

THOMAS MARTINEC

VON DER TRAGÖDIENTHEORIE ZUR PHILOSOPHIE DES TRAGISCHEN

Poetikgeschichtliche Skizze eines Umschwungs

Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen. Als Unterweisung im Dichten will die Schrift des Aristoteles die Elemente der tragischen Kunst bestimmen; ihr Gegenstand ist die Tragödie, nicht deren Idee. [...] Die Poetik der neueren Zeit beruht wesentlich auf dem Werk des Aristoteles, ihre Geschichte ist dessen Wirkungsgeschichte. [...] Aus diesem gewaltigen Einflußbereich des Aristoteles, der weder nationale Grenzen kennt noch epochale, ragt inselhaft die Philosophie des Tragischen heraus. Von Schelling durchaus unprogrammatisch begründet, durchzieht sie das Denken der idealistischen und nachidealistischen Zeit in stets neuer Gestalt.¹

Hinter dem, was Peter Szondi hier in der Einleitung zu seinem *Versuch über das Tragische* in Umrissen skizziert, verbirgt sich ein grundlegender Wandel in der Geschichte der Tragödiendiskussion, der bisher kaum erforscht wurde. In jüngerer Zeit hat Herbert Kaiser auf diesen Wandel hingewiesen, indem er erklärt, es sei »auffällig, aber seltsamerweise wenig bemerkt, daß der Niedergang der Tragödie von einem Aufstieg der Ästhetik des Tragischen begleitet wird.«² Nun ist eine solche geistesgeschichtliche Entwicklung, die zumal die Grenzen der Literatur und Poetik übersteigt, bei weitem zu komplex, als daß sie in einem kürzeren Beitrag erschöpfend dargestellt werden könnte. So geht ihr Szondi auch nicht weiter nach, sondern beschränkt sich auf die Philosophie des Tragischen, ohne den Umschwung von der Tragödienpoetik in eine solche Philosophie zu untersu-

¹ Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften*, hrsg. v. Jean Bollack u.a., Frankfurt/M. 1978, Bd. 1, S. 151.

² Herbert Kaiser, *Hebbel und die Metaphysik des Tragischen im 19. Jahrhundert*, in: *Hebbel-Jahrbuch* 55, 2000, S. 65.

chen, und Kaiser bezieht zwar sowohl die Tragödie als auch die Metaphysik des Tragischen ein, konzentriert sich dabei jedoch (legitimerweise freilich) auf einen einzigen Autor, Hebbel, in dem er »gleichsam einen Angelpunkt des Chiasmus« von Niedergang der Tragödie und Aufstieg einer Ästhetik des Tragischen erblickt.³ Zu groß ist die Zeitspanne, über die sich dieser Chiasmus erstreckt, und zu breit die Quellenbasis, auf der er nachzuzeichnen wäre, als daß der vorliegende Beitrag die hier angedeutete Entwicklung insgesamt darstellen könnte. Statt dessen soll der Versuch unternommen werden, jene poetikgeschichtliche Entwicklung zu skizzieren, die sich im Vorfeld des Umschwungs von der Tragödientheorie zur Philosophie des Tragischen abspielt und die an der Einleitung dieses Umschwungs maßgeblich beteiligt sein dürfte. Sie setzt mit dem Interesse der Stürmer und Dränger am *Wesen* der Tragödie ein und führt über Schiller und Goethe, die dieses Interesse aufnehmen, bis zur Loslösung des Tragischen als Existenzbedingung von der Tragödie als literarischer Gattung im deutschen Idealismus.

Die Tragödiendiskussion des Sturm und Drang zeichnet sich durch ein aufkommendes Interesse am *Wesen* der Tragödie aus. Auffallend ist diese Entwicklung insofern, als sich die bisherige Poetik bis hin zu Lessings stets mit einzelnen dramaturgischen Merkmalen der Tragödie intensiv auseinandergesetzt hatte, ohne dabei *expressis verbis* nach dem *Wesen* oder der Natur der Gattung zu fragen. Daß dies nun geschieht, hängt mit einer Entwicklung zusammen, die für das Literaturverständnis der Stürmer und Dränger insgesamt charakteristisch ist. Im Rahmen dieser Entwicklung distanzieren sich Autoren wie Herder, Gerstenberg, Lenz und der junge Goethe nachdrücklich von einer zentralen Maxime der aufklärerischen Poetik, die sich bis zu Lessing hin als äußerst produktiv erwiesen hatte: die Vorstellung nämlich, daß poetologische Regeln zeitlose Gültigkeit beanspruchen.⁴ Gottsched hatte in seiner *Critischen Dichtkunst* erklärt: »Die Natur des Menschen, und seiner Seelenkräfte ist noch eben dieselbe, als sie seit zweytausend Jahren gewesen: und folglich muß der Weg, poetisch zu

³ Ebd.

⁴ Zum Verhältnis des Sturm und Drang zur Aufklärung und zum Problem einer klaren Trennung zwischen beiden Bewegungen vgl. Andreas Huyssen, *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, München 1980, S. 47ff. Freilich soll hier nicht der Eindruck einer bloßen Opposition des Sturm und Drang zur Aufklärung geweckt werden. Allein die wachsende Bedeutung des Empfindens, die im Laufe der aufklärerischen Tragödiendiskussion von Gottsched bis zu Lessing zu beobachten ist, macht deutlich, daß sich die Tragödientheorie des Sturm und Drang zu weiten Teilen lediglich graduell von einer Tradition unterscheidet, gegen die man sich prinzipiell abzusetzen sucht.

gefallen, noch eben derselbe seyn, den die Alten dazu so glücklich erwählet haben.«⁵ In das Kräftefeld der Vernunft transferiert, behaupten poetische Regeln in der Aufklärung also einen Absolutheitsanspruch, der sich daraus ableitet, daß die menschliche Vernunft, vor der allein sich eine Regel zu behaupten hat, keinem zeitlichen Wandel unterliegt.⁶ Mit Blick auf die Tragödie wurde durch ein solches Regelverständnis die von Humanismus und Barock tradierte Poetik des Aristoteles zum obligatorischen Bezugspunkt jeglicher Auseinandersetzung, denn Aristoteles »hat das innere Wesen der Beredsamkeit und Poeterey aufs gründlichste eingesehen, und alle Regeln, die er vorschreibt, gründen sich auf die unveränderliche Natur der Menschen, und auf die gesunde Vernunft.«⁷ Auf der Grundlage dieses Verständnisses lehnt Gottsched dann seine eigenen Überlegungen zur Tragödie, allen voran zum Verhältnis von Handlung und Charakter, den drei Einheiten und der Tragödienwirkung, auch immer wieder an Aristoteles an – mit durchaus eigenwilligen Ergebnissen freilich, denen an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden kann.⁸

So sehr einerseits die weitere Tragödiendiskussion, angefangen bei den Schweizern und Johann Elias Schlegel, über Curtius, Nicolai und Mendelssohn bis hin zu Lessing, *gegen* Gottsched gerichtet ist, so verpflichtet zeigt sie sich andererseits dessen Postulat von der zeitlosen Gültigkeit aristote-

⁵ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 4., sehr verm. Aufl., Leipzig 1751, ND Darmstadt 1962, Vorrede, S. XI.

⁶ Der Vorstellung von der zeitlosen Gültigkeit literarischer Vernunftregeln bedient sich Gottsched auch, um sich gegen die vielfach lautgewordene Kritik an seiner eigenen Poetik zu wehren. So erklärt er in der Vorrede zur 4. Auflage (S. IX), nachdem die *Critische Dichtkunst* immerhin schon ganze 22 Jahre im Kreuzfeuer der Kritik gestanden hatte: »sind die Regeln und Lehrsätze des griechischen und römischen Alterthums, die du in deiner Dichtkunst vortragen hast, wohl gegründet: so werden sie gewiß auch diese Angriffe überstehen.«

⁷ Ebd., S. 97. Überhaupt gelten Gottsched (ebd., S. 129) die Griechen insgesamt als »die vernünftigsten Leute von der Welt. Alles philosophierte daselbst; alles urtheilte frey, und folgte seinem eigenen Kopfe.« Neben Aristoteles und den Griechen steht auch Horaz in dem Ansehen, die vernünftige Regelmäßigkeit der Poesie erkannt und auf die Nachwelt gebracht zu haben. So behauptet Gottsched (ebd., Vorbericht [1729], S. 5.) vom Verfasser der *Ars Poetica*: »Aber alles, was er sagt, ist höchst vernünftig: und man kann sich von seinen Vorschriften kein Haarbreit entfernen, ohne zugleich von der Wahrheit, Natur und gesunden Vernunft abzuweichen.« In der Vorrede zur 2. Auflage von 1737 (S. XXVII) listet Gottsched eine Reihe weiterer »Kunstrichter« auf, deren Werken er die von ihm angeführten Regeln entnommen habe.

