

George Steiner Der Tod der Tragödie

Ein kritischer Essay
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2121

»Im Übermaß seines Leidens liegt der Anspruch des Menschen auf seine Würde. Machtlos und zerbrochen, als blinder Bettler, der aus der Stadt gehetzt wird, erhält er eine neue Größe. Der Mensch wird durch die rachsüchtige Bosheit oder die Ungerechtigkeit der Götter geadelt. Sie macht ihn nicht unschuldig, aber sie heiligt ihn, als wäre er durch Flammen geschritten. Daher findet sich in den Schlußmomenten der großen Tragödie eine Verschmelzung von Kummer und Freude, von Klage über den Fall des Menschen und von Frohlocken über die Auferstehung seines Geistes. Keine andere Form der Dichtung erreicht diese geheimnisvolle Wirkung. Von der Antike bis zur Zeit Shakespeares und Racines lag eine solche Leistung anscheinend innerhalb der Reichweite des Talents. Seither ist die tragische Stimme im Drama getrübt, oder sie schweigt. Die folgenden Kapitel bilden einen Versuch, festzustellen, weshalb das so ist.« In seinem kritischen Essay über dreitausend Jahre tragischer Tradition untersucht George Steiner die drei grundsätzlichen Möglichkeiten seines Themas: daß die Tragödie tatsächlich tot ist; daß sie trotz Veränderungen der Form die Wesenselemente der Tradition weiterführt; oder schließlich, daß das tragische Drama wieder zum Leben erwachen könnte.

George Steiner lehrte vergleichende Literaturgeschichte und Komparatistik an den Universitäten Genf, Cambridge und Oxford. Bei Suhrkamp erschienen zuletzt seine Werke *Warum Denken traurig macht* (2006), *Im Raum der Stille: Lektüren* (2011) und *Gedanken dichten* (2011).

George Steiner
Der Tod der Tragödie

Ein kritischer Essay

Schriften 1

Deutsch von
Jutta und Theodor Knust

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe:
Death of Tragedy, New York: Alfred Knopf, Inc. 1961
© by George Steiner 1961

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.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2121
Erste Auflage 2014

© der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2014
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des Nachdrucks,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-29721-6

Der Tod der Tragödie

Für meinen Vater

denn ihm gehört im Grunde dieser Essay. Die Stücke, die ich darin bespreche, sind die, die er mir zuerst vorlas und zu denen er mich ins Theater mitgenommen hat. Wenn ich mich mit Literatur in mehr als einer Sprache beschäftigen kann, dann deshalb, weil mein Vater von Anfang an keinerlei Provinzialismus in den Angelegenheiten des Geistes gelten lassen wollte. Vor allem lehrte er mich durch das Beispiel seines Lebens, daß große Kunst nicht dem Spezialisten oder dem Fachgelehrten vorbehalten ist, sondern daß sie von denen, die am intensivsten leben, am besten gekannt und am tiefsten geliebt wird.

G. S.

I

Wir betreten ein weites und schwieriges Gebiet. Es gibt dort Grenzlinien, die es lohnt, von Anfang an zu beachten.

Der Tragik im Leben sind sich alle Menschen bewußt. Doch die Tragik als Tragödie in dramatischer Form ist nicht so allgemein verbreitet. Die orientalische Kunst kennt Gewalt, Kummer und das Zuschlagen des natürlichen oder von Menschen geplanten Unheils; das japanische Theater ist voller Grausamkeit und zeremoniellem Sterben. Die Darstellung des persönlichen Leidens und des Heldentums jedoch, die wir tragisches Drama nennen, ist der abendländischen Tradition eigentümlich. Sie ist so sehr zu einem Teil unseres Empfindens für die Möglichkeiten menschlichen Verhaltens geworden, die *Orestie*, der *Hamlet* und die *Phedre* sind so stark mit unsern geistigen Gewohnheiten verknüpft, daß wir vergessen, welch eine sonderbare und komplizierte Idee es ist, persönlichen Schmerz auf offener Bühne darzustellen. Diese Idee und die Auffassung vom Menschen, die sie voraussetzt, sind griechisch. Und nahezu bis zum Augenblick ihres Verfalls sind die tragischen Formen hellenisch geblieben.

