

Mark W. Roche

Formen der Tragödie in der Moderne

In diesem Beitrag möchte ich einige systematische Überlegungen zur Tragödie anbieten, zuerst zur Gattung im Allgemeinen und dann zu einigen spezifischen Formen der Tragödie. Dabei sollen drei besonders wichtige Formen im Mittelpunkt stehen: die Tragödie der Selbstaufopferung (I), die Tragödie des Eigensinns (II) und die Tragödie der Kollision (III). Ich werde die typischen Eigenschaften dieser drei Formen erläutern: ihre Stärken, ihre Schwächen und ihre jeweilige Bedeutung im Kontext der literarischen Moderne. Zuletzt möchte ich kurz auf eine der Tragödie eng verwandte Dramengattung zu sprechen kommen, die ich das Drama des Leidens nenne (IV), und einige Erscheinungsweisen des Tragischen in der Moderne außerhalb der Tragödie thematisieren (V).

Als Tragödie bezeichne ich ein Werk, in welchem die Größe des Helden zwangsläufig schweres Leid heraufbeschwört. In der Tragödie wird das Große, unabhängig vom Stand des Helden in der Gesellschaft, seinen ›negativen‹ Konsequenzen gegenübergestellt, wobei ich unter Größe all das verstehe, was mit Tugend zusammenhängt: sowohl mit Primärtugenden wie Güte und Gerechtigkeit als auch mit Sekundärtugenden wie Tapferkeit oder Ehrgeiz. Dass Größe und Leiden auf organische Weise miteinander verbunden sind, wird in allen Formen der Tragödie vor Augen geführt. Wenn ich diese Verbindung von Größe und Leiden ins Zentrum der Tragödien-Definition rücke, dann stütze ich mich dabei auf Max Schelers überzeugende Erklärung des »tragischen Knotens«, eines Begriffs, der eine lange Vorgeschichte hat, die von Scheler über Simmel bis zu Hegel zurückreicht: Dasjenige, was zu Größe führt und dem Helden erlaubt, einen positiven Wert zu verwirklichen, zieht auch Leiden und schließlich die Zerstörung ebendieses positiven Wertes nach sich.¹ Ein solches Verständnis der Tragödie teilt auch Reinhold Niebuhr, wenn er schreibt: »Das Wort tragisch wird meist sehr ungenau verwendet. Es bezeichnet normalerweise das, was überhaupt nicht tragisch ist, sondern mitleiderregend. In der wahren Tragödie leidet der Held, weil er stark ist, und nicht, weil er schwach ist. Er verwickelt sich in Schuld nicht

1 Max Scheler: Zum Phänomen des Tragischen. In: Ders.: Abhandlungen und Aufsätze I. Leipzig 1915, S. 127–315, hier S. 293–297.

durch sein Laster, sondern durch seine Tugend«.²

Die drei Formen, die im Folgenden untersucht werden sollen, sind alle durch einen Konflikt gekennzeichnet sowie durch Größe, die schweres Leid heraufbeschwört. Dabei treten jedoch verschiedene Formen des Konflikts und verschiedene Arten von Größe auf. So thematisiert die Tragödie der Selbstaufopferung eine Kollision nicht zwischen zwei guten Kräften, sondern zwischen Gut und Böse, wobei der Held für das Gute kämpft, wohl wissend, dass er dafür zu leiden hat. Man denke etwa an T. S. Eliots *Mord im Dom* oder Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter*. In der Tragödie des Eigensinns sehen wir ebenfalls einen Konflikt zwischen Gut und Böse, aber hier steht der Held letztlich auf der Seite des Bösen, selbst wenn seine Taten partiell gerechtfertigt zu sein scheinen, beispielsweise wenn er nach erlittenem Unrecht das eigene Recht wiederherzustellen versucht. Bei dieser Tragödienform beweist sich die Größe des Helden in seinen Sekundärtugenden, also in seinem Ehrgeiz, seinem Mut oder seiner Standhaftigkeit, doch sind es auch diese Sekundärtugenden, die zu seinem Untergang führen. Beispiele hierfür sind Schillers *Räuber* und Ibsens *Brand*. In der Tragödie der Kollision prallen zwei Werte aufeinander, die beide zwar nicht vollkommen gerechtfertigt, aber doch notwendig sind. Der Konflikt kann äußerlich (zwischen zwei Personen) oder innerlich (innerhalb des Bewusstseins des Helden, der beide Möglichkeiten erwägt) bestehen. Beispiele für die Tragödie der Kollision sind Jean Anouilhs *Antigone* und Bertolt Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*. Diese Form der Tragödie führt vor Augen, welchen Preis wir persönlich, gesellschaftlich oder gar geschichtlich dafür zahlen, dass wir uns mutig dem Unrecht entgegenstellen, dass wir auf schiefe, übertriebene oder kontextblinde Weise bestimmte Tugenden zu verwirklichen suchen, oder dass wir uns spezifischen Formen der Gerechtigkeit verschreiben, die dann mit anderen, ebenso gerechten Forderungen kollidieren.

I

Die Tragödie der Selbstaufopferung führt uns einen klaren Konflikt vor Augen: Der Held setzt sich für das Gute ein, obgleich er weiß, dass er deswegen leiden wird. In Hochhuths *Der Stellvertreter* finden sich die unmissverständlichen Zeilen: »Entweder | man lebt *oder* man ist konsequent«.³ Die Tragödie der Selbstaufopferung ist die edelste und didaktischste Untergattung der Tragödie, wenngleich sie wegen ihrer Einfachheit und der Unzwei-

2 Reinhold Niebuhr: *Beyond Tragedy. Essays on the Christian Interpretation of History*. New York 1941, S. 156 (Übers. d. Verf.).