⁸ Vgl. *Critische Dichtkunst*, a.a.O., S. 611ff. Zu Gottscheds Umgang mit den aristotelischen Vorstellungen vom Tragödienzweck und dem Handlungsprimat vgl. der Verf., *Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*, Tübingen 2003, S. 71-77 u. S. 134-138.

lischer Theoreme. Noch Lessing tritt in seinem berühmten Brief an Nicolai vom November 1757 an, um die Richtigkeit des aristotelischen Tragödiensatzes zu erweisen – »Bitten Sie es dem Aristoteles ab, oder widerlegen Sie mich«⁹ – und auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* versucht er, den Sinn dieser Definition zu erschließen.¹⁰ Freilich findet man in der Aufklärung ebenso Dissenz zu Aristoteles: Die Schweizer etwa fechten das Primat der Handlung an, wobei sie im Grunde Gottscheds Version hiervon im Visier haben, ohne zwischen Quelle und Auslegung zu unterscheiden;¹¹ und Curtius erklärt an einer Stelle seiner kommentierten Übersetzung der *Poetik* unumwunden, daß ihm »dünkt Aristoteles schließt hier falsch.«¹² Auch im Falle der Ablehnung aber bleibt die Maxime der Zeitlosigkeit aristotelischer Vorstellungen in Kraft. Eine dramaturgische Aussage der *Poetik* kann im 18. Jahrhundert nämlich nur deshalb als »falsch« angesehen werden, weil man ihr auf der Urteilsgrundlage einer Vernunftkonzeption begegnet, der das Bewußtsein für historischen Wandel fremd ist. Am deutlichsten äußert sich dieser ahistorische Zugriff, wenn Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* das Mitleids-Modell seines Freundes Moses Mendelssohns bei Aristoteles nachzuweisen sucht und hierdurch die historische Distanz zur Antike bedenkenlos überbrückt:

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben [...]. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben.¹³

⁹ Gotthold Ephraim Lessing an Nicolai, Nov. 1756, in: ders., Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel, in: ders., Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1970-1979, Lizenzausg., Darmstadt 1996, Bd. 4, S. 163.

¹⁰ Vgl. *Hamburgische Dramaturgie*, in: Lessing, Werke, a.a.O., Bd. 4, 74.-78. Stück, S. 574-596.

¹¹ Vgl. Johann Jacob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger, *Critische Briefe*, Zürich 1746, ND Hildesheim 1969, S. 69ff. Die *Critischen Briefe* wurden von Bodmer und Breitinger gemeinsam veröffentlicht. Abgesehen von dem ersten Brief, der von Calepio stammt, wurden jedoch alle weiteren Beiträge von Bodmer verfaßt. Vgl. Wolfgang Bender, Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger, Stuttgart 1973, S. 74.

¹² Michael Conrad Curtius, *Aristoteles Dichtkunst*, ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen und besonderen Abhandlungen versehen, Hannover 1753, ND Hildesheim, New York 1973, Anm. 88, S. 123. Vgl. auch ebd., Anm. 152, S. 185.

¹³ *Hamburgische Dramaturgie*, a.a.O., S. 578. Lessing bezieht sich hier auf Moses Mendelssohn, *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1761), in: ders., *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hrsg. v. Otto F. Best, 3. Aufl., Darmstadt 1994, S. 138f.

Indem die Genie-Konzeption des Sturm und Drang Gottscheds einflußreiche Auffassung von poetologischen Regeln außer Kraft setzt, wird ein neuartiger Zugang zur Poetik des Aristoteles und damit zugleich zu Problemen des Trauerspiels eröffnet.¹⁴ Dies geschieht einerseits, indem bestimmte Teile des aristotelischen Tragödienmodells, allen voran das Handlungsprimat und die im Laufe der frühneuzeitlichen Rezeption der *Poetik* zugeschriebene Lehre von den drei Einheiten, strikt zurückgewiesen werden. Berühmte Zeugnisse hierfür sind Lenz' Angriff auf die »so erschreckliche jämmerlichberühmte Bulle von den drei Einheiten«¹⁵ und der rhetorische Befreiungsschlag des jungen Goethe in seiner *Rede zum Shakespeares-Tag*: »Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer

¹⁴ Die Genie-Konzeption sprengte die poetologischen Grenzen, die Gottsched durch die Zentrierung auf die Vernunft abgesteckt hatte. So wird im Sturm und Drang stets ein Schöpferium proklamiert, das alle Seelenvermögen umfaßt. Exemplifiziert sah man diese Idee vor allem in Shakespeare, an dem Gerstenberg etwa bewundert, daß »jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heißen kann, [...] mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt, und in Ein großes Ganze zusammengewachsen sey« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band, Schleswig u. Leipzig 1766, ND Hildesheim, New York 1971, Zit. S. 240). Zum »ganzheitlichen Geniebegriff« Gerstenbergs vgl. Klaus Gerth, Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert, Göttingen 1960, S. 119ff. Dasselbe auf Ganzheitlichkeit ausgerichtete Shakespeare-Bild zeigt sich bei Jakob Michael Reinhold Lenz, Anmerkungen übers Theater, in: ders., Werke. Dramen, Prosa, Gedichte, hrsg. v. Karen Lauer, München 1992, S. 456: »Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf«. Die Auffassung vom alles umfassenden Schöpferium des Dichters findet ihren stärksten Ausdruck in der Entsprechung des Poeten mit Gott. So erscheint jener als »Sterblicher, mit Götterkraft begabt« (Johann Gottfried Herder, Shakespeare, in: Herders Werke in fünf Bänden, hrsg. v. den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Berlin, Weimar 1964, Bd. 2, S. 247) sowie als »Glücklicher Göttersohn«, und im dichterischen Schaffen zeigt sich der »Funken von Gott« (Lenz, Über Götz von Berlichingen, in: ders., Werke, a.a.O., S. 423.), da es hier unternommen wird, Gottes »Schöpfung ins Kleine zu schaffen« (Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 432). Huyssen (Drama des Sturm und Drang, a.a.O., S. 58) weist darauf hin, daß sich die Geniekonzeption des Sturm und Drang dabei als Bild vom Menschen schlechthin präsentiert. Einen Beleg hierfür findet man etwa in Goethes Huldigung an Shakespeare: »Wir ehren heute das Andenken des größten Wandrers, und tun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns« (Goethe, Zum Shakespeares-Tag. Ansprache zum 14. Oktober 1771, in: Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, 6. Aufl. 1967, Bd. 12, S. 224). Eine umfassende historische Darstellung der Geniekonzeption findet man bei Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 2. Aufl., Darmstadt 1988.

¹⁵ Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 440. Zur Kritik am Handlungsprimat vgl. ebd., S. 438-440.

Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte.«¹⁶ Von dem polemischen Grundton einmal abgesehen, markiert diese Art von Kritik allerdings keineswegs das eigentlich Neuartige am Verhältnis der Tragödientheorie zu ihrer antiken Quelle. Immerhin haben Bodmer und Breitinger die *Poetik* schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts offen kritisiert,¹⁷ und auch J. E. Schlegel distanzierte sich mit seinen Überlegungen zur Gestaltung der Charaktere überaus deutlich vom aristotelischen Handlungsprimat, wenngleich dies niemals in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Aristoteles geschah.¹⁸ Schließlich wäre auch auf zwei Beiträge zur Jahrhundertmitte hinzuweisen, um zu belegen, daß die offene Kritik an Vorstellungen der aristotelischen *Poetik* keine Erfindung des Sturm und Drang darstellt: Friedrich Nicolai hat in seiner *Abhandlung vom Trauerspiele* »den Satz zu widerlegen gesucht, den man dem Aristoteles so oft nachgesprochen hat, es sei der Zweck des Trauerspiels die Leidenschaften zu reinigen oder die Sitten zu bilden,«¹⁹ und Moses Mendelssohn erklärt in der *Rhapsodie* zu seinen *Briefen über die Empfindungen* in offenkundiger Anspielung auf Aristoteles, »wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilet.«²⁰

Was die Tragödiendiskussion der siebziger Jahre von Überlegungen der vorangegangenen Jahrzehnte unterscheidet, ist vielmehr ein zweiter Zug, den die Genie-Konzeption und das Regel-Verständnis des Sturm und Drang hervorbringen. Ereignet sich bis zu Lessing die Auseinandersetzung mit der *Poetik* stets mit Blick auf einzelne Merkmale der Tragödie, so betont man im Sturm und Drang nachdrücklich die Differenz zwischen diesen *Merkmalen* (die durch Regeln abgebildet werden) und dem *Wesen* der Tragödie. Dieses Wesen, das nicht mit dem Tragödienzweck verwechselt werden darf,²¹ gibt

¹⁶ Zum Shakespeares-Tag, a.a.O., S. 225.

¹⁷ Vgl. *Critische Briefe*, a.a.O., S. 70-74, wo Aristoteles mehrfach namentlich als Ziel der Kritik genannt wird.

¹⁸ »Ein Stück, darinnen die Handlung sehr wohl eingerichtet und verwirret ist, kann gleichwohl noch ein elendes Stück seyn, wenn die Wahl und Ausarbeitung der Charaktere, und die darinnen angebrachten Gedanken schwach, sich selbst widersprechend, oder gemein sind« (Johann Elias Schlegel, *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* [1747], in: ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Werner Schubert, Weimar 1963, S. 575).

¹⁹ Nicolai an Lessing, 31. Aug. 1756, a.a.O., S. 156. Vgl. Friedrich Nicolai, *Abhandlung vom Trauerspiele*, in: Robert Petsch (Hrsg.), *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendessohns*, Leipzig 1910, S. 3-42.

²⁰ *Rhapsodie*, a.a.O., S. 138.

