

De aanwezigheid van de tragedie

Christoph Menke

‘De aanwezigheid van de tragedie’ – deze titel bevat een *statement*: de bewering dat er actuele tragedies zijn of dat wij tragedies kennen, dat onze huidige tijd er een van tragedies is. De eerste betekenis van deze bewering is een polemische. De bewering van de aanwezigheid van de tragedie verwerpt de visie dat ‘voor ons’, om te variëren op Hegels bekende formulering over kunst, de tragedie wel eens ‘iets uit het verleden’ kon zijn geworden (Hegel 1969-1970, 25). Of, zoals Schlegel vermoedt, dat de tragedie op een dag wel eens ‘geantiquariseerd’ kon zijn geraakt (Schlegel 1988, 189). Met de titel van de aanwezigheid van de tragedie wordt de idee verworpen dat de moderniteit de tijd na de tragedie is. De stelling die in de titel van de aanwezigheid van de tragedie besloten ligt, is met betrekking tot deze visie tweeledig: dat zowel de moderniteit als de tragedie alleen goed kunnen worden begrepen als de moderniteit wordt herkend als de aanwezigheid van de tragedie en als de aanwezigheid van de tragedie in de moderniteit wordt herkend. Moderniteit en tragedie sluiten elkaar niet uit maar zijn juist eerder wederzijds inclusief. Elk moet worden bepaald door de ander: als tragische moderniteit en moderne tragedie.

Theorie over de moderniteit, theorie over de tragedie

Eén van de aspecten van de stelling dat de tragedie aanwezig is, is dat de concepten *tragedie* en *moderniteit* systematisch met elkaar zijn verbonden. Daarmee past deze stelling in een traditie die meer dan tweehonderd jaar teruggaat, een traditie waar binnen het onderzoek naar de kenmerken van de moderniteit zich telkens de vraag opdrong naar de aard van de tragedie. Deze traditie heeft zich ontwikkeld langs lijnen van Schelling en Hegel naar Simmel, Weber en Freud, en van Lessing en Schiller naar Benjamin, Gehlen en Foucault. Het is onmogelijk om in de periode van het midden van de achttiende tot het midden van de twintigste eeuw een onderzoek naar de signatuur van de moderniteit te vinden, dat niet tegelijkertijd als centrale vraagstelling het probleem van de tragedie had. Met deze traditie schijnt nu, enkele uitzonderingen daargelaten, in de filosofische debatten over moderniteit – die onder de vlag van het postmodernisme worden gevoerd – te zijn gebroken. Het is deze breuk die nader bekeken dient te worden.

Voor dit doel is het nodig eerst een paar opmerkingen over deze traditie te maken. Binnen het historisch-filosofische denken over de moderniteit zijn er grofweg

twee betekenisvolle fasen te onderscheiden waarin het onderzoek naar de tragedie een prominente plaats kreeg. Eerst rond het begin van de negentiende eeuw, tussen de late Verlichting en het Idealisme, met doorwerkingen tot in het werk van Nietzsche; en daarna in het derde decennium van de twintigste eeuw, tussen de formatieve periode van de sociologie en de opkomst van de Kritische Theorie, met gevolgen tot in de jaren vijftig. Als we met betrekking tot de eerste periode spreken over het romantische paradigma, dan zou ik met betrekking tot de tweede periode willen spreken van het mythische paradigma.

In beide paradigma's, zowel het romantische als het mythische, krijgt het verband tussen moderniteit en tragedie een centrale betekenis en een negatief karakter. In beide paradigma's worden de pogingen om de moderniteit en de tragedie te definiëren in één beweging voltrokken: een tegenbeweging; voor hen is de tragedie daar waar de moderniteit niet is. Voor het overige verschillen het romantische en het mythische paradigma volkomen. In het romantische paradigma is de tragedie de figuur van het begin van de moderniteit; in het mythische paradigma die van haar einde. Zo staat in het mythische model de tragedie – zoals Max Weber en Carl Schmitt beweren, en zoals Rosenzweig en Benjamin bekritisieren – voor de situatie van onverzoonbare twisten waarin de moderniteit zich met zijn in verval rakende, monotheïstisch geïnspireerde hoop op verlossing uiteen ziet vallen. Aan het eind van de moderniteit is het naar Max Webers beroemde beeld weer zoals 'in de klassieke, nog niet van zijn goden en demonen onttoverde wereld': 'Menig oude god, onttoverd en daarom in de gedaante van een onpersoonlijke macht, staat uit zijn graf op (...). Zij streven ernaar macht te verkrijgen over onze levens en zij hervatten hun eeuwige strijd' (Weber 1988, 605). In het mythische paradigma belichaamt de tragedie de constellatie waarin de moderniteit zou terugvallen. In het eerste, romantische model – naar zulke onvergelykbare auteurs als Schlegel, Schelling en Hegel, en zelfs ook Nietzsche (in zijn middenperiode, rond *Die fröhliche Wissenschaft*) – representeert de tragedie daarentegen de wereld waaruit de moderniteit voortkwam door haar te overwinnen. Moderniteit is hier de constellatie die na de tragedie komt en de tragedie is niet postmodern, zoals in het mythische paradigma, maar eerder premodern: 'Drie overheersende literaire genres', schrijft Schlegel in een aantekening: '1. Tragedie voor de Grieken, 2. Satire voor de Romeinen, 3. Roman (voor) de modernen' (Schlegel 1988, 187). Als de mythische conceptie van de tragedie een theorie van de eclips van de moderniteit – terug naar de tragedie – formuleert, dan formuleert de romantische conceptie er één van haar vooruitgang: door middel van de tragedie én er voorbij.

Terwijl het mythische paradigma slechts in tamelijk kortstondige vormen het optimisme van de modernisering dat sinds de jaren zestig overheerste heeft overleefd, is de romantische conceptie de ongearticuleerde en daardoor ononderzochte basis van de huidige debatten over de moderniteit. Dat de moderniteit de tijd na de tragedie is, is de onuitgesproken en gedeelde opvatting van alle deelnemers aan deze debatten. Twee voorbeelden mogen genoeg zijn om deze bewering te ondersteunen. Het eerste voorbeeld is Jürgen Habermas' geloof in 'een principe dat het in mo-

rele discussies principieel mogelijk maakt om tot overeenstemming te geraken' (Habermas 1983, 66). Volgens Habermas definieert dit principe van gegarandeerde overeenstemming de moderne situatie van het morele discours, omdat het is gebaseerd op het specifiek moderne, want postmetafysische of procedurele rationaliteitsbegrip. Het is dus een principe waardoor het moderne, autonome subject door zijn vermogen tot rationele argumentatie in staat wordt gesteld elk moreel conflict op te lossen. Dit is de eerste wijze waarop de romantische oppositie van tragedie en moderniteit zich in de huidige debatten toont: in de definitie van moderne rationaliteit en autonomie als het te boven komen van de onoplosbaarheid van ethisch-politieke conflicten. Mijn tweede voorbeeld komt van de andere zijde van deze debatten: het is Jacques Derrida's conceptie van een speelse vorm van representatie, die in zijn eindeloze herhaling van differentiatie elke poging tot fixatie door een vooraf bepaalde aanwezigheid dwarsboomt. Hiermee wordt de 'representatie van het lot' vervangen door 'het lot van de representatie' (Derrida 1972, 379).¹ In de houding van het transgressieve spel dat Derrida voorstelt zijn er niet langer representatie-acts, *speech acts* of voorstellingen van iets dat op grond van zijn welomschreven betekenis werkelijke effecten (op anderen) kan hebben. De tijd van het transgressieve spel – Derrida vermijdt overigens expliciet om het de 'moderne' tijd te noemen – is de tijd die, voor het eerst, de bepaaldheid van representaties heeft opgelost en aldus het lot te boven is gekomen.

