiana. Bd. 6: Il Settecento. Rom: Salerno, S. 821–875.
- Fubini (1953): Mario Fubini: Vittorio Alfieri (Il pensiero – la tragedia). Florenz: Sansoni.
- Gioanola (1985): Elio Gioanola: Alfieri: la malinconia, il doppio. In: Giovanna Ioli (Hg.): Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. Turin: Città, S. 131–144.
- Ricuperati (2003): Giuseppe Ricuperati: Vittorio Alfieri, Società e Stato Sabauda: fra appartenenza e distanza. In: Marco Cerruti u.a. (Hg.): Alfieri e il suo tempo. Florenz: Biblioteca Medicea Laurenziana, S. 3–42.
- Rüdiger (1972): Horst Rüdiger: Die Kritik der Romantiker und Goethes an den Tragödien Alfieris. In: Euphorion 66, S. 258–287.
- Spera (2000): Francesco Spera: Lettura del „Polinice di Vittorio Alfieri“. In: Studi vari di lingua letteratura italiana. In onore di Giuseppe Velli. Bd. 2. Mailand: Cisalpino (Quaderni di Acme 41), S. 617–634.
- Ubbidiente (2006): Roberto Ubbidiente (Hg.): Vittorio Alfieri: Solitudine – Potere – Libertà. Atti del Convegno di Berlino (Humboldt-Universität zu Berlin, 12–13 novembre 2003). Frankfurt/Main: Lang.
- Ugolini (2006): Gherardo Ugolini: Il tiranno sulla scena: l' „Antigone“ di Alfieri e i modelli greci. In: Roberto Ubbidiente (Hg.): Vittorio Alfieri: Solitudine – Potere – Libertà. Atti del Convegno di Berlino (Humboldt-Universität zu Berlin, 12–13 novembre 2003). Frankfurt/Main: Lang, S. 91–110.
- Visconti (1972): Ermes Visconti: Idee elementari sulla poesia romantica. In: Ders.: Saggi di poetica romantica. Hg. v. Claudio Saccenti. Mailand: Ceschina, S. 71–117.

Die (Wieder-)Geburt der nationalen Musik aus dem Geiste der Tragödie Boris Godunov bei Puškin und Musorgskij

Christoph Flamm und Roland Marti

1. Einleitung

Boris Godunov, Puškin und Musorgskij: der Titel nennt drei zentrale Namen für die russische Geschichte, Literatur und Musik. Es sind vielleicht nicht *die* zentralen Namen aus westlicher Perspektive – hier würde man eher Peter I. (den Großen) bzw. Ivan IV. (den Schrecklichen), Tolstoj bzw. Dostoevskij und Čajkovskij bzw. Stravinskij erwarten –, es sind aber mit die ‚russischen‘ Repräsentanten in ihrem Bereich und auch diejenigen, die im russischen Verständnis, d.h. aus der Binnenperspektive, im Mittelpunkt stehen.

Sie verweisen auf drei sehr unterschiedliche Kontexte, und zwar sowohl thematisch als auch chronologisch. Zunächst geht es um den allgemeinhistorischen Hintergrund. Es ist dies das Ende des 15. und der Anfang des 16. Jahrhunderts mit einer großen Zäsur, dem Aussterben der Rjurikiden-Dynastie und der sich anschließenden Zeit der Wirren (смутное время). Dann folgt der literaturgeschichtliche Kontext. Hier geht es um das erste Drittel des 19. Jahrhunderts, in dem die russische Literatur eindeutig von Puškin dominiert wird. Und schließlich ist es der musikhistorische Zusammenhang: Musorgskijs herausgehobene Position als begabtester, aber auch umstrittenster Vertreter des „Mächtigen Häufleins“ (могучая кучка), also jener Komponistengruppe, die in Abkehr von akademischen Traditionen eine neue nationale Identität in der Musik suchte.

Hintergrundinformation zu diesen Bereichen sollen die folgenden Abschnitte in sehr gedrängter Form bieten, ebenso einige Angaben zu Dichter und Komponist. Erst dann kann das eigentliche Thema in Angriff genommen werden.

2. Allgmeinhistorischer Hintergrund

In der russischen Geschichtsschreibung geht man von einer Tradition russischer (eigentlich eher ostslavischer) Staatlichkeit aus, die legendarisch im 9. Jahrhundert mit der Staatsgründung durch den dynastischen Stammvater

Rjurik (Рюрик), einen Waräger (Wikinger), begann und über das Kiever Großfürstentum der Rus' vom 9.–13. Jahrhundert zum (Groß-)Fürstentum Moskowien führte, das ab dem 14. Jahrhundert die Nachfolge der Kiever Rus' antrat und schließlich zum zaristischen und imperialen Russland wurde.

Verklammert wurde diese Geschichte, die in einem sehr großen Raum zwischen Ostsee und Schwarzem Meer mit wechselnden Schwerpunkten stattfand, durch die Dynastie der Rjurikiden, doch ging diese dynastische Kontinuität im 16. Jahrhundert zu Ende. Nach der Zeit der Wirren trat die Dynastie der Romanovs an ihre Stelle (vgl. zum Folgenden Kämpfer/Stökl 1989 und Neubauer 1989).

Ivan IV., der Schreckliche (Иван bzw. Иоанн Грозный), geboren 1530, Zar von 1533 bis zu seinem Tod 1584, hatte vier männliche Nachkommen, die als Thronfolger in Frage kamen. Von den drei Söhnen Ivans aus erster Ehe erkrankte der erste, Dmitrij (Дмитрий, 1552–1553), noch im Säuglingsalter, der zweite, Ivan (Иван bzw. Иоанн, 1554–1582), wurde vom Vater selbst im Zorn erschlagen, während der dritte, Fedor (Федор, 1557–1598), zwar formal von 1584–1598 die Zarenwürde inne hatte, geistig aber nicht imstande war, die Regierungstätigkeit auszuüben; dies tat an seiner Stelle nach längeren Auseinandersetzungen mit den Bojaren, dem russischen Erbadel, sein Schwiegervater Boris Godunov (Борис Федорович Годунов, 1552–1605), der seit 1587 offiziell Regent war. Ein vierter Sohn, wiederum Dmitrij genannt (Дмитрий, in westlichen Quellen Demetrius, 1582–1591), stammte aus der letzten (je nach Zählweise sechsten oder siebten, jedenfalls nach orthodoxem Kirchenrecht nicht kanonischen) Ehe des Zaren. Er kam unter ungeklärten Umständen ums Leben. Eine von Boris Godunov eingesetzte Untersuchungskommission erkannte auf einen Unfall während eines epileptischen Anfalls, aber inoffiziell war die Ansicht verbreitet, Dmitrij sei auf Betreiben Boris Godunovs ermordet worden. Nach dem Tod Fedors gab es damit keinen legitimen Thronerben, und zum ersten Mal in der Geschichte Russlands kam es zur Wahl eines Zaren: Boris Godunov. Er regierte von 1598 bis zu seinem plötzlichen Tod 1605. In dieser Zeit gab es mehrere Missernten nacheinander, was zu Teuerung, Hungersnöten und Unruhen führte. Das Ende seiner Regierungszeit war vor allem geprägt durch das Auftauchen eines Thronprätendenten 1603: Pseudo-Demetrius (Falscher Demetrius, Лжедмитрий, bzw. самозванец, eigentlich „der Selbstberufene“), nach Angaben der Kanzlei des Zaren ein entlaufener Mönch namens Grigorij Otrep'ev (Григорий oder Гришка Отрепьев, übrigens ein sprechender Name: отрепки = Lumpen), der nach eigenen Aussagen dem Mordanschlag Godunovs von 1591 entkommen war. Er wurde von der katholischen Kirche und von polnischer Seite unterstützt, dort inoffiziell sogar von König Zygmunt III. Wasa, aber insbesondere von Fürst Adam Wiśniowiecki (Адам Вишнявецкій) und dem Wojewoden von Sandomierz, Jerzy Mniszech, des-

sen Tochter, Maryna Mnischówna bzw. Marina Mniszek (Марина Мнишек), er später in Moskau heiratete. Im Jahre 1604 zog Pseudo-Demetrius mit einem in Polen angeworbenen Söldnerheer gegen Moskau, war aber zunächst wenig erfolgreich. Nach dem Tod Boris Godunovs 1605 wendete sich das Blatt: Der Nachfolger von Boris, sein Sohn Fedor (Федор, 1589–1605), wurde mit seiner Mutter bei einem Aufstand umgebracht. Die Tochter Xenia (Ксения, 1582–1622) wurde später Pseudo-Demetrius ausgeliefert und blieb bis zur Ankunft von Maryna Mnischówna in seiner Gewalt, bevor er sie in ein Kloster abschieben ließ. Pseudo-Demetrius zog im Triumph in Moskau ein und ließ sich zum Zaren krönen. Seine Herrschaft dauerte nicht lange: Bei einem von Bojaren angezettelten Aufstand wurde er 1606 erschlagen. Sein Nachfolger wurde per Akklamation der Bojare Vasilij Ivanovič Šujskij (Василий Иванович Шуйский, 1552–1612), den bald ein zweiter Pseudo-Demetrius (neben weiteren Thronprätendenten) konkurrenzierte. Dazu kamen polnische und schwedische Interventionstruppen. Diese Zeit der Wirren, letztlich ausgelöst durch das Aussterben der Rjurikiden bzw. die Wahl von Boris Godunov, endete erst 1613 mit der Wahl von Michail Fedorovič Romanov (Михаил Федорович Романов, 1596–1645) zum Zaren und der Begründung einer neuen Dynastie, der Romanovs, die in Russland bis 1917 herrschen sollte.

Boris Godunov hat seine Bedeutung in der russischen Geschichte vor allem als erster gewählter Zar und als derjenige, der am Anfang der Zeit der Wirren stand. Er ist eine klassische tragische Figur: Sein positives Wirken in seiner Zeit als Regent kontrastiert mit seiner unglücklichen Regierung als Zar, sein Aufstieg in der Zeit Ivans IV. und Fedors mit dem Zerfall der Macht gegen Ende seiner eigenen Amtszeit und dem Untergang seiner Familie nach seinem Tod.

Die Quellenlage für diese Epoche in der russischen Geschichte ist nicht sehr gut, trotz einer umfangreichen Chroniküberlieferung. Die Chroniken vermitteln ein einseitiges Bild der Ereignisse, und Gleiches gilt von Berichten in- und ausländischer Zeitzeugen. Viele Fragen sind ungeklärt, insbesondere die Todesumstände des Thronfolgers Dmitrij und Einzelheiten zu Pseudo-Demetrius und seinen zahlreichen Nachahmern. In der späteren russischen Geschichtsschreibung wirkte die Darstellung von Nikolaj Michajlovič Karamzin (Николай Михайлович Карамзин, 1766–1826) lange prägend: seine umfassende *Geschichte des russischen Staates (История государства Российского)* diente auch Puškin als Grundlage für sein Drama *Boris Godunov*; es ist denn auch ihm gewidmet:

Драгоценной для Россиян памяти Николая Михайловича Карамзина сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностию посвящает Александр Пушкин (PSS 7: 3)

Dem für alle Russen teuren Andenken an Nikolai Michailowitsch Karamzin widmet diese Arbeit, die sein Genius begeisterte, mit Ehrfurcht und Dankbarkeit Alexander Puschkín (PGW 379; hier und im Folgenden wird *Boris Godunov* nach der Übersetzung von Johannes von Günther zitiert.)

Karamzin vertrat in seiner Darstellung dezidiert die Ansicht, der Tod Dmitrijs sei Boris Godunov anzulasten; Pseudo-Demetrius hielt er für einen Schwindler. Die neuere Forschung bestätigt einmütig letztere Position, während zu ersterer unterschiedliche Meinungen bestehen.

3. Literaturgeschichtlicher Kontext

Der ostslawische Raum und damit auch das spätere Russland gehörte seit der Christianisierung zur *Slavia orthodoxa*. Ihre literarische Tradition ist von Anfang an gekennzeichnet durch die ausschließliche Verwendung einer slavischen Schriftsprache, des Kirchenslawischen, durch eine ausgeprägte Beschränkung des Schrifttums auf religiöse Bedürfnisse und durch eine relativ späte Durchsetzung der Volkssprache gegenüber dem Kirchenslawischen (die vergleichbare *questione della lingua* zwischen Latein und Italienisch wurde im Mittelalter entschieden: in Russland geschah dies erst im 18. Jahrhundert).

Eine weltliche Literatur im west- und mitteleuropäischen Sinne entwickelte sich erst im 18. Jahrhundert in enger Anlehnung an deutsche und vor allem französische Vorbilder, wobei besonders die französische Klassik prägend wirkte, gerade auch im Bereich des Dramas. Es ist dies die Zeit des russischen Klassizismus.

Einen weiteren „Modernisierungsschub“ erfuhr die russische Literatur am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts durch die endgültige Emanzipation vom Kirchenslawischen, durch die Hinwendung zu neuen Themen und Formen, durch die Rezeption und schöpferische Anverwandlung der ‚großen‘ europäischen Literaturen (nicht mehr nur deren Nachahmung) und die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen literarischen Strömungen. Der Klassizismus wurde vom Sentimentalismus abgelöst, der zuerst in den Werken des bereits genannten N.M. Karamzin, des späteren Historiographen, seinen Ausdruck fand. Auf den Sentimentalismus folgte die Romantik, für die russische Literatur wahrscheinlich überhaupt die wichtigste Epoche, und sie wurde von Puškin dominiert.

Im Rahmen des Modernisierungsschubes gab es heftige Auseinandersetzungen zwischen Traditionalisten und Neuerern, die in einer komplizierten Entwicklung schließlich zur Opposition zwischen Slavophilen und Westlern

fürten. Sie beherrschte das kulturelle Leben bis zum Ende des ‚langen 19. Jahrhunderts‘ und lässt sich letztlich bis in die Gegenwart verfolgen. Allerdings ist die Trennung nie ganz eindeutig gewesen, und viele Kulturschaffende lassen sich entweder nicht eindeutig zuordnen oder haben im Laufe ihrer Tätigkeit ihre Einstellung geändert. Dies gilt z.B. auch für Karamzin und Puškin.

Einen wichtigen Faktor für das literarische Leben Russlands im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stellte die Zensur dar. Sie gab es zu jener Zeit zwar auch anderswo, aber meist nicht in so ausgeprägter Form. Charakteristisch waren für die Zensur in Russland insbesondere Einschränkungen, was die Darstellung staatlicher und kirchlicher Würdenträger betraf. Dies galt in besonderem Maße für die Bühne. Die Auseinandersetzung mit der Zensur prägte denn auch das Schaffen der meisten Literaten jener Zeit, nicht zuletzt in der Form der ‚Schere im Kopf‘, einer Art vorseilender Selbstzensur. Dabei war die Schärfe der Zensur von der politischen Konjunktur abhängig. Für die weitere Betrachtung ist die Entwicklung nach dem Dekabristenaufstand 1825, d.h. am Beginn der Regierungszeit von Nikolaus I. (Николай I., 1796–1855), von Bedeutung. In dieser Zeit wurde die berüchtigte III. Abteilung geschaffen, eine Art Geheimpolizei und Zensurbehörde in einem. Dies brachte für das literarische Leben eine deutliche Verschlechterung der Lage mit sich (d.h. eine Verschärfung der Zensur und eine verstärkte Überwachung von Exponenten des kulturellen Lebens), die sogar dazu führte, dass der Zar sich persönlich als Zensor betätigte. Bei Werken, die zur Aufführung bestimmt waren, wirkte die Zensur gleich doppelt, da sowohl die Publikation als auch jede Inszenierung einer Erlaubnis bedurften. Dabei waren in der Regel die Bestimmungen für die Inszenierung wesentlich restriktiver als diejenigen für den Druck.

4. Musikhistorischer Zusammenhang

Die orthodoxen Wurzeln der russischen Kultur haben auch die Musik und Musikausübung tief geprägt, wovon nicht zuletzt die Krönungszeremonie in Musorgskijs *Boris Godunov* zeugt. Der von Byzanz übernommene Kirchengesang, der sich nach der Christianisierung der Kiever Rus' 988 in verschiedenen regionalen und stilistischen Repertoires weiterentwickelte, war über Jahrhunderte die einzig etablierte Form von Kunstmusik. Während sich in Mitteleuropa bis zum Barock ein immer breiteres Spektrum an mehrstimmiger, auch vokal-instrumentaler und rein instrumentaler geistlicher und weltlicher Musik ausbildete, führten das Instrumentenverbot der orthodoxen Kirche und das Fehlen einer ausgeprägten höfischen Musikkultur dazu, dass

bis ins 17. Jahrhundert die einzig etablierte und theoretisch unterrichtete Musikform die unbegleiteten einstimmigen Gesänge des orthodoxen Ritus blieben. Außerhalb der Kirche fand einfaches weltliches Musizieren durch Spielmänner, so genannte Skomorochen (скоморохи) statt, die gesellschaftlich vom Vagabunden bis zum höfischen Berufsmusiker reichten. Ivan IV. ließ 1571 aus Novgorod solche Spielleute nach Moskau holen, doch die anhaltende kirchliche Verfolgung und schließlich ein Erlass des Zaren 1649 zur Zerstörung aller Instrumente der weltlichen Musik ließen diese Traditionen aussterben (vgl. zusammenfassend hier und im Folgenden Chodorkovskaja 1998). Kein Wunder, dass ein Gefühl musikalischer Rückständigkeit und, schlimmer noch, fehlender musikalischer Identität die ästhetische Diskussion im 19. Jahrhundert dominierte und entsprechende Kräfte zur Kompensation oder Überwindung freisetzte.

Und doch war die kulturelle Isolation Russlands vom Westen kein eiserner Vorhang. An der Westgrenze, im polnisch-litauischen Großfürstentum, das im späten 14. Jahrhundert begründet und durch die Lubliner Union 1569 staatlich neu gefestigt wurde, diffundierten ab dem späten 16. Jahrhundert mehrstimmige Formen geistlicher Musik langsam aber stetig immer weiter in die russischen Kerngebiete: Die Jesuiten trugen lateinische Musiktheorie und Schuldramen nach Osten, der zum Calvinismus konvertierte litauische Adel veranlasste zeitweilig Drucke von protestantischen Kantionalsätzen. Besonders weitreichende Folgen aber hatte die 1596 in Brest geschlossene Kirchenunion, mit der sich der größere Teil der orthodoxen Kirche im Großreich dem Papst unterstellte, weil sich nun einerseits mehrstimmige katholische Kirchenmusik bis weit in den ostslawischen Raum verbreiten konnte, andererseits die liturgischen Gesänge der Orthodoxen erstmals verschriftlicht wurden. Im Laufe des 17. Jahrhunderts, speziell nach der Vereinigung mit der Ukraine 1654, gelangte aus den west- und südwestlichen Grenzgebieten die vokale Mehrstimmigkeit als *partesnoe penie* (*партезное пение*, „Gesang in Stimmen“) und das geistliche Konzert italienischer Prägung als *partesnyj koncert* (*партезный концерт*) nach Russland; mehrstimmige Lieder geistlichen (*psal'ma*, псалма) und weltlichen (*kant*, кант) Inhalts wurden außerhalb liturgischer Kontexte beliebt.

Eine grundlegende Öffnung für die aktuellen und repräsentativen europäischen Musizierformen vollzog sich aber erst durch die Reformen Peters I., des Großen (Петр Великий, 1672–1725) und die Gründung St. Petersburgs (1703), das als europäische Großstadt nach europäischer Musik verlangte (Maes 2002: 14). Der unter Peters Nachfolgerinnen auf dem Zarenthron immer stärker forcierte und unter Katharina II., der Großen (Екатерина Великая, 1729–1796) kulminierende Import italienischer, französischer und deutscher Komponisten, Musiker, Operntruppen und ihres zugehörigen Repertoires – insbesondere der italienischen *opera seria* – an die Neva führte

zu einer tiefgreifenden Geschmacks(um)bildung der russischen Adelsschichten. Im ausgehenden 18. Jahrhundert war die Zeit reif für erste kompositorische Gehversuche einheimischer Dilettanten, denn nur wenige wie die ‚kleinrussischen‘ Sänger Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij (Дмитрий Степанович Бортнянский, 1751–1825) oder Maksim Sozontovič Berezovskij (Максим Созонтович Березовский, 1745–1777) waren je zur Kompositionsausbildung ins Ausland geschickt worden. Zudem führte das Verlangen nach öffentlichem Raum für solche Darbietungen zur Eröffnung der ersten ständigen russischen Theater. Aleksandr Petrovič Sumarokov (1717–1777), einer der führenden Dichter des Klassizismus, verfasste mit *Cefal' i Prokris* (Александр Петрович Сумароков, *Цепаль и Прокрис*) 1755 das erste russische Opernlibretto, das aber noch von einem Ausländer, Francesco Araja, vertont wurde. Katharina II. verlor das Interesse an der italienischen Oper, bevorzugte stattdessen die französische *opéra comique* mit ihren gesprochenen Dialogen und schrieb selbst fünf russische Libretti, die programmatisch auf russische Märchen und Volksliedtexte zurückgriffen und russischen Komponisten als Vorlage für ähnliche, singspielartige Opern dienen sollten. Solche von adligen Liebhabern geschriebene Bühnenwerke dominierten in den 1780er und 1790er Jahren das Eremitage-Theater und erfüllten damit eine von der Zarin gelenkte kulturpolitische Mission. Abseits des hauptstädtischen Hoflebens versuchte die Aristokratie eigene musikalische Unternehmungen, man rief Leibeigenenorchester in Moskau und insbesondere auf dem Lande ins Leben, deren größte wie das von Graf Nikolaj Petrovič Šeremet'ev (Николай Петрович Шереметьев, 1751–1809) regelmäßig eigene Opernproduktionen bewältigen konnten. Russische Komponisten blieben aber bis zum mittleren 19. Jahrhundert grundsätzlich aristokratische Dilettanten, die vorzugsweise Vaudevilles oder komische Opern sowie Romanzen schrieben und dabei die westeuropäischen Modelle vor Augen hatten. Instrumentalmusik spielte eine untergeordnete Rolle, abgesehen von Volksliedbearbeitungen für Klavier, die sich ab den 1780er Jahren entsprechenden Liedersammlungen verdankten.

Mit Michail Ivanovič Glinkas (1804–1857) 1836 uraufgeführter Oper *Ein Leben für den Zaren* (Михаил Иванович Глинка, *Жизнь за царя*) fühlte Russlands Musikwelt, erstmals auf eigenen Beinen zu stehen. Es war die erste russische Oper ohne gesprochene Dialoge, volksmusikalische Elemente waren mehr als nur pittoreskes Lokalkolorit, das patriotische Sujet nahm einen tragischen Ausgang: Ivan Susanin (Иван Сусанин) opfert sich für Land und Herrscher. (Catterino Cavos und sein Librettist Aleksandr Aleksandrovič Šachovskoj [Александр Александрович Шаховской] hatten 1815 in ihrem *Ivan Susanin* den Helden noch einem *lieto fine* zugeführt.) In der Tradition dieser historischen Oper aus der Nationalgeschichte steht auch Musorgskijs *Boris Godunov*. Die Generation nach Glinka versuchte, die

einerseits mit *Ein Leben für den Zaren*, andererseits mit seiner Märchenoper *Ruslan und Ljudmila* (*Руслан и Людмила*, 1842) vorgegebenen Grundzüge einer Nationaloper aufzugreifen, machte aber zugleich die polarisierende Erfahrung Wagners, der erstmals 1863 mit Auszügen seiner Opern nach Russland gekommen war.

Wichtige Weichen für das russische Musikleben stellte Anton Grigor'evič Rubiņštejn (Антон Григорьевич Рубинштейн, 1829–1894), der als Hofpianist der Großfürstin Elena Pavlovna (Елена Павловна, 1806/07–1873) von dieser in seinen Vorhaben unterstützt wurde, 1859 mit der Gründung der *Russischen Musikgesellschaft* (*Российское музыкальное общество*) sowie 1862 mit der Gründung des Konservatoriums in Petersburg, dem 1866 das in Moskau folgen sollte. Erstmals gab es ein professionelles Ausbildungswesen in Russland, konnten russische Musiker und Komponisten einen qualifizierten Berufsabschluss erwerben; Petr Il'ič Čajkovskij (Петр Ильич Чайковский, 1840–1893) zählte zu den ersten Absolventen. Dilettantismus war seitdem kein aristokratischer Naturzustand mehr, sondern allenfalls *profession de foi*. Denn die an den Konservatorien betriebene Orientierung an deutschen Vorbildern verschärfte bei den Slavophilen das Gefühl der Überfremdung. Milij Aleksevič Balakirev (Милий Алексеевич Балакирев, 1836/37–1910) scharte ab Ende der 1850er Jahre einen Kreis junger Musiker um sich, die zu Rubiņštejns Versuchen, das mitteleuropäische (deutsche) Musikwesen zu übernehmen, in Opposition gingen und das autodidaktische Studium einer akademisch sanktionierten Kompositionsästhetik vorzogen: den Militärkadetten Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844–1908), den Arzt und Chemiker Aleksandr Porfir'evič Borodin (Александр Порфирьевич Бородин, 1833–1887), den Festungsbaumeister César Cui (Цезарь Кюи, 1835–1918) – und den Untergardefähnrich Modest Petrovič Musorgskij (Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881). Balakirev selbst eröffnete 1862 eine „Freie Musikschule“ (Бесплатная музыкальная школа), die allen Schichten offenstehen und zum Petersburger Konservatorium einen Gegenpol bilden sollte, allerdings nur auf elementarem Niveau. Das unsterbliche Epitheton, das diese Komponisten um Balakirev, die sogenannte „jungrussische (oder: neue russische) Schule“, erhalten haben, entstammte dem scherzhaften Aperçu zu einer Konzertbesprechung: „Mächtiges Häuflein“ (могучая кучка).

Geprägt hatte diesen Ausdruck der Kunstgelehrte und Geheimrat Vladimir Vasil'evič Stasov (Владимир Васильевич Стасов, 1824–1906), eminentester Vordenker und schließlich Chefideologe einer russischen Nationalkunst, der zum geistigen Oberhaupt des Balakirev-Kreises wurde. Seine Ansichten von der Wirklichkeitsgebundenheit einer ‚realistischen‘ Kunst als sozialer Verpflichtung und ihrer ästhetischen Fortschrittlichkeit dominierten das Schaffen der jungrussischen Schule, trotz der großen Unterschiede der

einzelnen Künstlerphysiognomien, und taten dabei nicht zuletzt Musorgskijs Schaffen interpretierend, wertend und lenkend Gewalt an. In sowjetischer Zeit wurden Stasovs Leitideen unter den Vorzeichen des Sozialistischen Realismus neu aufgegriffen, sie hatten aber auch im Westen Nachwirkungen und prägten das Musorgskij-Bild der Musikhistoriker noch bis ins ausgehende 20. Jahrhundert (kritisch dazu Neef 1995). Mittlerweile hat eine Revision stattgefunden: Politischer ‚Liberalismus‘, Volkstums-Nationalismus und ästhetischer Fortschritt werden nicht als parallele, sondern als voneinander unabhängige und mitunter sogar gegensätzliche Erscheinungen der russischen Kultur im 19. Jahrhundert wahrgenommen. Musorgskij ist dadurch eine facettenreichere Figur geworden – was Beurteilungen seines Schaffens zwar schwieriger, aber auch angemessener werden ließ.

5. Puškin

Aleksandr Sergeevič Puškin (Александр Сергеевич Пушкин, 1799–1837) ist die erste große Gestalt der russischen Literatur, und er ist für das russische Publikum die größte geblieben. Schon zu Lebzeiten war er der ungekrönte Nationaldichter, und die Verehrung nahm nach seinem Tod eher noch zu und hält bis heute an. Davon zeugen Denkmäler, Museen, Toponyme, Gedenktage, Preise, ihm gewidmete Texte (etwa die berühmte Puškin-Rede von Dostoevskij 1880). Diese Verehrung ist wohl zu gleichen Teilen seiner Person, wie sie wahrgenommen wurde und noch wird, und seinem Schaffen geschuldet.

Puškin kann als Inbegriff des romantischen Dichters gelten, und er hat diese Figur auch bewusst kultiviert. Von exotischer Abstammung (er war ein Urenkel des ‚Mohren Peters des Großen‘ [апан Петра I.] und hat ihm eine gleichnamige Erzählung gewidmet), Liebling der progressiven geistigen Elite und z.T. der (weiblichen) Gesellschaft, witzig (berühmt sind seine Epigramme auf Freund und Feind), ein Freigeist und deswegen permanent in Konflikt mit der staatlichen und kirchlichen Obrigkeit (er war mehrfach aus St. Petersburg verbannt, und es wurde ihm die zweifelhafte Ehre zuteil, dass Zar Nikolaj I. sich zu seinem persönlichen Zensor ernannte; vgl. dazu Lavrin 1947: 41–64), verschwenderisch (er verspielte enorme Summen, die er durch geschicktes Marketing für sein dichterisches Werk verdient hatte, und war oft in finanziellen Nöten), starb er verhältnismäßig jung an den Folgen eines Duells.

Sein Schaffen umfasst, wie es sich für eine so dominante Dichterfigur geziemt, praktisch alle literarischen Formen, und fast überall wirkte er als Neuerer, wenn nicht sogar Begründer. Gerühmt wird die Melodizität und

Leichtigkeit seiner Sprache, und es ist wohl kein Zufall, dass viele seiner Werke eine musikalische Umsetzung erfuhren. Zur ‚Musikalität‘ der Puškin’schen Sprache gibt es sogar ein Selbstzeugnis. In einem späten Gedicht mit dem Horaz’schen Epigraph „Exegi monumentum“ findet sich eine später verworfene Variante:

И долго буду тем любезен я народу,
что в русском языке музыку я обрел ... (PSS 3/2: 1034)

Und lang bleibt mir im Volk ein freundliches Gedenken,
da die Musik im Russischen ich doch entdeckt ...

Hinsichtlich der russischen Oper kann man sogar ohne Übertreibung sagen, dass ihre Geschichte untrennbar mit dem Schaffen Puškins verbunden ist (Gozenpud 1967a).

Seine größten Verdienste hat Puškin zweifellos auf dem Gebiet der Poesie: Seine Verse nutzten zum ersten Mal alle Möglichkeiten der russischen Sprache und befreiten so die russische Dichtkunst endgültig aus einengenden Vorschriften, die aus anderen, als vorbildhaft geltenden Literaturen übernommen worden waren. Für sein dichterisches Hauptwerk, das ‚Poem‘ *Eugen Onegin* (*Евгений Онегин*), das auch vertont wurde (in der gleichnamigen Oper von P.I. Čajkovskij), entwickelte er sogar eine eigene Strophenform, die sogenannte Onegin-Strophe. Im Vergleich dazu ist seine Prosa weniger richtungsweisend gewesen, obwohl er auch hier Bleibendes geschaffen hat: Als Beispiel, das ebenfalls zu einer Oper wurde, kann die Erzählung *Pique Dame* (*Пиковая дама*) dienen. Am wenigsten ist er vielleicht als Dramatiker hervorgetreten: Neben seiner großen Tragödie *Boris Godunov* (*Борис Годунов*) hat er noch vier kleinere Dramen geschrieben, darunter *Mozart und Salieri* (*Моцарт и Сальери*) und das Don-Juan-Stück *Der steinerne Gast* (*Каменный Гость*); anderes ist nur in Form von Entwürfen erhalten, etwa die *Päpstin Johanna* (*Папесса Иоанна*).

Obwohl das Drama nicht im Mittelpunkt von Puškins Schaffen steht, hat er auch hier durch seinen *Boris Godunov* bahnbrechend für die russische Literatur gewirkt (Lauer 2003: 260–267). Das hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die Tragödie zu einer Zeit erschien, als sich das klassizistische Drama in Russland überlebt hatte, aber noch nicht überwunden war (Slonimskij 1959: 461–464). Puškins Tragödie hat, obwohl die historische Thematik eine Bearbeitung im Stil des russischen (und damit indirekt natürlich des französischen) Klassizismus vermuten ließe, gerade mit dieser Tradition in ungewöhnlich radikaler Weise gebrochen. In seinem dramatischen Schaffen, und am augenfälligsten in *Boris Godunov*, ist Puškin ganz klar von

Shakespeare beeinflusst und spricht sich ebenso klar gegen die französische Tradition aus:

Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. [...] Шексп.<иру> я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов [...] Но признаюсь искренно, неуспех драммы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драммы Шекспировой – а не придворный обычай трагедий Расина – и что всякой неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены. (PSS 11: 140–141; Entwurf eines Vorwortes zu *Boris Godunov*)

Die eingehende Beschäftigung mit Shakespeare, Karamzin und unseren alten Chroniken gaben mir den Gedanken ein, eine der dramatischsten Epochen der neueren Geschichte in dramatische Formen zu kleiden. [...] Shakespeare ahmte ich in seiner freien und breiten Charakterdarstellung, in seiner unbekümmerten und einfachen Gestaltung von Typen nach [...] Aber ich gestehe aufrichtig, dass mich ein Misserfolg meines Dramas erbittern würde, denn ich bin fest überzeugt, dass unserem Theater die volksgemäßen Gesetze des Shakespeare'schen Dramas angemessen sind – und nicht die höfische Konvention der Tragödien Racines – und dass jeder erfolglose Versuch die Umgestaltung unserer Bühne verzögern kann.

Dabei sind es offensichtlich die so genannten *chronicle plays*, die ihm als Vorbild dienen. Es handelt sich aber nicht um eine reine Imitation. Einerseits fehlen typische Shakespeare'sche Elemente (z.B. die psychologische Entwicklung der Protagonisten, das Phantastische, die rhetorische Ausgestaltung, vgl. Bondi 1983: 187–189), andererseits geht er, wie noch zu zeigen sein wird, über Shakespeare hinaus und erlaubt sich Freiheiten, die beim großen Vorbild so nicht zu finden sind (vgl. allgemein dazu Lavrin 1947: 140–160 und Eyink 1987).

Der formalen Breite von Puškins Schaffen entspricht auch eine thematische Vielfalt. Es ist unmöglich, hier einen gemeinsamen Nenner zu finden. Vielleicht kann man als thematische Schwerpunkte seines Schaffens ein Interesse für historische Stoffe (vgl. dazu Striedter 1977), für ‚russische‘ Themen und für die Gesellschaft, in der er lebte, hervorheben. Alle drei Bereiche (letzterer nur indirekt) sind in *Boris Godunov* vereint. Puškin hat mit diesem Text den Bezugspunkt für die weitere Entwicklung des historischen Dramas in Russland geliefert, gleichzeitig aber auch für die nationale Thematik im Drama. Der Gegenwartsbezug ist ebenfalls gegeben, auch wenn er in der Forschung umstritten ist (vgl. z.B. Bondi 1978: 194–196); immerhin spielt Puškin selbst brieflich darauf an. Zur Zeit der Abfassung des Dramas herrschte Zar Alexander I. (Александр I., 1777–1825), dessen Legi-

timität dadurch kompromittiert war, dass er 1801 durch eine Palastrevolution auf den Thron gelangt war, in deren Verlauf sein Vater umgebracht wurde. Bekanntlich war schon seine Großmutter, Katharina die Große, durch eine Palastrevolution, d.h. die Absetzung ihres Gatten Peters III. (Петр III., 1728–1762), an die Macht gekommen, die bald durch Peters Tod im Hausarrest und die Beseitigung des letzten legitimen Konkurrenten, des eingekerkerten Ivan VI. (Иван VI., 1740–1764), gefestigt wurde. (In beiden Fällen ist Katharinas Mitwirkung nicht nachweisbar, aber ebenso wenig auszuschließen.) Auch die Nachfolge Alexanders war nicht unumstritten, da die Brüder Konstantin und Nikolaj zunächst gegenseitig zugunsten des anderen auf den Thron verzichtet hatten und zudem das Gerücht aufkam, Alexander sei gar nicht gestorben (von Rimscha 1975: 434–435). Diese eigenartige Parallele zu den Gerüchten um den Tod Dmitrijs war zwar nicht bei der Abfassung, wohl aber bei der Drucklegung des *Boris Godunov*, d.h. 1830, aktuell.

Ungeachtet dieses Zeitbezugs ist Puškin ein ‚zeitloser‘ Dichter und in diesem Sinne ein Klassiker: Noch heute messen sich russische Literaten (insbesondere Poeten) an ihm und werden an ihm gemessen.

6. Musorgskij

Weder im Charakter seiner Kompositionen noch in seinen musikalischen Ansichten gehört Mussorgsky zu irgendeinem der existierenden musikalischen Kreise. Die Formel seiner künstlerischen profession de foi ist: Die Kunst ist kein Selbstzweck, sondern ein Mittel für das Gespräch mit den Menschen. Unter diesem Leitprinzip stand seine gesamte Schaffenstätigkeit. (zit. nach Kuhn 1995: 117–118)

Mit diesen für einen Eintrag im Riemann-Musiklexikon vorgesehenen (und dann als Fragment ungedruckten) Worten charakterisierte Musorgskij im Juni 1880 seine eigene ästhetische Position. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das ‚Mächtige Häuflein‘, also der musikalische Kreis, dem Musorgskij zweifelsohne angehört und zu dessen Profilierung er entscheidend beigetragen hatte, bereits weitgehend aufgelöst – er war tatsächlich im engeren Sinne nicht mehr existent. Doch die „profession de foi“, die er anführt, scheint in anachronistischer Weise noch diejenige des Kreises zu sein: Kunst wird von ihm weiterhin verstanden als soziale Aufgabe, während die Uhren der russischen Musik schon auf Autonomie standen und im *fin de siècle* auf *l'art pour l'art* vorgestellt wurden (zumindest in Petersburg; in Moskau standen die Zeichen auf Bekenntnismusik sowie religiös-mystische Überhöhung).

Mit der Idee des ‚Gesprächs‘ lassen sich wohl auch Musorgskijs kompositorische Schwerpunkte erklären: Vokalmusik und Bühnenwerke. Vergeblich hielt ihn sein Mentor Balakirev zunächst dazu an, nach romantischem Vorbild wenn nicht Sonaten (zweihändige Skizzen 1858, vierhändiger Torso 1860) und Symphonien (projektiert 1861), so doch symphonische Dichtungen und Programmouvertüren zu schreiben. Doch nimmt sich die Instrumentalmusik in seinem Schaffen bescheiden aus, und meist betraf sie andere Gattungen wie das lyrische Klavierstück oder seine programmatisch gestützte Multiplizierung in den *Bildern einer Ausstellung* (*Картинки с выставки*, 1874). Stattdessen entfaltete sich Musorgskijs kreatives Potential unweigerlich in textbezogener Musik. Das begann schon in ersten Chören und Liedern der frühen 1860er Jahre, es kulminierte in den düsteren Liederzyklen *Kinderstube* (*Детская*, 1868–1870), *Ohne Sonne* (*Без солнца*, 1874) und *Lieder und Tänze des Todes* (*Песни и пляски смерти*, 1875–1877), die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, etwa in den Bearbeitungen von Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) und Edison Vasil’evič Denisov (Эдисон Васильевич Денисов, 1929–1996), Spuren hinterlassen haben. Die rezeptionsgeschichtlich größte Bedeutung aber hatte Musorgskij sicherlich als Opernkomponist, obwohl nur eine einzige Oper – nämlich *Boris Godunov* – überhaupt fertiggestellt und zu Lebzeiten aufgeführt wurde.

Dass uns Musorgskij heute als einer der berühmtesten und bedeutendsten russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts erscheint, ist also eine Folge seiner Rezeption im 20. Jahrhundert. Zu Lebzeiten war ihm, anders als Puškin, nur selten einhelliger Erfolg beschieden. Das lag sicherlich nicht an seiner Herkunft und seinem Betragen, im Gegenteil: Musorgskij war, bevor ihn der Alkoholismus zerrüttete, eine bis zur Geckenhaftigkeit gepflegte und in den Umgangsformen kultivierte Erscheinung aus russischem Adel. Dass ein Teil dieses Adels mit der Aufhebung der Leibeigenschaft 1861 seiner Existenzgrundlage verlustig ging, traf den Komponisten empfindlich. Mit seinen Fähigkeiten als Klavierspieler war er zwar gern gesehener Mittelpunkt von Salons, doch reichte dies nicht zum Broterwerb, ebensowenig wie die Einkünfte aus den wenigen gedruckten und aufgeführten eigenen Werken. Musorgskijs Privatleben war geprägt von Männerbünden, Künstlerfreundschaften und Wohngemeinschaften, die eine deutlich homophile Attitüde hatten (was bisher selten thematisiert worden ist). Ab den mittleren 1870er Jahren führte sein durch den Erfolg des *Boris Godunov* gestiegenes Prestige zum Kontakt mit neuen Künstlerkreisen, die er nun regelmäßig nachts im Restaurant Malyj Jaroslavec (Малый Ярославец) traf, was völlige Alkoholabhängigkeit zur Folge hatte und seine äußere Erscheinung sowie seine Schaffenskraft dramatisch beeinträchtigte. Weitere Opernprojekte, nämlich *Chovanščina* (*Хованщина*) auf ein eigenes Libretto sowie *Der*

Jahrmarkt von Sorotschinsky (Сорочинская ярмарка) nach Nikolaj Vasil'evič Gogol' (Николай Васильевич Гоголь, 1809–1852), blieben unvollendet. Die letzten Lebensjahre verbrachte er als Klavierbegleiter der Sängerin Dar'ja Michajlovna Leonova (Дарья Михайловна Леонова, 1829/35–1896). Eine Serie von Schlaganfällen brachte ihn im Februar 1881 ins Hospital, wo er – wohl aufgrund von (trotz strengsten Verbots) heimlich konsumiertem Alkohol – bald darauf starb.

Musorgskijs Musik entfachte, falls sie überhaupt zum Publikum gelangte, heftigste ästhetische Auseinandersetzungen. Obwohl ein frühes Orchesterscherzo schon 1860 unter Anton Rubinštejn aus der Taufe gehoben worden war, beschränkt sich die bewusste und anhaltende Wahrnehmung der Werke des Komponisten etwa auf dessen letztes Lebensjahrzehnt. Davor war er außerhalb seines Zirkels unbekannt, danach, gegen Ende des Jahrhunderts, bereits wieder weitgehend aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden. Deswegen konnte der Kritiker Hermann Laroche, als er im Februar 1873 die ersten öffentlich aufgeführten Szenen des *Boris Godunov* besprach, schreiben: „Mussorgskys Stücke kamen in Konzerten nur selten zu Gehör, und eigentlich gab es auch keine Stücke von ihm, die für eine öffentliche Aufführung geeignet schienen“ (zit. nach Kuhn 1995: 233).