3 Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter*. Hamburg 1967, S. 93f. (Akt II).

deutigkeit des Konfliktes die dramatisch schwächste ist. Die Selbstaufopferung als in höchstem Maße sokratisches Konzept lehrt, dass es besser ist zu leiden, als Leiden zu verursachen, da das unter ungerechten Umständen erlittene Leid ein externes Übel ist, während das Zufügen von Schaden nicht nur andere, sondern auch das innere Selbst verletzt. In diesem Sinne kann Sir Thomas More, »der englische Sokrates«, in Robert Bolts *Ein Mann zu jeder Jahreszeit* zu Richard Rich sagen, »Dein Meineid tut mir mehr Leid als meine Gefährdung«.⁴

Im idealen Fall treiben Helden der Selbstaufopferung geschichtliche Übergänge voran, auch wenn sie dafür mit dem Leben bezahlen. Der Gegenspieler, oftmals der Staat, hält an einem der Vergangenheit entstammenden Prinzip fest, ist dabei jedoch Träger der Macht, während der tragische Held für die Zukunft eintritt. Die Helden der Selbstaufopferung stehen für Wahrheiten, die noch zu jung sind, um eine Mehrheit für sich beanspruchen zu können; erst nach dem Opfer des Helden ändert sich die Situation. Obgleich der Held der Selbstaufopferung stirbt, bleibt das Prinzip seines Lebens erhalten. Tragödien der Selbstaufopferung, wie zum Beispiel Hebbels *Agnes Bernauer* oder Hochhuths *Der Stellvertreter*, ziehen häufig Parallelen zwischen dem Lebenslauf ihres Helden und jenem von Christus.

In der Tragödie der Selbstaufopferung gewinnt die idealistische Begeisterung oftmals die Oberhand über die Verzweiflung, und manche dieser Dramen machen die mitreißende Wirkung des Selbstopfers zu ihrem Thema – so zum Beispiel Georg Kaisers *Die Bürger von Calais*, wo Eustaches Selbstaufopferung den anderen Bürgern hilft, ihren insgeheim gehegten Wunsch zu überwinden, dass sie dem Selbstopfer entgehen mögen. Eine ähnliche Struktur zeigt sich im Schlussakt von Arthur Millers *Hexenjagd*, als Rebeccas erhebendes Beispiel Proctor Stärke verleiht. Innerhalb der jüngeren Dramatik behandelt Athol Fugards südafrikanisches Proteststück *Die Insel*, in welchem es um eine Inszenierung der *Antigone* geht, die Idee des Selbstopfers als Inspiration für andere.

Der Held der Selbstaufopferungstragödie repräsentiert eine neue Haltung, die zwar gerade erst am Horizont der Gesellschaft aufscheint, doch als neue geschichtliche Position bereits auf ihre künftige Realisierung verweist. Der Inhalt der neuen Position wird Teil des allgemeinen Bewusstseins. Was jedoch nicht verallgemeinert werden kann, ist die Willensstärke des Helden. Diese Willenskraft sowie das Voranschreiten des Helden begründen das Moment der Größe. Dieses Moment kann nicht nur nicht verallgemeinert werden; vielmehr bedarf es gar nicht der Verallgemeinerung, denn die neue Norm wird auf eine Weise verankert, die das Kämpfen für sie schließlich überflüssig

4 Robert Bolt: *A Man for All Seasons*. New York 1960, S. 84, 156 (Akt II) (Übers. d. Verf.).

sig macht. Das Ziel der heroischen Selbstaufopferung besteht gewissermaßen in der Überwindung der Notwendigkeit von Heldenhaftigkeit. Das erinnert an Galileos Replik auf Andrea in Brechts *Leben des Galilei*: »Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.«⁵

Das Paradigma der tragischen Selbstaufopferung kann also die Möglichkeit einer gerechteren Gesellschaft andeuten, in welcher die Gewalt der Vernunft immer mehr Raum zugestehen muss und Heldentum immer weniger notwendig ist. Diese Entwicklung aber bezahlt der Held normalerweise mit dem Leben. Wie schon Giambattista Vico erkannte – vor allem im vierten Buch seiner *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* –, werden Recht und Ordnung zunehmend nicht mehr durch den herausragenden Einzelmenschen sichergestellt, sondern durch die geregelte Verfahrensweise der Institutionen.⁶ Wenn es in einer rationalisierten Gesellschaft zu Konflikten kommt, ist es wenig wahrscheinlich, dass ein Held körperliche Stärke und Mut beweist und für eine gerechte Sache sein Leben opfert; eher wird er Zivilcourage aufbringen müssen und von der Gemeinschaft ausgeschlossen werden – so gewinnt das Thema der Selbstaufopferung neue Nuancen. In den gewaltsamen Auseinandersetzungen der Gegenwart sind Helden schwieriger auszumachen, weil nun die Technik der Gewalt Möglichkeiten eröffnet, die zugleich weitreichender und unpersönlicher beziehungsweise überindividueller sind. Somit erweist sich Karl Marx' Frage aus den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie*, ob denn im Zeitalter von »Pulver und Blei« ein Achill noch möglich sei, durchaus als aktuell.⁷

Die Tragödie der Selbstaufopferung dominiert im 17. Jahrhundert, da sie dessen klar definiertem Weltbild entspricht. Es kann nicht überraschen, dass uns diese Gattung in der Moderne oft in Geschichtsdramen begegnet oder in Werken, die das eindeutig Böse thematisieren, beispielsweise den Holocaust. Ein weiteres Merkmal der Selbstaufopferung in der Moderne ist ihre Situierung am Rande der Gesellschaft. Man denke beispielsweise an Katrin in Brechts *Mutter Courage*, an Athi in Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, an Celia in T. S. Eliots *Die Cocktailparty*, oder an Lili Tofler in Peter Weiss' *Die Ermittlung*. In diesen und anderen Werken des 20. Jahrhunderts beruht die Integration einer begrenzten Tragödie der Selbstaufopferung auf

5 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt a. M. 1988–2000. Bd. 5: Stücke 5. Bearb. v. Bärbel Schrader u. Günther Klotz. Berlin, Frankfurt a. M. 1988, S. 187–289, hier S. 274 (13. Szene).

6 Giambattista Vico: Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker. Übers. v. Vittorio Hösle u. Christoph Jermann, mit Textverweisungen v. Christoph Jermann. Hamburg 1990. Teilbd. 2, S. 493–505 (§ 916–949).

7 Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. (Rohentwurf) 1857–1858; Anhang 1850–1859. (Fotomechan. Nachdr. d. Moskauer Ausg. v. 1939–1941). Berlin 1953, S. 31.

der Überzeugung, dass die tragische Handlung nicht von einem Individuum im Zentrum der Gesellschaft, sondern von einer Randfigur ausgeht. Brechts Athi ist in derartigem Ausmaß Randfigur, dass er nicht einmal auf der Bühne erscheint. Ein ähnliches, wenn auch weniger extremes Beispiel ist die tragische Tat, die Eliots Celia begeht: Sie wird nur berichtet, nicht gezeigt. Dass Selbstaufopferung oft eine Randerscheinung bleibt, lässt sich nicht nur weltanschaulich, sondern auch formal begründen. Schon immer ist die Selbstaufopferung die häufigste Form tragischer Nebenhandlung gewesen; diese Unterordnung resultiert aus ihrem undramatischen und somit kargen Charakter.

