

Die Bedeutung der Tragödie in der antiken griechischen Zeit

Türkan SOMAN ÇELİK*

Özet

Bu yazı Antik Yunan Döneminde Tragedyanın doğuşu, gelişimi ve önemini ele almaktadır. Tragedya ilk olarak Antik Yunan'da (M.Ö. 5. yy.) ortaya çıkar ve bazı kurallar çerçevesinde kaleme alınır. Bu kurallar M.Ö. 4. yy. da Aristoteles'in *Poetica* eseriyle kesinlik kazanır. Dönemin en ünlü tragedya yazarı: Aischylos, Sophokles ve Euripides' dir. Bu üç yazar da eserlerinde insanı ya tanrılarla (trajedinin tanrısı Dionysos, her konuda karşımıza çıkar), ya kendisiyle ya da çevresiyle sürekli bir çatışma içersine sokar. Asıl amaçları 'insan ve değerlerinin ne olduğu'nu sorgulamak, trajik olanı (das Tragische) bulmak, insanın iç dünyasını aydınlatmak ve yüceltmek, ayrıca insanın başına gelen ve gelebilecek yıkımlar karşısında güçlü kalmasını sağlamaktır.

Üç büyük Antik Çağ yazarı da tragedya'yı, insanın evren ile kurduğu ilişkileri anlamının en güzel biçimi, duyguları arındırmanın (Katharsis) en güzel yolu olarak görmüşlerdir.

Anahtar Sözcükler: Antik Yunan. Tragedya, Dionysos. Aischylos. Sophokles, Euripides, Aristoteles, Katharsis (arınma), trajik olan (das Tragische).

Abstract

This article explains the birth, the development and the importance of tragedy in ancient Greece.

Tragedy came out firstly in ancient Greece (5 th Century BC) and was put into written form within the frame of some rules. These rules became definite in 4th Century BC with the study of Aristotale, named *Poetica*.

The most famous three tragedy writers of this period were Aeschylus, Sophocles and

Euripides. These three authors always put the human into conflict, either with gods (*Dionysus*, the god of tragedy, whom we encounter in every topic), or with himself, or with his environment

*Promotion Studentin an der Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

in their studies. Their main aims are to examine 'what are human and his values', to find the tragic one (das Tragische), to enlighten and exalt the human's inner world, to make him strong against the miseries that he has met and will meet.

These three great authors of the ancient period consider tragedy as being the best way to understand the relations that the human establishes with the universe and the best manner to purify one's feelings (catharsis).

Key words: Ancient Greek. Tragedy, Dionysus, Aeschylus, Sophocles, Euripides. Aristotle, Catharsis (purification). Tragic One (das Tragische).

In diesem Aufsatz wird die Bedeutung der Tragödie in der antiken griechischen Zeit bearbeitet, weil die Tragödie in dieser Zeit sehr wichtig war und heutzutage immer noch ist.

I. DIE ENTSTEHUNG DER TRAGÖDIE ALS EINE LITERARISCHE GATTUNG

Wenn man die Literaturgeschichte erforscht, so kann man sehen, dass die Tragödie eine von den ersten Schöpfungen war, die die Welt der Menschheit erleuchtete. Die Tragödie behandelte in der Antike nur das Leben von wichtigen und adligen Menschen und wurde als Gegenteil der Komödie aufgefasst. Vielleicht ist auch dies die größte Eigenschaft, die sie von den anderen Gattungen trennt. Diese Gattung mit ihren klassischen Werken der antiken griechischen Literatur wurde Jahrhunderte nach ihrem Erscheinen erneut verfaßt, was heutzutage immer noch ein oft zu sehendes Bild ist.

Die Tragödie in der Weltliteratur kann man in drei große Epochen teilen, in denen sie ihre Blütezeiten erlebte;

1. die Zeit der attischen Tragödie
2. die Zeit Shakespeares und seiner Zeitgenossen
3. die Epoche des langen deutschen Ringens um die Tragödie von Lessing über Schiller, Kleist und Hebbel bis hin zu Gerhart Hauptmann (vgl. naheres Raulfs 1991, S.73).

Wir können sehen, dass die Epoche in der deutschen Literatur mit den Neuverfassungen von Tragödien in der *Aufklärung* mit Lessing anfang und bis sich zu Hebbel erstreckte. Die Bruchzone der deutschen Tragödie, aus der sich erwuchs, ließe sich weniger exakt eingrenzen als die der griechischen und der englischen Tragödie, Doch auch noch danach bliebe ein ungebrochenes Interesse am Tragischen bestehen, was schon an der großen Popularität Schillers abzulesen sei. Mit Gerhart Hauptmann trat danach noch einmal ein Dramatiker auf den Plan, der in seinen Werken eine nicht bloß epigonale, sondern authentisch-tragische Weltansicht gestaltet habe, Die Tragödie

gälte den Deutschen in jener Zeit als die höchste Literaturform überhaupt (vgl. näheres Gelfert 1995, S.85).

Definition der Tragödie, laut Gelfert:

„Die Tragödie ist die dramatische Darstellung eines Geschehens, in dem ein Held, der weder ein Verbrecher noch ein Heiliger sein darf, durch eine

schuldhafte Verfehlung (Hamartia) zuerst in Gefahr gerät und nach einem Wendepunkt (Peripetie) unter Gewährwerdung seiner Verstrickung (Anagnorisis) ins unausweichliche Verderben stürzt, was im Zuschauer zuerst Schauer (Phobos) und nach dem Wendepunkt Jammer (Eleos) hervorruft, worauf ein Gefühl der emotionalen Entlastung (Katharsis) zurückbleibt "(Gelfert 1995, S.19)

Noch kürzer formuliert könnte man sagen, die Tragödie sei ein mit erhabenen Worten geschriebenes, durch das Herabfallen eines Helden von einer guten Situation Mitleidsgefühl und Angst erweckendes Theaterstück, das die Seele von der Leidenschaft reinigt. Nach der Definition der allgemeinen Tragödie von Gelfert möchten wir uns die griechische Tragödie in ihrer Zeit näher vor unsere Augen bringen und später ihre Wirkung mit Aristoteles' Worten beschreiben.