²¹ Der Zweck der Tragödie stellt seinerseits ein konkretes Merkmal dar und wird als solches bereits im 17. und 18. Jahrhundert intensiv diskutiert.

nun den Grundton der Diskussion an, denn einzig und allein aus ihm heraus sollen von nun an die Merkmale der Tragödie entwickelt werden. Als legitim erscheinen dabei ausschließlich diejenigen Merkmale bzw. Regeln, die dazu beitragen, das Wesen der Tragödie in die poetische Praxis umzusetzen.²² Die Differenzierung zwischen dramaturgischen Merkmalen und dem Wesen der Tragödie sowie die gleichzeitig einsetzende Fokussierung auf letzteres äußert sich in dem Verhältnis der Stürmer und Dränger zu den drei zentralen Koordinaten der Tragödienpoetik seit Gottsched: Aristoteles, französischer Klassizismus, Shakespeare. Aristoteles erscheint dabei als Philosoph, der seine Bestimmungen aus der zeitgenössischen Tragödienproduktion abgeleitet hat, anstatt sie als Produkt der Vernunft dieser Produktion vorzuschreiben. So führt Herder, seinem Aufruf »Tretet in die Kindheit der damaligen Zeit zurück!« folgend, etwa die Einheit der Handlung auf die historische Entwicklung des antiken Trauerspiels zurück: »Simplizität der Fabel lag wirklich so sehr in dem, [...] was Heldenhandlung hieß, daß der Dichter eher Mühe hatte, in dieser einfältigen Größe Teile zu entdecken, Anfang, Mitte und Ende dramatisch hineinzubringen, als sie gewaltsam zu sondern, zu verstümmeln.«²³ Aus dieser historisch-genetischen Sicht wird den aristotelischen Bestimmungen einerseits der Status der verbindlichen Regel genommen, andererseits werden sie jedoch

²² Die Differenzierung von Regel und Wesen der Tragödie findet man bereits bei J. E. Schlegel, der sich dagegen wehrt, eine Formvorgabe, wie die Einheiten von Ort und Zeit, zum »Wesen des Schauspiels« zu machen (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S. 581). Es gehe vielmehr darum, »einer jeden Regel ihren rechten Werth zu bestimmen, damit man nicht fortfahre, wie viele thun, nach der äußerlichen Form der Schauspiele, ihre innerliche Schönheit zu schätzen« (ebd., S. 583). Schlegels Überlegungen blieben jedoch ohne Wirkung auf den Sturm und Drang, was wohl am ehesten dadurch zu erklären ist, daß seine Schriften zum größten Teil in den *Beyträgen zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, 8 Bände, Leipzig 1732-1744, erschienen. Die *Critischen Beyträge* stellen ein wichtiges Organ aufklärerischer Literaturkritik dar, das schon deshalb von den Stürmern und Drängern weitgehend ignoriert wurde, weil an der Herausgabe Gottsched maßgeblich beteiligt war. Vgl. David E. R. George, *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing*, Texte und Kommentare, aus dem Engl. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1972, S. 210. Zur Bedeutung Gottscheds für die *Critischen Beyträge* siehe Jürgen Wilke, *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1699-1789)*, Stuttgart 1978, Teil II, S. 7f. Eine Aufstellung der Zeitschriften, in denen Schlegels Arbeiten veröffentlicht wurden, findet man in der Einleitung zu J. E. Schlegel, *Ästhetische und dramaturgische Schriften*, hrsg. v. Johann Antoniewicz, Stuttgart 1887, ND Darmstadt 1970, S. XIIIf.

²³ Beide Zitate: Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 239. Vgl. ebenso Goethe, *Zum Shakespeares-Tag*, a.a.O., S. 225, und Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, a.a.O., S. 441f. Zur historischen Relativierung der Kunst bei Herder siehe Armand Nivelle, *Kunst- und Dichtungstheorie zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin 1960, S. 147ff.

als unmittelbarer Ausdruck der damaligen Praxis aufgefaßt: »Das Künstliche ihrer Regeln war – keine Kunst, war Natur!«²⁴

Diese Auffassung vom ursprünglich deskriptiven Verhältnis aristotelischer Bestimmungen zu ihrem Gegenstand liquidiert die Autorität, die Gottsched für die aristotelische Poetik beansprucht hatte. Dabei erfahren der französische Klassizismus einerseits und Shakespeare andererseits eine Neubewertung, in deren Rahmen die Differenzierung zwischen den dramaturgischen Merkmalen und dem Wesen der Tragödie voll zum Tragen kommt. Gottsched hatte die Tragödien der Franzosen zum Vorbild für die deutsche Bühne erklärt, weil sie den Regeln der aristotelischen Poetik – bzw. dem, was man dafür hielt – gehorchten, während Shakespeare dafür kritisiert wurde, sich weder um die drei Einheiten noch um das Handlungsprimat zu kümmern.²⁵ Die hierdurch entstandene Hierarchie wird nun in ihr Gegenteil verkehrt, indem die Stürmer und Dränger eine neue Bewertungsgrundlage schaffen: Das eigentliche Kriterium stellt nicht mehr die bloße Regel dar, die nunmehr als rein technisch und somit oberflächlich aufgefaßt wird, sondern das Verhältnis der Tragödie zu ihrer eigentlichen Bestimmung. Indem dieses Kriterium Anwendung findet, erfährt der alte Befund, daß nämlich das französische Drama dem griechischen in der Form folge, das englische aber nicht, eine neue Bewertung: »Wie sich alles in der Welt ändert, so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf.«²⁶ Diesem Umstand, dem Wandel der Zeit, trugen die Franzosen mit ihrem Beharren auf antike Formen keine Rechnung. Auf diese Weise zählen sie zwar zu den »neuen Atheniensern Europens«, ihre Dramen aber sind lediglich »Puppe des griechischen Theaters«:²⁷ »Als Puppe ihm noch so gleich, [aber] der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit – mithin alle Elemente der Rührung, mithin Zweck und Erreichung des Zwecks. Ists also dasselbe Ding mehr?«²⁸

²⁴ Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 240.

²⁵ Vgl. Critische Dichtkunst, a.a.O., S. 613 (über das »englische Theater insgemein«) u. S. 614 (über Shakespeares *Caesar* im speziellen). Eine erste Umkehr dieser Sicht zeichnete sich bei den Schweizern ab, denn sie fanden in Shakespeare den Autor, der ihrem wachsenden Interesse am tragischen Charakter und dessen Aufwertung gegenüber der Handlung entsprach. Ausgebaut wurde dieser Zugang dann durch J. E. Schlegel, der Shakespeare von den Bewertungskriterien Gottscheds befreite und so Raum für eine positive Aufnahme schuf. Vgl. J. E. Schlegel, Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs (1741), in: ders., Ausgewählte Werke, a.a.O., S. 456-477, besonders S. 464ff.

²⁶ Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 241.

²⁷ Beide Zitate ebd., S. 242.

²⁸ Ebd., S. 244. Ebenso Goethe in seiner *Rede zum Shakespeares-Tag* (a.a.O., S. 25): »Französischen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer.« Vgl. auch Lenz, Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 445ff.

Ganz anders verhält es sich mit Shakespeare, wird er doch als Repräsentant eines Volkes gesehen, das darauf aus sei, »sich, statt nachzuäffen und mit der Walnußschale davonzulaufen, selbst lieber sein Drama zu erfinden,« mithin genau das zu tun, was seinerzeit die Griechen unternahmen.²⁹ Daß Shakespeare dabei andere Mittel einsetzt, die Einheiten nicht beachtet, den Charakter in den Mittelpunkt stellt etc., erscheint nunmehr als poetologisch geradezu notwendige Folge der historischen und kulturellen Distanz zum antiken Griechenland:

[...] hier und da also griechisches Drama zu fodern, daß es natürlich (wir reden von keiner Nachäffung) entstehe, ist ärger, als daß ein Schaf Löwen gebären solle. Es wird allein erste und letzte Frage: »Wie ist der Boden, worauf ist er zubereitet, was ist in ihn gesäet, was sollte er tragen können?« Und Himmel, wie weit hier von Griechenland weg! Geschichte, Tradition, Sitten, Religion, Geist der Zeit, des Volks, der Rührung, der Sprache – wie weit von Griechenland weg!³⁰

So ist es gerade die formale Differenz zur griechischen Tragödie, welche die Trauerspiele Shakespeares ihren antiken Gegenstücken in der Sache ebenbürtig macht: »Eben da ist also Shakespeare Sophokles' Bruder, wo er ihm dem Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern[!] ganz wie er zu sein.«³¹ Und im selben Zuge, in dem die Franzosen beschuldigt werden, das Schöpferium als Anliegen des Aristoteles zu verfehlen,³² wird Shakespeare nun dem Griechen zur Seite gestellt: »O Aristoteles, wenn du erschienenest, wie würdest du den neuen Sophokles homerisieren, würdest so eine eigne

²⁹ Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 245. Vgl. ebenso Lenz, Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 440, S. 449-452 (Gegenüberstellung von Shakespeare und Voltaire) u. S. 456. Ferner Goethe, Zum Shakespeares-Tag, a.a.O., S. 226f. Zur Differenz zwischen Goethe, dem Dichter, und Herder, dem Philosophen, mit Blick auf das Shakespeare-Verständnis vgl. Fritz Martini, Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang. Versuch einer Zusammenfassung, in: Reinhold Grimm (Hrsg.), Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, Frankfurt/M. 1979, Bd. 1, S. 123-166, hier S. 141; ebenso Huyssen, Drama des Sturm und Drang, a.a.O., S. 106f.; und Benno von Wiese, Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 5. Aufl., Hamburg 1961, S. 56.

