

Aus:

JOHANNA CANARIS

Mythos Tragödie

Zur Aktualität und Geschichte
einer theatralen Wirkungsweise

Dezember 2011, 370 Seiten, kart., 34,80 €, ISBN 978-3-8376-1565-4

Obwohl die Tragödie im 20. Jahrhundert wirkungsvoll für tot erklärt wurde, finden sich in den letzten Jahren verstärkt Inszenierungen antiker Tragödien auf den Theaterbühnen, die eine große Aktualität beanspruchen können. Ebenso lassen sich in aktuellen Theatertexten Momente finden, die ihrerseits eine tragische Wirkung entfalten.

Tragödie wird von Johanna Canaris deshalb, ausgehend von einer Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie, über jene Wirkung definiert, die besonders durch einen gemeinsamen, mythisch aufgeladenen Horizont von Bühne und Publikum entstehen kann. Dieser wird durch die Zeit unterschiedlich besetzt und im Theater der Befragung ausgesetzt.

Johanna Canaris (Dr. phil.) lehrt neuere deutsche Literatur an der Universität Paderborn.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1565/ts1565.php

Inhalt

Vorwort | 7

Einleitung

Theater, Tragödie, Mythos und (ihre) Zeit | 9

I Gezähmte Ursprünge

Der Anfang des Theaters und die Tragödie als Normgattung | 17

Aristoteles' Tragödiendefinition:

Affekte und Katharsis in der Deutung des 20. Jahrhunderts | 17

Die attische Polis im 5. Jahrhundert vor Christus | 24

Ursprünge der Tragödie | 29

Ambige Strukturen der Tragödie –

Grundlagen der hier verfolgten Interpretation | 39

»So schuf ein Daimon beiden allzu gleiches Los« –

Aischylos: *Sieben gegen Theben* | 48

»Denk': auf der Schneide der Tyche gehst du jetzt« –

Sophokles: *Antigone* | 63

Thematisierung des Theaters, Metatheater, Antitheater –

Euripides: *Die Backchen* | 82

II Von Überwindungsstrukturen zu neuen Konflikten | 101

Dialektische Definitionen der Tragödie seit Hegel | 102

Tod der Tragödie? | 113

Spiel und (physische) Realität des Theaters –

andere Aspekte und neue Wege | 118

»So viel Worte, so viel Lügen« –

Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti* | 131

Das Erhabene, das Pathetische und der Mensch –

Schillers Dramen | 139

»Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?« –

Georg Büchner: *Dantons Tod* | 149

»Da doch nur mit Gewalt die diese tötende Welt zu ändern ist« –

Bertolt Brecht: *Die Maßnahme* als Nicht-Theater | 153

»Du stirbst nur einen Tod / Aber die Revolution stirbt viele Tode« –

Heiner Müller: *Mausier* | 160

III Das Theater der Gegenwart

Mythos als Gedächtnis | 167

Theater zwischen »Postdramatik« und »Gegenwart der Tragödie« | 167

Die Frage nach Gegenwart und Erinnerung | 183

»Wir sind alle Besiegte« –
 Dimiter Gotscheff inszeniert Aischylos' *Die Perser* | 196
 »Tun! Leiden! Lernen?« –
 Michael Thalheimer inszeniert Aischylos' *Die Orestie* | 211
 Kollektive Fremdheit heute –
 Volker Lösch inszeniert *Medea* nach Euripides | 221
 »Es möge genügen, um den Hörer wie eh und je in die Kindheit
 der Welt zu versetzen« – Botho Strauß: *Ithaka* | 229
 »Stirb, Liebe(r), auch du!« – Albert Ostermaier: *Auf Sand* | 252
 »Über die Maßen« – Dea Loher: *Blaubart – Hoffnung der Frauen* | 273
 »Wer bei mir spricht, spricht um sein Leben, das aber eh
 schon verloren ist.« – Elfriede Jelinek: *Ulrike Maria Stuart* | 295
 »Ein Theater gegen alles« –
 Werner Fritsch: *Heilig Heilig Heilig* | 317

Schluss

Tragödie als Mythos | 337

Literatur | 341

Stücke | 341

Verwendete Literatur | 342

Vorwort

Es handelt sich bei der folgenden Arbeit um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2009/2010 an der Universität Paderborn angenommen wurde.

