

**ZUR TRAGÖDIE UND HEITERKEIT.  
OSCAR WILDES SALOMÉ – EINE HEITERE TRAGÖDIE?**

**by**

**Lina Rieth**

Submitted in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
August 2016

© Copyright by Lina Rieth, 2016

What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy.

**Walter Pater** *The Renaissance*

The object of Art is not simple truth but complex beauty.

**Oscar Wilde** *The Decay of Lying*

## Inhaltsverzeichnis

Abstract	iv
Zusammenfassung	iv
Kapitel 1: Einleitung	1
Kapitel 2: Die Entwicklung der Tragödie	3
2.1 Zum Ursprung und zur Definition der Tragödie	3
2.2 Der Tod der Tragödie in der Epoche der Romantik?	8
Kapitel 3: Goethes Ästhetik im Hinblick auf die Entwicklung der Tragödie	16
3.1 Goethes Prinzip der Heiterkeit	17
3.1.1 Die Heiterkeit des Künstlers	17
3.1.2 Die Heiterkeit des Werkes und des Lesers	18
3.2 Der Einfluss des Orients in Goethes <i>West-östlicher Divan</i>	20
3.2.1 Zu ausgewählten Gedichten des <i>Divan</i>	20
3.2.2 Zu <i>Noten und Abhandlungen</i>	23
Kapitel 4: Oscar Wildes Ästhetik	26
4.1 Die Ästhetik in Wildes <i>The Decay of Lying</i>	26
4.2 Der Einfluss der orientalischen Kunst	32
4.3 Die Parallelen zwischen Goethes und Wildes Ästhetik	33
Kapitel 5: Oscar Wildes <i>Salomé</i> im Hinblick auf seine Ästhetik	36
5.1 Die Eingangsszene	37
5.2 Salomé's Tanz	44
5.3 Die Schlusszene	49
Kapitel 6: Schlussfolgerung	57
Bibliographie	59

## **Abstract**

Tragedy, Heiterkeit (typically translated as serenity) and the unreal constitute the focus of this analysis. First, the definition and key features of tragedy will be discussed, followed by a closer look at the special circumstance of this public literary form after the 17<sup>th</sup> century in Europe. In relation to Steiner's *The Death of Tragedy*, the question is raised, whether the new world view after the French Revolution had an impact on the overall perception of the tragic. As a vital example, Goethe's evasion of the literary form of tragedy and his poetical aesthetics in *West-östlicher Divan* shed light on the relation between the tragic and Heiterkeit. His artistic perception is highly influenced by the arts of the orient. Based on Wilde's essay *The Decay of Lying*, Goethe's impact on Wilde's perception of art will be outlined, at its heart is his demand to recognize art as a fully independent entity free from reality. Regarding his aesthetic approach, his tragedy *Salomé* will be reinterpreted, hoping to reveal his exceptional work as a combination of tragedy, Heiterkeit and the unreal.

## **Zusammenfassung**

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht das Phänomen der Tragödie in seinem besonderen Verhältnis zur Heiterkeit und (Un)Wirklichkeit. Zuerst wird der Begriff und die Charakteristik der Tragödie beleuchtet. Anschließend wird die Entwicklung dieser literarischen Form in der Epoche der Romantik anhand George Steiners Argumentation in *The Death of Tragedy* kritisch diskutiert. Der beobachtete Niedergang der Tragödie wirft die Frage nach dem Einfluss der veränderten Weltanschauung auf die Kunst im Allgemeinen und die Tragödie im Besonderen auf. Im Hinblick auf Goethes Kunstauffassung wird die Abkehr von der Tragödie und ihr Verhältnis zur Heiterkeit untersucht. Ein Blick auf Goethes *West-östlicher Divan* eröffnet die besondere Bedeutung der orientalischen Kunst für Goethes Ästhetik, die einen entscheidenden Einfluss auf Oscar Wilde übte. Wildes Kunstverständnis in seinem Essay *The Decay of Lying* fordert die vollkommene Unabhängigkeit der Kunst. Durch den Einfluss der Kunstauffassung des Orients gesellt sich zu dem Spannungsverhältnis zwischen dem Tragischen und der Heiterkeit der Bezug zur Wirklichkeit, das den Ausgangspunkt für die Analyse von Wildes Tragödie *Salomé* darstellt. Hinsichtlich Wildes Ästhetik wird *Salomé* neu interpretiert und als ein außergewöhnliches Werk der Verknüpfung von Tragödie, Heiterkeit und Unwirklichkeit offengelegt.

## **Kapitel 1: Einleitung**

Die Tragödie löst schon mit den ersten theatralischen Darbietungen im antiken Griechenland eine Diskussion über ihren Inhalt, ihre Form, ihre moralische Funktion und ihre Wirkung auf die Öffentlichkeit aus. Die Urform des Theaters wird als Darstellung des möglichen Geschehens aufgefasst, das mit ihrem Einfluss auf die moralischen Ansichten der Öffentlichkeit die bedeutendste Stellung aller literarischer Formen in der Gesellschaft einnimmt.

In den 1970er Jahren mit Erscheinung von George Steiners *The Death of Tragedy* sowie Walter Kaufmanns *Tragedy and Philosophy* entfacht sich erneut ein kontroverser Diskurs über die Definition, die Entwicklung und den Zustand der Tragödie. Über den Versuch einer Definition hinaus wird das Phänomen Tragödie aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und in ihrem historischen Zusammenhang eingehend untersucht. Die nicht weniger intensive Diskussion reicht bis ins 21. Jahrhundert, wie beispielsweise Terry Eagletons *Sweet Violence. The Idea of The Tragic* bezeugt. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung steht der Verfall der einst höchsten künstlerischen Form. Steiners Verkündung des Todes der Tragödie begründet sich in der veränderten Weltanschauung, die auch eine neue Kunstauffassung mit sich bringt und dadurch eine grundlegend veränderte Auffassung des Tragischen bewirkt. Die Epoche der Romantik markiert den entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der Tragödie. Doch ein Blick auf die Einflüsse des Orients in Goethes Ästhetik und Werk deutet daraufhin, dass die neue Kunstauffassung in der Romantik nicht nur von den gesellschaftspolitischen Veränderungen beeinflusst ist. Im Gegensatz zur westlichen Kunst steht statt der Tragödie die abstrakte Form des Ornaments im Mittelpunkt der orientalischen Kunst. Das Kunstverständnis des Ostens, auf der Schönheit des Ornamentalen beruhend, begreift die Kunst losgelöst vom Menschen und der Wirklichkeit. Die Kunstformen sowie die Weltanschauungen des Ostens und Westens stehen damit im klaren Gegensatz zueinander.

Inwieweit ist das Kunstverständnis von der Weltanschauung geprägt? Oder ist es nicht die Kunstauffassung, die die Sicht auf die Welt bestimmt? Zentrale Frage dieser Arbeit ist es, ob diese gegensätzlichen Ansichten und Formen bezüglich der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit zusammengeführt werden können. Hat Oscar Wilde mit seiner Tragödie *Salomé* eine Verschmelzung dieser zwei grundsätzlich verschiedenen Welten

geschaffen?

Um diese Frage zu beantworten, geht diese Arbeit den Hintergründen des proklamierten Todes der Tragödie nach, die den besonderen Stand der dramatischen Form in der Zeit der Romantik beschreiben. Wie ist es möglich, dass sich die Abkehr von der Tragik in der Zeit abzeichnet, die sich, geprägt von Winckelmann, durch ihr Streben nach der Wiederherstellung des Ideals der klassischen Antike auszeichnet und die Tragödie als höchste literarische Form versteht?

Diese Frage veranlasst die genauere Untersuchung der literarischen Situation in Deutschland, die in der Zeit der Romantik stark von Goethes Kunstverständnis beeinflusst ist. Die grundsätzlichen Haltungen von Goethes Ästhetik, die sich insbesondere in seinem Spätwerk *West-östlicher Divan* aufzeigen, beruhen auf der zentralen Rolle der Heiterkeit in der Kunst. Bis heute ist der Begriff Tragödie von schwerem Leiden, heroischen Taten, unvermeidlichen Schicksalsschlägen und Katastrophe geprägt. Die Frage, warum die Tragödie erheiternd auf den Zuschauer wirkt, stellt eine erste Verbindung zwischen dem Gegensatzpaar Tragödie und Heiterkeit her. Der Einblick auf die mehrdeutige Veranlagung des Begriffs heiter deutet die bedeutende Stellung des Begriffs in Goethes Kunstprinzip an, das im Hinblick auf das Verhältnis der Heiterkeit zum Dichter, zum Werk und zum Leser untersucht wird. Welche Wirkung hat sein Kunstverständnis auf die veränderte Haltung gegenüber dem Tragischen? Der Blick auf Goethes *Divan* soll den Einfluss der orientalischen Kunst in seinem ästhetischen Denken verdeutlichen. Er regt zu der Frage an, ob Kunst unabhängig von der Wirklichkeit der Welt existiert.

Mit dieser grundlegenden Frage beschäftigt sich Oscar Wilde in seinen kritischen Essays, in denen er sich zur Entwicklung und Stellung der Kunst im Bezug auf die Welt, den Menschen und die Natur äußert. Goethes erheblicher Einfluss auf Wildes Ästhetik zeigt sich besonders deutlich in Wildes dramatischem Essay *The Decay of Lying*. Die bedeutende Rolle der Heiterkeit und Wildes Forderung nach der Freiheit der Kunst werfen die Frage auf, ob mit diesem neuen Kunstverständnis überhaupt eine Form der Tragödie geschaffen werden kann. Die Analyse von Wildes Tragödie *Salomé*, die von seiner ästhetischen Auffassung stark durchdrungen ist, gibt den Anlass zur Frage, ob und wie Wilde mit *Salomé* das Paradox einer heiteren Tragödie gelungen ist.

## **Kapitel 2: Die Entwicklung der Tragödie**

Über die Tragödie als Begriff, Theorie und Konzept gibt es viele verschiedene Meinungen und kontroverse Diskussionen. Hier wird nicht der Versuch begangen den Streit zu schlichten oder gar eine endgültige Lösung zu finden, da diese sicherlich nur temporär haltbar ist. Hier wird zunächst eine Übersicht der wesentlichen Argumentationspunkte dargestellt und der Frage nachgegangen, ob eine allgemeine und gleichzeitig aussagekräftige Definition für den Begriff der Tragödie überhaupt möglich und inwieweit hilfreich oder sinnvoll ist.

### **2. 1. Zum Ursprung und zur Definition der Tragödie**

Der Ursprung der tragischen Formen liegt in Griechenland, auch wenn es unmöglich ist, den exakten Ort und die Art und Weise ihrer Geburt festzustellen. „It is impossible to tell precisely where or how the notion of formal tragedy first came to possess the imagination.“<sup>1</sup> Als erstes Vorzeigemodell einer Tragödie gilt Homers *Ilias*. Hier sieht Steiner die Stoffe und Motive vereint, aus denen sich die wichtigsten Merkmale des Tragischen entwickeln: „the shortness of heroic life, the exposure of man to the murderousness and caprice of the inhuman, the fall of the City.“<sup>2</sup> Kaufmann auf der anderen Seite verweist auf Aischylos' Werke, um die Elemente einer ‚echten‘ Tragödie herauszustellen.<sup>3</sup>

Möchte man dem Phänomen historisch-kritisch begegnen, stößt man unweigerlich auf die Philosophen Plato und Aristoteles einerseits und die Tragödiendichter Aischylos, Sophocles und Euripides andererseits. Auf den ersten Blick mag es problemlos erscheinen, beide Seiten gemeinsam als Ursprung der Tragödiendebatte zu erfassen. Doch wie auch Walter Kaufmann darauf aufmerksam macht, ist es wichtig eine genauere und dezidierte Untersuchung der Philosophen und Dichter vorzunehmen. „We find it easy to thrill to Homer and Heraclitus, but if we would comprehend the spirit in which some of the pre-Socratic philosophers attacked the poets we must bear in mind what constitutes their lasting greatness“.<sup>4</sup> Denn die Dichter wurden von den Philosophen mit Vorwürfen attackiert. Hauptkritikpunkt aller Vorwürfe ist, dass sie in ihren Werken die Moralität der

---

<sup>1</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 5.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Vgl. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, S. 164.

<sup>4</sup> Ebd., S. 4.

Götter infrage stellen und Lügen über sie verbreiten.<sup>5</sup> Diese Vorwürfe zeigen, dass die Philosophen eine direkte Verbindung zwischen den dramatischen Werken, der Weltanschauung und der Wirklichkeit sahen. Wie Kaufmann überzeugend darstellt, bringt Plato in *Der Staat* seine Überzeugung zum Ausdruck, dass Tragödien einen schlechten Einfluss auf die Menschen üben, sodass Tragödiendichter keinen Platz in einem vorbildlichen Staat haben.<sup>6</sup> Plato, von einer negativen moralischen Beeinflussung überzeugt, rückt die Wirkung der Tragödie in den Fokus und legt den Grundstein für die Verbindung zwischen Tragödie und moralischer Funktion. Betrachtet man die griechischen Tragödien als den Ursprung der dramatischen Darstellung allgemein, wird also unmittelbar bei ihrer Geburtsstunde über Wirkung und Gehalt diskutiert. Die gleichen Elemente prägen bis heute die Diskussion. Vermutlich gibt es heutzutage mehr Versuche einer passenden und allumfassenden Definition als tatsächliche Werke, die als Tragödie bezeichnet werden. Aber welchen Mehrwert zieht man aus der klaren Umgrenzung des Phänomens und warum löst gerade der Begriff Tragödie eine solche Faszination wie Kontroverse aus?

Gelingt es für ein Phänomen nicht nur einen Namen und Begriff zu finden, sondern ihm auch eine feste Charakterisierung zuzuschreiben, so gibt man vor, das Phänomen erkannt zu haben und zu verstehen oder zumindest teilweise erfasst zu haben. Durch eine Definition wird suggeriert, dass man sich dem Phänomen genähert und gar durch Vereinfachung einen komplexen Sachverhalt verständlich gemacht hat. Mit der intensiven Auseinandersetzung bereits um 335 v. Chr.<sup>7</sup> blickt die Tragödie auf eine lange Geschichte zurück, die sich von Beginn an einer eindeutigen und klaren Beschreibung entzieht. Da die erforschende Neugier eine Eigenart des Menschens ist, veranlasst ihn diese, die Dinge um sich herum zu untersuchen und zu benennen. Es scheint, es ist dem Menschen lieber einem Phänomen einen – wenn auch nur provisorischen oder vorläufigen – Namen zu geben, als in der Unsicherheit des Nicht-Wissens, des Unbekannten zu verweilen.

Die Komplexität des Begriffs Tragödie liegt nicht nur darin, dass sich verschiedene Formen wie die Tragikomödie oder das bürgerliche Trauerspiel entwickelten. Der Begriff

---

<sup>5</sup> Vgl. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, S. 9.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>7</sup> Wenn Aristoteles' *Poetik* als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung gilt, vgl. Manfred Fuhrmann, *Nachwort* zu seiner Übersetzung der *Poetik*, S.150–155.

wird zudem in verschiedenen nationalen Kontexten unterschiedlich aufgefasst, diskutiert und behandelt, sodass es zu unterschiedlichen Entwicklungen kommt und sich in England, Deutschland, Frankreich und anderen Ländern der historische Verlauf der Tragödie stark von einander unterscheidet. Daraus ist ersichtlich, dass es sich bei dem Begriff Tragödie um ein sehr komplexes Feld aus unterschiedlichen Charakterisierungen, Auffassungen und Theorien handelt.

Plato äußert die Vorstellung, dass „our whole political regime is constructed as the imitation of the most beautiful and best way of life, which we at least assert to be really the truest tragedy.“<sup>8</sup> Diese Ansicht verbirgt und verbindet vielerlei interessante Aspekte. Zum einen erhebt er die Tragödie an die Spitze aller literarischer Formen. Diese bedeutungsschwere Konnotation scheint ihr bis heute anzuhaften. Zum anderen stößt er die vieldiskutierte Frage nach der Beziehung zwischen Kunst, Wahrheit und Wirklichkeit an. Plato vertritt hier die Ansicht, dass die Wahrheit mit ihrem Bezug zum Leben den Kern der Tragödie ausmacht. Dieses äußerst spannende Verhältnis zwischen dem Wesen der Kunst, ihrer Aufgabe und ihr Verhältnis zum Menschen nehmen den zentralen Platz in dieser Arbeit ein.

Zur Erschließung von den wesentlichen Elementen einer Tragödie kommt man nicht umhin Aristoteles' *Poetik* zu Rate zu ziehen. „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“<sup>9</sup> In dieser, unzählige Male zitierten Passage lässt uns Aristoteles jedoch mit mehr Fragen zurück, als dass er uns eine klare Definition bietet. Nicht nur ist die Übersetzung des Griechischen μίμησις zu Deutsch 'Nachahmung' umstritten. Allein der Duden nennt sehr unterschiedliche Synonyme für den Begriff Nachahmung. Neben Nachbildung, Wiedergabe, Reproduktion und Kopie werden außerdem Attrappe, Fälschung, Imitat, Imitation und sogar Plagiat, Fake und Abklatsch aufgelistet. Die Bedeutung kann also von rein objektiv bis wertend oder gar abwertend variieren. So

---

<sup>8</sup> Plato, *The Laws*, (817b), S. 208-209.

<sup>9</sup> Aristoteles, *Poetik*, S. 19.

wurden andere Übersetzungsmöglichkeiten vorgeschlagen und diskutiert wie beispielsweise 'Darstellung'.<sup>10</sup> Eine eindeutige Festlegung der wörtlichen Übersetzung von μίμησις ist jedoch nicht notwendig, geschweige denn möglich. Aristoteles gibt in der Poetik selbst weitere Hinweise zu seiner Auffassung vom Gehalt und der Rolle der Dichtung. Für ihn handelt es sich bei dem Begriff Mimesis nicht um die bloße Nachahmung der ihn umgebenden Natur und realen Geschehnisse. Seine Unterscheidung der Aufgaben eines Geschichtsschreibers und eines Dichters deutet darauf hin, dass er in der Tragödie von einer Darstellung des Möglichen ausgeht, wenn er betont, dass „es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“<sup>11</sup> Für Aristoteles liegt der wesentliche Unterschied also nicht in der Sprache, sondern in dem Geschehen der Tragödie, das im Bezug auf die Wirklichkeit möglich erscheinen soll. Von Plato und Aristoteles aufgeworfene Verbindungen zwischen der Kunst und der Wirklichkeit im Bezug auf den Menschen und sein Kunstverständnis werden im Verlauf der Arbeit anhand der ästhetischen Auffassungen Goethes und Wildes erörtert.

In *The Death of Tragedy* umgeht Steiner, eine genaue Definition zu formulieren, doch vertritt er im Verlauf seiner Diskussion unmissverständliche Meinungen, die den Umriss einer Tragödie mit den wesentlichen Grundelementen skizzieren. Zu Beginn äußert er einige generelle Aussagen: „I believe that any realistic notion of tragic drama must start from the fact of catastrophe. Tragedies end badly. The tragic personage is broken by forces which can neither be fully understood nor overcome by rational prudence.“<sup>12</sup> Weiter führt er als entscheidendes Merkmal an, dass im Gegensatz zu einem ernsten Drama ein Konflikt in einer Tragödie nicht mit gerechten Kompromissen und Wiedergutmachungen gelöst werden kann. „Tragedy is irreparable. It cannot lead to just and material compensation for past suffering.“<sup>13</sup> Neben der Katastrophe, dem Helden und seinem Scheitern aufgrund erhabener Mächte und der Unwiederbringlichkeit nennt Steiner die Verbindung von Trauer und Freude – Tragik und Heiterkeit – als wichtiges Merkmal aller Tragödien.

---

<sup>10</sup> Mehr zum Begriff Mimesis allgemein und in Bezug auf Aristoteles im Besonderen siehe J.H. Petersen und C. Wulf.

<sup>11</sup> Aristoteles, Poetik, S. 29.

<sup>12</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 8.

<sup>13</sup> Ebd.

Hence there is in the final moments of great tragedy, whether Greek or Shakespearean or neoclassic, a fusion of grief and joy, of lament over the fall of man and of rejoicing in the resurrection of his spirit. No other poetic form achieves this mysterious effect.<sup>14</sup>

Die Wirkung auf den Zuschauer und die Erregung von Gefühlen ist eine entscheidende Qualität der Tragödie. Die Mischung aus Leid und Freude bleibt, so Steiner, einzig der literarischen Form der Tragödie vorbehalten.

