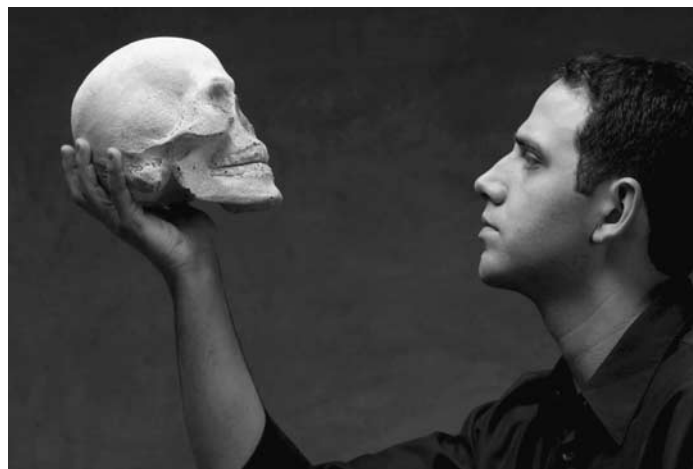


Ironie: das klassische Prinzip in der Kunst

Von Lyndon LaRouche

Der Begriff der „Idee“ ist inzwischen praktisch seines eigentlichen Sinns völlig entleert worden. Streng klassisch beschränkt sich die Verwendung des Begriffs „Idee“ auf Gedanken über universelle Naturprinzipien oder über klassische künstlerischen Konzepte, die entsprechend dieses begrifflichen Maßstabs hervorgebracht wurden. Bei der heute in Lehre und Praxis vorherrschenden Methode findet man etwas, was man treffend als Mensch-Faktor (Einheitsbrei) bezeichnen kann – wobei dies für die sog. Naturwissenschaft, insbesondere der Mathematik, sogar noch weitaus schlimmer zutrifft als bei der Definition von Gesetzen künstlerischer Komposition. Der verstorbene Brite C.P. Snow bezeichnete dies zutreffend als Krise der „zwei Kulturen“ in der neuzeitlichen europäischen Zivilisation – als Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst. Beide Seiten der Professionen sind daran schuld; die Folgen für die Bildung sind schwerwiegend, und die moralischen Auswirkungen waren bisweilen katastrophal. Ich verwende hier den Begriff „Idee“ in seiner richtigen, strengsten Bedeutung für beide Bereiche.

Typisch für das erwähnte „Manschen“ ist die Methode D’Alemberts, Eulers und Lagranges bei ihren Angriffen auf Leibniz – sie werden dafür in Gauß’ Schrift aus dem Jahr 1799 über den Fundamentalsatz der Algebra völlig zurecht angegriffen. Unter Geltendmachung einfacher algebraischer Methoden wischten sie mit einem lässigen Handstreich die Tatsache eines wesentlichen ontologischen Unterschieds zwischen bloßer Algebra und einem Thema physikalischer Geometrie, wie z.B. der ontologische, geometrische Unterschied zwischen Punkt, Linie, Körper usw., vom Tisch. Empiristen wie sie und andere, ähnlich



Hamlet-Aufführung

Gesinnte, verwenden an Stelle wirklicher wissenschaftlicher Prinzipien eine reduktionistische Vorstellung von Mechanik, genau wie es Euler und Lagrange getan haben. Mit anderen Worten, sie begingen vorsätzlich einen simplen Betrug, gleich dem der Anhänger von Rameau und Fux gegenüber dem Werk von J.S. Bach und seinen Nachfolgern. Heute ist ein methodologischer Betrug derselben Art im Bereich der Komposition und Aufführung von Dichtung und klassischem Drama weithin, wenn auch glücklicherweise nicht überall verbreitet.

Ich will nun Ihre Aufmerksamkeit auf ein Problem lenken: den Begriff der klassischen *Ironie*, einem wesentlichen Prinzip klassischer Dichtkunst. Eine Idee, die eng verbunden mit dem Konzept eines wirkenden universellen Naturgesetzes ist und ihren Ausdruck auch in der klassischen Musik findet.