Ohne Unterstützung wäre die Fertigstellung der Arbeit in relativ kurzer Zeit nicht möglich gewesen. Deshalb möchte ich mich bedanken:

Bei der Friedrich-Ebert-Stiftung, die durch ihr Stipendium die volle Konzentration auf die Arbeit möglich gemacht hat.

Beim Deutschen Theater in Berlin und dem Staatstheater Stuttgart, die freundlich und unkompliziert Material zu den analysierten Aufführungen zur Verfügung gestellt haben.

Beim Schauspiel Frankfurt und Sebastian Hoppe bedanke ich mich für die Erlaubnis, das Bild aus der Aufführung *Ödipus* in der Regie von Michael Thalheimer für den Titel verwenden zu dürfen.

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Prof. Dr. Norbert Otto Eke, der in der gesamten Zeit auch über die räumliche Distanz meine Arbeit (und mich) immer begleitet hat und mit Anregungen, konstruktiven Vorschlägen und Ermutigungen dazu beigetragen hat, dass sie jetzt in dieser Form vorliegt.

Doch nichts wäre möglich gewesen ohne meinen Vater, der mich als Erster ins Theater gebracht hat. Deshalb und aus vielen anderen Gründen ist diese Arbeit ihm gewidmet.

Einleitung

Theater, Tragödie, Mythos und (ihre) Zeit

Tragödie, die älteste Form des Theaters, deren Tod erklärt wurde, die zumindest als überwunden zu gelten scheint, und Gegenwartstheater – wie passt das zusammen? Zunächst fällt auf, dass in den letzten Jahren attische Tragödien wieder verstärkt auf den Bühnen auftauchen. Zudem befassen sich Theater Texte der Gegenwart mit Themen, die ein mythisches Potenzial haben – Mythos ist der zweite zentrale Begriff dieser Auseinandersetzung – und denen eine Wirkungsabsicht zu Grunde liegt, die durchaus ähnlich beschreibbar ist, wie die der Tragödie. Tragödie in Zusammenhang mit Mythos und mit dem Theater ist etwas Lebendiges und keine museale, überkommene Form. In der folgenden Arbeit wird eine These über das, was tragisches Theater ausmacht, anhand von Analysen von Theaterstücken (aber auch Inszenierungen, denn Tragödie findet in der Situation der Aufführung statt) und in Auseinandersetzung mit Theorien zu Tragödie und Theater vorgestellt. Kriterium für die Auswahl war auch die Wirksamkeit, die die unterschiedlichen Ansätze für die Gegenwart (noch immer) besitzen; wie sie das Verständnis von dem, was Theater und Tragödie sein soll und kann, prägen.

Zu Beginn werden die Annahmen und Referenzen benannt, die später im Laufe vor allem des ersten Kapitels über die attische Tragödie, aber auch in Auseinandersetzung mit zunächst von außen herangezogenen theoretischen Diskursen der Gegenwart – vor allem des kollektiven Gedächtnisses in seinem Verhältnis zum Mythos – herausgearbeitet und in Begründungszusammenhängen dargestellt werden.

Tragödie ist Theater. Theater verstehe ich als ein Zusammenwirken von Text (auch, da es sich in erster Linie um eine philologische Untersuchung handelt), Bühne und Publikum – so ist Theater Realität. Zum einen ist es die physische, markierte Realität der gemeinsamen Erfahrung von Bühne und Zuschauer zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Raum. Doch Theater existiert nur in der größeren Realität, die alle Beteiligten in den theatralen Moment mit hineinbringen, und in den äußeren (Produktions-) Zusammenhängen. Diese Realität ändert sich ständig und ist Ausdruck von Ideologien und Geisteshaltungen, die die tragische Wirkung begünstigen

und oftmals auch behindern können. Zwischen allen diesen Ebenen gibt es Verbindungen, Übertragungen und Spannungen. In ihnen öffnen sich Räume für die tragische Wirkung. Diese sind durchaus auch selbstreflexiv in Bezug auf das eigene Medium und seine Möglichkeiten zu verstehen. Bierl findet hierfür bereits im Zusammenhang der attischen Tragödie den Begriff der »Metatheatralität« (vgl. Kapitel I). Doch der Theatermoment selbst ist einzigartig, er findet nur in einem Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft, in einem Jetzt, statt, das nicht wiederholbar ist. Er ist vergangen, sobald er entsteht, damit ist er zugleich ebenso lebendig wie tot. Erschütterung, Selbstinfragestellung bis hin zur Selbstgefährdung ist ein Moment der Tragödie auf vielen Ebenen, in Bezug auf das Ich auf dem Theater (s.u.), die Wirkung auf die Zuschauer und eben auch das eigene Medium.