³⁰ Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 246. J. E. Schlegel hatte bereits in den 40er Jahren in seinen *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (a.a.O., S. 560) auf nationale Differenzen in den Dramaturgien verschiedener Länder hingewiesen: »eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für die eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen.«

³¹ Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 254.

³² Aristoteles wird als der »große Mann« gesehen, der »im großen Sinn seiner Zeit philosophierte und nichts weniger als an den verengernden kindischen Läppereien schuld ist, die man aus ihm später zum Papiergerüste der Bühne machen wollen« (ebd., S. 241).

Theorie über ihn dichten.«³³ Die Orientierung weg von technischen Regeln hin zum »Innern« der Tragödie zeigt sich besonders deutlich, wenn Gerstenberg, der in Shakespeare das »Lieblingsgenie der mütterlichen Natur«³⁴ bewundert, erklärt, »daß die Shakespearschen Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur zu beurtheilen sind.«³⁵ Wenn hier vom »Gesichtspunkte der Tragödie« die Rede ist, so sind die formalen Kategorien der Gattung gemeint, denen nun keine direkte Bedeutung mehr zukommt. In Shakespeares Trauerspielen zeigt sich vielmehr »Kunst von einer andern Art.«³⁶ An die Stelle des durch Regeln geschulten Dichters als Repräsentant der Kunstfertigkeit tritt nun das aus sich heraus schöpferische Genie: »Hier ist kein Dichter, ist Schöpfer, ist Geschichte der Welt!«³⁷ Und auch Goethe verwendet die Dychotomie von Natur und Regel, indem er polemisch fragt: »Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen.«³⁸ Auch er hält dieser »gezierten« Form der Kunst, die letztlich nicht in der Lage sei, das Natürliche zu erfassen, die Dramatik Shakespeares euphorisch entgegen: »Und ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.«³⁹

Die Fokussierung der Stürmer und Dränger auf das Wesen der Tragödie und die damit einhergehende Relativierung dramaturgischer Merkmale zeigt eine nachhaltige Wirkung auf die weitere Entwicklung der Tragödiendiskussion in Deutschland. Diese äußert sich darin, daß die Poetik des Aristoteles, aus der man bis in die siebziger Jahre hinein die wesentlichen Merkmalsbestimmungen bezogen hatte, vorübergehend in den Hintergrund der Diskussion gerät. Nachdem die Regeln der *Poetik* einmal historisch relativiert worden waren, bestand nämlich ganz offenkundig keine Notwendigkeit mehr, sich auf direktem Wege mit ihnen auseinanderzusetzen. Einschlägiger Beleg hierfür sind Schillers theoretische Schriften zur Tragödie, die keinerlei explizite Auseinandersetzung mit dem aristote-

³³ Ebd., S. 247.

³⁴ Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, a.a.O., S. 233.

³⁵ Ebd., S. 239.

³⁶ Ebd., S. 298. Zum Verhältnis Gerstenbergs zur Tradition des Kunstbegriffs vgl. Gerth, Studien zu Gerstenbergs Poetik, a.a.O., S. 68f.

³⁷ Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 247.

³⁸ Zum Shakespeares-Tag, a.a.O., S. 227.

³⁹ Ebd., S. 226. In derselben Weise verfährt Schiller, wenn er in seiner Vorrede zur ersten Auflage der *Räuber* die »Kopie der wirklichen Welt« und »idealische Affektationen« einander gegenüberstellt, um erstere zu seinem Programm zu erheben: »Ich denke, ich habe die Natur getroffen« (Nationalausgabe [im folgenden zitiert NA], Bd. 3, S. 5-8, hier: S. 5f.).

lischen Modell zeigen. Insbesondere im Vergleich mit Lessing, der den letzten großen Entwurf eines Tragödienmodells vorgelegt und sich dabei intensiv mit Aristoteles befaßt hatte, muß dies auffallen. Schiller liest die *Poetik* überhaupt erst 1797,⁴⁰ also *nachdem* er seine Schriften zur Tragödie bereits verfaßt hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt bezieht Schiller aristotelische Vorstellungen lediglich mittelbar aus der jüngeren und älteren Trauerspieldiskussion in Deutschland, insbesondere aus Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*. Das *unreflektierte* Fortwirken aristotelischer Theorie zeigt sich erstmals in der Schaubühnen-Rede aus dem Jahr 1784,⁴¹ in der die Vielfalt jener Zwecke ausgemalt wird, die durch eine stehende Bühne zu erreichen seien.⁴² So ist in dem »Wirkungskreis der Bühne«, den Schiller hierzu abschreitet, u.a. die Vorstellung der Katharsis präsent: »heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur, und treiben das Blut in frischeren Wallungen. Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer seinen eigenen aus, – der Glückliche wird nüchtern, und der Sichere besorgt. Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an.«⁴³ Die Idee der Reinigung von Leidenschaften in Form eines Ausgleichs des Affekthaushalts steht jedoch völlig unvermittelt als eine Wirkung unter vielen, wobei Schiller sämtliche Vorstellungen aus der Tragödiendiskussion seit dem Barock in Anschlag bringt. So stelle die Schaubühne auch

⁴⁰ Zu Recht ausdrücklich betont in dem ergiebigen Beitrag von Hartmut Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20, 1976, S. 278-337, S. 280, Anm. 7.

⁴¹ Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? NA 20, S. 87-100. 1785 erschien diese Vorlesung im 1. Heft der Rheinischen Thalia. Später arbeitete Schiller sie zum Aufsatz um, den er 1802 unter dem Titel *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* veröffentlichte.

⁴² Drei Jahre zuvor hatte Schiller in *Über das gegenwärtige Teutsche Theater* (NA 20, S. 79-86) heftige Kritik an der deutschen Bühne geübt und die nunmehr so euphorisch ausgeführten Wirkungen ebenso energisch in Abrede gestellt: »So lang die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollst gespielt werden, so lang die Scenen des Jammers, der Furcht und des Schrecken, mehr dazu dienen den schlanken Wuchs, die netten Füße, die Grazienwendungen der Spielerin zu Markte zu tragen, mit einem Wort, so lang die Tragödie mehr die Gelegenheitsmacherin verwöhnter Wollüste spielen muß [...], so lange mögen immer unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu seyn« (ebd., S. 81f.).

⁴³ Schaubühnen-Rede, a.a.O., S. 100. Vgl. auch ebd., S. 96, wo Schiller erklärt: »Sie [die Schaubühne] zieht uns künstlich in fremde Bedrängnisse, und belohnt uns das augenblickliche Leiden mit wollüstigen Thränen, und einem herrlichen Zuwachs an Muth und Erfahrung.« Bereits zuvor (S. 92) erwähnt Schiller »heilsame Schauer«, welche »die Menschheit ergreifen«.

»göttliche Ideale« »zur Nacheiferung« vor,⁴⁴ sei in der Lage, das »Herz gegen Schwächen zu schützen«,⁴⁵ halte »der großen Klasse von Thoren den Spiegel vor«,⁴⁶ mache mit den »Lastern bekannt«, so daß der Zuschauer »auf ihre Anschläge vorbereitet« sei,⁴⁷ stelle Schicksale vor und lehre »die große Kunst sie zu ertragen«;⁴⁸ außerdem leiste sie eine »Aufklärung des Verstandes«⁴⁹ und könne einen »großen Einfluß« »auf den Geist der Nation haben«.⁵⁰ Zwischen all diesen Funktionen, die nichtmals auf die Tragödie im speziellen, sondern auf das Theater als Institution insgesamt bezogen sind, verliert die Katharsis, die hier ohnehin nur als ein im Umlauf der allgemeinen Tragödiendiskussion befindliches Element verwendet wird, ihre zentrale Stellung für das Trauerspiel. Auch in den Tragödien-Abhandlungen der neunziger Jahre⁵¹ zeigt sich aristotelisches Gedankengut, doch setzt sich Schiller hier wieder nicht mit der *Poetik*, die er zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht gelesen hatte, auseinander, sondern folgt unverkennbar den Bahnen von Lessings Mitleidsdramaturgie:⁵² »Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung) welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitlied zu erregen.«⁵³

⁴⁴ Ebd., S. 93.

⁴⁵ Ebd., S. 94.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 95.

⁴⁸ Ebd., S. 96.

⁴⁹ Ebd., S. 97.

⁵⁰ Ebd., S. 99.

⁵¹ Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, NA 20, S. 133-147; Ueber die tragische Kunst, NA 20, S. 148-170 (beide 1792); Vom Erhabenen inkl. Ueber das Pathetische, NA 20, S. 171-221 (1793); Ueber das Erhabene, NA 21, S. 38-54 (vermutlich zwischen 1793 und 1796 entstanden). Zur Datierung dieser Schriften vgl. Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, München 2000, Bd. 2, S. 87.

⁵² Dies betont auch Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 296, S. 298, S. 300f. Angesichts der Abhängigkeit Schillers von Lessing scheint mir die Formulierung von Peter-André Alt (Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung, Tübingen/Basel 1994, S. 288), Schiller ziehe in seinen Schriften »nochmals sämtliche Register der aristotelischen Argumentation«, mißverständlich, ist es doch, wie Alt selbst zeigt, keineswegs die »Argumentation« der *Poetik*, die Schiller verwendet, sondern es sind lediglich einige Bestimmungen, die überdies in ganz unaristotelischer Weise eingesetzt werden. Ob dies andererseits dazu berechtigt, in Schillers Überlegungen »eine ganz neue, in keinerlei Hinsicht einen Rückbezug auf Aristoteles in Anspruch nehmende, Tragödientheorie« zu erblicken (Hans Wagner, Aesthetik der Tragödie: Von Aristoteles bis Schiller, Sonderausgabe, Würzburg 1987, S. 71), darf ebenfalls bezweifelt werden.

