

Abschlußarbeit  
zur Erlangung des Magister Artium  
im Fachbereich Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität  
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

**Etienne Souriaus**  
**Theorie dynamischer Theatersituationen**

Gutachter:

Professor Dr. Hans-Thies Lehmann

vorgelegt von Ulf Schmidt  
aus Braunschweig

Einreichungsdatum: 17.Juni 1994

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, Ulf Schmidt, daß vorliegende Arbeit selbständig verfaßt wurde und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Frankfurt am Main, 17.Juni 1994

## **VORWORT**

Um dramatische Texte, verstanden im weitestmöglichen Sinne, anders denn als bloße Darstellung eines Nie-Geschehenen oder Sowie-geschehenen, anders denn als reale Darstellung eines fiktiven Geschehens zu beschreiben, dem die Szene als Darstellung des im Darstellenden dargestellten lediglich Vorführcharakter hinzufügt, ist es nötig, Kategorien zu befragen, die dramatischer Darstellung, um sie zu einer solchen erklären zu können, aus der Reflexion über die theoretisch betrachtete Welt unterstellt werden, ohne für die Angemessenheit dieser Kategorien an fiktionale Texte jemals eine Beglaubigung erbracht zu haben. Fiktionale Texte werden von Nicht-fiktionalen durch den Beschreibungscharakter zunächst unterscheidbar, da der Gegenstand letzterer als vor der Beschreibung existent angenommen werden kann oder jedenfalls angenommen wird, während im Bereich der Fiktion die Beschreibung das Beschriebene produziert. Der Nachvollzug dieser Produktion oder Konstruktion im dramatischen Text erst ermöglicht es, die jeweils spezifische Weise des textuellen Verfahrens nachzuvollziehen, um damit den Texten als jeweils eigene Weisen von Konstruktion nachgehen zu können. Diese textuellen Verfahren gehen der Bühne nicht voraus, noch werden sie dort bloß abgebildet; sie stehen in Verbindung mit den Möglichkeiten der Bühne, ohne diese als Darstellung vollkommen zu determinieren oder Vorschriftcharakter für sie annehmen zu können. Textuelle Konstruktionen sind lediglich Teil des szenischen Geschehens, haben Materialcharakter, mit dem szenisches Arbeiten möglich ist, ohne daß letzteres nur die Einkleidung oder Verstofflichung eines textuellen Kernes wäre.

Zu den Kategorien, die dramatischen Texten unterstellt, in der Rekonstruktion des Dargestellten unkommentiert hinzugedacht werden, gehört das "Handeln", das die Gesamtheit des Textes zu einer "Handlung" verhält, indem Handelnde als Substanzen vorhanden angenommen werden. Diese Substanzen, Personen, Subjekte oder Charaktere genannt, gedacht als das Innere der sich äußernden Figuren, wird als die Bedingung für jedes Handeln oder Sprechen positioniert, als Ursache für die Wirkungen "Handeln" und "Sprechen," ohne daß diese Kausalität in der Notwendigkeit ihrer Anwendung in Frage stände. Um zu einer Untersuchung dieser Kategorie und der sich daraus ergebenden Folgend gelangen zu können,

rücken die Konstruktionsmechanismen des fiktionalen Textes, nicht nur seine Konstruiertheit, sondern seine eigenen Konstruktionen, in das Zentrum des Interesses einer vorwiegend technischen Betrachtung. Bevor "Handeln" aus "dem Handeln" von Personen auf der Bühne entstehen, bevor "Charaktere" von "Personen" auf der Bühne entstehen können, ist zu untersuchen, welche Konstrukte sich um "handeln" herum, verstanden im verbal-prozessualen Sinne ohne jedes unterstellte substantielle Substantiv, grundsätzlich und im Falle eines spezifischen Textes finden lassen, wie "handeln" in einem bestimmten Text zu einer bestimmten Form, einem Bild von "Handlung" wird und welche charakteristischen Anteile sich darin finden - daß es immer der "Charakter" oder das "Subjekt" ist, das handelnd "Handlung" erzeugt, ist bei diesem Vorgehen nicht von vornherein garantiert. Jedwedes "Sein" ist zugunsten von "sein" zurückzustellen. In den Blick gerät, wenn es um handeln geht auch, worum es im handeln geht, und worum es sich beim handeln handelt, nicht nur um den Inhalt, den Gegenstand des handelns kann es sich handeln, sondern auch um handeln selbst, wenn es vom handeln zum Handeln oder zur Handlung werden soll. Die Handlung, keineswegs als Ausgangspunkt tragfähig, kann erst zu einem sehr späten Zeitpunkt einer Untersuchung als konstituiert unterstellt werden. Daher wird es sich hier nicht um die Handlung handeln, sondern um handeln.

Für Kritik und Anregung bei dieser Arbeit danke ich Frau Marion Geiger, Dr.Susanne Winnacker und Dr.Gerd Kaul.

Immanuel Kant: Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: *Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir*. Beide darf ich nicht als Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz. Das erstere fängt von dem Platz an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlosen Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber auch zugleich mit allen jenen sichtbaren Welten) ich mich nicht, wie dort, in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne.

Etienne Souriau: N'oublions pas, n'est-ce pas, que le fait du monde est, au physique, un ordre absolu, admirable; et au moral un abominable gâchis.



## **INHALT**

### Vorwort

<u>I. Etienne Souriaus Theorie</u>	9
A. Einleitung	9
B. Rezeption	10
C. Situationen	13
D. Die dramatischen Kräfte	18
E. Die Kosmen	22
F. Charakter	24
G. Generierung	26
H. Konkretion	29
I. Point de vue	32
J. Sujet und Ressort	34
K. Theater und Leben	36
L. Souriau-Diskussion	40
<u>II. Überleitung</u>	43
A. Spiele	43
B. Monologe und Dialoge	46
<u>III. Drei Dramen</u>	49
A. Vorbemerkung	49
B. Ähnlichkeiten	49
<u>IV. Hamlet</u>	53
A. Exkurs Hamlet	53
B. Das Hamlet-Thema	56
C. Das Problem des Handelns	58
D. Das Spiel der Modelle	59
1. Commandment und Obedience	60
2. Judgement und Perception	61
3. Judgement und Passion	63
4. Cause und Will	64
5. Reason und Action	67
6. Reason, words und acting	68
7. Heaven und Fortune	69
8. Nachtrag	70
E. Zusammenfassung	71

<u>V. Orestie</u>	74
A. Exkurs Orestie	74
B. Die Spiele der Orestie	75
C. Die Themen der Älteren und der Jüngeren	76
1. Die Zeichen lügen	76
2. Die Zeit	78
3. Das Herrschaftsthema	80
4. Zeus und Dike	81
5. Die atmosphärischen Figuren	84
6. Die Urteile	86
D. Figurenmodelle	88
1. Das Modell "Agamemnon"	88
2. Das Modell "Klytaimestra"	89
3. Das Modell "Orestes"	90
E. Der Prozeß	91
F. Synthese	92
<u>VI. Die Räuber</u>	94
A. Die Spiele der Räuber	96
1. Franz	97
2. Karl	100
3. Spiegelberg	103
4. Der Alte Moor	105
B. Atmosphäre und Beschreibung	106
C. Zwei "Monologe"	111
D. Franzens Schillern	115
<u>VII. Bemerkung</u>	119
<u>VIII. Bibliographie</u>	121



## **I. ETIENNE SOURIAUS THEORIE**

### **A. EINLEITUNG**

Etienne Souriaus 1947 erschienenes Buch *Les deux cent mille situations dramatiques* entwirft eine eigenwillige Technik des Umgangs mit dramatischen Texten. Obwohl es bei einer ersten Lektüre klar und einleuchtend scheint<sup>1</sup>, erweist es sich bei genauerem Hinsehen als weitaus komplexer und zeitweise in sich widersprüchlich - etwa bei der Frage, ob Situationen statische Architekturen, oder dynamische Prozesse sind -, andererseits zeigen sich beim Versuch, die eher essayistisch vorgetragene Theorie zu systematisieren, Lücken, die sich nicht einfach ausräumen oder durch Interpolation zusätzlicher Theoreme schließen lassen. Trotzdem oder vielmehr gerade deswegen ist eine Beschäftigung mit diesem Buch keine verlorene Mühe, da die theoretischen Schwierigkeiten nicht aus methodischer Ungenauigkeit stammen, sondern aus dem Gegenstand selbst.

Souriau schreibt in einem zeitweise apodiktischen, zeitweise ausgesprochen witzigen Stil; darin, sowie im permanenten Flirren seiner Begrifflichkeit, der scheinbaren Unentschiedenheit, ob über Drama oder Theater<sup>2</sup> gesprochen wird, verrät sich eine Unsicherheit, die seiner Theorie nicht schadet, weil es ein Beleg jener Vorsicht ist, die mit der theoretischen Beschäftigung mit Theater - oder Drama - verbunden sein sollte, weil sie deutlich werden läßt, daß über Drama - oder Theater - nicht auf kurzem oder fragmentarischem Wege

---

Motto: Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft. In: Werke. Hg. v. W.Weischedel. Bd.2. S. 300. Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1947. S. 168f.

<sup>1</sup> Vgl. Robert Scholes, *The Dramatic Situations of Etienne Souriau*. In: *Structuralism in Literature*. New Haven 1974. S. 51: "...the book itself is admirably clear..".

<sup>2</sup> Ob es sich dabei um eine Unentschiedenheit handelt, oder um den Versuch, eine solche methodische Trennung nicht durchzuführen, bleibt zunächst dahingestellt. Im Versuch, sich von den Philologien zu distanzieren, war in der wissenschaftlichen Arbeit über Theater der Text zugunsten der Aufführung als Gegenstand zurückgewiesen worden. Bezugnehmend auf Max Herrmann heißt es bei Guido Hiß: "Es zählt nur, was die Bühne hervorbringt; Gegenstand des Faches ist die Aufführung, nicht das Drama." Ders., *Zur Aufführungsanalyse*. In: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute*. Berlin 1990. S. 65. Anlässlich Souriaus kann aber nunmehr gefragt werden, ob sich die Trennung von der Philologie nur durch Zurückweisung des Gegenstandes Drama erreichen läßt, oder ob nicht die Differenzierung in der Methode der Behandlung des Gegenstandes sinnvoller ist, ob ein theaterbezogener Umgang mit Dramen nicht anders vorgehen und zu anderen Ergebnissen gelangen müsste, als ein literaturtheoretischer.

endgültige Sicherheiten zu erzielen sind. Wo andere Theorieansätze dazu kommen, nahezu wahllos *conditiones sine quibus non* zu postulieren oder zu positionieren<sup>3</sup>, unter systematischer Ausschaltung jeder potentiell zu Zweifeln führender Diskussion, macht Souriau zwar ebenfalls Behauptungen stark, jedoch verbunden mit der Mühe, über die Grenzen der Einzelphänomene, die scheinbar im Zentrum seiner Arbeit stehen, hinaus zu gehen. Es sind wohl Knotenpunkte, die er untersucht, jedoch läßt er dabei lose Enden aus diesen Knoten hervorragen, an die angeknüpft werden kann.

Für eine intensive und komplette Auseinandersetzung mit Souriaus Situationen-Theorie wäre es notwendig, diese Fäden auch über die von Souriau dargestellten Fakten hinaus zu verfolgen, um vielleicht aus dem von ihm behandelten Ausschnitt eine kohärentere Theorie zu entwickeln. Zuvor müssen dafür aber zumindest die zentralen Bestandteile des Buches, die Begriffe "Situation" und "Funktion", deren Zusammenhang und Konsequenzen, rekonstruiert werden. Das vor allem soll in dieser Arbeit zu leisten versucht werden, unter Einbeziehung von dramatischen Texten, um an ihnen die Tragweite von Souriaus Versuch untersuchen zu können.

In den folgenden Kapiteln des ersten Abschnitts soll von einer begrenzten Anzahl von Begriffen aus, die für Souriau zentral sind, die Vielfältigkeit seines Textes entwickelt und betont werden. Dabei rückt zunächst die Simplifizierung in den Blick, die die *Deux cent mille situations dramatiques* in ihrer Rezeption erfahren haben.

## **B. REZEPTION**

Etienne Souriau und seine Theorie sind in Deutschland weitgehend unbeachtet geblieben.

Klaus Lazarowicz<sup>4</sup> zitiert Souriau aus einem Vortrag von 1951 und kommt zu dem Schluß:

---

<sup>3</sup> Vgl. Klaus Lazarowicz, Die Rampe. Bemerkungen zum Problem der theatralen Partizipation. In: Sprache und Bekenntnis. Festschrift für Herrmann Kunisch. Berlin 1971. S.295-314. Lazarowicz setzt kurzerhand die Existenz der Bühnenrampe als Voraussetzung für Theater fest.

<sup>4</sup> Texte zur Theorie des Theaters. Hrsg. u. komm. v. Klaus Lazarowicz u. C.Balme, Stuttgart 1991. S.115ff.

"Aber auch er [Souriau; U.S.] glaubt das Wesen des Theaters mit Hilfe der Begriffe 'communion' und 'participation' definieren zu sollen. Ein zum Scheitern verurteilter Ansatz..."<sup>5</sup>

Damit wird lediglich ein geringer Ausschnitt aus Souriaus Theorie zur Diskussion gestellt, was um so schwerwiegender ist, als andere Texte von Souriau nicht in deutscher Übersetzung vorliegen. Zudem ist eine solche allgemeine Aussage über Souriau und seinen Versuch, das "Wesen" des Theaters zu ergründen, durch unzulässige Verkürzung falsch.

Manfred Pfister<sup>6</sup> versucht eine kurze Zusammenfassung der *Deux cent milles situations dramatiques* und kommt, nachdem er grundsätzliches Interesse daran bekundet hat, zu dem Schluß:

"Über den generativen Wert dieses Modelles, ebenso wie über seine astrologische Verbrämung, brauchen wir hier nicht zu befinden, über seinen heuristischen Wert für die Analyse von Figurenkonstellationen dagegen können erst breiter gestreute Applikationsversuche entscheiden."<sup>7</sup>

Eine stärkere Beachtung findet Souriau bei amerikanischen und vor allem französischen Autoren, die dem Strukturalismus zugerechnet werden. In der *Sémantique Structurale*<sup>8</sup> von A.J.Greimas fungieren Souriaus *Situations dramatiques* zusammen mit Vladimir Propps Märchenmorphologie<sup>9</sup> als Anknüpfungspunkte für eine Erzähltheorie. Auch bei Greimas wird nur ein Ausschnitt von Souriaus Ansatz herangezogen, und zwar neben den "Situationen" vor allem die "Funktionen", die in der strukturalen Semantik zu "Aktanten" werden. Damit ist zwar eine, wenn nicht die wichtigste Erkenntnis Souriaus getroffen, die aber solange von begrenztem Wert bleibt, wie sie nicht in den Rahmen eingebettet ist, der die Bedingung ihrer Fruchtbarkeit ist. Die Aktantentheorie von Greimas kreist letztlich um sich selbst und kann nicht erklären, welchen

---

<sup>5</sup> Lazarowicz, ebd., S.109. Ein Verweis auf die "*Deux cent mille situations dramatiques*" findet sich bei Lazarowicz lediglich in der Bibliographie.

<sup>6</sup> Das Drama. 7. durchges. u. ergänzte Aufl. 1988. München 1977. S.234f, UdV.

<sup>7</sup> Ebd. Es ist etwas problematisch, die "astrologische Verbrämung", die Souriau selbst relativiert, zu kritisieren, um ihn durch den nicht minder siderischen Begriff der "Konstellation" zu ersetzen.

<sup>8</sup> A.J.Greimas, *Semantique structurale*. Paris 1986. S.175ff.

<sup>9</sup> Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*. Stuttgart 1972.

Erkenntnisvorsprung die Verwendung des Aktantenmodells mit sich bringt.<sup>10</sup>

Kritik übt Patrice Pavis, indem er die beiden Extreme des Aktanten-Modelles als seine Gefahren benennt:

"...les *modèles actantiels* inspirés de Propp, Souriau, ou Greimas ont été appliqués de manière souvent trop schématique et indifférenciée, de sorte que les univers de sens de pièces se ressemblaient étrangement. Utilisé selon l'esprit strictement greimassien, le modèle actantiel garde son caractère abstrait et non figuratif; dès qu'on l'applique trop spécifiquement à l'univers dramatique et que les actants ne sont plus 'une type d'unité syntaxique, de caractère proprement formel, antérieurement à tout investissement sémantique et/ou idéologique' (Greimas), on retombe très vite sur la notion de *personnage* et d'*intrigue*."<sup>11</sup>

1974 kommt Robert Scholes<sup>12</sup> angesichts der Souriau-Rezeption zu dem Schluß:

"Perhaps because the structuralists have somewhat neglected dramatic literature as a whole, Souriau's work, while acknowledged, has yet to receive all the recognition that it deserves; for it manages to be genuinely systematic without destroying the life of the material that it considers. The title itself is to blame for the book's relative neglect. It sounds cranky. [...] But the book itself is admirably clear and lively and is based upon a wide and thorough knowledge of drama,..."<sup>13</sup>

Vernachlässigt war Souriaus Buch zwar seit Greimas acht Jahre zuvor erschienener *Sémantique structurale* nicht mehr, wohl aber verkürzt rezipiert, vor allem deswegen, weil die Klarheit, die Scholes behauptet, bei Souriau nicht zu finden ist, oder nur dann gefunden werden kann, wenn das Buch reduziert wird - wie bei Greimas.

---

<sup>10</sup> Im Verlauf des Versuchs einer Rekonstruktion von Souriau wird die Frage nach dem statischen oder dynamischen Charakter der "*fonctions*" zu stellen sein. Die Antwort auf diese Frage wird zeigen, daß das dynamische Element an ihnen von entscheidender Bedeutung ist. Die Dynamik aber vernachlässigt Greimas, wenn er behauptet: "Il ne faut pas oublier, en effet, que le modèle actantiel est, en premier lieu, l'extrapolation de la structure syntaxique." A.a.O., S.185. Er überträgt Souriaus sechs Funktionen auf die folgenden - grammatischen - Aktanten: "*sujet, objet, destinataire, destinataire, opposant, adjuvant*" (Ebd. 181). Dabei fehlt das Verb. Das Verhältnis der Funktionen zur Dynamik ist bei Souriau komplizierter und bedarf eingehender Betrachtung.

<sup>11</sup> Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*. Paris 1980. S.352. Zu untersuchen wäre, ob dies nicht die bereits dem Greimas'schen Modell innewohnenden Verwendungsalternativen des Aktantenmodelles sind.

<sup>12</sup> Scholes, a.a.O., S.50f.

<sup>13</sup> Scholes, a.a.O., S. 51.

Bezeichnenderweise findet sich Souriau in Patrice Pavis' *Dictionnaire du Théâtre* im Artikel "Actantiel":<sup>14</sup>

" [L]e système de Souriau représente une première étape importante pour la formalisation des actants; [...] Par ailleurs, le schéma s'adapte sans problème à celui de Greimas qui structure les six fonctions en les subdivisant en trois paires de fonctions."<sup>15</sup>

Damit, daß Souriaus Ansatz lediglich eine Durchgangsstation zum Aktantenmodell wird, die Adaptierbarkeit an Greimas zum Kriterium, findet er seine endgültige Vernachlässigbarkeit: die *Deux cent mille situations dramatiques* können dadurch nur noch historisches Interesse beanspruchen.<sup>16</sup>

Der von Pfister reklamierte Versuch, Souriaus Theorie praktisch zu überprüfen, sie zur konkreten Betrachtung von Texten zu verwenden, ist noch immer nicht eingelöst. Jean Alter<sup>17</sup> bezieht sich bei seinem Versuch, *En attendant Godot* zu kodieren, zwar zunächst auf Souriau, ohne aber auf ihn einzugehen.

Eine Auseinandersetzung mit Souriau steht noch aus; sowohl die Rekonstruktion seines Ansatzes, sei er eine Theorie oder eine Methode, als auch der Versuch, ihn in konkreter Anwendung zu überprüfen, sind zu leisten.

### **C. SITUATIONEN**

36 Situationen waren es, die Georges Polti<sup>18</sup> in seinem 1895 erschienen Buch nicht nur benannt und ausführlich beschrieben, sondern - im Rückbezug auf Gozzi und Schiller, der wiederum selbst an Gozzi anknüpfte - zur vollständigen Liste aller möglichen dramatischen Situationen erklärt hatte. Über die Anspielung im Titel hinaus findet sich die Auseinandersetzung mit Polti bei Souriau vor allem zu Beginn seines Buches, wo er, über den bloßen Entwurf von

---

<sup>14</sup> Der Begriff taucht bei Souriau nicht auf.

<sup>15</sup> Pavis, a.a.O., S.23f.

<sup>16</sup> Verweise auf Souriau finden sich bei Pavis mehrfach, auch über diese Reduktion auf das Aktantenmodell hinaus. Im Zusammenhang mit diesem aber haben die '*Deux cent mille situations dramatiques*' die größte Beachtung gefunden, etwa auch bei Anne Übersfeld, *Lire le théâtre*. 4. erweiterte Aufl. 1993. Paris 1977. S.53ff. Dort wird Souriau im Kapitel "Le modèle actantiel au théâtre" behandelt.

<sup>17</sup> Ders.: *Vers le mathématexte au théâtre: en codant Godot*. In: André Helbo et.al.: *Sémiologie de la représentation*. Brüssel 1975. S. 42ff.

<sup>18</sup> Georges Polti: *Les trente-six situations dramatiques*. Paris 1895.

Situationen hinaus, die in Poltis Liste<sup>19</sup> nicht enthalten sind, sich dem Phänomen der Situationen umfassender und grundsätzlicher widmen will. Damit das möglich wird, verlässt er zunächst den engeren Bereich der Beschäftigung mit Dramen und begibt sich auf das Feld der Mathematik, um sodann, von den scheinbar spielerischen Rechnungen, zurück zum Drama und Theater zu kommen und von dort, sich um die Situationen zentrierend, zur menschlichen Existenz.<sup>20</sup> Zudem reklamiert er für seine Situations-Technik praktische Relevanz für den *jeune dramaturge* (251ff.).

Eine Querverbindung zur Existenz oder zum Leben ist im Frankreich jener Zeit nicht ungewöhnlich, haben doch beispielsweise der Theaterkritiker Gabriel Marcel und der Ästhetiker Henri Gouhier<sup>21</sup> ausführlich zu diesem Thema gearbeitet. Im Gegensatz zu diesen begreift Souriau aber das Leben oder die Existenz nicht als das unhintergehbare Faktum, auf das sich dramatische Fiktion bezieht oder beziehen muß, sondern läßt auch den Verdacht zu, daß es sich bei dem unter dem Substantiv "Existenz" gefaßten Bereich um ein nach dramatischem Vorbild konstruiertes Verständnis des Alltäglichen handeln könnte, daß vielleicht nicht nur Dramen Abbilder der Existenz sind, sondern das Denk-Konzept "Existenz"

---

<sup>19</sup> Tatsächlich ist die Variationsbreite auch bei Polti etwas größer. Er läßt für jede seiner 36 Situationen Varianten zu. Die 3. Situation, "*La Vengeance poursuivant le crime*", spezifiziert sich in 16 Arten von Rache; die 4. Situation "*Venger proche sur proche*" subsummiert "*Hamlet*" und "*Choéphoren*" als "Den Vater an der Mutter rächen".

<sup>20</sup> Im letzten Kapitel heißt es: "J'ai écrit ce livre, évidemment, pour parler théâtre, et par intérêt pour la chose théâtrale. Mais il m'aurait moins intéressé à faire, si je n'avais eu le sentiment qu'il communiquait avec la vie humaine en sa réalité quotidienne, et qu'il pouvait fournir, à un certain point de vue, un instrument pour la mieux connaître, ou la mieux vivre." (255). Die in diesem Abschnitt in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf: Etienne Souriau: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1950.

<sup>21</sup> Vgl. z.B. Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*. Paris 1952. Nouvelle édition: Paris <sup>3</sup>1987. Gouhier erklärt den Zusammenhang zwischen Lebensphilosophie und Theater: "La philosophie qui a mis en lumière l'historicité de l'existence humaine, l'imprévisibilité de la vie spirituelle, la puissance créatrice de la personnalité, cette philosophie semble naturellement accordée à un art qui trouve sa perfection dans la création des personnages existant par leur actes, indépendamment même de leur auteur. D'autre part, si cette création de personnages subsistant par leur propre histoire est une finalité essentielle du théâtre, il doit bien y avoir dans l'oeuvre une fonction correspondante: c'est par sa signification existentielle que l'action, immanente à la fable, doit être pensée au delà de la fable." Gouhier, *L'essence du théâtre*. Paris 1943. Nouvelle édition: Paris <sup>3</sup>1968. S.216. Von dieser Art quasi existenzialistischer Auseinandersetzung mit dem Theater ist Souriau allerdings weit entfernt. Für die existenzialistische Philosophie wäre daran zu erinnern, daß Sartre sich auch als Dramatiker versucht hat.

selbst dramatische oder dramaturgische Elemente mit sich trägt, die Fakten nach dramatischen Mustern zur "Existenz" formiert.<sup>22</sup>

Der Mathematiker Jacob Bernoulli berechnete in seiner *Ars conjectandi*, daß sich aus dem Hexameter:

*Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera coelo.*

durch Permutation aus den selben Worten 3312 reguläre, metrisch korrekte Hexameter erzeugen lassen.<sup>23</sup>

Souriau knüpft an die Vorgehensweise Bernoullis an, um aus Poltis eigenen Darlegungen heraus, über die Zahl von 36 Situationen hinauszugelangen. Er entdeckt bei Polti in den Untertiteln der Kapitel Kombinationselemente, deren Kombinationsbreite durch Permutationsrechnung zu bestimmen ist,<sup>24</sup> und kommt bei seiner Berechnung auf die Zahl von 210.141 möglichen Situationen.<sup>25</sup>

Die Absicht seiner eigenen Untersuchung begreift Souriau dahingehend, dramaturgische Funktionen zu unterscheiden, ihre Kombinationen, die er mit dem Namen "Situationen" belegt, zu untersuchen, wie auch deren gegenseitige Verkettungen oder Modifikationen. Das Ziel ist:

- "1. de discerner par analyse les grandes "Fonctions dramaturgiques" sur lesquelles repose la dynamique théâtrale;
2. d'étudier morphologiquement leurs principales combinaisons;

---

<sup>22</sup> Diese Grundhaltung ist es, die Souriaus Buch sowohl interessant als auch nahezu unmöglich macht. Die Weigerung einen archimedischen Punkt als festen Betrachterstandort zu wählen, jenseits der Konstruktionsmechanismen, könnte an den Rand des Relativismus oder - in Konsequenz - eines rückhaltlosen Skeptizismus führen; tatsächlich aber ist es zunächst nichts anderes, als der Versuch, allzu leicht akzeptierte Kategorien des Schreibens und Denkens über Theater und Leben auf ihre Grundlagen zu befragen - und es ist nicht von vornherein sicher, daß Souriau als Relativist oder Skeptizist erscheint, nur weil die Kategorien einer solchen Behandlung nicht standhalten.

<sup>23</sup> Jacob Bernoulli, *Ars conjectandi*. Brüssel 1705. Zit. bei Souriau S. 173.

<sup>24</sup> Die 3.Situation, "Rache für ein Verbrechen", trägt im Untertitel: "Techniquement: le Vengeur - le Coupable". Polti, a.a.O., S.30.

<sup>25</sup> Souriau selbst schreibt, daß es nicht weiter notwendig ist, sich über die mathematische Präzision seiner Berechnungen zu streiten, daß er bereit ist, sie nach unten zu korrigieren auf 150.000 oder 100.000. Worauf es bei der Zahl ankommt, ist etwas anderes: "C'est l'ordre de grandeur du résultat qui est frappant, - et indéniable." (14) Scholes kommt bezüglich dieser Zahl zu dem Schluß: "It is hard to tell how serious he is about his mathematics, but I have checked it extensively and found it totally unreliable. Given his functions and the combinations and variations he mentions, it is impossible to derive a figure anywhere near his own for the total or for many of the subtotals that he indicates. At times, I suspect that he has confused combination with permutation - at other times it appears that he is pulling numbers out of the air. [...] But his thinking about dramatic functions is as rigorous and consistent as any similar formulations that I have seen, and is informed by a real sense of theater as one could wish." Scholes, a.a.O., 51. Leider teilt Scholes die Ergebnisse seiner extensiven Berechnungen nicht mit - es ist also nicht ersichtlich ob eine exakte Berechnung erheblich näher an Poltis 36 Situationen heranrückt. Abgesehen davon erhöht sich die Zahl von Souriaus Situationen über eine halbe Million angesichts der Tatsache, daß jede dramatische Situation auch eine komische Situation oder eine tragische Situation sein kann (50 ff.).

3. de rechercher les raisons des propriétés esthétiques, si diverses et si variées, de ces combinaisons (qui sont les "situations");
4. d'observer comment ces situations s'enchainent, ou par quels renversements elles se modifient, et comment ces modifications animent et avancent l'action théâtrale." (6)

Dazu werden verschiedene Modelle herangezogen: neben der Astrologie, an die er allerdings, wie er selbst mehrfach feststellt, nicht glaubt (7), das Schachspiel, die Militärstrategie, die Harmonielehre und die Algebra. Für diese Modelle kann als verbindendes Element angenommen werden, methodisch eine synchrone Achse von "Harmonie", sei es von Schachfiguren, Truppenteilen oder mathematischen Gleichungen, zu eröffnen, die kombiniert ist mit einer diachronen Achse von - melodischer oder strategischer - Entwicklung oder mathematischer Transformation.<sup>26</sup>

Die Situation erfährt im Verlauf der Untersuchung zumindest drei verschiedene Definitionen. Sie ist erstens "donnée dynamique [...] jamais statique" (42), also selbst ein dynamischer Prozeß. Zweitens wird sie als "système", also als statisches Phänomen, später auch als die "forme particulière de tension interhumaine et microcosmique du moment scénique" (48; HdV) beschrieben und mit einer Analogie auf die Musik weiter bestimmt: "Ces accords qui constituent le 'fait harmonique' dans la musique théâtrale, ce sont les situations." (49). Ist in der Rede von der zwischenmenschlichen Spannung im Mikrokosmos die Situation also noch auf oder in der Szene angesiedelt, so wird schon in der Rede von den Akkorden eine Art Schichtung deutlich, die in der Folge in einen Dualismus, eine Trennung in zwei Sphären, der an ein deterministisches Weltbild erinnert,<sup>27</sup> mündet. Die Situationen sind dann "l'état du Ciel dramatique à un moment donné" (83). Und wenn weiterhin die Situationen als "chorégraphie morale" (183) bestimmt werden, so ist

---

<sup>26</sup> Zur Analogie mit dem Militär vgl. S.8f. bei Souriau. Über die "Akte" im "Kriegstheater" heißt es bei Clausewitz: "Wäre dieser Kampf ein einzelner Akt, so würde kein Grund zu einer weiteren Einteilung sein; allein der Kampf besteht aus einer mehr oder weniger großen Zahl einzelner, in sich geschlossener Akte, die wir Gefechte nennen [...] und die neue Einheiten bilden. Daraus entspringt nun die ganz verschiedene Tätigkeit, diese Gefechte in sich anzuordnen und zu führen und sie unter sich zum Zweck des Krieges zu verbinden. Das eine ist die Taktik, das andere die Strategie genannt worden." Ders.: Vom Kriege. Reinbek 1963. S.53, Unterstr.d.Verf. Eine andere Bestimmung der Situation findet sich in der musikalischen Analogie: "...l'arabesque de chaque destinée individuelle constitue une mélodie; mais la corrélation de ces diverses voix concertantes se structure en chaque moment sur des accords [...]. Ces accords qui constituent le >fait harmonique< dans la musique théâtrale, ce sont les situations." (49) Die Unterschiede in der Definition der Situation werden hier anschließend behandelt.

<sup>27</sup> Wie etwa bei Diderots Fatalist Jacques: "Jacques disait, que son maître disait, que tout-ce qui se passe ici-bas, c'était écrit la-haut." Denis Diderot: Jacques le fataliste et son maître. Paris 1964.



fraglich, ob nun, um im Bild zu bleiben, die Situationen die Choreographie oder der Choreograph sind.

Das hängt mit einer Schwierigkeit angesichts der Figuren zusammen, die Souriau nicht entschieden hat, und die sich als die Frage nach der Unterscheidung von Täter und tun zuspitzen läßt.<sup>28</sup> Es stellt sich die Frage, wie viel Raum den Figuren in Bezug auf das Handlungsgeschehen eingeräumt werden soll. Sind sie tatsächlich nur wie Schachfiguren oder Marionetten (227) zu behandeln, die gezogen - oder gehandelt - werden; oder soll ihnen so etwas wie Plan, Absicht, Wille etc. unterstellt werden, die zu einer *tension interhumaine* führen können - wobei in diesem Begriff nicht zufällig *humaine* anstelle von *interfigural* erscheint. Denn mit einer solchen Unterstellung würden den Figuren menschliche Merkmale zugeordnet.

Wo die Einführung des *Ciel dramatique* die Bühne übersteigt, geht eine dritte Bestimmung ins Infinitesimale - die Situation wird als "noyau scénique" (29) begriffen, als *proton kinoun akineton* sozusagen, das zur dramatischen "cosmogonie" (29) führt.

Das Problem ergibt sich, welchen Wert der Begriff der Situation hat, wenn er sich nicht genau fassen läßt. Dabei erweist sich diese Unentschiedenheit nicht als methodische Schwäche oder mangelnde Präzision, sondern als eine tatsächliche Dreiheit von Modellen, die jeweils von der Dominanz der "Situation" in spezifischer Ausprägung bestimmt ist. Im Verzicht darauf, aus den drei Situations-Bestimmungen eine auszuwählen, oder die drei auf eine zusammenzuführen, ergibt sich die Möglichkeit, Dramen und andere Texte auf die in ihnen verwendete Situationsform zu befragen, die gegebenen Bestimmungen nicht als mehrere Zugänge auf die

---

<sup>28</sup> Das ist die Frage "How can we know the dancer from the dance?" Vgl. Paul de Man: *Semiologie und Rhetorik*. In: Ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt/M. 1988. S.41. Wie kann der Tänzer, also hier die Figur, vom Tanz, hier also von der Aktion getrennt werden. Dieselbe Frage, bereits beantwortet, findet sich bei Nietzsche: "Aber es giebt kein solches Substrat; es giebt kein 'Sein' hinter dem Thun, Wirken, Werden; 'der Thäter' ist zum Thun bloss hinzugedichtet." Ders.: *Genealogie der Moral*. In: Studienausgabe. Hrsg. v. G.Colli u. M.Montinari. Bd.5. 2. durchges. Aufl 1988. München 1967-77. S.279. Der Historiker und Aischylos-Übersetzer Johann Gustav Droysen schreibt dazu: "Für unsere Frage in besonderem Maß lehrreich ist Shakespeare. Er nimmt sich einen Tatbestand aus dem Plutarch, aus dem Boccaccio, aus der Englischen Chronik }von Holinshed{ oder wo er sich sonst bietet; die Geschichte, die er dramatisiert, erfindet er sich so gut wie nie; seine poetische Arbeit ist die psychologische Interpretation dieser Geschichte. }Er erfindet sich zu den Taten die Charaktere.{" Ders.: *Historik*, Hrsg.v.P.Leyh. Stuttgart-Bad Cannstat 1977. S. 188. Mit Bezug auf die Bühne Georg Simmel: "Wer ist denn eigentlich fromm oder ein Heuchler auf der Bühne? Niemand! denn nur der Schauspieler steht dort und ist ein Sein. Der aber ist keines von beiden [fromm oder Heuchler; U.S.]. Das Sein hat auf der Bühne nichts zu suchen." Ders.: *Zur Philosophie des Schauspielers*. In: *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß*. München 1923. S. 233.

Definition von Situationen zu begreifen, sondern vielmehr die Situation als *tertium comparationis* verschiedener Dramenmodelle zu untersuchen, als die Bedingungen der Stiftung von Zusammenhang auch bei Modellen anderer Gegenstände als nur von Dramen. Das übersteigt zwar den engeren Bereich von Theater, scheint aber angesichts der Leistungen des Ansatzes von Hayden White, der versucht, Modelle von Geschichtsschreibung und -philosophien (auch) in dramaturgischen Kategorien zu erfassen, nicht von vornherein von der Hand zu weisen.<sup>29</sup>

Nicht zufällig in Verbindung mit den *forces* wird hier zu zeigen sein, daß noch - mindestens - ein weiteres, philosophisches System bei Souriau seinen Niederschlag findet: der Existenzialismus, konkret in einem Verweis auf Jaspers (68), sowie in der Bemerkung "Corneille existentialiste? Pourquoi pas?" (232; Fn.).

Festgehalten werden kann hinsichtlich der Situation zunächst, daß sie eine Art Steuerungs- oder Regelfunktion innerhalb des geschlossenen Kosmos des Dramas innehat. Drei Aspekte gibt Souriau als für die Situation charakteristisch im Kapitel *Qu'est-ce que une situation dramatique* an:

---

<sup>29</sup> Vgl. Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt/Main 1991. White unternimmt es, jeweils vier Arten von Geschichtsschreibung und -philosophie auf die ihnen zugrundeliegenden Erzählstrukturen zu untersuchen. Über den Eingriff dieser Erzählstruktur in die bloß zeitliche Abfolge, die Ersetzung des 'post hoc' durch 'propter hoc', heißt es: "Zunächst werden die Elemente des historischen Feldes durch die Anordnung der zu erörternden Ereignisse in der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens zu einer Chronik organisiert; dann wird die Chronik durch eine weitere Aufbereitung der Ereignisse zu Bestandteilen eines 'Schauspiels' oder Geschehniszusammenhanges, in dem man klar einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß glaubt unterscheiden zu können, in eine Fabel umgewandelt. Diese Transformation der Chronik in eine Fabel wird durch die Kennzeichnung einiger Ereignisse der Chronik als Eröffnungsmotive, anderer als Schlußmotive und wieder anderer als Überleitungen bewirkt." (ebd., S.19; Unterstr. d. Verf.) Die Gleichsetzung von "Schauspiel" mit der Stiftung von "Zusammenhang" ist dabei interessant. Allerdings vernachlässigt White - anders als Souriau mit den "*forces*" - die Tatsache, daß bereits die Elemente Konstrukte sind, die mit dem verwendeten Modell in engem Zusammenhang stehen. In diesem Sinne hieß es bereits bei Droysen: "Menschlicherweise können wir die äußeren Dinge nicht schärfer und sicherer fassen als durch das Wort und den in Worten sich bewegenden Gedanken, und wir haben die Dinge erst in dem Maß, als wir sie in unsere Gedankenwelt übersetzen. So geht denn unmittelbar dem Geschehen, dem Werden der Dinge zur Seite diese Übersetzung in Gedanken, und nur so weit, als diese Operation sich erstreckt, kommen die Dinge, die da geschehen, zum Bewußtsein, geschehen sie für uns. Nur daß in dieser Übertragung die Dinge selbst durchaus sich umgewandelt zeigen, indem sie in Zusammenhänge, in Kausalverbindungen, in Systeme von Motiven, Zwecken, Bedingungen usw. eingereiht werden, welche nicht an ihnen selbst sind, sondern nur in der menschlichen Vorstellungsweise." (Ders.: a.a.O., S.88). "Wir müssen von dem Gesichtspunkt ausgehen, daß der Forschende, der sich historisch unterrichten will, nicht etwa zufällig in die Fülle von Materialien hineingreift, sondern weiß, was er will, und demnach die vorhandenen Materialien fragt." (ebd., 100; UdV). "Die richtige Fragestellung erst macht es möglich, daß die Dinge sprechen" (ebd., 104). Dieser Zusammenhang der "darstellenden Kunst" (W.v.Humboldt) des Geschichtsschreibers mit der des Dramenschreibers kann hier nicht vertieft werden. Hinzuweisen ist nur noch auf Hans Vaihinger und seine Theorie des Zusammenhangs wissenschaftlicher und poetischer Fiktionen - dazu s.u. Kap. "Die dramatischen Kräfte".

"...nous pouvons déjà concevoir que ce *dispositif stellaire*, avec les forces qu'il organise, et qui doivent symboliser ou communiquer avec tout l'ensemble de l'univers posé, et lui servir de centre et de thème structural (structure toute *spirituelle* bien entendu) constitue une donnée artistique de première importance..."(29)

"... ce que c'est qu'une situation: c'est une forme, mais une forme-puissance: c'est la *forme intrinsèque du système de forces* qu'incarnent les personnages, à un moment donné, étant bien entendu que ces forces résident dans les personnages, et sont en eux; mais que d'autre part elles les transcendent, les dépassent, les surmontent ou les surplombent, puisque leur système morphologique, resserré et pour ainsi dire annelé sur eux et en eux, préside de proche en proche à tout l'univers théâtral dont ce *centre vif* est le cœur battant."(38;HdV)

"...un dernier caractère de la situation; ces forces, si inhérentes ou adhérentes qu'elles soient à chaque personnage (elles tiennent à lui par son *caractère*, par ses *passions*, par toute son âme) sont d'autre part solidaires de tout l'univers où sont plongés ces personnages, et de tout l'ensemble des conditions d'existence et de vie que cet univers leur fait à chacun et à tous ensemble."(38f; HdV)

Die Tragweite der Situationstheorie stellt sich erst ein nach Einführung der Begriffe "force" und "fonction", mit deren Hilfe erst die Unterwanderung des Gozzischen Dogmas, sowie die Berechnung der 210.141 Gesamtmöglichkeiten durchführbar wird.

#### **D. DIE DRAMATISCHEN KRÄFTE**

Eine von zwei, sich durch die Rede von *force* anbietenden Assoziationen wird von Souriau selbst in Anschlag gebracht, die Militärstrategie der Streit-Kräfte:

"On peut parler de l'art dramatique comme Napoléon parlait de l'art de la guerre: C'est, disait-il, 'un art très simple et tout d'exécution'. La stratégie, de ses origines à nos jours, n'a jamais disposé que d'un petit nombre de thèmes élémentaires [...]. Et le génie stratégique ne consiste pas à inventer des manœuvres plus compliquées ou des dispositifs encore inconnus, mais bien plutôt à discerner dans l'horrible confusion du champ de bataille [...] les grandes lignes d'une forme simple, les éléments d'un des 'dispositifs gagnants'; et à les maintenir ou les promouvoir avec fermeté. La stratégie théâtrale est du même ordre..."(8f.)<sup>30</sup>

Das 'Kraftfeld' physikalischer Provenienz bietet sich zum Vergleich an, sofern die Rede von den Kräften in der Physik nicht einfach als

---

<sup>30</sup> Vgl. oben, Kap "Die Situationen", Fn.26, zu Clausewitz.

gegeben hingenommen wird, sondern mit deren Realitätsbezug in den Blick rückt. Hans Vaihinger schreibt dazu:

"Wissenschaftlich ist nur die Feststellung der Bewegungserscheinungen und ihrer Gesetze von objektivem Werte, während bei der Definition *der Kraft, die ja nur ein Hilfsbegriff ist*, allein die methodische Zweckmäßigkeit in Frage kommt. Das wäre nicht der Fall, wenn 'Kraft' mehr wäre, als eine *bequeme Fiktion*."<sup>31</sup>

Sei die Kraft eine praktische Fiktion, so ist es naheliegend im Bereich der Fiktion nach Kräften zu suchen, etwa im Drama; zumal Vaihinger schreibt: "Es kommt darauf an, das identische Verhalten der Seele bei den poetischen und bei den wissenschaftlichen Fiktionen festzuhalten. Es sind überall *dieselben elementaren Gesetze wirksam*."<sup>32</sup>

Für die *personnages*, deren Bestimmung hinsichtlich der Situation zwischen *forces* und *fonctions* schwankt, zeigt sich erneut das Problem, das bereits die Situationsdefinition belastete. Es ist nicht abschließend feststellbar, ob diese Einzelkräfte die Ausgangspunkte der Kraft oder die Summe der Kraftäußerungen, in einer Art Vektoraddition, bezeichnen.<sup>33</sup> Die Schwierigkeit besteht in der Klärung, ob die *personnages* Substanzen sind, von denen die Kraft als wirkendes Akzidens ausgeht, oder ob sie die Kräfte selbst ohne jede hinzugefügte Substanz sind.

Wird das physikalische Kräftenmodell mit Souriaus Modell zum Vergleich gebracht, stellt sich die Frage nach dem Widerlager dieser Kraft, ihrem Ansatz- oder Ausgangspunkt. Kraft ist nicht nur durch ihre Größe, Richtung und Wirkung bestimmt, sondern auch von ihrem Ausgangspunkt, der, im Hinblick auf den Wirkungsverlust am Ziel durch Rückstoß, möglichst starr sein sollte. Damit wird die Frage nach der 'Substanz', dem Ausgangspunkt der Kraft bei Souriau dringlicher, zumal wenn die Definition in Anschlag gebracht wird, die die *personnage* als *force vectorielle* bestimmt. Denn wenn es ein solches quasi ansatzpunktloses Gewebe ist, bleibt als statisches Faktum lediglich das Ziel: ohne selbst substantiell zu sein, definiert sich die Kraft durch ihren Zielpunkt, der in zweierlei Weise

---

<sup>31</sup> Hans Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit. Leipzig <sup>4</sup>1920. S. 415.

<sup>32</sup> Ebenda, S.133.