- Was sind die Gründe, die die Tragödie in der Geschichte so verlockend machten?
- Warum wird die Tragödie immer vorhanden sein, solange die 'Menschheit' lebt?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss man einen Blick darauf werfen, in welcher

Zeit die Tragödie entstanden ist, welche Zwecke sie beabsichtigte und wie sie sich entwickelte.

1.1. DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE

Als die Tragödie zum ersten Mal in das Licht der Geschichte im 5. Jh. v.Chr. trat, war sie bereits fest eingebunden in den Kult eines Festes¹, das die Athener im Frühjahr

1. Das Fest begann mit einer feierlichen Prozession und dem Einzug eines Dionysosidols auf einem Schiffskarren. Der Umzug, bei dem mehrere Phalloi mitgetragen wurden, war mit mehreren Tänzen an prachtvoll geschmückten Altaren verbunden. Wahrscheinlich noch während des Umzuges führten Chöre. Wie bei der Tragödie entschieden auch hier Preisrichter über den Agon. Die Dramen, Tragödie, Satyrspiel und Komödie, wurden in dem ihm geheiligten Dionysostheater gespielt, das sich unmittelbar neben dem heiligen Bezirk des Dionysos befindet. Sein Bildnis wurde dabei ins Theater gebracht, um seinen Altar (Thymele) tanzte der tragische Chor, und für den Dionysospriester der Polis war in der vordersten Reihe des Theaters ein hervorgehobener Ehrenplatz aus Stein reserviert.

zu Ehren des *Dionysos* feierten. Denn das war Athen im Zeitalter des *Aischylos*, *Sophokles* und *Euripides*. So dass die griechischen Tragödien für die attischen Bürger bestimmt waren. Sie waren nicht für ein spezielles Theaterpublikum, sondern für die ganze Bürgerschaft der mächtigsten Stadt jener Welt. Und damit war der Zeiger auf eine schicksalhafte Stunde der europäischen Kunstentwicklung gerückt. Kult und Künstler der Wende vom 5. Jh. hatten einen neuen Anfang für eine völlig neue Form künstlerischen Ausdrucks gemacht, dem die Polis die denkbar beste Entwicklungsmöglichkeit bot. Denn in ihren Schöpfungen spiegelte sich wider, dass der Wandel nicht nur eine soziale, sondern auch geistige Entwicklung hatte.

Was eine Tragödie zu einer griechischen Tragödie machte, war nicht, *was* dargestellt, sondern *wie* es dargestellt wurde: und es war wesentlich, den von einem Dramatiker benutzten Stoff von seiner Verarbeitung, den antiken Mythos von der Dramenhandlung zu unterscheiden. Die Teile, die eine Tragödie enthalten muss, befasste Aristoteles in seinem Werk *Poetica* wie folgt: Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie war also der Mythos. An zweiter Stelle standen die Charaktere. Das dritte war die Erkenntnisfähigkeit (d.h. das Vermögen). Das vierte war die Sprache (die Verständigung durch Worte). Von den restlichen Teilen trug die Melodik am meisten zur anziehenden Formung bei; zum Letzten war die Inszenierung. Außerdem hielt man sich streng an die Regeln der drei Einheiten (Zeit, Ort und Handlung). Die Zeit musste in den Abschnitt zwischen dem Anfang und dem Untergang der Sonne untergebracht werden (vgl. näheres Aristoteles, übers. von Manfred Fuhrmann 2001, S. 23-25).

1.2. DIONYSOS

Ist einer dieser sterbenden Götter, ebenso wie Attis, Adonis und Osiris. Er ist der Sohn von Zeus und wurde auch mit vielen anderen Namen benannt, wie z.B.: *Bakkhos*, *Bromios*, *Euhios*, *Dithyrambus*, *Iakkos* und *Iobakkhos*. Dionysos ist der Gott der Tragödie, er wurde in der Antike als Gott bezeichnet, der mit lausenden Geschichten gesehen und in mehreren Geschichten geschildert wurde. Zumindest im institutionellen Bereich besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Tragödie und Dionysos, besonders in der Blütezeit der Gattung unter Aischylos, Sophokles und Euripides.

„Spätestens seit dem Sieg des Thespis im Jahre 534/533 v.Chr. gehört die Aufführung von Tragödien zum festen Bestandteil der Großen Dionysien. Wie im Fall der Panathenäen liegt die Besonderheit dieses Festes zu Ehren des Gottes Dionysos in seiner ausdrücklicher Polisbezogenheit. [...] Im Rahmen dieses Festes wurden die dramatischen Aufführungen auch von zahlreichen anderen dionysischen Zeremonien begleitet.“ (Bierl 1991, S. 5),

Laut Nilsson², habe sich die Tragödie aus dem „Dionysoskult“ (vgl. näheres Nilsson 1967) entwickelt, rein Poetik, aus dem Satyrspiel. Dionysos sei wirksamer als die anderen Naturgötter, weil er die beste Kunstform, nämlich die Tragödie durch seine kollektive Kraft beeinflusst habe..... weil sie sich aus dem Satyrspiel entwickelt hatte, wurde die Tragödie erst spät feierlich, und das Versmaß wandelte sich vom trochäischen Tetrameter zum jambischen Trimeter“ (vgl. näheres Wermann 1991, S. 19). Schreckenbergs² untermauert und präzisiert gewissermaßen in seinem erst 1951 erschienenen Buch *Vom Werden der Tragödie* diese Theorie, in dem er aufgrund von sehr eingehenden philologischen Untersuchungen nachweist, dass der erste Schauspieler weder Sprecher noch Antworter des Chors war, sondern „Deuter“ des pantomimisch getanzten Satyrspiels, eines „getanzten Mummenschanzes“, wie er sich ausdrückt. Die Entwicklung, laut Wermann, sollte man sich folgendermaßen vorstellen: „Tanz + Deuter (der später zum Boten wird) + Gesang, der zum Wechselgespräch zwischen Chorführer und Boten wird, dem ein Chortanz folgte“ (vgl. näheres Wermann 1991, S. 19). Die Entwicklung des Dialogs hatte also zur Entstehung des Theaters (des Dramas) im engeren Sinne geführt.