Die Größe der Selbstaufopferung besteht in ihrer moralischen Legitimität, ihre künstlerische Hauptschwäche in der Einfachheit des Konflikts. Der eindeutige Kontrast zwischen Gut und Böse schmälert oftmals die potentielle Reichhaltigkeit des Werkes, da er komplexe Probleme auf eine Schwarz-Weiß-Formel reduziert. Wir dürfen freilich ein Selbstopfer nicht tragisch nennen, wenn es aus keinem Leiden und keinem Verzicht erwächst. Wo nicht gelitten wird, wie im Märtyrerdrama, verflüchtigt sich die tragische Erfahrung. Das Genre kann auch dadurch antidramatisch wirken, dass der Held sich in beinahe automatisch ablaufenden Handlungsfolgen in sein Schicksal ergibt. Das späte Zögern und die Menschlichkeit bei tragischen Helden wie Agnes Bernauer, John Proctor und Riccardo Fontana wirken diesem Mangel an psychologischer Komplexität entgegen,⁸ doch bleibt die Tendenz der Untergattung eindeutig undramatisch. Zuletzt muss auch betont werden, dass die Idee der Selbstaufopferung in der Moderne oft ideologisch missbraucht wurde und das heutige Publikum daher für eine auf dieser Idee aufbauende Dramenform weniger empfänglich ist.

II

In der Tragödie des Eigensinns nimmt der Held eine unhaltbare Position ein, offenbart dabei aber dennoch gewisse Tugenden. Die Tragödie des Eigensinns ist vom ethischen Standpunkt aus weniger erhaben als die Tragödie der Selbstaufopferung, dafür jedoch dramatisch reichhaltiger. Die Größe des Helden der Eigensinnstragödie liegt in der Beständigkeit, mit der er auf seiner Haltung beharrt, selbst wenn sie falsch und einseitig ist. Der Held gibt nicht nach; er besitzt weder die Fähigkeit zur Mäßigung noch das Interesse an ei-

⁸ Siehe Friedrich Hebbel: Agnes Bernauer. In: Ders.: Werke. Hg. v. Gerhard Fricke u. Werner Keller. München 1963–1967. Bd. 1. München 1963, S. 679–765, hier S. 755 (V.vi). Arthur Miller: *The Crucible*. New York 1964, S. 135–142 (IV). Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter* (Anm. 3), S. 193, 215–217 (V.ii u. V.iii).

nem Kompromiss. Der eigensinnige Held zeigt keine Zeichen von Anpassung; seine Kraft und Ausdauer wirken beeindruckend oder sogar inspirierend. Ibsens Brand verkündet: »Wisse, daß ich viel begehre, | *Alles fordre oder nichts*«. ⁹

Wir erkennen in dieser Form der Tragödie das Ausmaß, in dem Macht, List und Wille zur Darstellung vieler tragischer Helden und zur Inszenierung ihrer formalen Größe beitragen. Auch spielt die Hybris häufig eine Rolle in dieser Form der Tragödie: Der Held stellt sich über andere, selbst über die moralischen Gesetze. Goethes Faust und Camus' Caligula streben sogar noch über das Göttliche hinaus. Der tragische Held definiert sich nicht nur als Antipode zu Gott, sondern auch zu anderen Menschen, und hierin liegt der Grund, warum er so oft ein isolierter Held ist: eine Medea, ein Macbeth, ein Karl Moor. Und dennoch: Der eigensinnige Held kann nicht vollkommen böse sein. Seine Handlungen müssen durch eine in der Vergangenheit liegende Verwundung oder Ungerechtigkeit (wie bei Schillers Karl Moor und Grillparzers Medea) oder durch eine Zukunftsvision (wie bei Schillers Posa und Ibsens Brand) gerechtfertigt sein. Je nobler und komplexer der Held, desto größer die Tragödie; deshalb ist Macbeth, mit seinem differenzierten Empfindungsvermögen und seinem scharfen moralischen Verstand, als *tragischer* Held größer als Richard III.

Mehr als in anderen Formen der Tragödie sehen wir in der Tragödie des Eigensinns die Fortpflanzung und Potenzierung des Unheils. Eine böse Tat erzeugt die nächste. Dramatische Figuren suchen eine Missetat zu ahnden, duplizieren aber schließlich die Ungerechtigkeit; Gewalt und Desillusionierung folgen unerbittlich aufeinander. In Eugene O'Neills *Trauer muss Elektra tragen* etwa wird jeder Versuch, zu Reinheit und Unschuld zurückzukehren, von einer Geschichte der Schuld versperrt; so spricht Orin von »Schuld, die mehr Schuld erzeugt«. ¹⁰ Jeder Versuch, sich zu befreien, bestätigt erneut die Struktur, der der Held entfliehen will.

Die Tragödie des Eigensinns führt uns die Unhaltbarkeit und die Auflösung einer Haltung vor Augen. Für den Helden ist die Tragödie endgültig, doch für den Rezipienten weist sie über sich hinaus. Das Scheitern einer Position impliziert den Übergang zu einer neuen Haltung. Das Publikum distanziiert sich von der Handlung des Helden so sehr, wie es sich mit ihr identifiziert. Brechts *Mutter Courage* könnte als eine Tragödie des Eigensinns verstanden werden. Im Einklang mit Brechts Betonung der Distanz zwischen

⁹ Henrik Ibsen: Brand. In: Ders.: Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden. Hg. v. Julius Elias u. Paul Schlenther. Berlin 1907ff. Bd. 2. Berlin 1908, S. 245–419, hier S. 294 (Akt IV).

¹⁰ Eugene O'Neill: Mourning Becomes Electra. In: Ders.: Three Plays. New York 1959, S. 223–376, hier S. 361 (»The Haunted«; Akt III) (Übers. d. Verf.).

Publikum und Held erkennt Mutter Courage die Widersprüche in ihrer eigenen Haltung nicht, sondern stellt sie einfach nur da.

