

Dietrich Harth

Literatur und Terror

I.

So allgemein wie das Thema meines Beitrags, so verbreitet ist die Symbiose von Literatur und Schrecken, von Poesie und Gewalt in den okzidentalen Kulturen. Die griechisch-römischen und die jüdisch-christlichen Buchüberlieferungen sind voll von Krieg, Verat, Folter, Mord, Schändung, Verstümmelung und Menschenopfern. Homers Epen erzählen von der aus scheinbar nichtigem Anlaß vollzogenen militärischen Vertilgung eines ganzen Volkes. Geschwister- und Elternmord, Blutschande und Selbstzerstörung sind die bevorzugten Themen von Aischylos, Sophokles, Euripides, Seneca und vielen anderen Dramendichtern. Ja, man darf durchaus noch weitergehen: Die Geschichten, in denen gleichnishaft von der Geburt kulturellen Lebens erzählt wird, sind nicht selten Geschichten roher, schreckenerregender Gewaltanwendung. Um an bekannte Beispiele zu erinnern: Hesiods *Theogonie* stellt den Mythos der kulturellen Ausdifferenzierung unter dem blutigen Bild der am Vater verübten Kastration dar; an den Händen des ersten Städtegründers Kain klebt das Blut seines Bruders; in der Geschichte des Jesus von Nazareth – der Gründungsmythos unserer eigenen Kultur – wird der Aufruf des Helden, von Gewalt abzulassen, mit dem grausamsten Foltertod beantwortet – und so fort.

Wenn Kultur *das* Bestimmungsmerkmal des Menschen ist, so drängt sich daher die Frage auf, ob die in so zahlreichen Kultur-entstehungsmythen überlieferte physische Gewalt für den Hominisationsprozeß nicht ebenso wichtig war und ist wie jene Sublimierung zerstörerischer Triebe, die man gewöhnlich mit dem Wertbegriff der »Kultur« verbindet, der sich, wortgeschichtlich gesehen, auf Erhaltung und Pflege naturgegebener Kräfte bezieht. Nicht wenige Anthropologen bejahen diese Frage. In der Theorie des anthropologischen Generalisten René Girard heißt es sogar, am Beginn einer jeden Kultur stehe ein kollektiver Mord, der im Verlauf der Evolution zumindest nach einer symbolischen Wiederholung verlange. Ritual, Kultus und religiöses Zeremoniell bilden nach dieser These die ersten Bausteine für jenes Gehäuse aus Zei-

chen und Bildern, in dem die frühe Gesellschaft sich selbst interpretiert, eben für das Gehäuse der symbolischen Kultur. Dieses ist jedoch, daran erinnern die in ihm aufbewahrten Mythen, über den Reliquien der Opfer errichtet: die kainitische Stadt über Abels Gebeinen, die christliche Kultur über dem Grab Jesu.

In solchen Bildern erscheint das kulturelle Gehäuse wie ein Erinnerungsmal an den jederzeit möglichen Ausbruch latenter Gewalttätigkeiten, an die in jeder Ordnung schlummernde Anarchie. Und dieser Eindruck wird noch verstärkt, bedenkt man, welcher Illusionen es bedarf, um ein System aus Gratifikationen und Bestrafungen einzurichten, das die latente Gewalttätigkeit unter Kontrolle hält bzw. – etwa in der Form militärisch organisierter Aktionen – nach außen abführt. Kaum ein Mythos – und das ist sicher eine der wirksamsten Illusionen – der nicht mit dem Versprechen schließt, daß Gewalttat und Schuld vergeben, daß die Menschen vom Zerstörungstrieb erlöst würden oder doch zumindest entdeckten, wie dieser Trieb zu zähmen sei. Am Ende des antiken Mythos von der sich forterbenden Blutrache wird der Atridenfluch zurückgenommen, an die Stelle des rituellen Abschlachtens tritt die Institution kollektiver Rechtsprechung. Kain wird durch das Opfer Jesu vom Stigma gereinigt, und es ist dieses Opfer, das die *ecclesia*, also jene Gemeinschaft begründet, deren soziale und psychische Ordnung von der Leitidee einer kommenden Erlösung abhängig ist. Aber wie jeher muß diese Geschichte von Totschlag und Entsühnung im liturgischen Kult wiederholt werden, um die im Kern der Handlungen enthaltene Doktrin mit all ihren Schrecken und Versprechungen dem gewöhnlichen Kulturbewußtsein introjizieren zu können. Der schon in Sigmund Freuds Kulturtheorie angedeutete Verdacht drängt sich auch hier auf, daß sich die kulturelle Unterwerfung der destruktiven Triebe eben der ihnen innewohnenden terroristischen Energien auf eine Weise bedienen muß, die ihre Wirkungen zugleich demonstriert und auf Abstand bringt.

In all den genannten Mythen, daran möchten meine einleitenden Sätze erinnern, ist die grundsätzliche Zweideutigkeit greifbar, die vermutlich in jedem ordnungsstiftenden Akt der Menschenspecies enthalten ist. Er ist Gewaltausübung und Gewaltbeschränkung in einem, verstehen wir an dieser Stelle unter Gewalt nicht allein die Anwendung physischer Kräfte, sondern auch den monokratischen Erlaß sozialer, moralischer und politischer Regeln.

Viele Mythen halten diese Paradoxie in der Struktur der erzählten Geschichten fest: Auf die Gewalttat folgt ein sozialer Gründungsakt, der das Versprechen der Gewaltminderung und Versöhnung ins Objektive, das heißt: in das Bild eines soziokulturellen Ordnungssystems umwandelt, ohne die (nunmehr jedoch verwaltbar gewordene bzw. mit Verwaltung identische) Gewalt völlig auszuschließen. Es ist dieser Zusammenhang, der eine kulturtheoretische Lesart der meisten Gründungsmythen rechtfertigt.

II.

Im folgenden verwende ich den Ausdruck »Kultur« nicht als Wertbegriff, sondern zur Beschreibung des bisher nur angedeuteten Zusammenhangs zwischen Gewalt und Symbolisierung. Das schließt die Betrachtung jenes »reinen« ästhetischen Schreckens aus, den die bloße Epiphanie der Schönheit oder der Gottheit hervorrufen kann, und der im traditionellen Dialog der Künste unter dem Begriff des »Erhabenen« verhandelt worden ist (vgl. dazu Zelle 1987).

Die Mythen, von denen oben bereits die Rede war, enthalten beides, den Bericht über Gewalt und ihre symbolische Bearbeitung, sprich: ihre erste Interpretation. Überliefert sind diese Mythen in Form literarischer Texte, und das ist deshalb bedeutungsvoll, weil sie, die ich soeben ja als »erste Interpretationen« bezeichnet habe, selbst in höchstem Maß interpretationsbedürftig sind. Das gilt nicht nur für die griechisch-römische, sondern auch für die jüdisch-christliche Überlieferung, obwohl diese nicht in gleicher Weise als Literatur anerkannt ist wie die antike. Vermutlich hat das damit zu tun, daß sie in unserem heutigen Kulturbewußtsein immer noch eine, wenn auch geschwächte normative Rolle spielt.

Meine Fragen zielen nun darauf, in welcher Weise und mit welchen Intentionen die Wechselbeziehungen zwischen Gewalt und Sinnggebung im Kontext der einen oder anderen Kulturepoche symbolisch bearbeitet worden sind. Ich möchte und kann diese Fragen nicht an allen möglichen Symbolobjektivationen behandeln, ich möchte sie vielmehr auf jene Literatur beziehen, die Gewalt nicht nur beschreibt, sondern auch Schrecken und Schmerzen als Wirkungsfaktoren bewußt in ihre erzieherischen

bzw. ästhetischen Berechnungen aufgenommen hat. Ich spreche daher zuerst von der antiken Tragödie und ihrer Poetik, springe dann in die Epoche der europäischen Aufklärung, behandle in einem dritten Teil einige Literaturbeispiele der revolutionären und nachrevolutionären Zeit und skizziere in einer Schlußbetrachtung die Ästhetisierung des Schreckens. Ein typisches Phänomen der Moderne, das sich in signifikanter Weise von der schon früher auftretenden, mit moralischem Interesse verbundenen Lust am Grauensvollen unterscheidet und dessen Aktualität keines ausdrücklichen Hinweises bedarf.

Diese grobe Gliederung mag schon sichtbar machen, daß hier keine historisch vollständige oder systematisch durchstilisierte Untersuchung beabsichtigt ist. Ein solcher Anspruch wäre vermessen und wohl auch deshalb illusionär, weil das Material zum Thema nicht einmal annähernd vollständig überschaubar ist. Das zu erreichen, müßte einer langfristigen Recherche vorbehalten werden, die sich mit vorsichtiger Kritik zwischen den Spuren zu bewegen hätte, die in jüngster Zeit von Geschichtsphilosophie (Blumenberg 1979) und Geschichtsschreibung (Zelle 1987) gebahnt worden sind. Im übrigen folge ich, was bei einem solchen Stand der Dinge keine Sünde ist, meiner Intuition und verstehe mein Verfahren als ein betrachtendes – was den Vorteil hat, daß spekulative Sätze nicht ausgeschlossen werden müssen.

III.