Anhand der Betrachtung von vier Shakespeare Dramen wollen wir den Gedanken genauer zu fassen versuchen: *Julius Cäsar* und drei dramatische Behandlungen von Stoffen, die nicht rein historischen, sondern legendären Gesellschaften entsprechen: *König Lear*, *Macbeth* und *Hamlet*. Bei der ersten von Shakespeare dargestellten Gesellschaft handelt es sich um eine wahrheitsgemäße Nachbildung der moralisch dekadenten Kultur des alten Rom. Die Kulturen der anderen drei Gesellschaften, welche Shakespeare darstellt, sind auch verkommen, offen gesagt sogar ziemlich verrückt. Dabei geht es darum, die betreffende Kultur in jedem wahren historischen (Julius Cäsars Rom) oder legendären Fall *historisch treffend* darzustellen.

Damit sind wir in einem Bereich angelangt, der reich mit klassischen Formen von *Ironie* durchdrungen ist.

Die Bühnensprache ist die von Shakespeares England, aber diese Sprache wird zur Vermittlung einer antiken Kultur verwendet, die mit Shakespeares Englisch nicht übereinstimmt. Bei *Julius Cäsar* muß die verkommene Seele des wahren Roms der damaligen Zeit in englischer Sprache ausgedrückt werden, sein wahrer Charakter an jenem Ort und zu jener Zeit. *Ironie!* Das Prinzip ist dieselbe historisch genau treffende Darstellung, die Shakespeare in seinem Bericht über Herrschaft und Fall der venezianisch-normannischen Tyrannei in Englands Geschichte im Mittelalter vermitteln wollte, diesmal angewandt auf diesen historischen Fall und keinen anderen. *Ironie!*

Unfähige Leute, etwa Romantiker oder Modernisten, werden diese Dramen als kostümierte Handlung auf die Bühne bringen, die nicht dem gegebenen geschichtlichen Rahmen entspricht, sondern ein kaum verhüllter Ausdruck der zeitgenössischen englischsprachigen Kultur ist. Was den Unterschied ausmacht, wird deutlich an Schillers Abfassung seines Gedichtes *Die Kraniche*

des *Ibykus*. Schiller unternahm dafür ziemlich umfassende Vorarbeiten, an denen Goethe, Wilhelm von Humboldt und andere beteiligt waren. Worum es ging, war das reichlich ironische Gefühl der Sprache und Atmosphäre des wahren Korinths zu vermitteln – aber eben in Schillers Deutsch. Eine Fülle an *Ironie!*

Für das Publikum ist es entscheidend von Vorteil, wenn die beabsichtigte historische Genauigkeit getreu erarbeitet wird, so wie es Schiller bei seiner Komposition der *Kraniche des Ibykus* tat. Das ruft ein unheimliches, *ironisches* Gefühl hervor, wie es angemessene Inszenierungen jedes dieser Dramen tun werden.

Wie Schiller betont: Der Mann von der Straße sollte das Theater in einem anderen Zustand verlassen als jenem, mit dem er wenige Stunden vorher das Theater betrat. Eine solche Wirkung wird nicht durch weinerliche moralische Erbauung erzielt. Die Wirkung rührt daher, daß der Bürger der Geschichte sozusagen über die Schulter blickt. Einer Geschichte, welche anders ist als seine eigene Lebenserfahrung zu seiner Zeit und an seinem Ort. „Warum haben die nicht gemerkt, wie verkommen ihre Kultur war? Könnte ich heute etwas gegen tragische Irrtümer in meiner eigenen Gesellschaft tun? Wie dumm müßte ich sein, wenn ich nicht meine eigene Kultur so betrachten könnte, wie die im Theaterstück dargestellte Kultur, deren Verrücktheit offensichtlich war?“ *Ironie!* Er wird nicht so närrisch sein, zu versuchen, von der Kultur auf der Bühne ein Prinzip für seine eigene Kultur abzuleiten.