<sup>33</sup> Souriau spricht selbst vom "*element dynamique et vectoriel*". Der Unterschied besteht darin, sie als in sich zurückgedrängte oder geäußerte Kraft, als Potential oder als Aktual zu fassen.

konstituiert sein kann: da es sich zunächst um die *force thématique* handelt, kann es das *thème*<sup>34</sup> sein, das die Kraft bestimmt. Noch eigenartiger ist die andere Variante, die des geschlossenen Figurenspiels: wenn jede *force* sich lediglich wieder auf eine andere *force* bezieht, die ebenso substanzlos ist, ergibt sich ein gegenseitiges Fundierungsverhältnis, das kein echtes *fundamentum* bereitstellt, sondern lediglich ein Gewebe in sich kreisender Beziehungen, in dem Ursache und Wirkung sich ohne *prima causa* gegenseitig aufheben und gleichzeitig setzen. Zu dieser Art von *forces* heißt es bei Souriau: "...aucune d'elles ne saurait exister ni être bien comprise indépendamment des autres: ce sont les diverses fonctions d'un système où tout est corrélatif."(142)<sup>35</sup>

Souriau bringt die Begriffe *fonction*, *personnage* und *force* in einer Definition kurz zusammen: "J'appelle Fonction Dramatique le mode spécifique de *travail en situation* d'une personnage: son rôle propre en tant que force dans un système de forces"(71). Dabei ist zu sagen, daß die Funktion nicht mit dem Charakter identisch ist. Vielmehr ist es die Situation - je nach ihrer spezifischen Definition - die die Bewegung der Figur bestimmt; sei es, daß die Funktionen der Figuren sich zur Situation zusammenfügen, sei es, daß die Figuren ihre Funktionsbestimmung vom Sternenhimmel der Situation erhalten.

Im ganzen zählt Souriau sechs verschiedene Funktionen, die er durch eine genaue Betrachtung aus Poltis Situationsherleitung gewonnen hat. Er kehrt dabei, wie er sagt, lediglich die Prioritäten um: Während Polti seine Funktionen durch Ableitung aus den vorab gefundenen 36 Situationen herleitet, berechnet Souriau aus seinen sechs Funktionen eine mögliche Permutation von 210.141 Situationen, d.h. es scheinen sich bei Polti eher weitere Funktionen in eine gegebene Situation einfügen zu lassen, während Souriau versucht, das Ensemble der relevanten Figuren auf die sechs möglichen Funktionen aufzuteilen; dabei wird die Summe der von Souriau als möglich gefundenen Situationen erheblich größer als Poltis.

---

<sup>34</sup> Auch bei dem am "thème" orientierten Vektor würde es bei konsequenter Weiterführung zu einem geschlossenen System kommen, wie bei dem Bezug auf andere Funktionen. Aus Platzgründen wird hier auf den Nachweis verzichtet.

<sup>35</sup> Deshalb ist es interessant, bei Orestes, Hamlet und den Moors diese '*prima causa*', den Ansatz- oder Ausgangspunkt zu finden, die über Jahrhunderte hinweg nur göttlicher Natur sein konnten, neuzeitlich das Reich der sogenannten '*Psyche*' oder auch des '*Charakters*' sind.

Konkret faßt Souriau seine sechs<sup>36</sup> Funktionen in folgender Weise zusammen:

"1. une Force vectorielle thématique, aperçue sous une forme appétitive; 2. une Valeur vers laquelle est orientée cette force; ou plus exactement le Représentant Personnel de ce Bien, de cette Valeur; son incarnation au microcosme; 3. un Arbitre, attributeur éventuel de ce bien; celui qui a le pouvoir, ne serait-ce que momentanément (dans une situation dont cela est une caractéristique) de le faire échoir ou de le refuser; 4. l'Obtenteur éventuel de ce bien; celui auquel la force thématique en veut la dévolution: on sait qu'il n'est pas nécessairement le même que l'un quelconque de ceux qu'on a déjà inventoriés; 5. un Rival; ou mieux et plus généralement un Antagoniste: celui qui fait opposition à la force vectorielle thématique. [...] Enfin 6. un Complice, un Co-intéressé, un personnage en principe étranger à la relation thématique dominante, mais qui pour une raison quelconque se trouve agir de façon à renforcer une quelconque des puissances du conflit, et à modifier l'équilibre ou la dynamisme du système."(78)

Zu sagen ist zu dieser Kategorientafel, als die Souriau selbst seine Situationen bezeichnet, dreierlei:

Es ist keine notwendige Eineindeutigkeit zwischen *personnages* und *fonctions* festzustellen. Eine Figur kann mehrere Funktionen auf sich vereinen.

Ebenfalls ist nicht gesagt, daß jede Funktion durch nur eine Figur repräsentiert wird. Einerseits können ganze Gruppen eine Funktion übernehmen, andererseits, und das ist wohl wichtiger, können einzelne Funktionen auch, obwohl personal, abwesend bleiben - dafür dient *Tartufe* als Beispiel - oder aber gar nicht durch eine Figur verkörpert werden.: "Une force importante est réellement 'athmosphérique'. Elle reste cosmique (et macrocosmique): la Cité, Dieu; etc.etc."(188)<sup>37</sup>

Die überraschende Größenordnung entsteht durch zwei Faktoren: zunächst die Tatsache, daß eine der Funktionen - nämlich die sechste, der Komplize - durch die Notwendigkeit einer indexikalischen Spezifikation eine große Variationsbreite hat, ohne daß diese Figur doch unbedingt von entscheidender Wichtigkeit wäre;

---

<sup>36</sup> Wie Jean Alter, a.a.O., auf sieben Funktionen kommt, ist unverständlich, zeugt aber für die verbreitete Oberflächlichkeit im Umgang mit den "*Deux cent mille situations dramatiques*". Es liegt entweder eine Verwechslung mit Propp vor, oder die Übernahme von Michauds Ergänzung um den '*traître*' wird Souriau unterstellt.

<sup>37</sup> Auf diese "athmosphärischen Figuren" wird in der Untersuchung der drei Dramen im zweiten Teil dieser Arbeit zurückzukommen sein.

darüberhinaus durch die Einführung des *point de vue*.<sup>38</sup> Jede Situation kann aus mehreren verschiedenen Perspektiven heraus dargestellt werden, woraus sich für Souriau jeweils ein neues Drama ergibt, ohne daß die Situation selbst sich morphologisch änderte.

Die *force thématique* hat einen eigentümlichen Status: sie wird einerseits mit der Hauptfigur identifiziert - also als *force* - andererseits aber auch als das Motiv, im ursprünglichen Sinne als *movens* begriffen. So findet sich eine spezifizierende Parenthese: "...(amour, ambition, haine, espoir, n'importe)..."(183),<sup>39</sup> die die *force thématique* vom Thema her bestimmt.

Die Insistenz auf dem Unterschied zwischen Funktionen und Figuren ist von grundlegender Bedeutung:

"Il faut distinguer profondément, essentiellement, deux choses: d'une part des *fonctions* dramatiques ([...] des entités *fonctionnelles*, éléments de la *Dramaturgie pure*) et puis les *personnages concrets*, vivants, donnés, pions réels sur l'échiquier théâtral, éléments cellulaires du *microcosme théâtral*."(65)

Das bedeutet zunächst nicht, daß es keine Charaktere - "...j'entends d'êtres concrets, doués d'un caractère, d'un physique donnés - d'un corps et d'une âme viables, définissables, indépendamment de la situation..."(65) - auf der Bühne gibt - diese gehören jedoch nicht der Situation an, sondern dem theatralen Kosmos. Die Verwechslung von Funktionen mit Charakteren wirft Souriau dem "théâtre trop primitif" (65)<sup>40</sup> vor.

Die sechs Funktionen erhalten aus der Astrologie entlehnte Symbole: 1.Löwe; 2.Sonne; 3.Erde; 4.Mars; 5.Waage; 6.Mond. Die indexikalische Figur ist der Mond als "Helfer von...".

Die Trennung von Löwe und Erde, als *Obtenteur du bien*, erklärt sich aus Souriaus Aufnahme der Konzeption der selbstlosen Liebe: "Pour moi, dit Eros; pour lui, dit Agapé."(78) Diese Unterscheidung kann in einigen Fällen sinnvoll sein - auffällig ist aber, daß eine solche Scheidung nicht auch bei anderen Funktionen eingeführt wird. So zeigt sich bei Orestes und Hamlet, daß es außerordentlich schwierig

---

<sup>38</sup> S.u. Kap. "Point de vue"

<sup>39</sup> In der Fußnote S.258f. gibt Souriau noch eine größere Anzahl weiterer möglicher Motive an.

<sup>40</sup> Souriau streut in seinen Text sporadisch Bemerkungen ein, die vom Geschmack bestimmt sind. Während diese Äußerungen als Geschmacksurteile nicht zur Diskussion stehen können, sind sie doch auch von der Theorie her zu verstehen, und in diesem Sinne ernstzunehmen.

ist, den "Auftraggeber" des "Löwen" in die Situationsformel einzubeziehen, als Funktion zu definieren.

Zuletzt können Funktionen nicht nur aufgespalten oder zu mehreren auf eine Figur vereinigt, sondern auch elidiert werden. Souriau legt darauf großen Wert und stellt zu jeder der sechs Funktionen Überlegungen bezüglich ihrer Auslaßbarkeit an.

## **E. DIE KOSMEN**

"L'oeuvre théâtrale [...] pose un univers. Le rideau se lève: il me faut accepter, prendre en charge, comme étant dès cet instant et pour cent cinquante minutes le seul monde réel..."(15) Diese einzig reale Welt umfaßt die zeitliche und örtliche Lokalisierung des Stückes, sowie die Figuren. Weiter sind dabei der Mikro- und der Makrokosmos zu unterscheiden, die auch als *univers scénique* und *univers de l'oeuvre scénique* bezeichnet werden, wobei der jeweils erste Term das materielle szenische Geschehen und die auf der Szene präsenten Gegenstände bezeichnet, der jeweils zweite die über die Bühne hinausgreifenden Beschreibungen:

"Dans cette boîte [gemeint ist die Bühne; U.S.] tout est positif, valable et complètement matérialisé.[...] Au delà de cet espace, tout est seulement imaginé [...] tout cela est spirirualité, tout cela est convention soutenu par le contenu de la boîte."(18)

Ist das zunächst nur bloßer Rückgriff auf das Illusionstheorem der Realität des Dargestellten, und sei es als Akzeptanz, so schafft Souriau sich damit doch Raum für eine Offenheit, die die Begrenzung des Blickes auf die bloße textimmanente Konstruiertheit<sup>41</sup> aufzuheben versucht, indem die Szene zur Textbetrachtung gestellt wird. Ist sein Hauptaugenmerk auf die Techniken der Dramenkonstruktion durch Funktionen und Situationen gerichtet, so vergißt er doch nicht, daß es daneben noch andere wichtige Möglichkeiten gibt, die, wenn sie auch selbst Funktionen und Situationen beinhalten, ihre vielleicht relevanteren Züge nicht unter diesen beiden Kategorien preisgeben. Souriau schreibt über das *intérêt artistique* (35) des Autors:

---

<sup>41</sup> Wie sie etwa Greimas in Anschluß an Souriau vorträgt, wobei diese Theorie stark verliert.



"Parfois il verra d'abord une situation dramatique, il en élaborera ensuite peu à peu, isolément, les personnages nécessaires, les enrichissant et les approfondissant progressivement jusqu'à ce qu'ils prennent vie tout à fait, et les remettra ensuite constructivement à l'oeuvre pour les ramener peu à peu sur la situation-clef; quitte à ne décider que tardivement du milieu social ou historique où il les établira définitivement. Parfois c'est un caractère curieux de personnage qui l'intéressera d'abord. Parfois ce sera le milieu à étudier."(34f.;HdV)

"Voilà pourquoi il existe du théâtre de caractère, ou du théâtre de situation, ou du théâtre de milieu (social ou historique), ou du théâtre d'idées, etc."(36)

Nicht nur aus Situationen und Funktionen können Dramen erzeugt werden, eine Vorgehensweise, die einen gewissen aleatorischen Einschlag (s.u.) nicht verleugnen kann, sondern auch mit anderen Ausgangspunkten und Methoden als dieser technisch dominierten: "Qu' on entre dans l'oeuvre par un bout ou l'autre, ou par tous deux à la fois, n'importe: il suffit qu'on y entre."(33). Gemeint sind die Enden Mikro- und Makrokosmos, bzw. Situation und Kosmos:

"...deux sens différents: d'abord en nous représentant le macrocosme dans toute son ampleur, et en observant qu'il se concentre et se focalise dans ce microcosme scénique puis dans une situation donnée; ensuite en regardant ce microcosme posé en situation, et en observant qu'il engendre de proche en proche et commande tout un univers."(31)

Es handelt sich um eine *cosmogonie théâtrale*, um einen Kosmos, der sich entweder aus einem amorphen "Milieu" ausdifferenziert, oder wie ein Kristall aus einem kleinen Stückchen wächst, das als Zentrum fungiert. Daß Souriau sich in der Folge überwiegend mit der letzteren Methode beschäftigt, der Generierung des Kosmos aus den in eine Situation zusammengebrachten Funktionen, hat zwei Gründe. Zunächst wurde diese Art und Weise, Dramen zu betrachten, noch niemals so vorangetrieben, wie hier; ebenso ist es aber auch, wie er selbst schreibt, das Erstaunliche des Gedankens, aus nichts weiter, als Hamlet, Ophelia, Polonius etc. *Hamlet* zu erzeugen:

"... l'auteur prend (dans une boîte d'échecs) quatre ou cinq personnages, entités isolées dont chacune représentera un caractère, une condition [...] et il les posera sur son échiquier comme on construit un problème d'échecs. Voici Hamlet, voici Polonius, voici le spectre, voici Ophelie [...]. Qu'ils soient placés dans une situation initiale arbitraire et provisoire, dans un rapport de forces en équilibre instable. Et voyons ce qui arrivera." (30)

Da zum Mikrokosmos auch die *personnages* gehören (65), bietet sich eine Querverbindung zu einer von Jean Duvignaud vorgetragenen Hypothese an, die ebenfalls eine Verbindung zwischen dem szenischen Kosmos, der szenischen Tiefe und der figuralen Tiefe für die Neuerungen der *scène à l'italienne* erstellt:

"Ce n'est pas encore la 'psychologie' puisque le mot n'existe point, mais c'est le support de ce qu'on nommera bientôt psychologie. D'ailleurs, le point focal éloigné et symbolique [der Fluchtpunkt des trompe l'oeil; U.S.], ce foyer non visible vers lequel convergent tous les objets disposés sur la scène, n'est-il pas en corrélation avec l'échelonnement des plans de la conscience, la 'profondeur des âmes' et des passions?"<sup>42</sup>

Die Hypothese, daß Figurentiefe und Raumtiefe, beide als Konstruktionen, Verwandtschaft aufweisen, findet sich auch bei Souriau. Im folgenden Kapitel, das die Figurentiefe unter dem Namen des Charakters behandelt, soll diese Hypothese dargestellt werden.

## **F. CHARAKTER**

Abhängig von der jeweiligen Definition der *forces* ist die Situierung des Charakters, relativ zum Vektor als dessen Ziel- oder Ausgangspunkt, oder als Ursache des Vektors. Grundsätzlich lassen sich zweierlei Weisen von Charakterbestimmung unterscheiden - eine Äußere und eine Innere.

"Donner à Isabelle un horoscope, un thème astral fonctionnel [...] c'est lui *supposer* à un certain point un caractère" (215), heißt den Charakter von der Situation, also einer Gegenbenheit, die die Figur oder Funktion umgreift, zu bestimmen. Dagegen gibt es den auf die Vorschaltung des Inneren zielenden Einwand:

"Or vous direz peut-être: Oui, mais ce sont les caractères, les âmes, les natures foncières de ces vivants qui les engagent dans ces situations, qui engendrent ces dispositifs de forces, qui les trament; et vous ne pouvez pas présenter la trame à part et d'abord, et comme au-dessus et préalablement donnée, indépendamment de ces caractères dont elle dépend!"(169)

Souriau beschreibt dieses Charakterphänomen: "La manière dont elle arbitrera dépend de son caractère, de sa nature, de tout son être."(81)

---

<sup>42</sup> Jean Duvignaud, *Spectacle et société*. Paris: 1970. S. 102.

Damit erhält der Charakter die Ambiguität einerseits als abhängig von der Situation gegeben und nur als Supposition<sup>43</sup> in die Figur injiziert zu sein, andererseits aber Bedingung für Entscheidung oder Handlung der Figur zu sein.

Für Souriau ist diese Ambivalenz nicht unlösbar, wenn der Konstruktionscharakter der Figuren im "grande loi théâtrale" in Betracht rückt: "...qu'au théâtre un caractère n'est pas renfermé dans le personnage: qu'il est épars et sensible dans tout l'univers théâtral dont ce personnage est le centre." (238). Der Charakter selbst ist relativ zu allen anderen Funktionen, kann damit kein fundamentaler Ausgangspunkt für handeln oder entscheiden sein, darüberhinaus ist er nicht in der Figur, sondern im *univers* verstreut. Dieses *univers* aber konstruiert zugleich, wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, Raum- und Zeittiefe.

In der Einleitung seiner *Sociologie du théâtre*<sup>44</sup> schreibt Duvignaud:

"La société n'est-elle pas théâtrale et l'existence ne se révèle-t-elle pas en se dédoublant pour se représenter à elle-même?[...] Veut elle [la leçon d'Hamlet; U.S.] nous dire que nous sommes ce que nous représentons en *construisant* sur le néant une *figure imaginaire* douée de plus de réalité que celle dont nous croyons timidement posséder une parcelle et dont nous ne sommes peut-être que le fantôme?"

Anders als im von Erving Goffmann<sup>45</sup> unternommenen Versuch, die Gesellschaft oder das Individuum in der Gesellschaft mit Termen, die vom Theater übernommen sind, zu beschreiben, entwirft Duvignaud die Hypothese, daß das Bild der Gesellschaft, das sich 'die

---

<sup>43</sup> In Schillers medizinischer Dissertation findet sich eine solche Charakterunterstellung: "...wenn Lady Makbeth im Schlaf geht, so ist sie eine phrenitische Delirantin." Ders.: Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. In: Schillers Werke. Weimar 1986. Bd.20, S.61. An diesem Schluß läßt sich die Kausalitätsumkehrung bemerken: denn sie ist eine Delirantin, weil sie im Schlaf geht. Für die Charakterunterstellung heißt das: sie geht im Schlaf, weil sie eine Delirantin ist. Ein Sein, aus dem Handeln abgeleitet wird kurzerhand zur Ursache dieses Handelns. Diese Art der Unterstellung, Fakten zu Effekten zu erklären, erinnert an Polonius: "And now remains / That we find out the cause of this effect, / Or rather say the cause of this defect, / For this effect defective comes by cause." Hamlet II.2. Vers 100ff. Es ist etwas zu leicht, Polonius zum Trottel oder Schwätzer herabzustufen - Frage der "sympathie".

<sup>44</sup> Jean Duvignaud: *Sociologie du Théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris: 1965. S.4f, HdV.

<sup>45</sup> Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Theater*. <sup>6</sup>1988. München 1969.

Gesellschaft' von 'der Gesellschaft' macht,<sup>46</sup> aus der theatralen Repräsentation stammt, die damit aber vor allem zur Präsentation - einer Konstruktion - wird, im Sinne des von Duvignaud zitierten Pindar-Spruchs: "...que notre existence n'est que le reflet de cette ombre, *skias onar anthropos?* dit Pindare: l'homme est le songe d'une ombre."<sup>47</sup>

Wenn es keine objektive Präferenz bei der Entscheidung gibt, ob die *force* Ausdruck des Charakters ist, seine Folge, oder, andersherum, die *force* vom Ziel bestimmt, den Charakter zur Folge hat, die Entscheidung von Konstruktion oder Modellen abhängig ist, müssen sich diese Modelle in den Dramen nachweisen lassen, oder die Charakterunterstellung als Hinzufügung durch den Betrachter in Verdacht geraten. Gustav Adolf Seeck meint dazu:

"Es ist [...] allgemein üblich, die Personen eines Stücks einfach beim Namen zu nennen, ohne jedesmal ausdrücklich hinzuzusetzen, daß es sich um eine Figur des Stücks, eine Rolle, und nicht um eine ideelle Person handelt. Daraus wird dann nicht selten unversehens ein Versuch, diese Person aus den Worten, die sie spricht, rekonstruieren zu wollen, was gelegentlich zu schweren methodischen Verirrungen geführt hat. Darum sei hier vorsorglich erklärt, daß wir mit Personennamen keine ideellen Personen meinen, sondern daß wir darunter metasprachliche Bezeichnungen verstehen, die nur die jeweilige Rolle angeben sollen. Das anzugeben ist vor allem deswegen nötig, weil wir den vieldiskutierten Begriff der Einheit des Charakters oder der Person für eine neuzeitliche, künstliche Konzeption halten, die auf die antike Tragödie nur bedingt zutrifft."<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Die verschiedenen Weisen der Reflexion über den Zusammenhang von Theater und Gesellschaft werden von Marco de Marinis als Überblick in den zwei Kapiteln "Sociologica" und "Attraverso il specchio: il teatro e il quotidiano" zusammengefaßt. Ders., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Florenz 1988. S.80-98 und S.190-208.

<sup>47</sup> Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, ebd. Zitat aus der Pythischen Ode VIII.5.Vers 92-97: "Schnell wächst bei den Menschen die Freude,/ebenso schnell fällt sie auch zu Boden,/wenn sie durch ein verfehltes Denken [apotropo gnoma] um ihren Grund gebracht wird./Eintagswesen! Was ist einer, was ist einer nicht? Eines Schattens Traum/ist der Mensch. Aber wenn gottgeschenkter Glanz kommt,/ruht helles Licht und freundliches Dasein auf den Menschen." Pindar, *Oden*. Griech./dt. Übers. u. hrsg. v. E.Dönt. Stuttgart 1986, S.154f. Leider wird diese vergleichsweise kühne These in der "*Sociologie du théâtre*" nicht gänzlich eingelöst - weil Duvignaud zu nahe an der Gesellschaft und zu fern vom Theater schreibt. Hier ist Souriaus Betrachtung, in ihrerer scheinbaren Unentschiedenheit, weit avancierter. Seit Hayden Whites Unternehmen bezüglich der Dramaturgien von Geschichtsschreibungen und -philosophien jedenfalls ist die Reflektion über den Einfluß dramatischer Modelle auf wissenschaftliche Darstellungen nicht leichtweg von der Hand zu weisen. Der Psychoanalyse wurde die Theatralisierung vorgeworfen: "Der Psychoanalytiker wird Spielleiter eines Privattheaters -..." Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übers. v. B.Schwibs. Frankfurt/Main <sup>5</sup>1988, S.69. Vgl. ebd. S. 393-398. "'Zwischen der Psychoanalyse und dem Theater besteht ein mysteriöses Band'" ebd., S.393.

<sup>48</sup> Ders.: *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides. Ein motivanalytischer Kommentar zur 'Alkestis'*. Heidelberg 1985. S. 16, UdV.

Weiter in einer Fußnote:

"Die Diskussion, die um den Begriff des Charakters kreist, geht von der Voraussetzung aus, daß der 'Charakter' etwas objektiv Greifbares ist, dessen Einheit oder Uneinheitlichkeit sich bestimmen lasse. In Wirklichkeit handelt es sich nur um subjektive Eindrücke, die sich den literarischen Begriff 'Charakter' zum Maßstab genommen haben. [...] Man hat sich in der Diskussion wohl zu sehr an der Situation des neuzeitlichen Schauspielers orientiert, der das Wort des Dichters nicht nur objektiv wiedergeben, sondern es als Ausfluß eines Charakters, einer in sich geschlossenen Person, aktualisieren möchte. Die Shakespeare-Interpretation bietet ein gutes Beispiel dafür, wie sich aus dem unabweisbaren Bedürfnis des Schauspielers ein interpretatorisches Pseudoproblem entwickeln kann..."<sup>49</sup>

## **G. GENERIERUNG**

Drei mögliche Generierungsbasen für Dramen gibt Souriau an: Milieu, Charaktere und Situation, die sich nicht zwangsläufig auf eine Fundierung reduzieren lassen. Vor allem die aus Situationen generierten Dramen untersucht Souriau in den *Deux cent mille situations dramatiques* und schlägt dafür eine Methode vor, die als Aleatorik eingeführt wird:

"Si néanmoins un lecteur, soit dans un but d'études sérieuses, soit par quelque genre de folie (ou de superstition) veut s'amuser à tirer au sort des situations dramatiques fondamentales, on peut lui fournir une méthode. Préparer sur une feuille de papier six cases en ligne. Tirer avec un dé (mais en annulant d'avance le point six s'il venait à sortir) la place d'une première barre de séparation (à mettre après la première, la deuxième, la troisième case, etc., selon le point tiré). Si ce premier point est inférieur à 5 situer une seconde barre, en tirant au sort un nombre une seconde fois, et en annulant d'avance tout point égal ou inférieur au premier point tiré (mais cette fois sans annuler 6). Et ainsi de suite tant que cela sera possible, c'est-à-dire tant qu'on n'aura pas tiré 5 ou 6. On aura ainsi un premier état du dispositif, d'une forme telle que, par exemple: 0-000-00; ou bien 00-0-000, etc. Ensuite préparer un dé portant sur ses six faces les six signes astraux, et le jeter en inscrivant au fur et à mesure, dans les cases préparées, les signes selon l'ordre qui vient (en annulant, bien entendu, toute répétition). Enfin jeter une dernière fois le dé pour savoir de quelle fonction **L** [der Mond;U.S.] sera le redoublement, et l'ajouter après

---

<sup>49</sup> Ebd., Fußnote 16. Neben der schnellen Verallgemeinerung seines Urteils über "die" Shakespeare-Interpretation ist bei Seeck vor allem problematisch, daß er das Konzept nur für neuzeitlich hält, aber keinen Nachweis gegen die andere Position führt. Damit wird die Frage zu einem Meinungsstreit herabgestuft.

**L** (quelle qu'en soit la place). En procédant ainsi, on aura forcément une formule de situation *réelle*, c'est-à-dire comprise dans la liste des 7.780 dispositifs de base ou situations élémentaires."(146, Fn.)

Dabei verwahrt er sich gegen die Unterstellung, es handele sich um Zufallsprodukte:"...le lecteur rapide ou le critique mal intentionné pourraient croire ou feindre de croire que j'enseigne à former des situations dramatiques en jetant des dés au hasard! Tout au contraire, j'enseigne à *ne pas* les former au hasard."(ebd.). Die Aleatorik ist nur ein Spiel für den Leser, nicht aber die Weise, in der Situationen zum Zwecke der Dramatisierung erzeugt werden sollen: "Mais moi, n'est-ce pas, je m'en lave les mains. Ce n'est pas ainsi qu'il faut se servir de la combinatoire."(ebd.)

Was die textuellen Formulierungen hinsichtlich der Situationen nur andeuten, läßt sich unter den Begriffen *cases* und *barres* aus dieser Generierungsvorschrift deutlicher darstellen. Es handelt sich nicht um einen Generierungsprozeß, sondern um zwei voneinander im Modell trennbare, oder jedenfalls um einen zweiteiligen. Bevor die sechs Funktionen sich zu einer Situation fügen, wird die Definition von Leerstellen vorgenommen, die anschließend besetzt werden. Während die Charaktere von Figuren bisher als schwer in Souriaus System zu verorten galten, werden sie hier zu bloßen Leerstellen, zu einer Reihe von Nullen, die ihre Konkretion und Füllung aus der Situation erhalten. Bei den Funktionen, die die Nullstellen spezifizieren, handelt es sich um relative Größen, von denen es keine ursprüngliche, keine erste gibt:<sup>50</sup>

"Par rapport l'un à l'autre, Henri et Robert sont rivaux réciproquement. Relation qui n'a de sens, évidemment, que par rapport à *l'ensemble total et structural de la situation*. Nul n'est rival isolément, rival en soi." (72; HdV).

Wenn also die Funktionen relativ zur Situation bestehen, bleibt für die 'Individualität' der Figuren, ihren Charakter, keine andere als die erste Verteilungsoperation, die nur mit Nullen und Balken operiert. Auch hier aber ergibt sich schon ein systematischer Effekt, denn der Auftrag der sechs Nullen - deren Sechs-Zahl zuvor bestimmt ist - geschieht im Vorgriff auf die Sechs-Zahl der Funktionen. Variabel

---

<sup>50</sup> Es sei denn, man führe bereits in diesem Zusammenhang de "*point de vue*" ein - was Souriau nicht tut. Dieser ist eine Variable, die nicht zu einer Funktion gehört, sondern jede Funktion zum Zentrum - oder Ausgangspunkt - erheben kann. Vgl. Kap. "Point de vue".

hingegen ist die Zahl der *barres*, die ebenfalls eine Doppelfunktion haben: Sie trennen sowohl die sechs Nullen in eine veränderliche Zahl von Figuren, wie sie diese Figuren auch zusammenhalten, zu einer Situation verknüpfen.

In der mathematischen Interpretation werden aus den *barres* Subtraktionszeichen, die einerseits - und das ist die Figurencharakterisierung durch das *univers théâtral* - jede Funktion von den anderen in Abzug bringt, einen Charakterzug - sofern noch von "Charakter" zu sprechen ist - in eine andere Figur verlegt, wie bei der Rivalität zwischen Henri und Robert (s.o.); die andererseits aber auch Additionen einer negativen Größe sein können und damit den situativen Aspekt garantieren. Die Nullen, die durch die situationsrelativen Funktionen ersetzt wurden, sind die Leerstelle für den *caractère supposé*. Innerhalb der Situationsbestimmung ist der Raum für den "Charakter" nur durch Platzhalter bestimmt. Zu füllen ist er durch textuelle Operationen, die nicht Anteil an der Situation haben, sondern, wie die Raum- und Zeittiefe, Beschreibungen sind. Die Behauptung, im Theater seien die Charaktere nicht in den Personen eingeschlossen, sondern verstreut im theatralen Universum gewinnt damit die Bedeutung, die ihr zukommt.<sup>51</sup>

Die Frage, in welcher Form sich diese *barres*, diese zugleich kon- und disjunktiven Elemente im Drama niederschlagen,<sup>52</sup> ist nur dann leicht lösbar, wenn wieder die Charaktere eingeführt werden: dann läßt sich sagen, es handele sich um Individuen, die unter einem gewissen Thema oder in einem bestimmten Milieu miteinander handeln und über das Handeln miteinander verbunden sind. Eben diese Lösung aber ist nach dem bisher gesagten nicht möglich, da die Charaktere als Leerstellen betrachtet worden sind, die erst im Umweg über die Situationen den Schein von Charakterisierung erzeugen, und durch textuelle Beschreibungen 'Charakter' werden. Eine Antwort auf die Frage nach der "Individualisierung" findet sich bei

---

<sup>51</sup> Um den Versuch der Anwendung dieser Behauptung soll es im zweiten Teil des vorliegenden Textes gehen, um die Untersuchung dessen, was bei Orestes, Hamlet und den Moors die Stelle einnimmt, die das Sein-in-Handlung hervorrufen. Das Augenmerk wird sich dabei auch darauf richten, ob die Stelle, die der Charakter selbstverständlich einzunehmen scheint, immer von einer "im" Handelnden zu verortenden Instanz eingenommen wurde.

<sup>52</sup> Umformuliert lautet diese Frage: durch welche textuellen Operationen oder Eigenschaften wird es möglich, Fiktionen wie Individualität oder Charakter auf der Bühne zu produzieren. Ob die Antwort darauf eine reine Sprachtheorie geben kann, ist zweifelhaft - da Theater mit einem Pol von Sprache zu tun hat, der die Aussage- oder Beschreibungsfunktion, die Signifikanz, nicht auf eine vorgängige, beschriebene Welt, ein Signifikat, richtet, sondern sich das Beschriebene, die Welt oder das Signifikat als Fiktion produziert.

Souriau nicht. Daß aber diese Frage überhaupt offen wird, als die Frage, wie aus einem fiktionalen Sprachgebilde so etwas wie Charaktere entstehen können, über die nicht nur philologische, sondern auch psychologische Abhandlungen verfaßt werden können, oder wie es möglich ist, daß diese Aufeinanderfolge von Sätzen und Äußerungen einen Zusammenhang entstehen läßt, der als "logisch" oder "unlogisch" wahrgenommen werden kann, das ist eine der Leistungen von Souriaus Ansatz, sofern diese Fragen am Text und nicht nur durch Vorentscheidungen betrachtbar werden.

## **H. KONKRETIION**

Bei dem Versuch der konkreten Betrachtung einer Situation ergibt sich eine weitere Schwierigkeit: Souriau hat in einer Analogie, die er aus der Musik entnahm, die Situationen als *fait harmonique*, oder als den Akkord bezeichnet - dabei fehlt der *fait mélodique*, die Sequenzialität. Das steht in Verbindung mit seinen Schwierigkeiten, die Reichweite der Situationen zu bestimmen: Ist die Situation ein Moment im Verlauf, ein Kulminationspunkt also, ist es die Steuerung, die den Verlauf regelt, oder ist es die Architektonik, die sich über die Gesamtheit des Verlaufes spannt und erst vom Ende her, vom Ziel den Ausgangspunkt, die *force* bestimmen kann?

Die Konsequenz ist, daß im Sinne seiner *dramaturgie absolue* nicht abschließend anzugeben ist, ob ein Drama von einer Situation ausgeht und nach dem Durchlauf durch ein Chaos wieder zu einer Situation kommt - womit zwei Situationen für ein Drama charakteristisch wären; oder ob ein Drama aus einer, eben der Regelsituation, besteht, oder ob sich gar mehrere Situationen, als jeweiliger *moment donné*, in Dramen ausmachen lassen.

Die an Bernoulli anschließende Variationsrechnung führt nicht zur Relativierung einer gegebenen Situation durch Beliebigkeit, sondern mit der Möglichkeit, Variationen eines gegebenen Modells herauszufinden, wird eine genauere Betrachtung der faktisch vorliegenden Situationsform möglich. Erst dadurch, daß auch in den Blick gerät, was sie nicht ist, werden die spezifischen Qualitäten der gegebenen Situation der Reflexion zugänglich. Durch das Aufzeigen von Alternativen wird das Vorliegende als bewußte Entscheidung befragbar: "...l'art dramatique exige, sur tous ces problèmes techniques des décisions franches, hardies, bien suivies..."(166; UdV)



Die im Kapitel *Les parti-pris artistiques* vorgestellte Liste von Situationen, die definiert wird durch die Vorentscheidung: "Donnons donc les 36 aspects de la constellation amoureuse, sur le thème à trois personnages de la Rivalité"(204), zeigt, welche - auch geringfügige - Verschiebungen in der Situationsformel welche Unterschiede im Drama nach sich ziehen. Daran läßt sich zweierlei anknüpfen: Die verschiedenen möglichen Formen eines Liebesdramas mit Rivalität lassen sich theoretisch mit Anspruch auf Vollständigkeit reflektieren. Darüberhinaus aber, und das macht es für die konkrete Arbeit an Dramen interessant, macht es Dramen vergleichbar, die vorher nicht unbedingt als benachbart oder ähnlich in den Blick gerückt wären.<sup>53</sup>

Der auf zwanzig Seiten im Kapitel *Ars Combinatoria* vorgenommene Durchgang durch Variationen des Themas *tentation*, Versuchung, bringt überraschende Querverbindungen. Der biblische Sündenfall und *Macbeth* rücken zusammen (149), ein möglicher Einfluß entsteht zwischen Thomas Corneilles *Andronic* und Schillers *Don Carlos*, erweitert über die *Mère Coupable* von Beaumarchais hinaus auf eine weitere Reihe von Dramen.<sup>54</sup>

Durch die Einführung der Situationsformel lassen sich verschiedene Dramen verschiedener Zeiten und Autoren als Arbeiten an einem gemeinsamen Thema oder als Arbeit aneinander lesen, dadurch, daß sich z.B. hinsichtlich des Themas *tentation* eine Juxtaposition von *Andronic* und *Don Carlos* ergibt. Die Texte verlieren damit ihren monolithischen Status, werden in anderer Weise zugänglich. Souriau behauptet nicht, die Dramen damit zu erschöpfen, daß sie klassifiziert werden:<sup>55</sup>

"Une première vision un peu grossière d'une situation donnée n'en considère encore que la structure à grandes lignes, comme un complexe de plusieurs forces définies, et n'en saisit que le cadre vulgaire (qui peut être assez connu, souvent employé déjà). Mais la vraie activité d'art commence lorsque l'esprit inventif essaye cette donnée sous ses aspects divers, la module et parfois la renverse

---

<sup>53</sup> Das ist für das von Souriau angeführte Beispiel einleuchtend, aber da die Dramen, die er anführt, überwiegend heute von eher geringem Interesse sind, vielleicht nicht allzu weitreichend. Im Anschluß soll daher hier versucht werden, aus Souriaus Ansatz einen Vergleich zwischen "Orestie", "Hamlet" und "Räubern" anzustellen.

<sup>54</sup> Der Großteil dieser Dramen gehört allerdings nicht zum engeren Kreis der klassischen Tradition.

<sup>55</sup> Damit unterscheidet er sich von Polti, der als Ergebnis seiner Darlegung eine Liste von unter seine Situationen geordneten Dramen auf 100 Seiten präsentiert. Ders., a.a.O.

esthétiquement complètement, en en esquissant les divers aspects; et découvre et choisit parmi eux les plus neufs, les plus signifiants, les plus intenses, les plus pathétiques ou les plus approfondissants."(164)<sup>56</sup>

Die Situationen machen die Dramen nicht einfach aufeinander abbildbar: "Elles sont irréductibles les unes à l'autre."(143). So kann der Sinn solcher Überblend-Versuche eben nicht sein, die Gleichheit oder Ähnlichkeit der übereinanderprojizierten Dramen zu konstatieren, sondern auf der Grundlage der Vergleichbarkeit deren Differenzen, um diesen Differenzen eine theoretische Einholung folgen zu lassen. Damit, daß es sich um eine *force thématique* handelt, daß zudem noch ein *sujet* (s.u.) in den Blick rückt, werden verschiedene Dramen auch als Variationen über dieses Thema lesbar.<sup>57</sup>

Eine weitere Stärke dieser Situationsmathematik ist im Versuchen zu finden, eine - oder mehrere - einem bestimmten Drama angemessene Formel zu konstruieren. Die Schwierigkeit, komplexeren Dramen eine angemessene Beschreibung zukommen zu lassen, erweist sich als Stärke dann, wenn Entscheidungen hier nicht unreflektiert und vorschnell getroffen werden. Es ist möglich, daß Dramen sich als zu komplex erweisen, um sie präzise in eine Formel zu bringen<sup>58</sup>; dabei geben auch diese Dramen im Versuch der Formelfindung einiges von sich preis, das auf anderem Weg nicht zu finden wäre. An diesem Punkt gerät Souriau in eine interessante Nähe zu einer Art "interpretatorischer" Inszenierungstheorie. Daß dieser Zweig bei ihm nicht weiter ausgeführt wird, verdankt sich einer gewissen Abneigung, die er anlässlich ein Reflexion über die Inszenierung von *Britannicus* durchscheinen läßt:

"Je signale cette mise en scène [ Akt II, Szene VI; U.S.] possible aux amateurs de rénovation à tout prix des classiques: Néron reste en scène, assis contre le rideau [...] Et Junie et Britannicus sont en

<sup>56</sup> Die Begriffe "intense" oder "pathétique" in diesem Zitat sind nicht Ausdruck bloßer Wirkungs-dramaturgie. Sie sind systematisch bedingt und haben im System eine bestimmte Stelle inne, sind aber nicht als Ziel bestimmt. Anlässlich des "point de vue" wird darauf zurückzukommen sein. Vgl. Kap. "Point de vue".

<sup>57</sup> Souriau betont, daß es seine Untersuchung ist, die begrenzt wird. Es gibt kein reduktionistisches Verfahren: "Un traité complet du théâtre devrait examiner successivement, au moins tous ces facteurs: l'auteur; l'univers théâtral; les personnages; le lieu, l'espace scénique; le décor; l'exposition du sujet; l'action; les situations; le dénouement; l'art de l'acteur; le spectateur; les catégories théâtrales: tragique, dramatique, comique; enfin les synthèses; théâtre et poésie; théâtre et musique; théâtre et danse; pour terminer par les à-côté du théâtre: [...] Nous ne voulons traiter ici qu'un seul de ces problèmes" (37). Darauf ist großer Wert zu legen.

<sup>58</sup> "Hamlet" ist ein solches Drama.

culisse. On les entend parler; [...]. Quel splendide rôle muet, tout en jeux des physiognomies, pour Néron assistant sans mot dire au dialogues des invisibles, seul en pleine vue du spectateur! [...] et ce changement de point de vue pose presque une pièce tout différente et d'esprit contraire."(237 Fußnote).

Bei der Hypothese eines Wechsels des *point de vue* wird vorausgesetzt, daß es einen solchen im Drama gibt, dem grundsätzlich "werktreu" zu folgen wäre. Ob sich diese Voraussetzung aufrechterhalten läßt, ist nicht ganz deutlich, solange nicht festgestellt ist, daß dieser eine *point de vue* nicht nur eine Lesetradition ist. Gerade dann wäre die Reflektion über das Spiel mit den Situationsformeln in der Arbeit an einem Drama eine hervorragende Möglichkeit, diese festgezurrten Perspektiven zu relativieren.

## **I. POINT DE VUE**

Neben den bisher abgehandelten, im Zentrum von Souriaus Überlegungen stehenden Konzepten, findet sich eine Reihe von Beschreibungsansätzen weiterer Textanteile und -funktionen. Sie sind in ihrer Bedeutung gegenüber den ersteren nicht sekundär, haben aber einen quantitativ geringeren Anteil an seinen Ausführungen, da sie auf dem Konzept der Situationen, Funktionen und Kosmen aufbauen und nur mit ihnen zusammen ihre Tragweite entwickeln können.

Eines der interessantesten unter diesen anderen Konzepten ist der bereits mehrfach angesprochene *point de vue*, der Blickpunkt oder die Perspektive, die - nach Souriau - dem Text und der Situationsformel eingeschrieben ist, ohne in ihr mit einer eigenen Funktion vertreten zu sein:

"Faut-il en [du point de vue; U.S.] faire une fonction à part? Nous y avons bien songé d'abord. [...] Nous nous sommes aperçues, par un examen poussé des exemples, que ce signe venait toujours désigner un personnage déjà pourvu d'autres forces, et ne pouvait jamais être isolé. [...] C'est assez dire qu'il ne s'agit pas, en cette détermination de point de vue, d'une force dramaturgique élémentaire, mais d'un certain *genre de dispositif* de ces forces. Très exactement, c'est la porte d'entrée par où le spectateur voit en perspective l'intérieur de la situation."(123f.; UdV)

Der Zuschauer ist damit durch seine determinierte Perspektive in die Situation einbezogen. Souriau gibt zwei Theoriemodelle an, die mit dem *point de vue* in Verbindung stehen und den Ansatz durch begriffliche Ambivalenz zunächst etwas verunklaren :

"... la clef de la situation [d.i. 'se sacrifier aux proches'; U.S.] est dans un conflit d'intérêts, par où s'affrontent: Moi (j'appelle ainsi le héros de la situation, celui au point de vue duquel je me place pour l'exposer), mon Adversaire ou mon Rival..."(64; UdV).

Damit bewegt sich der *point de vue* in Richtung des traditionellen Identifikations-Theorems: Der Zuschauer identifiziert sich mit der Hauptfigur, die damit selbst zum "Ich" des Zuschauers wird, von dem die identifikatorische Aktivität ausgeht. Die Einnahme des *point de vue* ist aber auch ein von der Szene gesteuerter Vorgang; es heißt über den Träger des *point de vue*:

"C'est le Je phénoménologique impliqué par un monde donné; c'est la monade à laquelle est corrélatrice une présence concrète du

cosmos; c'est le Témoin architectoniquement inhérent à l'oeuvre, telle qu'elle se manifeste en sa patuité - le spectateur n'ayant pas autre chose à faire que de communier avec ce Témoin prédéterminé (loin que ce soit le spectateur [...] qui le détermine)."(137; UdV)

Damit ist das perspektivische Zentrum, der Augenpunkt, nicht mehr das Ergebnis der Identifikation, sondern im Gegenteil die Identifikation, wenn sie noch so zu nennen ist, Ergebnis der prädestinierten Perspektive. Bei der Frage, wie der Zuschauer dazu gebracht wird, diese Perspektive einzunehmen, kommt Souriau auf die Wirkung zurück, die zum inter-esse des Zuschauers führt, zur Beteiligung:

"Et c'est une opération très importante, et riche en nuances esthétiquement très précieuses, que d'amener [...] le spectateur à entrer par privilège [...] tantôt de préférence dans une de ces perspectives, tantôt dans une autre. Il faut qu'il 'participe' au microcosme, non globalement, collectivement et confusément, mais en *entrant dans la situation*, inconsciemment, selon un certain courant de vection habilement ménagé."(239; UdV)

Dieser Eintritt geschieht nicht nur durch Sympathie, wie bezüglich *Oedipus* gesagt wird:

"On voit que la simple sympathie de dilection n'est rien ici (qui dirait qu'Oedipe est 'le personnage sympathique' de l'histoire?), mais que c'est uniquement une question de bonne situation de point de vue, dans l'anneau microcosmique.

Et [...] le protagoniste de point de vue peut à l'occasion être même antipathique, ou tout au moins, tel que notre participation à lui ne se forme pas sans crainte, tremblement, épreuve pénible."(130)<sup>59</sup>

Eine differenziertere Betrachtung der Zentralfigur wird notwendig, die, als potentiell antipathisch, zwar nicht mehr unbedingt zum Identifikationsobjekt oder -subjekt wird, dennoch aber eine Wirkung entfaltet und den *microcosme* organisiert.

Souriau zeigt an zwei Beispielen, wie diese Organisation stattfindet: zum einen an der Inszenierung des *Britannicus*, die oben angesprochen wurde; zum anderen an der Inszenierung von *Macbeth*, wobei die Frage nach dem *point de vue* dringlich wird:

"Un des moyens techniques qui définissent ainsi la perspective est presque brutal: le spectre de Banquo, hallucination de Macbeth. Le

---

<sup>59</sup> Es scheint etwas überholt oder naiv, über "Sympathie" mit Bühnenfiguren zu sprechen. Nur sollte dabei nicht vergessen werden, daß auch das Identifikationstheorem darauf aufbaut, ohne darüber zu sprechen, und deswegen theoretische Verkürzungen in Kauf nimmt.

spectre doit-il être scéniquement représenté? Si oui, le public, qui le voit, voit la scène par les yeux de Macbeth: l'hallucination est là. Si le siège censé occupé par le spectre reste vide, au contraire, on met le spectateur au point de vue des témoins [...].

