

Der große Dramatiker Edward Albee gab seinem im Jahr 2000 entstandenen Theaterstück *The Goat or Who Is Sylvia?* den Untertitel *Notes toward a Definition of Tragedy*. In diesem Drama geht es vordergründig um die Frage, wie eine Familie damit umgeht, wenn sie plötzlich erfährt, dass der bis dato glücklich scheinende Familienvater eine außereheliche Affäre mit einer Ziege hat. Will Eno, ein junger, aufstrebender Dramatiker, von Kritikern und Literaturwissenschaftlern in die Tradition Albees eingereiht und sogar als dessen würdiger Nachfolger gefeiert, gibt seinem Drama aus dem Jahr 2001 den Titel *TRAGEDY: a tragedy*. Der Inhalt des Stücks wird von einer der führenden Websites mit Informationen rund ums Theater, TheaterMania.com, folgendermaßen beschrieben: „The sun – despite its shining record – has finally set. Reporters descend in a flurry of absurd questions and incoherent commentary, while the governor hysterically urges calm.”

Beide Dramatiker schreiben also bereits in den Titeln ihren Stücken klar eine Verbindung zur Theatertradition der Tragödie ein, einer Tradition der strengen inhaltlichen und formalen Strukturierung, die spätestens seit den avantgardistischen Bemühungen der Moderne unbrauchbar und überholt scheint. Terry Eagleton formuliert, nicht unpolemisch, die Gründe dafür so: „There is an ontological depth and high seriousness about the genre which grates on the postmodern sensibility, with its unbearable lightness of being. As an aristocrat among art forms, its tone is too solemn and portentous for a streetwise, skeptical culture. Indeed, the term hardly scrapes into the postmodern lexicon“ (ix). Die Postmoderne nämlich meint, wie Ansgar Nünning es formuliert, den „Konstruktcharakter und damit die Künstlichkeit [ethischer] Wertstrukturen“ („Ethical Criticism“ 164) entlarvt und durch ihre Kritik zu unmöglich einzunehmenden Positionen gemacht zu haben. Darüber hinaus rufen beide Titel die Tragödie zu einer Zeit an, in der ein internationaler Konsens darüber zu bestehen scheint, den Begriff tragisch für den 11. September und alles damit Verbundene zu reservieren.

Ich habe mich deshalb gefragt: Entsteht im 21. Jahrhundert – vor dem Hintergrund des vielfach herbeigesehnten und mitunter diagnostizierten *ethical turn* (vgl. Davis und Womack) – etwa eine neue ‚Ethik der Tragödie‘, das heißt ein Wiederbeleben der Tragödie als Ausdrucksform des Theaters, dem die moralische Aufgabe obliegt, die, mit Ansgar Nünning, „Empfindungsfähigkeit des Menschen als Basis jeder Moralität“ zu steigern („Ethical Criticism“ 163), oder versuchen beide Dramatiker, die eben erläuterte postmoderne ‚Tragödie der Ethik‘ ironisierend zu verdeutlichen?

Um diese Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, den Blick zurückzuwenden zu der Tradition, die Albee und Eno aufrufen; und der Begründer dieser Tradition ist Aristoteles. Dieser bestimmt als Funktion der Tragödie die Katharsis des Lesers, eine, wie Nünning sie definiert, „Reinigung‘ im medizinisch-psychologischen Sinn“ („Aristoteles“ 29) von den Erregungszuständen „Jammer und Schaudern“ (Aristoteles 19). „Das eine stellt sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient, das andere bei dem, der dem Zuschauer ähnelt, der Jammer bei dem unverdient Leidenden, der Schauder bei dem Ähnlichen“ (Aristoteles 39). Diese Erregungszustände durchlebt der Leser beim Erfahren der dramatischen Handlungen in der Tragödie, um am Ende gereinigt, das heißt mit ausgeglichenem Gemütszustand, daraus hervorzugehen. Demnach hat eine Tragödie laut Aristoteles eine bestimmte Funktion für den Leser, die sie über das Hervorrufen von Mitleid und Angst bewirkt. Eagleton bemerkt dazu, dass, „[a]s an early instance of reception theory, the work defines tragedy rather through its effects, working *back* from these to what might structurally best achieve them“ (3, meine Hervorhebung).