Wat deze twee ogenschijnlijk zo verschillende concepties van een procedureel rationeel subject en een grenzenloos transgressief spel gemeen hebben, is hun stilzwijgende overeenstemming met de karakterisering die het romantische paradigma geeft van de moderniteit als een posttragisch tijdperk. Niet alleen zijn (autonome) 'subjectiviteit' en (autonoom) 'spel' de twee concepties waarmee het romantische paradigma vanaf het begin af aan het vermogen van de moderniteit om de tragedie te boven te komen hebben verklaard; Habermas en Derrida volgen het romantische paradigma ook in hun karakterisering van subjectiviteit en spel als de tegendelen van de twee basiselementen van tragedie. In Habermas' opvatting verschaft het vermogen van procedurele rationaliteit het autonome subject een principe van conflictoplossing. Daarmee wordt het eerste basiselement van de tragedie verworpen: de ervaring van de onoplosbaarheid van ethisch-politieke conflicten. In Derrida's opvatting ondermijnt de houding van het transgressieve spel elke laatste, 'positionele' bepaling van representaties. En daarmee wordt ook het andere basiselement van de tragedie verworpen: de esthetische representatie van ethisch-politieke posities en hun onoplosbare conflicten. Tezamen betekent dit dat Habermas en Derrida de romantische ontkenning voortzetten van de aanwezigheid van de tragedie als gedefinieerd door twee onherleidbare trekken: de esthetische representatie van onoplosbare ethisch-politieke conflicten. Want voor een werkelijk rationeel subject zijn er geen onoplosbare conflicten en in een transgressief spel is er geen representatie van conflicterende posities.

Er is echter wel één fundamenteel verschil tussen Habermas en Derrida aan de

ene kant en het romantische paradigma aan de andere kant: Habermas en Derrida nemen de twee centrale ideeën op waarmee het romantische paradigma de moderniteit had gekarakteriseerd – subjectiviteit en spel – en zij presenteren ze als de verwerping van de onoplosbaarheid van conflicten en van de representatie van gefixeerde posities. Ofschoon dit precies de twee kenmerken zijn die de tragedie altijd hebben gedefinieerd, presenteren Habermas en Derrida hun voorkeur voor moderne subjectiviteit of spel niet langer als een argument tegen de aanwezigheid van de tragedie. Bij Habermas en Derrida is het discours over moderniteit opgehouden een discours over de tragedie te zijn.

Op het eerste gezicht lijkt dit van ondergeschikt belang. Maar in feite betreft het de kern van de argumentatieve structuur van de tegenstelling tussen moderniteit en tragedie. Het romantische paradigma definieert de moderniteit als het te boven komen van de tragedie maar het baseert dit proces van het te boven komen van de tragedie, dat leidt tot de moderniteit, in de tragedie zelf. De dood van de tragedie waaruit de moderniteit wordt geboren is een dood door eigen hand; ‘de tragedie stierf door zelfmoord’ (Nietzsche 1988, 75). Bovendien is het precies deze zelf toegebrachte dood waarmee de tragedie de moderniteit baarde. In het romantische paradigma is de tragedietheorie, zijnde een proces van zichzelf te boven komen, de grond van haar moderniteitstheorie, die bestaat uit twee vormen – autonome subjectiviteit en transgressief spel, waarin de moderniteit de tragedie achter zich heeft gelaten. Het is juist dit argument waarover Habermas en Derrida niet meer kunnen beschikken als zij niet langer expliciet een tragedietheorie formuleren; hun bewering dat de moderniteit wordt gekarakteriseerd door een conceptie van autonome subjectiviteit of door een conceptie van transgressief spel waarin de twee basiselementen van de tragedie zijn opgelost, blijft ongefundeerd. We moeten ons dus van de huidige debatten afwenden en ons buigen over het romantische paradigma om uit te kunnen vinden of de aanvankelijke stelling van de aanwezigheid van de tragedie in de moderniteit verdedigd kan worden tegen de wijdverbreide veronderstelling van hun wederzijdse uitsluiting.

In het volgende zal ik in drie stappen te werk gaan: eerst zal ik weergeven hoe het romantische paradigma tot haar interpretatie van de tragedie komt (I). Daarna zal ik laten zien dat de cruciale teksten van het romantische paradigma zelf al de inzichten leveren om hun eigen centrale argument in *Frage* te stellen. Met dit doel zal ik verwijzen naar twee auteurs tussen wie over het algemeen – in Löwiths klassieke formulering – slechts ‘een revolutionaire breuk’ wordt gezien (Löwith 1978): Hegel, vooral met zijn *Phänomenologie des Geistes*, en Nietzsche, met zijn ‘tweede’ tragedieboek, *Die fröhliche Wissenschaft*. Beide denkers, ofschoon op geheel eigen wijze, trekken de romantische conceptie van de tragedie die zij omhelzen in twijfel. Nietzsche doet dit met zijn stelling van de onvermijdelijke terugkeer van tragische twisten (II) en Hegel met zijn beschrijving van de figuur van de tragische ironie (III). Ten slotte zal ik enige gevolgen schetsen van deze herwaardering van de romantische theorie voor een moderniteitstheorie (IV).

Het proces van de tragedie (I)

Het romantische paradigma begint zijn definiëring van de tragedie met een eerste en fundamentele stap, die indirect al is genoemd in de inleidende opmerkingen. Daar werd immers gezegd dat het concept van de tragedie op twee niveaus opereert of tot een tweeledig register behoort: één niveau dat verband houdt met conflicttheorieën en één dat verband houdt met representatietheorieën. In algemene zin kunnen deze twee dimensies worden gekarakteriseerd met de uitdrukkingen die Kierkegaard gebruikte voor zijn herformulering van de romantische, tweeledige definitie: als 'ethisch' en 'esthetisch'. De tragedie is niet een element in één van deze twee kierkegaardiaanse sferen, maar behoort tot het gebied waar beide elkaar overlappen. Als we de kierkegaardiaanse terminologie nog wat verder gebruiken, dan kunnen we zeggen dat de tragedie een ethisch fenomeen is door de ervaring van het tragische en een esthetisch fenomeen door de ervaring van het spel. 'Het tragische' karakteriseert hier de ethisch ervaren onoplosbaarheid van conflicten en 'het spel' de esthetische uitdrukking van een vrijelijk in het leven roepen en weer oplossen van betekenis. De tragedie is beide: de locus van tragische ervaring en van speelse uitvoeringen. Zelfs meer nog: de tragedie is de locus van de met spanning beladen relatie tussen tragische ervaring en speelse uitvoeringen.

Een beslissende stap in het onderzoek naar de aanwezigheid van de tragedie is de tweede, die leidt tot de romantische definitie van de tragedie. Volgens deze definitie onderhouden de twee dimensies van tragedie, haar ethische en esthetische dimensie, niet een externe relatie van verschil of oppositie met elkaar, maar nemen zij veel meer deel aan een proces. Dit volgt uit de romantische definitie van de esthetische dimensie van het spel. Want als spel impliceert de esthetische dimensie een verdwijning van de ethische dimensie van de tragedie. De esthetische ervaring van het spel van en in de tragedie staat niet los van de ethische ervaring van het tragische, want vanuit het perspectief van de esthetische ervaring bestaat de ethische ervaring van het tragische niet. De esthetische ervaring van het spel neemt weg wat een eerste vereiste is van alle ethische ervaring, en in het bijzonder dat van de tragedie: het serieuze gehalte van de ethische eisen (en van alle ermee verbonden verplichtingen).

Deze verdwijning van ethische eisen en verplichtingen vindt echter esthetisch plaats en niet doordat ze in twijfel worden getrokken (dat wil zeggen: het is alleen een 'esthetische' verdwijning in zoverre en voorzover het geen twijfel is aan de geldigheid van de eisen of verplichtingen). Want ethische eisen of verplichtingen betwijfelen betekent andere ethische eisen of verplichtingen formuleren; en dit representeert precies wat de ethische sfeer constitueert als tragische sfeer (of wat inderdaad ten grondslag ligt aan het tragische van de ethische sfeer). Het esthetisch doen verdwijnen van ethische verplichtingen trekt ze daarentegen niet in twijfel maar ondermijnt ze. Want de esthetische wegmaking van ethische verplichtingen is slechts het resultaat van een andere kijk op die verplichtingen, als het ware van buiten- of bovenaf, alsof men ze zou beschouwen als zetten in een spel. Men zou dus

ook kunnen zeggen dat de logica van het esthetische spel bestaat in een falen of een ontkenning van ethische eisen en verplichtingen – zolang men maar niet vergeet dat het tragisch falen en het esthetisch falen van ethische verplichtingen in een strikt logische oppositie tot elkaar staan (want de ‘negativiteit’ van tragisch falen verwijst naar een in twijfel trekken, naar dat van de esthetische ondermijning). Esthetisch falen is dus een falen van het tragisch falen, esthetische negativiteit is een ontkenning van tragische negativiteit.