⁵³ Über die Tragische Kunst, a.a.O., S. 164. Vgl. auch Schillers Erläuterung seiner Definition (ebd., S. 164-168), und seine Ausführungen zum Mitleid und dessen Bedeutung für die Tragödie (S. 152ff.). Lessings Mitleidsbegriff taucht bereits in Schillers Schaubühnen-Rede

Indem Schiller in seiner Abhandlung erklärt, wie der Tragödiendichter ein Höchstmaß an Mitleid erregen könne, bleibt zwar die Grundrichtung der aristotelischen Wirkungsästhetik – wenn auch im Gefolge Lessings unter starker Vernachlässigung der Furcht – bestehen,⁵⁴ inhaltlich jedoch findet keine Auseinandersetzung mehr mit der *Poetik* statt, von der Schillers Tragödientheorie hätte Anregungen erfahren können.⁵⁵ Diese Phase der Aristoteles-Abstinenz ist zweifelsfrei eine Konsequenz der tragödientheoretischen Diskussion in den siebziger Jahren. Vorher wäre es schlechterdings undenkbar gewesen, sich in der von Schiller demonstrierten Intensität mit Problemen der Tragödie zu befassen, ohne dabei explizit und unmittelbar auf die *Poetik* zu rekurrieren.⁵⁶ Dies ist erst jetzt möglich, nachdem die Stürmer und Dränger – bei allem Respekt vor Aristoteles und der antiken

auf, wo er sich am deutlichsten in dem Fazit, »Menschlichkeit und Duldung fangen an der herrschende Geist unsrer Zeit zu werden« (S. 97), zeigt. Auch die Aufhebung des mittleren Helden resultiert aus Schillers Überlegungen zum Mitleid: »Zu einem weit höhern Grad steigt das Mitleid, wenn sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden. Dieß kann nur dann geschehn, wenn der letztere weder unsern Haß noch unsre Verachtung erregt, sondern wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden« (Über die Tragische Kunst, a.a.O., S. 165). Wenige Zeilen später verstärkt Schiller die Bedeutung des durchweg tugendhaften Helden, indem er erklärt: »Diese Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist«. Auch hier zeigt sich der auf das Mitleid hin ausgerichtete Argumentationszusammenhang, in dem sich Schillers Stellungnahme zum Helden ergibt. Zur Moralität des tragischen Helden vgl. auch Schiller, Über das Pathetische, a.a.O., S. 212. Ein weiteres Element der *Poetik*, das aus Schillers Argumentation heraus Erwähnung findet ist das Verhältnis zwischen Handlung und Charakter; vgl. hierzu Über die Tragische Kunst, a.a.O., S. 165.

⁵⁴ Vgl. Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 298, u. Alt, Tragödie der Aufklärung, a.a.O., S. 288f.

⁵⁵ Reinhardt (Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 301) weist zu Recht darauf hin, daß Schiller in einigen frühen Äußerungen Aristoteles zwar namentlich erwähnt (vgl. Räuber-Vorrede, NA 3, S. 5) oder zitiert (vgl. Über Egmont, Trauerspiel von Goethe, NA 22, S. 200), seine Quelle dabei aber stets »stereotyp« und »unspezifisch« einsetzt: »Verwendung, Akzentuierung und Stufung der aristotelischen Begriffe weisen zurück auf den Diskussionshorizont des 18. Jahrhunderts, besonders auf die Lösung, die Lessing hervorgebracht hat.« Zu den Differenzen, die sich dabei zwischen Schiller und Aristoteles einstellen vgl. A. Schmitt, Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen. Hermeneutisch-kritische Anmerkungen zur Anwendung neuzeitlicher Tragikkonzepte auf die griechische Tragödie, in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Stuttgart 1992, S. 191-213; und jüngst Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 123-140.

⁵⁶ Die Distanz von J. E. Schlegel zu Aristoteles stellt in diesem Zusammenhang eine Ausnahme dar, deren Hintergrund eigens zu untersuchen wäre. Allerdings ist dabei zu bedenken, daß sich Schlegels Überlegungen zu weiten Teilen auf Probleme des Dramas im allgemeinen, nicht aber auf die der Tragödie im speziellen beziehen.

Tragödie insgesamt – den Gültigkeitsanspruch poetologischer Regeln aus der Antike nachdrücklich auf diejenige Epoche eingeschränkt haben, in der sie entstanden waren.⁵⁷

Freilich ist längst bekannt, daß Schiller 1797 schließlich doch die *Poetik* studierte, daß er sich im Rahmen dieses Studiums intensiv mit einzelnen dramaturgischen Bestimmungen der antiken Quelle auseinandersetzte und daß hierdurch seine eigene dramaturgische Arbeit maßgeblich beeinflußt wurde.⁵⁸ So konnte Hartmut Reinhardt eine ganze Reihe von Aspekten in Schillers Dramen identifizieren, die unter aristotelischem Einfluß stehen. Hierzu gehören die Versform sowie das Verhältnis von breitem Rededuktus und Handlung im *Wallenstein*, die Akten-Einteilung im *Maltesser-Drama* und die Handlungsführung in *Maria Stuart*.⁵⁹ Angesichts dieses Einflusses aristotelischer Vorstellungen auf Schillers Dramen wäre es verfehlt zu behaupten, der Sturm und Drang hätte die aristotelische Poetik gänzlich aus der deutschen Tragödiendiskussion verabschiedet. Daß keine unmittelbare Auseinandersetzung mit den dramaturgischen Bestimmungen des Aristoteles mehr stattfindet, ist vielmehr eine *vorübergehende* Wirkung der Diskussion in den siebziger Jahren. Daneben zeigt diese Diskussion jedoch auch *bleibende* Wirkung. Und die äußert sich in dem spezifischen Zugriff auf die *Poetik*, den Schillers Aristoteles-Lektüre im Jahr 1797 zu erkennen gibt. Schiller teilt hier nämlich die Auffassung der Stürmer und Dränger, daß Aristoteles mit all seinen Ausführungen zu dramaturgischen Merkmalen der Tragödie letztlich deren *Wesen* ins rechte Licht gesetzt habe. So schreibt er in einem viel zitierten Brief an Goethe:

Ich bin mit dem Aristoteles sehr zufrieden, und nicht bloß mit ihm, auch mit mir selbst; es begegnet einem nicht oft, daß man nach Lesung eines solchen nüchternen Kopfs und kalten Gesetzgebers den innern Frieden nicht verliert. Der Aristoteles ist ein wahrer Höllenrichter für alle, die

⁵⁷ Lenz (Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 432) bringt diese für den Sturm und Drang so charakteristische Verbindung von Respekt und Skepsis polemisch auf den Punkt: »Ich habe eine große Hochachtung für den Aristoteles, obwohl nicht für seinen Bart.«

⁵⁸ »Auch das Studium des Aristoteles [...] gilt ganz vorrangig Fragen des dichterischen ›Handwerks‹, und es ist geprägt von größter Hochachtung vor dem in der Poetik aufbewahrten Wissen um dramatische Techniken und Verfahrensweisen« (Werner Frick, Schiller und die Antike, in: Helmut Koopmann [Hrsg.], Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 91-116, Zit. S. 110).

⁵⁹ Vgl. Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 281-284, wo auch briefliche Äußerungen Schillers als Beleg für diese Einflüsse herangezogen werden. Zum Einfluß von Aristoteles auf Schiller vgl. überdies Max Kommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 4. Aufl. Frankfurt/M. 1970, S. 195f. sowie ders., Schiller als Psychologe, in: ders., Geist und Buchstabe der Dichtung, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1956, S. 220ff.

entweder an der äusern Form sklavisch hängen, oder die über alle Form sich hinweg setzen. Jene muss er durch seine Liberalität und seinen Geist in beständige Widersprüche stürzen, denn es ist sichtbar, wieviel mehr ihm um das Wesen als um alle äusere Form zu thun ist, und diesen muß die Strenge fürchterlich seyn, womit er aus der Natur des Gedichts und des Trauerspiels ins besondere seine unverrückbare Form ableitet. Jetzt begreife ich erst den schlechten Zustand in den er die französischen Ausleger und Poeten und Critiker versetzt hat: auch haben sie sich immer vor ihm gefürchtet, wie die Jungen vor dem Stecken. Schakespeer, soviel er gegen ihn wirklich sündigt, würde weit beßer mit ihm ausgekommen seyn, als die ganze französische Tragödie.⁶⁰