Die Leidenschaft des Bürgers sollte nicht mit der Idee angeregt werden, daß man die Geschichte der Kultur, die auf der Bühne daherstolzte, verändern oder von ihr moralische Anleitungen ableiten kann, sondern er soll entsprechende Einsichten in die qualitativ anderen geschichtlichen Besonderheiten seiner eigenen Kultur entwickeln. Nur ein närrischer, absonderlicher Mann würde auf der Bühne oder im wahren Leben so tun, als sei er schwanger. *Ironie!*

Wir alle sind Teil einer langen Geschichte – der europäischen Geschichte. Die Erde ist nicht flach wie eine Scheibe, und genausowenig ist es irgendein bedeutsamer Abschnitt der Kultur in der Geschichte. Die Kultur eines jedes Ortes und innerhalb einer bestimmten historischen Periode besitzt bestimmte dynamische Eigenschaften, in sich und bezogen auf Unterschiede zu allen längeren Abschnitten der Geschichte. Auf diese Unterschiede – *Ironien!* – sollte der Schriftsteller und der Regisseur seine Aufmerksamkeit lenken. Der fähige Schriftsteller muß, wie Friedrich Schiller angibt, vor allem ein Historiker ganz bestimmter Art sein. Jedes klassische Drama muß eine Reise des Geistes in eine bestimmte Zeit und an einen bestimmten Ort in der Geschichte sein, so als besuchte man ein Land, wo man *ironischerweise* nicht die eigene Sprache spricht, und wo die Gewohnheiten des gesellschaftlichen Austauschs *ironisch* anders sind. Dieser Sinn für die Geschichte aus der Sicht dieser *ironischen* bewußten Erfahrung der unterschiedlichen Qualität der Zusammensetzung von Kulturen, von Gesellschaften, ja von aufeinanderfolgenden Generationen derselben Gesellschaft – wie es das Beispiel des kulturellen Konflikts zwischen der „68er-Generation“ und jungen Erwachsenen im Studentenalter heute

zeigt – ist immer mit ein Gegenstand der Aufgabe des klassischen Theaters im allgemeinen.

Das bringt uns zur nächsten zu berücksichtigenden Ebene. Der Romantiker oder Existentialist, der während der Aufführung im Publikum sitzt, bildet sich in seiner simplen Denkweise ein, er beobachte als Teil des Publikums das Verhalten auf der Bühne und reagiere auf das, was er erlebt – *tatsächlich sind es Autor, Regisseur und Schauspieler, die ironisch die Zuschauer beobachten und Schlussfolgerungen über das erwartete und tatsächliche Verhalten dieses Publikums wie auch über sich selbst ziehen*. Alles ist *Ironie!* Ich erläutere:

Die Umlaufbahn der Planeten ist nicht kreisförmig, sondern elliptisch. Fermat wies nach, daß der Weg der geringsten Wirkung nicht derjenige der kürzesten Entfernung ist, sondern derjenige der kürzesten, schnellsten Zeit. Huyghens dachte, dieser Weg sei durch das Zykloid definiert – aber Leibniz und Bernoulli wiesen nach, daß es das von der Kettenlinie definierte Prinzip des Leibnizschen Kalkulus war, das Prinzip der allgemeinen geringsten Wirkung.

Alle großen Autoren, Regisseure und Schauspieler der klassischen Kunst in Theater und Dichtung gehen von nichts weniger aus als davon, *vor allem anderen* das unsterbliche Wesen des erfahrenen, lebenden menschlichen Individuums und seiner Gattung *anzudeuten*. *Ironie!* Im Andeuten selbst liegt eine ontologische Aktualität und zwar in dem Sinne wie Riemann versucht, das richtige metaphysische Verständnis des Begriffs von Dirichlets Prinzip darzustellen, oder so wie er dies in seinem Werk zu Abelschen Funktionen über Dirichlets eigene Beweisführung hinaus vorantreibt: Abelsche Funktionen sind der Ausdruck *buchstäblich grenzenloser Ironie*, was an sich schon eine ironische Vorstellung ist. Zur richtigen Verwendung des Begriffs „metaphysisch“ verweise ich den Leser dieser Zeilen zum Vergleich auf den grundlegenden Gedankengang, den ich als Kern meiner Schrift *Vernadskij und das Dirichlet-Prinzip* geliefert habe.