Diese allgemeinen Beschreibungen greifen einige wesentliche Merkmale auf und bringen somit Vorstellungen zur Tragödie zum Ausdruck, die uns ein ungefähres Bild des Phänomens Tragödie vermitteln. Eine vollständige Definition oder den Versuch einer umfassenden Beschreibung wird man bei Steiner vergeblich suchen. Diesen Umstand erklärt er klar und deutlich: „But any neat abstract definition would mean nothing. When we say ‚tragic drama‘ we know what we are talking about; not exactly, but well enough to recognize the real thing.“<sup>15</sup> Auch wenn man dieser Behauptung zustimmen mag, ist nicht zu leugnen, dass er sich hier mit einer eloquenten, aber vagen Spekulation dem Problem geschickt entzieht.

Trotz der resignierenden Aussage, „The truth is that no definition of tragedy more elaborate than ‚very sad‘ has ever worked“<sup>16</sup>, formuliert Terry Eagleton in seiner Studie *Sweet Violence. The Idea of The Tragic* eine Annäherung durch die Aufzählung der wesentlichen Merkmale, die das traditionelle Konzept der Tragödie ausmachen:

The traditionalist conception of tragedy turns on a number of distinctions – between fate and chance, free will and destiny, inner flaw and outer circumstance, the noble and the ignoble, blindness and insight, historical and universal, the alterable and the inevitable, the truly tragic and the merely piteous, heroic defiance and ignominious inertia.<sup>17</sup>

Wie Eagleton bemerkt, werden die genannten Dichotomien weitgehend als die Schlüsselaspekte angesehen, die eine Tragödie auszeichnen. Mit dieser Auflistung ist es möglich, das Problem einer einschränkenden oder zu allgemein gefassten Definition zu umgehen und anstelle dessen eine Annäherung zu bieten. Auch wenn sie als Basis für die folgende Diskussion als hilfreich erachtet werden kann, ist es nichtsdestotrotz erst in einer Einzelanalyse eines konkreten Beispiels möglich, die jeweiligen tragischen Elemente

---

<sup>14</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 10.

<sup>15</sup> Ebd., S. 9.

<sup>16</sup> Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of The Tragic*, S. 3.

<sup>17</sup> Ebd., S. 21.

offenzulegen. Bevor diese Arbeit sich einem konkreten Werk zuwendet, sollen die Gründe der neuentfachten Diskussion über den Tod der Tragödie erörtert werden.

## **2.2. Der Tod der Tragödie in der Epoche der Romantik?**

Anschließend an die Nennung der distinktiven Merkmale einer traditionellen Tragödie bemerkt Eagleton schlicht, dass diese Gegensatzpaare heute keine eindrucksvolle Wirkung mehr ausüben, worin er die weitverbreitete, kontroverse Diskussion um den Tod der Tragödie begründet sieht.<sup>18</sup> Diese Behauptung kann bereits mit jeglichem derzeitigen Action- oder Science-Fiction-Film widerlegt werden. Zwar zeichnen sich diese selbstverständlich weniger durch ihre literarischen Qualitäten aus, genügen aber an dieser Stelle als Beleg, dass derartige Filme mit Themen wie der drohende Weltuntergang, die Zerstörung der Welt oder die machtlose Auslieferung des Menschen gegenüber der Machtübernahme der Technik die aufgezählten Größen wie Schicksal und Zufall, Wille und Vorsehung, menschliches Versagen und den Einfluss der äußeren Umstände aufgreifen. Die enorme Besucherzahl kann nur als Zeichen erachtet werden, dass die traditionellen Kriterien der Tragödie noch heute gängig und beliebt sind. Hier soll aber die Situation des Dramas in literarischer und theatralischer Form beleuchtet werden, obgleich die Geschichte und die Entwicklung des Films auch ein interessantes Untersuchungsfeld darstellen.

Im Vordergrund dieser Analyse steht George Steiners Argumentation, die er in *The Death of Tragedy* entlang der Untersuchung der historischen Entwicklung des Phänomens vollzieht. Das 17. Jahrhundert markiert er als die entscheidende Wende in der Geschichte der Tragödie.<sup>19</sup> Seit der Antike bis hin zu Shakespeare und Racine wurde die dramatische Form gemeistert, so Steiner. „Since then the tragic voice in drama is blurred or still.“<sup>20</sup> Hiermit zeigt sich Steiners titelgebende Überzeugung, dass die Zeit der Tragödie vorüber ist. Insbesondere in der Zeit der Romantik sieht er den Untergang der Tragödie begründet, die hier noch als die höchste aller literarischen Formen gilt. Zur Erforschung der tiefgehenden Gründe richtet er den Blick auf die zeitgenössische Theaterbühne und die gesellschaftlichpolitische Lage, da er hinter der scheinbaren Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Kunst und ihrer Formen den Zustand der Bedingungen und

---

<sup>18</sup> Vgl. Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of The Tragic*, S. 21-22.

<sup>19</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 114.

<sup>20</sup> Ebd., S. 10.

Gegebenheit der Zeit als ausschlaggebend erachtet.

Trotz ihrer Bestrebung, die Ideale der Klassik wiederherzustellen und „to revitalize the major forms of tragedy“<sup>21</sup>, scheitern die Dichter der Romantik an diesem Vorhaben, womit der Grundstein für die drastisch veränderte Auffassung des Tragischen gelegt wird. Die Voraussetzung, dass der Niedergang der tragischen Form mit der Geschichte und sozialer Veränderung in Verbindung gesetzt wird, ist zurecht zu hinterfragen. Der Einwand Eagletons, dass Kunst und die vorherrschende Weltanschauungen einer Epoche nicht zwangsweise kongruent zueinander stehen, hat seine Berechtigung.<sup>22</sup> Eagleton widerspricht Steiners Ansatz, indem er bekundet, dass Steiner die „two major *Weltanschauungen*, Marxism and Christianity, [...] fälschlicherweise als „inhospitable to tragic insight“ charakterisiere.<sup>23</sup> Doch in der Epoche der Romantik, laut Steiner, ist es eben dieses enge wechselseitige Verhältnis zwischen den äußeren Faktoren – die gesellschaftspolitische Lage und die Bedingungen des Theaters – und der Weltanschauung, das die Kunstauffassung grundlegend verändert, wodurch der Weg zum Verfall der Tragödie geebnet wird.<sup>24</sup> Vor allem in der englischen Romantik, wo die Tragödie als die höchste Form der Literatur gilt, und es Ziel der romantischen Dichter ist, das Ideal der Klassik wiederherzustellen, herrsche die Ansicht der Künstler vor, dass die schlechte gesellschaftliche Lage den Verfall der Imagination verursache und zu verantworten habe. Das Scheitern des Dichters begründet sich an dem zerstörten Zustand der Welt. Die Schlussfolgerung scheint paradox: Der Dichter selbst hält sich nicht allein dafür verantwortlich, dass er keine guten Tragödien schreibt.<sup>25</sup>

Hier sei auch auf Walter Pater verwiesen, der von Goethes Ästhetik grundlegend beeinflusst ist, der diese Ansicht unterstreicht: „[I]ndividual genius works ever under the conditions of time and place, its products are coloured by the varying aspects of nature, and type of human form, and outward manners of life.“<sup>26</sup> Dies soll an dieser Stelle als Argument ausreichen, das die Vorgehensweise unterstützt, die entscheidenden Faktoren der Abkehr von der Form der Tragödie als zentrale literarische Form in den gesellschaft-

---

<sup>21</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 108.

<sup>22</sup> Vgl. Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of The Tragic*, S. 10.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Als Beispiel führt Steiner Shelleys *Defence of Poetry* an, siehe *The Death of Tragedy*, S. 109.

<sup>25</sup> Ebd., S. 121.

<sup>26</sup> Pater, *The Renaissance*, S. 130.

lichen Entwicklungen zu untersuchen.

Der prägende politische Wendepunkt nach dem 17. Jahrhundert ist die französische Revolution, die eine drastische Veränderung in der Weltanschauung, der Auffassung der gesellschaftlichen Ordnung auslöst.<sup>27</sup> Sie bewirkt, laut Steiner, eine grundlegende Veränderung des Weltbilds, indem der Mensch mit seinem Selbstbewusstsein in den Mittelpunkt gestellt wird. Der Mensch wird sich im Verlauf der Geschichte über seinen Platz im Zusammenhang des Weltgeschehens bewusst. Steiner bezeichnet die Romantik als die französische Revolution selbst, die das Individuum von strikten, vorherbestimmten Hierarchien, sozialem Status und Klasse befreit. Trotz der Grausamkeiten der Kriege ist es die Kraft der Revolution, die den Menschen bewusst werden lässt, dass er fähig ist, selbst in die Weltgeschichte einzugreifen. Dieser Schlüsselmoment, in dem der Mensch erfährt, dass er selbst in den Verlauf der Geschichte einwirken, die Gesellschaft mitgestalten und Einfluss auf die Entwicklung der Welt nehmen kann, hat Auswirkungen auf das Leben jedes Einzelnen. Denn nun liegt es an ihm, sein Leben selbst zu gestalten. „[T]he shape of man's future lay within his own moulding“<sup>28</sup>; ein Thema, das eine zentrale Rolle in Goethes Kunstverständnis einnimmt. „In romanticism there is a liberation of thought from the deductive sobriety of Cartesian and Newtonian rationalism.“<sup>29</sup> Die Nüchternheit des Rationalismus wird abgestreift und die Grundstimmung in der Gesellschaft ist geprägt von dem Gefühl der Heiterkeit: „bliss to be alive.“<sup>30</sup> Rousseaus Gedanken bereiten die romantische Auffassung vor: der Mensch wird von der Gesellschaft und seinem Umfeld geprägt; er wird nicht böse geboren. Daher ist das Individuum nie allein vollständig verantwortlich für seine Taten. Im Hinblick auf die Tragödie wird impliziert, dass diese neue Sichtweise des Menschen eine veränderte Haltung gegenüber dem Umgang mit der Tragik, dem Unheil und den bösen Taten der Menschen verursacht. Da der Mensch nicht allein die Schuld für seine üblen Taten trägt, kommt es folglich nicht zur Strafe, die Verdammnis in die Hölle, sondern zur Wiedergutmachung. „Rousseauism closes the doors of hell.“<sup>31</sup> Doch wie zuvor erwähnt, hält Steiner jede Form der Wiedergutmachung für unvereinbar mit dem Konzept der Tragödie. Für

---

<sup>27</sup> Vgl. Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 124.

<sup>28</sup> Ebd., S. 125.

<sup>29</sup> Ebd., S. 124.

<sup>30</sup> Ebd., S. 125.

<sup>31</sup> Ebd., S. 127.

ihn zeichnet sich die Tragödie vor allem durch zerstörerische Kräfte aus, die außerhalb des Menschen liegen. „Tragedy speaks not of secular dilemmas which may be resolved by rational innovation, but of the unaltering bias toward inhumanity and destruction in the drift of the world.“<sup>32</sup> Eagleton vertritt die entgegengesetzte Position: „Most tragedy is in that sense remediable, including that of classic antiquity.“<sup>33</sup> Zwar räumt er ein, dass manche Hauptfiguren ein vorherbestimmtes Schicksal auferlegt bekommen, doch dies sei in den meisten Fällen durch den Protagonisten unterstützt, der mit seinem eigenverantwortlichen Handeln selbst zur Katastrophe beitrage. Das tragische Geschehen hätte also abwendbar sein können.

Ein weiterer entscheidender Grund für den Rückgang der Tragödie ist die veränderte Stellung des Theaters in seiner Bedeutung in der Öffentlichkeit. Das Theater im elisabethanischen Zeitalter ist zentraler Dreh- und Angelpunkt in der Gesellschaft und trägt die größte gesellschaftliche Bedeutung von allen literarischen Formen. Durch die Verbreitung des Romans im 19. Jahrhundert können die Autoren unter anderem aufgrund der kostengünstigen Massenproduktion auf diesem Wege leichter und schneller eine breite Öffentlichkeit erreichen. Auch andere literarischen Formen wie Zeitungen und Journale hielten nun Einzug, die es den Autoren ermöglichen, ein weitaus größeres und breit gefächertes Publikum anzusprechen. „The spectator had become the reader.“<sup>34</sup> Steiner stellt sogar die Vermutung auf, dass einige erfolgreiche und berühmte Autoren wie Dickens in früheren Zeiten sicherlich Dramatiker geworden wären. Doch „Now the greater audience lay elsewhere.“<sup>35</sup>

Hinzu kommt, dass die steigende Zahl von verschiedenen Möglichkeiten zum Zeitvertreib die vormals herausragende Stellung des Theaters schwächt und so auch in der Wertschätzung des Publikums sinkt. „Drama was becoming [...] mere entertainment.“<sup>36</sup> In diesem Zusammenhang zeigt sich die veränderte Einstellung des Zuschauers als ein weiterer Grund für die zunehmende Abkehr vom Theater. Der Mensch war zerstreut und aufgewühlt von den aktuellen Ereignissen der Zeit und somit nicht bereit, sich auf die emotional tiefgreifende Wirkung der Tragödie einzulassen.

---

<sup>32</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 291.

<sup>33</sup> Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of The Tragic*, S. 89.

<sup>34</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 118.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd., S. 116.

Diese veränderte Einstellung der Zuschauer liegt auch an dem – durch die Demokratisierung angestoßen – neuen Publikum, das sich von den aristokratischen und elitären Theaterkreisen auf die bürgerliche Mittelschicht ausweitet und sich laut Steiner durch „its lack of literary background and its taste for pathos and happy endings“<sup>37</sup> charakterisiert. Der Prozess der Demokratisierung begünstigte demnach den weiteren Verfall des Theaters. Steiner verweist auf Sir Walter Scotts *Essay on the Drama*, der zeige „how the liberalization of the audience led to a lowering of dramatic standards.“<sup>38</sup> Denn anstelle der höheren gesellschaftlichen Schicht richteten sich die Bühnenautoren nun an und nach den Vorlieben der bürgerlichen Familien. Hierzu merkt Kaufmann an, dass dieser veränderte Geschmack des Publikums, dh. die Bevorzugung von Erfolg und die Ablehnung vom Leiden und der Vernichtung eines mutigen Helden, keine rein moderne Erscheinung sei und sich bereits in der Antike diese Haltung abzeichne. Dieses Argument – von Aristoteles hergeleitet – beinhaltet einerseits, dass das Publikum eine Vorliebe für die Belohnung des Guten und Bestrafung des Schlechten hege, und andererseits auch, dass der Dichter dem Publikum gefallen möchte.<sup>39</sup> Trotzdem haben sich schon damals manche Tragiker nicht an diese Vorlieben angepasst.

Neben dem Roman gilt das Fragment als literarische Form der Romantik. Doch die Unfähigkeit, wegen des schlechten Zustands der Welt keine Tragödie schreiben zu können, verstärkt ein Gefühl des Scheiterns. „The nervous, paradoxical temper of the times could produce lyric poetry; it lacked the breadth and confidence required for drama.“<sup>40</sup> Dieses gemischte Gefühl von Verfall der Kunst und Versagen veranlasst die Dichter der Romantik, selbst den Zustand der Tragödie zu hinterfragen. Dieses melancholische Suchen nach den Gründen für den Rückgang der Tragödie entspricht der Art der romantischen Dichter.

Diese Selbstreflexivität über den Stand der Kunst in der Gesellschaft und die damit einhergehende Praxis der Kunstkritik soll hier als ein weitverbreiteter Grund für den Niedergang der Tragödie geprüft werden. In Aristoteles *Poetik* ist unverkennbar, dass auch er das Ende der Tragödie bedacht hat. „Ihre Entwicklung hörte auf, sobald sie ihre

---

<sup>37</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 115.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Ebd., S. 119.

eigentliche Natur verwirklicht hatte.“<sup>41</sup> Diese Ansicht zeugt von der Überzeugung, dass sich das Ende der Tragödie durch die Erlangung ihrer höchsten Entwicklungsstufe einstellt. Aristoteles erkennt die Schwierigkeit der Frage, „ob die Tragödie hinsichtlich ihrer Elemente bereits einen hinlänglichen Entwicklungsstand erreicht hat oder nicht“<sup>42</sup>, lässt dieses Problem aber ungeklärt. Hiermit ist ein Anhalt gegeben, dass sich bereits im 1. Jahrhundert vor Christus eine kritische Hinterfragung hinsichtlich des Entwicklungsstands der Tragödie abzeichnet.

Auf diesem Hintergrund erscheint Steiners Argument fragwürdig, dass mit dem Einzug des theoretischen Diskurses in die Welt der Kunst der freie, phantasievolle Geist des Menschen eingeschränkt wurde und so den Niedergang der Kunst angestoßen habe. „The Athenian and the Elizabethan theatre were innocent of theoretical debate. In the seventeenth century, this innocence and the attendant freedom of imaginative life were forever lost.“<sup>43</sup> Der Grund, dass die Kunstkritik, eine kritische Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk, für den Untergang der Kunst, also auch den der tragischen Form verantwortlich gemacht wird, diskutiert Wilde in *The Critic As Artist* auf anregende Weise. Wilde lässt seine Figur Ernest die Meinung äußern, dass „in the best days of art there were no art-critics“<sup>44</sup>, worauf die Entgegnung des Dialogpartners Gilbert folgt: „the Greeks were a nation of art-critics.“<sup>45</sup> Auf Ernests Aufforderung ihm einen Teil ihrer Kunstkritik zu nennen, ist es Wildes clevere Argumentation, die den Leser von Gilberts Ansicht überzeugt, wenn er erläutert, dass es eben die Erfindung des kritischen Geistes selbst ist, der sie zu Kunstkritikern macht.

Simply the critical spirit. And, this spirit, which they exercised on questions of religion and science, of ethics and metaphysics, of politics and education, they exercised on questions of art also, and, indeed, of the two supreme and highest arts, they have left us the most flawless system of criticism that the world has ever seen.<sup>46</sup>

Indem Wilde die Griechen als ursprüngliche Begründer des kritischen Denkens bezeichnet, die bis heute die Ausbildung des Kritikers prägen, wird die griechische Antike an die Spitze der Kritik gehoben und entkräftet, dass die Kunstkritik als ausschlaggebender

---

<sup>41</sup> Aristoteles, Poetik, S. 15.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 38.

<sup>44</sup> Wilde, *The Critic As Artist*, S. 203.

<sup>45</sup> Ebd., S. 205.

<sup>46</sup> Ebd., S. 206.

Grund für den Rückgang der Tragödie gelten kann.

Zuletzt wird die weitverbreitete Überzeugung von der Notwendigkeit, eine Tragödie auf der Grundlage eines bekannten Mythos zu entwickeln, als Grund für den Tod der Tragödie geprüft. Kaufmann führt *Die Perser* als Beispiel an, dass neben den Legendengeschichten auch die jüngste Vergangenheit als Grundlage genommen wird. Außerdem nennt er Shakespeare, der sich nie auf vertraute Legenden berufe. Durchaus auf die römische und englische Geschichte Bezug nehmend greife Shakespeare vielmehr Stoffe auf, die dem Publikum seiner Zeit wie dem heutigen Publikum gleichermaßen wenig vertraut seien.<sup>47</sup>

Zusammenfassend zählt Eagleton die wesentlichen Gründe auf:

Tragedy has died because fate, the gods, heroism, mythology and a proper appreciation of the darkness of human hearts have ruinously yielded in our time to chance, contingency, democracy, rationality, religious disenchantment and a callow progressivism.<sup>48</sup>

Anschließend fasst er die kritischen Haltungen zusammen, indem er sie mit ihrem Fazit über den Zustand der Tragödie gegenüberstellt: Entweder ist die Tragödie nicht mehr möglich oder nicht mehr wünschenswert.

Steiners Argumentation für den Tod der Tragödie gründet schlussendlich auf der veränderten Weltanschauung: „tragedy is that form of art which requires the intolerable burden of God’s presence. It is now dead because His shadow no longer falls upon us as it fell on Agamemnon or Macbeth or Athalie.“<sup>49</sup> Die veränderte Weltanschauung sieht den Menschen im Verhältnis zur Natur und der Wirklichkeit in einem neuen Licht. Doch mit dem Ende Steiners Analyse im zehnten Kapitel wirkt seine Haltung weniger unumstößlich.

Anstelle am Ende seine Überzeugung vom Tod der Tragödie mit einer Zusammenfassung der Gründe zu beschließen, gibt Steiner einen Ausblick auf die zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten der Tragödie, die er in drei grobe Tendenzen einteilt. Als erste und aus seiner Sicht wahrscheinlichste Entwicklung nennt er das vollständige Ausbleiben dieser literarischen Form. Dann führt er den zweiten möglichen Verlauf an: Der traditionelle Kern der Tragödie bestehe trotz Veränderungen der technischen Form und

---

<sup>47</sup> Vgl. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, S. 318.

