

Roland Galle

Existentialismus und Tragödie

Der Existentialismus kann – partiell zumindest – als Aufgipfelung der Moderne verstanden werden.¹ Sind ihm das Heraustreten aus religiösen und sozialen Ordnungen, das Abstreifen der Tradition sowie das Setzen eines autonom gewonnenen Lebensentwurfs eigen, so konturiert er solcherart auch Hauptströmungen der Moderne. Seine Partialität gegenüber der Moderne wird man daran ablesen können, dass das von ihm getragene Subjekt seine emanzipatorischen und progressiven Ansprüche an die Einsicht in die Absurdität der menschlichen Existenz und die entsprechende Beschaffenheit der Welt zurückbindet. Ob man in dieser Fokussierung des Existentialismus auf das Absurde eine Zuspitzung oder eine Einschränkung seiner Bindung an die Moderne sehen will, muss hier nicht entschieden werden. Maßgeblich für unsere Untersuchung ist die Affinität, in welche die im Existentialismus ausagierte Absurdität zu dem Phänomen des Tragischen und der Form der Tragödie tritt.

Wenn auch die als absurd gefassten Grundformen menschlichen In-der-Welt-Seins (Camus) und menschlicher Interaktion (Sartre) für sich allein noch nicht die Qualität des Tragischen erfüllen, so lässt sich doch vorgreifend festhalten, dass im und durch den Existentialismus Konstellationen von agonaler Schubkraft, von fallenartiger Aussichtslosigkeit und irreduzibler Un-Ordnung freigesetzt werden, die sich dazu anbieten, über Modi des Tragischen und Formelemente der Tragödie angereichert und ausdifferenziert zu werden. Es geschieht dies unter zweierlei Voraussetzungen: Während der Mensch in den Anfängen des Existentialismus noch in seiner gleichsam ahistorischen Nacktheit vor Augen geführt wird, gewinnt schließlich die Einsicht in seine geschichtliche Situiertheit als Ergebnis eines historischen Prozesses, des Zweiten Weltkriegs nämlich, Gestalt. Unter dem Erfahrungsdruck der Kriegsjahre wird die Geschichtlichkeit der Welt für die führenden Autoren des Existentialismus unabweisbar. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive ist zu ergänzen, dass die spektakuläre Dominanz des Existentialismus in den vierziger und fünfziger Jahren sich erst erschließt, wenn man ihn als Antwort auf die

1 Vgl. Roland Galle: Der Existentialismus. Eine Einführung. Paderborn 2009, S. 7–16. Auf dieses Buch greife ich in einigen Passagen des folgenden Beitrags zurück.

Katastrophe des Zweiten Weltkriegs liest. Eine ganze Epoche erkennt sich im Existentialismus insofern wieder, als sie ihren Traditionsverlust, ihre Verzweiflung, ihre Ängste, ihre Hoffnungen und ihren Stolz authentisch im Existentialismus gespiegelt und gebrochen sieht. Die Spuren der Vernichtung und die mit ihr verknüpfte Erfahrung einer vollkommenen Sinn-Auflösung gehen im Existentialismus einher mit dem Pathos einer doch möglichen Hoffnung, die sich aus der Neubegründung des Menschen speist. Indem der Existentialismus solcherart als Antwort auf die große europäische Katastrophe des 20. Jahrhunderts zu figurieren vermag, wird er seinerseits zu einem Explorationsfeld über das Verhältnis von Individuum, Geschichte und Moderne. Eben diese Figuration von Individuum, Geschichte und Moderne bestimmt auch den Stellenwert und die Ausprägung, welche dem Tragischen beziehungsweise der Tragödie in einer zweiten Phase des Existentialismus schließlich zuwachsen.

I

Sicher ist es so, dass der Existentialismus ein ihm eigenes tragisches Potential schon in jener Phase zu erkennen gibt und partiell auch ausgestaltet, in der die Dimension der Geschichte noch weitgehend abgeschattet bleibt. Es fehlt auch nicht an Kommentatoren, die gerade in den frühen Konstellationen eine besondere Verdichtung in der Relation von Existentialismus und Tragik/Tragödie ausgemacht haben.² Im Zuge einer solchen Perspektive rücken von Camus *Le mythe de Sisyphe* sowie *Le Malentendu*, von Sartre die in *L'être et le néant* vollzogene Analyse des Verhältnisses zwischen dem Subjekt und dem Anderen sowie das für diese Problematik kongeniale Stück *Huis clos* in den Vordergrund. Ich beschränke mich, was die theoretischen Grundlagen betrifft, jeweils auf einige Hinweise:

2 Vergleiche etwa Alain Robbe-Grillet: *Nature, humanisme, tragédie*. In: Ders.: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, S. 45–67, hier S. 53–58. Besonderes Interesse verdient Jean-Marie Domenach: *Le Retour du tragique*. Paris 1967, S. 217–228. Domenach eruiert eine besondere Nähe des Existentialismus zur Tragödie gerade in den frühen Stücken von Sartre und Camus, in *Huis clos* und *Le malentendu*. Differenziert ist die Position von Ingrid Galster, wenn sie auf die Hybridisierung als Grundprinzip von Sartres Stücken abhebt (I. Galster: *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. Bd. 1: *Les pièces créées sous l'occupation allemande Les Mouches et Huis clos*. Tübingen 1986, S. 130). Vgl. weiterhin Jean-François Louette: *Notice [zu Huis clos]*. In: Jean-Paul Sartre: *Théâtre complet*. Hg. v. Michel Contat. Paris 2005, S. 1298–1315, hier S. 1310. Im Rahmen einer umfassenden Mythen-Reprise im 20. Jahrhundert wird das Verhältnis von Existentialismus und Tragödie von Werner Frick untersucht (W. Frick: »Die mythische Methode«. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen 1998, insbesondere S. 443–466).

Sartre analysiert die Relation des Menschen zum Anderen im Modus eines perennierenden Kampfes um Anerkennung, von sadistischer Gewalt und wechselseitiger Identitätsberaubung. Strukturell geht es darum, dass der Einzelne kraft seines Bewusstseins den Anderen zunächst als Objekt wahrnimmt, schließlich aber – und zwar über den Umweg des Gewährwerdens der eigenen, bislang gar nicht registrierten Objekthaftigkeit – das Bewusstsein des Anderen anerkennen muss. Das Gewährwerden der eigenen Objekthaftigkeit verdankt sich also der erzwungenen Ausstattung des Anderen mit der Qualität des Bewusstseins. Initiiert wird damit ein nie endender Kampf, der darin besteht, die stets drohende Reduktion des eigenen Selbst auf bloßes Objektsein mit einer Revalorisierung des eigenen Bewusstseins zu beantworten und somit den freilich nie gelingenden Versuch zu unternehmen, nach der eigenen Bedrohung durch das Bewusstsein des Anderen ebendiesen Anderen in bloße Objekthaftigkeit zu bannen.³ Der berühmte Ausspruch aus *Huis clos*, »l'Enfer, c'est les Autres«,⁴ bezeichnet insofern ein Menetekel der menschlichen Existenz, den Umstand nämlich, dass ich ohne den Anderen nicht Ich sein kann, durch seine Wirklichkeit in der eigenen Beschaffenheit aber auch stets bis hin zur Selbsterstarrung bedroht bin.

Im Vordergrund sollte nicht die Frage stehen, ob die solcherart von Sartre freigelegte Struktur des Miteinander-Seins als ›tragisch‹ zu qualifizieren ist. Entscheidend scheint mir vielmehr, dass mit dieser Struktur ein Interaktionsraster bereitgestellt wird, welches in *Huis clos* zu einer Dynamik ausgestaltet worden ist, die ihrerseits Elemente der Tragödie aufzugreifen vermag und auf diese Weise in Konstellationen überführt, die auf ihr tragisches Potential hin zu befragen sind. Diese Prioritätenfolge – die Tragödie und ihre Versatzstücke gehen der tragischen ›vision du monde‹ voraus, nicht umgekehrt –, die ja generell als richtungweisend angesehen werden kann, verdient bei der Erörterung des Verhältnisses von Existentialismus und Tragödie besondere Aufmerksamkeit. Sie wird sich maßgeblich in der Beobachtung niederschlagen, dass die Tragödie – in sehr unterschiedlicher Verdichtung – im Theater des Existentialismus gegenwärtig sein kann, nicht aber in einem ausschließlichen Sinne gattungsdominant zu werden vermag.

