

JULIANE VOGEL

## Frenetisches Sprechen

Karl Heinz Bohrer, *das Tragische und die Moderne*

*Karl Heinz Bohrer: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München: Carl Hanser, 2009, 412 S.*

Karl Heinz Bohrer's Faszination durch das Tragische geht auf das Gymnasium zurück. Sie entstammt, wie er selber in einem kurzen Vorwort berichtet, einer Zeit, in der es noch eine Oberprima gab und wo Abiturienten durch Aufführungen griechischer Tragödien geprägt wurden. Mit dieser erstaunlichen Geste eröffnet Bohrer sein Buch über *Das Tragische*. Dennoch ist es kein humanistisches Bildungserlebnis, dessen Nachleben sich nun auf vierhundert Seiten entfaltet. Bohrer's Schrift «Erscheinung, Pathos, Klage» in der griechischen Tragödie handelt vom Schrecken, genauer gesagt, vom Erscheinungsschrecken, und entfernt sich weit von den humanistischen Deutungstraditionen. In einem Durchgang durch die antiken Texte entwickelt er eine Dramaturgie der Tragödie, die anti-philosophischen, anti-moralischen wie anti-therapeutischen Impulsen folgt. Gleich zu Beginn versichert

er sich dabei des Beistands Nietzsches, der die Tragödie, wie Bohrer in seinem Eröffnungsargument noch einmal darlegt, als ein ausschließlich ästhetisches Phänomen begriffen sehen wollte. In immer neuen polemischen Schüben insistiert Bohrer mit Nietzsche auf der Schreckenswirkung einer Kunstform, die nur als ein Erregungsmittel – als Tonicum – angemessen beschrieben sei. Seine Lektüren verwahren sich vor Interpretationsansätzen, die die tragische Handlung als Progression und ihren Schrecken als einen vorübergehenden begreifen, und sie widersetzen sich den Versuchungen teleologischer Perspektiven, die Tragödie vor allem auf ein Ende hin zu lesen, das diesen Schrecken reinigt und deutet.

Weder Erlösungen noch Versöhnungen, weder Opfer, Geschichtsphilosophie noch Rationalisierungsversprechen können und dürfen, so das Argument des Buches, die Gewalt eines Pathos aufheben, dessen Hervorbringung das erste Ziel der griechischen Tragödie sei. Gegen Hegel, gegen Walter Benjamin, aber auch gegen die Erlösungsrhetorik von Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* insistiert Bohrer auf der Autonomie eines durch die Tragödie erzeugten, unerlösbaren

und unaufhebbaren tragischen Pathos. Sein Augenmerk gilt daher der Produktion dramatischer Gegenwart bzw. einem ausschließlich in diesem Schrecken gegebenen absoluten Präsens. Er behauptet den Vorrang des Leidens vor dem Fortgang der Handlung und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Eigenrechte privilegierter szenischer Momente. Wenn Bohrer insoweit vor allem an Hans Thies Lehmann anschließt, der in seiner Studie über Mythos und Tragödie zuerst die Autonomie der Szene in der Tragödie beschrieb, so tut er dies doch mit einer deutlichen Akzentverschiebung: Die Autonomie des Pathosauftretts wird nun durch das plötzliche Hereinbrechen eines Erscheinungsschreckens begründet.