<sup>48</sup> Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of The Tragic*, S. 20.

<sup>49</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 353.

der Konventionen im neuzeitlichen, modernen Stil weiterhin fort. Hierzu bringt er seine Eindrücke einer Inszenierung von Brechts *Mutter Courage* ein, die ihn stark beeindruckt habe und zu der er eine Verbindung zu Aischylos' *Orestie* sehe. Im Vergleich bemerkt er in beiden Stücken „the same wild and pure lament over man's inhumanity and waste of man.“<sup>50</sup> Durch diese Beschreibung einer persönlichen Erfahrung stellt er seiner eigenen Haltung zum Trotz diese Entwicklung durchaus realistisch dar. Erstaunlicherweise stellt er außerdem auf den letzten Seiten seiner Abhandlung mit der dritten Möglichkeit überzeugend in Aussicht, dass die Tragödien fortlebt: „The curve of tragedy is, perhaps, unbroken.“<sup>51</sup> Weniger verwunderlich ist es, dass er die dritte Option, die Rückkehr der Tragödie, für sehr unwahrscheinlich und von den drei Tendenzen am unrealistischsten hält. Bemerkenswert ist jedoch, dass er in den Schlusssätzen einen Dokumentarfilm sehr geschickt mit dem Ursprung der Tragödie in Analogie setzt und dadurch mit einer optimistischen Note endet, die die Unvorhersehbarkeit des Verlaufs der Tragödie hervorhebt und die Unmöglichkeit andeutet, schlussendlich über den Tod der Tragödie zu urteilen. Obgleich unzählige Argumente diskutiert wurden, bleibt der endgültige Stand der Tragödie – sofern dieser überhaupt verkündet werden kann – ungeklärt und ist bis heute ein fortwährendes Thema im theoretischen Diskurs. Letztendlich erscheint es Ding des individuellen Ermessens, generell über den Stand der Tragödie zu urteilen. Ganz im Sinne Paters, das Schöne im konkreten Sinn und nicht auf abstrakter Ebene zu erfassen, ist die Auseinandersetzung mit der theoretischen und kritischen Diskussion fruchtbar; bedarf es doch aber stets jenen Bezug zu einer tatsächlichen künstlerischen Ausführung.<sup>52</sup> Erst anhand der Auseinandersetzung mit einem einzelnen Künstler kann genauer dargebracht werden, ob und wie dieser Künstler sich von der bedeutungsvollen, literarischen Form der Tragödie abgewandt hat. Da sich also eine grundlegende Wende in der Epoche der Romantik vollzieht, werden im Folgenden die Kunstauffassung Goethes näher untersucht, der in dieser Zeit und bis heute als der prägendste deutsche Schriftsteller und Ästhet gilt.

---

<sup>50</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 354.

<sup>51</sup> Ebd., S. 354.

<sup>52</sup> Vgl. Pater, *The Renaissance*, S. 1.

### **Kapitel 3: Goethes Ästhetik im Hinblick auf die Entwicklung der Tragödie**

Goethe stellt ein bedeutendes Beispiel für die Abkehr von der Tragik dar, wobei der Begriff der Heiterkeit eine zentrale Rolle einnimmt, die die Entwicklung des Dramas in Deutschland prägt. Doch ist es nicht der Anspruch dieser Analyse, von Goethes Ansichten auf die gesamte Situation der deutschen Literatur und des Theaters zu schließen. Für einen Einblick in die dramatische und literarische Situation im 19. Jahrhundert ist seine Position zwar richtungsweisend, doch nicht alleinig überzeugend für die Argumentation des Niedergangs der Tragödie in Deutschland allgemein. Obgleich im weiteren Verlauf Steiner in seiner Diskussion auch Lessing, Lenz und Büchner behandelt, sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass eine weitreichendere und tiefergehende Untersuchung insbesondere der Berücksichtigung von Lenz *Anmerkungen übers Theater* aufschlussreiche Erkenntnisse liefern mag. Nichtsdestotrotz ist nicht daran zu zweifeln, dass Goethes Werke und sein Kunstverständnis bis heute eine herausragende Stellung in der deutschen Literatur genießen.

Den zentralen Begriff der Heiterkeit stellen Kiedaisch und Bär in den Mittelpunkt ihrer Studie, in der sie pointierte Einsichten in die Entwicklung des Begriffs Heiterkeit in der Literatur und Geistesgeschichte ermöglichen. Neben dem fächerübergreifenden Blick auf verschiedene Konzepte erschließt sich die Mannigfaltigkeit des Begriffs in der etymologischen Untersuchung des Wortes *heiter*.

Heiter in der ursprünglichen Verwendung ist gleichbedeutend mit Adjektiven wie licht, hell und durchsichtig. Die zweite Ebene bezieht sich auf das visuelle und intellektuelle Erfassungsvermögen. Heiter bedeutet also auch „sinnlich (visuell) wahrnehmbar; alles, was sich überhaupt erkennen lässt, und zwar entweder mit anderen Sinnesorganen als dem Auge, oder aber mit dem intellektuelle Erkenntnisvermögen.“<sup>53</sup> Die dritte Bedeutung liegt in der Übertragung „auf die (sinnliche oder intellektuelle; meist letztere) Erkenntnis selbst bzw. das Ergebnis derselben: das Wissen, das aufgrund der >Heiterkeit< seines Gegenstandes allgemein nachvollziehbar und jederzeit überprüfbar, also verlässlich ist.“<sup>54</sup> Viertens und letztens kann das Adjektiv heiter auf das Innere des Menschen insgesamt bezogen werden, sodass die Bedeutung von froh, wohlgemut, erbaut einen

---

<sup>53</sup> Kiedaisch und Bär, Heiterkeitskonzeptionen in der europäischen Literatur und Philosophie, S. 12.

<sup>54</sup> Ebd., S. 13.

Gemütszustand beschreibt, den „die Erkenntnis heiterer <lichter, heller> Phänomene, heiterer <klar erkennbarer> Gegenstände oder Sachverhalte und heiterer <sicherer, verlässlicher> Wahrheiten bewirkt.“<sup>55</sup> Das weite Ausmaß ist erstaunlich. Wenn sich das Adjektiv sowohl auf das sinnlich wahrnehmbare Subjekt, die sinnliche oder intellektuelle Erkenntnis dieses Subjektes als auch auf das Individuum selbst, das diese Erkenntnis erlangt hat, beziehen kann, scheinen diese vier verschiedenen Bedeutungen beinahe konsekutiv aufeinander aufzubauen. Heiterkeit schlägt Wellen. Durch ihre Fortentwicklung der Bedeutungsebenen zeichnet sich das Wort heiter mit einer außerordentlichen Übertragungsfähigkeit aus. Die grundlegende Positivität aller Bedeutungen wird mit den durchweg positiv konnotierten Heteronymen Leichtigkeit, Helligkeit, Erkenntnis, Verlässlichkeit und Klarheit unterstrichen. Goethe präsentiert, dass sich die Heiterkeit in ihrer Vielschichtigkeit auch auf die Kunst übertragen lässt, wo sie sich ebenfalls vom Künstler auf das Werk und durch das Werk auf den Leser überträgt.

### **3.1. Goethes Prinzip der Heiterkeit**

Goethes Kunstauffassung birgt nicht nur einen entscheidenden Grund für sein Abwenden von der Tragödie. Der zentrale Begriff Heiterkeit in seiner ästhetischen Vorstellung trägt auch zur Erhellung der Verbindung zwischen dem Tragischen und dem Heiteren bei. „Goethes Heiterkeit war Lebensaufgabe und zugleich ästhetisches Programm.“<sup>56</sup> Anja Höfer gibt einen Einblick, wie sich Heiterkeit als konstituierendes Prinzip in Goethes Leben und Werk manifestiert. Ihre anschauliche Analyse erläutert, dass Heiterkeit nicht nur ein häufig wiederkehrendes Thema, sondern ein grundlegender Teil von Goethes Kunstprinzip und -verständnis ist. In dreierlei Hinsicht wird auch hier der Begriff Heiterkeit beleuchtet: in Bezug auf den Künstler, das Werk und den Leser.

#### **3.1.1. Die Heiterkeit des Künstlers**

In verschiedenen Briefen Goethes wird deutlich, dass die künstlerische Tätigkeit des Schreibens eine fast heilende Wirkung auf Goethe hat. Der Prozess des Schreibens verhilft ihm, trübe, düstere Gedanken, Melancholie und gar Selbstmordgedanken in eine unvoreingenommene Perspektive zu rücken und sich somit über das Leidvolle des

---

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Höfer, Heiterkeit auf dunklem Grund, S. 85.

Lebens hinwegzuhelfen. Der Mensch als Künstler ist befähigt, sich durch das In-Wortefassen seiner Gedanken von ihnen zu distanzieren und sich damit einen klareren Blick auf sich selbst zu verschaffen. Diese Loslösung und die tiefere Einsicht in sich selbst befreien den Künstler von seiner Schwere, wodurch er in Heiterkeit versetzt wird. Die Tragik, Melancholie und Leid stehen demnach in enger wechselseitiger Verbindung mit der Heiterkeit. Es ist also mithilfe der Kunst, dass es dem Künstler möglich ist, die Harmonie seines Geistes herzustellen und zur Heiterkeit zu gelangen.<sup>57</sup> Diese Reflexion, über den Prozess des Schreibens zur Zerstreung seiner getrübtten Stimmung zu gelangen, zeugt von dem Bewusstsein über das Tragische und der klaren Entscheidung für die Heiterkeit. „Goethe was determined to proceed upward, and so he kept his eyes to the light.“<sup>58</sup> Seine eigene, bewusste Entscheidung für die Heiterkeit überträgt er auf das Kunstwerk.

### **3.1.2. Die Heiterkeit des Werkes und des Lesers**

Das Kunstwerk selbst soll erheitern, sinnstiftend wirken und mit dem Leben versöhnen.<sup>59</sup> Es bietet dem Leser eine „überschauende, klare Perspektive auf die Welt“.<sup>60</sup> Diese entrückte Sicht auf die Dinge, die dem Künstler durch den Prozess des Schreibens gegeben wird, ermöglicht jetzt dem Leser, das Kunstwerk zu erschließen. Er ist befähigt, alle Einzelheiten der Welt – ob traurige, erfreuliche oder unergründliche Dinge – als ein harmonisches Ganzes zu sehen.<sup>61</sup> Diese romantische Einstellung, alles in allem zu einem Ganzen zu verbinden, steht im Widerspruch zu der Tragödie. Diese romantische Weltvorstellung ist untragisch, wie Steiner treffend formuliert: „The romantic vision of life is non-tragic.“<sup>62</sup> Das Konzept der Tragödie ist von der Ansicht geprägt, dass die Kunst stets eng mit dem Menschen und seiner Wirklichkeit verbunden ist.

Goethes Werke reflektieren seine Überzeugung, sich für die Heiterkeit zu entscheiden. Seine Werke selbst zeichnen sich dementsprechend durchgehend mit einer Art von Heiterkeit aus. „Even Goethe's incarnation of evil, Mephistopheles, has a kind of sinister gaiety.“<sup>63</sup> Anhand der zwei Beispiele *Faust* und *Die natürliche Tochter* bemerkt Steiner, dass sich Goethe dem Tragischen nicht abwendet. Seine Verwunderung gilt der häufigen

---

<sup>57</sup> Höfer, Heiterkeit auf dunklem Grund, S. 87 ff.

<sup>58</sup> Steiner, The Death of Tragedy, S. 168.

<sup>59</sup> Vgl. Höfer, Heiterkeit auf dunklem Grund, S. 106.

<sup>60</sup> Ebd., S. 94.

<sup>61</sup> Vgl. ebd.

<sup>62</sup> Steiner, The Death of Tragedy, S. 128.

<sup>63</sup> Steiner, The Death of Tragedy, S. 172.

Annäherung an das Tragische. Doch dramatisch anmutende Momente relativiert Goethe meist „durch eine lakonische, leidenschaftslose Behandlung“.<sup>64</sup> Dem starken Pathos, von dem die Tragödie geprägt ist, steht Goethe zurückhaltend gegenüber. Wie er in einem Brief an Schiller zum Ausdruck bringt, hat er „ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse“ nie den Versuch gewagt, eine Tragödie zu schreiben.<sup>65</sup>

Dies ist kaum verwunderlich, wenn sein Hauptinteresse der Heiterkeit des Maßes gilt. Sein künstlerisches Prinzip gründet sich in der Überzeugung: „In der Einschränkung zeigt sich erst der Meister.“<sup>66</sup> Der Dichter ist durch die Linderung des Bösen, aber auch durch die Mäßigung des Guten zur Ausgewogenheit der Darstellung des Heiteren und Tragischen veranlasst. Das höchste Ziel seiner Dichtung ist es, den Leser zu erfreuen.<sup>67</sup> Die Dichtung umschließt sowohl ernste als auch heitere Werke. Die Heiterkeit der Dichtung vermag es, im Rezipienten ein ausgewogenes Gefühl auszulösen, sodass er weder dem einen, noch dem anderen Extrem verfällt, sondern den Wert der „vernünftigen Beschränkung“ erkennt. Auf diese Weise kann – wie zuvor der Künstler selbst – der Leser eine erhebende Heiterkeit erreichen.

Die Tragödie beschreibt sich für Goethe, so Steiner, als „a deliberate advance to the edge of life, where the mind must look on blackness at the risk of vertigo.“<sup>68</sup> In der geläufigen Auffassung der Tragödie muss sich der Mensch – sowohl der Künstler als auch der Leser nach Goethes Kunstverständnis – dem Tragischen des Lebens stellen. Mit seinem Prinzip der Heiterkeit müsste jeglicher Versuch, eine Tragödie zu schreiben, scheitern. Diese Kunstauffassung steht im Widerspruch zu dem Verständnis der Tragödie, das dem Menschen eine mögliche und wirklichkeitsnahe Darstellung von Leiden, Schmerz und Tod vor Augen führt. Die Tragödie steht in unzertrennlicher Verbindung mit der Wirklichkeit. In *Dichtung und Wahrheit* definiert Goethe, dass die wahre Poesie sich „durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen“ kennzeichnet und „uns von irdischen Lasten zu befreien weiß“.<sup>69</sup> Dieses Ziel ist mit dem Wesen der Tragik unvereinbar. Goethes Verständnis von Heiterkeit durchdringt den Dichter, das Werk und den Leser.

---

<sup>64</sup> Höfer, Heiterkeit auf dunklem Grund, S. 101.

<sup>65</sup> Ebd., S. 101-102.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Ebd., S. 106.

<sup>68</sup> Steiner, The Death of Tragedy, S. 168.

<sup>69</sup> Siehe Höfers Argumentation, Heiterkeit auf dunklem Grund, S. 94.

Keineswegs negiert er das Tragische. Doch im Ringen gegeneinander soll letztenendes stets die Heiterkeit überhand gewinnen.

Goethes Abkehr vom Tragischen liegt also nicht an dem Desinteresse des Künstlers an der Tragödie als literarischer Form. Das durchdringende Prinzip der Heiterkeit verwehrt die Form der Tragödie, solange die geläufige Ansicht fortbesteht, dass das Tragische durch die Verbindung zur Wirklichkeit gekennzeichnet ist. Der Blick auf Goethes *West-östlicher Divan* soll den Einfluss der orientalischen Kunst auf Goethe und sein Kunstverständnis umreißen und die Verbindung zwischen Kunst und Wirklichkeit diskutieren.

### **3.2. Der Einfluss des Orients in Goethes *West-östlicher Divan***

Die folgende Analyse von Goethes Spätwerk *West-östlicher Divan* konzentriert sich auf ausgewählte Gedichte sowie Auszüge aus den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans* in ihrer besonderen Auseinandersetzung mit der orientalischen Kunst.

Ziel ist es, seine Grundsätze einer poetischen Ästhetik im Hinblick auf die Rolle der orientalischen Kunst zu beleuchten und sein Verständnis von Kunst, ihrer Aufgabe, ihrer Wirkung und ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit zu skizzieren. Goethes Ästhetik kann im Rahmen dieser Arbeit nicht vollständig sein gebührender Platz gewährt werden. Dennoch sollen hier einige der tragenden Elemente herausgearbeitet werden. Die Einflüsse und Überschneidungspunkte mit Wildes Kunstauffassung werden im Kapitel 4 eingehend vertieft.

#### **3.2.1 Zu ausgewählten Gedichten des *Divan***

In „Hegire“, dem ersten Gedicht des Werkes, wird eingangs die Situation und Stimmung beschrieben, in der sich das lyrische Ich befindet: „Nord und West und Süd zersplittern, / Throne bersten, Reiche zittern“.<sup>70</sup> Unweigerlich kann hier das Gefühl der Weltzerstörung auf Goethe übertragen werden. Es herrschen die napoleonischen Kriege und ganz Europa ist „zersplittert“. In den nächsten Zeilen wird deutlich, dass sich das lyrische Ich den Unruhen entzieht: „Flüchte du, im reinen Osten / Patriarchenluft zu kosten, / Unter Lieben, Trinken, Singen, / Soll dich Chisers Quell verjüngen“.<sup>71</sup> Der Orient wird als noch ursprünglich Ganzes betrachtet, wo die Kunst und die Lebensfreude – „Lieben, Trinken,

---

<sup>70</sup> Goethe, *West-östlicher Divan*, S. 11.

<sup>71</sup> Goethe, *West-östlicher Divan*, S. 11.

Singen“ – noch im Mittelpunkt der Gesellschaft stehen.<sup>72</sup> Weder eine Reise in den Orient, noch die erwünschte Verjüngung sind tatsächlich möglich zu der Zeit, aber mit seiner Phantasie schafft er das Unmögliche. Sie bietet „die Möglichkeit zur geistigen Flucht in die ideale Welt des Orients“.<sup>73</sup>

Im Orient liegt für das lyrische Ich das Reine und Rechte, als eine ursprüngliche Welt scheint sie gegenüber dem Westen erhaben. Im Orient vernehmen sie Gottes Worte in verständlicher Sprache und „[zerbrechen] sich nicht den Kopf“. Einem harmonischen Bild des Ostens, geprägt von sinnlichen Freuden, wird durch die wiederholte Verwendung von „will ich“ und „will mich“ das Ich-Bewusstsein des Westens gegenübergestellt. Daran lässt sich erkennen, dass es seine klare Entscheidung ist, sich in die Welt der Kunst zu flüchten, um sich über das tragische Geschehen der Welt hinwegzusetzen. Goethe gibt hier kein Anzeichen der sogenannten Weltflucht, wie in seinem Gedicht „Freysinn“ mit der Betonung dem gewählten Sinn nach Freiheit deutlich wird.<sup>74</sup> „Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten! / Bleibt in euren Hütten, euren Zelten! / Und ich reite froh in alle Ferne, über meiner Mütze nur die Sterne.“<sup>75</sup>

Das lyrische Ich, umgeben von den westlichen Unruhen, flüchtet sich in eine ideelle Welt, da die Dichtung über die Leiden und Qualen des Lebens hinwegzutrusten vermag: „Bösen Felsweg auf und nieder / Trösten Hafis deine Lieder“<sup>76</sup>. Unverkennbar spiegelt sich hier Goethes Heiterkeitsprinzip wieder. Auch sein „Geständiß“ bietet ein weiteres Beispiel: „Weiß der Sänger dieser Viere / Urgewalt'gen Stoff zu mischen, / Hafis gleich wird er die Völker / Ewig freuen und erfrischen.“<sup>77</sup>

Mit der vierten Strophe des ersten Gedichts „Hegire“ und somit gleich zu Beginn der Gedichtsammlung bezeugt Goethe sein Anliegen, das er auch in seinen Anmerkungen zum Ausdruck bringt. Der Dichter möchte, dass er als reisender Händler verstanden wird.

Will mich unter Hirten mischen, / An Oasen mich erfrischen, / Wenn mit  
Caravanen wandle, / Schawl, Caffee und Moschus handle. / Jeden Pfad will  
ich betreten / Von der Wüste zu den Städten.<sup>78</sup>

---

<sup>72</sup> Zur Rolle des Motivs Lieben, Trinken, Singen: Vgl. Makovska, Poetologie der Heiterkeit, S. 39ff.

<sup>73</sup> Hans-Günther Schwarz, Der Orient und die Ästhetik der Moderne, S. 170.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 171.

<sup>75</sup> Goethe, West-östlicher Divan, S. 15.