On voit que la mise en scène peut ici beaucoup - pour renforcer, préciser ce qu'implique le texte."(131)

Über die bloße Behauptung hinaus, es könne kein Theater ohne Zuschauer geben, die Zuschauer gehörten nun einmal zum Theater, die nicht weiter erklärt, inwiefern und wo genau das Publikum für das Theater oder das Drama selbst essentiell wird, macht Souriau plausibel, daß das Publikum einen für die Konstruktion des Dramas entscheidenden Punkt einnimmt, da es selbst, in gewisser Weise, im Drama vorhanden ist: als *point de vue*.<sup>60</sup>

Da der *point de vue* keine Zentralstellung in den *Deux cent mille situations théâtrales* einnimmt, werden seine Möglichkeiten, die Konsequenzen des Konzepts nicht voll ausgeschöpft. Eine mögliche Folge wird von Souriau hinsichtlich des Repräsentanten des *point de vue* illustriert: "C'est lui qui est moralement, esthétiquement, structurellement à la première personne. [...] C'est bien la présentation de l'univers selon ce point de vue qui organise l'action..."(128f.)

Da die Perspektive auch eine moralische Dimension hat, bekommt der *microcosme* seine Bestimmung als durch den *point de vue* moralisch organisiert und damit auch in der Interpretation vorbestimmt; Spekulationen und Überlegungen ließen sich darüber anstellen, was es für eine Interpretation für Konsequenzen hat, ob der Protagonist des *point de vue sympathique* oder *antipathique* ist.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis kam auch Pfister für Shakespeare - ohne daß aber die Autoren, die im Anschluß diese Theorem anwenden, die theoretischen Erkenntnisse wirklich einlösen könnten. Vgl. Manfred Pfister: Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama. In: W.Habicht und I.Schabert (Hg.): Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. München 1979. S. 20-34.

<sup>61</sup> z.B. für "Ödipus" und die attischen Tragödien insgesamt bleibt diese Diskussion zu führen, als Fragen: 1. Wenn Ödipus tatsächlich der perspektivische Repräsentant ist - was würde sich in der Interpretation der ganzen Tragödie verändern, wenn er nicht von vornherhin als Objekt möglicher Identifikation, sondern als potentiell "antipathique" betrachtet wird? 2. Wenn er nicht Repräsentant der Perspektive ist - wer ließe sich dafür sonst in Anschlag bringen? Was würde sich dann daraus für die Tragödie ergeben? Diese Fragen werden durch die Variabilität des "point de vue" eröffnet.

## **J. SUJET UND RESSORT**

Ein weiteres von den grundlegenden Begriffen abhängiges Konzept wird unter *sujet*, als Stoff oder Gegenstand, und/oder *ressort*, als Antrieb, geführt, wobei die beiden Begriffe nicht ganz trennscharf sind.<sup>62</sup> Eingeführt werden sie anlässlich der Diskussion der 36 Situationen Poltis:

"Beaucoup de ces entités, dramatiques ou non, ne sont nullement des *situations*. Ce sont des actions, des aventures, plus exactement des *genres d'événements*. [...] Pour bien fixer le langage à employer, nous désignerons par le nom de *sujets dramatiques* ces genres d'événements, ces aspects génériques de la fable qui étoffe et concrétise une situation: sujet du duel, sujet de l'enlèvement, sujet de la ville assiégée; etc., etc."(59f.; UdV)

In einer Fußnote wird weiter spezifiziert:

"Il est clair qu'une même situation peut être affabulée avec des sujets divers. [...] il arrive parfois qu'une situation dramatique donnée ne soit guère praticable que dans un sujet unique, privilégié, ce qui facilite la confusion du sujet et de la situation." (60)

Und zum *ressort* heißt es:

"D'autres entités de la liste Polti sont en réalité des *ressorts dramatiques*. L'ambition n'est pas une situation! C'est simplement la spécification de la force qui promeut l'action, qui engendre une situation, qui s'investit dans un des protagonistes, et rencontre chez un autre son obstacle. Lutte d'ambitions, conflit de l'ambition avec l'amour, ou avec l'honnêteté, ou avec la recherche du bonheur simple, etc., etc., constituent des situations; mais chacune des forces qui s'y affrontent est incapable de faire situation dramatique."(61)

Daraus ergibt sich die Gelegenheit, die im Kapitel "Charakter" bereits zur Diskussion gestellt wurde: die Frage nach dem Charakter als *Movens* mit älteren, vor-psychologischen Motivationen in Zusammenhang zu bringen. Der *ressort*, als *ambition* oder *amour* gefaßt, ermöglicht die Aufhebung des Charakters in die technische Konstruktion; darüberhinaus findet sich die folgende, nicht im engeren Sinne auf den Charakter bezogene Bestimmung des *ressort*:

"On appelle traditionnellement 'ressort dramatique' - que ce soit la fatalité du théâtre antique ou le *pundonor* du théâtre espagnol, etc., etc. - toute force globale inhérente au cosmos théâtral et

---

<sup>62</sup> "L'*amour*" beispielsweise wird nicht nur als '*ressort*', sondern auch als '*sujet*' (71) angegeben.

propre à caractériser les raisons générales ou locales de la tension des situations et du progrès de l'action."(44)

Der Charakter der Figur oder Figuren nähert sich einer Charakterisierung der Situation, und zwar durch Angabe oder Darstellung der *raisons*, der Gründe, die, wie Souriau fortführt, historisch veränderlich sind:

"Mais, fatalité ou *pundonor*, ce sont là des cas particuliers, où la force en question est d'un genre impersonnel, inhérente au cosmos plutôt qu'aux personnages; [...] Au vrai, le ressort dramatique fondamental, universel, réside dans la situation même, ou plutôt dans une certaine qualité de la situation."(ebd.; UdV)

Die Rede von der *qualité* bestimmt nicht die individuelle Art und Weise des Handelns, die als Trennung zwischen Faktum und Qualität die Handlung zur Substanz und den Charakter zum qualitativen Akzidens der Handlung macht. Souriau spricht vom *ressort* als "qualité de la situation" und nicht "qualité de l'action". Es ist die Situation, die Charakter hat, nicht die Figur. Womit *ressort* zu einer Summe dessen wird, was zersplittert Charaktere definieren würde. Zur modernen Fassung des *ressort* heißt es:

"Mais ne peut-on aussi trouver des cas où le ressort dramatique est purement et totalement inhérent à l'anneau des personnages, et à leur situation corrélative? Je crois qu'on pourrait en trouver un exemple - et particulièrement important dans le théâtre contemporain, où les vieux ressort cosmiques ou quasi-cosmiques n'ont plus guère de place. Ce ressort, très pur, très intègre pourrait-on dire, et très puissant, ce ne serait pas autre chose que l'*intolérabilité* de la situation où se trouvent mis les personnages..."(47).

Die Bestimmung dessen, was das *sujet* ist, erweist sich schwierig bei der Unterstellung, daß dieser Stoff irgendetwas einkleidet, daß es sich um einen vom Text trennbaren Stoff handelt. Das trifft bei Souriau insofern nicht zu, als das *sujet* gleichberechtigt neben den anderen Komponenten von Dramen steht.

Wiederum bietet sich ein Rückgriff auf das "große Theatergesetz" an:

"...cette grande loi théâtrale: qu'au théâtre un caractère n'est pas renfermé dans le personnage: qu'*il est épars et sensible dans tout l'univers théâtral dont ce personnage est le centre.*"(238)

Da also der *caractère* vor allem als situationsgebunden definiert wird, läßt sich nicht mehr davon ausgehen, daß es handelnde Charaktere sind die auf der Bühne stehen, Charakterisierung sich vielmehr erst



aus der Situation ergibt, und zwar insofern, als Gründe, *ressorts*, angegeben oder unterstellt werden, die dieser speziellen Situation angemessen sind - der Charakter wird damit zur Antwort auf die an die Situation herangetragene Frage "Warum?" und in einer Re-flexion der Antwort hinter das Befragte zur *causa prima*. Dabei ermöglicht das Konzept des *ressort* in Souriaus *dramaturgie absolue* (84) den Blick darauf, daß es nicht immer der Charakter oder charakterologische Konstrukte waren, die als angemessene Antwort auf die Frage nach der *causa prima* gelten konnten. Die Kategorie "dramatisch" wird als ein System zugänglich, das sowohl Konstanten, als auch Variablen besitzt - wobei die Variablen als Variablen konstant sind.

Wenn sich über die *mistères du Moyen Age* sagen läßt, daß sie *rarement veritablement 'dramatiques'* (149 Fn.) sind, ist "dramatisch" selbst eine Kategorie mit Qualitätskriterien, die nicht selbstverständlich auf Bühnentexte anwendbar ist.

## **K. THEATER UND LEBEN**

Werden die Gedanken über die Verbindung zwischen Theater und Leben, oder Theater und Existenz, bei Souriau nicht als Ausdruck eines Existenzialismus gelesen, dieser als archimedischer Punkt unterstellt, sondern, was ebenso möglich und in seinen Konsequenzen weitreichender und interessanter ist, die Existenzialbetrachtung aus dem Fundaments- in den Gegenstandsbereich hinübergezogen, dort neben den Gegenstand Theater gestellt, dann gerät die Möglichkeit in den Blick, die Kategorien der Untersuchung des Theaters oder Dramas als äquivalent zu den Kategorien der Betrachtung über das Leben zu untersuchen - konkret: existenzialistische Lebensphilosophien als dramatisch argumentierende und arbeitende zu begreifen. Wenn also Souriau fragt, ob Corneille als Existenzialist zu lesen sei (232, Fn.), so ist diese Aussage nicht nur als Aussage über Corneille, sondern auch über Existenzialismus lesbar. Die Frage könnte ebensogut lauten: Sartre ein Dramatiker?<sup>63</sup> Souriau schreibt dazu: "C'est la difficulté que rencontre actuellement

---

<sup>63</sup> Nicht die Tatsache, daß Sartre Dramen geschrieben hat, sondern die Frage, ob Sartres Philosophie mit dramatischen Kategorien operiert oder beschreibbar ist, ist dabei relevant.

le théâtre 'existentialiste'. Tout le théâtre [...] est existentiel" (69, Fn.). Über den Begriff der Situation heißt es:

"...le sens donné ici au mot de situation n'est pas seulement théâtral - c'est le même exactement qui figure, par exemple, dans la philosophie existentialiste de Jaspers (d'ailleurs certainement inspiré, sur ce point, du sens même du mot en dramaturgie)." (67f.)

Die durch die Bemerkung zu Corneille eingeleitete Nachordnung des Existenzialismus hinter Dramatik läßt die Möglichkeit eines Vergleichs des philosophischen Theoriegebäudes mit dramatischen Konstrukten zu.<sup>64</sup>

*Dramaturgie cosmique* heißt das Kapitel, in dem Souriau über das "Leben" in Bezug zum Drama schreibt die *situations dramatiques* als nicht artifizielle Konstrukte, sondern mit dem Leben verbunden behauptet:

"Et loin que ce soit un artifice, une convention, un truc, c'est au contraire un des points par lesquels l'art dramatique communique profondément avec la vie, et en met en valeur et en action une des données humainement et philosophiquement les plus significantes." (250)

Dabei kann "la vie" als Fiktion in Vaihingers Sinne verstanden werden, als theoretisches Modell, mit dem die dramatische Kunst korrespondiert. Ausführlich wird eine Fiktion des Kreationsvorganges von Souriau entworfen, die schwer von einer Fiktion handlungstheoretischer Ausrichtung zu unterscheiden ist. Der Ratschlag an den jungen Dramatiker lautet:

"D'abord, bien entendu, observe les hommes autour de toi, regarde-les vivre; et essaye toujours de sentir, intérieurement et par sympathie humaine profonde et intuitive, la façon dont chacun d'eux voit et sent et vit sa relation avec les autres êtres du microcosme où il se trouve particulièrement centré. Ensuite observe encore les différents milieux où ils se trouvent; en quoi chacun de ces milieux, sociaux, géographiques ou temporels est à la fois savoureux, amusant, tragique, pittoresque et stylisé

---

<sup>64</sup> Bei Sartre nimmt die "Situation" eine wichtige Position im Verhältnis zum "Sein" ein: "...unser Sein ist unmittelbar 'in Situation', das heißt, daß es in Unternehmungen auftaucht und sich zunächst erkennt, insofern es sich auf diesen Unternehmungen spiegelt." Ders.: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Übers.v. T. König. Reinbek 1993. S. 107. Eine auch für Souriau zutreffende Konstruktionsebene schlägt sich bei Sartre nieder: das Problem, ein Sein im Handeln zu finden, oder vor oder nach, oder unter dem Handeln: "Wenn man annähme, daß sich das Sein des Menschen im 'Handeln' offenbarte, müßte man freilich das Sein des Handelns außerhalb der Aktion sichern.". Ebd. S.18, Fußn. Das muß Souriau nicht. Er sichert kein Sein im Bezug zur Situation.

d'une manière qui n'est que là, avec des apports, des rencontres, des données sensibles et des modes d'action qui lui sont propres. Mais en tout cela, cherche à discerner l'essentiel, et toutes les forces, plus grandes que chacun de ces êtres en particulier, qui travaillent en eux, par eux, et dont ils sont un instant la pathétique incarnation, le héros ou la victime.

Ceci fait, revis par toi-même, en imagination, un petit monde que tu formeras librement, sans jamais y mettre tel quel un seul des êtres humains que tu as connus, mais en les repétrissant, en les créant à nouveau, de toute la substance vive de ton âme. Que chacun d'eux, à quelque égard, soit toi-même.

Et quand tu 'tiendras' tes êtres; que tu les auras assez laissés vivre en toi, que tu sentiras tout ce petit monde entièrement disponible en toi, et ta pièce faite - alors dis-toi bien qu'il te reste à faire ta pièce, et que rien encore n'en est fait.

Et c'est le moment où les savants calculs, les réflexions où l'on s'absorbe en oubliant tout le reste, et les labeurs de la pensée et de la table à écrire, commencent.

Ce n'est que quand le plan complet de ta pièce sera fait, acte par acte, scène par scène, et tous tes calculs soigneusement effectués que tu pourras l'écrire."(252f.;UdV)

Zweierlei ist in dieser Anweisung enthalten: neben der Geschehensschau, der genauen Hinsichtnahme mit eigener subjektiver Beteiligung, auch das *calcul*, der Plan, der aus dem Geschehenen erst ein Stück macht, oder auch eine Welt. Auch in Souriaus Beschreibung ist eine Theorie der Praxis enthalten, die den Mechanismen gehorcht, die er beschreibt. Es gibt darin einen Bereich, der nicht genau als metaphysisch zu bezeichnen ist, sondern eher als hypo-physisch: der Bereich des *sentir*, des *en eux* oder auch der *âme* des Dramatikers.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Kant hatte über die empirische Psychologie geschrieben: "Ich fange [...] von der empirischen Psychologie an, welche eigentlich die metaphysische Erfahrungswissenschaft vom Menschen ist; denn was den Ausdruck der Seele betrifft, so ist es in dieser Abhandlung noch nicht erlaubt zu behaupten, daß er eine habe." Kant, Nachricht seiner Vorlesungen in dem Winterhalbjahre von 1765-1766. In: Werke Bd. 2. S.911. Daraus entsteht die Frage, wie dieselbe Beschreibung in traditionell metaphysischer Wendung lauten würde, würden die hypo-physischen Elemente durch metaphysische Existenzen ersetzt. Sollte eine solche Ersetzung plausibel und möglich sein, bleibt die Frage, welchen Vorsprung die hypo-physische vor der metaphysischen Interpretation hat.

Den Versuch einer Aufzählung der hypo-physischen Ikonen unternimmt Souriau in einer Fußnote,<sup>66</sup> die mit der Frage nach der Metaphysik schließt: "Faut-il compter aussi: crainte ou espoir des choses de l'au-delà? C'est un probleme."(259 Fn.) Dabei ist diese meta-physische Frage auffällig mit dem hypo-physischen Korrelat der Furcht und der Hoffnung versehen. Eine alltägliche Orientierungsfunktion wird dem entworfenen Modell des dramatischen Theaters zugeschrieben:

"...il m'aurait moins intéressé à faire, si je n'avais eu le sentiment qu'il communiquait avec la vie humaine en sa réalité quotidienne, et qu'il pouvait fournir, à un certain point de vue, un instrument pour la mieux connaître, ou la mieux vivre.[...] il est souvent utile et préférable de se retourner vers la vie, armé de ce qu'apprend l'art."(255; UdV)

Der instrumentelle Wert der dramatischen Fiktionen ist für Souriau die Begrenzung des Durcheinanders des "wirklichen" Lebens:

"C'est aussi cette simplicité stylisée, cette prédominance d'une situation une [?], cette fermeture sur soi d'un microcosme humain, quand la vie réelle est infiniment plus enchevêtrée, plus impliqué à vingt trames diverses et parallèles, avec des stases du drame, où il faut vivre, s'occuper de cent choses indifférentes;"(257; UdV)

Die *fermeture*, die Geschlossenheit, die Abschließbarkeit und Begrenzbarkeit eines Handlungsraumes tritt neben die Plangemäßheit des Geschehens im Drama als zweiter Vorzug der Fiktion, oder als zweite Orientierungsfunktion, sie erzeugt einen Systemraum, zu dem sich andere Bereiche als Umwelt verhalten.

Der Widerstreit zwischen situativem Kollektiv und charakteristischem Individuum wird auf den letzten Seiten als unversöhnbar skizziert:

---

<sup>66</sup> Der Himmel der hypo-physischen Gottheiten umfaßt bei Souriau: "...amour (sexuel ou familial, ou d'amitié - en y joignant admiration, responsabilité morale, charge d'âmes); fanatisme religieux ou politique; cupidité, avarice, désir de richesses, du luxe, du plaisir, de la beauté ambiante, d'honneurs, d'autorité, de plaisirs d'orgueil; envie, jalousie; haine, désir de vengeance; curiosité (concrète, vitale ou métaphysique); patriotisme; désir d'un certain travail et vocation (religieuse, scientifique, artistique; de voyageur, d'homme d'affaires, de vie militaire ou politique, etc.); besoin de repos, de paix, d'asile, de délivrance, de liberté; besoin d'Autre Chose et d'Ailleurs; besoin d'innocence, de vertu, d'absolution, d'oubli; besoin d'exaltation, d'action quelle qu'elle soit, besoin de se sentir vivre, de se réaliser, de s'accomplir; vertige aussi de tous les abîmes du mal ou simplement de l'expérience; et puis toutes les craintes: peur de la mort, du péché, du remords, de la douleur, de la misère, de la laideur ambiante, de la maladie, de l'ennui, de la perte de l'amour; crainte du malheur des proches, de leur souffrance ou de leur mort, de leur souillure morale, de leur avilissement." (258f., Fn.). Greimas behauptet, dieser Katalog ließe sich auf die Grundopposition "obsession vs. phobie" reduzieren. (A.a.O., S.182). Damit wird das 'pandämonium psychologicum' Souriaus in Himmel und Hölle geteilt, eingeschrieben in die Person. Bei Karl Moor heißt das: "Ich bin mein Himmel und meine Hölle." ("Die Räuber", Akt IV, Szene 5). Vgl. Kapitel "Zwei Monologe".

"Un autre fait aussi s'est avéré ici [...]: de par la notion même de situation, *tout drame est un fait collectif*; mais celui d'une micro-société, d'un petit groupe humano-stellaire."(267f.)

"Mais nous demandons seulement si une dramaturgie est ici, non pas nécessaire, mais *possible*. Et elle l'est, lors même qu'on nie la force individuelle en regard de la masse sociale [...]. Une dramaturgie est possible, en tout moment historique et social où l'action, si infime soit-elle, d'un homme peut comme un grain de sable faire pencher un instant la balance des destinées collectives [...]." (268)

"Et cette question de prise de conscience et d'acuité présenteielle des forces nous conduit vers un autre aspect du problème.

Je me demande à présent, non plus si cette dramaturgie vitale est possible, mais si elle est *évitable*.

Évitable elle l'est sans doute (vivre dramatiquement n'est pas donné à tous, ni toujours); mais à quelles conditions? Et ne sont-elles pas, ces conditions, onéreuses?

Elles peuvent se résumer toutes en un mot. Car le drame est toujours esquivable par cette seule attitude: l'abandon; - l'abandon aux forces, plus ou moins paniques, universelles ou infinies et transcendantes, qui peut-être dessinent un drame essentiel, mais où la personne humaine, isolable, ne s'impose plus."(269)<sup>67</sup>

Diese Aufgabe als Aufgabe der Bewußtheit wird mit der Unbewußtheit in Verbindung gebracht und von Souriau empfohlen:

"Ainsi donc je vous donne un bon moyen, efficace et sûr, d'esquiver toute valeur ou toute stridence ou toute insupportable acuité dramatique de l'existence: laissez faire, livrez-vous, abandonnez-vous. Mais prenez garde à ce que cela veut dire. Il ne s'agit pas de cesser toute résistance, d'abolir toute volonté. L'homme qui, le bateau coulé, après avoir lutté de toutes ses forces, nagé pendant une heure, jeté des cris d'appel à travers l'espace, la tempête et la nuit, se laisse enfin couler et donne assentiment à la mort, ne supprime pas, par cet abandon, le drame de sa mort: au contraire il l'aiguise par l'assentiment, il la savoure par la conscience. Le seul abandon vrai, c'est l'inconscience.

Ainsi je trouve que le drame humain n'est esquivable qu'au prix du renoncement à la conscience."(270)

Damit ist der Einsatz benannt, um den es in der Untersuchung Souriaus geht, der der mathematischen Spielerei etwas hinzufügt, das wie ein "Schwergewicht" wirkt. Dieser radikale Gegensatz zwischen *collectif* und Nicht-Dramatik ist erst durch die geführten Erörterungen durch den Begriff des Dramas untersuchbar und in der

---

<sup>67</sup> Das ist der Reflex des stoischen 'anechou k'apechou' von Epiktet. Und es ist nicht überflüssig, daran die Frage anzuschließen, ob nichtdramatisches Theater tatsächlich notwendig in Verbindung mit einer stoischen Weltsicht und Haltung steht.

Untersuchung zusammenzubringen, nicht aber zu versöhnen. Der Gegensatz zwischen *conscience* und *inconscience* wird dabei als Differenz der Mittel begriffen, womit ein wie auch immer gefaßtes "Subjekt" nunmehr endgültig in der Mitte zwischen *conscience* und *inconscience* zerrissen ist.

Dem Drama wird eine Mitverantwortung am Entstehen des Bewußtseins zugeschrieben, gefragt, ob das Bewußtsein Ursache oder Effekt des Dramas ist:

"Et maintenant je pose cette dernière question. Puisqu'il y a un lien intime entre drame et conscience, dirons-nous que la conscience est cause du drame, ou qu'elle est effet ?" (270; UdV)

"...assurément elle n'est pas cause, mai elle n'est pas non plus effet: elle est symptôme, elle est *signe*." (270)

"...nous pouvons bien dire que l'instauration d'une présence conscientielle est le signe plus encore que le résultat, *ex opere operato*. Une fleur." (271)

Das Bewußtsein wäre also eine Blume des Dramas?

"Certes, dans la vie il y a drame parce qu'il y a conscience, je l'admets. Mais cette conscience ne précède pas la dramaturgie, et n'y préside pas. Elle est faite de cette dramaturgie, et en signale l'accomplissement." (271).

Die Frage, was es heißt, *conscient* über *l'inconscient* zu schreiben, ist offen. Das Verhältnis zwischen dem spezifischen Bewußtsein, das die Darstellung ermöglicht, und dem dargestellten Bewußtsein wird als Problem des darstellenden und dargestellten Denkens für die Arbeit an Dramen fruchtbar.<sup>68</sup>

## **L. SOURIAU-DISKUSSION**

Kritik an Souriaus Vorgehen oder seinen Voraussetzungen ist an einigen Stellen angebracht, ohne dabei den generellen Wert des Vorgehens einzuschränken, da einige Punkte aus dem Gegenstand herrühren, andere entweder leicht zu korrigieren sind oder gerade durch diese Schwäche interessante Anschlußüberlegungen ermöglichen.

Die rasche Identifikation der Funktion des *objet désiré* mit Frauen (Vgl.73), eine recht traditionelle, und zunächst nicht besonders

---

<sup>68</sup> Zum Verhältnis darstellenden und dargestellten "Denkens" s.u., Kap. "Moors Schillern".

befriedigende Bestimmung von Frauenrollen, ist in Betracht zu ziehen. Sie liegt aber nicht allein in Souriaus Verantwortung; es ist die Frage nicht von der Hand zu weisen, ob nicht tatsächlich Stücke, die einer Frau die Funktion der *force thématique* zuweisen,<sup>69</sup> selten sind.

Hinsichtlich der Charakteristik seiner Funktionen stellt sich die Einführung der Erde, des *astre recepneur*, als nicht besonders überzeugend dar, sofern sie aus Souriaus Präferenz für die altruistische Form der Liebe resultiert. Es ist fraglich, ob die Häufigkeit des Auftretens tatsächlich die Einführung einer eigenen Funktion dafür rechtfertigt, denn wenn sie eingeführt wird, kann die Einführung einer Reihe zusätzlicher Funktionen ebenfalls diskutiert werden, die keine Notwendigkeit in ihrer Verwendung mit sich bringen, keine Geltung für grundsätzlich jedes Stück beanspruchen können - die mögliche Elision einzelner Funktionen in einem gegebenen Stück sollte die Zahl der Stücke, in der die betreffende Funktion enthalten ist, nicht unbedingt übersteigen.<sup>70</sup>

Grundsätzlich zu fragen ist, warum es nur einen Löwen geben kann, warum sein Gegenspieler, als Mars, nur relativ von diesem her bestimmt wird. Ein gleiches gilt für die *relation d'amour*: Warum ist es Funktion des Löwen, zu lieben, Funktion der Sonne, nur geliebt zu werden? Es ist schwierig, eine solche Zuschreibung von Aktivität und objekthafter Passivität zu akzeptieren; die Folgerung daraus kann eigentlich nur sein, daß ein zu starres Bestehen auf den Funktionen dazu führt, jedes Drama in eine vorbestehende Matrix zu pressen, selbst um den Preis, daß das Ergebnis dann nur noch wenig mit dem Gegenstand zu tun hat, sondern lediglich als - höchst zweifelhafter - Beweis für die Theorie gilt. Dieser Fehler gerade ist es, der das Aktantenmodell von Greimas zu einer sehr begrenzten Tragweite führt: Stehen die Funktionen von vornherein unverrückbar fest, erübrigt sich die Untersuchung, es bleibt dann als Erkenntnis nur das Aktantenmodell - und dieses selbst ist nicht so überraschend, daß ihm ein entsprechend hoher Eigenwert zugerechnet werden könnte. Es ist in Konsequenz nur eine Formel für die konfliktuelle Dramaturgie, dafür daß viele traditionelle Dramen vor allem Konflikte

---

<sup>69</sup> Souriau besetzt z.B für Ibsens "*Nora oder ein Puppenheim*" die 'force thématique' mit Nora.

<sup>70</sup> Es wurde etwa der Verräter als siebte Funktion eingeführt. Vg. Greimas, a.a.O., S.176. Angesichts von Hamlet ist auch die Einführung eines "Auftraggebers" in Betracht zu ziehen.

und Intrigen aus- und darstellen. Für diese Einsicht aber ist die Einführung des Aktantenmodelles nicht erforderlich.

Bei der Anwendung des Modells von Souriau zeigt sich eine Ambivalenz von Angemessenheit und Unangemessenheit an den jeweiligen Gegenstand. Souriau bezieht sich in weiten Teilen seines Buches auf Stücke, die einer traditionellen Konfliktdramaturgie gehorchen, oder konstruiert solche Stücke selbst. Die Allgemeingültigkeit seines Modells ist damit noch keineswegs gesichert, vielmehr sind es die Abweichungen von diesem Modell, die zur Reflexion Anlaß geben. Souriau stellt keine eingehenden Einzeluntersuchungen an, sondern argumentiert im Bereich einer *dramaturgie absolue*. Diese Absolutheit seines Modelles als eine Art Metaphysik des Dramas zu gebrauchen ist aber ein Ansatz von begrenzter Reichweite, da Dramen damit nicht mehr wären, als eine immer neue Ein- und Verkleidung eines konstanten Kernes, die Möglichkeit des Blickes darauf, statt eröffnet, wäre bereits geschlossen, "das Drama" erledigt. Die Widersprüchlichkeiten bei Souriau selbst werden dabei nicht auflösbar. Als sinnvoller erscheint es, das Situations- und Funktionsmodell als eine Betrachtungsperspektive zu benutzen, um Eigenarten und Abweichungen im konkret vorliegenden Gegenstand festzustellen und zu diskutieren.

Souriaus Stärke liegt darin, die Untersuchung weder nur auf eine Technik des Dramas, noch allein auf eine Lebensphilosophie auszurichten, sondern jeden der beiden Schwerpunkte über den jeweils anderen aufzunehmen. Zwar räumt er im Hinblick auf seine Ausführungen über 'Theater und Leben' ein: "Ceux qui s'intéressent au théâtre, mais non à l'homme, peuvent sauter ces pages-là..."(7), seine Methode aber gewinnt hier an weiterer Relevanz, denn damit, daß auch die "pratique de la condition humaine"(7) über die Situationsbetrachtung zugänglich wird, geht zuletzt seine Situationiskombinatorik über ein bloßes Instrumentarium zum Bau von Dramen hinaus.

Die Beschränkung Souriaus auf die Untersuchung eher traditioneller Konflikt- und Intrigendramaturgien, ist ihm schwerlich anzulasten, da wichtige Werke, die diese Dramaturgie hinter sich ließen, zur Erscheinungszeit der *Deux cent mille situations théâtrales* noch nicht bekannt waren. Ob für die Stücke, die seitdem entstanden sind, wie die Dramen des absurden Theaters, Samuel Becketts oder Heiner



Müllers, Souriaus Ausführungen noch angemessen, dafür weiterzuentwickeln oder zumindest für die Konstatierung dessen, was diese Texte von der traditionellen Dramaturgie unterscheidet, noch relevant sind, könnte nur in einer eigenen Untersuchung festgestellt werden. Voraussetzung dafür ist, daß das Buch an traditionellen Stücken auf seine konkreten Konsequenzen hin befragt wird.

## **II. ÜBERLEITUNG**

### **A. SPIELE**

Wurde über den Charakter gesagt, daß er im Kosmos des Dramas verstreut und nicht in die Figuren eingeschlossen ist, sich in Äußerungen, statt im Inneren kundtut, muß sich im Text ein Niederschlag dessen finden, sei es als die ausgesprochenen "Meinungen", Haltungen, Monologe. Es zeigt sich angesichts *Hamlets*, daß auch dieser Anteil des Dramas eine stark situationistische und keineswegs vorwiegend individuelle Wirkung entfaltet. Wie die "Handlungen" - wenn sie so genannt werden können - so fügen sich auch die "Meinungen" etc. zu einem situativ-stellaren Komplex, der in Relation, nicht aber charakterologisch zugänglich wird.

Zeichnen Dramen sich dadurch aus, daß sie jeweils ein *Bild* von Existenz entwerfen, und zwar von handelnder Existenz, so zeigt sich, daß in eben den Textbereichen, die für eine Charakteristik als entscheidend angesehen werden können, etwa den monologischen<sup>1</sup> Partien, eine ebenso systematische Reflexion über dieses Weltbild stattfindet; daß eine gewisse Relation zwischen beiden Bereichen, der Welt als Dargestellter und der Reflexion über diese Darstellung, besteht. Wenn Bewußtsein eine Blume des Dramas ist, so ist hier ein spezielles Bewußtsein in einem speziellen Drama zu finden. Dieses Verhältnis zwischen Denken und Handeln<sup>2</sup> - sofern "Denken" als Begründung des Handelns gilt, und als Reflexion auf das Handeln - gerät damit in den Blick. Und es wird z.B. in *Hamlet* reflektiert.<sup>3</sup> Ob es dort eine Verbindung zwischen "Denken" und "Handeln" gibt, kann beantwortet werden mit:

---

<sup>1</sup> "Monologisch" bezeichnet hier nicht nur Monologe. Vgl. die folgenden Bemerkungen zu den Spielen.

<sup>2</sup> Diese Begriffe bleiben hier undefiniert, weil sie von rein transitorischem Wert sind; sie bezeichnen als Begriffe einen Bereich, den es eingehend zu untersuchen gilt, den hier aber anzugehen den Rahmen sprengte. Gesagt sei nur, daß natürlich auf der Bühne nicht "gedacht" noch auch "gehandelt" wird, sondern es vielmehr Mechanismen gibt, mit deren Hilfe eine äußerliche Übereinstimmung dessen, was auf der Bühne vor sich geht, mit bestimmten, außerszenisch vorhandenen Konzepten von "Denken" und "Handeln", bewerkstelligt werden kann, wobei die Konzepte von "Denken" und "Handeln" selbst variabel sind.

<sup>3</sup> Auch in den anderen zu untersuchenden Dramen; vgl. dort.

"The time is out of joint."<sup>4</sup>

Dabei ist vorauszusetzen, daß kein Rückfall in die Reflexion über das sogenannte Menschliche der Figuren vollzogen werden soll - handelt es sich doch um eine vorwiegend technische Betrachtung, allerdings auch nicht der "Form", die einem "Inhalt" gegenüberstände, sondern der Gesamtkonstruktion, in der Form und Inhalt nicht zu trennen sind. Souriaus Ansatz läßt sich dort fruchtbar machen, wo er eine Erweiterung erfährt.

Die in der Souriau-Diskussion bemerkte Asymmetrie des Verhältnisses von Funktionen wie Löwe und Mars, die Zentrierung um den ersteren, ist zunächst zurückzustellen, um den Figuren von der Situation her eine gewisse Gleichgewichtigkeit zuzuschreiben, kein Zentrum oder Fundament des Dramas vorschnell anzunehmen.

Die Bemerkung über die potenzielle "Spiritualisierung" von Funktionen zu "atmosphärische Funktionen" ist dazu in einem stärkeren Sinne zu nehmen. Wenn es denkbar ist, daß einzelne Funktionen "spirituell" bleiben, so doch nur dann, wenn sie verbal auf der Bühne präsent sind. Es findet eine Überlagerung statt zwischen sprechend-anwesenden Funktionen und gesprochen-abwesenden, die aber als besprochen wiederum eine Art von Präsenz erlangen. Es läßt sich allerdings auch denken, daß es mehr als nur eine dieser "gesprochenen" Funktionen geben kann, daß sich aus eben solchen "gesprochenen" Funktionen eine zweite Situationsformel ableiten läßt, daß der zweite Strang des Dramas ein gesprochener, ein be-handelter ist. Dies kann eine in Vergangenheitsform berichtete Handlung sein, ebenso eine aus "spirituellen" Funktionen, atmosphärischen Figuren gebaute Formel. Es ist ein Spiel im Spiel, ein Wort-Spiel im Figuren-Spiel, ein Spiel, in dem 'es sich handelt' (um etwas), in einem Spiel von handeln.

---

<sup>4</sup> Was mit "aus den Fugen" schwach übersetzt scheint. Bei Derrida findet sich eine Übersicht französischer Übersetzungen dieses Satzes: "Le temps est hors de ses gonds" von Yves Bonnefoy - etwa: Die Zeit ist aus der Fassung; "Le temps est détraqué" von Jean Malaplate - etwa: Die Zeit ist in Unordnung/ zerrüttet; "Le monde est à l'envers" von Jules Derocquigny - etwa: Die Welt ist verkehrt/in Verkehrung; "Cette époque est déshonorée" von André Gide - etwa: Das Zeitalter ist entehrt/ehrlos. Ders.: Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris 1993. S.43f. Im Anschluß liest er die deutsche Übersetzung "Die Zeit ist aus den Fugen" mit Heideggers Gegenüberstellung: "Dikè, aus dem Sein als Anwesen gedacht, ist der fugend-fügende Fug. Adikia, die Un-Fuge, ist der Un-Fug" Martin Heidegger: Der Spruch des Anaximander. Zit. bei: Derrida, a.a.O., S.49 und passim. Diese Behandlung stärkt und unterstreicht das Gewicht des Hamlet-Satzes zurecht. Die Diskussion von Derridas Versuch kann hier nicht stattfinden. Zu fragen ist allerdings, ob die Konzeption von "dike" und "adikia" aus dem Spruch des Anaximander ein passendes "greffe" für "Hamlet" ist. Rechtsfragen sind es nicht, die bei Hamlet im Mittelpunkt stehen.

Diese beiden Begriffe, die nicht von Souriau stammen, sich aber als Anknüpfung an seine Arbeit verstehen, sollen keine morphologischen Entitäten in Dramen bezeichnen oder definieren; es handelt sich dabei nicht um Hypothesen, sondern vielmehr um "praktische Fiktionen" in dem Sinne, von dem Vaihinger schreibt:

"Der eigentliche Unterschied zwischen beiden also ist, dass die Fiktion blosses Hilfsgebilde ist, blosser Umweg, blosses Gerüst, welches wieder abgeschlagen werden soll, die Hypothese dagegen einer definitiven Fixierung entgegenseht. Jene ist künstlich, diese natürlich. [...] Der Verifizierung der Hypothese entspricht die Justifizierung der Fiktion. Muss jene durch die Erfahrung bestätigt werden, so muss diese gerechtfertigt werden durch die Dienste, welche sie der Erfahrungswissenschaft schliesslich leistet. [...] Ist einmal eine Fiktion dann angenommen, so ist die Hauptforderung, sich zu hüten, aus der Fiktion eine Hypothese oder gar ein Dogma zu machen und das aus der Fiktion abgeleitete an Stelle der Wirklichkeit zu setzen, ohne zuvor die notwendige Korrektur gemacht zu haben. [...] Was heute Hypothese ist, kann morgen Fiktion sein;"<sup>5</sup>

"Wort-Spiel" und "Figuren-Spiel" sind solche Hilfsbegriffe, die es ermöglichen sollen, dem textuell flächigen Gewebe, zu einer Art Dreidimensionalität zu verhelfen, indem einige Textpartien hervortreten, andere etwas zurücksinken. Diese Profilierung des Textes aber ist durch Fiktionen bewirkt - im Ergebnis sind die fiktionalen Begriffe zu streichen. Sie können nicht selbst Ergebnis sein, solange sie nicht zu Hypothesen werden, andererseits hat das von ihnen erzeugte Gebilde auch ohne diese Begriffe rechtfertigbar zu sein.

Die Begriffe sollen nicht durch Relativierung der Kritik entzogen werden,<sup>6</sup> sondern das durch sie erzeugte Gebilde soll in seiner Äquivalenz an den Ausgangstext gemessen werden, nach Subtraktion der Artefakte der Fiktionen. Diese sind nur Arbeitsinstrumente, die ihre eigenen Spuren möglichst wenig im Text hinterlassen sollten. Sie erzeugen mögliche Bündel von Fakten,<sup>7</sup> die weder auf den Sinn, noch auf das Zentrum des Stückes gerichtet sind. Neben diesen

---

<sup>5</sup> Vaihinger, a.a.O., S.148-153. Hervorhebungen im Original gesperrt.

<sup>6</sup> Vaihinger weist auf diese Gefahr des Gebrauchs der Qualifizierung "Fiktion" hin und warnt vor ihr. Ebd., S.147f.

<sup>7</sup> Eine entfernte Verwandtschaft dieses Begriffes besteht zu Greimas' "Isotopie" (a.a.O.), eine etwas nähere zu Deleuzes "Serie". Vgl. ders.: Logik des Sinns. Übers. v. B.Dieckmann. Frankfurt/Main 1993. Dort vor allem die Kapitel "Vom Sinn" und "Über die Serialisierung" S.48-64. Im Unterschied von Greimas und Deleuze soll hier aber die Fiktionalität dieser Isotopierungs- oder Serialisierungsoperationen betont werden.

Faktenbündeln sind, so ist anzunehmen, durch andere Instrumente andere zu erzeugen.

Daß die Anwendung fiktionaler Begriffe auf Dramen es bei ihrem Gegenstand selbst wieder mit Fiktionen zu tun hat, erschwert und vereinfacht die Arbeit insofern zugleich, als die methodischen Fiktionen mit den Fiktionen, die der Text verwendet, isomorph sein und dadurch zu Hypothesen werden können.<sup>8</sup> Eine solche Behauptung wäre jetzt allerdings verfrüht.

Zunächst zurückgestellt wird auch eine genauere Definition der Begriffe "Wort-Spiel" und "Figuren-Spiel", die über die transitorische Zuordnung zu "Denken" und "Handeln" hinausgeht, da eine solche Definition vor allem eine eigene Sprachtheorie entwickeln müsste, die allerdings vom Gebrauch her bestimmt ist.<sup>9</sup> Daher wird zunächst mit den Begriffen gearbeitet.

## **B. MONOLOGE UND DIALOGUE**

Um das Wort-Spiel aufzufinden bedarf es der Suche auch in den Bereichen, mit denen eine handlungsorientierte Untersuchung gewisse Schwierigkeiten hat. So bezeichnet Souriau die Monologe als "sujets lyriques"<sup>10</sup>, die in die Handlung eingelagert seien, was insofern unbefriedigend ist, als ein Zusammenhang mit der Handlung durch

---

<sup>8</sup> Eine Bemerkung Steinbecks geht in diese Richtung, wenn er den Gegenstand des Theaters als der Logik unterworfenen Imagination beschreibt: "Methodologisch könnte der 'Gegenstandsbegriff' der Theaterwissenschaft als 'imaginiertes Gegenstand' bezeichnet werden, wobei die Imagination eben logisch disponiert." Dietrich Steinbeck: Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin 1970. S. 30. Dabei hat das logische Vorgehen der Imagination selbst im Blick zu bleiben. Eine interessante Parallele zu Vaihingers "Philosophie des Als-ob" findet sich bei Arno Paul: "Damit haben wir das Motiv für die Interdependenz von Schauen und Spielen als der zentralen theatralischen Struktur gefunden: Theater ist nur und nur das ist Theater, wenn in einer symbolischen Interaktion ein rollenausdrückendes Verhalten von einem rollenunterstützenden Verhalten beantwortet wird, das auf der gemeinsamen Verabredung des 'als-ob' beruht." Ders., Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In: Helmar Klier (Hg.), Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981. S.208-237. S.233. Dabei bezieht sich Paul auf Kant, nicht aber auf Vaihinger. Das Verhältnis dieser beiden "Als-ob"-Konzepte zueinander wäre zu untersuchen. Paul merkt an, daß mit dieser Definition keine "Wesenheit" von Theater beschrieben sein soll (ebd., S.234). Sein Rückgriff auf eine Konvention zwischen Schauen und Spielen zum Zwecke der 'symbolischen Interaktion' mit der Grundhaltung des 'als-ob' räumt aber vorschnell das Faktum der fiktionalen Konstruktion aus, die "handeln" überhaupt erst möglich macht. Das "als-ob" akzeptiert die Fiktion, statt sie zu befragen.

<sup>9</sup> Nicht vom Gebrauch der Sprache als Ausgangspunkt, eine Pragmatik ist für dramatische Sprache insofern nicht möglich, als es sich um einen fiktionalen Einsatz von Sprache handelt. Der Gebrauch, um den es in dieser Sprachtheorie zu gehen hat ist die Brauchbarkeit der Begriffe, die durch die Sprachtheorie definiert werden sollen.

<sup>10</sup> Souriau, a.a.O., S.61.

eine solche Qualifikation nicht herstellbar ist. In einem anderen Text schreibt Souriau über Hamlets Monolog:

"A propos de Shakespeare même, et si choquant que cela paraisse, il faut oser dire que le monologue d'Hamlet n'a aucune profondeur philosophique, mais qu'il est une expression géniale de l'impression de la profondeur philosophique dans la situation du personnage. [...] Dans les meilleures exemples qu'on puisse citer, et ceci ne vise en rien" à diminuer Shakespeare, apparaît une forme esthétique de la profondeur ou de l'abstraction ou de la réflexion, dont le contenu est presque indéterminé."<sup>11</sup>

Ob der Monolog keine philosophische Tiefe hat zunächst dahingestellt, ist hier die Bemerkung von der 'ästhetischen Form von Tiefe, Abstraktion oder Reflexion' von Interesse, die Shakespeares Konstruktion nach Souriau mit Rembrandts Gemälde "Der Philosoph" gemein hat: es sind Bilder, von denen hier die Rede ist. Diesen Konstruktionsmechanismus im Monolog nachzuvollziehen geht darüber hinaus, Monologe von vornherein als 'innere Gespräche' zu klassifizieren, die Kategorie "Monolog" mit diesem 'inneren Gespräch' gleichzusetzen, ihn als "Konvention" des lauten Denkens einzuführen.

"Der Monolog beruht primär auf einer Konvention, einer nicht ausgesprochenen Übereinkunft zwischen Autor und Rezipient, daß eine Dramenfigur im Gegensatz zu einem *wirklichen Charakter* laut denkt, mit sich selbst spricht. [...] Die Konvention bezieht ihre Rechtfertigung nicht aus einem mimetischen Wirklichkeitsbezug [...], sondern aus Funktionen, die sie zu erfüllen vermag. Es sind dies Funktionen, wie sie in narrativen Texten meist durch das vermittelnde Kommunikationssystem des Erzählers erfüllt werden."<sup>12</sup>

Die Kategorie "Monolog" ist eine unzureichende Beschreibung von Textteilen, die so unterschiedlich sind, daß ihre Zusammenfassung unter diesen Begriff geradezu irreführend wird. Pfister schreibt zu dem Begriff:

"Den verschiedenen Handbuch-Definitionen von Monolog ist eigentlich nur gemeinsam, daß sie den Monolog im Drama in Opposition zum Dialog definieren und daß sich für sie jede

---

<sup>11</sup> Ders.: Les structures maitresses de l'oeuvre d'art. Paris 1966. (= "Les cours de Sorbonne", Centre de documentation universitaire). S.89.