Die Hauptgründe für die Heftigkeit der um Musorgskij geführten Debatten liegen in der markanten Ungeschliffenheit seiner Musik, wobei nicht immer klar ist, ob diese Grobheit tatsächlich intendiert war oder vielmehr Ausdruck mangelnder Fähigkeiten. Selbst innerhalb des Balakirev-Kreises gingen die Meinungen zu Musorgskij weit auseinander. Stasov betrachtete ihn anfänglich als „kompletten Idioten“ (Brief an Balakirev vom 17. Mai 1863; zit. nach Taruskin 1993: 4). Mehrfach haben seine Freunde und Kollegen berichtet, dass er am Klavier einen außergewöhnlich prachtvollen Klang entwickelte, dieselbe Musik dann in seiner Orchestration aber dürrig und blass klang. Rimskij-Korsakov, der sich nach seiner Berufung zum Professor am Petersburger Konservatorium (1871) zum professionellsten Komponisten des ehemaligen Balakirev-Kreises entwickelte und dessen autodidaktischen, anti-akademischen Ansatz völlig verwarf, hat sich zutiefst verpflichtet gefühlt, im Interesse der Verbreitung von Musorgskijs Werken deren gleichsam verborgene Qualitäten durch redaktionelle Bearbeitungen ans Tageslicht zu fördern. Tatsächlich erfüllen diese Fassungen, in denen praktisch alle größeren Werke Musorgskijs überhaupt erst bekannt geworden sind, darunter auch *Boris Godunov*, die üblichen Kriterien etwa der Gesanglichkeit und passenden *tessitura* sowie einer angemessenen Orchesterbehandlung weitaus besser als die Originalfassungen. Doch haben sich zugleich Stimmen erhoben und darauf hingewiesen, dass die Primitivismen in Musorgskijs Satztechnik, das Grobschlächtige seiner Harmonik und des

Klangbildes durchaus künstlerische Absicht seien. Dieses Dilemma wurde von Anatolij Ljadov treffend erkannt:

Alle seine Werke erfordern gründliche und in technischer Hinsicht sehr sorgfältig korrigierende Eingriffe. Und damit beginnt auch das Problem: Beginnt man mit solchen Korrekturen, stellt man fest, daß die so erzielte ‚Korrektheit‘ überhaupt nicht zu Mussorgsky paßt und daß seine spezifische Tonsprache dadurch nicht nur Schaden nimmt, sondern sogar verunstaltet wird. Es jedoch unkorrigiert und mit diesen satztechnischen Fehlern stehen zu lassen, wäre auch nicht richtig. Man weiß nicht, was man tun soll! (zit. nach Walter 1995: 231).

Aus dem akademischen Lager stammende Kritiker wie Čajkovskij und Laroche verdamnten Musorgskijs Werke so vehement, dass auch die öffentliche Meinung nachhaltig davon beeinflusst wurde. Stasov musste seine noch im Todesjahr 1881 entstandene Biographie wie folgt beschließen:

Mussorgsky war es in seinem Leben nicht vergönnt, alles das verwirklichen zu können, worauf seine reiche Natur hoffen ließ. Er hat aber auch in seinem Vaterland nicht die ihm gebührende Würdigung gefunden – eine Aufgabe, die der Zukunft und künftigen Generationen noch vorbehalten bleibt. (Stassow 1993: 121).

Dass nach 1900 eine Musorgskij-Wiederentdeckung – bzw. im Westen: Neuentdeckung – stattfinden konnte, verdankt sich wohl weniger Rimskij-Korsakovs polierten Redaktionen als vielmehr gewandelten Hörgewohnheiten: In einer neuen Umgebung allgegenwärtiger Traditionsüberwindung und sogar radikalen Traditionsbruchs wirkte diese Musik viel weniger nonkonformistisch, sondern vielmehr wie ein Vorbote solcher Erscheinungen. Und tatsächlich war der Boden für eine solche Rezeption gerade in Paris schon vorbereitet gewesen, insbesondere durch die Aktivitäten der Sängerin Marija Alekseevna Olenina (Мария Алексеевна Оленина, 1869–1970), die gemeinsam mit ihrem Mann Pierre d’Alheim (1862–1922) das Liedschaffen Musorgskijs konsequent und nachhaltig durch Konzerte und Publikationen propagierte (vgl. Tumanov 1995). Doch ist dies eine Wertung aus der Rückschau, die nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass Musorgskijs handwerkliche Defizite zumindest teilweise desaströs gewesen sein müssen. Ein passender Vergleich wäre wohl der zu Vincent van Gogh. Auch hier stand die anfänglich völlig unbeholfene, un-akademische Malweise im Dienste einer sozialen Botschaft, war der Wunsch nach Wiedergabe einer ungeschminkten sozialen Wirklichkeit größer als derjenige nach dem ästhetisch Schönen und technisch Perfekten, wurden die Schwächen im Handwerklichen kämpferisch über die Unverbindlichkeit künstlerischer Politur gestellt. Und auch die Entdeckung und Neubewertung van Goghs geht einher mit gewandelten

Normen einer künstlerischen Moderne, die Primitives und Urwüchsiges positiv besetzte.

Dass sich Musorgskij in seiner autobiographischen Skizze von 1880 dezidiert keiner Gruppierung zugesellen wollte, mag auch darauf verweisen, dass seine ästhetischen Ansichten sich nicht mit denen Stasovs deckten, sondern zunehmend divergierten. Der Dichter Graf Arsenij Arkad'evič Goleniščev-Kutuzov (Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов, 1834–1913), mit dem Musorgskij eng befreundet war und 1874–1875 dasselbe Haus bewohnte, hat unmittelbar nach der Publikation von Stasovs biographischer Skizze 1881 begonnen, eine Gegendarstellung zu verfassen, die Musorgskij vor der völligen Vereinnahmung durch die Realismus-Doktrin bewahren wollte (dieser Text blieb bis 1935 ungedruckt):

In Herrn Stassovs Aufsatz erscheint Musorgsky ausschließlich als Mitglied eines gewissen Kreises (einer bekannten musikalischen Sekte), der er wirklich, übrigens nicht allzu lange, angehört hat, und deren Theorien seine natürliche Begabung und seine natürlichen Neigungen wie ein schweres Joch bedrückt haben, von der er sich aber schließlich in der Periode der vollständigen Entfaltung seiner Begabung befreien konnte. (Golenistschew-Kutusow 1995: 128)

Die eigentliche Natur Musorgskijs sei lyrische Schönheit gewesen, die aber aus Anbiederung an die Erwartungen Stasovs gleichsam verbogen oder verborgen werden musste.

Die Idee einer realistischen und zugleich gesellschaftlich orientierten Kunst war indessen keine Erfindung Stasovs, sie entstand schon vor den 1860er Jahren in der russischen Literatur. Eine Art Gründungsurkunde der Realismus-Ästhetik schuf Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (Николай Гаврилович Чернышевский, 1828–1889) mit seiner 1855 erschienenen Dissertation *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit* (*Эстетические отношения к действительности*). Černyševskijs Thesen lassen sich verkürzt wie folgt wiedergeben: Die Schönheit ist das Leben, die größte Schönheit liegt deswegen in der größten Lebensnähe, das bedeutet auf Musik bezogen im Gesang und nicht in der von ihm abgeleiteten Instrumentalmusik. Während die kunstmusikalischen Gesangsformen wie Arien künstlich und kalkuliert sind, wird das Volkslied von der Emotion geleitet:

Der Unterschied zwischen natürlichem und künstlichem Singen ist der Unterschied zwischen einem Schauspieler, der die Rolle einer fröhlichen oder traurigen Person spielt, und einer Person, die tatsächlich fröhlich oder traurig ist; es ist der Unterschied zwischen dem Original und der Kopie, zwischen Realität und Imitation. (zit. nach Emerson 1980: 358)

Stasov amalgamierte hiermit Vorstellungen von gesellschaftlichem Fortschritt, wie sie etwa Vissarion Grigor'evič Belinskij (Виссарион Григорьевич Белинский, 1811–1848) und Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov (Николай Александрович Добролюбов, 1836–1861) in der Literaturkritik eingeführt hatten – obwohl das Ästhetische mit dem Sozialen zunächst nichts zu tun hat. Ähnliche Entwicklungen sind übrigens auch in der bildenden Kunst zu beobachten, wo sich ab 1870 Wandermaler (передвижники) um eine realistische (das heißt naturalistisch exakte und nicht idealisierte) Darstellung des Alltags der unteren Schichten bemühten, insbesondere der bäuerlichen Landbevölkerung.

Um das Realismus-Konzept in die Musik zu übertragen, näherte diese sich engstmöglich der Sprache an. Ein folgenreiches Experiment in dieser Richtung unternahm der mit Glinka befreundete Komponist Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij (Александр Сергеевич Даргомыжский, 1813–1869) durch die wörtliche Vertonung von Puškins kleiner Tragödie *Der steinerne Gast* (*Каменный гость*, begonnen 1867, uraufgeführt postum 1872). Was gleichsam aus einer Laune heraus geboren war, geriet im Kreis um Stasov zur Offenbarung: ein durchgehend, wenn nicht rezitativisch, so doch arios ungebunden gehaltener Gesangsstil, der von den eingebürgerten geschlossenen Formen Abstand nimmt und ganz auf die Eigenheiten der russischen Sprache eingehen möchte. Es war ein Gegenentwurf zu Wagners Rezitativstil, dessen Sprachnähe aber durch den Verzicht auf eigenständige Orchesterbehandlung erkaufte wurde (also ganz im Gegensatz zu Wagners symphonischem Gewebe). *Der steinerne Gast* war in Stasovs Augen eine Ikone des ‚Realismus‘, trotz des offensichtlich fantastischen Sujets. Und tatsächlich formulierte Dargomyžskij 1857 in einem Brief auf analoge Weise sein ästhetisches Credo, nämlich dass er nicht bereit sei, die Musik zum bloßen Vergnügen zu erniedrigen: „Ich will, dass der Klang das Wort unmittelbar ausdrückt. Ich will Wahrheit.“ (zit. nach Dissinger 2001: 442)

Diese mit der Idee von künstlerischer „Wahrheit“ verbundene Vorstellung von ‚Realismus‘ zielte – das hatten die französische romantische Literaturtheorie und in der Musik Berlioz vorgemacht – auf eine Abkehr vom ästhetischen Ideal des Schönen hin zu einer Ästhetik des Wahren, die auch das Hässliche mit einschließt, das Komische und Groteske, neben dem Erhabenen auch das Niedere. Genau deswegen sollten die komischen und die Volksszenen des *Boris Godunov* schon bei den ersten Teilaufführungen so viel Lob ernten: weil diese vierschrötige Derbheit genau dem Realismus-Gedanken entsprach. Musorgskij setzte nach dem Vorbild von Dargomyžskijs *opéra dialogué* an der Sprachnähe und damit am rezitativischen Duktus der Singstimmen an:

Meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich. (zit. nach Neef 1992: 155)

Nach Musorgskijs erstem ernsthafteren Opernversuch *Salammbô* nach Gustave Flaubert (dessen zwischen 1863 und 1866 zu immerhin drei größeren Szenen und drei kleineren Nummern angewachsenes Material teilweise in *Boris Godunov* eingehen sollte) brachte die persönliche Begegnung mit Dargomyžskij und seinem im Entstehen begriffenen *Steinernen Gast* im Jahr 1867 die Wende. Nun erblickte auch er in der musikalischen Prosa, die die textgetreue Vertonung einer literarischen Vorlage in Anlehnung an die Sprachintonation bedeutete, das Ideal einer neuen, auf Wahrheitsgehalt bedachten Vokalmusik. Als Vorlage wählte er sich Nikolaj Gogol's Komödie *Die Heirat* (*Женитьба*) und vertonte fast den ganzen ersten Akt (im Klavierauszug). Doch die Präsentation im Freundeskreis im Herbst 1868 stieß auch auf Befremden: Selbst Dargomyžskij hielt Musorgskijs melodisch überaus unsangliche und rhythmisch komplexe Vokallinien für ein naturalistisches Extrem, dem der eigentliche musikalische Ausdruck geopfert worden war. Unmittelbar danach machte sich Musorgskij an die Vertonung der Puškin'schen Tragödie.

7. Der Stoff und seine dramatische Bearbeitung

Die historischen Ereignisse in Russland nach dem Tod Ivans IV. (s.o., 3.) waren nicht nur für das Land selbst von Bedeutung, sondern wurden in ganz Europa aufmerksam verfolgt. Dazu trug bei, dass Russland unter Boris Godunov eine Politik der Öffnung gegen außen verfolgte, aber auch, dass mit Polen und Schweden zwei Nachbarn in die Ereignisse verwickelt waren, die unbestritten zum Konzert der europäischen Staaten gehörten, auch wenn sie keine zentrale Rolle spielten. Außerdem enthielt die Geschichte alle Ingredienzen, um die öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen: ein Emporkömmling auf dem russischen Thron, der möglicherweise einen legitimen Thronfolger noch im Kindesalter beseitigen ließ; ein Prätendent, der sich für den nur vermeintlich ermordeten Thronfolger ausgibt und nun Anspruch auf den Thron erhebt; polnische Magnaten, die diesen Prätendenten für politische Zwecke instrumentalisieren; ein zunächst wenig erfolgreicher Feldzug, der aber mit der Krönung des Prätendenten in Moskau endet; eine polnische Schönheit, die, zunächst ebenfalls als Instrument eingesetzt, den Prätenden-

ten heiratet und später für ihren Sohn, der einen weiteren Prätendenten zum Vater hat, die Krone („der Monomachen Krone“, PGW 421, „шапка Мономаха“, PSS 7: 49) reklamiert; schließlich die Ermordung des Prätendenten und die nachfolgende Zeit der Wirren, die eine ganze Reihe neuer Abenteurer auf den Plan rief, und das alles in dem für das damalige Verständnis recht exotischen Russland. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass die Ereignisse in der aktuellen Presse ausführlich geschildert wurden. Genauso wenig erstaunt, dass der Stoff literarisch verarbeitet wurde, zum ersten Mal fast gleichzeitig mit den Ereignissen.

Von der Personenkonstellation her hat die Geschichte zwei (männliche) Helden, denen ein tragisches Schicksal beschieden ist: Boris Godunov und Pseudo-Demetrius. Es überrascht nicht, dass letzterer in stärkerem Maße das Interesse auf sich zog. Bei ihm war alles extrem: seine Jugend, sein rasanter Aufstieg vom einfachen Mönch zum Zaren (bzw., nach anderer Lesart, das Wunder, dem Mordanschlag Boris Godunovs entkommen zu sein), der Einzug in Moskau als Sieger, sein verschwenderischer Lebensstil, die Romanze mit der ebenso jungen wie schönen, aber in noch höherem Maße ehrgeizigen Maryna, seine kurze und turbulente Regierungszeit und schließlich seine Ermordung. Insbesondere frappte seine anfängliche Fähigkeit, die Massen für sich einzunehmen, die nach der Machtübernahme rasch ins Gegenteil umschlug. Diese Faszination wirkte lange nach: Das ‚Demetrius-Rätsel‘ spielt heute noch in anthroposophischen geistesgeschichtlichen Konzeptionen eine nicht unwichtige Rolle (Prokofieff 1992). Im Vergleich dazu hinterließ Boris Godunov einen eher biedereren Eindruck: allmähliche Erarbeitung einer Machtbasis unter Ivan IV., lange Jahre der Regententätigkeit unter Fedor vor der Wahl zum Zaren, ein abgeschirmtes Familienleben nach altmoskowitzischer Tradition, ein unerwartet früher Tod im Vollbesitz der Macht, wengleich schon herausgefordert vom Prätendenten. Tragisch waren in seinem Leben nur die Erosion seiner Macht im Verlauf der Auseinandersetzung mit Pseudo-Demetrius, gegebenenfalls die Gewissensbisse wegen des ermordeten Thronfolgers und, nach seinem Tod, das Schicksal seiner Familie.

Aufgrund der historischen Gegebenheiten (wenige Protagonisten, viel Handlung mit zahlreichen Intrigen und Peripetien, die tragische Fallhöhe) eignete sich der Stoff insbesondere für das Drama. Und auch hier gilt, dass Pseudo-Demetrius der Vorzug gegeben wurde. Die Zahl der dramatischen Bearbeitungen des Stoffes mit ihm als Titelgestalt ist so groß, dass hier nur eine Auswahl erwähnt werden kann, um die Verbreitung des Stoffes in ganz Europa zu belegen (vgl. insgesamt Alekseev 1987: 362–401 und Brody 1972, speziell zum deutschsprachigen Raum von Gottschall 1892: 95–133).

Der Reigen beginnt mit dem Drama *El gran Duque de Moscovia y emperador perseguido* von Felix Lope de Vega, das um 1607 entstanden

sein dürfte, aber den Tod des Pseudo-Demetrius nicht erwähnt; bemerkenswert ist an diesem Drama die partielle Hispanisierung des Stoffes und der handelnden Personen. Das Drama inspirierte auch das Stück *The Loyal Subject* von John Fletcher (Erstaufführung 1616, Druck 1647), das allerdings die konkreten historischen Bezüge weitgehend ausblendet (Brody 1972: 141–216). Lope de Vegas Drama bildete im Weiteren die Grundlage für eine Neubearbeitung durch Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto und Antonio Martínez de Meneses unter dem Titel *El príncipe perseguido* (um 1645). Im selben Jahrhundert erschienen auf Italienisch *Demetrio* von Bianco Bianchi (1645) und *Il Demetrio Moscovita* von Giovanni Teodoli (1651). Dazu kommt eine Harlekinade, *Arlecchino Demetrio*, die 1717 in Paris aufgeführt wurde und auf eine Komödie von (Gian Battista?) Boccabadati zurückgehen soll. In Frankreich ist eine Tragödie von Jean-Baptiste Aubry des Carrières mit dem Titel *Démétrius* (1689) belegt, die allerdings ungedruckt blieb (und möglicherweise nicht den hier interessierenden Stoff behandelt, vgl. Jensen/Powell 1999: 143). Die erste dramatische Bearbeitung des Stoffs in deutscher Sprache ist *Demetrius Iwannowitsch, Zaar von Moskau* von August von Kotzebue (1782). Hier ist bemerkenswert, dass das Drama auf deutsch im russischen Reich, und zwar in der Hauptstadt, uraufgeführt wurde, dass von Kotzebue sich damit bei einem neuen Publikum einführen wollte und dass er nach eigenen Aussagen erhebliche Probleme mit der Zensur hatte, da er in seinem Stück von der Echtheit des Pseudo-Demetrius ausging (von Kotzebue 1994). Am bekanntesten sind im deutschen Sprachraum wohl die zwei dramatischen Bearbeitungen, die unvollendet geblieben sind: zum einen das Fragment *Demetrius oder die Bluthochzeit zu Moskau* von Friedrich von Schiller (1804/5), das zahlreiche Vollender und Nachfolger gefunden hat, zum andern *Demetrius* von Friedrich Hebbel (1864). Im Kontext der deutschen Puškin-Rezeption ist die ‚historische Tragödie‘ *Demetrius* (1856) des Puškin-Übersetzers Friedrich von Bodenstedt (Bodenstedt 1856) von Interesse, die dem bayrischen König Maximilian II. gewidmet ist. Der Text soll entstanden sein, weil von Bodenstedt Puškins Theaterstück nicht für bühnenwirksam hielt (Aleksseev 1987: 298–299). Ein weiterer Puškin-Übersetzer, Henry von Heiseler, schrieb übrigens 1923 die Tragödie *Die Kinder Godunófs*, in der Pseudo-Demetrius überhaupt nicht auftritt. (Dem ging ein Entwurf mit dem Titel *Dmitri* voraus, der im Falle seiner Vollendung ein weiteres Demetrius-Drama geworden wäre, vgl. von Heiseler 1965: 613–617, 781.) Ebenfalls erwähnenswert ist schließlich die Tatsache, dass der Stoff im 20. Jahrhundert eine Fülle von Bearbeitungen durch deutsche Dramatiker erfuhr, d.h. gleichsam für die deutsche Literatur monopolisiert wurde (Brody 1972: 287), wobei die meisten dieser Dramen heute vergessen sind.

Es ist nur selbstverständlich, dass der Stoff dort, wo sich die historischen Ereignisse abgespielt hatten, besonders oft bearbeitet wurde. In der russischen Literatur gibt es deshalb sehr viele Texte, die sich damit beschäftigen. Auffällig ist, dass gerade im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine wahre Konjunktur herrschte. Das führte auch zur bekannten Auseinandersetzung zwischen Puškin und Faddej Venediktovič Bulgarin (Jan Tadeusz Bułharyn, Фаддей Венедиктович Булгарин, 1789–1859). Letzterer, ein ‚ИМ‘ der III. Abteilung, war wohl der Gutachter der Zensur für Puškins *Boris Godunov*, plagiierte den Text für seinen Roman *Pseudo-Demetrius* (Дмитрий Самозванец, 1830) und betrieb die Verzögerung der Zensurfreigabe für Puškins Tragödie, damit sein Roman noch vorher erscheinen konnte (Gozenpud 1969). Ein Freund Puškins, Aleksandr Ardalionovič Šiškov (1799–1832), schrieb genau in dieser Zeit ebenfalls ein „dramatisches Poem“ mit dem Titel *Der falsche Demetrius* (Александр Ардалионович Шишков, *Лжедмитрий*).

In der russischen Literatur wurden natürlich die dramatischen Qualitäten des Stoffes auch erkannt. Allerdings wurde die Dramatisierung durch zwei Faktoren behindert. Zum einen gab es erst relativ spät ein Theater in Russland. Erste Versuche am Zarenhof im 17. Jahrhundert blieben Episode, und selbst die wie üblich recht handfesten Versuche Peters des Großen, in Russland ein Theaterleben per Ukas zu etablieren, hatten nur geringen Erfolg. Erst in nachpetrinischer Zeit kam es, nach Gastspielen ausländischer Truppen (u.a. der Neuberin), zu einem regelmäßigen Theaterbetrieb. Zum anderen war das Thema in Russland natürlich politisch heikel (s.o., 5.), so dass die Zensur verstärkt Anlass zum Eingreifen sehen konnte (wie schon erwähnt, galt es bei Dramen eine doppelte Zensurhürde zu überwinden).

Auch in Russland beginnt die dramatische Verarbeitung des Stoffes mit *Pseudo-Demetrius*: 1770 schrieb A.P. Sumarokov (s.o., 4.), der als der eigentliche Begründer der russischen Tragödiendichtung gelten kann, das Drama *Pseudo-Demetrius* (Дмитрий Самозванец). Obwohl sich Sumarokov der Meinung hingab, damit Shakespeare nach Russland gebracht zu haben, stimmt das nur bedingt (etwa bezüglich gewisser Parallelen zu *Richard III.*); formal ist er aber in jeder Hinsicht dem Klassizismus Boileau'scher Prägung verpflichtet. (Puškin erst hat mit seinem *Boris Godunov* Shakespeare wirklich nach Russland gebracht, und sein Drama ist darin durchaus auch als Antithese zu Sumarokovs Tragödie zu sehen.) Im Gefolge von Puškins *Boris Godunov* erschien *Pseudo-Demetrius* von Aleksej Stepanovič Chomjakov (Алексей Степанович Хомяков, *Дмитрий Самозванец*, 1835). Fast genau ein Jahrhundert nach Sumarokov, 1866, hat Nikolaj Aleksandrovič Čaev nochmals eine Tragödie mit dem gleichen Titel geschrieben (Николай Александрович Чаев, *Дмитрий Самозванец*). Interessanterweise ist sie der mittlere Teil einer Trilogie, die im ersten Teil Ivan IV. gewidmet ist (*Der gestrenge Zar Ivan Vasil'evič – Грозный царь Иван Васильевич*), im letz-

ten Vasilij Šujkskij (*Der Zar und Großfürst der ganzen Rus' Vasilij Ivanovič Šujkskij – Царь и великий князь всея Руси Василий Иванович Шуйский*, 1883): Boris Godunov hat es also selbst in der Trilogie nicht zum Titelhelden geschafft. Auch der wohl bedeutendste russische Dramatiker des 19. Jahrhunderts, Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij, übergeht Boris Godunov in seinem Drama *Pseudo-Demetrius und Vasilij Šujkskij* von 1866 (Александр Николаевич Островский, *Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский*). Dieses Drama bildet übrigens mit zwei weiteren, *Tušino* (1866) und *Koz'ma Zachar'ič Minin, Suchoruk* (1861) (*Тушино, Козьма Захарыч Минин, Сухорук*) wiederum eine Art Trilogie, die allerdings erst nach dem Tod Boris Godunovs einsetzt. Sie behandelt im ersten Drama den zweiten Pseudo-Demetrius, auch als „Gauner von Tušino“ (Тушинский вор) bekannt, und im zweiten Minin, der zusammen mit Požarskij (Пожарский) als Führer einer „Volksbewegung“ (ополчение) der Zeit der Wirren ein Ende setzte. Noch eine andere Facette der Pseudo-Demetrius-Geschichte wird im Fünfterakter von Aleksej Sergeevič Suvorin (1834–1912) *Der Zar Pseudo-Demetrius und die Zarentochter Xenia* (Алексей Сергеевич Суворин, *Царь Дмитрий Самозванец и царица Ксения* 1902) behandelt.

Boris Godunov als Titelgestalt ist im Gegensatz zur weitgehend ausbleibenden dramatischen Rezeption außerhalb Russlands in seiner Heimat etwas häufiger dramatisch bearbeitet worden. Die Reihe beginnt chronologisch mit Puškin. Im Jahr 1835 veröffentlichte Michail Evstaf'evič Lobanov (Михаил Евстафьевич Лобанов, 1787–1846), ein *poeta minor*, sein gleichnamiges Drama, indirekt wohl eine Antwort auf Puškins *Boris Godunov*, da Lobanov den Vertretern neuerer Tendenzen in der russischen Literatur, darunter auch Puškin, in herzlicher Feindschaft verbunden war. 1870 erschien von Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817–1875) *Zar Boris* (Алексей Константинович Толстой, *Царь Борис*) als Abschluss einer Trilogie, deren erster und zweiter Teil den beiden Vorgängern, d.h. Ivan IV. und seinem Sohn Fedor, gewidmet waren: Tolstoj hört also dort auf, wo Ostrovskij anfängt. Eine Berücksichtigung von Boris und Pseudo-Demetrius in einem ähnlichen Kontext findet sich nur bei Michail Petrovič Pogodin (1800–1875), dem Autor von *Die persönliche Geschichte des Zaren Boris Fedorovič Godunov* und *Die persönliche Geschichte des Pseudo-Demetrius* (Михаил Петрович Погодин, *История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове*, 1832, in Auszügen veröffentlicht 1837, *История в лицах о Дмитрии Самозванце*, 1835). Die Dichtungen sind übrigens ausdrücklich Puškin gewidmet. Schließlich veröffentlichte der Schauspieler und Theaterschriftsteller Aleksandr Filippovič Fedotov (1841–1895) ein Stück mit dem Titel *Die Godunovs* (Александр Филиппович Федотов, *Годуновы*, 1884).

Neben den genannten Werken gibt es gerade in den dreißiger Jahren noch zahlreiche weitere Dramen, welche Ereignisse aus dieser Zeit behan-

deln, ohne einen der Protagonisten ausdrücklich im Titel zu nennen (vgl. Serman 1969). Es zeigt sich also ein verstärktes Interesse an der Zeit der Wirren, das später wieder abflaut.

Insgesamt ist in der russischen Literatur das Ungleichgewicht zugunsten des Pseudo-Demetrius, das die westliche Rezeption kennzeichnet, deutlich abgeschwächt: Boris kommt also stärker zu seinem Recht („The Russians [...] prefer Boris as hero.“ Emerson 1980: 36). Es fällt im übrigen auf, dass der Stoff in der Sowjetunion kaum Interesse fand, wohl weil er für eine ‚klassenbewusste‘ Bearbeitung wenig geeignet ist (und wiederum bzw. immer noch wegen der Zensur).

8. Der Stoff und seine musikalische Bearbeitung

Im Gegensatz zu den vielfältigen literarischen Umsetzungen wurde der Stoff im Musiktheater nur selten verwendet, und wenn, dann auch hier vorwiegend fixiert auf Demetrius. (Die meisten Werke mit Demetrius im Titel meinen allerdings nicht den Zarensohn, sondern den 150 v. Chr. gestorbenen syrischen König gleichen Namens, dem Pietro Metastasio 1731 ein Drama widmete; vgl. Reischert 2001: 279–282 sowie das ausführliche Verzeichnis italienischer Librettodrucke, die fast alle auf Metastasio fußen, bei Sartori 1990: 300–315). Nicht erhalten hat sich eines von etwa 60 lateinischen Schuldramen des Salzburger Hofkapellmeisters Johann Ernst Eberlin (1702–1762), *Demetrius moscoviae solio restitutus*, das am 3. September 1755 in der Benediktiner-Universität aufgeführt wurde. Zu Schillers Dramenfragment schrieben Franz Lachner 1862 (op. 44) und Ferdinand Hiller 1869 (op. 145) Ouvertüren, Joseph Rheinberger komponierte 1878 eine solche für Hebbels Drama (op. 110). Der französische Musikkritiker und Wagnerverehrer Victorin de Joncières (alias Félix-Ludger Rossignol, 1839–1903) erlebte 1876 mit der Oper *Dimitri* nach Schiller seinen größten Erfolg als Komponist. Das berühmteste Beispiel für die Vertonung des Demetrius-Stoffes ist sicherlich Antonín Dvořáks große vieraktige Oper *Dimitrij*, in erster Fassung uraufgeführt am 8. Oktober 1882 im Nové české divadlo (Neuen tschechischen Theater) in Prag. Das Libretto aus der Feder von Marie Červinková-Riegrová basiert auf Schillers Fragment, die Geschichte beginnt erst nach Boris' Tod. Innerhalb von Dvořáks Operschaffen steht *Dimitrij* heute eher am Rande, er hatte sich hier trotz des östlichen Sujets ganz an der französischen *grand opéra* orientiert. 1896 wurde in Petersburg die Schauspielmusik zu Nikolaj Čaevs *Dmitrij Samozvanec* von Vasilij Georgievič Vrangel' (Василий Георгиевич Врангель, 1862–1901) uraufgeführt, der sonst eher mit Salonromanzen hervortrat.

Die Figur des Boris wurde vor Musorgskij kaum je zur Titelfigur im Musiktheater gemacht. Die Ausnahme von der Regel ist Johann Matthesons (1681–1764) *Boris Goudenow oder Der durch Verschlagenheit erlangte Trohn*, eine 1710 komponierte Oper, die nie zur Aufführung gelangte und als Verlust der Bombardierung Hamburgs 1943 galt. Erst 1998 wurden aus dem armenischen Erevan die Noten dieser Oper zusammen mit anderen Beständen der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek zurückgegeben, wodurch der fast nur als Musikschriftsteller bekannte Mattheson wieder ein deutlicheres Gesicht als Komponist bekam (vgl. Pausch 2000). Die Entstehung dieser Oper erklärt sich aus der historischen Situation: Nach der siegreichen Schlacht gegen die Schweden bei Poltava am 28. Juni 1709 war Peters Russland in den Rang einer europäischen Großmacht aufgestiegen, zu der diplomatische Verbindungen geknüpft wurden; Hamburg erhielt als russischen Botschafter Johann Friedrich Böttiger. Mattheson hatte über seine musikalischen Kontakte auch persönliche Beziehungen zur politischen Elite und eine intime Kenntnis der diplomatischen Vorgänge; er schrieb mit *Boris Goudenow* zeitgemäß eine russische Oper und stützte sich dabei auf eine Überlieferung von Erasmus Francisci (*Acerra exoticorum Oder deß Historischen Rauchfassens Dritter Theil*, Frankfurt 1674; identifiziert von Tschizewskij 1962), auch wenn diese um die obligatorischen Liebesränke und komische Figuren erweitert wurde. Mattheson sah aber nach vollbrachter Tat von einer Aufführung ab: sei es aus Vorbehalten gegenüber der Leistungsfähigkeit des Hamburger Opernhauses, sei es, weil die Zensur einen Zaren auf der Bühne nicht geduldet hätte, sei es zur Vermeidung einer inopportunen antidänischen Provokation im Zweiten Nordischen Krieg oder sei es, weil die Wertung der Vorgänge aus der russischen Geschichte ambivalent blieb (so hat das separate, heute verschollene Libretto den völlig divergierenden Untertitel *Die durch Neigung glücklich Verknüpfte Ehre*). Mattheson selbst merkte zu dem Aufführungsverzicht in seiner Autobiographie sibyllinisch an: „aus gewissen Ursachen“ (Pausch 2000, S. 120; vgl. zum politischen Kontext auch Stubbs 2005). Klar ist, dass die Geschichte um Boris Godunov schon damals, hundert Jahre nach den historischen Ereignissen, eine dezierte politische Dimension besaß.

Čajkovskijs 1863/64 entstandene Bühnenmusik *Der falsche Demetrius und Vasilij Šujskij* (Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский) zu Ostrovskijs Drama hat sich nur in Form einer Introdution erhalten. Relativ zahlreich sind dagegen Kompositionen zum Drama von Aleksej Tolstoj: Vasilij Sergeevič Kalinnikov (Василий Сергеевич Калинин) schrieb hierzu 1898 seine Bühnenmusik, ihm folgten Jurij Aleksandrovič Šaporin (Юрий Александрович Шапорин, 1934), Sergej Sergeevič Prokof'ev (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1936), Petr Fedorovič Kol'cov (Петр Федорович Кольцов, 1937), Sergej Nikiforovič Vasilenko (Сергей Никифорович

Василенко, 1937) und Jurij Vladimirovič Kočurov (Юрий Владимирович Кочуров, 1949). Alles in allem ist der Stoff in Bezug auf musikalische Umsetzungen eine fast rein russische Angelegenheit geblieben, sieht man von der 1946 entstandenen Boris Godunov-Ouvertüre des Briten Sir Granville Bantock ab (vgl. Reischert 2001).

9. Entstehungsgeschichte der Tragödie

Puškin, 1824 auf das Gut seines Vaters bei Pskov verbannt, wurde durch die Lektüre der Bände zehn und elf von Karamzins *Geschichte des russischen Staates*, die im selben Jahr erschienen waren, zur Bearbeitung des Boris-Stoffes angeregt (siehe die Widmung der Tragödie, zitiert oben unter 2.). Die dramatischen Qualitäten des Stoffes, aber auch die unmittelbar vorangehende Shakespeare-Lektüre (übrigens auf französisch) mögen der Grund gewesen sein, warum Puškin von Anfang an die Form der Tragödie ins Auge fasste, obwohl er bis dahin auf diesem Gebiet kaum Erfahrung gesammelt hatte; lediglich Entwürfe zu zwei dramatischen Werken sind erhalten. In einem Jahr intensiver Arbeit (Herbst 1824 – November 1825, d.h. kurz vor dem Dekabristenaufstand) entstand aus einem ursprünglich recht konventionellen Konzept mit Akteinteilung (Puškin spricht von vier „Teilen“, PSS 13: 226) und einer recht starken Konzentration auf den Titelhelden die Erstfassung des Textes, die zwar diesen Plan noch erkennen lässt, aber in mehrfacher Hinsicht radikal umgestaltet ist (vgl. zur Genese des Textes v.a. Gorodeckij 1953: 102–118).

Zum einen ist Pseudo-Demetrius ‚aufgewertet‘ und tritt fast gleichberechtigt neben Boris Godunov. Hinsichtlich der Bühnenpräsenz hat er sogar das Übergewicht (neun Szenen, eine davon allerdings stumm, gegenüber sechs), und er ist auch wesentlich aktiver. Dieser stärkere Anteil des Pseudo-Demetrius ist übrigens in den früheren Titelfassungen noch deutlich zu erkennen, die sprachlich nach Werktiteln des 16./17. Jahrhunderts stilisiert sind:

Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. 1825

Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве – писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче. (PSS 7: 290)

Komödie vom Zaren Boris und von Griška Otrep'ev. 1825

Komödie von der wahrhaften Not des Moskowiter-Reiches, vom Zaren Boris und von Grischka Otrepjew [...] verfaßt von Aleksaschka Puschkin im Sommer [genauer: Jahr, R. M.] 7333 [nach der Erschaffung der Welt, d.h. 1825; R.M.] zu Woronitsch, dem Städtchen (PGW 379)

(Der knappe Titel, für den sich Puškin schließlich entschied, entspricht dem Lakonismus des Dramas insgesamt; vgl. zu diesem Lakonismus, einem allgemeinen Merkmal Puškin'scher Dichtung, Gozenpud 1967a: 354–355.) Bemerkenswert ist, dass die beiden Hauptpersonen, obwohl sie sich nie gemeinsam auf der Bühne befinden, fast wie siamesische Zwillinge sind: Tritt Boris in einer Szene auf, erscheint Pseudo-Demetrius zwangsläufig in der nächsten; nur am Schluss ist die Reihenfolge umgekehrt (Gozenpud 1967: 352–353).

Zum andern sind die Szenen, in denen die beiden Protagonisten auftreten, in ein dramatisches Umfeld eingebettet, in dem die beiden selbst nicht vorkommen, wohl aber zwei weitere, diesmal kollektive Protagonisten: das Volk und die Bojaren (vgl. Ronen 1997: 88–105). Bedeutung und Funktion des Volkes in *Boris Godunov* sind in der Forschung heftig umstritten, wobei die Diskussion meist sehr ideologielastig ist (vgl. Filippova 1972: 56–71, Chalizev 1999).

Und schließlich ist sogar die Akteinteilung aufgegeben. Das Drama besteht aus einer Abfolge von 25 Szenen, die für die Druckfassung 1830 auf 23 reduziert wurden (eine weitere Szene und kürzere Passagen mussten wegen der Zensur weggelassen werden; der Erstdruck umfasste also nur 22 Szenen).

Mit derselben Radikalität, mit der sich Puškin von seiner ursprünglichen Konzeption entfernt, bricht er auch mit den Konventionen des Dramas, und zwar nicht nur mit denjenigen des klassizistischen Dramas (die sah er schon bei seinem Vorbild Shakespeare aufgelöst). Er verzichtet bewusst auf die drei klassischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung. Sie sind für ihn ohnehin sinnlos, da sie ja die Wahrscheinlichkeit („*vraisemblance*“) garantieren sollen, diese aber durch die Rahmenbedingungen der Theateraufführung selbst *ad absurdum* geführt wird.

En l'écrivain [*Boris Godunov*, R.M.] j'ai réfléchi sur la tragédie en général. C'est peut-être le genre le plus méconnu. Les classiques et les romantiques ont tous basé leurs lois sur la *vraisemblance*, et c'est justement elle qu'exclut la nature du drame. Sans parler déjà du temps etc. quel diable de *vraisemblance* y a-t-il [1]) dans une salle coupée en deux moitiés dont l'une est occupée par deux mille personnes, qui sont censées n'être pas vues par ceux qui sont sur les planches. (PSS 13: 197)

Ähnliches gilt auch für die Bedingung der Wahrscheinlichkeit hinsichtlich der Sprache:

Par ex. le Philoctète de la Harpe dit en bon français après avoir entendu une tirade de Pyrrhus: Hélas! j'entends les doux sons de la langue Grecque etc. Voyez les anciens: leurs masques tragiques, leur double personnage – tout cela n'est il pas une invraisemblance conventionnelle? (PSS 13: 197)

Übrigens stimmt das gerade bei *Boris Godunov* nur zum Teil: In der Szene bei Novgorod-Seversk (PSS 7: 73–75) sprechen der französische und der deutsche Offizier jeweils ihre Sprache; der deutsche Text ist sogar in Fraktur gesetzt.

Darüber hinaus gibt es in *Boris Godunov* aber ebenfalls keine ‚Einheit der Sprache‘ in einem anderen Sinne, und zwar gleich zweifach: Einerseits ist die Personenrede durch unterschiedliche Stilebenen charakterisiert, andererseits mischen sich Prosa und Blankvers. Dazu kommen noch gereimte Passagen zur Hervorhebung bzw. zur Markierung der Szenenschlüsse nach Shakespeare’schem Vorbild. Und schließlich ist auch die Einheit des Helden, wie gezeigt, nicht gewährleistet, obwohl der Titel dies postuliert: zu zwei individuellen Protagonisten treten noch zwei kollektive. Für Puškin gibt es nur eine Regel, und die findet er wiederum bei Shakespeare:

La vraisemblance des situations et la vérité du dialogue – voilà la véritable règle de la tragédie. (Je n’ai pas lu Calderon ni Vega) mais quel homme que ce Sch.<akespeare>! je n’en reviens pas. Comme Byron le tragique est mesquin devant lui! (PSS 13: 197)

Es ist nicht erstaunlich, dass Puškins Radikalität beim Publikum auf Unverständnis stieß. Dies begann schon bei der Zensur. Das vom Chef der III. Abteilung, Alexander von Benckendorff (Александр Христофорович Бенкендорф, 1782–1844), in Auftrag gegebene Gutachten zu *Boris Godunov* kritisierte neben der problematischen Darstellung geistlicher Personen den losen Zusammenhang der Szenen, und der Zar selbst als persönlicher Zensor Puškins ging noch einen Schritt weiter: Er empfahl die Umarbeitung in einen historischen Roman *à la* Walter Scott (vgl. dazu insgesamt Gozenpud 1969: 252–258 und Gorodeckij 1989: 66–83). Offenbar hatten er und der Gutachter die dramatische Struktur nicht erkannt. Zu so weitreichenden Änderungen konnte sich Puškin nicht entschließen, und er verfolgte deshalb den Plan einer Veröffentlichung nicht weiter. Später arbeitete er den Text geringfügig um, kürzte ihn etwas, der Text passierte in dieser Form die Zensur und erschien im Dezember 1830 im Druck. Die Resonanz war groß: Am ersten Tag wurden 400 Exemplare verkauft, und die Auflage konnte bereits im Februar abgerechnet werden (vgl. Gorodeckij 1953: 237). Zum Teil war die Reaktion auf die Tragödie in der literarischen Öffentlichkeit, für Puškin ungewohnt, recht kritisch, auch dies ein Zeichen, dass die Zeit für seine Vorstellungen von einer Tragödie noch nicht reif war. Das beste Beispiel dafür liefert der seinerzeit einflussreichste Kritiker in Russland, V.G. Belinskij. In einer Artikelreihe zu Puškin, die im Allgemeinen sehr positiv gehalten ist, äußert er sich zu *Boris Godunov* u.a. so:

«Борис Годунов» Пушкина – совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме. (Belinskij 1955: 505)

Puškins *Boris Godunov* ist überhaupt kein Drama, sondern bestenfalls ein episches Poem in Gesprächsform.

Bemerkenswert ist, dass *Boris Godunov* auch rasch übersetzt wurde. Im ersten Jahr nach Erscheinen gab es schon zwei deutsche Übersetzungen; mittlerweile sind es mindestens zehn deutsche und ebenso viele französische (Gorodeckij 1953: 252–254; Schulze 1963: 134).