Dem jüdischen Weltgefühl ist die Tragödie fremd. Das Buch Hiob wird stets als ein Beispiel tragischer Auffassung zitiert. Doch die düstere Fabel steht am äußersten Rand des Judentums, und selbst dort hat eine orthodoxe Hand die Ansprüche der Gerechtigkeit gegenüber denen der Tragödie hervorgehoben:

»Und der Herr segnete hernach Hiob mehr denn zuvor, daß er kriegte vierzehntausend Schafe und sechstausend Kamele und tausend Joch Rinder und tausend Eselinnen.«

Gott hat die über seinen Diener gebrachten Verheerungen wiedergutmacht; er hat Hiob für seine Qualen entschädigt. Aber wo es Entschädigung und Ausgleich gibt, haben wir Gerechtigkeit, keine Tragödie. Dieses Verlangen nach Gerechtigkeit ist der Stolz und die Bürde der jüdischen Tradition. Jahve ist gerecht, selbst in seinem Zorn. Häufig erscheint das Gleichgewicht zwischen Strafe und Lohn schrecklich verzerrt oder das Eingreifen Gottes unerträglich langsam. Doch am Ende kann kein Zweifel daran bestehen, daß das Verhalten Gottes dem Menschen gegenüber gerecht ist. Nicht nur gerecht, es ist rational. Der jüdische

Geist ist der leidenschaftlichen Überzeugung, daß die Ordnung des Weltalls und der Güter des Menschen der Vernunft zugänglich ist. Die Wege des Herrn sind weder leichtfertig noch absurd. Wir können sie völlig begreifen, wenn wir unsere Untersuchungen in der hellen Sicht des Gehorsams führen. Der Marxismus ist in seiner Betonung von Gerechtigkeit und Vernunft bezeichnend jüdisch, und Marx lehnt den ganzen Begriff der Tragödie ab. Das Schicksal sei nur insofern blind, erklärte er, als es nicht verstanden werde.

Das tragische Drama entsteht aus der genau entgegengesetzten Behauptung: das Schicksal ist blind, und die Begegnung des Menschen mit dem Schicksal beraubt ihn seiner Augen, ob es sich um Theben oder Gaza handelt. Diese Behauptung ist die griechische, und das tragische Lebensgefühl, das sich darauf gründet, ist der wesentlichste Beitrag des griechischen Geistes zu unserm Erbe. Es läßt sich nicht mehr genau feststellen, wo oder wie der Begriff der formalen Tragödie zum erstenmal von der Phantasie Besitz nahm. Doch die *Ilias* ist die Fibel der tragischen Kunst. In ihr sind die Motive und Bilder niedergelegt, um die sich das tragische Gefühl in fast drei Jahrtausenden abendländischer Dichtung kristallisiert hat: die Kürze des heldischen Lebens, das Unterworfensein des Menschen unter das Mörderische und unter die Launen des Unmenschlichen, der Fall der Stadt. Hier findet sich der bezeichnende Unterschied: der Fall Jerichos oder Jerusalems ist lediglich gerecht, während der Fall Trojas die erste große Metapher der Tragödie ist. Wo eine Stadt zerstört wird, weil sie Gott getrotzt hat, ist ihre Zerstörung ein flüchtiger Augenblick in dem rationalen Plan von Gottes Absichten. Ihre Mauern werden sich neu erheben – auf der Erde oder im Himmelreich –, wenn die Seelen der Menschen wieder in die Gnade aufgenommen worden sind. Der Untergang Trojas ist endgültig, weil er von dem leidenschaftlichen Spiel der menschlichen Haßgefühle und der willkürlichen, geheimnisvollen Entscheidung des Schicksals hervorgehoben wurde.

In der *Ilias* finden sich Versuche, das Licht der Vernunft in die Schattenwelt zu gießen, die den Menschen umgibt. Das Schicksal erhält einen Namen, und die Elemente werden in der frivolen oder beschwichtigenden Maske der Götter gezeigt. Doch die Mythologie bildet lediglich die Fabel, die uns helfen soll zu dulden. Der homerische Krieger weiß, daß er das Wirken des Schicksals

weder zu begreifen noch zu meistern vermag. Patroklos wird erschlagen, und der jämmerliche Thersites segelt wohlbehalten nach Haus. Ruft einer nach Gerechtigkeit oder Erklärung, dann donnert das Meer mit seinem lautlosen Lärm dagegen an. Die Abrechnung der Menschen mit den Göttern ergibt kein Gleichgewicht.