<sup>12</sup> Pfister, a.a.O., S.185. Wer also spricht im Monolog? Der "Charakter" der Figur oder der "Erzähler" - oder ist der Held der Erzähler, der sich selbst erzählt? Mit solchen Schwierigkeiten muß sich eine Theorie beschäftigen, die nicht in der Lage ist, ihre eigenen Grundannahmen mit in die Reflexion einzubeziehen - hier die Grundannahme, daß der Monolog ein "denken" sei.

dramatische Replik eindeutig einer dieser beiden formalen Kategorien zuordnen läßt."<sup>13</sup>

Dabei entleeren sich diese an und für sich schon problematischen Begriffe völlig, wenn Pfister im Folgenden von der 'Dialogisierung des Monologs'<sup>14</sup> und der 'Monologisierung des Dialogs'<sup>15</sup> handelt und über letztere schreibt:

"Besteht zwischen ihnen [den Figuren; U.S.] ein vollständiger Konsensus, dann kommt es zu keiner semantischen Richtungsänderung; die Monologhaftigkeit ist dann so stark, daß man fast von einem Monolog mit verteilten Rollen sprechen könnte,...".<sup>16</sup>

Damit daß der Monolog zu etwas wird, von dem man 'fast sprechen könnte', wird die Anwendung des Begriffs selber zum Problem, das der Rechtfertigung im Begriffsgebrauch bedarf, um am Ende nur dazu zu gelangen, etwas als Monolog, monologisch, Dialog oder dialogisch bezeichnen zu können - ein unbefriedigendes Ergebnis. Dabei wird in der Zuschreibung von 'Monologhaftigkeit' der 'Konsensus' als Bedingung postuliert; der Konsens dramatischer Figuren aber ist seinerseits nur als Ergebnis der sogenannten 'Monologhaftigkeit' beschreibbar, kann sie also nicht hervorbringen. Der Konsensus-Begriff erweist sich als Auflösung des scheinbaren Paradoxons 'Monolog mit verteilten Rollen'. Anstatt also verschiedene Weisen von Monologen - und damit den Begriff selbst - zu untersuchen, wird lediglich der einfache - wenn auch problematische - Begriff durch einen komplizierteren erweitert, der, statt Klarheit zu bringen, die Schwierigkeiten vergrößert.

Die morphologische Trennung von Monolog und Dialog ist beim Nachvollzug der verschiedenen Konstruktionsanteile, der Wort- und Figurenspele, nicht sinnvoll,<sup>17</sup> beide Parteien durchdringen sich. Sie wird daher hier durch die Unterscheidung gemäß der unterschiedlichen gespielten Spiele vorzunehmen sein - oder es ist

<sup>13</sup> Ebd., S.180. Dabei ist "Replik" zumindest ein unglücklicher Begriff.

<sup>14</sup> Ebd., Abschnitt 4.5.1.4.

<sup>15</sup> Ebd., 4.5.1.3. Vorher war als einzige Gemeinsamkeit der Definitionen von "Monolog" und "Dialog" als "Opposition" bestimmt worden. Wenn sie dadurch erst handhabbar sind, das sie in Opposition stehen ist es nicht verständlich, wie sich ein Begriff wie "Monologisierung des Dialogs" überhaupt umreißen lassen soll.

<sup>16</sup> Ebd., S.183.

<sup>17</sup> Das bedeutet keine generelle Ablehnung der Begriffe "Monolog" und "Dialog". In ihrem Alltagsgebrauch sind sie durchaus tauglich, bestimmte Textstellen zu bezeichnen. Problematisch ist lediglich ihr wissenschaftlicher Gebrauch, zudem, wenn den Begriffen Funktionen grundsätzlich zugeordnet werden.

danach zu fragen, ob eine solche Trennung der Spiele möglich ist: wenn das Wort-Spiel aus einem Gruppe gänzlich spiritueller Funktionen besteht, das Figuren-Spiel aus redenden Funktionen, so ist nach dem Zusammenhang von spirituellem und aktivem Spiel zu fragen, nach dem Zusammenhang dessen, was in Konsequenz das "Denken" von Figuren konstruiert, mit dem Konstrukt von "Handeln". Die Frage ist, ob es eine scharfe Trennung zwischen "Innen-" und "Außenwelt" bei der Figurenkonstruktion gibt, wobei festzuhalten bleibt, daß diese Rede von "Innen" und "Außen" nur im Hinblick auf ein dem Text nachgeordnetes Produkt des Textes sinnvoll ist: der Text hat kein Innen und Außen - es handelt sich im Text um eine ineinander verwobene Mehrtextigkeit, die als Innen und Außen wiedergegeben, gelesen oder unterstellt werden kann: "au théâtre un caractère n'est pas renfermée dans le personnage: qu'il est épars et sensible dans tout l'univers théâtral dont ce personnage est le centre."<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, S.238.



### **III. DREI DRAMEN**

#### **A. VORBEMERKUNG**

Die anstehende Betrachtung der *Orestie*, *Hamlets* und der *Räuber* soll keine "Interpretation" oder Auslegung der Dramen sein, vielmehr einerseits die Entwicklungsfähigkeit des Ansatzes von Souriau testen, sowie überprüfen, ob auf diese Weise Aufschlüsse über die Dramen und ihre Funktionsweise gewonnen werden können. Dabei soll vor allem auf die diesen Dramen eigene *conscience* Wert gelegt werden, insofern danach gefragt wird, welche gedanklichen Konstrukte für die Dramenkonstruktion verwendet oder voraussetzt werden. Damit ist kein Anspruch auf Vollständigkeit verbunden. Bereits Souriau bestand darauf, daß er eine begrenzte Fragestellung bearbeite. Hier fehlt, über die Masse der Bestandteile der Dramen hinaus, vollkommen der Bezug auf das Theater, auf die Aufführung. Das soll nicht die Wiederaufrichtung des Primates des Textes, noch die Exhumierung des "Werktreue"-Begriffes bezwecken. Vielmehr läßt sich an eine solche Untersuchung die Frage nach dem Umgang mit dem Text anschließen, nach der spezifischen Art und Weise, wie eine Aufführung, die sich einen Text gewählt hat, auf diesen Text reagiert oder mit ihm agiert.<sup>1</sup> In hohem Maße ist es dafür hier notwendig, mit Originaltextstellen zu arbeiten, da eine Dramenbetrachtung, die nicht rein philologischer Natur ist und auf den "Sinn" der Texte geht, mit dem Textmaterial selber, dem Ausgangs- und Arbeitsmaterial für die Szene, und den darin vorhandenen Eigenheiten, Strukturen und Konstrukten umgehen muß.

#### **B. ÄHNLICHKEITEN**

Hinweise auf eine Vergleichbar- oder gar Ähnlichkeit von *Orestie* und *Hamlet* sind in der Literatur zu finden, als Beispiele seien dafür

---

<sup>1</sup> Theater wird dadurch in keiner Weise grundsätzlich auf den Text verpflichtet. Eine Inszenierung aber, die mit einem Text arbeitet, kann auch in ihrem Verhältnis zu diesem Text befragt werden, und zwar ohne daß das Theater gegenüber dem Text abgewertet oder seiner Eigenständigkeit beraubt würde.

Gilbert Murray und Jan Kott genannt. Murrays Vorgabe für die Untersuchung ist:

"My subject is the study of two great tragic characters, Hamlet and Orestes, regarded as traditional types. I do not compare play with play, but simply character with character, though in the course of the comparison I shall naturally consider the situations in which my heroes are placed and the other persons with whom they are associated."<sup>2</sup>

Während Murray sich also vor allem auf die Charaktere konzentriert und ein historisch konstantes Unbewußtes hypostasiert,<sup>3</sup> greift Jan Kott zur Situation zum Zweck der Modellkonstruktion:

"Die Strukturanalyse besteht auf ihren eigenen Prinzipien: Sparsamkeit in der Interpretation und Verzicht auf metaphysische Voraussetzungen. Sie ist der Versuch einer Modellkonstruktion und der Beschreibung der variablen Überlieferungen dieses Modells."<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Murray: *The classical tradition in poetry*, Cambridge/Mass 1930. S.205f. Das Kapitel heißt "Hamlet and Orestes". Murray behandelt die Parallelen zwischen den Stücken nur in Stichpunkten, findet dabei aber im Vorübergehen eine ganze Reihe von Verwandtschaften. Murray schreibt: "I think it will be conceded that the points of similarity, some fundamental and some perhaps superficial, between these two tragic heroes are rather extraordinary, [...]. The points of similarity, we must notice, fall in two parts, . There are, first, the broad similarities of situation between what we may call the original sagas on both sides; that is, the general story of Orestes and of Hamlet respectively. But, secondly, there is something much more remarkable: when these sagas were worked up into tragedies, quite independently and on very different lines, by the great dramatists of Greece and England, not only do most of the old similarities remain, but a number of new similarities are developed. That is, Aeschylus, Euripides, and Shakespeare are strikingly similar in certain points which do not occur at all in Saxo or 'Ambales' or the Greek epic." (ebd., S.224f.). Leider versäumt es Murray, sich auf der Grundlage dieser Ähnlichkeiten mit den Unterschieden zu beschäftigen. Die von ihm als Ergebnis vorgestellte Verwandtschaft der beiden als Formen der 'ritual story of what we may call the Golden-Bough Kings' (ebd., S.228) beruht auf der Identifizierung von Figuren, wie Orestes=Hamlet, Pylades=Horatio etc. Diese Grundannahme ist eine Unterstellung - statt ihrer soll hier versucht werden, auf der Grundlage der Ähnlichkeiten von Situationen und Themen die Unterschiede der Figuren-Modelle herauszuarbeiten.

<sup>3</sup> "What does our hypothesis imply? It seems to imply, first, a great unconscious solidarity and continuity, lasting from age to age, among all the children of the poets, both the makers and the callers-forth, both the artists and the audiences. In artistic creation, as in all the rest of life, the traditional element is far larger, the purely inventive element far smaller, than the unsophisticated man supposes." Murray, a.a.O., S.237. Dabei greift er argumentativ auf "deep-rooted human instincts" (ebd., S.238) zurück.

<sup>4</sup> Kott, Gott-Essen. *Interpretationen griechischer Tragödien*. Übers. v. P.Lachmann. München/Zürich 1975. S.247. Dennoch verzichtet Kott nicht gänzlich auf psychologische Betrachtungen: "Die psychologische Materie beider *Elektra*-Tragödien, der sophokleischen wie der euripideischen, ist im Konflikt Mutter und Tochter zu sehen..." (ebd., S.260). Ebenso findet sich ein Rekurs auf Hamlets Bewußtsein: "In keiner der großen Shakespeare-Tragödien hat der Dialog eine so wesentliche Funktion zu erfüllen wie in *Hamlet*. Denn hier findet die Wahl im Bewußtsein und nicht im Handeln statt." (ebd., S.263). Es ist zumindest erklärungsbedürftig, inwiefern "Bewußtsein" und "Psyche" keine metaphysischen Voraussetzungen sind.

Dabei kommt Kott in seinem Interesse für Situationen, für die Situationsbestimmtheit von Dramen, und mit der Rede von zugrundeliegenden "Mustern" in die Nähe der Methodik Souriaus:

"Fast alle großen Tragödien lassen sich in zwei, drei, Sätzen wiedergeben. Sie sind vor allem eine Situation. Sie sind eine Situation in genau dem Sinne, in dem wir dieses Wort im Theater verwenden. Die Situation ist eine Relation zwischen dem Helden und der Welt, zwischen dem Helden und den anderen Figuren. Sie ist immer Gegenwart. [...] Die Situation in der Tragödie ist immer Gegenwart, doch sie ist in einer sie determinierenden Vergangenheit verankert und einer vorausgesagten Zukunft. Die Situation ist unabhängig vom Charakter des Helden, sie ist gleichsam von außen auferlegt. Die Tragödie wird von der Situation bestimmt, nicht vom Charakter der Antigone, des Oidipus oder des Orestes. Die Situation ist auch unabhängig vom Dialog, der Dialog informiert uns nur über die Situation. Die Situation geht der Tragödie gewissermaßen voraus, jede Tragödie scheint nur eine dramatische Überlieferung der Situation, eine von vielen. Die tragischen Situationen sind in einem gewissen Sinn endgültig und exemplarisch. Es sieht so aus, als könnte man sie auf eine begrenzte und bestimmte Anzahl von Mustern zurückführen. Man könnte diese Muster als die grundlegenden tragischen Strukturen oder Tragödienmodelle bezeichnen."<sup>5</sup>

Zu den Berührungspunkten der Dramen gehört die Grundkonstellation des Mordes innerhalb der Familie, am Vater, an der Mutter, am Onkel. Dazu gibt es in der *Orestie* und *Hamlet* offensichtliche Geistererscheinungen, Wiedergänger, die mit diesem Mord in enger Verbindung stehen, in *Die Räuber* ist das überraschende Wiederauftauchen des für tot erklärten Vaters ein verwandtes Mittel.<sup>6</sup>

Die Dramen behandeln den Mord in Beziehung mit Rache: bei Orestes, Hamlet und Karl Moor die Rache für den Tod des Vaters, bei Franz Moor die Rache an der Natur für seine Benachteiligung.

---

<sup>5</sup> Kott, ebd., S.246f. HdV. Die Nähe dieser Bestimmungen Kotts zu Souriaus Überlegungen ist überraschend, zumal er sich dabei nicht ausdrücklich auf Souriau beruft. Wenn Kott allerdings von "Mustern" spricht, so stellt sich daraus eher ein Bezug zu der Situations-Bestimmung Poltits her. Interessant ist bei Kott der sich anschließende Übergang von diesen technischen Ausführungen zu Kategorien, wie "Schicksal" und deren Verbindung mit den "Situationen", wobei aus Theater-Situationen, als technischer Begriff, menschliche Situationen, als existenzieller Begriff, werden (ebd., S.272f.). Im Unterschied zu Souriau kommt dieses Verhältnis aber nicht selbst in den Blick, sondern wird lediglich verwendet. Theatersituationen werden als Exempel existentieller Konflikte in einen diesen nachgeordneten Bereich verwiesen. (ebd, S.267). Im Unterschied zu Kott identifiziert Souriau die Dominanz der Situation über die Funktionen nicht mit dem "Tragischen" - jede Situation kann sowohl tragisch, als auch komisch, als auch dramatisch sein (vgl. Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques. S.53f.)

<sup>6</sup> "Geist des alten Moors! Was hat dich beunruhigt in deinem Grab?" fragt Karl Moor. "Die Räuber", V.Akt, 4.Szene.

Eine weitere Verwandtschaft zwischen *Hamlet* und *Orestie* wird von Gilbert Murray angegeben:

"In all the versions the hero is in some way under the shadow of madness. This is immensely important, indeed essential, in his whole dramatic character. It is present in all versions, but is somewhat different in each."<sup>7</sup>

Das Thema "Wahnsinn" findet auch bei der Figur Karl Moors ihren Niederschlag.<sup>8</sup>

Die "Handlungen" im engeren Sinne sind, wie zu zeigen sein wird, jeweils mit spezifischen Reflektionen über "Handeln" und Motivation von "Handeln" im Text umgeben.<sup>9</sup> Die "Handlungen" werden nicht nur durchgeführt, sondern thematisiert.

Zuletzt geraten in den drei Stücken Zeichen, deren Verlässlichkeit und Bedeutung in den Blickpunkt: sind in der *Orestie* die Zeichen, die die Götter schicken in Verdacht geraten, zeugen die Zeichen für die Anwesenheit Orests und beglaubigen seine Identität<sup>10</sup>, wird in *Hamlet* neben der Frage nach dem Zeichen, das der Geist ist, der Brief, der Hamlets Tod bewirken soll, durch den bloßen Wechsel des Referenten zum Todesurteil Rosencrantz' und Guildensterns. In den *Räubern* werden die Briefe zu Fälschungen, erzeugen sich einen eigenen Referenten, der nicht "wahr" ist, sondern fiktional.

---

<sup>7</sup> A.a.O., S.210.

<sup>8</sup> "Bist du wahnsinnig?" wird Karl Moor gefragt in III.2. Über ihn heißt es in V.2 im Text eines Räubers: "Legt ihn an Ketten! Er ist rasend worden."

<sup>9</sup> Nicht im Sinne von "Was soll ich tun?", sondern als Konstruktion eines Modelles von handeln überhaupt und der Reflexion darüber.

<sup>10</sup> Vgl. Kap. "Die Zeichen lügen" im Abschnitt über die *Orestie*.

## IV. HAMLET

### A. EXKURS HAMLET

Außer Hamlet und Gertrud, Rosencrantz und Guildenstern tragen die Hauptfiguren, seltsam für ein dänisches *dramatis personae*, lateinische<sup>1</sup> und griechische, "sprechende" Namen. Claudius, der König, der durch einen Mord an die Macht kam, trägt in seinem Namen nicht nur die Erinnerung an den römischen Kaiser, der seine Nichte, die Mutter Neros<sup>2</sup>, heiratete, sondern auch die Anspielung auf die Schwäche, ein Hinken<sup>3</sup>. Ophelia versteht sich als Hilfe, als Nutzen oder Gewinn<sup>4</sup> - fraglich für wen. Fortinbras ist armstark in Frankreich; dazu Laertes, der an den Vater des Odysseus namentlich erinnert; Echo nicht nur des Horatio der *Spanish Tragedy*<sup>5</sup> von Kyd, sondern auch Horaz' ist Horatio:

"I am more an antique Roman than a Dane." (V, 2, 346).

Lateinisch klingt auch der Name "Polonius" - vielleicht nicht mehr, als eine Anspielung auf Polen.<sup>6</sup> Polonius hieß in der älteren Fassung

---

<sup>1</sup> Vgl. die Bemerkung von Jenkins im Kommentar der Hamlet-Ausgabe: William Shakespeare: Hamlet. Hrsg., mit Anm. vers. u. kommentiert v. Harold Jenkins. London/New York 1982. S.432. Verweise im Text bezeichnen Akt, Szene und Zeile in der "Hamlet"-Ausgabe von Jenkins. Die Ausgabe bietet sich vor allem auch wegen ihrer ausführlichen Einleitung und des philologischen Kommentars für diese Untersuchung an.

<sup>2</sup> "Claudius was cited by Erasmus ('Institutio Principis Christiani') along with Caligula as the type of the bad ruler, and in the incestuous marriage and the uncle-stepfather the analogies with "Hamlet" are obvious. Equally obviously, since the emperor was murdered by his wife, who was murdered by her son, one must resist the temptation to extend them." Jenkins, a.a.O., S.163.

<sup>3</sup> Lat. "claudus" = lahm, hinkend; gelähmt, behindert; schwankend, unsicher.

<sup>4</sup> Von griech. "ôpheleia".

<sup>5</sup> Vgl. Jenkins, a.a.O., S.163.

<sup>6</sup> Im Wesentlichen darauf reduziert es sich bei Jenkins. Dort wird versucht, eine versteckte Anspielung auf Polen im shakespearischen London zu finden, oder Polonius mit dem Polenfeldzug thematisch zu verweben: "The inspiration for the name might have come from within as well as without the matter of the play; but one can only speculate on a possible connection in the poet's mind between the part envisaged for Poland and for the man that Hamlet was to kill." Ders., a.a.O., 422.

Corambis<sup>7</sup>, cor ambi: das doppelte Herz. Polonios, von *pôlos*, wäre das Fohlen.<sup>8</sup>

Polos, Schüler des Sophisten Gorgias, ist aber auch Unterredungspartner des Sokrates im Dialog "Gorgias". Zwischen Polos und Sokrates wird die Frage diskutiert:

**Polos.** Wer also nach Gutdünken einen tötet und dies mit Recht tut, scheint dir der elend und bemitleidenswert zu sein?

**Sokrates.** Nein, das nicht, aber auch nicht beneidenswert.

**Polos.** Nanntest du ihn nicht eben elend?

**Sokrates.** Den, mein Bester, der ungerechter Weise tötet, und bemitleidenswert noch obendrein; den aber, der es gerechterweise tut, bezeichne ich als einen, der nicht zu beneiden ist.

**Polos.** Bemitleidenswert und elend ist doch wahrlich eher der, der ungerechter Weise den Tod erleidet.

**Sokrates.** In geringerem Maße als der, welcher den Tod herbeiführt, mein Polos, und in geringerem Maße als der, welcher gerechter Weise den Tod erleidet.

**Polos.** Inwiefern, mein Sokrates?

**Sokrates.** Insofern als das Unrecht tun das größte aller Übel ist.

**Polos.** Wirklich das größte. Ist nicht Unrecht leiden ein größeres?"<sup>9</sup>

Diese letzte Frage findet sich auch bei Hamlet, als Frage nach "To be":

"To be, or not to be, that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them." (III, 1, 56ff.)

Die Frage nach tun oder leiden, gestellt mit dem Kriterium der Nobilität, nimmt den Streit zwischen Polos und Sokrates auf, das Stück, von dieser Frage her gelesen wird zu einer umfassenden

<sup>7</sup> Jenkins: "...a name said to be punningly derived from the well-known proverb 'Crambe bis posita mors est', Cabbage served up twice is death, and hence apt for one who regales us with stale and tedious wisdom [...]". Ebd., 421. Das Sprichwort kann auf Polonius/Corambis durchaus bezogen werden, wenn auch der Anklang an das Sprichwort in dieser Gedrängtheit nicht unbedingt zwingend ist.

<sup>8</sup> Polonius wird als kapitales Kalb im Text bezeichnet: III, 2, 104.

<sup>9</sup> Platons Dialog Gorgias. In: Sämtliche Dialoge. Hg. u. übers. v. O.Apelt. Bd. 1. Hamburg 1988. S. 64.

Auseinandersetzung über das Thema "Handeln", Begründen von "Handeln".<sup>10</sup>

Hamlet ist nicht Sokrates, so wenig wie Polonius Polos ist. Was aber zu Polonius gesagt wird, ist auch eine Aufforderung an den Sophisten und Wortspieler:

"More matter with less art." (III, 2, 95)

Die Frage des Polos und die Antwort des Sokrates lauten:

**Polos.** Du also möchtest lieber Unrecht leiden als Unrecht tun wollen?

**Sokrates.** Wollen möchte ich keines von beiden; wenn ich aber unweigerlich wählen müßte zwischen Unrecht tun und Unrecht leiden, so würde ich mich lieber für das letztere entscheiden als für das erstere.<sup>11</sup>

In II, 2 trat Hamlet auf mit einem Buch, besagend alte Männer hätten Bärte und Falten, und eine Menge an Nichtwissen - das muß nicht heißen, daß er den "Gorgias" liest. Was er liest, wird er von Polonius gefragt und seine Antwort lautet:

"Words, words, words" (ebd., 192)

Die Entscheidung besteht aus Worten. Was zu tun ist, ergibt sich daraus nicht, denn die Alternative zwischen Unrecht tun und Unrecht leiden bei Sokrates war entwickelt worden am Beispiel des Gewaltherrschers:

**Sokrates.** Also nicht schlechthin wollen wir hinmorden und aus dem Staate verjagen oder Vermögen rauben, sondern nur dann wollen wir es, wenn es nützlich ist; wenn es schädlich ist, dann nicht. [...]

**Polos.** Du hast recht.

**Sokrates.** Wenn also, dies zugestanden, einer einen tötet oder aus dem Staate vertreibt oder des Vermögens beraubt, gleichviel ob Tyrann oder Redner, in der Überzeugung, es sei so gut für ihn, während es tatsächlich das Gegenteil ist, so tut dieser, was ihm *gut dünkt*. Nicht wahr?

**Polos.** Ja.

**Sokrates.** Etwa auch das, was er *will*, wenn dies tatsächlich schlecht ist? - Warum antwortest du nicht?

**Polos.** Nun, er scheint mir nicht zu tun was er will.

**Sokrates.** Ist es also möglich, daß ein solcher große Macht in diesem Staate hat, wenn große Macht deinem Zugeständnis zufolge etwas Gutes ist?

**Polos.** Nein.

---

<sup>10</sup> Zu einer genaueren Auseinandersetzung mit dem Monolog vgl. Kapitel "Zwei Monologe" und das hier folgende Kapitel.

<sup>11</sup> A.a.O., S.64.

**Sokrates.** Also ich hatte recht mit meiner Behauptung, es könne vorkommen, daß ein Mensch in einem Staat ganz nach seinem Gutdünken handelt und keine große Macht hat und nicht tut, was er will.

**Polos.** Als ob du, mein Sokrates, dir nicht lieber die Freiheit, im Staate ganz nach deinem Gutdünken zu handeln, gefallen lassen würdest, als das Gegenteil, und nicht mit Neid es ansehen würdest, wenn einer nach Gutdünken tötet oder des Vermögens beraubt oder ins Gefängnis bringt." <sup>12</sup>

Das ist die Beschreibung der Untat des Claudius - und die Frage nach der Nobilität des Handelns von Hamlet geht dahin, ob es generell besser ist, Unrecht zu leiden, oder ob geschehenes Unrecht durch Tun bekämpft werden muß, ob auch Unrecht tun an dem der "Schlechtes" getan hat, "schlecht" bleibt, da dessen Tat ihn ja "bemitleidenswert" und "elend" machte. Zudem ist die Frage nach dem Guten mit dem Gutdünken verbunden, und sofern das was getan wird, nach Gutdünken getan wird, ohne aber gut zu sein, ist es nicht gewollt. Was besser ist, ist dabei keine Frage:

"for there is nothing either good or bad but thinking makes it so." (II, 2, 249f.)<sup>13</sup>

## **B. DAS HAMLET-THEMA**

Das *thème* des Figurenspiels oder der Figurenspiele in *Hamlet* ist offensichtlich der Mord: das vergangene Spiel des Claudius gegen den alten Hamlet, das Spiel Hamlets gegen Claudius, Ophelias Selbstmord, Laertes Spiel mit Claudius gegen Hamlet, zuletzt die Ermordung des Polonius. In diesem Spiel eine Situations-Formel nach Souriau zu finden, ist extrem kompliziert, wenn nicht unmöglich: es handelt sich hier um kein einfaches Drama.

Wenn der Mord das Thema des Spiels ist, das mit einem traditionellen Begriff als "Handlung" zu benennen ist, so ist weiterhin nach dem *thème* des "Denkens", des Wortspiels zu suchen: und das ist, so eigenartig es zunächst scheint, nicht der Mord. Vielmehr fungiert der Mord, als Handlung, die ob ihres extremen Charakters einer besonders starken "Begründung" bedarf, nur als Spezialfall

---

<sup>12</sup> A.a.O., S.63.

<sup>13</sup> Zwischen dem Dialog "Gorgias" und "Hamlet" gibt es ein große Zahl weiterer thematischer Verschränkungen, denen nachzugehen beide Texte erheblich erhellte, die darzulegen aber hier zu weit vom Thema abführen würde.



einer allgemeineren Thematik: "To be" (III, 1, 56), "joint of time" (I,5,174) und "state" (v.a. I, 2, 10 und I,4,90). Erst von der Feststellung dieses Themas her läßt sich eine Dramatik im Wortspiel aufweisen. Es ergibt sich zwischen den drei angeführten Bereichen eine Verbindung.

So stellt sich die Verbindung als Nicht-Verbindung zwischen *being* und *state* durch die von Plowden beschriebene Theorie der "Zwei Körper des Königs"<sup>14</sup> her, für die es in *Hamlet* heißt:

"..for on his [des Königs; U.S.] choice depends  
The sanity and health of this whole state;  
And therefore must his choice be circumscrib'd  
Unto the voice and yielding of that *body*  
*Whereof he is the head.*" (I, 3, 20ff.; HdV)

"The body is with the King, but the King is not with the  
body. The King is a thing."(IV, 2, 26f.)<sup>15</sup>

Damit entsteht aus der Engführung von König und Staat, verbunden durch die zwei Körper, ein direktes Verhältnis zwischen den Zuständen von König und Staat, wobei der König durch den eingangs eingeführten Mord als selbst illegitim erscheint, der politische vom natürlichen Körper usurpiert ist. Dadurch daß Claudius König ist, ist die Verbindung zwischen Staat und König, eingezeichnet in das Verhältnis der beiden Körper des Königs, gelöst. Diese Unverbundenheit wird in die Zeit und durch die Zeit auch in das *being* eingeführt:

"we know what we are, but know not what we may be"  
(IV, 5, 42) und fortgeführt:

"Our thoughts are ours, their ends not of our own." (III, 2, 208).<sup>16</sup>

Wenn sich als Bindeglied zwischen *state*, *time* und *being* die Unverbundenheit anbietet, die nicht die Unverbundenheit zwischen

---

<sup>14</sup> "...der König hat in sich zwei Körper, nämlich den natürlichen (body natural) und den politischen (body politic). Sein natürlicher Körper ist für sich betrachtet ein sterblicher Körper, der allen Anfechtungen ausgesetzt ist, die sich aus der Natur oder aus Unfällen ergeben, dem Schwachsinn der Kindheit oder des Alters und ähnlichen Defekten, die in den natürlichen Körpern anderer Menschen vorkommen. Dagegen ist der politische Körper ein Körper, den man nicht sehen oder anfassen kann, er ist für die Lenkung des Volks und das öffentliche Wohl da." Edmund Plowden: Commentaries or reports. Zit. bei Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. München 1990. S.31.

<sup>15</sup> Vgl. dazu den Verweis von Jenkins im Hamlet-Kommentar auf Kantorowicz in der Anmerkung zu dieser Passage, S. 525f.; Kantorowicz zeigt anläßlich Richard II. die Verwobenheit der Doppelkörperschaft in Shakespeares Dramatik.

<sup>16</sup> Der Doppelsinn von "end" ist dabei nicht zu übersehen. Einerseits "Zweck" ist es auch das "Ziel" und als solches zeitlich von den "thoughts" getrennt, und durch die Zeit wiederum auch ursächlich.

diesen Bereichen ist, sondern die Unverbundenheit in ihnen, kann ein kurzer Blick auf den Monolog geworfen werden:

"To be, or not to be, that is the question:" (III, 1, 56).

Von hier aus läßt sich die Relevanz der drei besprochenen Themen für das Problem des "Handelns", das selbst nur eine Weise von *being* ist, betrachten. Die Konstruktion des Monologes bleibt trotz aller vorliegenden Interpretationen nachzuvollziehen.

Zunächst fällt auf, daß seine erste Zeile in eigenartiger Weise unkorrekt zitiert wird; es heißt nicht "To be or not to be",<sup>17</sup> sondern:

"To be, or not to be, that is the question:"

Mit dieser Interpunktion wird es problematisch, den Monolog als Behandlung oder Beantwortung der Frage nach der Alternative "Sein oder Nichtsein" zu deuten.

Zum Übersetzung von "question" ist Jenkins Bemerkung heranzuziehen: "The word 'question' itself is a customary one to denote the subject posed for argument in academic disputations."<sup>18</sup> Damit wird "To be" zu diesem Diskussionsgegenstand, oder auch "not to be" - nicht unbedingt aber "To be or not to be":

"The difficulty arises because the alternatives do not appear at first sight to correspond: a choice of 'to suffer' or 'to take arms' does not seem the equivalent of 'to be or not to be' [sic!]. Both are modes of being."<sup>19</sup>

Dazu ist zu sagen, daß "in the mind" nicht nur als "nobler" sondern auch als "to suffer" attribuierend gelesen werden kann, - die sprachliche Beziehung ist nicht eindeutig.<sup>20</sup> Die Alternative zwischen Passion, d.h. 'leiden im Geist', und Aktion, d.h. 'Waffen ergreifen', als Seinsweisen wird errichtet, nicht die Frage nach Leben oder Selbstmord. Der Tod wird im Anschluß an diese Alternative behandelt, und zwar als keine Alternative. Jenkins Behauptung: "...,'to take arms', will inevitably lead to not-being, since paradoxycally our troubles will then be ended not by our destroying

---

<sup>17</sup> Hier bezogen auf den Kommentator Jenkins, a.a.O. S.485 passim.

<sup>18</sup> A.a.O., S.486.

<sup>19</sup> Jenkins in Kommentar der "Hamlet"-Ausgabe, S.490.

<sup>20</sup> Vgl. Jenkins, S.277. Der Unterschied liegt darin, daß "nobler in the mind" eine entweder tautologische oder paradoxe Formulierung ist, während "in the mind to suffer" die Leiden als "Innere" oder Unkörperliche spezifiziert und "to take arms" als "äußere" Aktion entgegengesetzt.

them but by their destroying us"<sup>21</sup> findet keinen Halt im Text, dort heißt es vielmehr:

"...Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them." (III, 1, 59f.; HdV).

Die Nicht-Alternative des Todes liegt darin, daß er nicht von Leiden erlöst, sondern potentiell größere Leiden bringt:

".... Who would fardels *bear*,  
To grunt and sweat under a weary life,  
But that the *dread of something after death*,  
[...]  
..., *puzzles the will*,  
And *makes us rather bear* those ills we have  
Than fly to others that we *know not of*?"(III, 1, 76-82;  
HdV)

Die Alternative zwischen Passion und Aktion wird selbst wiederum modifiziert, sofern das aktive Bewußtsein den Feigling, den nicht Handelnden produziert, der damit selbst durch die Aktivität des Bewußtseins passiv wird:

"Thus *conscience does make* cowards of us all,  
And thus the native hue of resolution  
Is slicked o'er with the pale cast of *thought*,  
And *enterprises* of great pitch and moment  
With *this regard* their currents turn awry  
And *lose the name of action*." (ebd, 83-88; HdV)

Damit ist der Zusammenhang des Problems "To be" mit "conscience" und "action" hergestellt, die miteinander rivalisieren - was allerdings nicht die "Aussage" oder der "Sinn" dieses Monologes sein muß. Diesem und der Frage, ob dies Hamlets "Meinung" ist, wäre nur philologisch auf die Spur zu kommen.<sup>22</sup>

### **C. DAS PROBLEM DES HANDELNS**

Um das Problem des Handelns angehen zu können, muß zu einem gewissen Grad bereits hier von dem eben aufgestellten Begriffspaar

---

<sup>21</sup> A.a.O., S.490.

<sup>22</sup> Interessanterweise ist der Zweifel an der "psychologischen" Lesart von "Hamlet", d.h. vor allem der Figuren, auch Philologen nicht fremd: "The desire to explain what the play does not by supplying the characters with motives and reactions on the model of our own is part of that demand for psychological realism which has dominated dramatic criticism since the eighteenth century, encouraged by the rise of the novel, which can trace the inner workings of its characters' minds to a degree that a play, presenting its persons through speech and action, cannot."(Jenkins, a.a.O., S.124; UdV). Leider hindert ihn das nicht, selbst über "Hamlet's mind" zu spekulieren.

der Figuren- und Wort-Spiele abgewichen werden, was nicht gegen dieses Begriffspaar zu wenden ist, sondern vielmehr Aufschluß über *Hamlet* bringt, und zwar deshalb, weil ihm in der Handlung kein Ordnungskonstrukt zugrundeliegt, vielmehr der von Souriau bemerkte "gâchis abominable" zur Wirkung kommt. Es zeigt sich, daß die Frage nach der "action" nicht nur be-handelt wird, sondern selbst in die *action* eingreift. Durch das Fehlen eines allgemeinen Modelles dessen, was *action* ist, gruppieren sich um das benannte Thema des Mordes herum verschiedene Handlungsmodelle, die sich entgegensetzen und miteinander konkurrieren. Die Figuren "haben" nicht nur kein Konzept von handeln, sie sind als Modelle selbst nach keinem einheitlichen Konzept konstruiert.

Dabei sind die verschiedenen Modelle nicht uneindeutig auf Figuren abgebildet; das Thema "Mord" fällt nicht mit der Frage nach *action* ineins, allerdings sind beide Thematiken ineinander verwoben, und zwar insofern, als die verschiedenen *actions* mit Morden enden - mit mißlungenen Morden. Die Modelle von "action" werden durch die *action* widerlegt. Das Spiel der Modelle ist selbst kein eigenes Spiel, sondern die Kombination von Figuren- und Wort-Spiel in besonderer Weise.

Die Themen "Mord" und "action" werden bei der Ankündigung der zu erzählenden Geschichte der Ereignisse am Ende zusammengeführt:

"...let me speak to th'yet unknowing world  
How these things came about. So shall you hear  
 Of carnal, bloody, and unnatural acts,  
 Of accidental judgements, casual slaughters,  
 Of deaths put on by cunning and forc'd cause,  
 And, in this upshot, purposes mistook  
 Fall'n on th'inventors' head."(V,2,384; HdV)

Damit ist die Frage, welche *action* - Modelle im einzelnen im dramatischen Streit stehen, zugänglich.

#### **D. DAS SPIEL DER MODELLE**

Das sich aus dem Zusammenhang von Figuren- und Wort-Spiel ergebende Drama der Handlungsmodelle ist mehr und anderes, als eine bloße Sammlung behandelter Varianten zum Thema "action", insofern, als der fehlende "joint" auch hier zum tragen kommt. Über die Frage hinaus, wie in der konkret vorliegenden Situation zu handeln ist, stellt sich die Frage, wie überhaupt handeln zu fassen

ist, wie der Zusammenhang zwischen "reason" und "action" zu konstruieren ist: was handeln ist.<sup>23</sup> Rund um Begriffe wie "Befehl" und "Gehorsam", "Urteil", "Wahrnehmung" "Willen", "Ursache" und andere wird versucht ein Konstrukt zu liefern, das ausreichend verlässliche Grundlagen für "Handeln" bereitstellt, Modelle werden vorgestellt.<sup>24</sup>

### **1. Commandment und Obedience**

Zunächst tritt handeln als befehlsgebundenes Handeln auf. Das Spiel beginnt mit dem Befehl und seiner Konsequenz:

"Revenge his foul and most unnatural murder."(I, 5, 25)  
 "And thy commandment all alone shall live  
 Within the book and volume of my brain,  
 Unmix'd with baser matter."(I, 5, 102ff.).

Weitere Befehle ergeben sich im weiteren Verlauf des Dramas oder werden rückblickend mit dem Gehorsam angeführt und vor allem auf die majestätische Souveränität bezogen:

"No, my good lord, but as you did command,  
 I did repel his letters and denied  
 His access to me."(II, 1, 108ff.)  
 "Both your Majesties  
 Might, by the sovereign power you have of us,

---

<sup>23</sup> Die Frage ist in dieser Form absurd. Was handeln ist, ist keine sinnvoll zu beantwortende Frage, insofern als zwar nicht unbedingt die Rivalität zwischen handeln und Sein als unversöhnbar gelten muß, die Frage nach dem Sein von handeln hingegen an und für sich widersprüchlich ist. Möglich ist lediglich, nach dem Modell von handeln zu fragen, einer Konstruktion, die keine "höhere" oder "tieferer" Ebene als handeln selbst für sich beanspruchen kann; zwischen handeln und Handlung, Prozeß und substantiellem Akt, gelegen. Wird also Sein nicht mit ontologischer Emphase verstanden, sondern als anderen Verben gleichberechtigtes Verb, so läßt sich "To be, or not to be, that is the question:" auch lesen als Spiegelung der folgenden "Whether"-Alternative, wobei sich "To be" in "in the mind to suffer" und "not to be" in "to take arms" spiegelt. Damit wird "not to be" nicht zum Nichtsein, sondern zum nicht sein mit der Alternative handeln. Das handeln dabei nicht als Akzidenz von Sein verstanden, als '*To be-in-action*', als Sein+Handeln, sondern als dem sein gleichwertige Alternative: '*To be or to act*'. Und beiden Ästen dieser Alternative steht "*To die*" gegenüber. Das aber hätte eine Interpretation zu klären. Interessanterweise aber ergibt sich die Parallele zu der Diskussion vom Verhältnis Täter-Tat bei Souriau. Zu formulieren wäre: Der Täter, sofern er ist, ist nicht hinter dem tun, sondern seine Alternative. Es würde somit die achte aristotelische Kategorie, "*prattein*", aus der Abhängigkeit von der "*ousia*", die selbst eine Form von "*einai*" ist, herausgenommen, "*einai*" selbst gerät zwischen die siebte - "*paschein*" - und achte Kategorie mit der Tendenz zur siebten. Die Frage, "was" handeln ist, wird zudem insofern problematisch, als die Frage nach dem "was", wie Benveniste bemerkt, mit der "*ousia*" verbunden ist - da aber "*einai*" auf der selben Ebene wie "*prattein*" liegt, kann es nicht in der "*ousia*", in einer Washeit fundiert sein. Vgl. Emile Benveniste: *Catégories de pensée et catégories de langue*. In: Ders.: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris 1966. S.63-74.

<sup>24</sup> Wenn hier die Modelle in paarweiser Zusammenstellung betrachtet werden, so nicht um Oppositionen oder Rivalitäten daraus zu konstruieren. Es wird sich zeigen, daß die Modelle allesamt untereinander verschränkt sind, sich gegenseitig bedingen und miteinander konkurrieren. Ihr Aufeinander-angewiesen-Sein stellt sich zugleich als ihre Unmöglichkeit heraus.

Put your dread pleasures more into command  
 Than to entreaty."  
 "But we both obey,  
 And here give up ourselves in the full bent  
 To lay our service freely at your feet  
 To be commanded."(II, 2, 26ff.)<sup>25</sup>  
 "This in obedience hath my daughter shown me"(II, 2,  
 124)

Dem ersten, eröffnenden Befehl wird zunächst im Wort-Spiel die Frage nach der Berechtigung zum Gebot entgegengehalten und verlässlichere Gründe werden gefordert:

"The spirit that I have seen  
 May be a devil, and the devil hath power  
 T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps,  
 Out of my weakness and melancholy,  
 As he is very potent with such spirits,  
 Abuses me to damn me. *I'll have grounds  
 More relative than this.*"(II, 2, 594ff.)

Und über den Gehorsam als Unterwerfung unter den Teufel:

"'Tis much prov'd, that with devotion's visage  
 And pious action we do sugar o'er  
 The devil himself."(III, 1, 47ff.)

Dieses Spiel von *commandment* und *obedience* verteilt sich auf mehrere Figuren. Durch das Ende der gehorchenden Figuren wird dieses Modell, das bereits im Wort-Spiel, durch die Befragung der gebietenden "power" in Zweifel gezogen wurde, zur Unmöglichkeit, und zwar auf verschiedene Weisen. Zunächst ist es der Fall Ophelias mit seiner Konsequenz:

"I do not know, my lord, what I should think."  
 "Marry, I will teach you."(I, 3, 104f.)  
 "I shall obey, my lord."(ebd. 136).

Dabei aber ist es ihre *obedience* gegen die Gebote des Polonius, die zu einer Spaltung von ihrem Selbst führt und mit Selbstmord endet, weil und nachdem der Befehlsgeber Polonius verschwand: :

"Divided from herself..."(IV, 5, 85)  
 "O heavens, is't possible a young maid's wits  
 Should be as mortal as an old man's life?"(IV, 5, 159f.)

Rosencrantz und Guildenstern sterben, indem sich das Gebot, das schriftlich verfasst war, gegen sie selbst wendet. Als zugleich ergänzendes und konkurrierendes zum Befehls-Modell tritt "judgement" auf.

---

<sup>25</sup> Eine eigene Variante von "To be" stellen Rosencrantz und Guildenstern hier vor: "To be commanded".

## **2. Judgement und Perception**

Ein Teil der Handlungsbegründung besteht darin, daß die Fakten, auf denen sie beruht, verlässlich sein müssen, wie auch deren Beurteilung. Zu Ophelia heißt es:

"Divided from herself *and her fair judgement*,  
without the which we are pictures, or mere beasts;" (IV, 5,  
85f.; HdV)

Auch das einleitende Gebot soll über ein Urteil bezüglich des Opfers seine Legitimität erweisen:

"If his occulted guilt  
Do not itself unkennel in one speech,  
It is a damned ghost that we have seen,  
And my imaginations are as foul  
As Vulcan's stithy. Give him heedful note;  
For I mine eyes will rivet to his face,  
And after we will both our judgements join  
In censure of his seeming." (III, 2, 80)

Damit soll das *commandment* des Geistes auf einen verlässlicheren Grund (II, 2, 599f.) gestellt werden. Dazu soll die Identität des Geistes geklärt werden - diese stand von vornherein in Zweifel<sup>26</sup>, zumal in Zusammenhang mit der Wahrnehmung:

"My father - methinks I see my father"  
"Where, my lord?"  
"In my mind's eye, Horatio.[...]"  
"My lord, I *think* I saw him yesternight." (I, 2, 184ff.; HdV)

So ist der Geist einerseits in Gedanken gesehen, und wird andererseits als gesehen gedacht - und es nützt wenig, wenn der Geist selbst sagt: "I am thy father's spirit" (I, 5, 9).

Das *judgement* über die Identität des Geistes ist verbunden mit dem über die Tat des Claudius, der Frage, ob es sich um Mord handelt. Ein Teil des Urteils ist die Wahrnehmung:

".....Ha, have you eyes?  
You cannot call it love; for at your age  
The heyday in the blood is tame, it's humble,  
And waits upon the judgement, and what judgement  
Would step from this to this? Sense sure you have,  
Else could you not have motion;...  
[...] What devil was't  
That thus hath cozen'd you at hoodman-blind?  
Eyes without feeling, feeling without sight,  
Ears without hands or eyes, smelling sans all,

---

<sup>26</sup> vgl. I, 1, 44 und 61f., 84; I, 2, 199.