Zur Erörterung von *Huis clos* ist zuerst die Ausgangssituation des Stückes zu erwähnen, die bekanntlich darin besteht, dass drei Personen, ein Mann und zwei Frauen, nach ihrem Tod in einem großbürgerlich möblierten Salon zusammengeführt werden, von dem sie schließlich wissen, dass es sich dabei gegen den ersten Anschein um die Hölle handelt. Diese Hölle gewinnt dadurch Wirklichkeit, dass die drei Personen – Garcin, Inès und

3 Jean-Paul Sartre: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris 1943, S. 265–349.

4 Jean-Paul Sartre: *Huis clos*. In: Ders.: *Théâtre complet* (Anm. 2), S. 89–136, hier S. 128.

Estelle – sich und ihre je eigene Vorgeschichte den Blicken der Anderen unumkehrbar ausgesetzt wissen. Sie sind im Blick des Anderen zum ›en-soi‹, also zur bloßen Objekthaftigkeit erstarrt. Ihnen ist die Möglichkeit genommen, sich als ›pour-soi‹ (Bewusstsein) zu entäußern und mithin – nach einer berühmten Formel Sartres – zu sein, was sie nicht sind, und nicht zu sein, was sie sind, das heißt sich in Freiheit zu entwerfen. Vielmehr werden sie auf ewig das sein, was sie im und durch den Blick des Anderen sind.⁵ Die in dieser Konstellation vorgegebene Ausweglosigkeit wird sodann durch ein Aufbauverfahren gesteigert, das Schiller in einer Kommentierung des *Ödipus Rex* bereits als »tragische Analysis« in dem Sinne bezeichnet hat, dass »diese Handlung ja schon geschehen ist«. Auch für *Huis clos* gilt die von Schiller auf den *Ödipus* gemünzte Feststellung: »Alles ist schon da, es wird nur herausgewickelt.«⁶ Estelles Einpuppung in eine selbstverklärende – und durch einen Kindsmord erkaufte – bürgerliche Existenz, der (nur vermeintlich) naturgegebene und als innerer Fluchtpunkt erstarrte Sadismus der Lesbierin Inès und die unter dem Deckmantel des Pazifismus zur zweiten Natur gewordene Feigheit Garcins haben gemeinsam, dass sie zwar erst im prozessualen Durchgang durch das Stück aufgedeckt werden, die zugrunde liegenden charakterfixierenden Handlungen aber schon geschehen und auf irreversible Art wirksam sind.

Natürlich liegt es nahe, das räumliche und psychische Eingesperrtsein der Protagonisten sowie die unerbittliche Wiederholungsstruktur ihrer verstellten Lebensmöglichkeiten mit der Dimension des Tragischen zusammenzudenken, zumal eine kaum greifbare, aber transzendente Verfügungsinanz (»on«/»ils«) das Stück durchzieht. Interessant ist vor diesem Hintergrund allerdings, dass Inès die beiden zentralen Wirkungsbegriffe der Tragödienbestimmung zwar ins Spiel bringt, sie als Reaktionspotential aber vehement von sich weist. An Garcin gerichtet verweigert sie vorab die ihr angetragene (Mit-)Furcht: »[V]ous n'avez pas le droit de m'infliger le spectacle de votre peur.«⁷ Und nicht weniger heftig schüttelt sie schließlich die an sie herangetragene körperliche Nähe sowie die korrespondierend erwartete Empathie ab, wenn sie, wiederum an Garcin gewendet, sagt: »Je déteste qu'on me touche. Et gardez votre pitié.«⁸

In diesem Spiel mit einzelnen Elementen des Katharsissatzes wird die solcherart aufgerufene Gattung Tragödie reflexiv gemacht und zugleich un-

5 Vgl. Jean-Paul Sartre: *L'être et le néant* (Anm. 3), S. 67.

6 Schiller an Goethe, 2. Oktober 1797. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. v. Emil Staiger. Frankfurt a. M. 1961, S. 247.

7 Jean-Paul Sartre: *Huis clos*. In: Ders.: *Théâtre complet* (Anm. 2), S. 97 (»Sie haben nicht das Recht, mir das Schauspiel Ihrer Angst aufzudrängen« [Übers. d. Verf.]).

8 Ebenda, S. 115 (»Ich hasse es, angefasst zu werden. Und sparen Sie sich Ihr Mitleid« [Übers. d. Verf.]).

terminiert. Dadurch nämlich, dass zentrale Bausteine der Tragödie explizit thematisiert und obendrein mit einer ostentativen Zurückweisung durch einen Protagonisten versehen werden, wird der Zuschauer zu einer distanzierteren Haltung gegenüber dem durchaus tragischen Subtext herausgefordert, wodurch die vorderhand mitgeführte tragische Spannung und Unentrinnbarkeit wieder aufgelöst wird. Noch deutlicher kann die Konterkarierung tragischer Ansätze durch den Umstand werden, dass *Huis clos* durchaus gegen den Strich und also gegen die vermeintliche Botschaft einer irreversiblen Ausweglosigkeit gelesen werden kann. Die bereits angeführte Formel »l'Enfer, c'est les Autres« gilt jedenfalls nur unter der Vorgabe, dass dem Menschen die Möglichkeit zur Nichtung und zur selbstsetzenden Gegenwehr entzogen ist. *Huis clos* ist insofern nicht einfach nur ein Spiegel der menschlichen Existenz, sondern ein Spiegel der Situation, in welcher der Mensch sich befindet, wenn er seine Freiheit verloren hat. Definitiv geschieht dies durch den Tod, vorgehend durch die Flucht aus der Freiheit in den »esprit de sérieux«, eine Art geistiger Antizipation des Todes. So ist es jedenfalls kein Zufall, dass Sartre seine Protagonisten aus einem Zustand des Gestorben-seins heraus agieren lässt. Gegenbildlich heißt dies aber auch, dass das Stück – an die lebendigen Zuschauer gerichtet – daran appelliert, das eigene Lebendige im Modus der Ausübung von Freiheit wahrzunehmen und zu nutzen, das Erstarren der eigenen Existenz, eben den Zustand der Nicht-Freiheit, zu transzendieren und somit dem Leben die ihm unablässig zugehörige Offenheit zurückzugeben. Damit aber wird vollends die vordergründig das Stück beherrschende Ausweglosigkeit auf jene Freiheit hin durchsichtig gemacht, die Sartres Philosophie zugrunde liegt und seinen in Szene gesetzten Entwurf einer sinistren oder auch partiell tragischen Gegenwelt wieder relativiert.

Mehr noch als Sartres phänomenologische Ontologie lädt Camus' Philosophie des Absurden dazu ein, Gestaltungsmöglichkeiten des Tragischen zu erproben. Was Camus interessiert, zeigt sich in seiner Wahl des Sisyphos-Mythos ebenso wie in der von ihm vorgenommenen Erweiterung dieses Stoffes. Für Camus wird Sisyphos aufgrund der Leidenschaften, die ihn in seinem Leben bewegt haben, und der Leiden, die er schließlich trägt, auf exemplarische Art zum Protagonisten der schlechterdings absurden Situation, in welcher der Mensch sich befindet: zum »héros absurde«.⁹ Die derart fokussierte Wiedergabe des Mythos aber erweitert Camus um einen entscheidenden Schritt, indem er Sisyphos, nachdem dieser den Stein hochgewälzt hat, bei seinem Abstieg eine Art Reflexionspause einlegen lässt. In dieser Zeitspanne wird Sisyphos sich seines Schicksals bewusst und gewinnt mittels dieses Be-

9 Albert Camus: *Le Mythe de Sisyphe*. In: Ders.: *Essais*. Hg. v. Roger Quilliot u. Louis Fa-cun. Paris 1962, S. 89–211, hier S. 196.

wusstwerdens seiner Situation auch eine Überlegenheit seinem Schicksal gegenüber, er wird »supérieur à son destin«. ¹⁰ Und es ist diese Überlegenheit, die ihm nun auch die Dignität des Tragischen verleiht: »Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient«. ¹¹ Die Präsentation des Menschen in der seiner Existenz eigenen Absurdität kann also gerade dann das Potential des Tragischen gewinnen, wenn der Protagonist seiner Situation reflexiv innewird und das blinde Ausgeliefertsein an ein Schicksal hinter sich lässt.

Versucht man nun, Camus' frühe Tragödienproduktion – insbesondere sein Stück *Le Malentendu* – vor dem Horizont dieser Aneignung des Sisyphos-Mythos zu lesen, so ist als erstes festzuhalten, dass blinde Befangenheit in einem schicksalhaft-absurden Zusammenhang gerade nicht als ausreichend dafür erachtet werden kann, die Dimension des Tragischen einzuholen. Die Frage aber, wie die geforderte Bewusstmachung Gestalt gewinnen kann, birgt erhebliche Probleme. Pauschal lässt sich sagen, dass Camus nicht – wie Sartre – eine ironische Zitation tragödieneigener Versatzstücke mit dem Ziel einsetzt, die tragische Wirkung zu invalidieren. Vielmehr scheint es angebracht, die Ebene der Bewusstmachung als Verschärfung der heraufbeschworenen Tragik zu lesen.

Es ist kein Geringerer als Sartre, der anlässlich von *Le Malentendu* die Verflechtung von Tragik und Existentialismus ins Spiel bringt und auf diese Weise ein Potential benennt, dessen er selbst sich zwar nur zögerlich und auf ambivalente Art annehmen wird, das er im hier gegebenen Zusammenhang aber positiv aufgreift:

[N]ous voulons tenter de montrer au public les grands mythes de la mort, de l'exil, de l'amour. Les personnages du *Malentendu* d'Albert Camus ne sont pas des symboles, ils sont de chair et de sang: *une* mère et *une* fille, *un* fils qui revient d'un long voyage, leurs expériences tragiques se suffisent à elles-mêmes. Et pourtant ces personnages sont mythiques en ce sens que le malentendu qui les sépare peut servir d'incarnation à tous les malentendus qui séparent l'homme de lui-même, du monde, des autres hommes. ¹²

10 Ebenda.

11 Ebenda (»Wenn dieser Mythos tragisch ist, dann weil sein Held sich bewusst ist« [Übers. d. Verf.]).

12 Jean-Paul Sartre: *Un théâtre de situations. Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris 1973, S. 63* (»[W]ir wollen versuchen, den Zuschauern die großen Mythen des Todes, des Exils und der Liebe zu zeigen. Die Figuren in Albert Camus' *Missverständnis* sind keine Symbole, sie sind aus Fleisch und Blut: *eine* Mutter und *eine* Tochter, *ein* Sohn, der von einer langen Reise zurückkehrt, ihre tragischen Erfahrungen genügen sich selbst. Und dennoch sind diese Figuren mythisch in dem Sinne, dass das sie auseinandertreibende Missverständnis als Verkörperung all jener Missverständnisse dienen kann, die den Menschen von sich selbst, von der Welt und von den anderen Menschen trennen« [Übers. d. Verf.]).