Um den Kern des Gedankenganges zu wiederholen, sei folgendes gesagt. Bei der wissenschaftlich korrekten Anwendung des Begriffs *metaphysisch* betont die Wissenschaft, daß Sinneserfahrung nur bedingt Gültigkeit hat – daß sie bestenfalls Schatten der wirkenden Realität darstellt, die als Folgen der Wirkung nicht wahrgenommener, aber nachweisbar wirkender Prinzipien auf den Sinnesapparat des Einzelnen hervorgerufen wurden. Universelle Prinzipien oder Gesetze kann man nie unmittelbar mit den Sinnen erkennen, sondern bestenfalls nur das Vorhandensein ihrer Wirkungen, welche zeigen, daß unbestreitbar etwas wirkt, die aber – wie die Auffassungen des komplexen Bereichs in der mathematischen Physik – nicht selbst als Gegenstand der Sinneswahrnehmung in Erscheinung treten.

Wirklich ist nicht etwa das, was eine naive Auslegung von Sinnesindrücken vermuten läßt – sondern bestenfalls das, was das den Sinnesindrücken Unbekannte, als Schatten auf das Sensorium wirft. *Das ist das Wesen der Ironie! Solche Ironie vereint Naturwissenschaft und die Praxis gültiger klassischer künstlerischer Komposition als übereinstimmende Eigenschaften menschlichen Wissens des Menschen in dem Universum, in dem wir existieren.*



Dieser Spiralnebel M51 ist 13 Millionen Lichtjahre von der Erde entfernt.

Dieses Prinzip der Ironie ist das wahre Gesetz aller Komposition und Aufführung klassischer Kunst. Das ist es, was etwa aus dem Gesamtwerk Leonardo da Vincis ein einziges einheitliches Unternehmen macht.

Um zu vermitteln, was wahr ist, muß man auf die Ironie des Entwicklungsprozesses ständiger Veränderung zurückgreifen, der die Bereiche von Sterblichkeit und Unsterblichkeit in einer einzigen Erfahrung verschmilzt. Das ist der höchste Ausdruck klassischer Kunst. Dies ist die unverzichtbare Aufgabe klassischer künstlerischer Komposition und ihrer Aufführung.

LEBEN ALS KUNST: DAS PRINZIP DER TRAGÖDIE

Im Werk Vernadskijs existiert das Leben nachweislich als universelles Prinzip, aber das Leben läßt sich nicht funktionell in den relativ universellen Bereich der abiotischen Abläufe einordnen. Es wirkt auf den abiotischen Bereich und innerhalb seiner Grenzen, aber das Leben als solches ist nicht Teil dieses Bereichs, sondern steht über ihm. In ähnlicher Weise definiert sich die Noosphäre durch ein Prinzip der Erkenntnis (Kognition), das sich nicht innerhalb der Grenzen des Bereiches der Biologie einordnen läßt und über ihm steht. Der Bezug auf real wirkende Prinzipien wie diese, ist der einzige vernünftige Gebrauch des Begriffs „metaphysisch“, so wie die Gauß-Riemannsche Vorstellung des komplexen Bereichs die erkenntnistheoretisch metaphysische Aktualität aller erfahrenen physischen Abläufe im Universum bezeichnet.

Die Idee der individuellen menschlichen Persönlichkeit; es entspricht der Idee vom Menschen, dessen Funktion innerhalb der Noosphäre aufgrund der Sterblichkeit, welche das Leben jedes einzelnen Menschen bestimmt, begrenzt ist. Dennoch, das Besondere eines Menschen, seine individuelle Persönlichkeit liegt im Wirkungsbereich eines Prinzips, das keinen biologischen Tod erfährt. So kann im Werk Vernadskijs und seiner entsprechenden Nachfolger *nur das Leben an sich Leben erzeugen*, und *nur das Prinzip der individuellen Erkenntnis an sich Erkenntnis erzeugen*.