10. Entstehungsgeschichte der Oper

Musorgskij betonte in seiner autobiographischen Skizze von 1880 (siehe 6.), wohl um den Vorwurf der Ungebildetheit zu widerlegen, seine Kontakte zu russischen Gelehrten und Historikern wie Vladimir Ivanovič Lamanskij (Владимир Иванович Ламанский, 1833–1914), Nikolaj Ivanovič Kostomarov (Николай Иванович Костомаров, 1817–1885) und Konstantin Dmitrievič Kavelin (Константин Дмитриевич Кавелин, 1818–1885) sowie zu Literaten wie Ivan Sergeevič Turgen'ev (Иван Сергеевич Тургеньев, 1818–1883), Dmitrij Vasil'evič Grigorovič (Дмитрий Васильевич Григорович, 1822–1900), Aleksej Feofilaktovič Pisemskij (Алексей Феофилактович Писемский, 1821–1888), Fedor Michajlovič Dostoevskij (Федор Михайлович Достоевский, 1821–1881) und Taras Grigor'evič Ševčenko (Тарас Григорьевич Шевченко, 1814–1861), die in Gesprächen seinen Geist angeregt und geformt hätten.

Als Resultat dieser glücklichen Verbindungen erschien eine Reihe von Kompositionen aus dem russischen Volksleben [vor allem Lieder, C.F.], während aus der im Hause Ljudmila Šestakovas zustande gekommenen freundschaftlichen Verbindung zu Prof. Wladimir Nikolski die unmittelbare Anregung entsprang, eine große Oper *Boris Godunow* nach dem Stoff des großen Puschkin zu schreiben. (zit. nach Kuhn 1995: 115–116)

Ljudmila Ivanovna Šestakova (Людмила Ивановна Шестакова, 1816–1906) war die Schwester Glinkas und eine eifrige Sachwalterin seines künstlerischen Erbes; ihr Haus war einer der ständigen Treffpunkte des Balakirev-Kreises. Als sie merkte, dass Musorgskij ernsthaft Nikol'skijs Vorschlag umsetzen wollte, schenkte sie ihm im November 1868 Puškins Tragödie in Form eines durchschossenen Exemplars, damit der Komponist sein eigenes Libretto direkt neben dem Dramentext entwerfen konnte (Brown 2002: 116).

Dem befreundeten Historiker Vladimir Vasil'evič Nikol'skij (Владимир Васильевич Никольский, 1836–1883), auf den die Idee zurückging, widmete Musorgskij zwei Romanzen. Wann genau der Komponist seine Arbeit im Herbst 1868 an der Oper begann, ist nicht feststellbar, doch sie muss sehr rasch und konzentriert vorangegangen sein, denn die erste Szene war bereits am 16. November beendet, die Krönungsszene zehn Tage später, drei Wochen darauf (17. Dezember) die Szene in der Mönchszelle. Das Tempo verlangsamte sich im neuen Jahr, da Musorgskij erneut eine Tätigkeit im Regiedienst antrat. Noch vor seinem Tod Mitte Januar 1869 hörte Dargomyžskij neben der Eröffnungsszene die Szene in der Schenke und bemerkte, Musorgskij sei weiter gegangen als er selbst (Brown 2002: 124). Am 3. Mai war die Szene im Zarenpalast beendet, genau einen Monat später die Szene auf dem Cathedralplatz. Am 30. Juli setzte Musorgskij den Schlussstrich unter den Klavierauszug, die Orchestration vollendete er am 27. Dezember 1869 (Brown 2002: 124).

Auf Stasovs Datscha präsentierte Musorgskij im privaten Kreis im Juli 1870 Teile seiner neuen Oper, was ihn alles in allem ermutigt haben muss, das Werk im Herbst dem Ausschuss der Direktion der Kaiserlichen Theater zur Begutachtung einzureichen. Doch im Februar erhielt diese Erstfassung der Oper, der sogenannte ‚Ur-Boris‘, eine Ablehnung. Über die vermeintliche Inkompetenz und Rückständigkeit des Komitees ist oft geschrieben worden, Rimskj-Korsakov bemerkte in seinen Memoiren: „Das Neuartige, Ungewöhnliche der Musik brachte das ehrwürdige Komitee in Verlegenheit“ (Rimski-Korsakow 1968: 133; vgl. insgesamt die umfassende Darstellung bei Taruskin 1993: 201–290). Tatsächlich jedoch waren es weniger die technischen Defizite oder ästhetischen Neuerungen, die zur Absage führten, als die ungewöhnlich proportionierte Vokalbesetzung: Es gab keine einzige weibliche Rolle, aber übermäßig viele Ensemble- bzw. Chorszenen. Ein Grund hierfür war, dass Musorgskij die Puškin'sche Vorlage radikal und nach wenigen klaren Prinzipien komprimiert hatte: Alle Szenen ohne Boris wurden gestrichen, die verbliebenen sechs nochmals auf fünf kondensiert. Damit stand der tragische Zar ganz im Mittelpunkt der Oper, ein Umstand, der zu einem beträchtlichen Teil den Erfolg des Werkes ausmachen sollte, da diese Zentralfigur psychologisch-dramaturgisch hochinteressant und zugleich durch die Bindung an herausragende Solisten, wie später Fedor Ivanovič Šaljapin (Федор Иванович Шаляпин, 1873–1938), ein Publikumsmagnet war.

Was nach der Ablehnung geschah, ist allgemein bekannt: Der Komponist erstellte eine zweite, stark abweichende Fassung, die insgesamt vier neue Szenen und dank eines neu ergänzten Polen-Aktes nun auch eine weibliche Hauptrolle enthielt, nämlich die der Maryna. Musorgskij griff aber auch sonst tief in die Substanz der Erstfassung ein, indem er Szenen überar-

beitete, umstellte, erweiterte, manches eliminierte. Hätte Musorgskij nur die Kritik des Komitees berücksichtigen wollen, wäre niemals ein solcher Aufwand nötig gewesen. Der Komponist ergriff stattdessen die Gelegenheit, einerseits seine ästhetische Position zu überdenken, die im ‚Ur-Boris‘ noch weitgehend um eine naturalistische, prosaische Sprachwiedergabe und damit eine ‚realistische‘ Kunstkonzeption gekreist war, nun aber in ungekanntem Ausmaß wieder geschlossene Formen und lyrische Tonfälle zuließ; andererseits setzt er die inhaltlichen Akzente neu und verlieh seiner Oper dadurch eine grundsätzlich gewandelte Aussage. Die Revision begann wohl noch im Februar 1871, also nicht, wie sich Rimskij-Korsakov erinnert, „verärgert und gekränkt [...] nach reiflicher Überlegung“ (Rimski-Korsakow 1968: 134). Im Dezember des Jahres war der Klavierauszug fertiggestellt, die orchestrierte Neufassung am 23. Juni 1872. Diese war es, mit der die Oper bekannt wurde und die nach Musorgskijs Tod die Grundlage für die Revision durch Rimskij-Korsakov bildete. Das Interesse am abgewiesenen ‚Ur-Boris‘ erwachte erst viel später, in den 1920er und 1930er Jahren im Zusammenhang mit der (unvollendeten) sowjetischen Gesamtausgabe (s.u., 12.).

Nicht nur der Notentext selbst, auch die überlieferten Kommentare Musorgskijs lassen keinen Zweifel daran, dass die 1872 abgeschlossene Revision nicht etwa ein erzwungener und daher die Intentionen des Autors verfälschender Kompromiss ist, sondern eine weitaus reifere und künstlerisch vollendetere Weiterentwicklung. Das Überarbeiten von Kompositionen hatte Musorgskij schon 1868 gegenüber Rimskij-Korsakov als Maßnahme bezeichnet, die nur im Fall innerer, nicht äußerer Notwendigkeit zulässig ist:

Wenn ein Künstler mit dem Umarbeiten beginnt, so ist er nicht zufrieden... Wenn er aber, obgleich zufrieden, trotzdem mit dem Umarbeiten beginnt oder, was schlimmer ist, etwas anstückelt, dann *wiederkäut* er das bereits Gesagte, *wie das die Deutschen tun...* Man muß aber *zu sich selbst* finden. (Brief vom 15. August 1868; zit. nach Kuhn 1995: 77)

Dass Musorgskij mit der Erstfassung selbst nicht ganz zufrieden gewesen sein konnte, lässt sich einem weiteren Brief an Rimskij-Korsakov entnehmen, der davon berichtet, dass bei der privaten Präsentation auf Stasovs Datscha im Sommer 1870 der naturalistische Rezitativstil der Vokalstimmen – der selbst die Chorszenen prägte – ganz unterschiedlich empfunden wurde: Manche hatten die Bauern als *bouffe*, andere als tragisch aufgefasst. Dies hatte Musorgskij nicht bedacht: Sprachnahes *parlando* galt traditionell als Erkennungszeichen des Buffo-Personals im Musiktheater, komischer Szenen, während den ernsten Rollen der artifizielle hohe Ton, die lyrische Emphase für den Ausdruck großer Gefühle und Leidenschaften vorbehalten war. Die Entscheidung, in der Revision vom naturalistischen Duktus Ab-

stand zu nehmen und tendenziell eine traditionellere Kantabilität zu wählen, steht also auch im Zusammenhang mit einer ästhetischen Wandlung, die sich vom Ideal der Rezitativoper entfernt und dabei zugleich das Gewicht des tragischen Stoffes und seiner eindrücklichen Darstellung bewusster schultert.

Bei den Ergänzungen gegenüber 1869 griff Musorgskij zwar nochmals auf Puškin zurück, unter anderem auch auf Szenen, die aus der gedruckten Originalfassung des Dramas ausgeschieden und erst später veröffentlicht worden waren, er nahm sich nun aber größere Freiheiten, paraphrasierte manche Teile der Vorlage, benutzte auch andere Quellen wie Karamzins Geschichtsdarstellung, der er die Anregung zur Szene auf der Waldlichtung bei Kromy verdankte; manches, etwa den Jesuiten Rangoni, fügte er selbst hinzu, lyrische Textteile wie die Verse für Marynas Arie schrieb er selbst. Stasov schätzte die Qualität von Musorgskijs eigenen Versen außerordentlich hoch ein:

Obwohl Mussorgski eigentlich kein professioneller Dichter war, hat er für seinen *Boris Godunov* [...] viele poesievolle Verse verfaßt, die mit ihrer Treffsicherheit, Ausdruckskraft und lakonischen Bildhaftigkeit auch hierin eine große Begabung verrieten. Gleichzeitig vertonte Mussorgski – seinem bereits in der *Heirat* erprobten System folgend – auch Prosatexte direkt, die in diesem Falle mal von Puschkin, mal von ihm selbst stammten, wobei die Musik dadurch nicht im geringsten verlor, sondern – ganz im Gegenteil – häufig sogar noch gewonnen hatte. Ganz allgemein bemerkt, haben unsere tief sinnigen Musikkritiker noch gar nicht bemerkt, daß von allen Komponisten, die eigene Texte vertont haben, Mussorgski wesentlich bessere Verse und Prosa als alle anderen geschrieben hat (eingeschlossen natürlich auch Berlioz mit seinen gespreizten Versen und seiner aufgeblasenen Prosa sowie Wagner mit seiner unerträglich geschraubten und nebulösen Rhetorik). (Stassow 1993: 85).

Stasov war es auch, der Musorgskij zur eindringlicheren Charakterisierung der Schankwirtin riet und, ganz entsprechend seiner Realismus-Konzeption, die Lösung in einem entsprechenden Volkslied erblickte. Gemeinsam mit dem Komponisten suchte man in Liedersammlungen nach passenden Vorlagen. Die revidierte Fassung des *Boris Godunov*, die 1874 in Form eines Klavierauszuges veröffentlicht wurde, ist also in ästhetischer Hinsicht zugleich Fortsetzung alter wie Integration neuer Ansätze; sie verdankt sich, schaffenspsychologisch gesprochen, einer komplexen Mischung aus intrinsischen und extrinsischen Motivationen.

11. Zur Struktur von Tragödie und Oper

Tragödien sind sehr oft Vorlagen für Opern geworden, und beide haben denn auch viele Gemeinsamkeiten. Fast ebenso zahlreich sind andererseits die Unterschiede. Sie führen dazu, dass eine Tragödie nie *tel quel* zum Libretto einer Oper werden kann, sondern zunächst bearbeitet werden muss. Wenn es die Absicht von Komponist und Librettist ist, ‚werkgetreu‘ zu sein, so zeichnet sich eine gute Adaptation dadurch aus, dass sie mit den Mitteln der Oper das Gleiche zu erreichen versucht, was die Tragödie auf ihre Weise anstrebt. Selbst dann wird es aber noch einen Eigenanteil geben, in dem sich die beiden Umsetzungen desselben Stoffes unterscheiden.

Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Tragödie und der Oper ergeben sich bei *Boris Godunov* schon in der Struktur. Dies macht eine Übersicht über die Szenenfolge der Tragödie und der Opernfassungen von 1869 (‚Ur-Boris‘) und 1872 deutlich:

	<i>Tragödie</i>	<i>Oper Erstfassung 1869</i> (‚Ur-Boris‘)	<i>Oper revidierte Fassung 1872</i>
1	M[oskau]: Kreml'-Palast 1598 (B[o]jaren) Exposition; Perspektive der Bojaren		
2	M: Roter Platz (V[olk]) Aufforderung, Zar um Wahlan- nahme zu bitten	I. Teil, 1. Bild (Fragment)	Prolog I (leicht gekürzt)
3	M: Novodevičij-Kloster (V) (erzwungener) Bittgang	I. Teil, 1. Bild (Szenerie)	
4	M: Kreml'-Palast (B[oris]G[odunov], B) Annahme der Wahl, Huldigung	I. Teil, 2. Bild (Fragment)	Prolog II (unverändert)
5	M: Čudov-Kloster 1603 (Pimen, P[seudo]-D[emetrius]) Russ. Chronik, Traum PD von hoher Stellung	II. Teil, 1. Bild (verbatim)	I. Aufzug, 1. Bild (gestrichen: Morderzählung Pimens, neu: Mönchschöre)
6	M: Patriarchenpalast (Patriarch, Abt) Gespräch über entlaufenen Mönch (= PD)		

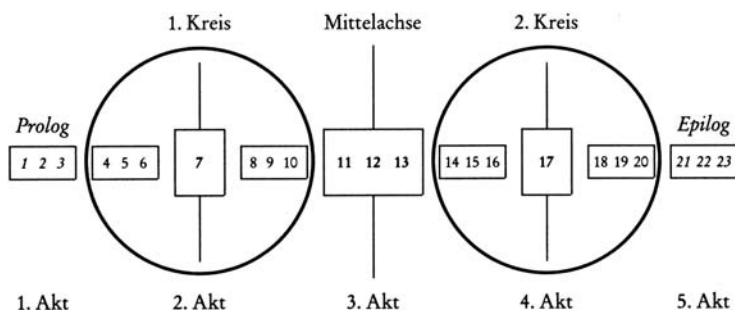
7	M: Zarenpalast (BG) Monolog über Bürde des Amtes, Gewissensbisse wegen der Ermordung Dmitrijs	III. Teil (Fragment)	
8	Litauische Grenze: Schenke (PD, Wirtin, Mönche, Häscher) Kneipenszene, PD wird erkannt, flieht	II. Teil, 2. Bild (verbatim)	I. Aufzug, 2. Bild (neu: Lied der Wirtin)
9	M: Haus Šujskijs (B) Bericht über Auftauchen PD		
10	M: Zarenpalast (BG, Feodor, Ksenija, Šujskij) Familienleben, Bericht über Auftauchen PD	III. Teil (Fragment, Szenerie)	II. Aufzug (grundlegend umgestaltet)
11	Krakau: Fürstlicher Palast (PD, Pater, Exilanten, Dichter) PD verspricht Pater Union, Aufruf zu Feldzug		
12	Sambor: Schloss Mniszechs (Ballgäste) Gespräche über Liaison Maryna – PD		
–	[12a: Sambor: Schloss (Maryna, Dienerin) Ankleideszene; gestrichen]		III. Aufzug, 1. Bild (neu; frei nach Puškin [gestrichene Szene])
13	Sambor: Schlossgarten (PD, Maryna) ,Liebesszene‘, Entschluss PD zu Feldzug		III. Aufzug, 2. Bild (neu; frei nach Puškin)
14	Litauische Grenze 1604 (PD, Exilant Kurbskij) Patriotische Begeisterung Kurbskijs, Bedenken PD		
15	M: Zarenduma (BG, B, Patriarch) Kampf gegen PD, Bericht über Wunderheilungen	IV. Teil, 2. Bild (Fragment)	(s.u.)
16	Novgorod-Seversk 1604 (Soldaten) Sieg PD über Armee des Zaren		

17	M: Kathedralplatz im Kreml' (V, Narr, BG) Verkündigung Anathema PD, Narr nennt BG „Herodes“	IV. Teil, 1. Bild	(s.u.)
18	Sevsk (PD, Gefangener, Soldaten) Befragung zur Situation in Russland		
19	Wald bei Ryl'sk (PD, G.Puškin) Gleichmut, ungestörter Schlaf PD nach Niederlage		
20	M: Zarenpalast (BG, Basmanov, B, Familie) Beförderung Basmanovs, Tod BG	IV. Teil, 2. Bild (Fragment)	IV. Aufzug, 1. Bild (gestrichen: Ansprache Ščelkalovs; gekürzt: Ansprache Šujskijs, Erzählung Pimens und Abschiedsmonolog)
–			IV. Aufzug, 2. Bild (neu, ohne Vorbild bei Puškin; übernommen aus IV/1: Auftritt des Gottesnarren, Kinderszene, Lied des Gottesnarren)
21	Stabsquartier der russischen Armee (Basmanov, G.Puškin) Angebot an Basmanov, zu PD überzulaufen		
22	M: Roter Platz (A.Puškin, V) Aufforderung, PD anzuerkennen		
23	M: Kreml' (Feodor, Ksenija, V, B) Ermordung Feodors, Aufforderung, PD zu huldigen		

Zunächst fällt die starke Verdichtung der Oper gegenüber der Tragödie auf: Die Szenen, die bei den Armeen im Feld spielen (14, 16, 18, 19), fehlen vollständig, ebenso diejenigen nach dem Tod von Boris (21–23). Des Weiteren sind alle Szenen ausgelassen, wo weder Boris noch Pseudo-Demetrius noch das Volk vorkommen (1, 6, 9). Und schließlich spielt der ‚Ur-Boris‘ nur in Russland; was bei Puškin in Polen stattfindet, fehlt (11–13). Die polnischen Szenen sind in der revidierten Fassung von 1872 berücksichtigt, aber recht frei nach Puškin: In einem Fall greift Musorgskij sogar auf eine

von Puškin selbst für die Druckfassung gestrichene Szene (12a) zurück. Insgesamt wird aber die Vorlage, insbesondere im ‚Ur-Boris‘, vielfach *verbatim* verwendet, so wie es Musorgskij von Dargomyžskijs *Steinernem Gast* gelernt hatte.

Von den Veränderungen der Operfassungen gegenüber der Tragödie ist natürlich auch die Struktur betroffen. Die Handlung wird dadurch stringenter. Man gewinnt fast den Eindruck, als hätte sich Musorgskij die Kritik, die an Puškins Tragödie den fehlenden Zusammenhang der Szenen bemängelte, zu Herzen genommen. Die Forschung hat allerdings aufgezeigt, dass Puškin seine Tragödie außerordentlich überlegt aufgebaut hat und dass diese dadurch eine verblüffend symmetrische Struktur erhält. Dies ist erst mehr als hundert Jahre nach der Abfassung des Stücks erkannt worden (Blagoj 1955: 119–142, vgl. auch Kluge 1971 und Ronen 1997: 121–150). Im Ergebnis weiterer Forschung lässt sich diese Struktur wie folgt darstellen (Neuhäuser 1986: 63):



Es ist nicht möglich, hier alle Entsprechungen, Bezüge und symmetrischen Strukturen aufzuzeigen: Hinweise auf die wichtigsten, die aus der Übersicht deutlich werden, müssen genügen. Die drei Szenen am Anfang und am Schluss (1–3, 21–23) kommen ohne die beiden Hauptpersonen aus und werden nur von den kollektiven Protagonisten, dem Volk und den Bojaren, bestritten. Boris Godunov erscheint zum ersten und zum letzten Mal jeweils in der vierten Szene, vom Anfang und vom Ende gerechnet (4, 20), Pseudo-Demetrius entsprechend in der fünften (5, 19), wobei er in beiden Szenen schlafend gezeigt wird: In der ersten wacht er auf, in der zweiten schläft er ein. Die Szenen 4–19 lassen sich in zwei um eine Mittelachse (11–13) angeordnete Kreise gliedern (4–10, 14–20). Der erste Kreis thematisiert die Entwicklung von Boris vom Moment der Machtübernahme bis zum Bewusstsein der Zerbrechlichkeit seiner Macht; zentral ist hier die Szene 7 mit dem großen Monolog über die Last der Macht und des schlechten Gewissens. Der zweite Kreis beinhaltet den unaufhaltsamen Vormarsch des Pseudo-

Demetrius trotz zwischenzeitlicher Niederlagen und den ebenso unaufhalt-samen Zerfall der Macht des Zaren. Auch hier ist eine Szene zentral (17): der indirekte Vorwurf des Narren (dem im Drama gemeinhin die Rolle zu-fällt, ungestraft die Wahrheit sagen zu dürfen), Boris Godunov sei wie He-rodos ein Kindermörder, steht im krassen Gegensatz zur unmittelbar voran-gehenden Anathematisierung von Boris' Konkurrenten Pseudo-Demetrius durch den Patriarchen. Hier kontrastiert also die staatstragende Kirche mit der Volksfrömmigkeit: Die so genannten ‚Narren in Christo‘ (юродивые) genossen in Russland besondere Verehrung. Zwischen diese beiden Kreise ist eine Mittelachse aus drei Szenen geschoben, die nicht in Russland spie-len, sondern in Polen an den Höfen von Magnaten und im Umfeld von Ma-ryna Mniszchówna. Die dort Auftretenden schicken sich alle im Verbund mit der katholischen Kirche an, Pseudo-Demetrius für ihre jeweiligen Zwe-cke zu instrumentalisieren.

Diese vollkommene strukturelle Symmetrie wurde erst durch die Strei-chung von zwei Szenen bei der Vorbereitung der Druckfassung erreicht, die nicht der Zensur anzulasten sind, sondern auf Puškin zurückgehen. Die Symmetrie dürfte also kaum Zufall sein. Auch der Vorwurf des nur losen Zusammenhangs der Szenen (so schon im Gutachten der Zensur, s.o., 9.) ist zu relativieren: Schluss und Anfang aufeinander folgender Szenen sind durch verschiedene Mittel verbunden (vgl. Frejdin 1979 und als Beispiel die Verknüpfung der Szenen 10 und 11, s.u., 12.).

Was die Struktur der Oper betrifft, so gliederte Musorgskij die erste Fassung in vier Teile, die aus je zwei Bildern bestehen – mit Ausnahme des III. Teils, der Szene im Zarengemach, die aber ihrerseits aus zwei Szenen des Dramas (der Höchste-Macht-Monolog aus Nr. 7 interpoliert in Nr. 10) zusammenge-stellt wurde. Der II. Teil und das 1. Bild des IV. Teils entsprechen Puškins Szenen 5, 8 und 17 nahezu wörtlich. Im I. Teil sind nur wenige Zeilen un-verändert von Puškin übernommen worden; der Handlungsschauplatz des Neujungfrauenklosters im 1. Bild entstammt zwar Puškins Szene 3, trennt aber hiervon den Text. Ganz auf Musorgskij selbst gehen die Wahnvision vom noch immer lebenden Dmitrij im III. Teil, das Lied des Gottesnarren im IV. Teil (Bild 1) sowie der Großteil des Textes im Schlussbild zurück.

Dass Musorgskij trotz der (unvermeidlich) episodischen Anlage der Oper durchaus um architektonische Formgestaltung bemüht war, zeigen beispiels-weise die beiden ersten Bilder des I. Teils, die in sich jeweils dreiteilig sym-metrisch aufgebaut sind: Im 1. Bild wird die Darstellung des Volkes von der Zarensphäre unterbrochen, die durch die Ansprache Ščelkalovs und den Pil-gerchor vertreten wird; in das 2. Bild ist in das Krönungszeremoniell kontras-tierend der Monolog des Zaren eingeschoben (vgl. hierzu Fulle 1974: 58ff.). Auch andere Szenen weisen eine wohlüberlegte Struktur auf (s.u.).

Eine vollkommen ausgeglichene symmetrische Struktur erreicht aber erst die revidierte Fassung von 1872, in welcher der frühere I. Teil als Prolog und die anderen Teile jetzt als Akte bezeichnet werden und der Polenakt neu hinzugekommen ist. Hier ist die Spiegelsymmetrie des Szenenaufbaus in der Verteilung der jeweiligen Protagonisten offensichtlich:

Prolog	1. Neujungfrauenkloster	Volksmenge	
	2. Krönungsszene	Boris	
I. Akt	3. Klosterzelle	Dmitrij	
	4. Schenke		
II. Akt	5. Zarenpalast	Boris	
III. Akt	6. Marinas Ankleidezimmer	Dmitrij	
	7. Brunnen		
IV. Akt	8. Sterbeszene	Boris	
	9. Waldlichtung bei Kromy	Volksmenge	

Inhaltlich bedeutet die Umstellung der Szenen im letzten Akt, dass jetzt nicht der Tod des Helden, sondern die anarchistisch-gewaltsamen Aktionen des Volkes (die durch das neu hinzugekommene Bild in der Waldlichtung bei Kromy erst jetzt thematisiert werden) sowie die düstere Prophezeiung des Gottesnarren am Ende stehen. „Um wieviel tragischer und erschütternder ist das Finale der Oper damit geworden!“, schrieb Stasov in seiner *Musorgskij-Biographie* und verheimlichte nicht, dass er auf diesen Einfall von Vladimir Nikol'skij gern selbst gekommen wäre (Stassow 1993: 89).

12. Tragödie und Opernfassung(en): ein exemplarischer Vergleich

Eine Gegenüberstellung von Tragödie und Oper ist immer schwierig. Es handelt sich bei der musikalischen Bearbeitung einer Tragödie um einen Akt der Transponierung (Übersetzung) von einem einfachen Medium (der szenischen Sprache) in ein gleichsam verdoppeltes (szenische Sprache und Musik). Dabei sind neben dem Autor der Tragödie mit Komponist und ggf. Librettist zwei weitere Künstler am schöpferischen Prozess beteiligt.

Bei *Boris Godunov* ist ein Vergleich einerseits noch schwieriger, andererseits einfacher als in den meisten anderen Fällen. Schwieriger wird er dadurch, dass mehrere Fassungen der Oper vorliegen, allein schon von Musorgskij zwei, so dass auch noch ein interner Vergleich der operatischen Fassungen notwendig ist (siehe dazu oben 8.). Vereinfacht wird der Vergleich andererseits, weil die Vorlage zwar gekürzt, aber in ihren Textteilen zunächst unverändert, ohne Einwirkung eines Librettisten, belassen wurde. In-

sofern lässt sich bei einem Vergleich der Tragödie mit der Oper sehr gut beobachten, welche Funktion die Musik (bei weitgehend gleichbleibendem Text) übernimmt. Dies kann allerdings im folgenden nur exemplarisch geschehen.

Im Prolog ([Szene] 1–3 [bei Puškin]; [Teil] I, [Bild] 1 [„Ur-Boris“]; Prolog I [revidierte Fassung 1872]), der ohne die beiden Protagonisten auskommt, steht das eine Kollektiv, das Volk, im Mittelpunkt. Deutlich wird in der Tragödie ebenso wie in der Oper die Unterdrückung dieses Kollektivs. Bei Puškin zeigt sich aber auch, dass das Volk durchaus Strategien entwickelt hat, aus seiner Lage das Beste zu machen, und das mit einer gewissen Schlitzohrigkeit:

<i>Один</i>	<i>Einer</i>
Все плачут, заплачем, брат, и мы.	Alle weinen, So weinen, Bruder, denn auch wir!
<i>Другой</i>	<i>Ein anderer</i>
Я силюсь, брат, да не могу.	Ich möchte und kanns nicht, Freund.
<i>Первый</i>	<i>Der erste</i>
Я также. Нет ли луку? Потрем глаза.	Ich auch nicht. Gibts nicht Zwiebeln? Die Augen damit reiben.
<i>Второй</i>	<i>Der andere</i>
Нет, я слюней помажу. (PSS 7: 13–14)	Speichel nehm ich. (PGW 387)

Dieses typische Beispiel Puškin'scher Ironie ist in der Oper nicht berücksichtigt; hier wird allein das Volk in seiner Knechtung dargestellt. Seinen konkreten Grund hat die Auslassung der zitierten Passage darin, dass in der Ausgabe von 1838, die Musorgskij für das Libretto benutzte, die ganze Szene fehlte (wie auch in der Erstausgabe). Trotzdem kommt die Szene bei Musorgskij vor, und sie ist für die Oper als Eröffnungsbild sogar sehr wichtig. Musorgskij zog dafür offenbar eine spätere Ausgabe heran (1855 oder 1859), welche die Szene wieder in den Text aufnahm (schon 1841 war sie als gestrichene Variante erstmals gedruckt worden), allerdings immer noch ohne die oben zitierte Passage (Filippova 1972: 90–91, 115–116).

Um die Rolle des Volkes in *Boris Godunov* gab und gibt es, wie erwähnt, heftige Auseinandersetzungen. Puškins Einstellung zum Volk, soweit sie aus dem Stück deutlich wird, war wohl eher ambivalent: Weder verherrlichte er das Volk als die entscheidende geschichtsmächtige Kraft, noch karikierte er es als dumpfe Masse. Musorgskij scheint hier eindeutiger Stellung zu beziehen:

Я понимаю народ как великую личность, одушевленную „единою идеею“. Это моя задача. Я попытаюсь разрешить ее в опере. (zitiert nach Filiprova 1972: 116)

Ich verstehe das Volk als eine große Persönlichkeit, die von einer „einheitlichen Idee“ inspiriert ist. Das ist meine Aufgabe. Ich versuche sie in der Oper zu lösen.

Die unterschiedliche Sichtweise manifestiert sich auch darin, dass Puškins Drama, im Gegensatz zu Musorgskijs Oper, gerade nicht mit dem Volk einsetzt, sondern mit einem Gespräch zwischen zwei Bojaren (1). Musorgskijs Akzente erscheinen gegenüber Puškins Vorlage weiter verschoben, da der Zar gleich zu Beginn in der Konfrontation mit dem Volk gezeigt wird, die Exposition der Oper also dualistisch angelegt ist. Gerlinde Fulle fasst die Intention dieses ersten Teils wie folgt auf:

Musorgskij demonstriert, daß weder das Volk noch der Zar mit der ihnen abverlangten Rolle identisch sind. Die Exposition der Oper deckt zwei Konfliktsituationen auf. Der Konflikt des Zaren ist dem zaristischen System immanent singuläre menschliche Problematik. Der Konflikt des Volkes ist das System, somit ein Problem von politischer Bedeutung. (Fulle 1974: 63)

Musikalisch ragt die Krönungsszene durch das auf Septakkorden im Tritonus-Abstand basierende und spektakulär anwachsende Glockengeläute heraus sowie durch die Verwendung des Volksliedes *Gepriesen seist du, wie die Sonne strahlend am Himmel* (*Уж как на небе солнцу красному слава*), das Beethoven im Allegretto seines zweiten Razumovskij-Quartetts aus op. 59 als „thème russe“ verwendet hatte, als Ruhmeschor; doch genau diese Elemente sollte César Cui 1874 aufgrund ihrer „Primitivität“ als die musikalisch schwächsten der ganzen Oper kritisieren (Cui 1995: 246).

Im ersten Handlungskreis werden zunächst die Protagonisten eingeführt und vor allem kontextualisiert (4–6; I, 2 und II, 1; Prolog II und I, 1). Die berühmte Szene in der Zelle (5; II, 1; I, 1), wo der Mönch Pimen über die Geschichte und das Geschick Russlands sinniert, während Pseudo-Demetrius im Traum seine Zukunft sieht, ist in der Tragödie und der Oper textlich identisch, vgl. etwa den Anfang:

Пимен (пишет перед лампадой)

Еще одно, последнее сказанье –

И летопись окончена моя,

*Pimen, beim Licht eines Lämpchens
schreibend*

Noch diese eine letzte der
Geschichten –

Und abgeschlossen liegt die
Chronik da,

Исполнен долг, завещанный от бога	Die Pflicht vollzog ich, auferlegt von Gott
Мне, грешному. (PSS 7: 17)	dem Sünder. (PGW 389)

Musorgskij findet für den an sich abstrakten Vorgang des Schreibens eine passende musikalische Entsprechung, eine gleichmäßig fließende Sechzehntelfigur, welche die Bewegung der Feder des Chronisten suggeriert. Dramaturgisch gesehen handelt es sich bei der Opernszene in der Klosterzelle um eine Reihe von monologischen Erzählungen, die die handlungsauslösenden Motive ausbreiten und als musikalisch zentrales Element das Dmitrij-Motiv einführen. Dieses Leitmotiv bezieht sich sowohl auf den ermordeten Thronfolger als auch auf den Prätendenten, auf den echten wie falschen Dmitrij, es kehrt in wandelnder Gestalt in fast allen Szenen der Oper wieder und wird damit – durchaus von Berlioz inspiriert – zur ‚idée fixe‘ der Oper (Emerson/Oldani 1994: 235), in der sich die Bedrohungen für Boris emblematisch konzentrieren. In der revidierten Fassung von 1872 greift Musorgskij in die Leitmotiv-Struktur der Oper nochmals tief ein, er reduziert die Nebenmotive, feilt dafür aber am Dmitrij-Motiv, das nun nur noch in der Vorstellung des Zaren auch auf das ermordete Kind anspielt (unter anderem deswegen wird auch die Mord-Erzählung aus der Klosterszene gestrichen; vgl. dazu Taruskin 1993).

Die zentrale Szene im ersten Handlungskreis (7) ist in der Oper mit der Schlusszene (10) vereinigt (III; II), d.h. die beiden Monologe von Boris werden in einen zusammengefasst. Das verstärkt einerseits den monumentalen Eindruck, zwingt aber andererseits auch zu Kürzungen, wie schon am Anfang deutlich wird:

<i>Царь (входит)</i>	<i>Zar (tritt ein)</i>
Достиг я высшей власти;	Die höchste Macht erreicht ich;
Шестой уж год я царствую спокойно,	Das sechste Jahr regier ich schon in Frieden:
Но счастья нет моей душе. [Не так ли	Doch glücklich ward ich nicht. [So geht es immer,
Мы с молодю влюбляемся и алчем	Wenn wir uns jung verlieben und verlangen
Утех любви, но только утолим	Nach Liebesfreuden – aber wenn gestillt
Сердечный глад мгновенным обладаньем,	Des Herzens Durst nach flüchtigem Besitze,
Уж охладев, скучаем и томимся? ...]	Dann sind wir kalt, dann quält uns Langeweile! ...]
Напрасно мне кудесники сулят	Vergebens spiegeln Nekromanten mir

Дни долгие, дни власти безмятежной – Ein langes Leben ungetrübter Macht
vor –
(PSS 7: 25–26)

Hier ist die Abschweifung ins Allgemeine (im Text in eckige Klammern gesetzt) in der Oper ausgelassen; nur das unmittelbar auf Boris Bezogene bleibt. Musorgskij hatte in der Erstfassung Puškins Verse mehr oder weniger wörtlich übernommen; in der Revision bleiben nur 12 Zeilen davon übrig, und auch diese nicht exakt (s.u.).

Die Wirtshausszene (8; II, 2; I, 2) enthält schon bei Puškin dank des Gesangs der Mönche musikalische Einlagen und ist auch als solche für die Oper, in der Szenen dieser Art Tradition haben, prädestiniert. Da Szene 6 der Tragödie in der Oper entfällt und Szene 7 mit Szene 10 zusammengefasst ist (s.o.), ergibt sich in der Oper ein besonders reizvoller Kontrast: An die Darstellung des Ideals mönchischen Lebens, repräsentiert durch Pimen in der Szene im Kloster (II, 1; I, 1), schließt sich unmittelbar das Zerrbild, die zechenden Mönche Varlaam und Misail in der Schenke, an (II, 2; I, 2). Für seine Darstellung volkstümlicher Derbheit und Komik erntete Musorgskij von Anfang an größtes Lob, selbst von Laroche (Laroche 1995: 235–236). Hier ist in der sprechnahen Deklamation und naturalistisch-mimetischen Anlage wohl die größte Nähe zu Stasovs Idealen erreicht; sie bleibt in der Revision in diesem Fall erhalten, während andere Teile der Oper neue ästhetische Leitlinien aufzeigen, so das Arioso der Zaren-Monologe im II. Akt. Dieser gliedert sich in sechs Perioden mit eigener musikalischer und dramaturgischer Symmetrie (nach Emerson/Oldani 1994: 253):

(1)	Die Kinder mit der Amme	<i>Unschuld der Kinder. Volkstümliche Lieder</i>
(2)	Boris mit den Kindern	<i>Boris mit anderen</i>
(3)	Boris' Monolog	<i>Boris allein</i>
(4)	Boris mit Feodor	<i>Feodors Unschuld. Lied vom Papagei</i>
(5)	Boris mit Šujskij	<i>Boris mit anderen</i>
(6)	Boris' Halluzination	<i>Boris allein</i>

Die in dieser revidierten Fassung ergänzten Elemente aus der Kindersphäre scheinen zunächst ebenfalls von der Suche nach mehr Lokalkolorit motiviert oder gedacht als heiteres Gegengewicht zur düsteren Atmosphäre der Monologe, in denen Boris' Schuld- und Machtmotiv ausgebreitet werden; tatsächlich aber bilden sie eine semantische Brücke zum getöteten Dmitrij, die selbst so verstanden werden kann, dass die Geistererscheinung des ermordeten Knaben bereits auf den zukünftigen, außerhalb der Handlung liegenden Tod auch von Feodor verweist (Emerson/Oldani 1994: 206). Die Halluzinationsszene selbst, also den zweiten Teil des Monologes im II. Akt, hat

Musorgskij selbst entworfen; sie hat keine stoffliche Vorlage in Puškin oder Karamzin, sondern geht vermutlich auf die Szene des betrunkenen Holofernes in Aleksandr Nikolaevič Serovs (1820–1871) Oper *Judith* (Александр Николаевич Серов, *Юдифь*; uraufgeführt 1863) zurück. In der sprachlichen Gestaltung zeichnet Musorgskij den psychischen Kollaps des Herrschers nach, die Sätze zerbrechen in Stücke.

Bei dieser Schlusszene des ersten Handlungskreises (10; III; II) ist die Opernfassung also gegenüber der Tragödie erweitert, was zunächst durch die Eingliederung von Teilen der Szene 7 bedingt ist (s.o.), aber auch durch die eigenständigen Erweiterungen. Die Schlussarie des betreffenden Aktes endet wie folgt (der Text in eckigen Klammern findet sich nur in der Oper):

<i>Борис</i>	<i>Boris</i>
На призрак сей подуй – и нет его.	Blas nur den Schemen an – schon schwindet er.
Так решено: не окажу я страха –	Genug und auf: ich zeige keine Angst,
Но презирать не должно ничего ...–	Doch darf ich freilich nichts mehr übersehen ...
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!	Wie schwer bist du, des Monomachen Krone!
(PSS 7: 49)	(PGW 421)
[Господи!	[O Herr!
Ты не хочешь смерти грешника,	Du willst nicht den Tod des Sünders,
помилуй душу	Erbarme Dich der Seele
преступного царя Бориса!]	des schuldbeladenen Zaren Boris!]
(MBG: 391)	

Durch diesen Einschub wird in der Oper übrigens die textliche Verklammerung des Endes des ‚russischen‘ (10) mit dem Anfang des ‚polnischen‘ Teils (11) gelöst, die Puškin über den Reim erreicht: die Szene 11 beginnt so:

<i>Самозванец</i>	<i>Prätendent</i>
Нет, мой отец, не будет затрудненья;	Nein, Pater, es gibt keine Schwierigkeiten;
Я знаю дух народа моего;	Ich drang in meines Volkes Seele ein;
В нем набожность не знает исступленья:	Fromm ists, doch kennt es nicht Verstiegenheiten:
Ему священ пример царя его.	Des Zaren Vorbild wird ihm heilig sein.
(PSS 7: 50)	(PGW 421)

Hier nimmt der Reim der zweiten und vierten Zeile den Reim der viert- und der zweitletzten Zeile der vorhergehenden Szene auf: его – ничего und моего – его (Gozenpud 1967: 352). Diese Auflösung der textlichen Verklammerung war für den ‚Ur-Boris‘ irrelevant, da er keine ‚polnischen‘ Szenen enthält. In der revidierten Fassung ist zwar die Handlung in Polen berücksichtigt, aber Musorgskij hat den betreffenden Akt (III, 1 und III, 2) frei gestaltet, so dass ein derartiger Anschluss entfiel.

Für diesen ‚polnischen‘ Akt hat Musorgskij eine Szene benutzt, die Puškin für die Druckfassung gestrichen hatte (12a). Überhaupt hat er sich hier (abgesehen vom Schluss der Oper) textlich am stärksten von der Vorlage gelöst. Ein Beispiel dafür ist die Arie der Maryna (III, 1):

Марина
 Скучно Марине,
 ах, как скучно-то!
 Как томительно и вяло
 дни за днями длятся.
 Пусто, глупо так, бесплодно.
 Целый сонм князей и графов,
 и панов вельможных
 не разгонит скуки адской.

(MBG: 414–415)

Marina
 Langweilig ist Marina.
 Ach, wie langweilig!
 Wie quälend und träge
 Ziehen sich die Tage hin.
 So leer, so öde und fruchtlos;
 Der ganze Haufen von Fürsten,
 Grafen
 Und adligen Herren
 Vertreibt die höllische Langeweile
 nicht.

Das musikalische Ambiente am polnischen Hof hat Musorgskij, vielleicht nicht besonders originell angesichts der in gleicher Funktion eingesetzten polnischen Tänze in Glinkas *Ein Leben für den Zaren*, durch den Mazurka-Rhythmus dieser Arie wie auch des Mädchenchors hervorgehoben – und dafür teils heftige Kritik bezogen („wie ein zweiter Chopin-Aufguß – gesucht, ohne Grazie und ohne Geschick“; Laroche 1995: 235). Eine der bemerkenswertesten Abweichungen gegenüber Puškin ist die Figur des Jesuiten Rangoni, der als Verkörperung katholischer ‚Untugend‘ (nicht zuletzt durch die Anstachelung zu erotischer Verführung aus taktischen Gründen) und Falschheit gleichsam den Gegenpart zu Pimen als Verkörperung orthodoxer Tugend und Aufrichtigkeit bildet. Durch Rangoni wird wiederum die vermeintliche Affäre auf der Ebene persönlicher Leidenschaft relativiert als eigentlich politische Konstellation mit politischen Ursachen und Zielen – so wie auch die anderen Figuren in Musorgskijs Oper, einschließlich Zar und Volk, letztlich weniger als individuell Leidende und Agierende denn als Repräsentanten politischer Zustände und Aktionen zu verstehen sind.