Eine der uralten, bis auf das Eingreifen des Griechengottes Zeus zurückweisenden Schreckensgeschichten, die zum unverwüstlichen Repertoire der modernen Theaterkultur gehört, hat folgenden Inhalt: Ein Urenkel des Zeus hat zwei Söhne, die sich nach des Vaters Tod um die Macht streiten. Nachdem der eine einen mißglückten Mordanschlag auf den andern verübt und dessen Frau zum Ehebruch verführt hat, tötet dieser andere die Söhne des Bruders und läßt ihm das Fleisch der Getöteten während eines vorgetäuschten Versöhnungsmahles zum Essen auftragen. Ein Sohn des Kindsmörders opfert – so scheint es wenigstens – später, um eines fragwürdigen Kriegsglücks willen, seine eigene Tochter. Er selbst wird, eben da er aus dem Krieg zurückgekehrt, von seiner Frau im Bad mit der Axt erschlagen. Eine Gewalttat, die wiederum der

Sohn des Opfers und der Mörderin rächt, indem er die eigene Mutter umbringt.

Diese Greuelgeschichte bildet Hintergrund und Stoff der *Orestie*, jener Tragödientetralogie des Aischylos, deren vorletzter Teil zeigt, wie das terroristische, im Sippenverband geltende Gesetz der Gewalt durch Einsetzung einer forensischen, auf den Sozialraum der Stadt bezogenen Rechtsinstanz überwunden wird. Obwohl Orest de facto des Muttermords schuldig ist, wird er nicht zur Rechenschaft gezogen. Es könnte also scheinen, als würde die neue Ordnung wieder auf Unrecht gebaut. Doch wie anders soll die Kette der Gewalt unterbrochen werden als durch eine versöhnende, ja vielleicht sogar verzeihende Geste? Aischylos löst das Problem, indem er das letzte, ausschlaggebende Votum zugunsten Orests der Göttin Athene überläßt. Ihre Stimme stellt jene Stimmgleichheit her, die zwar keinen Freispruch begründet, aber dennoch nach dem Grundsatz in dubio pro reo ausgelegt wird: Orest darf gehen, und zum Dank stellt er seine Kräfte sofort in den Dienst des Gemeinwesens. Das auf der Grundlage des forensischen Für und Wider erzielte Ergebnis kann als Symbol für die Form des Konfliktausgleichs gelesen werden, die in der städtischen Sozietät als kulturelle Norm gelten soll.

Es ist, bildlich gesprochen, die Stimme der Kultur, die hier den Ausschlag gibt. Denn anders ist die neue Religiosität wohl kaum zu verstehen, die unter dem Sinnbild der Athene zur Tat gegen die alten Rachegötter schreitet. Aber was geschieht mit der Gewalt und dem von ihr ausgehenden Terror, die von der gestaltgewordenen Kultur ja gerade nicht einfach ausgeschieden werden?

Auch den Schrecken, den die Gewalttat gebiert, haben Mythos und Tragödie dem Idiom kultureller Zeichen einverleibt. In der Gestalt der Erinnyen verfolgt der objektivierte Schrecken den Mörder Orest bis in den städtischen Gerichtshof, den Areopag. Das Aussehen dieser Fluch, Rache und Verblendung verbreitenden Geister ist – wie der Text berichtet – von grauenhafter, ekelerregender Häßlichkeit. Aischylos vergleicht diese Gestalten mit den Gorgonen, und dieser Vergleich erläutert auf bildlicher Ebene ein wesentliches Merkmal des Schreckens. Denn im versteinernen Blick der Gorgo teilt sich jene Starre des Entsetzens mit, die uns angesichts einer unbegreiflichen Gewalttat ergreift. Der Betroffene empfindet das wie das unwiderrufliche Zuschnappen eines Mechanismus, der von außen in ihn eindringt und schlagartig

seine Geistesgegenwart lähmt. Die nächste, die mechanische Notwendigkeit gleichsam fortsetzende Reaktion, ist entweder ohnmächtiges Niedersinken oder der fluchtartige Versuch des Sichlosreißen in stürzender Bewegung.

Orest wählt letzteres: Ziel- und ausweglos flieht er, verfolgt von den Erinnyen, anders gesagt, verfolgt vom Schrecken über die eigene Tat. Daher ist anzunehmen: Die Rettung durch Kultur ist nur dann gelungen, wenn dem Subjekt auch die Folgen der Tat, die Angst und der Schrecken vor dem durch Rache heraufbeschworenen Untergang, genommen werden. Aischylos erreicht das durch einen, heute würde man sagen, Akt der Gewaltenteilung. Er gibt einen Teil der richtenden und sühnenden Macht des von Athene eingerichteten Areopags ab. Denn er bürgert die auf Orests Spur in die Stadt geratenen Rachegöttinnen in diese ein und weist ihnen die kulturfördernde Rolle der Eumeniden, der »Wohlwollenden«, zu, die versprechen, die neue städtische Rechtsordnung anzuerkennen. Auf diese Weise wird der Terror gerade nicht verdrängt, sondern unter der Funktion der Abschreckung eingemeindet. Denn auch in ihrer neuen Rolle halten die Erinnyen das Andenken an die alte zerstörerische Racheordnung wach. »Manchmal wirkt der Schrecken segensreich«, so singen sie, »und soll, ein Wächter für die Herzen, seinen Sitz in ihnen fest bewahren; nützlich ist Besonnenheit aus Angst« (Aischylos 1987, 267).

Seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert hatten die Tragödienaufführungen einen festen Platz innerhalb der städtischen Lebensform der Polis. Sie waren Bestandteil der Dionysien, eines zugleich religiös und politisch bedeutsamen Kultus. Die aktive wie passive Beteiligung der Bürger war Pflicht. Es ist daher anzunehmen, daß in den Tragödien des Aischylos wie auch in denen der späteren bekannten Dramatiker die Deutungsperspektiven und normativen Gesichtspunkte enthalten sind, die zum Selbstbild der damaligen Gesellschaft bzw. der sie repräsentierenden Elite gehörten. Auf einen einzigen Zug dieses Selbstbildes möchte ich aufmerksam machen, weil er mir als ein Indiz für das hoch entwickelte Kulturbewußtsein dieser Epoche erscheint. Zwar ist der in der *Orestie* erzählte und rituell wiederholte Kulturprozeß noch in eine religiöse Zeichensprache eingekleidet. Doch beruht seine Überzeugungskraft schon auf der Einsicht, daß jene Schrecken, denen die kulturelle Ordnung – auch wenn diese schon längst zur festen Lebensform geworden ist – jederzeit zum Opfer fal-

len kann, nicht draußen – etwa in der wilden Natur – lauern, sondern innerhalb ihrer eigenen Fundamente. Und das gilt auch für den Fall, daß diese Ordnung auf Prinzipien zurückgeführt wird, die sich im Medium einer religiösen Symbolsprache objektivieren.

Diese Einsicht hat nicht nur Aischylos bewogen, den Schrecken als Inzitant und Kultivierungsmedium zu schätzen. In der Sophistik ist die gesamte Dichtung als ein Instrument betrachtet worden, mit dessen Hilfe – so hieß es bei dem notorischen Gorgias – »schreckliches Schaudern [...], tränenreicher Jammer und ein Begehren nach Schmerz« hervorgebracht werden können (zit. nach Fuhrmann 1973, 93). Gorgias verwendet hier dieselben Begriffe, die wenig später Aristoteles gebrauchen wird, um die Wirkungen des tragischen Bühnenspiels auf die Zuschauer zu beschreiben. Und darauf möchte ich nun näher eingehen, da in dieser frühen Dichtungstheorie der Zusammenhang zwischen kulturellem Lernen und Assimilation der Gewalt an die geltenden Ordnungsvorstellungen noch mit Händen zu greifen ist.

IV.

Als Systematiker schreibt Aristoteles jeder literarischen Gattung ihre besonderen Wirkungen zu. Er hält sich aber insofern an die Tradition, als er die heftigsten Wirkungen mit der pathoseregenden Gattung, mit der Tragödie, verbindet. Es ist eine Theorie des tragischen Schreckens, die Aristoteles in der *Poetik* entwickelt hat. Und wir sind gehalten, diese Theorie in ihren Grundzügen zu erläutern, denn das aristotelische Begriffssystem hat die nachfolgende Diskussion über Epochen hinweg geprägt.

Aristoteles erklärt die Genese der Poesie aus einem elementaren Nachahmungstrieb, dem eine Art theoretischer Neugier zugrunde liegt, und das ist der Wunsch, die Wirklichkeit als ein geordnetes Ganzes kennenzulernen. Erleichtert wird die Befriedigung dieses Erkenntnistriebes vor allem dann, wenn der Lernende die Wirklichkeit am Modell studieren kann. Denn die Menschen empfinden Lust beim »Anblick von Bildern«, weil »sie beim Betrachten etwas lernen, und weil sie ergründen wollen, was ein jedes sei« (1448b, 15). Damit ist klargestellt, daß auch die Tragödiendichtung, die ja erklärtermaßen zu den Gegenständen der Mimesis (der

Modellbildung) gehört, den Zuschauern etwas zu lernen aufgibt. Lautete Aischylos' Maxime »Durch Leid lernen!«, so lautet das Motto des Philosophen: »Durch Zuschauen lernen!« Wer zuschaut, so ließe sich aber einwenden, ist nicht beteiligt an dem, was er sieht, er hält die Dinge auf Abstand und nimmt insofern eine reservierte Haltung ein. Widerspricht das also nicht der Erwartung an die pragmatischen Effekte des tragischen Schreckens?