Deshalb verbinden vernünftige Menschen und Gesellschaften ihr wichtigstes Eigeninteresse mit dem Begriff der Unsterblichkeit, wie er mit der Existenz des menschlichen Lebens innerhalb der Noosphäre verbunden ist, wenn auch nur als *Andeutung der Unsterblichkeit*. Die einzige vernünftige Verwendung des Begriffs „klassisch“ in der europäischen Zivilisation geht nach unserem besten heutigen Wissen auf Ideen zurück, die von den Pythagoräern und Platon entwickelt wurden. Deren Vorstellungen beruhten wiederum auf Entwicklungen, welche bis in die ägyptische Zivilisation zurückreichen. Die gesamte europäische klassische Wissenschaft und Kunst ist Gegenstand dieser Sicht der Natur des einzelnen Mitglieds der Menschheit im Universum.

NEHMEN WIR ZUM BEISPIEL SHAKESPEARES WERK.

Seit eine Bande venezianischer Schufte – wie Zorzi („Giorgi“), Kardinal Pole, Thomas Cromwell u.a. – den Justizmord an Sir

Thomas More (Morus) bewirkt hatten, nahm das zeitgenössische England Christopher Marlowes und Shakespeares Eigenschaften eines schrecklichen venezianischen Alptraums an. Früher war mit der Befreiung unter Richmond (Heinrich VII.) ein England entstanden, das frei von der langen Tyrannei der *ultramontanen* Kräfte der venezianisch-normannischen Partnerschaft und ein Segen gewesen war: die Erfahrung des neuzeitlichen souveränen Gemeinwesens. Dieses *Commonwealth* der Zeit von Sir Thomas More war nun in großer Gefahr, bedroht; wie später zu Shakespeares Zeit, vom Aufstieg einer Neuen Partei in Venedig, wodurch England zunehmend von der Person Paolo Sarpis und prominenten aufsteigenden Agenten Sarpis des frühen 17. Jahrhunderts wie dem verkommenen Sir Francis Bacon und Thomas Hobbes beherrscht wurde.

Für Shakespeares Kreis der Anhänger von Sir Thomas More u.a. hätte es keinen Richmond geben können, wäre nicht Ludwig XI. in Frankreich gewesen, und keinen Ludwig, wäre nicht Jeanne d'Arc gewesen. Diese Geschichte reichte weit zurück in tiefliegende Schichten der Menschheit, lange vor dem Übel des kaiserlichen Rom. Unter dem Einfluß der Anhänger Paolo Sarpis, – darunter Bacon, Hobbes und John Locke – wurden Shakespeares Theaterstücke entweder verboten oder von den Regisseuren bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, bis ihr Erbe in Deutschland von den Kreisen, welche den Grundstein für die deutsche Klassik im späten 18. Jahrhundert legten – es handelt sich um Shakespeare-Bewunderer wie Abraham Kästner, dessen Schüler Gottfried Lessing, Moses Mendelssohn, Goethe und Schiller – gerettet wurde.

Auf der klassischen Bühne ist die menschliche Geschichte unsterblich. Sie existiert in einer „Gleichzeitigkeit der Ewigkeit“, wie Raffael Sanzio dies in der *Schule von Athen* im Vatikanischen Museum darstellt. Auf diese Bühne in der Ewigkeit der Menschheit, stellt das klassische Schauspiel sowohl das Stück als auch das Publikum. So stellte der Dichter Aischylos im *Gefesselten Prometheus* Prometheus und die Menschheit im Rahmen des unsterblichen Kampfes gegen die böartige, quasi satanische Tyrannei des olympischen Zeus dar. Man vergleiche Shakespeares Behandlung des Hamlet mit einer bestimmten Eigenheit von Aischylos' *Gefesseltem Prometheus* und mit dem Versuch P. B. Shelleys, diesen zu rekonstruieren.