In der zweiten Hälfte nehmen die strukturellen Unterschiede zu, da die Szenen aus dem Feld (14, 16, 18, 19, 21) entfallen. Die verbleibenden Szenen werden darüber hinaus komprimiert, aber auf unterschiedliche Weise. Im ‚Ur-Boris‘ kommt zuerst die Szene 17 als IV, 1, während das Schlussbild (IV, 2) zwei Szenen (15, 20) zusammenfasst, so dass der Tod von Boris am Schluss steht. In der revidierten Fassung sind umgekehrt die Szenen im Kreml’ (15, 20) vorgezogen (IV, 1), und das Schlussbild (IV, 2) fußt zwar auf Szene 17, erweitert sie aber ins Grandiose und gibt in seiner Darstellung der chaotischen Zustände einen Vorgeschmack auf die Zeit der Wirren. Am Schluss steht das berühmte Lied des Narren in Christo, das bei Puškin keine Entsprechung hat:

Юродивый

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие!
Плачь, плачь, душа православная.
Скоро враг придет,
и настанет тьма,
темень темная, непроглядная.

Горе, горе Руси.
Плачь, плачь, русский люд,
голодный люд! (MBG: 686–687)

Der Gottesnarr

Fließet, fließet, ihr bitteren Tränen!
Weine, weine, rechtgläubige Seele!
Bald wird der Feind kommen
und Finsternis hereinbrechen,
finstere Finsternis, undurchdring-
liche Finsternis.

Weh, weh dir, Rußland, weine,
Weine, weine, russisches Volk,
hungerndes Volk!

Während der ‚Ur-Boris‘ mit dem Tod des Protagonisten endete, also gleichsam in einer individuellen Perspektive, schließt die revidierte Fassung mit dieser nihilistisch anmutenden Prophezeiung. Das Volk läuft feiernd und gewaltausübend durch das Land im Schlepptau des Prätendenten, der zur Marionette polnischer (und katholischer) Interessen geworden ist, eine Neuordnung und Stabilisierung der russischen Machtverhältnisse scheint völlige Utopie. Genau dies verkündet der Gottesnarr, die Nemesis der Oper.

Ganz anders ist die letzte Szene bei Puškin. Sie wird zwar vom Volk dominiert, aber es kommen auch die Kinder von Boris, Feodor und Ksenija, und Bojaren vor. Berühmt ist der Schluss der Szene, da es davon zwei Varianten gibt. In der Druckfassung lautet er folgendermaßen:

Мосальский

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. (Народ в ужасе молчит.)
Что же вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!
Народ безмолвствует. (PSS 7: 98)

Massalskij

Leute! Maria Godunow und ihr Sohn Fjodor haben sich vergiftet. Wir sahen ihre Leichen.

Das Volk schweigt entsetzt.

Was schweigt ihr?

Ruft: Es lebe der Zar Dimitrij Iwanowitsch!

Volk verharrt schweigend. (PGW 469)

Eine sprachliche Nuance lässt sich übrigens kaum übersetzen: Während Puškin für das erste Schweigen nach der Mitteilung über den Selbstmord der Zarin und ihres Sohnes das übliche Verb *молчить* (= schweigen) verwendet, ist es im zweiten Fall *безмолвствовать* (= nicht-sprechen).

In den beiden erhaltenen reinschriftlichen Manuskripten schweigt das Volk nicht, sondern wiederholt gehorsam die Akklamation, die Mosal'skij von ihm fordert (PSS 7: 302). Über die beiden unterschiedlichen Schlüsse gibt es eine umfangreiche Literatur (vgl. Alekseev 1967 und auch Neuhäuser 1986: 67–68), die meist auch die Frage der Funktion des Volkes im Stück behandelt. Allgemein wird der Schluss der Druckfassung als gelungener und wirkungsvoller angesehen. Zugespitzt könnte man sagen, dass das Volk in dieser Fassung trotz (oder durch) Schweigen das letzte Wort behält.

13. Zur Aufführungsgeschichte der Tragödie

Drama und Oper führen gleichsam ein doppeltes Leben: einerseits als Text bzw. Partitur, andererseits als Inszenierung. Bei der Oper kommt noch der Sonderfall der konzertanten Aufführung dazu, zu der es in Puškins Zeiten für das Drama ein populäres Pendant gab, nämlich die Lesung von Dramen, meist durch den Autor selbst und in der Regel nur in Auszügen.

Im Falle des Dramas war die erste Lesung ein *privatissimum*, das der Dichter für sich selbst veranstaltete und von dem wir zufällig aus einem Brief wissen:

Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедией, в ней же первая персона Борис – Гудуню! Трагедия моя кончена; я перечел ее в слух, один, и бил в ладоши и кричал, ай–да Пушкин, ай–да сукин сын! (PSS 13: 239)

Ich gratuliere, mein Lieber, zu einer romantischen Tragödie, in der Boris – Gudunov [sic! R.M.] die Hauptrolle spielt! Meine Tragödie ist beendet; ich las sie laut durch, allein, und klatschte in die Hände und schrie: Nur zu, Puškin, nur zu, du Hurensohn!

Zurück in Moskau, las er 1826 zum ersten Mal halböffentlich (in einer Gesellschaft) aus seinem Stück, was er später noch mehrfach tat und was ihm

einen Tadel und eine Vorladung von Seiten des Zaren eintrug, und im selben Jahr erschien die Szene im Kloster (5) in einer Zeitschrift. (Zeitschriften mussten ebenfalls der Zensur vorgelegt werden, aber es war durchaus möglich, dass Auszüge aus Texten, die als Ganzes keine Druckerlaubnis erhalten hatten, im Kontext einer Zeitschrift die Zensur passierten.) Im darauffolgenden Jahr erschienen die Szene an der litauischen Grenze (14) und 1830, kurz vor der Buchveröffentlichung, der Anfang der Tragödie (1–2) im Druck.

Die Erlaubnis zur Aufführung zu erlangen war erheblich schwieriger. Zunächst dürfte die Kritik, die z.T. bezweifelte, dass es sich überhaupt um ein Drama handle, dem Wunsch nach einer Aufführung nicht gerade förderlich gewesen sein (vgl. zur „Bühnenwirksamkeit“ [сценичность], zur Kritik und zur Aufführungsgeschichte Gozenpud 1967, Filippova 1972: 90–127). Deshalb wurden zunächst nur Anträge gestellt, einzelne Szenen aufzuführen, v.a. die Gartenszene zwischen Maryna und Pseudo-Demetrius (13). Das wurde dreimal abgelehnt (1833, 1859, 1862). Nachdem das generelle Aufführungsverbot 1866 aufgehoben worden war, kam es erst 1870 in Sankt Petersburg zur Uraufführung, allerdings mit erheblichen Streichungen: von 23 Szenen wurden nur 16 aufgeführt. Die Inszenierung, die Schauspieler und der Erfolg waren mäßig, das Stück wurde nach kurzer Zeit abgesetzt. Die erste Aufführung in Moskau fand 1880 statt; auch ihr war kein großer Erfolg beschieden. Insgesamt gab es bis zur Oktober-Revolution acht Inszenierungen, allerdings war keine von ihnen vollständig. Nach der Revolution fand die erste Aufführung 1934 in Leningrad statt. Sie wurde ungewöhnlich sorgfältig vorbereitet. In ihrem Umfeld erschien sogar ein Band mit wissenschaftlichen Abhandlungen (Deržavin 1936). Der Erfolg war aber auch hier nicht durchschlagend. Mit Ausnahme der Jubiläumsjahre (besonders 1937, weniger 1949 und 1999), in denen *Boris Godunov* auf fast allen Bühnen der UdSSR bzw. Russlands gespielt wurde, wurde und wird die Tragödie nur selten auf den Spielplan gesetzt, und mehrere Inszenierungen erlebten die Premiere nicht. Am bekanntesten ist die von Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd (Всеволод Эмильевич Мейерхольд, 1874–1940) für 1937 geplante Aufführung, für die Prokof'ev die Musik schrieb (Emerson 1980: 39–40). Das (vorläufig?) wohl letzte Beispiel war das Verbot der Inszenierung von Jurij Petrovič Ljubimov (Юрий Петрович Любимов, 1917–) am Taganka-Theater 1982 (Debreczeny 1984), die erst 1988 gezeigt werden durfte.

14. Aufführungsgeschichte der Oper; Bearbeitungen

Musorgskijs Oper war von Anbeginn ein Projekt, das wie zuvor in der Ausbildung bei Balakirev ständig im Freundeskreis diskutiert wurde, vor den

Augen der Kollegen wuchs und portionsweise vorgestellt wurde, bis hin zu konzertanten Aufführungen:

Seit dem Winter 1868 bis hinein in das Jahr 1874 (als der *Boris* auf die Bühne kam) waren Fragmente der Oper, später aber auch die ganze Oper Dutzende Male im Kreise der Gefährten vorgestellt worden. (Stassow 1993: 92)

Eine breitere Öffentlichkeit bekam erstmals Einblicke in die Oper durch Teilaufführungen der revidierten Fassung, und zwar am 5. Februar 1873 im Rahmen einer Benefiz-Vorstellung für den Chefregisseur des Petersburger Marientheaters, Gennadij Petrovič Kondrat'ev (Геннадий Петрович Кондратьев, 1834–1905), unter der Leitung von Ėduard Francevič Napravnik (Эдуард Францевич Направник, Eduard Nápravník, 1839–1916). Es handelte sich um die Szene in der Schenke, die Szene im Gemach der Maryna und die Szene am Springbrunnen. Cui und Laroche haben eindruckliche Rezensionen verfasst, die trotz ihrer generell verschiedenen Positionen Lob und Kritik verbinden und belegen, dass der *Boris* sofort als eine ganz neue Qualität in Musorgskijs Schaffen erkannt wurde (beide Rezensionen bei Kuhn 1995: 221–240).

Die Uraufführung der ganzen Oper fand am 24. Januar 1874 ebenfalls im Marientheater statt. Man hatte hierfür die Bühnendekorationen der Petersburger Uraufführung von Puškins Drama aus dem Jahr 1870 übernommen. Es dirigierte wiederum Napravnik, der – wie bei anderen Opern auch – teils drastische Kürzungen vornahm, die aber die Gesamtaussage des Werkes nicht oder nur wenig schmälerten und auch von Musorgskij selbst nicht als Entstellungen abgelehnt wurden, ganz im Gegensatz zu den Kollegen, die das neue Meisterwerk verstümmelt glaubten. Stasov und andere haben Musorgskij diese Willfährigkeit zum Vorwurf gemacht, doch scheint es, als habe der Komponist durchaus Napravniks langjähriger Theatererfahrung Vertrauen geschenkt. Der Erfolg war triumphal und für Musorgskij gänzlich beispiellos, auch die folgenden Aufführungen fanden vor vollem Haus und begeistertem Publikum statt. Die Besprechungen in der Presse dagegen waren nicht nur auf Seiten Laroches gallig, sondern seltsamerweise sah auch Cui – ungeachtet alles hymnischen Lobes – ausgiebigen Anlass zu Kritik, möglicherweise auch aus Neid auf den größeren Erfolg des Jüngerer:

Die Mängel entstanden eher aufgrund der Unreife des Komponisten. Sie rühren daher, daß er sich selbst gegenüber nicht streng und kritisch genug war, sie rühren von seiner anspruchslosen, selbstzufriedenen und eiligen Komponiererei, die schließlich zu so bedauernswerten Ergebnissen führt wie bei den Herren Rubinstein und Tschaikowsky. Es gibt noch einen weiteren Mangel, von dem sich Herr Mussorgsky kaum jemals befreien wird: seine Unfähigkeit zu sinfonischer Entwicklung. (Cui 1995: 254)

Diese Vorwürfe trafen den Komponisten schwer, umso mehr, als sie aus dem Mund eines Vertreters des „Mächtigen Häufleins“ kamen; er schrieb noch am Tag, als die Rezension erschien, verbittert an Stasov: „Selbstzufriedenheit!!! Eilfertiges Komponieren! Unreife!... Für wen trifft das zu?... Für wen?... Das möchte ich gern wissen“ (zit. nach Kuhn 1995: 254, Anm. 551).

Bis 1882, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten, wurde *Boris Godunov* gespielt, jedesmal vor vollem oder gut gefülltem Haus, dann jedoch abgesetzt. Rimskij-Korsakov vermutet in seinen Memoiren, dass die Diskrepanz zwischen Publikumserfolg und dem offiziellen Umgang mit der Oper zu Musorgskijs Zerrüttung beigetragen hat:

Welches waren nun die Gründe für Mussorgskis moralischen und geistigen Verfall? Wir müssen hierbei bedenken, daß der anfängliche Erfolg des ‚Boris‘ in einen Mißerfolg umschlug: Zuerst beschnitt man die Oper und eliminierte die herrliche Szene ‚Bei Kromy‘, und dann, nach zwei Jahren, setzte man sie ohne jeden ersichtlichen Grund vom Spielplan ab, obwohl sie nach wie vor stark beachtet wurde und [...] vorbildliche Aufführungen erlebte. Es hieß, das Werk habe bei der kaiserlichen Familie Mißfallen erregt, andere wollten wissen, daß die Zensur mit dem Sujet nicht einverstanden gewesen sei, was aber wenig wahrscheinlich ist. Wie dem auch sei – die Oper wurde trotz ihres Erfolges abgesetzt. (Rimski-Korsakow 1968: 167f.)

Wie viele andere Kompositionen Musorgskijs auch bearbeitete Rimskij-Korsakov ab 1892 die Partitur der Fassung von 1872 und ließ diese erstmals 1896 publizieren. Für die geplanten Aufführungen des *Boris Godunov* in den von Sergej Pavlovič Džagilev (Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929) organisierten *Saisons russes* des Jahres 1908 legte Rimskij-Korsakov eine nochmals überarbeitete Version hiervon vor. Diese jetzt als „Musikalisches Volksdrama“ (народная музыкальная драма) untertitelte Version war eine in den harmonischen Entwicklungen geglättete, im Einsatz der Vokalstimmen optimierte und in der Orchestration tadellose Fassung, die dem *Boris* einen Welterfolg bescherte – nicht zuletzt, weil Fedor Šaljapin die Titelrolle so eindrucksvoll verkörperte und die Inszenierung auch auf eine bombastisch-opulente Ausstattung setzte. Einen grundsätzlichen Eingriff stellte die Umstellung der beiden Bilder des letzten Aktes dar, wodurch die Oper in Rimskij-Korsakovs Version wieder, wie im ‚Ur-Boris‘, mit dem Tod des Zaren endet. Doch zielten die Bestrebungen bald in Richtung auf eine Originalfassung, trotz der immer im Raum stehenden Frage nach echten oder vermeintlichen Schwächen (s.o.). Die Fassung von 1869 legte Pavel Lamm 1928 als kritischen Klavierauszug vor (auf dessen Grundlage Dmitrij Šostakovič 1940 eine weitere Neuinstrumentierung erarbeiten sollte). Nachdem am 16. Februar 1928 in Leningrad diese Erstfassung uraufgeführt worden war, entbrannte in der sowjetischen Presse eine heftige Fehde zwischen den

Befürwortern der Rimskij-Korsakov-Fassung, allen voran Aleksandr Konstantinovič Glazunov (Александр Константинович Глазунов), und den Fürsprechern des ‚Ur-Boris‘, an der Spitze Igor’ Glebov alias Boris Asaf’ev (Игорь Глебов, Борис Асафьев, vgl. Kuhn 1995: 355–390). 1975 edierte David Lloyd-Jones beide Fassungen des Werkes gemeinsam in einer neuen Ausgabe anhand der Handschriften, was dazu geführt hat, dass immer öfter Aufführungen versuchten, möglichst alle erhaltenen Werkteile zugleich auf die Bühne zu bringen, selbst wenn sich diese dramaturgisch untereinander ausschließen. Mittlerweile hat sich jedoch die Erkenntnis durchgesetzt, dass Musorgskijs Versionen verschiedene Zustände eines Werkes sind, die nur für sich genommen Sinn ergeben. Das Petersburger Marien-theater hat daher unter seinem Chefdirigenten Valerij Abisalovič Gergiev (Валерий Абисалович Гергиев) die Fassungen von 1869 und 1872 nebeneinander auf CD veröffentlicht (allerdings ohne letzte Gründlichkeit: Die in der Fassung von 1872 ergänzten zusätzlichen Mönchschöre in der Klosterszene finden sich hier leider auch im ‚Ur-Boris‘).

15. Präsenz von Tragödie und Oper

Vergleicht man die Rezeptionsgeschichte der Tragödie und der Oper, so zeigt sich ein deutliches Ungleichgewicht. Während die Tragödie nur selten auf dem Spielplan steht, ist die Oper nach gewissen Anfangsschwierigkeiten ein durchschlagender Erfolg geworden. Sie ist zweifellos bekannter als ihre Vorlage. Das gilt zwar auch für viele andere Opern, die auf literarische Texte zurückgehen, aber in der Regel nicht im Ursprungsland der literarischen Vorlage (vgl. etwa *Faust*, *Werther* und *Don Carlos/Don Carlo* im deutschsprachigen Kulturraum, wo die literarischen Texte von Goethe und Schiller zweifellos bekannter sind als die Opern von Massenet, Gounod und Verdi). In der russischen Kultur ist die Tragödie des Nationaldichters Puškin eigentlich nur als Lesedrama bekannt, während die Szene von der Oper beherrscht wird. Noch ungewöhnlicher: Die seltenen Inszenierungen der Tragödie sind in der Regel deutlich von der Aufführungspraxis der Oper beeinflusst (Gozenpud 1967a: 350–351). Vereinfacht gesagt: Der Boris der Tragödie ist oft ein Fedor Šaljapin ohne Gesang.

Andererseits hat Puškins Tragödie der Oper etwas voraus: Sie wird in originaler Form präsentiert. Während Musorgskijs Oper ihren Erfolg, selbst heute noch, in erster Linie der überarbeiteten Fassung von Rimskij-Korsakov zu verdanken hat, wird Puškins *Boris Godunov*, wenn er denn überhaupt aufgeführt wird, schlimmstenfalls gekürzt oder aktualisiert, aber nicht grundlegend umgearbeitet.

Eines haben beide, Tragödie und Oper, gemeinsam: Sie sind im russischen Bewusstsein ein zentraler Bestandteil des kulturellen Erbes geworden.

16. Die ‚Tragödie‘ einer Tragödie und der Triumph einer Oper

Puškín hat, offenbar in richtiger Einschätzung der Lage, mit einem Misserfolg seines *Boris* gerechnet:

[...] неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен. (PSS 11: 140; aus einem Entwurf für ein Vorwort zum Drama)

[...] ein Misserfolg des *Boris Godunov* wird mich empfindlich treffen, und doch bin ich fast davon überzeugt.

Er macht hier außerdem deutlich, dass ihm dieser Misserfolg, der letztlich auch eintrat, besonders zu schaffen machen würde (siehe auch das Zitat oben, 5.). Ganz offensichtlich lag ihm seine einzige große Tragödie speziell am Herzen, und er erhoffte sich von ihr eine Wirkung auf die russische dramatische Literatur allgemein. Dazu kam es aber nicht. *Boris Godunov* ist nicht in dem von Puškín intendierten Sinne rezipiert worden, weil dies nur über die Bühne hätte geschehen können. Und es ist nur ein schwacher Trost, dass *Boris Godunov* heute zum Kanon der russischen Literatur allgemein und der dramatischen im Speziellen gehört. Er tut dies eben ‚nur‘ als Lesedrama. Es ist müßig, darüber zu sinnieren, ob dies der mangelnden Bühnentauglichkeit des *Boris Godunov* geschuldet ist (wie man in der nicht-russischen Puškínforschung anzunehmen geneigt ist) oder ob dafür die mangelnde ‚Boris-Tauglichkeit‘ der Bühne bzw. ihrer Repräsentanten verantwortlich zeichnet (wie vor allem russische Puškínisten meinen).

In starkem Kontrast zu diesem Befund steht die Geschichte der gleichnamigen Oper. Obgleich sich zunächst die Geschichte der Tragödie in der Oper zu wiederholen schien, hat sich der musikalische *Boris Godunov*, wenngleich in unterschiedlichen Formen, durchgesetzt. Er ist zweifellos die bekannteste Oper in Russland und die bekannteste russische Oper im Ausland. Und vieles, was Puškín an seiner Tragödie wichtig war, findet sich auch in der Oper. Vor allem verbindet die beiden eines: Sie wurden formal in ihrer Zeit nicht verstanden. Bei der Tragödie ist das Verständnis mit der Zeit gekommen, was den Text betrifft; hinsichtlich der szenischen Umsetzung ist das bis heute nicht gelungen. Die Oper ging einen anderen Weg: Sie setzte sich zunächst nur in der Bearbeitung von Rimskij-Korsakov durch,

aber diese weckte mit der Zeit das Interesse für die ursprüngliche(n) Form(en). Über diesen ‚Umweg‘ hat es Musorgskij doch noch geschafft.

Gleichzeitig ist damit indirekt die weitgehend fehlende szenische Präsenz der Tragödie abgemildert. Und so schließt sich der Kreis: Puškins *Boris Godunov* ist Inspiration und Vorlage für Musorgskijs Oper, und Musorgskijs *Boris Godunov* sichert Puškin indirekt seinen Platz auf den Bühnen der Welt.

Bibliographie

- Alekseev (1967): Михаил Павлович Алексеев: Репарка Пушкина «Народ безмолвствует». In: Русская литература 10, 2, S. 36–58.
- Alekseev (1987): Михаил Павлович Алексеев: Пушкин и мировая литература. Ленинград: Наука.
- Belinskij (1955): Виссарион Григорьевич Белинский: Полное собрание сочинений VII: Статьи и рецензии 1843; Статьи о Пушкине 1843–1846. Москва: АН СССР.
- Blagoj (1955): Дмитрий Дмитриевич Благой: Мастерство Пушкина. Москва: Советский писатель.
- Bodenstedt (1856): Friedrich Bodenstedt: Demetrius. Historische Tragödie in fünf Aufzügen. Berlin: Decker.
- Bondi (1983): Сергей Михайлович Бонди: О Пушкине. Статьи и исследования. Москва: Художественная литература.
- Brown (2002): David Brown: Musorgsky. His Life and Works. Oxford: Oxford University Press.
- Chalizev (1999): Валентин Евгеньевич Хализев: Власть и народ в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов». In: Пушкин. Сборник статей. Москва: МГУ, S. 3–18.
- Chodorkovskaja (1998): Elena Chodorkovskaja: Rußland, B. Kunstmusik, I. Von den Anfängen bis 1800. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 8. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, S. 681–696.
- Cui (1995): César Cui: Boris Godunow – Eine Oper von Herrn Mussorgsky, die zweimal vom „Vaudeville-Komitee“ verworfen wurde (1874). In: Ernst Kuhn (Hg.): Modest Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, S. 241–259.
- Debreczeny (1984): Paul Debreczeny: Boris Godunov at the Taganka: A Note on a Non-Performance. In: Slavic and East European Journal 28, 1, S. 99–101.

- Deržavin (1936): Константин Николаевич Державин (Hg.): „Борис Годунов“ А.С. Пушкина. Ленинград: ГАТД.
- Dissinger (2001): Bettina Dissinger: Dargomyžskij, Aleksandr Sergeevič. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 5. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, S. 437–444.
- Emerson (1980): Caryl Geppert Emerson: Boris Godunov and a Poetics of Transposition: Karamzin, Pushkin, Mussorgsky. Ph.D. University of Texas at Austin (UMI 8109159).
- Emerson/Oldani (1994): Caryl Emerson, Robert William Oldani: Modest Musorgsky and ‘Boris Godunov’: Myths, Realities, Reconsiderations. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eyink (1987): Hans-Peter Eyink: Zum Einfluß von Shakespeares Tragödien und Historien auf Puškins Drama Boris Godunov. Diss. Münster.
- Filipova (1972): Нина Федоровна Филиппова: Народная драма А.С. Пушкина „Борис Годунов“. Москва: Книга.
- Frejdin (1979): Юрий Львович Фрейдин: О некоторых особенностях композиции трагедии Пушкина. In: *Борис Годунов* Russian Literature 7, S. 27–44.
- Fulle (1974): Gerlinde Fulle: Modest Mussorgskijs „Boris Godunov“. Geschichte und Werke, Fassungen und Theaterpraxis. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Golenistschew-Kutusow (1995): Arseni Golenistschew-Kutusow: Notwendige Korrekturen an Stassows biographischer Skizze über Modest Mussorgsky. In: Ernst Kuhn (Hg.): Modest Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk. Berlin: Kuhn, S. 126–149.
- Gorodeckij (1953): Борис Павлович Городецкий: Драматургия Пушкина. Москва; Ленинград: АН СССР.
- Gorodeckij (1989): Борис Павлович Городецкий: Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов». Ленинград: Просвещение.
- Gozenpud (1967): Абрам Акимович Гозенпуд: О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова». In: Пушкин: Исследования и материалы 5. Пушкин и русская культура. Ленинград: Наука, S. 339–356.
- Gozenpud (1967a): Абрам Акимович Гозенпуд: Пушкин и русская оперная классика. In: Пушкин: Исследования и материалы 5. Пушкин и русская культура. Ленинград: Наука, S. 200–216.
- Gozenpud (1969): Абрам Акимович Гозенпуд: Из истории литературно–общественной борьбы 20-х – 30-х годов XIX в. («Борис Годунов» и «Дмитрий Самозванец»). In: Пушкин: Исследования и материалы 6. Реализм Пушкина и литература его времени. Ленинград: Наука, S. 252–275.

- Jensen/Powell (1999): Claudia R. Jensen, John S. Powell: 'A Mess of Russians left us but of late'. Diplomatic Blunders, Literary Satire, and the Muscovite Ambassador's 1668 Visit to Paris Theatres. In: *Theatre Research International* 24, 2, S. 131–144.
- Kämpfer/Stökl (1989): Frank Kämpfer, Günther Stökl: Rußland an der Schwelle zur Neuzeit. Das Moskauer Zartum unter Ivan IV. Groznyj. In: Manfred Hellmann (Hg.): *Handbuch der Geschichte Rußlands* 1, II. Stuttgart: Hiersemann, S. 853–960.
- Karpov (1988): Александр Анатольевич Карпов: «Борис Годунов» А.С. Пушкина. In: Владимир Маркович Маркович (Hg.): *Анализ драматического произведения. Межвузовский сборник. Ленинград: ЛГУ*, S. 91–108.
- Kluge (1971): Rolf-Dieter Kluge: Die Komposition des „Boris Godunov“. In: *Serta Slavica. In memoriam Aloisii Schmaus*. München: Trofenik, S. 342–354.
- Kuhn (1995): Ernst Kuhn (Hg.): Modest Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk. Berlin: Kuhn.
- Laroche (1995): Hermann Laroche: Die Benefiz-Aufführung für Herrn Kondratjew vom 5. Februar – Ausschnitte aus Mussorgskys Oper „Boris Godunow“ (1873). In: Ernst Kuhn (Hg.): *Modest Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk*. Berlin: Kuhn, S. 233–240.
- Lauer (2003): Reinhard Lauer: Die russische Tragödie. In: Werner Frick (Hg.): *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur*. Göttingen: Wallstein, S. 252–276.
- Lavrin (1947): Janko Lavrin: *Pushkin and Russian Literature*. New York: Russell & Russell.
- Maes (2002): Francis Maes: *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley, Los Angeles: California University Press.
- MBG: М. П. Мусоргский: Борис Годунов. Народная музыкальная драма в четырех действиях с прологом в редакции и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. Партитура- Москва: Государственное музыкальное издательство 1959.
- Neef (1992): Sigrid Neef: *Die russischen Fünf*. Berlin: Kuhn.
- Neef (1995): Sigrid Neef: Realismus ohne Ufer? Zu einigen notwendigen Korrekturen im Mussorgsky-Bild. In: Ernst Kuhn (Hg.): *Modest Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk*. Berlin: Kuhn, S. XVII–XXII.
- Neubauer (1989): Helmut Neubauer: Vom letzten Rjurikiden zum ersten Romanov. In: Manfred Hellmann (Hg.): *Handbuch der Geschichte Rußlands* 1, II. Stuttgart: Hiersemann, S. 961–1071.
- Neuhäuser (1986): Rudolf Neuhäuser: Puschkin. Boris Godunov. In: Bodo Zelinsky (Hg.): *Das russische Drama*. Düsseldorf: Bagel, S. 51–68.

- Pausch (2000): Johannes Pausch: Ein Kapitel russischer Geschichte auf der Hamburger Opernbühne – Johann Matthesons Boris Goudenow (1710). In: Friedhelm Brusniak, Klaus-Peter Koch (Hg.): Phänomene und Wege musikkulturellen Austausches. Deutschland und Russland im 18. Jahrhundert. Sinzig: Studio, S. 111–124.
- PGW: Alexander Puschkin: Gesammelte Werke. Hg. v. Johannes von Günther. München: Biederstein 1966.
- Prokofieff (1992): Sergej O. Prokofieff: Das Rätsel des Demetrius. Versuch einer Betrachtung aus historischer, psychologischer und geisteswissenschaftlicher Sicht. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag.
- PSS: Александр Сергеевич Пушкин: Полное собрание сочинений 1–16. Москва: АН СССР 1937–1949.
- Reischert (2001): Alexander Reischert: Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog. Bd. 1. Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Rimski-Korsakow (1968): Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow: Chronik meines musikalischen Lebens. Hg. und aus dem Russischen übertragen v. Lothar Fahlbusch. Leipzig: Reclam.
- Sartori (1990): Claudio Sartori: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Bd. 2. Cuneo: Bertola & Locatelli.
- Schulze (1963): Martin Schulze: Alexander S. Puschkin: Boris Godunow. Frankfurt/Main, Berlin: Ullstein (Ullstein Buch 5006).
- Serman (1969): Илья Захарович Серман: Пушкин и русская историческая драма 1830–х годов. In: Пушкин: Исследования и материалы 6. Реализм Пушкина и литература его времени. Ленинград: Наука, S. 118–149.
- Slonimskij (1959): Александр Леонидович Слонимский: Мастерство Пушкина. Москва: Художественная литература.
- Stassow (1993): Wladimir Stassow: Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski. Die Biographien. Hg. v. Ernst Kuhn. Berlin: Kuhn.
- Striedter (1977): Jurij Striedter: Dichtung und Geschichte bei Puškin. Konstanz: Universitätsverlag (Konstanzer Universitätsreden 15).
- Stubbs (2005): Stephen Stubbs: Johann Mattheson – the Russian connection: the rediscovery of Boris Goudenow and his other lost operas. In: *Early Music* XXXIII, no. 2, S. 283–292.
- Taruskin (1993): Richard Taruskin: Mussorgsky: Eight Essays and an Epilogue. Princeton, N.J.: Princeton University Press
- Tschizewskij (1962): Dmitrij Tschizewskij: Eine Oper „Boris Godunow“ aus dem 18. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 30, S. 237–242.
- Tumanov (1995): Александр Натанович Туманов: „Она и музыка, и слово...“: Жизнь и творчество М. А. Олениной-д’Альгейм. Москва: Музыка 1995; engl. Übers.: Alexander Tumanov: *The Life and Artistry*

- of Maria Olenina-d'Alheim. Edmonton: The University of Alberta Press 2000.
- von Gottschall (1892): Rudolf von Gottschall: Studien zur neuen deutschen Literatur. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur.
- von Heiseler (1965): Henry von Heiseler: Sämtliche Werke. Heidelberg: Lambert Schneider.
- von Kotzebue (1994): August von Kotzebue: Demetrius Iwannowitsch, Zaar von Moskau. Ein russisches Original-Trauerspiel in fünf Aufzügen, 1782. Text, Erläuterungen und Nachwort besorgt v. Gerhard Giesemann. Fernwald: Litblockin.
- von Rimscha (1975): Hans von Rimscha: Geschichte Rußlands. Darmstadt: WBG.
- Walter (1995): Wiktor Walter: Anatoli Ljadow als Pädagoge (1916). In: Ernst Kuhn (Hg.): Anatoli Ljadow. Zugänge zu Leben und Werk. Berlin: Kuhn, S. 227–232.

Tragödie und expressionistisches Stationendrama Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts*

Ralf Bogner

Einleitung

Der Expressionismus gehört nicht zu denjenigen Epochen der deutschsprachigen Literatur, die gemeinhin als besonders wichtig für die Geschichte der Tragödie angesehen werden. Hier ist viel eher beispielsweise an das Barockzeitalter, etwa mit den Märtyrertragödien von Andreas Gryphius, oder die Weimarer Klassik mit den einschlägigen Schauspielen Friedrich Schillers und Johann Wolfgang Goethes zu denken.

In der Tat ist der Expressionismus (abgesehen von auffällig vielen menschlich-biographischen Tragödien) keine Blütezeit des Trauerspiels im Sinne einer Fortschreibung der Darstellungs- und Gestaltungstraditionen der Gattung. Allerdings setzen sich die Autoren der Epoche durchaus intensiv mit der Tragödie auseinander – freilich in kritisch-distanzierender Form. Sie verfassen keine Tragödien mehr, aber in vielen ihrer Dramen bleibt die alt-hergebrachte Gattung als überkommenes Muster präsent, das konsequent gebrochen, unterlaufen und zerstört wird.

Ein typisches Beispiel dafür ist Georg Kaisers (1878–1945) *Von morgens bis mitternachts*. Der Text ist das vielleicht wichtigste Stationendrama der deutschsprachigen Literatur neben Wolfgang Borcherts (1921–1947) *Draußen vor der Tür* und eines der bedeutendsten und wirkungsmächtigsten Schauspiele des Expressionismus. Er ist gewiss keine Tragödie im traditionellen Sinne – und dennoch ist er ohne die vielfältigen subvertierenden Rückbezüge auf die ‚klassische‘ Gattung nicht zu verstehen.

Entstehung, Veröffentlichung, Wirkung

Kaiser entwirft das Drama 1912 auf einer Italienreise und stellt es vermutlich noch im selben Jahr in kurzer Zeit fertig (vgl. Durzak 1978/79: 1, 122). Es ist gemeinsam mit *Die jüdische Witwe* und *Die Bürger von Calais* Teil des Frühwerks des Autors, in dem dieser die verschiedenen Möglichkeiten eines neuen Theaters in Abgrenzung von der bürgerlichen Dramenkunst auslotet. Im Druck erscheint der Text erstmals 1916 bei Kiepenheuer in

Potsdam. Zahlreiche weitere Auflagen sowie Nachdrucke in Anthologien folgen bereits zu Lebzeiten. Dazu gesellen sich bald auch Übersetzungen, unter anderem ins Englische, Französische, Niederländische, Polnische, Spanische und Tschechische.

Die Uraufführung in Berlin wird durch die Wilhelminische Zensur verhindert, so dass das Drama erstmals am 28. April 1917 in den Münchener Kammerspielen auf die Bühne kommt (vgl. Kaiser 1970/72: 6, 882). Das Stück findet in der Folge das denkbar größte Interesse beim Theaterpublikum der ausgehenden 1910er und der 1920er Jahre. Es avanciert zu einem der meistgespielten expressionistischen Dramen überhaupt – auch international. In der Presse wird es ebenfalls zum Teil stürmisch gefeiert (vgl. die Auswahl in Schürer 1975). Herbert Ihering (1888–1977), einer der maßgeblichen Theaterkritiker jener Jahre, bezeichnet den Text als das beste Drama Kaisers (vgl. Durzak 1978/79: 1, 122). 1920 wird das Schauspiel von Karl Heinz Martin (1888–1948), einem der führenden Regisseure des Expressionismus, mit Ernst Deutsch (1890–1969) in der Hauptrolle des Kassierers verfilmt (vgl. Viviani 1970: 140; Benson 1987: 173f.).

Zerbrochene Illusionen – Abschied von allen Einheiten

Der Titel des Textes (im Folgenden werden die Seitenzahlen aus Kaiser 1970/72: 1, 463–517, zitiert) erweckt den ersten Eindruck, dass das Schauspiel den klassischen, schon in der griechischen Antike formulierten Regeln für die Gestaltung eines Dramas gehorcht. Die Formulierung *Von morgens bis mitternachts* nährt die Erwartung, als handle es sich um ein Theaterstück, dessen Aufbau auf jeden Fall der althergebrachten Einheit der Zeit vollgültig entspricht, hebt es doch offenkundig in der Früh eines Tages an und nimmt es an dessen Ende seinen Ausgang.

Formal wird diese Regel durchaus erfüllt. Trotzdem aber kann von einer auch nur einigermaßen einheitlichen Zeitgestaltung überhaupt nicht die Rede sein. Das Stück ist alles andere denn kohärent und wohl proportioniert hinsichtlich des Ablaufs der darin dargestellten Ereignisse. Es bringt sieben Szenen aus dem letzten Lebenstag eines Kassierers auf die Bühne, die lediglich lose miteinander zusammenhängen, nur bedingt aufeinander Bezug nehmen und keineswegs eine architektonisch ausgewogene Gliederung aufweisen. Die dramatische Einheit der Zeit wird somit durch den Titel dem Publikum anfangs vorgegaukelt, um dann als Illusion entlarvt zu werden.

Die Einheit des Ortes hingegen wird nicht einmal vorgetäuscht. Das Stück spielt an sieben verschiedenen Schauplätzen, deren Abfolge keiner anderen Logik gehorcht als einfach den zufälligen Stationen der letzten,

reichlich wirren Lebensstunden des Protagonisten. Mehr noch, es bleibt unklar, warum genau diese und nicht etwa einige andere Ereignisse und Handlungsorte auf die Bühne gebracht werden, beispielsweise die Reise von der „kleine[n] Stadt W.“, die leicht als Weimar zu identifizieren ist, in die „große Stadt B.“, die offenbar für die Metropole Berlin steht (464). Die vielfachen Ortswechsel im Text widersprechen massiv den traditionellen Vorstellungen von einer sinnvollen und stringenten Gestaltung des Dramenraums.

Ähnliches gilt in mindestens ebenso radikalem Maße für den Bruch mit der Einheit der Handlung. Die dargestellten Ereignisse aus dem letzten Lebenstag eines Menschen weisen keine konventionelle innere Konsequenz oder Kohärenz auf. Sie erscheinen beinahe wie eine Montage (vgl. Benson 1987: 164) und zum Teil sogar untereinander oder gegen mögliche andere Szenen austauschbar. Das Geschehen wird allein von einigen Wegstationen des Kassierers, nicht von einer durchkomponierten Fabel bestimmt (vgl. Benson 1987: 164). Hiermit stimmt die äußere Strukturierung des Textes überein. Er ist in zwei Teile mit drei respektive vier Episoden gegliedert und nicht in drei oder fünf traditionelle Akte mit ihren jeweiligen, klassischen dramatischen Funktionen.

Sinnlose Stationen – sinnloses Leben

Von morgens bis mitternachts entspricht somit – nach Vorbildern von August Strindberg (1849–1912) – der typischen Form eines expressionistischen Stationendramas, das Kaiser selbst maßgeblich mitentwickelt und mitprägt (vgl. Oehm 1993: 144–150). Der Text präsentiert sich episodisch strukturiert, relativ inhomogen und im Aufbau amorph. Der Protagonist erhält durch einen bemerkenswerten dramentechnischen Trick selbst die Möglichkeit, seine im Stück theatralisierten letzten Lebensstunden als eine Aneinanderreihung von mehr oder weniger sinnlosen „Stationen“ (514) zu bezeichnen. In der Bußbank der Heilsarmee (einer aus Großbritannien stammenden religiösen Gemeinschaft, die seit der Jahrhundertwende auch in Deutschland tätig wird) resümiert er genau die Handlung, die eben noch auf der Bühne dargestellt worden ist: „Ich ging an allem vorüber. Station hinter Station verschwand hinter meinem wandernden Rücken.“ (514)

Eine solche Gestaltungsweise ist nicht bloß als theatralische Spielerei zu verstehen. Die spezifische dramatische Form verweist vielmehr auf eine extrem pessimistische Lebensphilosophie, die in ihr literarisch umgesetzt erscheint. Das menschliche Dasein erscheint demgemäß als eine Aneinanderreihung von nur lose zusammenhängenden Episoden, denen man auch

mit größter Mühe kaum irgendeinen Sinn, irgendeine tiefere Bedeutung oder eine teleologische Richtung zusprechen kann.

Der Kassierer in der Bußbank bringt diese Position explizit auf den Punkt, wenn er ein skeptisch fragendes Fazit aus den von ihm durchlaufenen „Stationen“ zieht: „Dies war es nicht, das war es nicht, das nächste nicht, das vierte – fünfte nicht! Was ist es? Was ist es nun, das diesen vollen Einsatz lohnt?“ (514) Mit dem kurz darauf vollzogenen Selbstmord entzieht sich der Protagonist nicht bloß der Strafverfolgung. Er antwortet damit auch in tätlicher Weise auf jene Fragen – dass es nämlich nichts gibt, wofür es sich zu leben lohnt.

Konsequente Brüche – ständige Irritationen

Von morgens bis mitternachts ist hinsichtlich der dramatischen Form aber nicht einfach regellos oder schlichtweg traditionsfern, sondern der Text bezieht sich immer wieder überdeutlich auf klassische Gestaltungsmuster des abendländischen Schauspiels, um sie konsequent zu durchbrechen und zu zerstören.