Auffallen mag zuerst, dass Sartre gar nicht den Versuch unternimmt, *Le Malentendu* historisch einzubetten oder gar in einem politischen Sinne zu aktualisieren. Vielmehr hebt er mit der Aufrufung von Tod, Exil und Liebe überzeitliche Grundgegebenheiten des menschlichen Lebens hervor und charakterisiert sie als die ›großen Mythen‹, welche die menschliche Existenz prägen. Diese Existenz auf die ihr zugrunde liegenden »expériences tragiques« durchsichtig zu machen, gelingt nach Sartre – und damit schließt er an die *Poetik* des Aristoteles an¹³ – nicht zuletzt dadurch, dass die agierenden Personen lediglich durch ganz rudimentäre Familienbande miteinander verknüpft sind. Die äußerst karg entfaltete Handlung hat einen grässlichen ›fait divers‹ zum Gegenstand: Ein Mann mittleren Alters kehrt nach langer Abwesenheit – zusammen mit seiner zwischenzeitlich angeheirateten Frau – heim, gibt sich seiner Mutter und Schwester, die einen Gasthof betreiben, aber nicht zu erkennen. Noch in der gleichen Nacht wird er von ihnen ermordet. Diese Konzentration der Handlung auf die innere Familie und die damit zusammenfallende Herauslösung der Protagonisten aus weiter gefassten sozialen sowie aus allen kulturellen und historischen Markierungen wird von Camus auf die Spitze getrieben und sogar eventuell mitgeführten antiken Vorlagen gegenüber noch verschärft. Darüber hinaus gibt Sartres Kommentar, so knapp er ist, auch einen Hinweis auf die inhaltliche Konturierung der evozierten Tragik: Sie wird in dem titelgebenden »Missverständnis« gefasst, das nun aber spezifiziert wird als Instrument einer mehrfachen Abspaltung, durch welche der Mensch ›von sich selbst, von der Welt und von den anderen Menschen‹ getrennt ist. Diese Abspaltung – Camus spricht von einem Riss zwischen Mensch und Welt, Sartre zielt mehr auf die Unerreichbarkeit des Anderen – eröffnet dem Existentialismus einen Zugang zu der ihm eigenen Tragik.

Sartre lenkt mit seinem Kommentar den Blick auf die exemplarische Lebenssituation der einzelnen Akteure in einer aus den Fugen geratenen Welt. Aus den Fugen geraten ist sie dadurch, dass ein ›Missverständnis‹ die agierenden Personen voneinander trennt und so ein verhängnisvoller Prozess ausgelöst wird. Das Missverständnis ist allerdings fundamentaler Art. Es betrifft vorderhand das Unvermögen der Mutter, ihren heimgekehrten Sohn zu erkennen, und markiert damit die Außerkraftsetzung einer Ordnung, die im Stück selbst – und zwar von der Frau des Sohnes, die wohl nicht zufällig Maria heißt – noch beschworen wird, wenn sie sagt, eine Mutter erkenne ihren Sohn immer: »Une mère reconnaît toujours son fils.«¹⁴ Komplementär

13 Aristoteles: *Poetik* (griechisch/deutsch). Übers. v. Walter Schönherr. Durchsicht der Übers. u. Anm. v. Ernst Günther Schmidt. Nachwort v. Marie Simon. Leipzig 1979, S. 48–53 (1453b).

14 Albert Camus: *Le Malentendu*. In: Ders.: *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Hg. v. Roger Quil-liot. Paris 1962, S. 109–180, hier S. 122 (I, 3).

dazu ist aber auch der Sohn aus einer Interaktion herausgefallen, in der eine authentische Begegnung überhaupt möglich wäre. Wiederum ist es Maria, die mit ganz einfachen Worten, welche sie ihrem Mann gleichsam zur Verfügung stellt, die grundsätzliche Möglichkeit einer gelungenen Vermittlung auch schwieriger Situationen vor Augen führt: »Et ce n'était pas bien difficile de dire: ›Je suis votre fils, voici ma femme. J'ai vécu avec elle dans un pays que nous aimions, devant la mer et le soleil. Mais je n'étais pas assez heureux et aujourd'hui j'ai besoin de vous‹«. ¹⁵

Der Verlauf des Stückes ist dadurch geprägt, dass diese doppelte Vorgabe einer auf Wieder- und Anerkennung der Menschen ausgerichteten Welt nicht eingeholt werden kann, vielmehr von Beginn an verfehlt wird. Diese Verfehlung ist so weitreichend, dass schließlich als Endpunkt des Stückes und Menetekel der menschlichen Lage der Tod des Sohnes steht und im Zeichen dieses Todes eine ›Ordnung‹ gleichsam ausgerufen wird, die diesen Namen nur noch ironisch trägt und dadurch gekennzeichnet ist, dass in ihr niemand, wann auch immer, wiedererkannt wird oder Anerkennung findet: »Car c'est maintenant que nous sommes dans l'ordre [...] où personne n'est jamais reconnu«. ¹⁶ Insofern erweisen sich die Begriffe ›malentendu‹ und ›reconnaissance‹ als Komplementärbegriffe: Das äußerst intensiv in Szene gesetzte Verlangen des Sohnes, von seiner Mutter erkannt zu werden und darüber hinaus Anerkennung zu finden, die ehemals gewählte Fremde hinter sich lassen zu können und in einer harmonischen Korrespondenz einen Haltepunkt zu finden, wird trotz mancher aufscheinender Möglichkeiten immer wieder verfehlt. Die einzige ›reconnaissance‹, die im Stück wirklich eingelöst wird, ist mit der Aristotelischen Anagnorisis zu erläutern und bezieht sich auf die furchtbare Einsicht, dass Mutter und Schwester ihren Sohn und Bruder getötet haben. Durch dieses Ereignis aber wird auch die auf Geradheit und Selbstverantwortung bezogene Maria nun in ein Verhängnis hineingezogen, das sich als übermächtig erweist und so den Lauf einer Tragödie begründet, die kein Ende mehr finden wird: »[le] cours d'une tragédie qui n'en finira pas«. ¹⁷ Geradezu plakativ wird diese Unüberwindbarkeit einer tragischen Wirklichkeit demonstriert, wenn am Ende des Stückes das Flehen Marias um Mitleid und Hilfsbereitschaft von einem alten Diener, der für das Schicksal steht, mit einem abweisenden »Non« beantwortet wird, das als letztes Wort keine Revision und Versöhnung mehr in Aussicht zu stellen vermag.

15 Ebenda, S. 123 (I, 3) (»Und es war doch gewiss nicht schwer zu sagen: ›Ich bin Ihr Sohn. Dies ist meine Frau. Ich habe mit ihr in einem Land gelebt, das wir liebten, im Angesicht des Meeres und der Sonne. Aber ich war nicht glücklich genug, und heute brauche ich Sie‹« [Übers. d. Verf.]).

16 Ebenda, S. 178 (III, 3) (»Denn jetzt befinden wir uns in der Ordnung [...], in der keiner jemals erkannt/anerkannt wird« [Übers. d. Verf.]).

17 Ebenda, S. 177 (III, 2).

Besonderes Interesse verdient vor diesem Hintergrund, dass Camus in einer undatierten, aber mit deutlichem zeitlichen Abstand zum Stück verfassten »Préface« *Le Malentendu* als ein finsternes Stück – »une pièce sombre«¹⁸ – bezeichnet, es jedoch zugleich gegen den naheliegenden Vorwurf, die Unterwerfung unter ein blindes Schicksal – »la soumission à la fatalité«¹⁹ – zu befürworten, glaubt absichern zu müssen. Er bringt den oben bereits hervorgehobenen Umstand ins Spiel, dass der Protagonist Jan schon eingangs gegen die einfache Norm der »sincérité« verstößt und so das Verhängnis selbst auslöst: »Si l'homme veut être reconnu, il lui faut dire simplement qui il est. S'il se tait ou s'il ment, il meurt seul, et tout autour de lui est voué au malheur.«²⁰ Mit diesem Kommentar bringt Camus – in aristotelischer Manier – die *hamartía*, den Fehler des Helden, als Ursache des tragischen Prozesses ins Spiel und entschärft so die übermächtige Korruptheit des Weltzustands. Im Unterschied zu Aristoteles, dem es vor allem um die Plausibilisierung des Handlungsverlaufs geht, zieht Camus mithilfe der *hamartía* eine moralische Instanz in die tragische Verstrickung ein: jene der »sincérité«. Existentialistisch wirkt dabei die permanent gegebene Herausforderung des Protagonisten, im Bewusstsein seiner selbst und der eigenen Situation adäquat und solidarisch zu handeln. Erst im Verfehlen eines solchen, dem Stück eingeschriebenen Appells liegt die Chance der »fatalité«, sich selbst zur Geltung zu bringen. Die identitätsbezogenen Reflexionen Marias und der allerdings zeitversetzte und das Stück wohl auch vereinfachende Kommentar Camus' rufen eine dem Zuschauer zur Reflexion anheimgegebene Ordnung auf, die in einem frappierenden Missverhältnis zu jener Welt steht, in der die Protagonisten sich bewegen. Die Wucht des immanent ausgelösten Verhängniszusammenhangs ist daran ablesbar, dass Maria, die ein korrekatives Modell aufrufen konnte, gleichwohl von der bereits zitierten »tragédie qui n'en finira pas« erfasst wird.