Die Ironie vertieft sich. Statt den tragischen Zustand zu verändern oder zu mildern, macht die Zunahme an wissenschaftlichen Möglichkeiten und materieller Stärke die Menschen nur noch verletzbarer. Dieser Gedanke findet sich bei Homer allerdings noch nicht ausgesprochen, wird jedoch bei einem andern tragischen Dichter, bei Thukydides, sehr deutlich. Und wieder müssen wir den entscheidenden Gegensatz beachten. Die im Alten Testament berichteten Kriege sind blutig und schmerzvoll, aber nicht tragisch. Sie sind gerecht oder ungerecht. Die Heere Israels tragen den Sieg davon, falls sie Gottes Willen und Gebote befolgt haben. Sie werden geschlagen, wenn sie den Bund mit Gott gebrochen haben oder wenn ihre Könige in Götzendienst verfallen sind. Die Peloponnesischen Kriege dagegen sind tragisch. Hinter ihnen stehen dunkle Verhängnisse und falsche Beurteilungen. In hohler Rhetorik befangen und von politischen Zwangsvorstellungen getrieben, über die sie sich nicht klarzuwerden vermögen, ziehen die Menschen aus, um sich in einer Art Wut ohne Haß zu vernichten. Wir führen noch immer Peloponnesische Kriege. Unsere Herrschaft über die materielle Welt und unsere positive Wissenschaft sind unvorstellbar gewachsen. Doch gerade unsere Leistungen kehren sich gegen uns, machen die Politik sinnloser und die Kriege bestialischer.

Das Alte Testament sieht in der Katastrophe einen spezifischen moralischen Mangel oder fehlendes Verständnis. Die griechischen tragischen Dichter dagegen erklären, daß die Kräfte, die unser Leben formen und zerstören, außerhalb des Herrschaftsgebietes von Vernunft oder Gerechtigkeit lägen. Schlimmer noch: um uns her befinden sich dämonische Energien, die an der Seele nagen und sie zum Wahnsinn treiben oder die unsern Willen vergiften, so daß wir nicht wiedergutzumachende Schande über uns und über die bringen, die wir lieben. Oder um es in dem tragischen Bild zu sagen, das Thukydides gezeichnet hat: unsere Flotten werden immer nach Sizilien segeln, obwohl jeder sich mehr oder weniger bewußt ist, daß sie ihrem Untergang entge-

genfahren. Eteokles weiß, daß er am siebten Tor umkommen wird und geht dennoch weiter:

Aus der Obhut der Götter sind wir bereits entlassen.
Ihnen ist unser Tod das trefflichste Opfer.
Warum sollten wir zögern und unser Schicksal bewin-
seln?*

Antigone ist sich durchaus bewußt, was ihr geschehen wird, und Ödipus weiß es in der Tiefe seines widerspenstigen Herzens ebenfalls. Aber sie schreiten ihrem grimmigen Schicksal entgegen und stehen dabei in der Gewalt von Wahrheiten, die stärker sind als das Wissen. Für den Juden herrscht eine wunderbare Kontinuität zwischen Wissen und Tun; für die Griechen liegt zwischen beiden ein Abgrund der Ironie. Die Legende des Ödipus, in der sich das griechische Gefühl für die tragische Unvernunft so unerbittlich äußert, diente dem großen jüdischen Dichter Freud als Sinnbild rationaler Einsicht und der Erlösung durch Heilen.

Gewiß fehlt in der griechischen Tragödie die Erlösung nicht gänzlich. In den *Eumeniden* und im *Ödipus auf Kolonos* endet die tragische Handlung in einem Ton der Gnade. Aus dieser Tatsache hat man weitreichende Folgerungen gezogen. Ich meine jedoch, daß wir sie mit äußerster Vorsicht interpretieren sollten. Beide Fälle bilden die Ausnahme; in ihnen findet sich ein Element des rituellen Festspiels, das besondere Aspekte der Heiligkeit Athens feiert. Überdies wissen wir nichts von der Rolle der Musik in der griechischen Tragödie, und ich vermute, daß die Verwendung von Musik dem Schluß dieser beiden Stücke eine feierliche Bestimmtheit verlieh, die die letzten Augenblicke gegen die sich vorher abspielenden Schrecken deutlich abhob.