Aristoteles definiert die Tragödie als einen solchen vielschichtigen, schmerzhaften Moment, der eine Wirkung, in Form der viel diskutierten Affekte »eleos« und »phobos« und der Katharsis, hat. Die Frage nach dieser Wirkung ist auch für meine Untersuchung wesentlich. Im ersten Kapitel, in der Auseinandersetzung mit der attischen Tragödie, wird sich zeigen, dass das grundlegende Moment dieser Wirkung die Unauflösbarkeit, die Ambiguität der Spannung ist, die im theatralen Moment erfahrbar wird. Die Griechen finden dafür ein Bild: das des Daimons und der Daimonie. Hierin wird deutlich, dass sowohl die unberechenbare Schicksalsmacht, als auch der Mensch einen gemeinsamen Anteil an der Tragik haben, der nicht voneinander zu trennen ist, da dieser Moment beiden Ebenen zugleich angehört: aus einer anderen Ebene über die Menschen kommt, aber genauso und zugleich aus den Menschen selber. Wesentlich ist, dass dieser daimonische Moment unberechenbar bleibt und damit auch immer fremd. Die Menschen haben so einen Anteil am Göttlichen, Schicksalhaften und Unberechenbaren, aber um den Preis, dass sie selber zu Opfern für eben diese Mächte werden. Am Ende bleibt der Konflikt deshalb unauflöslich. Emil Anghern stellt eine recht einfach anmutende Formel auf, die dies beinhaltet: »Der Mythos gibt Antworten ohne Fragen (während die Tragödie Fragen ohne Antworten, Probleme ohne Lösungen entwickelt).«¹

Das scheint eine Opposition zwischen Mythos und Tragödie zu implizieren. Doch der Inhalt der alten Tragödien sind Mythen. Mythos ist immer auch ein »einer Gruppe vorgegebene[r] Fundus an Bildern und Geschichten«² – und Theater ist zunächst nichts anderes, als eine Geschichte zu erzählen. Damit stehen Mythos und Theater, also auch Tragödie, auch in einem positiven Zusammenhang.

Eine Auseinandersetzung mit der Definition und vor allem der Funktion von Mythos findet sich zu Beginn der Kapitel I und III in Verbindung mit den konkreten Situationen. Mythos kann dabei vieles sein, eine alte Erzäh-

1 Anghern: Die Überwindung des Chaos. S. 61.

2 Assmann & Assmann: Mythos. In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe Band IV. S. 179-200. hier S. 179.

lung über Götter und Heroen, die Realgeschichte, später auch der Text (durchaus auch im Sinn von Intertextualität). Im Verlauf der Arbeit wird deutlich werden, dass Mythos, ebenso wie Tragödie, als Begriff höchst komplex ist und unterschiedlich verwendet und verstanden wird.

Aleida und Jan Assmann stellen die verschiedenen Definitionen von Mythos dar und unterscheiden dabei sieben Begriffe. Der abendländische Umgang mit Mythen im Unterschied zu anderen Kulturkreisen zeichnet sich durch ein »reflexives Verhältnis«³ aus. Der Begriff von Mythos, der für diese Arbeit besonders relevant ist, ist der funktionale, dieser »definiert Mythos als einen kulturellen Leistungswert«⁴, gemeinsam mit dem literarischen, für den »statt Unveränderlichkeit [...] spielerische Behandlung, Variation und Freiheit der Imagination«⁵ gilt. Doch auch andere Begriffe wie der polemische oder der narrative spielen immer wieder eine Rolle. Mythos ist alles dies zugleich, wie auch dieser Artikel formuliert: »Es liegt in der Komplexität des Mythos-Begriffs, daß er sich zugleich auf Text- und Mentalitätsstrukturen bezieht.«⁶ Auch das ist eine Eigenschaft, die den Mythos für das Theater brauchbar macht, da auch das Theater zugleich Kunst und Leben ist.