II

Weitaus grundsätzlicher als in dem späten Vorwort zu *Le Malentendu* äußert Camus sich Mitte der fünfziger Jahre in einer – sicherlich nicht zufällig

18 Albert Camus: Préface [zu *Le Malentendu*]. In: Ders.: Théâtre, Récits, Nouvelles (Anm. 14), S. 1793.

19 Ebenda.

20 Ebenda (»Wenn der Mensch erkannt/anerkannt werden will, muss man ihm einfach sagen, wer er ist. Falls er schweigt oder lügt, stirbt er allein, und alles um ihn herum ist dem Unglück geweiht« [Übers. d. Verf.]).

in Athen gehaltenen – Rede zu dem Problem des Tragischen.²¹ Entscheidend ist, dass nun die Dimension der Geschichte in der Reflexion auf die Tragödie eine zentrale Bedeutung gewinnt. Camus unterscheidet drei Phasen der Tragödie. Was die ersten beiden Stationen angeht, bewegt er sich in durchaus konventionellen Bahnen, wenn er ausführt, dass es in der abendländischen Geschichte bisher nur zweimal ein Zeitalter der Tragödie gegeben habe: zum einen bei den Griechen, später dann in der frühen Neuzeit zwischen Shakespeare und Racine. Beide Male, wenn auch unter veränderten Vorzeichen, beruhe die Ermöglichung der Tragödie auf der unabgegoltenen Spannung zwischen einem Allgemeinen, Göttlichen, das seinen Geltungsanspruch aufrechterhält, und dem aufstrebenden Individuum, das Macht und Bedeutung für sich einfordert. Für die dritte Phase wird sodann pointiert die Geschichte zum Bestandteil einer erhofften kommenden Tragödie gemacht. Es geht dabei nicht lediglich um das hinlänglich bekannte Phänomen, dass seit der Neuzeit die Geschichte den Mythos als Gegenstandsfeld der Tragödie abzulösen vermag, häufig um den Preis, dass sie selbst mythologisiert wird. Vielmehr wird diese Ausgangskonstellation durch eine geschichtsphilosophische Figur, welche die Dialektik der Aufklärung evoziert, nachdrücklich neu gestaltet.

Auffallend ist zunächst, dass die Geschichte selbst historisiert wird. Geschichte hat es demnach – im modernitätsadäquaten Sinn des Wortes – nicht schon immer gegeben. Sie wird vielmehr als das Ergebnis eben jenes emanzipatorischen Handelns verstanden, durch welches der Mensch sich seit der Neuzeit, insbesondere seit der französischen Revolution, einer durch »destin« und »fatalité« bestimmten Welt entwunden hat. Die so verstandene Geschichte entsteht gleichsam als das Produkt autonomen menschlichen Handelns, welches die Fesseln schicksalhafter Vorgaben, aber auch die Verwurzelung in unbefragbaren Traditionen und Sinnzusammenhängen abgestreift hat. Das Erkennungsmerkmal einer solcherart hervorgebrachten Geschichte liegt nun aber darin, dass sie, auf Vernunft und Wissenschaft (»la raison et la science«²²) gegründet, ihrerseits eine »forme monstrueuse« angenommen hat, also in widernatürlichen Machtmechanismen sedimentiert ist. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Merkmale der »fatalité«, welche sie in einem gleichsam weltgeschichtlichen Sinne glaubte überwunden und verabschiedet zu haben, nun selbst in und an sich trägt. Die Geschichte, gerade insofern als sie Produkt menschlichen Handelns ist, hat den Bezug zu individuellen Rechts- und Glücksforderungen verloren, sie ist – in sich und nach ihren eigenen Gesetzen funktionierend – zu einer neuen Form von »destin« und »fatalité« geron-

21 Albert Camus: *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*. In: Ders.: *Théâtre, Récits, Nouvelles* (Anm. 14), S. 1701–1711.

22 Ebenda, S. 1709; ebenso die folgenden Zitate in diesem Absatz.

nen. Der Autonomieanspruch des aufklärerischen Individuums schlägt sich – in Gestalt der zerstörerischen Ideologien des 20. Jahrhunderts und der von ihnen getragenen Politik-Geschichte – als ein eigener Verhängniszusammenhang nieder, dem obendrein das der Tragödie zugesprochene Negationspotential abhandengekommen ist. Erst dem Helden einer für die Zukunft erhofften und auch prognostizierten Tragödie kann es zufallen, die von Camus insbesondere in *L'homme révolté* entfaltete Gegenwehr wahrzunehmen. Der neue tragische Held tritt als Gezeichneter und zugleich als heroisch Handelnder aus der entpersönlichten und entmoralisierten Gesellschaft heraus. Da er aber das Unheil einer ideologisierten Moderne gleichsam im Rücken hat und um diese seine spezifische Situation weiß, unterscheidet er sich von allen früheren tragischen Helden dadurch, dass sein Handeln Selbstbegrenzungen immer schon in sich trägt. In seinem Kampf versucht er, Spuren der Natur, der Menschlichkeit und des Maßes zu sichern, welche die zeitgenössische Machtausübung längst aufgegeben hat.

Das solchermaßen rekonstruierte »climat tragique«²³ könnte Camus wohl nicht zuletzt im Rekurs auf sein schon Ende der vierziger Jahre geschriebenes Stück *Les Justes* formuliert haben, unabhängig von dem Umstand, dass im Paratext dieses Stückes das Problem einer modernen Tragödie nicht verhandelt wird. Diesem Stück könnte er auch das Modell entnommen haben, das er noch in der Athener Rede vom »tragischen Menschen« der eigenen Epoche zeichnet: »L'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence.«²⁴ In *Les Justes* wird eine historisch beglaubigte Revolutionsgruppe aus dem zaristischen Russland vorgestellt, die im frühen 20. Jahrhundert einen Großfürsten durch ein Attentat liquidiert, in ihrem Handeln und ihrer Reflexion sich aber ebenjenen Herausforderungen stellt, die Camus in seiner Athener Rede als Modell einer zukünftigen Tragödie einklagen wird. In dem Stück übernimmt – der hier vorgeschlagenen Lesart nach – das in sich gespaltene Lager der Revolutionäre beide von Camus aufgewiesenen Rollen der in einer zukünftigen Tragödie relevanten Auseinandersetzung. Auf der einen Seite steht Stepan, der gleichsam die Strukturen einer ideologisch entseelten Machtausübung antizipiert, auf der andere Kaliayev, der die Dignität eines »homme révolté«

23 Ebenda.

24 Ebenda (»Der Mensch von heute, der seine Revolte ausruft in dem Wissen, dass diese Revolte Grenzen hat, der die Freiheit einfordert und die Notwendigkeit erduldet, dieser widersprüchliche, zerrissene Mensch, von nun an der Ambiguität des Menschen und seiner Geschichte sich bewusst, dieser Mensch ist der tragische Mensch schlechthin« [Übers. d. Verf.]).

dadurch bewahrt, dass sein revolutionäres Handeln in doppelter Hinsicht an natürliche und ethische Maßstäbe rückgebunden bleibt: durch die Modalität seiner Tat und durch die bewusste Opferung des eigenen Lebens.

Die Faszination, welche die kleine Revolutionsgruppe auf Camus ausübt, beruht wohl auf dem Umstand, dass er an ihrer Aktivität ablesen kann, wie die Revolte gegen eine abgestorbene Willkürherrschaft, die Vorboten eines neuen Terrors und das existentielle Ringen um eine »révolution à la mesure de l'homme«²⁵ modellhaft ineinandergreifen können. Indem er *Les Justes* als eine Hommage an den Helden des Stückes konzipiert, gelingt es ihm, das Thema des politischen Mords, das Menetekel der eigenen Zeit, so zu gestalten, dass die funktionärhafte Unbetroffenheit, mit der seine eigene Epoche das Thema behandelt, in ihrer humanitären Defizienz bloßgestellt wird. Dies geschieht vorderhand dadurch, dass das geplante Attentat auf den Großfürsten im ersten Anlauf nicht ausgeführt wird, weil sich in dessen Kutsche zwei Kinder befinden. In der Auseinandersetzung, die sich im weiteren Verlauf des Stückes an dieser Suspendierung der revolutionären Tat entzündet, entwirft Camus die humanitäre Noblesse des später dann doch erfolgreichen Attentäters kontrastiv zu dessen Antipoden, dem Vorboten einer Ideologie, die auch den Massenmord rational rechtfertigen wird.

Nimmt man die Athener Rede als Interpretament für *Les Justes*, so beantwortet sich auch die Frage, in welcher Hinsicht das Stück als Tragödie gelesen werden kann. Zu konstatieren ist zunächst die Wucht, mit der die beiden Parteiflügel ihren Konflikt austragen. Wenn Dora, eine um ein humanitäres Maß ringende und insofern Kaliayev vergleichbare Attentäterin, vorbringt: »Même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites«, so antwortet ihr Stepan mit einer Absolutsetzung der Revolution, formuliert jedoch mit der Bagatellisierung des Todes der Kinder bereits die innere Pervertierung der so leidenschaftlich herbeigesehnten Revolution:

Si vous y [à la révolution] croyiez totalement, complètement, si vous étiez sûrs que, par nos sacrifices et nos victoires, nous arriverons à bâtir une Russie libérée du despotisme [...], si vous ne doutiez pas qu'alors, l'homme, libéré de ses maîtres et de ses préjugés, lèvera vers le ciel la face des vrais dieux, que pèserait la mort des deux enfants?²⁶

25 Albert Camus: Remarque sur la révolte. In: Ders.: Essais (Anm. 9), S. 1682–1697, hier S. 1692 (»Revolution am Maßstab des Menschen« [Übers. d. Verf.]).