Tragiek en spel zijn daarom niet louter dimensies van de tragedie, omdat de tragedie als esthetisch spel het einde van het tragische is. Dit verschafte het romantische tragedieparadigma de formule van de opheffing, of preciezer van de zelfopheffing van de tragedie in komedie. Als esthetisch spel, of door haar esthetisch spel, wordt de tragedie komedie – als men ‘komedie’ neemt in de betekenis van die specifieke representatievorm die zonder weerstanden en daarom volledig het ware karakter uitvoert van alle esthetische representatie, dat wil zeggen van haar karakter als spel. De tragedie bestaat niet louter uit de spanning tussen het ethisch ervaren tragische en het esthetisch ervaren spel; de tragedie bestaat uit het proces van het ethisch ervaren tragische naar het esthetisch ervaren spel. De tragedie bestaat uit haar zelfopheffing – als representatie van het tragische – tot het esthetische spel van de komedie. Dit is precies het hart van de romantische tragedietheorie: dat de tragedie de weg plaveide voor haar eigen ondergang. De romantische theorie ziet hierin echter niet de ‘tragedie van de tragedie’, zoals Nabokov het drama uit de eerste helft van deze eeuw beschouwt (Nabokov 1985), maar eerder de komedie van de tragedie. De zelf toegebrachte ondergang van de tragedie is haar overgang naar de komedie, een overgang die zij over zichzelf afroept.

Wie de romantische tragedietheorie tot op dit punt heeft gevolgd, tot naar het inzicht in het procesmatige karakter van de tragedie, is slechts een kleine stap verwijderd van het betwijfelen van de aanwezigheid van de tragedie in de moderniteit. Deze stap bestaat uit het teleologisch interpreteren van het tragedieproces. De twee auteurs die ik als voorbeelden zal aanhalen om het romantische paradigma te verhelderen, Hegel en Nietzsche, hebben deze stap gezet, al deden ze dat op heel verschillende wijze. Want zowel Nietzsche als Hegel vatten het tragedieproces op als een ervarings-, zelfs als een leerproces: als een proces waardoor we een nieuw standpunt of perspectief verwerven. De kern van dit proces – ook hier komen Hegel en Nietzsche overeen – wordt gevormd door het te boven komen van het tragische, het te boven komen van een ethisch perspectief waarvoor tragisch-onoplosbare conflicten nog steeds bestaan. Waar Nietzsche en Hegel evenwel radicaal in verschillen is hun visie op de wijze waarop deze overwinning op het tragische plaatsvindt.

Nietzsche vat de ontbinding van het (ethisch ervaren) tragische in het (esthetisch ervaren) spel op als de ultieme overwinning op het ethische perspectief, dat leidt tot een perspectief dat louter esthetisch is. Het tragedieproces zou ons leiden naar een toestand waarin ethische ervaring en daarmee de tragedie van onoplosbare conflicten niet langer bestaan. Als deze conflicten echter niet langer bestaan, dan kunnen er ook

geen – dat wil zeggen, dan is het niet langer nodig dat er – tragedies zijn. De tragedie maakt zichzelf overbodig – door haar succes, door het succesvol vestigen van een esthetisch, postethisch en bijgevolg een posttragisch perspectief. Op het moment dat de tragedie verdwijnt, dan verdwijnt daarmee ook het tragische in het zuiver esthetische spel van de komedie. Dit is de wijze waarop Nietzsche, in het eerste deel van *Die fröhliche Wissenschaft*, het einde van het tragedieproces beschrijft: ‘de korte tragedie ging uiteindelijk telkens weer over in de eeuwige komedie van het bestaan, en weer terug; en de “golven van ontelbaar gelach” – om Aeschylus te citeren – moeten uiteindelijk zelfs de grootste van deze tragici overweldigen’ (Nietzsche 1988, nr. 1).

Ook Hegel betoogt dat de tragedie het tragische overwint door haar zelfopheffing tot komedie, maar hij geeft een andere inhoud aan deze bewering. In de tragedie ziet hij niet zozeer een proces dat een succesvolle uitweg biedt uit het ethische perspectief naar een esthetisch perspectief – waarmee de tragische ervaring haar fundament wordt ontnomen. Volgens Hegel bewerkstelligt het tragedieproces een verandering in de ethische dimensie zelf. Deze verandering leidt van een tragisch geconstitueerde ethische ervaring via de esthetische opheffing in het spel tot een posttragische ervaring. De esthetische ervaring van het spel is voor Hegel niet een eindpunt maar een dialectisch transit point in het overwinnen van het tragische. Hegel beschrijft dit in *Phänomenologie des Geistes*, op de laatste bladzijden van het hoofdstuk *Religie in de vorm van kunst*, in de overgang naar ‘geopenbaarde religie’ (die in haar uiterste onbegrensde belofte van verlossing geen tragische conflicten meer kent):

‘De tragedie heft zichzelf op in een “zelfbewustzijn” waarvoor, in zijn toestand van geestelijk goede gezondheid en van zelfverloochening, de “gedachten van het Schone en het Goede” niet langer de representatie zijn van tragisch conflicterende ethische verplichtingen, maar van een “komisch spektakel”, en die juist om die reden de speelbal van de meningen en wispelturigheden van elke toevallige individualiteit worden’ (Hegel 1969-1970, 543).

Het is onmiddellijk duidelijk dat Hegel en Nietzsche hiermee het tragedietheoretische patroon verschaffen ter fundering van de twee uitgangspunten ten aanzien van de moderniteit die aan het begin werden genoemd. Hegel leest de zelfopheffing van de tragedie naar komedie als de vorming van een posttragisch, rationeel zelfbewustzijn en legt op die manier het fundament voor de stelling van de moderne overwinning van de tragedie in de autonomie van het subject. Nietzsche leest de zelfopheffing van de tragedie in de komedie als de winst van een uitsluitend nog esthetisch perspectief, en legt op die manier de basis voor de stelling van de moderne overwinning op de tragedie in de autonomie van het spel. Zo verschillend, tegengesteld zelfs, als zij het gevolg van de tragedie mogen definiëren, zij stemmen volledig overeen in hun beoordeling dat de tragedie een doel heeft, dat het proces van de tragedie teleologisch geïnterpreteerd kan worden. Zowel Hegel als Nietzsche definiëren het tragedieproces op zo’n manier dat de tragedie verschijnt als de locus van

de verdwijning van het tragische: een opheffing in een esthetisch spel of een ethisch zelfbewustzijn, voorbij het tragische. In beide gevallen is de tragedie een overwinning op het tragische. Zonder het tragische kan er echter geen tragedie zijn. Daarom bestaat in de teleologische lezing de betekenis van de representatie van het tragische in de tragedie niet alleen uit een wegvoeren voorbij het tragische maar daarmee ook voorbij de tragedie; volgens de teleologische lezing is de tragedie niets anders dan haar eigen zelfoverwinning. Alles wat openblijft en daarom ter discussie kan staan binnen het kader van deze interpretatie is de vraag of deze zelfoverwinning nu al plaats heeft gevonden of dat zij nog staat te gebeuren.² In beide gevallen echter verschijnt de historische aanwezigheid van de tragedie fundamenteel als een overgangsfase. Dit is, zoals gezegd, het effect van de teleologische tragedie-interpretatie die wordt opgelegd aan de moderniteitstheorieën. Omdat in deze interpretatie de tragedie bestaat uit zijn eigen verscheiden wordt de tragedie voor ons iets van het verleden. De tragedie zelf heeft ons verplaatst naar een moderniteit na de tragedie.