Ich betone dies, weil ich überzeugt bin, daß jede realistische Vorstellung vom tragischen Drama von der Katastrophe auszugehen hat. Tragödien enden unglücklich. Die tragische Gestalt wird von Kräften zerbrochen, die man weder völlig verstehen noch durch rationale Klugheit überwinden kann. Auch das ist entscheidend. Wo die Ursachen des Unheils irdisch-zeitlicher Natur sind, wo sich der Konflikt durch technische oder gesellschaftliche Mittel lösen läßt, kann es sich um ein ernstes Schauspiel, aber nicht um eine Tragödie handeln. Nachgiebigere Schei-

* Aischylos *Sieben gegen Theben*

dingungsgesetze könnten Agamemnons Schicksal nicht ändern; soziale Psychiatrie ist für Ödipus keine Lösung. Dagegen vermöchten gesündere gesellschaftliche Verhältnisse oder bessere sanitäre Installationen einige der schweren Krisen in den Dramen Ibsens zu verhindern. Diesen Unterschied sollte man sich deutlich bewußt machen. Tragödie ist unwiderruflich. Sie kann nicht zu einer gerechten und materiellen Kompensation für vergangenes Leiden führen. Hiob erhält die doppelte Anzahl der Eselinnen zurück; und so muß es auch sein, denn Gott hat an ihm eine Parabel der Gerechtigkeit dargestellt. Ödipus erhält weder seine Augen noch sein Zepter über den thebanischen Staat zurück.

Das tragische Drama macht uns deutlich, daß die Sphären der Vernunft, Ordnung und Gerechtigkeit entsetzlich begrenzt sind und daß kein Fortschritt in unserer Naturwissenschaft oder den technischen Möglichkeiten ihre Gültigkeit erweitern wird. Äußerlich und innerlich ist der Mensch *l'autre*, die ›Andersheit‹ der Welt. Mag man es nennen, wie man will: einen verborgenen oder böartigen Gott, blindes Schicksal, die Zugriffe der Hölle oder die unvernünftige Wut unseres animalischen Blutes. Es wartet auf uns an den Kreuzwegen im Hinterhalt. Es höhnt und vernichtet uns. In gewissen, sehr seltenen Fällen führt es uns nach der Zerstörung zu einem unbegreiflichen Frieden.

Dies alles ist, das weiß ich wohl, keine Definition der Tragödie. Doch jede saubere abstrakte Definition würde gar nichts aussagen. Wenn wir vom tragischen Drama sprechen, wissen wir, worüber wir reden – wir wissen es nicht genau, aber doch immerhin so weit, daß wir die Sache erkennen. In einem einzigen Fall indes gelingt es einem tragischen Dichter nahezu, eine klare Zusammenfassung der tragischen Lebensschau zu geben. Die *Bakchen* des Euripides stehen in einer besonders nahen Beziehung zu den uralten, nicht mehr erkennbaren Quellen des tragischen Gefühls. Am Schluß des Stückes verurteilt Dionysos den Kadmos, sein königliches Haus und die ganze Stadt Theben zu einem grausamen Schicksal. Kadmos protestiert: der Urteilsspruch sei viel zu hart. Er stehe in keinem Verhältnis zur Schuld jener, die den Gott nicht anerkannt oder ihn beleidigt haben. Dionysos weicht der Frage aus. Er wiederholt verdrießlich, daß er gröblich verletzt worden sei; darauf erklärt er, das Urteil von Theben sei vorbestimmt. Dann hat es keinen Sinn, um eine rationale Erklärung oder um Gnade zu bitten. Die Dinge sind nun einmal so: unerbittlich und

absurd. Wir werden weit über unsere Schuld hinaus bestraft.

Das ist ein entsetzlicher, harter Einblick in das menschliche Leben. Doch gerade in diesem Übermaß seines Leidens liegt der Anspruch des Menschen auf seine Würde. Machtlos und zerbrochen, als blinder Bettler, der aus der Stadt gehetzt wird, erhält er eine neue Größe. Der Mensch wird durch die rachsüchtige Bosheit oder die Ungerechtigkeit der Götter geadelt. Sie macht ihn nicht unschuldig, aber sie heiligt ihn, als wäre er durch Flammen geschritten. Daher findet sich in den Schlußmomenten der großen Tragödie – ob griechisch, shakespearisch oder klassizistisch – eine Verschmelzung von Kummer und Freude, von Klage über den Fall des Menschen und von Frohlocken über die Auferstehung seines Geistes. Keine andere Form der Dichtung erreicht diese geheimnisvolle Wirkung; sie macht Ödipus, King Lear und Phèdre zu den edelsten Gestalten, die der Geist bisher geschaffen hat.