Der dionysische Kult, der der Tragödie zugrunde lag, hat in seiner vollständigen Form sechs reguläre Szenen gehabt:

„1. Einen Agon oder Wettstreit, in dem der Dämon gegen seinen Feind kämpft, der -da in Wirklichkeit das neue Jahr gegen das vergangene kämpft-fasst völlig mit ihm selbst undeutlich ist; 2. Ein Pathos, eine Katastrophe, gewöhnlich dargeboten als ‚Sparagmos‘, als ein In-Stücke-Reißen -der Körper des Getreidegottes war ja in zahllose Staatskörner über die ganze Erde verstreut- oder manchmal in der Form eines anderen Opfertodes; 3. Einen Boten, der die Kunde bringt; 4. Ein Klagelied, sehr oft vermischt mit einem Jubellied, da der Tod des alten Königs zugleich der Regierungsantritt des neuen ist; 5. Das Finden und Wiedererkennen des verborgenen oder zerstückelten Gottes; 6. Seine Epiphanie oder Wiederauferstehung in der Glorie.“ (Gilbert 1969, S.32-33)

Dieser Dionysoskult entwickelte sich, in dramatische Form gebracht, unter dem Einfluss einer bedeutenden Gruppe schöpferischer Künstler zu dem, was wir als griechische Tragödie kennen.

Diese etwas mühselige Entwicklungsgeschichte der griechischen Tragödie wurde versucht kurz zu formulieren, um die Schwierigkeiten anzudeuten.

II. DIE WIRKUNG DER TRAGÖDIE

Die Tragödie ist ein Therapeutikum zur Lösung sozialer Spannungen. Ohne Spannung gäbe es keine Veränderung und folglich kein Leben. Doch ohne Lösung der Spannungen wäre Leben ebensowenig möglich. Die höchstentwickelten Mechanismen der Spannungslösung habe, wie zu erwarten sei, der Mensch. Schon auf der physiologischen Ebene seiner Psyche sei er mit zwei Reaktionsweisen ausgestattet, die das Tier nicht kennt. Er kann lachen und weinen. Das Lachen ist, wie Kant sagt, die

„plötzliche Auflösung einer gespannten Erwartung in nichts“ (Kant, Zit. n. Gelfert 1995, S. 22). Um lachen zu können, muss man etwas erwarten können. Das gleiche gilt für das Weinen. Wir weinen nicht in dem Moment, in dem wir einen Verlust oder einen Schmerz erleiden, sondern erst, wenn wir die Spannung der Leidensabwehr in uns auflösen, indem wir sie durch das symbolische Leiden des Weinens abbauen. Die begriffliche Bestimmung der gesellschaftlichen Spannungslösung von Gelfert ist folgendermaßen:

„Was dem Menschen bereits als psycho-physiologisches Vermögen einprogrammiert ist, hat er gesellschaftlich noch weiter ausgebaut und ritualisiert. So sind das Feiern und das Trauern uralte Rituale der gesellschaftlichen Spannungslösung. Der Mensch scheint diese beiden psycho-sozialen Reaktionsmuster so verinnerlicht zu haben, dass daraus zwei angeborene Organe zur Lösung von zwischenmenschlichen und damit gesellschaftlichen Spannungen entstanden sind, der Humor und das Mitleid. Beide Organe haben sich in der Kultur in vielfältigster Weise ausgeprägt, am auffälligsten in der Dichtung, wo Komödie und Tragödie ihre beispielhaften Paradigmen sind.“ (Gelfert 1995, S.23)

Aristoteles hat die Wirkung der Tragödie wie folgt beschrieben:

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, dass jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und dass gehandelt, nicht berichtet wird und dass mit Hilfe von Mitleid (Eleos) und Furcht (Phobos) eine Reinigung (Katharsis) von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird.“ (Aristoteles, Zit. n. Matthias Luserke 1991, S. 402-423)

1. Phobos und Eleos: Nach der Übersetzung von Schadewaldt werden die Begriffe als „Schauder und Jammer“ gesehen, da diese Begriffe das „Physiologisch-Affekthafte“ betont hätten und nicht „moralisch-ethisch“ besetzt seien.

Dabei entstammen die Begriffe Eleos - Phobos aus dem Bereich der Medizin und sind eher mit „Rührung oder „Schauer“ wiederzugeben als mit „Mitleid“ und „Furcht“. Das gleiche gilt für Katharsis: Die Reinigung ist nach dem Beispiel der Medizin: „[...] die mit einer elementaren Lustempfindung verbundene Befreiung und Erleichterung beim Ausscheiden von irgendwelchen störenden Stoffen oder Erregungen aus dem Organismus oder der Seele.“ (Schadewaltd 1970, S. 516-534)

Zum Schluss kann man sagen, dass Aristoteles die eigentliche und wesentliche Wirkung der Tragödie in ganz ausgezeichneter Weise bestimmt hat: „Die (?????????) ist nicht die einzige wesentliche Wirkung der Tragödie; oder viel mehr: die (KaBapoiE,) hat nicht nur eine emotionale Seite.“ (Kurt 1962, S. 26)

Die Katharsis soll also den Menschen angehen, ihn ergreifen, aufwühlen oder sogar bessern und heilen im existentiellen oder in einem allgemeinen sozial-menschlichen Sinne. Die Lehre von der Katharsis stünde am Anfang aller Wirkungsprobleme der Kunst. Als Faktum sei sie unbestritten. Für Aristoteles sei die Katharsis keine Zweck, sondern eine Wesensbestimmung.

Die Tragödie und das Tragische sind nach Meinung Aristoteles' „neben medizinischer als auch philosophischer“ (vgl, näheres Kurt 1962, S. 9), d.h. zu tieferer Einsicht führend, als die Geschichte. Ihre Erkenntnisfunktion ist also ebenso wichtig wie ihre emotionale Wirkung. Beide sind in Wirklichkeit voneinander untrennbar.