<sup>76</sup> Ebd., S. 12.

<sup>77</sup> Ebd., S. 18.

<sup>78</sup> Ebd., S. 11.

Hier wiederholt Goethe die Verwendung von „Will mich“ bzw. „will ich“, wie sie bereits in ähnlicher Form in den vorangehenden Strophen zu finden ist. Das lyrische Ich und so auch Goethe begreifen sich als Individuum mit freiem Willen. Dieses Ich existiert im Arabischen nicht. Außerdem zeigt das lyrische Ich Neugierde auf die fremden besonderen Waren und das Land des Ostens, das er bis in alle Ecken bereisen und erkunden möchte. Hier zeigt sich Goethes uneingeschränktes Interesse am Orient.

Das erste von zwölf Büchern, die der *West-östliche Divan* umfasst, trägt den Titel „Moganni Nameh. Buch des Sängers“. Es endet mit dem folgenden Vierzeiler, der als Essenz seiner Tätigkeit als Künstler und Literaturlauffassung gelten kann. „Thut ein Schilf sich doch hervor / Welten zu versüßen!“<sup>79</sup> Die Schreibfeder, hergestellt aus Schilf, vermag es, die Welt erfreulicher zu gestalten. Mit dem Bild der Süße der Literatur, ein beliebtes Motiv in Persien, verknüpft Goethe ein Element der östlichen Tradition mit seinem grundlegenden Kunstverständnis, dass es dem Schriftsteller möglich ist, durch seine Werke die Welt zu verschönern. „Möge meinem Schreibe-Rohr / Liebliches entfließen!“<sup>80</sup> ‚Liebliches‘ ist neben ‚Lieben, Trinken, Singen‘ ein weiteres wiederkehrendes Motiv im gesamten Gedichtband und gehört eng zu seinem Verständnis des Schönen der Literatur zusammen.<sup>81</sup> Als „das Schöne, das über die Grenze der Wirklichkeit reicht“ zu verstehen, unterstreicht es Goethes Bestreben, das Abstrakte und Konkrete, die östliche und die westliche Kunst, in seinem Werk zu vereinen.<sup>82</sup>

Seine Bewunderung der orientalischen Kunst und Literatur zeigt sich vor allem im anschließenden Buch „Hafis“, in dem der persische Dichter gelobt und gepriesen wird. Im Gedicht „Unbegrenzt“ nennt das lyrische Ich Hafis seinen Zwillingbruder, womit er seine tiefe, innige Verbundenheit mit ihm zum Ausdruck bringt. In dieser Widmung und Lobpreisung des persischen Dichters gipfelt seine Bewunderung der orientalischen Kunst des Orients.

---

<sup>79</sup> Goethe, *West-östlicher Divan*, S. 33.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Vgl. Makovska, *Poetologie der Heiterkeit*, S. 46ff.

<sup>82</sup> Ebd., S. 60-61.

### 3.2.2. Zu *Noten und Abhandlungen*

Auch in seinen umfassenden Anmerkungen mit der Beschreibung von Hafis als „ein großes heiteres Talent, [...] ein lieblicher Lebensbegleiter“<sup>83</sup> macht er deutlich, dass Hafis, der persische Dichter, einen starken Einfluss auf ihn ausübt.<sup>84</sup> Dieses zweite Buch – wie Goethe in einer Ankündigung des *Divan* verkündet – ist „der Characterisirung, Schätzung und Verehrung dieses außerordentlichen Mannes gewidmet“ und zeichnet die Beziehung „er sich leidenschaftlich hingezogen äußert, und ihn der Nacheiferung unerreichbar darstellt.“<sup>85</sup>

Das Ziel der umfangreichen Erläuterungen liegt „in der Absicht daß ein unmittelbares Verständniß Lesern daraus erwachse, die mit dem Osten wenig oder nicht bekannt sind.“<sup>86</sup> In erster Linie möchte Goethe seinen Lesern einen kurzen aber umgreifenden Einblick in die orientalische Tradition, Kunst und Kultur ermöglichen, die für ihn als Verfasser eine wichtige Inspiration, Anstoß und Quelle der Bewunderung bedeutet. Goethe ist es daran gelegen, dass die Einflüsse des Ostens auf die westlichen Kulturen und Sprachen Beachtung finden und dem Osten seine gebührende Aufmerksamkeit zukommt. Denn er misst dem Orient eine weitreichende und einflussreiche Bedeutung zu, die nicht nur in der Vergangenheit liegt, sondern von der er sich auch in Zukunft viel verspricht: „woher so manches Große, Schöne und Gute seit Jahrtausenden zu uns gelangte, woher täglich mehr zu hoffen ist.“<sup>87</sup> Damit jedem Leser der *Divan* zugänglich ist, fügt er seinen Gedichten eine Abhandlung von den Grundlagen der östlichen Tradition, ihren Dichtern und dessen Übersetzern bei. In diesem separaten und selbstständigen Teil solle dem unwissenden Leser eine Einführung in die Geschichte und Literatur des Orients geboten werden, sodass er dessen Einflüsse in Goethes Werk erkennen und den Zusammenhang zu sehen vermag. Der westliche Dichter, in größter Bewunderung und Verehrung des orientalischen Dichters Hafis, macht unmissverständlich deutlich, welche tragende Rolle der Orient in seinem Kunstverständnis einnimmt.

In seiner Einführung des Kommentars geht Goethe auch auf seine eigene Rolle als Dichter ein. Zunächst bittet er seine Leser, ihn als Reisenden zu verstehen, „dem es zum

---

<sup>83</sup> Goethe, *West-östlicher Divan*, S. 316.

<sup>84</sup> Dazu mehr bei Hans-Günther Schwarz, *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, S. 152ff.

<sup>85</sup> Goethe, *West-östlicher Divan*, S. 645.

<sup>86</sup> Ebd., S. 263.

<sup>87</sup> Ebd., S. 265.

Lobe reicht, wenn er sich der fremden Landesart mit Neigung bequemt, deren Sprachgebrauch sich anzueignen trachtet, Gesinnungen zu theilen, Sitten aufzunehmen versteht.“<sup>88</sup> Goethe begibt sich als westlicher Dichter und Denker in die Rolle eines wissbegierigen, neugierigen und aufgeschlossenen Reisenden, der das orientalische Erbe in jeglicher Hinsicht lernen möchte. Das stereotypische Bild des fortschrittlichen Westens gegenüber des rückständigen Ostens wird hier umgedreht. Als reisender Händler des Westens zieht er aus, um die Gaben des Ostens zurückzubringen und vorzustellen.

Höflich bittet er beim Leser um Verständnis, dass bei diesem Unternehmen stets seine eigene Sprache und Kultur durchscheinen werden und er „als Fremdling kenntlich bleibt.“<sup>89</sup>

Zusätzlich kommentiert Goethe seine Sprache und Ausdrucksform, da es ihm ein Bedürfnis ist, mitzuteilen, „daß er sich, im Sittlichen und Aesthetischen, Verständlichkeit zur ersten Pflicht gemacht“<sup>90</sup> hat. Die unmittelbare Verständlichkeit seines Werkes ist für Goethe ein wichtiges Anliegen. Er betont, dass er sich „der schlichtesten Sprache“ und „dem leichtesten, faßlichsten Sylbenmaße seiner Mundart“ bedient und „nur von weitem auf dasjenige hindeutet, wo der Orientale durch Künstlichkeit und Künsteley zu gefallen strebt.“ Dennoch räumt er ein, dass er nicht umhin komme, gewisse Fremdworte in Bezug auf „Glauben, Meynungen, Herkommen, Fabeln und Sitten“<sup>91</sup> zu verwenden, die er in seinem Kommentar zu erläutern bestrebt ist.

Die tragende Rolle des Orients wird hier unterstrichen, da er die uneingeschränkte Verständlichkeit seines Werkes beabsichtigt und dem westlichen Leser die bislang fremde Kunst zugänglich machen möchte.

Neben der deutlichen Formulierung in seinen Anmerkungen belegt auch die Analyse der ausgewählten Gedichte den bedeutenden Einfluss der orientalischen Kunst auf Goethe und sein Werk. In den Gedichten werden die großen Gegensätze – Ost und West – thematisiert, die grundlegend für die gesamte Gedichtsammlung sind wie der Titel *West-östlicher Divan* vorausschickt. Das Werk bringt darüber hinaus viele weitere Gegensätze, bzw. Begriffspaare zusammen: Himmel und Erde, Beschränkung und Freiheit, Liebe und

---

<sup>88</sup> Goethe, *West-östlicher Divan*, S. 264.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Ebd., S. 265.

Krieg, Denken und Handeln, Leben und Tod, Wirklichkeit und Wahrheit, Leben und Kunst, Vergänglichkeit und Ewigkeit. Goethe widmet sich den großen Zusammenhängen, die eine poetische Ästhetik offenbart, in der sowohl sein Heiterkeitsprinzip als auch die orientalische Kunst eine bedeutende Stellung einnehmen.

Das Kunstverständnis des Orients ist vom Ornament geprägt, das die Kunst als eine reine Form der Schönheit und des Genusses präsentiert ohne jeglichen Bezug zur Wirklichkeit.<sup>92</sup> Es unterstreicht damit Goethes Kunstverständnis, das die Freiheit in den Mittelpunkt stellt: „Ihr eigentlicher Charakter ist, daß sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingte Freie führen und tragen.“<sup>93</sup> Seine Kunstauffassung begründet sich zusätzlich zu seinem Heiterkeitsprinzip in seiner Auffassung des Begriffs Freiheit. Die Kunst selbst soll frei sein, sowie dem Menschen die Freiheit bieten. Diese Auffassung der Kunst der Freiheit bildet den Grundstein von Oscar Wildes Ästhetik, wie anhand der Analyse seines entscheidenden Essays *The Decay of Lying* herauszustellen sei.

---

<sup>92</sup> Dazu mehr bei Hans-Günther Schwarz, *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*.

<sup>93</sup> Goethe, *West-östlicher Divan*, S. 291.

## Kapitel 4: Oscar Wildes Ästhetik

Wildes kunstkritische Auseinandersetzungen finden neben seiner Tätigkeit als Kunstkritiker hauptsächlich in seinem Werk *Intentions* statt, das neben *The Decay of Lying* auch *Pen, Pencil, and Poison*, *The Critic as Artist* und *The Truth of Masks* umfasst. Im Rahmen dieser Arbeit liegt der Fokus auf Wildes *The Decay of Lying*, da sich hier vorwiegend seine grundlegenden Äußerungen über die Kunst und ihr Verhältnis zur Natur und zur Wirklichkeit ausdrücken. Es ist in dem literarischen Dialog *The Decay of Lying*, in dem die Freiheit und vollkommene Unabhängigkeit der Kunst gefordert wird.

### 4.1. Die Ästhetik in Wildes *The Decay of Lying*

In *The Decay of Lying* lässt Oscar Wilde Vivian mit dem geduldigen, hinterfragenden Dialogpartner Cyril auf spielerische und eloquente Weise über Kunst und Kunstauffassungen diskutieren. Präsentiert in literarischer Form handelt es sich hier nicht um einen akademischen Diskurs oder eine formale Kunstkritik. So scheint es charakteristisch für Wilde in einer fiktiven Diskussion, konservative Standpunkte anzubringen, umzukehren und eigene Grundsätze seiner Ästhetik darzulegen. Mit seinen typisch paradox-strukturierten Aussagen in schlagfertiger und klarer Sprache gestaltet er eine erfreuliche literarische Darbietung. Zu seiner Zeit und teils bis heute wurde sein charakteristischer Sprachstil als Zeichen für die Verkleidung von ordinären Gedanken gehalten und aufgrund dessen nicht ernsthaft rezipiert.<sup>94</sup> Hinter seinem von Widersprüchen geprägten Sprachstil bietet er in seinem Essay eine anregende Auseinandersetzung mit Kunst, ihrem Verhältnis zu Leben und Natur. Im Fokus dieser Analyse steht eben diese individuelle Originalität Wildes, die hier in seinem dramatisierten Dialog *The Decay of Lying* im Blick auf seine ästhetischen Äußerungen beleuchtet wird.

Diese dramatisierte Form einer ästhetischen Kunstkritik ist Wildes wohl bedachte Entscheidung. So erhofft und beabsichtigt er, dass seine Ansichten dem durchschnittlichen, nicht qualifizierten Leser gegenüber verschlossen bleiben und nur für ein kundiges Publikum verständlich sind.<sup>95</sup> Aus dem Grund allein und der Tatsache, dass es sich bei Vivian um eine literarische Figur handelt, werden seine detaillierten Ausführungen und Überzeugungen mit Bedacht und unter Vorbehalt als Grundlagen einer

---

<sup>94</sup> Vgl. Danson, *Wilde as Critic and Theorist*, S. 81-82.

<sup>95</sup> Vgl. Buckler, *Wilde's 'Trumpet Against the Gate of Dullness': 'The Decay of Lying'*, S. 314.

Ästhetik auf seinen Autor übertragen. Für einen Ästhet und wortgewandten Autor wie Oscar Wilde erscheint diese Form der Diskussion nicht nur charakteristisch, sondern beinahe als die einzig passende Art, seiner persönlichen ästhetischen Auffassung Ausdruck zu verleihen.

Die Grundsätze Vivians neu begründeter Ästhetik werden klar und deutlich formuliert und sind gleichzeitig durch seine kontrastive und herausfordernde Ausdrucksweise leicht misszuverstehen, ganz in der Absicht des Autors.

Als Leitsatz und erste Doktrin der Ästhetik deklariert Vivian: „Art never expresses anything but itself.“<sup>96</sup> Kunst ist unabhängig und autonom, ein Ding an sich. „She develops purely on her own lines. She is not symbolic of any age. It is the ages that are her symbols.“<sup>97</sup> Durch diese Infragestellung und Umkehrung der herkömmlichen Kunstauffassung, Kunst spiegele das Wesen der Zeit wieder, wertet er die Rolle der Kunst auf. Weder als Spiegel der Zeit noch als Spiegel des Lebens steht Kunst im Dienste einer anderen Größe als sich selbst; sie ist frei und selbstständig in jeglicher Hinsicht. „It has an independent life, just as Thought has, and develops purely on its own lines.“<sup>98</sup> Die Kunst existiert als eigene, selbstständige Welt, in der sie über ihre eigenen Regeln verfügt. Vollkommen unabhängig und zwecklos steht sie dem Menschen in keinerlei Hinsicht zu Diensten. Seine Haltung – die Kunst der Kunst willen – ist offensichtlich: „As long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of art.“<sup>99</sup> Durch die erklärenden Wiederholungen und Vivians Zusammenfassung am Ende des Essays wird deutlich, dass dieses Kunstverständnis den Kern seiner Ästhetik ausmacht. Ausgehend von der Kunst begegnet der Mensch Natur und Leben, das hier als die Wirklichkeit, die ihn tatsächlich umgebende Welt zu verstehen ist.

Die Haltung gegenüber Natur wird gleich zu Beginn thematisiert, indem Vivian auf Cyrils Aufforderung, die Natur zu genießen, erwidert, dass er froh ist, sich dieser Fähigkeit vollkommen entledigt zu haben. Mit dieser Antwort ist der Kunst die

---

<sup>96</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 189.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Ebd., S. 194.

<sup>99</sup> Ebd., S. 174.

Eigenschaft verliehen, sich durch die Kunst selbst über die Wirklichkeit hinwegzusetzen und in eine neue Welt hinauszuhoben. Wilde unterstreicht die herausragende Stellung der Kunst, indem Vivian hinzufügt: „My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature.“<sup>100</sup>

Um seine abwertende Haltung gegenüber der Natur zu verdeutlichen, wählt Wilde drastische und provokative Beschreibungen: „Nature is so uncomfortable“, „so indifferent, so unappreciative.“<sup>101</sup> Der Schlüssel zum Verständnis seiner Auffassung des Begriffs Natur liegt in dem Kontrast der Behauptung: „Nature hates Mind.“<sup>102</sup> Wilde stört sich an der Gleichgültigkeit der Natur. Für sie sind Mensch, Tier und Pflanze gleich-bedeutend; die außerordentliche Charakteristik des Menschen, sein Selbstbewusstsein, belanglos.

Im Gegensatz zur Fähigkeit des Menschen, Kultur zu entwickeln, bleibt die Natur mit ihrem bloßen natürlichen Instinkt rückständig gegenüber des sich selbstbewussten Geistes des Menschen. Hauptsächlich ist es Wilde also daran gelegen, gegen die Erhebung der Natur als das Schöne, die Perfektion und Vorbild für die Kunst einzutreten, da dies die Herabsetzung des menschlichen Geistes verursacht.<sup>103</sup>

Wilde räumt der Natur und der Wirklichkeit ein, dass sie den Anstoß für Kunstwerke geben können: „Life and Nature may sometimes be used as part of Art's rough material“<sup>104</sup>, doch grundsätzlich bedarf es der Kunst nicht an Vorbildern aus der Natur, wie Hilda Schiff in ihrem Essay *Nature and Art in Oscar Wilde's 'The Decay of Lying'* treffend formuliert: „Nature's true place in the scheme of things, and her proper relation to man's values, is governed by the recognition that she is a starting point, not a goal.“<sup>105</sup>

Diese Ansichten zum Verhältnis der Natur und Wirklichkeit in der Kunst sind in der zweiten Doktrin deutlich formuliert: „All bad art comes from returning to Life and Nature, and elevating them into ideals.“<sup>106</sup> Seine Ablehnung scheint offensichtlich. Wichtig ist zu betonen, dass Wilde die Natur nicht grundlegend zuwider ist. Es ist die Erhebung zum Ideal, die er ablehnt. Diese übertriebene Aufwertung beeinträchtigt die

---

<sup>100</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S.165.

<sup>101</sup> Ebd., S.166.

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Ich stimme hier mit Buckler überein, vgl. Wilde's 'Trumpet Against the Gate of Dullness': 'The Decay of Lying', S. 317.

<sup>104</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 195.

<sup>105</sup> Schiff, *Nature and Art in Oscar Wilde's 'The Decay of Lying'*, S. 88.

<sup>106</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 195.

herausragende Stellung der Kunst und der Imagination. Ihre überlegene Position lässt er auch in der Erklärung erkennen, dass uns die Kunst offenbart, die Natur richtig zu sehen: „What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition.“<sup>107</sup> Natur ist unvollkommen. Auf originelle Weise greift er diese Unzulänglichkeit der Natur auf und betrachtet die positive Seite, indem er darin den Anlass für den Menschen sieht, in der Kunst das Vollkommene, das Schöne zu suchen und sich in ihr die Perfektion selbst zu schaffen. „Remote from reality, and with her eyes turned away from the shadows of the cave, Art reveals her own perfection“.<sup>108</sup> Woran es der Natur und der Wirklichkeit mangelt, ist es, wozu die Kunst fähig ist. In ihrer eigenen Welt kann die Kunst zur Perfektion gelangen, die in der mangelhaften, unvollkommenen Natur nicht vorkommt. „Art finds her own perfection within, and not outside of, herself.“<sup>109</sup> Natur ist imperfekt und erst die Kunst – unabhängig von jeder anderen Größe – kann Perfektion schaffen. Überdies kehrt Wilde die gewöhnliche Meinung über die unendliche Vielfalt, die als Charakteristik der Natur gilt, um, indem er sie in der Natur negiert und er ihren Platz in der menschlichen Vorstellungskraft verortet. „As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her.“<sup>110</sup> Die grenzenlose Mannigfaltigkeit entspringt im phantasievollen Geist des Menschen. Die Natur, „the collection of phenomena external to man“, hat „no suggestions of her own.“<sup>111</sup> Ihre Vielfalt ist abhängig von der Sicht des Menschens, der sie betrachtet. In der Natur sieht der Mensch, was er bereits zuvor in der Kunst gesehen hat: „people only discover in her what they bring to her.“<sup>112</sup> Das Paradox scheint logisch. Mit seinem sprachlichen Geschick überzeugt er den Leser, zumindest seinen Gesprächspartner Cyril. „Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us.“<sup>113</sup> In eleganter Weise argumentiert Wilde, dass man etwas erst sieht, wenn man die Schönheit des Dinges erkennt, die es erst zu seiner Existenz bringt. Und um

---

<sup>107</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S.165.

<sup>108</sup> Ebd., S. 189.

<sup>109</sup> Ebd., S. 181.

<sup>110</sup> Ebd., S. 165-166.