Der funktionale Begriff ist in Assmanns' Artikel der zentrale. Während hier unter religionswissenschaftlichen Gesichtspunkten die Funktion für die Gemeinschaft betrachtet wird, ist in meinem Zusammenhang der Anspruch an den Mythos insofern enger gefasst, dass er in Bezug auf seine Wirkungs- und Verwendungsmöglichkeiten auf dem Theater, vor allem dem der Tragödie, befragt wird. Dabei bleibt jedoch das globale Wirken des Mythos in der Gesellschaft der Anknüpfungspunkt. Denn die Wirkung auf den Zuschauer kann nur aus dieser Realität heraus stattfinden. Da das Theater eben in der Wirklichkeit existiert, ist der rein literarische Mythosbegriff alleine nicht ausreichend, wenn er auch im Verlauf der Untersuchung sehr stark ist.

Assmann und Assmann weisen auch auf das Dunkle der Mythen hin.⁷ Diese Verdunklung ist einer der Gründe dafür, dass der Mythos befragt werden kann und muss – aber auch eines der Merkmale für seine Andersartigkeit. Der Mythos ist ein Anderes. Er unterliegt einer anderen Realität – bisweilen auch einer Irrealität – und er hat eine andere Zeitlogik: eine zyklische. Diese kollidiert in der Tragödie mit der linearen Zeit (vgl. dazu Lehmann in Kapitel I). In dieser Kollision liegt ein Moment der Maßlosigkeit, das den Rahmen der normalen Zeit übersteigt – auch dies ist ein Merkmal für den tragischen Raum. Der Mythos ist universal und in gewisser Weise unvergänglich. Der Grund dafür liegt in seiner Lebendigkeit, seiner Offenheit und auch seiner Relevanz für die Gemeinschaft, in der er wirkt; in der Grundsätzlichkeit seines Anspruchs und seiner Fragen. Zentral ist dabei,

3 Ebenda S. 179.

4 Ebenda S. 180.

5 Ebenda S. 180.

6 Ebenda S. 187.

7 Ebenda S. 182.

dass in den Mythen ein Grund- bzw. Gründungsmoment der Gemeinschaft aufgehoben ist, der so in einem lebendigen kulturellen Gedächtnis verankert wird (vgl. dazu vor allem den Beginn von Kapitel III). Seine Funktion ist dabei zwar der einer (Ver-)Sicherung, aber diese kann auch darin bestehen, Momente der Gewalt, die notwendig sind, in einer gesicherten Form gleichsam präsent zu halten (vgl. dazu Girard in Kapitel I).

In diesen beiden Aspekten liegt auch die Nähe der Tragödie zum Tod. Denn der Tod ist mit der Gewalt, vor allem auch mit der Gewalt im Opfergedanken (vgl. dazu Burkert und Girard in Kapitel I) verbunden und zugleich stellt er das radikalste denkbare Andere dar (vgl. dazu Jan Assmann in Kapitel III). Doch das Andere kann auch das Theater selber sein, das so zu einem sakralen Moment und Charakter findet. Diese These stellt Antonin Artaud auf (vgl. Kapitel II). Bei ihm beruht dieser Vorgang auch immer auf der Physis des Theaters. Erst indem der Text in den Körpern auf die Bühne kommt, kann ein Moment theatraler Wirkung entstehen. Der Tod ist der Moment, in dem die Maßlosigkeit sich erfüllt, in dem der normale Zeitrahmen gesprengt wird.

Mythen sind offen, auch das ist bereits in der alten Tragödie zu beobachten. Es gibt z.B. nicht *die eine* Atriden-Geschichte. Jeder der Tragiker erzählt den Mythos von Elektra und Orestes auf die ihm eigene Weise, wobei keine mehr Wahrheit beanspruchen kann als die anderen. Doch Mythen sind nicht nur offen, sie sind in dieser Offenheit zugleich so gesichert, dass sie die Infragestellung, die Befragung in und auf dem Theater der Tragödie aushalten und im Gegenteil in dieser kritischen Auseinandersetzung weiter in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben werden. Jede Variante stärkt – paradox auch in der Befragung – den Kern und die Haltbarkeit des Mythos.