26 Albert Camus: *Les Justes*. In: Ders.: Théâtre, Récits, Nouvelles (Anm. 14), S. 301–393, hier S. 338 (Acte II) ([Dora:] »Sogar in der Zerstörung gibt es eine Ordnung, gibt es Grenzen.« [Stepan:] »Wenn ihr uneingeschränkt und vollständig an sie [die Revolution] glauben würdet, wenn ihr sicher wäret, dass es uns gelingt, durch unsere Opfer und unsere Siege ein vom Despotismus befreites Russland aufzubauen [...], wenn ihr nicht bezweifeln würdet, dass der von seinen Herren und von seinen Vorurteilen befreite Mensch schließlich das

Die Antwort Kaliayevs wird darin bestehen, dass er, der sein Credo schon vorab in dem Satz »J'ai choisi d'être innocent«²⁷ formuliert hatte, schließlich durch die von ihm aus freien Stücken gewählte Hinrichtung »à la joie de l'enfance«²⁸ zurückfindet und auf diese Art die Idee der Revolution rein hält. Erst vor diesem Hintergrund wird Kaliayevs Beharren auf seiner persönlichen, bis in den Tod beibehaltenen Integrität die Voraussetzung dafür, dass er als tragischer – und das heißt auch: als heilender – Held lebendig werden kann.

Mehr als auf den ersten Blick erwartbar, rückt Camus mit diesem Bekenntnis zur »innocence« in die Nähe zu einem anderen Stück der vierziger Jahre, das zwar nicht im engeren Sinne zum existentialistischen Theater gezählt wird, gleichwohl aber von dessen Geist inspiriert ist: Anouilhs *Antigone*. In ihm formuliert der Chor die vielleicht berühmteste Tragödienbestimmung des 20. Jahrhunderts, indem er die Konfrontation zwischen Antigone und Kreon in dem Sinne ausspielt, dass Kreon – als Vertreter des »drame« – für geschicktes Lavieren, moralisch anfechtbare Kompromisse und die Bereitstellung von Überlebenspraktiken steht, Antigone – als Vertreterin der »tragédie« – hingegen für eine schiere Unbedingtheit, die den Tod als Preis für den selbst gewählten Weg in Kauf zu nehmen bereit ist:

C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. [...] Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. [...] Là, c'est gratuit, c'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin!²⁹

So offenkundig auch ist, dass die Position Anouilh den geschichtsphilosophischen und selbst den werteorientierten Zusammenhang, in den Camus

Anlitz der wahren Götter gen Himmel heben wird, welche Bedeutung hätte dann noch der Tod der beiden Kinder?« [Übers. d. Verf.]).

27 Ebenda, S. 341 (Acte II) (»Ich habe beschlossen, unschuldig zu sein« [Übers. d. Verf.]).

28 Ebenda, S. 392 (Acte V) (»zur Freude der Kindheit« [Übers. d. Verf.]).

29 Jean Anouilh: *Antigone*. Paris 1946, S. 55f. (»Sie ist wohlgeordnet, die Tragödie. Sie ist beruhigend, sie ist sicher... Im Drama, mit diesen Verrätern, mit diesen erbitterten Bösewichten, diesen verfolgten Unschuld, diesen Rächern, diesen immer gutmütigen Helfern, diesen Lichtschimmern der Hoffnung, wird es entsetzlich zu sterben, wie ein Unfall. [...] In der Tragödie ist man ruhig. Zuerst einmal ist man unter sich. Alles in allem sind alle unschuldig! Nicht, weil es einen gibt, der tötet, und einen anderen, der getötet wird. Es ist eine Frage der Verteilung. [...] Dort ist alles frei, für die Könige. Und schließlich gibt es nichts mehr zu wagen!« [Übers. d. Verf.]). Zur benannten Opposition von »drame« und »tragédie« vgl. insbesondere Hans-Robert Jaufß: *Racines Andromaque* und Anouilh *Antigone* (klassische und moderne Form der französischen Tragödie). In: *Die Neueren Sprachen* N.F. 9 (1960), S. 428–444.

seine Athener Überlegungen zum Stellenwert der Tragödie in der Moderne wieder einbinden wird, vollkommen meidet und seine Bestimmung einen geradezu formalen Charakter hat, miteinander verschränkt sind beider Positionen gleichwohl dadurch, dass die Unbedingtheit des Handelns jeweils als eine Qualität des Tragischen verstanden und ihr auch eine spezifische Faszinationskraft zugesprochen wird. Diese Gemeinsamkeit wird nicht zuletzt aus der vielschichtigen und in sich äußerst intrikaten Rezeption deutlich, mit welcher Sartre, nachdem er seinerseits die geschichtliche Situiertheit des Menschen in seine Philosophie aufgenommen hat, auf Anouilh und Camus' Präsentation einer tragischen ›vision du monde‹ antwortet. Um das Ergebnis dieser Antwort vorwegzunehmen: Sartre bietet keine eigene Theorie des Tragischen. Vielmehr verfißt er den Existentialismus in dem Sinne, dass das Tragische und auch die Tragödie für ihn im Wesentlichen eine Zitatfunktion haben. Freilich kann diese Zitation des Tragischen ein Eigengewicht gewinnen, das bisweilen seine theoretischen Vorgaben übersteigt.

In einem Überblicksbeitrag zur zeitgenössischen französischen Literatur bringt Sartre seine kühle Distanznahme zur Tragödie auf eine pointierte Formel: »La tragédie, pour nous, est un phénomène historique qui triompha entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Et nous n'avons aucun désir de le ressusciter«.³⁰ Entsprechend merkt er zur *Antigone* mit unverkennbarer Reserve an: »Anouilh propose un dilemme: il nous faut choisir entre Créon et Antigone. [...] Et il faut bien dire que les rigueurs de notre temps, les maux sociaux, le contact quotidien avec le Mal, ont donné naissance en France à une littérature du suicide«.³¹ Für Sartre als politischen und auf der Basis historischer Widersprüche argumentierenden Philosophen steht jedoch fest, dass diese einfache Opposition von korrumpiertem Pragmatismus und unbestechlicher, aber todbringender Reinheit und Unbedingtheit eine politische Naivität darstellt. Insofern ist seine Reserve, die er der Tragödie oder auch tragischen Lösungen gegenüber zu erkennen gibt, zugleich eine Reflexion auf die Unverzichtbarkeit eines konkreten Eintauchens in die Praxis beziehungsweise ein Plädoyer für »la nécessité dialectique à l'intérieur d'une *praxis*«.³²

30 Jean-Paul Sartre: Un théâtre de situations (Anm. 12), S. 56 (»Für uns ist die Tragödie eine historische Gegebenheit, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert die Oberhand gewann. Und wir haben keinerlei Verlangen, sie zu neuem Leben zu erwecken« [Übers. d. Verf.]).

31 Jean-Paul Sartre: Nouvelle littérature en France. In: Ders.: Œuvres romanesques. Hg. v. Michel Contat u. Michel Rybalka. Paris 1981, S. 1917–1921, hier S. 1918 (»Anouilh bietet ein Dilemma an: Wir müssen wählen zwischen Kreon und Antigone. [...] Und man muss schon sagen, dass die Härten unserer Zeit, die sozialen Übel, der tagtägliche Kontakt mit dem Bösen zur Entstehung einer Literatur des Selbstmords in Frankreich geführt haben« [Übers. d. Verf.]).

32 Jean-Paul Sartre: Autour des *Mains sales*. In: Ders.: Théâtre complet (Anm. 2), S. 355–373, hier S. 371 (»die dialektische Notwendigkeit innerhalb eines *Praxiszusammenhangs*« [Übers. d. Verf.]).

Dieses Bekenntnis zur Praxis-Arbeit formuliert Sartre in einem Interview über *Les mains sales*, einem Stück, das mit den ihm eingeschriebenen Argumentationen und der es tragenden Struktur die bis zu diesem Zeitpunkt intensivste und auch expliziteste Auseinandersetzung Sartres mit der Tragödie darstellt. Sie wird – nicht zuletzt über einen intertextuellen Disput mit Camus' *Les Justes* – so geführt, dass deutlich wird, wie sehr Sartre einerseits das Faszinationsmodell Tragödie aufgreift und zitiert, andererseits aber eine Distanz zu diesem Modell in sein Stück einzieht und somit eine Perspektive zu gewinnen trachtet, die ganz und gar nicht – »absolument pas«, wie er auf eine entsprechende Frage antwortet – jene des quasi-tragischen Helden sein soll.³³ Gegenstand des komplexen Stückes ist, dass ein um Unbedingtheit ringender bürgerlicher Intellektueller namens Hugo, der zur kommunistischen Partei konvertiert ist – das Ganze spielt mitten im Zweiten Weltkrieg –, von der Partei den Auftrag erhält, einen führenden Parteigenossen (Hoederer), der sich um nicht-linientreue Lösungen bemüht, zu liquidieren. Nachdem Hugo – halb zufällig und aus privaten Gründen – sein Gegenüber erschossen hat und anschließend aus der Haft entlassen wird, erfährt er, dass die Partei inzwischen genau diejenigen Positionen vertritt, um derentwillen er Hoederer töten sollte. Dem Getöteten zur Ehre nimmt er nun die ursprünglich unter dem Vorzeichen der Kontingenz ausgeführte Tat als seine an und sucht die eigene Exekution durch die Partei.