Nach Aristoteles wurde die Lehre der Katharsis von vielen anderen Forschern interpretiert, dieser Begriff wurde als eine Theorie im 20. Jh, nach Dietrich Mach wie folgt beschrieben; „Die Katharsis wird in der modernen Diskussion gewertet als ein seinspraktischer (Ethik), seinserhellender (Philosophie), heilpraktischer (Medizin) oder lustvoller (medizinische Analogie) Vorgang.“ (Mack 1970, S. 141)

III. DIE DREI TRAGÖDIENDICHTER

Die erste Epoche also ist das fünfte vorchristliche Jahrhundert, das als die Wiege der Tragödie überhaupt gilt.

Nur in dieser Zeit dürften an die tausend Tragödien geschrieben worden sein, davon allein dreihundert von *Aischylos*, *Sophokles* und *Euripides*, mit deren Namen die Gattung eng verbunden ist. Von dieser Fülle sind 32 Werke vollständig erhalten, daneben noch einige Fragmente. Es war aber nicht leicht gewesen, in den 32 überlieferten Tragödien der drei Tragiker eine einheitliche Struktur auszumachen. Obwohl die Geburtsjahre des ersten und letzten nur rund vierzig Jahre auseinanderliegen, scheint es zwischen ihren Werken einen sehr großen Unterschied zu geben. Was die Tragödien zunächst einmal miteinander gemein haben, sei „das erhabene Pathos ihrer Sprache“ Dieter Geifert 1995, S. 35).

III.1. AISCHYLOS

Ist 525/24 v. Chr. in Athen geboren und ist 456/55 in Gela/Sizilien gestorben. Er hatte die griechische Tragödie bereits auf seine höchste Ebene gehoben. Ganze Generationen haben seine Stücke gelesen, ohne die kultische Form auch nur zu ahnen, die ihnen zugrunde liegt. Aischylos hatte auch die ganze Aufführung viel länger und viel eindrucksvoller gestaltet: Er stellte drei aufeinanderfolgende Tragödien zu einem Ganzen zusammen. Von seinen 70 bis 90 Stücken sind nur 7 Tragödien, die bis heute noch erhalten sind. Seine Tragödien: *Perser* (472), *Sieben gegen Theben* (467), *Hiketiden* (vermutlich 463). *Orestie* die einzige erhaltene Trilogie, bestehend aus den Tragödien *Agamemnon*, *Choephoren* (Weihgussträgerinnen) und *Eumenides* (die wohlmeinenden Göttinnen) (458), *Gefesselte Prometheus*.

Die Gattung Tragödie verdankt Aischylos eine Vielzahl wichtiger Neuerungen: Er soll den zweiten Schauspieler eingeführt und verschiedene Tanzfiguren erfunden und sie mit dem Chor einstudiert haben. Er kann auch als Schöpfer der inhaltlich geschlossenen Tetralogie gelten (vier in engem inhaltlichem Zusammenhang stehende Stücke, drei Tragödien und ein Satyrspiel). Z. B. in den *Sieben gegen Theben*, dem Schlusstück der thebanischen Trilogie, in der Aischylos das Schicksal des thebanischen Herrscherhauses von Laios über Ödipus bis zu den Ödipus-Söhnen Eteokles und Polyneikes über drei Generationen hinweg verfolgt, wird diese Konzeption im Verhalten des Eteokles deutlich. Denn Eteokles, der seine Regierungszeit vollendet hat, möchte jedoch seinem Bruder Polyneikes den Thron nicht übergeben. Die Form der Trilogie bzw. Tetralogie wurde im 19. Jh. wieder als dramatische Herausforderung erkannt. Durch die andere bekannte Tragödie *Orestie*, die häufig im Theater zu sehen ist, wollte Aischylos dadurch das Bild einer das gesamte Gemeinwesen umfassenden gesellschaftlichen und moralischen Ordnung abschaffen. Deren Störung musste durch eine tragische Krise zur Heilung gebracht werden, die in der erneuten Heiligung der Ordnung ihren Abschluss findet. Aischylos stand der Adelszeit am nächsten. Für ihn waren Rang, Ordnung, Hierarchie und Standesethos noch lebenswichtige Werte. Daher hat er immer wieder versucht, diese Werte in seinen Tragödien wiederherzustellen.

III. 2. SOPHOKLES

Ist wahrscheinlich um 497/496 v. Chr. in Athen geboren und im 406 v. Chr. ist er gestorben; er stammte aus einer vornehmen Familie. Sein Vater liess ihm eine vorzügliche Bildung machen, speziell in Musik, Tanz und Gymnastik.

In der Aufführungspraxis der Tragödie hat Sophokles (nach Aischylos) wichtige Änderungen eingeführt: Erhöhung der Zahl der Chormitglieder von 12 auf 15, Hinzufügung des dritten Schauspielers, wodurch eine intensivere Dramatisierung

möglich wurde. Außerdem hat er, wie schon griechische Kommentatoren feststellen das triologische Schema aufgegeben. Von seinen insgesamt 123 Stücken sind sieben Tragödien erhalten, deren Datierung mit der Ausnahme des *Philotel* (409) und des *Oidipus auf Kolonos* (postum 401 aufgeführt) umstritten ist. Für die übrigen Stücke lässt sich eine relative Chronologie nur nach strukturellen und inhaltlichen Kriterien erstellen: *Aias* und *Trachinierinnen* (50er/40er Jahre), *Antigone* (ca. 443/42), *König Oidipus* (436-33), *Elektra* (414-11).

Seine Entwicklung als Dichter habe sich, schreibt Sophokles, in drei Stufen vollzogen: Zuerst habe er sich aus der Abhängigkeit von Aischylos befreit, sodann seine eigene Art abgelegt, bis er schließlich zu einer Sprachform gefunden habe.