Hier zeigt sich die zentrale Vorstellung, mit der sich die Stürmer und Dränger seinerzeit vom Regelkorsett der Aufklärung bzw. des französischen Klassizismus befreit hatten – allerdings in leicht variiertes Form. Zunächst fällt auf, daß auch Schiller zwischen der »äusern Form«, also den dramaturgischen Merkmalen, und dem »Wesen« bzw. der »Natur« des Trauerspiels unterscheidet; mit der Gegenüberstellung von Franzosen, die um die Form bemüht sind, und Shakespeare, der auf das Wesen dringt, wird überdies ein Topos der Tragödiendiskussion in den siebziger Jahren aufgegriffen. Daß dem *Wesen* der Tragödie dabei größere Bedeutung zugemessen wird als der *Form*, äußert sich eindeutig in Schillers Behauptung, es sei »sichtbar, wieviel mehr ihm [= Aristoteles] um das Wesen als um alle äusere Form zu thun ist.« Hier also zeigt sich das wenige Jahre zuvor geweckte Interesse am Wesen der Tragödie bereits auf dem Vormarsch. Allerdings werden dabei die dramaturgischen Bestimmungen der *Poetik* rehabilitiert: Immerhin erscheint Aristoteles hier als ein »Höllengericht« nicht nur für diejenigen, die »an der äusern Form sklavisch hängen«, sondern ebenso für diejenigen, »die über alle Form sich hinweg setzen.« Diese Rehabilitierung formaler Kriterien läuft zwar einerseits der generellen Regel-Kritik des Sturm und Drang zuwider, sie beruht jedoch andererseits auf

⁶⁰ Schiller an Goethe, 5. Mai 1797, NA 29, S. 72. Was im folgenden von Schiller behauptet wird, kann auf Goethe übertragen werden, der die *Poetik* kurz vorher gelesen und Schiller auf der Grundlage dieser Lektüre geschrieben hatte: »Es ist sehr merkwürdig, wie sich Aristoteles bloß an die Erfahrung hält und dadurch, wenn man will, ein wenig zu materiel wird, dafür aber auch meistens desto solider auftritt. So war es mir auch sehr erquickend zu lesen mit welcher Liberalität er die Dichter gegen Grübler und Kritler in Schutz nimmt, immer nur aufs wesentliche dringt und in allem andern so lax ist, daß ich mich an mehr als Einer Stelle verwundert habe« (Goethe an Schiller, 28. April 1797, NA 37.1, S. 16). Goethe hatte die *Poetik* in der Übersetzung von Curtius bereits Ende der sechziger Jahre beiläufig zur Kenntnis genommen, gesteht rückblickend allerdings, er habe damals »von dem Sinne des Werks gar nichts begriffen« (an Schiller, 6. Mai 1797, NA 37.1, S. 20).

der in den siebziger Jahren etablierten Vorstellung, daß Aristoteles die äußere Form der Tragödie aus deren »Natur« abgeleitet habe. Während die Stürmer und Dränger diese Vorstellung noch einsetzten, um sich von dem Regelanspruch der *Poetik* auf die Gegenwart zu befreien, stellt das aufklärerische Regelkorsett für Schiller kein Problem mehr dar.⁶¹ Auf diese Weise gewinnt die Vorstellung, daß der Ursprung aller Gattungsmerkmale der Tragödie in deren Wesen zu finden sei, an Eigenwert.

Das Interesse am Wesen der Gattung ist dabei sich zu verselbständigen. Auch in Schillers Ausführungen zur Empirie des Aristoteles kann man es finden:

Seine ganze Ansicht des Trauerspiels beruht auf empirischen Gründen: er hat eine Masse vorgestellter Tragödien vor Augen, die wir nicht mehr vor Augen haben, aus dieser Erfahrung heraus *raisoniert* er, uns fehlt größtentheils die ganze Basis seines Urtheils. Nirgends beinahe geht er von dem Begriff, immer nur von dem *Factum* der Kunst und des Dichters und der Repraesentation aus, und wenn seine Urtheile, dem Haupt-Wesen nach, ächte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu danken, daß es damals Kunstwerke gab, die durch das *Factum* eine Idee realisierten, oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machten.⁶²

Auch hier klingt ein Topos des Sturm und Drang an: Aristoteles leitet seine Urteile nicht »von dem Begriff« ab, was Gottscheds Vorstellung einer »critischen«, d.h. vernunftbasierten, mithin zeitlos gültigen *Poetik* entspräche, sondern aus der »Erfahrung«, dem »*Factum* der Kunst«, das zu einer bestimmten Zeit existiert. Dieses »*Factum*« aber, die konkrete Tragödie also, realisiert eine »Idee« und macht ihre »Gattung« »vorstellig«, was nichts anderes heißt, als daß sie das *Wesen* der Gattung konkretisiert. Um einen weiteren Beleg für Schillers Interesse an diesem Wesen anzuführen, sei schließlich noch auf den Brief an Körner hingewiesen, in dem nochmals auf den Punkt gebracht wird, was gegenüber Goethe bereits zum Ausdruck kam. Hier heißt es von Aristoteles: »Er dringt mit Festigkeit und Bestimmtheit auf das Wesen, und über die äussern Dinge ist er so lax als man seyn kann. Was er vom Dichter fodert, muß dieser von sich selbst fodern, wenn er irgend weiß was er will, es fließt aus der Natur der Sache.«⁶³

⁶¹ Der Ausdruck »Regel« findet überhaupt keine Verwendung mehr; statt dessen ist stets von der »äussern Form« die Rede.

⁶² Schiller an Goethe, 5. Mai 1797, NA 29, S. 73.

⁶³ Schiller an Körner, 3. Juni 1797, NA 29, S. 82

Das zunehmende Interesse am Wesenhaften ist keineswegs auf Schillers Aristoteles-Lektüre beschränkt, sondern charakterisiert überdies seinen (und Goethes) Zugriff auf das Drama insgesamt.⁶⁴ In dem Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* etwa, der die Ergebnisse einer kurzen brieflichen Diskussion zwischen Schiller und Goethe zusammenfaßt,⁶⁵ wird die Gattungsgrenze zwischen Epik und Dramatik durch ein einziges Merkmal bestimmt: »ihr großer wesentlicher [!] Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.«⁶⁶ In derselben Weise tritt die Konzentration auf das Wesen der Gattung in Goethes Abhandlung *Shakespeare und kein Ende* hervor. Nachdem Goethe hier betont hat, Shakespeare spreche »durchaus an unsern innern Sinn« und seine Stücke enthielten »viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort«,⁶⁷ setzt er die Stücke des Engländers in Beziehung zu den Tragödien der Antike sowie der Gegenwart. Der Vergleich, den er hierzu zwischen Altertum und Neuzeit anstellt, um Shakespeare schließlich eine Verknüpfungsfunktion zwischen beiden zuzuschreiben, bewegt sich ganz und gar auf der Ebene der Wesensbestimmung. So heißt es über den »durchgreifenden Unterschied«: »Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neuern zwischen Wollen und Vollbringen.«⁶⁸ Und von Shakespeare sagt Goethe, er sei »von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt, nicht etwa der äußern Form nach, welche hier ganz zu beseitigen ist, sondern dem innersten, tiefsten Sinne nach.«⁶⁹

Im Zentrum der bisher skizzierten Entwicklung stand die Öffnung der Tragödiendiskussion für das Wesen der Tragödie. Um den nächsten Schritt zu einer Philosophie des Tragischen zu skizzieren, ist es ratsam, sich zunächst die Kontinuität vor Augen zu führen, die der bisherigen Phase trotz aller Akzentverschiebungen innewohnt. Auch wenn die Tragödiendiskussion im Sturm und Drang die Differenz zwischen dem Wesen und den

⁶⁴ Vgl. hierzu Siegfried Sudhof, *Der Begriff der Tragödie und des Tragischen bei Schiller*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 19, 1978, S. 65-76.

⁶⁵ Vgl. Goethe an Schiller, 23. u. 27. Dezember 1797, NA 37.1, S. 198f. u. S. 204-206; Schiller an Goethe, 26. u. 29. Dezember 1797, NA 29, S. 176-180.

⁶⁶ Goethe und Schiller, *Über epische und dramatische Dichtung*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 249 (Hervorhebung im Original).

⁶⁷ Goethe, *Shakespeare und kein Ende*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, beide Zitate: S. 288.

⁶⁸ Ebd., S. 292. Was genau Goethe mit dieser Unterscheidung meint, darf für unsere Zwecke vernachlässigt werden. Wichtig ist, daß die Unterscheidung das Wesen, nicht aber die Form der Tragödie betrifft. Zur Erläuterung der Begriffe »Sollen«, »Wollen« und »Vollbringen« siehe ebd., S. 291.

⁶⁹ Ebd., S. 291.

Merkmale der Tragödie etabliert, so bleibt die Diskussion bis hin zu Schiller nach wie vor auch an den dramaturgischen Merkmalen der Gattung interessiert. Prominente Belege hierfür sind die Angriffe auf die Lehre von den drei Einheiten und das Handlungsprimat durch Lenz und den jungen Goethe sowie Schillers erste Begegnung mit der aristotelischen Poetik, denn in dem bereits angeführten Brief an Goethe vom 5. Mai 1797 äußert sich Schiller nicht nur über das Verhältnis von Wesen und äußerer Form bei Aristoteles, sondern zudem auch (durchweg zustimmend übrigens) über einzelne dramaturgische Elemente des aristotelischen Modells, wie etwa das Handlungsprimat und das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte.⁷⁰ Die Öffnung der Diskussion für das *Wesen* der Tragödie geht also keineswegs mit einer Abkehr von deren Merkmalen einher. Kontinuität der Diskussion zeigt sich zudem in einem Punkt, der so selbstverständlich erscheint, daß er Gefahr läuft übergangen zu werden: Alle bisher skizzierten Ausführungen, ganz gleich ob zum Wesen oder den Merkmalen der Tragödie, beziehen sich ausnahmslos auf die Tragödie als eine literarische Gattung. Dieses Merkmal stellt sich geradezu zwangsläufig ein, wurden doch sämtliche Beiträge in dem Bemühen formuliert, Probleme der Tragödienproduktion zu erörtern. Dennoch sei an dieser Stelle ausdrücklich auch auf diesen Aspekt hingewiesen, denn er wird sich im nächsten Schritt der hier zu zeigenden Entwicklung wandeln.