Theater ist so auch Medium des kollektiven Gedächtnisses und dieses ist auch mythisch definierbar. Die »Definition von Mythos, die unverminderte Aktualität zu behalten scheint, ist die von Mythos als erinnelter Geschichte«⁸, wie Aleida und Jan Assmann schreiben. Theater als Medium ist jedoch immer ein ganz spezielles, da es anders als alle anderen Medien von der Gegenwart der Situation, Publikum und Bühne lebt. Darunter liegen jedoch gemeinsame Erfahrungen eines Kollektivs, zu dem Bühne und Publikum gleichermaßen gehören. In diesem gemeinsamen Horizont kann Wirkung entstehen, gerade in der Gegenwart der Erfahrung, sonst ist Theater museal und nicht lebendig. Wenn die Art dieser Erfahrung verstörend und bedrohlich ist, sich unlösbare, existentielle Fragen (vor allem in Bezug auf das Ich und sein Verhältnis zur Welt) stellen, die auf das Publikum in dieser Art wirken können und ambig dargestellt werden, handelt es sich um Tragödie im hier vertretenen Sinn. Struktur dafür ist der Mythos, eine erinnerte Schicht des kulturellen Gedächtnisses, die zugleich erschreckend und dennoch gemeinschaftsstiftend ist. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts muss dafür kein Bild oder eine Fiktion mehr gefunden werden. Die Realgeschichte

8 Ebenda S. 197.

ist über das Vorstellbare hinaus gegangen (und hat auch die Kunst/Literatur damit in Frage gestellt, vgl. Steiner in Kapitel II). Um diese Erfahrung nicht dem Vergessen Preis zu geben, wird sie in der Erinnerung mythisiert – in dieser Wirkungsabsicht liegt auch ein gewisser moralischer Anspruch, zumindest bei einigen Autoren. Die Geschichte bewegt sich so selber durch die Zeit und bricht immer wieder durch.

Dazu kommt, dass das Gedächtnis heute von anderen (Speicher-)Medien gestützt wird. Aleida Assmann bezeichnet die neuen Medien, allen voran das Internet, als »Speichergedächtnis ohne Speicher«⁹. Indem das Theater diese Art von Medien benutzt, z.B. in der Verwendung von Video, werden auch sie in den Diskurs und Horizont eingebunden.

So ist auch die Funktion des Mythos, der eben Teil der Realität zwischen Bühne und Publikum ist, für die Tragödie und in der Tragödie ein ambiger. Unauflösbare Ambiguität wird sich in der Auseinandersetzung mit den Stücken als zentrale tragische Struktur erweisen. Der eine Teil der Auseinandersetzung mit Mythen ist die Befragung, die Infragestellung. Der Umgang mit Mythen in der Moderne wird oftmals als Mythendekonstruktion oder auch Mythenkorrektur¹⁰ verstanden. Dies bezieht sich jedoch zu meist auf einen Begriff von Mythos, der etwas konserviert, eben nicht lebendig ist und erst in diesem Umgang wieder lebendig wird, wenn auch aus einer Negativität heraus. Ein offener Mythos muss (und kann) nicht vollkommen dekonstruiert werden, da er sich durch seine Offenheit und Veränderbarkeit auszeichnet und gerade im kritischen Umgang seine eigene Realität behauptet. Der andere Teil des Verhältnisses von Theater und Mythos ist das Schaffen von Mythen, also die Mythen(re)konstruktion aus der Realität heraus und damit das Einschreiben in das kollektive Gedächtnis. Der Umgang mit Mythen auf dem Theater ist also ambivalent, da sie nicht nur befragt, sondern auch dauerhaft in das mythische Gedächtnis eingeschrieben werden. An einem konkreten Beispiel analysiert diese zweite Funktion Carl Schmitt. Er zeigt in seiner Untersuchung wie ein Mythos im Theater in Verbindung mit der historischen Zeit geschaffen werden kann (Vgl. Kapitel II). Zentral für die Möglichkeit und auch für die Art und Weise einer Wechselwirkung zwischen Mythos und Tragödie ist die Zeit, die Gegenwart, in der sie stattfinden kann. Anders gesagt, das Durchbrechen des Mythos (als das, was immer ist und nie ganz verschwindet oder als Material, das mythisiert werden kann) muss in der Gegenwart vorhanden sein. »Die Konjunktur des Mythos steigt mit der Krise der verschiedenen abendländischen ›Wahrheits-

9 Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Ertl & Nünning (Hrsg.): Medien des kollektiven Gedächtnis. S. 45-60. hier S. 56.