De strijd van de tragedie (II)

Met de teleologische interpretatie van het tragedieproces fundeert de romantische conceptie de stelling van het einde van de tragedie in de moderniteit. Tegelijkertijd is deze teleologische interpretatie zelfs naar de eigen maatstaven van de romantische conceptie problematisch. Deze interpretatie staat immers in contradictie met de eerste en allesbepalende stap waaruit de romantische definitie van de tragedie volgt, namelijk dat de tragedie bestaat in de fundamentele spanning tussen de ethische ervaring van onoplosbare conflicten en het esthetische proces van het maken en doen verdwijnen van betekenis in een spel. Met deze karakterisering is de teleologische leeswijze van het tragedieproces onverenigbaar. In beide varianten, zowel die van Nietzsche als die van Hegel, wordt de verhouding tussen ethiek en esthetica namelijk bepaald op een wijze die in tegenspraak is met hun fundamentele onverenigbaarheid.

In de eerste variant van de teleologische interpretatie – Nietzsches idee van de opheffing van het ethisch ervaren tragische in het esthetische spel – manifesteert zich het probleem in de noodzakelijkheid om de wisseling van een ethisch naar een esthetisch perspectief als een definitieve vervanging te interpreteren. Volgens deze opvatting zou het ethische perspectief niet in het tragedieproces blijven bestaan maar achterblijven; het ethische perspectief verzinkt in de vergetelheid. Dit kan echter alleen ofwel een contingent (causaal) gevolg van de tragedie zijn (dat wel of niet kan optreden) ofwel gebaseerd zijn op de stelling van een fundamentele superioriteit van het esthetische perspectief boven dat van het ethische. Zo'n bewering van de superioriteit van het esthetische zou dan echter weer ofwel alleen circulair kunnen zijn (als het op esthetische gronden voor de superioriteit van het esthetische zou pleiten) ofwel zijn gebaseerd op een interne tegenspraak (als het op ethische gronden zou pleiten voor de superioriteit van het esthetische).

De zaken lijken er niet beter voor te staan in de tweede variant van de teleologische interpretatie. Deze variant beschrijft het tragedieproces – zoals Hegel in zijn *Phänomenologie des Geistes* – als de opheffing van het tragische in een posttragisch ethisch ‘zelfbewustzijn’. Deze ‘ethische’ opheffing zou volgens Hegel plaatsvinden in de overgang door middel van het esthetische naar het komediespel. Dit vooronderstelt dat het esthetisch ervaren spel is geënt op een posttragisch ethisch standpunt. Ook dit kan worden begrepen als een contingent (causaal) gevolg van de tragedie (dat wel of niet zou kunnen plaatsvinden) of anderszins moet de esthetische ervaring van het spel worden geïnterpreteerd als het symbool van een posttragisch ethisch standpunt. Het esthetische lezen als symbool van een posttragische moraliteit zou echter haar conceptie als spel tegenspreken. Als spel opgevat gaat het om een maken en doen verdwijnen van elke betekenis, terwijl het als symbool van een posttragisch zelfbewustzijn een eenduidige betekenis zou hebben. Beide teleologische leesvarianten van het tragedieproces zijn dus gebaseerd op problematische aannamen ten aanzien van de relatie tussen het ethische en het esthetische: de eerste omdat wordt beweerd dat het esthetische superieur is aan het ethische (wat niet zonder cirkelredenering kan worden volgehouden); de tweede omdat het het esthetische in een symbolisch verband brengt met het ethische (wat aan het esthetische het karakteristieke spelelement ontnemt).

Dit alles zou ervoor pleiten de teleologische interpretatie op te geven: de tragedie is niet het einde van het tragische. Wat niet inhoudt dat daarmee de definitie van de tragedie als een proces wordt opgegeven: de tragedie is de ontbinding van de ethische ervaring van het tragische in het esthetische spel van de komedie. Desalniettemin: ontbinding en opheffing van het tragische zijn niet hetzelfde. Preciezer gezegd: ze zijn niet hetzelfde vermits de ontbinding van het tragische in het spel, zoals dat plaatsvindt in het tragedieproces, op juiste wijze wordt beschouwd. De ontbinding wordt verkeerd begrepen als het wordt opgevat als een totale ontbinding, zoals dat in de teleologische interpretatie wordt gedaan: als de volledige overwinning van het ene perspectief op het andere. De ontbinding van het tragische in het spel kan echter niet teleologisch of als opheffing worden begrepen omdat die ontbinding relatief is, want gebonden aan het perspectief. De opheffing van het tragische in het spel en daarmee van de tragedie in de komedie vindt alleen plaats vanuit het perspectief van het spel; het is alleen voor en vanuit het esthetische perspectief dat het tragische wordt opgeheven. Het proces echter dat de tragedie als geheel vormt, kan niet worden gereduceerd tot deze opheffing vanuit het perspectief van het spel. Om deze reden is het tragedieproces als geheel niet teleologisch gericht. Tot het procesmatige karakter van de tragedie hoort veeleer de zich telkens weer herhalende terugkeer van de ethische ervaring van het tragische uit het esthetische spel. Als Thomas Bernhard schrijft dat men ‘van het ene op het andere moment zou kunnen overstappen van de tragedie (waarin men zich bevindt) naar de komedie (waarin men zich bevindt), en omgekeerd zou kunnen overstappen, wanneer men maar wil, van de komedie (waarin men zich bevindt) naar de tragedie (waarin men

zich bevindt)' (Bernhard 1978, 87), dan is deze beweging van 'tragedie' naar 'komedie', en weer terug, niets anders dan de innerlijke wetmatigheid van de tragedie zelf – de definitie van het gehele proces.³ Het proces waaruit de tragedie bestaat is geen eenrichtingsverkeer, maar verloopt ook in tegengestelde richting: het gaat beide kanten op.

De consequentie uit de inconsistenties van de teleologische interpretatie heeft Nietzsche in het vijfde boek, dat is toegevoegd aan de tweede editie van *Die fröhliche Wissenschaft*, zelf getrokken. Wat Nietzsche hier aanvankelijk bezighoudt zijn de aporieën waarin het project van 'een vrolijke wetenschap' verstrikt raakte bij zijn latere pogingen om het te verwerklijken in het genealogische onderzoek naar de westerse ideeën over ethiek. Want als wetenschappelijk toegerust genealoog voelt de vrije geest zich verplicht zijn 'narrenkap' af te zetten om in de stoffige archieven te kunnen vinden wat hij zoekt. Erger nog: in zijn zoektocht naar historische feiten verliest de vrije geest zijn vrolijkheid en wordt hij weer 'vroom': een gelovige van de waarheid (Nietzsche 1988, nr. 374). Deze terugkeer tot geloof en vroomheid raakt evenwel ook de tragedie-interpretatie, want het was vanzelfspekend het proces van de zelfopheffing van de tragedie in spel en gelach dat in Nietzsches teleologische interpretatie verondersteld werd te leiden tot de vrolijke wetenschap.