Dieser Schritt wird von der Philosophie vollzogen. Die Ästhetik des Idealismus greift das von der Poetik eingeleitete Interesse am Wesen der Tragödie auf, verliert dabei jedoch in zunehmendem Maße die literarische Gattung aus dem Blick. Bezeichnend hierfür ist sowohl die Vernachlässigung dramaturgischer Bestimmungen als auch die Verlagerung des Interesses am Wesen der Tragödie als einer literarischen Gattung zu einem Interesse am Tragischen als Existenzbedingung. Die Tragödie bleibt zwar Gegenstand der Diskussion, doch die Ideen, die anhand dieses Gegenstandes entwickelt werden, beziehen sich auf die menschliche Existenz schlechthin und übersteigen damit von vorneherein den poetologischen Rahmen. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* illustrieren den Ansatz dieses Wandels. Hier wird zwar die Tragödie noch als literarische Gattung untersucht, doch zu einer Bestimmung ihrer Merkmale oder ihres Wesens kommt es kaum noch. Statt dessen sind sämtliche Überlegungen in erster

⁷⁰ »Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.

Wie er die Poesie und die Geschichte miteinander vergleicht und jener eine größere Wahrheit als dieser zugesteht, das hat mich auch sehr von einem solchen VerstandesMenschen erfreut« etc. (Schiller an Goethe, 5. Mai 1797, NA Bd. 29, S. 74).

Linie auf das »ursprünglich Tragische« ausgerichtet.⁷¹ Dieses bestehe darin, daß innerhalb einer »Kollision« zweier handelnder Subjekte »beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensowohl in *Schuld* geraten.«⁷² Grund dieses tragischen Konflikts sei, daß die »sittliche Substanz« eine »Totalität *unterschiedener* Verhältnisse und Mächte« darstelle, die nur »in tatlosem Zustande« in Harmonie existieren können. Sobald sich aber diese Totalität ihrem Wesen gemäß »zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung« umsetze, werde die ihr innewohnende »Unterschiedenheit« von einzelnen Individuen »ergriffen«, die so notwendig in »Entgegensetzung und Kollision« geraten. Zu lösen sei der tragische Konflikt allein dadurch, daß die »Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität« wiederhergestellt werde.⁷³

⁷¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde., in: ders., Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1993, Bd. 13-15, hier: Bd. 15, S. 523. Die Vorlesungen wurden zwischen 1820 und 1828 vier mal in Berlin gehalten und 1835 von H. G. Hotho in drei Bänden herausgegeben. 1842 erschien eine verbesserte Auflage, die der hier benutzten Ausgabe zugrundeliegt. Hegels Interesse gilt freilich schon im Ansatz nicht der Tragödie als solcher, sondern vielmehr einem »System der einzelnen Künste« (so der Titel des 3. Teils der Vorlesungen, Bd. 14, S. 243), als deren Bestandteil sie in der letzten Verzweigung erscheint. Dem dialektischen Dreischritt von These, Antithese und Synthese folgend, unterscheidet Hegel zunächst zwischen Architektur (ebd., S. 266ff.), Skulptur (ebd., S. 351ff.) und den »romantischen Künsten« (Bd. 15, S. 11ff.), die sich ihrerseits aus der Malerei (ebd., S. 16ff.), der Musik (ebd., S. 131ff.) und schließlich der Poesie (ebd., S. 222ff.) zusammensetzen, wobei letztere in epische, lyrische und dramatische Gattungen untergliedert wird. Die Ausführungen zum Drama formieren sich zunächst im dialektischen Spannungsfeld zwischen Epos und lyrischem Gedicht, wobei ihm die »Vermittlung des epischen und lyrischen Prinzips« (S. 476) zugesprochen wird, indem es sich durch die Objektivierung subjektiver Motive zum Epos und durch die Motivierung der Handlung aus dem Subjekt heraus zur Lyrik neigt (ebd., S. 477ff.). Auch die Ausführungen, deren Gegenstand das »Drama als konkretes Kunstwerk« (ebd., S. 481) ist, bewegen sich ganz im Rahmen der dialektischen Argumentation. So ergeben sich z.B. die drei Einheiten daraus, daß dem Drama einerseits die »epische Grundlage« fehlt, andererseits sich die Charaktere »nicht in bloß lyrischen Einzelheiten aussprechen«, sondern in gegenseitigem Aufeinanderbezogensein erscheinen (ebd., S. 482). In der letzten dialektischen Verzweigung des ästhetischen Systems auf dem Gebiet der dramatischen Poesie wird diese in Tragödie, Komödie und Drama als »Mittelstufe zwischen diesen beiden ersteren Arten« (ebd., S. 521) ausgegliedert, wobei sich das »Prinzip« der Unterteilung aus dem »Verhältnisse« herleitet, »in welchem die Individuen zu ihrem Zwecke und dessen Inhalt stehen« (ebd., S. 520). Hier erst ist der Punkt erreicht, an dem die Tragödie Aufmerksamkeit erfährt.

⁷² Ebd., S. 523 (Hervorhebung im Original).

⁷³ Ebd., S. 524.

Das Interesse am Tragischen äußert sich am deutlichsten in Hegels philosophischer Applikation des aristotelischen Satzes, »daß sie [= die Tragödie] *Furcht* und *Mitleid* erregen und reinigen solle.«⁷⁴ Aristoteles erscheint dabei nämlich als Philosoph, der »nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens«, sondern vielmehr an »das Prinzip des *Inhalts*, dessen kunstgemäße Erscheinung diese Empfindungen reinigen soll«, gedacht hat.⁷⁵ Auf diese Weise werden die tragischen Affekte, die bis hin zu Schiller eine prominente Stellung in der Tragödiendiskussion innehatten, in tragische Existenzbedingungen verwandelt, die das Maß des bloß affektischen bei weitem übersteigen:

Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selber aufruft.⁷⁶

Auch das Mitleid meine nicht die »gewöhnliche Rührung«, mit der »besonders die kleinstädtischen Weiber gleich bei der Hand« sind, sondern es bezeichne vielmehr »die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden sein muß.« Der nicht-affektischen, idealischen Qualität von Furcht und Mitleid entsprechend, wird schließlich auch die Reinigung als ein Phänomen von höchst ideeller Qualität aufgefaßt, das von der Vorstellung eines Eingriffs in den Affekthaushalt weit entfernt ist. Statt dessen zeigt sie sich in dem

Gefühl der *Versöhnung*, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.⁷⁷

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., S. 525 (Hervorhebung im Original).

⁷⁶ Ebd., wie auch die folgenden Zitate.

⁷⁷ Ebd., S. 526 (Hervorhebung im Original). Mit der Verschiebung vom Affektischen zum Idealischen, vom bloßen Empfinden zur Einsicht in das harmonische Ganze der Welt, verlieren Furcht und Mitleid sowie deren Reinigung ihre moralische Funktion. Diese war stets an die Wirkung der Affekte gebunden und büßt somit ihre Grundlage ein. Am deutlichsten zeigt sich der Verlust der moralischen Tragödienwirkung in der *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, in der sich Goethe 1827 noch einmal mit der Katharsis auseinandersetzt. Dabei wendet er sich nachdrücklich gegen die Vorstellung eines im Zuschauer mithin moralisch wirksamen Rei-

Hegels philosophisch-ästhetisches Interesse an der Tragödie, das die von Schiller und Goethe geführte Diskussion über das Wesen der Gattung in eine Untersuchung des Tragischen als Existenzbedingung überführt, wirkt sich folgenreich auf die weitere Entwicklung der Tragödiendiskussion aus. Schon der Ausdruck »*Tragödiendiskussion*« ist in diesem Zusammenhang nur noch bedingt zutreffend, denn obwohl die Tragödie zwar weiterhin den Gegenstand der Auseinandersetzung darstellt, zeigen die Überlegungen, die hierdurch stimuliert werden, kaum noch Bezug zur literarischen Gattung. Wenn sich Friedrich Theodor Vischer in seiner seit 1846 erscheinenden Ästhetik etwa mit dem Tragischen befaßt, so steht seine Untersuchung der Sache nach ganz und gar auf der Grundlage des deutschen Idealismus. Eröffnet wird das Tragische durch die als »wirkliche Schuld« aufgefaßte »verletzende Trennung« des seinem »subjektiven Willen« gemäß handelnden Individuums aus dem »Komplex der allgemeinen Objektivität oder Notwendigkeit«. ⁷⁸ Dieser »Verletzung« des Ganzen durch das Subjekt folgt der »Gegenschlag des verletzten Ganzen gegen den Verletzenden: eine Saat des Übels, die ihm Leiden trägt.« ⁷⁹ Der erste Schritt, die Handlung des Subjekts, ist durch den zweiten, den Gegenschlag des Ganzen, jedoch »nicht schlechtweg aufgehoben, die objektive Folgenreihe überdauert das Subjekt und muß sich dem wahren Begriffe des Ganzen als einer sittlichen Einheit gemäß in diesem Fortgange von der durch das Subjekt ihm gegebenen Vereinzelung reinigen«, wodurch »volle Versöhnung« erreicht ist. ⁸⁰ Vischer resümiert: »Diese ganze Bewegung heißt das Schicksal oder

nigungsprozesses: »Wie konnte Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisen- den Art, indem er ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels redet, an die Wirkung und, was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde? Keineswegs!« (Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 343). Aristoteles habe vielmehr eine »Ausgleichung«, eine »Versöhnung« (ebd., S. 343) von Furcht und Mitleid gemeint, die »auf dem Theater geschieht« (ebd., S. 345) also auf die Tragödie als Kunstwerk beschränkt bleibt. Hier zeigt sich mit aller Deutlichkeit die idealistische Auffassung des in sich ruhenden, in sich abgeschlossenen Kunstwerks, das seine ästhetische Wirkung unabhängig von jeder direkten, pragmatischen Einwirkung auf den Zuschauer entfaltet. Indem die Katharsis, nunmehr verstanden als »aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird«, dieser Auffassung einverleibt wird, verliert sie zugleich ihren Anspruch auf moralische Wirksamkeit: »Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geist des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung auklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen« (ebd., S. 345).