Die Schwäche der antiken griechischen Tragödie vor Aischylos' Prometheus-Trilogie und Platons entsprechendem Protest gegen die Tragödien im allgemeinen, besteht darin, daß das Drama nicht einmal die Vorahnung eines *ironisch vorgestellten Schattens einer Lösung für die zukünftige Gesellschaft* – das „Erhabene“ im Schillerschen Sinne – enthält. *Der gefesselte Prometheus* bildet eine Ausnahme unter den klassischen Tragödien, die vor Platon geschrieben wurden und die eine entscheidende Schwäche auf-



Standbild Paolo Sarpis in Venedig



weisen. In den überlieferten Inhaltsangaben der Aischylos Trilogie wird Prometheus im abschließenden dritten Teil des Schauspiels aus Gefangenschaft und Folter befreit. Hier liegt die furchtbare Macht, die gegen Zeus aufgebracht wird, eine Macht, die im *Gefesselten Prometheus* bereits ironisch angedeutet wird.

In diesem Fall findet sich die Lösung nicht in dem Drama, das fälschlich als Textbuch ausgelegt wird. Sie liegt im Geist des Publikums, weil es sich um Menschen handelt, die sehen, wie der Wohltäter der Menschheit gefoltert wird, weil er das Recht der Menschen (aus denen sich das Publikum ironischerweise zusammensetzt)

verteidigt, ihre natürliche Fähigkeit zur Entdeckung und Anwendung nützlicher universeller Prinzipien zum Ausdruck zu bringen. Wer sich an Solons Brief erinnert, den dieser an seine dekadenten Mitbürger richtete, kann auch erkennen, daß der verfolgte Prometheus ihr Wohltäter ist und um ihrer selbst willen verfolgt wird. Dieser Teil der Trilogie, *Der gefesselte Prometheus*, hat verfassungsrechtliche Bedeutung, welche sich in der Gründung der amerikanischen Republik widerspiegelt. Der Abschnitt aus Goethes fragmentarischem *Großkopta*, in dem Prometheus Zeus verflucht, ist hier ein relevanter Bezugspunkt. Derartige Ironie ist das Geheimnis aller klassischen Dichtungen und Dramen in Komposition und Aufführung, die heute noch unserer Aufmerksamkeit würdig sind!

Der olympische Mythos bringt einen gesellschaftlichen Zustand zum Ausdruck, wo eine herrschende Oligarchie die Lebensumstände der Mehrheit der Menschheit auf die Stufe von wildem oder gezähmtem menschlichem Vieh herabgewürdigt hat. Es ist diesen wie Vieh behandelten Menschen verboten, die Entdeckung universeller Naturgesetze anzuwenden, ja sich die-

Das legendäre
Amadeus Quartett



se auch nur vorzustellen; als Beispiel dient in dem Stück von Aischylos die Verwendung des Feuers. Sie dürfen die Mittel, durch die sich der Zustand der breiten Masse der Menschen verbessern ließe, nicht kennen. Man nennt das beschönigend die „traditionelle Kultur“, die für Menschenvieh vorgeschrieben ist. Deshalb wird der Sklave, der Lesen und Schreiben gelernt hat, von der Hand des Ungeheuers, das die Gesetze schreibt, ermordet.