<sup>111</sup> Ebd., S. 176.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd., S. 187.

tatsächlich Schönheit zu schaffen, bedarf es der Kunst. In diesem Zusammenhang steht der zweite Teil der dritten Doktrin: „Nature also imitates Art. The only effects that she can show us are effects that we have already seen through poetry, or in paintings.“<sup>114</sup> Es ist nicht die Kunst, die sich ein Beispiel an der Natur nimmt, sondern umgekehrt: Natur ahmt die Kunst nach. Von einem naturwissenschaftlichen Standpunkt, von der Wirklichkeit aus betrachtet, ist diese Meinung nicht haltbar, doch innerhalb des Dialogs zwischen Vivian und Cyril ist der Leser davon überzeugt, dass sich die Natur in seiner Entwicklung ein Beispiel an der Kunst nimmt.

Wenn sich ein Maler zur Weiterentwicklung seiner Fähigkeiten ein Objekt der Natur nachmalt, schafft er etwas realistisch wirklich Erscheinendes. Anstelle seiner eigenen Kreation, bildet der Künstler die Natur ab, imitiert, kopiert und reproduziert das, was ihn umgibt. Dies hat verhängnisvolle Auswirkung auf die Phantasie eines jeden Menschen. Wilde warnt vor „our monstrous worship of facts“, denn diese Verehrung bringt schwerwiegende Konsequenzen für die Kunst mitsich: „Art will become sterile, and beauty will pass away from the land.“<sup>115</sup> Rückschauend auf die Kunstgeschichte bemerkt er erleichtert: „art, very fortunately, has never once told us the truth.“<sup>116</sup> Wer sich also im künstlerischen Schaffen üben möchte, orientiert sich an der Kunst. „The proper school to learn art in is not Life but Art.“<sup>117</sup>

Auf diesem Hintergrund lässt sich auch der Anfang seines dritten, paradox klingenden Grundsatzes verstehen: „Life imitates art far more than Art imitates life.“<sup>118</sup> Es mag uns jetzt nicht mehr verwundern, dass Vivian die Reproduktion des wirklich Existierenden, des Lebens der Menschen in der Kunst ablehnt. Er kritisiert den Gebrauch der alltäglichen Sprache, die einen Bezug zum Leben und der alltäglichen Welt herstellt.

The passages in Shakespeare—and they are many--where the language is uncouth, vulgar, exaggerated, fantastic, obscene even, are entirely due to Life calling for an echo of her own voice, and rejecting the intervention of beautiful style, through which alone should life be suffered to find expression.<sup>119</sup>

Das Hässliche und Vulgäre darf in der Kunst durch einen schlechten Stil nicht Teil der

---

<sup>114</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 195.

<sup>115</sup> Ebd., S. 169.

<sup>116</sup> Ebd., S. 191.

<sup>117</sup> Ebd., S. 179.

<sup>118</sup> Ebd., S. 182.

<sup>119</sup> Ebd., S. 177.

Kunst sein. Das Schlechte der Wirklichkeit also ist es, das der Künstler in seinen Werken vermeiden soll darzustellen. „Life soon shattered the perfection of form.“<sup>120</sup> Die Darstellung des wirklichen Lebens, sei es in Form von Alltagssprache in der Literatur oder des naturalistischen Stils in der Malerei, zerstört jedes Kunstwerk und verhindert den Ausdruck des schönen Stils. An dieser Stelle verdeutlicht Wilde, dass es nur eine einzige Methode gibt, mit dem es dem Menschen gelingen kann, das 'Leben' in die Kunst ertragbar einzuflechten. Dies benennt er als den schönen Stil, der einem Künstler mit seiner endlosen Vorstellungskraft gegeben ist. Die tragende Rolle der Imagination betont er abermals, wenn er erklärt, dass die Kunst sich selbst aufgibt, wenn dem phantasievollen Geist kein Ausdruck gewährt wird: „when Art surrenders her imaginative medium she surrenders everything.“<sup>121</sup>

Zusätzlich zum imitativen Trieb des Lebens rückt er wieder das Selbstbewusstsein des Menschen in den Vordergrund. Unmissverständlich erklärt er, dass die Essenz des Lebens aus dem drängenden Wunsch nach Ausdruck besteht: „the basis of life [is] simply the desire for expression.“<sup>122</sup> Um sich auszudrücken, braucht der Mensch die Kunst. Die Kunst bietet ihm eine Vielzahl an Formen, seinem endlosen Geist Ausdruck zu verleihen. „Art is always presenting various forms through which this expression can be attained.“<sup>123</sup> Unweigerlich wird hier ersichtlich, dass die Kunst, ihr Angebot an unzähligen Formen zur Entfaltungsmöglichkeit der grenzenlosen Phantasie, die Qualität des Lebens ausmacht.

Nach dieser geschickt und stringent dargebotenen Argumentation ist auch der zuvor skeptische Cyril überzeugt und Vivian gibt sich selbstsicher, auch noch jede der vorgelegten Ansicht zu prüfen und zu belegen. Diese Überzeugung gleicht der Haltung seines Autors, der hier auf diese Weise suggeriert, dass für ihn jegliches Argument bloß bedeutet, seiner grenzenlosen Vorstellungskraft durch seine Sprachgewandtheit Ausdruck zu verleihen. Wilde gelingt es durch seine sprachliche Originalität, die Sprachkunst selbst in den Vordergrund zu rücken. Er erhebt die reine Schönheit der Kunst auf die höchste Stufe der Bedeutung und gibt ihr eine eigene Welt, die unabhängig von der natürlichen

---

<sup>120</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 177.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Ebd., S. 186.

<sup>123</sup> Ebd.

Welt ihren eigenen Regeln folgt und nur auf die Schönheit bedacht ist.

Das titelgebende Thema, das den Leser zunächst verwundern mag, konkretisiert sich in seinem Bedauern über den Verfall des kultivierten Lügens. Dessen Verfall beobachtet er, woraufhin er die Wiederbelebung des Lügens fordert. Wilde unterscheidet zwischen vielen verschiedenen Formen der Lüge wie beispielsweise der zweckgerichteten Lüge, der Lüge im Sinne der Verbesserung der Jugend oder moralisch verwerfliche Lügen für den finanziellen Gewinn. Die einzige Form des Lügens, die ohne Vorwürfe ausgeübt werden kann, ist jedoch die Lüge um ihrer selbst willen ist. Zur höchsten Form dieser Lüge erklärt er die Kunst, die Kunst ihrer selbst willen. Die Wahrheit ist nicht der angemessene Gegenstand der Kunst: „the object of Art is not simple truth but complex beauty.“<sup>124</sup> Die Wahrheit erfordert keine Kunst. „If a man is sufficiently unimaginative to produce evidence in support of a lie, he might just as well speak the truth at once.“<sup>125</sup> Hier spiegelt sich die Auffassung, dass für die Hervorbringung der Wahrheit keine geistreiche Betätigung des Menschen benötigt wird. „Truth is entirely and absolutely a matter of style.“<sup>126</sup> Dieser Kommentar betont, dass die Kunst nicht wahr, d.h. wirklich, sondern schön sein soll.

In der letzten Doktrin der Ästhetik unterstützt er seine Forderung nach der Wiederbelebung des Lügens, indem er das Lügen als das maßgebende Ziel der Kunst identifiziert: „Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art.“<sup>127</sup> Das Ziel des Lügners und so auch des Künstlers proklamiert Wilde ebenso klar und prägnant: „For the aim of the liar is simply to charm, to delight, to give pleasure.“<sup>128</sup> Diese Kunstauffassung lässt sich ohne Bedenken auf ihren Autor übertragen. Hier zeigt sich die Abwendung von der Wirklichkeit in der Kunst. Die Welt der Kunst steht außerhalb der Wirklichkeit und die Schönheit allein ist ihre Aufgabe und ihr Ziel.

#### **4.2. Der Einfluss der orientalischen Kunst**

Wie Goethe ist auch Wilde fasziniert von der Kunst des Orients. Während er Vivian die imitative Kunst des Westens missbilligen lässt, zeigt er sich dankbar für die orientalischen Einflüsse im byzantinischen Reich, Sizilien, Spanien und überall dort, wo sie

---

<sup>124</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 177.

<sup>125</sup> Ebd., S. 167.

<sup>126</sup> Ebd., S. 180.

<sup>127</sup> Ebd., S. 195.

<sup>128</sup> Ebd., S. 180.

durch Kreuzzüge Spuren hinterlassen. Im Wesentlichen ist es die Abwesenheit von jeglicher Imitation, die ihn begeistert, wenn er die Charakteristiken der orientalischen Kunst beschreibt mit „its frank rejection of imitation, its love of artistic convention, its dislike to the actual representation of any object in Nature“.<sup>129</sup> Die Verwandlung der äußeren Welt in kunstvolles Ornament und die freie Erfindung des Irrealen beschreiben die Voraussetzungen des phantasievollen Kunstschaffens, die niemals durch Imitation des Lebens oder der Natur erreicht werden kann.

Entsprechend Goethes Ansicht ist Wilde ebenfalls davon überzeugt, dass der Ursprung der reinen Schönheit der Kunst im Irrealen liegt. Wenn Vivian den Verlauf der Kunstgeschichte in drei Teilen beschreibt, setzt er die Form der abstrakten Verzierung auf die erste Stufe: „Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent.“<sup>130</sup>

Damit ist deutlich, dass auch Wilde der orientalischen Kunst eine große Bewunderung entgegenbringt. Die orientalische Kunst ist aus dem Zusammenhang der Wirklichkeit genommen, indem sie das, was in der Welt nicht existiert, erfindet und bloß für ihren Genuss als reine Erheiterung gestaltet. Wie zuvor dargelegt, liegt hierin auch für Goethe der Reiz und die dem Westen überlegene Qualität der orientalischen Kunst.

#### **4.3. Die Parallelen zwischen Goethes und Wildes Ästhetik**

Neben der geteilten Begeisterung für die Kunst des Orients wird die Übereinstimmung von Wildes mit Goethes Ästhetik offensichtlich, wenn er Goethes Kunstprinzip zitiert: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.“ Wilde stimmt dem Prinzip der Einschränkung, der ausgewogenen Balance zwischen Phantasie und Wirklichkeit, zu, die den wahren Künstler auszeichnet. Wilde fügt Goethes Zitat folgendes hinzu: „It is in working within limits that the master reveals himself, and the limitation, the very condition of any art, is style.“<sup>131</sup> Die Schönheit liegt im Stil begründet, die sich erst in der Einschränkung zeigt. Schönheit zeigt sich im Stil.<sup>132</sup> Durch die Charakterisierung der Beschränkung als Zustand jeder Kunst und die anschließende Gleichsetzung der Beschränkung mit Stil wird deutlich, dass auch Wilde dieses Kunstprinzip anerkennt.

---

<sup>129</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 178.

<sup>130</sup> Ebd., S. 176.

<sup>131</sup> Ebd., S. 177.

<sup>132</sup> Buckler, *Wilde's 'Trumpet Against the Gate of Dullness': 'The Decay of Lying'*, S. 318.

Hinsichtlich ihres Kunstverständnisses haben Goethe und Wilde drei wesentliche Gemeinsamkeiten. Erstens stellen beide die bedeutende Stellung des Individuums und seiner besonderen Fähigkeit der phantasievollen Vorstellungskraft in den Mittelpunkt der Kunst. Hiermit ist die zweite Übereinstimmung verknüpft, dass es dem Künstler durch den schönen Stil, bzw. die Einschränkung möglich ist, ein Kunstwerk zu schaffen, das fernab der Wirklichkeit ihre eigene Welt der Heiterkeit lebt.

Die dritte und wohl grundlegendste Übereinstimmung liegt in der schlichten, doch entscheidenden Ansicht, dass es Ziel der Kunst ist, zu erfreuen und zu erheitern.

Als Lehrer von Oscar Wilde spielt Walter Pater eine prägende Rolle in seiner kritischen Haltung. Gleichzeitig ist auch Goethes Einfluss auf Pater nicht zu leugnen, wenn man einen Blick auf Paters ästhetische Haltung in seinem *Winckelmann*-Aufsatz wirft: „Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.“<sup>133</sup> Das einzige Ziel der Kunst ist es, Genuss zu bereiten, um den Moment des Lebens zu versüßen, den der Mensch in der Zeit verbringt, wenn er sich der Kunst widmet. Durch diese Zusammenführung ist die enge gedankliche Verwandtschaft zwischen Goethes und Wildes Ästhetik pointiert hergestellt.

Das dargelegte Verhältnis zwischen Kunst und Natur kennzeichnet Wildes dramatischen Essay vom ersten bis zum letzten Satz. „At twilight nature becomes a wonderfully suggestive effect, and is not without loveliness, though perhaps its chief use is to illustrate quotations from the poets.“<sup>134</sup> Die Natur verfügt durchaus über Schönheit, doch steht sie im bloß veranschaulichenden Dienst der Kunst.

Wilde gelingt es in *The Decay Of Lying* also, durch die ästhetische Auseinandersetzung in einer dramatisierten Form sein eigens deklariertes Ziel – mit dem Erzählen von erfundenen, schönen Dingen zu bezaubern und zu erfreuen – zu erreichen. Mit griffigen Behauptungen, eloquenter, gewitzter Argumentation und bissiger Wortwahl wird der Leser mitgerissen, provoziert und herausgefordert. Die Schlussfolgerung klingt paradox. Trotz der detaillierten Begründung für seine Doktrinen der neu begründeten Ästhetik ist

---

<sup>133</sup> Pater, *The Renaissance*, S. 154.

<sup>134</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 196.

es letztlich nicht Wildes Absicht, den Leser von der Wahrheit der Doktrinen seiner neuen Ästhetik zu überzeugen. „He wanted them to think about the issue anew and to create out of the contradictions a new synthesis of their own.“<sup>135</sup> Seine paradox gestaltete Sprache soll dem Leser den Anreiz geben, Doktrinen, Dogmen und Lehrmeinungen zu hinterfragen und mit dem individuellen Geist zu durchdringen.

Wildes Forderung nach der absoluten Freiheit der Kunst und nach der vollkommenen Unabhängigkeit erheben die Kunst über die Wirklichkeit hinweg; sie vollziehen die endgültige Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit. Welche Auswirkung hat dieses Kunstverständnis im Hinblick auf die Tragödie? Anstelle des Tragischen der weltlichen Wirklichkeit begeistert sich der Künstler an dem Unmöglichen, dem Irrealen, der unendlichen Schönheit der Kunst selbst. Die Verschiebung des künstlerischen Interesses führt zu der Vermutung, dass die Tragödie als literarische Form keinen Reiz mehr auf den Künstler verübt. Mit *Salomé* widerlegt Wilde diese Annahme. Die folgende Analyse seines dramatischen Werkes konzentriert sich auf die Frage, ob es Wilde gelingt, die drei Gegensätze, Tragödie, Heiterkeit und Unwirklichkeit, zusammenzubringen.

---

<sup>135</sup> Buckler, Wilde's 'Trumpet Against the Gate of Dullness': 'The Decay of Lying', S. 319.

## Kapitel 5: Oscar Wildes *Salomé* im Hinblick auf seine Ästhetik

In Paris und London widmete sich Oscar Wilde von Herbst 1891 bis Anfang des Jahres 1892 seinem französischen Debut *Salomé: drame en un acte*, die Steiner nicht in seiner Auseinandersetzung mit dem Stand der Tragödie berücksichtigt hat. Doch kommentiert er Drydens Ansicht, dass „no French plays, when translated, have, or ever can succeed on the English stage.“ He was referring to French neo-classical tragedy, and to this day his judgement remains in force.“<sup>136</sup> Wildes Neigung zu und mehrfachem Aufenthalt in Frankreich unterstützt die Annahme, dass sich Wilde entschloss, sein dramatisches Werk *Salomé* auf Französisch zu verfassen, um ein französisches Publikum zu erreichen. Es ist ihm ein Anliegen, sich in der französischen Literatur zu verewigen. Zudem möchte er sich möglicherweise gezielt – ähnlich seiner Absicht bezüglich *The Decay of Lying* – vom ‚unqualifizierten‘ englischen Publikum abwenden.

In dieser Arbeit wurde Wildes *Salomé* ausgewählt, da sich durch das gesamte Werk seine Ästhetik abzeichnet. Trotz seines kunstvollen Charakters wurde die größte Aufmerksamkeit bisheriger Studien im Hinblick seines Werkes als Tragödie vermehrt den traditionellen und strukturellen Elementen der Tragödie gewidmet.<sup>137</sup>

Wie MacDonald anschaulich ausarbeitet, tragen sowohl die französische als auch die englische Fassung seines Werkes *Salomé* die klare, eigene Handschrift Wildes. Auch wenn er im Französischen nicht über die gleiche sprachliche Sicherheit des Englischen verfügt, stellt MacDonald eindeutig heraus, dass Wilde stets präzise und entschieden den Stil seiner Werke im Auge hat.<sup>138</sup> Unabhängig von der Ausgabe ist Wildes charakteristischer Stil in jeder Variante ersichtlich, dem in der folgenden Analyse die größte Aufmerksamkeit zukommt. Zudem verweist der Artikel darauf, dass das Interesse und der Reiz an Wildes Tragödie bis heute fortbesteht.

Die Analyse beruht auf der von Joseph Donohue neubearbeiteten englischen Fassung von *Salomé*, da Donohue in seinem Vorwort sein Interesse äußert, durch die Neubearbeitung eine neue Fassung für die Bühnenaufführung zu schaffen, die bislang von der Douglas Übersetzung des Werkes ausgehend kaum Beachtung und wenig Erfolg aufzeigte.<sup>139</sup> Da

---

<sup>136</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 45.

<sup>137</sup> Vgl. Bennett, *Oscar Wilde's Salomé*, S. 302.

<sup>138</sup> Vgl. MacDonald, *Oscar Wilde as a French Writer*, S. 19.

<sup>139</sup> Wilde, *Salomé*, S. xx. Dieses Werk wird im Nachfolgenden durch WS im Text ausgewiesen.

auch diese Arbeit die Absicht verfolgt, eine neue Perspektive auf Wildes Tragödie zu eröffnen, bietet Donohues Übersetzung von Wildes charakteristischem Stil eine passende Grundlage.

Die folgende Analyse beschränkt sich auf die ästhetischen Implikationen des literarischen Textes, sodass bedauerlicherweise Barry Mosers Illustrationen an dieser Stelle vernachlässigt werden müssen. Auch wenn die graphische Bebilderung durchaus einen beachtenswerten Teil zum Gesamtwerk beisteuert<sup>140</sup>, wird dadurch eine dem Autor externe Ebene hinzugefügt. Das Ziel dieser Analyse ist es jedoch, den ästhetischen Charakter des literarischen Werkes herauszustellen. Oscar Wildes *Salomé* besteht aus einem dichten Geflecht aus heiteren und tragischen Elementen, die auf verschiedene Weise vielerlei Bezüge zu Kunst und Wirklichkeit herstellen und sich durch das gesamte Stück ziehen. Um diese Bezüge seiner Ästhetik in seinem Werk herauszustellen, richtet sich der Blick auf die Hauptszenen des Werkes. An den ausgewählten Szenen soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie tiefgehend Wildes Ästhetik in seiner Tragödie *Salomé* verankert ist.

### **5.1. Die Eingangsszene**

Das Stück setzt gleich mit wesentlichen Motiven ein, indem die Prinzessin, der Mond sowie der Tod und der Tanz Erwähnung finden. Diese sind Leitmotive und spielen im gesamten Verlauf eine tragende Rolle. Die einleitende Szene ist eine kurze Unterhaltung zwischen dem jungen Syrer und Herodias Pagen, die auf einer vom Mond beschienenen Terrasse stattfindet. Der junge Syrer bewundert die Schönheit der Prinzessin. Herodias Page fordert ihn auf, den Mond anzuschauen. Die Hauptfigur Salomé wird bereits im ersten gesprochenen Satz erwähnt und ihre Schönheit hervorgehoben. Wie im weiteren Verlauf herausgestellt werden soll, kann Salomé als Personifizierung der Kunst verstanden werden. Die Herausforderung des Pagen, der seinen Blick auf den Mond richtet, gleicht hier dem ersten Versuch, den jungen Syrer dazubringen, seine Aufmerksamkeit der Natur, vom Mond repräsentiert, zu schenken anstelle sich seiner Bewunderung hinzugeben, die Salomé, der Kunst, gilt.