Mehr als zwei Jahrtausende und unzählige Verfeinerungen, Kritiken und Gegenentwürfe später fordert *New Criticism*, in Missachtung des aristotelischen Verständnisses einer moralisch funktionierenden Dichtkunst, eine Konzentration auf den Text als autotelisches Objekt und eine Vernachlässigung sowohl der Intention des Autors als auch der Rezeption des Lesers im Sinne einer Wirkungsästhetik; die Konzentration auf die Rezeption eines Werkes wurde 1954 deshalb abfällig als *affective fallacy*, als gefühlsbezogene Täuschung bezeichnet. Genau diese *affective fallacy* jedoch ist ein konstituierender Bestandteil der aristotelischen Tragödientheorie. In der Folge des *New Criticism* und der entstehenden Pluralität der ‚Theorietheorien‘ wurde wiederholt und vehement die Ansicht geäußert, dass eine Betrachtung der kulturellen FUNKTION eines jeden Textes eine notwendige Bedingung für eine runde Literaturanalyse darstellt, wobei immer wieder und ebenso vehement auf die analytische Objektivität hingewiesen wurde, die bei einer Überprüfung der Analyse die nötige Gültigkeit derselben verspricht. So beobachten auch Davis und Womack, Herausgeber des 2001 erschienenen Buches *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, dass die „critics during the poststructuralist era have doggedly and determinately sought to place distance between themselves and any mention of an ethical or moral perspective in their work“ (ix). Was sie und die Autoren in ihrem Buch fordern und bereits zu beobachten meinen, ist jedoch eine Hinwendung bzw. Rückkehr zur ethisch motivierten und aufgeladenen Literaturkritik: „In the end, if there is any single defining characteristic in the ethical turn that marks contemporary literary studies, it resides in the fact

that few critics wish to return to a dogmatically prescriptive or doctrinaire form of reading“ (Davis und Womack x). Während der aktuelle Methodenpluralismus für jeden Wissenschaftler einen seiner Ideologie entsprechenden Theorieansatz bietet, ist es wichtig und notwendig, gerade im Bereich des tragischen Dramas auf der *affective fallacy* zu bestehen, um der moralisch funktionierenden Ebene, die nach Aristoteles gerade ein inhärenter Teil der Tragödie ist, jene Signifikanz in der Analyse eines Dramas einzuräumen, die ihr deshalb zusteht.

Was bedeutet das für die Dramen von Albee und Eno, die ich eingangs erwähnte?

Die existenzaffirmierende und zugleich -bedrohende Frage am Ende jeder klassisch aristotelischen Tragödie könnte lauten: „Was ist der Mensch?“ oder „Ist der Mensch nicht mehr als das?“ Bei Edward Albees Drama *The Goat or Who Is Sylvia?* ist dies die Frage, die das ganze Stück stellt, wenn auch mit einer kleinen Schwerpunktverschiebung. Die Frage, die sich der Protagonist Martin und im Verlaufe des Stückes auch die Zuschauer stellen, könnte lauten: „Ist der Mensch dies auch? Gehört dies auch zum Menschen dazu?“ Was hier dem Menschsein entweder zu- oder abgesprochen werden kann ist die Unzucht mit Tieren, die Sodomie, Zooerastie, Zoophilie, oder, auf Englisch, *zoosexuality* oder *bestiality*.

Martin selbst bezeichnete sich wohl am ehesten als Zoophilen, denn „[z]oophiles [...] feel married to their animal lovers. They are romantic and secretive [and] they hate bestialists“ (Gold Par. 9-10). Das entspricht Martins Verständnis seiner Beziehung zu Sylvia, bei deren detaillierter Beschreibung er allerdings den Unsagbarkeitstopos aufruft: „it was ... an ecstasy and a purity, and a ... love of a ... (*dogmatic*) un-i-mag-in-able kind, and it relates to nothing *whatever*, to nothing that can be *related* to“ (Albee 81, Albees Hervorhebungen). Dies spiegelt das kulturelle Axiom des Ignorierens bzw. des Leugnens von gesellschaftlichen Tabubrüchen, solange dies möglich ist.