10 Vgl. dazu Vöhler & Seidensticker: Mythenkorrekturen. Vor allem die Einleitung und den Artikel Emmerich, Wolfgang: Entzauberung – Wiederverzauberung. Die Maschine Mythos im 20. Jahrhundert. S. 411-435.

codes« (abstrakt begriffliches Denken, Formen rationaler Weltaneignung, das Bewußtsein unbeschränkter Machbarkeit, Fortschrittsoptimismus).«¹¹

Das Theater ist die Kunst, die auf mehreren Ebenen auf der direkten Interaktion zwischen Menschen basiert, deshalb muss es sich auch seiner Zeit angemessener Formen bedienen, um wirken zu können. Das bedeutet für die These von tragischen Strukturen durch die Zeit, dass es nicht um die Konservierung oder Reaktivierung von Form- und Aufbauelementen gehen kann. Die Fragen, Spannungen und Ambiguitäten, das permanente Spiel mit zwei Ebenen, als solche sind zentral. Wie sie formal gestellt werden, also in Form eines Fünkfaktors mit Chorliedern oder später in Form einer Textfläche, die sich der Aufteilung entzieht, ist nachrangig. Wichtig ist, dass die Fragen auf das Publikum wirken können. Deshalb muss die Form sich geradezu wandeln, da sie ihrer Zeit und Umwelt angemessen sein muss, um tragische Wirkung zu erzeugen. Das Theater der Gegenwart hat eine vollkommen andere Position als das Theater der Polis des fünften Jahrhunderts. Allein schon der Rahmen der Realität ist unvergleichlich größer geworden. Dennoch lassen sich Parallelen finden.

Eine der zentralen Fragen, die in tragischen Theaterstücken – jedoch oftmals bereits in den Mythen und noch öfter angesichts der Mythen – gestellt wird, ist diejenige nach dem Ich, dem Subjekt und nach seiner Freiheit, auch in Verbindung mit dem Schicksal. Diese Frage ist eine, die aus der Realität kommt und nur im Zusammenhang mit der Realität denkbar ist, da sie sich nur in einer Umwelt stellen lässt (auch dieses Verhältnis ist – mit einem Begriff, der in Zusammenhang mit der attischen Tragödie zentral wird – als eine Daimonie beschreibbar). Hier lässt sich folgende Bewegung zeigen: In der attischen Tragödie konstituiert sich das Ich, jedoch nicht ungebrochen, sondern gerade im Angesicht des Scheiterns und des Leidens. Auf die lange Zwischenphase, in der das Ich aus unterschiedlichen Weltbildern heraus (dem christlichen, dem aufklärerischen, dem idealistischen) nicht bis zum Letzten problematisiert wird, folgt gegen Ende des 20. Jahrhunderts eine radikale Infragestellung. Diese wird dann wieder zum Thema des Theaters, das aber ähnlich der Konstituierung des Ich in der attischen Tragödie im Leiden, angesichts dieser Gefahr das Ich vehement behauptet. Dieses ist gerade in der Realität und Geschichte der jüngsten Vergangenheit besonders gefährdet. Zum Problem der Geschichte kommt als zweites Thema der Glaube an die Technik und die Autonomie mit ihren sich verselbständigenden Möglichkeiten. Ähnlich wie in der attischen Tragödie leidet das (post-) moderne Individuum wieder daran, seine eigene Nicht-Autonomie zu erkennen. Diese drückt sich auch in Wissenschaft und Technik aus. Die Suche nach etwas Realem, das sich aber auf Grund der Geschichte primär in Grausamkeit oder in ästhetisch überhöhten Gegenentwürfen finden lässt, wird zum Thema. Dabei rekurren die Dramen auf die unterschiedlichsten

11 Assmann & Assmann: Mythos. In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe Band IV. S. 179-200. hier 196.

Schichten der gemeinsamen Erfahrung und versuchen, sie für den gemeinsamen Moment zwischen Bühne und Publikum nutzbar zu machen.

Im Zusammenhang mit diesen zentralen Fragestellungen lassen sich Ähnlichkeiten in der Antike und der Gegenwart feststellen, wohingegen die (lange) Zeit dazwischen ein anderes Bild von Tragödie und Theater transportiert, das ganz zentral auch von der jeweiligen Weltansicht beeinflusst ist. Am prominentesten dabei ist die dialektische Definition der Tragödie bei Hegel. Auch bei Hans-Thies Lehmann, der mit seinem Paradigma des postdramatischen Theaters eine der einflussreichsten Theorien der Gegenwart aufgestellt hat, findet sich eine solche Verbindung. Während für ihn die Gegenwart »post-dramatisch« ist, definiert er die attische Tragödie als »prä-dramatisch«¹². Dazwischen läge dann eine dramatische Phase, die in ihrer Wirkung so nachhaltig ist, dass sie das Verständnis von dem was Theater (vor allem als Illusionstheater) ist, bis heute bestimmt. Eine ähnliche Einteilung in drei Phasen nehme auch ich vor, wobei jedoch nicht die Frage nach dem Drama, dem Texttheater, wie Lehmann es versteht, sondern diejenige nach der Möglichkeit von tragischer Wirkung im Mittelpunkt steht.