Anschließend fügt der Page hinzu: „The moon looks very strange. Like a woman rising

---

<sup>140</sup> Zu der Bedeutung der Douglas Illustrationen siehe u.a. Bennett, Oscar Wilde's *Salomé*, S. 304.

from a tomb. She looks like a dead woman. Searching for dead things.“ (5 WS) Diese Beschreibung des Mondes löst durch das Pronomen 'sie' die Assoziation der zuvor erwähnten Prinzessin aus. Der junge Syrer scheint dieser außergewöhnlichen Beschreibung zuzustimmen: „She does look very strange.“ (Ebd. WS) Er lässt seine eigene Beschreibung des Mondes folgen: „Like a little princess in a yellow veil, and with silver feet. Like a princess with little white doves for feet... You'd think she's dancing.“ (Ebd. WS) Die Sicht des jungen Syrer auf den Mond ist weniger düster. Außerdem festigt er mit seinem Vergleich die Assoziation des Mondes mit der Prinzessin Salomé. Mit diesen verflochtenen Vergleichen und dem Blick auf die Prinzessin so wie auf den Mond, kommt der Leser nicht umhin, die Prinzessin Salomé und den Mond miteinander in Verbindung zu setzen. Der Mond ist zudem ein interessantes Motiv, da er sowohl als Teil des Sonnensystems mit der Natur und der Wirklichkeit im Zusammenhang steht, als auch durch seine große Entfernung von der Erde und nur in der Nacht abseits der wirklichen Welt zu liegen scheint. Indem der Syrer den Mond wiederum mit einer tanzenden Prinzessin vergleicht, wird bereits hier ein verwobenes Geflecht aus Bezügen zu Kunst und Natur, Körperlichkeit und Unnahbarkeit in der Figur Salomé zusammengeführt.

Während Herodias Page etwas Totes am Mond zu sehen glaubt, wird dieser in der Sicht des Syrer zu einer tanzende Prinzessin. Diese gegensätzlichen Sichtweisen scheinen auf Wildes Kunstauffassung zu beruhen, dass der Mensch in der Natur das sieht, was er zuvor in der Kunst gesehen hat. Der Syrer erkennt dementsprechend die schöne Kunst, die er zuvor durch die Betrachtung Salomé (als Personifizierung der Kunst) in der Kunst gesehen hat. Herodias Page aber, der Natur zugewandt, sieht seine eigene Hinwendung zu toten Dingen wiedergespiegelt. Die tote Frau kann als Symbol für Wildes Naturverständnis gelten, dass die Natur nicht über die dem Mensch eigene Vorstellungskraft verfügt. Auf der Suche nach toten Dingen, „searching for dead things“, wird seine Haltung deutlich, dass die Natur ohne Imagination in ihrer eigenen Welt nicht zur Perfektion gelangen kann, die allein der Kunst vorbehalten ist. Durch diese enge Verknüpfung verschiedener Motive bringt Wilde auf äußerst geschickte Weise die Kunst und die Natur zusammen.

Es folgt der Auftritt der Soldaten, die in ihrem Gespräch über den Streit der Weltreligionen, es für lächerlich („ridiculous“ 6 WS) erachten, dass die Religionen über die

Existenz von Engeln streiten. Als Verehrer Salomé's kann der junge Syrer als Wildes Sprachrohr gelten, der die Kunst an die höchste Stelle stellt. Betrachtet man zudem Herodias Pagen als Vertreter der Meinung, die Natur sei die entscheidende Größe, und das Gespräch der übrigen Figuren (die Soldaten, der Kapuziner u.a.) als Repräsentation der Ich-bewussten Reflektion über den Zustand der Welt bedeutet dies übertragen auf Wildes Haltung gegenüber der Entwicklung der Kunst, dass mit Eintritt des menschlichen Selbstbewusstseins und des wirklichen Lebens in das ausgeglichene Verhältnis zwischen Kunst und Natur, die Schönheit in der Kunst gestört wird. Denn im direkten Anschluss an den ersten Auftritt der Soldaten, wiederholt der junge Syrer seine bewundernde Äußerung über die Prinzessin, wobei Herodias Page wie folgt reagiert: „You look at her all the time. You look at her too much. You shouldn't look at people that way... something bad could happen.“ (7 WS) Hiermit macht er ihm einen moralischen Vorwurf und prophezeit ein Unheil. Seine Äußerung kann hinsichtlich der Entwicklung der Tragödie die Meinung widerspiegeln, dass die Auseinandersetzung mit der Kunst eine schlechte Wirkung auf die Moral und die Tugend zur Folge hat. Der Syrer aber beachtet diesen Vorwurf nicht, indem er seine Bewunderung erneut zum Ausdruck bringt. Dieser Einwand hat also keinen erheblichen Einfluss auf die Faszination des Verehrers der Kunst, oder im engeren Sinne der Tragödie.

Anschließend werden die weiteren Hauptfiguren vorgestellt. Die Charakteristiken des Tetrarchs Herod sind seine getrübe Stimmung („The tetrarch has a somber look.“ 7 WS) und seine Zuneigung zur Kunst, die durch die Bemerkung der Soldaten angedeutet wird, dass er jemandem seine Aufmerksamkeit schenkt, woraufhin der junge Syrer wieder die Prinzessin Salomé beschreibt. Hier ist ein erstes Anzeichen für Herods Anziehung zu Salomé.

Plötzlich bemerkt der junge Syrer einen blassen Schein an ihr. „Like the luster of a white rose in a silver mirror.“ (Ebd. WS) Mit diesem Vergleich wird Salomé körperlos und der Wirklichkeit der Welt enthoben, indem sie nur als Schimmer eines Spiegelbilds beschrieben wird. Zudem wählt Wilde mit der Rose ein typisches Element der romantischen Dichtung, das mit Bedeutungen wie der Sehnsucht und der Liebe weitere abstrakte Charakteristiken mit sich bringt. Mit diesen Bezügen wird die Figur Salomé schon hier als bewundertes und verehrtes Objekt in den Mittelpunkt der Tragödie gestellt.

An dieser Stelle sei auch auf Goethes Bedeutung des Lieblichen in seinem *Divan* verwiesen. Stets im Zusammenhang mit der unendlichen Schönheit, die sich über das Wirkliche hinwegzusetzen vermag, gibt auch Wildes wiederholte Verwendung von „lovely“ den Anlass seine Figur Salomé mit einer Konnotation dieses Kunstverständnisses zu versehen.

Darüberhinaus ist Salomé die titelgebende Figur und auch als Teil eines Mythos bereits ein vielseitig behandelter Stoff, dem sich schon viele Dichter aus vielerlei verschiedenen Perspektiven genäherten haben.<sup>141</sup> Daher ist sie dem Leser bereits mehr oder weniger bekannt, sodass der Leser zusätzlich zu Wildes Darstellung möglicherweise seine eigenen Vorstellungen mitbringt. Wilde präsentiert dem Leser hier also eine Figur Salomé, die aus vielerlei Hinsicht auf einen komplexen Charakter hinweist. In diesem kurzen Abschnitt, noch vor ihrem Auftritt selbst, umgibt sie ein tiefreichendes Geflecht an Bezügen und scheint damit Wildes Kunstauffassung anzudeuten: „the object of Art is not simple truth but complex beauty.“<sup>142</sup>

Anschließend wird der Tetrarch mit seiner Vorliebe für Wein charakterisiert. („The tetrarch really loves wine.“, 8 WS). Dabei beschreibt der zweite Soldat die verschiedenen Sorten des Weines mit ungewöhnlichen Vergleichen wie „purple like Caesar's mantle“, „yellow as gold“ und „red as blood“ (Ebd WS). Der Kapuziner wirft jeweils einen Kommentar ein, der sich nicht auf den Wein, sondern auf den Vergleich bezieht. Dadurch entsteht ein von Widersprüchen geprägter Wortwechsel, der weniger bedeutend im Verlauf der Handlung erscheint, als dass er vielmehr den Raum bietet, in dem Wilde seinen kunstvollen sprachlichen Ausdruck freien Lauf gewähren kann.

Neben Salomé und Herod wird auch Herodias noch vor ihrem Auftritt beschrieben: „the one with the black turban sprinkled with pearls and the powdered blue hair.“ (8 WS) Weitere Anhaltspunkte werden dem Leser nicht geboten. Diese von Ornamentalem geprägte Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung bringt Wildes Neigung zur orientalischen Ästhetik zum Ausdruck. Gleichzeitig verwehrt sich jedoch in diesem Zusammenhang jeglicher Hinweis auf Herodias Charakter. Wird sie hier bereits als Verkörperung der Natur betrachtet – wie der weitere Verlauf der Analyse unterstützen soll

---

<sup>141</sup> Siehe hierzu Zagona, *The Legend of Salomé*.

<sup>142</sup> Wilde, *The Decay of Lying*, S. 177.

– ist über ihre Anwesenheit hinaus nichts hinzuzufügen. Ähnlich zu der Exposition des klassischen Tragödienkonzepts werden auch in *Salomé* zu Beginn die Hauptfiguren mit ihren wesentlichen Charakteristiken vorgestellt. Auffällig sind hier jedoch die Art der Beschreibung, die von Wildes charakteristischem Sprachstil geprägt sind. Die ungewöhnlichen Dialoge vermitteln dem Leser zwar einen Eindruck von den Figuren, doch ein tiefer Einblick in die Charaktere gibt sich nicht offensichtlich zu erkennen.

Im folgenden Gespräch zwischen dem Nubier, Kapuziner und dem ersten Soldaten stehen die Götter im Mittelpunkt. Während der Nubier von umfangreichen Opfergaben gegenüber den Göttern spricht, schließt er: „they're still very cruel to us.“ (9 WS) Der Kapuziner bemerkt die Abwesenheit der Götter, die er trotz seiner intensiven Suche nicht gefunden hat und somit ihren Tod vermutet. Daraufhin bringt der Soldat an, dass die Juden an einen Gott glauben, den man nicht sehen kann, woraufhin der Kapuziner erwidert, er könne dies nicht verstehen. Nachdem der erste Soldat erklärt, dass sie nur an unsichtbare Dinge glauben, kommentiert der Kapuziner: „That just seems to me completely ridiculous.“ (9 WS) Hier scheint Wilde auf spielerische Art die verschiedenen Weltanschauungen zu umreißen, nur um diese mit Iokanaans Auftritt zu unterbrechen. Iokanaans Stimme ertönt, nachdem die Vorstellung ausgedrückt wurde, dass es lächerlich ist, an unsichtbare Dinge zu glauben. Da er selbst nur als Stimme auftritt, existiert er selbst körperlos und nur aus seinen Worten, womit er diese Meinung zu entkräften scheint. Als die einzige wesentliche Figur des Stückes, die nicht vor ihrem ersten Auftritt Erwähnung findet, scheint sie sich jeglicher näheren vorhersehbaren Charakterisierung zu verschließen und wird mit dem Unsichtbaren und dem Göttlichen in Zusammenhang gebracht. Nach seiner Rede folgt eine Beschreibung des ersten Soldaten: „He's always saying senseless things“ (10 WS). Der andere Soldat widerspricht: „He's a holy man. Very gentle, too.“ (Ebd. WS) Anschließend wird er als Prophet Iokanaan aus der Wüste benannt: „dressed in camel's skin, belted with leather. He looked really fierce. A big crowd was following him. He even had disciples.“ (Ebd. WS) Doch er bleibt in seiner Rolle weiterhin ungreifbar und unverständlich, sogar angsteinflößend, wie der erste Soldat erklärt. „Sometimes he says some awful things, but it's impossible to understand him.“ (11 WS) Aufgrund dieser Unsicherheit, so scheint es in diesem Zusammenhang, gründet sich der weitere Kommentar des Soldaten, dass der Tetrarch es verbietet,

Iokanaan zu sehen. Dem Leser wird Iokanaan also als abstrakte, mysteriöse und unergründliche Figur dargestellt.

Kurz darauf tritt Salomé zum ersten Mal auf. „Why is the tetrarch always looking at me with those mole's eyes under those flickering eyelids? ... It's bizarre, my mother's husband looking at me like that. I don't know what it could mean... Actually, yes I do know.“ (15 WS) In ihrer ersten Rede wird deutlich, dass sie das Fest verlassen hat, um Herods Blicken zu entkommen, die sie genau zu deuten weiß. Hier wird nicht nur Herods Interesse an Salomé erneut ausgedrückt, gleichzeitig zeigt sich Salomé mit einem klaren Blick auf ihre Umgebung und ihrem eigenen Willen. Salomé missfällt Herods Aufmerksamkeit, sodass sie das Fest verlässt.

Nachdem sich Salomé über die Gesellschaft des Festes ausgelassen hat, ist sie beglückt den Mond zu sehen: „How fine it is to see the moon! She looks like a little coin. Like a tiny little flower. She's frigid and chaste, the moon is... I'm sure she's a virgin. She has a virgin's beauty [...] She hasn't ever defiled herself. Never given herself to men, like other goddesses.“ (15-16 WS) Ihre Perspektive auf den Mond ist geprägt von dem Reinen, dem Tugendhaften, dem Ungebefleckten und Göttlichem. Durch die vorangehende Verknüpfung des Mondes zu ihr selbst liegt dieser Beschreibung ein Hinweis auf ihren eigenen Charakter zugrunde. Hinsichtlich Wildes Kunstverständnis lässt sich Salomé mit eben diesen Qualitäten als Verkörperung der Kunst verstehen, die das Weltliche und Göttliche, Natürliche und Kunstvolle in sich birgt.

Nachdem Salomé zum ersten Mal Iokanaans Stimme vernimmt, stellt sie in ihren ersten Bemerkungen weitere wichtige Bezüge der Figur Iokanaan zu den anderen beiden Hauptfiguren heraus. Sie verweist darauf, dass der Tetrarch Herod sich vor dem Prophet fürchtet. Außerdem äußert er „monstrous things“ über Herodias. (16 WS) Im weiteren Verlauf der Handlung weckt Iokanaans Stimme Salomé's uneingeschränktes Interesse, sodass sie ihren Verehrer, den jungen Syrer, verführt, trotz des Verbots Iokanaan aus der Zisterne zu holen, damit sie ihn zu sehen bekommt. Zuerst weicht Salomé bei dem Anblick Iokanaans zurück. Sie findet ihn schrecklich („He's terrible, he's terrible.“ 24 WS), gleichzeitig möchte sie ihn noch näher betrachten, („I need to have a closer look.“ 25 WS), wovon sie der junge Syrer stets abhalten möchte. Doch Salomé steht vollkommen im Bann seiner Stimme („Your voice intoxicates me.“ Ebd. WS). Ihre

unbeschreibliche Faszination stellt sich vor allem in ihren drei kunstvollen Reden heraus. Zwischen Zuneigung und Abstoßung von Iokanaans Körper, seinen Haaren, seinem Mund zeigt sie sich ihre leidenschaftliche Begeisterung für Iokanaan, die in ihrem wiederholten, bittendem Wunsch, ihn zu berühren und zu küssen, gipfelt. In diesem Dialog zwischen Salomé und Iokanaan, der sie fortwährend zurückweist, sind es vor allem Salomé's Reden, die inhaltlich von einem Hin und Her, von gegensätzlichen Aussagen geprägt sind. „There's nothing in the world, so white as your body. – Let me touch your body!“ Iokanaan weist sie erneut von sich, woraufhin sie ihre zweite Rede beginnt: „Your body is hideous. It's a leper's body. [...] It's horrible, horrible your body! ... It's your hair that excites me, Iokanaan.“ (28 WS) Nachdem erst Iokanaans Körper seinen Reiz ausmacht, sind es jetzt seine Haare. In der dritten Rede findet Salomé seine Haare abscheulich und bezeichnet nun Iokanaans Mund als das Objekt ihrer Begierde. Dieses Spiel aus Zuneigung und Abweisung verläuft auf Stilebene der Sprache in einem ungebrochenen Fluss. Wie Bennett es treffend ausdrückt: „the dynamic in Salomé's speeches [...] perpetuates itself“.<sup>143</sup> Wildes kunstvolle Vergleiche stellen vielfältige Verbindungen zwischen sinnlichen Eindrücken und dem Körperlichen und Fassbaren her. Die Sprache wirkt so eindrucksvoll auf den Leser, dass Gegensätze plötzlich nicht mehr gelten. Durch Wildes außerordentliche Sprachgewandtheit wirken Salomé's gegensätzliche Äußerungen als gehören sie zu einem großen Bild zusammen.

Die sechsmalige Wiederholung von „let me kiss your mouth“ unterstreichen ihren sehnsüchtigen Wunsch nach einer Berührung Iokanaans im Kuss. Iokanaan widersetzt sich ihrer flehenden Bitte stets und weist sie entschieden von sich. Seine tiefe Abneigung wiederholt er, bevor er wieder in die Zisterne hinabsteigt: „I don't want to look at you. I won't look at you. You are damned, Salomé, you are damned.“ (32 WS) Iokanaans strikte Abkehr bis hin zur Verdammung scheint Salomé aber nicht gelten zu lassen. Die ebenfalls sechsmalige Formulierung „I'm going to kiss your mouth“ verweisen auf ihren unveränderten Entschluss, dass sie ihn küssen wird. Betrachtet man Salomé als Personifizierung der Kunst, zeigt sich in ihrem unstillbaren Verlangen nach Iokanaan, der zuvor mit dem Ungreifbaren, Göttlichen und Körperlosen charakterisiert wurde, dass aus Salomé's leidenschaftlicher Sicht Iokanaan die abstrakte Schönheit verkörpert. Im

---

<sup>143</sup> Bennett, Oscar Wilde's Salomé, S. 307.

Hinblick auf Wildes Kunstverständnis ist hiermit ein ausdrucksstarkes Bild seiner Auffassung dargeboten, dass der einzige Gegenstand der Kunst die komplexe Schönheit ist.

## **5.2. Salomé's Tanz**

Die Szene, beginnend mit Herods Aufforderung, Salomé möge für ihn tanzen, bis hin zu ihrem Tanz der sieben Fächer, nehmen eine zentrale Stellung im Drama ein. Herods Bitte („Salomé, dance for me.“ WS 53) folgt eine drängendere Aufforderung („Salomé, daughter of Herodias, dance for me.“ WS 53) und gipfelt im Befehl („I order you to dance, Salomé.“ WS 53). Ihre zurückweisende Erwidierungen sind im Gegensatz zu Herods dreigliedrigen, steigernden Äußerungen kontrastiv arrangiert. Salomé lässt ihrer ersten abweisenden Reaktion („I don't feel like dancing“ WS 53) eine klare, entschiedene Aussage folgen („I won't dance, tetrarch.“ WS 53). Nach dieser resoluten Ablehnung fällt zum ersten Mal das Wort fröhlich („happy“ WS 53). Die Klimax von Herods Äußerungen verdeutlicht seinen drängenden Wunsch, wobei er nach der Abweisung von Salomé plötzlich vorgibt, dass es ihm gleichgültig sei, ob sie für ihn tanze. Vielmehr beteuert er jetzt, dass er an diesem Abend fröhlich gestimmt ist. In eben dieser Steigerungsform teilt er mit: „I'm feeling happy tonight. Very happy. Never have I been so happy.“ (WS 54). Dieser Verkündung ist schwer zu trauen, zumal die umstehenden Soldaten an ihm einen düsteren Blick („a somber look“ WS 54) bemerken. Wilde verwendet wiederholt die dreigliedrige Steigerungsform, der er auf inhaltlicher Ebene einen Gegensatz folgen lässt. Wildes sprachliche Dynamik, wie sie zuvor in Salomé's Reden herausgestellt wurde, wird fortgesetzt.

Hier ist bezeichnend, dass die Heiterkeit und die Traurigkeit als Gemütsstimmungen erstmals unmittelbar im Anschluss an die Diskussion über Salomé's Tanz erwähnt werden. Auf diese Weise wird die Gemütsstimmung in direkte Verbindung zur Kunst gesetzt. Darüberhinaus ist die Kunst des Tanzes von Körperlichkeit geprägt, sodass sie durch den menschlichen Körper auf die Wirklichkeit verweist und als eine Form des künstlerischen Ausdrucks unweigerlich eine Verbindung zur Kunst in sich trägt. Salomé wird hier also sowohl durch den Tanz, als auch durch die gewünschte Erheiterung, die durch den Tanz erhofft wird, in enge Beziehung zur Kunst gesetzt.