Um das Bild von einem gesamten Gemeinwesen, das die gesellschaftliche und moralische Ordnungsstörungen umfasst, durch eine tragische Krise zu heilen, stellt Sophokles anders als Aischylos zwei sehr verschiedene Positionen gegeneinander. Auf der einen Seite stehen die tragischen Helden, die sich wie Aias, Antigone, Philoktet und Herakles trotzig in das Bewusstsein ihrer eigenen Würde einschließen und jeden Kompromiss verweigern, während auf der anderen Seite die Pragmatiker stehen, die wie Odysseus, Kreon, Orest und Dejanaira versuchen, wohlüberlegt zu handeln. Mit anderen Worten kann man sagen, dass während bei Aischylos der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott im Zentrum steht, Sophokles den Blick auf den Menschen in Extremsituationen lenkt. Also bei Sophokles tritt die gesellschaftliche Ordnung stärker zurück. Er zeigt dem Zuschauer die großen charismatischen Helden, wie sie dem Ideal der Adelszeit entsprachen, aber er lässt sie scheitern an jener Welt, um das alltägliche Leben freier und gleicher Bürger darzustellen. Besonders deutlich wird diese Eigenschaft in der *Antigone*, dem *König Oidipus* und der *Elektra*. So ist zum Beispiel Antigone sicher mit

ihrer Tat und geht einsam und unbeirrt auf den Weg, den sie für richtig hält. Dagegen ist Kreon, der starke, autoritäre Führer des Staates, der das Interesse des Gemeinwesens vertritt. Den Hauptkontrast bilden schließlich die beiden großen Gegenspieler der Tragödie. Zwischen diesen beiden Polen, Antigone und Kreon, sind die übrigen Personen gestellt, die durch verschiedene Bindungen an die beiden Gegner in ihrem Verhalten bestimmt werden. Nach all diesen Eigenschaften des Tragödienbeispiels *Antigone* von Sophokles bleibt dieses Werk und die Person Antigone in den modernen Bearbeitungen durchweg eine positive Gestalt. Dies wird von Hegel wie folgt beschrieben:

„Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt - ich kenne so ziemlich alles, und man soll es und kann es kennen - erscheint mir nach dieser Seite die *Antigone* als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.“ (Dieter Geifert 1995, S 71)

III. 3. EURIPIDES

Ist 485/484 v.Chr. geboren, als jüngster der drei großen Tragiker Athens und gestorben im 406 v.Chr. in Makedonien. Von Euripides sind mehr als doppelt so viele Tragödien erhalten wie von jedem der beiden anderen. Euripides hat die reifsten Schaffensjahre des Aischylos noch mitverfolgen können. Er hat mindestens 88 Stücke aufgeführt, davon besitzen wir 17 Tragödien: *Alkestis* (438), *Medea* (431), *Hippolytos* (428), *Troerinnen* (415), *Helena* (412), *Orestes* (408), *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis* (wurden erst nach dem Tod des Dichters aufgeführt). *Herakliden* (431-428). *Andromache*, *Hekabe* und *Hiketiden* (gehören in die 20er Jahre). *Der rasende Herakles* und *Elektra* (zwischen 420 und 416). *Ion*, *Taurische Iphigenie* und die *Phönizierinnen* (nach den *Troerinnen* und vor dem *Orestes*).

Bei Euripides kann man drei Bereiche unterstreichen, die für ihn und seinen Tragödien bezeichnend sind: Die Dominanz der weiblichen Rollen, die Verbürgerlichung der Gattung der Tragödie und die formalen Spielereien. Beispielsweise die Verbürgerlichung der Gattung Tragödie läßt sich vor allem in Spätwerk nachweisen. Dafür ist das auffallendste Beispiel die *Elektra*: Die Tochter Agamemmons ist in der Tragödie des Euripides mit einem verarmten Landadligen verheiratet. Im Eröffnung steil des Stücks wird sie als treupflichtige Hausfrau dargestellt. Laut Anstophanes, wird der Kritikpunkt gemacht: Nur um beim Publikum Eindruck zu machen, habe Euripides „von den höchsten Werten der tragischen Dichtkunst abgewandt“ (Aristophanes, Zit. n. Schütze 1997. S. 256).

Ein anderer Punkt bei Euripides ist, dass die Götter in seinen Tragödien selbst die Seite der pragmatischen Wirklichkeit vertreten. Sie haben moralisch nicht recht, aber sie haben die Macht. Dieser unberechenbaren, von Zufällen beherrschten Realität sei der Mensch ausgeliefert. Es gäbe keine erkennbare sittliche Notwendigkeit, sondern nur die unausweichliche Faktizität des Weltgeschehens. Diesem Geschehen sei der Mensch leidend ausgesetzt. Als Beispiel in den *Bakchen*, deren Inhalt Aristophanes mit einem Satz zusammengefasst hat, wird die Ferne von Gott und Mensch sehr deutlich dargestellt:

„Der vergöttlichte Dionysos versetzt, als Pentheus seinen Kult nicht akzeptieren will, die Schwestern seiner Mutter in Wahnsinn und bringt sie so dazu, Pentheus zu zerreißen.“ (Aristophanes, Zit. n. Ries 2000. S. 155)

Auch in dem Prolog der Tragödie *Bakchen* äußert Dionysos seine Identität wie folgt, wo er selbst als Gott und Held der Tragödie im Mittelpunkt steht:

„Ich komme, Zeus' Sohn, hier in der Thebaier Land,
Dionysos, den gebar des Kadmos Tochter einst.
Entbunden in des Blitzstrahls Feuer: Semele.
Die Gottgestalt mit menschlicher vertauscht, bin ich
Beim Quell der Dirke und Ismenos' Wasser hier," (Euripides, übers. v.
Werner 1998, S. 5)

Wie bei vielen Forschungen soll in diesem Aufsatz nicht die drei großen Tragikern streng im Vergleich gesetzt werden, weil sie alle drei viele wichtige Neuerungen in ihrer Zeit in die Tragödie gebracht hatten und auch viele gute Werke hinter sich gelassen hatten, die heutzutage immer noch als 'theatralisches Experiment' zu sehen sind. Trotz ihren Schreibunterschieden, was aber alle drei in ihren Tragödien gemein haben, wird von Hans-Dieter Gelfert folgendermaßen zusammengefasst:

„[...] ist der agonale Grundgestus des sich im Leiden aufbäumenden Menschen. In diesem Gestus kündigt sich das neue individualistische und aufgeklärte Selbstverständnis des Menschen an, das an die Stelle das alten kollektiv und mythisch gebunden tritt." (Dieter Geifert 1995, S. 42)

IV. WAS IST DAS TRAGISCHE

Das Tragische ist von jeher das Lebenselement der großen Dichtung. Alle Dichtungsarten, in denen Kräfte gegeneinander wirken, können das Tragische anschaulich machen. Es kann im Roman, im Epos, in der Ballade und besonders in der Novelle enthalten sein. Laut Wilhelm Grenzmann geschieht die vorzüglich im Drama, denn eine Tragödie ohne den Helden kann es wirklich nicht geben:

„Das Tragische ist das Bauelement der 'Tragödie'. Hier stoßen Kräfte aufeinander, die sich heftig befehden, ja bis zur Vernichtung gegeneinander stehen. In ihr werden Spannungen sichtbar gemacht, die aus Notwendigkeit bestehen. Nur weil zwei Ordnungen sind, und *wo* zwei Ordnungen sind, kann auch Tragik sein." (Grenzmann, Zit. n. Sander 1971, S.167)

Grundlegend für alle Tragik ist noch das Geheimnis der Beziehung zwischen Gott und Mensch. „Das Verhältnis zwischen Gott und Mensch wird in der Tragödie 'gegensätzlich', 'antithetisch', ja als Widerspruch ('paradox') erfahren" (Grenzmann,

Zit. n. Sander 1971, S. 168). Somit erleben wir die Spannung in der Tragödie zwischen unendlich und endlich, absolut und relativ, unbedingt und bedingt, Die tragische Spannung zeichnet sich auch keineswegs allein durch das Auseinander aus, sondern auch durch das Zueinander der Bewegung.

Die wesentlichen Erscheinungsweisen des Tragischen anhand Grenzmanns

Interpretation:(vgl.nahers Grenzmann,Zit.n.Sander 1971,S. 169-72)

1. Einer der tiefsten Gegensätze liegt in der Spannung zwischen Notwendigkeit und Freiheit.

Eine abgründige Paradoxie: einerseits wissen wir, dass wir umfassen sind von Notwendigkeiten vieler Art und uns dadurch in unserm Tun beschränkt sehen; andererseits ist klar, dass uns doch eine echte Freiheit geschenkt ist, die mit unserm Dasein gegeben ist und von uns betätigt sein will (in das Beispiel Sophokles' *Antigone*). Auch die Spannung zwischen beiden gehört zu unsern ersten Gewissheiten; die Notwendigkeit bezieht die Freiheit auf sich und fordert sie heraus; die Freiheit antwortet auf den Ruf, indem sie ihre Wahl trifft. Die Art, wie das Problem auftritt, erlebt und gelöst wird, kann so vielfach sein, wie es Menschen gibt. Die Partnerschaft von Notwendigkeit und Freiheit erscheint auf tieferer Ebene im Gegenüber von Mensch und Welt, die zur Verstrickung führt. *König Ödipus* von Sophokles ist das große Beispiel dieses Widerspiels auf höchster Ebene. Das Faktum der Schuld liegt für ihn im tiefen Dunkel und kann doch nicht weggeleugnet werden.

2. Die Tatsache, dass der Mensch im Zwielflicht steht, macht den Menschen zum Sucher nach dem Wesen und Willen Gottes, der allein den Sinn dieser Welt verbürgt.

Der Sinn der Welt sei keineswegs offenbar, es könne sein, dass er verdeckt ist durch das Unverständliche und sogar scheinbar Widersinnige. Der Mensch wandere sein Leben lang beklommen zwischen Sinn und Nicht - Sinn. Die Geschichte der Tragödie sei angefüllt mit diesem Zwiespalt von Sophokles bis in unsere Zeit.

Das Problem überschneidet sich mit der Spannung zwischen Notwendigkeit und Freiheit. Der Mensch fühlt sich aufgerufen, ob ihm nun die Welt sinnvoll oder sinnwidrig erscheint. Eine sinnvoll geordnete Welt sucht den Menschen in ihr Heil einzubeziehen, die sinnwidrige Welt möchte ihn in ihren Abgrund holen. Dies verhält sich in zweifacher Hinsicht: er kann sich resignierend fallenlassen, er kann - umgekehrt-sich zu höchstem Widerstand aufgerufen fühlen.

3. Mit all dem hängt zusammen: Das Tragische zeigt sich in der Leiderfahrung.

Die Tragödie spricht immer vom menschlichen Leid. Der Schuldiggewordene tritt in die Welt des Leides ein. Beispielsweise wer mit *Ödipus*, *Woyzek* usw. leidet, leiht sein Mitleid nicht einem individuellen Schicksal, sondern fühlt sich berührt vom Leid der

Welt, das sich in einer einzelnen Gestalt ausspricht.

Rolf Breuers Erklärung über das Tragische kann als kurze und genaue Zusammenfassung noch hinzugefügt werden:

„Somit: Tragisch ist an erster Stelle der Widerstreit, der unter den Trägern hoher positiver Werte [...] selbst erwacht. Tragisch ist der „Konflikt“, der innerhalb der hohen positiven Werte und ihrer Träger selbst waltet. Die hohe Kunst des Tragödiendichters ist es daher vor allem, die Werte einer jeden Partei, die in den Kampf eingeht, in ihr volles Licht zu setzen, das innere Recht einer jeden Figur voll und klar zu entwickeln.“ (Breuer 1988, S, 55)

V. SCHLUSSFOLGERUNG

Wenn man die Literaturgeschichte erforscht, so kann man sehen, dass die Tragödie eine von den ersten Schöpfungen war, die die 'Menschheit' mit ihrer Wertordnung erleuchtete und zum Nachdenken brachte.