Dies gilt auch für die Referenzen auf die herkömmliche Unterscheidung zwischen den dramatischen Gattungen der Tragödie und der Komödie. Der Text bietet vielfältige Verweise auf beide Traditionen, um sich den eingespielten Differenzen zwischen ihnen unentwegt ostentativ zu entziehen. In mancherlei Hinsicht präsentiert sich das Stück wie eine Tragödie. Es endet zum Beispiel mit dem Tod des Protagonisten und beginnt – im Gegensatz zu einer Komödie – mit einer Szene wohlgeordneter Harmonie, nämlich der Darstellung des funktionierenden Bankalltags. Andererseits jedoch trägt der Text viele komische Züge. So ist etwa das Personal fast durchgängig der Mittel- und der Unterschicht zugehörig. Auch bietet der Text viele humoristische oder gar groteske Szenen. Dazu zählen unter anderem das bitterböse gezeichnete, spießige Familienidyll in der Wohnung des Kassierers, der Tod der Großmutter, „weil einer“ – wie der Protagonist es sarkastisch deutet – „einmal vor dem Mittagessen weggeht“ (489), oder die übertriebene Begeisterung der Menschenmenge im Sportpalast. Hinsichtlich der Stilhöhe wiederum ist die Zuordnung zu Tragödie oder Komödie unklar, da zwar viele Figuren sich sprachlich im *stilus humile* bewegen, der Kassierer aber an einer Reihe von Stellen zu einer außerordentlich pathetischen und rhetorisch geschliffenen Sprache greift. Hinter diesen Verwirrungen und Verwischungen steckt Prinzip. Wenn der Text denn eindeutig einer der beiden dramatischen Großgattungen zuzuordnen wäre, würde der Geschichte des letzten Lebenstages des Kassierers zugleich eine bestimmte Stringenz zugesprochen

werden können. Eine Tragödie wie eine Komödie präsentieren, wenn auch in jeweils unterschiedlicher Weise, sinnvolle, kohärente Handlungsabläufe. Die mit dem Text auf die Bühne gebrachten Schicksale des Kassierers jedoch entbehren jeden klaren Sinns. Sie scheinen lustig – und erweisen sich doch in jedem Moment als zutiefst bedrückend. Sie wirken wie ein Trauerspiel – und sind im gleichen Moment aberwitzig erheiternd. Das Drama durchbricht die gängigen Kategorien und lässt das Publikum irritiert und desorientiert zurück.

Der Text verabschiedet noch in vielfacher anderer Hinsicht die Usancen der traditionellen Kunst des Sprechtheaters. Erinnert sei hier etwa noch an die alte Regel, dass bereits in der Exposition des Dramas alle hinkünftig für die Handlung wichtigen Figuren vorzustellen seien. Die disparaten Stationen, die der Kassierer während seines letzten Lebenstages in *Von morgens bis mitternachts* passiert, lassen eine derartige Figurenkonstellation gar nicht zu. Nur wenige Personen tauchen in den ganz unterschiedlichen Lebensbereichen, die er rasch und gehetzt innerhalb kürzester Zeit durchläuft, zwei oder höchstens drei Mal auf, so zum Beispiel der Bankdirektor und das Mädchen von der Heilsarmee. Ansonsten wechselt das Personal des Dramas ständig.

Alle zwischenmenschlichen Netzwerke, dies zeigt sich, sind zerrissen, alle Bindungen lose oder verbraucht. Der Kassierer erlebt sich zuletzt gänzlich auf sich selbst zurückgeworfen, wenn er am Ende des Stücks allenthalben nur noch „Einsamkeit“ konstatiert (516; vgl. Schulz 1996: 188). Die literarische Diagnose, die damit transportiert wird, ist erschütternd. Alles menschliche Streben ist ohne Sinn und Bedeutung, und die Erdenbewohner können bei dieser Einsicht nicht einmal gemeinsam Trost mit- und aneinander finden, da sie letztlich in ihrer Existenz immer ganz auf sich allein gestellt und vollkommen einsam sind.

Gefangen in der Rolle oder gescheitert als Individuum

Diese in ihrer Abgründigkeit geradezu existentialistisch wirkende Deutung menschlichen Lebens wird noch verschärft durch die spezifische Art der Personencharakterisierung in Kaisers Drama. All die darin einsam aneinander vorbei lebenden Menschen weisen nicht einmal besondere, sie auszeichnende Merkmale auf. Nicht ihre besondere Individualität treibt sie in die Vereinzelung, sondern schlichtweg ihre Existenz, die ihrerseits aber nichts Einzigartiges an sich hat. Keine Figur in *Von morgens bis mitternachts* verfügt über einen eigenen Namen oder über ausgeprägte persönliche Merkmale (vgl. Schulz 1996: 177). Abgesehen vom Kassierer, der ja aus allen bisheri-

gen sozialen Bindungen ausbricht, gehen alle Personen in Rollen auf, seien sie Bankdirektoren oder -gehilfen, kunstinteressierte Söhne, Bürgersfrauen, die zum Grillen der Koteletts auf ihre Gatten warten, Kellner, Soldaten der Heilsarmee oder Schutzmänner. Für individuelles Handeln oder Fühlen ist hier kein Raum.

Die fiktionale Welt, die Kaiser auf die Bühne stellt, ist angefüllt mit typisierten, schematischen, unpersönlichen Wesen, die ihr Dasein wie eine Spule abschnurren lassen. Der Weg des Kassierers, der – anfangs nicht weniger entindividualisiert als alle anderen Personen des Stücks – aus dieser dumpfen Existenz ausbricht, erscheint freilich nicht weniger unglücklich als derjenige der anderen Figuren. Der kriminelle Ausbruch aus seiner spießigen Kleinbürgerwelt endet innerhalb weniger Stunden fast unweigerlich im Suizid.

Es ist typisch für die aporetische Konstruktion von Kaisers Drama, dass es dennoch für den Kassierer kaum einen anderen Weg als die Sprengung der Ketten seines bisherigen erbärmlichen Daseins zu eröffnen scheint. Seine Existenz in der Bank wird eindringlich als vollkommen unerträglich vorgestellt. Er ist in seiner Funktion hinter dem Schalter nicht einmal mehr zu irgendeiner Form von sprachlicher Kommunikation in der Lage (vgl. Siebenhaar 1982: 64). Er verständigt sich mit seinen Kunden ausschließlich durch Klopfzeichen und Gesten wie das Ausstrecken der flachen Hand. Er befindet sich in einem „Zustand des Verstummens“, ja „der Auslöschung seiner Person“ (Durzak 1978/79: 1, 125).

Die ersten Worte, die der Kassierer am Beginn seines Ausbruchs spricht, sind – so entwöhnt scheint diese menschliche Geldauszahlungsmaschine der Verwendung der Sprache zu sein – nicht einmal grammatikalisch richtig (vgl. 473). Erst mit der Loslösung aus den Konventionen der bürgerlichen Existenz und seines geistlosen Berufslebens gewinnt er nach und nach an Sprachausdrucksfähigkeit, ja steigert sich bis hin zu höchst kunstvoll gestalteten Äußerungen, etwa in seinem Monolog am Ende des ersten Teils und bei der Heilsarmee.

Die Figuren neben dem Kassierer, die nicht aus ihren gesellschaftlichen Rollen ausbrechen, verharren hingegen innerhalb der erstarrten und verkrusteten Formen einer zutiefst gestörten, ja nicht wirklich zwischen den Menschen funktionierenden Kommunikation. Der überhebliche Bankdirektor ergeht sich primär in Anzüglichkeiten und Obszönitäten, die eigentlich niemanden interessieren, die Familie des Kassierers unterhält sich nur noch mittels lebloser Phrasen und Sprechblasen, im Sportpalast antwortet auf die Ansagen der Spielleiter immer nur eine mehr oder weniger stark johlende Menge, und die Masken im Ballhaus bringen nicht mehr als höfliche Gemeinplätze hervor (vgl. Huber 1979: 93f.). Das Drama führt verschiedene, weitestgehend kommunikationsgestörte menschliche Gruppierungen vor,

deren sprachlichen Verhaltensweisen gegenüber ein Verstummen im Freitod, wie es schließlich der Kassierer wählt, möglicherweise tatsächlich die attraktivere Alternative darstellt.

Vernichtende Gesellschaftskritik

Das Drama zeichnet, wie bereits an einigen Aspekten deutlich geworden ist, ein vernichtendes Bild des Bürgertums im späten Wilhelminismus. Patriarchalisches Gehabe, Untertanengesinnung – etwa im ehrfürchtigen Schweigen des Mobs angesichts der Erscheinung der Hoheit –, Arroganz, Frivolität, mechanisches Verhalten und Unfähigkeit zu einem menschlichen Dialog verbinden sich zu einem unseligen, unerträglichen Konglomerat.

Die dramatische Form des Stationendramas erlaubt eine Perspektivierung über ein bestimmtes Milieu hinaus – und damit weitet sich der Blick, den der Text auf die zeitgenössische Gesellschaft wirft, zu einem breiten sozialen Panorama. Doch je mehr Gruppierungen und Formationen ins Bild kommen, umso mehr verdüstert sich der langsam entstehende Gesamteindruck. Sei es im Sportpalast oder im Ballhaus, überall beherrschen Ausbeutung, Lüge, Betrug, Täuschung oder Schwindel die Szene (vgl. Benson 1987: 169).

Fetisch Geld – vergeblicher Reichtum

Als wichtigster Motor der vielfältigen Kämpfe unter den Menschen, die einen bedeutenden Teil des Dramas bestimmen, ist leicht das Geld zu identifizieren – und hinter ihm der Kapitalismus als diejenige Wirtschaftsform, in der es zu zentraler Bedeutung für die Existenz jedes Einzelnen gelangt ist (vgl. Vietta/Kemper 1997: 86–89). Dies zeigt mustergültig bereits die erste Szene (vgl. Durzak 1978/79: 1, 124). Alle Figuren scheinen in ihrem Handeln vor allem durch das Geld bestimmt, ob sie es von der Bank abzuheben versuchen wie die Dame, es zur Sicherheit einzahlen wollen wie der dicke Herr oder von seiner Verwaltung leben wie der Kassierer, der Direktor oder der Laufjunge.

Auch die späteren Szenen führen dem Rezipienten regelmäßig die Gier des Menschen in der Moderne nach Finanzwerten als erste Triebfeder seines Handelns vor. Ob die Rennfahrer im Sportpalast sich um eines Preises willen völlig verausgaben oder die Besucher der Heilsarmee den Banknoten, die der Kassierer ausstreut, hinterher laufen, fast alle Handlungen der Figuren

scheinen in einem hohen Grade vom Streben nach Geld bestimmt zu sein. Auch das Heilsarmee-Mädchen vergisst am Ende gänzlich seine religiöse Seelenrettungsmission wie seine Zuneigung zu dem Kassierer, um sich die Belohnung für dessen Ergreifung zu sichern.

Die bittere Ironie, die der Text gestaltet, besteht freilich darin, dass der Protagonist genau das, wonach so viele andere Figuren mit höchster Gier streben, im Überfluss besitzt – und gerade dadurch unglücklich und in den Selbstmord getrieben wird. In diesem schneidenden Kontrast diagnostiziert der Text einen eminenten Widerspruch innerhalb der kapitalistischen Wirtschaftsordnung seiner Zeit. Während die meisten Menschen dem Fetisch von Geld, Wohlstand und Reichtum nachjagen, erweisen sich die finanziellen Mittel für denjenigen, der über sie zu verfügen vermag, als Fluch. Denn ob der Kassierer sich nach der Ekstase im Sportpalast, nach der Liebe im Ballhaus oder nach der religiösen Beglückung bei der Heilsarmee sehnt – niemals, das muss er erkennen, kann er sich dasjenige kaufen, wonach er sucht:

Mit keinem Geld aus allen Bankkassen der Welt kann man sich irgendwas von Wert kaufen. Man kauft immer weniger, als man bezahlt. Und je mehr man bezahlt, um so geringer wird die Ware. Das Geld verschlechtert den Wert. (515)

Zuletzt: Absage an den expressionistischen Vitalismus

Der Ausbruch des Kassierers aus seiner bisherigen Existenz ist deutlich vitalistisch motiviert. *Von morgens bis mitternachts* demonstriert literarisch den kompromisslosen Aufstand gegen das lebensarme und sinnenfeindliche Bürgertum und unterschiedliche Versuche, alternative Lebensmöglichkeiten und ekstatische Zustände irrationalen Genusses auszuprobieren. Allerdings führt der Text zugleich vor, dass die Erlangung größerer finanzieller Ressourcen ein völlig ungeeignetes Mittel zur Überwindung des Spießerdaseins darstellt (vgl. Martens 1971: 261, 264).

Mehr noch, im kläglichen Scheitern des Protagonisten werden die übersteigerten Hoffnungen vieler Expressionisten auf einen neuen Menschen gedämpft (vgl. Williams 1988). Zwar ist der Kassierer nun finanziell unabhängig, von den Fesseln seiner Familie befreit und aus den Konventionen seiner bisherigen Existenz ausgebrochen, aber dennoch unfähig, ein wirklich eigenständiges, selbst bestimmtes, alternatives Leben nach einem anderen, ganz neuen Konzept zu beginnen (vgl. Kellner 1983, 178–180).

Anders gesagt, im Selbstmord gewinnt der Kassierer die pessimistische „Einsicht, daß in der total entfremdeten sozialen Umwelt für den Aufbruch zu einer nichtentfremdeten Daseinsform kein Raum ist“ (Krause 2000: 269)

– jedenfalls noch nicht in der Gegenwart (vgl. Schueler 1984). Damit ist ein zentrales Ideologem des Expressionismus ebenso radikal wie pessimistisch in Frage gestellt.

Schluss

Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* schließt an die jahrtausendealten Gattungskonventionen und poetologischen Regeln für die Tragödie an, unterwandert und bricht sie jedoch auf allen Ebenen. Das Drama inszeniert auf der Bühne kein Spiel mehr, sondern den tragischen Ernst einer sinnentleerten Existenz. Wofür auch immer der Mensch sich entscheidet – für ein gleichsam vorgefertigtes Spießbürgerdasein oder für einen ganz eigenen Weg –, er ist und bleibt bloß Teil eines globalen Trauerspiels.

Bibliographie

- Benson (1987): Renate Benson: Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser. New York u.a.: Lang (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 38).
- Durzak (1978/79): Manfred Durzak: Das expressionistische Drama. [Bd. 1:] Carl Sternheim – Georg Kaiser. [Bd. 2:] Ernst Barlach – Ernst Toller – Fritz von Unruh. München: Nymphenburger.
- Kaiser (1970/72): Georg Kaiser: Werke. Hrsg. v. Walther Huder. Bde. 1–6. Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Propyläen Bd. 1, S. 463–517.
- Kellner (1983): Douglas Kellner: Expressionist Literature and the Dream of the „New Man“. In: Stephen Bronner, Douglas Kellner (Hg.): Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage. South Hadley/MA u.a.: Universe, S. 166–200.
- Krause (2000): Frank Krause: Sakralisierung unerlöster Subjektivität. Zur Problemgeschichte des zivilisations- und kulturkritischen Expressionismus. Frankfurt/Main u.a.: Lang (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 57).
- Martens (1971): Gunter Martens: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart u.a.: Kohlhammer (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 22).
- Oehm (1993): Heidemarie Oehm: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München: Fink.

- Schueler (1984): H. J. Schueler: The Symbolism of Paradise in Georg Kaiser's „Von morgens bis mitternachts“. In: *Neophilologus* 68, S. 98–104.
- Schürer (1975): Ernst Schürer (Hg.): Erläuterungen und Dokumente zu Georg Kaiser: „Von morgens bis mitternachts“. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek 8131).
- Schulz (1996): Georg-Michael Schulz: Georg Kaiser: „Von morgens bis mitternachts“. In: *Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek 9460), S. 175–195.
- Vietta/Kemper (1997): Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*. 6., unveränderte Aufl. München: Fink (UTB 362).
- Williams (1988): Rhys W. Williams: Culture and Anarchy in Georg Kaiser's „Von morgens bis mitternachts“. In: *Modern Language Review* 83, S. 364–374.

Der Ödipus-Mythos im französischen Theater des 20. Jahrhunderts Jean Cocteau und André Gide im Spiegel des Sophokles

Valérie Deshoulières

„Was das moderne Theater im Allgemeinen und im Detail vom griechischen Theater entlehnt, ist immer und sehr genau eine glänzende Hülle, ein bequemer und weiter Rahmen, in den jeder Autor seine Reflexion der Natur des Menschen einschreiben kann.“

Die Wandlung eines Mythos: Originaltreue und Neuschöpfung

In ihrer Studie aus dem Jahr 1954 über *Griechische Legenden und das moderne Theater* weist Jacqueline de Romilly (1954: 81) darauf hin, dass sich die Dramatiker des 20. Jahrhunderts gern vom Theater des klassischen Griechenlands inspirieren ließen, denn an dessen Anfang stand im Allgemeinen eine symbolhafte Geschichte, die sofort eine allgemeingültige Situation offenbarte, deren Protagonist als idealisierter Held auftrat. Anders gesagt ist diese „glänzende Hülle“, dieser „bequeme und breite, schlichte und klare Rahmen“, in den jeder Autor „frei seine Reflexion der Natur des Menschen einschreiben kann“, nichts anderes als der Mythos. Entstanden sind die beiden Ödipus-Tragödien von Sophokles – *König Ödipus* und *Ödipus auf Kolonos* – aus einer thebanischen Legende aus dem 8. Jh. v. Chr., die sich auch in etwa zehn Versen des 11. Gesangs der *Odysee* wiederfindet. Durch die Auslegung, die Freud der Geschichte des Ödipus in seiner *Traumdeutung* gab, wurde die Legende zum größten Mythos überhaupt. Es ist nicht notwendig, die Geschichte im Einzelnen in Erinnerung zu rufen. Es ist bekannt, dass Ödipus Sohn des Königs Laios von Theben und Enkel des Labdakos war, nach dem das Herrschergeschlecht der Labdakiden benannt wurde, und sich ohne sein Wissen zwei der – nach Ansicht der Stadt und später der Gesellschaft – schlimmsten Verbrechen schuldig gemacht hatte: Vatersmord und Inzest, wobei die tragische Dimension der Fabel natürlich in der Unwissenheit des Ödipus liegt.

Jean-Pierre Vernant hat gezeigt, dass der Traum, der den Charakter einer ahistorischen Realität erhält, nicht zum kulturellen Sinnträger werden kann. Er ist der Ansicht, dass die scheinbare Rigorosität der Theorie Freuds auf

einem *Circulus vitiosus* aufgebaut ist, weil der Mythos als Projektionsfläche der Freudschen Theorie diene (Vernant/Vidal-Naquet 1988: 2). Gräzisten und Psychoanalytiker lesen griechische Tragödien anders – was einleuchtet, aber auch Jean Cocteau und André Gide haben Sophokles durch das Freudsche Prisma betrachtet: der erste, um Freud zu bestätigen, der zweite mit dem Ziel der Relativierung seiner Theorie. Doch ihre jeweilige Faszination für diesen vielfach gesteigerten Mythos findet ihren Grund in ihrer Bewunderung einer Tragödie, die durch die Amphibolie (oder *Homonumia* nach Aristoteles: der duale Charakter von Ödipus, die Mehrdeutigkeit der Sprache der Götter) auf die Stufe der absoluten Tragödie gestellt wird. Kein anderes literarisches Genre der Antike nutzte doppelsinnige Aussagen so wie die Tragödie. *König Ödipus* enthält doppelt so viele ambivalente Formulierungen wie alle anderen Stücke von Sophokles und kann daher als „die Tragödie der Tragödien“ bezeichnet werden (Vernant/Vidal-Naquet 1988: 23).

Jean Cocteau wurde von Robert de Montesquiou als „der Dandy aller Dandys“ bezeichnet, ein französisches Äquivalent von Oscar Wilde, oder „Sophocteau“ – wie leicht zu erraten ist, eine Zusammensetzung aus Sophokles und Cocteau, womit seine Empathie für die griechische Tragik deutlich wird (Arnaud 2003: 97). André Gide dagegen soll Cocteau eines Tages gefragt haben: „Finden Sie nicht, mein Lieber, dass es seit Freud eine Ödipemiewelle gibt?“ (Cocteau 1952: 33) Damit bringt er die Distanz zum Ausdruck, die er gern zu dieser Geschichte gehalten hätte, die ihm wie ein Klischee erschien, weil sie so oft wieder aufgenommen wurde.

1. Die „Ödipemie“ von Jean Cocteau: Die Höllenmaschine des Schicksals

Cocteaus Vater nahm sich das Leben. Hatte Georges Cocteau die Liebesbeziehung zwischen seiner Frau und dem Maler Joseph Wencker erahnt, der Porträts von Madame Cocteau fertigte und an Familientreffen und Hauskonzerten der Familie Lecomte teilnahm? Auf alle Fälle fand man am Morgen des 5. April 1898 um neun Uhr dreißig den Vater tot im Bett: Eine Kugel hatte sein Leben im Alter von 49 Jahren beendet. Cocteau hat nur sehr selten von den Auswirkungen gesprochen, die dieser freiwillige Abschied vom Leben auf ihn hatte. Als sich jedoch sein eigener Tod näherte, sprach er manchmal von einer Kugel, manchmal von einem Rasiermesser – historische Unentschlossenheit des Dichters –, die den Schlusstrich unter das väterliche Leben gezogen haben sollen.

Madame Cocteau, die Witwe bleiben wollte, machte ihren Sohn, der sich seinerseits als angepasstes Kind erwies und den kleinen Ehemann spielte, zu ihrem Lebensinhalt. „Zur kindlichen Bewunderung“, schreibt Claude

Arnaud in seiner wunderbaren Biografie über den Dichter, „kommt eine fast verliebte Aufmerksamkeit“. Jean schrieb einmal an seine Mutter: „Nur meine Liebe zu Dir lässt mich an etwas Wahrem festhalten“ (Arnaud 2003: 29). Gibt es tatsächlich ein „sanfteres – und grausameres Verhältnis“, fragt sich Cocteau in der *Höllmaschine*, „als das aus einer jungen und hübschen Mutter und ihrem Sohn gebildete Paar?“ Der Biograf bemerkt: kein Wort, kein Hinweis auf den Vater, der sich getötet hat, trübt den eifrigen Schriftwechsel der beiden. Cocteau scheint dieses Verdrängen mit einem heimlichen Schuldgefühl bezahlt zu haben, wenn man nach der Allgegenwart der Gestalt des Ödipus in seinem Werk und dem wiederholten Auftreten väterlicher Gespenster in seinem Theater ausgeht (Arnaud 2003: 29).

Als der Sohn mit 22 Jahren lernt: „Wer Hahn werden will, muss Hühner getötet haben“ und sich für Oscar Wilde so sehr begeistert, dass er aus dem *Bildnis des Dorian Gray* ein Theaterstück macht, vermutet die Mutter etwas, verhindert es aber nicht. Durch Reynaldo Hahn trifft Cocteau gegen 1910 Proust, und der scharfe Beobachtungssinn, der Gefallen am Klatsch und das Nachahmungstalent der beiden sorgt dafür, dass sie sich sofort als „von der gleichen Art“ erkennen. „Ich bin aus Gummi“, gibt Cocteau zu, nachdem er zum ersten Mal André Gide getroffen hatte, „im Kontakt mit Menschen verforme ich mich, übernehme ihre Ansichten und ihr Benehmen“. Solche Nachahmungen wurden damals einer wechselhaften Sexualität zugeschrieben. Wie Frauen oder Juden – „den beiden Anpassungskünstlern“, sagte Nietzsche, und später Otto Weininger, wird der Homosexuelle als Wesen ohne wahres Ich betrachtet, der je nach seinen verliebten Phasen bis zur Hysterie Persönlichkeiten spielt (Arnaud 2003: 69). Cocteaues Begeisterung für Sophokles wächst in gleicher Weise wie die für Nijinsky.

1.1 1912: Die Leiden des „Sophocteau“

Im Mai 1909 entdeckt Cocteau im Théâtre du Châtelet bei einer Generalprobe der *Polowetzer Tänze* aus der Oper *Fürst Igor* die *Ballets Russes* und ihr berühmtes Duo: den Impresario Diaghilew und seinen Startänzer Nijinsky. Cocteau ist sofort begeistert. Der Künstler verkörpert alles, was er bewundert: höchste Ansprüche und Uneigennützigkeit. Die harte, unermüdliche Arbeit des Tänzers bestärkt ihn mehr als die Empfehlungen von Proust oder die Warnungen seiner Mutter in der Überzeugung, dass man sich einer Kunst nur dann würdig erweist, wenn man sich ihr radikal hingibt.

Mit Nijinsky erfüllen sich endlich die dionysischen Erwartungen von Cocteau, der gerade den *Zarathustra* von Nietzsche entdeckt hat. Durch ihn treten die heidnischen Götter und, ausgehend davon, die griechisch-

lateinische Zivilisation wieder auf. Von einer Ballettaufführung zur nächsten verwandelt sich Paris in seinen Augen wieder in das alte Athen.

Im Frühjahr 1912 bereitet Cocteau ein neues Stück vor, das sicher das gelungenste Jugendstück ist: *La danse de Sophocle*. Der Titel verweist auf die wahnwitzige Leistung des nackten „jungen und göttlichen Sophokles“ (Arnaud 2003: 105) nach der gewonnenen Seeschlacht von Salamis. Der zukünftige Dramatiker empfindet an diesem Tag diese einzigartige Begeisterung, die seiner choreografischen Kunst eigen ist, und möchte bei der Heraufbeschwörung dieser Erinnerung gleichzeitig das alte Griechenland wiederauferstehen lassen und ihm als neue Hülle den tanzenden Körper von Nijinsky geben.

Um dem Konkurs zu entgehen und in der Hoffnung, an der Krönung von George V., König von England und Kaiser von Indien, teilnehmen zu können, beschließt Diaghilew, die besten Glieder seiner Truppe zusammenzustellen: Nijinsky natürlich, Bakst als Bühnenbildner, Fokine als Choreograf und Reynaldo Hahn als Komponisten. Cocteau wird gebeten, ein choreografisches Libretto zu schreiben, dessen Geschichte vom *Feuervogel* inspiriert sein soll. Er skizziert sofort eine fröhliche und zauberhafte Geschichte, die sich in märchenhaften Gefilden abspielt, welche an das Indien der Radschas und das Siam der Tänzer erinnert. Aber von der Welt des Sophokles verfolgt, fügt er dem Szenario eine mitreißende Apologie des heidnischen Lebens bei, um den repressiven Charakter des Christentums anzuprangern. Der Gott, den er hierzu erfindet, ist blau, hat die Überschwänglichkeit eines Dionysos und stellt all seine Energie in den Dienst der Liebe, indem er ein Liebespaar rettet, das von einem grausamen Priester zum Tod am Kreuz verurteilt worden war.

Leider fanden weder *Le Dieu bleu* noch *La Danse de Sophocle* die Gunst des Publikums. Die Kritik wirft Cocteau vor, für sein Werk die „Gräkomanie“ von Anna de Noailles übernommen zu haben, und Georges Duhamel rät ihm in der Juliausgabe des *Mercure de France*, sich von dem ihn belastenden, poetischen Tand zu befreien. André Gide, sein neues literarisches Vorbild, schweigt sich zunächst aus, schreibt ihm dann aber, als er von dem jungen Dichter zur Stellungnahme gedrängt wird, einen mehrdeutigen Brief, in dem er dessen Talent rühmt, aber mit der verwirrenden Formulierung abschließt: „Wie kann man den Tanz kritisieren, wenn der Tänzer charmant ist?“ (Arnaud 2003: 105)

Allem möglichen Gespött ausgesetzt, stellt sich Sophocteau schließlich die Frage nach seiner wahren Begabung und vor allem seinem Anspruch auf künstlerische Omnipräsenz. Konfrontiert mit seiner inneren Leere verfällt er in eine Depression, die ihn wochenlang arbeitsunfähig macht. Anna de Noailles, deren Einfluss auf sein Gemüt von Tag zu Tag abnimmt, vertraut er an: „Ich habe kein Talent mehr – wenn ich auf Gott warten würde, wäre es

nicht so schlimm, aber ich schreibe Unsinn und verzweifle.“ (Arnaud 2003: 108)

1.2 1927: Das lateinische *Sacre des Ödipus*

Gott war ihm allerdings um das Jahr 1910 in Gestalt von Igor Strawinsky erschienen, aber Cocteau, vom eigenen Licht geblendet, erkannte ihn nicht. Erst 1922 und nach dem Erfolg der von ihm bearbeiteten *Antigone* von Sophokles begriff er, welche Rolle der Ödipus-Mythos für ihre zukünftige Zusammenarbeit spielte. Die Bearbeitung, die Strawinsky beeindruckt hatte, brachte den Komponisten auch dazu, über die Frage der Sprache nachzudenken.

Der Zufall erwies sich als wahrer Künstler: 1925 treffen sich der Dichter und der Musiker im Schlafwagenabteil eines Zuges an der Côte d’Azur. Strawinsky erklärt, er möge Cocteaus Art, mit dem antiken Mythos umzugehen. Cocteau liest als Antwort seinen *Orpheus* vor. Beide sprechen über Musik und entdecken diesmal ihre Gemeinsamkeit. Strawinsky war mit *Pulcinella* (1920) in seine neoklassizistische Phase eingetreten, Picasso hatte dazu das Bühnenbild geschaffen. Er ist also weit entfernt von der heidnischen Wildheit der 1910er Jahre und insbesondere vom *Sacre du Printemps*. In einer spirituellen Krise, die ihn zur Orthodoxie geführt hatte, verwirft er das Ballett als häretisch, da es dem Körper einen zu großen Platz einräumt. Cocteau folgt ihm auf dem Weg der religiösen Bekehrung und nimmt mit Begeisterung seinen Vorschlag auf, bei der Bearbeitung des *König Ödipus* von Sophokles zusammenzuarbeiten. Das Exilgefühl beider – der eine leidet, weil er sein Land verlassen musste, der andere fühlt sich unter den Menschen isoliert – findet natürlich in dieser Tragödie, die den Schrecken einer menschlichen Existenz ohne geografische und religiöse Wurzeln darstellt, seinen Widerhall.

Für beide ist der Protagonist des Stücks das Schicksal, und sie beabsichtigen, in dieser griechischen Liturgie die Spielbälle des Schicksals zu inszenieren: „*Déjà accomplie, l’action en serait réduite au minimum et les personnages évoqueraient moins des sujets dotés de libre-arbitre que des statues vivantes*“. Strawinsky war der Meinung, dass bei erhabenen Themen eine besondere Sprache erforderlich ist: Er dachte dabei an den Heiligen Franziskus von Assisi, der oft Französisch und nicht Italienisch sprach, wenn er ein intensives, poetisches oder religiöses Gefühl ausdrücken wollte. Er beschloss daraufhin, die Dialoge, die Cocteau aus dem Werk von Sophokles erarbeitete, von Jean Daniélou, einem jungen Seminaristen und späteren Kardinal, ins Lateinische übersetzen zu lassen: „*Une matière non pas morte, mais pétrifiée, devenue monumentale et immunisée contre toute civilisation*“.

Oedipus Rex, ein hybrides Werk, das als Oratorium wie auch als Oper aufgeführt werden kann, wurde erst im März 1927 zum zwanzigjährigen Bestehen der *Ballets Russes* von Diaghilew fertig.

Es war insofern ein paradoxes Geschenk, als der entwaffnend schlichte Text von Cocteau und das Lateinische als konventionelle, hier fast rituelle Sprache diametral im Gegensatz zu der schockierenden Wirkung standen, die knapp 15 Jahre zuvor mit Nijinsky zu den bekannten Skandalen geführt hatten. 1913 war das Schauspiel in der körperlichen Darstellung des Tänzers begründet, 1927 stützte es sich auf die Sprachkenntnisse eines Priesters. Die Silbe ersetzte den Körper und war ein ursprüngliches Element, auf das die Kirche, wie Strawinsky betonte, jahrhundertlang die Aufmerksamkeit gelenkt und dadurch vermieden hatte, dass die Musik zu stark Gefühle berührt – anders gesagt, den Individualismus zulässt. Am 30. Mai 1927 wurde das Werk als Oratorium in Paris im Sarah-Bernhardt-Theater unter der Leitung des Urhebers und mit Pierre Brasseur als Sprecher und Stephan Balina-Skupiewsky in der Rolle des Ödipus aufgeführt und nicht verstanden. Der Kritiker Charles Tenroc zerreißt es gnadenlos im *Courrier musical*: „Es handelt sich hier nicht um eine getanzte Parodie des Meisterwerks von Sophokles, sondern um ein einschläferndes Oratorium, in dem die Personen in schwarzer Kleidung und zudem auf Lateinisch singen. Die Anhänger tänzerischer Freuden fanden es trüb.“

Der scharfsinnigere Komponist Arthur Lourié analysiert aber in der *Revue musicale* vom 1. Juni die Frage des Neoklassizismus der Partitur, geht dabei von Bach bis Händel und schließt den polyphonen Gedanken an den harmonischen an und kommentiert präzise die Rhythmik, die durch den skandierten lateinischen Text vorgegeben wird.

Erst bei einer Wiederaufführung im Théâtre des Champs Elysées im Mai 1952 mit neuer Bühnendarstellung des Librettisten und Sprechers Jean Cocteau erfährt das Schauspiel endlich die seinem Genie entsprechende würdige Aufnahme. Der grau, zart lila, beige, gelb und schwefelfarbig gestrichene Bühnenprospekt lehnte sich an eine Zeichnung Cocteaus für die *Höllenschiff* an. Die großen und anamorphosen Masken von Ödipus und Iokaste waren nur von vorn genau zu erkennen. Die meisten Masken waren eiförmig, mit Augen, die wie Antennen am Ende von Stäben angebracht waren. Die wilden Haare bestanden aus Bast. Aus der letzten Maske des blinden Ödipus entsprangen Büschel, an deren Enden rot gefärbte Pingpongbälle befestigt waren. Sie übten auf die Zuschauer eine ergreifende Wirkung aus. Das Ganze sollte laut Cocteau „den frustrierenden und brutalen Aspekt eines chinesischen Schauspiels haben“. Nach Strawinsky sollte „die Hektik der *Noces* und des *Sacre* durch griechisches Denken diszipliniert werden“. Mit dem Orchestre National, den Choeurs de la Radiodiffusion und dem Solisten Leopold Simoneau wurde die Aufführung ein Triumph.

„Ohne es zu wissen, ringt Ödipus mit den Kräften, die uns von der anderen Seite des Todes aus beobachten. Sie stellen ihm seit seiner Geburt eine Falle, die man hier zuschnappen sieht“, bemerkte Cocteau zu einem früheren Zeitpunkt. Für den Dichter bestimmt zweifellos das *Fatum* die Fabel und, umso mehr, die Tragödie. Er beschreibt den unerbittlichen Lauf des Schicksals mit einer Metapher: „Die Höllenmaschine“, die auch Titel der Bühnenbearbeitung des Stücks von Sophokles ist, das er 1934 anbot, diesmal ohne sprachliche und musikalische Auflagen.

Bevor wir uns der *Höllmaschine* Cocteaus zuwenden, wollen wir aber zuerst einen Blick auf André Gides Rezeption des Ödipus werfen, der seinerseits das Libretto Cocteaus vor Augen hatte (Odagiri 2001: 183).

2. Die „Ödipotherapie“ von André Gide: Die philosophische Eroberung der Freiheit

André Gide kann sich mit einer solchen Unterwerfung unter das Schicksal nicht zufrieden geben. Wenn seine Erziehung auch auf die griechische Antike aufbaute, verlief sein Streben nach Freiheit über die philosophische und künstlerische Kritik am Mythos. So schreibt er in den *Betrachtungen über die griechische Mythologie* im Jahr 1919: „Je mehr man in der Fabel das *Fatum* reduziert, desto größer wird die Lehre. Anstelle der physikalischen Gesetze kommt die psychologische Wahrheit zutage“ (Gide 1969: 149).

Wie bekannt, hat sich ihm diese Wahrheit gnadenlos aufgedrängt. Der erste Mythos, den der Autor des *Immoralisten* (1902) bereinigen musste, war seine eigene Ehe. Das glänzende Trugbild seiner Ehe mit seiner Kusine Madeleine Rondeaux, die er im Oktober 1895 geheiratet hatte, zerbrach. Nach einer tiefen religiösen Krise (1915–1916) fährt Gide in die Schweiz (1917) und dann mit Marc Allégret nach England (1918) und erfährt, dass Madeleine nach seiner Abfahrt alle Briefe verbrannt hatte, die er ihr seit ihrer Jugend geschrieben hatte.

Die Geschichte von Ödipus hellt sich dadurch für ihn auf: Wie der griechische Held begreift er, auf welcher Lüge sein Glück aufgebaut war. Madeleine trägt von da an das Gesicht von Iokaste. Der Schriftsteller analysiert 1944 das Drama seiner Ehe in seinem Tagebuch: In Madeleine hatte er die Angst vor dem Leben und vor den Sinnen wiedergefunden, unter der seine Mutter litt. Er hatte jedoch beschlossen, so schrieb er, „Madeleines Zögern zu überrumpeln und sie mit sich in den Überschwang und die Freude zu reißen“. Ein schrecklicher Irrtum! Er machte sich schließlich klar, dass er sich nur „entfernt von ihr“ verwirklichen konnte (Martin 1977: 43). *Selbstverwirklichung* ist der Kernbegriff des Individualismus nach Gide. Er steht

schon im Mittelpunkt der *Nourritures terrestres* (1897) und strahlt über das gesamte Werk bis zu *Les Caves du Vatican* (1948). Von Nathanael, der aufgefordert wird, „sein Buch wegzuwerfen“, bis zu Lafcadio, der den „acte gratuit“ begeht, ringen die mystischen und heidnischen Figuren von Gide mit der Existenz, hin- und hergerissen zwischen den Sirenen der Welt des Erlebens und strengsten moralischen Geboten. Die tragische Figur des stolzen Ödipus, „zu selbstsicher, zu zuversichtlich in seiner Winzigkeit, seinem Urteil“, schreibt Jean-Pierre Vernant, „immer und überall der Meister, der Erste sein wollend“ (Vernant/Vidal-Naquet 1988: 47), konnte ihn nur faszinieren. 1930 widmete er ihm also ein Drama in drei Akten. *Ödipus* wurde zum ersten Mal am 18. Februar 1932 im Théâtre de l’Avenue von Georges Pitoëff inszeniert.

2.1 Gide: Zwischen Individualismus und zwischenmenschlicher Solidarität: Schaffung eines „christlichen“ Ödipus?

„Ich bin Ödipus. Vierzig Jahre alt, zwanzig Jahre der Herrschaft. Durch die Kraft meiner Fäuste erreiche ich das höchste Glück. Verlorenes Kind, gerufenes Kind, keine Personalien; keine Papiere, ich bin vor allem glücklich, dass ich alles mir selbst verdanke.“

„*Je suis Œdipe. Quarante ans d’âge, vingt ans de règne. Par la force de mes poignets, j’atteins au sommet du bonheur. Enfant perdu, trouvé, sans état civil, sans papiers, je suis surtout heureux de ne devoir rien qu’à moi-même*“ (Gide 1969: 253).

Mit diesen Worten tritt der Protagonist auf die Bühne. Die dem Tyrannen der antiken Tragödie eigene Hybris stößt hier auf die individualistischen Bestrebungen Gides (Odagiri 2001: 187). Seine Absicht ist es jedoch nicht, uns zittern oder weinen zu lassen, sondern uns zum Nachdenken zu bringen. Er verzichtet darauf, als Rivale von Sophokles aufzutreten und überlässt diesem das Pathetische. Die philosophische Errungenschaft der Freiheit, mit der das Ödipus-Projekt verschmilzt, ist wohl eine Idee von Goethe und Gide. Die im Frühjahr 1888 erlebte Entdeckung des *Faust II* hallt noch vierzig Jahre später in ihm nach (Martin 1977: 48).

Mit achtzehn Jahren hatte der junge Puritaner, als er Fausts Monologe in der frohlockenden Natur hörte, klar verstanden, dass er Gott nur seine Seele geöffnet hatte, dass aber Gott mit ihm auch durch seine Sinne sprechen konnte. Bald fand er im Leben Goethes die Antagonismen, die auch die seinen waren, und die (der Mann der Aufklärung) bewusst in sich wahrte und die ihn einluden, nur im Ringen Erfüllung zu finden, ruhelos zu streben und nichts anderes zuzulassen als den Tod. Als Gide 1942 als Siebzigjähri-

ger für die *Bibliothèque de la Pléiade* eine Einführung zum Theater Goethes schrieb, brachte er mehr denn je ohne Beunruhigung und Pathetik dessen Humanismus zur Geltung, ohne jegliche Transzendenz, und zeigte Dankbarkeit, dass „das schönste, gleichzeitig heitere und ernste Beispiel“ gezeigt worden war, „was der Mensch, ohne Hilfe der Gnade, von sich aus selbst erreichen kann“ (Martin 1977: 50).

Die Vorhänge des Dramas öffnen sich also, um einen „Oedipe goethéen“ zu zeigen. Ein solcher Bezug lässt annehmen, dass der Held nicht nur Distanz zu den Göttern gewinnen möchte, sondern auch zu dem von Freud diagnostizierten Komplex, der seinen Namen trägt.

Er beginnt auch damit, seine ihm unbekannte Herkunft wie ein Privileg zu preisen: „Der *Selfmademan*“, erklärt Gide in einem Gespräch mit Jean Amrouche, „kennt seine Vergangenheit nicht und nutzt dies aus“ (Odagiri 2001: 186). Der Dialog zwischen Ödipus und Kreon zu Beginn des II. Akts bestätigt den Glauben des Schriftstellers an das immense Potenzial der Menschheit: „Dem Unbekannten entsprungen, keine Vergangenheit, kein Vorbild, nichts, auf was ich mich stützen könnte, alles ist neu zu schaffen, Herkunft, Ahnen, alles ist neu zu erfinden, zu entdecken. Niemandem ähneln, nur mir selbst.“ Ödipus vermittelt seinen Söhnen Eteokles und Polyneikes nur diesen einen Wert, lediglich die Ermahnung, sich selbst zu genügen. Aus dieser Sicht verliert die Sphinx ihre heilige Dimension und ist nur noch Metapher unserer Lähmung gegenüber der Autorität: „Versteht nur, meine Kleinen, dass jeder von uns als Heranwachsender zu Beginn seines Wegs auf ein Ungeheuer trifft, das vor uns ein Rätsel aufbaut, welches uns beim Fortschreiten hindern kann. [...] auf jede Frage ist die Antwort gleich [...] Es ist der Mensch, und dieser für uns alle einzigartige Mensch ist das Ich“ (Odagiri 2001: 283f.). Gegenüber dem Konservatismus von Kreon erscheinen die Worte von Ödipus wie ein Aufruf zur Revolution. Befreit euch von aller Vormundschaft, so die Quintessenz des Rats an seine Kinder, zu allererst von der des Tiresias, diesem Störer, und gestaltet euer Schicksal selbst. Maßlosigkeit interessiert Gide jedoch weniger als der Gedanke des Fortschritts. Fortschreiten bedeutet hier nicht einfach, mehr Selbständigkeit zu erlangen. In einem Brief an Roger Martin du Gard vom 1. Februar 1931 schreibt der Autor: „Nachdem ich die Auflösung des Individualismus gezeigt habe, glaube ich, ohne mich zu täuschen, Ödipus, der in sich selbst eine neue Mitte gefunden hat, auf eine andere, höhere Ebene gespielt zu haben“ (Odagiri 2001: 181). Hierin liegt auch das tiefgründige Thema seines Dramas, seine Richtung und das, was seine Einheit ausmacht. Es ist nicht Aufgabe des Sehers Tiresias, dessen Rolle der Dramatiker allerdings ausgebaut hat, den Helden auf den Weg zur Weisheit zu führen und damit zum Glück anzuleiten, dies ist Aufgabe seiner Tochter Antigone. Tiresias spricht tatsächlich ständig von Gott im Singular und überschreitet seine antike Rolle,

indem er ohne Mitleid die neue Blindheit von Ödipus brandmarkt: „Es ist also wieder der Stolz, der Dich dazu bringt, Dir die Augen auszustechen.“ Er stellt sich genauso gegen den König wie sich die religiöse Autorität dem Individualismus entgegensetzt. Aber die Figur Antigones lenkt das Ende des Dramas auf ein „aufgeklärtes Christentum“, in dem die Vernunft mit dem Mitgefühl im Gespräch steht. Von der Tat ihres Vaters tief berührt, beschließt sie, „nur zu hören, was ihre Vernunft und ihr Herz sie lehren“ und ihm auf dem Weg ins Exil zu folgen. So verlässt Ödipus an ihrem Arm Theben und spricht die Worte aus, deren altruistische Dimension oft von der Kritik kommentiert wurde: „Wer sie auch sein mögen, es sind Menschen. Um den Preis meines Leidens ist es mir wert ihnen Glück zu vermitteln“ (Odagiri 2001: 191).