⁷⁸ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen*, 2. Aufl., hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, Bd. 1, S. 305.

⁷⁹ Ebd., S. 308.

⁸⁰ Ebd., S. 312.

das Tragische.«⁸¹ So sehr diese Analyse inhaltlich mit der Hegelschen Untersuchung übereinstimmt, so maßgeblich unterscheidet sie sich hiervon in ihrem Verhältnis zur Tragödie: Während Hegel seine Überlegungen zum Tragischen noch am Gegenstand der Tragödie entwickelt hat, behandelt Vischer das Tragische vollkommen getrennt von der Tragödie; es wird im ersten Teil seiner Ästhetik, der »Metaphysik des Schönen«, untersucht, wohingegen die Tragödie im zweiten Teil erscheint, der die literarischen Gattungen zum Gegenstand hat. Dieser Ablösungsprozeß ist am ehesten als Reflex auf die Ästhetik des Idealismus zu verstehen. Im Zuge der Verschiebung des Interesses an der Tragödie zu einem Interesse am Tragischen entwickelte Hegel einen Tragik-Begriff, der von Anfang an in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Tragödie stand. Das Tragische wurde zwar noch in Verbindung mit der Tragödie diskutiert, es überstieg jedoch schon zu diesem Zeitpunkt deren Sphäre, bezeichnete es doch keineswegs die spezifische Wirkung einer einzelnen literarischen Gattung, sondern vielmehr eine Weltauffassung, die sich auf das menschliche Leben schlechthin bezog. Einen solchen Begriff vom Tragischen weiterhin auf der Grundlage der Tragödie zu diskutieren, hätte bedeutet, ihn zu beschneiden; er ist zu umfassend, zu groß, zu allgemein geworden, als daß ihn der kleine Weltausschnitt, den eine literarische Gattung darstellt, weiterhin tragen könnte. Es ist daher nur konsequent, wenn Vischer ihn getrennt von der Tragödie untersucht und so den letzten Schritt der hier darzustellenden Entwicklung vollzieht: Das Tragische wird aus dem poetologischen Rahmen gelöst, der ihm längst zu eng geworden ist. Der Begriff des Tragischen hat sich verselbständigt. In beträchtlicher Distanz zu seinen poetologischen Wurzeln steht er somit der philosophischen Diskussion des 19. Jahrhunderts zur Verfügung.

Diese Diskussion zu verfolgen, bleibt anderen Untersuchungen vorbehalten, ging es in dem vorliegenden Beitrag doch in erster Linie darum, eine der poetikgeschichtlichen Voraussetzungen für den Umschwung von einer Theorie der Tragödie in eine Philosophie des Tragischen zu beleuchten. Im Rahmen einer solchen Fragestellung wäre abschließend allenfalls zu klären, welchen Einfluß die Verselbständigung des Tragischen fortan auf die Poetik der Tragödie zeigte. Da dieses Problem weit mehr Aufmerksamkeit beansprucht, als hier aufgewendet werden kann, sei lediglich der Fluchtpunkt umrissen, auf den die tragödienpoetologische Diskussion seit der Verselbständigung des Tragik-Begriffs zusteuert (wobei man mit Blick auf Brechts Theorie des epischen Theaters freilich von einem vorläufigen Fluchtpunkt wird sprechen müssen). Diente zu Beginn des 19. Jahrhun-

⁸¹ Ebd., S. 315.

derts die Tragödie noch als Grundlage, auf der das Tragische erörtert wurde, so kehrt das zunehmende Interesse am Tragischen dieses Verhältnis allmählich in sein Gegenteil um. Gustav Freytag etwa widmet in seiner Dramenpoetik, die zumal den Titel *Technik [!] des Dramas* trägt, der Frage »Was ist tragisch?«⁸² ein ganzes Kapitel. Wie sehr die dramaturgischen Überlegungen dabei von der Grundlage des Tragischen ausgehen, wird offenkundig, wenn Freytag behauptet: »was aus dem Drama herausleuchtet, ist nur der Abglanz seiner [= des Dichters] eigenen Auffassung der größten Weltverhältnisse. Es läßt sich nicht lehren, es läßt sich nicht in das einzelne Drama hineinfügen, wie eine Rolle oder Scene.«⁸³ Dieser Auffassung entspricht die geradezu programmatische Vernachlässigung dramaturgischer Bestimmungen:

Deshalb wird hier als Antwort auf die Frage, wie ein Dichter seine Handlung zusammenfügen müsse, damit sie in diesem Sinne tragisch werde, der ernst gemeinte Rath gegeben, daß er darum wenig zu sorgen habe. Er soll sich selbst zu einem tüchtigen Mann machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen, welcher kräftige Charaktere in großem Kampf darbietet, und soll die wohltonenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung, Andern überlassen. Es ist zuweilen unklarer Most, in ehrwürdige Schläuche gefüllt. Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht.⁸⁴

Daß ein solcher Zugang zur Tragödie trotz des explizit poetologischen Rahmens, in dem er entwickelt wird, kaum noch Raum für die Untersuchung dramaturgischer Anforderungen läßt, äußert sich am deutlichsten in Freytags Ausführungen zum Tragischen in seiner »technischen« Gestalt, also jener »Art von dramatischen Wirkungen, welche an gewissen Stellen des Dramas entweder nützlich oder unentbehrlich sind«:⁸⁵ Sie beschränken sich auf die Peripetie, die hier »tragisches Moment«⁸⁶ heißt und die Anagnorisis, also »Erkennungsszenen«.⁸⁷ Noch bevor sich Freytag allerdings der technischen Seite des Trauerspiels überhaupt zuwendet, erfährt die »physiologische Bedeutung« des Tragischen Betrachtung, also jene »eigentümliche Gesamtwirkung, welche ein gelungenes Drama

⁸² Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas* (1863), 6. verb. Aufl., Leipzig 1890, S. 76.

⁸³ Ebd., S. 77.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 78.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 85-90.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 90-92.

großen Stils auf die Seelen der Hörer ausübt.«⁸⁸ Dabei steht zwar die Katharsis im Mittelpunkt, sie wird jedoch von der Vorstellung einer Reinigung befreit⁸⁹ und über die Auffassung eines ästhetisch verstandenen Miterlebens ganz und gar in das idealistische Konzept des Tragischen überführt. So erklärt Freytag zunächst: »Der dramatische Dichter zwingt den Hörer zum Nachschaffen«, um diese Wirkung schließlich in den Bereich des Tragischen zu leiten: »Und diese Aufregung der schaffenden Kräfte wird bei dem Drama der Neuzeit allerdings noch von einem milderen Licht durchstrahlt. Denn eng damit verbunden ist uns die erhebende Empfindung von der ewigen Vernunft in den schwersten Schicksalen und Leiden des Menschen. Der Hörer fühlt und erkennt, daß die Gottheit, welche sein Leben leitet, auch wo sie das einzelne menschliche Dasein zerbricht, in liebevollem Bündniß mit dem Menschengeschlecht handelt, und er selbst fühlt sich schöpferisch gehoben, als einig mit der großen, weltlenkenden Gewalt.«⁹⁰ Hier nun zeigt sich deutlich, daß auch die Tragödientheorie weitgehend in Betrachtungen des Tragischen verhaftet bleibt. In Punkten, an denen die Poetik des 18. Jahrhunderts klare Vorstellungen davon entwickelte, auf welche Weise und durch welche Mittel das Trauerspiel zu wirken habe, gleitet die poetologische Tragödiendiskussion nunmehr in philosophische Untersuchungen über das Wesen des Tragischen als Seinsverfassung ab, die sämtliche konkret dramaturgischen Bestimmungen überflüssig erscheinen lassen. Damit hat sich der Begriff des Tragischen nicht nur von seinem poetologischen Ursprung verabschiedet, sondern er trägt überdies – in einer Art Rückkoppelung – zur Konstituierung des poetologischen Tragödienbegriffs im 19. Jahrhundert bei.

⁸⁸ Ebd., S. 78.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 83.

⁹⁰ Ebd., S. 84.