Der Held der Tragödie des Eigensinns gelangt entweder selbst zur Einsicht in die Unhaltbarkeit seiner Position, oder das Drama demonstriert die mit der Position des Helden verbundene Selbstaufhebung. Zweifellos entsteht eine größere Spannung, wenn wir Elemente des Erkennens erleben, wenn der Held zögert und seine Haltung zu hinterfragen beginnt, oder wenn er Alternativen erwägt, welche dann durchaus wieder verworfen werden können. Im letzten Augenblick erkennt Posa den Wert des Lebens, was ihn jedoch nicht daran hindert, sich selbst zum Instrument seines Ideals zu machen. Gelegentlich kann die Erkenntnis des eigensinnigen Helden diesen zu einer Umkehr bewegen. Karl Moor etwa macht sich zuletzt Gedanken über Reue und eine Rückkehr in den Gerichtssaal. Die Einsichten von König Skule in Ibsens *Die Kronprätendenten* sind so bedeutend, dass der Monarch aus einer Eigensinnstragödie herauswächst und diese in eine Selbstaufopferungstragödie verwandelt. Interessanterweise kann sich das Motiv des Eigensinns über fünf Akte erstrecken, wohingegen die Selbstaufopferung auf eine einzige, allerdings beeindruckende Szene beschränkt ist.

Eine Form des tragischen Eigensinns kommt dem Konzept der tragischen Kollision besonders nahe. Sie erwächst aus der Verabsolutierung einer Tugend auf Kosten anderer Tugenden, sodass es zu einer Asymmetrie zwischen konkurrierenden Tugenden kommt. Shakespeares Romeo etwa sieht sich selbst nur noch als Liebhaber, hingegen nicht mehr als Sohn und Bürger. Goethes Egmont legt Ehrlichkeit und Vertrauen an den Tag, ist sich aber der Notwendigkeit von Vorsicht und Berechnung nicht bewusst. Doktor Stockmann in Ibsens *Ein Menschenfeind* vertritt die Tugenden der Wahrheit, Ehrlichkeit und Furchtlosigkeit auf Kosten von Pragmatismus, Zurückhaltung und überlegtem Handeln und stellt damit ebenso eine Variante des eigensinnigen Helden dar. Wenn Gregers Werle in Ibsens *Die Wildente* Ehrlichkeit der Sensibilität voranstellt, wird auch er zum tragischen Helden des Eigensinns, der eine Tugend zuungunsten einer anderen verabsolutiert. Gerade in diesen Fällen steht die Größe in einer dialektischen Beziehung zum traditionellen Konzept des tragischen Fehltritts.

In der Moderne, die zu einer Auflösung objektiv anerkannter Werte führt, gewinnen subjektive Weltentwürfe und individuelles Glücksstreben zunehmend an Bedeutung. Diese Entwicklung reflektiert die Tragödie des Eigensinns, indem sie Menschen und Figuren zeigt, die auf besessene Art und Weise ihre eigenen, dabei oft abwegigen Ziele verfolgen. Ein solcher Prozess fortschreitender Individualisierung setzt bereits im Sturm und Drang ein und findet im 20. Jahrhundert mit Werken wie Camus' *Caligula* oder John Ardens *Der Tanz des Sergeanten Musgrave* seine Fortsetzung. Eigensinn muss nicht immer auch Autonomie implizieren; er kann sich so äußern, dass ein Prot-

agonist sich mit falschen sozialen oder kulturellen Normen identifiziert, wie zum Beispiel Willy Loman, der sich in Arthur Millers *Tod eines Handlungsreisenden* vollkommen dem verschreibt, was in Amerika gemeinhin als Erfolg angesehen wird.

Die entscheidende Schwäche der Eigensinnstragödie ist die Reduktion des Tragischen auf formale Größe: Der Held ist kaum noch bewundernswert. Während das Leiden des Helden in der Tragödie der Selbstaufopferung ungerecht erscheint, entspricht der Untergang des Helden in der Tragödie des Eigensinns dem Verlangen des Publikums nach poetischer Gerechtigkeit. Er widersetzt sich damit der für die Tragödie wesentlichen Inkongruenz. Was bleiben muss, ist der Sinn für die Größe des Helden, die, wenn auch verdorben, so doch zumindest in gewisser Hinsicht bewundernswert ist.

III

Hegel betrachtet die Tragödie als eine Kollision zweier Positionen, die zwar beide gerechtfertigt, jedoch auch in dem Ausmaß falsch sind, in dem sie die Gültigkeit oder wenigstens die Teilwahrheit der anderen Position negieren.¹¹ Im Hinblick auf die Tragödie der Kollision möchte ich eine Differenzierung vornehmen: In einigen Tragödien wird der Konflikt zwischen guten Kräften durch zwei Personen oder Gruppen vertreten, was ich als äußerliche Kollision oder Tragödie der Opposition bezeichnen möchte; in anderen Tragödien wird dieser Konflikt im Gewissen eines einzelnen Helden ausgetragen, was ich als innerliche Kollision oder Tragödie des Bewusstseins bezeichnen möchte.

Die Tragödie der Opposition führt gegenüber früheren Tragödienformen nicht nur zu einem Komplexitätsgewinn, sondern auch zu einer Zunahme der dramatischen Intensität. In allen großen Dramen der Opposition begegnen wir zwei Charakteren oder Kräften, die beide legitim sind. Wie um die versteckte Identität der beiden Kräfte zu unterstreichen, sind die konkurrierenden Helden, trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede, oftmals als spiegelbildliche Wiedergabe des jeweils anderen angelegt. Eine spiegelbildliche Struktur wird beispielsweise in Shakespeares *Julius Cäsar* offenbar, wo die Ähnlichkeiten zwischen Cäsar und Brutus in parallelen und unmittelbar aufeinanderfolgenden Szenen vorgeführt werden (II.1 und II.2); ebenso in Büchners *Dantons Tod*, wo sowohl Robespierre als auch Danton sich mit Christus vergleichen und sich auf diese Weise in ihren Monologen intellektuell einander annähern. Nicht zufällig enthält Büchners *Dantons Tod* Anspielun-

11 G. W. F. Hegel: Werke in zwanzig Bänden. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1978. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 520–569.

gen auf Shakespeares *Julius Cäsar*. Da sich Tragödien der Opposition vor allem in Zeiten gesellschaftlicher Transformationsprozesse häufen, erkennen wir die Relevanz dieser Form für das historische Drama.

Heinrich von Kleists *Penthesilea* ist eine besonders komplexe Tragödie der Kollision. Das Stück fügt Konflikte auf mehreren Ebenen zusammen: zwischen Griechen und Amazonen; zwischen Penthesilea und den Amazonen, deren Gesetze sie infrage stellt; zwischen Penthesilea und Achill, sowohl als Gegner wie auch als Liebende; und innerhalb von Penthesilea selbst: zwischen ihren Rollen als Amazonenkönigin und Liebende wie zwischen ihrem bewussten und ihrem unbewussten Selbst. Ein zentrales Thema des Dramas ist die Unfähigkeit, in einer Welt instabiler Relationen und Identitäten Zeichen zu lesen, sowie die Unfähigkeit, das zu vergegenwärtigen und zu verstehen, was jenseits traditioneller Freund-Feind-Relationen liegt.