*The Goat or Who Is Sylvia?* ist auf den ersten Blick eine zeitgenössische Variation der klassisch aristotelischen Tragödie: Der tragische Held Martin, der „großes Ansehen und Glück“ genießt, durchlebt einen „Umschlag vom Glück ins Unglück“, hervorgerufen nicht durch seine eigene „Schlechtigkeit und Gemeinheit[...], sondern wegen eines Fehlers“, den er begeht (Aristoteles 39). Die Peripetie, der entscheidende Wendepunkt, in dem das, was erreicht werden soll, notwendigerweise in dessen Gegenteil umschlägt, wird gefolgt vom Moment der Wiedererkennung, der Anagnorisis. Im Moment der Wiedererkennung dann schlägt mehr als EINE Liebe bzw. Freundschaft in ihr Gegenteil um, da alle Beteiligten – Ross, eine Nebenfigur, lasse ich bei meiner Betrachtung unbeachtet – im Rahmen der Tragödie zu Unglück bestimmt zu sein scheinen. Die Handlung, die durch die der Tragödie

eingeschriebenen Eigenarten der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit von Ereignisabfolgen charakterisiert ist, ruft beim Zuschauer als Wirkungen „Jammer und Schaudern“ hervor, die zwei Wirkungen, deren Hervorrufen laut Aristoteles eine gute Tragödie ausmacht. Das Besondere an Albees Tragödie ist, dass es hier nicht nur einen tragischen Held gibt, sondern drei. Martin als tragischer Held des Stückes hat zwei Wege zur Auswahl, die beide ins Verderben führen: Der eine Weg ist der, den er geht, nämlich sich mitzuteilen und Akzeptanz zu erwarten für seine Liebe zur Ziege Sylvia. Er ist sich dabei bewusst, dass er etwas tut, das gegen die kulturelle Norm verstößt: „Yes, it was at this moment that I realized ... [...] that what could not happen was *going to*“ (Albee 84-85). Der andere Weg wäre der, diese Liebe weiterhin geheim zu halten oder sogar zu verleugnen, also gegen seine Gefühle zu handeln, aber der kulturellen Norm verpflichtet zu bleiben. Beide Wege diktieren Martin einen ‚Umschlag vom Glück ins Unglück‘. Die thematisierte Normverletzung funktioniert als dramatische Basis sowohl im inneren Kommunikationskreis, das heißt auf Figurenebene, als auch im äußeren Kommunikationskreis, das heißt zwischen theatralem Text und Zuschauer. Somit wirkt Albees Drama fast wie ein Experiment, das die Zuschauer durch die nicht nur für Stevie, sondern auch für sie selbst schwer nachvollziehbaren Handlungen Martins nicht nur zu einem aristotelisch-emotionalen Verstehen, sondern gleichzeitig zu einem intellektuellen Begreifen anleiten will.

Stevie, Martins betrogene Ehefrau, kann ebenfalls als tragische Heldin gelesen werden: Sie ist ein Spielball des Schicksals, gegen das sie anzukämpfen, sich zu wehren versucht, doch mit dem ‚Mord‘ an ihrer Kontrahentin Sylvia, der ihr als letzte Lösung des Konflikts mit ihrem Mann erscheint, entfernt sie sich, von ihr nicht vorhergesehen und nicht beabsichtigt, unwiederbringlich von Martin. Billy, Martins und Stevies siebzehnjähriger Sohn, ist die vielleicht tragischste Figur: Billy ist schwul, geoutet und hat sich damit arrangiert, auch wenn die ehrliche Akzeptanz im Familienkreis noch fehlt: „you’re letting me think you’re putting up with me being gay far better than you probably are“ (Albee 100). Was oftmals schon im Grenzbereich der Norm angesiedelt wird, erscheint, relativiert durch den klaren Normverstoß Martins, hier als normal. So wehrt sich Billy vehement gegen Vorwürfe seines zoophilen Vaters, dass sein Sexleben auch zu wünschen übrig ließe: „At least what I do is with ... persons!“ (Albee 48). Obwohl die Erkenntnis, dass die Liebe seines Vaters zu einer Ziege seine eigene promiskuitive Seite relativiert, eigentlich befreiend wirken könnte, verstrickt er sich immer stärker in einen inneren Konflikt: Verurteilte er seinen Vater wegen dessen sexueller Beziehung zu Sylvia, verhielte er sich so wie die Menschen, die ihn selbst wegen seiner Homosexualität verurteilen, und zöge die Grenze des Akzeptablen im Bereich der