Das primäre Interesse des Stückes gilt dem Konflikt zwischen den beiden Protagonisten. Aber schon im Vorfeld von deren großer Konfrontation wird geradezu parodistisch auf die Grundstruktur von Camus' Revolutionsstück Bezug genommen, wenn der Anspruch Hugos auf eine große Tat, den er folgendermaßen vorträgt: »En Russie, à la fin de l'autre siècle, il y avait des types qui se plaçaient sur le passage d'un grand-duc avec une bombe dans leur poche. La bombe éclatait, le grand-duc sautait et le type aussi. Je peux faire ça«,³⁴ als politisch obsolet und unsinnig abgetan wird: »C'étaient des anars. Tu en rêves parce que tu es comme eux: un intellectuel anarchiste. Tu as cinquante ans de retard: le terrorisme, c'est fini«. ³⁵ Der Leser oder Zuschauer wird also von vorneherein dazu eingeladen, den unbedingten Einsatz Hugos mit Skepsis und gleichsam abgeschwächter Teilnahme zu verfolgen. Eine der-

33 Ebenda, S. 365.

34 Jean-Paul Sartre: *Les mains sales*. In: Ders.: *Théâtre complet* (Anm. 2), S. 245–354, hier S. 263 (I, 4) (»In Russland, am Ende des vorigen Jahrhunderts, gab es Kerle, die sich an der Durchfahrtstrecke eines Großfürsten aufstellten, mit einer Bombe in der Tasche. Die Bombe explodierte, der Großfürst ging hoch und der Kerl auch. Ich kann das erledigen« [Übers. d. Verf.]).

35 Ebenda, S. 263 (I, 4) (»Das waren Anarchos. Du träumst davon, weil Du wie sie bist: ein intellektueller Anarchist. Du hast fünfzig Jahre Verspätung: Der Terrorismus, das ist vorbei« [Übers. d. Verf.]).

artige Zersetzung der Zuschauerempathie zieht sich durch das ganze Stück und findet in den Repliken Hoederers auf Hugos Bekenntnis zur selbst gewählten Reinheit seines Tuns ihren Höhepunkt. Untermalt sind diese Erwiderungen noch durch die ihnen implizite Bezugnahme auf Anouilh und Camus:

Comme tu tiens à ta pureté, mon petit gars! Comme tu as peur de te salir les mains. Eh bien reste pur! A qui cela servira-t-il et pourquoi viens-tu parmi nous? La pureté, c'est une idée de fakir et de moine. Vous autres, les intellectuels, les anarchistes bourgeois, vous en tirez prétexte pour ne rien faire. [...] Moi, j'ai les mains sales. Jusqu'aux coudes. Je les ai plongées dans la merde et dans le sang. Et puis après? Est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment?³⁶

So offenkundig vor diesem Hintergrund ein Unterlaufen der tragik-affinen Haltung Hugos zu sein scheint, bezieht das Stück seine Qualität erst aus dem Umstand, dass das Ergebnis so eindeutig nicht ist. Vor allem das Schlusstableau erweist sich als äußerst komplex. Nachdem Hugo von dem Positionswechsel der Partei erfahren und seine Tat nun erst wirklich auf sich genommen hat, fordert er von einer zynisch zerfasernden Welt einen gleichsam irreduziblen Rest von Identität für sich und den von ihm getöteten Hoederer ein: »Si je revendique mon crime devant tous [...] et si j'accepte de payer le prix qu'il faut, alors il aura eu la mort qui lui convient.«³⁷ Und er ruft, wenn er solchermaßen für sich in Anspruch nimmt, Täter seiner Tat zu sein, nicht weniger als das berühmte Hegel'sche Diktum auf, dem zufolge es »die Ehre der großen Charaktere (ist), schuldig zu sein«, und ihr Ruhm eben darin besteht, »was sie getan, wirklich getan zu haben.«³⁸ Dieses dem Schluss des Stückes innewohnende Pathos indiziert sicherlich keine Revokation der das Stück durchziehenden Tragödienkritik, es ist aber ein Indiz dafür, dass die geleistete Ironisierung die Arbeit nicht verlohnte, wenn sie das ironisierte Substrat einfach hätte zerstören können. Vielleicht liegt der größte Ehrerweis, den Sartre mit dem Schluss seines Stückes der Tragödie erbringt, darin, dass er die-

36 Ebenda, S. 331 (V, 3) (»Wie Du an Deiner Reinheit hängst, mein kleiner Bursche! Welche Angst Du hast, Dir die Hände schmutzig zu machen. Also gut, bleib sauber! Wem wird das nützen, und warum kommst Du zu uns? Die Reinheit, das ist eine Idee von Fakiren und Mönchen. Ihr anderen, die Intellektuellen, die bürgerlichen Anarchisten, Ihr gewinnt daraus einen Vorwand dafür, nichts zu tun. [...] Ich, ich habe schmutzige Hände. Bis zu den Ellenbogen. Ich habe sie in die Scheiße und ins Blut getaucht. Und was dann? Bilstest Du Dir ein, dass man unschuldig regieren kann?« [Übers. d. Verf.]).

37 Ebenda, S. 354 (VII, scène unique) (»Wenn ich mich vor allen zu meinem Verbrechen bekenne [...] und wenn ich den Preis dafür zu zahlen bereit bin, dann wird er [Hoederer] den ihm angemessenen Tod gehabt haben « [Übers. d. Verf.]).

38 G. W. F. Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1969–1971. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt a. M. 1970, S. 546.

sem Finale die Weihen der Authentizität erweist und ihm damit den eigentlichen Ehrentitel des Existentialismus noch zubilligt.

III

Wie sehr dieser an Restformen der Tragödie gebundene Authentizitätsgestus in Sartres Dramenwerk – gleichsam als intellektuelle Versuchung – fortwirkt, könnte an dem einen oder anderen seiner späteren Stücke aufgezeigt werden, tritt jedoch am entschiedensten, samt einer quasi endgültigen Selbst-Abrechnung, in *Les Séquestrés d'Altona* hervor. Lässt man *Les Troyennes* (1964) als bloße Bearbeitung der Euripideischen Vorlage beiseite, so beendet Sartre sein Theaterwerk mit diesem 1959 uraufgeführten Stück. Man hat sich daran gewöhnt, in ihm »une pièce-somme«³⁹ zu sehen. Politische Anklage (der Folter im Algerienkrieg, verschoben auf die Ostfront im Zweiten Weltkrieg), gesellschaftliche Analyse (eines entindividualisierenden Kapitalismus), psychoanalytisch inspirierte Attacken (auf die bürgerliche Familie), parodistische Elemente (gerichtet gegen ebendiese Psychoanalyse wie auch gegen andere Höhepunkte und Hochformen der Kulturgeschichte), schließlich stil- und dramentechnische Hybridisierungen (unterschiedlichster Formen) greifen zusammen und machen aus der »pièce-somme« auch »une pièce-monstre«.⁴⁰ Diese formal und inhaltlich extreme Verdichtung des Stückes führen wir im Weiteren gleichsam als Hintergrund mit, konzentrieren uns aber auf die Frage, wie tragik- und tragödienaffine Charakterdispositionen, Handlungsabläufe und Wirkungsententionen eingesetzt und revoziert werden. Mit anderen Worten: Zu fragen ist, wie Sartre in seinem letzten Stück das Potential der Tragödie unter den Bedingungen übermächtig gewordener gesellschaftlich-ökonomischer Freiheitsbegrenzungen ausmisst und – im wörtlichen Sinne – ins Spiel bringt.

Besondere Berühmtheit hat der Schlussmonolog der Hauptfigur gewonnen. Dieser Monolog wird zu einem Zeitpunkt vom Tonband abgespielt, zu dem Frantz von Gerlach, so der Name des Protagonisten, im Begriff ist, *extra scenam* seinen mehr verfügt als gewählten Selbstmord auszuführen. Der in sich äußerst intrikate Monolog kulminiert in dem Ausruf: »Moi, Frantz von Gerlach, ici, dans cette chambre, j'ai pris le siècle sur mes épaules et j'ai dit: j'en répondrai. En ce jour et pour toujours. Hein quoi?«.⁴¹ Auszuleuchten ist

39 Jean-François Louette: Notice [zu *Les Séquestrés d'Altona*]. In: Jean Paul Sartre: Théâtre complet (Anm. 2), S. 1503–1525, hier S. 1503.