Wenn es auch übertrieben ist, in diesem Ödipus eine Figur des ‚Erlösers Christus‘ zu sehen, gilt es doch zu erkennen, dass er sich hier der Notwendigkeit bewusst wird, auf seinen Egoismus zu verzichten, um nach Kolonos, das heißt also auch zum Glück zu gelangen. Was er hier entdeckt, ist nichts anderes als der Wert zwischenmenschlicher Solidarität. Letztendlich hat der Ödipus-Mythos der Zwiespältigkeit eines Dichters, der zwischen Selbstkult und Nächstenliebe schwankt, eine eklatante Form gegeben. Nach *Ödipus* – und das ist kein Zufall – begibt sich Gide in die UdSSR und vernachlässigt seine Kunst zugunsten eines sozialen Engagements. Enttäuscht, aber mit besserer Einsicht kehrt er zurück: „Das Unwissen, die Negation des Evangeliums und allem, was sich daraus ergeben hat, geschieht nicht ohne beklagenswerte Verarmung der Menschheit und der Kultur“, kommentiert er 1936. 1946 veröffentlicht er einen Roman mit dem Titel *Theseus*. Die letzten Worte, die Ödipus an den König von Athen richtet, sind auch seine eigenen: „Man muss aufhören, die Welt zu sehen, um Gott zu sehen, sagte mir eines Tages der weise blinde Tiresias, und damals verstand ich ihn nicht ...“ (Odagiri 2001: 195).

2.2 Cocteau oder die Obsession des Inzests: Schaffung eines Freudschen Ödipus?

Kommen wir jetzt wieder auf Cocteau und seine *Höllmaschine* zurück, die 1932 entstand und 1934 uraufgeführt wurde. Die Differenz zu der Ödipus-Rezeption Gides wird hier sehr deutlich.

Dem weisen Tiresias gibt die Iokaste von Cocteau den Spitznamen „Zizi“ und macht sich damit über sein Unvermögen lustig, in der Nacht die Treppenstufen zu sehen (Broyer 1999: 14). Man errät hier den Willen des Autors, 1934 in der *Höllmaschine* alle dramatischen Genres von der Tragödie bis zur burlesken Komödie zu vermischen. Wenn der Titel auch zeigt,

dass Cocteau sich für die Mechanismen des Tragischen interessiert, ist Ödipus doch kein simpler Spielball der Götter. Er ähnelt in einiger Hinsicht dem Ödipus von Gide. Sobald er auf der Bühne erscheint, erklärt er, auf „Unvorhergesehenes“ stoßen und eine Existenz unter „dem Zeichen der Bewegung und des Vergnügens“ führen zu wollen: „Ich liebe ungeduldige Menschenmengen, Trompeten, wehende Fahnen, Palmwedel, die geschwenkt werden, ich liebe die Sonne, Gold, Purpur, das Glück, kurzum, das Leben!“ (Broyer 1999: 18) Er verhält sich wie ein freiheitsliebender Anarchist und gibt zu, vom „Dämonen der Abenteuer“ getrieben worden zu sein, noch bevor er das Orakel kannte. Wenn er Korinth und seine Adoptiveltern verlassen hat, dann in erster Linie, so sagt er, weil die Welt groß ist und er sie erforschen möchte. „Ich nutzte die Androhung des Vatermords und des Inzests, um den Hof zu verlassen und mein Verlangen nach Unbekanntem befriedigen zu können“ (Broyer 1999: 18). Als ihm schließlich im III. Akt Tiresias vorwirft, seine Thronbesteigung in Theben und seine Heirat mit Iokaste „stelle sich in einer schwer einzuordnenden Form dar, die nicht in eine Ordnung passt“, antwortet Ödipus, dass „alles, was in Klassen eingeordnet wird, nach Tod riecht“. Der Held wird also nicht mehr wie im klassischen Mythos von dunklen Kräften geführt, erscheint aber wie ein Opfer seines eigenen Wissensdursts und Freiheitsdrangs und könnte durchaus auf die Figur des Künstlers zurückweisen, diesem „Selbstmörder durch die Gesellschaft“, mit dem sich Cocteau selbst manchmal identifizieren konnte. Ganz offensichtlich distanziert er sich vom Modell des Sophokles. Die *Höllmaschine* ist in vier Akte aufgeteilt, die ursprünglich unabhängig voneinander gestaltet und dann zusammengefügt wurden: „Das Gespenst“, „Begegnung von Ödipus mit der Sphinx“, „Hochzeitsnacht“ und „König Ödipus“. Am Anfang eines jeden Akts ist außerhalb der Handlung eine „Stimme“ zu hören, die dem Zuschauer wie der antike Chor und der Chorführer im *Oedipus Rex* die grundlegenden Elemente des Mythos erklärt.

Im ersten Akt wird sofort deutlich, dass Cocteau eigentlich beabsichtigte, den griechischen Mythos im Lichte der Freudschen Lehre neu zu interpretieren: Der Inzest interessiert ihn weitaus mehr als der Vatermord. Das Gespenst, das zu Beginn des Dramas zwei wachhabenden Soldaten erscheint, ist tatsächlich kein anderer als Laios, der Iokaste vor der Gefahr warnen möchte, die die bevorstehende Ankunft von Ödipus in Theben bedeutete (Broyer 1999: 12). Im ersten Jahrhundert nach Christus hatte bereits Seneca in seinem Stück *Ödipus* Laios als Gespenst inszeniert. Cocteau ließ sich hier aber eher von Shakespeare inspirieren und verknüpfte absichtlich den griechischen Mythos mit der nordischen Legende. Eine Verbindung, die er von Freud selbst übernahm, der schon seit Beginn seiner Theorien über den Ödipuskomplex die beiden Figuren miteinander in Bezug setzte.

Parallel zu dieser Erscheinung versucht Iokaste, Tiresias einen immer wiederkehrenden Traum zu erklären, der ihren Schlaf stört (Broyer 1999: 19). „Ich wiege eine Art Säugling. Plötzlich wird dieser Säugling zu einer klebrigen Masse, die durch meine Finger fließt. [...] Die Masse ist lebendig. Sie hat eine Art Mund, der sich auf meinen Mund legt. Sie gleitet überall hin, sie sucht meinen Bauch, meine Schenkel“ (Cocteau 2003: 49f.). Als Tiresias versucht, Ödipus zu verstehen zu geben, dass „Iokaste seine Mutter sein könnte“, antwortet dieser, dass er „schon immer von einer solchen Liebe, einer fast mütterlichen Liebe geträumt“ habe (Cocteau 2003: 49f.). Anders gesagt wendet sich das Stück hin zu einer *Traumdeutung*, in deren Mittelpunkt der Inzest steht.

Merkwürdigerweise sind es auch die Träume, welche nacheinander Iokaste und Ödipus beschleichen, die im III. Akt den Inzest differenzieren, als ob dieser unbewusst bleiben sollte. Cocteau verwandelt die „Hochzeitsnacht“ in einen Akt der Verdrängung. Die Familienschande wird nicht begangen, da Ödipus einschläft. Sie bleibt im Bereich des Nicht-Ausgesprochenen, wird in gewisser Weise in die Kulissen der Pause verdrängt. Die Kritik hat dieses Paradoxon ausgiebig reflektiert: Von allen Dramatikern ist Cocteau in der Bühnendarstellung des Inzest am weitesten gegangen, er hat es aber nicht gewagt, das elementare Verbot völlig zu überschreiten (Broyer 1999: 20). Diese Zurückhaltung hat durchaus ihre Wirkung auf die Auflösung des Dramas. Der vierte Akt stellt sich wie eine Kurzform des *Königs Ödipus* von Sophokles dar, Cocteau hat aber dem antiken Vorbild zwei grundlegende Elemente hinzugefügt: eine neue Geistererscheinung – das Gespenst Iokastes kommt auf die Bühne zurück, um die Schritte des Ödipus zu lenken – und eine Distanzierung – jede Person beurteilt das Ende der Geschichte in ihrer ästhetischen und dramatischen Wirkung, wodurch die emotionale Wucht des Mythos abgeschwächt wird (Broyer 1999: 22).

„So wird eine wunderbare Katastrophe geschaffen!“ ruft Ödipus und wünscht, dass „die schlechte Farce endlich ein Ende nimmt“ (Cocteau 2003: 128). Tiresias befiehlt Kreon, „die Fabel in Ruhe zu lassen“ (Cocteau 2003: 130), bevor er ihn bemerken lässt, dass „ein Meisterwerk des Grauens zu Ende geht“ (Cocteau 2003: 132).

Kreon selbst erweckt den Eindruck, er verfolge wie ein Zuschauer den Ausgang des Stücks: „Es scheint mir unnötig, die Auflösung eines schändlichen Dramas zu verlängern, dessen Intrige ich schließlich entdeckt habe“ (Cocteau 2003: 130). Es ist Aufgabe des Zuschauers, aus den Abenteuern des Ödipus einen Sinn – eher als eine Lehre – zu erkennen. Die letzte Frage von Tiresias „Wer weiß?“ lässt das Ende offen und schließt das Lösen des Schraubstocks der „Höllmaschine“ ab.

Ein Traum im Spiegel

Claude Lévi-Strauss war der erste Kritiker, der 1958 in seiner *Anthropologie structurale* eine Analyse des Ödipus-Mythos vornahm (1958: 227–255) und die Bedeutung einer Gemeinsamkeit hervorhob, die drei Generationen der Labdakiden teilten: den hinkenden Gang. Bei den Griechen beschränkt sich die Kategorie der „Hinkenden“ nicht auf eine Gehstörung, sondern schließt metaphorisch alle Verhaltensformen ein, die unausgewogen, normabweichend, verlangsamt oder blockiert sind (Vernant/Vidal-Naquet 1988: 57). Die Devianzen des Geistes nehmen, wie man sich denken kann, auch andere Formen an als den Vätermord oder Inzest, aber diese beiden Verbrechen erscheinen in unserer Gesellschaft als besonders schändlich. Ödipus war zunächst Protagonist einer Legende, bevor er Held einer Tragödie und dann Inbegriff des Ödipuskomplexes wurde. Sich in seinem Spiegel zu betrachten setzt schon ein starkes Gefühl der Empathie voraus. Wie gezeigt wurde, hinken Gide und Cocteau ebenfalls in ihrem Leben: Sie fühlen sich schon immer zerrissen zwischen der Verwirklichung ihrer unersättlichen Individualitäten und den gesellschaftlichen und religiösen Zwängen, deren Last sie auf sich spüren.

Beide haben Sophokles und Freud gelesen. Von der Interpretation Freuds am tiefsten überzeugt war Cocteau, und daher konnte man sagen, dass er von *Oedipus Rex* bis zu *Les Parents terribles* (1938) weniger den Mythos Ödipus als den Ödipuskomplex darstellen wollte. Seine Geschichte hat es ihm aber ermöglicht, den zweifachen Glauben darzustellen, der ihn charakterisiert: den Glauben an sich selbst und den Glauben an das Übernatürliche. Bei Gide gibt es, wie bereits gezeigt, eine widersprüchliche Bewegung um den Gedanken der zwischenmenschlichen Solidarität, die ihn dazu bringt, seinen christlichen Glauben wieder mit seinem Interesse an dem griechischen Mythos zu versöhnen.

Die Analogie der beiden von Griechenland Begeisterten hört damit allerdings schon auf: mit Freud trennen sich ihre Wege. Als er seinen Ödipus schrieb, hatte Gide das Libretto von Cocteau vor sich liegen, das er „mit einer Mischung von Sympathie und Verärgerung“ betrachtete (Odagiri 2001: 183). Warum Verärgerung? Weil er den Gefallen seines jüngeren Freundes an der Psychoanalyse nicht teilte, deren Anwendung er als absolut ungeeignet für die gesamte Menschheit hielt. Um sich hiervon zu überzeugen, genügt es, den Wortwechsel zwischen Polyneikes und Eteokles in der Mitte des II. Akts anzuhören: „Was wir (in den Büchern) suchen, wir, die Schlechtdenkenden, ist die Erlaubnis, das zu tun, was die Bräuche, der Anstand oder – aus Zwang oder aus Angst – die Gesetze uns lehren, eben nicht zu tun“ (Odagiri 2001: 182).

„Anders gesagt“, kommentiert Eteokles, „die Billigung der Unanständigkeit“. „Ja, ungefähr ... so in etwa“. „So suche ich zum Beispiel gerade irgendeinen Satz, der es mir erlaubt, mit Ismene zu schlafen“. Ist Gide, der sich hier über den Freudianismus mokiert, nicht eher in der Lage als Cocteau, trotz der feinen Übereinstimmungen in ihren Dramen, sich von Schablonen und Vormundschaften zu befreien? Und daher *freier*? Sich in den Augen eines *Blinden* zu betrachten und in der Spur eines *Hinkenden* gehen zu lernen setzt, über die Empathie hinaus, einen höheren Anspruch voraus. Der tragische Widerspruch wird hier philosophisches Paradoxon und erinnert daran, dass die Tragödie in Griechenland nur ein Jahrhundert lang blühte: Sie wurde von der Philosophie abgelöst, die die Widersprüche, auf die sie ihre dramatische Welt aufbaute, durch Vernunft verschwinden ließ.

Bibliographie

- Arnaud (2003): Claude Arnaud: Jean Cocteau. Paris: Gallimard (Biographies NRF).
- Broyer (1999): Jean Broyer: Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle. Paris: Ellipses.
- Cocteau (1952): Jean Cocteau: Gide vivant. Paris: Amiot & Dumont.
- Cocteau (2003): Jean Cocteau: Théâtre complet. Paris: Gallimard.
- Gide (1969): André Gide: Théâtre. Paris: Gallimard.
- Lévi-Strauss (1958): Claude Lévi-Strauss: Anthropologie structurale. Paris: Plon.
- Martin (1977): Claude Martin: Gide. Paris: Seuil.
- Odagiri (2001): Mitsutaka Odagiri: Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d'Oedipe. Paris: L'Harmattan.
- Romilly (1954): Jacqueline de Romilly: Légendes grecques et théâtre moderne. In: Mercure de France, Mai 1954.
- Vernant/Vidal-Naquet (1988): Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet: Oedipe et ses mythes. Paris: Éditions Complexe (Historiques 43).

Die *Orestie* auf der zeitgenössischen postdramatischen Bühne*

Anton Bierl

In einer Zeit, in der das Altgriechische als Schulfach mitsamt der altherwürdigen Einrichtung des humanistischen Gymnasiums in ganz Europa vom Aussterben bedroht ist und selbst an der Universität die Disziplin der Gräzistik, die in jeder geistes- und kulturwissenschaftlichen Fakultät eine wichtige Drehscheibenfunktion ausüben kann, im Trend neoliberaler, rein marktorientierter Kosten-Nutzen-Rechnung zunehmend einem Legitimierungsdruck ausgesetzt ist, erlebt die griechische Tragödie auf den Bühnen der kommerziellen Theater sowie in Freilichtspielstätten eine unglaubliche Blüte. Die Spielpläne sind voll von Produktionen eines Aischylos, Sophokles oder Euripides (Flashar 2009). Die Kurve wächst seit den 1990er Jahren exponentiell, und es ist für diese Entwicklung kein Ende abzusehen. Offensichtlich füllt das Theater damit eine Lücke. Die Zuschauer kompensieren den Verlust der klassischen Bildung mit dem regen Besuch von Inszenierungen der griechischen Tragiker. Zudem hat sich spätestens seit dem genannten Zeitpunkt die Wiederaufführung des antiken attischen Dramas von einem zentraleuropäischen zu einem globalen Phänomen entwickelt. Zweifelsohne üben die bekannten Mythen, die den Stoff der Tragödie bestimmen, nahezu überall eine beachtliche Faszination aus. Hier werden grundsätzliche anthropologische Erfahrungen durchgespielt, so dass sich jedes Zeitalter darin selbst wiederzufinden versucht. Gewalt, Exzess und Wahnsinn spielen darin eine entscheidende Rolle. Das so ganz andere griechische Theater zeichnet sich durch Ritualität, Choralität, Bildhaftigkeit und politische Relevanz aus, was aktuellen theatralen Trends entgegenkommt.

* Der Text ist ursprünglich aus einem Vortrag entstanden, der in Freiburg i. Br. im Rahmen der Ringvorlesung zur *Orestie* am 9.2.2010 auch im Beisein von Manfred Leber gehalten und im Septemberheft der Freiburger Universitätsblätter 2010 zum ersten Mal publiziert wurde. Leider konnte ich seiner freundlichen Einladung nach Saarbrücken zur dortigen Ringvorlesung zum Fortleben der Tragödie nicht nachkommen. Umso mehr freue ich mich, dass ich mit Genehmigung von Bernhard Zimmermann und den FUB den Text in ganz leichter Abwandlung hier ein zweites Mal abdrucken kann.

Die Orestie des Aischylos – ein besonderer Fall

Die *Orestie* des Aischylos gehört zu den einflussreichsten Dramen, die jemals geschrieben wurden, und genießt eine herausragende Stellung in der Weltliteratur wie auch in der Theatergeschichte (Bierl 1999; Bierl 2004). Seit der ersten Aufführung im Jahre 458 v. Chr. bis auf den heutigen Tag hat sie eine ungeheure Wirkung ausgeübt. Vornehmlich seit dem 19. Jahrhundert, der Epoche der Bemühungen, antike Dramen auf der modernen Bühne wiederzubeleben, wurde die *Orestie* zu einem Schlüsseltext philosophischer und kultureller Reflexion, der eine große Bandbreite von Interpretationen auf sich vereinigt. Deshalb stellte es auch seitdem für die Theaterwelt einen besonderen Reiz dar, gerade diesen Tragödienzyklus zu inszenieren. Die Auseinandersetzung mit der sehr frühen und einzig erhaltenen Trilogie verstehen Regisseure einerseits als eine Art Rückkehr zu den Quellen des westlichen Theaters, womit man sich der Grundlagen des eigenen Schaffens vergewissert, andererseits gelingt es ihnen durch die eklektische Hereinnahme moderner Diskussionen und Deutungen, die dieser Text hervorrief, im jeweiligen sozialen Kontext des Zielpublikums einen besonderen Aktualitätsbezug herzustellen.

In der noch jungen Aufführungsgeschichte der antiken Tragödie gelten einige Inszenierungen gerade der *Orestie* als Höhepunkte, die gerade an zeitgeschichtlichen Umbruchssituationen über enge Fachkreise hinaus historisch bedeutsam werden konnten. Ich erinnere an Hans Oberländer/Ulrich von Wilamowitz (1900), Max Reinhardt (1911/19), Dimitris Rondiris (1954), Vittorio Gassman/Pier Paolo Pasolini (1960), Luca Ronconi (1972), Peter Stein (1980), Karolos Koun (1980/82), Peter Hall (1981) und Ariane Mnouchkine (1992/93). In diesen Inszenierungen ist es offenbar gelungen, den politischen Charakter des Originaltexts auf die Bedingungen von heute zu übertragen, so dass sich die Zuschauer in den zentralen Fragen angesprochen fühlen, die sie als Menschen und Bürger betreffen. Die Trilogie verfolgt einen längeren Prozess der Verstrickung und Lösung im Haus der Atriden, der im Zeitalter der Evolution zu einer kritischen Theoriebildung im Sinne eines politisch-kulturellen Fortschritts verleitete. Erst seitdem zu Beginn der 1970er Jahre das Ende der in evolutionären Modellen denkenden Epoche eingeläutet wurde, wird dieser Ansatz in der altertumswissenschaftlichen Interpretation und in der Inszenierungsgeschichte auf dem Hintergrund der aufkommenden Semiotisierung der Geisteswissenschaften und dann im Zuge der Postdramatik durch ironische Lektüre- und Spielweisen explizit in Frage gestellt.

Das Entwicklungsschema und die Geschichte als Konstrukt

Der über drei Einzeltragödien ausführlich dargestellte Prozess wurde mit dem Aufkommen des Evolutionismus und des modernen Fortschrittsdenkens als eine Entwicklung von einer auf niedrigerem Zustand befindlichen Stufe zum höheren Niveau oder sogar zur historischen Vollendung gedeutet. So wurde die *Orestie* bald zum Schlüsseltext evolutionärer Zivilisationstheorien des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Gerade die mythopoetische Qualität der *Orestie*, die in neueren Forschungen betont wird, ist wohl auch für das Entstehen der modernen Legende verantwortlich. Bereits Aischylos hat in dieser Trilogie den *charter myth* der demokratischen Polis Athen inszeniert, die als Höhepunkt der kulturellen Entwicklung der Menschheit mithilfe des Geists und Charmes ihrer göttlichen Repräsentantin Athene alles, was ihrem Ideal entgegensteht, als das Andere ausgrenzt, überwindet und in ihre Welt als notwendige Kräfte integriert. Die prozessuale Bewegung vom primordialen Chaos zur zivilisierten Harmonie, vom Dunkel zum Licht und die schließliche Verwandlung der schrecklichen Erinyen zu freundlichen Eumeniden lässt sich in dieser Hinsicht als Wiederaufführung der mythischen Entwicklungsgeschichte Athens zum Zweck der Selbstdarstellung seiner zivilisatorischen Errungenschaften verstehen (Zeitlin 1978).

Die politische Interpretation und die Anbindung der Inszenierung an den sozialen Kontext

Die griechische Tragödie basiert auf dem Mythos, der im attischen Drama in Form einer spezifischen diskursiven Formation schon im fünften Jahrhundert v. Chr. entsprechend der sozio-kulturellen und politischen Umstände weiter geschrieben, aber nie in banaler Weise eins zu eins auf die tagespolitische Situation angewendet wurde. In gewisser Weise machen moderne Regisseure nichts anderes, wenn sie sich immer wieder den Stoffen der griechischen Tragödie widmen. Dies trifft insbesondere auf die *Orestie* zu, auf deren Verlauf man in so verlockender Weise teleologische Prozesse projizieren konnte. In der modernen Aufführungspraxis antiker Tragödien besitzt gerade der politische Aspekt besondere Brisanz. Im Zusammentreffen mit dem zeithistorischen sozio-kulturellen Horizont des Regisseurs und des Publikums und entsprechend ihren jeweiligen Interessen, Voreingenommenheiten oder Ideologien gerät die Inszenierung der *Orestie* gerade hierin besonders deutlich zur Rezeption (Schlögl 1994).

Für die Deutung der gesamten Trilogie werden vor allem die *Eumeniden* ausschlaggebend. Je nachdem, ob das Stück ganz weggelassen oder stark

gekürzt wird, oder ob der Ausgang als glorreiches Fest und wirklicher Ausgleich zwischen den feindlichen Mächten oder als ironisch gefärbter, durch Manipulation zustande gekommener Triumph der einen Partei über die andere inszeniert wird, verändert sich die Aussage der Gesamtauführung. Die Analyse der Geschichte der *Orestie*-Aufführungen zeigt exemplarisch, wie jede Inszenierung Produkt der jeweiligen Zeit ist. Folgende Ergebnisse können festgehalten werden: Es ist möglich, eine Typologie der politischen Tendenzmöglichkeiten dieser Trilogie zu erstellen. Bis in die späten 1960er Jahre herrschten politisch affirmative Lösungen vor. Der diachrone Handlungsverlauf wird entsprechend dem vorherrschenden Denkmuster einer laufend sich vervollkommnenden Evolution auf die gängigen Geschichtsphilosophien übertragen, wobei die Entwicklung in der Bestätigung des jeweils bestehenden oder angestrebten politischen Systems gipfelt. Die *Orestie* wird so zum Gründungsmythos des modernen Patriarchats, des autoritären Kaiserreichs, der NS-Diktatur, der modernen westlichen Demokratie mitsamt ihrer Rechtsstaatlichkeit und schließlich sogar des marxistischen Systems. Erst mit den großen kulturellen Umbrüchen am Ende der 1960er Jahre beginnt man die bestätigende Lesart zu hinterfragen. Die Aussage wird dabei entweder ganz bewusst offengehalten oder sogar ins Anti-Affirmative verkehrt, worin sich die zunehmende Kritik am Status quo widerspiegelt.

In der hier vorgenommenen Analyse findet eine transdisziplinäre Zusammenschau von Klassischer Philologie, Altertumswissenschaft als anthropologischer Kulturwissenschaft, Kulturgeschichte in einzelnen Ländern, Theaterwissenschaft und moderner Theorie statt, die gerade für die Regiearbeit von eminenter Bedeutung ist. Es wird dabei deutlich, dass eine ganz texttreue Inszenierung, wie sie humanistische Bildungsbürger und Fachvertreter der Klassischen Philologie zum Teil immer noch propagieren, weder möglich noch erstrebenswert ist. Eine Inszenierung des nämlichen Stücks wird immer auch Teil der Rezeption. Der Übergang zur künstlerisch produktiven Um- und Neugestaltung in neuen Bühnenstücken, Opern, literarischen Texten, Gedichten, Filmen und Bildern ist fließend. Für die Aktualität des mythischen Themas erinnere ich nur an Theaterbearbeitungen wie z.B. von Eugene O'Neill, *Mourning becomes Electra* (1931), Jean Giraudoux, *Electre* (1937), Thomas Stearns Eliot, *The Family Reunion* (1939), Jean Paul Sartre, *Les mouches* (1943), Marguerite Yourcenar, *Electre ou la chute des masques* (1944), Jean Anouilh, *Oreste* (1945) und Pier Paolo Pasolini, *Pilade* (1966/67); oder an die Filme von Michael Kakoyannis, *Elektra* (1962), Luchino Visconti, *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965), Ingmar Bergmann, *Persona* (1966), Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana* (1969), Miklós Jancsó, *Szerelmem, Elektra* (1975), Theo Angelopoulos, *O thiasos* (1975), Jacques Rivette, *Secret Défense* (1998) und Antonio Capuano, *Luna rossa* (2001). Im Bereich der Oper will ich exemplarisch lediglich Darius

Milhaud, *Les Euménides*, Op. 41 (1917-1923) und in der Malerei das Tafelbild von Francis Bacon, *Triptych inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981) erwähnen. Für die Aktualität des Stoffes spricht jüngst der historische Bestseller-Roman von Jonathan Littell, *Les Bienveillantes* (2006), der auf der Folie der *Orestie* die NS-Gräuel in über 900 Seiten erzählerisch darstellt. An dieser Stelle soll es freilich ausschließlich um die Inszenierung des aischyleischen Textes gehen.

Die Anfänge der Orestie-Inszenierung

Wiederaufführungen der Tragödie sind ein relativ neues Phänomen. Die frühesten Anfänge finden sich freilich bereits in der Spätrenaissance, als man Sophokles' *Oedipus* in Vicenza auf die Palladio-Bühne des *Teatro Olimpico* brachte (1585). Nach einer langen Phase der mittelbaren Präsenz des antiken Dramas in der europäischen Oper erwacht erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder das künstlerische Interesse, die tragischen Klassiker im Theater zu spielen. Im gesamten 19. Jahrhundert wird Aischylos unter dem Einfluss der Gebrüder Schlegel und besonders Nietzsches hochgeschätzt und in romantischer Manier als Genie gefeiert. Doch steht Aischylos im Prozess der Wiederbelebung der antiken Tragödie zunächst in der Bedeutung als Bühnenautor weit hinter Sophokles zurück. In Deutschland ist 1843 ein Projekt des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. schnell gescheitert, die *Eumeniden* oder sogar die ganze Trilogie auf die Bühne zu bringen (Flashar 2009: 76–77). Mit der Blüte Richard Wagners und aufgrund der Wirkung seines stark von Aischylos beeinflussten Musikdramas, welches das angestrebte Gesamtkunstwerk besser als die Inszenierung der antiken Tragödie selbst zu realisieren scheint, tritt in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts insgesamt eine starke Stagnation in diesen Bemühungen ein (Flashar 2009: 103–107).

Exakt an der Schwelle zum 20. Jahrhundert legt Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff in der Zusammenarbeit mit Hans Oberländer mit der legendären Berliner Aufführung von 1900 den Grundstein für alle weiteren *Orestie*-Inszenierungen. Mit modernen technischen Mitteln und gegen die überkommene klassizistische und naturalistische Tradition gelingt es, mit philologisch verantwortbaren Kürzungen die Trilogie zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit als illusionistisches Theater adäquat auf die Bühne zu bringen. Wilamowitz' gespielte Übersetzung ist getreu seinem altertumswissenschaftlichen Realismus auf die Konventionen, Normen und alltäglichen Gepflogenheiten seiner Zeit zugeschnitten. Im Gegensatz zu den bisherigen Inszenierungsversuchen geben Wilamowitz und Oberländer der alten Tragödie

auch wieder die politische Dimension zurück. Ihre *Orestie* wird freilich zur moralischen Bildungsanstalt und zum Unterricht in preußischer Staatsbürgerkunde (Flashar 1985: 317–324; Flashar 2009: 109–113).

Auf die zahlreichen Epoche machenden Inszenierungen im Laufe des 20. Jahrhunderts – besonders erwähnen will ich nur nochmals Pier Paolo Pasolini (1960), Luca Ronconi (1972), Peter Stein (1980) und Ariane Mnouchkine (1992/93) –, kann ich an dieser Stelle nicht eingehen. Eine umfassende Analyse findet sich in meiner Monographie *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne* (Bierl 1999: mit Liste 213f.).

Die Orestie heute

Im Einklang mit dem angesprochenen sprunghaften Anstieg der Produktionen der antiken Tragödie auf der modernen Bühne kann man gerade seit Anfang der 1990er Jahre von einer explosionsartigen Häufung von *Orestien* in den Spielplänen öffentlicher Theater sprechen (Bierl 2004: 157–183). Dies mag mit dem Anbruch des neuen Jahrtausends in einem Zusammenhang stehen, zumal die Trilogie stets gern an bedeutsamen Einschnitten, Zeitschwellen und Jubiläen aufgeführt wurde. Doch kann dies als alleinige Erklärung kaum ausreichen. Es gibt in bestimmten Perioden jeweils neue Favoriten. Lange spielte die *Antigone* diese Rolle, dann vielleicht die *Medea*, nun scheint eine Welle von *Orestien* die Theater buchstäblich zu überrollen. Offensichtlich ist die Trilogie, nach Gilbert Murray „the greatest achievement of the human mind“ (Murray 1940: 179), heute in besonderer Weise aktuell.

Politische Hintergründe

Nach 1989 steht plötzlich der Krieg wieder als allgegenwärtige Realität auf der Tagesordnung. Immer neue Konflikte lassen sich mit dem troianischen Krieg überblenden. Gerade die politische Dimension der antiken Tragödie, die öffentliche Verhandlung von Gewalt, Terror, Rache und Machtansprüchen, wird in der *Orestie* besonders virulent. Seit 1994 häufen sich die gewaltsamen Auseinandersetzungen in der Welt. Tschetschenien, Ruanda, der Krieg auf dem Balkan, Terror und Mord in Ex-Jugoslawien, Serbien, Kroatien und Bosnien, drohende Katastrophen in Albanien und Mazedonien, die Eskalation im Kosovo und das Eingreifen der westlichen Welt und der UNO gegen Slobodan Milosevic. Es folgt der Terrorakt des 11. September 2001

mitsamt seinen Konsequenzen: der mögliche *clash of civilizations*, der sogenannte Krieg gegen den Terror, gegen Osama bin Laden und die El Kaida, Mohammed Omar und die Taliban in Afghanistan, und zuletzt der zweite Irakkrieg der USA gegen Saddam Hussein. Sämtliche Ereignisse bilden die modernen Folien, auf deren Hintergrund die Trilogie heute so große Wirkung entfalten kann.

Daneben sind die in der *Orestie* verhandelten Themen, wie vor allem die Macht und Gewalt in der Familie, der Gender-Diskurs, die Sexualität, der Generationenkonflikt, die Ablösung des Neuen vom Alten, Clankonflikte sowie die Gründung des Rechts, der Justiz, der Entscheidungsfindung und der Demokratie, faszinierende Projektionsflächen für die gegenwärtigen Rezipienten. Die prinzipielle Offenheit des Textes wurde besonders durch die semiotisch-literaturwissenschaftliche Deutung offengelegt. Eine affirmative Inszenierung ist heute unmöglich geworden. „Die Tragödie des Entscheidens“ thematisiert nach Marie Theres Fögen in Abgrenzung von Christian Meier (Meier 1980: 144–246; Meier 1988: 117–156) die „Paradoxie der Entscheidung des Unentscheidbaren“. Normalerweise wird Entscheidung mit Gründen abgesichert. Doch das neu eingesetzte Gericht bleibt – wie die jüngst viel zu früh verstorbene Zürcher Rechtswissenschaftlerin zeigt – selbst stumm und die vorgebrachten Argumente der Götter Athene und Apollon sind unzureichend. „Den Fluchtweg aus der Paradoxie des Entscheidens, das Begründen, mauert Aischylos zu: Die Menschen haben keine Gründe, und die Göttin nur korrupte Gründe.“ (Fögen 2004)

Ritualität und Performativität

Neben der im weitesten Sinne politischen Bedeutung ist für die antike Tragödie die rituelle Dimension charakteristisch. Denn sie ist bekanntlich in den institutionellen Rahmen des Dionysosfests eingebettet (Bierl 1991). Ferner scheint sie aus rituellen Chorliedern erwachsen zu sein. Das Chorlied ist in seinem pragmatischen Gebrauchswert eine rituelle Äußerung. Im Performativen, im selbstbezüglichen Verweis auf das eigene Tun im Hier und Jetzt, geht der ausschließlich rituelle Chor auf. Der tragische Chor ist freilich ebenso in das fiktionale Geschehen integriert. Wie ein Scharnier gleitet der Chor zwischen zwei Instanzen, dem Inneren der Fiktion und dem Äußeren des Hier und Jetzt der Okkasion, hin und her. Der tragische Chor hat sich wie die Chorlyrik aus dem rituellen Tanzlied entwickelt. Ursprünglich hat der griechische Reigen seinen sozialen ‚Sitz im Leben‘ in der Erziehung junger Menschen an der Schwelle zum Erwachsenendasein. Auch für die Handlung sind von den Choreuten ausgeführte rituelle Praktiken wie das

Opfer, Gebet, die Trauer, Klage und Bestattung konstitutiv. Die Chorpartien und die gesamte Tragödie sind nicht ‚Literatur‘ im heutigen Sinne, sondern ein multimediales Spektakel, das alle Sinne anspricht. Es wird unter Musikbegleitung gesungen, gespielt und getanzt. Chortänzer und Schauspieler spielen mit Masken, agieren körperlich und rezitieren einen Text, der eine Bearbeitung eines bekannten Mythos darstellt (Bierl 2001: 11–104; Engl. Bierl 2009: 1–82).

Zwei seit den späten 1980er Jahren in den Fokus rückende Tendenzen im allgemeinen Theaterdiskurs machen die Arbeit an der Trilogie eine besonders reizvolle Aufgabe. Zum einen erhält, wie gesagt, die Reflexion über Krieg und Gewalt in der Gesellschaft eine ganz neue Aktualität. Zum anderen erwacht nahezu zeitgleich mit der altertumswissenschaftlichen Forschung und zum Teil in Übereinstimmung mit ihren Ergebnissen ein reges Interesse am Chorischen und Ritualen (Henrichs 1996; Bierl 2001; Bierl 2009; Baur 1999). Zeitgleich mit dem *performative* und *iconic turn* entsteht die Richtung des postdramatischen Theaters, das für nahezu alle bedeutsamen Aufführungen im zur Besprechung stehenden Zeitraum mehr oder minder stilbildend wird (Lehmann 2001).

Prä- und Postdramatisches Theater

Unsere Rezeptionsgewohnheiten im Theater sind vom Naturalismus und Verismus eines Spiels geprägt, das die Handlung, das *drama*, psychologisch nachvollziehbare Charaktere und vor allem Spannung in den Vordergrund rückt. Nach der Blüte der Tragödie im fünften Jahrhundert v. Chr. hat bereits Aristoteles die Tragödie in der *Poetik* in ähnlicher Weise betrachtet. Im Glauben, dass der zeitlich der Tragödie der klassischen Polis Athen so nahe stehende Philosoph diese voll und ganz richtig analysierte, hat sich dieses Bild, zum Teil vermittelt durch die Klassische Philologie, in unseren Köpfen verfestigt. Doch wird heute immer deutlicher, dass Aristoteles das Phänomen der Gattung selbst nicht mehr wirklich verstand. Somit wird wahrscheinlich, dass wir mithilfe der aktuellen Theaterwissenschaft und des Paradigmenwechsels der Performanz Aischylos eher gerecht werden. Aristoteles untersuchte nämlich die Dramen nur mehr als Lesetexte. Die anderen das multimediale Spektakel ausmachenden Dimensionen, die optischen, akustischen und kinetischen Zeichen, also das Bühnenbild, das Kostüm, die Musik, die Bewegung der Körper sowie die Einbettung in einen dionysischen Festrahmen und die kollektive Erfahrung einer Okkasion, an der ein Großteil der Bürgerschaft Athens neben zahlreichen anderen Riten und Zeremonien zu einem ausschließlich dafür und einmalig gespielten

Schauspiel im offenen Dionysostheater versammelt war, waren ihm zwar bewusst, er lässt sie aber ganz hinter der Dominanz der Handlung zurücktreten. Dabei müssen wir uns klarmachen: Gegen Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. findet ein epochaler medialer Übergang von einer vorrangig mündlich geprägten Kultur, zumindest noch in der Rezeption, zu einer Buchkultur statt. Auf dieser Grundlage wird es nachvollziehbar, dass Aristoteles die Tragödie ausschließlich als Text und Handlung verstand und ihre theatrale Dimension eher ausblendete. Diese aristotelische Perspektive hat dann die Analyse des Theaters seit der klassischen Moderne und Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert bestimmt, während volkstümliche Spielformen des Mittelalters und der Renaissance, vor allem auch die *Commedia dell'arte*, dem Theater als Schau viel näher kamen.

Im sechsten und frühen fünften Jahrhundert v. Chr. hat sich die Tragödie von relativ einfachen rituellen und chorisch geprägten Anfängen schnell zu dramatischeren Formen entwickelt, die bereits zum Teil bei Sophokles und Euripides zu finden sind. Die prädramatischen Formen des Aischylos – also die weniger entwickelte Handlung, der Vorrang des Chorischen sowie die wuchtige poetisch-musikalische und bildhafte Sprache – werden umgekehrt vielleicht auch aus aktuellen Retheatralisierungstendenzen nachvollziehbar. Das Prädramatische findet also nach Hans-Thies Lehmann (Lehmann 1991: bes. 2) gewissermaßen seinen Aufschluss im Postdramatischen (vgl. Bierl 2010).

Die Charakteristika des postdramatischen Theaters lassen sich nach den Beschreibungskriterien Lehmanns (Lehmann 2001) wie folgt zusammenfassen: Es ist anti-aristotelisch, nicht-thetisch und ebenso wenig mimetisch-referentiell. Es ahmt also nicht primär Handlung nach. Auch steht die Spannung nicht im Vordergrund, vielmehr geht es um das theatrale Spiel, die Betrachtung und Selbstreflexion. Man entzieht sich dort zudem einer klaren Synthese und produziert vielmehr ein synästhetisches Spektakel metonymisch sich im Raum bewegender Bilder. Ferner ist die postdramatische Stilrichtung als umfassende Performance verständlich, die sich wie das Ritual auszeichnet durch Parataxis und mangelnde Hierarchisierung, Simultaneität, Dichte und Überfülle der Zeichen, Musikalisierung, Visualisierung, Multimedialität und Körperlichkeit. *Deixis* und der Einbruch des Realen, also das Schwanken zwischen innerer und äußerer Vermittlungsebene, spielen eine wichtige Rolle. Der Raum ist dementsprechend zum Publikum offen und durchlässig. Die Zeit gleicht der Dissemination, der Sinnstreuung, in Traumbildern. Der Sprechakt wird dabei in seiner prozessualen Ereignishaftigkeit vorgeführt. Außerdem wird gerade der Vorgang des Zuschauens ständig problematisiert und auf ästhetischem Wege werden ethische Fragen wie Scham, Schuld und Schmerz fokussiert. Ferner herrscht im postdramatischen Theater eine Ästhetik der Störung, der Brüchigkeit, Infragestellung,

Anarchie, Unübersichtlichkeit, Fragmentierung, Diskontinuität und des labyrinthartigen Aufspreizens. Im Einklang damit stehen überhand nehmende lyrische Soli sowie eine Vorliebe für das Chorische.

*Castelluccis Orestea (una commedia organica?) –
ein postdramatisches Experiment oder Iphigenie im Wunderland*

Für die postdramatische Inszenierungsgeschichte der *Orestie* ist die außergewöhnliche italienische Bearbeitung der Trilogie von Romeo Castellucci grundlegend, auch wenn sie in ihrer Radikalität einzigartig bleibt (vgl. Bierl 1999: 90–106). Nach der Premiere in Prato am 6. April 1995 feiert sie in Dresden anlässlich der Festspiele „Theater der Welt ’96“ am 15. Juni 1996 in Deutschland ihre Erstaufführung. In *Orestea (una commedia organica?)* bündelt sich die gesamte bisherige experimentelle Theaterarbeit der *Societas Raffaello Sanzio*. Vor allem wird der Zusammenhang zwischen extremer Körperlichkeit und Kommunikation ausgeleuchtet. Angst ist das dominierende Gefühl dieser Inszenierung, die Strukturen des Traums und innerer Halluzinationen aufnimmt und sie mit skrupelloser, aber distanzierter Genauigkeit darstellt.