Es ist eine Stärke der aristotelischen Theorie, daß sie beides – Verwicklung und Distanznahme – im Blick behält. Zwar nimmt Mimesis als Darstellung dem Dargestellten seine Unmittelbarkeit und hebt daher das Mit-Leiden des Publikums in Anschauung auf. Doch die Mimesis eines schreckenerregenden Ereignisses wie des plötzlichen Sturzes eines bewundernswerten, aber fehlbaren Menschen – das ist der herausragende Gegenstand der Tragödie – verhindert die starken Gefühlsregungen nicht, die seine Wahrnehmung auslöst. Im Theater ist niemand das wirkliche Opfer des Terrors. Man ergötzt sich vielmehr an der Darstellung des Schreckens, indem man mit angenehmem Schauern in verdichteter Zeit alle Stufen des Affektschubs und der Affektabfuhr – vom Schrecken über Angst bis zur Erleichterung – durchlebt, ohne selbst in wirkliche Gefahr zu geraten oder die Darstellung mit dem Dargestellten zu verwechseln. Den angenehmen Effekt, den diese – ästhetische – Erfahrung hinterläßt, hat Aristoteles bekanntlich mit dem Begriff der »Katharsis« umschrieben. »Die Tragödie ist«, so lautet die berühmte, in ihrer Auslegung umstrittene Definition, »die Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung [. . .], die Jammer und Schauern hervorruft und hierdurch eine Katharsis von derartigen Erregungszuständen bewirkt« (1449b, 25). Eine Lesart des Katharsis-Begriffs, der ich mich anschließe, betont – unter Zuhilfenahme medizinischer und religiöser Kontexte – den therapeutischen, das heißt den entspannenden und somit lustvollen Aspekt derselben. Die Nähe der tragischen Katharsis zum Kultus scheint nicht zufällig zu sein, erinnern wir uns der Aufführungspraxis der Dramen im Programm religiöser Feste. Als Purifikation und Purgierung reinigt der kathartische Prozeß den religiösen Probanden und den, der unter seelischen Exaltationen leidet. Und doch bezeichnet die Form der Dramen sowie der Modus ihrer Rezeption eine entscheidende Differenz zum Ritual.

Der Ethnographie verdanken wir den Hinweis, daß zahlreiche

religiöse Initiationsriten ihre Probanden in schwere physische und psychische Krisen stürzen, um den Übergang von der persönlichen zur kollektiven Identität mit einer schockartigen Erfahrung zu verbinden. An der Inszenierung mythischer Schrecken wurde in solchen Riten nicht gespart. Häufig waren es die Elemente des Feuers, des Wassers und der Erde, mit denen sich der Proband in eine Bewährungsprobe einlassen mußte. Wer die Todesangst, die dieser Kampf auslöst, durchlitten und überwunden hatte, der galt als gereinigt (er hatte sich bewährt) und erwarb auf diesem Weg das Ansehen und die Rechte, an denen alle Gruppenmitglieder teilhatten.

Wie der tragische Schrecken auf die mystische Erfahrung des Initianden, so verweist der Katharsis-Begriff auf den Ausgang des Rituals. Doch liegt in der Art des Verweisens auch schon die Auflösung der totemistischen Tradition. Denn die Theorie betrachtet die religiösen Erfahrungen mit profanen Augen. Aristoteles scheut keine begriffliche Mühe, um den Wert der Dichtung aus ihrem Beitrag zur praktischen Philosophie herzuleiten. So drückt der »Jammer«, den der Zuschauer angesichts des unverschuldeten Untergangs eines Helden empfindet, den Verdruß über die kontingenten Folgen des Handelns aus. Während »Schauer« bzw. »Schrecken« sich auf die allgemeine Verwirrung beziehen, die der plötzlich eintretende Sturz des Helden im herrschenden Ordnungsbewußtsein anrichtet. Ist die Wiederherstellung der Ordnung nur um den Preis des Untergangs dessen, der sie wider Willen gestört hat, möglich, so geraten tragischer Schrecken und tragische Katharsis an ihr Maximum, und das Zuschauen wird zur stärksten Belehrung über die Fragilität der kulturellen Ordnung.

Aber das Drama verhandelt diese Erfahrung nicht mit den Mitteln des theoretischen Diskurses. Seine eigentümliche Lehre vollzieht sich auf jener Ebene, auf der die Relation zwischen Empfinden und Handeln, zwischen Triebnatur und kultureller Norm in bildlicher Rede zur Debatte steht. Denn es zeigt dem Zuschauer am Gradmesser seiner eigenen Empfindungen, welche emotionalen Leiden fehlerhaftes Handeln und welche Lust gutes Handeln hervorrufen. Er lernt also über die Anschauung nachgeahmter Handlungen jenen Zusammenhang zwischen subjektivem Wohlbefinden und kollektiver Ordnung kennen, der nach Aristoteles das höchste Glück – »eudaimonia« – des Gemeinwesens ausmacht

(Halliwell 1986, 202 ff.). Freilich lernt er auch, daß alles Handeln, selbst das gut gemeinte, von einer Kontingenz abhängig ist, die es unversehens in Terror und Pathos umschlagen läßt. Um so notwendiger ist es, den Lernprozeß zu verbessern, und dem dient schließlich die eindrucksvolle Begriffsarbeit, die Aristoteles uns in seinem philosophischen Werk hinterlassen hat.

Das aristotelische Vermächtnis kündigt auch in der Theorie die Abhängigkeit des Menschen von ungezügelten Naturtrieben und magischen Praktiken auf. Es nimmt – wie nie zuvor – seine Lernfähigkeit, und das heißt: seine Kulturfähigkeit ernst. Wenn Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* bemerkt, in der antiken Tragödie habe sich der Mythos »wie ein verwundeter Held« zum letztenmal mit dem »ganze[n] Überschuß seiner Kraft« erhoben, um in der folgenden Kulturepoche endgültig unterzugehen (Nietzsche I, 1962, 63), so setzt er sich wissentlich über die aristotelische Interpretation hinweg. Da der griechische Philosoph im tragischen Mythos bereits das Konstruierte und in den Götter- und Heroennamen das Symbolische erkannt hat (Fuhrmann 1973, 160), so läßt sich seine Leistung mit Fug und Recht als Entsakralisierung des Kultus begreifen. Und das berührt konsequenterweise auch die angebliche Unmittelbarkeit des vom Mythos ausgehenden Schreckens. Die ethischen Implikationen der Katharsis verleugnen nicht die Gebrechlichkeit der in der Welt gesellschaftlichen Handelns etablierten Normen und Schutzmaßnahmen. Doch sie stärken das Vertrauen in die Kultur, sofern diese den vom Zusammenbruch der Normen ausgehenden Terror in symbolischen Handlungen inszeniert. Sie verschafft dadurch den Mitgliedern der Sozietät die Möglichkeit, in der Rolle des Zuschauers – unter gleichsam experimentellen Bedingungen – am Modell extreme, das Zusammenleben gefährdende Affektzustände zu erleben und erkennend zu verstehen.

V.

Die Autorität dieser Lehre blieb jahrhundertlang weitgehend unangefochten. Doch erst die Aufklärung hat – aus naheliegenden Gründen – mit großer Intensität an den kulturtheoretischen Gehalt derselben wieder angeknüpft. Sie hat aber die Autorität dessen zersetzt, was sie im Scheidewasser ihrer Analysen zu bewahren

suchte. Ein Unfall, der wohl jeder Aufklärung einmal zustoßen muß.

Wir können das an Lessings Versuch einer unvoreingenommenen Aristoteles-Lesart studieren. Auch Lessing war daran interessiert, im tragischen Schrecken nicht nur das Terroristische, sondern vor allem das Analgetische im Sinne einer aktiven kulturellen Immunisierung zu entdecken. Für den Aufklärer war das Theater eine der wichtigsten öffentlichen Erziehungsinstitutionen, eine Art außerstaatlicher Instanz mit gesellschaftlicher Haftung, die sich mit jenen kontingenten und kaum erklärlichen Störungen des Zusammenlebens zu befassen hatte, die nicht unter die Kompetenz der Legislative und Judikative fielen. Lessing schrieb 1767 in der *Hamburgischen Dramaturgie*:

Es gibt Dinge im sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbedeutend und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich so ungeheuer, in ihren Folgen so unermesslich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgegen oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. (Lessing IV, 1973, 43)

Keine Frage: die ungeheuerlichen, unbegreiflichen und außerordentlichen »Erscheinungen im Reich der Sitten« sind die wichtigsten Gegenstände der Tragödie; sie setzen (wie es an der zitierten Stelle weiter heißt) »die Vernunft in Erstaunen« und »das Herz in Tumult«. Also auch hier, so dürfen wir schon vermuten, liegt das Verdienst der Literatur (oder sollen wir nicht eher sagen: der Kultur?) in der symbolischen Bearbeitung jener Schrecken, die latent in allen von Menschen gemachten Ordnungen enthalten sind. Und doch geschieht hier etwas entscheidend Neues. Denn es ist von großer Bedeutung für den modernen Kulturbegriff, daß hier, an dieser markanten Stelle in der Geschichte der Aufklärung, Staat und Gesellschaft unterschieden werden. Die politisch verankerte Legislative kann nach Lessings Argument gar nicht bis in die moralischen und psychischen Untiefen des Handelns vorstoßen. Nur die Kunst vermag das, weshalb sie – so lautet die sofort anschließende Forderung – nach Selbständigkeit gegenüber den Ansprüchen der politischen Macht verlangt. Und wenn angesichts maßloser Handlungen die Vernunft selbst ins Staunen gerät, so ist nicht einmal sie als der

letzte Grund für eine allgemein akzeptierbare sittliche Ordnung denkbar. Was Lessing später in der *Erziehung des Menschengeschlechts* als Lösung für den Konflikt zwischen den mit Sanktionen das Eigeninteresse beschränkenden Gesetzen einerseits und freier selbstloser Zustimmung andererseits anbietet, die kommende »Zeit eines neuen ewigen Evangeliums« (§ 86), das freilich geht über das Programm einer ästhetischen Erziehung hinaus.