Nach der Bemerkungen der Soldaten mutet Herods Rede einer Rechtfertigung an, die er mit der Frage an sich selbst einleitet, warum er nicht fröhlich sein solle. Er nennt die

Wertschätzung von Cäsar, dessen wertvolle Geschenke und dessen versprochene Aussichten auf Macht als Gründe, die ihn, Herod, dazu berechtigen, fröhlich zu sein. Wieder verläuft die Bekundung seiner Fröhlichkeit in Form einer Klimax, die mit dem Ausspruch endet: „Nothing in the world can spoil my pleasure.“ (WS 54) Doch der Einsatz Iokanaans Stimme scheint ihm zu widersprechen: „He will be seated on his throne. [...] In his hand he will hold a golden vase brimful of his blasphemies. [...] He will be devoured by worms.“ (Ebd. WS) Herodias bezieht die Mitteilung des Propheten ohne Zögern auf Herod und stellt ihm somit in Aussicht, dass er von Würmern verschlungen wird. Herod widerspricht dieser Meinung sofort, indem er erklärt, der Prophet habe nicht von ihm gesprochen. Seine erklärende Rede ist auch steigernd aufgebaut, da er seine Aussage wie folgt abschließt: „The prophet has never said anything about me, except that I was wrong to marry my brother's wife.“ (WS 55) Diese Äußerung ist bereits in sich widersprüchlich. Daraufhin stößt er einen weiteren Widerspruch an, wenn er behauptet, seine Frau sei unfruchtbar. Herodias bemerkt dazu, dass es ihre eigene Tochter ist, auf die sich sein leidenschaftlicher Wunsch bezieht. Damit widerlegt sie nicht nur seine Behauptung, sondern bemerkt zusätzlich: „you who wanted to have her dance to serve your own pleasure. It's absurd to say that. I've had a child. You never had a child, even with your own slaves. You're the one that can't conceive.“

Die Vielschichtigkeit dieser Aussage ist enorm. Die Feststellung, dass es ihm bei seinem Wunsch nach Salomé's Tanz um seine eigene Erheiterung gehe, deutet Salomé als Personifizierung der Kunst an, die ihn erheitern soll. Der folgende Satz „It's absurd to say that.“ kann sich sowohl auf seinen Wunsch als auch auf die Tatsache beziehen, dass es absurd ist, Herodias als Mutter Unfruchtbarkeit zu unterstellen.

Diese doppelte Bezugsmöglichkeit verleiht ihrer Aussage eine Konnotation der moralischen Verwerflichkeit. Herods Wunsch wird verurteilt, da er die Tochter seiner eigenen Frau in den Dienst seiner Bedürfnisbefriedigung nach Heiterkeit stellen möchte. Ihr letzter Satz wiederum bringt erneut einen Widerspruch an, da Herod zwar unfruchtbar sein kann, aber es ihm als Mann stets unmöglich ist, ein Kind zu empfangen („to conceive“). Diesen Umstand möchte Herod aber nicht gelten lassen, wenn er ihr befiehlt, still zu sein und darauf besteht, dass sie unfruchtbar ist. Der Mann erkennt die Aussage der Frau nicht an. „You haven't given me a child, and the prophet says our marriage isn't

valid. He says it's an incestuous marriage, a marriage that will bring troubles..." Auf inhaltlicher Ebene unterliegt Herods Aussage der Vorwurf, dass Herodias als seine Frau dafür verantwortlich ist, ein Kind zu gebären.

Die Unfruchtbarkeit als ein abstrakter Begriff kann auch über die inhaltliche Ebene hinaus gehoben werden, indem Wilde hier die Größen Natur und Mensch mit einander über die geistige Vorstellungskraft streiten lässt. Obwohl die Frau und Mutter Herodias als Symbol der Natur gelten kann, wird durch Herods Behauptung ihre Fruchtbarkeit in Frage gestellt. Versteht man hier die Fruchtbarkeit als geistige Vorstellungskraft, die den Menschen zur Kunst befähigt, wird sie hier zwischen Mann und Frau, Kunst und Natur, der Kern der Auseinandersetzung. Herodias, die Natur, vertritt die Meinung, dass es absurd ist, sie, die Natur, für unfruchtbar zu erklären. Ihr ist durch ihre Fruchtbarkeit die Voraussetzung gegeben, einen neuen Menschen in die Welt zu setzen. Ihre Tochter ist Objekt seiner Begierde. Herodias Aussage gleicht daher der Meinung, dass die Natur als Mutter der Kunst dem Menschen erst seine verehrte und ersehnte Kunst geschenkt hat.

Herod möchte Herodias' Einwänden keine Beachtung zukommen lassen, aber er schenkt der Prophezeiung Iokanaans Glauben, der Schwierigkeiten in ihrer Ehe vorausgesagt hat. Indem er hier also auf den Streit selbst und anschließend auf seine Stimmung eingeht, lässt Wilde diesen Streit zwischen Mann und Frau, Mensch und Natur, ungeklärt. Da sich ihr zerstrittenes Verhältnis bis zum Ende des Dramas fortsetzt und Salomé gleichzeitig unabhängig von Herod und Herodias ihre überlegenere Position erhält, scheint Wildes Position deutlich. Die Kunst, unabhängig von Natur und Mensch, verfügt über ihre eigene Welt und allein ihr kommt die bedeutendste Stelle zu.

Ogleich Herod eingesteht, dass er befürchtet und sicher ist, dass die Aussicht sich bewahrheiten wird, möchte er diese Problematik nicht vertiefen. In seiner ängstlichen, getrübbten Stimmung beschließt er sich bewusst zur Heiterkeit: „At the moment I want to be happy.“ (WS 55) Zwar lässt sich Herod durch den Auftritt Iokanaans kurz ablenken, aber er beschließt kurz darauf, sich der Heiterkeit zuzuwenden. Hier spiegelt sein bestimmter Entschluss das Selbstbewusstsein des Individuums wieder, das sich klar für die Heiterkeit im Leben entscheidet.

Von der Entscheidung kommt Herod zu der Behauptung, dass er fröhlich sei und es ihm an nichts fehle, wobei der Aufbau seiner Rede wieder einer Klimax ähnelt. („There is

nothing I lack.“ 55 WS) Wie er zuvor aufgezählt hat, verfügt er als mächtiger Herrscher über Reichtum, Ansehen und Macht. Aus materieller Sicht verfügt er über alle weltlichen Dinge, die ihn trotz alledem nicht fröhlich stimmen können. Darauf verweist die folgende Bemerkung von Herodias: „I’m very happy you’re in such a good mood tonight. It’s not your usual way“ 55-56 WS) Erstaunlich ist, dass das Adjektiv „happy“ insgesamt zwölf Mal im gesamten Stück und nur in dieser Szene verwendet wird, wobei es durchgehend auf Herods Stimmung Bezug nimmt. Selbst Herodias einmalige Verwendung des Wortes zeigt sich in Abhängigkeit von Herods Heiterkeit. Im Hinblick auf den ihm verwehrten Tanz ist es allein die Kunst, die ihm verwehrt bleibt. Dadurch gibt sich Wildes Kunstauffassung zu erkennen, dass der Genuss und die Heiterkeit nur in der Kunst liege. Unabhängig von der Wirklichkeit der Welt hat sie ihre eigene Art der Heiterkeit, die auch nicht der Erheiterung durch die schönsten, weltlichen Güter gleich kommt.

Die Soldaten stellen erneut den trübsinnigen, traurigen Blick des Tetrarchen fest, woraufhin Herod seinen inständigen Wunsch in Form einer flehenden Bitte zum Ausdruck bringt: „Salomé, Salomé, dance for me. I beg you, dance for me. I’m sad tonight. Yes, tonight, I’m really sad. [...] I’m sad tonight. So dance for me. Dance for me, Salomé, I beg you. If you dance for me you can ask me for anything you like and I’ll give it to you. Yes, dance for me, Salomé, and I’ll give you all you ask me for, even if it’s half my kingdom.“ (56 WS) Herod scheint nun ehrlich zu sein, indem er seine traurige Stimmung dreifach offenbart und Salomé eindringlich zum Tanzen auffordert. Selbst wenn er nicht ehrlich ist und seine Traurigkeit einsetzt, um Mitleid in Salomé auszulösen, ist hier offensichtlich, dass er einzig davon von seinem Wunsch angetrieben ist und somit seine Gemütsstimmung eng mit ihrem Tanz in Verbindung steht. Salomé – durch das Tanzen als Kunst zu verstehen – ist es, wonach sich der betrübte Tetrarch sehnt und wofür er alles geben würde. Damit hat er nun Interesse in Salomé geweckt, die seinen Schwur hinterfragt, woraufhin Herod wiederholt, dass er ihr jeden Wunsch erfüllt. Ihr, der Kunst, unterstellt er alles, was er hat, indem Herod seinen Schwur auf sein Leben, seine Stellung und seine Götter besiegelt („On my life, my crown, my gods.“ 58 WS). Mit ihren Fragen weckt Salomé Hoffnung in Herod, der nun wieder seine Fröhlichkeit bekundet: I’m happy now. Quite happy. I have a right to be happy, don’t I? Your daughter is going to dance for me. Aren’t you going to dance for me?“ (59 WS) Nachdem Salomé einwilligt, betont der

Tetrarch ein weiteres Mal sein Versprechen „And I've never gone back on my word. I'm not one of those people who take back their word. I don't know how to lie. I'm the perfect slave of my word, and my word is the word of a king.“ (59-60 WS) Wilde versteht es hier geschickt die bedeutende Stellung des Wortes herauszuheben, womit er einen entscheidenden Punkt im weiteren Verlauf der Tragödie gestaltet. Hinsichtlich des traditionellen Tragödienkonzepts greift Wilde hier ein unverzichtbares Element auf, das das Schicksal Herods vorbereitet. Außerdem wird das Wort als solches hier derartig betont, sodass es unweigerlich auf Wildes Kunstauffassung zu verweisen scheint, indem der Einfluss des Wortes, auch in seiner literarischen Form, eine große Bedeutung innehat. Nachdem Salomé einwilligt, wird sie zwar von Herodias aufgefordert, nicht zu tanzen. Davon zeigt sie sich unbeeinflusst und erklärt: „I'm ready, tetrarch.“ (63 WS), woraufhin in der Regieanweisung auf ihren Tanz der sieben Fächer verwiesen wird. Anschließend ruft Herod aus: „Ah! That's wonderful, wonderful! You see your daughter has danced for me. Come closer, Salomé! Come closer, so I can give you your reward. Ah! I pay dancers well. [...]“ (Ebd. WS) Hier ist bemerkenswert, dass Salomé's Tanz einzig in einer kurzen Regieanweisung stattfindet. Der Tanz wirkt zwischen den Aussagen Salomé's und Herods ungreifbar für den Leser, sodass Wilde Salomé's Tanz der reinen Vorstellungskraft des Lesers überlässt. Auf diese Weise gelingt es Wilde, den Tanz als körperliche Ausdrucksform der Kunst gleichzeitig körperlos darzustellen. Mit Herods uneingeschränkten Versprechen all seiner Besitztümer und seiner Aussicht auf eine gute Bezahlung für ihren Tanz wird der Kunst eine außerordentliche Wertschätzung entgegengebracht.

Nach Salomé's Tanz erst äußert sie ihre erwünschte Belohnung: „Iokanaan's head.“ (63 WS) Da der Fokus der Analyse auf die enge Verbindung zwischen Salomé, der Heiterkeit und dem Tanz herausgestellt werden soll, müssen die weiteren Aspekte dieser Szene leider unbeachtet bleiben. Auch Herods elaborierten Überzeugungsversuche, Salomé von ihrem Wunsch abzubringen, sollten in einer umfassenderen Analyse im Hinblick auf Wildes Ästhetik vertieft werden.

An dieser Stelle soll verdeutlicht sein, dass sich Herod durch seine flehenden Bitten von Salomé abhängig und unterlegen zeigt. Damit stellt Wilde nicht den König, sondern die tanzende Prinzessin als die mächtigste Figur dar. Ihre einflussreiche Stellung zusammen mit der Verbindung zur Gemütsstimmung, vor allem im Bezug auf die Heiterkeit, und

ihrem Tanz der sieben Fächer stellen Salomé in vielfältige Bezüge zur Kunst. Daher kann die komplexe Figur Salomé zweifellos als Sinnbild für Wildes Kunstbegriff gelten.

### **5.3. Die Schlusszene**

Die Schlusszene wird eingeleitet, wenn Herod konfrontiert mit Salomé's hartnäckigem Verharren auf die Erfüllung ihres Wunsches in seinem Stuhl zusammenbricht und sich geschlagen gibt: „Give her what she asks! Truly, she's her mother's daughter!“ (70 WS) Hier wird deutlich, dass sich Salomé gegenüber dem mächtigen Herrscher Herod endgültig durchgesetzt hat. Sie nimmt zweifellos die mächtigere und einflussreichere Stellung ein, da er sich ihr nicht widersetzen kann und ihrem Wunsch nun nachkommt. Übertragen auf Wildes Kunstauffassung spiegelt sich hier seine Haltung wieder, dass die Kunst sich nicht dem Menschen unterwirft, sondern der Mensch den Vorgaben der Kunst folgt. Sein zusätzlicher Kommentar, Salomé zeige sich als wahrhafte Tochter Herodias, kann als Wildes Auffassung verstanden werden, dass sich die unbändige Kraft der Natur, verkörpert durch Herodias, der Kunst, verkörpert durch Salomé, innewohnt, womit sie sich nach ihren eigenen Regeln, das ist Salomé's Willensstärke, über die vorgegebene Welt, vertreten durch den Tetrarch, hinwegsetzen kann.

Wenn Herod anschließend nach seinem Weinglas greift, findet er es leer auf und schließt seine Vermutung an: „I'm sure something bad is going to happen.“ (70 WS) Seine Hinwendung zum Wein zeigt, dass er sich vom Tragischen abwenden und sich durch die Freuden der Welt aufheitern möchte. Da er kurz zuvor mit seiner Kapitulation vor Salomé die Enthauptung Iokanaans freigegeben hat, scheint sich seine böse Vorahnung nicht auf die bevorstehende Hinrichtung zu beziehen, sondern vielmehr auf die ihm versagte Freude am Wein. Das Versiegen der weltlichen Lebensfreude des Weines und die Tötung Iokanaans werden hier miteinander verbunden. Erstere steht für die Erheiterung durch die Wirklichkeit, während der Prophet Iokanaan als körperlose, von Salomé begehrte Figur auf die Erheiterung durch das abstrakte Schöne abseits der Wirklichkeit hindeutet. Wilde schafft hiermit also eine Verbindung zwischen der Heiterkeit, der Wirklichkeit, der Abstraktion und der Tragödie.

Wenn der Henker in die Zisterne steigt, bringt Herod seinen Zwiespalt zum Ausdruck: „Why did I give my word? Kings should never give their word. If they don't keep it, the consequences are terrible. If they do keep it, they're still just as bad...“ (70 WS) Indem er

hier seine auswegslose Situation beschreibt, unterstreicht mit „my word“ die herausragende Stellung, die sein Wort, sein Versprechen, zu dieser schicklichen Lage beigetragen hat. Entsprechend dem traditionellen Tragödienkonzept findet hier die Anagnorisis statt. Der Tetrarch erkennt seinen eigenen Fehler, aber kann den Verlauf der Katastrophe nicht verhindern. Einerseits wird unterstrichen, dass es sich hier um ein vom Menschen gemachtes Schicksal handelt, da er selbst sein Versprechen gegeben hat. Gleichzeitig gelingt es Wilde, die Bedeutung des Wortes hervorzuheben, indem es Herods eigenes wörtliches Versprechen ist, dem er ausgeliefert ist und das ihm sein Schicksal auferlegt. Indem er sich nach dem Wort richten muss, kommt dies Wildes Auffassung gleich, dass der Mensch und sein Leben gegenüber der herausragenden Stellung der Kunst unterlegen sind.

Außerdem wurde sein Versprechen auch durch seinen drängenden Wunsch angestoßen, dass Salomé für ihn tanze. So wird dargestellt, dass Herod von Salomé unter einem äußeren Einfluss unterlag, dem er sich nicht entziehen konnte, sodass er nicht allein für sein Schicksal verantwortlich ist. Darüberhinaus gibt sich dieser Einfluss durch Salomé als die Wirkung der Kunst zu erkennen und verweist somit erneut auf Wildes Haltung, dass die Kunst das Leben und die Wirklichkeit grundlegend beeinflusst.

Während Salomé gebannt dem Geschehen in der Zisterne lauscht, drückt sie ihre Verwunderung aus: „Not a sound. I don't hear anything. Why doesn't the man cry out? Ah! If someone was trying to kill me, I'd cry out, I'd put up a fight, I wouldn't just let it happen...“ (70-71 WS) In dieser Szene verknüpft Wilde geschickt die sinnlichen Ebenen des Sehens und Hörens, indem er inhaltlich die Stille („no sound“) und den Lärm („cry out) gegenübergestellt. Darüberhinaus ist es auf der Textebene erst ihre Beschreibung, die Iokanaans Enthauptung zum Ausdruck bringt, die in der Tiefe der Zisterne weder für die Figur Salomé, noch für den Leser mit den Augen zu erfassen ist. Auf elaborierte Weise verwebt Wilde hier das sinnlich Wahrnehmbare und Unsichtbare, sodass sich die uneindeutige Situation der Enthauptung für Salomé auch auf den Leser überträgt, dem keine klare Gewissheit über den Verlauf der Handlung gegeben ist. Erst die folgende Regieanweisung, die Präsentation des abgeschlagenen Kopfes, klärt die Situation auf, sodass die eigentliche Tötung Iokanaans körperlos zwischen den Zeilen stattfindet. Versteht man Iokanaan als Symbol für die abstrakte Schönheit fernab der Wirklichkeit

wird der Auslöschung dieser Abstraktion selbst Ausdruck verliehen, indem sie auf einer unhörbaren, ungreifbaren, unsichtbaren Ebene stattfindet. Durch diese Darstellung entzieht sie sich den Sinnen, mit denen die abstrakte Schönheit erst wahrgenommen werden kann.

Mit der allgemeinen Wortwahl „the man“ anstatt seines Namens oder der Bezeichnung der Prophet umgeht Wilde den eindeutigen Bezug zu Iokanaan. Salomé's empörte Äußerung lässt sich dementsprechend auch auf die Menschen im Allgemeinen beziehen, die sich nicht gegen die Tötung Iokanaans, als Symbol für die abstrakte Kunst, auflehnen. Wenn sie anschließend erklärt, dass sie sich nicht wehrlos fügen würde, verweist sie damit auf ihren kämpferischen, unnachgiebigen Charakter. Als Ausdruck ihrer Willenstärke und ihrer überzeugten Entschiedenheit zum Handeln scheint hier Wildes Überzeugung deutlich, dass sich die Kunst niemals kampflos aufgibt, sondern sich dem Menschen, der Wirklichkeit oder irgendeiner anderen Instanz zur Wehr setzt und für die Unabhängigkeit ihrer eigenen Welt einsetzt.

Wenn der Arm des Henkers („A large black arm“ 71 WS) den Kopf Iokanaans auf einem silbernen Tablett aus der Zisterne reicht, ergreift ihn Salomé. Herod wendet sein Gesicht ab und versteckt es in seinem Mantel, wobei Herodias sich lächelnd zufächert. Diesen entscheidenden Wendepunkt in der Tragödie lässt sich auf Wildes Kunstverständnis übertragen. Die Kunst, in Gestalt Salomé's, ist durch die Erfüllung ihres Wunsches über Mensch und Natur überlegen. Der Mensch, Herod, wendet sich der Kunst ab, die sich nicht seiner Macht fügt. Die Natur, in Form von Herodias, ist als beobachtender Beistehender unbekümmert und ungerührt. Wilde erschafft hier ein aussagekräftiges Bild, das seinem Kunstverständnis Ausdruck verleiht. Die höchste Instanz ist die Kunst; die bedeutende Stellung kommt der Kunst zu, die ihr weder vom Mensch noch von der Natur versagt werden kann. Sieht man Salomé als Personifizierung der Kunst und Iokanaan als abstrakte Schönheit vereint sich an dieser Stelle, was nach Wildes Ästhetik unzertrennlich zusammengehört.

Salomé's erste Reaktion in Worten ist: „You didn't want to let me kiss your mouth, Iokanaan. Well! I'll kiss it now.“ (71 WS) In ihrer folgenden Rede ergeht sich Salomé über seine Augen, die sich ihr abgewendet haben und empört sich darüber, dass sie auch jetzt geschlossen sind und sie nicht anschauen. Hier unterstreicht sie, dass sie von ihm

wahrgenommen werden will. Anschließend fügt sie hinzu, dass er sie abgewiesen und respektlos behandelt hat, woraufhin sie triumphierend ausruft: „Well, Iokanaan, I'm still alive, but you, you're dead and your head belongs to me. I can do whatever I want with it.“ (72 WS) In dieser entscheidenden Szene vereinen sich viele Elemente. Ihre triumphierende Äußerung deutet darauf hin, dass ihr weniger an ihm als an sich selbst gelegen ist. Jetzt ist er ihr allein untergeben und muss sich ihr fügen. Hauptsächlich verlangt sie Iokanaans Kopf, um sich zu erheitern. Dies wird in ihrer vorhergehenden Erwiderung auf Herods umstimmende Versuche deutlich: „It's for my own pleasure I'm asking for Iokanaan's head in a silver dish.“ (64 WS) Diese erste Reaktion auf den abgeschlagenen Kopf unterstreicht, dass es ihr in erster Linie um sich selbst und ihren leidenschaftlichen, erheiternden Genuss geht. Eine Parallele zu Wildes Haltung wird offensichtlich. Die Kunst besteht allein ihrer selbst wegen, verfolgt keinen nützlichen Zweck, sondern ist zum bloßen Genuss.