40 Ebenda.

41 Jean-Paul Sartre: *Les Séquestrés d'Altona*. In: Ders.: Théâtre complet (Anm. 2), S. 857–993, hier S. 993 (V, 3) (»Ich, Frantz von Gerlach, hier, in diesem Zimmer, ich habe das Jahrhundert auf meine Schultern genommen und habe gesagt: Ich werde dafür einstehen. Am heu-

dieses zentrale Schlusswort von Frantz zunächst durch die intra- und intertextuellen Bezüge, in denen es steht. In erster Hinsicht ist an *Les Mouches* zu denken, Sartres Erstlingsstück, das den in ihm ermöglichten Autonomieanspruch mit dem Pharmakos-Motiv der überkommenen Tragödie kombiniert und auf ebendieser Kombination das Selbstbild begründet, das der neue, der existentialistische Oreste von sich entwirft. So etwa, wenn er sich seiner Schwester Électre gegenüber zu dem von ihm verübten Muttermord mit den Worten bekennt: »J'ai fait *mon* acte, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte«.⁴² Dieser von tragödienspezifischem Hochmut getragene Rekurs auf die eigene unerhörte Tat sowie das damit verbundene Verantwortungspathos werden am Schluss des Stückes in durchaus christologischen Anspielungen generalisiert und in folgende Formel übertragen: »Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Égisthe, tout est à moi, je prendrai tout sur moi«.⁴³ Freiheit und Verantwortung können als existentialistische Versprechen einer offenen – ungesicherten – Zukunft gerade dadurch in Aussicht gestellt werden, dass sie den Opfergestus und somit auch die Tragödie als Resonanzboden für sich in Anspruch nehmen. So formuliert in Camus' *Les Justes* Dora, die Mitstreiterin des oben vorgestellten Kaliayev, im Namen der vertretenen Gruppe: »Nous avons pris sur nous le malheur du monde«.⁴⁴ Und nicht nur Hugo in *Les mains sales* greift, wie oben gezeigt, diese Formulierung auf, sondern auch Frantz von Gerlach, wenn er in einer retrospektiven Szene, die den von ihm durchgeführten Folterungen im Zweiten Weltkrieg gilt, mit dem nur vermeintlich lapidaren Satz »Je prends tout sur moi«⁴⁵ sich eine ihm eigene Identität glaubt sichern zu können.

So zieht sich durch das Theater des Existentialismus eine Sequenz verantwortungspathetischer Selbstvergewisserungen, die den Einsatz des eige-

tigen Tage und für immer. Also was?« [Übers. d. Verf.]). Ein ausführlicher Kommentar zu den zitierten Zeilen, insbesondere zu der vorderhand enigmatischen Schlusswendung »Hein quoi?«, findet sich in einem Aufsatz, der im weiteren Sinn auch dem Verhältnis von Sartre und Foucault gilt, der Frage also, wie weit die Selbstermächtigung des Subjekts reichen kann: Jean-François Louette: L'expression de la folie dans *Les Séquestrés d'Altona*. In: *Les Temps modernes* 49 (1993), Nr. 565–566, S. 77–132.

- 42 Jean-Paul Sartre: *Les Mouches*. In: Ders.: *Théâtre complet* (Anm. 2), S. 1–87, hier S. 53 (II, Zweites Bild, 8) (»Ich habe *meine* Tat getan, Elektra, und diese Tat war gut. Ich werde sie auf meinen Schultern tragen, wie ein Fährmann die Reisenden trägt, ich werde sie ans andere Ufer bringen, und ich werde darüber Rechenschaft ablegen« [Übers. d. Verf.]).
- 43 Ebenda, S. 69 (III, 6) (»Eure Fehler und Eure Reue, Eure nächtlichen Ängste, das Verbrechen des Ägisth, alles geht auf mich, ich werde alles auf mich nehmen« [Übers. d. Verf.]).
- 44 Albert Camus: *Les Justes*. In: Ders.: *Théâtre, Récits, Nouvelles* (Anm. 14), S. 384 (V) (»Wir haben das Unglück der Welt auf uns genommen« [Übers. d. Verf.]).
- 45 Jean-Paul Sartre: *Les Séquestrés d'Altona*. In: Ders.: *Théâtre complet* (Anm. 2), S. 915 (II, 4) (»Ich nehme alles auf mich« [Übers. d. Verf.]).

nen Lebens einschließen. Die solcherart gewonnene existentialistische Identität entlehnt ihre Wucht nicht zuletzt dem Modell der Tragödie. Wir haben aber gesehen, dass gerade Sartre dieses Modell zunehmend mit ironischen Spiegelungen und Relativierungen versieht. Im Schlussmonolog von *Les Séquestrés d'Altona* wird nun nicht mehr nur – wie in den vorausgehenden Paradigmen – die perspektivische Brechung einer tragisch eingefärbten Selbst-Exhibierung besiegelt, sondern zugleich deren schonungslose Bloßstellung und schließliche Auslöschung in Szene gesetzt. Allen vorausgehenden existentialistischen Stücken gegenüber gewinnt mit *Les Séquestrés d'Altona* ein entscheidender Unterschied Gestalt: Er beruht auf dem Umstand, dass aus der Katastrophe, die der Held zu verantworten und auf sich zu nehmen bereit ist, in keinerlei Form ›neue Welt‹ aufzugehen vermag. Die dramatisch aufgedeckte Welt lässt vielmehr die Aussicht auf eine wie auch immer heilbare Zukunft nicht mehr zu. Dies wiederum wirkt auf die vermeintlich heroische Tat zurück und stellt ihren vom Helden beanspruchten Status als schiere Illusion aus.

Gegen den Gestus der tragisch konnotierten ›großen Tat‹ tritt die Demonstration der »impuissance« als zentrales Steuerungsprinzip. Erstmals kommt sie – innerhalb des historisch vielfach gestaffelten Stücks – in der auf den Juni 1941 datierbaren Initialszene zur Geltung. Frantz von Gerlach hat einen Rabbi, der aus einem Konzentrationslager geflohen ist, in heroischer Entschlossenheit bei sich versteckt, muss aber dessen Entdeckung und Ermordung miterleben (»ils se sont mis à quatre pour me tenir et les autres l'ont égorgé«⁴⁶), wobei in dieser Urszene die politische Gewalt und die eigene Familiengeschichte dadurch miteinander verwoben sind, dass sich das Konzentrationslager auf einem Gelände befindet, welches vom Vater aus dem Familienbesitz an die SS veräußert worden ist, dieser Vater nun nur durch eine Intervention bei Goebbels den Sohn davor bewahren kann, den Rettungsversuch selbst mit dem Konzentrationslager bezahlen zu müssen, und dieses Ziel es obendrein – dem Kalkül des Vaters zufolge – unumgänglich macht, dass er höchstselbst die SS auf die Spur des Sohnes führt. Frantz wiederum muss sich freiwillig für den soeben begonnenen Russland-Feldzug melden.

Als Motiv für das enragierte Handeln des Sohnes wird ein protestantisches Ethos angeführt, das die ganze Familie derer von Gerlach auszeichnet und ihre Mitglieder »fous d'orgueil«⁴⁷ gemacht hat. Der Frantz zugeschriebene moralische Rigorismus wird als Merkmal eines tragischen Charakters erkennbar gemacht, wenn der Vater, an die seinem Sohn wesensverwandte

46 Ebenda, S. 982 (V, 1) (»sie haben sich zu viert zusammengetan, um mich festzuhalten, und die anderen haben ihn erwürgt« [Übers. d. Verf.]).

47 Ebenda, S. 885 (I, 2) (»wahnsinnig vor Hochmut«).

Johanna gerichtet, sagt: »quand sa conscience avait dit oui, vous l'auriez coupé en morceaux sans le faire changer d'avis«. ⁴⁸ Ironische Distanz solcher Unbedingtheit gegenüber signalisiert bereits die Anmerkung des Vaters, dass er in jungen Jahren wie sein Sohn gewesen sei, vor allem aber die Antwort, die er auf die spitze Frage Johannas, ob er denn ein Gewissen gehabt habe, mit den Worten gibt: »Oui, je l'ai perdue: par modestie. C'est un luxe de prince«. ⁴⁹ Die Wendung »luxe de prince« greift natürlich Anouilhs oben zitierte Tragödiencharakterisierung »c'est pour les rois« auf, ⁵⁰ nun aber nicht mehr in der Absicht, das Faszinosum einer – wenn auch fremd gewordenen – Welt nachklingen zu lassen, sondern mit der deutlichen Absicht, das Phantasmatische einer solchen Haltung in Szene zu setzen. So wird der von Frantz beanspruchte Heroismus, sobald er mit der konkreten Geschichte in Berührung kommt, zerrieben und als leeres Pathos kenntlich gemacht. Er fungiert nurmehr als Symptom für die ihm zugrunde liegende »impuissance«. Auf Frantz' Frage: »Alors? Nous sommes impuissants?«, lautet die Antwort des Vaters: »Oui, si nous choisissons l'impuissance«. ⁵¹ Polemisch wird als »Wahl der Ohnmacht« offensichtlich der heroische Gestus attackiert, den Frantz für sich reklamiert: ein auf den Einzelnen und sein Ethos rückbezogenes Handeln also, das in Sartres Theaterwerk immer wieder als tragödienaffin zitiert worden war. Im gegebenen Fall wird es in seiner letztlich ineffektiven Ohnmacht dadurch offenkundig, dass Frantz den Rabbi nicht etwa gerettet, sondern unmittelbar der Ermordung ausgesetzt hat, während er selbst für sein Überleben auf ein fatales Zusammenspiel des Vaters mit der SS angewiesen war. Am schärfsten aber wird der aristokratische Puritanismus, der Frantz bestimmt und mit dem er sich schmückt, durch den Umstand diskreditiert, dass er nur eine ganz abstrakte Moral zu tragen vermag, welche die Menschen in ihrer konkreten, humanitär bedürftigen Situation gar nicht trifft. Frantz nämlich ekelt sich vor den Insassen des Konzentrationslagers, für die er vermeintlich kämpft: »Père, ce ne sont plus des hommes. [...] Je me dégoûte, mais ce sont eux qui me font horreur. Il y a leur crasse, leur vermine, leurs plaies. Ils ont tout le temps l'air d'avoir peur. [...] On ne ferait pas cela de moi. [...] Je tiendrais le coup«. ⁵²

48 Ebenda (»wenn sein Gewissen einmal ja gesagt hatte, hättet ihr ihn eher in Stücke reißen als von seiner Meinung abbringen können« [Übers. d. Verf.]).