Zoals in Kierkegaards *Vrees en beven* is ook voor Nietzsche het beginpunt van zijn tragedie-interpretatie het constitutieve verband tussen tragiek en ethiek, tussen tragische conflicten en ethische verplichtingen. Als we 'ondertussen nog steeds in het tijdperk van de tragedie leven', dan is dat omdat ons heden ook nu nog 'een tijd van moraal en religie' is, 'van strijd over morele waarden', 'van berouw en religieuze oorlogen' (nr. 1). Aan dit verband tussen tragiek en ethiek ligt Nietzsches analyse van 'morele waarden' als 'geloofs'akten ten grondslag. Volgens Nietzsche betekent het geloven in waarden jezelf wijsmaken dat jij het zelf niet was die ze bedacht of creëerde en dus de eerste was die ze tot waarden maakte. Door dit vergeten van het geconstrueerde karakter van waarden verkrijgen zij de schijn van absolute waarheid. De reden voor deze zelfmisleiding is zwakheid: het 'zwakke instinct' dat tot uiting komt als 'de behoefte aan zekerheid', in de zin van 'een geloof, een ondersteuning, iets waar je op terug kunt vallen' (nr. 347). Tegelijkertijd is het deze absolute waarheid, die uit zwakte wordt toegeschreven aan waarden, als iets dat zeker is waarin geloofd kan worden, die ze verstrikt doet raken in tragische, onoplosbare conflicten. Omgekeerd worden tragische conflicten alleen – en alleen dan – opgelost als het geloof in 'zekere' waarden (dat voortkomt uit zwakheid) verdwijnt. Dit lukt als we erin slagen onszelf te zien als een 'esthetisch fenomeen', wat het best gaat met behulp van de kunst. Dankzij kunst (en daarvoor moeten we de kunst 'dankbaar' zijn) kunnen we 'naar onszelf kijken en vanuit een artistieke distantie over onszelf lachen (...) of over onszelf huilen: we hebben alle exuberante, stuwende, dansende, spottende, kinderachtige en zalige kunst nodig om de vrijheid over de dingen die ons ideaal van ons verlangt niet te verliezen' (nr. 107). Dit is 'een vrijheid van de wil waarin de geest afscheid neemt van alle geloof en elke wens tot zekerheid' (nr. 347); het is de vrijheid van een

speels afstand nemen en een vervluchting van alle waarden, verplichtingen en eisen die uit zwakheid voor zeker werden gehouden – hun ‘parodie’, zoals Nietzsche hier ook schrijft, waarin hun tragische conflicten verdwijnen.

Deze esthetische ontsnapping uit de tragische wereld van ethische verplichtingen heeft Nietzsche in de eerste boeken van *Die fröhliche Wissenschaft* ook beschreven als een ‘genezingsproces’ dat door middel van de tragedie plaatsvindt, in de zin dat de tragedie meer is dan alleen een representatie van het tragische, maar ook kunst en bijgevolg haar eigen parodie of komedie. Dit is opnieuw de teleologische interpretatie van het tragedieproces. In het vijfde boek ziet Nietzsche deze esthetische genezing van de tragische ziekte constant bedreigd door het gevaar van een ethische ‘terugval’ (nr. 107). De (zelf)overwinning van de tragedie is instabiel: steeds weer vallen we terug in een geloof in ethische verplichtingen en daarmee in tragische conflicten en in tragisch falen. Dit is het inzicht waarmee Nietzsche – sprekend door de mond van ‘de voorzichtigste vriend van de mensheid’ – de proclamatie van een voor eeuwig bereikte toestand van goede gezondheid tegenhoudt. De ‘grote gezondheid’ van een esthetische vrijheid na het tragische is veeleer ‘een gezondheid die men niet constant heeft, maar die men voortdurend moet verkrijgen en die men moet verkrijgen omdat men hem telkens weer opgeeft, en ook op moet geven’ (nr. 382). Er bestaat geen esthetische genezing die niet onderbroken wordt en ‘telkens weer’ wordt uitgesteld door een terugval in het ethische; net zomin als er een esthetisch spel is zonder telkens terugkerende tragische conflicten. Dit nieuwe element verschuift de gehele structuur van Nietzsches tragedietheoretische interpretatie van de moderniteit. Nog steeds geldt dat ‘onze tijd’ niet langer de ‘korte’ tijd van de tragiek is, de ‘tijd van de moralen’ en ‘religieuze oorlogen’, maar nu geldt tegelijkertijd dat onze tijd er een is die nog niet de ‘eeuwige’ tijd van de komedie is, de komedie waarvan het gelach de tragedie zou hebben doen verstommen. Ons tijdperk is eerder de tijd tussenin, tussen tragiek en komedie, de tussentijd met haar ‘nieuwe wet van eb en vloed’ (nr. 1.), van het komen en gaan van de esthetische vrijheid van het spel, van de overwinning op en de terugkeer van het geloof in morele waardenschalen en hun onoplosbare tragische conflicten.

Met deze relapsusstelling corrigeert Nietzsche de teleologische interpretatie van het tragedieproces en daarmee tegelijk ook van zijn eigen bewering van het einde van de ethisch-tragische ernst in het spel. Door de relapsusthese wordt de tragedie namelijk ontsloten als de plaats waar twee tegengestelde bewegingen elkaar kruisen: van de ethisch-tragische ervaring naar het esthetisch spel – en weer terug. Deze dynamiek van tegenstellingen betekent dat het proces waaruit de tragedie bestaat er niet een van opheffing is maar van strijd; het procesmatige karakter van de tragedie is niet teleologisch maar agonaal. Dit is echter niet de strijd die haar tragiek bepaalt – de strijd tussen verschillende ethische verplichtingen of eisen – maar eerder die tussen de tragedie en haar tegenhanger, het esthetische spel van de komedie. De tragedie lost niet in de tragische strijd tussen verschillende ethische posities op; het is zeker niet zoals Heidegger betoogde dat in de tragedie ‘niets anders dan de strijd

tussen de nieuwe en de oude goden wordt uit- en opgevoerd' (Heidegger 1950, 32).⁴ De tragedie is opvoering en dus nooit louter een uitvoering van een tragische strijd. Dat de tragedie de opvoering is van een tragische strijd betekent echter evenmin dat het haar opheffing is. De strijd waaraan de tragedie deelneemt is er veeleer één van de tweede orde: een strijd met de tragische strijd. Deze strijd met de tragische strijd waaruit de tragedie bestaat, is zelf niet (langer) tragisch. Maar hij is ook (nog) niet speels, laat staan komisch. De strijd (met de tragische strijd) waaruit de tragedie bestaat, ligt voorbij tragiek en spel. Preciezer: in die strijd voltrekt zich de dynamiek van de tegengestelde verhouding tussen het tragische en het spel. Daarmee is de tragedie 'zelf – in haar strijd – noch esthetisch noch ethisch; de strijd van de tragedie behoort noch tot de ethische noch tot de esthetische ervaring. De tragedie is veeleer de strijd tussen ethische en esthetische ervaring.

Tragische ironie (III)

Met het agonistische model van de tragedie waartoe Nietzsche in het vijfde boek van *Die fröhliche Wissenschaft* komt, wordt het tragedietheoretische fundament onder de moderniteitstheorieën waarin de aanwezigheid van de tragedie wordt ontkend weggeslagen. De tragedie is niet – zoals de romantische conceptie het in haar teleologische interpretatie zag – het proces van haar zelfopheffing in komedie maar het proces tussen tragiek en komedie. De tragedie herstelt zich telkens weer van haar overgang in de komedie. Het verscheiden van de tragedie is eindeloos, en daarom zal de tragedie nooit tot het verleden behoren.

Om de consequenties van het agonistische model van de tragedie voor de moderniteitstheorieën op juiste waarde te kunnen schatten, moet de strijd tussen de ethische tragiek en het esthetische spel, dat wil zeggen de strijd die de tragedie constitueert, preciezer worden gekarakteriseerd. Deze strijd kan namelijk niet louter als een oppositie worden gezien, want hij bezit tegelijkertijd ook een onthullende kracht. De relatie tussen de esthetische en ethische ervaring die in de tragedie wordt ontwikkeld, is als agonistische relatie wederzijds transformerend; en zelfs productief. Ethische ervaring wordt alleen tragische ervaring door in een strijd verwickeld te raken met het esthetische, net zoals de esthetische ervaring aan deze strijd moet deelnemen om tot speelse, komische ervaring te worden. De tragedie bestaat uit het op zo'n manier ontwikkelen van de strijd tussen de esthetische en ethische ervaring dat deze ervaringen door deze strijd worden getransformeerd tot respectievelijk ervaringen van spel en tragiek.