Von der Antike bis zur Zeit Shakespeares und Racines lag eine solche Leistung anscheinend innerhalb der Reichweite des Talents. Seither ist die tragische Stimme im Drama getrübt, oder sie schweigt. Die folgenden Kapitel bilden einen Versuch festzustellen, weshalb das so ist.

II

Das Wort Tragödie drang in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in die englische Sprache ein. Chaucer gibt im Prolog zu *The Monkes Tale* eine Definition:

Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As olde bookes maken us memorie,
Of hym that stood in greet prosperitee,
And is yfallen out of heigh degree
Into myserie, and endeth wrecchedly.*

Dramatische Form ist dazu nicht nötig. Eine Tragödie ist eine erzählende Nachgestaltung des Lebens einer antiken oder hervorragenden Persönlichkeit, die aus dem Glück in ein unheilvolles Ende stürzte. Das ist die charakteristische mittelalterliche Definition. Dante bemerkte in seinem Brief an Cangrande, daß sich Tragödie und Komödie in genau entgegengesetzter Richtung bewegen. Da die Handlung sich damit beschäftigt, daß die Seele vom Schatten zum Sternenlicht, von schrecklichen Zweifeln zur Freude und Gewißheit der Gnade aufsteigt, bezeichnete Dante sein Gedicht als *commedia*. Die Bewegung der Tragödie ist ein ständiger Abstieg vom Gedeihen zu Leid und Chaos: *exitu est foetida et horribilis*. Weder aus Dante noch aus Chaucer ergibt sich der Schluß, daß der Begriff Tragödie sich besonders auf das Drama beziehe. Das Mißverständnis einer Stelle aus dem Livius hat mittelalterliche Kommentatoren zu der Vermutung gebracht, die Stücke von Seneca und Terenz wären von einem einzigen Erzähler, wahrscheinlich vom Dichter selbst, rezitiert worden. Von italienischen Gelehrten wurden bereits 1315 und etwa 1387 zwei lateinische, Seneca imitierende Tragödien geschrieben, die beide nicht für eine Aufführung auf einer Bühne bestimmt waren. So blieb also das tragische Lebensgefühl vom Theater getrennt. Eine Bemerkung in der Sprichwörtersammlung *Adagia* des Erasmus von Rotterdam deutet darauf hin, daß die Humanisten selbst im sechzehnten Jahrhundert noch daran zweifelten, ob die griechi-

* Prolog zur Erzählung des Mönchs aus Chaucers *Canterbury Tales*: Tragödie ist eine Art Geschichte, wie uns alte Bücher erklären, von jemandem, der in großem Glück stand, und von seiner hohen Stufe ins Elend stürzte und jämmerlich endete.

schen und römischen Tragödien überhaupt für eine Bühnenaufführung bestimmt gewesen seien.