Um Shakespeares Werk angemessen zu folgen, müssen wir das Prinzip dieses Aischylos-Schauspiels – beispielsweise bei Hamlet – mitberücksichtigen. Wie Shakespeare Horatio in der Schlussszene des Stücks zum Publikum hin sagen läßt, müssen wir die Lehre aus den vorangegangenen Ereignissen zieht. Nicht die, die sich in England ereigneten, sondern auf der Bühne, sonst würden wir dasselbe in der Zukunft wiederholen. Das wird nicht der im Drama handelnden skandinavischen Bevölkerung mitgeteilt, sondern dem englischen Publikum, welches bei der Aufführung des Schauspiels anwesend ist. Das Spielen des Spiels ist in diesem Augenblick der Triumph des Autors, der Schauspieler und des Publikums über das Böse, das in Hamlets verkommenem Staate Dänemark sichtbar wird. Im Stück selbst gibt es kein „happy end“, aber für das anwesende oder zukünftige Publikum, das sich von der Ironie des Dramas, das es erfahren hat, angemessen begeistern läßt, wird der Weg für ein gutes Ende aufgezeigt.

So wird in Aischylos' *Prometheus* oder den späten Dramen Shakespeares, bei Lessing und Schiller, wie in den besten Werken Goethes, das Abschreckende einer schrecklichen Kultur an sich zum Sprungbrett, um vor auszusehen, was Schiller als Prinzip des *Erhabenen* definierte. Der einzelne Mensch muß größer sein als sein oder ihr persönliches Schicksal. Aischylos' Prometheus veranschaulicht das genauso wie die Jeanne d'Arc der wahren Geschichte und in Schillers inhaltlich wahrheitsgemäßer

Darstellung auf der Bühne. Das klassische europäische Drama muß immer diesem Maßstab der Definition seines Sinns und Zwecks standhalten.

In dem Drama des wahren Lebens der Jeanne d'Arc (Johanna von Orleans) gibt es kein „happy end“ für ihr sterbliches Leben; was bleibt, ist ihre tatsächliche Unsterblichkeit. Sie findet ihren Ausdruck in der Selbstbefreiung Frankreichs von der normannischen Tyrannei, welche durch die Sendung Jeanne d'Arcs eingeleitet wurde. Jeanne starb, wie alle Männer und Frauen auf die eine oder andere Weise sterben werden; aber sie hat die Unsterblichkeit gewonnen – *ironisch*, durch die Art und Weise, wie sie mit der übermächtigen Gefahr für ihr sterbliches Dasein umging.

Der Fall von Shakespeares *Richard III.* rückt die reale Jeanne d'Arc klar in den Brennpunkt, ebenso wie es Schiller mit seinem Schauspiel tut.

Trotz des klassischen Menschenbildes, das in den besten Momenten der antiken griechischen Kultur – wie in dem Brief Solons von Athen oder Platons Lehre von der Unsterblichkeit und Agape – zum Ausdruck kommt, war die Lage des Volkes im allgemeinen bedrückend. Sie lebten mehr oder weniger in einem tierhaften Zustand, als Menschenvieh, das von Oligarchien, wie denen der mythischen Götter des Olymp gehütet wurde. Der moralische Verfall Athens war eine Folge der von Eleaten und Sophisten verbreiteten reduktionistischen Philosophie; die Übel, welche den Niedergang des Römischen Reiches einleiteten, das byzantinische Reich und die *ultramontanen* Tyrannei unter der Aufsicht der Finanzoligarchie Venedigs und der normannischen Ritter – all dies zeigt uns eine lange, von großen Qualen geprägte Geschichte. Eine sich über lange Zeiträume hin erstreckende Tragödie. Schließlich wurde in der Renaissance des 15. Jahrhunderts eine neue Gesellschaft auf der Grundlage des

Prinzips der *Agape* gegründet: das Gemeinwesen Frankreichs unter Ludwig XI. und Englands unter Heinrich VII. Es war ein Neubeginn der Menschheit im neuzeitlichen Europa, der mit der in diesem Jahrhundert beginnenden Renaissance seinen Anfang nahm.

Wahre Kunst befaßt sich dementsprechend mit ähnlichen Themen, welche die Frage der geistigen Größe und die Fähigkeit zum Guten, oder den Mangel des Guten, das Böse zum Ausdruck bringen. In Shakespeares *Richard III.*, wo Richmond quasi den alten Drachen der normannischen Ritterschaft erschlägt, sollte man die Befreiung der Menschheit von einem großen Übel sehen. Retrospektiv findet hier das Leiden der unterdrückten christlichen Märtyrer im Römischen Reich von Nero bis Diokletian und der Schrecken des praktisch völkermörderischen neuen finsternen Zeitalters im Europa des 14. Jahrhunderts, welche die Allianz der venezianischen Finanzoligarchie mit den normannischen Rittern heraufbeschwor, seine historische Rechtfertigung.