Die Bedeutung der griechischen Tragödie wird von Schadewaldt wie folgt beschrieben:

„Die Tragödie eines Sophokles und Aischylos war für Schadewaldt nicht nur Gegenstand wissenschaftlicher Forschung oder -wie Philosophie und Geschichtsschreibung- eine der Wurzeln unseres eigenen Denkens und Daseins, sondern dichterisches Wort, lebendige, unmittelbare Vergegenwärtigung von etwas, das auch den heutigen Menschen noch betreffen und erschüttern kann.“ (Schadewaldt, Zit. n. Ingeborg Schudoma 1996,S.433)

LITERATURVERZEICHNIS

- ARISTOPHANES.** Zit. n. O. **SCHÜTZE** (1997): *Metzler Lexikon Antiker Autoren*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, S.256.
- ARISTOPHANES.** Zit. n. W. **RIES** (2000): *Griechische Tragiker zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, S. 155.
- ARISTOTELES.** Hrsg. v. M. **FÜHRMANN** (2001): *Petik*. Griechisch/Deutsch, Stuttgart, S. 23-25.
- BIERL**, Anton F. **HARALD** (1991): *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und "metatheatralische" Aspekte im Text*. Tübingen: Narr, S. 5.

- BREUER**, Rolf (1988): *Tragische Handlungsstrukturen. Eine Theorie der Tragödie*. München, S.55.
- DIETER GELFERT**, Hans (1995): *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, S. 35-42.
- DIETER GELFERT**, Hans (1995): *Wie interpretiert man ein Drama. Für die Sekundarstufe*, Reclam, Stuttgart, S. 71.
- EURIPIDES**. Übers, und hrsg. von O. **WERNER** (1998): *Die Bakchen*, Reclam Stuttgart. S. 5.
- GELFERT**, Hans-Dieter (1995'): *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*. Göttingen. S. 85.
- GILBERT**, Murray (1969): *Euripides und seine Zeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. S. 32-34. unter dem Titel: "Was ist eine Griechische Tragödie?".
- GRENZMANN**, Wilhelm (1954/55): *Über das Tragische*. Hrsg. v. V. **SANDER** (1971) unter dem Titel *Tragik und Tragödie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 167.
- KANT**. Zit.n.H.D.*Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen, S. 22.
- KURT VON FRITZ** (1962): *Antike und Moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin,S.26.
- LUSERKE**, Matthias (1991): *Die Aristotelische Katharsis, Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Ihr*. Olms Studien, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, S. 402-423.
- MACK**, Dietrich (1970): *Ansichten w.m Tragischen und zur Tragödie*, Wilhelm Fink Verlag München,S.141.
- RAULFS** (1991): *Deutsche Literaturgeschichte in Beispielen*, Rinteln, S. 73.
- SCHADEWALDT, Wolfgang** (_1970); *Hellas und Hesperien*, Stuttgart, S. 516-534.
- SCHADEWALDT**, Wolfgang; Hrsg. v, Ingeborg **SCHUDOMA** unter Mitwirkung von Maria **SCHADEWALDT**(1996);*Die griechische Tragödie*,Tübinger Vorlesung Band 4,Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 3. Aufl., S. 433.
- SOPHOKLES**. Hrsg. u. übers, v. N. **ZINK** (1998): *Antigone*, Griechisch/Deutsch. Reclam, Stuttgart.
- WERMANN**, Josef (1991): *Warum? Essay über Ursprung und Wesen des Tragischen in der griechischen Tragödie*. Wien, S. 19.

EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ

YAZIM ESASLARI

EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin yayın organıdır, Altı ayda bir yayımlanır. EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ'nin amacı; Edebiyat Fakültesi'nin kapsamı içinde yer alan bilim dallarıyla ilgili son gelişme ve yenilikleri yansıtan, bilimsel konu ve sorunları irdeleyen ve bu konuda çözüm önerileri getiren çalışmalar yayımlamaktır.

EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ hakemli bir dergidir. Dergiye gönderilen özgün makaleler ve raporlar, inceleme yazıları, kısa notlar ve derleme yazılar değerlendirilmek üzere biri kurum içinden, diğeri dışardan olmak üzere, iki ayrı uzmana gönderilir. Bu tür katkıların yayımlanıp yayımlanmaması konusundaki son karar uzmanların değerlendirme raporlarına dayanarak verilir. Uzmanlar arasında görüş ayrılığı olduğu durumlarda, ilgili yazı görüşüne başvurulmak üzere Yazı Değerlendirme Kurulu'na iletilir. Yazı değerlendirme aşamasında ne yazarlar makalenin hangi uzmanlar tarafından değerlendirildiğini, ne de uzmanlar değerlendirdikleri makalenin kim(ler)e ait olduğunu bilirler (double blind). Dergiye gönderilen diğer yazıların (kişisel görüşler, yayın tanıtımı ve eleştirileri) yayımlayıp yayımlanmamasına Yayın Kurulu karar verir. EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ'nde yayımlanmak üzere gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Kongrelerde sunulan bildirimler ya da konferans metinleri bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmış olmak kaydıyla gönderilebilir, Özgün makalelerin ve araştırmaya dayanan raporların konunun uzmanlarına gönderilerek görüş alınması (kabul, değişiklikler yapıldıktan sonra kabul veya ret) yaklaşık 6-8 hafta almaktadır. Yazının yayımlanıp yayımlanmaması hakkındaki son karar yazar(lar)a bildirilir. Yayın Kurulu, gerekli hallerde, yayımlanacak yazı üzerinde uzmanların görüşleri doğrultusunda bazı değişiklikler yapılmasını ya da yazının tamamen gözden geçirilmesini yazar(lar)ından isteyebilir. Yazılar üzerinde gerekli değişikliklerin yapılması ve makalenin yeniden daktilo edilmesi yazarların sorumluluğundadır. Yazılar yayımlanmadan önce editöryal değişikliklerin onaylanması ve metnin son bir kez gözden geçirilmesi için yazarlara gönderilir. Yayınlanmak üzere gönderilen bir özgün makalenin değerlendirilmesi, gözden geçirilmesi, kabulü, dizilmesi, kontrolü, basılması ve dağıtımı en az altı ay sürmektedir. Yayımlanmayan yazılar istendiği takdirde yazarlarına geri gönderilir. EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ'nde yayımlanmak üzere gönderilen yazılar sayfanın tek yüzüne yazılmalıdır. Yazarlar, yazıları mümkün olduğunca bilgisayarla hazırlayarak 3.5 inçlik IBM uyumlu distek üzerinde göndermelidirler. Disketle birlikte makalenin üç kopyası da gönderilmelidir. Yazılar, aşağıda belirtilen yazım kurallarına uyularak hazırlanmalı ve 15 sayfayı geçmemelidir. Dizilen yazının bir kopyası kontrol için makalenin yazar(lar)ına gönderilir. Bu aşamada sadece dizgi sırasında meydana gelen hatalar düzeltilmelidir. Her türlü yazışma ve bilgi için: EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Beytepe 06532, Ankara adresi kullanılabilir. (Faks: (312) 235 39 32)