Die Tragödie des Bewusstseins schildert eine Kollision zweier Werte, die für das Subjekt gleichermaßen bindend sind. Dennoch ist der Held gezwungen, sich für den einen oder anderen Wert zu entscheiden; er muss den einen Wert verletzen, um den anderen zu bewahren, und dadurch gewinnt die Handlung ihre Tragik. Die Bewusstseinstragödie ist ein vorwiegend modernes Phänomen, das zusammen mit der Fokussierung individueller Subjektivität in den Vordergrund tritt. Die tragische Dimension gewinnt an Tiefe, je mehr sich das Bewusstsein des Helden entwickelt, da sich mit zunehmendem Bewusstsein auch die Intensität des Leidens steigert.

Die Integration widerstreitender Positionen in einer einzelnen Person führt dazu, dass die innerliche Kollision weniger dramatisch wirkt als die äußerliche; andererseits besitzt dieser Tragödientyp eine höhere psychologische und intellektuelle Komplexität. Traditionelle Definitionen der Tragödie betonen oft die Rolle von Wissen und Selbsterkenntnis; diese Aspekte werden in der Tragödie der innerlichen Kollision am entschiedensten fortentwickelt. Die innerliche Kollision hat einige der rhetorisch gewaltigsten Monologe und Dialoge der Theatergeschichte hervorgebracht, man denke nur an Shakespeares *Hamlet* oder an Kleists *Penthesilea*.

Die Bewusstseinstragödie kann eine komplexe Form tragischer Selbstaufopferung hervorbringen. In der Tragödie der Selbstaufopferung gibt der Held sein Leben für die Wahrheit; in der Tragödie des Bewusstseins hingegen opfert der Held eines seiner Prinzipien. Die Selbstaufopferung in der Bewusstseinstragödie kann nicht nur komplexer, sondern auch tiefgründiger als jene der Selbstaufopferungstragödie erscheinen, besonders wenn der Held überlebt: Sein Leiden wird dann nicht durch die beseligende Genugtuung, recht gehabt zu haben, oder durch die Bewusstseinslosigkeit des Todes ausgelöscht. In Camus' *Die Gerechten* behauptet Dora: »Es ist leicht, so viel

leichter, wegen seiner inneren Konflikte zu sterben, als mit ihnen zu leben«. ¹² Anstatt sein Leben aufzugeben, muss der Held der Bewusstseinstragödie seinen naiven Glauben an eine einfache Welt opfern; er muss das Gute überschreiten, um es auf höherer Ebene wieder zu verwirklichen.

In Jean Anouilhs *Antigone* sehen wir einen Konflikt zwischen der Einfachheit der Selbstaufopferung und der Komplexität des Bewusstseins. Die interessantere Figur in Anouilhs Version ist Creon; Antigone dagegen wird als naiv und impulsiv, kindlich und ohne Sinn für die Maßstäbe des objektiven Geistes dargestellt. Sie ähnelt dem sophokleischen Ödipus, seiner Arroganz, seinem Eigensinn; in Bezug auf die Wahrheit und das Wissen sind sie einander jedoch entgegengesetzt. Ödipus will alles wissen, und seine Suche kennt keine Grenzen; Antigone sucht keine Ideen außer denjenigen, die sie schon hat. Anstatt gegen Creon zu argumentieren, besteht sie einfach auf ihrer Meinung. Die Antigone des Sophokles konnte den Anspruch erheben, eine gottgewollte Ordnung aufrechtzuerhalten, der sich auch der Staat unterwerfen soll; in Anouilhs Version werden religiöse Prinzipien und der Sinn für moralische Transzendenz von der blinden Affirmation des Selbst abgelöst.

Während Antigone traditionellerweise den Gedanken der Selbstaufopferung verkörpert hat, repräsentiert sie bei Anouilh den Eigensinn: Sie hat weniger recht als ihre sophokleische Vorgängerin, zeigt sich aber noch immer nicht kompromissbereit. Ihr haften gewisse Momente der Hegel'schen »schönen Seele« an, die der Kraft ermangelt, im Leben zu bestehen, da sie ununterbrochen Angst hat, die Reinheit ihres inneren Lebens zu beflecken. ¹³ Creon lässt Antigone wissen, dass er selbst auch einmal den Wunsch gehegt habe, alles zu opfern, dass er nun aber Alternativen abwäge und bereit sei, den Glauben an die Einfachheit der Wahrheit und des Glücks um der politischen Ordnung willen zu relativieren. Er wird nicht als ungerechter Tyrann dargestellt, sondern als die zur Machtausübung am besten geeignete Person: Er regiert, obwohl er nicht regieren will.

Als Hauptgefahren der Bewusstseinstragödie lassen sich ausmachen: das Problem der Unentschiedenheit, was der Erwartung von Entschlossenheit und tragischer Konsequenz widerspricht; das Problem einer zu starken Verschiebung von Handlung auf Reflexion, was die gattungstypischen Möglichkeiten des Theaters nicht erfüllen würde; schließlich das Problem, übertrieben schematisch und allegorisch zu sein, ein abstraktes Abwägen zweier konkurrierender Positionen zu präsentieren. Die besten Tragödien gehen dieser

12 Albert Camus: *Les Justes*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hg. unter der Leitung v. Jacqueline Lévi-Valensi. Paris 2006–2008. Bd. 3: 1949–1956. Hg. unter der Leitung v. Raymond Gay-Crosier. Paris 2008, S. 1–52, hier S. 48 (Akt IV) (Übers. d. Verf.).

13 G. W. F. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden* (Anm. 11). Bd. 3: *Phänomenologie des Geistes*, S. 483.

letzten Gefahr aus dem Weg, indem sie die dramatische Figur und den dramatischen Konflikt gemeinsam in den Mittelpunkt stellen: Sie zeigen komplexe Individuen sowie einen Konflikt, der vielschichtig und zugleich existenziell verbindlich ist.