Aber worin ist nun die besondere erzieherische Vernunft von Literatur und Kunst im Hinblick auf die Besänftigung jener Schrecken zu suchen, die nicht einmal das Gesetz zu ahnden vermag? Und überhaupt: Was sind die Gründe für das Entstehen einer vierten unabhängigen Gewalt unter der Gestalt der dramatischen Poesie in dieser Epoche? Es ist offensichtlich, daß ich diese komplexen Fragen hier nicht in aller Ausführlichkeit beantworten kann. Doch lassen sich schon in den wenigen bisher genannten Texten einige wichtige Entdeckungen machen, die immerhin andeuten, wie zu antworten wäre.

Der tragische Schrecken, über den Lessing schrieb, war weder im Mythos noch in einem fatalen Götterhimmel fundiert. Dem Aufklärer war vollkommen deutlich: Der Mensch ist sich selbst Ursache seines Glücks oder Unglücks. Was in der alten Gesellschaft unter wohlklingenden Götternamen in Erscheinung trat, das gehört in Wahrheit zur Person und demnach zu jenen Eigenschaften, die das 18. Jahrhundert unter dem Begriff des »Charakters« entdeckt hatte und zusammendachte. Charaktere werden jedoch nicht nur geboren. Der Aufklärer erkannte sie vielmehr als ein Produkt der Erziehung, die innerhalb der bürgerlichen Familie ihren Sitz hatte. Damit sind wir aber bei genau dem Sujet, für das sich Lessing wie auch der französische Schriftsteller Diderot (um einen anderen prominenten Aufklärer zu nennen) in ihren Dramen und Poetiken am stärksten engagiert haben. Bei ihren »häuslichen Verrichtungen« sollte der Schriftsteller seine Akteure zeigen, ihre Sprache und ihre Empfindungen sollten dem Publikum vertraut, also verständlich sein, und dieses Publikum sollte alle Menschen ohne Ansehen ihrer gesellschaftlichen Klassifikationen umfassen – so lauteten einige ihrer wichtigsten Grundsätze.

Lessing setzte das »bürgerliche Trauerspiel«, Diderot mit dem »genre serieux« eine neue, untragische Form an die Stelle der konventionellen, mit der Repräsentationskultur der Adelsgesellschaft verbundenen Tragödie. Die Schrecken, die freilich nur Lessing in

seinen »bürgerlichen Trauerspielen« zeigte, um sie am Ende im universalisierten Familienbild des *Nathan* aufzuheben, diese Schrecken besaßen ihre Ursache in einer mangelhaften Erkenntnis des Selbst. Odoardo Galotti ermordet seine Tochter nicht, um sich auf diese widersinnige Weise an jenem Fürsten zu rächen, der seine Tochter begehrt. Nein! Er tötet sie, verblendet von der Gewalt abstrakter Tugendgrundsätze, einer Gewalt, die ihm die Selbsteinsicht in jene moralische Plastizität verstellt, die es notwendig macht, jeden einzelnen Handlungsfall nach Maßgabe seiner besonderen Umstände und nach der individuellen Eigenart der Akteure zu beurteilen. Die Gesetze einer unmenschlichen Moral hindern ihn, den Sinn von Emilias Satz »Verführung ist die wahre Gewalt« (Lessing II, 1971, 202) richtig, nämlich sympathetisch, also mit-leidend zu verstehen. Wenn schon Emilia nicht nach dem stoischen Maßstab der väterlichen Tugendbegriffe leben kann – und das vermag kein fehlbarer Mensch – so soll sie lieber sterben. Lessing demonstriert an dem Gewalttäter Odoardo, der eine moralische Patrimonialgerichtsbarkeit als Privileg beansprucht, daß Gewalt zusammen mit einem gefährlichen Mangel an Selbsterkenntnis auftritt und mit einer übereilten Rationalisierung sich verbündet, die dazu neigt, den anderen, selbst den geliebten Menschen, in Konfliktsituationen zum Objekt und schließlich zum Opfer zu machen. In uns selbst liegen, wie gesagt, die Gründe für die Eskalation des Konflikts bis zur physischen Auslöschung. Die staatliche Gesetzgebung kann uns nur abschrecken, indem sie unverhohlenen Gebrauch von jener Gewaltandrohung macht, die sie selbst aus den Verkehrsformen ihrer Untertanen verbannt. Darin steckt aber der archaische Rest einer Vergeltungslogik, der sich in Zeiten innenpolitischer Sicherheitskrisen, wenn man nur will, ein-drucksvoll mobilisieren läßt.

Schon in seinem ersten, in die englische Gesellschaft verlegten bürgerlichen Trauerspiel *Miss Sara Sampson* hat Lessing den Weg gezeigt, der allein aus den zerstörerischen Paradoxien der Vergeltungslogik herausführen kann. Die Gewalttaten des Dramas sind rasch zusammengefaßt: Eine Frau ermordet aus Eifersucht ihre Nebenbuhlerin; der Geliebte beider bringt sich selbst aus Wut über diese Niedertracht um. Die hier töten, folgen einem Racheplan, der Gewalt mit Gewalt beantwortet und dazu führt, daß sich die nach diesem Plan Handelnden bis zur Identität im Untergang ähnlich werden. Sie wollen »retten und morden zugleich« (Ter-

Nedden 1986, 46), so könnte man das Erschreckende ihres Tuns mit dem Vers eines antiken, der rasenden Medea gewidmeten Epigramms zusammenfassen. Lessing deutet seine Figuren und deren Handlungsmotive mit Hilfe zweier einander entgegengesetzter Modelle aus, die beide einflußreiche Traditionen begründet haben. Die euripideische Medea steht für die Handlungslogik der Rache, die *Bergpredigt* des Matthäus-Evangeliums für eine Logik der Vergebung. Indem er beide in der dramatisierten Geschichte der *Sara* verbindet, kritisiert er den naiven Glauben an die Güte des Menschen. Die archaischen Schrecken – das ist die These – sind noch nicht kulturell sublimiert. Deshalb kann der Aufklärer ihre symbolischen Ausdrucksformen in den modernen Ethik-Diskurs gleichsam einschmelzen, ohne eine Remythologisierung zu befürchten. Ähnliches geschieht mit dem Programm der *Bergpredigt*: Es dient dem Entwurf einer Handlungslogik, die interpersonalen Konflikten einen gewaltfreien Ausweg zeigt.

Mit Bedacht hat Lessing einer Dienerfigur des Trauerspiels folgende Worte in den Mund gelegt: »Es gibt eine Art von Leuten, die nichts ungerner, als Vergebung annehmen, und zwar, weil sie keine zu erzeigen gelernt haben.« (Lessing II, 1971, 53) Dieser Satz enthält den Kern der mit psychologischen und dramatischen Mitteln inszenierten Ethik. Vergebung nicht anzunehmen, das bedeutet Fortsetzung des Konflikts. Die Fähigkeit aber, sie anzunehmen, hängt davon ab, ob man selbst sie aktiv zu üben, den Konflikt zugunsten des Ziels der Verständigung aufzuheben vermag. Die Akteure müssen sich also davon überzeugt – sie müssen, heißt es im Text, »gelernt« haben, daß sie selbst und nicht der Staat oder eine andere sie gängelnde moralische bzw. religiöse Institution für den Ausgang des Konflikts verantwortlich sind. Selbsterkenntnis ist das einzige Palliativ gegen gewalttätige Konfliktlösung, weil sie, um zu sich selbst zu kommen, des andern als Kommunikationspartner bedarf.

Die vierte Gewalt, die des Theaters, hat gegenüber den konkreten Gewalten der Politik oder Religion den großen Vorzug, daß sie nur zum Schein als Gewalt auftritt. In Wahrheit sind ihre Wirkungen frei von Gewalt. Ja, es ist eine geradezu epochale Einsicht Diderots, Lessings u. a. Aufklärer, daß nur die Künste – selbst wenn sie in der Rolle des Erziehers auftreten – dem Publikum jene Freiheit gewähren können, nach der dieses gegenüber Staat und Gesellschaft vergebens verlangt. Die Künste werden sich in der

weiteren Geschichte von ihren Aufgaben im Dienst der Religion, des Rechts und der politischen Macht emanzipieren und nach und nach in einen scharfen Gegensatz zu diesen Institutionen treten. Bald ist es das Gewaltmonopol des Staates, sind es die Versagungen der Stände- und Klassen-Gesellschaft, in denen die Literatur den Terror entdeckt, dem die moralische Intuition und der Lebenswille des einzelnen ausgesetzt sind. Kleists Geschichte des Michael Kohlhaas ist hierfür ein berühmtes und vieldiskutiertes Exempel.