Chaucers Definition gewinnt ihre Gültigkeit aus dem zeitgenössischen Bewußtsein für plötzliche Umkehrungen politischer und dynastischer Schicksale. Für das mittelalterliche Auge war der Himmel des Staates mit unheimlichen Sternen gefüllt, die in ihrem Aufstieg blendend, in ihrem Abstieg jedoch lodernd und gefährlich waren. Der Sturz großer Persönlichkeiten von hoher Stellung – *casus virorum illustrium* – verlieh der mittelalterlichen Politik ihren festlichen und ihren brutalen Charakter. Die immer wieder grausam über die Menschen dahinfegenden Streitigkeiten der Fürsten zogen Leben und Gedeihen des ganzen Staatswesens in Mitleidenschaft. Doch der Aufstieg und Sturz von »ihm, der auf hoher Stufe stand«, bildete die Verkörperung des tragischen Lebensgefühls aus einem noch viel tieferen Grund: es machte das umfassende Drama des menschlichen Falls deutlich. Führer und Herren gingen an ihrem übersteigerten Ehrgeiz, an dem Haß und der List ihrer Gegner oder durch unglückliche Zufälle zugrunde. Doch selbst dort, wo der Moralist auf ein bestimmtes Verbrechen oder auf eine klare Ursache der Katastrophe hinweisen konnte, war ein allgemeineres Gesetz am Werk. Infolge der Erbsünde war jeder Mensch dazu bestimmt, in seiner eigenen Auseinandersetzung mit dem Leben, wie heimlich oder versteckt das auch geschehen mochte, einen Teil der Tragödie des Todes zu erleiden. Die Klage des Mönchs »in der Art einer Tragödie« beginnt bei Chaucer mit Lucifer und Adam, denn der Prolog zum tragischen Zustand des Menschen wird im Himmel und im Garten Eden gesprochen. Dort begann der Pfeil der Schöpfung seinen Flug abwärts. Und ebenfalls in einen Garten verlegt die Symmetrie des göttlichen Plans den Akt der glücklichen Umkehrung. In Gethsemane ändert der Pfeil seinen Lauf, und das Moralitätenspiel der Geschichte wandelt sich von der Tragödie zur *commedia*. Am Ende gibt es als genaues Gegenstück zum Prolog des Ungehorsams die Verheißung eines himmlischen Epilogs, wo der Mensch in eine höhere als seine ursprüngliche Glorie wiedereingesetzt wird. Der Bericht von den tragischen Schicksalen berühmter Männer ist Abglanz und Erinnerung an diese große Parabel von Gottes Plan.

Der Aufstieg des englischen Dramas in der Tudorzeit und sein elisabethanischer Triumph gaben dem Begriff der Tragödie sei-

nen Zusammenhang mit der tatsächlichen dramatischen Aufführung zurück. Doch die Bilder des tragischen Zustands, wie sie die mittelalterliche Literatur ersann, gingen in die Sprache des Theaters über. Wenn Fortuna in der mittelalterlichen Allegorie die Menschen im Stich ließ, geschah es mit einer raschen Umdrehung ihres sinnbildlichen Rades. Marlowe bewahrte diese uralte Vorstellung in *The Tragedie of Edward the Second*:

Base fortune, now I see, that in thy wheele
There is a point, to which when men aspire,
They tumble headlong downe: that point I touchte,
And seeing there was no place to mount up higher,
Why should I greeue at my declining fall?*

Mortimer nimmt sein Schicksal mit grimmiger Gelassenheit hin. Wenige Augenblicke vorher hatte er noch von sich gesprochen als von »Jupiters ries'gem Baum, und andre sind nur Sträucher gegen mich«. Ein stolzer Gedanke, doch zugleich bereits eine Ankündigung der Katastrophe, denn in der mittelalterlichen Ikonographie waren die Bäume gefährlich mit dem Menschenbild verknüpft. Sie trugen das Pfropfreis des Apfelbaums, von dem Adam aß, und dazu einen winzigen Splitter von der verzweifelten Tröstung des Kreuzes. Und wenn sie im Wipfel verdorren, wenn sie verbrennen oder von der Wurzel her faulen, bieten die Bäume ein besonders anschauliches Bild vom menschlichen Zustand. In der frühelizabethanischen Tragödie *Jocasta* werden Rad und Baum miteinander verbunden, um eine Vision des Verhängnisses zu vermitteln:

When she that rules the rolling wheele of chaunce,
Doth turn aside hir angrie frowning face,
On him, who erst she deigned to aduance,
She never leaues to gaulde him with disgrace,
To tosse and turne his state in euery place,

* *Tragödie Edwards II:*

Gemeines Schicksal, ich erkenne jetzt
den Punkt an deinem Rad, zu dem, wer strebt,
kopfabwärts stürzt: den Punkt erreichte ich
und sah, kein Weg führt höher mich hinauf.
Soll ich nun klagen über meinen Fall?