Im Zuge seiner Argumentation kommt Bohrer zu interessanten formalen Beobachtungen, die ihm eine überzeugende Neulektüre kanonischer tragischer Texte ermöglichen. Im Durchgang durch die *Orestie*, in der Interpretation des *Ödipus*, der *Antigone* wie auch der Tragödien des Euripides lenkt er die Aufmerksamkeit auf diejenigen Momente, in denen die tragischen Helden auf der Bühne erscheinen, um den Schrecken, der ihnen hinter der Bühne widerfahren ist, in verdichteter Rede zu beschwören. Die Klytämnestra der aischyleischen *Orestie* nach der Ermordung Agamemnons, der geblendete *Ödipus*, aber auch die euripideischen Protagonisten erhalten Gelegenheit zu frenetischen Sprechakten, in denen sich die Autorität einer neuen, an den Schrecken geknüpften poetischen Sprache wirkungsvoll zur Geltung bringt. Eine solche Akzentverschiebung von der Katharsis auf die Poesis ist, wie Bohrer zeigen kann, gerade für die Lektüre des *Ödipus* von entscheidender Bedeutung. Beim Anblick des geblendeten Protagonisten fallen die alten Wahrheits- und Erkenntnisorientierungen teleologischer *Ödipus*-Lektüren nicht mehr ins Gewicht. Unter den Voraussetzungen einer ‹tonischen› Lektüre entsteht die tragische Wirkung durch die sprachliche Evokation eines Anblicks, der in seiner Entsetzlichkeit die sittlichen Proportionen des tatsächlichen Geschehens weit übersteigt.

Dieser schreckenerzeugende Sprechakt gehört weder dem Epos noch dem Mythos an. Seine spezifische Modernität rührt gerade daher, dass er anders als ältere Texte kein berichtender, sondern ein performativer Text ist. Bohrers Ansicht nach realisiert sich in der jähen Pathosszene der Tragödie eine spezifisch moderne Imaginationsstruktur, die das, wovon sie spricht, überhaupt erst hervorbringt. Ihre Wirkung erlangt sie durch ‹Emphasisierung›, ein Begriff, der durch seine allzu häufige Verwendung in Bohrers Darlegungen nicht reizvoller wird, und dennoch unmissverständlich darlegt, dass die tonische Schreckenswirkung der Tragödie durch eine Betonung und eine energetische Aufladung des Sprechens zustande kommt. Entscheidend für Bohrers Argument ist daher die These, dass die frenetische Rede der Tragödie nicht einfach die Gräueltaten einer durch den athenischen Stadtstaat überwundenen mythischen Zeit zur Darstellung bringt. Tragischer Schrecken ist vielmehr ästhetische Gegenwart, absolutes Präsens und das Produkt einer modernen mytho-poetischen Einbildungskraft. Er entspringt der frenetischen Anstrengung einer traumhaft verdichteten Sprache, die sich von der Sprache des Mythos wie des Epos unterscheidet und die Schreckensthematik des Mythos ‹überhaupt erst in ihrer ästhetischen Formierung etabliert›. Als solche bestimmt sie den Auftritt des tragischen Helden, die Wehklagen des Chores und der Protagonisten und gewinnt in Hinblick auf die Produktion von Angstzuständen in der Tragödie besondere Überzeugungskraft.

Im Unterschied zur epischen Erzählung hat diese Rede den Bezug zu faktischen und klar umrissenen Gewaltvorgängen, wie sie bei Homer berichtet wurden, aufgegeben. Stattdessen artikuliert sie sich nun vor einem undurchschaubaren Hintergrund, in dem ein weder durch Begriffe noch durch Erzählung fassbarer und von unverständlichen Göttern verhängter Schrecken auf sein Erscheinen wartet. Ihre spezifische Gestalt wie auch ihre spezifische Gewalt gewinnt sie zumeist vor den Mauern eines

Palastes – beispielhaft ist hier der Palast der Atriden in Mykene – als enigmatische Rede über ein enigmatisch Böses, dessen Ursachen nicht mehr eingesehen werden können. Schon der Schrecken der antiken Tragödie gewinnt seine Intensität aus der Erfahrung der Ungewissheit und der Angst.