Aber eine Frage dürfen wir nicht übergehen: Was geschieht mit der Gewalt des tragischen Schreckens, die nach Aischylos und Aristoteles so mächtig auf den Zuschauer eindrang, in der aufklärerischen Theorie einer gewaltfreien ästhetischen Erfahrung? Diderot hat darauf mit einer präventiven Maßnahme geantwortet: Er hat den Schrecken kurzerhand von der Bühne verbannt. Sein Theater sollte zeigen, daß die Natur des Menschen, allen zivilisatorischen Verzerrungen zum Trotz, gut ist. In diesem Punkt war Lessing weniger optimistisch. Sein Interesse galt vielmehr der Ambivalenz allen Handelns und dem inneren Kampf zwischen verhärtetem Vorurteil und dem Impuls, den anderen als natürliches, von Emotionen abhängiges Ich zu verstehen oder auch zu mißbrauchen. Deshalb verdrängte er nicht den tragischen Schrecken, sondern nahm ihn als notwendiges Ingredienz in die gemischte Empfindung des tragischen Mitleids auf. Die Tragödie bewirkte nun nicht mehr »Jammer & Schauer«, sondern – unter der veränderten Form des »bürgerlichen Trauerspiels« – »Mitleid & Furcht«.

Ganz allmählich trat in Lessings ästhetischen Schriften an die Stelle des »Schreckens« die »Furcht«. Und selbst diese wurde am Ende noch als eine Form des Mitleidens interpretiert: »Es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt«, so faßt Lessing die Voraussetzungen seiner eigenen Katharsis-Lehre zusammen; und er fährt fort: »Diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.« (Lessing IV, 1973, 579) Mit dieser Ausdeutung hat Lessing die in der Natur des Menschen latente Gewalttätigkeit zwar nicht verleugnet, aber doch auf entscheidende Weise uminterpretiert. Sind es doch die fremden, uns unverständlichen Affekte, die Entsetzen und Grauen einflößen, wenn wir mit ihnen in den zerstörerischen Taten der andern sowie in unseren eigenen extremen Affekthandlungen

gen konfrontiert werden. Lessing weist jedoch energisch auf die Ähnlichkeit, ja Gleichheit des Ich mit dem Anderen hin. Nur auf dieser Grundlage macht es Sinn, von einem Mitleiden, einem Sympathisieren als der Bedingung zu sprechen, die es ermöglicht, die Gefühle des Anderen zu verstehen und nicht vor ihrer barbarischen Fremdheit uns zu entsetzen. Diese Fähigkeit, empfindend die Gefühle des Mitmenschen zu verstehen, oder anders gesagt: sich selbst als mögliches Opfer der natürlichen Affekte in der Gefühlswelt des anderen Ich wiederzuerkennen, diese Fähigkeit auszubilden, war vor allen andern Künsten Sache eines Theaters, das sich dem universalen Ziel verschrieben hatte, die »Triebe der Menschlichkeit« und nicht jene entgegengesetzten Triebe zu stärken, die dem gräßlichen »homo homini lupus« der pessimistischen Staatsphilosophie recht geben sollen. Die von Lessing in freundschaftlicher Verbindung mit dem jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn entwickelte Idee interpersonaler Erkenntnis sollte ja nicht auf die Erfahrung des tragischen Mitleids beschränkt bleiben. Diese Erfahrung dient nur dazu, die im Theater erkannte und mit dem Bewußtsein der eigenen Fehlbarkeit verbundene Kraft der Empathie – ein anderes Wort für das Mit-Leiden – in allen Situationen des gesellschaftlichen Lebens anzuwenden.

Resümieren wir noch einmal die Quintessenz der aufklärerischen Position: Sie geht von der Einsicht aus, daß die staatliche Gesetzgebung allein nicht hinreicht, um das in der menschlichen Natur latente, terroristische Gewaltpotential einzudämmen. Da es Gefühle, Affekte, Leidenschaften sind, die sich in solchen extremistisch übereilten Handlungen äußern, bedarf es einer Belehrung dieser Gefühlswelt. Kein Rechtsgrundsatz, keine moralische Vorschrift können diese Belehrung ersetzen, da sie vom Personsein der gesellschaftlichen Akteure (Terroristen eingeschlossen) abstrahieren. Soll der Staat, soll die Gesellschaft daher keine »Monstren« hervorbringen, so bedürfen sie der darstellenden Kraft der Künste, vor allem der Poesie. Denn nur sie ist imstande, jene Empfindungen zu objektivieren und dem empathischen Verstehen zugänglich zu machen, die – versagt die Kultur in diesem Punkt – zu unbeherrschten und unbeherrschbaren Gewalttaten reizen und das Leiden in der Gesellschaft verschlimmern.

Daß in diesem Aufklärungskonzept unter den poetischen Gattungen die dramatische den Vorzug erhielt, war nicht nur durch die Präsenz des Geschehens bedingt, die das Spiel auf der Bühne so

stark auf den Zuschauer wirken läßt wie das keine Lektüre jemals vermöchte. Denn die dramatische Form ist weit mehr als nur ein literarisches Sprachspiel ohne Verbindlichkeit. Sie galt in der europäischen Kulturtradition für Jahrhunderte als der empirische Ausdruck des Konflikthandelns überhaupt und hat auf vielen Ebenen die Muster entwickelt, deren wir uns selbst heute noch bedienen, um Konflikte der unterschiedlichsten Art zu beschreiben und zu interpretieren. Nicht zu Unrecht nehmen wir die kleinen und großen Konflikte des Alltags und der Geschichte aus der Perspektive des Zuschauers im Theater wahr und beschreiben sie mit Begriffen der Dramaturgie. Und auch das Umgekehrte gilt: Die dramatische Inszenierung auf der Bühne präsentiert – ist sie an ästhetischer Erkenntnis noch interessiert – dem Zuschauer auch Modelle, mit deren Hilfe er seine eigenen Handlungsantriebe und -verwicklungen verstehen lernt.

In diesen Erkenntniswert setzten die Aufklärer ihr größtes Vertrauen. Was wollten sie denn zur Erkenntnis bringen? Nichts anderes als die in jedem Handeln wirksamen emotionalen Impulse, die ebenso nötig wie gefährlich sind, inhibieren sie die Erkenntnis des am Ursprung jeder Handlung stehenden Selbst. Die Erkenntnis jener Gefühle, die das Selbst auf seinen natürlichen Grund verweist, nimmt jedoch in dem Grade ab, mit dem die Gefühle derer erregt werden, die mit Hilfe der Kunst zur Selbsterkenntnis angeleitet werden sollen. Deshalb verlangt Diderot ein Drama ohne Schrecken, und deshalb verlangt Lessing, daß die extremen Affekte in ein Gleichgewicht gebracht werden, das die Urteilsfähigkeit nicht einschränkt, sondern begünstigt.

Die soziale Bedeutung des Mitleidens, versteht man darunter die Fähigkeit zur kommunikativen Empathie, liegt in der Anerkennung – und dieser geht allemal eine Erkenntnis voraus – der extremen Affekte, die sich in Haß, Begierde und Fanatismus äußern. Sie gehören zur Natur des Menschen, sie fassen die Merkmale seiner prinzipiellen Fehlbarkeit zusammen. Vor dem Terror, den sie auszulösen imstande sind, kann sich der einzelne auch – so lautet eine alte Doktrin – durch Rückzug in eine stoische Empfindungslosigkeit schützen. Eben diesen Vorschlag verwirft Lessing aber, weil die stoische Haltung eine Vollkommenheit prätendiert, die asozial ist und das Stigma der Selbstsucht trägt. Vollkommenheit ist nur denkbar als die regulative Idee eines allmählich fortschreitenden Bildungsprozesses, der die in der menschlichen

Natur latenten Schrecken nicht verleugnet, sondern zu »veredeln« sucht. Ein weiterer Grund dafür, die Schwächen einer nur durch Belohnung und Strafe, durch Gesetz und Herrschaft aufrechterhaltenen gesellschaftlichen Ordnung kritisch zu decouvrieren.

Die Idee von der möglichen Vervollkommnung, also Kultivierbarkeit der menschlichen Natur durch Literatur und Kunst, die später in Friedrich Schiller noch einmal einen beredten Anwalt finden wird, ist indessen schon früh in der Epoche der Aufklärung auf Skepsis gestoßen. Ich kann hier nicht auf die Einwände Jean Jacques Rousseaus und anderer Kritiker eingehen, sondern möchte nur darauf hinweisen, daß selbst die Vertreter einer positiven Kulturidee nicht ganz frei von Zweifeln waren. Hier liegt auch, so scheint mir, ein wichtiger Unterschied zwischen Lessing und Diderot. Denn der französische Aufklärer hat in weitaus stärkerem Maß als der deutsche zugleich mit der Forderung nach kultureller Verfeinerung die verfeinerte Kultur der besseren, also aristokratischen Gesellschaft kritisiert. Seine Kulturkritik stand im Dienst gesellschaftlicher Konflikte, und es war daher nur folgerichtig, wenn er das neue, das bürgerliche Kulturideal – unter Rücksichtnahme auf die jedem Idealismus eigene Dialektik – aus der Gegnerschaft zu den Bildungszielen der Adelsgesellschaft zu erklären suchte. Zu einer Relativierung der mit diesem Ideal verbundenen Einsichten in die Hermeneutik der Gefühle muß das nicht zwangsläufig führen. Im Gegenteil: Sie erscheinen mir mehr als nur einer historischen Erinnerung wert.