IV

An dieser Stelle soll eine dramatische Gattung thematisiert werden, die ich das Drama des Leidens nenne. Dieser Typus stellt die Momente des Leidens und der Verzweiflung in den Vordergrund; zugleich zerschneidet er die organische Verbindung dieser beiden Momente mit dem Gedanken der moralischen Größe. Wir erleben also entweder ein Leiden ohne Größe oder eine rein äußerliche Größe, die mit dem Leiden nicht verbunden ist. Das Drama des Leidens ist in allen Epochen anzutreffen, beispielsweise schon in Euripides' *Die Troerinnen*; es kann jedoch als ein besonderes Charakteristikum der Moderne angesehen werden, dass ab dem 19. Jahrhundert das Drama des Leidens gegenüber der Tragödie die Oberhand gewinnt.

Diese Entwicklung hat mehrere Ursachen. Zunächst registrieren wir in der Moderne eine Betonung der Diesseitigkeit (im Gegensatz zur Idee, dass die diesseitige Welt im Vergleich zur jenseitigen unbedeutend sei). So ist die menschliche Sensibilität für unverdientes Leiden, auch unabhängig vom großen Individuum, größer geworden – sowohl für die Ursachen des Leidens wie auch für die Auswirkungen von Leid und Verzweiflung. Diese Sensibilität wächst nicht zufällig in jener Epoche, da sich Soziologie und Psychologie als akademische Disziplinen formieren und literarische Strömungen wie Realismus und Naturalismus bestimmend werden. Der Aufstieg der Tragödie des Bewusstseins (und einer bestimmten Form der Tragödie des Eigensinns) resultiert aus dem wachsenden Stellenwert der Subjektivität in der Moderne. Paradoxerweise erlangt das Drama des Leidens seine Vorherrschaft durch eine Art Verminderung der Subjektivität. Man könnte sagen, dass die Erhöhung und die Verminderung der Subjektivität aufeinanderfolgende Phasen der Moderne darstellen. Krieg, Brutalität, schlechte Arbeitsbedingungen, verschiedene Formen der Diskriminierung, restriktive gesellschaftliche Konventionen sowie zwischenmenschliche Konflikte, Kommunikationsstörungen und Identitätskrisen spielen alle eine Rolle in den Szenarien des Leidens. Mit Blick auf die deutschsprachige Literatur kann wohl Gerhart Hauptmann als Meister des Dramas des Leidens erachtet werden.

Zweitens: Im Gefolge der Aufklärung und der anschließenden Rationalisierung der Gesellschaft verringert sich das Ansehen bestimmter Tugenden wie Begeisterungsfähigkeit, Mut und Entschlossenheit, während ›demokratischere‹ Tugenden wie Verständnis, Toleranz und Bescheidenheit an Rang-

höhe gewinnen. Letztere führen freilich seltener zu tragischen Konflikten.¹⁴ In diesem Kontext wird auch die Sensibilität gegenüber dem Leiden zunehmend als formale Sekundärtugend angesehen, die ihrerseits dann größeres Leiden hervorrufen kann. Viele Formen des Leidens können nur aufgrund der Erkenntnis und der Sensibilität des Leidenden erfahren werden; wegen bestimmter Dinge zu leiden, ist ein Zeichen von Reife und einer weit entwickelten Persönlichkeit. Lears Einsichten, vor allem seine Bescheidenheit und seine Fähigkeit, substanzielle von scheinbaren Werten zu unterscheiden, – Einsichten, die er kurz vor dem Wahnsinn gewinnt, nachdem er aufgehört hat, auf die Schmeichler am Königshof zu hören – illustrieren diesen Punkt, wie es auch die Einsichten Gloucesters tun, die sich erst einstellen, nachdem ihm das Augenlicht geraubt worden ist. Der Gedanke, dass Leiden Weisheit und sogar Größe hervorrufen kann, reicht bis Aischylos zurück; das moderne Drama des Leidens erfasst diesen Gedanken hin und wieder aufs Neue, wie zum Beispiel bei Nikita in Tolstois *Die Macht der Dunkelheit* oder Maurya in John Millington Synges *Reiter ans Meer*.

Drittens und letztens: Die Idee des Organischen als Kriterium großer Kunst trifft sowohl in der Theorie wie auch in der Praxis auf zunehmende Ablehnung. Sie ist mittlerweile in fast allen Wertehierarchien durch das Unverbundene und das Fragmentarische verdrängt worden.¹⁵ In der modernen Literatur wird eine Disjunktion, durch die das Leiden des Protagonisten keinen Bezug zu seiner Größe hat, nur in Ausnahmefällen als formale oder strukturelle Schwäche verstanden. Wer daher versucht ist, anders als in der hier entwickelten Heuristik auch solche Werke als Tragödien zu bezeichnen, der sollte immerhin anerkennen, dass sie eine strukturell unterschiedliche Form von Tragödie darstellen. Die zunehmende Indifferenz gegenüber normativen Werten begünstigt eine Gattung wie das Drama des Leidens und trägt überdies dazu bei, dass die Unterschiede zwischen den verschiedenen Kunstarten zunehmend verschwimmen. In der Moderne begegnen Elemente und Strukturen des Tragischen – sei es das Selbstopfer, der Eigensinn oder die Kollision – immer häufiger in anderen Kunstarten, so etwa in der literarischen Prosa oder im Film.

V

In welchen Formen manifestiert sich also das Tragische in der Moderne? Meines Erachtens lassen sich mindestens vier Erscheinungsformen des Tragi-

14 Terry Eagleton: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford 2003, S. 73.

15 Zu diesem Bruch mit der Idee des Organischen und einigen Argumenten, warum solch ein Bruch sowohl zu sehr vereinfacht als auch fehlgeleitet ist, siehe Mark W. Roche: *Why Literature Matters in the 21st Century*. New Haven, London 2004, S. 33–35.