Die Truppe spricht sich gegen jede Form einer Wiederbelebung einer antiken Tragödie aus. Sie will die *Orestie* also gar nicht exakt auf die Bühne übertragen, sondern hinter dem radikalen Neuansatz soll das Original nur ab und zu durchschimmern. Daher entsteht bewusst keine Wiederaufführung der gesamten Trilogie in der Übersetzung des Originaltexts, sondern eine freie experimentelle Bearbeitung. Castellucci wendet sich zudem explizit gegen Pasolinis aktualisierende Übersetzung und dessen Inszenierung aus dem Jahre 1960. Vielmehr geht er wie Ronconi (1972) von einer „indecifribilität“ und unüberbrückbaren Distanz dieser Trilogie zur Gegenwart aus. Daraus zieht Castellucci die Schlussfolgerung, den antiken Tragödienzyklus durch intertextuelle Überlagerungen im Sinne einer Metatextualisierung lediglich zu kommentieren und nur noch ansatzweise einem modernen Publikum zu vermitteln. Nach Ansicht des Regisseurs ist die Gewalt im Text so unerträglich, dass sie überhaupt nur in der Form eines märchen- oder fabelartigen Kindertheaters auszuhalten ist, das durch die Konfrontation mit dem Schrecken eine therapeutische Abfuhr vom Affektübermaß bewirkt und ähnlich einem rituellen Mysteriendrama initiatorisch wirkt. In Anlehnung an die einflussreichen anthropologischen Forschungen *Ritual Process* (1969) und *Dramas, Fields, and Metaphors* (1974) von Victor Turner soll durch die Evokation einer „sozialen Anti-Struktur“ einer Gegen- und Ausnahmewelt, die durch den multimedialen Einsatz vieldeutiger ritueller Metaphern der

Liminalität den Zuschauern nahe gebracht wird, „communitas“ aller Beteiligten erzielt werden. Nach dem Ende des schrecklichen Spiels, das vor allem auf der Grundlage von Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ umgesetzt wird, kehrt der Theaterbesucher nach der Meinung Castelluccis gestärkt in die Normalität zurück, wobei der Regisseur diesen Schritt mit der sozialen Reintegration nach einer erfolgten Initiation gleichsetzt.

Zum Zweck der modernen Perspektivierung legt der Regisseur auf das Grundgerüst des fast bis zur Unkenntlichkeit entstellten Originals, das lediglich in groben Handlungszügen aufleuchtet, aus dem Bereich der modernen Literatur Herman Melvilles *Moby-Dick or The Whale* (1851) und Lewis Carrolls berühmte Kindergeschichten *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) und *Through the Looking-Glass* (1872). Die alptraumartigen Märchen Carrolls kommen gleichzeitig aus dem Blickwinkel einer radikalen Kritik vonseiten Artauds zu Wort, der Teile davon hypertextuell übersetzend adaptierte. Intertextualität kann sich nach moderner Auffassung über rein sprachliche Texte hinaus auch im Bereich anderer Codes der Gesellschaft manifestieren. Daher bezieht Castellucci gerade für die Bühnengestaltung auch moderne Malerei von Pablo Picasso, Joseph Beuys, Francis Bacon und Repräsentanten der ‚arte povera‘ ein.

Dort, wo Aischylos überhaupt zu Wort kommt – das Wort tritt im Einklang Artaudscher Vorstellungen eines totalen Theaters neben die anderen Ausdrucksebenen – ist der Text hart und unbeugsam. Nach der Meinung der Regie soll die Übersetzung des antiken Autors sich nicht dem Erfahrungshorizont des modernen Zuschauers annähern, sondern in seiner entsetzlichen Ferne als Ausdruck ritualisierter Körperlichkeit spürbar werden. Dazu lässt sich Castellucci auf der Basis von Manara Valgimigli eine Kontamination wortwörtlicher und eher veralteter Übertragungen anfertigen, die für den italienischen Schulunterricht bestimmt waren. Durch die ungewöhnliche Intonation wird die archaische Sprache des Aischylos zudem noch weiter entfremdet, so dass die textliche Grundlage schließlich in einer furchtbar leidvollen und gefolterten Form erscheint, die Sprache in ihrer ausufernden Materialität letztlich zum Objekt degradiert und sich so der Gesamtkonzeption und ihrem spezifischen Rhythmus des Alptraums unterordnet.

Als „organische Komödie“ wird die *Orestie* nur durch weitere Lektüererfahrungen verständlich. Walter Benjamin (Benjamin 1990: 296) stellte eine inhärente Neigung der Tragödie zum Komischen fest, die sich in der Antike als Entladung der Tetralogie im abschließenden Satyrspiel und in der im selben Festkontext der Dionysien aufgeführten Komödie manifestiert. Die schreckliche Offenheit des tragischen Konflikts kann nach Benjamin letztlich nur im Komischen erträglich werden. Daraus resultiert auch die szenische Lösung, die Carrollschen Kinderfabeln und clowneske Figuren eines allerdings schwarzen und fratzenhaften Humors einzubeziehen. Das

Organische zeigt sich in der extremen, bis ins Mechanische abgleitenden Körperlichkeit, die mithilfe von zahlreichen objekthaften Accessoires auf der Bühne unterstrichen wird. Der Untertitel erhält ein Fragezeichen, da die Komik angesichts dieser verheerenden Kette des Leids und der Grausamkeit nur im Ansatz zum Tragen kommt und einem das Lachen im Halse stecken bleibt. Der Mangel an dialogischer Interaktion und das Zurückgeworfensein der Charaktere auf sich selbst, das von einer radikalen Reduktion der aischyleischen Spielhandlung begleitet wird, ist außerdem von der Rezeption von Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung* (Rosenzweig 1988: 83–87) bestimmt, der auch bei Benjamin häufig zitiert wird. Die Beschränkung auf das im Schweigen gefangene tragische Selbst und auf den Monolog stammt letztlich vom antiken, in den aristophanischen *Fröschen* entworfenen Aischylosbild, in denen die stummen Auftritte seiner Helden hervorgehoben werden. In der körperlichen Reise ins Innere der monologischen Personen wird Aischylos bei Castellucci archaischer und mysteriöser als er in Wirklichkeit ist. Vonseiten der klassischen Altertumswissenschaft ist Castellucci stark von Johann Jakob Bachofens *Mutterrecht* (1861) beeinflusst. Außerdem inspirieren ihn Erwin Rohdes *Psyche* (1890/94), Walter Burkerts *Homo Necans* (1972), Pierre Vidal-Naquets Aufsatz *Chasse et sacrifice* (1969) und Jesper Svenbros Bücher *La parole et le marbre* (1976) und *Phrasikleia* (1988).

Wie dieses intellektuelle und intertextuelle Konstrukt auf der Bühne umgesetzt wird, soll im Folgenden anhand einer kurzen Beschreibung der Inszenierung verdeutlicht werden. Die Handlung ist nach Bachofen in einer sumpffartigen Urtümlichkeit angesiedelt. Orest tritt eigentlich an, diese Urphase der Menschheitsgeschichte zu überwinden, ist aber als Präfiguration eines Anti-Helden Hamletscher Prägung dazu verurteilt, daran zu scheitern, womit die Menschen in den *Eumeniden* trotz hehrer Ziele der olympischen Athene wieder an den Ausgangspunkt zurückgeworfen werden. Das Stück lässt sich also in die Gruppe der anti-affirmativen Aufführungen der Trilogie einordnen. Entscheidend ist die intertextuell-kommentierende Überlagerung mit Lewis Carrolls Alice-Abenteuern und mit Artauds Stellungnahmen dazu, hinter der das Original wie hinter der Spiegelung einer Spiegelung, vergleichbar der Situation im platonischen Höhlengleichnis oder den grässlichen Verzerrungen in Carrolls Spiegelgeschichte *Through the Looking-Glass*, gelegentlich in seiner ganzen Gewalt auftaucht.

Bemerkenswert für den *Agamemnon*, der die Hälfte der Spielzeit einnimmt, ist die Tatsache, dass alles aus der Perspektive des Kaninchenchorführers von *Alice im Wunderland* betrachtet wird. Das für die Inszenierung jedes antiken Dramas so essentielle Problem der szenischen Umsetzung des Chors erfährt hier höchst interessante, aber doch auch umstrittene Lösungen. Im *Agamemnon* ist der Chor der Greise durch kleine nacheinander aufgereih-

te Gipshäschen dargestellt, die mechanisch herein- und herausgeschoben werden können, was die Chortanzbewegungen nachempfinden soll. Ihr Chorführer wird hingegen von einem Schauspieler in Kaninchenverkleidung mit langen Ohren gespielt, der als Kommentator eine zentrale Brückenfunktion zwischen der im Inneren und Selbst gefangenen Spielhandlung und dem Außen der Zuschauer einnimmt. In den *Choephoren* ist der Chor nur kurz durch kleine Puppenfiguren angedeutet, in den *Eumeniden* springen lebende Affen als verlebendigte Metaphern der Erinyen umher.

Das ebenfalls von Castellucci gestaltete Bühnenbild ist karg und erinnert stark an die in Italien entstandene zeitgenössische ‚arte povera‘ und an die Szenarien eines Joseph Beuys. Besonders auffällig ist die vierte Wand aus halbdurchsichtigen Materialien, die die Konzeption des Zurückgeworfenseins auf das innere Selbst und des Gefangenseins in matriarchalen Urzuständen szenisch unterstreicht. Lediglich bei Fiktionsbrüchen, wie gleich genauer analysiert wird, und in den *Eumeniden* agieren die Schauspieler davor. Insgesamt stellt dieses Schauspiel ein aktuelles Multimedia-Theater dar. Mechanische Instrumente, elektronische Geräuschimpressionen und weitere audio-visuelle Techniken werden zum Zweck eines alle Sinne ansprechenden „totalen Theaters“ entsprechend der Poetik Artauds eingesetzt. Beispielsweise werden gleich zu Beginn auf die vierte Wand per Video Kriegsszenarien ähnlich Picassos *Guernica* projiziert und mit Toncollagen untermalt. Die Sprache wird gerade im *Agamemnon* elektronisch verzerrt. Dahinter steht die solipsistische, stark von Bachofen beeinflusste Regieidee, die primordiale Stimmung des Matriarchats mit der Welt der mysteriösen Wale in Melvilles *Moby-Dick* in Beziehung zu setzen. Die undeutlich stammelnde, materiell dahinblubbernde Sprechweise soll eine Welt unter Wasser nachempfinden. Wie die abyssischen Meeresurtiere nur ab und zu zur Wasseroberfläche auftauchen, so lassen die Verzerrer wie bei einem nicht auf einen klaren Frequenzbereich eingestellten Radio nur gelegentlich die Stimmen deutlich und verständlich werden. Klytaimestra wird ebenfalls mit Melvilles Riesensäugern assoziiert. Auf einem sich wellenförmig auf und ab bewegenden Gestell wird sie nackt als dickleibiges und vollbusiges Muttertier auf die Bühne gefahren.

Auch sonst entartet die Aufführung zu einem grotesken Gruselkabinett der reinen Körperlichkeit. Die Rolle des Agamemnon spielt ein mongoloider Schauspieler. Mit einer Königskrone versehen kommt der geistig Behinderte auf die Bühne und lallt auf einem Stuhl sitzend Unverständliches ins wieder völlig verzerrte und übersteuerte Mikrofon. Er gleicht einem verrückten Märchenkönig. Der Regisseur meint, der Figur so am meisten Würde zu belassen. Apollon spielt in den *Eumeniden* ein Schauspieler ohne Arme auf einem Sockel stehend, was das Fragmentarische der meist verstümmelten antiken Statuen nachempfinden soll. Cassandra wird als weiteres vollbusiges

Urweib in einem durchsichtigen Plastikcontainer hereingerollt, der erneut die Gefangenschaft des tragischen Selbst vermittelt. Nach einem eindrucksvollen Auftritt, in dem ihr fremdländisches Gestammel bis zur Unerträglichkeit gesteigert wird, spritzen im Beisein des Kaninchenchorführers erste Blutfontänen an die transparenten Wände ihres geschlossenen Käfigs, in dem sie elend zugrunde geht. Darauf kommt Klytimestra erneut und schlachtet Agamemnon, nachdem kurz eine Art weißer Leinenvorhang vorgezogen worden ist, der sich plötzlich blutrot färbt. Danach setzt sie sich unter eine Dusche, aus der Blut strömt, das zusehends bräunlicher wird. Genüsslich reibt sie ihren nackten Leib damit ein und schreit über der Leiche ihres dahingemetzelten Gatten diverse Male „merda“ und ähnliche fäkalderbe Kraftausdrücke. Hier fühlt man sich in vielem an Hermann Nitschs Wiener Orgien-Mysterien-Theater erinnert, auch wenn Castellucci kein echtes, sondern nur künstliches Blut einsetzt. Gleichzeitig reflektiert er rituelle Praktiken des sogenannten Taurobolions (Stärk 1987). Nach diesem Tableau des Entsetzens schlägt Aigisth wild auf den Kaninchenchorführer ein, der den Tod seines Königs beweint, und kommt durch die Schleier der vierten Wand auf die Vorderbühne, setzt sich die Krone auf den Kopf und apostrophiert den immer noch klagenden Koryphaios als „Scheißkaninchen“. An dieser Stelle wird am Abschluss des *Agamemnon* die Metatextualisierung durch Lewis Carrolls Alice-Abenteuer und Artaud nun von der Regie im Fiktionsbruch genauer thematisiert und somit die Rolle des die Szenerie beherrschenden Kaninchens erst im Nachhinein erklärt. In die *Orestie* wird nun in einem längeren Monolog des Kaninchens eine Partie aus dem ersten Kapitel „Down the Rabbit-Hole“ von *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll 1988) eingespielt und Iphigenie mit Alice identifiziert:

Plötzlich lief ein weißes Kaninchen mit rosa Augen an ihr vorbei. Das war nichts Besonderes, Iphigenie fand auch im Grunde nichts Merkwürdiges daran, als sie das Kaninchen sagen hörte: „Ich Ärmster, ich Ärmster, bin so spät.“ Iphigenie sprang hoch, als es ihr wie ein Blitz durchfuhr, dass sie nie zuvor ein Kaninchen mit einer Westentasche und einer Weste gesehen hatte, um von der Uhr ganz zu schweigen. (Castellucci 1996)

Der Kaninchenchorführer zieht am Anfang des *Agamemnon* wirklich seine Uhr aus der Jackentasche und beginnt die Parodos mit den Betrachtungen: „Es ist spät. Oh, wie spät! Schon zehn Jahre. Da rissen Fürst Menelaos und Agamemnon aus unserem Land die Argiverkraft los ...“ (Castellucci 1996; vgl. Ag. 40ff.). Immer wieder wendet er sich zu seinen kreischenden kleinen Gipschoreuten: „Silenzio“ – „Ruhe, passt auf.“ Sie können die tragische Spannung nach dem Schreckensbericht des Einzugslieds nicht länger ertragen und explodieren. In der extremen Kürzung zitiert der Chorführer kurz

die an Klytaimestra gerichtete Frage, was es Neues gibt (Ag. 83–86). Danach wird die berühmte Szene der Parodos angeführt, wobei der Opfermord an Iphigenie hier zwar relativ ausführlich, aber doch stark reduziert geschildert wird (vgl. Ag. 109–246). Alles bleibt nur andeutungsweise verständlich. Die bekannte Geschichte der Adler, die eine Häsin zerfleischen, wird gar nicht erwähnt, doch sie muss auch als Hintergrund und Motivation der von Artemis angeordneten Opferung präsent gehalten werden. Diese in Vers 119 des Originals erwähnte Häsin ist der Ansatzpunkt der intertextuellen Verknüpfung der so ganz andersartigen Texte.

Zurück zum Ende der ersten Tragödie: Für einen Augenblick wird die sogenannte „Illusion“ gebrochen, um auf das Ineinanderspielen der Texte zu verweisen. Der Souffleur mischt sich aus dem Off ein und nennt den die Rolle des Kaninchens verkörpernden Schauspieler Paolo Guidi beim wirklichen Namen: „Signor Guidi, Signor Guidi! Sie machen alles falsch, kommen Sie! Wir sind bereit, kommen Sie!“ Offenbar will er ihn zur *Orestie* zurückrufen. Doch der Chorführer fährt damit fort, die Anfangspartie des Kindermärchens vorzutragen, in der geschildert wird, wie Alice den Hasen verfolgt. Dieser war hinter einer Hecke in ein Loch gekrochen. Alice kriecht hinterher, plötzlich bricht der Gang senkrecht nach unten in einen tiefen Schacht. Der Sturz stellt einen deutlichen Übergang von der Realität in die phantastische und verkehrte Welt des (Alp-)Traums dar. Alices Abenteuer im Wunderland können in der Diktion Arnold van Genneps (van Gennep 1909) mit einem *rite de passage* gleichgesetzt werden (Carroll 1988: 15f.). Castellucci setzt mit dieser Episode die bekannte Mythenvariante in Beziehung, die besagt, dass Iphigenie kurz vor ihrer Opferung im letzten Moment noch von Artemis vom Altar ins Land der Taurer entrückt wurde. Während Alice also nach unten in den Schacht fällt, fährt Iphigenie nach oben in den Götterhimmel auf. Der Sturz der Alice wie die Entrückung der Iphigenie leiten eine längere Phase der Liminalität ein. Castellucci verbindet in seiner Konzeption die beiden Vorstellungen von Initiation, nämlich einerseits das Übertrittsritual der pubertierenden Jugend ins Leben der Erwachsenen, andererseits die Einweihung in Mysterien, zumal er annimmt, dass diese mit dem Wesen eines ursprünglichen Theaters strukturelle Gemeinsamkeiten besitzt.

Der Iphigeniemythos steht in besonderem Maße mit Initiationsriten und -kulten Attikas in einem wechselseitigen Zusammenhang und die erwähnte Artemis ist speziell die Göttin der jungen Mädchen auf der Schwelle zum Erwachsensein (Dowden 1989: 9–47). Im Augenblick, in dem der Chorführer in der Parodos von der grausamen Opferung der Iphigenie in Aulis singt, wird der von Castellucci (Castellucci 1996) dazu assoziierte Aufstieg mit einem zum Himmel auffahrenden frühchristlichen Symbol des mystischen Lammes der Apokalypse unterstrichen. In der Konzeption der Regie verschwimmen außerdem die Perspektiven des Hasen und der Iphigenie. Alices

alptraumartige Reise wird mit deren Blick auf eine schreckliche Ausnahme-welt des griechischen Mythos parallelisiert. Die Märchensicht eines englischen Kindes auf eine clowneske Welt perspektiviert somit den erhabenen Prätext der *Orestie*. Danach fällt man erneut kurz aus der Rolle und bezieht sich selbstreferentiell auf das eigene Spiel. Immer noch dreht sich ein leerer Stuhl, auf dem einst Agamemnon saß. Davon irritiert fragt der Hase: „Was hat der Scheißstuhl da zu drehen?“ Danach zieht er die Anfangspassage des siebenten Kapitels von *Alice im Wunderland*, „A Mad Tea-Party“, heran, wo Alice(-Iphigenie) zu einer völlig verrückten Teegesellschaft kommt, in der die Essens- und Trinkordnung, ähnlich wie die Gesamtheit der lebensweltlichen Codes in der *Orestie*, verkehrt und pervertiert ist (Carroll 1988: 68). Nun verliert sich der Hase immer weiter in die Welt der Absurdität. In surrealer Weise besitzen die Worte im Alptraum keine Bedeutung mehr, Signifikanten stehen ohne Signifikate im luftleeren Raum. Carroll spielt laufend mit dieser Konstellation. Der Hase zitiert nun ohne Übergang das zentrale Nonsense-Gedicht „Jabberwocky“ aus *Through the Looking-Glass* „’Twas brillig, and the slithy toves ...“ (Carroll 1988: 140, 197) und gleitet ohne Markierung ansatzweise in die Adaption Artauds (Artaud 1979: 140) hinüber: „Juragastren, Soralgültren, Gabareulen, Mumialgültren ...“ Artaud fügt diese Komposition der insgesamt ziemlich exakten Übertragung im Stile der von ihm geliebten dadaistischen Glossolalien hinzu. Erst danach wird die Markierung des eingespielten Metatextes zum Metatext Carrolls durch die nächste metatheatralische Bemerkung „Antonin, das Kaninchen bittet dich um Verzeihung“ nachgeliefert.

Antonin ist Artaud und der Chorführer sucht um Vergebung nach, weil er, beziehungsweise der Regisseur, als dessen Stimme er hier nahezu auftritt, weiß, dass dieser eine Art Hassverhältnis zu seinem Übersetzungsgegenstand entwickelte. Artaud empfindet Carroll als degeneriertes Abbild, ein unwahres Doppel von sich selbst. Zu den phantastischen Wunder- und Gegenwelten, den Ausflügen in sprachlichen Nonsense, fühlt er eine gewisse Affinität, doch sieht er Carroll als englischen Snob, dessen literarische Produkte er als entsetzlich falsch, seelenlos und kastriert ansieht. In der künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem hassenswerten Gegenpol tastet er sich zu seinem wahren eigenen Selbst vor. Der Satttheit Carrolls, der nicht leiden will, sondern sich am Leid der anderen weidet, stellt er seine Poetik der Armut, des Mankos, des wahren Leidens und Schmerzes entgegen. Artaud trifft mit dieser Analyse ins Schwarze. Seine dezidierte Stellungnahme spricht eigentlich gegen den Regieeinfall, Carroll mit der antiken Tragödie zu verknüpfen. Castellucci gibt Artaud zwar in gewisser Weise Recht, doch ist er der Meinung, dass ein solches Werk der unendlichen Grausamkeit heute gar nicht mehr in seiner ganzen Gewalt verstanden werden kann. Daher zieht er zum Zwecke der Vermittlung das Plagiat des wirklichen Leids,

clowneskes Kinder-Fabel-Theater, heran, zumal diese Welt der Zirkusalptraumwelt in der italienischen Kultur eine lange Tradition besitzt.

Castellucci vermengt also Carroll und Artaud inklusive dessen theoretischer Stellungnahme gegen den englischen Kinderbuchautor. Auf Carroll lassen sich, wie gesagt, die Grundidee, die Ereignisse aus der Hasenperspektive zu betrachten, der Inszenierungscharakter im Stil eines phantasmagorischen Kindertheaters mit clownesken Auftritten des Agamemnon und der feeartigen Elektra und schließlich der Einsatz lebender Tiere auf der Bühne zurückführen. Inwiefern ist aber auch Artaud szenisch präsent? Wenn man beispielsweise den Auftritt des völlig wahnsinnigen Artaud am 24. Januar 1947 im sogenannten „Tête-à-tête mit Antonin Artaud“, in dem sein „Theater der Grausamkeit“ nach Jahren der Internierung in Irrenanstalten Gestalt annahm, mit dieser Aufführung vergleicht, ergeben sich vielfältige Bezugspunkte.

Auch bei Castellucci steht alles unter dem Zeichen der totalen Grausamkeit und des schrecklichen Leids, das der Chor des *Agamemnon* so eindringlich mit dem Motto $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\ \mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ zusammenfasst (Ag. 177): Überall sind dionysischer Wahnsinn, der sich in gewaltigen Ausbrüchen, Flüchen und Schreckensbildern entlädt, und obszöne Worte, die wie Sprengstoff explodieren, wie etwa „merda, va fan culo“ etc., präsent. Die Beschäftigung mit psychiatrischen Anstalten, Elektroschocks und mechanischen Apparaturen, die die Qual des leidenden, sich zerfleischenden Individuums noch verstärken, zieht sich wie ein roter Faden durch die Aufführung. Beispielsweise legt der Kaninchenchorführer an seine langen Ohren elektrische Spannungspole an und bringt in gequälter, gefolterter Diktion, mit elektronischen Verzerrungseffekten mühevoll zu Torsionsbewegungen des gesamten Körpers die archaischen und entstellten Worte des Aischylos hervor. Die eben genannten, für Artaud typischen Glossolalien sind charakteristisch für die gesamte Konzeption der Sprache in dieser Inszenierung. Aischylos' ferne Welt wird zu einem unverständlichen surrealistischen Stimmengewirr und Klangteppich materialisiert, der der Vortragsweise Artauds ziemlich gleicht. Es wird berichtet, dass er in der Performance von 1947 die Worte chaotisch hervorwürgte und dass seine Sprache von Gewimmer, Gestotter, Schluchzen und entsetzlich langen Pausen unterbrochen war. André Gide hatte damals von Artaud den Eindruck eines Ertrinkenden. Castellucci hat offenbar genau dies vor Augen, wenn er dazu Melvilles *Moby-Dick* assoziiert. Die Welt der Wale und Fische als essentielle Isomorphie der Stimmung des *Agamemnon* findet sich gerade auch im absurden Schlussgedicht von Carrolls Kapitel „Humpty Dumpty“, das Artaud noch freier gestaltet, indem er ganze Strophen als Vermächtnis seiner Lebensphilosophie hinzukomponiert. Die dort genannten Fische werden für Artaud zum Ausdruck der Gehorsamsverweigerung. Sie müssen sterben wie die einsamen Helden Agamemnon, Klytai-

mestra und Cassandra, doch sie bleiben frei, während die Gehorsamen wie Orest zwar leben, doch nicht existieren (Artaud 1979: 143–147).

Gleichzeitig spiegelt sich auch die hasserfüllte Kritik Artauds an Carroll in der szenischen Realisierung wider. Artaud hält Carrolls Geschichten für einen Ausdruck infantiler Affektiertheit. Seiner Meinung nach sind sie die Ausgeburt einer analen Stufe der Sexualität, die ganz auf den Anus und die fäkale Ausscheidung fixiert sei, während Carroll Herz und Seele und wahre Existenz fehle. Artaud möchte nicht von den sexuellen Begierden, die ins Leere stoßen, geleitet werden und ihnen gehorchen, sondern, wie die eben zitierten Meeresfische, diese Begierden vielmehr selbst *sein* und ausleben. Das Anale zieht sich wie ein Leitmotiv durch den *Agamemnon* und die *Choephoren*. Zunächst legt ein Bühnenhelfer in Lederkleidung mit freigelegtem Hinterteil die diversen Folterapparaturen an, bis er sich schließlich als Aigisth entpuppt. In einer Einblendung werden Klytaimestra und Aigisth im Hintergrund kurz beim analen Verkehr gezeigt. Auch werden Eier von Männern gelegt, Symbol einer ungeschlechtlichen Fortpflanzung der Urzeit. Das Ei ist im Übrigen entscheidend für Carrolls Phantasiegestalt Humpty Dumpty, dessen ganzer Leib und Kopf aus einem Ei besteht. Gleichzeitig ist es auch Schlüsselmotiv der tellurischen Urphase bei Bachofen. Als Zeichen der Freiheit im Mutterrecht trägt Pylades daher im zweiten Stück demonstrativ einen Eihut.

Nachdem das intellektuelle Konstrukt der Regiekonzeption offengelegt ist, bietet es sich an, den Rest der Trilogie zu beschreiben. Das Bühnenbild ist nach der Pause einer Mondlandschaft nachempfunden. Auch dieser Einfall der Verlegung des Muttertums von der schlammig-sumpfigen Erde auf den Mond ist eine Umsetzung Bachofens, der den Mond als erste Stufe weg von der Gynaiokratie und hin zum Patriarchat deutet, das mit der Sonne assoziiert wird. Wie vorher schon echte Pferde in Begleitung des Agamemnon auf der Bühne waren, so sehen wir zum Eingang der *Choephoren* den Hirten Hermes im Hintergrund beim Weiden von Eseln. In Castelluccis Märchenwelt nehmen ungezähmte Tiere, die in Aischylos' bilderreicher Sprache häufig als Metaphern oder Gleichnisse vorkommen, auf der Bühne eine wichtige Funktion als verlebendigte Tropen ein. Orest und Pylades sind schrecklich abgemagerte, nackte Gestalten, die auf der weißen staubigen Mehlbühne schweigend und gequält agieren. Elektra tritt als kleine dicke Kinderfee mit dem Satz auf: „Orest! ... Ich trage Orestes' kleine Schuhe.“ Dabei hält sie seine Babyschühchen, küsst sie inniglich am Grabe des Vaters und drückt sie und ihren eigenen Fuß schließlich im hellen Sand ab. Für den Spezialisten leuchtet dabei sofort die berühmte Erkennungsszene auf (*Ch.* 205–211). Typisch für diese Inszenierung, die das bloße Handeln im Sinne eines Rituals ins Zentrum rückt, ist die Tatsache, dass alles zur leeren Anspielung gerät, da sich die beteiligten Schauspieler in

keiner Weise im Dialog darauf beziehen. Eine Anagnorisis findet nicht statt, sondern die Handlung ist so reduziert, dass Orest sich einfach selbst ohne Umschweife zu erkennen gibt. Dazwischen öffnet sich das Grab Agamemnons und es wird ein geschlachteter Ziegenbock emporgezogen, der schließlich wie im Schlachthaus baumelnd das Bühnenbild bestimmt. Nachdem sich Klytaimestra wie im Taurobolion mystisch mit dem Blute des Gatten eingeweiht hat, wird der Ziegenbock, den man auch anstatt eines Stiers zu dieser rituellen Praxis verwendete, nun wieder durch den Wehgesang lebendig. Der Ziegenbock erinnert auch an Hypothesen, der Ursprung der Tragödie liege in einem Bocksopfer. Sie kamen vor allem durch einen Aufsatz Walter Burkerts *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual* (1966) in die allgemeine Diskussion, den Castellucci bewusst rezipiert. Nach der Grabspende, die hier dem Kadaver direkt gereicht wird, beginnt dieser mit künstlichen mechanischen Lungen versehen zu atmen. Der reanimierte Bock klappert mit den Lungenflügeln bis zum Ende der *Choephoren*. Er verkörpert nach Bachofen das wiedererstandene männliche Prinzip, das zur Übernahme der Macht aufruft. Die Paradoxie des lebendigen Kadavers zeigt Bühnenbildnerisch an, dass dieser Versuch zum Scheitern verurteilt ist. Die Täuschungsszene wird wieder nur angedeutet. Kilissa fehlt ganz, Aigisth tritt ein und mit seiner Frage „Wer bist du?“ sowie mit Orests Antwort „Orest ist tot“ ist die bei Aischylos komplex angelegte Intrige abgeschlossen.

Die Traditionslinie des in seiner Individualität zurechtgestutzten Individuums von Ronconi bis Mnouchkine wird aufgenommen und gesteigert. Orest ist vollkommen unselbständig. Sein Begleiter Pylades führt den willenlosen Anti-Helden zur Tat. Er legt ihm unterschiedliche Maschinerien an, behandelt den Verrückten in Aufnahme von Artauds Gedankenwelt auf dem Krankenbett, wobei er Ronconi szenisch zitiert. Schließlich zieht Pylades sich und seinem Gefährten ein Korsett aus Metall über, dessen offene Verstreben über den ganzen Leib verlaufen und als Symbol der Gefangenschaft des modernen Menschen im Sinne Foucaults gedeutet werden können. Mühsam legt Pylades dann seinem Patienten eine mechanische Apparatur an, die von außen gesteuerte Kontraktionen des Armes auszulösen vermag. Das laute Pumpen der Vorrichtung dröhnt in den Ohren, in die Hand legt Pylades schließlich den Dolch. Alles geschieht quälend langsam und ohne Worte. Orest wird so gegen seine Mutter geschickt, die ohne Motivation hereinrollt und sofort mit großer Geste auf ihre überdimensionale Mutterbrust verweist und den Sohn mit der berühmten Rede vom Mord abbringen will, in der sie betont, dass dieser Busen einst das Baby ernährte. Ohne reagieren zu können, rückt Orest heran, der mechanisch sich auf und ab bewegend Arm nähert sich langsam, wieder wird ein kleiner Vorhang vorgezogen, hinter dem sich das Blutbad abspielt. Gleich danach wird Aigisth auf ähnliche Weise abgeschlachtet. Dann zieht der völlig entkräftete, wahnsinnig-

ge Protagonist die Pumparmvorrichtung aus und heftet sie an die netzartige vordere Bühnenwand, wo sie noch allein, parallel zum Lungenflügelschlag des Ziegenbocks, mit ihren Zuckbewegungen fortfährt. Im Hintergrund hört man das sardonische Gelächter Elektras.

Die Handlung beschleunigt sich nun zusehends. Die *Eumeniden* rauschen in weniger als zwanzig Minuten vorbei. Zuletzt findet sich der Zuschauer überhaupt nicht mehr zurecht und es ergeht ihm ganz ähnlich wie Alice, die zuletzt im Wunderland ebenfalls einer absurden Gerichtsverhandlung gegenübersteht. Die Schauspieler agieren nun vor der vierten Wand. Damit treten sie aus dem Innenraum heraus, ein Schritt, der den Übergang ins Patriarchat nach der Bachofenschen Deutung symbolisieren könnte. Die Pythiarede wird stark verkürzt wiedergegeben. Apollon, von einem weiteren Behinderten ohne Arme gespielt und auf einem Podest stehend, hält seine Rede „Sei sicher, ich verlasse dich nicht ...“ (*Eum.* 64ff.) und befiehlt Hermes, der diesmal ohne Esel hereinkommt, Orest zu beschützen. Die Beleuchtung wird zurückgenommen und hinter der vierten Wand, die die Vorderbühne vom Spielraum der beiden vorherigen Tragödien abgrenzt, erscheint Klytaimestras Schatten in einem eiförmigen, von hinten angestrahlten uterusartigen Oval, das einer magischen Laterne gleicht. Auf einer in diesem Raum befestigten Latte springen wilde Affen, die verlebendigte Metapher der Erinyen, frei umher, die bei Aischylos mit Hunden gleichgesetzt sind. Orest und Apollon, zunächst noch vor der Leinwand agierend, auf die die grässliche Szene wie ein Film projiziert erscheint, sind bald kämpfend und argumentierend im magischen Kreis zu sehen. Das zweite Stasimon wird lediglich angedeutet. Das Tempo steigert sich weiter. Wie in einer Peepshow oder in einem unscharfen Pornofilm, wo die Sprache ebenfalls hinter der eigentlichen Aktion zurücksteht, wird das krampfhaft Gezeiter im Areopag gezeigt. Athene ist nur kurz zu erkennen. Die ausgetauschten Argumente bilden ein unverständliches dichtes Wortgeflecht wie in einem nicht klar fokussierten Fernseh-Werbepot. Freispruch mit Stimmgleichheit – die Bilder flackern. Orest kann freilich nicht vom magischen Bann des matriarchalen Uterus befreit werden, in dem die Urmutter Klytaimestra grausam verzerrt brüllt und kämpft. Die Lösung des Aischylos wird als Farce entlarvt. Ganz im Trend der anti-affirmativen Inszenierungen ist alles negativ und sinnlos. Eine Fortentwicklung hin zu einer höheren Ordnung, zum Patriarchat oder zum aufgeklärten Rechtsstaat kann es bei Castellucci nicht geben. Orest kriecht in den Mutterleib zurück, der alles verschlingt. Mit Getöse und Gedonner wird der Rückfall in den Ausgangszustand besiegelt. Aufgrund dieser Lesart ist auch der Schluss stark beschnitten. Alles wirkt wie ein Torso. Die Auseinandersetzung zwischen Athene und den Erinyen, ihre Verwandlung und die Prozession in ihre unterirdische Behausung fehlen. Die politische Dimension in der Auseinandersetzung der *Eume-*

niden und in der gesamten Trilogie bleibt ausgeblendet. Hinter dem dadaistischen Wortschwall ausufernder Materialität bleiben die Argumente unwichtig und unglaubwürdig. Für Castellucci steht das Rituelle, das Mysterium des Theaters, im Vordergrund. Doch ist auch die bewusste Wendung gegen die fortschrittsgläubige Aufführung Pasolinis (1960) eine politische Aussage. Fraglich bleibt nur, ob Aischylos wirklich noch erfasst werden kann, zumal die antiken Texte auch immer weniger zu einem zentralen Bildungskanon gehören, auf den man sich ohne weiteres als Prätext beziehen kann. Inszenierungen antiker Tragödien auf der modernen Bühne werden somit zum elitären Unternehmen, das nur noch Spezialisten verstehen können.

Das vollkommen Pessimistische der *Eumeniden* und der allzu deutliche Bezug auf den mystizistischen Bachofen haben fast etwas Reaktionäres an sich. Im Gegensatz zum weltoffenen Städter Stein erscheint die nahezu esoterische Truppe ein Relikt der Landkommunen-Zeit. Chaos, schlammiger Urstoff und pseudo-rituelle Gewaltorgien scheinen erneut fröhliche Urständ zu feiern. Nach der Orgien-Mysterien-Welle, die im Wien der Jahrhundertwende ihren Ausgangspunkt hatte und nach den Exzessen Nitschs eigentlich als überholt gilt, bezieht sich Castellucci erneut auf ähnliche Sichtweisen zurück und projiziert auf die Griechen ein Bild der orgiastischen Hysterie.

Im Trend der neueren Inszenierungen liegen die Betonung auf dem Ritualen als einer Handlung, die Einbeziehung anthropologischer Erkenntnisse und das Ausspielen von dionysischem Wahnsinn. Wie bei Mnouchkine und Ronconi ist auch in diesem Fall der Kontext vor allem im intellektuellen Diskurs der Zeit, nun insbesondere in spezifischen Strömungen des postdramatischen Theaterdiskurses, zu verorten. Als Ursprungstext des westlichen Theaters wird die *Orestie* zum geeigneten Prätext, theatrale Formfragen experimentell durchzuspielen, zumal man gerade auch bei diesem dramatischen Zyklus in zunehmendem Maße ein Fehlen der klassischen Postulate eines herkömmlichen veristisch-naturalistischen Theaters mit psychologischer Charakter- und Handlungsführung erkannt hat. Die *Orestie* dient aufgrund ihrer charakteristischen Ambivalenzen und inneren Spannungen Castellucci, wie schon vorher Ronconi, zum Brückenschlag zur Postmoderne, in deren Zentrum die Aufdeckung des Zerfalls der Formen wie auch Diskontinuitäten, Ambiguitäten und Selbstreferenzen stehen. Das Original wird zum Handlungsgerüst entblößt und zum Steinbruch intellektueller Spielereien, die theatralische Wirkungen akzentuieren und Theater als Theater erlebbar machen sollen.

Die Orestie im Wiener Schlachthaus

Als weiteres Beispiel der aktuellen postdramatischen Theaterrends kann die Arbeit *MassakerMykene* der Gruppe „theatercombinat“ unter der Leitung von Claudia Bosse und Josef Szeiler in Wien in den Jahren 1999 bis 2000 gelten (vgl. Danek 2000). Die Arbeit am Urstoff des abendländischen Dramas wird hier zum intensiven und monatelangen Selbsterfahrungs- und Forschungsprojekt bezüglich Performance, Text, Raum und Zeit, das man im Internet in Arbeitsjournalen begleitend dokumentiert. Der symbolträchtige Ort der Arbeit an der *Orestie*, in der Mord, Opfer und Gewalt in so prominenter Weise eine Rolle spielen, ist der ehemalige Schlachthof Sankt Marx in Wien, 1876 als Massentötungsort für den Fleischbedarf der Stadt errichtet und erst wenige Jahre vor der Aufführung in seiner Funktion aufgelöst. Der Chor spricht zu Cassandra, sie schreie „wie ein Rind zur Schlachtbank“ (Ag. 1298) – hier wird die Opfermetaphorik nun räumlich-metonymisch zur theatralen Realität. Der verwaiste Industriebau in Stahl-Glaskonstruktion, nun unter anderem ein Ort für Obdachlose, ist alles andere als heimelig: Die Reste der Tötungsmaschinerie sind allgegenwärtig und alles ist voll von Gerümpel und Müll. Die Temperaturen sind in den Hallen im Winter eisig, im Sommer wird es unter dem Glasdach extrem heiß. Bei Regen tropft es durch die renovationsbedürftige Decke. Der Lärm von der nahen Autobahn ist unüberhörbar. Insgesamt stellt das ganze Ambiente einen Bruch der Norm hinsichtlich der Sehgewohnheiten im Theater dar, eine tief greifende Provokation und einzige Störung, gegen die man anzuspielen hat.

Die ganze Produktion ist als radikale Abkehr vom traditionellen Theaterbetrieb konzipiert. Es gibt folglich weder eine Bühne noch eine Trennung von Spiel- und Zuschauerbereich. In den stundenlangen Proben, die wie die sogenannten Veröffentlichungen für das Publikum frei zugänglich sind, muss man sich als Zuschauer laufend entscheiden, wie man sich in den weiten Hallen positioniert, ob man beispielsweise vor Ort bleibt oder ob man einer Teilgruppe des Chors folgen will, die sich vom Kollektiv nach draußen absondert. In die *Orestie* ist ein zweiter Textblock eingelegt, Bertolt Brechts *Fatzer-Fragment*, durch das nochmals das Unfertige, Provisorische des *work in progress*, das immer neu Zusammengesetzte des spontanen Denkprozesses, der Charakter des Fragmentarischen ohne thetische Sinnstiftung, verstärkt wird (Brecht 1994). Hier wie dort dreht sich alles um die grundsätzliche Spannung zwischen dem Kollektiv und dem Einzelnen, das heißt um das Chorische als mögliche Kommunikationsform im Gegenüber mit dem individuellen Schauspieler, dem Protagonisten.

Die Inszenierung kann man am besten als Laboratorium oder Projektarbeit zum Chorischen zusammenfassen. Die gesamte Trilogie wird bei Bosse und Szeiler zum chorischen Spiel. Zudem gibt es keine festen Schauspieler-

rollen. Alle Akteure beherrschen den ganzen Text und so geht die Einzelrolle improvisatorisch und aleatorisch aus der Gruppe – immer wieder durch andere verkörpert – hervor, um danach wieder im Kollektiv aufzugehen. Der Rezitationsstil ist aufgrund des großstädtischen Hintergrundrauschens und der schlechten Hallenakustik eher brüllend-monoton. Das kinetische Element des Tanzes wird in Gruppenformationen umgesetzt: Der Chor geht, hüpf, kreist, tänzelt, verharrt und formiert sich zu unübersichtlichen Massen. Aufgrund der chorischen Gesamtkonzeption ist der Chor hier nicht mehr, wie lange in der Forschung angenommen, Mitspieler oder Sprachrohr des Dichters. Folglich geht er nicht voll und ganz in der Fiktion auf, sondern greift immer in das Hier und Jetzt über. Insgesamt geht es also gerade in einem Stück, in dem über die Hälfte aus Chorpartien besteht, nicht um die Darstellung des Mythos als Handlung, sondern um die Aufnahme und Bewertung der Ereignisse durch die chorische Öffentlichkeit. In *Mas-sakerMykene* wird der Chor weder durch Experimente noch durch Ethnologisierung vermittelt. Ebenso wenig entscheidet man sich für eine vermeintliche Texttreue, wobei dann der Primat des Texts dazu tendiert, die anderen Zeichenebenen von Gesang, Tanz, Performance auszublenden, wie es in der deutschsprachigen Aufführungstradition lange üblich war. Vielmehr vollzieht der Chor hier als Kollektiv nicht-mimetische und nicht-referentielle Handlungen. Dementsprechend stehen zweckfreie Bewegungen zum Klang der Sprache im Zentrum, die das chorische Tun mit dem Ritual in Verbindung bringen. Zudem schafft sich der hier zelebrierte Ritus seine eigenen Voraussetzungen. Der Zuschauer braucht dadurch kein antikes Spezialwissen, sondern erfährt im Dabeisein diese zentrale Dimension der griechischen Tragödie.