VI.

Ich möchte mich nun aber dem dritten Hauptteil meiner Betrachtung zuwenden und beginne ihn mit einigen Gedanken, die zunächst einmal nur andeuten möchten, daß sich der begonnene Faden in verschiedene Richtungen fortspinnen läßt. Schon Diderot hat seinem Programm ethisch-ästhetischer Erziehung selbst widersprochen, als er die Blütezeiten der Poesie auf die Zeiten blutiger Bürgerkriege und plötzlich eintretender, schreckenerregender Ereignisse verwies. Die Anomien weckten das sonst schlafende Genie, so hieß es bei ihm an mehr als einer Stelle, und er zog den bekannten Vergleich zwischen den Eruptionen der moralischen und der physischen Natur (Harth 1987). Von solchen Be-

merkungen ist es nur ein kleiner Schritt zur Rechtfertigung der rohen Gewalt und der Grausamkeit in den Büchern des Marquis de Sade. Wenn die Natur vernichtet, so darf es auch der Mensch; er muß nur Lust daraus ziehen können, so etwa lautet das Credo de Sades. Es ist das Glaubensbekenntnis des Terrors, das in der Literatur der Moderne ein lang anhaltendes Echo hinterlassen hat.

Nicht nur der Kampf gegen, vor allem die Befreiung von Moral und Belehrung gehören im 19. Jahrhundert zu den innersten Antrieben der Literatur. Nun wird die Darstellung und Erregung von Gewalt und Schrecken ganz anders eingeschätzt als in den schönen Lehren der Aufklärungszeit. Ich nenne nur die Namen von Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire und Fjodor Dostojewski, auf deren unterschiedliche Schreckensbilder ich nicht näher eingehen kann. Eines erscheint mir in diesem Zusammenhang freilich bemerkenswert: Die neue Einschätzung des Schreckens – sei es seine Verbindung mit der Schönheit, sei es die Rolle, die er in der Schockästhetik spielen wird – tritt mehr und mehr in den Vordergrund und verdrängt das humanistische Programm der aufgeklärten Schreckensgründe.

Ich möchte daher etwas ausführlicher auf diese neue Stufe in der Dialektik von Gewalt und Symbolisierung zu sprechen kommen und wähle dafür ein besonders prominentes Beispiel. Von Lessing führt vielleicht kein direkter Weg zu Heinrich von Kleist; und dennoch: Es gibt einen Weg, verschließt man nicht die Augen vor den reichhaltigen Motivverwandtschaften beider Schriftsteller. Oben war von den Schwächen einer Ordnung die Rede, die sich ausschließlich auf Gesetz und Herrschaft beruft. Nun, das ist auch Kleists Thema, im *Prinzen von Homburg*, in der *Penthesilea* nicht minder als im *Michael Kohlhaas* – von anderen Texten zu schweigen. Anders als Lessing hatte Kleist mit dem Ereignis der Revolution und mit den anschließenden militärischen Konflikten in Europa Erfahrungen vor Augen, die täglich den Argwohn bestätigen mochten, daß alle menschengemachten Ordnungen von äußerster »Gebrechlichkeit« sind und noch ihre vernünftigsten Vorstellungen in den tatkräftigen Schrecken absoluter Freiheit umschlagen können. Dieser »Gebrechlichkeit« (ein Schlüsselwort Kleists) ist daher mit den Mitteln einer Mitleidsethik nicht mehr beizukommen. Wenn die »Zwietracht« die Menschen zum Krieg ruft, so heißt es in einem frühen, unter dem Eindruck des Thermidor später veränderten Gedicht, »Denk ich, können sie doch mir

nichts rauben, / Nicht den Frieden, der sich selbst bewährt, / Nicht die Unschuld, nicht an Gott den Glauben, / Der dem Hasse, wie dem Schrecken, wehrt« (Kleist I, 1983, 9). Das ist ein Bekenntnis zum Rückzug aus den Konflikten in eine Idylle, die im friedlichen Naturbild der letzten Strophe die Requisiten verlorener Paradiese herbeizitiert: »des Ahorns dunkel[n] Schatten« und »das Lied der Nachtigall«.

In der Geschichte des ersten deutschen Terroristen, wie man die Erzählung vom Schicksal des Michael Kohlhaas genannt hat, ist vom Rückzug aus dem Konflikt freilich nicht mehr die Rede, sondern von dessen tödlicher Eskalation. Die Geschichte zeigt, wie durch willkürliche Gewalt die allgemein gültige Rechtsordnung verletzt und wie durch die daraus folgende Unordnung in den Rechtsverhältnissen, also im Machtapparat des Staates, auf beiden Seiten eine auf Rache-Empfindungen gegründete »Ordnung« von Gewalt und Gegengewalt um sich greift. Noch vor Beginn der daher rührenden blutigen Konflikte und Gewalthandlungen wird Kohlhaas nachdrücklich auf die Logik der Vergebung hingewiesen. Seine sterbende Frau schlägt die Bergpredigt an eben der Stelle auf, an der Jesus das alttestamentarische Gebot, die Feinde zu hassen, mit dem Gegen-Satz beantwortet: »Liebet eure Feinde (bei Kleist: *Vergib deinen Feinden*; II, 30). Tut wohl denen, die euch hassen.« (Mt. 5,43-4)

Kohlhaas jedoch entscheidet sich für die altertümliche Logik der Rache und deutet sein Handeln folgerecht aus den entsprechenden (alttestamentarischen) Sinnbildern der Gewalt. Obwohl er die Heilung der staatlichen Rechtsordnung durch beiderseitige Wiedergutmachung anerkannt hat, folgt er dieser Logik noch auf dem Schafott. Denn vor den Augen seines Feindes verschlingt er jenes Orakel, von dem dieser sein Leben abhängig wähnt. Ein archaischer Akt der stellvertretenden Tötung, dessen Grausamkeit nur überboten wird durch die Szene, in der Penthesilea, statt den Friedensvertrag zu feiern, den waffenlosen, ihre Liebe suchenden Kontrahenten, den Heros Achilles, zerreißt. Die Gebrechlichkeit der Welt und des Menschen – so sind diese inszenierten Handlungen wohl zu deuten – läßt sich durch keine politische oder moralische Maßnahme kompensieren. Alle Ordnungen, also auch die der Kultur, wirken wie eine dünne Kruste über einem unheimlichen Grund potentieller Gewalt, die plötzlich, aller rationalen Sicherungen beraubt, zerbricht und einem Strom wahnhafter, zer-

störerischer Gefühle und Aktionen Raum geben kann. Das schließt die Bereitschaft zur Versöhnung nicht aus, sondern macht sie – gerade »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« (Kleist II, 1983, 143) – um so notwendiger.

Aber welche befremdlichen Formen haben die Versöhnungsszenen bei Kleist! Ich möchte hier nur an das berühmte Schlußtableau des *Prinzen von Homburg* erinnern: Der Prinz erwartet die Vollstreckung des Todesurteils – die Staatsraison hat, so scheint es zumindest, ein Ritual vorbereitet, wie es archaischer nicht sein kann. Eine militärische Befehlsverletzung, deren Motive nichts weniger als eindeutig sind, soll mit Blut gesühnt werden. Der Delinquent hat die Augen verbunden, man hört den Totenmarsch, das Grab des Opfers ist bereits ausgehoben. Da plötzlich wird der Todgeweihte begnadigt, ja sogar mit Erfüllung seiner geheimsten Liebeswünsche belohnt. Der Schrecken dieses als Spiel im Spiel inszenierten Versöhnungsaktes ist so groß, daß der Prinz das Bewußtsein verliert und also eine jener schockartigen Krisen durchmachen muß, wie sie den Probanden im religiösen Initiationsritual erwarten. Die Zwecke von Versöhnung und Initiation fallen hier aber signifikant auseinander. Die Versöhnung hebt zwar den archaischen Opfermechanismus der Staatsraison auf (das Grab bleibt leer), aber der Prinz nimmt die Versöhnungshandlung mit Recht als etwas Irreales wahr. »Ist es ein Traum?« fragt er und erhält zur Antwort: »Ein Traum, was sonst?« (Kleist I, 1983, 709). Und das ist deshalb wahr, weil er die friedlichen Früchte der Begnadigung – Freilassung und Belohnung – nicht auf der Stelle genießen darf. Denn die Realität, in die er als erfolgreicher Initiand mit nunmehr gereinigtem Rechtsbewußtsein erwacht, ist die des Krieges und der diesen beherrschenden Rachementalität. »Zur Schlacht! Zum Sieg! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« – so lautet, während der Vorhang fällt, das martialische Geschrei der letzten Szene (ebd.).