49 Ebenda (»Ja, ich habe es verloren: aus Bescheidenheit. Es ist ein Luxus aus fürstlichem Haus« [Übers. d. Verf.]).

50 Siehe Anmerkung 29.

51 Jean-Paul Sartre: Les Séquestrés d'Altona. In: Ders.: Théâtre complet (Anm. 2), S. 886 (I, 2) ([Frantz:] »Also? Sind wir ohnmächtig?« [Vater:] »Ja, wenn wir uns für die Ohnmacht entscheiden« [Übers. d. Verf.]).

52 Ebenda, S. 884 (I, 2) (»Vater, das sind keine Menschen mehr. [...] Ich verachte mich deswegen, aber sie sind es, die mir Grauen bereiten. Ihr Dreck, ihr Ungeziefer, ihre Wunden.

So spektakulär sich etliche Szenen im weiteren Verlauf des Stückes auch ausnehmen, sie sind weitgehend als Aus- und Abarbeitungen dieser Initialszene und der in ihr erfahrenen »impuissance« zu lesen. Dies gilt vorab für die Vergegenwärtigung der Umstände und der Motive, unter denen Frantz sich zur Folterung russischer Gefangener entschließt, angetrieben vor allem von der Angst, dass er von dem skizzierten Ohnmachtserlebnis wieder eingeholt werden könnte: »Non, je ne retomberai jamais dans l'abjecte impuissance. [...] je manifesterai mon pouvoir par la singularité d'un acte inoubliable [...]. Les souverains sont en Enfer, c'est leur gloire: j'irai.«⁵³ Mit der Beschwörung eines »acte inoubliable« und des Primats der »gloire« verschränkt Sartre – über die Figur von Frantz – Versatzstücke des Existentialismus mit solchen der Tragödie, gibt sie nun aber zusammen, deutlicher als je zuvor, einer Art Selbstauflösung preis. Wenn sich nämlich Frantz im väterlichen Haus als »Luther laïcisé«⁵⁴ zum Heros einer (letztlich allerdings ruinös wirkenden) Moral erklärt, getrieben von dem Ziel, sich den Nimbus der Singularität zuzusprechen, so projiziert er sich in der Vergegenwärtigung seiner Foltertätigkeit in eine vollkommene Selbstpreisgabe und Identität mit dem absolut Anderen (»Hitler m'a fait un Autre, implacable et sacré: lui-même«⁵⁵) und möchte sich dementsprechend in ebendieser Doppelfunktion als Zeuge des Jahrhunderts verstanden wissen. Diese Rolle ermöglicht es ihm, sich gegen die Einsicht abschotten zu können, nicht mehr als ein Rädchen in der großen Maschinerie des Krieges zu sein und die aus dieser Situation sich ergebenden Konsequenzen ziehen zu müssen.

Das Phantasma der heroischen Tat verkehrt sich folglich in jenes des Sündenbocks, der, wie eingangs zitiert, die Last der Welt auf seinen Schultern zu tragen wähnt. Und so kann Frantz dreizehn Jahre lang – in nahezu absoluter Isolation von der Welt – in der oberen Etage des väterlichen Hauses in dem für ihn unverzichtbaren Wahn leben, dass Deutschland von den

Die ganze Zeit steht ihnen die Angst ins Gesicht geschrieben. [...] Aus mir würde man so etwas nicht machen. [...] Ich würde durchhalten« [Übers. d. Verf.].

- 53 Ebenda, S. 982 (V, 1) (»Nein, ich werde niemals wieder in jene verächtliche Ohnmacht zurückfallen. [...] ich werde meine Macht durch die Einzigartigkeit einer unvergesslichen Tat demonstrieren [...]. Die Herrscher sind in der Hölle, das ist ihr Ruhm: Ich werde gehen« [Übers. d. Verf.]).
- 54 »Nous sommes tous des victimes de Luther« (»Wir sind alle Opfer von Luther«) (Spiegel-Interview mit Sartre in der Ausgabe vom 11. Mai 1960, abgedruckt in Jean-Paul Sartre: Théâtre complet (Anm. 2), S. 1029–1040, hier S. 1037). Im Stück selbst wird Frantz interessanterweise von Johanna als »victime de Luther« (S. 890 (I, 2)) bezeichnet, nachdem vorab schon der Vater die von Gerlachs summarisch als »victimes de Luther« (S. 885 (I, 2)) charakterisiert hatte.
- 55 Jean-Paul Sartre: Les Séquestrés d'Altona. In: Ders.: Théâtre complet (Anm. 2), S. 982 (V, 1) (»Hitler hat mich zum Anderen gemacht, erbarmungslos und geweiht: ihm selbst« [Übers. d. Verf.]).

Siegermächten einer systematischen Vernichtung ausgesetzt sei und er gleichsam allegorisch dieses Schicksal des ganzen Volkes darstelle. Die Sündenbock-Rolle aber beruht – wie die ursprüngliche Heroen-Rolle und auch die Hitler-Rolle des Folterers – auf einer bloßen Verkennung der Wirklichkeit. Mit den Worten des Vaters: »Petit prince! Tu veux porter le monde sur tes épaules? Le monde est lourd et tu ne le connais pas«. ⁵⁶

Dieses schon zu Beginn des Stückes gesprochene Verdikt wird am Anfang des letzten Aktes verschärft und auf sarkastische Art zu Ende geführt. Kann man – dem Modell der Tragödie gemäß – den entscheidenden Handlungsimpuls des Sohnes in dem Bestreben sehen, gegen den Vater in dem Sinne zu revoltieren, dass er um eine authentische Existenz ringt – zuerst positiv, im Kampf um den Rabbi, dann negativ, im Kampf gegen die erfahrene »impuissance« –, so führt die Enthüllungsszene (V, 1) zur Einsicht, dass der mit tragischem Ernst ausgetragene Konflikt aufgrund der Nichtigkeit, in welcher der selbst gestellte Anspruch sich auflöst, zwar die Illusion des Idealen erzeugt, tatsächlich aber als »farce« ⁵⁷ oder »comédie« ⁵⁸ zu bewerten ist. Die nicht zufällig ins Spiel gebrachten Gattungsbezeichnungen dementieren jedenfalls Frantz' tragisch-heroischen Selbstanspruch im Zuge einer Enthüllungssequenz, in deren Verlauf der Vater den Sohn von Mal zu Mal mit dessen »impuissance« konfrontiert, bis hin zu folgender Konklusion: »Ta vie, ta mort, de toute façon, c'est rien. Tu n'es rien, tu ne fais rien, tu n'as rien fait, tu ne peux rien faire«. ⁵⁹ Diese Vernichtung des Sohnes aber steht nicht mehr unter dem Vorzeichen einer archaischen Konfrontation, sondern ist überwölbt von der resignativen Einsicht des Vaters, dass auch er selbst längst abgedankt hat. Er ist dem Sohn nur dadurch überlegen, dass er die Situation früher und adäquater erfasst: »Je voulais que tu mènes l'Entreprise après moi. C'est elle qui mène. Elle choisit ses hommes«. ⁶⁰ Mit größerer Bitterkeit kann eine Selbstabdankung bei Sartre nicht formuliert werden. Sich selbst zu wählen, ist für ihn Stolz und Würde eines jeden Lebensentwurfs. Angesichts des Entzugs dieser Möglichkeit bleibt nur noch der Selbstmord, zu dem Vater und Sohn (nach dem Disput in V, 1) sich anschicken. Es geht dabei nicht einmal um die Revokation, sondern um die schlichte Preisgabe aller überkommenen Tragik und damit zugleich – interessanterweise – auch des Fixpunkts der existentialistischen Philosophie. Ob es sinnvoll sein kann, diese Über-

56 Ebenda, S. 886 (I, 2) (»Kleiner Prinz! Du willst die Welt auf Deinen Schultern tragen? Die Welt ist schwer, und Du kennst sie nicht« [Übers. d. Verf.]).

57 Ebenda, S. 980 (V, 1).

58 Ebenda, S. 987 (V, 1).

59 Ebenda, S. 988 (V, 1) (»Dein Leben, Dein Tod, sie sind in jedem Falle nichts. Du bist nichts, Du tust nichts, Du hast nichts getan, Du kannst nichts tun« [Übers. d. Verf.]).

60 Ebenda (»Ich wollte, dass Du das Unternehmen nach mir führst. Nun übernimmt es selbst die Führung. Es wählt sich seine Menschen aus« [Übers. d. Verf.]).

wältigung des Einzelnen – verursacht nicht mehr durch eine transzendente Macht oder ein repräsentatives Gegenüber, sondern nurmehr durch die Verselbständigung wirtschaftlich-gesellschaftlicher Komplexe – als eine neue Form von Tragik zu verstehen, mag hier dahingestellt bleiben. Eine kathartische Wirkung kann von einer solchen Konstellation jedenfalls nicht ausgehen.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub

universitäts
bibliothek

Dieser Text wird über DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.1515/9783110232912.235

URN: urn:nbn:de:hbz:464-20210223-161746-0

Galle, Roland: Existentialismus und Tragödie.

In: *Die Tragödie der Moderne : Gattungsgeschichte, Kulturtheorie, Epochendiagnose / Fulda, Daniel; Valk, Thorsten (Hrsg.). Berlin [u.a.]: De Gruyter, 2010 - eISBN 978-3-11-023291-2. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110232912>, S. 235 - 258*

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York. Alle Rechte vorbehalten.