Sexualität möglicherweise so eng, dass er sich selber erstickte. Akzeptierte er seines Vaters Präferenzen, hätte er keinen Referenzrahmen mehr für seine eigene Sexualität und wäre, überwältigt von dieser, verloren. Dieses Dilemma zeigt sich deutlich in einer Szene gegen Ende des Stückes, als Billy emotional und physisch auf seinen Vater zugeht: emotional, indem er ihm sagt, dass er ihn liebt, selbst wenn er ein „goat fucker“ (Albee 48) ist, und physisch, indem er ihn umarmt und küsst. Als dieser erst verwandtschaftliche Kuss in einen sexuell motivierten Kuss übergeht und dann von Martin gestoppt wird, versucht Billy hilflos zu erklären, wie es dazu kommen konnte, dass er seinen Vater wie einen Sexualpartner küsst: „It clicked over, and you were just another... [...] ... another man. I get confused... sex and love, loving and...“ (Albee 104). Im Gegensatz zu Albees differenziert gezeichneten Charakteren sind die in Will Enos Drama *TRAGEDY: a tragedy* eher Typenzeichnungen. Außerdem ist sein Drama keine klassische Tragödie im aristotelischen Sinn. Wo Albee dem Gebot der Einheit von Zeit, Ort und Handlung folgt, begnügt sich Eno scheinbar mit der Einheit der Zeit. Tatsächlich jedoch spielt er mit Aristoteles. Dieser schreibt nämlich in seiner Poetik mit Blick auf die Handlungsdauer, dass die „Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten“ (17). Eine tragische Zeiteinheit umfasst also die Zeit zwischen dem einem Sonnenaufgang und dem darauf folgenden. In Enos Drama ist die Sonne untergegangen, wird aber womöglich nie wieder aufgehen. Damit ist die aristotelische Einheit der Zeit hinfällig, da sie sich bei Eno bis ins Unendliche dehnen ließe. Im Zusammenhang mit einem anderen wichtigen Aspekt scheint es Eno eine besondere Freude zu sein, Aristoteles' Diktum zu schmähen, ja direkt zu kontrapunktieren: Seine Tragödie ahmt nicht nach, repräsentiert nicht; die Handlung ist nicht Nachahmung von Handlung durch Nachahmende, sondern sie wird erzählt, im gesamten Drama wird ausschließlich von Reportern Bericht erstattet. Diese berichten vor dem Hintergrund des Sonnenuntergangs von allen möglichen Ereignissen, die stattfinden, stattgefunden haben, vielleicht stattfinden, stattfinden könnten, sollten oder möglicherweise nicht stattfinden werden, wie der nächste Sonnenaufgang. Eno gesteht seinen Charakteren weder Peripetie noch Anagnorisis zu; der Leser fühlt weder Mitleid mit den Charakteren noch Angst um sie oder sich selbst; folglich kommt es auch nicht zur Katharsis. Das tragischste an seinem Stück ist neben dem Titel die Zwanghaftigkeit, mit der die Berichterstatter Ereignisse bzw. Nicht-Ereignisse mit Bedeutung versehen oder zu versehen suchen, um einem Ereignis, nämlich dem Sonnenuntergang, Dramatik und, mehr noch, den Anstrich des Tragischen attestieren zu können. Die Berichterstattung über ein – wortwörtlich – alltägliches Ereignis rechtfertigt sich aus sich selbst; durch ihre konstruierte Kontinuität und ihre forcierte Verweildauer wird ihre

künstliche Entstehung nachträglich legitimiert. Am Ende des Stücks sind auch die professionellen Berichtersteller am Ende ihrer Fähigkeiten angekommen: Keiner von ihnen kann mehr berichten, sie können keine Bedeutung mehr konstruieren, sie sind genauso leer wie die Berichte, die sie bis dahin verfasst haben. *TRAGEDY: a tragedy* kann man auf viele Arten lesen: als Kritik am Krisenmanagement der Regierungen; als Kritik an der die ‚Realität‘ überhöhenden, dramatisierenden, damit das tatsächliche Ereignis fikionalisierenden und dadurch wiederum die eigentliche Bedeutung des Ereignisses abwertenden Berichterstattung der Medien, als bitterböse Mediensatire also; als Reflexion auf die bedeutungsreduzierende und mitunter -leere, oft tautologische und zu oft sinnlose Sprachverwendung in den Medien; als Kritik an der Fiktionalisierung und Theatralisierung der Welt, die zudem nur noch indirekt und mehrfach gefiltert wahrgenommen wird; als Reverenz an die Licht-Dunkel-Dichotomie, die allegorisch für die Sehen-Nichtsehen-Problematik steht, zu der durch den Rahmen der TV-Übertragung und durch verschiedene andere Situationen im Stück zusätzliche Ebenen des vermittelten Sehens addiert werden.