Ik zal in het volgende voornamelijk één aspect van deze onthullende kracht van de strijd in de tragedie willen onderzoeken, het aspect waarin de esthetische ervaring van het spel, in plaats van de ethische ervaring van het tragische op te heffen, de laatste juist voortbrengt. Hoe dit proces verloopt wordt verhelderd in die andere tekst waarop ik mijn weergave van de romantische conceptie van de tragedie heb gebaseerd, Hegels *Phänomenologie des Geistes*. De figuur die Hegel in dit verband gebruikt

is die van de tragische ironie. Deze figuur is de sleutel tot een adequaat begrip van de relatie tussen (ethisch ervaren) tragiek en (esthetisch ervaren) spel – en daarmee ook de sleutel tot een juist begrip van de tragedie. Tragische ironie moet verklaren hoe de tragedie de eis kan vervullen ‘dat de hoogste tragiek door een specifiek type genoegten tot stand moet worden gebracht’ (E.T.A. Hoffman, geciteerd in Guthke 1966).⁵ Deze ‘bijzondere vorm van genoegten’ die de ‘hoogste vorm van de tragiek’ voortbrengt is de tragische ironie.

Om te kunnen begrijpen hoe dit in zijn werk gaat is een meer precieze definitie van het esthetische noodzakelijk dan ik eerder gaf met het ongespecificeerde concept ‘spel’. Tot zo’n definitie kunnen we komen als we het karakter van zelfreflectie proberen te begrijpen dat het esthetische spel kenmerkt. In *Phänomenologie des Geistes* beschreef Hegel deze zelfreflectie van het esthetische, nauw aansluitend bij Fichte, Schiller en Schlegel, als die van het ‘spreken’ (Hegel 1969-1970, 531ev).⁶ Voor Hegel is alle kunst ‘taal’ en als zodanig gescheiden van ‘daadwerkelijk handelen’; dit geldt voor beide elementaire vormen die hier door Hegel worden onderzocht, epos en tragedie. Tegelijkertijd echter is de tragedie een ‘hogere taal’ dan het epos, omdat het niet ‘het in zijn inhoud verdwijnende orgaan’ is maar zelf de act van het spreken laat verschijnen. De taal van het epos representeert; zij wordt bepaald door wat zij zegt. De taal van de tragedie daarentegen is ‘hoger’ of ‘superieur’ omdat zij zelfreflexief is. In deze taal verschijnt wat wordt uitgesproken als voortgebracht door het spreken; de taal van de tragedie representeert geen inhouden of standpunten maar maakt ze. De taal van de tragedie is zelfreflexief omdat zij de van zichzelf bewuste activiteit van het spreken is – de ‘activiteit’ waarmee ‘de geest zichzelf als object voortbrengt’.

Dit karakteriseert Hegels definitie van de kunst maar nog niet van de tragedie. De tragedie kenmerkt zich eerder door een specifieke manier waarop de geconstrueerdheid van haar inhoud en standpunten reflexief tot uiting komt, een manier die Hegel in het hoofdstuk *De ethische wereld* van de *Phänomenologie des Geistes* indirect en zonder de term zelf te gebruiken heeft geschetst in de figuur van de tragische ironie. Hegels referentie is hier vanzelfsprekend Sophocles’ *Oedipus Rex*.⁷ Daarin verschijnen tekst en handelingen van de held als ‘iets waarin een bewust element is verbonden met wat onbewust is, wat specifiek eigen is met wat vreemd is, als een opgesplitst wezen waarvan de andere zijde het bewustzijn, niet alleen ook als het zijne ervaart maar tevens als een macht die geweld is aangedaan door het handelen van de tegenhanger, en die daarmee tot vijandigheid is geprikkeld’ (490). In de tragedie ervaren wij handeling en tekst van de tragische held op zo’n manier dat ‘dit andere, vreemde aspect verborgen blijft voor diegenen die spreken en handelen’. En dit betekent: wij ervaren het zo, dat de handelingen en tekst van de andere zijde van de tragische held, waarmee hij in conflict is, reeds in hem zelf besloten liggen. Sterker nog, we ervaren het zelfs op zo’n manier dat deze handeling en tekst van wat anders in hem is en waarmee hij in conflict is, vanuit en door hemzelf wordt gesteld; dat het één spreken en handelen is, of anders gezegd: dat het het eigen spreken en handelen is, waaruit ook die andere, vreemde tekst en handeling waarmee de held in strijd is wordt

voortgebracht. Dit is tragisch – want de held wordt kapotgemaakt door die ander – en ironisch – want wat de held kapotmaakt is door hem zelf voortgebracht.

Tragische ironie wordt hiermee formeel gekarakteriseerd als een reflectiefiguur, een reflectie met een mechanisme dat net zo esthetisch is als het effect ethisch. Het ethische effect van deze reflectie bestaat uit een veranderde zienswijze op ethische conflicten. In het gewone handelen lijken de twee standpunten van een ethisch of politiek conflict louter aan de oppervlakte tegenover elkaar te staan. ‘Aan de handeling’, schrijft Hegel, ‘valt doorgaans slechts één kant van de beslissing op’ (347), namelijk de kant die de inhoud van de beslissing toont en die tegenover een tegengesteld standpunt kan worden geplaatst. Op dit niveau worden de conflicterende posities bepaald door wat ze zeggen; het zijn eenvoudige logische regels die deze tegenstelling van wat wordt gezegd beheersen: als elkaars tegendeel sluiten ze elkaar uit. De twee kanten van het conflict verschijnen dus tegenover elkaar louter en alleen als het ‘negatieve’, het ‘andere’, het ‘vreemde’.

Dit eenvoudige of ‘logische’ begrip van praktische conflicten wordt door de figuur van de tragische ironie fundamenteel veranderd, want deze figuur verschuift het conflict van het ene met het andere standpunt tot in de standpunten zelf. Met betrekking tot deze functie berust de figuur van de tragische ironie op het mechanisme van de esthetische reflectie. Esthetische reflectie bestaat, zoals we hebben gezien, in de terugkeer van wat is gezegd – inhouden of standpunten – naar de activiteit van het spreken. Daarin onthult zich hoe standpunten al sprekende worden ‘gemaakt’. De tragische ironie van een standpunt ervaren is dan ook ervaren hoe het tot stand is gebracht, namelijk: ervaren dat dit standpunt zichzelf alleen kan stellen of maken door tegelijkertijd ook zijn tegendeel te stellen of maken. En dit tegelijk stellen van zijn tegendeel is niet iets dat extern blijft aan het standpunt, want het standpunt kan alleen worden gesteld als het ook zijn tegendeel voortbrengt, waardoor het faalt. Door dit te tonen geeft de figuur van de tragische ironie het conflict van twee tegengestelde standpunten een andere plaats dan de oppervlakkige van een logische uitsluiting tussen concrete inhouden. In de figuur van de tragische ironie wordt het duidelijk dat het ene standpunt van het conflict reeds door de wijze waarop het is geconstrueerd is ingeschreven in het tegenovergestelde standpunt; het standpunt bestaat uit het conflict met het andere standpunt, een ander standpunt dat het met zichzelf maakt. De figuur van de tragische ironie internaliseert het conflict tussen de standpunten en laat daarmee zien dat het een tragisch conflict is, want nooit op te lossen tenzij door de standpunten niet langer in te nemen.

Met deze internalisering is de tragiek van conflicten, zoals onthuld door de figuur van de tragische ironie, niet langer tragisch in de traditionele zin, zoals Roland Barthes in gedachten heeft als hij in zijn Racine-interpretatie schrijft dat ‘de goden zelf de bepaling van de tragedie zijn’ (Barthes 1963, 142).⁸ In deze traditionele zin worden menselijke conflicten tragisch als ze worden bezielde door machten die groter zijn dan de mens: als goddelijke krachten aan beide zijden een ‘evenwicht’ opleggen (Hölderlin), dat wij mensen niet kunnen opheffen omdat aan beide zijden een

goddelijk gewicht ligt dat onze, slechts menselijke krachten te boven gaat. De figuur van de tragische ironie ontdoet het concept van het tragische van deze vooronderstelling en geeft het een nieuwe, geheel immanente betekenis: conflicten zijn niet onoplosbaar omdat de standpunten daarin door een *force extérieure* (Barthes) worden bepaald, maar integendeel, omdat datgene wat als een louter externe macht tegenover ze lijkt te staan in werkelijkheid datgene is wat hun kern uitmaakt. De figuur van de tragische ironie omschrijft daarmee een vorm van het tragische dat de traditionele koppeling van tragische held aan goddelijke interventie, van tragische conflicten aan de strijd van de goden achter zich laat. Met andere woorden: de figuur van de tragische ironie omschrijft een werkelijk modern concept van het tragische.