Or but a sickly part of one true sense  
 Could not so mope."(II, 4, 67ff.)<sup>27</sup>

So ergibt sich das falsche Urteil aus der falschen Wahrnehmung - wobei die Wahrnehmung immer der Bestätigung bedarf; auch im Wort-Spiel findet sich der Widerspruch zwischen Wahrnehmung und Urteil:

"He's lov'd of the distracted multitude,  
 Who like not in their judgement but their eyes,(IV, 3, 4f.)

Der Versuch, die Wahrnehmung durch Übereinstimmung mit der Wahrnehmung anderer zu verifizieren scheitert für den Geist in II, 4. Er ist einem gemeinsamen *judgement* nicht zugänglich: von Hamlet angesprochen, wird er von Gertrud nicht gesehen.

Wiederum ist es auch nicht das *judgement* allein, das Handeln begründen kann: es muß sich mit *passion* oder *reason* ergänzen - oder damit konkurrieren.<sup>28</sup>

### **3. Judgement und Passion**

Im Figuren-Spiel ist mit dem *commandment* zur Rache am Mord die Verbindung zur *passion* praktisch hergestellt:

"...that I with wings as swift  
 As meditation or the thoughts of love  
 May sweep to my revenge."  
 "I find thee apt.  
 And duller shouldst thou be than the fat weed  
 That roots itself in ease on Lethe wharf,  
 Wouldst thou not stir in this."(I, 5, 29ff.).

Diese Verbindung läßt sich nicht einfach und als Grundlage für Handeln herstellen, sind doch *passion* und ihr Grund wiederum nicht von notwendigem Zusammenhang:

"...blest are those  
 Whose blood and judgement are so well commedled  
 That they are not a pipe for Fortune's finger  
 To sound what stop she please. Give me that man  
 That is not passion's slave,..."(III, 2, 68ff.)

Im Wort-Spiel findet die Auflösung der Verbindung statt:

"What to ourselves in passion we propose,  
 The passion ending, doth the purpose lose.

---

<sup>27</sup> Wiederum tritt das Grundmotiv des fehlenden "*joint*" zutage.

<sup>28</sup> Die große Zahl an "*judgements*", oder "*accidental judgements*" (V, 2, 387) im Figuren-Spiel anzugeben bleibt hier erspart, da sie offensichtlich sind; vgl. das Urteil über Hamlets Liebe (I,3), über seinen Geisteszustand, über Claudius' Tat, etc.



The violence of either grief or joy  
 Their own enactures with themselves destroy." (III, 2,  
 189ff.).

Und so heißt es über die noch nicht ausgeführte Rache:

"Do you not come your tardy son to chide,  
 That, laps'd in time and passion, lets go by  
 Th'important acting of your dread command? [...]"  
 " ...This visitation  
 Is but to whet thy almost blunted purpose." (ebd. 107ff.).

Die Unverlässlichkeit von *passion* geht aber noch über die Möglichkeit ihres plötzlichen Endes hinaus - selbst ihre Anwesenheit ist kein sicherer Grund für Handeln. Anlässlich der *actors* heißt es:

"What's Hecuba to him, or he to her,  
 That he should weep for her? What would he do  
 Had he the motive and the cue for passion  
 That I have?" (II, 2, 552).

Damit stellt sich die Konkurrenz dieses Modelles mit der Suche nach *cause* und *will* her.

#### **4. Cause und Will**

Die Frage nach der *cause*, dem Grund, wird von außen gestellt, sie wird von außen gesucht:

"What it should be,  
More than his father's death, that thus hath put him  
So much from th'understanding of himself  
I cannot dream of."(II, 2, 7ff.)

und von außen gefunden:

"...that I have found  
The very cause of Hamlet's lunacy."(ebd.48f.).

Gesucht und möglicherweise gefunden allerdings wird dabei die *cause* für die Verrücktheit, den Wahnsinn. Und angeboten werden zwei verschiedene Kausalitäten als 'head and source of all your son's distemper'(ebd. 55):

"I doubt it is no other but the main,  
His father's death and our o'er-hasty marriage."(ebd. 56f.)

"And he, repelled [...]  
Fell into a sadness, then into a fast,  
Then to a watch, thence into a weakness,  
Thence to a lightness, and, by this declension,  
Into the madness wherein now he raves..."(ebd. 146).

Der Zweifel folgt sogleich:

"Do you think 'tis this?"  
"It *may be, very like.*"  
"Hath there been such a time [...]  
That I have positively said 'Tis so',  
When it prov'd otherwise?"  
"Not that I know."  
"Take this from this if this be otherwise.  
*If circumstances lead me, I will find  
Where truth is hid, though it were hid indeed  
Within the centre.*"(ebd. 152ff.;HdV)

Dem allerdings ging bereits ein *judgement* und eine Grundannahme voraus:

"Mad let us grant him then. And now remains  
That we find out the cause of this effect,  
Or rather say the cause of this defect, For this effect  
defective comes by cause.  
Thus it remains;"(ebd. 100ff.)

Zu suchen bleibt die Ursache für das als *madness* beurteilte Phänomen, im Glauben, es handele sich um einen *effect* infolge einer *cause*. Anschließend bedarf es des experimentellen Beweises für diese Kausalbeziehung:

"If he love her not,  
And be not from his reason fall'n thereon,  
Let me be no assistant for a state,..."(ebd. 164ff.).

Demgegenüber wird die *cause* ebenso von Hamlet selbst (III, 2, 328) erfragt:

"He does confess he feels himself distracted,  
But from what cause a will by no means speak."(III, 1, 5f.)

Er verweigert die 'confession of his true state' (ebd. 8f.). Es bleibt nur, die Suche nach der *cause* als *judgement* zu betreiben:

"We'll so bestow ourselves that, seeing unseen,  
We may of their encounter frankly judge,  
And gather by him, as he is behav'd,  
If't be th'affliction of his love or not  
That thus he suffers for."(ebd. 33ff.).

Das Experiment schlägt fehl:

"Love? His affections do not that way tend,  
Nor what he spake, though it lack'd form a little,  
Was not like madness."(ebd., 164ff.).

Trotzdem heißt es weiter:

"But yet I do believe  
The origin and commencement of his grief  
Sprung from neglected love."(ebd., 178ff.).

Von 'cause' ist nicht mehr die Rede - sondern von 'origin'; darüberhinaus steht selbst das Urteil 'madness' zum Zweifel an. Zum Zwecke weiteren Beweises wird ein zweites Experiment vorgeschlagen. Dabei findet Polonius den Tod.

Hamlet, "unpregnant of my cause"(II, 2, 563) erklärt selbst die 'madness' zur *cause*:

"If Hamlet from himself be ta'en away,  
And when he's not himself does wrong Laertes,  
Then Hamlet does it not, Hamlet denies it.  
Who does it then? His madness."(V, 2, 230).

Das aber erst, nachdem bereits festgestellt war, daß bezüglich des Inneren schwer eine *'cause'* zu finden ist:

"This is th'impostume of much wealth and peace,  
That inward breaks, and shows no cause without  
Why the man dies."(IV, 4, 27ff.).

Eine vorliegende *cause* allein reicht nicht zum Handeln:

"I do no know  
Why yet I live to say this things's to do,  
Sith I have cause, and will, and strength, and means  
To do't."(ebd. 43ff.).

Wie also die von Außen gestellte Frage nach der *cause* zu keinem eindeutigen Ergebnis führt - außer einem grundlosen Tod - so führt die *cause* selbst nicht zum Handeln. Polonius, Freund der *causerie*, geht zugrunde, ohne der Sache auf den Grund gehen zu können. Die Kausalverbindung zwischen *love* und *madness* findet ihren Höhepunkt und Fall:

"I lov'd Ophelia. Forty thousand brothers  
 Could not with all their quantity of love  
 Make up my sum. What wilt thou do for her?"  
 "O, he is mad, Laertes."(V, i, 264ff.).

Konnte also Polonius nicht den Nachweis führen, daß 'love' die 'cause' für Hamlets 'madness' sei, so soll nun aus Hamlets Geständnis seiner Liebe seine Verrücktheit hergeleitet werden - ein Widerspruch in sich, sofern die Aussage als vernünftig vorausgesetzt und akzeptiert werden muß, um seinen Wahnsinn zu erweisen.

Neben der *cause* findet sich der *will*, als quasi zeitliches Gegenstück der Begründung; ging die Frage nach der *cause* auf die 'origins' von Handeln, so geht die Frage nach dem 'will' auf die 'ends'.

Der 'will' wird eingeführt als Streitobjekt, als Frage nach seinem Autor und seiner Beständigkeit:

"Perhaps he loves you now,  
 And now no soil nor cautel doth besmirch  
 The virtue of his will; but you must fear,  
 His greatness weigh'd, his will is not his own.  
 For he himself is subject to his birth:"(I, 3, 14ff.).

Zudem findet die Rückbindung des 'will' an die 'passion' statt:

"This is the very ecstasy of love,  
 Whose violent property fordoes itself  
 And leads the will to desperate undertakings  
 As oft as any passion under heaven  
 That does afflict our nature."(II, 1, 102ff.).

*Passion* aber versklavt (III, 2, 72). Wie dadurch bereits die Eigenständigkeit des Willens in Zweifel gezogen wird, so folgt die Entkoppelung von 'will' und 'end'. Zunächst werden Willen und 'Inhalt' des Willens durch Beiordnung aus einer strengen Ursachen-Relation gelöst:

"So, as a painted tyrant, Pyrus stood,  
 And like a neutral to his will and matter,  
 Did nothing."(II, 2, 476ff.)

Die Unbeständigkeit des Willens wird beschrieben:

"That we would do,  
 We should do when we would: for this 'would' changes

And hath abatements and delays as many  
As there are tongues, are hands, are accidents,  
And then this 'should' is like a splendthrift sigh  
That hurts by easing."(IV, 7, 117ff.)

Es folgt die Willensverwirrung durch Berechnung der Folgen:

"But that the dread of something after death  
The undiscover'd country, from whose bourn  
No travellers returns, puzzles the will,..."(III, 1, 78ff.)

um endlich die Schlußfolgerung zu ziehen:

"But orderly to end where I begun  
Our wills and fates do so contrary run  
That our devices still are overthrown:  
Our thoughts are ours, their ends not of our own.  
So think you wilt no second husband wed,  
But die thy thoughts when the first lord is dead."(III, 2,  
205ff.).

Der Nachweis dazu findet sich im Figuren-Spiel bei Laertes, der vollkommen auf seinen Willen gestützt die Rache betreibt:

"Conscience and grace, to the profoundest pit!"(IV, 5,  
132),

um im Moment der Gelegenheit feststellen zu müssen:

"And yet it is almost against my conscience." (V, 2, 300).

Er tötet und wird getötet:

"The foul practice  
Hath turn'd itself on me."(ebd.323f.)

Damit ist zugleich die Konkurrenz und notwendige Abhängigkeit zwischen 'will' und 'thoughts/conscience' hergestellt.

### **5. Reason und Action**

Sollte für das Wort-Spiel eine Situationsformel erstellt werden, so müßten die beiden Terme *reason*, Vernunft, und *action* sicherlich einen herausgehobenen Platz einnehmen. Die Schwierigkeit ist dabei, daß eine solche Formel sich deswegen nicht erstellen läßt, weil hier nicht zwei Terme gegeneinander antreten, sondern das "Grund"-Modell selbst in Zweifel steht. Es tritt hier nicht Löwe gegen Mars auf: sondern die Löwenhaftigkeit tritt gegen sich selbst an, und zwar insofern, als nur Löwen in den verschiedenen Figuren-Spielen antreten, die allerdings in anderen Figurenspielen durch ihre Löwenhaftigkeit zu Mars-Funktionen - oder auch anderen - werden können. Um nahezu jede Figur ließe sich eine eigene Situationsformel entwerfen.

Durch ihr kompliziertes Zusammenspiel haben sich *commandment* und *obedience, judgement, perception* und *passion, cause* und *will* als untauglich erwiesen, "grounds more relative" zur Verfügung zu stellen.

Es rückt die rationale Begründung selbst in den Blick - nicht getrennt von jenen Konzepten, sondern in sie eingebettet, nicht unvermittelt sondern wiederum mit Zwischengliedern: eine klare Niederlage der *reason* findet ebenfalls nicht statt.

Daß nicht überall die *reason* selbst auf dem Prüfstand steht, sondern ein Modell heißt:

"That I essentially am not in madness,  
But mad in craft."(II, 4, 189f.)<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Dabei ist "*craft*" nicht unbedingt "List", sondern ebenso der aktive oder produktive Gegensatz zu "*essence*". Eine essentielle Verrücktheit, Unvernunft, steht einer praktischen gegenüber.

## **6. Reason, words und acting**

Während in den Figurenspielen die *reason* in der Aktion oder vor ihr am Werk ist, sei es in einer der angesprochenen Weisen, als *judgement*, sei es positiv, negativ oder als *mere madness*, in der allerdings "method" festzustellen ist, dagegen in den bisherigen Wortspielen diese verschiedenen Arten von *reason* in Konkurrenz miteinander standen, sodaß davon zu sagen wäre:

"In what particular thought to work I know not,"(I, 1, 70), tritt im Wortspiel auch *reason*<sup>30</sup> selbst auf, in Konkurrenz und Ergänzung nicht nur mit *action*, sondern auch der *words*.

Zunächst ist es der "o'ergrowth of some complexion", der die "forts of reason" (I, 4, 27f.) niederbricht.

*Reason* ist dabei nicht das Hauptkonzept, kein Oberbegriff; mit der *reason* alleine läßt sich das Wortspiel nicht auf den Punkt bringen:<sup>31</sup>

"thy commandment all alone shall live  
Within the book and volume of my brain,"(I, 5, 102f.)

heißt die Konkurrenz zwischen zwei gleichrangigen Konzepten, wenn das *commandment* die *reason* vertreibt. Dagegen kommt die *reason* durch die Angewiesenheit der *thoughts* auf *words* in Bedrängnis:

"My words fly up, my thoughts remain below.  
Words without thoughts never to heaven go." (II, 3, 97f.)

Dieser Zusammenhang stand bereits zur Disposition:

"What do you read, my lord?"  
"Words, words, words."(II, 2, 191f.).

Daß also *words* und *thoughts* zweierlei sein können, daß *thoughts* zwar der *words* bedürfen, diese aber jene deswegen noch nicht garantieren, verlagert das Problem zunächst auf die *words*, die selbst einer Beglaubigung durch *action* bedürfen:

"Then if he says he loves you,  
It fits your wisdom so far to believe it  
As he in his particular act and place  
May give his saying deed;"(I, 3, 24ff.).

Der Imperativ dazu, gerichtet an die Schauspieler, "*actors*", lautet:

"Suit the action to the word,  
the word to the action..."(III, 2, 17f.)

---

<sup>30</sup> Wobei nicht vorschnell zu sagen ist, daß die "reason" auf sich selbst trifft, insofern als das Wort-Spiel nur mit Voraussetzungen als "denken" zu betrachten ist. Eine Meta-Ebene ist zunächst aus dem Spiel zu lassen.

<sup>31</sup> Vgl. Kap. "Heaven und Fortune".

Rivalität ergibt sich aus der Angewiesenheit von *judgement* und *thought* aufeinander:

"...there is nothing either good or bad but thinking makes it so."(II, 2, 249f.).

Das Urteil wird nicht im Gegenstand, sondern im Denken begründet - das Wort-Spiel dagegen zeigt, daß auch so zu keinem *judgement* zu kommen ist:

"Now see that noble and most sovereign reason  
Like sweet bells jangled out of tune and harsh..." (III, 1, 159)

Die *reason* ist nicht Herr im eigenen Haus:

"This something settled matter in his heart,  
Whereon his brains still beating puts him thus  
From fashion of himself."(ebd. 175ff.).

So ist es nur eine Konsequenz, wenn *reason* und *action* ihren Zusammenhang verlieren:

"Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is slicked o'er with the pale cast of thought,  
And enterprises of great pitch and moment  
With this regard their currents turn awry  
And lose the name of action."(III, 1, 83ff.).

Und später noch einmal:

"Sure he that made us with such large discourse,  
Looking before and after, gave us not  
That capability and godlike reason  
To fust in us unus'd. Now whether it be  
Bestial oblivion, or some craven scruple  
Of thinking too precisely on th'event  
A thought which, quarter'd, hath but one part wisdom  
And ever three parts coward -"(IV, 4, 36ff.).

Während die *thoughts* keine Verbindung zur Zukunft haben:

"Our thoughts are ours, their ends none of our own."(III, 2, 208),

ist ihre Verbindung mit der Vergangenheit Wahnsinn:

"A document in madness: thoughts and remembrance fitted."(IV, 5, 175f.).

Zuletzt ist der Begriff von "to act" selbst nicht mehr sicher:

"an act hath three branches - it is to act, to do, to perform;"(IV, 1, 11f.)



## 7. Heaven und Fortune

Neben den mit der *reason* in Verbindung und Konkurrenz stehenden Konzepten<sup>32</sup> treten zwei weitere auf, zunächst der Himmel:

"Heaven will direct it."(I, 4, 91);

"...that should learn us  
There 's a divinity that shapes our ends,  
Rough-hew them how we will"  
"That is most certain."(V, 2, 9ff.).

Dazu tritt *Fortune* mit "buffets and rewards"(III, 2, 67), mit "slings and arrows"(III, 1, 58), von der zu wünschen ist:

"Out, out, thou strumpet Fortune! All you gods  
In general synod take away her power,  
Break all the spokes and fellies from her wheel,  
And bowl the round nave down the hill of heaven  
As low as to the fiends." (II, 2, 489ff.).

Während aber alles 'out of joint' zu sein scheint, schafft dieses Glücksrad einen Zusammenhang:

"The single and peculiar life is bound  
With all the strength and armour of the mind  
To keep itself from noyance; but much more  
That spirit upon whose weal depends and rests  
The lives of many.The cess of majesty  
Dies not alone, but like a gulf doth draw  
What's near it with it. Or it is a massy wheel  
Fix'd on the summit of the highest mount,  
To whose huge spokes ten thousand lesser things  
Are mortis'd and adjoin'd, which when it falls,  
Each small annexment, petty consequence,  
Attends the boit'rous ruin. Never alone  
Did the King sigh, but with a general groan." (III, 3, 11ff.).

Damit schließt sich im König der Kreis der Unverbundenheiten.

## 8. Nachtrag

Eine besondere Beziehung besteht zwischen der Frage nach "*action*" und den *actors*. So spiegeln sich die "*precepts*", die Polonius, der Universitäts-Schauspieler, an Laertes austeilte, in denen, die Hamlet an die *actors* ausgibt. Während aber Polonius seine Rede mit der Aufforderung beschließt:

"This above all: to thine own self be true"(I, 3, 78),

---

<sup>32</sup> Sie sind längst nicht vollständig: es fehlen z.B. "*duty*" (vgl. II, 2, 87), "*use*", "*law*" (vgl. III, 3, 57ff.), "*guilt*" u.a.

geht es bei Hamlet um "purpose of playing" (III, 2, 1-45). Dieses Spiel soll "mirror up to nature"(ebd. 22) sein, hier sollen Wort und handeln zusammenpassen (ebd. 17f.):

"to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."  
(ebd. 22ff.).

In einem Spiel, das sich um den allgemeinen *disjoint* gruppiert, soll das Theaterspiel, sollen die *actors*, durch Imitation von "humaity", "form" zeigen: Modelle.

## **E. ZUSAMMENFASSUNG**

In das Modell von handeln als *reason*-begründet tritt *reason* selbst aus dem Wort-Spiel ein. An die Stelle des Versuchs, "grounds more relative than this" zu finden, treten die Begründungen, die Begründungs-Versuche selbst. Dies verquickt die Wort-Spiele mit den Figuren-Spielen, sofern diese von jenen abhängig sind, in dieser Abhängigkeit aber unmöglich werden. So scheitern am Scheitern der Wort-Spiele die Figuren-Spiele und am Scheitern der Figuren-Spiele die Wort-Spiele. Das allzu präzise Denken über das Handeln verhindert das Handeln, führt zu Passivität, die sich dadurch rächt, daß die Figuren, an denen die nicht ausgeführten Handlungen zu vollziehen waren, zum Tod der denkenden Figur führen - und damit ihres Konzeptes des präzisen Denkens über das Handeln.<sup>33</sup>

Es ist nicht eindeutig anzugeben, woran die Figuren, die als Klammern zwischen Figuren- und Wort-Spielen fungieren, zugrundegehen. Das Figurenspiel endet mit allgemeinem Schlachten, kommentiert von Horatio, dem "antique Roman" (V, 2, 346):

"So shall you hear  
Of carnal, bloody, and unnatural acts,  
Of accidental Judgements, casual slaughters,  
Of deaths put on by cunning and forc'd cause,  
And, in this upshot, purposes mistook  
Fall'n on th'inventors head."(V, 2, 385ff.).

Es sind nicht nur Figuren, die so enden, es ist auch das Ende des Wort-Spiels als Widerstreit von Modellen. Wie es bei den Figuren keinen "Gewinner" gibt, so auch nicht bei den Modellen der Handlungskonstruktion.

Ist die Trennung von reiner theoretischer Vernunft, reiner praktischer Vernunft und handeln nicht möglich, da handeln auf Anteile der ersteren, wie das Urteil über Wahrnehmung, wie auch der zweiten, wie den Imperativ, angewiesen ist, produziert diese Angewiesenheit die Schwächen beider Vernunften als die Unmöglichkeit ihrer Kombination.<sup>34</sup> Die Trennung zwischen reiner theoretischer Vernunft

---

<sup>33</sup> Diese Beschreibung trifft vor allem auf das Spiel Hamlet-Claudius zu. Für die anderen Figuren wären ähnliche Formulierungen anzubringen, korrigiert um die jeweiligen Modelle: z.B. der Tod Ophelias, um deren Leben sich Polonius kümmerte, indem er ihr befahl, und die an ihm - seinem Tod - durch den fehlenden Befehlsgeber stirbt.

<sup>34</sup> Es wäre spannend zu untersuchen, ob sich durch Kants Unternehmung der Trennung in drei Vernunften mit jeweils einem Zuständigkeitsbereich verlässlichere Gründe für handeln bei Hamlet konstruieren ließen, die Schwierigkeiten in "Hamlet" sich als Fehler ausräumen ließen.

und reiner praktischer Vernunft wird angesichts *Hamlets* grundsätzlich fragwürdig, da sich in dem Spiel der Modelle zeigt, daß die Theorie von der Praxis insofern nicht trennbar ist, als auch die Rede über Praxis bereits ein theoretisches Modell von Praxis voraussetzt, das "handeln" zur Handlung erhebt und darin bereits die Trennung von der Praxis impliziert, sofern es "handeln" in ein Bild vom Menschen integriert, das der Aufspaltung in Theorie und Praxis vorausgeht. Da dieses Bild aber ontologisch, auf das "Sein" des Menschen als Bild gerichtet ist, ist die Praxis darin nicht mehr zu verorten.<sup>35</sup>

Obwohl es in der Untersuchung nicht gesondert thematisiert wurde, ist ein weiteres Thema festzuhalten: das Thema "Hamlet". Dieser ist als besprochenes Objekt im Text anderer Figuren ein Gegenstand der Spekulation, Konstruktion und Untersuchung, Objekt experimenteller Forschung. In diesem Zusammenhang atmosphärische Figur, ist das Verhältnis zu der Figur Hamlet interessant. Die Sicherheiten die Hamlet nicht gewinnt, sind auch über Hamlet im Text der anderen Figuren nicht zu gewinnen.

Ein Großteil des *Hamlet*-Textes fehlt in der Darstellung, selbst wenn hier ein wichtiger Zug des Textes getroffen wäre, ist es noch nicht "der" Text, der hier zusammengefasst ist, vielmehr ein Ansatz an den Text. Trotzdem wird bereits hier sichtbar, daß eine Betrachtung, die nicht von vornherein von "Menschen" auf der Bühne ausgeht, sondern sie als konstruierte Modelle begreift, etwas über ihren Theorie-Gehalt sagen kann, was ansonsten lediglich als "Charakter" der Figuren zu fassen wäre. Damit daß das Wort-Spiel nicht als

---

<sup>35</sup> Vgl. Kants berühmte Bemerkung: "Das Feld der Philosophie in dieser weltbürgerlichen Bedeutung läßt sich auf folgende Fragen bringen: 1) Was kann ich wissen? 2) Was soll ich tun? 3) Was darf ich hoffen? 4) Was ist der Mensch? Die erste Frage beantwortet die Metaphysik, die zweite die Moral, die dritte die Religion, die vierte die Anthropologie. Im Grunde aber könnte man alles dieses zur Anthropologie rechnen, weil sich die drei ersten Fragen auf die letzte beziehen." Kant, Logik. In: Werke. Bd. 6. S. 448. Für die Geschichtswissenschaft Chladenius: "Ein historischer Satz besteht theils aus der Erkenntnis des Subjects, theils aus der Erkenntnis der Veränderung [...]: Das Subject gehöret unter die Dinge, welche sind [...]: und die Veränderung hingegen unter die Dinge, welche geschehen [...]. Daher 1. ist in jedem historischen Satze die Erkenntnis eines Dinges, welches **ist** mit der Erkenntnis einer Sache verbunden, die **geschiehet**. Weil aber die Erkenntnis des Subjects voraus gesetzt wird, und die Erkenntnis der Begebenheit, oder Prädicats darauf folget [...]: so 2. richtet sich die Einsicht in die Veränderungen eines Dinges, nach der Erkenntnis, die wir von der Sache an und vor sich betrachtet haben. [...] Wie nun die Erkenntnis der Dinge, welche sind und geschehen, die historische Erkenntnis ausmachen [...]: also siehet man 2. daß man den einen und bekantesten Theil der Geschichte, der nemlich die **geschehene** Dinge betrifft, nicht wohl ohne dem andern, durch eine brauchbare Theorie erläutern könne." Johann Martin Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft. Mit e. Einl. v. C.Friedrich u. e. Vorw. v. R.Koselleck. Neudr. d. Ausg. Leipzig 1752. Wien/Köln/Graz 1985. Chladenius' Ausführungen, z.B. vom "Sehepunkte", lassen sich mit Souriau gut engführen und abgleichen, für weiter Ausführungen fehlt hier der Platz. Vgl. auch Fn.28 hier im Abschnitt I.

sekundär zu den Figuren, als von ihnen abhängig vorbegriffen ist, wird es zu etwas anderem, als bloß ihrem spezifischen Denken, das aus dem Stück oder der Aufführung bestenfalls ein *bestiarium characteri* machte. Es handelt sich bei der Definition des Wort-Spieles als abhängig von der Psyche um ein Vor-Urteil, das einer Untersuchung nicht standhält. *Ubi nomines, ibi homines* ist ein voreiliger Schluß. Die Errichtung des Modelles der Psyche als Begründung von handeln ist im Fall *Hamlet* (noch) nicht vollzogen. Der Widerstreit der Modelle, ihre gegenseitige Abhängigkeit, die gleichzeitig Konkurrenz ist, zeigt vielmehr eine grundlegende Unsicherheit über das Begründen von handeln an, desbezüglich einige Äußerungen einen Wert annehmen, die sie als bloße "Meinung" nicht haben könnten.

"In what particular thought to work I know not."(I, 1 70);  
 "By the o'ergrowth of complexion"(I, 4 28);  
 "Heaven will direct it"(I, 4 91);  
 "There are more things in heaven and earth, Horatio,  
 Than are dreamt of in *your* philosophy"(I, 5 174 HdV);  
 "there is something in this more than natural, if  
*philosophy* could find it out"(II, 2, 363);  
 "There's a divinity that shapes our ends"  
 "That is most certain"(V, 2, 10);  
 und zuletzt  
 "The readiness is all"(ebd 219).

Das Drama, die Situation findet nicht statt. Werden die Wort-Spiele nur von den Figuren-Spielen her verstanden, ist *Hamlet* die Darstellung eines kuriosen Vorganges um eine Reihe von Personen, die aus verschiedenen Gründen erst ihre Orientierung, dann ihr Leben verlieren. Wird umgekehrt das Figuren- vom Wort-Spiel her verstanden, so ist es die grundsätzliche, theoretische Unmöglichkeit von Begründung, die die Figuren zugrunderichtet. Die erstere Leseweise ist regional und personal, die zweite regionalisiert oder personalisiert Theorie.

In der folgenden Betrachtung der *Orestie* wird es nicht um "Denken" im Zusammenhang mit handeln gehen, das Konstrukt um handeln setzt sich dort, in dem als Wort-Spiel bezeichneten Feld, aus anderen Elementen zusammen.

## **V. ORESTIE**

### **A. EXKURS ORESTIE**

Die folgende Konstruktion der Spiele in der Orestie hat für eine mögliche Interpretation Relevanz, wenn ihre technisch-dramatischen Ingredienzen durch Unterstellung zu sinnhaften Gebilden werden. Wird der Zusammenhang zwischen Figuren-Spiel, Spiel atmosphärischer Figuren und Wort-Spiel als ein Bild von Welt verstanden, so findet sich in der Veränderung des Verhältnisses zwischen den drei Spielen auch die Veränderung eines Weltbildes. Wenn Zeus von einer atmosphärischen Figur zu einem Teil des Wort-Spiels wird, sich an ihn nicht mehr direkt gewendet wird, kann das insofern als eine Veränderung des Zeus-Bildes bezüglich des Welt-Bildes gelesen werden, als zugleich andere Götter von atmosphärischen Figuren ins konkrete Figuren-Spiel überwechseln: Apollon, Athena und die Erinyen/Eumeniden. Die damit verbundene Veränderung dessen, was das Bild von handeln ausmacht, kann zugleich als eine Veränderung des Bildes vom Menschen interpretiert werden, in Verbindung mit der Veränderung des Zeus-Bildes: Zeus wird aus dem Handeln abgezogen, das er zuvor durch seine Satzungen bestimmte, und wird zum fernen Betrachter. Apollon und Athena werden konkret in das Bild von handeln integriert. Diese, die "jüngeren Götter" führen damit einen Generationswechsel gegenüber den "älteren Göttern", Zeus, Moira, den Erinyen, durch. Im Wortspiel ist ein anderer Generationswechsel, von Kronos zu Zeus, angesprochen und zwar zu Anfang und gegen Ende der Trilogie (A 168-175 und E 641)<sup>1</sup>. Die letzte Strophe berichtet:

"Zeus ho panoptas

---

<sup>1</sup> Angaben im Text beziehen sich auf: Aischylos: Tragödien und Fragmente. Hrsg. u. übers. v. O.Werner. München <sup>4</sup>1988. Angegeben wird der Teil der Trilogie: A = Agamemnon; C = Choephoren; E = Eumeniden, sowie der Vers. Die Begriffe werden im Original zitiert, da die Übersetzung sie im Sinne des heutigen Verständnisses zumeist in mehrere verschiedene Begriffe überträgt und aufspaltet.

houtô Moira te sugkateba"(E 1045)<sup>2</sup>

## **B. DIE SPIELE DER ORESTIE**

Die Orestie wird in weiten Teilen von Berichten dominiert. Besonders im Agamemnon und den Choephoren nehmen diese Elemente, die auf das "*univers*" (Souriau) zielen und es erzeugen weiten Raum ein. Die Anteile von Wort- und Figurenspielen werden von diesen kosmopöietischen Momenten dominiert. Trotzdem können sie hier nur insofern berücksichtigt werden, als sie zu jenen in Verbindung stehen.<sup>3</sup>

Im Figurenspiel *Hamlets* tritt an Hamlet der Geist seines Vaters heran und erteilt ihm den Imperativ zur Rache, der für Hamlet keine absolute Geltung hat. In den *Choephoroi* spricht zwei Mal der Chor:

"Sei voll Kühnheit, wenn herankommt  
Deiner Tat [*ergôn*] Teil, ruf ihr laut zu,  
Wenn sie bittend zu dir 'Kind' sagt,  
Dein Wort 'Vater!' Dann vollzieh,  
Untadelhaft, die Straftat [*atan*]!" (C 827ff. und 837ff.)

Die Bestimmung des zu handeln aufgeforderten als Kind, in *Hamlet* Kind des Getöteten, in der *Orestie* des Vorsatzes, lenkt den Blick auf die Begründung von handeln in der *Orestie*. Die in der *Orestie* vollzogenen *erga*, Taten sind:

- (-1) Agamemnon tötet Iphigenia
- (1) Agamemnon kommt mit Cassandra nach Argos.
- (2) Klytimestra erschlägt Agamemnon und Cassandra.
- (3) Klytimestra heiratet Aigisthos
- (A) Apollon erteilt Orestes den Befehl zur Rache
- (4) Orestes erschlägt Aigisthos und Klytimestra
- (5) Orest kommt nach Delphi zu Apollon und den Erinyen
- (6) Klytimestra kommt zu den Erinyen
- (7) Orestes kommt nach Athen
- (8) Das Gericht spricht Orestes frei
- (9) Die Erinyen werden zu Eumeniden

<sup>2</sup> Werner übersetzt: "Zeus der allschauende/Hat so, Moira es mit ihm gefügt.". "*sugkateba*" aber ist die dorische Form von "*sugkatebê*", des Aorists von "*sugkatabainein*", was als "gemeinsam herabsteigen, niederfallen, enden" zu übersetzen ist. In diesem Exodos des Chores findet sich eine weitere dorische Form von "*bainein*": "*bâte*" statt attisch "*bête*" (E 1033). Zu übersetzen wäre also in etwa: "Der allsehende Zeus ist so mit Moira herabgestiegen." Ein Überblick der verschiedenen Übersetzungen findet sich bei Albert Schlögel: *Der Geschichtsbegriff der aischyleischen Tragödie*. Wien 1991. S.60. Alle Übersetzungen verstehen die Zeilen als "Übereinstimmung" (Schlögel) zwischen Zeus und Moira, nicht aber als gemeinsamen Sturz.

<sup>3</sup> Das ist eine methodische Entscheidung und kein grundsätzliches Votum für ihre Vernachlässigung.

Von diesen werden (-1) und (A) nur durch Bericht dargestellt, die anderen neun hingegen finden innerhalb der Trilogie statt. Um das ihnen zugrundeliegende Modell von handeln zu finden, können die in den *Eumeniden* gestellten Fragen herangezogen werden: nach dem "ei", "ob", dem "hopôs", "wie", und zuletzt: "pros tou d'epeisas kai tinos bouleumasin?"(E 587ff.), "von wem beredet und auf wessen Rat". Es ergeben sich zwei grundlegende Modelle, die sich durch den jeweiligen Zusammenhang von Figuren- und Wortspiel unterscheiden. Als Repräsentanten dieses Unterschiedes lassen sich die beiden Mordhandlungen (2) und (4) ebenso heranziehen, wie die Spiele zwischen Apollon und Orestes einerseits, Klytimestra und den Erinyen andererseits. Besonderes Interesse richtet sich dabei auf die Integration der Götter in diese Zusammenhänge.<sup>4</sup> Die Modelle, die jedoch anders als im *Hamlet* nicht Modelle der Figur sind, sondern Modelle mit der Figur, haben jeweils in verschiedenen Teilen der Trilogie eine Vorherrschaft und treffen in den *Eumeniden* aufeinander. Das Urteil des Gerichtshofes ist mehr, als ein Urteil über Orestes.

Zu beachten ist beim Versuch einer Gruppierung der Figuren die Frage nach den verschiedenen Generationen: Agamemnon tötet sein Kind, Klytimestra tötet ihren Mann, Orestes tötet seine Mutter. Bei den Göttern gibt es die Unterscheidung zwischen jungen und alten Göttern (z.B. E 150 und 721): Zeus ist der Vater Apollons (E 148) und Athenas (E 664).

In weiten Teilen wird der *Agamemnon* von Themen dominiert, nicht von Spielen. Gerade aus diesen Themen aber läßt sich der Gegensatz zum Spiel der Jüngeren, das die *Eumeniden* beherrscht, ablesen. Die *Choephoren*, der wohl schwierigste, weil komplexeste Teil der Trilogie, verschränkt diese Themen.

---

<sup>4</sup> Daß es bei der *Orestie* schwer ist, den Figuren menschliche Eigenschaften zu unterstellen, wird spätestens in den *Eumeniden* deutlich. Entweder müßte ein solches Vorverständnis die selben Kriterien auf die Götter anwenden, oder aus dem Text erklären können, aufgrund welcher Fakten bei diesen auf die Unterstellung menschlicher Gegebenheiten, wie Charakter oder Psyche, verzichtet werden muß. Die Etikettierung der Götter-Figuren als "anthropomorph" ist keine Lösung, da sie dies mit allen Figuren gemein haben.



## **C. DIE THEMEN DER ÄLTEREN UND DER JÜNGEREN**

### **1. Die Zeichen lügen**

Thema des ersten Drittels des *Agamemnon* sind die '*sēmata*' und '*symbola*', die Zeichen, und ihre Verlässlichkeit; "Troia gehört den Griechen!" findet Befragung:

"Wie soll man's glauben [*piston*]? Hast du für dein Wort Beweis [*tekmar*]?"

"Ja, ohne Zweifel. Falls nicht Trug [*dolōsantos*] ersann ein Gott?"

"Ob du wohl Traumgesichten [*oneirôn phasmat*] traust in frommer Scheu?"

"Nie Glauben [*doxan*] leihn würd ich schlaftrunknem Gemüt."

"So gibt dir frohen Mut ein unflügg'es Gerücht?" (A 269ff.)

Und später noch heißt es:

"Bald wird uns klar sein, ob des Fackelbotenlaufs  
Wachtflammenzeichen und des Feuers Wechselpost  
Als wahr sich ausweist oder ob nach Traumes Art  
Des frohen Lichtes Kunft nur täuschend trog den  
Sinn." (A 488)

Die Zeichen und auch die Beweise (A 352) sind von der *pistis* abhängig, vom Glauben, der allerdings dem Trug aufsitzen kann, der von Göttern ersonnen wurde (s.o. und 478: "theion...psythos"; auch 590f.). In gleicher Weise vom Glauben abhängig sind die Prophezeiungen:

"Uns wahrlich scheinst glaubwürdig du zu prophezeien  
[*pista thespizein dokeis*]" (A 1213)

heißt es zur Seherin Cassandra; *idôn*, anschauend (A 122) war auch Kalchas zu seiner Prophezeiung gekommen. Die *doxa*, Scheinbarkeit, ist ebensowenig verlässlich, insofern sie dem Sein entgegengesetzt sein kann:

"Gibt's doch Sterbliche viel, die Scheinen dem Sein  
Weit vorziehn,..." (A 788f.).

Daran direkt anschließend findet sich der Unterschied zwischen diesem Schein und Sein beim Menschen als Heuchelei (A 789-798).

Letztlich ist also nicht zu klären, ob die Zeichen, so sie überhaupt von einem Gott kommen und Zeichen sind, richtig gedeutet werden: Kassandras Gesichte sind 'der Träume Trugbild gleichend an Gestalt' (A 1218). Wenn sich *oneiros*, Traum, *mataia*, Wahn, und *doxa*,

Meinen, beim Sehen in der *opsis*, dem Ge-Sicht, vermischen, wie bei Menelaos, ist die Folge:

"statt der Männer:  
Urnen, Asche ist's, was jedei-  
nem ins Haus wieder heimkehrt."(A 434ff.)

Der Zweifel schlägt sich in den zwölf Distichen des Chores (A 1348-71) nieder, deutlich Nr.11:

"Wer sicher weiß nur, hat ein Recht auf auf zornigen Mut.  
Vermuten ist und sicher Wissen zweierlei."(A 1368f.).<sup>5</sup>

Von diesem Zweifel ist im *Agamemnon* nur Zeus ausdrücklich ausgenommen:

"Alles wäg ich prüfend ab  
Außer Zeus selbst, wenn ich Grübelns vergebliche Last  
soll  
Wälzen mir von Seel und Herz."(A 164ff.).

Den Zweifel zu stoppen vermag der *logos*:

"Bezwungen durch dein Wort, geb ich den Zweifel auf."(A 583)

Das Verhältnis zu Zeichen und zum Traum wird auch im Spiel der Jüngeren Thema. Wo bei den Älteren die *manteia*, die Auslegung, das Verhältnis zu Zeichen beherrscht hat, tritt bei den Jüngeren das *krinein*, die Entscheidung oder das Urteil ein. Bereits Elektra spricht nicht mehr vom *mantis oneiratôn*, einem Ausleger, sondern von den *kritai* (C 39). Die *symbola*, die Elektra findet, kommen nicht von *theoi*: Haarlocke und *stiboi*, Fußspuren, zeugen für Orestes Anwesenheit. Dennoch bleibt ihnen gegenüber Zweifel bestehen, da das Zeichen nicht spricht:

"Hätt' es doch Sprache, deutliche, nach Boten Art,  
Daß ich, zweifelgequält, nicht schwankte hin und her!" (C 197f.)

Der Zweifel, ob es sich um einen Trug, *dolia*, handelt, macht für Elektra auch vor Orestes nicht halt: ihm wiederum dienen die Zeichen, Locke und Fußspuren als Beweise für sein: "Ich bin's" (C 220).

Orestes selbst wird zum Traumbeurteiler:

"Das Traumbild möge mir erfüllungbringend sein.  
Ich deut [*krinô!*] es so, daß haargenau die Deutung paßt [*sugkollôs*]." (C 541f).

---

<sup>5</sup> In gewisser Weise eine Kurzfassung von Hamlets Problem mit der Autorität des Befehlsgebers und der Wahrheit der Aussage über Claudius als Mörder.

"*krinô se nikân*" (C 903)<sup>6</sup> sagt Orestes, als es um die Antwort auf die Frage: "Ti drasô" (C 889), "Was tun?" geht. Im Spiel der Alten war den *theoi* die *krisis*, der Beschluß, vorbehalten!

Die Glaubwürdigkeit der Zeichen hängt von der Glaubwürdigkeit der *theoi*, vor allem Zeus ab, den Orestes anruft:

"Nicht, wenn des Adlers Stamm du ausgetilgt, kannst noch  
Du Zeichen senden, glaubhaft [*eupeithê*] für das  
Menschenvolk,..." (C258f.)

Diese *krisis*, wird am Ende der *Eumeniden* dem Gericht zugesprochen, die Richter werden als *krinontes* (E 682) von Athena eingesetzt.

Das hat Auswirkungen auch auf das Zeitmodell, in dem bei den Alten die Abfolge von *prattein-paschein-mathein*, tun-leiden-lernen, in notwendigem Zusammenhang gesetzt war:

"Daß Leid der Tat folgt; denn das ist Satzung [*thesmion*]."  
(A 1564).

Dagegen wird eine Neue Satzung, "*neôn thesmion*" (E 490f.) gesetzt.

## **2. Die Zeit**

*Agamemnon* wird in großen Teilen von der Erzählung von Vergangenen dominiert, das zugleich Antizipation der Zukunft ist: das Futur folgt dem Perfekt "*teleítai d' es to peprômenon*" (A 68). Daher zeugt die Vergangenheit die Zukunft als Kind<sup>7</sup>:

"Denn wie ruchlos schlimmes Tun [*ergon*] nur  
Immer zahlreichere Brut zeugt,  
Freilich Brut nur seinesgleichen,  
Gibt Häusern, thront darin das Recht [*euthudikôn*],  
Edlen Sproß stets das Schicksal [*potmos*].

Gar oft erzeugt Frevel [*hybrin*], uralter [*palaiian*], jungen,  
in  
Menschenleid wild wüstenden  
Frevel; stets dann nun, wenn der Entscheidung [*to kurion*, nicht "*krisis*"!] Stunde brach  
Ins Licht: erzeugt der junge  
Sich anderen Fluchgeist, unüberwindlichen, heilloser Art:

---

<sup>6</sup> "Dir kommt der Sieg zu" übersetzt Werner, unter Vernachlässigung des "krino" der Urteilsinstanz Orestes.

<sup>7</sup> Aber es ist nicht die individuelle und persönliche Vergangenheit der Figuren allein, die die Zukunft determiniert - anders als bei Karl Moor. Bei Orestes besteht ein Vater-Kind Verhältnis zum Handeln.

Trotz, der ins Haus schwärzester Untat Schuld [*Atas*]  
trägt  
Ganz den Erzeugern gleichend." (A 758-71).

Diese Struktur schlägt sich in der Figur der Cassandra nieder, die sowohl das Vergangene (z.B. A 1090ff, 1186f und 1197), als auch das Zukünftige (z.B. A 1149 und 1277 "*menē*") sieht:

"Hierbei ist's gleich, ob man mir glaubt, ob nicht; ganz  
gleich,  
Die Zukunft kommt;" (A 1239f.).

Der Tod ist von größter Endgültigkeit (vgl. A 1018-22). Dem bleiben nur Wünsche für die Zukunft entgegenzustellen:

"Das Gute sei siegreich!" (A 121, 139 und 159)  
"Gedeihe nun all die Zukunft zum Glück." (A 255)  
"Das Glück sei siegreich, ganz uneingeschränkt sein  
Sieg!" (A349)  
"Mög's fügen [*genoito*] sich aufs beste!" (A674).

Das Figurenspiel wird von 'atmosphärisch' (Souriau) bleibenden Figuren bestimmt, zuvorderst von Zeus:

"Zeus, dem Herrn [...]  
geb ich Preis und Ehr,  
Der solches vollbracht [*praxant*],..." (A 362f.)  
"Durchführt' er's, wie beschlossen [*ekranen*]." (A 369);  
"Und die Huld wird ehren man  
Des Zeus, die dies vollbracht hat." (A 581f.).

"*Theoi*" beenden (z.B.A 1), helfen (z.B.A 603), werden angerufen (z.B.A 353), grollen (z.B.A 635), stimmen ab (A 816), beraten (A 913), sind gnädig (A 951). Sie nehmen damit eine Stelle im Figurenspiel, allerdings im behandelten ein. Dadurch, daß sie direkt angerufen werden, müssen sie (auch) als atmosphärische Figuren betrachtet werden.

Um Zeus herum gruppiert sich ein Ansatz zu einem Modell von handeln: Zeus als Allverursacher, alles Durchführender und Beendender:

"des Zeus, des Allurhebers [*panaitiou*], Allvollenders  
[*panergeta*] Werk!  
Denn was kommt Menschen ohne Zeus zum Endziel  
[*teleita*]?  
Was ist hiervon nicht Götterschickung [*theokranton*]?"  
(A1486ff.)