schen ermitteln. Erstens in der Tragödie, so wie die vorliegenden Ausführungen sie definieren. Obgleich meine Definition und die drei tragischen Formen überzeitlich sind, entwickelt jedes Zeitalter gewisse eigene Merkmale der Tragödie, sodass Tragödien unseres Zeitalters ausgeprägt moderne Formierungen erkennen lassen. So ist zum Beispiel die Tilgung der Katharsis eine weit verbreitete Eigentümlichkeit der modernen Tragödie, die jedoch mit der organischen Verbindung von Größe und Leiden vollkommen kompatibel ist. Innerhalb jeder der drei Tragödienformen hat die moderne Tragödie ihre eigenen Merkmale entwickelt. Die Tragödie der Selbstaufopferung etwa tendiert in der Moderne dazu, auf geschichtliche Fälle zurückzugreifen oder moralische Konflikte der jeweils zeitgenössischen Epoche zu thematisieren. Außerdem ist sie oftmals am Rande der Gesellschaft situiert. In der Moderne werden subjektive Entschiedenheit und persönliche Authentizität, unabhängig von objektiven Normen und oft ohne jeden Bezug auf irgendein vorhergehendes Unrecht, aufgewertet, und diese Aufwertung schafft die Bedingungen, unter denen dann die Tragödie des Eigensinns gedeiht, mit Figuren, die ihre unverwechselbare Individualität verwirklichen wollen, selbst wenn dadurch anderen Menschen schweres Leid zugefügt wird. Anzutreffen sind auch besonders pathologische Erscheinungsformen, die als eine Zuspitzung dessen erachtet werden können, was schon in Keimen bei Euripides zu finden ist. Ich denke etwa an Hofmannsthals *Elektra*, deren Protagonistin ihre Identität nur in der Beziehung zu einem Anderen hat, sodass die Destruktion des Anderen, die ja ihr Ziel ist, auch zur Auflösung des eigenen Ichs führen muss. In der Moderne verdrängt die Tragödie des Bewusstseins zunehmend die Tragödie der Opposition, da die Psyche des Helden mehr und mehr in den Vordergrund rückt.

In einem Zeitalter, in dem die Tragödie als solche nicht mehr im Zentrum der literarischen Produktion steht, entdecken wir Spuren des Tragischen zunehmend im Gewand anderer Formen. An zweiter Stelle sind daher solche Dramen zu nennen, in denen konstitutive Elemente des Tragischen zum Vorschein kommen, allerdings ohne die organische Verbindung von Größe und Leiden, die ich als wesentliches Element der Tragödie betrachte. In diesem Kontext gewinnt das Drama des Leidens eine zentrale Bedeutung, da es die tragische Größe und den tragischen Konflikt durch die Betonung der sozialen, ökonomischen und politischen Katalysatoren sowie durch die Akzentuierung der psychologischen Konsequenzen und rhetorischen Folgeerscheinungen des Leidens ersetzt. Das Drama des Leidens steht der Tragödie nah und wird von den meisten Literaturwissenschaftlern als solche bezeichnet. Man könnte es jedoch auch, wie hier vorgeschlagen, als eine andere Gattung betrachten oder als Tragödie innerhalb eines umfangreichen Feldes von Familienähnlichkeiten deuten und als eine der für die Gegenwart geeignetsten Formen des Tragischen ansehen.

Drittens sind diejenigen Dramen hervorzuheben, in denen wir Bruchstücke des Tragischen erkennen. Die Integration spezifisch tragischer Elemente in eine Parodie des Tragischen begleitet die Geschichte des Dramas seit seinen Anfängen, tritt in der Moderne jedoch gehäuft auf. Eine solche Parodie mag eine Kritik der Voraussetzungen oder des Stils eines tragischen Autors einschließen, wie zum Beispiel in Aristophanes' zahlreichen amüsanten Anspielungen auf Euripides oder Brechts Spöttereien über Goethe in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Zudem kann eine solche Parodie auch ein bestimmtes tragisches Moment, etwa tragisches Pathos, lächerlich machen: Man denke an die Ironisierung von Selbstaufopferung und Selbstmord in Lenzens *Der Hofmeister* und Büchners *Leonce und Lena* oder an Woody Allens Parodie heldenhafter Todesbessenenheit in *Die letzte Nacht des Boris Gruschenko*. Zuweilen kritisiert die Komödie den Größenwahn, die Unfähigkeit zum Kompromiss oder die Ungeduld seitens des tragischen Helden, die zu einem Leiden führen, das pragmatischer agierende Individuen zu vermeiden wissen. In manchen Fällen sieht man Anspielungen auf Selbstaufopferung oder Eigensinn, die aber derart ins Absurde verzerrt werden, dass das echte Tragische verschwindet. Die tragische Struktur ist anwesend, aber die Rahmenbedingungen sind nicht tragisch, sondern grotesk. Der Protagonist in Frischs *Biedermann und die Brandstifter* erscheint in gewisser Hinsicht tragisch: Er ist gespalten zwischen den Wünschen, das Gute zu tun und seine Gäste zufriedenzustellen, und er verursacht seinen eigenen Untergang. Das Modell einer tragischen Kollision ist vorhanden, aber nur, insofern es verspottet wird; der Held ist dumm und schwach, und er unterliegt dem Selbstmitleid; sein Konflikt ist kaum ernst zu nehmen. Seine Absichten mögen gut sein, aber seine Taten sind eine komische Reduktion des Erwünschten. Hier ist die Tragödie in ihrer Abwesenheit anwesend.

Nicht nur verspottet die Komödie die Tragödie; in manchen Fällen enthält sie durchaus auch Keime des echt Tragischen. Hier mag man an tragikomische Werke wie Molières *Der Menschenfeind* denken, in welchem unklar bleibt, ob Alceste mit seinen hohen Anforderungen innerhalb einer oberflächlichen Gesellschaft eine bewundernswerte oder eine komische Figur ist (insofern er immer wieder auf undiplomatische Weise überreagiert) – oder doch in gewisser Hinsicht beides zugleich. Eine ähnlich tragikomische Struktur sehen wir in Dürrenmatts *Romulus der Große*. Hier ist der Protagonist bereit, seine Macht, sein Leben und den römischen Staat zu opfern, um die Welt zu retten. Allerdings scheitert er, da Entsittlichung und Ungerechtigkeit größer sind als sein Reich. Die Zukunft mit den Germanen sieht freilich auch nicht besser aus als eine Zukunft mit Rom. Wie Hamlet muss Romulus den gerechten Weg in einer unsittlichen Welt finden; sein Weiterleben scheint noch schlimmer zu sein als der Tod. Und doch trägt Romulus einen Schimmer von Tragik in dieser überwältigend komisch-grotesken Welt.