In Kleists Dramen – aber nicht nur dort – wird die Katharsis suspendiert. Die Zuschauer sehen sich mit rätselhaften Schlüssen und manchmal auch mit gräßlichen Paradoxien konfrontiert. Das aber ruft, wie man weiß, eher ungute als lustvolle Gefühle hervor. Gewiß: Die von Kleist dargestellten Konflikte verweisen auf die alte Frage, wie die Bedingungen sittlichen Handelns beschaffen sein sollten; ja selbst die zur Ausdeutung von Gewalt und Schrecken eingesetzten Symbole und Bilder greifen zum Teil auf diesel-

ben antiken Quellen zurück, die Lessing kannte. Nicht von ungefähr erscheint der Terror unter der Maske alttestamentarischer und homerisch-euripideischer Mythenfiguren: Erzengel und Gorgo. Im Werk Lessings stand aber – wie zu erinnern ist – die symbolische Bearbeitung der Gewalt im Dienst einer Erkenntnis der Gewalt, einer Erkenntnis, die über den Prozeß einer Hermeneutik der Gefühle zum Maßstab des Handelns werden sollte.

Dieser »profanen Erleuchtung« (Walter Benjamin) des Aufklärers steht Kleists Werk wie ein finsternes Orakel gegenüber. Es verweigert die Auskunft darüber, wie die Verletzung der Ordnung durch die Gewalt geheilt werden könnte, die sie doch zu begrenzen sucht. Aus dem Erkennen des Ich im andern wird ein Verkennen mit tödlichen Folgen. Die Gewalt der Gesetze und die Gegengewalt der Rache eskalieren nicht nur, sondern die Art, wie sie ihre vermeintlichen Rechte ertrotzen, führt zur Annäherung beider, ja bis zur Identität in der Niederlage. Denn auch die Exekution der Gesetze in Form der Todesstrafe folgt derselben archaischen Vergeltungslogik und deren rituellen Vollzugsregeln, die den Schrecken höher achteten als die Sühne im Sinn der Versöhnung.

Der Grund für Kleists Wiederentdeckung des Erschreckenden liegt jedoch nicht nur im Bewußtsein von der latenten, in allen menschlichen Einrichtungen enthaltenen Gewaltsamkeit, sondern auch im fundamentalen Zweifel an der Gewißheit jener Begriffe, die wir uns über die Welt und über uns selbst machen. Die den Begriffen zugeschriebene Vernunft liegt in ihrer Kraft, uns die Dinge näherzubringen, sie gewissermaßen wie Freunde ins subjektive Zutrauen eintreten zu lassen. Wo diese Kraft versagt, entstehen Mißverständnis, Mißtrauen und – wird die vertrauensbildende Kraft nicht kommunikativ wiederhergestellt – Aggression und Kampf. In Kleists Welt ist diese Vernunft nicht mehr gesichert. Hinter jedem Begriff lauert etwas Unvertrautes, das jeden Augenblick hervortreten kann, so daß den begrifflich bezeichneten Gedanken selbst etwas Maskenhaftes und Bedrohliches inhäriert: Im Begriff der Gerechtigkeit liegt die Drohung der Rache, die Drohung der Vergewaltigung in dem der Liebe.

Kleists Anerkennung dieses Doppeldeutigen, ja Antinomischen in allem Denken, Handeln und Fühlen, in den Begriffen und Bildern, in den Regeln und verabredeten Ordnungen, kurzum: in der Kultur, hat den Schrecken vom dramatischen Medium gelöst. Er ist in seinem Werk prosaisch, und das heißt: allgemein geworden.

Und wir könnten uns fragen, ob das nicht auch damit zu tun hatte, daß die Akteure der Französischen Revolution – sicher in dieser Maßlosigkeit zum erstenmal in der Geschichte – den *terreur* als ein groß angelegtes Schauspiel vor den Augen der Weltöffentlichkeit inszeniert haben. Eine Dimension, die, wie wir aus eigener Anschauung wissen, im modernen Terrorismus – sei dieser subversiv oder staatlich organisiert – höchste Beachtung findet.

VII.

Doch ich schließe nicht mit einer Antwort auf diese Frage, sondern mit dem Blick auf ein Werk, das in philosophischer Form jene Ästhetisierung des Schreckens begründet hat, den Kleist mit seinem Zweifel an der besänftigenden Kraft der ästhetischen Erkenntnis schon angekündigt hatte.

In Friedrich Nietzsches Frühschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1871) liegt uns das vielleicht bedeutendste Manifest einer solchen Ästhetisierung vor. Nietzsche erkennt wohl die affektive Wirkung des tragischen Schreckens noch an, doch soll diese sich nun ästhetisch, rein als »künstlerisches Spiel« (Nietzsche I, 1962, 131) ohne Beimischung von Mitleid, von Furcht oder anderen moralischen Empfindungen entfalten. Warum? Diese Frage beantwortet Nietzsche mit einer Kulturentstehungshypothese, die sich interessanterweise wieder auf Aischylos beruft. Für Nietzsche ist jene Antinomie von Lust und Leid, von produktiven und destruktiven Gewalten im menschlichen Dasein, die Kleist zu paradoxen Schlüssen veranlaßt hatte, geradezu ein Spezifikum der Kultur insgesamt. In der antiken Tragödie vom *Gefesselten Prometheus*, die heute übrigens nicht mehr als ein Werk des Aischylos gilt (Zimmermann 1986, 34), sah Nietzsche die symbolische Ur-Szene der kulturellen Evolution und der ihr innewohnenden Antinomien. Prometheus ist der titanische Künstler, der sich gegen die Götter auflehnt, um eine eigene Welt hervorzubringen, und der nun seinerseits dieser Welt – der Welt der Menschen – durch freie Verfügung über das Feuer die Mittel in die Hand gibt, eine autonome Kultur zu schaffen. Dieser Mythos versinnbildlicht also einen, wie Nietzsche bemerkt, »unlösbaren Widerspruch zwischen Mensch und Gott [...] und rückt ihn wie einen Felsblock an die Pforte jeder Kultur« (ebd., 59).

Das heißt in den Begriffen der Philosophie, die Nietzsche zur Auslegung des Mythos einsetzt: Die Kultur beginnt mit dem Akt der Individuation, der bewußten Absonderung des einzelnen von einem Allgemeinen (der göttlichen Welt der Natur), was ein für beide Seiten notwendiges Leiden zur Folge hat, im Mythos als Frevel mit anschließender ewiger Bestrafung dargestellt. Diese Absonderung vollzieht sich in einer theoretischen Einstellung zur Welt und zum Ich, deren entwickelte Formen Nietzsche in den Erkenntnisbemühungen der Wissenschaften sah. Wiederholt sich die Individuation in jedem Akt des Erkennens als Grenzziehung zwischen Ich und Ich, zwischen Ich und Welt, so steht dem als notwendiges Korrelat der immer wieder spürbare Drang zur Selbstüberschreitung des Ich in ein Allgemeines gegenüber. Ein Drang, den Nietzsche mit Begriffen wie »Daseinslust«, »Zeugungslust« und »dionysische Urlust« umschreibt (ebd., 93). Beide Bewegungen – Selbstbegrenzung und Selbstüberschreitung – kennzeichnen die Doppelnatur des Menschen. Er ist sowohl Erkennender als auch Wollender (Schopenhauer). Diese Wahrheit muß ihn jedoch aus zwei Gründen mit Schrecken erfüllen. Denn einmal zeigt sie, daß der Mensch zu seiner Selbsterhaltung andauernder Erkenntnisanstrengungen bedarf, als deren Folge er immer wieder aufs neue unter dem »Urwiderspruch« leiden muß; zum andern führt das Neben- und Durcheinander einer gleichberechtigten natürlichen und einer gleichberechtigten kulturellen – Nietzsche sagt: »einer göttlichen und einer menschlichen« (ebd., 59) – Welt dazu, daß die Substanz von Recht und Moral sich in Gleichgültigkeit auflöst: »Alles Vorhandene ist gerecht und ungerecht und in beidem gleich berechtigt.« (Ebd., 60)

Wenn dies, wie Nietzsche behauptet, der Kern jener Wahrheit ist, die einen tiefen Schrecken im Erkennenden hervorruft, so trifft er damit ins Schwarze. Denn die Gleich-Gültigkeit dessen, was aus natürlichem oder kulturellem Antrieb geschieht, denunziert alle Konventionen des Rechts und der Moral als Illusionen. Nietzsche ist weit entfernt davon, die potentielle Anarchie, die diese Denunziation einschließt, zu beklagen. Was er will, das ist vielmehr die Übernahme dieser Erkenntnis in eine Kultur, die frei ist von der christlichen Schuldzuweisung an die gefallene menschliche Natur und der ihr entsprechenden Vergebungs-Logik. Er nennt die von ihm prophetisch verkündete neue Kultur »tragisch«, weil sie den Ur-Widerspruch und die daraus hervorgehenden Lei-

den, von denen der Prometheus-Mythos der Tragödie erzählt, in sich aufgenommen hat und aushält. Diese »tragische« Kultur scheint also doch nicht so neu zu sein, da sie den Heroismus der antiken Mythenhandlung sich einverleibt hat. Aber es ist bei genauem Hinsehen doch die Gegenwärtigkeit des Alten in einem Neuen. Denn im Unterschied zur antiken Lebenswelt ist die neu-tragische Kultur darüber aufgeklärt, daß die begrifflichen Wahrheiten der Erkenntnis und die ihnen verwandten des Rechts und der Moral notwendige Täuschungen sind, notwendig deshalb, weil der Mensch ohne sie die gnadenlose, gewalttätige Daseinsgier, die in der Natur herrscht, nicht aushalten könnte.