Meine Analyse hat gezeigt, dass sich Edward Albee mit *The Goat or Who Is Sylvia: Notes toward a Definition of Tragedy* bewusst qua Titel, Struktur und Figurenzeichnung in die Tradition der Tragödie einreicht, während er gleichzeitig durch seinen inhaltlichen Fokus auf Normbruch und den Umgang damit die Zuschauer zwingt, ihr Verständnis von Ästhetik und dem Tragischen zu prüfen. Er zeigt, dass es auch heute noch Tragödien und tragische Figuren gibt, passt diese jedoch den (post-)postmodernen Bedingungen an. Er arbeitet also daran, die klassische ‚Ethik der Tragödie‘ zu erhalten und zu erweitern.

Eno auf der anderen Seite weist schon in seinem Titel *TRAGEDY: a tragedy* darauf hin, dass wir im Bezug auf das Tragische in seinem Stück Vorsicht walten lassen müssen. In seinem Drama entwickelt er eine immanente Poetik, das heißt er versucht, eine Dramentheorie innerhalb und mittels seines Dramas zu gestalten. Nicht nur durch die Dekonstruktion des Konzepts der Einheit der Zeit und durch die bewusste Missachtung des Nachahmungsdiktums verhandelt Eno die aristotelische Dramentheorie neu. Der offensichtlichste Beitrag hierzu ist der Titel, der auf verschiedene Weisen gelesen werden kann. Einerseits entleert Eno durch die doppelte Verwendung von ‚Tragödie‘ den Begriff vollständig, vielleicht in Anlehnung an Gertrude Steins bekannte Zeile „Rose is a rose is a rose is a rose“ (187), andererseits lässt der Titel vermuten, dass Eno auf die Tragödie des Begriffs hinweist. Durch seine bewusste Bezugnahme auf diese Form des Dramas und sein anschließendes konsequentes Schmähen fast jeder definierenden Komponente der Tragödie bedauert er den Sinnverlust und somit die Sinnlosigkeit des Begriffs des Tragischen und lenkt damit gleichzeitig die Aufmerksamkeit

auf den Inhaltsverlust von Sprache überhaupt, der Kommunikation erschwert oder unmöglich macht und der erst unsere Fähigkeit zu moralischen Urteilen und dann die Ethik außer Kraft setzt. Eno weist uns also, im Gegensatz zu Albee, auf die ‚Tragödie der Ethik‘ hin.

- Albee, Edward. *The Goat or Who Is Sylvia? (Notes toward a Definition of Tragedy)*. Woodstock: Overlook, 2003.
- Aristoteles. *Poetik (Griechisch/Deutsch)*. 384 v. Chr. Übers. und hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2006.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Malden: Blackwell, 2003.
- Davis, Todd F., und Kenneth Womack. „Preface: Reading Literature and the Ethics of Criticism.“ *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Hg. Todd F. Davis und Kenneth Womack. Charlottesville: UP of Virginia, 2001. ix-xiv.
- Eno, Will. *TRAGEDY: a tragedy*. London: Oberon, 2001.
- Gold, Tanya. „A Goat’s Eyes Are so Beautiful.“ *New Statesman* 17. Mai 2004. 17 Par. <<http://www.newstatesman.com/200405170021>> 23. Okt. 2007.
- Menke, Bettine, und Christoph Menke. „Tragödie, Trauerspiel, Spektakel: Drei Weisen des Theatralen.“ *Tragödie, Trauerspiel, Spektakel. Recherchen/Theater der Zeit* 38. Berlin: Theater der Zeit, 2007. <<http://www.theaterderzeit.de/content/recherche38a.php>>. 13 Par.
- Nünning, Ansgar. „Aristoteles.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. 3., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2004. 28-29.
- . „Ethical Criticism.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. 3., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2004. 163-65.
- Stein, Gertrude. „Sacred Emily.“ 1913. *Geography and Plays*. By Gertrude Stein. 1922. Madison: U of Wisconsin P, 1993. 178-88.
- „Tragedy: A Tragedy.“ *TheaterMania.com*. 2007. 15. Okt. 2007. <<http://www.theatermania.com/extras/about.cfm/section/about>>.