Anschließend verkündet Salomé:

Iokanaan, Iokanaan, you were the only man I loved. All other men filled me with disgust. But you, you were beautiful. Your body was an ivory column on a silver pedestal. A garden full of doves and silver lilies. [...] There was nothing in the world so white as your body. Nothing in the world so black as your hair. In the whole wide world nothing so red as your mouth. Your voice was a smoking censer breathing exotic perfumes, and when I looked at you I heard exotic music! (73 WS)

In ihrer Liebeserklärung betont sie, dass Iokanaan der Einzige ist, den sie je geliebt hat und – wie sie kurz darauf beteuert – immer lieben wird („I love you still, Iokanaan. I love only you.“ Ebd. WS) Gleichzeitig erklärt sie, dass alle anderen Männer abstoßend und abscheulich auf sie wirken. Damit wird Iokanaan zur einzig wahren Schönheit erhoben.

Indem sie abermals ihre leidenschaftliche Attraktion zu seinem Körper, seinen Haaren, seinem Mund und seiner Stimme ausdrückt, werden wieder die sinnlichen Ebenen des Greifbaren, Hörbaren und Sichtbaren miteinander vermischt angesprochen. In der Formulierung „when I looked at you“ hebt sie zudem ihre eigene Perspektive auf ihn hervor. Da sie bei seinem Anblick exotische Musik hört, werden auch hier Sehen und Hören vereint, sodass nicht nur in Iokanaan die sinnlichen Eindrücke zusammengeführt werden. Es ist auch Salomé's Blick selbst auf die irrealen abstrakte Schönheit, verkörpert durch Iokanaan, die beide Sinneseindrücke widersprüchlich in sich vereint.

Anschließend erwähnt sie: „I thirst for your beauty. I hunger for your body. No wine, no

fruit can appease my desire.“ (73 WS) Auch das Liebliche des Weines und die Süße der Früchte als Freuden des wirklichen Lebens stillen nicht ihr sehnliches Verlangen nach den Genüssen, die Iokanaan allein in sich trägt und die sie sich durch die leidenschaftliche Berührung des Kusses zu erreichen erhofft. Die heiteren Freuden der Wirklichkeit kommen nicht der unwirklichen, abstrakten Schönheit gleich. Hier kommt unmissverständlich Wildes Kunstverständnis zum Ausdruck, dass sich die Kunst (Salomé) einzig der komplexen Schönheit (Iokanaan) widmet. Außerdem zeigt sich die Überzeugung, dass das Leben („all other men“) keinen Reiz für die Kunst (Salomé) darstellt und die weltlichen Lebensfreuden (Wein und Früchte) nicht das Verlangen der Kunst („my desire“) stillen können. Allein die abstrakte, irreale Schönheit (Iokanaan) ist im Interesse der Kunst, dessen einziges Ziel die Erheiterung und der Genuss ist.

Doch gleichzeitig äußert sie ihre Empörung. „Why didn't you look at me, Iokanaan? You hid your face behind your hands and your blasphemies. You blindfolded your eyes like someone who wants to look upon his God.“ (Ebd. WS) Auf sprachlicher Ebene verbindet Wilde mit Iokanaans Gotteslästerung und der Hinwendung zu seinem Gott, als auch mit dem Augenverbinden gegenüber dem Sehen zwei Gegensatzpaare. Außerdem wird hier Iokanaans Bezug zur Religion wieder aufgegriffen, die Salomé als seinen Grund benennt, dass er sich von ihr abgekehrt hat. Anstatt sich Salomé zuzuwenden, hat sich Iokanaan an seinen eigenen Gott gewandt, den er mit verbundenen Augen also ebensowenig wie Salomé sehen kann. Auch diese Worte zeichnen eine außerordentlich starke Verbildlichung von Wildes Kunstverständnis in sich. Iokanaan als Personifizierung der abstrakten Schönheit existiert fernab von jeglicher Wirklichkeit und es ist ihm daher weder möglich, Gott zu sehen noch die Kunst. Er repräsentiert die komplexe Schönheit, der allein sich die Kunst verschrieben hat, aber auch für sie stets ungreifbar bleibt. Indem es Salomé bis zuletzt verwehrt bleibt, Iokanaans Aufmerksamkeit und seine Zuwendung zu erhalten, wird Wildes ästhetische Einstellung hervorgehoben, dass die Unergründlichkeit der Schönheit sich auch nicht für die Kunst vollends erklärt noch in ihr dauerhaft festzuhalten ist.

Salomé schließt ihre Rede mit den folgenden Worten: „If you'd looked at me, you'd have loved me. I know you would surely have loved me, and the mystery of love is greater than the mystery of death. Love is the only thing.“ (Ebd. WS) Mit den abstrakten

Begriffen Liebe und Tod greift Wilde ein weiteres Gegensatzpaar auf. Als „mystery“ zeichnen sich beide durch ihre Eigenschaft der Unergründlichkeit aus, doch trotzdem ist das Rätsel der Liebe größer als das Rätsel des Todes. Beide sind abstrakte Begriffe und stehen dennoch in enger Verbindung zum Körper. Außerdem lässt sich eine ungreifbare, aber doch spürbare Heiterkeit und Erheiterung mit dem Begriff der Liebe und den körperlichen Verfall, das Verschwinden des Körpers aus der Wirklichkeit, körperliches Leiden und das Tragische mit dem des Todes verbinden. Salomé betont, dass die Liebe dem Tod überlegen ist und über den Tod hinaus bestehen kann. Inhaltlich vereint sie die Gegensätze, da auch sie den bereits toten Iokanaan fortwährend liebt. Gleichzeitig spielen Liebe und Tod stets eine tragende Rolle in einer Tragödie, wie sie auch hier ihren Verlauf prägt. Dabei ist jedoch zu beachten, dass Iokanaans Tod allein auf ihrem Wunsch beruhend erst durch sie selbst initiiert wurde. Dadurch wird deutlich, dass auch sie sich dieses Schicksal selbst auferlegt, ja sogar gewünscht hat. Dieses widersprüchliche Schicksal hebt somit ihren tiefgreifenden Wunsch nach Iokanaans Beachtung in den Vordergrund. Durch diese einzigartigen verflochtenen Bilder der Darstellung erzeugt Wilde ein mannigfaltiges Bild der Schönheit. Im Hinblick auf Wildes Ästhetik zeigt sich hier seine grundlegende Überzeugung, dass der einzige Gegenstand der Kunst in der komplexen Schönheit besteht.

Auf diese Rede hin bezeichnet Herod Salomé als „absolutely monstrous“ und bezichtigt sie eines abscheulichen Verbrechens gegenüber einem unbekanntem Gott. Herodias wirkt weiterhin als bloße Beobachterin, doch äußert ihre Zustimmung zu den Taten ihrer Tochter. Betrachtet man Herod und Herodias wieder als Sinnbild für Mensch und Natur, äußert sich mit Herod die von Wilde missachtete Haltung, dass der Mensch das Prinzip der Kunst um ihrer selbst willen nicht gelten lassen will. Dass Herod Salomé aber letztlich machtlos gegenübersteht, hebt Wildes Haltung hervor, dass der Mensch der Wirkung der Kunst ausgesetzt ist und ihr sich nicht entziehen kann. Herodias wirkt als bloße Beobachterin unbeteiligt, aber unterstützt Salomé's Taten. Hierin verbildlicht sich Wildes Haltung, dass die Natur sich stets von dem Geschehen der Kunst und des Menschen ungerührt zeigt, aber letztlich die Kunst anerkennt und sich der tragenden Rolle der Kunst anpasst.

Die folgende Regieanweisung gibt vor, dass jedes Licht erlöscht, sodass ohne den Schein

der Fackeln, der Sterne und Mondes die gesamte Szene im Dunkeln liegt. Aber der Tetrarch beginnt, die Treppe hinaufzusteigen. Aus der Dunkelheit ertönt nun nur noch die Stimme Salomé: „Ah! I kissed your mouth, Iokanaan, I have kissed your mouth. There was a bitter taste on your lips. Was it the taste of blood? ... Or maybe it was the taste of love. They say love has a bitter taste... but what does it matter? I kissed your mouth, Iokanaan, I kissed your mouth.“ (75 WS) In der vollkommenen Dunkelheit entzieht sich der Kuss dem sehenden Auge, wobei die Vergangenheitsform in Salomé's Ausruf darauf verweist, dass der leidenschaftliche Moment des Kusses bereits stattgefunden hat. Wieder ereignet sich die Berührung zwischen den Zeilen und wieder ist es erst die Beschreibung Salomé's, die dem Leser das Geschehen preisgibt. Wildes Kunstverständnis erfährt eine einzigartige literarische Darstellung. Das Wort allein, die Kunst, bringt das wirklich Geschehene zur Existenz, aber auch sie vermag es, das Schöne nur in einem Moment zu spüren, aber nicht ewig festzuhalten.

Der Kuss als sinnlich leidenschaftliche Berührung zweier Körper birgt nicht nur die Wirklichkeitsebene in der sinnlichen Verbindung zweier Körper in sich, sondern stellt auch als eine Form des Genusses die Heiterkeit dar. Dabei verweist der abgeschlagene Kopf auf den Tod und das Tragische. Zudem verbinden sich in der Vereinigung von Salomé und Iokanaan im Kuss zwei Figuren, die in sich bereits unzählige Bezüge zu Kunst, Mythologie, Tragödie, Heiterkeit, Wirklichkeit und Körperlosigkeit zusammengeführt haben. In diesem einen Bild gelingt es Wilde, eine Unendlichkeit an Bezugsebenen zu eröffnen.

Anschließend fällt der Mondschein auf Salomé, der Herod einen Blick auf Salomé gewährt. Daraufhin befiehlt er, Salomé zu töten und die abschließende Regieanweisung beschreibt, dass Salomé unter den Schilden der Soldaten erdrückt wird. Dem klassischen Tragödienkonzept folgend stirbt die Protagonistin, nachdem sie kurz zuvor ihr Ziel erreicht hat. Die Katastrophe ist eingetreten. In der Übertragung hat also der Mensch, verkörpert von Herod, die Kunst, in der Figur Salomé, aus klarer Überzeugung getötet. Daraus besteht das Tragische des Werkes nicht nur im Bezug auf die Handlung, die Wirklichkeit innerhalb des Werkes. Die eigentliche Tragödie findet vielmehr auf der kunstvollen Ebene der Stückes statt, indem die Kunst selbst vom mächtigsten, selbstbewussten Individuum getötet wird.

Trotz Steiners deklariertem Tod der Tragödie hat diese Arbeit dargelegt, dass Wilde eine Tragödie gelungen ist, die sich zwar stark von dem traditionellen Konzept der antiken Tragödie abhebt, gleichwohl aber mit ihren traditionellen Elementen zweifellos als Tragödie gilt. Darüberhinaus vermag es Wildes herausragende Sprachgewandtheit, Gegensätze so geschickt miteinander zu verknüpfen, dass sie nicht mehr gegensätzlich erscheinen. Die Heiterkeit des Dramas Salomé manifestiert sich nicht zuletzt durch die Freude des Lesers an der poetisch kunstvollen Sprache. Diese originelle Sprachkunst zusammen mit seinen detaillierten, kunstvollen Beschreibungen und dem elaboriert strukturierten Handlungsstrang eröffnen eine unendliche Weite an Deutungen, die in dieser Tragödie die Kunst, die Heiterkeit und das Abstrakte sowohl auf der textlichen als auch auf der inhaltlichen Ebene einzigartig ineinander verweben. Die Grenzen zwischen Gegensätzen verschwimmen; Unmögliches wird mit Möglichem vereint. Durch diese Analyse der entscheidenden Szenen wird dargestellt, dass Wildes Salomé ein einzigartiges Kunstwerk ist, das mit Recht die passend paradox klingende Bezeichnung einer heiteren Tragödie tragen kann.

## Kapitel 6: Schlussfolgerung

Der proklamierte Tod der Tragödie stößt eine aufschlussreiche Debatte über die sich beständig verändernde Form der Tragödie. Die kritischen Auseinandersetzungen richten ihren Fokus neben der Form vor allem auf den Gehalt und die Wirkung. Dieser Diskurs geht von Aristoteles aus und dauert noch heute an, wie Steiner, Kaufmann und Eagleton zeigen. Der Blick auf Oscar Wildes *Salomé* verrät, dass die Tragödie nicht nur in der theoretischen Debatte als ein faszinierendes Phänomen gilt. Auch als literarische Form hat die Tragödie bis heute weder für den Künstler noch für das Publikum an Reiz verloren.

Die bedeutende Stellung der Heiterkeit in Goethes Kunstauffassung zeigt exemplarisch, dass in der Zeit der Romantik die tiefgreifenden, umfassenden Veränderungen in gesellschaftlicher und theaterpraktischer Hinsicht mit der Einstellung des Künstlers korrespondieren. Darüberhinaus belegt die bedeutungsvolle Rolle der orientalischen Kunst in den Kunstauffassungen Goethes und Wildes, dass der Einfluss des Orients ebenfalls zu der veränderten Haltung gegenüber der Kunst und der Tragödie beigetragen hat. Goethes *West-östlicher Divan* ist aufs Äußerste von der Zusammenführung von Gegensätzlichem durchdrungen. In einer weitergehenden Analyse sei dies auch im Buch „Suleika“ vertiefend darzulegen. Goethe hebt das Irreale, das rein Ornamentale der östlichen Kunst und gleichzeitig das Selbstbewusstsein, das Ich-Bewusstsein des Westens hervor. In der Vereinigung dieser Elemente liegt die bedeutende Eigenart Goethes Ästhetik, die das Phänomen der Tragödie nicht negiert.

Denn dem von Steiner ausgerufenen Tod der Tragödie ist Oscar Wildes *Salomé* gegenüberzusetzen, die in ihrer besonderen Form widerlegt, dass nach der englischen Blütezeit der Tragödie von 1580 bis 1640 keine relevante Tragödie geschrieben wurde.<sup>144</sup> Mit der Wahl des Salomé-Mythos und den Elementen einer traditionellen Tragödie ordnet sich *Salomé* unweigerlich in die Geschichte der Tragödie ein. Anhand Wildes einzigartigen kunstvollen Sprachstils und der Verwendung mannigfaltiger Motive zeichnet sich seine Tragödie *Salomé* mit einer tiefreichenden Ebene der Heiterkeit aus. Zusätzlich zu der Widerlegung, dass keine Tragödien mehr möglich sind, entkräftet die vorliegende Arbeit Steiners Behauptung: „There are many plays since the late

---

<sup>144</sup> Vgl. Steiner, *The Death of Tragedy*, S.107.

seventeenth century more fascinating for the theory they represent than for their art.“<sup>145</sup> Wilde vermag mit *The Decay of Lying* seiner Ästhetik eine literarische Form zu geben, die auf ansprechende, eloquente Weise seine grundlegende Kunstauffassung offenlegt und nicht bloß als Veranschaulichung seiner Theorie dient. Darüberhinaus ist es Wilde mit *Salomé* gelungen, seine ästhetischen Auffassungen auch in Form einer Tragödie auszudrücken. Die besondere Verflechtung zwischen Heiterkeit, Kunst und Wirklichkeit hat eine faszinierende Wirkung auf den Leser, die es ausschließt, *Salomé* als ein Werk von rein theoretischem Interesse zu betrachten. In *Salomé* findet das Tragische nicht nur auf der Handlungsebene statt; gleichzeitig erhebt es Wilde auch auf die Ebene der Kunst. Die Verschmelzung von Gegensätzlichkeiten in *Salomé* – vor allem von wirklich und ungreifbar, Kunst und Natur – schafft in sich eine unabhängige Welt der Schönheit, die den Leser erfreut und zum Genuss einlädt. Wildes *Salomé* ist damit als eine heitere und erheiternde Tragödie zu verstehen. Inwieweit sich diese Ebene auch in einer theatralischen Bühnenaufführung ausdrücken und umsetzen lässt, stellt einen schwierigen, doch äußerst interessanten Gegenstand für die weitere Forschung dar. Mit dem Verfassen dieser Arbeit hat sich auch dieser Autor einen erhöhten Blick auf Theorie und Kunst verschafft, der den derzeitigen Schluss ermöglicht, dass die Weltanschauung des Menschen die Kunst wohl beeinflusst, wobei aber auch die Kunstanschauung die Perspektive des Menschen auf die Welt reflektiert.

---

<sup>145</sup> Steiner, *The Death of Tragedy*, S. 38.

## **Bibliographie**

### **Primärliteratur**

Goethe, Johann Wolfgang: West-östlicher Divan, Stuttgart 1999.

Wilde, Oscar: The Decay of Lying, in: Literary Criticism of Oscar Wilde, hrsg. v. Stanley Weintraub, Lincoln 1968.

Wilde, Oscar: Salomé: A Tragedy in One Act, übers. v. Joseph Donohue, Charlottesville und London 2011.

### **Sekundärliteratur**

Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1994.

Bennett, Chad: Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire, in: English Literary History 77, 2010, S. 297-323.

Bennett, Michael Y.: Refiguring Oscar Wilde's Salome, Amsterdam 2011.

Buckler, William E.: Wilde's 'Trumpet Against the Gate of Dullness': 'The Decay of Lying' in: English Literature in Transition, 1880-1920, Volume 33, Nr. 3, 1990, S. 311-323.

Danson, Lawrence: Wilde as critic and theorist, in: The Cambridge Companion to Oscar Wilde, hrsg. v. Peter Raby, Cambridge 1997, S. 80-95.

Eagleton, Terry: Sweet Violence. The Idea of The Tragic, Oxford und Malden 2003.

Höfer, Anja: Heiterkeit auf dunklem Grund. Zu einem zentralen Begriff in Goethes Kunstanschauung, in: Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte, hrsg. v. Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär, München 1997, S. 85-110.

Kaufmann, Walter: Tragedy and Philosophy, New York 1968.

Kiedaisch, Petra / Bär, Jochen A.: Heiterkeitskonzeptionen in der europäischen Literatur und Philosophie. Einführung in die Geschichte eines Begriffs und seine Erforschung, in: Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte, hrsg. v. Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär, München 1997, S. 7-30.

Kiedaisch, Petra / Bär, Jochen A.: Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte, München 1997.

- MacDonald, Ian: Oscar Wilde as a French Writer: Considering Wilde's French in Salomé, in: Refiguring Oscar Wilde's Salome, hrsg. v. Michael Y. Bennett, Amsterdam 2011, S. 1-19.
- Makovska, Vira: „Möge meinem Schreibe-Rohr Liebliches Entfließen“: Poetologie der Heiterkeit in Goethes West-östlichem Divan, MA-These Halifax 2008.
- Pater, Walter: The Renaissance. Studies in the History of the Renaissance, Luton 2011.
- Petersen, Jürgen H.: ‚Mimesis‘ vs. ‚Nachahmung‘, in: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft, hrsg. v. Dieter Gutzen, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen, Berlin 1977.
- Plato: The Laws, New York 1980.
- Raby, Peter: The Cambridge Companion to Oscar Wilde, Cambridge 1997.
- Schiff, Hilda: Nature and Art in Wilde's 'The Decay of Lying', in: Essays and Studies, 1965, S. 83-102.
- Schwarz, Hans-Günther: Der Orient und die Ästhetik der Moderne, München 2003.
- Steiner, George: The Death of Tragedy, New York 1961.
- Weintraub, Stanley: Literary Criticism of Oscar Wilde, Lincoln 1968.
- Wilde, Oscar: The Critic As Artist, in: Literary Criticism of Oscar Wilde, hrsg. v. Stanley Weintraub, Lincoln 1968.
- Wulf, Christoph: Mimesis. Einleitung, in: Mimesis - Kultur - Kunst - Gesellschaft, hrsg. v. Christoph Wulf und Gunter Gebauer, Reinbek 1992, S. 83-125.
- Zagona, Helen G.: The legend of Salome and the principle of art for art's sake, Genf 1960.