Ferner erinnert nichts mehr an eine wie auch immer geartete Illusion und Nachahmung einer verständlichen Handlung. Daher entscheidet man sich gegen eine Kostümierung und spielt auf der Grundlage der anspruchsvollen und eher unzugänglichen deutschen Übertragung von Oskar Werner. Sie ist weder klassizistisch noch aktualisierend, sondern hält sich an die Diktion des Originals (Werner 1959). Der nackte und spröde deutsche Text bildet also Aischylos weitgehend ab. In gelegentlichen Experimenten stellt man sogar in einigen Passagen des *Agamemnon* und der *Choephoren* den griechischen Text neben die Übersetzung, und Cassandra spricht gleich konsequent Griechisch.

Nahezu alle Inszenierungen der *Orestie* orientieren sich – sicherlich nicht so extrem wie Castellucci und Bosse/Szeiler – an diesen Trends des zeitgenössischen Theaters mit immer neuen Akzentuierungen. Ausnahmen bleiben tendenziell eher die auch für die Touristen bestimmten Freilichtproduktionen von Nikos Charalambous (1999), Yannis Kokkos (2001) und Antonio Calenda (2001/03). Während Bosse/Szeiler den konkreten, modernen poli-

tisch-historischen Bezug eher ausblenden, spielt dieser in den ernsthaften Inszenierungen von Silviu Purcarete (1996 und 1998), Georges Lavaudant (1999), Katie Mitchell (1999), Elio De Capitani (1999/2000), Michael Thalheimer (2006), Karin Neuhäuser (2006), Wolfgang Engel (2006) und Pietro Carriglio (2008) sowie in den trivialisierenden oder komisch-ironisierenden Produktionen von Luc Perceval (2000), Volker Lössch (2003), Nicolas Stemmann (2003), Andreas Kriegenburg (2002), Stefan Pucher (2004) und Markus Heinzelmann (2007) eine viel größere Rolle (Flashar 2009: 305–315; Liste Bierl 2004: 213f.).

Die jugoslawische Orestie

Die theatralisch äußerst eindrucksvolle Inszenierung der damals erst 35-jährigen Katie Mitchell (1999), die schon 1995 mit einer Aufführung der euripideischen *Phoinissai* für die *Royal Shakespeare Company* Furore machte, bringt in inspirierenden Bildern die Handlung in allen Details auf die Bühne. Dabei verwendet sie die wunderbar poetische Übersetzung des ein Jahr zuvor verstorbenen Ted Hughes. Mitchells Arbeit ist kühn. Wie viele andere versucht sie als postmoderne Multimediakünstlerin die *Orestie* konsequent an die Gegenwart heranzuzoomen, also die Trilogie in einer für heute adäquaten Weise aufzuführen. Die Kostüme sind eher alltäglich gehalten und das Design entspricht einer Ästhetik der 1960er Jahre.

Mitchell will eine Verbindung zwischen der Geschichte und den schrecklichen Erfahrungen im Kosovo herstellen. Agamemnon erscheint daher als eine Art Milosevic. Schwarze Pfeile fliegen über Klytimestras Balkankarte, ähnlich wie wenn ein NATO-General bei einem *briefing* über die militärische Lage orientiert. Mitchell folgt der Moral eines UN-Inspektors. Beweise für blutige Verbrechen gegen die Menschheit werden folglich in durchsichtigen Plastiktüten der Staatsanwaltschaft gesammelt. Apollon übernimmt dabei die Rolle eines Doktors des Internationalen Roten Kreuzes, während die Erinyen die Welt als Folterkammer darstellen. Videokameras zeigen allen, zu was sie fähig sind. Und der Chor, die Journalisten und das Volk zu Hause in Argos spekulieren und klagen. Schon das Plakat der Aufführung, ein Kleid eines kleinen Mädchens im Sand, macht auf das Verbrechen an der kleinen Iphigenie aufmerksam. Es mahnt an die zahllosen Verbrechen an Frauen und Kindern, an die Vertreibungen und Massentötungen in Ex-Jugoslawien. Vor allem erinnert das Kleidchen an die Beschreibung der Mordszene durch den Chor, der berichtet, dass Iphigenie am Altar „ihr Kleid aus Krokus auf den Boden hingleiten/-fließen ließ“ (Ag. 239). Das Bild wird somit zum theatralen Symbol mit Leitmotivfunktion. Dementspre-

chend entpuppt sich der berühmte purpurne Teppich, über den Agamemnon schreiten soll, bei genauerem Hinsehen als ein aus unzähligen solchen zusammengenähten Mädchenkleidern gefertigter Stoff, womit die emotionale Involvierung des Publikums effektiv gesteuert werden soll.

Lavaudants Bildungstourismus in Paris und Purcaretes episch-erzählendes Theater

In ähnlicher Ästhetik wird von Georges Lavaudant in Paris (1999), ein wenig an den diachronen Verlauf Ronconis erinnernd, die Trilogie als Durchgang durch die Geschichte in filmischer Flüssigkeit auf die Bühne gebracht. Von statischer Amodernität im *Agamemnon* kommt man über das Einsetzen der Bewegung in den *Choephoren* schließlich in den *Eumeniden* zur Jetztzeit. Der Prozess wird, wie schon so häufig, zum ironischen Spiel. Wie so oft sehen wir eine Neonaufschrift „Apollon von Delphi“, auf dem Bildschirm das drohende Bild der Klytaimestra und eine Statue eines ganz ausgezehnten Menschen nach Art von Alberto Giacometti; akustisch wird die Szenerie durch den Lärm von Flugzeugen und Automobilen gerahmt. Die *Eumeniden* bilden eine eher heitere Komödie oder ein Satyrspiel zum Vergnügen der Götter und relativieren den bisherigen Ernst als Illusion. Die aitiologische Begründung des Rechtswesens bei Aischylos wird bei Lavaudant schließlich zu einer Art Bildungstourismus: „Demokratie ist schon das Denkmal ihrer selbst, verschüttet, geschützt und: gefeiert.“ (Hanimann, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 22.12.1999: 51)

Wie die Arbeiten von Mitchell und Lavaudant ist die Inszenierung aus dem Jahre 1998 von Silviu Purcarete großes episch-erzählendes Theater im Trend der neuen Postdramatik. Auch bei dem rumänischen Regisseur geht es auf dem Hintergrund der osteuropäischen Tragödien um ein Theater als Geschichtsraum und Ort der körperlichen Erinnerung, das das Gedächtnis an verlorene Traditionen und die Antizipation des Kommenden bearbeitet.

De Capitanis Rückkehr zu Pasolini: Appunti per un'Orestiade italiana

In Italien bleibt das höchst interessante *Progetto Orestiadi* von Elio De Capitani leider unvollendet. In den Jahren 1999 und 2000 werden die *Choephoren* und *Eumeniden* von „Teatrithalia“ in Milano und anderswo aufgeführt, leider scheitern praktische Gründe an der Realisierung des *Agamemnon* (Treu 2000; Treu 2001). De Capitani unternimmt eine intensive

Studie und beginnt mit den seiner Ansicht nach problematischeren Teilen der Trilogie. Die Projektarbeit schreibt das Kapitel über Pier Paolo Pasolini gewissermaßen fort (Bierl 1999: 35–45). Dieser bildet selbst ein Vierteljahrhundert nach seinem mysteriösen Tod einen ganz wichtigen Pol, um den die Gedanken der italienischen Intellektuellen kreisen. Bezeichnenderweise betitelt De Capitani sein Projekt in Anlehnung an Pasolinis Film *Appunti per un'Orestiade africana* (1969) nun *Appunti per un'Orestiade italiana*. Daraus wird zum einen der kinematographische Bezug, zum anderen der spezifisch italienische Kontext der Arbeit deutlich. Als Textgrundlage dient dementsprechend die Fassung Pasolinis aus dem Jahre 1960. Für De Capitani wird damit erneut eine anthropologische Lektüre, der Übergang in eine neue Gesellschaftsordnung vom sogenannten Matriarchat zum Patriarchat, virulent. Während diese von Bachofen stammenden Interpretationsschlüssel damals im Sinne marxistischer Teleologie übersetzt wurden, wird die Frage des Endes für den Regisseur nun zu einer Auseinandersetzung mit der modernen Gender-Frage in einer weiterhin patriarchal geprägten Kultur, in der die Frau immer noch entweder als Heilige oder Hure angesehen wird. Insbesondere die übermächtige und heilige Mutter ist gerade dadurch auch schrecklich. Der Weg zum Fortschritt bringt die Unterdrückung der Frauen und der Sklaven mit sich. Damit problematisiert die Inszenierung wie Pasolini erneut die Stellung der Frau in Italien sowie die Rolle der Dritten Welt. Pasolini versuchte im Jahre 1960 eine utopische Synthese von völlig widerstrebenden Positionen – gleichsam von Kopf und Herz – zu vereinigen (Fusillo 1996: 181–242). Doch schlug in seinem Denken bald danach die Waage für die archaischen Mächte aus, die er in der neuen Ordnung unterdrückt sah.

Wie in vielen neueren Inszenierungen wird auch bei De Capitani die Arbeit am Chor, d. h. die Umsetzung der chorischen Dimension, zum zentralen Moment. Während Pasolini freilich in seiner aktualisierenden Übersetzung den Text an das Publikum heranbringen wollte, geht De Capitani den umgekehrten Weg, womit er die paradoxe Gespaltenheit Pasolinis aufdeckt. Dieser hatte das Barbarisch-Archaische noch in einen Voodoo-Chor ausgelagert, De Capitani versucht es nun in die eigentlichen Chöre zu integrieren. Bei der Umsetzung stützt er sich auf die bekannte Komponistin und Musikwissenschaftlerin Giovanna Marini. Mit der ehemaligen Mitarbeiterin von Peter Brook brachte er bereits 1995 Pasolinis *I Turcs tal Friul* auf die Bühne. Auf dem Felde der antiken Tragödie erlangte sie durch die Inszenierung der bewusst in griechischer Sprache belassenen Chöre der *Troerinnen* des Euripides Berühmtheit, die im Jahre 1988 in Gibellina unter der Regie von Thierry Salmon Triumphe feierten (Gavazzi 1991). Bereits 1996 schrieb sie die Musik für eine *Orestie*, die als Oper unter der Regie von Franz Marjinen im Teatro Reale Fiammingo di Brusselle aufgeführt wurde.

De Capitani und Marini sind sich bewusst, dass das Italienische Pasolinis in den Chorliedern zu abstrakt und gebildet klingt und von der aischyleischen Klanglichkeit zu weit entfernt ist. Daher geht Marini hier zum Teil dazu über, das Griechische hinzuzustellen und sogar das Italienische, wo es zu sehr an den rationalen Geist der Renaissance erinnert und so gar nicht die emotionale Kraft des Originals zu transportieren vermag, ganz durch das Original zu ersetzen. Dies geschieht in der Parodos (22ff.) und im dritten Stasimon der *Choephoren* (935ff.). Auch in den *Eumeniden* fällt man immer wieder in den griechischen Urtext. Ansonsten arbeitet Marini dem Eindruck einer für den Stoff unangebrachten sprachlichen Vermittlung durch die musikalische Vertonung entgegen. Der Chor wird dabei zum emotionalen Kern des Spiels, indem er wie in der Antike tanzt und vor allem singt. Improvisierend geht eine Stimme, eine Tonalität in die andere über. In dieser musikalisch kongenialen Schöpfung fließen griechische Tonarten wie das Lydische und Dorische mit anderen traditionellen Volksweisen orientalischen und mediterranen Ursprungs zusammen.

In ganz anderer Weise wie bei Bosse/Szeiler wird hier also die chorische Dimension zurückgewonnen, indem man Anleihen bei der historischen Musikwissenschaft macht und sich mit ethnologischen Analogien behilft, die allerdings nicht wie bei Ariane Mnouchkine aus dem fernen Orient stammen, sondern aus dem volkstümlichen Substrat der Mittelmeerwelt genommen werden. In Süditalien, besonders in Lucanien, Calabrien und Apulien, haben sich über lange Zeit solche ländlich-archaischen Volkskulturen, zum Teil sogar griechischsprachige Enklaven, erhalten, die im Brauchtum in vielerlei Hinsicht große Ähnlichkeit mit dem antiken Griechenland aufweisen. Ernesto de Martino (1908-1965) hat ihre Riten erforscht und in einer Trilogie von 1958 bis 1961 aufgezeichnet (de Martino 1958; de Martino 1959; de Martino 1961). Pier Paolo Pasolini war bekanntlich von dieser Welt des Südens tief beeindruckt und sah darin ein Überbleibsel des archaischen Italiens, das es vor der Industrialisierung zu erhalten galt.

De Capitani schließt also in diesem historisch-wissenschaftlich abgesicherten Projekt konsequent an Pasolinis Themen und Motive an, die aufgrund seiner Illusion einer Synthese angesichts der Betonung der Seite des Fortschritts etwas verdeckt blieben. Zusammen mit der Arbeit am Chor rücken wiederum die Aspekte des Rituals und der Performativität ins Zentrum. Die *Choephoren* bestehen in weiten Teilen aus Klage- und Trauerritten. Auch hier greift man auf die von de Martino untersuchten Modelle des italienischen Südens sowie auf Vorbilder des gesamten Mittelmeerraums zurück (de Martino 1958). Die Bedeutung der Klage wurde zuletzt in der Tragödienforschung herausgearbeitet. Der Chor vollzieht also im Sprechakt des Sagens und in der begleitenden Gestik, Mimik und Musikalität eine Handlung, die in diesem Fall mit einem Ritual gleichgesetzt wird (Bierl 2001: bes.

70–76). Durch Marinis wundervoll kongenialen, mit der mediterranen Substratsanalogie arbeitenden Chören erfährt der Zuschauer sowohl den ungeheuren Schmerz als auch die Gewalt der Magie des Worts und Rituals.

Die *Eumeniden* stellen De Capitani wie alle modernen Interpreten vor die schwierigste Aufgabe. Ganz im aktuellen Theaterdiskurs beheimatet – er experimentierte auch schon vorher öfter in Kooperation mit Francesco Frongia und Renato Rinaldi mit der postdramatischen Medienmischung von Videoinstallationen und modernen musikalischen Kompositionen – versuchte er zunächst, den Schrecken der Erinyen durch multimediale Einspielungen in Form einer Video-Performance mit Stimmen und Gesang theatral umzusetzen. In einer ersten Fassung, die er in Urbisaglia und Falerone präsentierte, verließ er seiner anfänglichen Überzeugung Ausdruck, dass man den Erinyen nicht das normale Chorwort geben könne. Vielmehr glaubte er, den adäquaten Zugang zu diesen Wesen mittels einer assoziativen konzertanten und chorischen Multimediaprojektion zu finden. Im Laufe der Arbeit kehrt er aber von dieser Konzeption ab und greift, wie es nach Euripides' *Orestes* schon viele andere taten, zu psychologischen Deutungskriterien. Die Erinyen befinden sich seiner Vorstellung nach somit nicht mehr außen, sondern im Kopfe des Muttermörders. Sie verfügen über die Instrumente der Rationalität, besitzen aber auch die Körperlichkeit einer Obsession. De Capitani kehrt also plötzlich zum reinen chorischen Schauspiel zurück, was sich im Laufe der Proben wie von selbst ergibt. Alles nahm seinen Anfang von einem Krankenhausbett, das man bereits von Luca Ronconi und aus Klaus Michael Grübers *Bakchen*-Inszenierung (1974) kennt. Der seelisch Kranke sucht bei Apollon Heilung, wobei der Alptraum der Erinyen als materialisierte Schuld von ihm Besitz ergreift. Die faszinierende Theaterarbeit De Capitani zeigt erneut, wie aktuell Pasolinis Entdeckung des Archaischen für den gesamten postdramatischen Theaterdiskurs, insbesondere für die Umsetzung der Ritualität und Choralität der antiken Tragödie auf der modernen Bühne ist.

Ein Laienchor von Bürgern

Die aktualisierende, eher dem Regietheater verhaftete *Orestie* in Dresden aus dem Jahre 2003 von Volker Lösch versucht hingegen das Element des Chors, den bekanntlich die attischen Bürger stellten, durch einen originellen Einfall dem heutigen Rezipienten nahe zu bringen. Er demokratisiert das Stück, das bekanntlich den Weg zur Demokratie, hier in der Fassung Steins, dramatisiert, indem er seinen Chor mit direkt aus dem Volk rekrutierten Laien besetzt. Für die Masse als Schrittmacher des Geschehens, d. h. für die Öffentlichkeit, vor der die ganze Trilogie geschieht, benötigt er vier Chöre,

für die er in zahlreichen Castings sechzehn Männer und siebzehn Frauen auswählt. Wie im antiken Athen werden sie aus ihrem alltäglichen Leben gerissen und in monatelanger Arbeit vom *chorodidaskalos* Bernd Freytag trainiert.

Volk und Akteure sind in der Inszenierung deutlich unterschieden: Der Chor trägt eine unmoderne Kluft der 1970er Jahre, die Erinyen dazu rosa Unterwäsche – zuletzt werden ihnen von Athene Stöckelschuhe verpasst – die Schauspieler hingegen kommen im Star-Outfit daher. Während es bei ihnen sehr ernst und dramatisch zugeht – das Blut fließt in Strömen –, gibt es beim Chor auch heitere Töne. Die Ältesten von Argos schwatzen am Grillfest, „die Frauen des Hauses (der Atriden) sächseln Antike beim Kaffeekränzchen.“ (Klunker, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* v. 02.11.2003)

Stemann und der 11. September 2001

Die anderen neueren deutschsprachigen Inszenierungen pflegen ebenso die Aktualisierung, vor allem auch im Politischen, in leichterer Gangart. Nicolas Stemanns *Orestie* in Hannover (2003), wiederum in der Steinschen Übersetzung, wird zum selbstironischen, leicht komischen Subtext für die Ereignisse und Folgen des 11. September 2001, wobei Amerika und ihre Gegner auf der Folie von Argos ineinander gespiegelt werden. Fünf Männer mit Taliban-Bärten, griechischen Folklore-Togen und hohen Plateausohlen verkörpern den Chor im *Agamemnon* und das Prinzip der Rache. Sie spielen Basketball und schreien sich in Siegerrage. Die Krieger in der Fremde feuern sie wie Hooligans an, dann fallen sie eher wieder in eine feige und negative Grundstimmung zurück. Agamemnon in Generalsuniform brüllt sie im Tonfall Hitlers zusammen. Cassandra als „Orakelhure“ kommt daher wie die RAF-Terroristin Gudrun Ensslin. Sie ist bekleidet mit einem Parka, trägt eine Blondfrisur, und ihr Blick zeugt von Fanatismus. Gegen solche Systemkritiker wendet sich die Chor-Clique. In die Familienfehde mischt der Bühnenbildner dann sogar noch das World Trade Center in Form von Leuchtstoffrohren. Die ganze Trilogie hat ein ironisches Ende, das wohl die Zuschauer zur Überlegung anregen soll, ob man nicht hinter die Anfänge der Demokratie zurückzufallen droht.

Politklamauk in München

Eine provokative Zerfledderung des Aischylos auf dem nämlichen Hintergrund des 11. September 2001 stellt die zwischen den dramatischen Gattungen Tragödie, Satyrspiel und Alte Komödie nicht mehr klar differenzierende Aufführung von Andreas Kriegenburg in München (2002) dar. Der Politklamauk voller Regieeinfälle in Castorf-Manier wird zur totalen postmodernen Entpflichtung gegenüber dem großen Stoff. Zunächst werden Suchanzeigen an die Wände geheftet. Der Bote im *Agamemnon* scheint direkt aus dem Aschenregen des World Trade Center zu kommen. Und weil keiner mehr auf seine Siegesankündigung „Troia ist unser!“ hören will, schicken ihn die Chorweiber durch die Fernsehkanäle. Hier werden Troia und der Irak übereinander geblendet. Es tritt ein albernes Kabaretttrentrio bestehend aus George W. Bush, Ronald Rumsfeld und dem damaligen deutschen Verteidigungsminister Peter Struck auf. Dieser wird in späteren Versionen mit der CDU-Oppositionsführerin und baldigen Kanzlerin Angela Merkel ausgetauscht, die im Gegensatz zu Gerhard Schröder treu zu Amerika stand. Wie Aristophanes muss nämlich Kriegenburg immer am Ball der Tagesereignisse bleiben. Cassandra, aus einer Tonne entstieg, wird dann vom amerikanischen Präsidenten höchstpersönlich mit einem Baseballschläger erschlagen. US-amerikanischer Größenwahn wird mit dem Atridenfluch gekoppelt. Im zweiten Teil schrumpft dann das Bühnenbild auf Familienformat mit einem Apollon, der ankündigt: „It’s country time!“. Die Nummernrevue ist nun vorbei und es entsteht ein klein wenig Schauspiel. Sogar vor den Göttern schreckt Kriegenburg nicht zurück, sie kalauern, reißen obszöne Zoten und überbieten sich im höhnischen Zynismus. In den *Eumeniden* bedienen sie sich einer übertriebenen Rhetorik, um sich selbst zu retten. Dem Chor steht hingegen über alle drei Stücke das Wasser zunehmend wortwörtlich bis zum Halse. Er wadet und bewegt sich tänzerisch durch Pfützen, was Sinn andeutet in einer choreographischen Performance, die gründlich ‚baden geht‘.

Oresteia light im Oval Office

Eine Art *Oresteia light* bringt Stefan Pucher (2004) in Zürich auf die Bühne. Hier ist die Aktualisierung nicht auf die Tagespolitik beschränkt, die sich zum gegebenen Zeitpunkt nicht mehr auf den 11. September oder den Irakkrieg reduzieren lässt. Wieder greift man zu Peter Stein als Textvorlage, weil man das Stück an das Publikum heranholen sowie in eine gegenwärtige Ästhetik und Vorstellungswelt übersetzen will. Zu Zeiten Steins herrschte eine Stimmung von Betroffenheit und politischem Engagement, was sich in

einem Theater mit intellektuellem Tiefgang, Pathos und moralischer Belehrung niederschlug. Doch wie kann man heute die Geschichte plausibel neu erzählen? Stefan Pucher wählt angesichts des Verlusts des klassisch gebildeten Zuschauers den Weg, das Stück als postmoderne Leichtkost zu verkaufen. In unseren Köpfen assoziiert man Amerika mit den Themen Macht, Größe, Krieg und Hollywoodscher Familientragödie. Pucher greift ganz bewusst nicht auf die aktuelle US-Wirklichkeit zurück (nur Cassandra weisagt das Schicksal Osama bin Ladens), sondern verwendet die über das Fernsehen und die Printmedien verinnerlichteten Mythen und Bilder von den Goldenen Sixties mit John F. Kennedy, Jackie, der Callas und Onassis. Dazu mischt er die Ästhetik von TV-Familiensagas wie *Denver Clan* und *Dynasty*, in denen die Helden in für Europäer so strahlend weißen Gebissen auftreten. Argos ist also das versprochene Land Amerika. Die Trilogie wird dann recht artig und geradezu leicht abgespult. *Agamemnon* spielt in einem ausgeschnittenen ovalen Raum, dem Oval Office, in einem steilen Dach, die *Choephoren* sind auf dem Golfplatz eines Südstaates wie Texas oder Florida platziert. Es gibt in großer Menge die für das heutige Theater üblichen Einspielungen von anderen Medien: Super-8-Filme von griechischen Familienferien, Videoclips, wodurch die Ermordung des Agamemnon in *soap reality* gezeigt wird und die Furcht erregenden Erinyen dem Orest nur als Projektion erscheinen, sowie Untermalung mit seichter Popmusik im Sinne einer Umsetzung der musikalischen Dimension der alten Tragödie. Zudem werden Fremdtexthe aus Elfriede Jelinek, Friedrich Nietzsche und René Pollesch eingelesen, während Steins Aischylos stark gekürzt wiedergegeben wird. Der Chor besteht im *Agamemnon* aus einem Spießerehepaar, das wie *couch potatoes* vor dem Fernsehapparat seine Kommentare abgibt. In den *Choephoren* stellt es ein amerikanisches Touristenpaar, das die nach B-Movie-Trash aufbereiteten Geschehnisse distanziert und nur bedingt neugierig verfolgt. Auch der Mord des Orest an seiner Mama ist nur *Pulp Fiction*. Die Furien erscheinen nach der psychischen Obsession schließlich als E-Gitarre spielende Hard-Rock-Punkfrauen vor Gericht, die von Apollon und Athene mit ökonomischen Argumenten über den Tisch gezogen werden. Der Konflikt wird zur aitiologischen und zugleich ganz aktuellen Krise des Kapitalismus reduziert. In zynisch-kritischer Lesart gegen Amerika wird die Botschaft vermittelt: Alte Götter, neue Götter, wen interessiert das noch? „In Gods We Trust“, so steht es in dicken Lettern über dem Pult der Richterin Athene geschrieben. Wir sind als Zuschauer gut und schön, und gehen für unseren coolen *way of life* notfalls selbst über Leichen. Die Hauptsache ist, dass wir in unserer scheinheiligen Konsumwelt glücklich leben.

Auch nach Beendigung meiner aktualisierten italienischen Fassung der Geschichte der *Orestie*-Inszenierungen (Bierl 2004) reißt die theatrale Re-

zeptionskette nicht ab. Längst kann man das Phänomen nicht mehr überblicken. Ich kann nur noch einige Schlaglichter darauf werfen.

Folkloristische Therapie

In Basel kommt unmittelbar nach Pucher Tom Kühnells *Orestie* in Walter Jens' Übersetzung auf den Spielplan. Hier könnte man von einem geschichtlichen Ausflug durch die psychische Tiefendimension sprechen. Der *Agamemnon* spielt in unbestimmter Vorzeit auf einem düsteren Dorfplatz. Dahinter befindet sich das Grab, dem ein Satyr entsteigt, während der Chor auf Holzbänken Platz genommen hat. Iphigenie tanzt als Puppe einen griechischen Sirtaki. Und bei jedem Mord glüht das Bühnen-Hexen-Häuschen rot. In den *Choephoren* operieren neun alte Weiber auf Medizinbällen. Elektra und Orest finden schnell einander, nur weil die Chorfrauen ihnen ihren Part soufflieren. Die *Eumeniden* spielen dann in einem asiatisch anmutenden Gymnastikraum, wobei die Bälle schließlich zu Stimmkugeln umfunktionalisiert werden. Alles hat das Flair einer modernen Psycho- und Physiotherapie.

Blut in Berlin

In Berlin macht dann Michael Thalheimers Blutrausch-Konzept-*Orestie* (2006) Furore. Mit Steins Text spielt man verkrampft gegen Steins textzenriertes Demokratiestiftungsspiel von 1980 an. Das vehemente abschließende Chor-Geschrei der einst optimistischen Steinschen Formel „Tun-Leiden-Lernen“ wird angesichts der bildintensiven Gewaltorgie zum frommen Wunsch. Die Inszenierung ist beeindruckend, aber weit entfernt vom Original und auf lediglich 100 Minuten zusammengestrichen. Der Chor besteht aus vierzig Personen, die im zweiten Rang agieren und das Publikum umklammern. Das grausame Spiel wird von lautem E-Gitarrenspiel untermalt. Der Prolog und das erste Chorlied fehlen. Klytaimestra erscheint in Unterwäsche vor den blutverschmierten Holzspanplatten, die den Bühnenraum nach hinten absperren. Aus einem Kanister schüttet sie sich Blut über ihren fast nackten Körper – vor den Unmengen von Blut wird das Publikum durch die Ausgabe von Plastikuhängen in den ersten Reihen geschützt. Frierend und triefend öffnet sie ein Dosenbier und zieht nervös an einer Zigarette. Gebannt wartet sie so auf das Eintreffen ihres Gatten. Der zurückgekehrte Agamemnon wird dann kaltblütig ermordet und kriecht noch lange durch

eine Blutlache über die ganze Breite der Bühne. Orest wird als jämmerlicher Feigling gezeichnet und muss sich nach seiner Tat auf der Bühne fast erbrechen. Eine Erlösung kann es für ihn nicht geben. Daher sind die *Eumeniden* fast völlig weggelassen. Es fehlen somit die Gerichtsverhandlung, der Freispruch und die Versöhnung, die in Steins demokratischer *Orestie* von 1980 einen so herausragenden Platz hatten. Thalheimer zeigt aus einer demokratiekritischen Haltung die Verlorenheit des Individuums, die menschlichen Abgründe, den Fatalismus und die Unzulänglichkeiten der Demokratie mit samt ihren Versprechungen. Damit stellt er sich gegen Aischylos und insbesondere Steins kongeniale Übertragung, der die Überwindung der Blutrache und die Etablierung eines demokratischen Rechtsstaats betonte.

Weitere Inszenierungen

Karin Neuhäuser, als Athene schon in Puchers Inszenierung von 2004 schauspielerisch tätig, stellt sich in Frankfurt (2006) dem ganzen Text, der in der Fassung von Dietrich Ebener gespielt wird. Anstatt aus den Alten ist der Chor im Agamemnon aus Jungen zusammengesetzt, die erst für den Kriegseinsatz gedrillt werden, womit die Indoktrination einer militaristischen Gesellschaft drastisch offengelegt wird. Die Grabspenderinnen treten wie bei Kriegenburg als Putzfrauen auf. Ein Bildschirm zeigt bei Münzeinwurf ein Erinnerungsbild des ermordeten Agamemnon. Die *Eumeniden* werden wiederum als optimistische Fernsehshow mit Pythia als Conferencier inszeniert. In Ulm bringt Andreas von Studnitz (2006) eine *Orestie* mit eigenem Text und eigener Musik auf die Bühne. Ein Walzer im Musettestil begleitet leitmotivartig als Totentanz das tragische Spiel. Zwei Penner kommentieren im *Agamemnon* die tragischen Ereignisse. Die *Eumeniden* sind wiederum spöttische Travestie, eine Art Satyrspiel. Johan Simons fragmentiert in seiner Fassung von Gent (2006) alles radikal, die einer analytischen Anamnese gleichkommt. Die Chorpasagen sind auf andere Figuren verteilt und Iphigenie, die im Original keine Rolle hat, wird zur treibenden Kraft. Wolfgang Engels Produktion in Leipzig (2006) ist eiskaltes Sprechtheater ohne die üblich gewordenen Brüche und Einlagen, eine *Orestie* aus DDR-Warte und inszeniert als ein *Runder Tisch* analog zur Situation von 1989. Eine *Trash-Freilicht-Adaption* liefert wiederum Markus Heinzelmann in Jena (2007) zur Eröffnung der *KulturArena*. Die Blutorgie wird erneut zur *Pulp Fiction*, gerade wenn die Musik im grotesk-makabren Widerspruch zur Aktion steht. So wird Udo Jürgens Lied *Griechischer Wein* jedes Mal gespielt, wenn auf der Bühne Blut vergossen wird. In Lars-Ole Walburgs Düsseldorfer Fassung (2008) feiern Mord und Gesang fröhliche Urständ. In einer Rei-

he von einem Sponsor gestellten Badewannen sitzen zunächst die Choreuten am Anfang des *Agamemnons* friedlich auf der Bühne. Später wird das Geplatsche dann zum Blutbad, erneut im theatralen Bild der Wanne konzentriert. Weitere *Orestien* gibt es zuletzt von Pietro Carriglio im *Teatro Antico* von Syrakus (2008), von Olivier Py (2008), Henry Mason (2009), Tilman Gersch (2009) und als Trilogie mit Satyrspiel von einem Regisseurenquartett, das Stephan Suschke, Bernhard Stengele, Hermann Schneider und Anna Sjoström bilden (2009).

Bei allen modernen Inszenierungen geht es stets um die nämlichen unbestimmten Problemfelder, die schon bei Aischylos markiert sind. Immer wieder thematisiert man die Spannung zwischen der blanken Gewalt archaischer Blutrache und einer sich auf Normen, Vernunft und ihr Gewaltmonopol berufenden Demokratie.

A Never Ending Story

Die schwer bedrängte Cassandra malt sich in der Politklamauk-*Orestie* von Andreas Kriegenburg (2002) kurz aus, wie sie vor ihrer Rolle flieht, sich einwühlt in die Mutter Erde und sich dann durch den Globus gräbt. Aber wohin sie auch kommt, spielt man die *Orestie*. Das ist nicht nur ein Verweis auf die Gültigkeit eines Textes in einer Welt, in der überall Krieg und Machtkämpfe toben. Man kann es auch ganz wörtlich verstehen: Welches Land unserer so klein gewordenen Welt wir auch immer besuchen, es wird dort gerade höchstwahrscheinlich diese Trilogie aufgeführt.

Bibliographie

- Artaud (1979): Antonin Artaud: L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll. In: Ders.: Cinq adaptations de textes anglais. In: Paule Thèvenin (Hg.): Antonin Artaud. Œuvres complètes. Bd. 9. Paris: Gallimard, S. 133–146 und S. 247–255.
- Bachofen (1861): Johann Jakob Bachofen: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der Alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Kraus & Hoffmann.
- Baur (1999): Detlev Baur: Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor. Tübingen: Niemeyer.

- Benjamin (1990): Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Rolf Tiedeman, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bierl (1991): Anton Bierl: Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text. Tübingen: Narr.
- Bierl (1999): Anton Bierl: Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Bierl (2001): Anton Bierl: Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität. München u.a.: Saur.
- Bierl (2004): Anton Bierl: L’Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche. Übers. von Luca Zenobi. Rom: Bulzoni.
- Bierl (2009): Anton Bierl: Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy. Übers. von Alex Hollmann. Cambridge/Mass. u.a.: Harvard Univ. Press.
- Bierl (2010): Anton Bierl: Prädramatik auf der antiken Bühne: Das attische Drama als theatrales Spiel und ästhetischer Diskurs. In: Martina Groß, Patrick Primavesi (Hg.): Lücken sehen... . Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag. Heidelberg: Winter, S. 69–82.
- Brecht (1994): Bertolt Brecht: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Burkert (1966): Walter Burkert: Greek Tragedy and Sacrificial Ritual. In: Greek, Roman, and Byzantine Studies 7, S. 87–121 (dt. Übers. in: Burkert [1990]: Ders.: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen. Berlin: Wagenbach, S. 13–39).
- Burkert (1972): Walter Burkert: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Carroll (1988): Lewis Carroll: The Complete Works. London: Penguin.
- Castellucci (1996): Romeo Castellucci: Programmheft, mit dem beigelegten übersetzten Spieltext der Aufführung vom 15. Juni 1996 in Dresden.
- Danek (2000): Georg Danek: MassakerMykene. Die Orestie des Aischylos und Bert Brechts Fatzer-Fragment. Notizen zu einer zweijährigen Arbeit im Schlachthof St. Marx. In: Wiener Humanistische Blätter 42, S. 130–144.
- de Martino (1958): Ernesto de Martino: Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria. Turin: Boringhieri.
- de Martino (1959): Ernesto de Martino: Sud e magia. Mailand: Feltrinelli.
- de Martino (1961): Ernesto de Martino: La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud. Mailand: Il Saggiatore.

- Dowden (1989): Ken Dowden: *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*. London u.a.: Routledge.
- Flashar (1985): Hellmut Flashar: Aufführungen von griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz. In: William M. Calder, Hellmut Flashar, Theodor Lindken (Hg.): *Wilamowitz nach 50 Jahren*. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 306–357.
- Flashar (2009): Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne*. München: Beck.
- Fögen (2004): Marie Theres Fögen: Die Tragödie des Entscheidens. Was geschieht in den „Eumeniden“ des Aischylos? In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 21./22.02., S. 61.
- Fusillo (1996): Massimo Fusillo: *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Florenz: La Nuova Italia Ed. Scandicci.
- Gavazzi (1991): Floriana Gavazzi: „Le Troiane“ di Euripide nella versione di Thierry Salmon: un esempio di analisi simbolica del testo spettacolare. In: Annamaria Cascetta (Hg.): *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*. Mailand: Vita e pensiero, S. 221–261.
- Henrichs (1996): Albert Henrichs: ‚Warum soll ich denn tanzen?‘. Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie. Stuttgart u.a.: Teubner.
- Lehmann (1991): Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler.
- Lehmann (2001): Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren.
- Meier (1980): Christian Meier: *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Meier (1988): Christian Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: Beck.
- Murray (1940): Gilbert Murray: *Aeschylus. The Creator of Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Rohde (1890/94): Erwin Rohde: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. 2 Bd. in 1 Bd. Freiburg/Br. u.a.: Mohr.
- Rosenzweig (1988): Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung. Mit einer Einführung von Reinhold Mayer und einer Gedenkrede von Gershom Scholem*. [1. Aufl. 1921, 4. Aufl. 1976]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schlögl (1994): Albert Schlögl: Das ‚Ende der Geschichte‘, nur nicht der Kriegsgeschichte. Die Orestie des Aischylos und ihre Rezeption. In: *TheaterZeitschrift* 33/34, S. 125–143.
- Stärk (1987): Ekkehard Stärk: Hermann Nitschs „Orgien Mysterien Theater“ und die „Hysterie der Griechen“. *Quellen und Traditionen im Wiener Antikebild seit 1900*. München: Fink.
- Svenbro (1976): Jesper Svenbro: *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*. Lund: Studentlitteratur.

- Svenbro (1988): Jesper Svenbro: Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne. Paris: Éd. La Découverte.
- Treu (2000): Martina Treu: „Coefore. Appunti per un’Orestiade italiana“ di Eschilo secondo Pasolini. In: Studi Italiani di Filologia Classica. Terza serie 18/1, S. 119–131.
- Treu (2001): Martina Treu: „Eumenidi. Appunti per un’Orestiade italiana“ di Eschilo secondo Pasolini. In: Studi Italiani di Filologia Classica. Terza serie 19/2, S. 227–238.
- Turner (1969): Victor Turner: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Chicago/Ill.: Aldine.
- Turner (1974): Victor Turner: Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society. Ithaca/NY u.a.: Cornell Univ. Press.
- van Gennep (1909): Arnold van Gennep: Les rites de passage. Paris: Nourry.
- Vidal-Naquet (1969): Pierre Vidal-Naquet: Chasse et sacrifice dans l’Orestie d’Eschyle. In: La Parola del Passato 129, S. 401–425.
- Werner (1959): Oskar Werner: Aischylos. Tragödien und Fragmente. Zürich u.a.: Artemis.
- Zeitlin (1978): Froma I. Zeitlin: The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the „Oresteia“. In: Arethusa 11, S. 149–184.

Beiträgerinnen und Beiträger

ANTON BIERL, Professor für Gräzistik an der Universität Basel. Arbeitsschwerpunkte: das attische Drama; Performativität und Chorkultur; frühgriechische Lyrik; Homer; Roman; mythisch-rituelle Poetik der griechischen Literatur; moderne Inszenierung antiker Tragödien.

RALF BOGNER, Professor für Neuere deutsche Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Wissenschaftliche Arbeiten vor allem zur Literatur der frühen Neuzeit, zur österreichischen Literatur und zum Expressionismus.

VALÉRIE DESHOULIÈRES, Professorin für Französische Literatur im europäischen Kontext an der Universität des Saarlandes und Leiterin des *Institut d'Études Françaises* in Saarbrücken. Komparatistische Arbeiten zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Europa, insbesondere Frankreichs und Deutschlands, auch Theaterkritikerin und Schriftstellerin (unter dem Pseudonym Sophie Khan).

JOACHIM FRENK, Professor für Britische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Wissenschaftliche Arbeiten zu englischsprachigen Literaturen und Kulturen von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart.

CHRISTOPH FLAMM, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: Russische Musik, italienische Musik des 20. Jahrhunderts, Musik und Politik, Klaviermusik, Musikhistoriographie.

WOLFGANG HAUBRICHS, Professor für Mediävistik und Ältere deutsche Philologie an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: deutsche Literatur des Mittelalters, Geschichte der deutschen Sprache, insbesondere des Althochdeutschen, Frühmittelalterforschung, Namenforschung, historische Semantik, Lyrik des Mittelalters.

SUSANNE KLEINERT, Professorin für Romanische Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, hispanoamerikanischer Roman des 20. Jahrhunderts (insbesondere Geschichtsbezug, Gedächtnisthematik, Genderaspekte).

MANFRED LEBER, Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkt: Beziehungen zwischen der Literatur der Moderne (ab Lessing) und der antiken Literatur.

ANKE-MARIE LOHMEIER, Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: deutsche Literatur und gesellschaftliche Modernisierung, Filmtheorie, Geschichte des Films, Literatur der frühen Neuzeit und Frühaufklärung.

ROLAND MARTI, Professor für Slavische Philologie an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: ältere slavische Sprachen und Literaturen, Sorabistik, (slavische) Regional- und Minderheitensprachen.

PETER RIEMER, Professor für Klassische Philologie an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: Antikes Drama (griechische Tragödie und römische Komödie), antike Philosophie und Rhetorik sowie lateinische Literatur der Renaissance.

KARLHEINZ STIERLE, emeritierter Professor für Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz, Honorarprofessor an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: Formgeschichte der französischen und italienischen Literatur, Dante, Petrarca, Paris-Literatur, Moralistik, historische Semantik.

Vor über zweieinhalb tausend Jahren wurde im Rahmen der Dionysien, dem großen jährlichen Stadtfest der Polis Athens, damit begonnen, Schauspiele aufzuführen. Entsprechend ihrem Ursprung im Kult nannte man sie tragodía (Gesang der Böcke). Was damals als kultureller wie religiöser Höhepunkt rituell gefeiert wurde, war gleichzeitig die Geburtsstunde des Theaters, ja in gewissem Sinne sogar der abendländischen Kulturgeschichte. Tragödien zählen dabei zu den bedeutendsten Werken und öffentlichen Inszenierungen dieser Kulturgeschichte. Auch jenseits des Bereichs von Literatur und Theater wirkten sie etwa auf die bildende Kunst (Tragödienmotive als Sujet der Malerei), auf theoretische Auseinandersetzungen um den Sinn von Kunst (bis heute anhaltenden Diskussion um das Konzept der Katharsis) oder auf die Philosophie (etwa das Tragische im Denken Schellings, Schopenhauers und Nietzsches).

Eine bleibende Herausforderung bedeutet das Phänomen ‚Tragödie‘ jedoch auch für die literaturwissenschaftliche Forschung. Anhand exemplarischer Werke und im historischen Aufriss bietet dieses Buch sowohl eine Annäherung an diese Kunstform als auch überraschende Einblicke in motivische und mediale Verklammerungen (etwa von Schauspiel- und Opernfassung) einzelner Tragödien.