Wenn also Zeus in dieser Weise in das Modell von handeln eingebaut wird, ergibt sich daraus kein geschlossenes Menschenbild von handeln: Begründung, Durchführung und Endziel von handeln liegen nicht im Handeln oder im Handelnden selbst.

Mit dem im Wortspiel behandelten Zeus wird eine dreiteiliges Modell von handeln verknüpft: *ergazesthai* - *paschein* - *mathein*:

"Dies bleibt, solange bleibt auf seinem Throne Zeus:  
Daß Leid der Tat folgt [*pathein ton erxanta*]; denn das ist  
Satzung [*thesmion*]." (A 1563f.)  
"Zeus, der uns der Weisheit Weg  
Leitet, der dem Satz: 'Durch Leid  
Lernen!' [*pathei mathos*] vollste Geltung leiht." (A 176ff.)

Die Funktion Zeus aber bleibt auf das Wortspiel und das atmosphärische Figurenspiel beschränkt: im behandelten Spiel ist er zu finden, im handeln des Figurenspiels dagegen nicht: das Lernen steht am Ende der Kette von handeln für die (menschliche) Figur, die *aitia*, Schuld oder Ursache, liegt im *panaitios*, Allverursacher, Zeus, der anderen, göttlichen Figur. Tun, *prattein* und *aitia* fallen nicht zwangsläufig zusammen, die Figur Klytaimestra tat, die *aitia* dagegen ist fraglich:

"Daß ohne Schuld [*anaitios*] du daran,  
Dort an dem Mord, wessen Mund bezeugt dir's?" (A  
1505f.)

Die erste Zeile des *Agamemnon* lautet:

"Theous men *aitô tōnd'* apallagên ponôn" (A 1; HdV)

Die *theoi* werden zu handeln angerufen. Im *Agamemnon* aber treten sie nicht handelnd im Figurenspiel auf. Die Zukunft wird erst als Vergangenheit vermittelbar:

"Das Künftige  
Sobald's geschah, hörst du's wohl. Vorher begrüßt -  
Gleichviel ist's: vorher bestöhnt;  
Denn Klarheit bringt erst des Morgens Lichtstrahl.  
Gedeihe nun all die Zukunft zum Glück..." (A 250ff.)

Götter sind in der Vergangenheit und werden für die Zukunft befragt. Die Gegenwart aber fehlt. Die Zukunft war im *Agamemnon* als vorausbestimmt gesetzt, durch Zeichendeutung - bei Kalchas - oder Prophezeiung - bei Cassandra - war sie zu erhellen. Orestes setzt dem eigene Planung, "*synthêkas emas*" (C 555) im Futur entgegen: das "*ti drasô*" wird im *krinein* begründet, ebenso wie nach dem *dran* eine *krisis* durch das Gericht folgt. Dafür ist das Verhältnis zur *aitia* von handeln zentral.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Kap. "Die Gerichte".

### **3. Das Herrschaftsthema**

Mit der Frage nach der *aitia* ist die Frage nach der *krateia*, der Herrschaft, verbunden. Das Verhältnis Agamemnons und Klytaimestras zum Chor im Figurenspiel ist unterschiedlich, wie auch ihr Verhältnis zu den *theoi*. Für Agamemnon besteht das Verhältnis in gemeinsamer Beratung mit dem mächtigen Volk und dem Dank an die Landesgötter:

"Was weiter Stadt und Götter anbelangt,  
Gemeinsam wollen in Versammlung allen Volks [*en panegyrei*]

Wir's wohl beraten. Und was gut in Ordnung ist,  
Daß dauernd gut es bleibe, wird zu sorgen sein.  
[*bouleuteon*]." (A 844ff.)

"Die Stimme, die das Volk erhebt, hat große Macht." (A 938)

"Wer, wo er Herr ist, Milde zeigt,  
Den blickt ein Gott von fern mit gnädigem Auge an." (A 951f.)

"Zuerst nun Argos und die Götter unsres Lands  
Geziemt's zu grüßen, die mitgeholfen [*metaitious*] mir  
Zur Heimkehr und zur Strafvollstreckung an der Stadt  
Des Priamos." (A 810ff.)

Klytaimestra hingegen, die ihre *aitia* leugnet wendet sich im letzten Vers des *Agamemnon* an Aigisthos, um nur mit ihm zu herrschen:

"ich und du

Werden Ordnung schaffen, herrschend [*kratounte*] hier  
im Haus , auf rechte Art [*kalôs*, nicht *dikaiôs*!]." (A 1673;  
UdV)

Demgegenüber hatten Choreuten zuvor einen eigenen Beschluß gefaßt:

"Auf, gemeinsam laßt uns, Männer, fassen sicheren  
Beschluß [*bouleumata*]!" (A 1347)

"Wer handeln will, dem ziemt auch Rat, Entschluß  
[*bouleusai*] zuvor." (A1359).

So bildet das Figurenspiel eine Konfliktsituation aus zwischen *kratountes*, Herrschenden, und *dêmos*, Volk:

"Daß du [d.i.Klytaimestra; AdV] erweckt dir Wut,  
lärmenden Volkes [*dêmothroous*] Fluch?" (A 1410).

In den *Choephoren* findet der Chor mit Orestes und Elektra eine Verbindung, die strukturell in der gemeinsamen Anrufung des Vaters zum Ausdruck kommt:

"Erhör uns, steig zum Licht empor;  
Hilf uns bestehn die Feinde!" (C 459f.)

Elektra hatte sich zuvor bereits mit der Bitte um Rat und den Verweis auf Gemeinsamkeit an den Chor gewandt:

"Diesen Entschluß [*boulês*] zu fassen, helft [*metaitiaî*], ihr Teuren mir!  
Uns bindet Haß im Hause dort zusammen [*koinon*] ja." (C 100f.)

Und Athena setzt den Rat per *thesmos* für alle Zeit ein:

"Bestehn soll auch in Zukunft für des Aigeus Volk  
Auf immer der Gerichtshof dieses hohen Rats  
[*bouleutêrion*]." (E 683f.)

Zur Herrschaft schließt sie an:

"Nicht obrigkeitslos noch Tyrannenknecht zu sein,  
Rat Bürgern ich als ihres Strebens höchstes Ziel." (E 696f.).<sup>9</sup>

#### **4. Zeus und Dike**

Das Verhältnis zwischen Zeus und Dike wird im Wort-Spiel bestimmt: er ist "dikêphoros Dios" (A 525). *Dike* garantiert den zweiten Teil der dreiteiligen Kette von handeln:

"Gerechtigkeit [*Dike*] - dem, der Leid duldet, Lernen wägt sie zu [*pathousin mathein epirrepei*]." (A 249f.)

Die Erinyen treten dagegen auf, wo *tyche* ohne *dike* herrscht:

"Und düsterer Erinyen Schar kehrt dem,  
Den Glück [*tucheron*] begünstigt ohne Recht [*aneu dikas*],  
Bald um das Glück in Lebensnot  
Und stürzt in Graus ihn...." (A 463)

*Dike* ist die ausführende Gewalt der Vollendung des Götterbeschlusses:

"Alles zum Endziel führt sie." (A 781)  
"Sogleich ersteh ein purpurüberdeckter Pfad,  
Daß in das Haus führ [*hêgêtai*] unverhofft ihn Dikes Macht!  
Das Weitre - Sorge wird's, von keinem Schlaf besiegt,  
Gerecht [*dikaiôs*] ihm richten, wie's der Götter Rat verhängt." (A 910ff.)

Diese *dike* ist vom Urteil der *theoi* abhängig:

"Rechtsstreit scheidend nicht durch Zeugenzung,  
Gab Gott nach Gott für Männertod und Ilions Sturz

---

<sup>9</sup> Die Spiele rund um die "*krateia*", die Herrschaft, um "*basileios*", "*tyrannos*" und "*despotes*" müssen hier ausgespart bleiben, obwohl aus ihren reichhaltigen Abschattungen weitere Aufschlüsse zu gewinnen sind.

In blutigen Schicksals Urne ohne Zweifels Spur  
Stimmsteine ab." (A 813ff).<sup>10</sup>

Dem steht eine zweite *dike* entgegen, die mit der Erinys im Bunde steht:

"Bei ihr, die rächen half mein Kind, bei Dike, bei  
Ate, Erinys, denen ich ihn schlachtete..." (A 1432f.)

Sie war abhängig von *Moira*:

"Den Rachestahl [*dikên!*] zu neuer Untat wetzt und  
schleift  
Auf neuem Wetzstein schon das Schicksal [*moira*]." (A  
1534f.)<sup>11</sup>

Es ist schwer zu sagen, ob im ersten Teil der *Orestie* ein Streit um *Dike* stattfindet, oder es zwei Rechte, jeweils eine für Zeus und *Moira*, gibt.<sup>12</sup> In der Mitte des Mittelstücks der Trilogie heißt es:

"Kraft mess' an Kraft sich und Recht an Recht!" (C 461)

Zuvor war *Dike* als Garant des "*pathousin mathein*" (A 249) behandelt worden. Sie hatte einen Altar (A 384). Glück ohne *Dike* ruft die Erinyen (A 462ff.). Der *Dikephoros*, Rechtbringer oder Rächer, ist Zeus (A 525f.).

In den *Eumeniden* sind es nur die Erinyen, die das atmosphärische Figurenspiel der *Dike* betreiben: "iô dika" heißt es zweimal (E 785 und 816); der Altar des Rechts soll geehrt werden (E 539); aber das Haus des Rechtes war bereits für gesunken erklärt:

"Keiner rufe künftig mehr,  
Wenn ihn Unglück niederschlug,  
Solch ein Wort im Klage-ton:  
'Recht, o Recht!  
O du Thron des Rachechors [*Erinyôn!*]  
So wird blad ein Vater, bald  
Eine Mutter, schmerzerfaßt,  
Jammernd klagen, da ja nun stürzt' und sank das Haus  
des Rechts." (E 508-515)

Zuvor hieß es zu dem neu aufgerichteten Recht:

"Nun ein Umsturz durch neue  
Satzung [*thesmiôn*], wenn Recht  
und Schaden herrscht  
des Muttermörders." (E 490ff.)<sup>13</sup>

<sup>10</sup> "Schicksal" ist eine Einfügung des Übersetzers.

<sup>11</sup> Ähnlich in der bereits zitierten Stelle A 306f.

<sup>12</sup> Rein quantitativ betrachtet ist *Dike* zusammen mit Zeus die Hauptfigur des Wortspiels.

<sup>13</sup> Eigene Übersetzung. "*thesmion*" ist mit "Recht" ungenau übersetzt, da das Recht erst durch diese Satzung eingesetzt wird.



Früher war die alte *Dike*, die *Dike* der Alten, atmosphärisch bei Klytaimestra:

"Bei ihr, die rächen half mein Kind, bei Dike, bei Ate, Erinyen, denen ich ihn schlachtete..." (A 1432f.)

Diese *Dike* sucht die, die im Lichte sind:

"Doch wägt, sucht strafend Dikes Aug'  
In Eile, wer im Licht des Glücks;  
In Zwilichts Dämmerung harrt auf die,  
Weil ihre Zeit erst kommt, das Leid;" (C 61ff.)

Diesen beiden Rechten, der *Dike* des Zeus einerseits, der Moira andererseits, steht die *Dike* der Jüngeren konkurrierend gegenüber, die Elektra anruft:

"Daß nun Kraft [*kratos*], Gerechtigkeit [*dikē*] und dann zu dritt  
Der Allerhöchste: Zeus im Bunde sei mit mir!" (C 244f.)

Ein Unterschied nicht mehr zwischen zweierlei *Dike*, sondern in der Verwendung des Begriffes tritt bei Athena gegenüber den *Erinyen* auf:

"Gerecht zu heißen ziehst rechtem Tun du vor." (E 430).

Beide Parteien erkennen Athenas Gericht an (E 433 und E 469) und ihr *krinein* (E 468). Der *thesmos*, die Setzung eines neuen Rechtes, folgt. Das *krinein* wird per *thesmos* an die *krisis* des Gerichtes weitergegeben (E 681ff.). Diese gerichtliche *Dike* ist verbunden mit dem Eid (E 484), der Ehrfurcht und der Furcht der Bürger (E 691ff.).

Darauf heißt es zu Athena von den *Erinyen*:

"Du hast uralte Ordnungen zunichtegemacht." (E 727)

Das war bereits gegen Ende der *Choephoren* die Forderung an die *theoi*:

"Höret, gnädige Götter, uns!  
Setzt in Bewegung.  
Von Verbrechen, einst verübt,  
Sühnt das Blut durch neue Rechte. Daß greiser Mord  
Weiter nicht in den Häusern zeugt." (C 802ff.; UdV)<sup>14</sup>

Es finden sich also zwei entgegengesetzte Rechte, deren älteres in sich gespalten ist zwischen *Moira*, *Erinyen*, *Ate* einerseits und *Zeus* andererseits. Das neuere Recht dagegen wird per Satzung der *krisis* übergeben. Die themische Dike wird durch die kritische Dike ersetzt.

<sup>14</sup> Die Korrektur der Übersetzung von Werner war hier notwendig. Seine Konjektur der zweiten Zeile "Führt (Zum guten Endziel nun alles:)" ist durch die Anspielung auf "telein", das zumeist mit Zeus oder Dike in Zusammenhang steht, zu sehr festgelegt. Zudem sind "domois" Plural.

Das Wortspiel bezüglich der Figuren hatte sich zuvor wesentlich um die Begriffe *dikaïos/endikos* und *adikos* gruppiert, eine Benennungsfrage. Diese Frage wird durch Athenas *thesmos* der *krisis* überantwortet.

### **5. Die atmosphärischen Figuren**

Die Veränderung um Zeus, Hermes, Apollon und den Vater in den Spielen ist im Verlauf der drei Teile besonders deutlich. Im *Agamemnon* war Zeus als angerufener, wie andere Götter auch, atmosphärisch im Figurenspiel vorhanden:

"Zeus, wer er auch sein mag, ist ihm dies  
Lieb als Nam und steht ihm an,  
Ruf ich so ihn betend an." (A 160ff.)  
"O Zeus..." (A 355ff.)  
"Zeus, Zeus..." (A 973)

Zu Beginn der *Choephoren* ebenso "O Zeus.." (C 18), dort soll Zeus Mitkämpfer, *summachos*, später nur Betrachter werden:

"Zeus, Zeus, theōros tōnde pragmatōn genou!" (C 246)

Im Anruf an die Moiren soll Zeus als Helfer fungieren, mit Bezug auf die Gerechtigkeit:

"Nun, gewaltige Moiren, führt so es von Zeus her  
Zu Ende,  
Wie das Gerechte mit Euch geht." (C 306)<sup>15</sup>

Weder wird Zeus zum Eingreifen aufgefordert, noch ist er es der beendet:

"Zeus, Zeus, von drunten send aufwärts  
Später Bestrafung Unheil  
Für frechfrevelnder Menschen Mordhand,  
Daß - sei's die Mutter gleich - es zum Ziel kommt  
[*teleita!*]" (C 380)

Und kurz darauf gerät Zeus selbst in Zweifel:

"Wann, wann legt, zwiefach an Macht,  
Zeus seine Hand an das Werk,  
Weh, weh, die Häupter hinschlachtend,  
Lohnt sein Vertraun dem Lande?" (C 394ff.)

Zeus droht gar der völlige Verlust der Glaubwürdigkeit:

"Nicht, wenn des Adlers Stamm du [d.i.Zeus; U.S.]  
austilgst, kannst noch

---

<sup>15</sup> Die Übersetzung weicht hier von Werner ab, um das Demonstrativgefüge "têde...hê", d.h. "so...wie", zu betonen. Das "daß" in Werners Zeile 308 neigt im Deutschen zu sehr zum "damit", griech. "hôs".

Du Zeichen senden, glaubhaft für das Menschevolk,  
 Noch füllt der Herrscherstamm dir, dorrt er gänzlich aus,  
 Altäre künftig jeden Stieresopfertag.  
 Rett uns!" (C 258ff.)

Orestes wendet sich noch einmal an Zeus:

"Wo ist ein Ausweg, o Zeus" (C 409)

Bezeichnend ist die Folge der Angesprochenen im dritten Stasimon als ein grundsätzlicher Übergang: zunächst an "Vater Zeus...!" (C 785ff) wendet der Chor sich dann an Hermes, den Helfer (C 806ff.), und zuletzt an Orestes, den Vollbringer (C 826ff.). Und die letzte Adresse ist bestimmt von der Ratlosigkeit vor der Anrufung selbst:

"Zeus, was sag ich, womit fang ich an  
 Meines flehnden Gebets, der Beschwörung Wort..." (C 855f).

Danach ist Zeus aus dem (athmosphärischen) Figurenspiel verschwunden, tritt nur noch im Wortspiel<sup>16</sup> auf: die Figuren wenden sich nicht mehr an ihn, er ist in den Bereich des Behandelten übergewechselt. Dieser Bewegung gegenläufig ist vor allem Apollon, in den *Choephoren* aber auch Hermes<sup>17</sup>, dem die erste Anrede im ersten Vers gewidmet ist. Bereits im *Agamemnon* wurde er als *timaoros*<sup>18</sup> vom *Kerux* angerufen. In den *Choephoren* ist er *chtonie* (C 1 und 124), Grabgott, und Nacht-Gott (C 727). Ebenso aber ist er Mittelglied zu den *theoi*:

"Du höchster Herold über- wie unterirdischer Welt,  
 O hilf mir, Hermes, Grabgott, durch dein Heroldsword,  
 Daß in der Erde Schoß die Götter hören mein  
 Gebet..."(C 165/124ff.)

An Hermes ist das Mittelstück des dritten Stasimon, zwischen Zeus- und Orestes-Anrede, gerichtet.

Parallel zum Wechsel Zeus vom athmosphärischen Figuren- ins Wortspiel findet eine Veränderung der Vater-Figur statt. Aus dem Figurenspiel des *Agamemnon* wird der Vater zu einer athmosphärischen Figur in den *Choephoren*, als solcher angerufen, allein (C 315; 335; 345; 363; vor allem auch C 480-509) oder zusammen mit Hermes (C 4ff.;131ff.), gegenwärtig nur als Grab des Vaters

<sup>16</sup> In den *Eumeniden* in den folgenden Versen: 623, 640, 713, 797, 826, 918, 973.

<sup>17</sup> Zu Beginn der *Eumeniden* wird Hermes von Apollon beauftragt, Orestes zu geleiten. Der griechische Text gibt keinen Hinweis darauf, ob es sich bei Hermes um eine athmosphärische oder eine stumme konkrete Figur handelt.

<sup>18</sup> Der "*timaoros*" ist der "Helfer", aber auch der "Rächer": z.B. A 1280, A 1324, C 143. In A 1577: "brotôn timaorous theous", die Götter als Rächer/Helfer der Menschen.

(C 106, 108), Haus des Vaters (C 235), Herd des Vaters (C 264), Blut des Vaters (C 284), Leid des Vaters (C 300), Ehrschändung des Vaters (C 435), und im Mörder des Vaters (C 974, 1028). Gemeinsam wird er von Chor, Orestes und Elektra angerufen (C 456-460). Zugleich finden sich Berichte über das Geschehen um den Vater im Wortspiel (C 439-445). Das Verhältnis von Täter und Tat wird als Vater-Kind-Verhältnis beschrieben (C 827ff.).

Wie Zeus ist aber auch der Vater keine atmosphärische Figur mehr in den *Eumeniden*, ist nur noch im Wortspiel.

Apollon wird, ebenso wie Hermes (s.o.) zuerst vom *Kerux* angerufen, als Retter und "*Paiônios*" (A 512f.), im *Agamemnon* ansonsten nur noch von Cassandra, als Vernichter (A 1081) und Lichtgott (A 1257). In diesem Teil überwiegt Apollons Anteil im Wort-Spiel über seine Anwesenheit als atmosphärische Figur (A 55; A 1202f.). Es heißt über *Loxias*:

"Nichts hat ein Gott wie er mit Jammernden zu tun."  
(A1075).

Ebenso verhält es sich mit dem Beinamen: *Paian*, der Heilgott, wird mehrfach angerufen (A 146,), *Paiane* gesungen (A 645) und über *Paian* gehandelt (A 848; 1199; 1248).

In den *Choephoren* rückt er, überwiegend als *Loxias* in die Berichte der Vergangenheit (C 269f.; 558f.; 953; 1030ff.). Anrufung erfährt er kurz vor Ende, C 1957, durch Orestes. Dann allerdings tritt er in den *Eumeniden* als Figur konkret auf und übernimmt Funktion.<sup>19</sup>

Das heißt zusammengefasst: Zeus, in den Berichten über die Vergangenheit gleichrangig mit anderen Figuren, im Figurenspiel des *Agamemnon* als atmosphärische Figur enthalten, wandert isoliert ins Wortspiel, verliert an Gewicht. Der Vater, konkret im Figurenspiel des *Agamemnon* ist atmosphärisch im Figurenspiel der *Choephoren*, verliert ebenfalls in den *Eumeniden* an Präsenz. Apollon dagegen, atmosphärisch im Figurenspiel, wie Zeus im *Agamemnon*, im Bericht in den *Choephoren* wird konkrete Figur in den *Eumeniden*.

In den *Eumeniden* rufen überhaupt nur die Erinyen noch atmosphärische Mächte an.<sup>20</sup> Das hat für die Handlungsmodelle<sup>21</sup> große Bedeutung.

---

<sup>19</sup> Vgl. unten, Abschnitt "Das Modell Orestes".

<sup>20</sup> In E 321; daß keine Dikeanrufung mehr stattfinden soll heißt es in E 508, 745, 876.

<sup>21</sup> Vg. Kap. "Die Figurenmodelle".

## **6. Die Urteile**

Der Übergang läßt sich deutlich an der Verteilung des Begriffes der *krisis*, sowie der *aitiai*, der Ursachen oder der Schuld, darstellen:

Im *Agamemnon* ist es "*theôn krisei*" (A 1288), Götterurteil: "*Theoi* [...] *psephous ethento*" (A817), die Götter werfen Stimmsteine. Für den Chor hieß es dort:

"Vorwurf erhebt hier sich wider Vorwurf.  
Schwer ist im Streit Entscheidung [*krinaî*]." (A 1560f.)

In den *Choephoren* ist es Orestes, der alleine urteilt: *krinô* (C 903). In den *Eumeniden* wird das *krinein* an das Gericht übertragen, das durch *psephoi*, Stimmsteine urteilt, wie im *Agamemnon* die *theoi* (E 675 und 680).

*Agamemnon* begann mit der Forderung an die Götter, die Not zu beenden; zu Beginn der *Eumeniden* heißt es dagegen bei Apollon über Athen:

"Dort werden Richter für die Tat, mildernden Worts  
Zuspruch wir haben, Mittel, Wege finden dann,  
Dich ganz und gar von solchen Nöten zu befreien." (E 81ff.).<sup>22</sup>

Bei den Richtern geht es vor allem um die zwei Fragen nach dem "ob" der Tat und dem "woher".<sup>23</sup> Letzteres ist die Frage nach der *aitia*, der Ursache/Schuld. Die Zuschreibung der *aitia* für Taten wechselt im Verlauf der Trilogie. Im *Agamemnon* wird *aitia* vor allem *theoi* zugeschrieben:

"Zuerst nun Argos und die Götter unsres Lands  
Geziemt's zu grüßen, sie, die mitgeholfen [*metaitious*] mir  
Zur Heimkehr und zur Strafvollstreckung [*dikaiôn*] an der  
Stadt,  
Des Priamos." (A 810ff.)

Hades ist ein *xunaitios phonou* (A 1116f.), vor allem aber ist Zeus der *panaitios*, der Allurheber, Allverursacher. Die Frage an Klytimestra lautet nach der Tat:

"Daß ohne Schuld [*anaitios*] du daran,  
Dort an dem Mord, wessen Mund bezeugt dir's?" (A 1505f.)

Der Chor verbindet zu Beginn der *Choephoren* Ate mit der Schuld:

<sup>22</sup> Die letzte Zeile des Zitates lautet hier: "se tônd' apallaxai ponôn"; in A 1 hieß es: "Theous men aitô tônd' apallagên ponôn".

<sup>23</sup> Auffällig ist, daß die Frage nicht "warum" lautet, sondern direkt danach fragt, von wem überzeugt Orestes zu der Tat kommt. Die "*aitia*" ist nicht das Motiv im modernen, psychologischen Sinn; ebensowenig die "*cause*" Hamlets.

"In Qual hält Ate fort und fort hin den Schuldigen [*aitios*], bis er in reichster Seuche [*nosou*] blüht." (C 68f.)<sup>24</sup>

Als *metaitioi* des Beschlusses [*boulês*] spricht Elektra den Chor an (C 100). Am Mord an Agamemnon war Aigisthos *metaitios* (C 134). Orestes soll die *aitious* am Mord strafen. In der Anrede des Chors an Orestes wird er aufgefordert, den *aition* niederzustrecken (C 836f.), der Chor selbst sorgt darum, unschuldig zu erscheinen:

"Gehn abseits wir, indes die Tat zu Ende kommt,  
Damit wir unbeteiligt [*anaitiai*] an dem Unheil hier  
Erscheinen;" (C 872f.)

Klytaimestra weist die Schuld an ihrem Mord der Moira zu:

"Das Schicksal [*Moira*] trug an alledem, mein Kind, die  
Schuld [*paraitia*]." (C910)

Und Orestes sollte trotz seines Tuns unschuldig bleiben, gemäß dem Spruch des Loxias:

"Führt ich die Tat aus, sollte sonder Fehl und Schuld  
[*ektos aitias kakês*]  
Ich sein;" (C 1031).

Der Gerichtsstreit dreht sich im Wort-Spiel nicht zuletzt um diese Frage der *aitia* - das ist als Gegensatz zur *Dike* der Älteren beachtenswert, weil dort das *paschein* nur direkt mit dem *prattein/dran* in Verbindung stand, nicht aber mit der *aitia*.<sup>25</sup>

Die *Eumeniden* beginnen mit der Wiederaufnahme der Frage nach Klytaimestras *aitia*, derer sie sich zu Unrecht geziehen bezeichnet (E 99). Vom Chor kommt die Bezeichnung Apollons als durch Befehl (E 202) Schuldiger für Orestes' Tat:

"Herrscher Apollon, hör dagegen unser Wort!  
Du selber bist an alledem nicht mitschuldig [*metaitios*]  
nur;  
Nein, einzig alles tatest du , an allem schuld [*to pan  
epraxas hês panaitos*]!" (E 198ff.)

Damit steht Apollon als *panaitios* in Konkurrenz zu Zeus. Nachdem Athena den Unterschied zwischen "*kluein dikaiôs*" und "*praxai*" (E 430), gerecht heißen oder handeln, hergestellt hatte, fragt sie den Chor, ob sie sich also wohl mit dem *telos* der Schuld befassen soll:

---

<sup>24</sup> Auf das Verhältnis von "*aitia*" und "*nosos*" kann hier nicht weiter eingegangen werden, obwohl es von weitreichender Bedeutung nicht nur für die Orestie ist. Auch im *Oidipous Tyrannos* z.B. wird die Verbindung zwischen der Pest in Theben und der Tat des Oidipous hergestellt.

<sup>25</sup> Vgl. Kapitel "Zeus und Dike".

"ê kap' emoi trepoit' an aitias telos?" (E 434)<sup>26</sup>

Für Orestes ist Apollon nur *metaitios* (E 465), Apollon selbst hingegen erklärt sich schuldig: "aitian echô" (E 579). Damit rückt Apollon mit auf die Anklagebank, das Urteil über Orestes lautet:

"Der Mann ist freigesprochen von der Bluttat Schuld [*dikên*, nicht *aitias*!; U.S.] " (E 752)

Das Tun selbst war dabei unstrittig (E 588); der Freispruch hängt mit der *aitia* zusammen.

## **D. FIGURENMODELLE**

Anders als im *Hamlet* verteilen sich in der *Orestie* verschiedene Handlungsmodelle jeweils auf oder um bestimmte Figuren. Es ist von einem Modell "Agamemnon" zu sprechen, wie von den Modellen "Klytaimestra" und "Orestes". Die anfangs aufgelisteten *erga* lassen sich in diesen Modellen formulieren, unter Einbeziehung der dargestellten Themen:

### **1. Das Modell "Agamemnon"**

Das Modell "Agamemnon" ist dadurch bestimmt, daß es berichtet, behandelt wird, dabei findet die Verbindung von Agamemnon mit den *theoi* im Wort-Spiel statt. Die Tat des Agamemnon - oben mit (-1) bezeichnet - liegt in der Vergangenheit, Götter helfen ihm (A 55ff.; 523ff.; 603f.; 663ff.), haben ihn ausgeschiedt (A 59f.), von ihrem Beschluß ist er abhängig (A 813; 913). Sein Handeln wird durch die Prophezeiung des Kalchas von der Zukunft bestimmt, abhängig von der Gunst der Götter (A 182). Was Satzung - *themis* - ist, ist zu befolgen (A 217): er beugt sich der *anagke*<sup>27</sup>, dem Zwangsjoch (A 218f.) der Zukunft; Kalchas Kunst erfüllt sich (A 248).

Doch ist er durch einen Zwiespalt bestimmt zwischen der Opfertat (A 205ff.) und dem Glück oder Unglück der Heimatstadt (A 429ff.). Einer der beiden Möglichkeiten muß er folgen, die andere aber kehrt sich gegen ihn: wenn er Iphigeneia zurecht tötete, geschieht ihm auch

---

<sup>26</sup> Werner übersetzt "*aitias telos*" mit "der Entscheidung Spruch". Wie "*telos*" angemessener zu übersetzen wäre, ist schwer zu sagen. Wenn es denn so etwas wie "Beschluß" wäre, dann ist die "*aitia*" der Gegenstand dieses Beschlusses im Genitivus respectus.

<sup>27</sup> Dies ist eine der seltenen Erwähnungen der Macht der "*anagke*" in der Trilogie! (Auch A 1042 und 1071). Sie hat für das Handeln hier keine beherrschende Position inne.

recht (A 1525). Die *aitia* liegt zwar - nach dem Recht der Jüngeren geurteilt - bei Zeus *panaitios*; aus der Satzungshaften Verknüpfung aus *prattein* und *paschein* aber ergibt sich die Folge aus seinem Tun. "*ti tōnd' aneu kakōn*" (A 211) fragt Agamemnon bezüglich des Opfers. Gezwungen, Übel zu tun, bleibt ihm keine Alternative offen unter der Herrschaft des Zeus. Nur lernen läßt Dike ihn durch Leid. Die Erinyen, die im Bericht mit Agamemnon in Verbindung gebracht werden, sind von Zeus geschickt (A 59; 462ff.;747ff.).

Um das Modell "Agamemnon" kurz zusammenzufassen, ist zu sagen: Agamemnons handeln, dessen Ursache, Durchführung, Ausgang, Erfolg ist von göttlicher *metaitia*, Mithilfe (A 810ff.;A 852ff.; A 911) abhängig, dieser gebührt der Dank für den Erfolg (A 820ff.), an ihre Zeichen wird die Frage nach dem zu Tuenden gerichtet (A 105ff.). Aber die Götter sind fern (A 952). Sie sind in diesem Modell dem handeln parallel.

## **2. Das Modell "Klytimestra"**

Auch für Klytimestra wird die Verantwortung des Zeus in Anschlag gebracht (A 1486ff.). Ihre Erinys dagegen, von Dike unterstützt (A 1432f.) kommt von Moira (C 910). Damit ist der Gegensatz zu den Erinyen des Agamemnon topisch auf diejenigen zwischen unteren und oberen Göttern verteilt: Zeus ist der Himmlische, *ouranos*, die Erinys dagegen unterirdisch (E 395f.), *hypo chtona*.<sup>28</sup> Klytimestras Begründung lautet:

"Nein, nicht unwürdig ward, glaub ich [*oimai*], der Tod  
Dort jenem zuteil.  
Hat er denn nicht erst arglistige Schuld [*dolian aten*]  
Am Hause verübt? Wohl; tat unserm Kind,  
Dem aufblühenden Reis, von mir schmerzlich beweint:  
Iphigenien er recht, so geschah ihm auch recht!" (A  
1521ff.).

Das ist die Antwort auf die zuvor gestellte Frage des Chores:

"Daß ohne Schuld [*anaitios*] du daran,  
Dort an dem Mord, wessen Mund bezeugt dir's?" (A  
1505f.).

---

<sup>28</sup> Die Dreiteilung der Götter in Himmlische, (Unter)irdische und städtische (z.B.A 88f.), in Gottheiten des Tages, der Nacht und der Dämmerung ist für das Wortspiel und das atmosphärische Figurenspiel eine wichtige Matrix, an ihr lassen sich die Gegensätze festmachen. Für eine genaue Darstellung ihres Verhältnisses, sowie die Organisation der Spiele durch sie im Einzelnen fehlt hier der Raum. Interessant ist der Wechsel von Tag und Nacht in den Erzählungen, oder die Lichtbotschaft in der Nacht zu Beginn des Agamemnon. Über Licht, Zwielicht, Nacht z.B. C 61.



Die Begründung liegt nur in der Annahme, *oimai*. Nicht mit den Erinyen, sondern anstatt ihrer, für sie handelt sie (A 1433) - sie ruft die Erinyen (E 94ff.) ebenso, wie sie Zeus anrief, ihre Wünsche zum Ende zu führen (A 973). Die Götter sind in diesem Modell Klytaimestra, ihrem Meinen und Wünschen, nachgeordnet, als handelnde:

"An Gestalt [*phantazomenos*] nur dem Weib dieses Toten gleich,  
 Ließ der alte grimmige Rachegeist  
 Für Atreus, Gastgeber des grausigen Mahls.  
 Den büßen die Schuld, [*apeteisen*],  
 Den Mann für die Knäblein hinopfernd." (A 1500ff.)

Die Frage hinsichtlich des Mordes an Agamemnon geht daher nicht auf die *aitia*, sondern auf das tun:

"Tat sie's, oder tat sie's nicht." (C 1010)

### **3. Das Modell "Orestes"**

Orestes ist von Erinyen bedroht, wenn er nicht den Befehl des Apollon ausführt (C 284), der zuvor als *apollôn*, Verderber (A 1081) atmosphärisch im Figurenspiel präsent war. Damit steht er zwischen dem Befehl von Oben und der Rache von Unten (C 269ff.). Es kommt allerdings zu einer Übereinstimmung, die weder bei Agamemnon noch bei Klytaimestra vorlag:

"Muß solchen Sprüchen man nicht vollsten Maßes traun?  
 Und traue ich ihnen nicht: die Tat doch muß ich tun.  
 Durchaus in eins ja fallen: Drängen nach der Tat,  
 Des Gottes Auftrag und des Vaters großes Leid." (C 297ff.)

Orestes fordert Zeus heraus, stellt ihn auf die Probe (C 258ff.; s.o.). Der Chor befaßt sich für Orestes' Tat mit Präzedenzfällen (C 585-638) um daraus die Dike zu begründen, anstatt den Gott um ein Urteil zu befragen. Orestes ist getrieben, *hormomenos* (C 941) von Apollon:

"Mein Spruch hieß rächen ihn den Vater; und mit Recht."  
 (E 203)

Damit ist das Modell "Orestes" dem Modell Klytaimestra diametral entgegengesetzt: sie rief göttliche Mächte zum tun auf; so wie göttliche Mächte Orestes zu handeln veranlassen. Die - menschlichen - Richter sollen über Apollon und Orestes richten:

"Dort werden Richter für die Tat, mildernden Worts  
 Zuspruch wir haben, Mittel, Wege finden dann,

Dich ganz und gar von solchen Nöten zu befreien." (E 81ff.)

Das Modell "Orestes" besteht aus Apollon als Antrieb und Orestes.

### **E. DER PROZESS**

Der Streit zwischen Eumeniden und Orestes/Apollon geht zunächst um die Themen Muttermord und Gattenmord, und was von beiden schwerer wiegt. Nicht nur über Orestes, sondern über ihn und Apollon wird zu Gericht gesessen. Gegenüber stehen ihnen die von Klytaimestra gerufenen Erinyen, eingesetzt von Moira (E 334ff.). Apollon dagegen beruft sich auf die Befehle von Zeus:

"Noch niemals sagt ich auf des Sehertumes Thron  
Nicht über Mann noch Weib noch über eine Stadt,  
Was nicht befohlen Zeus, der Vater im Olymp." (E 616ff.)

Zeus gerät wiederum in Zweifel bei den Erinyen:

"Des Vaters Los stellt höher Zeus nach deinem Wort;  
Und selbst band er den greisen Vater doch.  
Wie bleibt dein Wort zu dem hier ohne Widerspruch?" (E 640ff.)

Nach diesem unauflöselichen Widerspruch innerhalb Zeus' wird die *dike*, die von Zeus eingesetzt war, durch die *dike* der Jüngeren ersetzt, eine diagnostische *dike*:

"Nun erhebt euch,  
Nehmt auf den Stimmstein und entscheidet diesen Streit  
[*diagnōnai dikēn!*],..." (E 708)

Das ist eine *dike*, die weder angebetet wird, noch von Göttern bestimmt. Sie liegt im *krinein* des Gerichtes (E 681ff.). Die *psephoi*, Stimmsteine, die im *Agamemnon* zur *krisis* der Götter dienten (A 816) sind nun beim Gericht (E 674f.).

Orestes wird mit Stimmgleichheit freigesprochen, und mit ihm Apollon. Die Erinyen werden von ihrer Einsetzung durch Moira befreit, indem sie zu Eumeniden werden. Die Allgewalt von Zeus war bereits durch den - ungelösten - Widerspruch zwischen Zeus' eigenem Tun gegen seinen Vorgänger und der Rache Orestes für seinen Vater, in Zweifel geraten. Die *dike* der Älteren wurde durch

*krinontes* ersetzt. Die Versöhnung der konkreten Jüngeren geht einher mit der Ablösung von den atmosphärischen Älteren.<sup>29</sup>

"Vorwurf erhebt sich hier wider Vorwurf.  
Schwer ist im Streit Entscheidung.  
Den trifft's, der traf; büßen muß, wer mordet.  
Dies bleibt, solange bleibt auf seinem Throne Zeus:  
Daß Leid der Tat folgt, denn das ist Satzung." (A 1560ff.)

Orestes mordete, aber er muß nicht mehr büßen. Die Satzung ist außer Kraft.

## **F. SYNTHESE**

Das eigenartige Verhältnis von Wort- und Figurenspiel in den *Eumeniden* birgt die Auflösung des Konfliktes zwischen Älteren und Jüngeren, Eltern und Kindern:

Zunächst wird das Figurenspiel von *Agamemnon* und *Choephoren* dahingehend korrigiert, daß Anteile des bisherigen Wortspieles integriert werden: die Erinyen, Apollon und Athena; zugleich erfährt eine bisherige Figur eine Wandlung: Klytaimestra wird zum *eidolon*, Bild oder Geist. Damit gruppiert sich das Wortspiel neu: es wird dominiert von Zeus, Moira und Dike. Der Prozeß bringt die Situation auf den Punkt.

Zu Orestes tritt Apollon, zum Gericht tritt Athene, zu Klytaimestra treten die Erinyen. Zugleich gehört zu diesem Figurenspiel das Wortspiel: zur Apollon-Fraktion Zeus, zur Klytaimestra-Fraktion Moira, zur Athena-Fraktion die kritische *dike*.

Am Ende betrügt Athena. Es "siegen" Orest/Apollon/Zeus - durch Stimmengleichheit, wie Athena festhält. Orestes wird zwar freigesprochen, das Figurenspiel geht zu seinen Gunsten aus, nicht aber zugleich das Wortspiel zu Zeus Gunsten. Vielmehr siegt hier das Figurenspiel gegen das Wortspiel: die "Jüngeren" gegen die "Älteren" Götter, der Streit zwischen *ano* und *kato* geht nicht zugunsten einer der beiden Seiten aus, sondern zugunsten des Dazwischen, der Stadt und der konkreten Figuren. An die Stelle von faktischem Handlungsketten, tritt die Verbindung von *dran* und *aitia* und die Krisis. An die Stelle von Zeus *panaitios* tritt Apollon *metaitios*.

---

<sup>29</sup> Es handelt sich dabei nicht um einen Göttersturz. Moira (E 960) und Zeus (E 974) werden noch gegen Ende angerufen - erstere von den Eumeniden, letzterer von Athena. Für die Stadt aber sind Athena (E 1002) und die Eumeniden (E 902ff.) zuständig - nicht Zeus oder Moira.

Besonders deutlich zeigt sich die Wandlung in der Umbenennung der Erinyen zu Eumeniden. Die Figuren, die jüngeren Götter, die zweite Generation: kritische *dike*, Athene, Apollon und Eumeniden können sich versöhnen. Zeus, Moira und die themische Dike dagegen müssen herabsteigen.<sup>30</sup>

Wie Agamemnon und Klytaimestra, die Alten, die ihre Kinder in Tod oder Verbannung treiben, so enden Zeus, der selbst auf der Anklagebank saß und nicht eindeutig gewinnen konnte, und Moira, der die Erinyen entzogen werden. Am Ende steht radikale Weltlichkeit: nicht im, sondern das Figurenspiel ist der Sieger. Die konkreten Figuren kommen zur Versöhnung, indem die atmosphärischen Figuren, die Figuren des Wortspiels ihre Verbindung zu ihnen verlieren.

Wie im Figurenspiel die Alten zunächst die Jungen ins Unglück stürzen, so beherrschten die Älteren Götter die Jüngeren. Wie sich die Ältere Generation gegenseitig tötete, so bekämpften sich die Älteren Götter. Und ebenso, wie die Ältere Generation von der Jungen beseitigt wird, so die Älteren Götter von den Jüngeren.

Ehemalige Wortspielanteile sind als *aitiai* (Apollon und Athene) ins Figurenspiel gewandert, dagegen verliert das Figurenspiel als faktische Aitiologie für das Eingreifen der Götter seine Herrschaft: Klytaimestras faktischer Mord rief die Erinyen wach - zur Rache aber kommen sie nicht mehr.

---

<sup>30</sup> Moira selbst war bereits "kato" - ihr "katabainein" also ist kein Abstieg vom Himmel: vielmehr steigen Zeus und Moira vom Thron.

## **VI. DIE RÄUBER**

In der *Orestie* treten neben den Menschen Götter und ein Geist auf. Im *Hamlet* treten keine Götter, aber ein Geist bei den Menschen auf - in den *Räubern* treten nur Menschen auf. Dennoch nimmt das Spiel mit atmosphärischen Figuren hier einen weitaus breiteren Raum ein, als in den beiden ersten Stücken, der Anteil von Berichten über Abwesende oder über Vergangenes ist erheblich größer als in der *Orestie* oder *Hamlet*, wodurch das *univers scénique* (Souriau) einen beherrschenden Raum einnimmt.

Auch die Figuren und das Handeln sind einer Veränderung, einer Neukonstruktion unterworfen, die sie mit denen den *Hamlet* oder der *Orestie* nicht mehr viel gemein haben läßt. Die Bestimmung dessen, was einen Menschen ausmacht, konstruiert, hat sich geändert und zwar so, daß es in der Konstruktion nachvollziehbar ist. Mit dieser Veränderung hängt eine neue Verwendung dessen, was hier zuvor als Wortspiel bezeichnet wurde, zusammen. War in der *Orestie* das Figurenspiel von einem Wort- und atmosphärischen Figurenspiel der Götter in weiten Teilen umgeben, zog sich im *Hamlet* ein Wortspiel durch einen Großteil der Figuren, das mit den Figuren nur insofern in Zusammenhang stand, als es von ihnen geäußert wurde, so wird in den *Räubern* ein Bereich in oder unter die Figuren gelegt, der weniger kosmopoietische als vielmehr psychopoietische Konsequenzen hat. Diese Absicht wird von Schiller in der Vorrede vorgestellt und entworfen:

"Man nehme dieses Schauspiel für nichts anderes, als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt..."(5, 2ff.)<sup>1</sup>

Die Tatsache, daß es eine solche Vorrede gibt, daß sie eventuell sogar nötig ist, ist bereits eine Veränderung, der Rechnung zu tragen ist: der Text ist selbst nicht mehr hinreichend für die Zwecke, die er zu erfüllen hat - dem Haupt- wird ein "Nebentext" (Ingarden) beigeordnet, der, als nicht zu sprechender, ein verborgener Text ist,

---

<sup>1</sup> Im Text in Klammern angegebene Seiten- und Zeilenzahlen beziehen sich auf: Friedrich Schiller, Die Räuber. Hrsg. v. H.Stubenrauch. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. J.Petersen u.H. Schneider. Weimar 1953. Im Original gesperrte Textpartien werden durch Unterstreichung wiedergegeben. Alle Hervorhebungen stammen, soweit nicht anders angegeben, aus dem Original.

jedoch ein notwendiger insofern, als ihm Aufgaben zufallen, die der zu sprechende Text nicht mehr leisten kann oder soll.

*Die Räuber* ist ein brüchiger, uneinheitlicher Text, mehr als die *Orestie*, mehr auch als *Hamlet*, eine Textmontage aus heterogenen Anteilen, brüchig in der Zusammensetzung und zerrissen von Satzzeichen und drucktechnischen Hervorhebungen. Über diesen Brüchen aber sitzen als Klammern die Figuren, sei es als selbst zerrissene - wie Karl - oder als planend uneinheitliche - wie Franz. Beide Weisen der Personalisierung der Uneinheitlichkeit ergeben sich aus jeweils verschiedenen sprachlichen Konstruktionsprinzipien. Die im Gegensatz zur *Orestie* als individuell konstruierte Vergangenheit und Zukunft, das Verhältnis zu beiden, zur eigenen oder fremden Vergangenheit oder Zukunft, wie auch zur eigenen "Seele" ist das charakteristische Element des *Räuber*-Textes. Es gibt keine Abhängigkeit von göttlichen Eingriffen, keinen Versuch ein allgemeines Begründungsmodell für Handeln zu liefern.