Diese Verbindung von poetischer Imagination und Schreckensthematik ist nach Ansicht Bohrers kein zufälliges Zusammentreffen. Vielmehr scheint ihm einiges darauf hinzudeuten, dass die Evokation des Grässlichen in der Struktur der dichterischen Imagination selbst angelegt ist. Seiner Auffassung nach ist es der ästhetische Modus selbst, der den Schrecken produziert, indem er ein Ungewisses zur Erscheinung und die Steuerungsmöglichkeiten der Vernunft zu Fall bringt. Die Bilder der tragischen Rede scheinen ihm dabei ein Konzept dichterischer Imagination vorwegzunehmen, das sich in programmatischer Ausformulierung erst in der Moderne und zwar in den Texten Baudelaires wiederfindet. Demnach besitzt die Einbildungskraft der Tragödie dieselbe Affinität zur objektiven Hervorbringung des Bösen wie die Texte der *Fleurs du Mal*: Das Böse manifestiert sich als ein Plötzliches, Ungewisses und Zufälliges, das sich in Überfällen auf ein entwaffnetes Subjekt zur Geltung bringt. Überhaupt gelingt Bohrer zufolge die Erkenntnis tragischer Sprechakte nur im Umweg über Paradigmen moderner Literatur, die den Traum des Aischylos noch einmal entbinden, erinnern und weitertragen. Erst im Spiegel der *Fleurs du Mal* könne jene Verschränkung von Schrecken und poetischer Einbildungskraft wahrgenommen werden, die die Wirkung der antiken Dramen begründete. Umgekehrt habe Baudelaire den zum Bösen bestimmten ästhetischen Modus seiner Produktion im Spiegel der aischyleischen Tragödie entwickelt. Bohrer unterstreicht, dass auch hier eine aus dem Vagen heraus wirkende poetische Einbildungskraft vor allem Ungeheuer gebiert. Dabei sieht er klare Anzeichen, dass sich diese Ungeheuer, die als Träume des Aischylos angesprochen werden, zu dramatischen

Personen kristallisieren und in einer tragischen Szenerie bewegen.

Nicht anders als der Schrecken der Tragödie sei derjenige der *Fleurs du Mal*, ein Erscheinungsschrecken; das heißt: er ist plötzlich, er ist «transsubjektiv» und übersteigt die logische Identität des Auftretenden wie den Informationsgehalt seiner Rede. Diese Feststellung, so überzeugend sie im Kontext einer ästhetischen Theorie der antiken Tragödie sein mag, bedürfte jedoch, sobald sie über ein allgemeines ästhetisches Argument hinausgeht, einer genaueren Überprüfung am Wortlaut der Texte. So fasziniert man Bohrers Argument bis ans Ende folgt, so gerne hätte man mehr über die rhetorisch-poetische Verfertigung dieses Erscheinungsschreckens erfahren bzw. über die dramaturgische Fabrikation von Plötzlichkeit im Rahmen einer im 5. Jahrhundert weitgehend etablierten Form. Hinsichtlich des Textes verlässt sich der erscheinungsgewohnte Bohrer so sehr auf die Selbstevidenz des Ästhetischen, dass er die Leistungen der Poesis bei der Erzeugung von Schrecken gar nicht mehr in den Blick nimmt. Wie sie sich zum rhetorischen Charakter des Textes verhalten und welche Kriterien erfüllt werden müssen, damit etwas «jetzt» erscheinen kann, bleibt so weit im Dunkeln, dass man sich fragt, ob es überhaupt des Begriffes der Erscheinung bedarf, um über den Schrecken in den Tragödien zu sprechen. Die inflationäre, nämlich allzu routinierte und oft unmotivierte Verwendung des Begriffes lässt Zweifel an seiner Erklärungskraft aufkommen.

Ähnliches lässt sich auch von Bohrers Baudelaire-Lektüren sagen, mit denen das Buch über das Tragische eröffnet wird. So verlockend es auch hier ist, den Analogien und Unterschieden zwischen antiker und moderner Einbildungskraft nachzugehen, so sehr hätte man sich eine Lektüre gewünscht, die dem Erscheinungsmodus der Figuren Baudelaires genauer nachgegangen wäre. Bohrer kann an den thematischen Texten nicht wirklich plausibel machen, dass die monströsen Frauen, die Baudelaire aus dem Vagen hervortreten lässt, als