Till at the last she hurle him from on high
And yeld him subject unto miserie:
And as the braunche that from the roote is reft,
He never wines like leafe to that he lefte.*

Wie wir aus Wagners *Tannhäuser* wissen, verlor der dürre Zweig nie seine anregende Kraft für die dichterische Phantasie. Unter Benutzung von zwei Zeilen aus der mittelalterlichsten aller elisabethanischen Verserzählungen – dem *Mirror for Magistrates* von Thomas Churchyard – verlieh Marlowe dem Bild endgültigen Glanz. Im Epilog zu *The tragicall Historie of Doctor Faustus* vermählt der Chor den Baum Apolls mit der verbrannten Rebe des achtzigsten Psalms:

Cut is the branch that might have growne full straight,
And burned ist Apolloes Laurel bough
That sometime grew within this learned man.**

Wir werden aufgefordert, seinen Höllensturz zu betrachten, weil dieser dem gewöhnlichen Menschen einen warnenden Spiegel vorhält. Die tragische Gestalt ist edler und den dunklen Ursprüngen des Lebens näher als der Durchschnittsmensch. Doch zugleich ist sie typisch. Sonst wäre ihr Sturz nicht beispielhaft. Auch dies ist eine mittelalterliche Vorstellung, die ihre Lebensfähigkeit im elisabethanischen Drama behielt. Mit »getreuen und uralten« Beispielen wollte Chaucers Mönch uns vor Stolz und hochmütigem Streben warnen. Und in diesem Licht betrachteten die Autoren der *Jocasta* die Ödipusmythe. Sie sahen darin weder das

* Wenn sie, die lenkt das roll'nde Rad des Glücks,
das zornige Gesicht von dem abwendet,
den eben heuchlerisch sie noch begünstigt
und den sie nun mit Schande überhäuft,
umherwirft, dreht und wendet und ihn wütend
herabstürzt aus der Höhe seines Standes
und ihn dem Gram und Elend überläßt:
Dann ist er wie der Zweig, vom Stamm gerissen,
und trägt nie Frucht wie das, was er verließ.

** *Die tragische Geschichte von Doctor Faust* (1588–92)
Gesnitten ist der Zweig, der fruchten konnte,
der Lorbeersproß Apollos ist verbrannt,
der einst in diesem klugen Mann geüß.

Rätsel ungerecht gehetzter Unschuld noch einen Widerhall von irgendeinem archaischen Ritus des Blutopfers und der Sühne. Das Stück beschäftigt sich mit dem Zusammenprall repräsentativer Gestalten:

Creon is King, the type of Tyranny,
And Oedipus, myrrour of misery.*

Das Glas zerbricht nicht mit dem Ende des Mittelalters. Wir finden es noch in dem Spiegel, den Hamlet die Schauspieler der Natur vorzuhalten heißt.

So führten Rad, Zweig und Spiegel noch über zweihundert Jahre nach den tragischen Fabeln von Chaucer und Lydgate ihr starkes Leben. In den *coup de théâtre* oder die »Lehre des Realismus« umgesetzt, beherrschen diese uralten Bilder auch heute unser Bühnenerlebnis. Doch im elisabethanischen Theater verlor der Begriff der Tragödie ihre mittelalterliche Unmittelbarkeit. Das Wort selbst nahm Werte auf, die gleichzeitig umfassender und enger waren. Mit dem Absinken der Hoffnung, das der Frührenaissance folgte – die geistige Verdunklung, die das Menschenbild Marlowes von dem Pico della Mirandolas unterscheidet –, erweiterte sich das tragische Gefühl. Es griff über den Sturz der menschlichen Größe hinaus. Ein tragischer Riß, ein unveränderlicher Kern Unmenschlichkeit schien in dem Geheimnis der Dinge zu liegen. Das Lebensgefühl selber wird von einem Gefühl des Tragischen überschattet. Dieses finden wir in Calvins Auffassung vom Zustand des Menschen ebensogut wie in der Shakespeares.

Doch gleichzeitig erhielt das Wort Tragödie auch eine spezielle Bedeutung. Ein Gedicht oder eine Prosaromanze mochte wegen des Themas tragisch genannt werden. Aber man bezeichnete es nicht mehr als Tragödie. Die Wiederentdeckung der Dramen Senecas in den Jahren nach 1560 verlieh dem Wort eine klare Beziehung zu einer Theaterform. Seither ist die Tragödie ein Drama, das sich mit tragischen Stoffen beschäftigt. Doch waren all diese Stücke wirklich Tragödien im wahren Sinn des Wortes? Fast von Anfang an finden sich Widersprüche in der kritischen Definition. Sie sind in der Geschichte des abendländischen Thea-

* Kreon ist König, Bild der Tyrannei,
Und Ödipus der Spiegel des Erbarmens.