Gegenstand dieser Arbeit ist das, was Tragödie in der Wechselwirkung zwischen Text, Bühne und Publikum ausmacht. Die Analyse geht folgendermaßen vor: Als Grundlage dient die attische Tragödie und mit ihr die aristotelische *Poetik*. Der zentrale Begriff der Wirkung, die Katharsis, ist dabei von besonderer Bedeutung. Vor der Analyse von drei konkreten Tragödien werden Theorien über die Entstehung der Tragödie und ihre Funktion in der attischen Polis des 5. Jahrhunderts diskutiert. Die Fragen, die hier gestellt werden, befinden sich in einer unauflösbaren Spannung: zwischen mythischer und linearer Zeit; zwischen Menschenwillen und götterabhängigem Schicksal; zwischen Erkenntnis und Scheitern, aber auch zwischen Bühne und Publikum. Diese Mechanismen machen die Tragödie aus – sie bilden die Grundlage der Überlegungen, wie sie im Vorhergehenden kurz vorgestellt wurden.

Im zweiten Teil wird in Ausschnitten ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Theaters und seiner Theorie, vor allem in Bezug auf die Gattung Tragödie, gegeben. Hier liegt die Annahme zu Grunde, dass sowohl ein heilsgeschichtliches Weltbild als auch ein Menschenbild, welches dessen Können verabsolutiert und den Menschen letztendlich nicht in Frage stellt (auch wenn es durchaus innere Konflikte gibt, doch gelten sie letztlich als überwindbar), echte Tragik verhindern. Der Versöhnungsgedanke, das Aufheben der Ambiguität in der Dialektik – also Hegels einflussreiche Tragödiendefinition – wirkt hier bis heute nach. Aber auch die Frage nach der Definition und Position des Theaters in der Welt verändert sich hier, es ist kein lebendiger Teil der Wirklichkeit mehr, sondern wird hinter die »vierte Wand« verbannt. Im 20. Jahrhundert beginnen sich die Vorzeichen wieder zu ändern, wobei Büchner zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits ähnliche

12 Vgl. dazu Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 28.

Fragen in seinen Dramen stellt. Das Subjekt wird wieder problematisch und auch die Welt beginnt wieder mehr und mehr als sich verselbständigend wahrgenommen. Darauf reagiert auch das Theater. Bei Brecht wird versucht in die Geschichte hinein zu wirken, sie zu ändern. Bei Heiner Müller treten tragische Strukturen hervor, die eine solche, positive Veränderung der Welt aus der Erfahrung heraus zumindest problematisieren und ein Scheitern vorführen.

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts, spätestens mit der »Rückkehr der Geschichte«, also dem Ende des »Endes der Geschichte«, sind die tragischen Fragen, vor allem diejenigen nach dem Ich, wieder äußerst virulent – dies ist Inhalt des dritten Teils. Es gibt jedoch nicht die eine »neue Tragödie«, sondern unterschiedliche Arten sich diesen Fragen zu stellen, da auch die Realität komplexer und diversifizierter ist, als es die überschaubare attische Polis des 5. Jahrhunderts war. Das zeigt sich auch in der Dreiteilung des letzten Kapitels, in Inszenierungen von alten Tragödien in aktuellen Theaterästhetiken, Stücken, die sich der alten Geschichten bedienen, und Stücken, die sich mit neuen Themen beschäftigen.

Zentral ist neben der Frage nach dem Verhältnis von Ich und Welt die nach dem, was befragt wird: nach dem Mythos. Erinnernte und/oder verdrängte Grundlage einer Kultur ist es, die im kulturellen Gedächtnis aufgehoben wird. Dessen funktionale Nähe zum Mythos wird zu Beginn des letzten Kapitels dargestellt. Die Erinnerung, die kollektive der Zuschauer und der Bühne, aber auch und vor allem die im Text aufgehobene, ist die Voraussetzung für die (tragische/kathartische) Wirkung.