Darin liegt der radikale Sinn von Nietzsches Kritik an der theoretischen Kultur der Moderne. Die von ihm gutgeheißene »Metaphysik des Lebens«, die auf ein naturwüchsiges Wollen im Menschen zählt, richtet sich gegen all jene Versuche, die unvermeidliche Gewalt in den menschlichen Ordnungen mit den Mitteln der Kunst nicht nur zu interpretieren, sondern – vermittelt über eine erzieherische Katharsis – in »soziale Tugenden« umzuwandeln. Nietzsche verwirft das traditionelle Programm einer ästhetischen Erziehung mit moralischer Absicht, um als einzig legitime Aufgabe der Künste die Kompensation jenes Schreckens der kulturellen Arbeit stehen zu lassen, den der Prometheus-Mythos symbolisch verdichtet. Das Dasein der Welt ist »nur als ästhetisches Phänomen [...] *gerechtfertigt*« (Nietzsche I, 1962, 14) – in dieser Pointe faßt Nietzsche den Gehalt seiner Kulturphilosophie zusammen.

Es läßt sich darüber streiten, ob Literatur und Künste lediglich kompensatorische und nicht doch auch kognitive Funktionen im Sinne der Aufklärung erfüllen können. Immerhin hat Nietzsche selbst – mit Richard Wagners Musikdrama vor Augen – von einer kulturellerneuernden »Wiedergeburt der Tragödie« geträumt. Was den erkenntniskritischen Gehalt seiner Ästhetik betrifft, so hat er – wie kein anderer vor ihm – den kategorialen Unterschied zwischen der Symbolisierungsleistung des literarischen Textes und dem Schrecken selbst betont, der den möglichen Gegenstand der Mimesis bildet.

Literarischer Text und mythischer Schrecken gehören nicht derselben Erfahrungsrealität an. Anders gesagt: Der literarische Text ist nicht der Schrecken, auch wenn er ihn aufs vollkommenste zu beschreiben versteht. Er hat diesen vielmehr schon hinter sich ge-

lassen und, indem er ihn aus der besonderen Nachzeitigkeit des epischen oder dramatischen Erzählens »bespricht«, die Erfahrungsunmittelbarkeit des Ereignisses selbst gebrochen: »Wofür wir Worte haben, darüber sind wir auch schon hinaus.« (Nietzsche II, 1962, 1005) Zwar hat das dramatische Spiel seine eigenen Möglichkeiten, die Unmittelbarkeit des Geschehens – wir haben es schon gehört – ästhetisch zu simulieren, doch als Text betrachtet unterliegt es ebenfalls den zugleich verrätselnden und ent-deckenden Kräften der Schrift, die ein deutendes Verhaltensein vom Rezipienten verlangen.

Das Symbolische, ja nicht einmal das Stellvertretende des sprachlichen Begriffs war für Nietzsche der Anlaß, den literarischen Text eher den identifizierenden, also grenzziehenden Leistungen des Intellekts (Apollinisches) als dem spontanen und schöpferischen, freilich auch zerstörerischen Wollen (Dionysisches) zuzuordnen. Für letzteres, und das heißt auch für die Erregung des dionysischen Schreckens, verließ er sich mit Schopenhauer lieber auf die Gewalt der Musik.

Der Gedanke, der dem zugrunde liegt, ist nicht neu. Es ist der Gedanke, daß der Name, also das sprachliche Lautgebilde, dem Ding, worauf er sich bezieht, den Schrecken des unmittelbar Daseienden schon genommen hat. Überträgt man das auf die Wirkungen der Literatur, so erscheinen diese in einem zweideutigen Licht. Die Schrift hat den ursprünglichen Schrecken immer schon gebannt, auch wenn sie ihn im Zusammenspiel mit der Imagination vor dem Auge des Lesers erneut heraufbeschwört. Der Schrecken ist hier nicht mehr an die Erscheinungen der Körperwelt, sondern an den Buchstaben gebunden.

Mit dieser materiellen Bindung der Erkenntnis an das Zeichenhafte verglichen, muß die Musik als das reiner und unmittelbarer wirkende Medium des ästhetischen Rausches erscheinen. Und sie erhält sich, wie es in der *Götzendämmerung* heißt, in der allgemeinen kulturellen Erschlaffung der Moderne daher noch als ein »Residuum des [antiken] dionysischen Histrionismus« (Nietzsche II, 1962, 996).

Nietzsche hat demnach wie kaum ein anderer die befremdliche Doppeldeutigkeit der Kultur als Produktion und Zerstörung erkannt und mit unvergleichlicher stilistischer Prägnanz zur Sprache gebracht. Hatte der Kulturheroe, der Künstler, in der alten Welt das Amt des »Lehrers« und »Bildners« des Lebens inne, so ist er in

der Moderne bestenfalls noch der »Befreier«, der das Leben aus den Ketten einer Sklaven-Moral zu lösen hat, deren Mutter die Furcht und deren Schwester das Mitleid ist (Nietzsche I, 1962, 803). »Das Leben«, das ist die Gewalt, die nicht nur zerstört, sondern die in der Zerstörung die Energien für etwas Neues freisetzt. Wo aber das Symbolische an die Stelle dieses schöpferischen Prinzips getreten ist, dort triumphiert in schädlicher, weil einseitiger Weise das blasse Prinzip der Interpretation über die »Urlust« der Mythopoiesis. Das Leben als »Abenteuer«, das ist die sich vor den Augen vollziehende Tat, und das war die Tragödie der Alten und auch noch die Shakespeares. Nicht die Zähmung, sondern das Aushalten des Schreckens ist die Lehre, die Nietzsche der Tradition entnimmt, um sie der Moderne als Palliativ vorzuhalten. »Was teilt der tragische Künstler von sich mit?« fragt er in der *Götzendämmerung*, »Ist es nicht gerade der Zustand *ohne* Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen, das er zeigt?« (Nietzsche II, 1962, 1005).

Das ist der große Unterschied zur Tradition: Nicht was die tragische Handlung erzählt und bewirkt, sondern was der »tragische Künstler« vermag, darum kreist Nietzsches Denken. Der Mythos tritt hier nurmehr als eine Domäne des ästhetischen Subjekts in Erscheinung, das den antiken Schrecken und die von ihm ausgehenden Leiden wie eine Erinnerung an jene setzenden Kräfte des Künstlers festhält, die von den Produktivkräften der Rationalisierung und Modernisierung längst überrollt worden sind. Die Tragödie, vor der – wie es in einem Passus der *Götzendämmerung* (Nietzsche II, 1962, 1005) heißt – »das Kriegerische in unsrer Seele seine Saturnalien« feiert, gehört einer Kultur an, die vergangen ist. Der Terror ist, was Lessing und Diderot schon fürchteten und was Nietzsche nicht mehr ausschließen wollte, in den modernen Revolutionsbewegungen moralisch sanktioniert und im totalitären Staat schließlich legalisiert worden. Wo die Literatur ihn zu ihrem Gegenstand macht, ist sie daher schon parteiisch in einem Sinn, der diesseits der Suche nach moralischen und kulturellen Universalien liegt.

Literatur

- Aischylos (1987), *Werke in einem Band*, übers. v. D. Ebener, 2. Aufl. Berlin/Weimar.
- Aristoteles (1982), *Poetik* (griech./dt.), übers. u. hg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart.
- Blumenberg, H. (1979), *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M.
- Bohrer, K. H. (1978), *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München.
- Dieckmann, H. (1968), *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, in: H. R. Jaufß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, 271–317.
- Fuhrmann, M. (1973), *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt.
- (1971) (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München.
- Girard, R. (1978), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris.
- Halliwell, S. (1986), *Aristotle's Poetics*, London.
- Harth, D. (1987), »Promenade« oder die Lust, im Licht der Skepsis zu wandeln, in: Harth, D./Raether, M. (Hg.), *Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung*, Würzburg, 21–34.
- Kleist, H. v. (1983), *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., hg. v. H. Sembdner, 7. Aufl. Darmstadt.
- Lessing, G. E./Mendelssohn, M./Nicolai, F. (1972), *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hg. u. komment. v. J. Schulte-Sasse, München.
- Lessing, G. E. (1970–1979), *Werke*, 8 Bde., hg. v. H. G. Göpfert, München.
- Lyotard, J.-F. (1987), *Das Erhabene und die Avantgarde. Über den Terror und das Erhabene*, in: Raulot, G./Le Rider, J. (Hg.), *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen.
- Nietzsche, F. (1962), *Werke in drei Bänden*, hg. v. K. Schlechta, 3. Aufl. München.
- Ter-Nedden, G. (1986), *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart.
- Zelle, C. (1987), »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg.
- Zimmermann, B. (1986), *Die griechische Tragödie*, München/Zürich.