Daneben fällt in den *Räubern* der in Berichten und Beschreibungen bestehende große Anteil von Bühnen-Spiel, von Beschreibungen gegenwärtigen szenischen Geschehens im Text auf.<sup>2</sup>

## **A. DIE SPIELE DER RÄUBER**

Die Zerrissenheit der *Räuber* liegt in der Sprache. Nicht nur zerrissene Sätze, sondern die Kombination aus Sätzen, Satzketten und der Häufung von Satzzeichen, dazu die

---

<sup>2</sup> Schon bei Shakespeare sind solche Anteile vorhanden, nicht allerdings als Nebentext, sondern als Beschreibungen im Haupttext. Die entscheidenden Fakten finden sich bei: Greiner, N. u. N.Hasler, H.Kurzenberger, L.Pikulik, Einführung ins Drama. München/Wien: Hanser 1982. Hasler schreibt: "Die Grundzüge dieser 'inneren Regie' lassen sich mit einem kurzen Blick auf die Eröffnungsszene von >Hamlet< illustrieren. Der Nebentext der Folio-Version (1623) identifiziert Bernardo und Francisco als Wachen (*Centinels*); darüber hinaus gibt er lediglich 'Enter' und 'Exit'-Anweisungen. Und doch wissen wir aus den Kommentaren der auftretenden Figuren alles Wesentliche für die szenische Gestaltung der Szene.[sic]" (76) Die Beschreibung der Szene wird aus dem Text Shakespeares deutlich; für die Figuren heißt es bei Greiner über Macbeth: "Macbeth [...] ist als Gestaltung einer einzigartig positiven, zentralen Position des Individuums im geistigen Universum äußerlich so einseitig, so flächig, daß man in ihm die Personifikation des Bösen, >a discovery and anatomy of evil< gesehen hat, von der es zur reinen Allegorie nicht mehr weit ist. Ihn zeichnen in der Tat keine unverwechselbaren Äußerlichkeiten aus, keine hochdifferenzierten psychischen Vorgänge, keine Idiosynkrasien, die zum heutigen Verständnis des Individuellen so unbedingt dazugehören." (ebd., 27) Macbeth ist also eine unbeschriebene Figur, dabei hatte Greiner wenige Seiten zuvor geschrieben: "Besonders hierin erweist die Figur [d.i. Macbeth!; Adv] sich insofern als komplex, als sie nicht nur eindimensional-allegorisch eine abstrakte Personifikation des Bösen darstellt, sondern zugleich auch die Figurenentwicklung vom lenkenden Träger des Geschehens zu dessen tragischem Opfer als prinzipielle Möglichkeit und hier als konkretes Exempel nachzeichnet. Im keineswegs zynischen Leid am Bösen, das sich in der hier vorgestellten Erkenntnis ebenfalls andeutet, konturiert sich die komplexe Größe des Menschen, der den Konflikt als der >Seele< immanent erlebt und auslebt." (ebd.22). Dieser eklatante Widerspruch innerhalb weniger Seiten ist kein Zufall, noch ein individueller Fehler Greiners, sondern vielmehr Niederschlag des Problems, zwischen dem Text Shakespeares und dem 'heutigen Verständnis' zu unterscheiden, das sich nicht zuletzt an Schiller geschult hat, an seiner spezifischen Weise der Figuren-Beschreibung, und das dazu neigt, auch bei Shakespeare Textelemente zu suchen oder kurzerhand zu sehen, die dort nicht vorhanden sind, sodaß eine am Text orientierte Betrachtung sie zu finden nicht imstande ist. Und doch kommt Greiner auch hinsichtlich Schillers, in *Kabale und Liebe* zu einem den textuellen Fakten konträren Schluß: "So gesehen wird der zentrale dramatische Konflikt zum Reflex politischer und sozialer Zustände, die das Handeln und Denken der Figuren entscheidend bestimmen, wird also die gesellschaftliche Wirklichkeit im Gegensatz zur persönlichen, seelischen Verfassung der Figur zur vornehmlichen Bedingung der Tragik."(24) Dabei ist die "seelische Verfassung der Figur" verglichen mit Shakespeare überhaupt erst bei Schiller zu finden. Der textuelle Unterschied zwischen *Hamlet* und den *Räubern* soll hier anhand zweier "Monologe" exemplifiziert werden (s.u.Kap. "Zwei Monologe").

Anweisungen/Beschreibungen<sup>3</sup> des "Nebentextes" und Sperrungen im Text machen das Ganze uneinheitlich.<sup>4</sup>

Die Anweisungen/Beschreibungen des Nebentextes sind dabei von stellenweise extremer Expressivität: "Sich vorn Kopf schlagend." (24,13); "schäumend auf die Erde stampfend." (31,34f.); "Moor stiert ihn an." (32,6); "wirft sich wild in einen Sessel." (32,9); "schreyend, sein Gesicht zerfleischend." (48,21); "wider die Wand rennend." (99,14); "er zerreißt sein Kleid von oben an bis unten" (114,35). Andererseits unternehmen sie es, den zu sprechenden Text zu qualifizieren: "Begierig." (11,11); "zärtlich" (17,18); "rgerlich" (23,29); "zerstreut" (24,6); "Giftig" (30,16); "stolz" (34,8); "bewegt" (34,18) usw. Und es finden sich auch einfache Beschreibungen des Geschehens: "halb vor sich"(11,21); "indem er sich niedersetzt" (12,6f); "nimmt den Brief aus der Tasche" (12,9); "weint bitterlich" (13,16) usw. Die unter dem Begriff "Nebentext" subsumierten Textstellen übernehmen verschiedene, jeweils spezifische Aufgaben und sind in dieser Spezifität für den Text und für das darin entworfene Bild charakteristisch.<sup>5</sup>

Dominierendes Element in der Konstruktion der Räuber sind Beschreibungen, Erzählungen von Vergangenheit, Zukunft, szenischer Gegenwart und "innerem" Geschehen. Dabei sind die Konstruktionen der gegenwärtigen Figuren vor allem Ergebnis der Erzählung jeweils anderer Figuren.

---

<sup>3</sup> Ob es sich beim sogenannten Nebentext um "Anweisungen" oder "Beschreibungen" handelt, ist eine offene Frage. Schiller selbst hatte in der Vorrede geschrieben, er benutze für diese Schauspiel die "dramatische Methode [...] ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen..." (5). Wenn es sich hier also um einen zum Zweck der Lektüre geschriebenen Text handelt, so wäre der "Nebentext" als Beschreibung zu verstehen. Die Betonung des Anweisungscharakters findet sich dagegen bei Ubersfeld: "Le trait fondamental du discours thtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique,..." Dies., Lire le thtre. 4., erw. Aufl. 1993. Paris 1977, S. 235. Von Theaterseite ist diese Imperativ im 20. Jahrhundert bestritten worden, deutlich z.B. bei Craig: "Wie dem auch sei, ich wollte ihnen nur begreiflich machen, dass bhnenanweisungen erstens überflüssig und zweitens geschmacklos sind." Edward Gordon Craig, über die Kunst des Theaters. Berlin 1969, S.111. Auf den Sachverhalt reagiert z.B. Peter Handke: "Die Szenenangaben sind nicht immer unbedingt Szenenanweisungen" Ders., Das Spiel vom Fragen. München 1989, S.8.

<sup>4</sup> Ob ein "Ganzes" berhaupt daraus resultiert, wird selbst fraglich. Die Umkehrung, die Klotz für das sogenannte 'offene Drama' vornimmt, ein "Ganzes in Ausschnitten" zu sein - gegenüber dem "Ausschnitt als Ganzes" der 'geschlossenen' Form - bedürfte genauerer Betrachtung. Vgl. Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama. München <sup>11</sup>1985, S.216ff. Dabei wären auch die von Stubenrauch im Kommentar zur Räuber-Ausgabe angebrachten Anmerkungen zu einzelnen unlogischen oder unglubhaften Zusammenhängen in Betracht zu ziehen. Dafür ist hier nicht der Raum.

<sup>5</sup> Das Fehlen der Szenenanweisungen wird von Ubersfeld bemerkt: "Dans le thtre shakespearien ou dans le thtre classique, on trouve très peu d'indications scniques. Le lieu est parfois à peine indiqué [...]". Dies., Lire le thtre, S. 141, Anm.1. Leider wird das Faktum nur konstatiert, nicht aber befragt.



Die Schwierigkeit ergibt sich aus der Frage der Zuschreibung der Figurenerzählungen zu Figuren. Das Bild, oder vielmehr die Bilder, die von Karl entworfen werden, als Gemälde, im Text von Franz, Amalia, Daniel, dem Alten Moor, den Räufern, ist weder als bloßes Artefakt den Produzenten, noch auch einfach der Figur Karl zuzuordnen. Das sich aus Franzens Text ergebende Konstrukt "Karl" Karl zuzuschreiben, hieße in Konsequenz auch das diesem im Text Franzens kontrastierend entgegengesetzte Franz-Bild zu "Franz" zu machen. Das Bild "Karl" aber Karl zuzuordnen würde es dem "Karl" in Karls Text entgegensetzen, sodaß eines der Bilder "'Karl'" werden, oder zur Lüge erklärt werden müßte. Eine Lüge allerdings, die für Figuren, die Karl oder "Karl" kennen, akzeptabel sein soll. Die Vielfalt von Karl-Bildern, die sich in jedem Fall ergibt, zeigt die Geschlossenheit des Spieles um die Figuren, die sich auch in das Wortspiel oder das atmosphärische Figurenspiel fortsetzt.

Um die Hauptfiguren der Räuber sind Handlungsmodelle konstruiert, die sich anhand der einzelnen Figuren oder Funktionen im einzelnen unterscheiden lassen.

Es handelt sich um die Konstruktion abwesender Figuren, die vor allem in der Vergangenheit und Zukunft der spielenden Figuren besteht.<sup>6</sup>

### **1. Franz**

Die Konstrukte im Text der Franz-Figur oder -Funktion betreffen vor allem die Zukunft dieser Figur und die Vergangenheit vor allem der Figur "Karl", wobei beide Konstruktionen miteinander in Verbindung stehen oder partiell ineins fallen. Neben dieser Konstruktion abwesender findet sich auch die Konstruktion oder Beschreibung Anwesender. In I.1 (S.11) ist es der figürlich präsente Alte Moor, den Franz beschreibt:

"Ihr seht so blaß." (ebd, 6)

"Aber ich fürchte - ich weiß nicht - ob ich - eurer Gesundheit?" (ebd. 13f.)

"Diese Zeitung ist nicht für einen zerbrechlichen Körper." (ebd., 21f.)

---

<sup>6</sup> Dies ein deutlicher Unterschied zu Orestie und Hamlet: gerade in der ersteren war die erzählte Vergangenheit diejenige Agamemnons, die in gewisser Hinsicht, in ihren Auswirkungen, allen Figuren gemein ist, die Vergangenheit der Figuren fehlt: im Vergleich zu den Figuren der 'Räuber' sind die Figuren der 'Orestie' relativ vergangenheitsarm.

"Jesus Maria! ihr seyds [d.i. Todtenbleich; U.S.], ehe ihr noch das mindeste wisset?" (12, 29f.)

Diese Beschreibung gegenwärtigen Geschehens wird mit dem Spiel um "Karl" und über dieses mit Karl verknüpft, da der beschriebene Zustand des Alten Moor mit der Nachricht von "Karl" zusammenhängt.

Die Konstruktion von Zukunft, von Prospektion, findet sich im Text von Franz ebenfalls bereits in I.1. Dort heißt es zur Beschreibung von "Karl":

"der Junge wird uns alle noch in Elend und Schande stürzen!" (13, 30f.)

Auch diese Konstruktion von Zukunft soll ihre Wirkung im Spiel entfalten, indem ein anderer Weg in die Zukunft im Konjunktiv angeboten wird, der das Thema "Sohn" zum Scheidepunkt erhebt:

"Ihr habt Kummer so lang ihr diesen Sohn habt. Dieser Kummer wird wachsen mit Karl. Dieser Kummer wird euer Leben untergraben." (15, 26ff.)

"Wenn ihr diesen Sohn nicht den Euren nennen müßtet, ihr wärt ein glücklicher Mann?" (15, 19f.)

Nach dem Abgang des Alten Moor folgt sogleich der neue Reflex auf eine andere Zukunft, die Franzens Handeln leitet:

"Tröste dich Alter, du wirst ihn nimmer an diese Brust drücken [...] Und Gram wird auch den Alten bald fortschaffen, ..." (18, 4f. und 15f.).

Der Abschluß seiner langen Textpassage am Ende von I.1 ist daher prospektiv:

"Frisch also! mutig ans Werk! - Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin." (20, 10f.)<sup>7</sup>

Wie II.1 Franz als Verfertiger von Entwürfen (38, 19) und Plänen (40, 4) konstruiert ist, so wird er auch im weiteren Verlauf mit Herrmann dargestellt als der Zukunftserzähler oder -maler, der wieder mit dem Konjunktiv oder Konditional der Gegenwart in Verbindung steht:

"Nimm diesen Beutel Herrmann. Er sollte schwerer sein, wenn ich erst Herr wäre." (40, 21ff.)

"Wirst du es hindern? auch dich, mein lieber Herrmann, wird er seine Geißel fühlen lassen, wird dir ins Angesicht speyen,..." (42, 14ff.)

---

<sup>7</sup> Im Originaltext gesperrt gedruckte Passagen werden hier durch Unterstreichung wiedergegeben. Hervorhebungen stammen, soweit nicht anders bemerkt, aus dem Originaltext. Das Thema "Herr" im Text von Franz wäre für eine Untersuchung interessant im Kontrast zum Thema "Mann" oder "Kerl" bei Karl.

Wie beim Alten Moor (17, 13ff.) zeitigt diese Verquickung aus Zukunft und Gegenwart auch bei Herrmann ihre Wirkung:

"Sagt mir! was soll ich tun?" (42, 25)

"Laßt nur mich machen - Adieu!" (43, 15)

Der Entwurf von Zukunftsbildern hat dabei offensichtlich nicht nur zum Ziel, eine andere Zukunft zur Wahl zu stellen, sondern vor allem die Gegenwart, für die die andere Zukunft zur hypothetischen Möglichkeit wird, wiewohl sie nur Fiktion ist, durch den Konditional der anderen Zukunft zu beeinflussen. Dabei ist neben den zum Zwecke der gegenwärtigen Wirkung gebauten Bildern vor allem auch die eigene Zukunft der Franz-Figur in Franzens Text Thema.

Die Erzählung von Vergangenheit in seinem Text richtet sich nicht auf die Figur "Franz", sondern das vergangene "Karl"-Bild, sowie das Bild des abwesenden "Karl", als Übertragung eines anderen Bildes der Vergangenheit:

"Ahndete mirs nicht, da er noch ein Knabe den Mädels so nachschlenderte, mit Gassenjungen und elendem Gesindel auf Wiesen und Bergen sich herumhezte, den Anblick der Kirche, wie ein Missethäter das Gefängniß floh..." (13, 19ff.)

"Du hast jenen Elenden gesehen, Amalia, der in unserem Siechenhause seinen Geist auskeuchte, die Schaam schien ihr scheues Auge vor ihm zuzublinzen - du rufst Wehe über ihn aus. Ruf dis Bild noch einmal ganz in deine Seele zurück, und Karl steht vor dir!" (35, 21ff.)

Der erhaltene Brief mit dem Bericht der vergangenen Taten "Karls" ist eine Fälschung Franzens. Der abgeschickte an Karl trägt die von Franz beabsichtigte Wirkung unter seinem Namen, aber im Namen des Vaters.

In der Figur Franz werden Zukunft, d.h. konstruierte Prospektion, und Vergangenheit, d.h. das Konstrukt der Respektion, wie im Übrigen auch die Introspektion<sup>8</sup> als manipulierbar, als von Konstruktion abhängig deutlich:

"Und kommt auch ihr mir zu Hülfe wohlthätige Grazien selbst, sanftlächelnde Vergangenheit, und du mit dem überquellenden Füllhorn blühenden Zukunft..." (39, 30ff.)

Konsequet ist daher, daß die Identifizierung "Es ist Karl" (90, 17) im Text Franzens szenisch vom Bild Karls unterstützt wird, daß es vor

---

<sup>8</sup> Siehe dazu das folgende Kapitel "Athmosphäre und Beschreibung".

dem Portrait stattfindet, von dem es zuvor bei Amalia in II.2 geheißen hatte:

"nein, nein! er ists nicht. Bey Gott! das ist Karl nicht - Hier, hier *auf Herz und Stirne zeigend*. So ganz, so anders." (44, 25ff.)

Die "Karl"-Bilder der verschiedenen Figuren unterscheiden sich.

Die Ausrichtung der Franz-Figur ist textlich in die Zukunft gerichtet, über die Vergangenheit der Figur wird nur im Kontrast zu "Karl" berichtet (14, 26ff.) oder als Harmonie mit "Karl":

"Du bist, sagt' ich oft zu mir selbst, ja du bist der ganze Karl, sein Echo, sein Ebenbild." (36, 32f.)

Am Ende steht der Selbstmord der Figur (V.1), dem ein Text über die Vergangenheit vorausgeht:

"Pöbelweisheit, Pöbelfurcht! - Es ist ja noch nicht ausgemacht, ob das Vergangene nicht vergangen ist, oder ein Auge findet über den Sternen - hum, hum! wer raunte mir das ein? Rächet denn droben über den Sternen einer? - Nein, nein! Ja, ja! Fürchterlich zischelts um mich: Richtet droben einer über den Sternen! Entgegen gehen dem Rächer über den Sternen diese Nacht noch! Nein! sag ich - öd, einsam, taub ists droben über den Sternen - wenss aber doch etwas mehr wäre? Nein, nein, es ist nicht! Ich befehle, es ist nicht! wenss aber doch wäre? Weh dir, wenss nachgezählt worden wäre! wenss dir vorgezählt würde diese Nacht noch! - warum schaudert mir's so durch die Knochen? - Sterben! warum pakt mich das Wort so?" (120, 14ff.)

Es folgt die Adresse an "Gott im Himmel" (125, 33 und 35), dann die Weigerung zu beten (126, 16ff.) und schließlich der Selbstmord aus Furcht vor einer nicht beherrschbaren Zukunft. Franz plante nicht zu scheitern, er scheitert am planen, am Scheitern des Plans. Der Kommentar lautet:

"SCHWARZ. Er hat das Prevenire gespielt." (127, 3)

Der Gedanke, von der Vergangenheit eingeholt zu werden und die Zukunft nicht beherrschen zu können, führt Franz zur Selbsterdrosselung mit der goldenen Hutschnur.

## **2. Karl**

Der Figur Franz in radikaler Weise durch Konstruktion entgegengesetzt ist die Karl-Figur, beide begegnen sich in der Schauspiel-Fassung der Räuber nicht, können es nicht, weil sie in zwei verschiedenen Zeiten leben. Die Zeit Karls ist die Vergangenheit,

in seinem Text wird die Gegenwart als völlig durch die eigene Vergangenheit determiniert beschrieben:

"eure [d.h. der von Karl Erwürgten; U.S.] fürchterlich klaffenden Wunden sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals, und hängen zuletzt an meinen Feyerabenden, an den Launen meiner Ammen und Hofmeister, am Temperament meines Vaters, am Blut meiner Mutter - *von Schauer geschüttelt.*" (109, 23ff.)

"Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum!" (33, 7f.)

Eingeführt wird die Figur mit einem weiten Exkurs über die Zeiten und die Abscheu vor der Gegenwart:

"Mir ekelt vor diesem Tintengleksenden Sekulum, wenn ich meinen Plutarch lese von grossen Menschen. [...] Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt, dafür nimmt man izt die Flamme von Berlappenmehl - Theaterfeuer, das keine Pfeiffe Tabak anzündet." (20, 19ff.)

Es folgt der von Spiegelberg aufgeworfene Plan, das Königreich von Jerusalem wiederaufzurichten, das von Karl quittiert wird mit:

"Kamerad! Mit den Narrenstreichen ists nun am Ende." (22, 21f.)

Grund dafür ist, daß Karl versuchte, für seine Vergangenheit Vergebung zu erhalten (24, 32ff.). Diese Vergebung findet nicht statt, Karl bleibt mit seiner Vergangenheit ausgestoßen und zieht daraus die Konsequenz gegen die Menschheit:

"Menschen- Menschen! falsche heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerder im Busen!" (31, 1ff.)

"Oh ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen." (31, 18ff.)

"Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas theuer war! (32, 26ff.)

Diesem Versuch, die Vergangenheit zu vergessen folgt der Eintritt in den Plan Spiegelbergs, Räuber und Mörder zu werden, der für Karl kein in die Zukunft gehender Plan ist, sondern aus dem Vergessen der Vergangenheit entspringt. Es gibt im Text der Figur zweierlei Weisen der Auseinandersetzung mit zweierlei Vergangenheiten, eine positiv, eine negiert.

In IV.1 ist es die akzeptierte Vergangenheit der Figur Karls, die in in seinem Text in den Vordergrund gerückt wird:

"Die goldne Mayenjare der Knabenzeit leben wieder auf in der Seele des Elenden." (87, 17ff.).<sup>9</sup>

"MOOR *mit Wehmuth*. Daß ich wiederkehren dürfte in meiner Mutter Leib!" (80, 1f.)

"GRIMM. Alle Teufel! was hat er? wird ihm übel?

MOOR. Es war eine Zeit wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte -

GRIMM. Bist du wahnsinnig? Willst du dich von deinen Bubenjahren hofmeistern lassen?

MOOR *legt sein Haupt auf Grimms Brust*. Bruder! Bruder!

GRIMM. Wie? Sey doch kein Kind - ich bitte dich -

MOOR. Wär ichs - wär ichs wieder!

GRIMM. Pfui! Pfui!"<sup>10</sup>

Eine Vergangenheit Karls, die schließlich zugegeben wird, dient zur Begründung seiner Wiedererkennung durch Daniel in IV.3:

"Diese Narbe! He, wißt ihr noch?" (96, 25f.)

Dabei ist es nicht die Narbe selbst, sondern die Geschichte, die sich um ihre Entstehung rankt, die die Wiedererkennung gewährleistet.<sup>11</sup>

Die Abgeschlossenheit dieser Vergangenheit ist unwiederufbar, die eigene Ausstoßung endgültig im Text Karls:

"O all ihr Elisiums Szenen meiner Kindheit! - Werdet ihr nimmer zurückkehren - nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? - Traure mit mir Natur - Sie werden nimmer zurückkehren, nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen. - Dahin! dahin! unwiederbringlich!-" (80, 12ff.)

Dieser selektiven Wahrnehmung von akzeptablen Elementen der Vergangenheit oder Vorvergangenheit, die unwiederbringlich verloren sind, kontrastiert eine andere Weise von Haltung gegenüber der Vergangenheit, an die er von anderen Figuren erinnert wird.

"Verflucht seyst du, daß du mich dran erinnerst!  
Verflucht ich! daß ich es sagte! Aber es war nur im

<sup>9</sup> Diese spezifische Kombination von Vergangenheit und Gegenwart ist charakteristisch für die Figur. Die Konstruktion der Gegenwart als Folge der Vergangenheit Karls - betrieben von Franz in I.1 - sowie der vergleichsweise hohe Anteil von Vergangenheitserzeugung im Text Karls selbst - im scharfen Gegensatz zur Figur Franz - ist eine deutliche Veränderung der Konstruktion gegenüber "Orestie" und "Hamlet"!

<sup>10</sup> Vgl. Laertes über Hamlet: "A document in madness: thoughts and remembrance fitted." (IV.5.175)

<sup>11</sup> Eine Parallele zur Wiedererkennung Orests durch Elektra anhand von Locke und Fußabdrücken in den "Choephoren". Allerdings verbürgen dort die Spuren die Anwesenheit der Figur, während die Narbe Karls so etws wie die Identifizierung des Anwesenden ermöglicht.

Dampfe des Weins, und mein Herz hörte nicht was meine Zunge pralte." (22, 33ff.)

Die an nur wenigen Stellen im Text von Karl vorhandenen Bemerkungen zu Zukunft beziehen sich auf das Tun der Räuber:

"...und Glück zu dem Meister unter euch, der am wildesten sengt, am gräßlichsten mordet, denn ich sage euch, er soll königlich belohnet werden - tretet um mich her ein jeder, und schwöret mir Treu und Gehorsam zu bis in den Tod!" (32, 30ff.)

"Nun und bey dieser männlichen Rechte! schwör ich euch hier, treu und standhaft euer Hauptmann zu bleiben bis in den Tod. Den soll der Arm gleich zur Leiche machen, der jemals zagt oder zweifelt, oder zurücktritt. Ein gleiches wiederfahre mir von jedem unter euch, wenn ich meinen Schwur verletze!" (32, 37ff.)

"MOOR. Hier heb ich meinen Dolch auf! So wahr meine Seele lebt! Ich will euch niemals verlassen.

SCHWEIZER. Schwöre nicht! du weist nicht, ob du nicht noch glücklich werden, und bereuen wirst.

MOOR. Bey den Gebeinen meines Rollers! Ich will euch niemals verlassen." (81, 7ff.)

Diese Bemerkungen entfalten, zur Vergangenheit geworden, ihre Wirkung. Zunächst ist es Schufferle, der in die Gedächtnislücke Karls fällt:

"O pfui, über den Kinder-Mord! den Weiber-Mord - den Kranken-Mord! Wie beugt mich diese That! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet - da steht der Knabe, schaamroth und ausgehört vor dem Auge des Himmels,..." (65, 12ff.)

Zunächst zu den wildesten und gräßlichsten Morden auffordernd, straft er Schufferle, der der Aufforderung nachkam, durch Ausschluß ab. Aber auch ihn selbst trifft der vergangene Schwur, holt ihn ein:

"EIN ALTER RÄUBER. Da wir dir standen wie Mauren, auffiengen wie Schilder die Hiebe, die deinem Leben galten, - und hubst du da nicht deine Hand zum eisernen Eid auf, schwurest, uns nie zu verlassen, wie wir dich nicht verlassen haben? - Ehrloser! Treuvergessener! Und du willst abfallen, wenn eine Mäze greint?" (132, 28ff.)

Diese Erinnerung an den Schwur zeitigt ihre Konsequenz, mit einer Schuldzuweisung, die rätselhaft ist:

"MOOR. Es ist aus! - Ich wollte umkehren und zu meinem Vater gehn, aber der im Himmel sprach, es soll nicht seyn." (133, 5ff.)

Wie im Fall der vergangenen Geschichte mit Daniel sind es Narben, die Karl am Ende im Namen der Gegenwart zur Akzeptanz der Vergangenheit nötigen:

"Schau her, schau! Kennst du diese Narben? du bist unser! Mit unserem Herzblut haben wir dich zum Leibeigenen angekauft, unser bist du,..." (132, 38ff.)

Der Wächter über die Einhaltung des Eides ist ein Geist:

"EIN DRITTER RÄUBER: Pfui über den Meineid! der Geist des geopfertem Rollers, den du zum Zeugen aus dem Todenreich zwangest, wird erröthen über deine Feigheit, und gewafnet aus seinem Grabe steigen dich zu züchtigen." (132, 33f.).<sup>12</sup>

Im Gegensatz zum Tod Franzens ist der Tod Karls der Versuch, die Zukunft zu beherrschen. Der Kampf mit den anrückenden Soldaten hatte den Tod als Antrieb für den verzweifelten Kampf genutzt:

"Ich habe sie vollends ganz einschließen lassen, igt müssen sie fechten wie verzweifelte. *Laut* Kinder! Nun gilts! Wir sind verloren, oder wir müssen fechten wie angeschossene Eber." (66, 29)

"Izt sind wir frey - Kameraden! Ich fühle meine Armee in meiner Faust - Tod oder Freyheit! wenigstens sollen sie keinen lebendig haben!" (73, 19ff.)

Die sich dabei bietende Möglichkeit, um den Preis seines eigenen Lebens die Mit-Räuber der Begnadigung zu übergeben, nutzt Karl nicht, sondern fordert diese auf, ihn auszuliefern - was nicht geschieht. Den Selbstmord begeht Karl nicht. Er will das Leben "dulden":

"Und soll ich für Furcht eines quaalvollen Lebens sterben? - Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? - Nein! ich wills dulden" (110, 17ff.)

Die dort zuvor beschriebene Abhängigkeit von Lenkung - für Karl der "Lenker im Himmel" - wird nicht durch den planenden Zugriff auf die Zukunft abgelöst oder bekämpft, sondern durch Duldung. Der Tod selbst am Ende ist der einzige für die Figur mögliche Zugriff auf die Zukunft. Franz scheitert am Planen, Karl an der Planlosigkeit, die ihn zu einer gespielten Figur Franzens macht, oder maximal den Zugriff auf den Plan Spiegelbergs zuläßt. Der Tod soll willentlich geschehen:

---

<sup>12</sup> Die Parallele zu Hamlet III.4, der zweiten Erscheinung des Geistes in Anwesenheit Gertruds, bietet sich an. Beachtenswert bei den Räufern ist dabei auch, daß der "dritte Räuber" einmalig, nur mit dieser Textstelle auftritt - und nach der Überarbeitung des Stückes zum Trauerspiel, wie auch der Geist Rollers, spurlos, als Name und Text, verschwunden ist (S.232).



"Ich geh, mich selbst in die Hände der Justiz zu überliefern. [...] Nicht, als ob ich zweifelte sie werde mich zeitig genug finden, wenn die obere Mächte es so wollen. Aber sie möchte mich im Schlaf überrumpeln, oder auf der Flucht ereilen, oder mit Zwang und Schwert umarmen, und dann wäre mir auch das einige Verdienst entwischt, daß ich mit Willen für sie gestorben bin. [...] Man könnte mich darum bewundern." (135, 21-33)

### **3. Spiegelberg**

Die Szenen der Räubern werden in weiten Teilen von Erzählungen der Vergangenheitskonstrukte dominiert. In I.2 beginnt Spiegelberg eine Erzählung eigener Vergangenheit, die Wirkung zeitigen soll:

"Komm, laß dir ein Stückchen aus meinen Bubenjahren erzählen." (22, 38ff.).

"Dazu - daß du sehen sollst, wie die Kräfte wachsen in der Noth. Darum laß ich mirs auch nicht bange seyn, wens aufs äußerste kommt." (23, 23ff.)

Über zehn Seiten, von kurzen Dialogpartien unterbrochen, erstreckt sich Spiegelbergs Selbst-Erzählung in II.3.

Es ist Spiegelberg, der Vergangenheit und Zukunft erzeugt und plant. Von Spiegelberg stammt der Plan, das 'Königreich wieder aufs Tapet' zu bringen (22, 5), ebenso wie der Plan, Räuber zu werden, der in seiner Geburtsgeschichte berichtet wird:

"Wir wollen uns in den böhmischen Wäldern niederlassen, dort eine Räuberbande zusammenziehen,..." (27, 17ff.)

"Aber sag, ist das nicht ein schlauer und herzhafter Plan?" (22, 10f.)

"Wart, laß mich erst warm werden; du sollst Wunder sehen, dein Gehirnchen soll sich im Schädel umdrehen, wenn mein kreisender Witz in die Wochen kommt. [...] Wie es sich aufhellt in mir! Grosse Gedanken dämmern auf in meiner Seele. Riesenplane gähren in meinem schöpferischen Schedel. Verfluchte Schlafsucht! *Sich vorn Kopf schlagend*. Die bisher meine Kräfte in Ketten schlug, meine Aussichten sperrte und spannte; ich erwache, fühle wer ich bin - wer ich werden muß!" (24, 7ff.)

Und kurz darauf liefert die Szene das Bild dazu:

"SCHWARZ. Was treibt denn der Spiegelberg?

GRIMM. Der Kerl ist unsinnig. Er macht Gestus wie beym sankt Veits Tanz.

SCHUFTERLE. Sein Verstand geht im Ring herum. Ich glaub er macht Verse.

RAZMANN. Spiegelberg! He Spiegelberg! - Die Bestie hört nicht.

GRIMM. *schüttelt ihn.* Kerl! Träumst du, oder? -

SPIEGELBERG *der sich die ganze Zeit über mit den Pantomomen eines Projektmakers im Stubeneck abgearbeitet hat, springt wild auf.* La bourse ou la vie! und packt Schweizern an der Gurgel, der ihn gelassen an die Wand wirft,-" (25, 22ff.)

Dieses planende Verhältnis zur Zukunft hat seine Entsprechung in dem ungebrochenen Verhältnis zur Vergangenheit. Dabei ist Spiegelbergs Ziel in der Zukunft von eigener Beschaffenheit:

"...indeß Spiegelberg mit ausgespreiteten Flügeln zum Tempel des Nachruhms empor fliegt." (24,27ff.)

"Zu Helden, sag ich dir, zu Freyherrn, zu Fürsten, zu Göttern wirts euch machen!" (26, 31f.)

"Mein Plan wird euch immer am höchsten poussieren, und da habt ihr noch Ruhm und Unsterblichkeit! Seht arme Schlucker! Auch so weit mus man hinausdenken! Auch auf den Nachruhm, das süsse Gefühl von Unvergeßlichkeit - " (28, 22ff.)

"Memento mori! Aber das regt mich nicht an!" (60, 8f.)

Die Planung geht nicht auf die Zukunft der Figur hinaus, sondern auf ihre nachträgliche Beschreibung, den Nach-Ruhm, den Niederschlag in den kommenden Erzählungen. Tatsächlich aber verschwindet Spiegelberg mit seiner Leiche (IV.5) aus der Erzählung.

#### **4. Der Alte Moor**

Die Äußerung des Alten Moor zu Vergangenheit und Zukunft findet sich bereits in I.1. Sie ist die Aufnahme der Konzeption der Auswirkungen überindividueller Vergangenheit auf einzelne Figuren, wie sie in der *Orestie* vorkam:

"Die Sünden seiner Väter werden heimgesucht im dritten und vierten Glied..." (12, 7f.)

Dem entspricht das als Grundsatz im Text vorfindliche Verhältnis zwischen Vätern und Söhnen, das sich auf das konkrete Verhältnis zwischen Altem Moor, Franz und Karl auswirken soll:

"Ein unzärtliches Kind! ach! aber mein Kind doch! mein Kind doch!" (16, 28f.)

Um die Auflösung dieser schicksalhaften Verbindung einzelner Figuren geht es in I.1, wenn Franz die Möglichkeit angibt, Karl nicht mehr als "Sohn" zu haben (15, 19f.und 31f.):

"Nicht Fleisch und Blut, das Herz macht uns zu Vätern und Söhnen. Liebt ihn nicht mehr, so ist diese Abart auch euer Sohn nicht mehr,..." (1537ff.)

Trotzdem will der Alte Moor in seinem letzten Satz in I.1 nicht, daß sein "Sohn" zu Verzweiflung gebracht werde (18, 2).

Die Ablösung der Herrschaft des Vaters wird auch zur Ablösung dieses Modells vorgegebener Verbindung von Figuren. Bei Franz heißt es:

"Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwazen gehört, [...]. Aber weiter - es ist dein Vater! Er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut - also sey er dir heilig. Wiederum eine schlaue Konsequenz! Ich möchte doch fragen, warum hat er mich gemacht? doch wol nicht gar aus Liebe zu mir, der erst ein Ich werden sollte? Hat er mich gekannt ehe er mich machte? Oder hat er mich gedacht, wie er mich machte? Wußte er was ich werden würde? [...] Kan ichs ihm Dank wissen, daß ich ein Mann wurde? [...] Kann ich eine Liebe erkennen, die sich nicht auf Achtung gegen mein Selbst gründet? Konnte Achtung gegen mein Selbst vorhanden seyn, das erst dadurch entstehen sollte, davon es die Voraussetzung seyn muß?" (19, 19ff.)

Das Verhältnis erweist sich am Ende als aufgehoben, wenn Karl über den Sohn "Karl" sagt:

"Dein Sohn - ist - ewig verloren." (128 36f.)

Dennoch wird in Karls Text dem Fluch des Vaters eine Schuld am Schicksal Karls zugeschrieben - und der Alte Moor 'gibt seinen Geist auf' (131, 18).

## **B. ATMOSPHERE UND BESCHREIBUNG**

Athmosphärische Figuren gibt es, wie in der *Orestie* und *Hamlet* auch in den Räubern. Anders aber als etwa in der ersteren stehen diese

nicht in Verbindung zum Wortspiel - wie dort die *theoi* - sondern (vorwiegend) zum Figurenspiel.<sup>13</sup>

Aus der Tatsache, daß die Figuren Karl und Franz niemals gleichzeitig szenische Präsenz haben, wurde abgeleitet,<sup>14</sup> daß es sich um zwei eigenständige, ineinander verwobene Dramen handelt: ein Karls-Drama und ein Franz-Drama.<sup>15</sup> Oder in Souriaus Terminologie: es gibt zwei Situationsformeln, mit jeweils einem *lion*, d.h. Karl und Franz. Diese Zuspitzung ist zumindest in Hinsicht auf das Karl-Drama zunächst problematisch, da die Karl-Figur nur schwer in gleicher Weise als *force thématique* begriffen werden kann, wie die Franz-Figur.

Andererseits entspringt aus eben dieser Schwierigkeit die Möglichkeit die Franz- und Karl-Konstrukte nicht nur miteinander, sondern auch mit Hamlet und Orestes zu vergleichen: die Konstruktion Karls ist in seiner Abhängigkeit von Franz bis zu einem gewissen Punkt der Abhängigkeit Orestes vom Auftrag Apollons analog,<sup>16</sup> da die *aitia* für Karls Handeln nicht nur bei Karl, sondern auch bei den Artefakten von Franz liegt.

---

<sup>13</sup> Beides ist so nicht ganz präzise: in der Orestie wechseln die jüngeren Götter, wie beschrieben, vom Wort- ins Figurenspiel. Dagegen tritt in den Räubern das Wortspiel im Namen "Gott" hervor. Diese gewissen Gegenläufigkeit der Verhältnisse in den Räubern - d.h. vorwiegend bei Karl - und Orestes setzt sich auch an anderen Punkten fort, etwa dem Gericht: "Geh hin, und sage dem hochlöblichen Gericht, das über Leben und Tod würfelt - Ich bin kein Dieb, der sich mit Schlaf und Mitternacht verschwört, und auf der Leiter groß und herrisch thut - was ich gethan habe werd ich ohne Zweifel einmal im Schuldbuch des Himmels lesen, aber mit seinen erbärmlichen Verwesern will ich kein Wort mehr verlieren. Sag ihnen, mein Handwerk ist Wiedervergeltung - Rache ist mein Gewerbe." (71, 10ff.) Diese Zurückweisung der "Verweser" des Gerichtes zugunsten des Schuldbuches des Himmels ist - zuge-spitzt formuliert - die Aufhebung der athenischen Gerichtssatzung. Erst am Ende beugt Karl sich wieder den Gesetzen.

<sup>14</sup> Vgl. Stubenrauchs Einleitung zur Räuber-Ausgabe.

<sup>15</sup> Vgl. Stubenrauch in der Einleitung zur Ausgabe der "Räuber": "Die 'Räuber' sind in auffallendem Maße eine Doppeltragödie: nicht das Drama um zwei Menschen, die in feindseligem Widerstreit ihre Kräfte aneinander messen; sondern zwei Menschen, die jeder für sich und im Grunde auch ohne sonderliches Zutun des andern ihr Verderben heraufbeschwören, werden durch die Parallele isolierter dramatischer Akte kontrastiert." S.XIII.

<sup>16</sup> Für die *differentia specifica* können zwei Zitate sprechen: "Sie [d.i. willentliche Handlungen; AdV] sind ein Ergebnis von *Freiheit*, da sie dem Willen entspringen, und doch geschehen sie aus *Notwendigkeit*, da jeder menschliche Willensakt, jedes Verlangen und jede Neigung einer Ursache entspringt und diese einer anderen Ursache in einer fortgesetzten Kette, deren erstes Glied in der Hand Gottes als der ersten aller Ursachen liegt." Thomas Hobbes, *Leviathan* oder *Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Hrsg. u. eingel. v. I.Fetscher. Frankfurt/Main 1984, S.164. Dagegen: "Seltener sind Schicksalsschläge, auch wenn sie schwer, Schiffbruch zu erleiden, mit dem Wagen umzustürzen: Vom Menschen droht dem Menschen täglich Gefahr." Seneca: *Ad Lucilium epistulae morales/An Lucilium*. Briefe über Ethik. Übers., eingel. u. mit Anm. vers. v. M.Rosenbach. 2 Bde. Darmstadt <sup>3</sup>1989, Bd. 2, S.591. Beide Zitate sind deshalb nicht zufällig ausgewählt, weil Seneca bei Karl Moor im Text erscheint (83, 38), auch die Schicksalskette bei ihm vorkommt (109, 24f.).

Die Trennung in zwei Dramen ist sinnvoll, um ihrer Verbindung nachgehen zu können: die Dramen Karls und Franzens sind nur insofern trennbar, als sie durch gegenseitige atmosphärische oder eher noch beschriebene Anwesenheit verbunden sind.

In I.1 wird diese Anwesenheit durch Schrift beglaubigt, durch den Brief, der durch Bericht ein Bild entwirft von Karl, das in Verbindung steht mit dem Figurenspiel Franz-Alter Moor, in dem vor allem die Gesundheit des Alten Moor thematisiert wird - bereits in der ersten Zeile der Szene:

"Aber ist euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blaß." (11,6)

Und anschließend findet sich die thematische Zusammenführung des Berichts über den Gesundheitszustand des anwesenden Alten Moor mit dem Bericht über den Abwesenden:

"Diese Zeitung ist nicht für einen zerbrechlichen Körper."  
(11,21f.).<sup>17</sup>

Über den Brief hinaus findet sich eine weitere umfangreiche Beschreibung Karls bei Franz, durchmischt mit und eingeleitet von Urteilen über Karl:

"Schändlicher, dreimal schändlicher Karl! Ahndete mirs nicht, da er noch ein Knabe den Mädels so nachschlenderte, mit Gassenjungen und elendem Gesindel auf Wiesen und Bergen sich herumhezte,..."(13,18ff.)

Sie beschränkt sich nicht nur auf Äußerliches, sondern greift darüber hinaus: "Der feurige Geist" (13,38 und 14,11); "Offenheit" (14,2 und 14,12); "Weichheit" (14,2 und 14,13); "männliche[r] Muth" (14,4); "kindische[r] Ehrgeiz" (14,6); "Starrsinn" (14,7) etc. Es sind die "Tugenden, die im Vatersöhnchen keimten" (14,7;HdV) - eine Beschreibung des Inneren der Karl-Figur: nachdem zunächst sein Tun beschreiben wurde, wird nun der Täter nachgereicht.<sup>18</sup>

Erst im Anschluß daran findet sich die erste Beschreibung Franzens und zwar im Modus der dritten Person:

"Und dann der trockne Alltagsmensch, der kalte hölzerne Franz, und wie die Titelgen alle heißen mögen, die euch der Contrast zwischen ihm und mir mocht eingeben

---

<sup>17</sup> Die Beschreibung des Alten Moor zieht sich durch den Text bis zu dessen Abgang 18,2. Der Text ist zu umfangreich, um alle Stellen anzuführen. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß es für den Versuch einer auf Vollständigkeit bedachten Analyse des Textes nicht notwendig wäre; es kann hier allerdings darauf verzichtet werden, weil diese Betrachtung nur einige Grundzüge skizzieren soll.

<sup>18</sup> Der Umgekehrte Fall bei Spiegelberg: dort wurde erst die Geburt des Gedanken geschildert, dann die Pantomime geliefert.

haben, wenn er euch auf dem Schooße saß oder in die Backen zwickte - [...] - Ha! mit gefalteten Händen dankt dir o Himmel! der kalte, trockne, hölzerne Franz - daß er nicht ist wie dieser!" (14,36ff.;HdV)

Diese Kontrast-Beziehung zwischen "ihm und mir", die erst den 'kalten hölzernen Franz' erzeugt, nämlich als Kontrastbild, bleibt bestehen - wenn auch mit Verschiebung der Wertung:

"Der Gott, der mir durch Karl'n Tränen zusendet, wird sie durch dich mein Franz aus meinen Augen wischen."  
(15,8ff)

Aus dem Kontrast zur atmosphärischen, berichteten Figur Karl folgen Konsequenzen für das Figurenspiel Franz - Alter Moor, und aus der Veränderung dieses Figurenspiels ergeben sich wiederum Konsequenzen für die abwesende Figur in ihrer Relation zum Alten Moor:

"Ihr habt Kummer so lang ihr diesen Sohn habt. Dieser Kummer wird wachsen mit Karl'n. Dieser Kummer wird euer Leben untergraben." (15,26ff.)

Und wiederum wird das Innere, diesmal des Alten Moor, nachgereicht:

"Ist es nicht diese Liebe zu ihm die euch all den Gram macht? Ohne diese Liebe ist er für euch nicht da. Ohne diese strafbare diese verdammte Liebe ist er euch gestorben - ist er euch nie gebohren. Nicht Fleisch und Blut, das Herz macht uns zu Vätern und Söhnen. Liebt ihr ihn nicht mehr, so ist diese Abart auch euer Sohn nicht mehr, und wär er aus eurem Fleische geschnitten."  
(15,33ff.)

"Durch eure väterliche Teilnehmnung erwürgt er euch, mordet euch durch eure Liebe, hat euer Vaterherz selbst bestochen, euch den Garaus zu machen."(16,14ff.).<sup>19</sup>

Letztlich ist die Wirkung im Figurenspiel, wie auch hinsichtlich der abwesenden Figur erzielt:

"Ich will ihm schreiben, daß ich meine Hand von ihm wende." (17,13f.)