Precies in deze door de figuur van de tragische ironie bepaalde betekenis, is bijvoorbeeld ook het centrale conflict in Becketts *End game* een tragisch conflict. Want de relatie tussen de twee karakters, Hamm en Clov, meester en knecht, is tegelijkertijd die van een strijd én van wederzijdse afhankelijkheid. Juist omdat het nooit kan eindigen is hun onderlinge spel een eindspel: Hamm kan niet stoppen en Clov niet vertrekken. Dat zou namelijk veronderstellen dat zij buiten hun wederzijdse relatie zouden kunnen bestaan. Elk van hen echter is niets buiten het conflict met de ander; sterker nog, elk van hen is zijn conflict met de ander, want beiden 'maken' zichzelf door de ander te bevechten; elk bestaat eruit de ander te willen buitensluiten en dit betekent dat elk bestaat in het proberen zichzelf uit te sluiten. Op het meest elementaire niveau kan dit worden gezien in de wijze waarop zij spreken. Hamm spreekt als de eminente schrijver, wiens verhevenheid nergens anders op is gebaseerd dan op de onderdrukking van het weerbarstige taal materiaal waarvan hij tegelijkertijd afhankelijk is en waarvan Clov voor zijn woordgrapjes gebruikmaakt. Omgekeerd spreekt Clov als een subversieve nar, wiens subversieve activiteiten bestaan in het ondermijnen van de narratieve betekenisconstellaties waarvan hij tegelijkertijd afhankelijk is en die Hamm acceptabel probeert uit te werken in zijn 'roman'. Beiden worden geconstitueerd, op omgekeerde, spiegelbeeldige wijze door de strijd tegen – de dominantie of subversie van – de ander. Met andere woorden: elk wordt geconstitueerd door datgene waartegen hij vecht – door wat op zijn beurt weer tegen hem strijdt. Daarom kunnen zij zich nooit van elkaar scheiden noch zich met elkaar verzoenen, want beiden zijn alleen wat ze zijn door hun relatie met de ander. Zij kunnen zich niet met elkaar verzoenen omdat de ander – waardoor zij zijn wat ze zijn – telkens diegene is die hem bestrijdt. Waar het stuk dit conflict ontwikkelt, kan Becketts *End game* een tragedie worden genoemd, want 'tragedies' noemen we die stukken waarin tragische conflicten worden uitgedrukt, of preciezer: waarin conflicten worden onthuld als zijnde tragische conflicten. En als de reflexieve figuur van de tragische ironie, die de conflicten tussen standpunten in deze standpunten zelf terugvindt, een figuur is die essentieel is voor het onthullen van tragische conflicten, dan is Becketts *End game* niet zomaar een voorbeeld maar wellicht het voorbeeld van een hedendaagse tragedie.

De tragedie van de reflectie (IV)

In de voorgaande paragrafen heb ik de romantische claim onderzocht dat de tragedie bestaat in het proces van haar zelfopheffing en zelfoverwinning tot in een post-tragische conditie; dit zou de moderne conditie zijn. Zoals ik onder verwijzing naar Nietzsche en Hegel heb proberen aan te tonen wordt de romantische claim ondermijnd door de poging deze te substantialiseren: de romantische theorie van de tragedie houdt niet stand. Wat zijn nu de gevolgen van dit falen voor een moderniteits-theorie?

Het cruciale concept voor elk antwoord dat op deze vraag gegeven wordt is het concept dat centraal staat in Hegels figuur van de tragische ironie: dat van de reflectie. Dit concept vormt ook het hart van de romantische interpretatie van de moderniteit als de tijd na de tragedie. Autonome subjectiviteit en transgressief spel, de twee centrale concepties in zowel de romantische als de hedendaagse moderniteitstheorie, zijn slechts twee verschillende manieren om de reflexieve kracht van distantiëring en decentrerend van elke voorafgegeven bepaling te articuleren. Ik hoop te hebben aangetoond hoe de romantiek aan dit tweevoudige idee van reflexiviteit de hoop heeft vastgeknoopt om de tragedie te kunnen overwinnen – en waarom het noodzakelijk was dat deze hoop werd teleurgesteld. Maar deze teleurstelling heeft ook een positief resultaat: zij kan leiden tot een nieuw, postromantisch of tragisch begrip van moderne reflexiviteit. Dit is de reflexiviteit zoals die is belichaamd in de hegeliaanse figuur van de tragische ironie. In deze figuur is reflexiviteit niet het medium van ontbinding en overwinning, maar eerder dat van het onthullen, of zelfs constitueren van tragische conflicten (van het constitueren van conflicten als tragische conflicten). Daarmee ondermijnt de hegeliaanse figuur van de tragische ironie het romantische begrip van reflexiviteit. En wel in allebei de romantische vormen: het verwerpt het begrip van esthetische reflexiviteit als transgressief spel en ook het begrip van ethische reflexiviteit als de procedurele rationaliteit van een autonoom subject.

De figuur van de tragische ironie is een reflectiefiguur omdat het een standpunt toont in zijn ontstaansproces, sterker nog, het toont het standpunt zoals dat wordt gemaakt in het agonistische proces met het andere standpunt. Volgens de conceptie van het transgressieve spel zijn er in esthetische zin geen 'conflicten' (tussen standpunten), zoals Roland Barthes in *Le plaisir du texte* schrijft, maar slechts 'verschillen' (tussen spelelementen). Voor Barthes is een 'conflict' 'de morele (in mijn woorden: ethische) toestand van differenties'. Conflicten zijn verschillen die ethisch worden gelezen; zij verdwijnen in esthetische reflectie, in transgressief spel. Volgens deze opvatting is esthetisch spel zuiver en alleen esthetisch. De figuur van de tragische ironie echter is een figuur die zich bevindt tussen het esthetische en ethische perspectief. De figuur van de tragische ironie is een figuur van een dubbele lezing: het spel van differenties dat door de esthetische reflexiviteit van deze figuur wordt onthuld staat tegelijkertijd open voor een ethische lezing die de verschillen als conflicten ziet. In Roland Barthes' model van de ontbinding van 'conflicten' tot 'differenties' in het

transgressieve spel blijven verschil en conflict tussen het esthetische en het ethische buiten het esthetische perspectief liggen. In de figuur van de tragische ironie verwijzen zowel het esthetische als het ethische perspectief daarentegen op interne wijze naar elkaar.

Het verschil tussen de concepties van het transgressieve spel en de tragische ironie kan op een meer algemene manier worden aangegeven. In het transgressieve spel wordt het proces van de esthetische reflectie als oneindig beschouwd. Er is geen enkele bepaling (en dus ook geen conflict) die weerstand kan bieden aan zijn esthetisch-reflexieve opheffing. De tegenovergestelde claim, dat wil zeggen: de claim dat er wel bepalingen zijn (en conflicten daartussen) is een claim die extern blijft aan de reflexieve beweging in het transgressieve spel; vanuit het perspectief van het esthetische spel gezien moet het daarom overkomen als 'ideologisch' (of 'fascistisch' zoals Roland Barthes het zelfs eens noemde). De figuur van de tragische ironie daarentegen biedt een andere visie op reflectie. In deze opvatting is reflectie eindig. En eindig wil zeggen: onder voorwaarden staan die gegeven zijn. Zulke voorwaarden vormen de 'facticiteit' van eindige wezens. De structuur van zulke (factische' of) feitelijke voorwaarden zijn onderscheidingen. Reflectie als eindig opvatten betekent dus reflectie zien als uitgevoerd onder het gegeven van feitelijke onderscheidingen die, aangezien ze niet door de reflectie worden gevormd, onontkoombaar zijn voor de reflectie.