Die Komödie kann noch auf eine andere Weise das Tragische zum Vorschein bringen, indem sie die Parodie der Tragödie in die zweite Potenz erhebt. Hier zielt die Tragödien-Parodie weniger auf die Idee des tragischen Helden als auf das komische Individuum, das glaubt, tragisch zu sein, in seinem Meinen und Streben aber verspottet wird. Was sich zeigt, ist eine doppelte Negation. Wir lachen nicht nur wegen der berechtigten Verspottung des tragischen Pathos und tragischen Pessimismus, sondern auch über eine komische Unzulänglichkeit, über die unberechtigte Tilgung tragischer Substanz. Solche Passagen haben insofern einen Doppelcharakter, als die Werke den tragischen Gestus zu verspotten scheinen, wie in der konventionellen Tragödien-Parodie, jedoch komplex genug sind, um auch die komische Figur, die nicht imstande ist, sich zu tragischer Größe zu erheben, ins Lächerliche zu ziehen und zu kritisieren. Hier wird das Tragische als Wert *ex negativo* bejaht. Der komische Held, schwankend, unzulänglich und ohne Charakter, nennt seine Situation tragisch. In Molières *Die Schule der Frauen* droht Arnolphe, dass er weinen oder seine Haare ausreißen werde, wenn Agnes ihm nicht nachgebe.¹⁶ Sich selbst bemitleidend, wirkt der Held nur komisch. Wenn sich Tellheim in Lessings *Minna von Barnhelm* mit Othello vergleicht oder Söller in Goethes *Die Mitschuldigen* eine Wesensähnlichkeit mit Richard III. behauptet, sehen wir weitere Beispiele dieser Struktur, die sich als Negation der Negation bezeichnen lässt. Sie wirkt zunächst komisch, bejaht aber trotzdem die Gültigkeit des Tragischen, gerade in dessen Abwesenheit. Ein konkretes Beispiel solcher Bejahung durch Negation erscheint im ersten Akt von Ionescos *Die Nashörner*, wo sich der Logiker lächerlich macht, weil er selbst gegen die Regeln der Logik verstößt – und diese eben dadurch bestätigt.

Diese Form der Tragödien-Parodie wird in der Spätmoderne insofern häufiger, als das intellektuelle Interesse am Paradoxon steigt. Man denke etwa an Schnitzlers Anatol oder an die Woody-Allen-Figur, die beide nicht zu tragischer Höhe aufsteigen können. Beklagend, dass das Glück ihn getäuscht habe, dass nichts bleibe, dass die Welt Chaotisches hervorbringe, versucht der Held, seine gegen sich selbst nachgiebige Verzweiflung, seine Unbeständigkeit, seine Schwächen zu rechtfertigen. Der komische Held ist nicht groß, und sein Leiden ist nicht tief. Tief zu leiden und darüber zu schweigen ist groß; der komische Held leidet dagegen leicht und spricht ständig und quälend davon. Schnitzlers Anatol sehnt sich nach dem Ewigen, nach einer exklusiven und symmetrischen Beziehung, ist allerdings nicht bereit, entsprechend zu handeln. Brechts Puntila – ein Betrunkener, der mit sich selbst Mitleid hat – fehlt die Willensstärke und Beständigkeit, um echte intersubjektive Beziehungen zu entwickeln. Anatol und Puntila glauben, ihre Situationen

16 Jean Baptiste Molière: *L'École des femmes*. In: Ders.: *Ceuvres complètes*. Hg. u. annotiert v. Georges Couton. Paris 1971. Bd. 1, S. 527–626, hier S. 617 (V.iv) (Übers. d. Verf.).

seien tragisch, doch das Publikum kann derartige Helden, die von ihrem eigenen Leiden besessen sind, nicht ernst nehmen. In solchen Fällen kommt das Tragische in seiner Abwesenheit als Wert zur Erscheinung.¹⁷

Schließlich lässt sich das Tragische in anderen Kunstformen entdecken, etwa in der literarischen Prosa und vor allem im Film. Eine tragische Selbstaufopferung ist zum Beispiel in Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* eingebettet, und Thomas Manns *Doktor Faustus* ist trotz aller Innovation in mancher Hinsicht noch immer eine klassische Tragödie des Eigensinns. Man könnte Theodor Fontanes *Effi Briest* als eine Tragödie der Kollision sehen, allerdings – wie Sophokles' *Antigone* – mit ungleichen Polen. Wie Hegel es für die Tragödie postuliert, erscheint in diesem Roman sogar ein Moment der Versöhnung, da sowohl Effi als auch Innstetten in ihrer Einseitigkeit zugrunde gehen und beide gegen Ende die Gültigkeit des jeweils Anderen anerkennen. Auch Theodor Storms *Der Schimmelreiter* enthält Strukturelemente aller drei Tragödienformen: Seitens des Helden ist tragischer Eigensinn präsent, jedoch auch eine gewisse Legitimität, die auf Kollision hinweist; schließlich endet die Binnengeschichte in einer mythischen Selbstaufopferung.

Auch im Film, der mit dem Drama die Konzentration auf eine szenisch-dialogische Entwicklung des Handlungsverlaufs teilt, sind tragische Strukturen weit verbreitet. So findet man die Selbstaufopferungstragödie, um nur einige Beispiele zu nennen, in Roberto Rossellinis *Rom, offene Stadt*, in John Fords *Der Verfolgte* sowie in Edward Zwicks *Ruhm*; die Eigensinnstragödie erscheint in John Fords *Bis zum letzten Mann*, in David Leans *Die Brücke am Kwai* und in Jim Sheridans *Das Feld*; die Kollisionstragödie ist die herrschende Struktur in Alfred Hitchcocks *Im Schatten des Zweifels*, John Fords *Der Mann, der Liberty Valance erschoss* und Roland Joffés *Die Mission*. Auch der deutsche Film bietet diverse Beispiele, für die Selbstaufopferungstragödie etwa Marc Rothemunds *Sophie Scholl: Die letzten Tage*, für die Eigensinnstragödie Rainer Werner Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* und für die Kollisionstragödie Josef von Sternbergs *Der blaue Engel*. Auch wenn die Tragödie nicht dort erscheint, wo man sie traditionell erwartet, und die Moderne meint, sie hinter sich gelassen zu haben, sind ihre Strukturen dennoch zu mächtig, um aus der Kunst insgesamt verschwinden zu können.¹⁸

17 Die Parodie der Tragödie wäre einer historischen und systematischen Analyse wert, die meines Wissens noch nicht geschrieben wurde. Die einzige mir bekannte größere Studie stammt von Peter Rau: *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. München 1967; sie beschränkt sich jedoch auf die aristophanische Parodie der Tragödie.

18 Dieser Ansatz übernimmt Ideen aus Mark W. Roche: *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*. Albany 1998. Dort findet sich auch eine ausführliche Erörterung der Sekundärliteratur zur Tragödie. Danken möchte ich Jan-Lüder Hagens, der mir bei der Abfassung dieses Aufsatzes auf Deutsch sehr behilflich war.