Diese abwesende Figur ist in ihrem Bild ein Konstrukt in zweierlei Hinsicht: einerseits sind die Fakten ein Konstrukt, wie sich anschließend herausstellt (18,13ff.); darüberhinaus aber ist die Figur selbst ein Konstrukt: aus äußerlichem Tun und dazu innerem Täter. Während ersteres die "Karl" spezifiziert, ist letzteres die Bedingung

---

<sup>19</sup> Interessanterweise ist die Logik, die Franz hier benutzt um Karl zu konstruieren und ihm unterstellt, seiner eigenen, im Anschluß (18,4ff) und in II.1 vorgetragenen so sehr ähnlich, daß eigentlich zu sagen wäre: Franz entwirft Karl nach seinem eignen Bilde.

für eine Figur überhaupt - und wird überwiegend nachgeliefert. Es ist daher nicht überraschend, daß Franz, die Figur, die im bisher behandelten Teil von I.1 bis auf die oben angegebene Stelle nicht Gegenstand eines Berichtes ist - anders als der (als Figur!) abwesende Karl und der anwesende Alte Moor - ab 18,4 Gegenstand einer Selbst-Erzählung wird, die aber keine Selbst-Beschreibung des Inneren enthält.<sup>20</sup>

Diese Beschreibung des Inneren war nur bei der Konstruktion des abwesenden Karl und - mit Einschränkungen - bei der Beschreibung des Alten Moor möglich. Die selbe Technik, der Schilderung des Äußerlichen der abwesenden Figur eine solche des Inneren folgen zu lassen wird in I.3 - wiederum von Franz - unternommen. Angefangen mit dem 'gelben bleyfarbenen Augenring', dem 'todtenblassen eingefallenen Gesicht', den 'Knochen', der 'Stimme', dem 'eitrichtigen fressenden Schaum aus Stirn und Wangen und Mund und der ganzen Fläche des Leibes' (35, 11ff.) folgt die Aufforderung:

"Ruf dis Bild noch einmal ganz in deine Seele zurück, und Karl steht vor dir!" (ebd., 24f.)

Dann erste folgt der Reflex auf das Innere:

"-aber ist es nicht ungerecht einen Menschen um seiner siechen Aussenseite willen zu verdammen? Auch im elendesten Aesopischen Krüppel kann eine grosse liebenswürdige Seele, wie ein Rubin aus dem Schlamme glänzen, *boshaft lächelnd*. Auch aus blattrichten Lippen kann ja die Liebe - Freylich, wenn das Laster auch die Festen des Charakters erschüttert, wenn mit der Keuschheit auch die Tugend davon fliegt, - wenn mit dem Körper auch der Geist zum Krüppel verdirbt -" (35, 38ff.)

Der Zusammenhang zwischen Geist und Leib/Körper wird im Text Franzens an zwei Stellen thematisiert, einmal als Harmonie, zuvor aber als Fehlschluß:

"Merkt doch einmal diese verzwickte Consequenz, diesen poßierlichen Schluß von der Nachbarschaft der Leiber auf die Harmonie der Geister; von eben derselben Heimat zu eben derselben Empfindung, von einerley Kost zu einerley Neigung." (19, 24ff.).

---

<sup>20</sup> Die Funktionsweise dieses "Monologes" entspricht in ihrem Hauptzug der des im nächsten Abschnitt zu behandelnden "Monologs" Karls.

"Philosophen und Mediziner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geistes mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten. Gichtrische Empfindungen werden jederzeit von einer Dissonanz der mechanischen Schwingungen begleitet - Leidenschaften mißhandeln die Lebenskraft - der überladene Geist drückt sein Gehäuse zu Boden - Wie denn nun? - Wer es verstünde, dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebnen! - den Körper vom Geist aus zu verderben - ha! ein Originalwerk!" (38, 31ff.)

Das Verhältnis zu Vergangenheit, Zukunft und vor allem zum Inneren als Konstrukte wird handhabbar, intrumentalisierbar und manipulierbar im Text Franzens, da Zukunft und Vergangenheit nur in Spiegeln vorgehalten werden:

"Und kommt auch ihr mir zu Hülfe wohlthätige Grazien selbst, sanftlächelnde Vergangenheit, und du mit dem überquellenden Füllhorn blühenden Zukunft, haltet ihm in euren Spiegeln die Freuden des Himmels vor, wenn euer fliehender Fuß seinen geizigen Armen entgleitet" (39, 30)

In ihrem angesprochen-sein geraten sie an den Rand atmosphärischer Figuren, wie auch das Spiel um die Empfindungen

"Und wie ich nun werden zu Werke gehen müssen, diese süsse friedliche Eintracht der Seele mit ihrem Leibe zu stören? Welche Gattung von Empfindnissen ich werde wählen müssen? Welche wohl den Flor des Lebens am grimmigsten anfeinden?" (39, 12ff.)

Zur Disposition stehen "Zorn", als "heißhungriger Wolf", "Gram", als 'nagender Wurm', "Sorge", als 'schleichende Natter', "Furcht"; sowie "Schrek", "Jammer", "Reue", "Selbstverklagung" und schließlich "Verzweiflung" (39, 15ff.).<sup>21</sup>

Es war auch Franz, der zum Bild Karls in den Szenen mit dem Alten Moor und Amalia die Liebe ins Spiel brachte:

"Ist es nicht diese Liebe zu ihm die euch all den Gram macht? Ohne diese Liebe ist er für euch nicht da. Ohne diese strafbare diese verdammte Liebe ist er euch gestorben - ist er euch nie gebohren." (15, 33ff.)

"AMALIA. du hassest mich doch auch?

FRANZ. Ich liebe dich, wie mich selbst, Amalia.

AMALIA. Wenn du mich liebst, kannst du mir wol eine Bitte abschlagen? [...] Hasse mich!" (34, 2ff.)

Die Liebe Amalias stand in Verbindung zu einem Bild:

<sup>21</sup> Auch in der Orestie kam "phobos" vor - dort aber nicht als psycho-logische Variable, sondern als politische. Der Unterschied ist entscheidend insofern, als "phobos" aufhört, Begleiter Zeus zu sein und zu den Gesetzen überwechselt.



"FRANZ. Allerliebste Träumerin! wie sehr bewundere ich dein sanftes liebevolles Herz, *ihr auf die Brust klopfend*. Hier hier herrschte Karl wie ein Gott in seinem Tempel, Karl stand vor dir im Wachen, Karl regierte in deinen Träumen, die ganze Schöpfung schien dir nur in den einzigen zu zerfließen, den einzigen wiederzustrahlen, den einzigen dir entgegen zu tönen." (34, 12ff.)

Nimmt Karl im Text von Franz weiten Raum ein, ist andererseits Franz bei Karl vor IV.5 abwesend:

"D.A.MOOR. [...] das hat mein Sohn Franz getan.  
MOOR. Franz? Franz? Oh ewiges Chaos!" (112, 28ff.)

Die Feststellung, daß im Brief in I.2 nicht nur Franzens Hand - so Karl (25, 21) -, sondern mehr eine Rolle spielt, findet sich bei Schweizer:

"Ein zuckersüßes Brüdergen! In der That! - Franz heißt die Kanaille?" (26, 15f.)

Der Zusammenhang zwischen Franz und Karl ist also kein gegenseitiges atmosphärisches Spiel, sondern das Verhältnis von Werkmeister und Werkzeug:

"FRANZ. ...den Körper vom Geist aus zu verderben - ha! ein Originalwerk! - wer das zu Stand brächte! - Ein Werk ohne gleichen! - Sinne nach Moor! - das wäre eine Kunst, dies verdiente dich zum Erfinder zu haben." (39, 2ff.)

"MOOR. ...Betrogen, betrogen! da fährt es über meine Seele wie der Blitz! Spizbübische Künste! Himmel und Hölle! nicht du, Vater! Spizbübische Künste! Mörder, Räuber durch spizbübische Künste!" (99, 7ff.)

Dennoch schlägt sich eine lenkende Instanz bei Karl nieder:

"Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum!" (33, 7f.)

"...- ich bin so elend, daß ich auch die Herrschaft über mein Leben verloren habe -" (73, 4f.)

"Lenker im Himmel" (107, 6)

Ob aber der Lenker sich im Himmel befindet, oder nicht vielmehr in einer anderen atmosphärischen Figur, nämlich Franz, zu suchen ist, ist angesichts der beschriebenen Funktion Franzens für Karl zumindest fraglich.<sup>22</sup>

Das Verhältnis zwischen Leib und Seele kommt bei der Räuber-Gründung, bei Roller zur Sprache:

---

<sup>22</sup> Leider muß diese Frage offen bleiben. Der Text Karls ist zu umfangreich und zu widersprüchlich, um ihn in der hier gebotenen Knappheit abzuhandeln. Die um "Gott", "Schicksal", "Fatum", "Nemesis" kreisenden, diese Begriffe aufnehmenden oder bestreitenden Textstellen bedürften der Behandlung in einer eigenen Arbeit.

"das Thier muß auch seinen Kopf haben, Kinder. [...] Ohne den Moor sind wir Leib ohne Seele." (30, 14f. und 34f.)

Anders als in der Engengesetzung bei Franz von (nicht harmonischer) Nachbarschaft der Leiber und der Seelen gegen die Harmonie von Leib und Seele, findet sich hier ein gemeinschaftlicher Leib, mit einem Kopf, einer Seele, einem Haupt-Mann. Am Ende aber ist es der Leib - die Räuberschar - die in ihrer Insistenz auf den Zusammenhang mit dem Kopf, zu seinem Fall führt. Der Zusammenhang des Ganzen führt zur Zerstörung des Teils.

Neben dem Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft wird der Text von Beschreibungen oder Konstrukten den "Inneren" beherrscht: die Empfindungstechnologie im Text Franzens, die Gedankengeburt bei Spiegelberg. Bei Karl sind sie in die Beschreibung der Szene, in die Faktur des Textes, in Rückgriffen auf Herz oder Seele verstreut, in das Figurenspiel:

"Wie wird mir? was ist das, Moor? Sey ein Mann! -- Todesschauer -- Schrecken Ahndung--" (88, 6f.)

Viele solcher Stellen finden sich über den Text verteilt, die Karl zum Passivum der Empfindungen machen - textuell konstruierter "Empfindungen". Es findet sich aber kein Wortspiel um die Empfindungen, wie bei Franz. Vielmehr finden sich Anrufungen an Gott und Schicksal, die Lenkungsinstanzen sein sollen. Keinerlei Befehlen unterworfen, ist er doch nicht Herr seiner Handlungen, ist gelenkt:

"ich bin so elend, daß ich auch die Herrschaft über mein Leben verloren habe" (73, 4f.)

### **C. ZWEI "MONOLOGE"**

In einer Anmerkung zu Karls 'grüblerischer Meditation' (109f.) weist Stubenrauch im Kommentar auf die in der Philologie vorkommende Bezugnahme auf Hamlets 'Sein oder Nichtsein' hin.<sup>23</sup> Tatsächlich kann nach dieser Konstatierung der Vergleichbarkeit die Unterschiedlichkeit beider Textstellen und deren Konsequenz für die Figuren untersucht werden.

---

<sup>23</sup> Vgl. H. Stubenrauch im Kommentar zur Schiller-Ausgabe, S.430.

Der Text Karls wird - ganz anders als bei Hamlet - ergänzt von einem szenischen Verlauf, der zur Pistole und wieder weg von der Pistole führt:

*"Nimmt die Laute und spielt. [...] Er legt die Laute hin, geht tiefdenkend auf und nieder. [...] Die Pistole vors Gesicht haltend. [...] von Schauer geschüttelt. [...] Er setzt die Pistole an. [...] Er lädt die Pistole. Plötzlich hält er inn. [...] Er wirft die Pistole weg...."*

Und die Pistole findet ihre Verbindung zum Sprechtext, als 'armseliges Ding' (109, 15). Eine solche Verbindung zur Szene findet sich beim Hamlet erst am Ende seiner Textstelle, in Verbindung mit einem Du als Selbstbezug, abgeschlossen von "thy" und "my":

"Soft you now,  
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons  
Be all my sins remember'd." (88ff.)

Im Vergleich zu dem Text Karls wird nicht nur deutlich, was bei Hamlet vorhanden ist, sondern auch, was nicht vorhanden ist. Nicht Zukunft und Vergangenheit in Bezug auf die Figur, sondern ein Gegensatz von Vorher und Nachher, der zugleich zu einer topologischen Frage wird:

"something after death,  
The undiscover'd country"<sup>24</sup>

Es fehlen aber nicht nur Pro- und Respektion, sondern die Gegenwart selber erfährt eine Suspendierung durch die Kopräsenz verschiedener Zeitstufen. Es ist nicht das *'something after death'*, das die Prospektion auf die Zeit des Danach hinwendet, sondern die Integration in die Gegenwart:

"But that the dread of something after death,  
The undiscover'd country, from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will,  
And makes us rather bear those ills we have"<sup>25</sup>

Wichtiger aber als diese fehlenden Zeitkonstruktionen vom Zeitpunkt einer geschwächten Gegenwart aus, die Zukunft als gegenwärtig integriert, ist der eigenartige Bezug zur Figur. Es findet hier kein direkter Rückbezug, keine Integration der Figur in das Spiel statt - die Rede ist von "we" und "us", nicht von "me" oder "my" etc. Daß dabei nicht unbedingt eine spezifische Gruppe umrissen ist, zeigt:

"Thus conscience makes cowards of us all,"<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Shakespeare, Hamlet, II.2.78f.

<sup>25</sup> Ebenda.

Die Frage, wenn es denn eine solche ist, die diese Textstelle zusammenhält, ist nicht die Zukunft Hamlets, nicht die Frage, was Hamlet tun soll, tun kann oder wird. Die Frage ist:

"To be,[...], that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them."<sup>27</sup>

Anders bei Karl Moor. Sein Text ist nicht nur umfangreicher und vielgestaltiger, sondern vollkommen anders konstruiert.<sup>28</sup> Der anfängliche Wechselsang zur Laute, die mit "Brutus" und "Caesar" überschriebenen Strophen, steht zunächst im Gegensatz zum zweiten Teil des Textes.<sup>29</sup> Im Personenverzeichnis sind Brutus und Caesar nicht aufgeführt. Es scheint daher nicht herbeigeholt, diesen Text Karl zuzuschreiben - was zu dem Problem führt, das Verhältnis von der Figur Karl zu den Figuren Brutus und Caesar zu bestimmen: sind es Figuren gleicher Ordnung, oder sind sie Karl gegenüber Figuren zweiter Ordnung?<sup>30</sup> Diese Frage aber ist nicht am Kriterium des Textes zu entscheiden, sondern eine Frage des Verstehens, sofern der Text selbst sich für keine der beiden Möglichkeiten entscheidet. Die beiden Nicht-Karl-Figuren aber sind zwei, und sie sind unvereinbar miteinander:

"Wo ein Brutus lebt muß Caesar sterben,  
Geh du linkswärts, laß mich rechtswärts gehen." (109,  
6f.)

Der Ausgangspunkt ist ein Figurenpaar "du-mich", die beide nicht Karl sind, aber sofern sie sich trennen auch eine Trennung von "du" und "ich" im folgenden, sicher Karl zuzuschreibenden Text, bewirken, der als "*tiefdenkend*" einleitend qualifiziert wird.

<sup>26</sup> Ebd., v. 83f.

<sup>27</sup> Ebd., v. 56ff.

<sup>28</sup> Es ist nicht nur die Auswahl dieser Textstellen, die die Konstatierung der grundlegende Verschiedenheit in "*Hamlet*" und den "*Räubern*" ermöglicht. Es schlägt sich hier vielmehr der Gegensatz in aller Deutlichkeit nieder.

<sup>29</sup> Auf den Brutus-Caesar Text selbst einzugehen fehlt hier der Raum. Die Frage, die mit dem Text allein, ohne die Bühne, nicht zu beantworten ist, würde hier etwa lauten müssen: (Re-) Zitiert Karl hier Schiller? Spielt Karl Brutus und Caesar? Oder übernimmt der Karl-Schauspieler die Rollen von Brutus und Caesar? Für jede der Antworten ändert sich die Referenzfigur für "Ich". Allerdings ist auf die Schauspiel-Einlagerung in Hamlet in diesem Zusammenhang als formale Parallele zu verweisen.

<sup>30</sup> Im Sinne eines Kontrastes zu Franz ist dazu zu sagen: Franz konstruiert andere Figuren um sich herum, ohne selbst zum Thema zu werden. Karl konstruiert sich selbst durch Übernahme von Rollen.

Diese ersten zehn Zeilen sind in der Konstruktion mit dem Text Hamlets verwandt - über die erste und letzte Zeile dieses ersten Absatzes hinaus findet sich kein sprachlicher Rückbezug auf die Figur. Dafür aber finden sich zwischen den sprachlichen Einheiten Niederschläge der Figur in Form von Gedankenstrichen und Satzketten:

"Wer mir Bürge wäre? - - Es ist alles so finster - verworrene Labyrinth - kein Ausgang - kein leitendes Gestirn..." (109, 9f.).<sup>31</sup>

Kurz darauf aber - wie bei Hamlet als Frage - folgt ein unzerrissener, vollständiger Satz, gefolgt von einem direkten Rückbezug:

"Es ist doch eine so göttliche Harmonie in der seelenlosen Natur, warum sollte dieser Mißklang in der vernünftigen seyn? - Nein! Nein! es ist etwas mehr, denn ich bin noch nicht glücklich gewesen." (ebd., 17ff.)

Die Fortsetzung ist die Ansprache an atmosphärische Figuren, begonnen mit Rückbezug, gefolgt von bloßer Ansprache, um dann zum bloßen Rückbezug und schließlich wiederum zu einer Frage, diesmal mit Rückbezug zu gelangen:

"Glaubt ihr ich werde zittern? Geister meiner Erwürgten! ich werde nicht zittern. - Euer [...] - euer [...] - eure [...] meinen [...] meiner [...] meines [...] meiner [...]. Warum hat mein Perillus einen Ochsen aus mir gemacht, daß die Menschheit in meinem glühenden Bauche bratet?" (ebd. 19-29).<sup>32</sup>

Dieser Engführung von Prospektion auf das Zittern und Respektion auf die Erwürgten, folgt diejenige von "Zeit und Ewigkeit" und "mir", dies nun deutlich als Frage nach der Zukunft:

"Grauser Schlüssel, der das Gefängnis des Lebens hinter mir schließt, und vor mir aufriegelt die Behausung der ewigen Nacht - sage mir - o sage mir - wohin - wohin wirst du mich führen? - Fremdes, nie umsegeltes Land! Siehe die Menschheit erschlappt unter diesem Bilde, die Spannkraft des Endlichen läßt nach, und die Phantasey, der muthwillige Affe der Sinne gaukelt unserer Leichtgläubigkeit seltsame Schatten vor -" (ebd.31ff.)

---

<sup>31</sup> Die Anspielung auf das leitende Gestirn findet sich bei Karl öfter (z.B. 132, 5); Souriaus Rückgriff auf die Astrologie ist keine willkürliche Anleihe, sondern in Dramen - auch über die Dramentheorie hinaus! - begründet.

<sup>32</sup> "Perilaos, Kurzform Perillos, hieß der Künstler [...] der im 6.Jh. für Phalaris den ehernen Stier angefertigt haben soll, in dem dieser seine Gegeuer, als ersten P[erillos], zu Tode rösten ließ." Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Hg. v. K.Ziegler u. W.Sontheimer. München 1979. Bd.4, Sp. 637f. Zu einem Gleichnamigen: "Soll als Neffe Klytaimestras gegen Orestes vor dem Areopag Klage wegen Muttermords erhoben haben,..." (ebd.).

Die Zukunft wird hier auch im Text von Karl zu einem Bild, das Wirkungen zeitigt, nämlich das 'erschlappen', dem aber steht ein weiterer Satz gegenüber, der in der Ansprache an eine atmosphärische Figur, weiter auf den rückbezüglichen Zentralsatz, der das "Ich" drucktechnisch heraushebt, führt:

"Ein Mann muß nicht straucheln - Sei wie du willst namenloses Jenseits - bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu - Sei wie du willst, wenn ich nur mich selbst mit hinübernehme - Außendinge sind nur der Anstrich des Manns - Ich bin mein Himmel und meine Hölle." (110, 1ff.)

Es folgt ein Spiel im Konjunktiv um "ich" und "du", ein Gegensatz "willst du" gegen "Kann ich" (ebd. 6 - 15), das abschließt:

"Du kannst mich zu nichts machen - Diese Freyheit kannst du mir nicht nehmen" (ebd., 15f.)

Nachdem dieser Sieg über das "Du" als "Freyheit" verkündet ist, der vor allem aus der Frage nach dem "können" stammte, folgt die Frage nach dem "sollen" des Ich mit einer gewissen Notwendigkeit:

"Und soll ich für Furcht eines quaalvollen Lebens sterben? - Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? - Nein! ich wills dulden *Er wirft die Pistole weg*. Die Quaal erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden." (ebd. 17ff.)

Damit ist endgültig die Frage um das Ich, als Rückbezug auf die Figur, zum Zentrum der Textstelle geworden, die mit den zwei streitenden "Ich" Brutus und Caesar begann, die beide nicht Karl waren. Es findet sich hier, in diesen zwei Seiten, die Zentrierung um das figürliche "Ich", das sich ins Verhältnis zu anderen Begriffen setzt, sich ins Verhältnis zu atmosphärischen Figuren setzt, sich im Text niederschlägt. Bei Hamlets Text kam dieses "Ich" nicht vor, oder nur beim Auftreten einer Figur - nämlich Ophelia (s.o.). Inwiefern also hier eine Rückbindung an die Figur stattfinden kann, inwieweit etwas von Hamlet in seinem Text sich niederschlägt ist durchaus zu fragen - kurz gesagt: ob es die Möglichkeit gibt, die besagte Hamlet-Stelle als Kundgabe seines "Charakters" zu verstehen.

Zudem sind die letzten Sätze Karls eine Antwort auf Hamlets initiale Frage:

"Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them."  
"ich wills dulden [...] Ich wills vollenden."

Die Möglichkeit der Beantwortung der Frage stützt sich dabei nicht auf die Nobilität des tuns, sondern auf das Wollen - während in Hamlet eine allgemeine Frage gestellt wird, wird bei Karl Moor die Antwort aus der singulären Figur begründet. Zugleich aber wird die Alternative zwischen 'to suffer' und 'to take arms' durch Verbindung von "dulden" und "vollenden" überwunden.<sup>33</sup> Das Wollen aber führt nicht zum Handeln, sondern zum Dulden: das ist die Spezifität der Karl-Figur. Karl bettet ein Konstrukt von Innerem in seinem Figurenspiel ein, ohne darüber ein Wortspiel zu spielen; Franz führt ausführliche Wortspiele über das Innere, in seinem Figurenspiel kommt es nur kurz vor seinem Ende vor.

#### **D. FRANZENS SCHILLERN**

Franz Moor fingiert Schriften und ihre Autoren, entwirft ein Bild des Menschen Karl. Friedrich Schiller fingiert einen Autor, hinter dem er selbst sich verbirgt und entwirft ein Modell vom Menschen in seiner medizinischen Dissertation.

Die Parallele zwischen dramatischer Konstruktion und Konstruktion des Dramas wird in der Figur Franz Augenfällig - gerade auch dadurch, daß er als Schreiber auftritt, ergibt sich die Perspektive auf dramatisches Schreiben. Schiller hatte in der Vorrede vom Schreiber als "Menschenmaler" (5) gesprochen, auch von den Empfindungen, die Schriften wecken (7) - darin dem Karl-Maler und Empfindungstechniker (vgl. 39, 13f.) Franz nicht unähnlich.

In Schillers medizinischer Dissertation "Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen" findet sich die folgende Passage aus den noch unveröffentlichten *Räubern*:

"Moor. Nein ich zittere nicht. Wars doch lediglich ein Traum - Die Todten stehen noch nicht auf - Wer sagt, daß ich zittere und bleich bin? Es ist mir ja so leicht, so wohl.

Bed. Ihr seid todesbleich, eure Stimme ist bang und lallend.

Moor. Ich habe das Fieber. Ich will morgen zur Ader lassen. Sage nur, wenn der Priester kommt, ich habe das Fieber.

---

<sup>33</sup> Von hier aus lassen sich vergleichsweise leicht weitere Differenzen konstatieren: in der Behandlung von Leben und Tod etwa. Ist bei Hamlet die Todesangst Grund für das Weiterleben, so wird bei Karl Moor die Lebensfurcht Grund für das Sterben (110, 17).

Bed. O, ihr seyd ernstlich krank.

Moor. Ja freilich, freilich, das ists alles; und Krankheit verstöhret das Gehirn, und brütet tolle wunderliche Träume - Träume bedeuten nichts - Pfui, pfui der weiblichen Feigheit! - Träume kommen aus dem Bauch, und Träume bedeuten nichts - Ich hatte so eben einen lustigen Traum - (Er sinkt ohnmächtig nieder.)"<sup>34</sup>

Als Referenz für dieses Zitat wird angegeben:

"Life of Moor. Tragedy by Krake. A.V.Sc.I."<sup>35</sup>

Hinter diesem Krake verbirgt, dieser Krake ist Schiller.<sup>36</sup> Schiller benutzt einen fingierten Autor als Urheber und einen fingierten Menschen als Objekt für seine wissenschaftliche Abhandlung. Das Kapitel, in dem das Zitat vorgetragen wird, mit weiteren Verweisen auf Shakespeare heißt "Beispiele"<sup>37</sup>, Beispiele für die zuvor aufgestellte These:

"Mit einem Wort: der Zustand des größten Seelenschmerzes ist zugleich der Zustand der größten körperlichen Krankheit."<sup>38</sup>

Bezieht sich Schiller im Beispiel zu dieser These auf Franz Moor, so bezieht sich Franz Moor in seiner Planung auf Schiller:

"Philosophen und Mediziner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Maschine zusammen lauten. Gichtrische Empfindungen werden jederzeit von einer Dissonanz der mechanischen Schwingungen begleitet - Leidenschaften mißhandeln die Lebenskraft - der überladene Geist drückt sein Gehäuse zu Boden - Wie denn nun? - Wer es verstünde, dem Tod siesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen! - den Körper vom Geist aus zu verderben - ha! ein Originalwerk! - wer das zu Stand brächte! - Ein Werk ohne gleichen!" (38, 31ff.)

Der lehrende Philosoph und Mediziner ist Schiller, Franz sein Experimentallabor, auf das er sich bezieht. Aber Franzens Experiment schlug fehl: der Alte Moor war nicht tot, gab seinen "Geist" erst im Angesicht des Räubertums von Karl auf.

---

<sup>34</sup> Werke, Bd. 20, S.60.

<sup>35</sup> Ebd., Fn.(e).

<sup>36</sup> "Schiller bringt hier seine eigene dramatische Figur Franz Moor als Beispiel und zitiert aus dem damals noch ungedruckten Drama 'Die Räuber', wobei er einen fingierten englischen Dichter als Verfasser unterschiebt." Stubenrauch in den Anmerkungen zum Text. Werke Bd.21, S.130.

<sup>37</sup> Werke Bd. 20., Kap.15, S.59ff.

<sup>38</sup> Ebd., S.59.



Karl aber, in seinem Bezug auf die vergangene Knabenzeit, gehorcht der 'Geschichte des Individuums':

"Nun verfolge man das Seelenwachstum des einzelnen Menschen [...] und gebe Acht, wie sich alle seine Geistesfähigkeiten aus sinnlichen Trieben entwickeln.

a.) Das Kind. Noch ganz Thier, oder besser: mehr oder auch weniger als Thier, menschliches Thier. [...] Es ist ganz leidend - [...]

b.) Der Knabe. Hier ist schon Reflexion, aber immer nur in Bezug auf Stillung thierischer Triebe. ' Er lernt', wie Garve sagt [In: Anmerkungen zu Fergusons Moralphilosophie. S.319; Anm.i.Text], 'die Dinge anderer Menschen und seine Handlungen gegen sie erstlich dadurch schätzen, weil sie ihm (sinnliches) Vergnügen gewähren.' Liebe zur Arbeit, Liebe zu den Eltern. zu Freunden, ja selbst Liebe zur Gottheit geht durch den Weg der Sinnlichkeit in seine Seele. [...] Die Güter des Geists erhalten beim Knaben nur durch Uebertragung einigen Werth, sie sind geistiges Mittel zu thierischem Zweck.

c.) Jüngling und Mann. Oftmalige Wiederholung dieser Schlüsse macht sie nach und nach zur Fertigkeit, und Uebertragung will in dem Mittel selbst Schönheit gefunden haben. Er wird gerner darauf verweilen, ohne zu wissen warum? Er wird unvermerkt hingezogen werden darüber zu denken. Izt können schon die Strahlen der geistigen Schönheit selbst seine offene Seele rühren; das Gefühl seiner Kraftäusserung ergötzt ihn, und flößt ihm Neigung zu dem Gegenstand ein, der bisher nur Mittel war, der erste Zweck ist vergessen. Aufklärung und Ideenbereicherung decken ihm zuletzt die ganze Würde geistiger Vergnügungen auf - Das Mittel ist höchster Zweck worden."<sup>39</sup>

"Mann" wollte Karl werden, schwelgte aber in den Gefilden der Buben- und Knabenjahre.

Der Vorsatz, den Körper vom Geist zu verderben, schlägt fehl, weil Moor seinen Schiller nicht weit genug gelesen hat:

"Ein durch Wollüste ruinierter Mensch wird leichter zu Extremis gebracht werden können als der, der seinen Körper gesund erhält. Diß eben ist ein abscheulicher Kunstgriff derer, die die Jugend verderben, und jener Banditenwerber muß den Menschen genau gekannt haben, wenn er sagt: 'Man muß Leib und Seele verderben.'"<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ebd., S.51.

<sup>40</sup> Ebd., S.65.

Wiederum aus den *Räubern*, findet sich dieser Text bei Spiegelberg (56, 34f.).

Die Grundkonzeption des Planes bei Franz aber ist die Konzeption Schillers, der den Autor seines Beleges fälscht, wie Franz Moor den Autor der Nachricht über Karl, die letzte Nachricht Karls auf dem Schwert (II, 2) - zum Zwecke des Beweises einer Behauptung. Wie Franz das Bild oder die Bilder von Karl, entwirft Schiller die Bilder seiner Figuren.<sup>41</sup> Wie Schiller in der wissenschaftlichen Arbeit mit Dramen, so arbeitet er im Drama mit einem formal wissenschaftlichen Element: einer Fußnote (S.39). Diese Fußnote gehört zum Text Franzens, der Schillers Wissenschaft benutzt, als sei es seine. Während Karl sich über das Theater ereifert, das Theaterfeuer (20, 24), die französischen Tragödienschreiber (21, 6), die Trauerspiele (21, 12), inszeniert und schreibt Franz selbst, bereit Herrmann dramatisch zu begrüßen:

"Ha! Deus ex machina! Herrmann!" (40, 7f.)

Das Bild vom Menschen, von seinem Inneren, das Schiller in seiner Dissertation beschreibt und verwendet, auf das er sich bezieht, ist dramatischen Ursprungs. Das Motto seiner Dissertation stammt von Ovid und beginnt:

*Homo natus est.*

'Der Mensch ist geboren oder entstanden.'

"Et maintenant je pose cette dernière question. Puisqu'il y a un lien intime entre drame et conscience, dirons-nous que la conscience est *cause* du drame, ou qu'elle est *effet*?"<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Franz Moor und Schiller arbeiten mit Kontrasten. Vgl. Schiller in der Einleitung: "Es ist einmal so die Mode in der Welt, daß die Guten durch die Bösen schattiert werden, und die Tugend im Kontrast mit dem Laster das Lebendigste Kolorit erhält." (5, 24ff.); Franz: "Und dann der trockene Alltagsmensch, der kalte, hölzerne Franz, und wie die Titelgen alle heißen mögen, die euch der Contrast zwischen ihm und mir mocht eingegeben haben,..." (14, 36ff.).

<sup>42</sup> Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, S.270.

## **VII. BEMERKUNG**

Die *Orestie* hatte sich dadurch ausgezeichnet, daß handeln in einem Modell begründet wurde, das Götter und Menschen vereint. Dieses Modell war zunächst, für die ältere Generation, mit einem notwendigen Verhältnis versehen, bei der jüngeren Generation wird es durch bloße Juxtaposition und Hilfe ersetzt. Die Sphäre der Dike, die in göttlicher Hand lag, wird in die Stadt und an das Gericht übertragen, damit wird die Beurteilung der Rechtmäßigkeit einer Tat, sowie der Beschluß über die Folgen einer Tat der Entscheidung von Figuren, die zur Gruppe der Menschen gehören überantwortet. Dennoch haben die Götter in dem Handlungsmodell auch der Jüngeren noch ihren Platz.

Im *Hamlet* wird versucht ein Modell von Handeln zu begründen, das nicht göttlicher, aber auch nicht rechtlicher Natur ist, sondern sich in der Vernunft allgemein begründen läßt. Dabei erweist sich die Vernunft als abhängig von anderen Fakten, wie dem Urteil, der Wahrnehmung, nicht zuletzt auch dem Geisteszustand, und zeigt sich außerstande, ein solches allgemeingültiges Modell zur Verfügung zu stellen. In der *Orestie* starb die ältere Generation, die jüngere überlebte indem sie sich in einem gemeinsamen Modell von handeln und Schuld einigte. In *Hamlet* sterben die Alten und die Jungen, da die durch Vernunft nicht beherrschbaren Zufälle sich gegen die Versuche der Vernunftbegründung wenden, und jeden töten, der einem wie auch immer gestalteten Handlungsmodell folgt: Horatio handelt nicht - Horatio überlebt.

In *Orestie* und *Hamlet* war nicht die Rede vom Inneren der Figuren, eine Seele findet sich im Text nicht oder nur in Ansätzen - etwa dem Wahnsinn Orests und Hamlets -, aus denen nur eine seelsuchende Interpretation den Figuren ein Inneres zuschreiben kann. Das ändert sich bei Schiller. In den *Räubern* finden sich ausgedehnte Passagen über die Figuren, über ihre jeweilige Vergangenheit und Zukunft, über ihr Inneres und Äußeres, das beschrieben, konstruiert und manipuliert wird, insofern als die manipulative Möglichkeit des Dramenschreibers, ein Inneres für die Figuren zu konstruieren, das "glaubhaft" ist, auch eine gleiche Möglichkeit für die Figuren selbst ist, Inneres und Äußeres zu konstruieren. Dort wo der dramatische Text den 'geheimen Operationen der Seele' auf die Spur kommen will, erweisen sich diese Operationen als Konstrukte.

In der *Orestie* steht am Anfang der neu konstruierten Handlungskette ein Gott: Apollon. Am Anfang der Handlungskette in *Hamlet* steht ein Geist, nicht mehr Mensch, nicht mehr Gott: der Anfang ist nicht verlässlich, das "Handeln" reiht sich nicht zur Kette. Am Anfang des Kettenkonstruktes der *Räuber* steht ein Mensch, Franz Moor, der ohne Autoritätsinstanz die Kette selbst begründet. Die Kette endet mit dem Tod für alle Hauptfiguren. Wo in *Hamlet* die Kette in den Tod führte, weil sie nicht zustandekam, führt sie in *Die Räuber* in den Tod, weil sie zustandekam.

Durch die von Souriau an die Hand gegebene Möglichkeit dramatischen Texten in ihrer technischen Konstruktion nachzugehen, ist es, mit der Einführung der praktischen Fiktionen "Wortspiel", "Figurenspiel", "athmosphärische Figuren", "Bericht", "Bühnenspiel"<sup>1</sup> denkbar geworden, verschiedene Texte innerhalb des dramatischen Textes hervorzuheben und in ihrer Verwobenheit zu betrachten, sowie die konkrete Gestaltung dieser Texte, ihre Anteile sei es göttlicher, vernunftgemäßer, seelischer Natur zu identifizieren und miteinander zum Abgleich zu bringen.

Wenn von "Menschen" auf der Bühne geredet wird, so handelt es sich um Konstrukte, die jeweils verschiedenen Prinzipien gehorchen. In dramatischen Texten ist "Mensch" keine Konstante, dem gewisse Attribute zugeordnet werden können. Der Anteil "Mensch" in den Additionen "Mensch+Götter", "Mensch+Vernunft", "Mensch+Seele" ist nicht identisch, das Grundmodell selbst ist Veränderungen unterworfen.

Es war hier nicht mehr möglich als einige Grundlinien der Texte zu skizzieren, gewisse mehr oder minder dichte Faktenbündel vorzuschlagen. Die Szene kam konkret nicht vor, war aber insofern in der Betrachtung vorhanden, als sie die Bedingung für die Möglichkeit der Unterscheidung verschiedener Spiele im Text bot. Aus dem Text selbst ergibt sich diese Scheidung nicht, der Text unterscheidet drucktechnisch nur Haupt- und "Nebentext". Insbesondere fehlt hier ein Spiel mit den Möglichkeiten des *point de vue*, der den textuellen Kosmos moralisch organisiert. Über die genauere Untersuchung der

---

<sup>1</sup> Die Begriffe schließen an Souriaus an, nehmen "fonctions", "situations", "univers scénique", "macrocosme", "ressort" und "sujet" auf, verlagern sie im Gebrauch lediglich in Richtung des Spiels im Schauspiel. Wenn von "Figuren" gesprochen wurde, dann im Sinne von Spiel-Figuren, z.B. Schachfiguren, die sich nicht dadurch definieren, was sie "sind", sondern durch ihre Funktion. Die Schach-Analogie von Souriau ist mehr als ein bloßer Verweis: wirft sie doch zuletzt die Frage auf, von wem die Figuren gezogen werden - eine Frage, in deren Antwort sich die Götter Orestis mit dem Schreiber in den 'Räubern' treffen.

vorgestellten Faktenbündel hinaus, bedarf es nicht nur der Einbeziehung weiterer Bündel für die Untersuchung jeden Textes, sondern vor allem auch der Einbeziehung der Reflexion über szenische Möglichkeiten des Textes oder für den Text, und die Reflexion über vorliegende szenische Gestaltungen.

## **VIII. BIBLIOGRAPHIE**

- Aischylos: Tragödien und Fragmente. Hrsg. u. übers. v. O.Werner. München <sup>4</sup>1988.
- Aristoteles: Peri Poietikes/Poetik. Griechisch/deutsch. Hg. u. übers. v. M.Fuhrmann. Stuttgart 1986.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern und Stuttgart <sup>8</sup>1988.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hrsg. v. R.Tiedemann. Frankfurt/Main <sup>5</sup>1990.
- Benveniste, Emile: Catégories de pensée et catégories de langue. In: Ders.: Problèmes de linguistique générale I. Paris 1966. S.63-74.
- Bernoulli, Jacob: Ars conjectandi. Brüssel 1705
- Chladenius, Johann Martin: Allgemeine Geschichtswissenschaft. Mit e. Einl. v. C.Friedrich u. e. Vorw. v. R.Koselleck. Neudr. d. Ausg. Leipzig 1752. Wien/Köln/Graz 1985. (= Klassische Studien zur sozialwissenschaftlichen Theorie, Weltanschauungslehre und Wissenschaftsforschung, Bd.3)
- Clausewitz, Carl von: Vom Kriege. Reinbek 1963.
- Craig, Edward Gordon: Über die kunst des theaters. Berlin 1969.
- De Man, Paul: Allegorien des Lesens. Frankfurt/M. 1988.
- Diderot, Denis: Jaques le fataliste et son maître. Paris 1964.
- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Übers. v. B.Dieckmann. Frankfurt/Main 1993.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Übers.v.B.Schwibs. <sup>5</sup>1988.
- De Marinis, Marco: Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. Florenz 1988.
- Derrida, Jacques: Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris 1993.
- Droysen, Johann Gustav: Historik. Hg.v.P.Leyh. Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.
- Duvignaud, Jean A.: Sociologie du Théâtre. Essai sur les ombres collectives. Paris: 1965.
- Ders.: Spectacle et société. Paris: 1970
- Epiktet: Egcheiridion/Handbüchlein der Moral. Übers. u. hrsg. v. K.Steinmann. Stuttgart 1992.
- Esslin, Martin: An Anatomy of Drama. New York 1976.

- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. 2 Bände. Tübingen 1990.
- Dies.: Semiotik des Theaters. 3 Bände. 2. durchges. Aufl. 1988. Tübingen 1983.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übers. v. U.Köppen. Frankfurt/Main <sup>3</sup>1988.
- Ders.: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/Main <sup>7</sup>1988.
- Frey, Dagobert: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946.
- Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Hrsg. v. K.Jeziorkowski. Stuttgart 1983.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Theater. <sup>6</sup>1988. München 1969.
- Gouhier, Henri: L'essence du théâtre. Paris, Plon 1943. Nouvelle édition: Paris <sup>3</sup>1968
- Ders.: Le théâtre et l'existence. Paris: Aubier 1952. Nouvelle édition: Paris <sup>3</sup>1987.
- Ders.: L'oeuvre théâtrale. Paris 1958.
- Greimas, Algirdas J.: Semantique structurale. Paris 1986.
- Greiner, Norbert, J.Hasler, H.Kurzenberger u. L.Pikulik: Einführung ins DRama. 2 Bde. München 1982.
- Habicht, Werner und Ina Schabert (Hg.): Sympathienlenkung in den Dramen Shakespeares. München 1979.
- Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen. Frankfurt/Main 1989.
- Helbo, André et.al.: Sémiologie de la représentation. Brüssel 1975.
- Hobbes, Thomas: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Hrsg. u. eingel. v. I.Fetscher. Frankfurt/Main 1984.
- Horaz: Ars poetica/Die Dichtkunst. Übers. u. mit e. Nachw. hrsg. v. E.Schäfer. Stuttgart 1972.
- Humboldt, Wilhelm von: Schriften zur Anthropologie und Bildungslehre. Hrsg. v. A.Flitner. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1984.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen <sup>4</sup>1972.
- Kant, Immanuel: Werkausgabe. 12 Bde. Hrsg. v. W.Weischedel. Frankfurt/M 1977.
- Kantorowicz, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. München 1990.

- Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Hg. v. K.Ziegler u. W.Sontheimer. München 1979.
- Klier, Helmar: Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München <sup>11</sup>1985.
- Kott, Jan: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien. Übers. v. P.Lachmann. München/Zürich 1975.
- Ders.: Shakespeare heute. Übers. v. P.Lachmann. Frankfurt/Main 1991.
- Kowzan, Tadeusz: Littérature et spectacle. Paris 1975.
- Ders.: Analyse sémiologique du spectacle théâtral. Lyon 1976.
- Kutscher, Arthur: Grundriß der Theaterwissenschaft. München <sup>2</sup>1949.
- Lacan, Jacques: Écrits. Paris 1966.
- Lazarowicz, Klaus: Die Rampe. Bemerkungen zum Problem der theatralen Partizipation. In: Sprache und Bekenntnis. Festschrift für Herrmann Kunisch. Berlin 1971. S.295-314.
- Ders.: Theaterwissenschaft heute. München 1975. (Sonderheft der "Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft")
- Leone Ebreo: Dialoghi d'amore. A cura di S.Caramella. Bari 1929.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik. Frankfurt/Main <sup>12</sup>1989.
- de Marinis, Marco: Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. Florenz 1988.
- Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990.
- Murray, Gilbert: The classical tradition in poetry, Cambridge/Mass 1930.
- Nietzsche, Friedrich: Genealogie der Moral. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. v. G.Colli u. M. Montinari. Bd. 5. 2. durchges. Aufl. 1988. München 1967-77.
- Pavis, Patrice: Dictionnaire du théâtre. Paris 1980.
- Pfister, Manfred: Das Drama, 7. durchges. u. ergänzte Aufl. 1988. München 1977
- Pindar, Oden. Griech./dt.. Übers. u. hrsg. v. E.Dönt. Stuttgart 1986.
- Platons Dialog Gorgias. In: Sämtliche Dialoge. Hg. u. übers. v. O.Apelt. Bd. 1. Meiner 1988.
- Polti, Georges: Les 36 situations dramatiques. Paris 1895.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Stuttgart 1972.



- Rapp, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt und Neuwied 1973.
- Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Übers.v. T. König. Reinbek 1993
- Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare- Handbuch. Stuttgart 1972.
- Schiller, Friedrich: Die Räuber. Hg. v. H. Stubenrauch. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. von J.Petersen u. H.Schneider. Weimar 1953.
- Schlögel, Albert: Der Geschichtsbegriff der aischylenischen Tragödie. Wien 1991.
- Scholes, Robert: The Dramatic Situations of Etienne Souriau. In: Structuralism in Literature. New Haven 1974.
- Seeck, Gustav Adolf: Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu Aischylos. München 1984.
- Ders.: Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides. Ein motivanalytischer Kommentar zur 'Alkestis'. Heidelberg 1985.
- Seneca: Ad Lucilium epistulae morales/An Lucilius Briefe Über Ethik. Übers., eingel. u. mit Anm. vers. v. M.Rosenbach. 2 Bde. Darmstadt 1989
- Shakespeare, William: Hamlet. Hg.v. Harold Jenkins. London/New York 1982.
- Simmel, Georg: Zur Philosophie des Schauspielers. In: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß. München 1923.
- Souriau, Etienne: La correspondance des arts. Paris 1947.
- Ders.: Les deux cent mille situations dramatiques. Paris 1950.
- Ders.: Les structures maitresses de l'oeuvre d'art. Paris 1966. (= "Les cours de Sorbonne", Centre de documentation universitaire).
- Southern, Richard: The Seven Ages of the Theatre. London 1962.
- Steinbeck, Dietrich: Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin 1970.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). In: Schriften I. Hrsg. v. J.Bollack et.al. Frankfurt/Main 1978.
- Texte zur Theorie des Theaters. Hrsg. u. komm. v. K.Lazarowicz u. C.Balme. Stuttgart 1991.
- Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre. 4. erweiterte Aufl. 1993. Paris 1977.
- Vaihinger, Hans: Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit. Leipzig 1920.
- Weimann, Robert: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung. Berlin 1967.

Wekwerth, Manfred: Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen. München 1974.

White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt/Main 1991