Was der Zuschauer aus der großen klassischen Tragödie gewinnt, ist vor allem anderen eine Andeutung der Unsterblichkeit. Z.B. die Unsterblichkeit der realen Jeanne d'Arc, die Schiller mit dem Hilfsmittel des klassischen Theaters auf der Bühne zum Leben erweckt. Ein anderes Beispiel ist die Bedeutung des Lebenswerks von Martin Luther King. Das, was es zu erfassen gilt, ist die unsterbliche Bedeutung der eigenen kurzen sterblichen Existenz. Man muß sich die Frage stellen: „Was soll ich mit diesem sterblichen Leben beginnen, um die Aufgabe dieser kurzen sterblichen Existenz zu erfüllen?“ Das ist der ironische Unterschied zwischen menschlichem Leben und der unsäglichen kleinen Seele, die in Lord Chesterfields berühmter Briefsammlung zum Ausdruck kommt, oder in der falschen Auslegung des klassischen Dramas als eine Ansammlung mehr oder weniger kleinlichen Moralisierens, wenn der Romantiker oder Existentialist klassische Bühnenwerke oder Gedichte bei der Aufführung erstickt.

Die Bedeutung des sterblichen Lebens jedes Einzelnen liegt in der Zukunft der Gesellschaft. „Was, mein Lieber, könnte der unsterbliche Zweck deines sterblichen Lebens sein?“ Das Erleben der klassischen Tragödie zwingt uns, die Qualen der Vergangenheit, ihre unvollendeten Errungenschaften zu hören, und, wenn wir können, zu entdecken, mit welchen Mitteln wir zu einem Resultat beitragen können, das die Vergangenheit uns in der Gegenwart oder Zukunft zu verwirklichen aufgetragen hat. Ernsthafte Bürger denken mehrere Generationen oder sogar noch weiter voraus. Dazu stürzen sie sich nicht in wilde Phantasien, sondern wählen ein paar Ecksteine aus, die heute gelegt werden müssen, weil sie ein notwendiger Schritt hin zu etwas von Bedeutung sind, das die Menschheit in der Zukunft verwirklichen sollte. So mache ich als Ökonom in meinem Alter keine Pläne, die sich nicht auf eine Welt der heute jungen Erwachsenen beziehen, wie sie diese in einem halben Jahrhundert – zwei Generationen in die Zukunft von heute gesehen – erlebt haben und erleben werden.

Große Kunst ist gerade in dem Maße groß, wenn sie vermag, die Absicht, welche den Künstler bei seiner Kunst leitet, zum



Statue der Jeanne d'Arc in Reims.

Ausdruck zu bringen. Das ist das Wesen, der Zweck und die notwendige Qualität für die Aufführung klassischer Tragödien und Dichtung. Bei der ernsthaften klassischen Kunst, wie auch bei der wahren Naturwissenschaft geht es immer um den Aufbau einer besseren Zukunft, in der unsere Nachfahren leben werden. Wahre Wissenschaft hat, wie wahre Kunst, kein überzeugenderes Ziel als das. So muß man klassisches Drama und klassische Poesie verstehen und aufführen.

In der Unsterblichkeit menschlicher Seelen finden alle Gerechtigkeit, die Guten wie die Bösen, und ebenso die Feigen und bloß Unnützen. Das ist das Wesen wahrer Wissenschaft.

(Bei dem vorliegenden Artikel handelt es sich um einen Auszug aus Lyndon LaRouches Artikel „Man's Original creations,“ der im Juni 2005 in der Vierteljahrszeitschrift *Fidelio* veröffentlicht wurde.)