Sayfa Düzeni

- Matbaalarda genellikle Macintosh Bilgisayar kullanılmaktadır. Bu nedenle yazıların mümkün olduğunca Macintosh bilgisayar ReadySetGo ya da Word ile, bu mümkün değilse belli başlı kelime işlemci programlarıyla (Microsoft Word, Word Perfect gibi) düzenlenmesi tercih edilecektir, çünkü bu şekilde yazılan makaleler düzeltme ve dizme işleminde büyük kolaylıklar sağlamaktadır.
- Yazılarda kullanılacak tablo ve şekiller ayrı sayfalar halinde gönderilmeli ve metin içindeki yerleri belirtilmelidir. Tablo ve grafikler riprodüksiyona uygun olacak şekilde siyah-beyaz hazırlanmalıdır.

- Türkçe ve Yabancı Dillerde (İngilizce, Almanca ve Fransızca) yayınlanabilecek makalede (makale başlığı da dahil olmak üzere) Türkçe ve İngilizce özet vermek zorunludur. Özet konuya hakim olmalı, kısa yazılmalı ve makalenin bütün önemli noktalarını (ne yapıldığını, nasıl yapıldığını ve hangi sonuca varıldığını) vurgulamalıdır. Özet 100 kelimeyi geçmemelidir. Özeti alt kısmında Anahtar Sözcükler (İngilizce ve Türkçe) verilmelidir Anahtar Sözcükler (key words) 3-10 kelime arasında olmalıdır.
- Yazı karakteri Times, 10 punto olarak seçilmiştir.
- Başlık 12 punto ile bold ve italik yazılacaktır.
- Yazar(lar)ın adı 10 punto normal yazılacaktır.
- Özet 9 punto ile yazılacaktır.
- Bölüm başlıkları ve alt başlıklar küçük yazı karakteri ile 10 punto ile bold yazılacaktır.
- Sözcük aralarında 1 harflik ara bırakılacaktır.
- Başlığın bulunduğu sayfada a) makale başlığı, b) yazar(lar)ın adı ve soyadı, c) araştırmanın yapıldığı üniversite, laboratuvar ve kuruluşun adı ve adresi, d) dipnotta yazarın unvan, kurumu ya da üniversitesi, bölümü ve anabilim dalı belirtilmelidir.
- Ana bölümleri, Giriş, Materyal ve Metot, Bulgular, Tartışma ve Sonuç gibi birbirini izleyecek şekilde (1. Giriş, 2. v.s.) ve alt bölümleri ise (1., 1.1., 1.2. v.s.) şekilde numaralandırılmalıdır.
- Dipnotlar, araştırmayı destekleyen kuruluşların belirtilmesi, yazarın özel bilgiler verebilmesi amacıyla kullanılır. Dipnot verilmesi gereken yerlerde italik rakam kullanılmalı, sayfanın sonunda ana metinden bir çizgi ile ayrılmış olarak yazılmalıdır.
- Metin içindeki göndermeler ad ve tarih yöntemiyle verilmelidir, örneğin (Doğramacı, 1989:4), Yararlanılan kaynaklar metin sonunda alfabetik olarak verilmelidir. Bazı örnekler aşağıda verilmektedir:

Tek Yazarlı Makale

Doğramacı, Emel. (1989). "Frauein in der Türkei - Entwicklungen und Perspektiven", *HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ* 6 (1-2): 1-6.

Tek Yazarlı Kitap

Korkmaz, Zeynep. (1992), *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kitap içinde Bölüm

Turan, Şerafettin. (1989). "Atatürk Türkiyesi ve Bilim", *ORTAK KİTAP'89* içinde (3-8) Ankara: Desen Matbaacılık.

İki Yazarlı Kitap

Salton, G. ve M.J.McGill. (1983). *introduction to modern information retrieval*. New York: McGrawv-Hill.

Çok Yazarlı Kitap

(Dört veya Daha Fazla)

Schertler, W. ve diğerleri, (eds). (1995). *information technologies in tourism*. Wien: Springer Verlag.

Yayımlanmamış Tez

Öncü, Yusuf Kenan. (1992). *Dfe Krankheit im Romanwerk Thomas Bernhards*. Ankara Üniversitesi: Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Yazarın Aynı Yılda Yayımlanmış

Birden Fazla Makale ya da Kitabı Mevcutsa

Cömert, Bedrettin. (1979a). *Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak*. Ankara: Evrensel Yayınları.

Cömert, Bedrettin. (1979b). *Croce'nin Estetiği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Note to Contributors

Using a double-blind referee system and published semiannually by Faculty of Letters (Hacettepe University. Ankara), *Journal of Faculty of Letters* invites submissions in Turkish, English, French, and German on any subject related to Arts and Humanities.

The Editorial Board will review no manuscript that is currently under consideration by another journal or that has previously been published. Contributors should send three copies of the manuscript, containing their telephone and fax numbers and e-mail addresses on the title page, along with their MS-Word (Doc) files on a 3,5 inch HD diskette in IBM-compatible or Macintosh format. Accompanied by an abstract of 100 words in English and a note of three to ten key words that define the scope of the article, submissions should not exceed 15 double-spaced and typed pages on one side of A4 paper and must follow the format of the articles printed in this issue, A brief introduction about the author should also be included. Contributors should allow for three to six months for a reply after the submission of the manuscript.