Zo'n factische onderscheiding die een voorwaarde is voor elke vorm van reflectie is die tussen het esthetische en het ethische perspectief. Dit is een onderscheiding die noch in esthetische noch in ethische reflectie kan verdwijnen. Terwijl dit extern blijft aan de bepaling van esthetische reflectie in het concept van het transgressieve spel, wordt het onderdeel van het zelfbegrip en de bepaling van de esthetische reflectie in het concept van de tragische ironie. Iets dergelijks gaat op voor de ethische reflectie. De factische onderscheidingen zijn hier de onderscheidingen tussen fundamentele waarden die, in hun niet te reduceren heterogeniteit, niet in een 'lexicale' volgorde van prioriteiten staan. Het romantische paradigma beperkt zo'n heterogeniteit van fundamentele waarden tot de premoderne ethische wereld (zoals zich dat toont in de pluraliteit van goden in de Griekse mythologie). In de moderniteit wordt echter autonome rationele subjectiviteit verondersteld een gezichtspunt boven of voorbij de heterogeniteit van waarden te representeren – een gezichtspunt waarvandaan, zoals Habermas nog steeds beweert, in principe overeenstemming mogelijk is. Daarmee begrijpt de opvatting van autonome subjectiviteit ethische reflectie als oneindig, zoals de opvatting van het transgressieve spel dat met de esthetische reflectie doet: het is oneindig voorzover het niet beperkt is door de vooraf gegeven, factische onderscheidingen tussen fundamentele waarden maar deze onderscheidingen weet te transcenderen. En zoals de figuur van de tragische ironie de claim van oneindigheid voor de esthetische reflectie verwerpt, zo verwerpt het ook de claim voor oneindigheid in de ethische reflectie: de ethische reflectie transcendeert de fundamentele onderscheidingen in waarden niet en heft ze evenmin op, maar veeleer onthult zij hun (potentiële) conflictsituaties.

Dit alles vereist verdere uitwerking.⁹ Hier wil ik echter slechts aangeven wat de algemene consequentie is van het argument van de eindigheid van de reflectie voor de samenhang tussen moderniteit en tragedie. We zijn nu immers in de positie om de verschillende, zelfs tegengestelde concepties van de moderniteit die volgen uit de ontkenning dan wel de stelling van de (moderne) aanwezigheid van de tragedie aan te duiden. De aanwezigheid van de tragedie ontkennen vooronderstelt dat de moderne reflexiviteit wordt beschreven alsof die reflectie de facticiteit van vooraf gegeven onderscheidingen kan doen verdwijnen of beheersen: zij het in de vorm van een progressief esthetisch spel dat zijn onderscheid met het ethische perspectief wegmaakt, zij het in de vorm van een rationeel autonoom subject dat de conflicten van zijn onderscheidingen tussen fundamentele waarden beheerst. Vasthouden aan de aanwezigheid van de tragedie betekent daarentegen dat de moderne reflexiviteit wordt begrepen als opererend onder de facticiteit van voorafgegeven onderscheidingen. Dit maakt de tragedie immers zowel noodzakelijk als mogelijk. Het maakt de tragedie noodzakelijk, want zo'n factisch afgebakende ethische reflectie verstrikt zich telkens weer in tragisch onoplosbare conflicten. En het maakt de tragedie mogelijk, want zo'n factisch afgebakende esthetische reflectie ontsluit structuren die zich telkens weer laten lezen als representaties van ethische conflicten. De tragedie wordt door de moderne reflexiviteit dus niet overwonnen, maar komt in een nieuwe, onverwachte vorm terug. De aanwezigheid van de tragedie in de moderniteit is de tragedie van de reflectie.

Noten

1. Voor meer over Derrida's uitsluiting van de tragedie, zie de ingenieuze lezing van Stanley Cavell 1995.

2. In de tweede lezing wordt de tragedie een structurele karakteristiek van het 'slechte' heden en van haar overwinning daarop, wat zou leiden tot een utopisch project. Heiner Müller onderschreef dit standpunt in zijn programmatische uitspraken – en sprak ze net zo succesvol tegen als hij overtuigde in zijn theaterpraktijk. Zie Menke 1996.

3. Ik heb dit citaat ontleend aan B. Theisen 1996, 533 ev. Theisen maakt gebruik van Luhmans waarnemingstheorie om op indrukwekkende wijze de romantische tragedieopvatting te herformuleren. Het beslissende punt blijft echter onopgehelderd: de relatie met de teleologische interpretatie van het tragedieproces en daarmee dus de vraag naar de moderne aanwezigheid van de tragedie.

4. Zie ook de kritiek in Lacoue-Labarthe 1998.

5. Guthkes studie geeft een nuttig overzicht, maar zijn poging om de specifiek moderne relatie tussen tragedie en komedie te begrijpen faalt; niet in het minst om methodologische redenen, want hij beschouwt dit punt als een kwestie van *Weltanschauung* en niet van representatievormen, dat wil zeggen: zijn benadering is ideologisch en niet retorisch.

6. Zie voor het volgende G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Voor een meer gedetailleerde bespreking zie Menke 1996b, 53 ev. en Menke 1995.

7. Zie voor het onderwerp ironie in *Oedipus rex* J.-P. Vernants klassiek geworden analyse (1988) en zijn vervolg in Lehmann 1991.

8. Roland Barthes schrijft in zijn *Sur Racine*: 'Want de goden zijn zelf de bepaling van het tragische: om tragisch te spelen moet men en volstaat het om te doen alsof de goden bestaan, alsof zij ons zien, alsof zij hebben gesproken, maar wat een verschil dan tussen zichzelf en wat men zegt!' (1963, 142).

9. Over de conflicten van de ethische reflectie, zie Menke 1996b, hoofdstuk 6.

Literatuur

- Barthes, R. (1963) *Sur Racine*. Parijs, Editions du Seuil.
- Bernhard, T. (1978) *Watten; ein Nachlass*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Cavell, S. (1995) What did Derrida want from Austin? In: *Philosophical passages*. Cambridge, Blackwell.
- Derrida, J. (1972) *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Guthke, K.S. (1966) *Modern tragicomedy. An investigation into the nature of the genre*. New York, Random House.
- Habermas, J. (1983) *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1950) Die Ursprung des Kunstwerkes. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1969-1970) Vorlesungen über die Ästhetik Band 1. In: *Theorie Werkausgabe Band 13*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1969-1970) Phänomenologie des Geistes. In: *Theorie Werkausgabe Band 3*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Lacoue-Labarthe, P. (1998) *Métaphrasis. Le théâtre de Hölderlin*. Parijs, Presses Universitaires de France.
- Lehmann, H.T. (1991) *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart, Metzler.
- Löwith, K. (1978, 1941) *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*. Hamburg, Felix Meiner Verlag.
- Menke, C. (1996a) *Tragödie und Spiel. Akzente 3*.
- Menke, C. (1996b) *Tragödie im Sittlichen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Menke, C. (1995) The dissolution of the beautiful. Hegel's theory of drama. *L'Esprit créateur* band XXXV, 3, pp. 19-36.
- Nabokov, V. (1984) The tragedy of tragedy. In: D. Nabokov (red.) *The fall from the USSR and other plays*. San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.
- Nietzsche, F. (1988) Die Geburt der Tragödie. In: *Kritische Studienausgabe Band 1*. Berlin/München.
- Nietzsche, F. (1988) Die fröhliche Wissenschaft. In: *Kritische Studienausgabe Band 5*. Berlin/München.
- Schlegel, F. (1988) *Studienausgabe Band 5*, E. Behler en H. Eichner (red), Paderborn, Schöningh.
- Theisen, B. (1996) *Comitragedies. Thomas Bernhard's marionette theater*. *Modern Language Notes*, 111.
- Vernant, J.-P. en P. Vidal-Naquet (1973) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Parijs.
- Weber, M. (1988) *Wissenschaft als Beruf*. In: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen.