

Abschlußarbeit

zur

Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich 10 / Neuere Philologien
der Johann Wolfgang Goethe-Universität

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Thema:

***König Ödipus* von Sophokles –
Die Tragik der Tragödie in der Lektüre
von Christoph Menke**

1. Gutachter: Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann
2. Gutachterin: Prof. Dr. Heide Schlüpmann

vorgelegt von: Nicolas Alexander Boy
aus: Dortmund / NRW

Einreichungsdatum: 28. August 2006

Inhaltsverzeichnis

I. Prolog	
1. Gegenwärtigkeit: vom Mythos zur Tragödie zum Schauspiel	1
2. Tragik: Erfahrung oder Reflexion?	3
II. Der Weg vom Mythos zur Tragödie	
1. Ödipus' Abwesenheit: die mythische Überlieferung in den Epen	8
2. Ödipus' Vorherbestimmung: drei Orakelsprüche des Apollon	12
3. Freud und „Schicksalstragödie“	16
4. Vom Glück ins Unglück – Ödipus' Schicksal ist „selbstgemacht“	20
III. Dramatische Handlung: <i>König Ödipus</i> von Sophokles	
1. Tragödienaufführungen in Athen	27
2. Ödipus' Charakterfehler	30
3. Ödipus' Urteilspraxis	36
a) <i>Von der Pest zur Straftat – Verrechtlichung des dritten Orakels</i>	36
b) <i>Richteramt und Rechtslogik</i>	40
c) <i>Gesetzesanwendungen</i>	44
d) <i>Priesterlich: Verfluchung des Mörders</i>	50
e) <i>Selbstverurteilung</i>	56
IV. Christoph Menke: Die Tragik der Tragödie	
1. Tragik: Ironie der dramatischen Handlung	58
2. Tragik: Ironie des Dichters	59
3. Die dramatische Struktur der Tragödie	63
a) <i>Die „höhere Sprache“ der Selbsttätigkeit</i>	63
b) <i>Ödipus' Name, Doppeltsagen</i>	66
c) <i>Selbstreflexion der Tragödie</i>	73
V. Exodos	
1. Grabreden	76
2. Das moderne Drama: Bewußtsein der dramatischen Beschaffenheit	80
3. Schlußbetrachtung: Ödipus als Knotenpunkt subjektiver Erfahrung	81
Literaturverzeichnis	84
Lebenslauf	88
Eidesstattliche Erklärung	90

I. Prolog

1. Gegenwärtigkeit: vom Mythos zur Tragödie zum Schauspiel

König Ödipus. Worum geht es hier eigentlich?

Es geht um Tragik, die sich in einem Menschenleben abspielt, im Leben des König Ödipus. Es geht weiterhin um die Tragik der Tragödie, also die Tragik im Leben des König Ödipus, die sich während der Tragödie des Sophokles abspielt. Ferner geht es um eine Besonderheit dieser Tragik der Tragödie – ‚Die Tragik der Tragödie in der Lektüre von Christoph Menke‘. Um diesen Sachverhalt, die damit verbundenen Thesen, Erklärungen und Standpunkte in der vorliegenden Magisterarbeit der Theaterwissenschaft deutlich herausarbeiten zu können, sind zunächst einige Unterscheidungen zu treffen, denn die Tragödie von König Ödipus, um die es hier geht, ist ein verschachteltes Dokument.

1. Es gibt den Mythos von König Ödipus, die Sage von seinen Taten. König Ödipus ist derjenige, der seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter geschlafen hat. 2. Es gibt die Tragödie *König Ödipus* von Sophokles, einen Ausschnitt aus dem Mythos, quasi als seinen Höhepunkt. Hier ist König Ödipus derjenige, der im Begriff ist herauszufinden, daß er seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter geschlafen hat. König Ödipus ist derjenige, der sich dafür im Anschluß blendet und das Exil wählt. Eine dritte Unterscheidung ergibt sich aus dem Format der Tragödie selbst, also 3. König Ödipus ist derjenige, der als Schauspieler auf der Bühne den Höhepunkt im Leben der dramatischen Person Ödipus nachahmt.

Der Mythos von König Ödipus stellt die Vorgeschichte der Tragödie bereit und ist gleichzeitig ihre Zusammenfassung, er umklammert die Tragödie und

liefert den Plot, denn die Tragödie gründet auf den im Mythos formulierten Taten Vätermord und Mutterehe und akzeptiert sie als Vorbedingung und Ergebnis ihrer Handlung. Ödipus hatte diese Taten unwissentlich vor Beginn der dramatischen Handlung begangen, und am Ende der Tragödie wird er derjenige sein, von dem bekannt ist, daß er diese Taten begangen hat. Mythos und Tragödie unterscheiden sich demgegenüber in ihrer Erzählweise. Der Mythos berichtet von einer abgeschlossenen und unwiderruflichen Vergangenheit. Die Tragödie dagegen spielt in einer noch abzuschließenden Gegenwart des Helden.

Die Tragödie von Sophokles ist die Geschichte eines Augenblicks, einer Bekanntwerdung. Die Tragödie verhandelt weder ihre Vorgeschichte und zeigt Ödipus im Vollzug seiner schwer wiegenden Taten, noch beginnt sie mit ihrer Zusammenfassung und läßt Ödipus als denjenigen die Bühne betreten, der Wissen von seinen Taten hat und sich daher von Anfang an als ‚Frevler‘ bezeichnet. Die Tragödie erzählt den Verlauf der Zeit dazwischen, den Verlauf der Enthüllung seiner zurückliegenden Taten, „ein Enthüllungsdrama, eine detective story von großartig erhabener Art.“¹

Im Mythos hatte das Orakel des Apollon Ödipus seine Taten vorherbestimmt, das ist die Aussage des Mythos. Die Tragödie übernimmt diese Vorherbestimmung von Ödipus’ Taten als Handlungsgrundlage, aber sie überzeichnet die darin geäußerte Schicksalhaftigkeit des Lebens durch eine weitere, noch zu vollziehende Tat: Ödipus’ Suche nach Wissen, und das heißt auch, Ödipus’ Umgang mit dem gefundenen Wissen, der Erkenntnis der Schicksalhaftigkeit seiner eigenen Vergangenheit. „Die dramatische Handlung ist Rätsel und Lösung in einem, sie ist selbstklärend, ja selbstdeutend, da sie eine schon interpretierte Geschichte aufgreift, obwohl die Interpretation des Mythos im Drama nicht selbst der Gegenstand seiner lyrischen Reflexion wird“.² In der Tragödie wird Ödipus’ Vernichtung nicht durch seine Taten ausgelöst, sondern erst durch das Wissen um seine Taten. Die Tragödie zeigt den Augenblick, in dem dieses Wissen eine Bedeutung für die Gegenwart des Helden erlangt. Sie exponiert den Augen-

¹ Sophokles, König Ödipus. Übertragen und herausgegeben von Wolfgang Schadewaldt. Mit einem Nachwort, drei Aufsätzen, Wirkungsgeschichte und Literaturnachweisen, Frankfurt/Main 2004, S. 91. Im folgenden werden Titel mit eingängigen Kurzzitaten wiederholt.

² Jean Bollack, Sophokles, König Ödipus. Essays, Frankfurt/Main 1994, S. 42.

blick, in dem der Held Ödipus im Begriff ist, seine Vergangenheit zu rekonstruieren und damit gleichzeitig sich selbst und seine Gegenwart zu interpretieren. Darin liegt ein erstes Moment von Tragik.

Die Tragödie formuliert diesen Augenblick dabei in einer dramatischen Form. Der erzählte, d. h. vorgestellte Inhalt, wie er im Mythos vorliegt, wird in der Tragödie zu einem dramatischen, d. h. nachzuvollziehenden Inhalt, und ihre Geschichte wird als dramatischer Dialog in ihrer Hervorbringung erfahrbar. Das von der Tragödie geöffnete Zeitfenster ist nicht nur die Geschichte eines Augenblicks, sondern es erscheint gleichzeitig so, als ob es sich erst im Augenblick öffnen oder erzeugen würde. Der Tragödientext ist aber zugleich auch niedergeschrieben und abgeschlossen. Die dramatische Person Ödipus erscheint nur als selbsttätig, denn sie spricht einen Text, der sie als selbsttätig erscheinen lässt.

Die Verschränkung von Selbstbestimmung und Vorherbestimmtheit, der Rückblick aus der Gegenwart der Tragödie in die Vergangenheit des Mythos wie ihn die dramatische Handlung vorstellt, wiederholt sich damit in einer weiteren, diesmal existentiellen Gegenwart auf der Bühne. Mit dem Schauspiel wird der Tragödientext zu einer Performanz, er wird hörbar und sichtbar nachvollzogen als doppelt gesprochenes Wort, und die dramatische Figur Ödipus verwirklicht sich in einem Schauspieler ‚zum Greifen nah‘. Die Geschichte von König Ödipus destilliert sich von einer erzählten Gegenwart im Mythos zu einer dramatischen Gegenwart der Tragödie – und zu einer körperlichen Gegenwart ihrer Darstellung im Schauspiel. Mit dieser Gegenwärtigkeit des *König Ödipus* auf der Bühne verbindet sich ein zweites Moment von Tragik, das Tragikverständnis von Christoph Menke, zur Zeit Professor für Philosophie an der Universität Potsdam und Autor des Buches *Die Gegenwart der Tragödie*.

2. Tragik: Erfahrung oder Reflexion?

Was ist Tragik? Die Etymologie des Begriffs bestimmt *Tragik* zunächst nur als einen Ort oder als ortsgebunden: Das Wort *Tragik* kommt von *Tragödie*.

Das griechische Wort *trag-ōdia* verweist auf *trágos*, den Bock, und *ōde*, den Gesang. Eine Tragödie ist also der Bocksgesang, der bei Festlichkeiten zu Ehren des Fruchtbarkeitsgottes Dionysos vorgetragen wurde. Laut der etymologischen Bestimmung ist *Tragik* also zunächst das, was eine Tragödie ausmacht: „Das tragische Schicksal ist das ‚tragödienartige‘: so wie es in der Tragödie erscheint.“³ Konzeptualisiert wird der Begriff *Tragik* erst mit der *Poetik* des Aristoteles. Aristoteles verwendet den Begriff als Merkmal der Qualität einer Tragödie, „ja er kann sogar den Superlativ bilden und Euripides als den ‚tragischsten aller Dichter‘ bezeichnen.“⁴

Die Tragödie des König Ödipus zeichnet sich bei Sophokles durch eine auffällige Struktur aus: „Tragisch, nämlich (tragisch-)ironisch ist ein Schicksal, das im, ja durch den Versuch, das Unheil abzuwehren, es hervorbringt. Das gilt für Ödipus’ Schicksal, weil er es ist, der die Handlung richtenden Untersuchens durchführt, deren Zwang zur verurteilenden Selbsterkenntnis er am Schluß erliegt.“⁵ Auch Peter Szondi erkennt im *König Ödipus* diese Struktur oder Methodik des Tragischen: „Auf welche Stelle im Schicksal des Helden der Blick sich auch heftet, ihm begegnet jene Einheit von Rettung und Vernichtung, die ein Grundzug alles Tragischen ist. Denn nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen.“⁶ Ödipus’ Tragödie zeigt die ‚Ironie des Schicksals‘ als eine „paradoxe Konstellation, die einem als frivoles Spiel einer höheren Macht erscheint.“⁷

Christoph Menke setzt der Tragik der Tragödie dabei eine Bedingung: „Die Darstellung des Tragischen geschieht in der Tragödie erst auf der Bühne, also im Theater. (Das klassische Modell dagegen sagt: Die Darstellung des Tragischen in der Tragödie geschieht – auch schon – in ihrem Text und

³ Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/Main 2005, S. 22.

⁴ Hellmut Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, München 2000, S. 190; vgl. Aristoteles, *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1999, 1453a (Kap. 13).

⁵ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 23.

⁶ Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt/Main 1964, S. 65.

⁷ Duden Fremdwörterbuch 5 (1990), s. v. Ironie, S. 365.

seinem Lesen.)“⁸ Warum sollte aber nicht bereits der Text einer Tragödie in der Lage sein, das Tragische hervorzubringen? Wenn die Tragik der Tragödie an den Vorführungsmodus des Theaters geknüpft ist, können Roman und Film sie dann nicht zum Ausdruck bringen?

Eine Tragödie ist durch ihre etymologische Bestimmung laut Duden sowohl „Trauerspiel‘ (eine der Hauptgattungen des Dramas); [als] auch übertragen gebraucht im Sinne von ‚schreckliches Geschehen, Unglück‘.“⁹ Auch die Tragödie von König Ödipus ist daher zunächst beides: die Gewalt einer tragischen Erfahrung wie im praktischen Leben und die Reflexion ebendieser Erfahrung als Theaterstück. In der Aufführung der Tragödie überlagern sich damit zwei Mischwelten, eine Erfahrung von Tragik wie im Leben, aber als nachgestellt, und ein Nachstellen dieser tragischen Erfahrung, aber als wirklich. Die Tragödie beinhaltet also zwei paradoxe Konstellationen, eine erste Ironie zwischen Ödipus und seinem Handeln innerhalb der dramatischen Handlung, und eine zweite Ironie zwischen dem Schauspieler und dessen Ödipus nachahmender Handlung auf der Bühne.

Eben dieses Spannungsverhältnis ist der Ausgangspunkt der Tragödienlektüre von Christoph Menke. Wenn Tragik sich als fiktive Wirklichkeit und als verwirklichte Fiktion in der Tragödie überlagern, kann eine Interpretation diesbezüglich nur im Theater stattfinden, denn auch hier sind Fiktion und Wirklichkeit zugleich anwesend. „Es gibt die Tragödie, die die tragischen Ironien des Handelns darstellt, nur indem sie im Theater vorgespielt wird.“¹⁰ Was ist also tragisch am *König Ödipus*, und das heißt erneut, wo ist *König Ödipus* tragisch? Führt die Suche nach seiner Tragik in die Tragödie hinein, also in die dramatische Handlung, oder führt sie aus der Tragödie hinaus, also in die Wirklichkeit des Schauspielers?

Peter Szondi unternimmt einen *Versuch über das Tragische*: „Die Geschichte der Philosophie des Tragischen ist von Tragik selber nicht frei. Sie gleicht dem Flug des Ikaros. Denn je näher das Denken dem generellen Begriff kommt, um so weniger haftet an ihm das Substantielle, dem es den Aufschwung verdankt. Auf der Höhe der Einsicht in die Struktur des Tragi-

⁸ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 122.

⁹ Duden *Herkunftswörterbuch* 7 (1989), s. v. *Tragödie*, S. 750.

¹⁰ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 8.

schen fällt es kraftlos in sich zusammen.“¹¹ Aus dieser Bemerkung ergibt sich eine weitere grundlegende Unterscheidung. Das Theater der Tragödie ist eine Kunstform, und ihre Darstellung auf der Bühne bedeutet das Hervorrufen der Affekte. Wo keine Tragik ist, schafft das Tragödientheater welche. Zu diesem Zweck durchlebt Ödipus die dramatische Handlung. Die Philosophie des Tragischen dagegen ist ein Denkmodell. Sie bedeutet die Reflexion der Tragik, ihre Logifizierung. Zu diesem Zweck löst sie den Schauspieler aus der Einheit der dramatischen Handlung. Beide Herangehensweisen verfolgen demnach ein unterschiedliches Ziel oder schließen sich sogar aus, denn Tragik wechselt dabei von einem erfahrbaren Phänomen in eine Verstandeskategorie hinüber, die rückwirkend ihre Verhandlungsgrundlage zersetzen kann. Das Betrachten der Bühne in ihrem ironischen Mechanismus kann die ‚Ironie des Schicksals‘ erklären, aber überführt sie dann gleichzeitig von der Erfahrung in den generellen Begriff, der für Peter Szondi wehmütig den rückwirkenden Zerfall des Tragischen bedeutet, weil er die Theatererfahrung verdrängt.

Vielleicht könnte man vorläufig sagen: Ob Tragik erfahren wird oder sich schon erklärt hat, ergibt sich also buchstäblich daraus, wie Ödipus sich auf der Bühne präsentiert. Handelt die dramatische Person, also erkennt das Publikum die dramatische Person im Aussprechen, liegt darin ein affektisches Moment von substantieller Tragik. Erfährt das Publikum dagegen den Schauspieler als Nachsprechenden, hat Tragik sich in ihrer zweiten Ironie bereits reflektiert. Mit einem Blick auf das Tragödienverständnis von Christoph Menke stellt sich damit nicht mehr die Frage: Was ist Tragik? – sondern: Welchen Stellenwert haben tragische Erfahrung und Reflexion der Tragik im Theater?

Die vorliegende Magisterarbeit zur Tragik der Tragödie *König Ödipus* unterteilt sich in vier weitere Episoden.

‚Der Weg vom Mythos zur Tragödie‘ untersucht das Verhältnis zwischen Mythos und Tragödie. Ich versuche dabei zuerst, die Tragödie des Sophokles von ihrer mythologischen Deutung abzulösen. Tragisch kann ein Schicksal nur dann sein, wenn es prinzipiell auch anders hätte verlaufen können,

¹¹ Szondi, Versuch über das Tragische, S. 53.

denn „am meisten schmerzen die Leiden, von denen sich zeigt, daß man sie selbst gewählt hat“ (1230f).¹² Der von Freud geprägte Begriff der Schicksals-
tragödie ermöglicht eine psychologische Deutung von Ödipus' Handlungen.

Das Kapitel über die ‚Dramatische Handlung: *König Ödipus* von Sophokles‘
bezieht sich dann explizit auf die Tragödienlektüre von Christoph Menke. An-
hand seiner ausgesprochen klaren und sachlichen Deutungsthese möchte
ich Ödipus' rechtliche Urteilspraxis, deren Abgleiten ins kultische Verfluchen,
und Ödipus' Gespaltenheit zwischen den beiden Gesetzesanwendungen
nachvollziehen. Hieraus läßt sich auch eine historische Deutung der Tragö-
die und ihre mögliche Aussage im zeitgenössischen Kontext ableiten.

Das Kapitel über ‚Christoph Menke: Die Tragik der Tragödie‘ überspannt
schließlich die zwei vorherigen Kapitel und beschäftigt sich mit der ästheti-
schen Form der Tragödie als Theaterstück. Der Diskurs verschiebt sich von
der dramatischen Handlung zum Schauspiel. Ich versuche hier erneut, den
Stellenwert der tragischen Ironien im Theater zu bestimmen, um im Schluß-
teil, im Kapitel ‚Exodos‘, die Tragik der Tragödie sowohl in der Lektüre von
Christoph Menke, als auch in ihrer Bedeutung für das moderne Theater ab-
schließend zu betrachten.

¹² Jean Bollack, Sophokles, *König Ödipus*. Übersetzung. Text. Kommentar, Frankfurt/Main 1994.
Falls nicht anders vermerkt, beziehen sich im folgenden alle Versangaben in Klammern auf
diese Übersetzung der Tragödie von Jean Bollack, die auch Christoph Menke in seinem Buch
Die Gegenwart der Tragödie zitiert.

II. Der Weg vom Mythos zur Tragödie

1. Ödipus' Abwesenheit: die mythische Überlieferung in den Epen

Die älteste Erwähnung des Mythos von König Ödipus wurde vermutlich 700 vor Christus von Homer niedergeschrieben. Im 11. Buch der *Odyssee* erzählt Odysseus von seinem Besuch im Hades:

„Und die Mutter des Ödipus sah ich, die schöne Epikaste, die in dem Unverstande ihres Sinnes ein ungeheuerliches Werk getan, da sie sich dem eigenen Sohn vermählte. Der hatte seinen Vater getötet und sie zur Frau genommen. Und alsbald machten es die Götter den Menschen ruchbar. Doch jener herrschte, Schmerzen leidend, nach der Götter verderblichen Ratschlüsse in der gar lieblichen Thebe weiter über die Kadmeer. Sie aber ging in das Haus des Hades, des übergewaltigen Pfortners, nachdem sie sich steil von dem hohen Dach herab eine Schlinge gebunden, von ihrem Kummer überwältigt.“

(Homer, *Odyssee*; 11, 271ff)

An einer einzigen Stelle der *Ilias* (Homer, *Ilias*; 23, 679f) ist von einer „Leichenfeier“ des Ödipus die Rede.

Weitere Ausdeutungen der Ödipus-Sage im Sinne einer Nachahmung des Homer finden sich dann im *Epischen Zyklus*, einer in der Antike unter diesem Namen angelegten Sammlung von Epen, die die Vorgeschichten und die anschließenden Heimkehrergeschichten zur *Ilias* zusammenfaßte. Hierzu gehören das Epos der *Oidipodeia* und der *Thebaïs*, die sich beide auf den thebanischen Sagenkreis um König Ödipus beziehen.

Die *Oidipodeia* des 7. Jahrhunderts ist fragmentarisch in 6600 Versen erhalten, die mit Sicherheit nur die Lösung des Rätsels der Sphinx durch Ödipus und dessen Heirat mit der Königin, seiner Mutter, belegen. „Nach der Aufdeckung der Verwandtschaft und dem Selbstmord der Königin bleibt

Oidipus wahrscheinlich König von Theben, er fällt später im Kampfe gegen die Minyer und wird in Theben prächtig bestattet.¹³ In einer schlichteren und früheren Fassung der *Oidipodeia* findet sich die Angabe, daß die vier Kinder des Ödipus, die sonst der Iokaste zugeschrieben werden, von einer zweiten Gattin Euryganeia stammen; Ödipus hatte sich nach dem Selbstmord seiner Mutter erneut vermählt. Das ursprünglich 7000 Verse umfassende Epos der *Thebaïs* nimmt dagegen Bezug auf das Schicksal der Kinder des Ödipus. „Ödipus spricht zweimal einen Fluch über seine Söhne, der sich im Wechselmord des Eteokles und Polyneikes grausam erfüllt.“¹⁴ Die Epen geben damit fünf grundlegende Tatbestände zum Schicksal des Ödipus vor: Vatersmord, Sphinxrätsel, Mutterehe und Selbstmord der Iokaste, schließlich den Fluch über die Söhne und deren Wechselmord im Streit um die Thronfolge in Theben.

Die Epen im allgemeinen stehen dabei am Anfang einer rationalen Beschreibung der Welt. Im Zusammenhang der geographischen und ethnographischen Entdeckungen der Griechen betont Wolfgang Schadewaldt die gedankliche Orientierungshilfe für das griechische Selbstverständnis: „Was wir hier finden im Bereich des Epos bis hinunter ins 7. Jahrhundert, ist das großartige Phänomen der Absteckung, Ordnung und Durchgliederung eines Zeitraums, vor dem eigentlich nichts da ist und über den hinaus nicht gefragt wird [...]. Dies immer weitere Suchen nach einem noch Früheren liegt den Griechen ganz fern, die ja auch in ihrer kosmischen Betrachtung nicht den Sinn für das Unendliche hatten so wie wir heute. Die kosmische Betrachtung der Griechen geht parallel dem eben Gesagten: ein Abstecken, Ausgrenzen einer überschaubaren und gegliederten Raum- und Zeitinsel, auf der man lebt.“¹⁵ Durch die Distanznahme zu Raum und Zeit bestimmt das Epos den Standpunkt der griechischen Welt. Mit der schriftlich fixierten Erzählung beginnt die Vergangenheit der Griechen. Die hier festgehaltene Vergangenheit entzieht sich dabei in zweifacher Weise der Aneignung. Das, was der epische Sänger des Epos vorträgt, erscheint „als eine dem Inhalte wie der Darstellung nach von ihm als Subjekt entfernte und für sich abgeschlossene

¹³ Hans von Gneissau, *Der Kleine Pauly* 4 (1979), s. v. *Oidipodeia*, 252.

¹⁴ Walter Pötscher, *Der Kleine Pauly* 5 (1979), s. v. *Thebaïs*, 672.

¹⁵ Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen*. Herodot. Thukydides. Tübinger Vorlesungen (Bd. 2), Frankfurt/Main 1982, S. 94f.

Wirklichkeit“.¹⁶ Die Form der epischen Erzählung und auch ihr Inhalt entziehen sich sowohl dem Urteil des darstellenden Individuums als auch einem Urteil über das dargestellte Individuum: „Das Epos hat in diesem Sinne keine Lehre, ist nicht moralisch, sondern es zeigt das Menschliche auf in seiner Größe und eben darin auch in seiner Gefährdung.“¹⁷

Zum einen zeigt das Epos in der Form seiner Erzählung den agierenden griechischen Helden mittelbar von außen. Er selbst kommt nicht zu Wort, hat in der Erzählung über ihn selbst quasi keine unmittelbare Gegenwärtigkeit und damit auch keine Möglichkeit, als selbstbestimmt aus der Erzählung hervortreten. Die Handlungen, die Ödipus selbst ausführt, entspringen seiner Person, aber verlieren die rückwirkende, tragische Dimension für das Individuum. „Vergleicht man das zufällig erhaltene Fragment des alten Epos, der Thebais (Fr.3): da tritt überhaupt nichts von dem Fluch ins dichterische Wort, es wird davon erzählt: ‚er fluchte‘ ..., und nichts weiter.“¹⁸ Ödipus’ Leben wird für ihn erzählt und erzählend zusammengefaßt.

Dadurch überspringt das Epos das augenblickliche ‚Danach‘ der Taten, wie es die Tragödie zeigt. Als Folge von Ödipus’ Taten konstatiert das Epos Schmerz, aber Ödipus herrscht ‚in der gar lieblichen Thebe weiter‘. Er heiratet nach dem Beischlaf mit seiner Mutter ein zweites Mal, ohne sich für seine Vergehen zu bestrafen. Seine vergangenen Taten stehen hier in keinem Zusammenhang mit der Gesamtschau seines Lebens. Die erschütternde Dimension, die das Wissen um seine Taten in der Tragödie einnimmt, fehlt im Epos. Seine Taten sind hier abgeschlossen, liegen hinter ihm. Ödipus registriert sie, aber kann sie in der Form der Erzählung nicht beurteilen. Die tragische Konsequenz des individuellen Augenblicks bleibt in der Erzählung des Epos unergründet, „weder Vaternord noch Inzest machen das Tragische aus, es sind keine *per se* tragischen Ereignisse“.¹⁹

Zum anderen beinhaltet das Epos aber in seiner inhaltlichen Thematik ein kosmisches ‚Davor‘, welches sich ebenfalls der Aneignung des Individuums entzieht. Der überlieferte Mythos gibt einen Tatbestand voraus, den das Epos übernimmt, ohne dessen Ursprung zu ergründen. Es erzählt von

¹⁶ G. W. F. Hegel, Ästhetik III (Werke in 20 Bänden, Bd. 15), Frankfurt/Main 1990, S. 322.

¹⁷ Schadewaldt, Geschichtsschreibung bei den Griechen, S. 45.

¹⁸ Karl Reinhardt, Sophokles, Frankfurt/Main 1947, S. 111.

¹⁹ Bollack, Essays, S. 41.

Ödipus' Taten, aber beinhaltet keine Erklärung, warum Ödipus seine Taten vollziehen mußte, warum sie ihm von den Göttern vorherbestimmt waren: „Das Epos ist auf andere Weise real, zeigt höchste und echte Realität und ist dann im einzelnen auch realistisch, aber der Gesamthorizont ist nicht der des Einzelnen, Speziellen, sondern der großen Menschlichkeit, der Dinge, bei denen man nicht sagen kann, ob sie vom Menschen geleistet werden oder einfach geschehen.“²⁰ Mit dieser Grundlosigkeit – warum mußte Ödipus seine Taten vollziehen? – wird Ödipus im Epos zum Paradigma einer Tatsache, zum Paradigma dafür, daß Vatemord und Inzest geschehen und Bestandteil der Welt sind. Das Epos hält eine Vergangenheit fest, die einen Gesamthorizont abzeichnet. Die Erzählung entzieht sich der Aneignung hier deshalb, weil das Individuum Ödipus zum Ausdruck der Erzählung geworden ist. In der Tragödie streitet Ödipus gegen seine Vergangenheit an, im Epos stellt er diese Vergangenheit in unbedingt ursprünglicher Weise und als Archetypus bereit.²¹ Damit trägt das Epos von König Ödipus für das Individuum kein Moment von Gegenwart und Handlungsbestimmung in sich, weder im Verlauf der Erzählung, noch im Ausdruck seiner Bedeutung. Ödipus selbst ist in der Erzählung über ihn selbst abwesend.

Eine Vorstufe zur Tragödie, zum tragischen Handeln durch gegenwärtige Selbstbestimmtheit, sieht Wolfgang Schadewaldt dann im Ausdruck der Chorlyrik entstehen, die zwischen dem Epos und der attischen Tragödie steht. „Es mag uns merkwürdig vorkommen, daß die Lyrik rationaler sein soll als das Epos, weil wir meist Stimmungs- und Gefühlsdichtung darunter verstehen. Sie muß aber durchaus nicht so verstanden werden. Wie diese Stimmungen nun Wort werden in unmittelbarer Weise, anders als im Epos

²⁰ Schadewaldt, *Geschichtsschreibung bei den Griechen*, S. 45f.

²¹ Eine anthropologische Erklärung, die sich aber nicht explizit auf den Mythos von Ödipus bezieht, deutet das Motiv des Königsmordes durch einen Nachfolger als archaische Vorstellung vom Erhalt der Macht: „The man-god must be killed as soon as he shows symptoms that his powers are beginning to fail, and his soul must be transferred to a vigorous successor before it has been seriously impaired by the threatened decay. The advantages of thus putting the man-god to death instead of allowing him to die of old age and disease are, to the savage, obvious enough. [...] For, thus dying of disease, his soul would necessarily leave his body in the last stage of weakness and exhaustion, and as such it would continue to drag out a feeble existence in the body to which it might be transferred. Whereas by killing him his worshippers could, in the first place, make sure of catching his soul as it escaped and transferring it to a suitable successor; and, in the second place, by killing him before his natural force was abated, they would secure that the world should not fall into decay with the decay of the man-god. Every purpose, therefore, was answered, and all dangers averted by thus killing the man-god and transferring his soul, while yet at its prime, to a vigorous successor.“ James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion* (The Collected Works of J. G. Frazer, Bd. 1), Philadelphia 1994, S. 215f.

aus den Gestalten heraus, wie die Menschen sich nun selbst äußern im Gedicht, das setzt eine neue wache innere Gegenwärtigkeit des Menschen sich selbst gegenüber voraus.“²² Der lyrische Chorgesang versinnbildlicht als Ausdruck von subjektiven Emotionen die erste Bewußtwerdung eines Selbst, die Bewußtwerdung von Standpunkt und Stellungnahme. Im *König Ödipus* äußert der Chor der Thebanischen Greise daher im vierten Stasimon die größte Angst um sich selbst: „Denn wer, welcher Mensch besitzt mehr an Glückseligkeit, als er braucht, um aufzuscheinen und, wenn aufgeschienen, wieder unterzugehen?“ (1189-1192).

2. Ödipus' Vorherbestimmung: drei Orakelsprüche des Apollon

Die Tragödie des *König Ödipus* von Sophokles formuliert einen Bruch zwischen epischer Vergangenheit und dramatischer Gegenwart des Individuums, den sie gleichzeitig nur schwer vollziehen kann. Ödipus kommt selbst zu Wort, aber die mythische Vergangenheit hat an sich eine große Bedeutung und bricht über die Gegenwart der dramatischen Handlung herein. Ödipus' Leben erscheint immer wieder als von den Göttern vorherbestimmt.

Die dramatische Handlung der Tragödie trennt sich von ihrer mythischen Vorgeschichte durch die Vergegenwärtigung eines Enthüllungsprozesses. Nicht Ödipus' Taten stürzen ihn, sondern das Wissen stürzt ihn: „In den ‚Wirbel furchtbaren Unheils hineingerissen‘ (wie der Chor sagt), wurde Ödipus mithin nicht schon dadurch, daß er seinen Vater tötet und Inzest mit seiner Mutter begeht. Sondern daß dies zur Bestimmung dessen wird, wer er ist – zu seiner ‚Identität‘. Und zwar wer er *für sich* ist. Der Umschlag in Ödipus' Schicksal tritt, in [...] Sophokles' Stück, nicht durch seine Taten, sondern durch sein Wissen von seinen Taten ein.“²³ In dieser Weise ist Ödipus während der Tragödie selbst für sein Schicksal verantwortlich und die Tragödie ‚selbstklärend‘.

Die Tragödie basiert aber auf ihrer Vorgeschichte und legt damit eine scheinbar unüberwindbare Fährte zurück in die Vergangenheit des Mythos.

²² Schadewaldt, *Geschichtsschreibung bei den Griechen*, S. 27.

²³ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 18.

Ödipus ist in der Tragödie gegenwärtig, aber der Enthüllungsprozeß seiner Taten entzieht sich der Selbstbestimmtheit, wenn er als Konsequenz seiner Taten betrachtet wird. Es war Ödipus vorherbestimmt, Vätermord und Inzest zu begehen, das wurde ihm durch das Orakel mitgeteilt. War ihm dadurch nicht ebenfalls vorherbestimmt, die gewaltige Kraft seiner Taten zu erfahren? Aus dieser Perspektive betrachtet, klärt sich die Tragödie durch ihre Vergangenheit. Die Vorherbestimmung aus der Vorgeschichte wird im zweiten Epeisodion der Tragödie explizit ausgesprochen und damit auch zu einer Frage der dramatischen Handlung.

Die Tragödie erwähnt drei Orakelsprüche, die einen Einfluß auf Ödipus' Leben haben. Die beiden ersten Orakelsprüche, die im zweiten Epeisodion erzählt werden, stellen einen Bezug zur Vergangenheit her. Der dritte Orakelspruch steht am Beginn der dramatischen Handlung und verweist auf das folgende Geschehen der Tragödie. „Bei dem Orakelspruch, den Kreon im Prolog verkündet, handelt es sich nicht um Prophezeiungen im Sinne der beiden ersten Orakelsprüche. Hier sagt Apollon, vermittelt durch Kreon, nicht voraus, was in der Zukunft geschehen wird, sondern was in der Zukunft geschehen soll.“²⁴ Die beiden ersten Orakelsprüche aber haben den Vater Laios und seinen Sohn Ödipus vor vollendete Tatsachen gestellt. Deren Verkündung und Erfüllung(!) liegen vor der dramatischen Handlung. Sie tauchen im zweiten Epeisodion als Erzählung wieder auf.

Im ersten Epeisodion hatte Ödipus seine noch unbewiesene Herkunft vom blinden Seher Teiresias in zwei Stufen erfahren. Zuerst offenbart Teiresias hier, „daß du dieses Mannes Mörder bist, der, den du zu greifen suchst“ (362). Nachdem Teiresias dann auf Ödipus' Eltern zu sprechen kommt, fragt dieser, jetzt interessiert, nach: „Welche Eltern? Bleibe bei der Sache!“ (437). Teiresias nennt sein gesamtes Wissen: „Es wird ans Licht kommen, daß er seinen Kindern, mit denen er zusammenlebt, zugleich der Bruder und der Vater ist, und der Frau, die ihn geboren hat, Sohn und Mann, und daß er mit dem Vater gemeinsam zeugt und dabei dessen Mörder ist. Geh jetzt du ins Haus, und denk darüber nach!“ (457-461). Dieses Wissen um Ödipus' Taten, das Teiresias ausspricht und Ödipus nicht akzeptiert, kehrt im zweiten

²⁴ Ulf Heuner, *Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater*, Stuttgart 2001, S. 78.

Episodion in der Erzählung der ersten beiden Orakelsprüche wieder und verdichtet sich zu einer Möglichkeit.

Iokaste berichtet vom vorherbestimmten Schicksal des Laios: „Ein Orakelspruch erreichte eines Tages den Laios, ich will nicht sagen von Phoibos selbst gesandt, doch von seinen Dienern. Es sei sein Schicksal, durch den Sohn zu sterben, der zur Welt kommen sollte, gezeugt von mir und von ihm“ (711-714). Ödipus berichtet im Gegenzug von seinem vorherbestimmten Schicksal. Ein Betrunkener hatte ihm in seiner vermeintlichen Heimat Korinth zugesteckt, daß er wohl nicht der leibliche Sohn des Polybos und der Merope sei. Er hatte sich zum delphischen Orakel aufgemacht, um dort Genaueres über seine Herkunft zu erfragen. Der strahlende Gott würdigte seine Frage aber nicht und schickte ihn weg: „Stattdessen verkündete er in seinem Glanz Unseliges und fürchterliches Unglück. Mit meiner Mutter mich zu vereinigen sei mir bestimmt, um ein Geschlecht ans Licht zu bringen, dessen Anblick für die Menschen unerträglich ist. Und zum Mörder meines Vaters, der mich gezeugt hat, würde ich werden“ (790-794). Um seine vermeintlichen Eltern zu meiden, hatte er sich dann nach Theben aufgemacht und war erst auf diesem Weg Laios begegnet.

Laios soll von seinem Sohn getötet werden, Ödipus soll seinen Vater töten. Die unheilvolle Möglichkeit, daß Teiresias die Wahrheit über Ödipus gesprochen haben könnte, entwickelt sich im Gespräch zwischen Ödipus und Iokaste aus zwei Worten, die eine Verbindung zwischen Laios und Ödipus herstellen: ‚Räuber‘ und ‚Dreiweg‘. Für Iokaste als hoffnungsvolle Fürsprecherin der Gegenwart zeugen sie für Ödipus‘ Unschuld. Aus ihrer Sicht hat das Orakel des Apollon versagt, denn Laios wurde am Dreiweg von Räufern erschlagen (715f), sein Sohn aber dem Tod in unwegsamem Gebirge ausgesetzt (717ff). Ödipus kann Laios nicht erschlagen haben, da es viele Räuber waren. Laios kann nicht von seinem Sohn erschlagen worden sein, da dieser im Gebirge umgekommen ist: „Und doch gab es die prophetischen Stimmen: sie hatten es so festgelegt. So ist das Beste für dich, du machst dir nichts daraus“ (723f). Sie bittet Ödipus, seine weiteren Untersuchungen abubrechen: „Höre mir zu und begreife, daß es im Bereich der Sterblichen für dich nichts gibt, das von der Seherkunst abhängt“ (708f); ein starker Verweis zurück auf die dramatische Handlung und ihre selbstklärende Logik.

Ödipus hingegen trägt schwer an den Anschuldigungen gegen ihn. Bei der Erwähnung eines Dreiwegs erinnert er sich jetzt an eine zurückliegende Auseinandersetzung an einem solchen Dreiweg und verlangt den Zeugen, der dort bei Laios' Tod zugegen war. Spricht der Zeuge erneut von Räubern, so war Ödipus dort nicht zugegen. Erkennt der Zeuge ihn aber wieder, so hätte Ödipus den Laios erschlagen.

Im Zusammenhang der Anschuldigungen des Teiresias erscheinen die beiden jetzt bekannten und kongruenten Orakelsprüche über Laios und Ödipus als sicheres Indiz, als Bestätigung dafür, daß Ödipus seine Vorherbestimmung erfüllt hat: „Je weniger alltäglich dieses Schicksal ist, desto sicherer hätte seine Erwähnung durch Teiresias bei Oidipus als Signal wirken müssen. Der scharfsinnige Voltaire hatte deshalb bemerkt, daß das Stück praktisch hier zu Ende sei: ‚si vous joignez aux paroles de Tirése le reproche qu’un ivrogne a fait autrefois à Oedipe qu’il n’était pas fils de Polybe, et l’oracle d’Appollon qui lui prédit qu’il tuerait son père et qu’il épouserait sa mère, vous trouvez que la pièce est entièrement finie au commencement de ce seconde acte’.“²⁵

Tatsächlich wäre die Tragödie hier in einer Weise zu Ende, nämlich, wenn das Individuum seine Vergangenheit als göttliche Vorherbestimmung widerspruchslos akzeptieren würde. Damit würde es gleichzeitig zum erzählten Individuum des Epos zurückkehren. Ein bereits hier erfolgreicher Umschlag ins Unglück wäre stark plakativ, laut Aristoteles macht es „nämlich einen großen Unterschied, ob ein Ereignis infolge eines anderen eintritt oder nur nach einem anderen. Die Peripetie ist, wie schon gesagt wurde, der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil [...] gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit.“²⁶ Aristoteles sieht diese Bedingung erst im späteren Verlauf der Tragödie gegeben: „So tritt im ‚Ödipus‘ jemand auf, um Ödipus zu erfreuen und ihm die Furcht hinsichtlich seiner Mutter zu nehmen, indem er ihm mitteilt, wer er sei, und er erreicht damit das Gegenteil.“²⁷ Aristoteles bezieht sich hier auf den fremden Boten aus Korinth.

²⁵ Eckard Lefèvre, Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' Oidipus Tyrannos, in: Joachim Latacz/Günter Neumann (Hg.), Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft (Bd. 13), Würzburg 1987, S. 42.

²⁶ Aristoteles, Poetik, 1452a (Kap. 10f).

²⁷ Ebd., 1452a (Kap. 11).

Tragisch wäre nach der von Voltaire geforderten Weise der Vollzug von Ödipus' Schicksal nur bis zum Beginn der Tragödie: „So erweisen sich im Rückblick die zwei ersten Orakel als Präfiguration des entscheidenden dritten, das Sophokles in den Mittelpunkt seiner Tragödie stellt. Der tragische Weg [liegt] zwischen Theben und Delphi, zwischen menschlicher Verblendung und göttlicher Offenbarung, den sowohl Laios wie der junge Ödipus einschlagen, dieser, um nicht zum Mörder, jener um nicht ermordet zu werden, der aber den einen in den Tod und den anderen zum Mord führt“.²⁸ Wenn Ödipus dagegen bereits im ersten Epeisodion, im Streit mit Teiresias, seinen Orakelspruch wieder erkennen würde, wäre der Verlauf der Tragödie schicksalhaft und untragisch. Ödipus würde das ihm von außen zugeschriebene Schicksal wieder erkennen und annehmen. Der Verlauf der Tragödie wäre dann im Sinne Schillers „nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. [...] Das Orakel hat einen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist.“²⁹ Tragisch-ironisch bleibt – so gesehen – Ödipus' Vorgeschichte. Die Tragödie, die er durchläuft, ist nur eine Analysis der Tragik der Vorgeschichte; dessen, was schon da war und was den Ausgang der Tragödie erklären soll.

3. Freud und „Schicksalstragödie“

Ödipus war von Apollon dazu vorherbestimmt, solche Taten zu begehen. „Die Verdoppelung des Elternpaares bekommt nun ihren vollen Sinn: Ödipus soll seine Eltern töten, wenn nicht diese, dann eben jene.“³⁰ In dieser Weise ist Ödipus nicht zur Verantwortung zu ziehen. Die Tatbestände verursachen aufgrund ihrer Schwere zwar Schmerz, aber sind unvermeidbar gewesen. Mit diesem Rückbezug auf den Mythos verlieren sich Gegenwartigkeit und damit

²⁸ Szondi, Versuch über das Tragische, S. 69.

²⁹ Schiller an Goethe, 2.10.1797, in: Manfred Beetz (Hg.), Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 – 1805 (Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe Bd. 8.1), München 1990, S. 430.

³⁰ Bollack, Essays, S. 145.

auch Tragik von König Ödipus' Schicksal in der Tragödie. Der Mythos ist ein Bestandteil der Tragödie, aber er führt aus der Tragödie heraus zu einer anderen Interpretationslinie, der psychoanalytischen. Sigmund Freud bezeichnet die Tragödie des Sophokles daher „nach der heute überholten, doch ungemein zählebigen romantischen Anschauung“³¹ als eine „Schicksals-tragödie; ihre tragische Wirkung soll auf dem Gegensatz zwischen dem übermächtigen Willen der Götter und dem vergeblichen Sträuben der vom Unheil bedrohten Menschen beruhen.“³²

Für Freud besteht eine unlösbare Verkettung zwischen Sage und Tragödie. Die Sage überschattet durch die Schwere ihrer Tatbestände den weiteren Verlauf der dramatischen Handlung, der nunmehr als notwendige Konsequenz erscheint. Ödipus bestraft sich während der Tragödie für die von ihm vollzogenen Handlungen, die der Tragödie vorausgehen: „Ich, der ich als Sproß derer ans Licht gekommen bin, die nicht hätten zeugen dürfen, als einer, der zusammenlebt mit wem er es nicht durfte, als einer, der getötet hat, wen er nicht sollte“ (1184f). Diese Handlungen sind Ödipus vom übermächtigen Willen der Götter vorherbestimmt worden. Sein Schicksal ergreife uns deshalb, „weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon.“³³ Die Handlung des Stückes ist damit auch für Freud der Höhepunkt ihrer Vorgeschichte, in welcher das Leben des Ödipus einem schicksalhaften Orakelspruch folgen mußte: „Die Handlung des Stückes besteht nun in nichts anderem als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung – der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar –, daß Ödipus selbst der Mörder des Laios, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Iokaste ist.“³⁴ Das Schicksal des Helden Ödipus wird in diesem Sinne zu einer verallgemeinerbaren, anthropolo-

³¹ Sophokles, König Ödipus. Übertragen von Wolfgang Schadewaldt, S. 73.

³² Sigmund Freud, Die Traumdeutung (Studienausgabe Bd. 2), Frankfurt/M 2000, S. 266.

³³ Ebd., S. 267; auch die Tragödie beinhaltet bereits den Verweis auf den Traum. So spricht Iokaste im dritten Epeisodion zu Ödipus: „Du hast dich vor der Heirat mit deiner Mutter nicht zu fürchten! Wie oft schon haben Sterbliche nicht in ihren Träumen mit der Mutter geschlafen. Wer sich aus solchen Dingen nichts macht, der trägt das Leben am leichtesten“ (980-983).

³⁴ Ebd., S. 266.

gischen Konstante, Schicksal zur „Chiffre des psychischen Mechanismus“³⁵. Der Zuschauer reagiere daher nicht auf die Tragödienhandlung selbst, sondern auf die brisante Bedeutung der Vorgeschichte, „den geheimen Sinn und Inhalt der Sage. Er reagiert so, als hätte er durch Selbstanalyse den Ödipuskomplex in sich erkannt und den Götterwillen sowie das Orakel als erhöhende Verkleidungen seines eigenen Unbewußten entlarvt.“³⁶

Damit entstehen jedoch Setzungen, die von der dramatischen Handlung der Tragödie nicht getragen werden. Freud bezieht sich auf den mythischen Stoff, „ohne auf die Verschiebung zu reflektieren, die die nur scheinbar identischen Fabelmomente bei der Transposition von einer Diskursform in die andere erfahren.“³⁷

Freud setzt die dramatische Struktur einer Enthüllung des Nicht-Gewußten, wie sie die Tragödie zeigt, mit der psychoanalytischen Struktur einer Enthüllung des Unbewußten gleich. Ödipus deckt aber nichts ihm vorher Unbewußtes auf, sondern Nicht-Gewußtes.³⁸ Damit ist die Tragödien-Figur Ödipus nicht äquivalent mit ihrer Funktion in der psychoanalytischen Ausdeutung der Sage und Ödipus nicht unweigerlich der Vollstrecker eines unbewußten, triebhaften Wunsches, für den er sich dann quasi bestrafen muß. Die Tragödie von *König Ödipus* von ihrer Sage her zu deuten heißt, die Unvermeidbarkeit von Ödipus' Taten zu betonen. Die Interpretation der Tragödie wäre gleichzusetzen mit ihrer mythologischen Bedeutung, worin Freud den Ursprung der menschlichen Kultur und Religion zu erkennen glaubt: „Es ist ganz unzweifelhaft, daß man in dem Ödipuskomplex eine der wichtigsten Quellen des Schuldbewußtseins sehen darf, von dem die Neurotiker so oft gepeinigt werden. Aber noch mehr: in einer Studie über die Anfänge der menschlichen Religion und Sittlichkeit, die ich 1913 unter dem Titel ‚Totem und Tabu‘ veröffentlicht habe, ist mir die Vermutung nahegekommen, daß vielleicht die Menschheit als Ganzes ihr Schuldbewußtsein, die letzte Quelle von Religion und Sittlichkeit, zu Beginn ihrer Geschichte am Ödipuskomplex erworben hat.“³⁹

³⁵ Bollack, Essays, S. 118.

³⁶ Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/Main 2001, S. 317.

³⁷ Hans-Thies Lehmann, Theater und Mythos. Die Konstruktion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart 1991, S. 16.

³⁸ Vgl. Heuner, Tragisches Handeln in Raum und Zeit, S. 68.

³⁹ Freud, Einführung in die Psychoanalyse, S. 317.

Die Tragödie des Sophokles setzt dagegen einen anderen Akzent: „Man ignoriert jeden wirklichen Sinn des tragischen Geschehens, solange man Ödipus' Verblendung nicht als die zeitlich begrenzte Verirrung im Vollzug einer Geschichte, sondern als einen Wesenszug des Menschen“⁴⁰ interpretiert. „If the *Oedipus Tyrannus* is a ‚tragedy of fate‘, the hero's will is not free, and the dramatic efficiency of the play is limited by that fact.“⁴¹ Die Tragödie verschiebt den Blickwinkel auf die Bühne, auf die Zeit nach Ödipus' Taten. Damit rekuriert sie nicht auf eine Bedeutung, die Vaternord und Mutterehe an sich haben oder hätten, sondern auf einen später folgenden Erkenntnisprozess, in dem das Subjekt diesen Taten erst eine Bedeutung zuschreibt.

Das spiegelt einerseits einen dramatischen Grundsatz. Damit die Handlung sich dem Zuschauer unerwartet und spannungsreich erschließen kann, darf Ödipus keinem bereits vorher angekündigten Muster folgen und die Handlung auf der Bühne sich nicht in der Nacherzählung der Sage erschöpfen.

Daraus folgt ebenfalls, daß die Tragödie nur dann eine sinnhafte Struktur bleibt, wenn die Bedeutung der Handlung aus der dramatischen Handlung selbst hervorgeht. Aristoteles läßt den Eingriff eines Gottes in Bezug auf die attische Tragödie nur bei dem gelten, „was außerhalb der Bühnenhandlung liegt, oder was sich vor ihr ereignet hat und was ein Mensch nicht wissen kann, oder was sich nach ihr ereignen wird und was der Vorhersage und Ankündigung bedarf – den Göttern schreiben wir ja die Fähigkeit zu, alles zu überblicken“, die Bühnenhandlung selbst darf nichts Ungereimtes enthalten, „allenfalls außerhalb der Tragödie, wie z. B. im ‚Ödipus‘ des Sophokles.“⁴²

In der psychoanalytischen Interpretation Freuds sind Ödipus' Handlungen unmoralisch, aber grundsätzlich unvermeidbar, sie sind damit – buchstäblich – nicht der Rede wert, der Rede des Theaters. Dort muß die Tragik der Handlung aus menschlichen Entscheidungen zu erklären sein, denn „zum wahrhaft *tragischen* Handeln ist es notwendig, daß bereits das Prinzip der *individuellen* Freiheit und Selbständigkeit oder wenigstens die Selbstbestimmung, für die eigene Tat und deren Folgen frei aus sich selbst entstehen zu wollen, erwacht sei.“⁴³ Die Unterwerfung des Erkenntnisganges unter die

⁴⁰ Bollack, *Essays*, S. 53f.

⁴¹ Bernard Knox, *Oedipus at Thebes*, New Haven/London 1957, S. 5.

⁴² Aristoteles, *Poetik*, 1454b (Kap. 15).

⁴³ Hegel, *Ästhetik III*, S. 534.

Vergangenheit ist daher nicht vereinbar mit der tragischen Freiheit des Helden, die schließlich „in der Fatalität, der er erliegt, zum Ausdruck kommt.“⁴⁴ In der Tragödie des Sophokles ist Ödipus' Selbstblendung das Resultat seiner eigenen Entscheidung und Beleg seiner Entscheidungsfreiheit. Die Form von Ödipus' Schicksal wie es aus der Tragödie hervorgeht, „die Form des Verlaufs, den wir im Fall des Ödipus sein ‚Schicksal‘ nennen“⁴⁵, muß daher in einer anderen Weise, als über die strikte Verbindung mit der Sage erklärbar sein; aus seinem eigenen dramatischen Verlauf auf der Bühne.

4. Vom Glück ins Unglück – Ödipus' Schicksal ist „selbstgemacht“

Der Komödiendichter Aristophanes präzisiert die Frage nach Ödipus' Schicksal in seiner um 405 verfaßten Komödie *Die Frösche*. Im Hades läßt er die beiden tragischen Dichter Aischylos und Euripides bei einem Wettgespräch um die bessere Kunstfertigkeit Stellung zum Schicksal des Ödipus nehmen. Euripides zitiert seinen uns fragmentarisch erhaltenen Prolog der *Antigone*:

EURIPIDES

Anfangs war Ödipus ein hochbeglückter Mann ...

AISCHYLOS

Nein, das war er keineswegs, sondern von Kindesbeinen an ein Unglückswurm! Hatte doch Apollon schon vor seiner Geburt prophezeit, er werde seinen Vater töten – er, der noch gar nicht mal auf der Welt war! Wie kann so ein Mann anfangs hochbeglückt gewesen sein?

EURIPIDES

Dann aber ward er aller Menschen kläglichster ...

(Aristophanes, *Die Frösche*; 1182-1187)

„Diesem Konflikt zwischen Aristophanes' Aischylos und Euripides um die Deutung von Ödipus' Schicksal liegen ganz verschiedene Begriffe des –

⁴⁴ Bollack, *Essays*, S. 41.

⁴⁵ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 14.

tragischen – Schicksals zugrunde. Deren Gegensatz spitzt sich äußerlich auf die Frage nach dessen Beginn zu. Wann beginnt Ödipus' Schicksal, und das heißt auch: wodurch tritt es ein?“⁴⁶

Für Aristophanes' Aischylos – wie auch für Freud – ist der göttliche Orakelspruch Apollons Auslöser von Ödipus' Schicksal. Der Orakelspruch bestimmt dessen Leben von vor seinem Anfang her bis nach seinem Ende. Ödipus war ‚von Kindesbeinen an ein Unglückswurm‘, weil sein Vater Laios, mit Wein berauscht, sich nicht an das Gebot des Gottes gehalten hatte, kinderlos zu bleiben. Laios sollte als Strafe dafür vom eigenen Sohn getötet werden, und Ödipus wurde ungewollt und ohne sein Wissen darüber zum Vollzugsorgan dieses Fluches, womit sich der Fluch auch in seinem Leben manifestierte. Das Unglück wurde von außen in Ödipus' Leben hineingetragen, von der Aussetzung als Säugling über den Mord am Vater und den Inzest mit der Mutter bis hin zu seiner Selbstblindung als Konsequenz dieser Taten. Die Frage der faktischen Verzahnung von göttlicher Vorherbestimmung und menschlichem Willen, also die Frage nach der Ursache des tragischen Verlaufs von Ödipus' Schicksal, beantwortet Aischylos mit der Unwissenheit des Ödipus. Er war dem Vollzug seiner Taten durch äußere Umstände ausgeliefert. Das Leben des Ödipus sieht Aristophanes' Aischylos als eine nicht abreißende Kette von Unglück, „weil er die Frage, ob jemand glücklich oder unglücklich ist, durch das beantworten zu können glaubt, was ihm geschieht: wie andere ihn behandeln und welche Folgen sein Handeln von außen betrachtet hat.“⁴⁷ In der Weise zeigt sich Ödipus' Schicksal auch in Aischylos' Tragödie *Sieben gegen Theben*. Eteokles als zentrale Figur des Dramas folgt hier bereitwillig dem von Apollon verhängten Fluch über Ödipus' Geschlecht: „Denn unbeweint vor trockenen Augen lagert sich, es zu vollenden, lieben Vaters böser Fluch“ (Aischylos, *Sieben gegen Theben*; 659f). Als Höhepunkt einer Trilogie zum Geschlecht der Labdakiden zeigt die Tragödie, „wie nach Art des Aischylos kaum zu bezweifeln, die Geschichte jenes Erbfluchs, in dem die furchtbar ausgleichende Macht der Göttin Dike, Gerechtigkeit, vom Großvater über den Sohn auf die Enkel wirksam war.“⁴⁸

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 15.

⁴⁸ Sophokles, *Antigone*. Herausgegeben und übertragen von Wolfgang Schadewaldt. Mit einem Aufsatz zur Wirkungsgeschichte und Illustrationen, Frankfurt/Main 2003, S. 96.

Mit der Darstellung Euripides' dagegen verschiebt sich das tragische Moment im Schicksal des Ödipus. Euripides spricht bei Aristophanes davon, daß Ödipus anfangs ein ‚hochbeglückter Mann‘ war, und dann erst ‚aller Menschen kläglichster‘ wurde. Damit konstatiert er einen Zustand des Glücks für das Leben des Ödipus, wie es auch die Tragödie des Sophokles zeigt, und erst nach diesem Zustand des Glücks tritt ein Umschlag ins Unglück ein: „Ödipus' Leben ist nicht in einem Schicksal einbegriffen, sondern das Schicksal tritt in Ödipus' Leben ein. Das Schicksal ist lebensimmanent: Es beginnt und endet in diesem einen Leben. Und das heißt auch: Es erklärt sich aus diesem einen Leben.“⁴⁹

Ödipus hatte seinen Vater am Dreiweg erschlagen und war daraufhin nach Theben gelangt. Hier hatte er das Rätsel der Sphinx gelöst und die Stadt vom Ungeheuer befreit. Dafür war er zum König ernannt worden und hatte in direkter Konsequenz auch seine Mutter, die Witwe des vormaligen Königs, zur Frau erhalten. Der Umschlag ins Unglück ereignet sich aber erst im Verlauf der Tragödie. Ödipus tritt zu Beginn der Tragödie und nach seinen beiden schicksalhaften Taten als glücklicher Mann vor das thebanische Volk: „Ich, der ruhmreiche Ödipus, wie man überall mich nennt“ (8). Im Prolog bittet ihn ein Priester des Zeus, ein Fürsprecher des Volkes, jetzt ein weiteres Rätsel zu lösen, denn die Zeit hat angehalten, die Stadt stirbt „in den Wehen der nicht gebärenden Frauen. Da stürzt sich der feuerbringende Gott auf die Stadt und schlägt sie, in Gestalt einer alles vernichtenden Seuche“ (26-28). Ödipus als Bester und Mächtigster von allen Menschen soll die Stadt von der Pest befreien. Dabei warnt der Priester bereits im Prolog, dies mit Sorgfalt zu tun, er verweist dadurch auf den kommenden Umschlag ins Unglück: „Geh, du Bester der Menschen, richte die Stadt wieder auf! Geh, doch sieh dich vor: Jetzt nennt dieses Land dich seinen Retter wegen deiner früheren Großmut. Möge von deiner Herrschaft nicht die Erinnerung bleiben, wir seien aufgerichtet worden, um später wieder zu fallen. So richte mit sicherer Hand die Stadt wieder auf!“ (46-51).

Im Verlauf der Tragödie tritt nun die Wahrheit über Ödipus' Vergangenheit ans Licht und Ödipus blendet sich. Aischylos erklärt das über Entscheidungen, die nicht beeinflusst werden konnten. Ödipus' Eltern setzten den

⁴⁹ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 15.

Säugling aus und sein tragisches Schicksal in Gang. „Die entgegengesetzte Deutung, nach der Ödipus' Schicksal gerade darin besteht, daß in seinem Leben ein Umschlag von Glück ins Unglück eintritt, bezieht sich demgegenüber auf das, was Ödipus *tut*.“⁵⁰ Ödipus selbst hatte unwissentlich seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter geschlafen. Ödipus hatte dann – mit Hilfe eines Gottes, wie es zumindest der Chor glaubt (38f) – das Rätsel der Sphinx gelöst. Im Verlauf der Tragödie leitet Ödipus einen Untersuchungsprozeß gegen die Mörder des Laios ein. Als der Richter den Mörder in seiner eigenen Person findet, bestraft er sich selbst in einem bewußten Akt. In diesem Punkt unterscheidet sich die Tragödie des Sophokles auch von der euripideischen Version der *Phönizierinnen*, in der Ödipus sich aus einem Affekt heraus blendet und dafür von seinen Söhnen hinter Schlässern verborgen wird, „daß sein Mißgeschick vergessen würde, das so laut zum Himmel schreit“ (Euripides, *Phönizierinnen*; 64f). Bei Sophokles hingegen verteidigt Ödipus seine Blendung auch danach noch: „Mehr noch! Gäbe es etwas, um in den Ohren die Quelle des Gehörs einzudämmen, nichts hinderte mich daran, meinen elenden Körper gänzlich abzuriegeln, so wäre ich blind und würde auch nichts mehr hören“ (1386-1389).

Trotzdem Ödipus die Verantwortung für seine Taten aufgrund der schicksalhaften Fügung nicht zu tragen hat, vollstreckt er bei Sophokles das Urteil über den Mord an sich selbst. Am Ende der Tragödie bezeichnet er sich selbst „als ein Frevler und als ein Sohn von Frevlern“ (1397). Ödipus schreibt sich selbst damit die Schuld an seinem Schicksal zu, dies „ist die Handlung, die Ödipus ins Unheil stürzt. Insofern ist er ‚schuld‘ an seinem Schicksal – aber nicht, weil er schuldig *ist*, sondern weil er sich so *beurteilt*, daß er schuldig ist, und zwar nicht obwohl, sondern gerade weil er weiß, was seine philologischen oder philosophischen Verteidiger für ihn ins Feld geführt haben: daß er ‚all das Furchtbare, das er getan hat, weder vorsätzlich noch fahrlässig, sondern völlig unwissentlich getan hat.“⁵¹

In diesem Sinne trennen sich Vorherbestimmung und Selbstbestimmtheit. Die Tragödie endet nicht am Ende des ersten Epeisodion im Streit zwischen Ödipus und Teiresias, wie es Voltaire forderte. Sie endet auch nicht im zweiten Epeisodion im Gespräch zwischen Ödipus und Iokaste, weil Ödipus die

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 22.

Anschuldigungen des blinden Sehers Teiresias nicht in einen direkten Zusammenhang mit seinem göttlich vorherbestimmten Lebensweg bringt. Im Gespräch mit Iokaste schlußfolgert Ödipus zunächst nur, daß die ans Licht gebrachten Tatzusammenhänge ihn als den Mörder des Königs von Theben entlarven könnten (821-827). Ödipus selbst vernachlässigt also die Vorherbestimmtheit seines Lebens, er akzeptiert sie nicht ohne weiteres. Die beiden im zweiten Epeisodion erzählten Orakelsprüche waren zwar die Vorbedingung, die Präfiguration des dritten Orakelspruchs, denn Apollon fordert Sühne für die Vergangenheit. Der dritte Orakelspruch löst aber eine eigene Dynamik aus, die nicht alleine auf Ödipus' Taten oder das Wissen von seinen Taten zurückfällt, sondern auf eine Beurteilungspraxis bezüglich dieses Wissens um seine Taten. Nicht was geschehen wird, sondern was geschehen soll, hatte Apollon im dritten Orakelspruch angekündigt. Damit ist Ödipus jetzt auf sich alleine gestellt. Er ist aufgefordert, sich zu positionieren, eine Entscheidung und ein Urteil bezüglich der Pest zu fällen. Die Selbstblendung erscheint so nicht mehr als Konsequenz der Vergangenheit, sondern gründet auf einem gegenwärtigen Akt des Urteilens.

Der Begriff der ‚tragischen Analysis‘, den Schiller für die Tragödie des Sophokles geprägt hat, wie auch der Begriff des ‚Enthüllungs-Dramas‘ von Wolfgang Schadewaldt, werden von Christoph Menke in diesem Sinne durch eine weitere Bestimmung ersetzt: „Ein erstes Mißverständnis bestünde darin, den Umschlag in Ödipus' Schicksal allein auf seine Taten, nicht auf sein Wissen von ihnen zurückzuführen. So wie es aber nicht die bloße Tatsache seiner vergangenen Taten ist, durch die Ödipus ins Unheil gerissen wird, sondern sein Wissen von diesen Taten, so ist es auch nicht die bloße Tatsache dieses Wissens, das bloße Wissen von einer bloßen Tatsache, wodurch Ödipus' Schicksal sich wendet. [...] In Ödipus' Tatsachenwissen geht es um Selbsterkenntnis, Selbsterkenntnis aber heißt für ihn Selbstbeurteilung: Beurteilung dessen, wer er durch seine Taten, von denen er Wissen erlangt, ist.“⁵² Und Ödipus stürzt, weil er das Wissen von seinen Taten im Rahmen einer vorher angekündigten Urteilspraxis auf sich bezieht, im zweiten Epeisodion fürchtet Ödipus daher auch nur seinen eigenen, nicht den göttlichen Fluch. Er bringt die Anschuldigungen gegen ihn hier in einen direkten

⁵² Ebd., S. 18.

Zusammenhang mit seiner eigenen Urteilspraxis, die sich aus dem dritten Orakelspruch ableitet: „Wer ist dann unglückseliger als dieser Mann hier vor dir? Wird je ein Mensch den Göttern verhaßter sein als der, dem es versagt ist, einen Fremden oder einen Bürger bei sich aufzunehmen, und der an keinen das Wort richten darf, sondern jeden aus dem Haus zu verstoßen hat? Und diesen Fluch hat kein anderer als ich selbst verhängt, der ich somit gegen mich selbst die Verwünschung ausgesprochen habe“ (815-821).

Ödipus verurteilt sich paradoxerweise, darin zeigt sich die Tragik der dramatischen Handlung. Er verurteilt sich mit der Selbstblendung wissentlich für die Taten, an denen er keine Schuld hatte: „Ödipus wird in Sophokles' Stück als ein Richter vorgeführt, der ein neues, rationales, an Tatsachen und Regeln orientiertes Urteilsverfahren ein- und durchführt. Deshalb weiß er selbst all das, was sich gegen die Vernünftigkeit seiner Selbstbeurteilung anführen läßt. Ödipus verurteilt sich *trotz* dieser Gegengründe. [...] Ödipus' Selbstverurteilung ist exzessiv *und* reflexiv.“⁵³

Aber warum verurteilt sich Ödipus trotzdem? Welchen Beurteilungsmaßstab legt er an seine beiden Taten Vatemord und Inzest, und worauf gründet dieser Maßstab? „Ödipus' eigene Perspektive besteht darin, über die ‚Schuld‘ seiner vergangenen Handlungen zu urteilen oder zu richten. Die Perspektive der Tragödie auf Ödipus betrachtet dagegen die Handlungen des Untersuchens und Urteilens, die er in der Gegenwart der Tragödie unternimmt. Die Perspektive der Tragödie gilt mithin der Frage – nicht: ob Ödipus an seinen vergangenen Handlungen, dem Vatemord und dem Inzest mit der Mutter (‚wirklich‘) schuld hat, sondern: ob und wie Ödipus, durch sein Richten über die Schuld seiner vergangenen Handlungen ‚schuld‘ an dem Umschlag seines Schicksals vom Glück ins Unglück ist.“⁵⁴ Ödipus schreibt sich am Ende der Tragödie eine Identität zu, die auf Bedingungen beruht, die vor dem Zusammenfall von Richter und Täter gesetzt wurden. Ödipus urteilt, noch bevor er den Mörder kennt: „Durch die Figur der tragischen Ironie formuliert die Tragödie des Ödipus eine neue, andere Erfahrung des Schicksals: nicht alles, aber dieses Schicksal ist selbstgemacht. Die im folgenden zu entfaltende These besagt, daß dies durch Ödipus' richtende oder urteilende Selbst-

⁵³ Ebd., S. 21.

⁵⁴ Ebd., S. 23.

erkenntnis geschieht; sie ist die Handlung, die Ödipus ins Unheil stürzt.“⁵⁵
Diese These von Christoph Menke, die sich von der psychologisch-figurativen Beurteilung des Tragödien-Individuums distanziert, soll im folgenden Kapitel der Magisterarbeit untersucht werden.

⁵⁵ Ebd., S. 22.

III. Dramatische Handlung: *König Ödipus* von Sophokles

1. Tragödienaufführungen in Athen

Die attische Tragödie beschreibt das Schicksal des König Ödipus vor einem anderen historischen Hintergrund als das Epos. Nachdem die Griechen durch die Auseinandersetzungen der Perserkriege, die faktisch mit der Schlacht bei Salamis 480 endeten, im 5. Jahrhundert außenpolitisch zu einer nationalen Einheit gelangt waren, konsolidierte sich auch ihre innenpolitische Organisation. Im folgenden Zeitraum der von Thukydides benannten ‚Pentekontaëtie‘, einer Friedensphase von rund 50 Jahren bis zum Beginn des innergriechischen Hegemonialkonflikts gegen Sparta (erste Phase 430 – 421), erreichte Athen seine politische und kulturelle Blütezeit. Die Volksversammlung und das Theater wurden zum Ort der Auseinandersetzung, an dem die politische Agenda öffentlich besprochen oder inszeniert werden konnte: „Für die griechische Tragödie gilt, daß ihre innerste Thematik, die Beurteilung von Taten und die Frage nach der rechten Ordnung und dem Gebrauch der Macht nicht etwa einem Publikum aufgedrängt wurde, das solchen Problemen fernstand, sondern das sich in diesen Dingen für ein Publikum von Fachleuten hielt. [...] Das Publikum des Theaters war jenes, das in der Agora als Volksversammlung regelmäßig zusammentrat.“⁵⁶

Die Aufführungen der attischen Tragödie fanden im 5. Jahrhundert damit in einem unmittelbaren sozialen und politischen Umfeld statt und thematisieren auch den mythischen Helden unmittelbar in ebensolchen sozialen und politischen Verhältnissen. Die Tragödie bezeugt auch durch ihre Aufführungspraxis einen „Bruch zwischen epischer und tragischer Artikulation des Mythos“⁵⁷.

⁵⁶ Lehmann, Theater und Mythos, S. 159.

⁵⁷ Ebd., S. 18.

Aristoteles nennt die Tragödie in seiner *Poetik* einen „dramatischen Wettkampf“⁵⁸. Damit verbunden war eine gesellschaftliche Funktion. Die attischen Tragödien wurden in Athen jedes Jahr zum Frühlingsbeginn (März/April) aufgeführt. Dieses Fest der städtischen Dionysien hatte seinen Ursprung vermutlich im 6. Jahrhundert im Dorf Eleutherea am Rande der attischen Halbinsel, wo der Kult des Gottes Dionysos traditionell jeweils zum Ende des Winters (Januar/ Februar) in provinzieller Weise mit der Aufführung von Komödien zelebriert wurde.⁵⁹ Der Tyrann Peisistratos hatte das Fest nach Athen überführt⁶⁰, um den kulturellen und politischen Anspruch der Polis in Attika deutlich zu machen: „Not only did it attract an Athenian audience in the thousands, but also visitors and dignitaries from many quarters of the Greek world. Although strictly speaking, unlike the Olympic games and a few other festivals, the Dionysia was not a Panhellenic festival, it nevertheless assumed a Panhellenic significance.“⁶¹ Die Tragödienaufführungen hatten sich von einem kultischen Fest zu Ehren des Gottes Dionysos in ein Festival der breiten Öffentlichkeit verwandelt. Nachdem vermutlich am ersten Tag des Festivals die Dithyramben-Chöre der Knaben und der Männer auftraten, folgte am zweiten, dritten und vierten Tag jeweils die Trilogie eines Dichters mit anschließendem Satyrspiel. Der fünfte Tag war den Komödien reserviert.⁶²

Trotz des militärischen Gestus, der mit einem Wort von Egon Flaig negativ als „politische Pädagogik“⁶³ verstanden werden kann, war das Festival der städtischen Dionysien mehr als eine propagandistische Veranstaltung. Der dramatische Wettkampf basierte auf pluralistischen Strukturen, die soziale und politische Diskussion fördern konnten. „Daß dann die Gewinne, welche der athenische weltoffene Handel und Unternehmensgeist mit sich brachte, relativ vielen Personen zugutekamen, nicht einer Monarchenclique oder einer sehr kleinen Gruppe von Oligarchen, gehört zu den wichtigsten Voraussetzungen der Diskussions- und Reflexionskultur, die sich in Athen entwickeln konnte und die Menschen mit dem Zwang und zugleich der Chance zu unerprobten Gedankengängen und Handlungsweisen vertraut machte. Bei all

⁵⁸ Aristoteles, *Poetik*, 1453a (Kap. 13).

⁵⁹ Vgl. Bernhard Zimmermann, *Sophokles, König Ödipus. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 2003, S. 37ff.

⁶⁰ Vgl. Jürgen Werner, *Der Kleine Pauly* 1 (1979), s. v. Athenai, 692.

⁶¹ Josh Beer, *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, Westport/Connecticut 2004, S. 2.

⁶² Vgl. ebd., S. 36.

⁶³ Egon Flaig, *Ödipus. Tragischer Vätermord im klassischen Athen*, München 1998, S. 49ff.

dem aber ist nicht zu vergessen, daß die Züge der Modernität im klassischen Athen relativ sind.“⁶⁴

Die Organisation der städtischen Dionysien griff beispielsweise Elemente der kleisthenischen Verfassung aus dem Jahr 508 auf: „Jede der zehn Phylen, der Hauptverwaltungseinheiten des demokratischen Athen nach den Kleisthenischen Reformen, entsandte je einen aus 50 Sängern bestehenden Knaben- (Epheben-) und Männerchor, die gegeneinander antraten. Als Sieger wurde nicht ein Individuum, also der Dichter, [...] sondern die Phyle ausgerufen.“⁶⁵

Kleisthenes hatte die vier bestehenden Phylen auf zehn erweitert, wobei sich eine jede aus je einem Drittel der Bezirke Stadt, Land und Küste durch Losverfahren zusammensetzte. Jede Phyle bestand also aus drei Partikeln, die geographisch unabhängig voneinander über ganz Attika verteilt waren. „The training of these dithyrambic choruses lasted the better part of a year and, during the period of their training, the adult males were released from military service. Because there were a thousand performers, althogether, in these dithyramps – 500 adult males and 500 boys – this meant that most likely, [...] a large percentage of the citizens at the theatre had also acted as performers at one time or another.“⁶⁶

Die Phylen repräsentierten die politische Organisation Attikas also auch während der Theaterarbeit, die Bürger der unterschiedlichsten Regionen kamen hier zusammen beim dramatischen Wettkampf. Die attische Tragödie hatte dem Epos gegenüber damit eine gesellschaftliche Bindung. Sie wurde nicht einfach erzählt, sondern mit Rückbezug auf den Augenblick öffentlich auf einem Festival aufgeführt und diskutiert, „der repräsentierte Mythos wurde nicht in passiv erlebtem Bann hingenommen, die Faszination am Bühnengeschehen ließ Raum für bewußtes, kritisches Hören und Sehen.“⁶⁷ Die Tragödienaufführung glich einer öffentlichen Versammlung, und die Darstellung entwickelte sich mit diesem Zweck hin zu einer rationalen und argumentativen Formsprache.

⁶⁴ Lehmann, Theater und Mythos, S. 159.

⁶⁵ Zimmermann, Sophokles, König Ödipus, S. 38.

⁶⁶ Beer, Sophokles and the Tragedy of Athenian Democracy, S. 15.

⁶⁷ Lehmann, Theater und Mythos, S. 39.

2. Ödipus' Charakterfehler

Der Altphilologe Eckard Lefèvre versucht in seiner Interpretation der Tragödie von König Ödipus einen Umkehrschluß. Ödipus' Zorn während der Tragödie sei ein Beleg dafür, daß Ödipus allgemein zornig sei. Der gleiche Zorn, der Ödipus die Anschuldigungen des blinden Sehers Teiresias während der Tragödie zurückweisen läßt (363-365), hatte ihn am Dreiweg, in der Vorgeschichte, auch seinen Vater erschlagen lassen (806f). „Insofern hat Sophokles eine einheitliche Konzeption von Vorgeschichte und Bühnen-Spiel geschaffen.“⁶⁸

Lefèvre konzentriert seine Interpretation der Tragödie damit auf die Aussagefähigkeit der Ödipus-Figur als Charakter. Die Einheitlichkeit, das immer wieder auftretende Merkmal des Zorns und der Überheblichkeit, seien ein Beleg dafür, daß Sophokles hier einen Charakter hat vorführen wollen, die Tragödie also als eine Charaktertragödie zu sehen sei. Lefèvre bezieht sich dabei auf die Definition des Aristoteles, nach der eine Tragödie, um zu wirken, folgendes zu leisten hat: „Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich. Man darf auch nicht zeigen, wie Schuffte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, [...] sie ist weder menschenfreundlich noch jammervoll noch schaudererregend.“⁶⁹ Auch die Möglichkeit, daß ein schlechter Mensch ins Unglück stürzt, weist Aristoteles zurück. Sie beinhalte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schauer für den Zuschauer. So bleibt für Aristoteles der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht: „Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers [griechisch: ‚Hamartia‘] – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes“.⁷⁰

⁶⁸ Lefèvre, Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' Oidipus Tyrannos, S. 54.

⁶⁹ Aristoteles, Poetik, 1453a-b (Kap. 13).

⁷⁰ Ebd., 1453b (Kap. 13).

Welchen Fehler begeht Ödipus? Für Lefèvre schließt Aristoteles' Definition des großen Fehlers, der Hamartia, eine subjektive Schuldlosigkeit aus: „Es ist klar, daß diese Behauptung stört, wenn man der Meinung ist, Oidipus stürze ‚unschuldig schuldig‘: Dann nämlich müßte Aristoteles einen objektiven Schuldbegriff gebraucht haben.“⁷¹ Für Lefèvre erfährt Ödipus den Umschlag ins Unglück nicht, weil er objektiv, durch eine fehlerhafte Beurteilungspraxis während der Tragödie, die Schuld am Ende auf sich nimmt, sondern weil Ödipus selbst, vom Subjekt her, schuldhaft ist: „Zunächst ist festzustellen, daß der in Frage stehende Held zwischen dem durch Sittlichkeit und Gerechtigkeit Hervorragenden und dem sittlich schlecht Handelnden steht: Seine [Ödipus'] Hamartia m u s s also mit einem – zumindest gewissen – Mangel an Sittlichkeit und Gerechtigkeit zusammenhängen. Denn Aristoteles sagt ja, daß der durch Sittlichkeit und Gerechtigkeit Hervorragende für eine solche Hamartia n i c h t in Frage kommt. Daraus folgt: Die Hamartia ist ein Fehler, ein falsches Handeln, z. B. ein Versagen der Dianoia, ein ‚mistake of judgement‘, der aber aus einer Charakterschwäche resultiert.“⁷² Ödipus sei blind im Sinne einer Verblendung, „es wäre nicht unwahrscheinlich, wenn Sophokles zeigen wollte, daß Oidipus' Orge [deutsch: ‚Zorn‘] zu einem Mord geführt hat, zu dem es ohne diesen Affekt nicht gekommen wäre.“⁷³ Die vermeintliche Überklugheit, die sich Ödipus durch die Lösung des Sphinx-Rätsels selbst attestiere (390-398), führe ihn auch während der Tragödie zu einer zornigen Überheblichkeit, die er am Ende schmerzhaft einsehen muß: „Oidipus, der ‚von seiner Klugheit Verführte‘, erkennt erst am Schluß, als er der Überklugheit endgültig überführt ist, die Blindheit seines Handelns. Die Selbstblendung ist ein konsequenter Akt: Der geistigen Blindheit entspricht als Symbol die physische Blindheit. Die Schluß-Szene dieses Stücks stellt ohne Zweifel das erschütterndste Ecce homo aus der Antike dar.“⁷⁴ Die Tragödie zeigt nach Eckard Lefèvre das Schicksal eines Menschen, der aufgrund einer charakterlichen Veranlagung seinen eigenen Erkenntnisweg behindert: „Schwerlich trifft Hölderlins gern zitiertes Wort zu: ‚Der König Oedipus hat ein Auge zuviel vielleicht‘ – jedenfalls nicht in dem Sinne, daß er

⁷¹ Lefèvre, Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' Oidipus Tyrannos, S. 49.

Die griechischen Begriffe sind von mir in lateinischen Buchstaben wiedergegeben.

⁷² Ebd., S. 50.

⁷³ Ebd., S. 52.

⁷⁴ Ebd., S. 47f.

scharfblickend sei. Im Gegenteil, in den entscheidenden Dingen hat der König Oidipus ein Auge zuwenig.“⁷⁵

Diese Perspektive liefert einen interessanten Interpretationsansatz, denn sie stellt mithin die Frage, welche fehlerhaften Lebensmaßstäbe Ödipus bereits mit in die Tragödie hineingebracht haben könnte. Iokaste charakterisiert ihren Sohn in der Weise: „Er prüft nicht wie ein besonnener Mann das Neue mit Hilfe des Alten. Wer zu ihm spricht, dem überläßt er sich, wenn er ihm nur von Ängsten spricht“ (915ff). Dabei ist besonders Ödipus' eigener ‚tyrannischer‘ Umgang mit der Öffentlichkeit und der privaten Familiensphäre hervorzuheben, er verzögert oder behindert oder führt schließlich erst zur exzessiven und reflexiven Beurteilung seiner Person.

Ödipus fordert die Veröffentlichung des dritten Orakelspruchs durch Kreon (89-94) und gibt seinen eigenen Orakelspruch gegenüber dem fremden Boten aus Korinth preis (992-999), wodurch erst seine Beziehung zum thebanischen Elternhaus enthüllt wird. Die öffentliche Streitkultur, die Ödipus eigen ist, provoziert den blinden Seher Teiresias, aus „Verbundenheit für diese Stadt“ (322) zu sprechen, aber verläuft sich bald in unsachlichem Rückzug: „Sagt mir, wie soll man es ertragen, sich von diesem Menschen solches anhören zu müssen? Willst du nicht endlich verschwinden? Geht es nicht schneller? Willst du nicht endlich dahin zurück, woher du gekommen bist, fern von diesem Haus?“ (429ff). Auch Kreon, der sich daraufhin öffentlich Ödipus' Anschuldigungen bezüglich eines gemeinsamen Komplotts mit Teiresias stellen will, wird vor dem Palast durch Ödipus' Rückzug in die private Sphäre abgewiesen: „Wenn du meinst, es könne jemand seinen Verwandten hintergehen und sich dabei der Strafe entziehen, so denkst du nicht richtig“ (551f), „Du zeigst, so wie du sprichst, daß du nicht nachgeben willst und daß du mir die Treue verweigerst“ (625). Ausgerechnet der in Theben fremde Ödipus, der sich dann später für die Vergehen an den Blutsverwandten schwer bestraft, beruft sich hier auf die Wahlverwandtschaft.

Erst nachdem Ödipus den Zusammenbruch seiner Scheinidentität in der Öffentlichkeit erfährt – durch den Hirten: „Weh mir! Ich bin jetzt dort, wo ich das Schreckliche sagen muß“ (1169); durch sich selbst: „Und ich bin dort, wo ich das Schreckliche zu hören habe. Und trotzdem muß ich es anhören“

⁷⁵ Ebd., S. 43.

(1170) – , gelangt im Exodos das von Ödipus praktizierte Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatsphäre durch Kreon zu einer neuen, eindeutigen Bestimmung: „Schafft ihn doch so schnell es geht ins Haus! Denn nach frommem Recht steht es vor allem den Verwandten zu, ihnen allein, die Schandtaten zu sehen und zu hören, die in ihrem Geschlecht begangen wurden“ (1429ff).

Diese Perspektive ist interessant, verweist jedoch erneut auf den psychologischen Umgang mit der Tragödie. Das Publikum identifiziert sich mit Ödipus' Charakter, und Ödipus wird erneut zu einer anthropologischen Konstante. Seine Schuld wäre „Erbteil, Wesen des Menschen – aber nicht im Sinne eines (völlig ungriechischen) Fatalismus. Vielmehr muß diese Schuld bei jedem Menschen neu verrechnet werden. Sie ist die ‚condition humaine‘.“⁷⁶ Die Tragödie wäre quasi das Beispiele aufzählende Dokument, der beispielhafte Fall einer solchen Verrechnung, ein ‚Testbild‘ mit pädagogischer Wirkung.

Dieser Deutung steht zunächst entgegen, daß der Tragödie hiermit ein rückdatiertes Gedankengebäude aufgesetzt wird. Die Tragödie des Sophokles wurde in den Jahren 430/29 uraufgeführt, Aristoteles schrieb seine *Poetik*, auf die sich Lefèvre hier bezieht, um 335. Da „die *Poetik* als eine *wirkungsästhetisch* orientierte Dichtungstheorie die zu erzielende Wirkung als die oberste Anforderung postuliert, hat diejenige Tragödie nach Aristoteles als die schönste zu gelten, die am besten dazu geeignet ist, die spezifisch tragischen Affekte Eleos [‚Jammer‘] und Phobos [‚Schauder‘] beim Zuschauer hervorzurufen. Es war Aristoteles überhaupt nicht darum zu tun, zu verstehen, was Aischylos, Sophokles oder Euripides mit ihren Tragödien sagen, darstellen und bewirken wollten, sondern darum, zu bestimmen, wie eine Tragödie zu sein hat, um die spezifisch tragischen Affekte beim Publikum am besten hervorrufen zu können.“⁷⁷ Die Frage nach der spezifischen Wirkungsweise der Tragödie beansprucht eine gewisse Zeitlosigkeit, aber Lefèvre kann die Intention von Sophokles und seiner Tragödie nicht rückwirkend aus dem dargestellten Charakter des Ödipus erklären. Darüber hinaus sieht auch Aristoteles die von ihm postulierte Wirkung aus der gesamten Handlung, ihrem Verlauf und besonders ihrem Ergebnis, entstehen: „Die

⁷⁶ Ebd., S. 54.

⁷⁷ Michael Lurje, Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit, München 2004, S. 279.

Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit. (Auch Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit. Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht.) Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein [...]; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.⁷⁸

Insbesondere spricht auch der Stellenwert selbst, den die Tragödie für die griechische Kultur beanspruchte, gegen die einseitige Konzentration auf den besonderen Charakter von Ödipus. Die attische Tragödie war kein Kammerstück, sie stand zur Zeit des Sophokles im Dienst des öffentlichen Lebens, auf dem Tableau einer individuellen Geschichte spiegelte sie öffentliche Vorgänge. *König Ödipus* ist in dieser Weise als historisches Dokument einer gesellschaftlichen Entwicklung zu sehen.

Ein erstes Beispiel dafür findet sich in der Inkohärenz von Ödipus' Wissen bezüglich seines Vorgängers Laios. Die Inkohärenz des Wissens läßt Ödipus als Charakter widersprüchlich erscheinen. Der Widerspruch löst sich aber auf, wenn das, was Ödipus sagt, nicht ausschließlich auf seine individuelle Person zurückgeführt wird, sondern als eigenständige, von seiner Person losgelöste Aussage betrachtet wird. Zu Beginn der Tragödie weiß Ödipus scheinbar nicht viel über seinen Vorgänger Laios. Kreon klärt ihn nach Verlautbarung des dritten Orakels auf: „Einst, Herr, hatten wir Laios als Herrscher über dieses Land. Das war, bevor du die Regierung in dieser Stadt übernahmst“ (103f). Aristoteles zählt dies zu den notwendigen Ungereimtheiten der Tragödie, denn nur aus diesem Widerspruch – Ödipus weiß zu Beginn der Tragödie noch nichts über den Fall Laios – läßt sich die Handlung als Gerichtsprozeß entwickeln: „Wenn Ungereimtes unvermeidlich ist, dann soll es außerhalb der eigentlichen Handlung liegen, wie im Falle des ‚Ödipus‘, wo der Held nicht weiß, wie Laios umkam.“⁷⁹ Im weiteren Verlauf der Tragödie verwandelt sich aber dieses ungereimte Nichtwissen Ödipus' in ein präzises Wissen über Laios. In seiner Urteilsrede im ersten Epeisodion spricht Ödipus über Laios wie über einen wohlbekannten Vater: „Jetzt, da

⁷⁸ Aristoteles, Poetik, 1450a (Kap. 6).

⁷⁹ Ebd., 1460a (Kap. 24).

das Schicksal über ihn hereingebrochen ist, hat er ein Recht darauf, daß ich, als ob es um meinen eigenen Vater ginge, mich für ihn einsetze, und nichts wird mich abbringen von meinem Entschluß, den Mann zu fassen, der den Mord beging. Ich will es tun für den Sohn des Labdakos und des Polydoros und noch vor ihm des Kadmos, noch früher des Agenor“ (263-268). In diabolischer Zweideutigkeit reiht sich Ödipus in die Familie des Laios ein, wie ein leiblicher Sohn kennt er jetzt die gesamte Ahnenreihe desjenigen, von dem er vormals nicht einmal die Todesursache wußte. Entweder ist Ödipus un bemerkt und hinterszenisch über seinen Vorgänger aufgeklärt worden, oder aber hier liegt eine andere Setzung vor. Der Wissensgewinn ist für den Zuschauer nicht nachvollziehbar gemacht worden. Hier liegt die Vermutung nahe, daß Sophokles nicht die Person hat sprechen lassen wollen, sondern durch sie hindurch ihre öffentliche Funktion als Richter hat betonen wollen. Ödipus spricht in seiner Urteilsrede nicht nur als individueller Charakter, sondern insbesondere auch im Muster gängiger, zeitgenössischer Urteilspraxis in Athen, vor Gericht wurde der vollständige Name des Opfers oder Klägers angeführt. „Das Spiel verliert sich in der tragischen Redeform niemals ins bloß Intime. Das, was die Menschen zu sagen haben, bleibt eingefast in vorgeprägte Formen: staatliche, richterliche Manifestationen, Proklamationen, Verhöre, kultische Bekundungen, Wahrsagungen, Orakel, Parainesen, die Zuspruch spenden, Rechtfertigungen, Vermächtnisse.“⁸⁰

Im folgenden soll daher nicht weiter Ödipus' Charakter beurteilt werden, sondern die Art seiner Vorgehensweise. Ausgehend von den Deutungsthesen Christoph Menkes bezieht sich der folgende Abschnitt auf die Schritte in Ödipus' Urteilsfindung, mit denen die Tragödie den Rechtsgedanken gegenüber einem ‚Unschuldigen-Schuldigen‘⁸¹ formuliert: „Ödipus gerät nicht deshalb ins Unheil, weil er wissen will, sondern weil er urteilen will. Das ‚Auge zuviel‘, das Ödipus nach Hölderlin ‚vielleicht‘ hat, ist (vielleicht) das des Gesetzes. Ödipus' Tragödie ist nicht die des Wissenden, sondern des Urteilenden oder Richtenden.“⁸²

⁸⁰ Sophokles, Antigone. Herausgegeben und übertragen von Wolfgang Schadewaldt, S. 89.

⁸¹ Vgl. Sophokles, König Ödipus. Übertragen und herausgegeben von Wolfgang Schadewaldt, S. 74.

⁸² Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 19f.

3. Ödipus' Urteilspraxis

a) Von der Pest zur Straftat – Verrechtlichung des dritten Orakels

Die Tragödie beginnt mit einer mysteriösen Krankheit, und Ödipus ist zum Handeln aufgefordert. Eine Seuche hat die Stadt Theben heimgesucht, und niemand kennt ihren Ursprung, noch weiß jemand einen Rat, wie die Krankheit zu bekämpfen sei. Ödipus als neuer König von Theben wird durch einen Priester des Zeus gebeten, einen Ausweg aus der Situation zu finden und die Bewohner der Stadt zu retten. Ödipus hat nach gründlicher Prüfung das ihm einzige bekannte Mittel angewandt: „Den Sohn Menoikeus, Kreon, meinen Schwager, habe ich in das pythische Haus des Phoibos gesandt, um zu erfahren, mit welcher Tat, durch welches Wort ich diese Stadt erretten könnte“ (69-72). Bereits wenige Zeilen später erscheint Kreon und berichtet öffentlich, was er dazu vom Orakel des Apollon vernommen hat:

KREON

Ich sage es dir, wie ich es von dem Gott gehört habe.

Phoibos, der Herr, gebietet uns in seinem Glanz,

Den Frevel, der dieser Erde entsprossen ist, aus diesem Lande

Zu verstoßen, damit er nicht ins Unheilbare wachse.

(95-98)

Friedrich Hölderlin macht dazu in seinen *Anmerkungen zum Oedipus* eine grundlegende Bemerkung: „Das konnte heißen: Richtet, allgemein, ein streng und rein Gericht, haltet gute bürgerliche Ordnung. Oedipus aber spricht gleich darauf priesterlich: Durch welche Reinigung, etc.“⁸³ An den Orakelspruch schließt sich eine ausführliche Befragung Kreons durch Ödipus über den Sinn dieses Spruches an. Am Ende der Befragung steht Ödipus' Absicht, „einen Prozeß förmlichen, rechtsförmigen Untersuchens des Falles“⁸⁴ durchzuführen. Durch Ödipus' Fragen – „wie soll bereinigt werden? Welcher Art ist das Unheil?“ (99) – und Kreons Antwort – „Ein Mann soll vertrieben werden,

⁸³ Friedrich Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, in: Ders., *Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe*. Herausgegeben von D. E. Sattler im Auftrag des Vereins zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in der Freien Hansestadt Bremen e.V. (Bd. 16), Frankfurt/Main 1988, S. 252.

⁸⁴ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 27.

oder ein Mord durch einen neuen Mord gesühnt werden; denn dieses Blut ist es, das gegen die Stadt anstürmt.“ (100f) – ergibt sich aus der allgemeinen Sprache des Orakels über den Ursprung einer Seuche ein konkreter, zu untersuchender Mordfall: „So wird der Orakelspruch und die nicht notwendig darunter gehörige Geschichte von Laios' Tode zusammengebracht.“⁸⁵ Der Frevel bezieht sich jetzt auf einen Mörder, den Ödipus rechtlich zu verfolgen sucht:

ÖDIPUS

So werde ich es nun sein, der die Sache aufs neue, von ihrem
Ursprung her, aufklärt.

Denn so läßt Phoibos und so läßt auch du dem Getöteten zukommen,
Was ihm gebührt, indem ihr diese Mühe auf euch nehmt.

Und so habt ihr auch in mir, um dem Recht Genüge zu tun, einen Verbündeten,
Die Rache vollziehend für dieses Land und für den Gott zugleich.

(132-136)

Was ist hier geschehen? Die Stadt Theben ist von einer Seuche heimge-
sucht worden, der göttliche Orakelspruch nennt irgendeinen ‚Frevel‘ als
deren Ursprung und fordert, den Frevel ‚aus diesem Lande zu verstoßen‘.
König Ödipus nimmt daraufhin die Rolle eines Richters an, der den Ursprung
der Seuche aufklären will, ‚um dem Recht Genüge zu tun‘.

Ödipus ist im Angesicht der Pest und durch den Orakelspruch zum Han-
deln aufgefordert. Der dritte Orakelspruch, der hier zu Beginn der dramati-
schen Handlung erscheint, sagt nicht voraus, was in der Zukunft geschehen
wird, sondern er sagt in abstrakter Weise vor, was in der Zukunft geschehen
soll, er fordert irgendeine Handlung oder Entscheidung. Das bedeutet auch,
daß das Ziel dieser Handlung, den Frevel des Landes zu verweisen, auf
unterschiedlichem Wege erreicht werden kann. Ödipus macht sich zum Rich-
ter über die Krankheit. Das Orakel selbst gibt keine konkrete Handlungsan-
weisung vor, erst Ödipus leitet daraus die rechtliche Verfolgung eines Falles
ab. „Zugleich aber ist der Entschluß zur rechtlichen Untersuchung nur die
Konsequenz, die Ödipus aus dem Orakelspruch zieht. Das Recht beginnt mit
dem Orakel: Das rechtliche Untersuchen ist die Umsetzung eines vorherge-

⁸⁵ Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, S. 252.

henden, übergeordneten Imperativs, den das Orakel nicht so sehr aufstellt, als daß es vielmehr an ihn erinnert und ihn bekräftigt – des Imperativs (in Ödipus' Formulierung), ‚die Dinge zu bereinigen‘.⁸⁶ Die Pest fordert irgendeine Entscheidung von Ödipus, mit der das rechte Maß (wieder)hergestellt werden kann.

Eine definitive Verbindung zwischen der Seuche der Tragödie und einer tatsächlich zwischen 430 und 425 in Athen wütenden Pest-Epidemie gibt es nicht: „Il est paradox mais vrai de dire que l'oeuvre du seul des trois grands tragiques qui ait été mêlé, au plus haut niveau, à la vie politique athénienne ne se laisse pas interpreter au fil de l'événement. [...] L'épidémie, la ‚peste‘ qui est décrit au début de l'*Œdipe-Roi* peut renvoyer à la peste d'Athènes de 430, mais elle peut aussi s'inspirer du chant I de l'*Illiade*. De toute l'aventure athénienne du V^e siècle, les guerres médiques, la domination impériale, la guerre du Péloponnèse, rien ou presque rien ne se reflète directement dans l'oeuvre.“⁸⁷ Das Motiv der Pest war der zeitgenössischen griechischen Kultur wohlbekannt. Eine schwere Krankheit wurde im allgemeinen auf eine religiöse Verfehlung zurückgeführt, die eine physische Befleckung nach sich gezogen hatte. Man glaubte, solche Krankheiten mit göttlicher Hilfe, d. h. magisch und kultisch therapieren zu können: „Zu sophokleischer Zeit war die Konzeption der Befleckung im zeitgenössischen Denken verbreitet. Da der religiöse Bereich seit alters den juristischen und politischen Bereich durchdrang, kam die Konzeption der Befleckung in verschiedenem Ausmaß auch dort zum Tragen. Vor diesem Hintergrund kann man erwarten, daß sich der Zuschauer im Prolog schon vor der Ankunft des Kreon über die Ursache und die Bekämpfung der Pest im klaren war. Das Phänomen der Pest signalisierte ihm den Unwillen der Gottheit über ein schweres Vergehen.“⁸⁸

Die Pest erscheint im *König Ödipus* zuerst als Ausdruck einer allgemeinen Verfehlung, als Ausdruck eines ‚Frevels‘. Sie wird aber bald darauf von Kreon und Ödipus auf einen konkreten Ursprung bezogen, einen Mord. Der Fall Laios war bis jetzt nicht aufgeklärt worden, wer hatte Laios aus welchem Grund getötet? Man hatte vermutet, daß der Mörder selbst ein Thebaner und

⁸⁶ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 27.

⁸⁷ Pierre Vidal-Naquet, *Œdipe à Athènes*, in: Jean-Pierre Vernant/Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Bd. 2), Paris 1986, S. 151.

⁸⁸ Markus Altmeyer, *Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles* (Hermes Einzelschriften Bd. 85), Stuttgart 2001, S. 137.

mit Geld zur Tat gedungen worden war (124f), „doch als Laios nicht mehr da war, fand sich in der Not niemand, um seine Sache zu verteidigen“ (126f), die Sphinx hatte eine Ausgangssperre über die Stadt verhängt. Das Motiv der Pest macht in dieser Weise die Erstreckung privaten Unrechts auf die gesamte Gesellschaft sinnfällig, aus rechtshistorischer Sicht reflektiert das Drama den Zeitpunkt der Ablösung der privaten Blutrache durch eine staatliche Strafrechtspflege.⁸⁹ „Ödipus deutet den Orakelspruch hier so, daß er diese Haltung der Thebaner, nicht zu urteilen, verurteilt und sie als den Grund, ja, vielleicht sogar als die eigentliche Gestalt der Seuche bezeichnet, die Theben beherrscht. [...] Man muß urteilen, lautet die durchs Orakel bekräftigte Prämisse, aus der Ödipus nicht nur die Berechtigung, sondern die Notwendigkeit seines rechtlichen Untersuchens herleitet.“⁹⁰ In diesem Sinne erinnert Ödipus die Thebaner: „Denn hätten auch die Götter nicht das Geschehene wieder herangedrückt, so durftet ihr es doch nicht unterlassen, die Dinge zu bereinigen, wo der beste der Männer, der König, umgekommen war“ (255-257).

Die Auseinandersetzung mit der Krankheit wird damit zu einer juristischen Angelegenheit, die Pest zum Sinnbild einer ungeklärten, weltlichen Verfehlung in der Vergangenheit, denn sie ‚verpestet‘ die Gegenwart der dramatischen Handlung durch Ungewißheit. Im Zusammenhang des aufkommenden Rechtsdenkens im 5. Jahrhundert erscheint es umso bedeutsamer, daß Ödipus sich der Pest jetzt nicht mehr als Arzt oder Priester, entsprechend den Erwartungen des Publikums, sondern über eine rechtliche Urteilspraxis nähert. Die Pest ist eine Straftat. „Die vorgeschlagene metaphorische Deutung der Pest erklärt, warum Ödipus sie als *Richter* bekämpfen kann.“⁹¹ Sophokles stellt das alte Befleckungdenken damit in einen Kontrast „zu der ‚modernen‘ differenzierenden Schuldethik.“⁹²

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 142.

⁹⁰ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 28.

⁹¹ Ebd., S. 230f (Anm. 29).

⁹² Altmeyer, *Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles*, S. 137.

b) Richteramt und Rechtslogik

Die Tragödie von König Ödipus ist keine Charaktertragödie, denn sie verhandelt nicht die psychologische Entwicklung des Individuums. Dennoch zeichnet sich Ödipus durch einen Charakter aus, der unentbehrlich für den Verlauf der dramatischen Handlung ist, denn Ödipus zwingt die Handlung geradezu, auf ein Ergebnis hinauszulaufen: „Ödipus ist geradezu besessen, die Frage nach seiner Herkunft, die ihn immer beschäftigte, einer Antwort zuzuführen.“⁹³ Diese Besessenheit, „nämlich sich von einem Gedanken ganz einnehmen und zu allen darin angelegten Konsequenzen fortreißen zu lassen“⁹⁴, bezieht sich nicht nur auf seine persönliche Biographie, denn Ödipus spricht als Muster. Die „rechtliche Form, in der Ödipus in Sophokles' Tragödie sein Untersuchen und Urteilen praktiziert, entspricht [...] aufs genaueste den Schritten und Verfahren eines ‚typischen Athener Gerichtsprozesses‘.“⁹⁵

Ödipus' Besessenheit fungiert als Vehikel, mit ihm treibt die Tragödie die Frage des Rechts voran, das Ödipus im Verlauf seiner Untersuchungen einzusetzen versucht. Gleichzeitig gerät Ödipus durch die Besessenheit, die Frage nach seiner Herkunft – und damit die Frage nach dem Ursprung der Pest, beides läuft hier zusammen – zu einer definitiven Antwort zu bringen, ins Unglück: „Im Diskurs der Tragödie werden die Widersprüche, Ambivalenzen und Inkohärenzen des sich entfaltenden Rechtsdenkens bewußt. Einen Grund haben dessen Schwierigkeiten darin, daß es sich noch nicht klar von Religion und Moral abzugrenzen vermag. Es hat noch keine definitive logische Form gefunden. [...] Aufgrund ihrer Ambiguität wird die Tragödie gerade nicht zum ‚débat juridique‘, sondern zeigt den Menschen, der angesichts zweideutiger Werte handeln muß.“⁹⁶

Die Tragödie von König Ödipus verhält sich gegenüber dem aufkommenden Rechtsdenken „nicht bloß mit der Passivität der Nachahmung“⁹⁷, sie fixiert die Handlungen, mit denen Ödipus sich zwischen den Wertesystemen orientieren muß. Daß Ödipus „mit seinem herausragenden Intellekt eine ‚moderne‘ Gestalt, ein ‚Aufklärer‘ ist, ist aber deswegen fraglich, weil er [...]

⁹³ Ebd., S. 164.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 25.

⁹⁶ Lehmann, Mythos und Theater, S. 157f.

⁹⁷ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 25.

seinem Verstand nicht vollkommen vertraut.“⁹⁸ Diese Skepsis gegenüber dem neuen Rechtsdenken, der Ödipus als Richter nachgibt, ist die Voraussetzung für Sophokles' Tragödie. Sie stellt die grundsätzliche Frage, ob es ein Recht ohne Fluch, d. h. ohne Religion und höchste Glaubensmaximen, überhaupt geben kann. „Aber während die Athener Aufklärer des fünften und vierten Jahrhunderts die Frage so verstanden, ob es ein Recht geben könne, daß einer Absicherung und Bekräftigung durch rituelle Fluchformeln entbehren kann, stellt Sophokles' Tragödie die Frage, warum das von Ödipus begonnene Unternehmen einer Verrechtlichung des Urteilens in eine Verfluchung umschlagen, warum es als Verfluchung *wirken* muß.“⁹⁹

Vom dritten Orakelspruch ausgehend, setzt Ödipus die Logik des Rechts und sich selbst als Richter gegen den Ursprung der Seuche ein: „Was zu Anfang ein Orakelspruch war, verwandelt sich durch Ödipus' Befragung Zug um Zug in die Anzeige eines rechtlichen Falles und den Auftrag zu dessen Untersuchung, Beurteilung und Bestrafung.“¹⁰⁰ Ödipus verrechtlicht das Orakel in der Weise, daß er dem kultischen Umgang mit einem Frevel ein logisches Rechtsverständnis entgegensetzt. Das geschieht in der Befragung des Kreon über den Sinn des Orakelspruchs.

Kreon erscheint zunächst als priesterlicher Ausleger des Orakels, denn er war es, der den Spruch unmittelbar vom delphischen Orakel vernommen hatte. Ödipus steht ihm in der Passivität des Fragenden gegenüber, er nimmt die Deutung des Spruches nicht selbst vor, sondern erhält erst durch Kreons Antworten die nötigen Informationen zu dessen Verständnis. Wie soll der Frevel bereinigt werden und welcher Art ist der Frevel, d. h. welcher Sachverhalt liegt ihm überhaupt zugrunde? Über diese beiden ersten Fragen entsteht die wesentliche Setzung, aus der das eigentliche Rechtsdenken hervorgeht: „Mit der direkten Verbindung dieser beiden Fragen stellt Ödipus die Art des (in der Vergangenheit geschehenen) Frevels und die Art der (in der Zukunft zu vollziehenden) Reinigung in ein Verhältnis der Entsprechung. [...] Das ist ein großer Schritt. Denn damit wendet sich Ödipus ausdrücklich gegen ein Ritual der Reinigung, auf das die Formulierung des Orakels, die Rede von einem ‚Frevel‘ oder der ‚Befleckung‘ (*miasma*) und ihrer Vertreibung oder

⁹⁸ Altmeyer, Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles, S. 130.

⁹⁹ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 49f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 30.

Verstoßung, doch zunächst hinzuweisen schien.“¹⁰¹ Ödipus unterstellt hier die Möglichkeit, ein vergangener Frevel könne durch einen rechtlich urteilenden Akt in der Gegenwart vergolten werden. Er verweigert sich der archaischen und religiösen Umgangspraxis mit dem Frevel und weist vehement die Ansicht zurück, der vergangene, anonyme und entfremdete Frevel, die Pest, dürfe generell und weiterhin als solcher verstanden werden. Auch wenn Ödipus damit zunächst in hoffnungsvoller Absicht auch für sich selbst handelt, denn „vielleicht könnte er [Laios' Mörder] bald auch an mir mit einem solchen Schlag Rache üben wollen. Komme ich jenem [Laios] zu Hilfe, so nütze ich mir selbst“ (139-141), setzt er dadurch einen Mechanismus in Gang, der später auf ihn zurückfallen wird. Ödipus vollzieht hier eine Unterscheidung, die das Epos so vermieden hatte. Der Urteilsrahmen war dort die Anonymität der „großen Menschlichkeit“, Frevel mußten akzeptiert werden, denn man wußte nicht, „ob sie vom Menschen geleistet werden oder einfach geschehen.“¹⁰² Ödipus hingegen löst den Frevel aus seiner Anonymität heraus. Der Frevel kann nicht einfach geschehen sein, sondern ist von jemandem und an jemandem begangen worden. Ödipus sucht einen Verantwortlichen, weil er dessen Motive zu verstehen und zu beurteilen sucht. Eben das, daß dies zu einem Motiv führt, verspricht für Ödipus die Möglichkeit, eine rechtliche Beurteilung der Vergangenheit könne eine entsprechende Genugtuung in der Gegenwart herbeiführen.

Ödipus stellt sich damit gegen den in der zeitgenössischen griechischen Kultur häufig praktizierten, religiösen Umgang mit einem Frevel, das Reinigungsritual. Hier standen Ursprung und Tilgung des Vergehens weder qualitativ noch quantitativ in einem Verhältnis der Entsprechung: „Unter den verschiedenen Reinigungsritualen steht dem Orakelspruch das Austreiben des *pharmakós*, das griechische Pendant der alttestamentarischen Austreibung des Sündenbocks in die Wüste, am nächsten. Dabei werden etwa in Athen ‚am Thargelienfest zwei Männer [...] aufgrund besonderer Widerwärtigkeit ausgewählt, einer für die Männer, einer für die Frauen; sie werden mit Feigen behangen, als *kathársia* (Reinigungsopfer) hinausgeführt, vielleicht

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Schadowaldt, *Geschichtsschreibung bei den Griechen*, S. 45f.

vertreibt man sie auch mit Steinen'; in anderen Fällen und an anderen Orten werden sie verbrannt oder ins Meer gestürzt.“¹⁰³

Kreon folgt Ödipus in der neuen Herangehensweise, wenn er jetzt angibt, der Frevel beziehe sich auf einen Mord: „Kreons Antwort fügt sich der rechtsförmigen Konstruktion des ‚Falles‘, die Ödipus durch seine Doppelfrage vorgegeben hat. Kreon gibt Informationen, die er in diese Struktur einfügt. Nur so weiß er auch, daß es um Mord geht: nicht durch seine Deutung des Orakels, sondern durch seine Kenntnis der Tatsachen, auf die ihn die von Ödipus' Fragen vorgegebene Struktur lenkt.“¹⁰⁴ Dadurch erhält die Befragung die rechtliche Struktur. Kreon ist nicht mehr der priesterliche Orakeldeuter, sondern fällt in die Position des Zeugen, der von einem Richter befragt wird. So kommt quasi mit dem Anspruch, das Vergangene rechtlich durchdenken zu wollen, auch seine Möglichkeit mit hervor, „wird der Orakelspruch und die nicht notwendig darunter gehörige Geschichte von Laios' Tode zusammengebracht.“¹⁰⁵

Ödipus' weitere Fragen vertiefen die rechtliche Logik. Er fragt nach den möglichen Tätern, ihrem Aufenthaltsort und möglichen Spuren, die sie hinterlassen haben könnten (108f). Er fragt nach dem Ort des Verbrechens und möglichen Zeugen (112-117): „Der Begriff des Vergehens wird damit subjektiviert: ohne geschädigtes oder verletztes Subjekt – so denkt Ödipus im Gegensatz zur Ritualpraxis des Sündenbocks – kein Vergehen, und weiterhin, keine Notwendigkeit der Beurteilung und Bestrafung.“¹⁰⁶ Durch das Ersetzen des Frevels durch eine Tat mit einem Täter, durch die damit entstehende Instanz eines Opfers als Kläger, sollen die subjektiven Motive der Beteiligten erschlossen und gegeneinander in ein wertendes, rechtslogisches Verhältnis gesetzt werden können.

¹⁰³ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 30.

¹⁰⁴ Ebd., S. 31.

¹⁰⁵ Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, S. 252.

¹⁰⁶ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 31f.

c) Gesetzesanwendungen

Den Ursprung, aber noch nicht seinen Inhalt, hat das Recht im Orakelspruch. Das Orakel fordert eine Entscheidung. Der hier implizierte Imperativ, ‚die Dinge zu bereinigen‘, bezieht sich auf das traditionelle und anonyme Reinigungsritual des Sündenbocks. Ödipus nimmt jetzt das Orakel zum Anlaß einer rechtsförmigen Untersuchung, d. h. er selbst findet im kultisch bewerteten Vergehen des Frevels die Voraussetzungen einer rechtsförmigen Untersuchung gegeben: „Ödipus formuliert seine Konzeption einer rechtsförmigen Urteilspraxis, die mit dem Orakelspruch bricht, indem er sich rechtsförmig deutend auf das Orakel bezieht. In seinem Bezug auf das Orakel praktiziert Ödipus schon das rechtsförmige Untersuchen, zu dem er sich durch den Bezug auf das Orakel erst autorisieren lassen wird.“¹⁰⁷

Im Streit mit Teiresias wird Ödipus seine Unabhängigkeit von der Seherkunst betonen, denn das Rätsel der Sphinx hatte er aus seiner Sicht selbst gelöst: „Ich, Ödipus, der von nichts wußte, habe dem Untier das Handwerk gelegt. Meiner Klugheit gelang es, von den Vögeln lernte ich nichts“ (397f). Obwohl Ödipus seinen Schwager Kreon im Prolog über den Sinn des Orakels befragt und damit die Autorität des Orakels anerkennt, entsteht hier aus der Logik des Fragens die neue Herangehensweise, denn das Befragen beinhaltet bereits die Schlußfolgerung, es gäbe etwas oder jemanden zu erfragen. Das Recht – der Imperativ, etwas ‚richtig‘ zu stellen – entsprang dem Orakel. Die Art, wie das Recht umgesetzt werden kann und auf welchen Tatbestand es sich beziehen wird, wird von Ödipus bestimmt, indem er den Fall subjektiviert.

Damit ist aber nicht nur die Vorgehensweise festgelegt, sondern gleichzeitig auch eine Maxime aufgestellt, auf die sich die rechtliche Vorgehensweise richtet: ein Gesetz. Ödipus kommt überhaupt erst auf die Idee, nach den Motiven des Mörders zu fragen, weil er selbst bereits von einem Rechtsgedanken a priori ausgeht: „Gesetze formulieren Regeln für eine wertende Stellungnahme zu Tatsachen; dadurch werden rechtsförmige Einzelurteile zu Anwendungen einer allgemeinen Regel. Wo Gesetze herrschen, wird einer nicht verurteilt und bestraft, weil er jemanden getötet hat. Sondern einer, der

¹⁰⁷ Ebd., S. 28.

jemanden getötet hat, wird verurteilt und bestraft, weil es ein Gesetz gibt, das vorschreibt, daß einer, der jemanden getötet hat, zu verurteilen und bestrafen ist. Urteilen heißt in der von Ödipus etablierten rechtsförmigen Urteilspraxis, ein Gesetz oder eine Regel anzuwenden; das Urteil, daß jemand als Mörder schuldig (und deshalb zu bestrafen) ist, ist das Ergebnis eines Prozesses der Anwendung eines Gesetzes.“¹⁰⁸ Ganz in diesem Sinne folgt Kreon der von Ödipus’ Fragen vorgegebenen Logik, wenn er den im Orakel enthaltenen Wunsch des Gottes so (um)deutet: „Da dieser Mann erschlagen wurde, gebietet er uns nun deutlich, jene, die den Mord begingen, mit Totschlag zu strafen, wer immer sie sind“ (106f).

Die Thebaner vermuten einen Auftragsmord, und dieser soll mit Totschlag bestraft werden. Das ist ein nachvollziehbares Urteil, denn wer bewußt ein schweres Vergehen begeht, soll dafür ebenso schwer bestraft werden. Im genannten Urteil spiegeln sich die subjektiven Motive des Täters wider und werden, ihm zu Lasten, geltend gemacht. Ödipus bringt hier durch seine Fragen ein bereits existierendes Gesetz zur Aussprache, das jetzt seine Anwendung finden soll: „Die rechtsförmige Subjektivierung betrifft auch das Urteilen selbst, das rechtlich als Prozeß verstanden wird – als ein Prozeß der Gesetzesanwendung – , der durch ein und von einem Subjekt vollzogen werden muß. Das gilt unabhängig von der Frage, woher das Gesetz stammt, das zur Anwendung gelangt, ob es göttlichen oder menschlichen Ursprungs ist.“¹⁰⁹

Auch Markus Altmeyer verweist in seiner Betrachtung der Tragödie *König Ödipus* auf das zeitgenössische „Klima der Anthropozentrik und des großen Vertrauens der Menschen in die eigenen Fähigkeiten, wie es das 5. Jahrhundert prägt.“¹¹⁰ Durch den Gesetzgeber Drakon war bereits zu Anfang des Jahrhunderts die Rechtsfindung durch staatlich eingesetzte Gerichte gegen die bis dahin üblichen privaten Blutrachen eingeführt worden. Die bis dahin gültige Regelung aus solonischer Zeit über den Umgang mit der vorsätzlichen Tötung wurde durch zwei subjektive Beurteilungskriterien erweitert. Der Tatbestand der Tötung wurde „seit Drakon differenziert in die vorsätzliche Tötung, d. i. Mord, in die unvorsätzliche Tötung, d. i. Totschlag und in die ge-

¹⁰⁸ Ebd., S. 33.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Altmeyer, Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles, S. 130.

setzlich erlaubte Tötung. Zu letzterer zählte unter anderem die Tötung durch Selbsthilfe gegen einen rechtswidrigen körperlichen Angriff gebotene Tötung, also die Notwehr.“¹¹¹

Die Tatbeschreibung, die von der Tragödie selbst vorgegeben wird, ist die Tatbeschreibung aus der Sicht des Täters. Darauf basieren Urteilsfindung und schließlich das Urteilsmaß. Da Ödipus in seiner rechtlichen Vorgehensweise subjektive Kategorien für den Täter geltend macht, darf jetzt zuerst nach seiner eigenen Erinnerung gefragt werden. Im Gespräch mit Iokaste, in der Mitte der Tragödie, vermutet Ödipus, daß er möglicherweise Laios erschlagen und dessen Frau geheiratet haben könnte, aber er schließt daraus zunächst „nichts weiter, als daß er einen König erschlug und dessen Frau heiratete“¹¹²:

ÖDIPUS

[...] Dir, Frau, werde ich nun alles berichten, wie es in Wahrheit war.

An jenem Dreiweg,

Wie ich da auf der Straße ging und ihm schon nahe war,
Da kam mir ein Herold entgegen und auf dem von Fohlen
Gezogenen Wagen ein Mann, der so war,
Wie du ihn beschreibst. Da stießen mich der Wagenlenker
Und auch er selbst, der alte Mann, mit Gewalt von meinem Weg.
Auf den, der mich wegdrängte, den Wagenlenker,
Schlage ich ein in meinem Zorn. Der Alte sah nun,
Wie ich neben dem Gefährt entlangging, er lauerte und
Traf mich mit seinem Zweizack mitten auf den Kopf.
Er zahlte ungleich mehr dafür: Es trifft ihn ein geballter
Schlag meines Stocks von dieser Hand; rücklings stürzt er
Mitten aus dem Wagen und rollt sofort zu Boden.
Ich töte sie alle.
(800-813)

Nach Freud wäre die Begegnung zwischen Laios und Ödipus am Dreiweg per se ein Auftragsmord. Über diese Passage läßt sich aber die von Sopho-

¹¹¹ Ebd., S. 138.

¹¹² Eckard Lefèvre, Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Sophokles' Tragödien, Leiden [et a.] 2001, S. 126. Dem Buch liegt der bereits erwähnte Aufsatz von Lefèvre zugrunde.

kles aufgegriffene, ‚moderne und differenzierende Schuldethik‘ weiterverfolgen. Sophokles selbst wird *Ödipus auf Kolonos* in seinem Spätwerk, der gleichnamigen Tragödie, zu Kreon sagen lassen, er habe in Notwehr gehandelt:

ÖDIPUS

[...] Nein! Nicht verrufen werd ich sein ob dieser Ehe,
Noch ob dem Mord am Vater, den allzeit du mir
Zum Vorwurf machst mit bittrem Lästernaul.
Auf eines nur antworte mir, was ich dich frag:
Wenn zu dir, ‚dem Gerechten‘, sofort einer hier
Heranträt‘, um zu töten dich, fragtest du wohl,
Ob er dein Vater, oder rächtest du dich gleich?
Ich glaube, wenn du gerne lebst, so wirst am Schuldigen
Du Rache nehmen, unbekümmert um das Recht.
(Sophokles, *Ödipus auf Kolonos*; 988-996)

Das Strafmaß würde in solch einem Fall wie dem von Ödipus also zwischen Totschlag und Freispruch liegen. Die vorsätzliche Tötung wurde weiterhin auf dem Weg der Selbsthilfe von den Angehörigen des Getöteten, deren Kreis gesetzlich festgelegt war, geahndet. „Die Ausübung der Fehde setzte sowohl bei vorsätzlicher als auch bei unvorsätzlicher Tötung einen Urteilsspruch voraus. Die Tatfrage wurde in einem rein formalen Beweisverfahren vor dem Basileus geklärt. Nach Feststellung der Tat hatten die von D.[rakon] eingesetzten Ephetai zu entscheiden, ob vorsätzliche, unvorsätzliche oder bußlose Tötung vorlag.“¹¹³ Im Falle der vorsätzlichen Tötung wurde der Mörder von den Angehörigen des Opfers verfolgt, im Falle der nicht vorsätzlichen Tötung wurde der Täter unter Androhung der Friedlosigkeit für den Fall des Betretens athenischen Staatsgebietes verbannt.

Ödipus bekennt sich auf Kolonos zur zornigen Rache, aber gleichfalls auch zur Angst um sein eigenes Leben. Der Wagenlenker hatte ihn mit Gewalt vom Weg gestoßen, Ödipus hatte in Notwehr gehandelt. König Ödipus würde Ödipus auf Kolonos freisprechen, denn als König macht er bereits die subjektiven Motive geltend, auf die sich Ödipus auf Kolonos später bezieht. Als

¹¹³ Erich Berneker, *Der Kleine Pauly* 2 (1979), s. v. Drakon, 159.

König Ödipus kann er sie jedoch nicht auf sich selbst anwenden. Erklärt man diese Entscheidung des Sophokles hier erneut aus Ödipus' Charakter, bestreitet man also nicht nur, daß Ödipus unschuldig ist, sondern spricht auch ihm selbst das Recht auf Freispruch ab, gelangt man erneut auf den Weg der psychoanalytischen Arbeit und zurück zum ‚gebrandmarkten Kind‘: „Man bestreitet die sittliche Schuld des Ödipus mit dem Hinweis, daß er in Notwehr gehandelt habe. Die Absicht des Laios jedoch dürfte nicht gewesen sein, Ödipus zu töten, sondern ihn zu strafen, weil er ihm, dem Könige, den Weg nicht freigab. Auch Ödipus dürfte den Schlag des Königs eher als Beleidigung denn als wirkliche Bedrohung empfunden haben. Seine Entgegnung war daher nicht Notwehr, sondern Rache für erlittene Schmach.“¹¹⁴ In der Tragödie aber baut Ödipus den rechtlichen Rahmen auf, durch den er einen potentiellen Täter vor solch einem Urteil zu schützen versucht. Darin spiegelt sich der Rechtsgedanke.

Welches Gesetz also bringt König Ödipus bei seiner Selbstjustiz zur Anwendung? Wenn Ödipus das Gesetz der Gerichte versteht, warum blendet er sich am Ende der Tragödie, „obwohl er den Mord an seinem Vater und die Ehe mit seiner Mutter unabsichtlich getan hat, also ohne im Moment des Tuns davon zu wissen [...]. Das ist in der Tat die Handlungs-, das heißt Urteilsweise, die zu erklären ist, wenn man Ödipus' Tragödie verstehen will.“¹¹⁵

Eine Erklärung, die auf den Mythos zurückgeht, liegt in der Unendlichkeit der Schmach, Ödipus nimmt, nach einem Wort von Hölderlin, die „Sünde als unendlich“.¹¹⁶ Das tut er bereits, wenn er einen Fluch gegen den noch unbekanntes Laios-Mörder ausstößt, aber das tut er insbesondere, wenn er sich, als Täter und damit Verfluchter, seiner Augen beraubt. Im vierten Epeisodion erfährt Ödipus den vollständigen Sinn seiner Handlungen durch die Bekanntmachung eines korinthischen Boten mit dem Hirten, der Ödipus damals im Gebirge ausgesetzt hatte: „Hu! Hu! So wäre nun alles deutlich herausgekommen! O Licht! Könnte ich dich doch jetzt zum letzten Mal sehen! Ich, der ich als Sproß derer ans Licht gekommen bin, die nicht hätten zeugen dürfen, als einer, der zusammenlebt mit wem er es nicht durfte, als einer, der getötet hat, wen er nicht sollte“ (1182-1185). Kurz davor hatte Iokaste, die Enthül-

¹¹⁴ Lefèvre, Sophokles' Tragödien, S. 126.

¹¹⁵ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 35.

¹¹⁶ Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, S. 252.

lung der wahren Zusammenhänge erahnend, die Szene mit einer erneuten Bitte verlassen: „Tu es nicht, bei den Göttern, wenn dir irgend an deinem Leben liegt, forsche dem nicht weiter nach! Genug, daß ich leide“ (1060f). Der Palastdiener berichtet den weiteren Verlauf der Handlung, bevor Ödipus im Exodos ein letztes Mal auftritt:

DIENER DES PALASTES

[...] Und jetzt erblickten wir dort die erhängte Frau,
In den Flechten des Hängebettes verflochten. Er nun
Brüllt fürchterlich, da er sie sieht, der Arme,
Er lockert das aufgehängte Seil. Sie lag nun auf der Erde,
Die Unselige; furchtbar war zu sehen, was danach noch geschah:
Er reißt ihr den Schmuck ihrer Gewänder
Vom Leib, die goldgetriebenen Nadeln,
Nun hob er die Arme, und schlug auf seine Augen.
Man hörte ihn sagen: Nein, die Augen sollten weder
Das Schlimme sehen, das er erlitten hat, noch das Schlimme, das er getan hat.
In der Finsternis sollten sie für alle Zeit diejenigen ansehen, die er nicht hätte
Sehen dürfen, und diejenigen nicht erkennen, die er zu erkennen wünschte.
(1263-1274)

Markus Altmeyer schließt hier, daß Sophokles in dieser Weise ein altes Gesetz, das religiöse Gesetz, hat stärken wollen: „Sophokles macht hier das ungeschriebene Gesetz geltend, das Gewalt gegen die Eltern strikt verbietet. [..., es gehe] zum anderen um das Verbot von Parrizid und Inzest oder allgemein um das Gebot der absoluten Hochachtung der Eltern“¹¹⁷ Dieses religiöse, absolute Gesetz fordert ein ebenso absolutes, auch im Sinne der Vorstellungskraft ‚unendliches‘, unvorstellbares Strafmaß. Das Gesetz der Familie ist außer Reichweite, es rechtfertigt kein subjektives Motiv. In diesem Sinne deutet Altmeyer die Tragödie aber nicht wirkungsästhetisch, sondern machtpolitisch: „Weil die Familie bei Sophokles für die Entwicklung der moralischen und religiösen Substanz grundlegend ist, haben diese Gesetze zugleich eine enorme politische Bedeutung.“¹¹⁸ Tragisch ist dabei für Markus Altmeyer, daß ausgerechnet Ödipus es ist, der hier als Paradigma ‚herhalten‘

¹¹⁷ Altmeyer, Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles, S. 139.

¹¹⁸ Ebd.

muß. Ödipus der Richter wird für Ödipus den Täter bestraft: „Die Tragik in Ödipus' Katastrophe liegt darin, daß gerade er, der die heiligen Gesetze hoch achtet, für Verstöße gegen das Familiäre schwer bestraft wird. Denn die Furcht vor dem Vergehen gegen Vater und Mutter hält Ödipus zeitlebens von Korinth fern.“¹¹⁹

d) Priesterlich: Verfluchung des Mörders

Als angeklagter Täter kann Ödipus von seiner eigenen Gesetzeslogik keinen Gebrauch mehr machen. Er sieht die subjektiven Kategorien nicht an sich selbst und bringt sie auch nicht zur Anwendung: „Ödipus macht in seiner Selbstbeurteilung eben die Unterscheidungen – etwa zwischen kausal verursacht und gewollt vollzogen – *nicht* geltend, die er im Kontext der rechtsförmigen Urteilspraxis, die er in seiner Befragung des Kreon gegen die Rituallogik des Orakels selbst erst durchsetzt, völlig selbstverständlich praktiziert. Ödipus kennt diese Unterscheidungen in seinem rechtlichen Urteilen und kann sie doch im Moment der Enthüllung seiner wahren Identität nicht praktizieren. In diesem Moment ist alles Prüfen von Ansichten, alle Suche nach Wissen zu Ende, und das Urteil über ihn *ist* bereits gefällt.“¹²⁰ Als Ödipus den Zusammenhang der Verwandtschaft erkennt, verwirft er das rechtsförmige Urteilen, weil das Strafmaß die Schwere der Schuld nicht erfassen kann. Ödipus nimmt die Sünde ‚als unendlich‘ und blendet sich ob der ‚Enthüllung‘. Bis hierhin ist die Tragödie in ihrer Dramatik erfaßt. Ödipus hatte das subjektive Recht eingeführt und das Ritual verworfen, aber aufgrund der schweren Schuld wendet er schließlich doch die heiligen Gesetze der Familie an. Ödipus spricht ‚priesterlich‘ und verurteilt seinen Mörder, den Mörder in sich selbst.

Christoph Menke legt nun in seiner Lektüre der Tragödie sehr präzise eine weitere Systematik offen. Die Tragödie zeigt das Hervortreten des Rechtsgedankens und dessen erneuten Zusammenbruch, aber eben nur teilweisen Zusammenbruch und Rückfall in den religiösen Umgang. Das ist „eigen-

¹¹⁹ Ebd., S. 162 (Anm. 463).

¹²⁰ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 36.

tümlich und eine Verflechtung von Rechtlichem und Rituellem“.¹²¹ Mit seiner Rechtslogik personalisiert Ödipus den Laios-Mörder, nur um ihn dann doch im Sinne des Reinigungsrituals ‚unendlich‘, d. h. absolut zu bestrafen. Das Urteil ergibt sich nach Christoph Menke hier aber nicht einfach aus der Schwere der Schuld, sondern aus einer Verkeilung von zwei Wertmaßstäben. Ödipus unterliegt einem Fehlurteil. Schlußendlich bringt Ödipus zwei Gesetze zur Anwendung, die dadurch ihren zugeschriebenen Urteilsrahmen überschreiten und den Bereich des jeweils anderen Gesetzes übernehmen, „le héros est à la fois l’enquêteur agissant par délégation de la cité et l’objet même de l’enquête.“¹²² Ödipus spaltet sich dabei.

Zunächst wird hier die in der deutschen Übersetzung unterschlagene, d. h. schwerlich wiederzugebende Ambivalenz seines Titels deutlich, denn *König Ödipus* ist bei Sophokles der *Oidipous Tyrannos*. Der Unterschied liegt im Erlangen der Herrschaft. Im deutschen Sprachgebrauch unterscheidet man zwischen den Begriffen *König* und *Tyrann*. Als König bezeichnet man im Allgemeinen einen rechtmäßigen, vom Volk legitimierten Herrscher eines Staates, dessen Titel innerhalb einer Königsfamilie weitervererbt wird. Der Tyrann dagegen hat die Herrschaft durch Gewalt erlangt und mißbraucht sie willkürlich. Die Begriffe bilden einen vertikalen Gegensatz ab. Im griechischen Kontext dagegen, in einer Zeit, in der unterschiedliche Herrschaftsformen noch in der Erprobung standen, wird der Begriff *Tyrannos* durch den Begriff des *Basileus* horizontal abgegrenzt. Beides sind legitime Herrschaftsformen, beide verweisen auf die Vorstellung eines rechtmäßigen Königs, wobei der Tyrannos im Gegensatz zum Basileus seinen Herrschaftsanspruch nicht geerbt, sondern durch persönlichen Einfluß und innovative Leistungen erlangt hatte; wie beispielsweise Peisistratos, der die städtischen Dionysien nach Athen geholt hatte. Auch Ödipus wird aufgrund von persönlichen Leistungen zum König von Theben ernannt, als Fremder hatte er das Rätsel der Sphinx gelöst. Sein Königstitel ist aber auch deshalb der des Tyrannos, weil er auch später noch, während der Tragödie, innovativ handelt, die formale Funktion des Basileus als Untersuchungsrichter zwar einnimmt, aber sie gleichzeitig mit der untypischen Aneignung der Urteilsgewalt überschreitet.

¹²¹ Ebd., S. 38.

¹²² Vidal-Naquet, *Œdipe à Athènes*, S. 154.

Das setzt Ödipus als *Tyrannos* in einen historisch nicht belegten, also beispiellosen Gegensatz zum *Basileus*.

Dem Unvermögen einer klaren Abgrenzung der Gesetze zueinander liegt in Ödipus' Fall eine gewisse Hilflosigkeit zugrunde. Er selbst ist fremd in Theben und das Orakel hatte eine ihm fremde Tat bekannt gemacht. Sein Richteramt nimmt er auf „als einer, dem diese Ankündigung selbst so fremd ist, wie mir fremd ist, was getan wurde. Ich würde sonst der Spur nicht so lange folgen; hätte ich nur irgendein Indiz, so täte ich es nicht“ (219-221).

Nach Einführung der Rechtslogik und Annahme des Richteramtes im Prolog benennt Ödipus im ersten Epeisodion die spärlichen Mittel, die ihm zur Auffindung des Mörders zur Verfügung stehen. Dabei wird für ihn „zunächst ein anderes Vergehen als das ursprünglich verfolgte wichtig: Nicht mehr um die Tötung des Laios geht es jetzt vor allem, sondern um die Weigerung vermuteter Zeugen oder Mitwisser, Ödipus' Befehl nachzukommen, ‚mir alles anzuzeigen‘“. ¹²³ Ödipus' gesamte Anstrengung richtet sich im folgenden darauf, überhaupt einen Täter zu finden, auf den das eine oder andere Gesetz anzuwenden wäre. Zurückhaltung von Wissen und Behinderung des Rechtsprozesses, die Gefahr der prinzipiellen Infragestellung des rechtlichen Rahmens, werden zum vorrangigen Gegenstand seiner Untersuchung. Dabei berücksichtigt die erste von Ödipus ausgesprochene Strafandrohung hier zunächst noch das Recht des Subjekts, nur für das verurteilt zu werden, was es wissentlich getan hat:

ÖDIPUS

[...] Wer von euch weiß, wer der Mann ist, durch den Laios,
Der Sohn des Labdakos, umgebracht wurde,
Diesem befehle ich, mir alles anzuzeigen.
Und fürchtet er die Anschuldigungen, so soll er ihr entgehen:
Er mag sie gegen sich selbst vorbringen; denn es wird ihm dann weiter nichts
Unliebsames geschehen, er kann in Sicherheit das Land verlassen.
Wenn aber jemand weiß, der Mörder ist ein anderer, aus einem anderen Land,
So soll er nicht schweigen. Sein Lohn
Wird er von mir erhalten, und man wird es ihm danken.
(224-232)

¹²³ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 36.

Die rechtliche Untersuchung, die Ödipus durchführt, konzentriert sich auf die Suche nach einem Täter, die Rechtslogik ist eingeführt, aber der Täter bleibt unauffindbar. Die Tatbeurteilung selbst tritt dadurch in den Hintergrund. In dieser „Scene spricht aber, in zorniger Ahnung, der Geist des Oedipus, alles wissend, das nefas eigentlich aus“.¹²⁴ Friedrich Hölderlin erkennt die Bedeutung dieser Interessenverschiebung, indem er bereits für die Prozeßrede nicht mehr von einer Person Ödipus als Handlungssubjekt ausgeht, sondern die Rede dem Geist des Ödipus, d. h. einer metaphysischen Sammelebene seiner Persönlichkeitselemente, zuschreibt. Das Handlungssubjekt Ödipus spaltet sich mit der Anwendung aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel in gegenläufige Funktionen. Ödipus der Richter wird auch zum Verfluchten, Ödipus der Täter wird damit auch zum Sündenbock. Das geschieht an genau der Stelle, an der Ödipus' Verrechtlichung des Urteilens seine Vollendung erreicht hat und damit gleichzeitig an seine Grenze gestoßen ist, es heißt weiter:

ÖDIPUS

[...] Schweigt ihr jedoch und es wendet jemand aus Furcht
Dieses Wort von einem Freunde ab oder gar von sich selbst,
Was ich dann tun werde, hört dies jetzt von mir:
Diesem Mann, wer er auch sei, gebiete ich, in diesem Land,
Wo ich die Gewalt und den Thron innehabe,
Keinen bei sich aufzunehmen und an keinen das Wort zu richten,
Mit keinem sich zu vereinen in den Gebeten an die Götter
Und in den Opferhandlungen, mit keinem das heilige Wasser zu teilen.
Jeden soll er aus seinem Haus verstoßen; dies ist der Frevel,
Der auf uns lastet, wie das pythische Orakel
Des Gottes mir soeben enthüllt hat.
In solcher Weise kämpfe ich im Bündnis
Mit dem Gott und auch mit jenem Mann, der erschlagen wurde.
Den, der es getan hat und der uns verborgen bleibt, mag er es allein
Getan haben oder mit anderen zusammen, diesen Mann verdamme ich

¹²⁴ Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, S. 252.

In Grund und Boden: Er soll ein von allen geächtetes Leben fristen.
Und außerdem gelobe ich: Falls er in meinem eigenen Haus
Den Herd mit mir teilt und ich es weiß,
So soll auch ich den Fluch erleiden, den ich soeben gegen jene ausgestoßen habe.
(233-251)

Mit dieser zweiten Strafandrohung ändert sich Ödipus' Vorgehensweise grundlegend. Er hatte das Orakel verrechtlicht, aber kehrt mit der Aussprache des Fluchs zurück zum kultischen Umgang mit einem Frevel und spricht jetzt priesterlich: „Das ist aber keine einfache, keine gänzliche Revokation des Rechtlichen zugunsten eines Reinigungsrituals. Denn was Ödipus hier gebietet, ist ja nicht, die Reinigung an einem Sündenbock, sondern an ihres Vergehens bewußten Tätern zu vollziehen. Ja, vor allem ist es eine Reinigung, die er nicht *an* jemandem, sondern *von* jemandem zu vollziehen gebietet: Die Schuldigen sollen *sich selbst* aus der Gemeinschaft entfernen.“¹²⁵ Der offensichtliche Sinn des von Ödipus ausgesprochenen Fluchs liegt in einer Abkürzung oder Umgehung der aussichtslosen, rechtlichen Untersuchung. Der Fluch verspricht nicht notwendigerweise das Auffinden des verborgenen Täters, die Enthüllung seiner Identität, aber er verspricht doch zumindest die (Selbst)Bestrafung einer konkreten Person, auf die sich der Fluch beziehen wird. Ödipus delegiert seine Exekutionsgewalt damit an den mutmaßlichen Täter, der Ödipus' rechtliches Urteil dann an sich selbst vollstrecken soll. Der Fluch soll gleichzeitig die Rechtslogik bestätigen, ein Frevel habe immer einen schuldigen Täter. Aus der Verfluchung des Täters ergibt sich dabei aber eine Setzung, die das rechtsförmige Urteilen einestells aufhebt. Sie betrifft sowohl den Adressaten, den Täter, als auch den Sprecher des Fluchs.

Der von Ödipus ausgesprochene Fluch bevormundet seinen Adressaten gewollt. Er ereilt seinen Adressaten unmittelbar, ohne dessen Zustimmung oder Ablehnung, „denn die Verfluchung macht aus ihrem Adressaten jemanden, der, ohne sich dazu entschieden zu haben und daher ohne sich dagegen entscheiden zu können, nur noch in der vom Fluch vorgegebenen Weise handeln *kann*; das Handeln, zu dem der andere verflucht ist, ist bereits so gut wie geschehen. Nichts, jedenfalls nichts was Menschen tun könnten, wird

¹²⁵ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 38.

mehr dazwischentreten.“¹²⁶ In solch einer endgültigen Weise erfährt auch Hippolytos einen von seinem Vater ausgesprochenen Fluch. In der Tragödie *Phèdre* von Jean Racine spricht Theseus mit Hilfe des Gottes Neptun, der ihm einen Gefallen schuldet, einen Fluch gegen seinen Sohn aus, denn er glaubt, dieser habe ihn in seiner Abwesenheit mit der Stiefmutter Phädra betrogen: „J’abandonne ce traître à toute ta colère“ (Jean Racine, *Phèdre*; 1074), damit übergibt König Theseus seinen Sohn Hippolytos der Rache des Gottes, der sie als Stellvertreter ausführen soll. Als er aber die wahren Zusammenhänge der vermeintlichen Beziehung erkennt, ist es für ihn und seinen Sohn zu spät, denn der Fluch hat sich verselbständigt und kann nicht mehr zurückgenommen werden: „Mon fils n’est plus ? Hé quoi ! Quand je lui tends le bras, les dieux impatients ont hâte son trépas ! Quel coup me l’a ravi ? Quelle foudre soudaine ?“ (Ebd.; 1495ff). Hier zeigt sich gleichzeitig das zweite Merkmal einer Verfluchung. Auch Theseus kann den von ihm ausgesprochenen Fluch, den von ihm initiierten Fluch, nicht mehr zurücknehmen, denn auch er hat seine Handlungsmacht an die ‚ungeduldigen Götter‘ weiterdelegiert und damit verloren: „Insofern ist die Verfluchung nicht nur für ihren Adressaten, sondern auch für ihren Autor etwas, das ihm geschieht, ihn seiner Handlungsfähigkeit beraubt. Eine Verfluchung ist keine eigene Tat, deren Eintreten, Richtung und Verlauf man zu steuern vermöchte. Wer jemanden verflucht, gewinnt eine ungeheure Wirkungsmacht und hat sich zugleich seiner Handlungsmacht begeben. Das gilt auch für Ödipus’ Fluch, der sich den Intentionen und der Kontrolle ihres Autors entreißt: Ödipus wollte nur denjenigen verfluchen, der, sei es als Täter, sei es als Zeuge, sein Wissen um die Täterschaft verbirgt. Am Ende aber hat er sich (und ist er) verflucht, ohne daß diese Bedingung auf ihn zuträfe.“¹²⁷ Auch Ödipus spricht seinen Fluch, wie Theseus, „im Bündnis mit dem Gott“ (244f). Der Fluch ereilt ihn jedoch nicht von außen, wie Hippolytos, dessen Wagengespann von den Gisch-Pferden des Neptun verschlungen wird, sondern durch ihn selbst.

¹²⁶ Ebd., S. 39.

¹²⁷ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 42.

e) Selbstverurteilung

Ödipus, der ruhmreiche Ödipus, wie man überall ihn nannte, bestraft sich am Ende der Tragödie für den Mord an seinem Vater Laios; ohne daß die von ihm eingeführten Beurteilungskriterien hier eine Anwendung finden, obwohl sie auf Ödipus zuträfen.

Ödipus hatte den Mordfall subjektiviert, d. h. subjektive Kategorien geltend gemacht. Die Tat sollte nicht pauschal verurteilt werden, dem Täter sollte die eigene Stellungnahme gewährt werden. Da sich niemand fand, der seine subjektiven Motive bezüglich der Tat öffentlich bekannte, sprach Ödipus einen Fluch aus: „Den, der es getan hat und der uns verborgen bleibt, mag er es allein getan haben oder mit anderen zusammen, diesen Mann verdamme ich in Grund und Boden“ (246ff).

Der Fluch entwickelt jedoch eine Eigendynamik. Er nimmt sowohl dem Richter, als auch dem Täter den Status eines Handlungssubjekts. Der Richter ist Autor des Fluchs, aber er hat keine Gewalt mehr über seinen Verlauf. Der Fluch trifft den Täter, ohne dabei Rücksicht auf die subjektiven Motive des Täters zu nehmen. Der Fluch wird den Täter ereilen, gleich, ob dieser absichtlich oder unbeabsichtigt gehandelt hat. Diesen Verlauf nimmt der Fluch nicht, weil Ödipus selbst von den Motiven des Täters absieht, sondern weil er seine Macht, auf diese Motive Rücksicht nehmen zu können, weiterdelegiert hat. Diese Logik, d. h. die Notwendigkeit, an dieser Logik festzuhalten, blieb solange sinnvoll, wie sich kein konkreter Täter gefunden hatte. Sie blieb solange sinnvoll, wie es keine Möglichkeit der subjektiven Tatbeurteilung gab. Als Ödipus jedoch in sich selbst den Mörder des Laios und damit sich selbst als Vaternörder erkennt, wird damit ein konkreter Täter sichtbar. Der Mordfall kann jetzt subjektiviert werden und ist damit auch subjektiviert, denn jetzt ist deutlich geworden, daß der Laios-Mörder zumindest nicht im Sinn hatte, auch seinen Vater zu töten. Ödipus hatte seinen Vater nicht gewollt getötet, seine Schuld wird damit zu einer Teilschuld relativiert, sie ist ‚endlich‘.

Diesen Schritt kann Ödipus jetzt aber nicht mehr vollziehen, denn er hat den Täter nicht nur verflucht, sondern er hat ihn zur Selbstverurteilung verflucht: „In seiner Selbstverurteilung ist Ödipus sich selbst der Andere, der

seinen eigenen Fluch an ihm vollstreckt. So wie sich daher sein Fluch nur durch seine Selbstverurteilung verwirklicht, so ist seine Selbstverurteilung keine freie, selbstbewußte Tat, sondern nichts als die Vollstreckung eines Fluchs.“¹²⁸ Die Selbstverurteilung ist exzessiv, weil sie über das notwendige Maß hinausgeht, sie muß über das notwendige Maß hinausgehen, weil sie auch gleichzeitig reflexiv ist, d. h. reflexiv wird. Weil Ödipus sich selbst beurteilt, hat er keine Distanz mehr zu sich, zu seiner Täterpersönlichkeit. Ödipus wird zum Richter über sich selbst, ohne an sich selbst die subjektiven Motive anzuerkennen können, die er selbst eingeführt hatte. Als zu verurteilender Täter kann er die subjektiven Motive nicht mehr geltend machen, da er dieses Recht dem Täter, der er jetzt selbst ist, zuvor abgesprochen hatte: „Das Subjekt, das sich beurteilen will, kommt sich selbst gegenüber zu spät. Es entdeckt, daß es bereits verurteilt ist – weil es sich in einer unvordenklichen Vergangenheit selbst verurteilt hat.“¹²⁹ Ödipus entwirft mit der Aussprache des Fluchs einen Richter ohne endgültige Urteilsgewalt und einen Täter, der, obwohl er schließlich aus der Anonymität heraustritt, kein Recht auf Verteidigung mehr hat; ein Scharfrichter, der das exzessive Urteil jetzt an sich selbst nur noch nachvollziehen kann. „In seinem Schicksal verwirklicht sich nicht ein alter Fluch, der auf seinem Geschlecht lastet, sondern der Fluch, den er selbst, im Verfolg der rechtlichen Untersuchung, erst geäußert hat. Das ist die Selbstverschuldung seines Schicksals, die dessen ‚tragödienartige‘ Gestalt bestimmt.“¹³⁰

Dabei ist auch hier zu bedenken, daß sich auch der Fluch, wie das rechtsförmige Urteilen, auf eine Konvention a priori stützt. Auf die hoffnungsvolle Bekräftigung des Chors, der Täter werde sich schon finden, denn: „Lebt noch etwas von Furcht in ihm, so wird er der Macht deines Fluches, wenn er ihn vernimmt, nicht widerstehen können“ (294f), antwortet Ödipus: „Wer ohne Angst handelt, wird auch Worte nicht fürchten“ (296). Ödipus’ Selbstverurteilung stellt dadurch nicht nur die Tatbeurteilung, sondern auch deren Vollzug schlußendlich unter eine religiöse Glaubensmaxime.

¹²⁸ Ebd., S. 43.

¹²⁹ Ebd., S. 47.

¹³⁰ Ebd., S. 41.

IV. Christoph Menke: Die Tragik der Tragödie

1. Tragik: Ironie der dramatischen Handlung

Das Kapitel ‚Der Weg vom Mythos zur Tragödie‘ hatte die Tragödie des Sophokles von ihrer mythologischen Deutung abzulösen versucht. Diese Deutung sah den Grundgedanken der dramatischen Handlung im Schicksalsspruch des Ödipus und in der folgenden Begegnung am Dreiweg. Die Tragik der Tragödie äußert sich in diesem Sinne in der tragisch-paradoxen Struktur ihrer Vorgeschichte, der Tatsache, daß Ödipus auf dem Weg nach Theben, der seine Rettung bedeuten sollte, auf seinen Vater trifft. Sigmund Freud sah im Orakel, der ‚Chiffre des psychischen Mechanismus‘, den tragisch-paradoxen Schuldkomplex, seinen Erzeuger töten zu wollen und dessen Stellung zu übernehmen.

Das Kapitel über die ‚Dramatische Handlung: *König Ödipus* von Sophokles‘ zeigte unter Berücksichtigung der Selbstbestimmtheit für Ödipus eine weitere tragisch-paradoxe Struktur. Ödipus gerät nicht durch seine ungewollten Taten ins Unglück, sondern dadurch, wie er diese Taten interpretiert. Ödipus will den Frevel der Vergangenheit bereinigen. Dazu wendet er einen Fluch an, der den schließlich gefundenen Täter über das rechte Maß hinaus bestraft. Die Tragik der Tragödie äußert sich hier in der Verschränkung von rechtlichen und rituellen Urteilspraktiken, die auf den historischen Kontext der Tragödie verweisen.

In beiden Fällen bringt Ödipus „sein Unglück vielmehr durch ein Handeln hervor, das ebendarauf zielt, dieses Unglück zu vermeiden. Das, oder genauer: so definiert *König Ödipus* Tragik – als Ironie“. ¹³¹ Dabei unterscheidet Christoph Menke zwei Typen der tragischen Verfehlung: „Der erste Typ

¹³¹ Ebd., S. 22.

tragischer Fehler umfaßt Handlungen, in denen wir aufgrund eines Wissensmangels, der zwar nicht prinzipiell, aber performativ, das heißt: in der Handlungssituation unbehebbar ist, gegen eine für uns unbedingt geltende Regel verstoßen. [...] Ich handele im Gegensatz zu meiner Absicht, für mich unbedingte Regeln nicht zu verletzen, unter deren Voraussetzung alles Handeln für mich allein berechtigt ist.“¹³² Das passiert Ödipus, wenn er seinen Vater am Dreiweg erschlägt. Er hatte Korinth verlassen, damit er seinen Vater nicht gemäß dem Orakel erschlage. Er hatte Laios dann mit der Vorstellung erschlagen, daß dieser eben nicht sein Vater hätte sein können. Die Selbstblendung am Ende der Tragödie bezieht sich auf den Verstoß gegen die unbedingte Regel, seinen Vater nicht zu erschlagen. „Bei den zuletzt betrachteten tragischen Fehlern des zweiten Typs hingegen steht die teleologische Abhängigkeit der Absichten im Vordergrund: Ich wähle umwillen des Erfolgs meines Unternehmens eine andere Handlungsweise als Mittel, die gerade in ihrem Erfolg den des Gesamtunternehmens ins Gegenteil verkehrt. [...] Der Effekt für das Gesamtunternehmen des Handelnden ist in Fehlern dieses Typs nicht die bloße Verhinderung seines Erfolgs durch die Mittel, die ihn befördern sollten, sondern, schlimmer noch, eine *Sinnveränderung* dieses Erfolgs: Ödipus ist durchaus erfolgreich bei seinen Bemühungen, den Täter zu finden, nur *bedeutet* dieser Erfolg nun nicht mehr seine Bestätigung als König von Theben, sondern, durch das Mittel der Verfluchung, seine Selbstzerstörung.“¹³³

2. Tragik: Ironie des Dichters

Der vierte Teil der Magisterarbeit spannt nun einen Bogen über die zwei vorherigen Kapitel. Er beschäftigt sich mit der Besonderheit des *König Ödipus* als Drama, als Theaterstück. Es stellt sich die Frage, „ob der fiktionale Charakter des Schauspiels vom damaligen Zuschauer ausgeblendet wurde, mit anderen Worten: ob man von den Verhältnissen der Dramenhandlung

¹³² Christoph Menke, Ödipus' Fehler: Über den Widerstreit im Handeln, in: Burkhard Liebsch/ Jürgen Straub (Hg.), *Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 2003, S. 358.

¹³³ Ebd., S. 358f.

unbesehen auf die Realität schloß.“¹³⁴ *König Ödipus* ist zwar eine tragische Geschichte, aber gleichzeitig auch ein dramatischer Text. Hiermit vollzieht sich eine Peripetie in der vorliegenden Arbeit. Im folgenden möchte ich erneut auf die Verortung der Tragik der Tragödie eingehen. Christoph Menke hatte der Tragik eine Bedingung gesetzt: „Die Darstellung des Tragischen geschieht in der Tragödie erst auf der Bühne, also im Theater. (Das klassische Modell dagegen sagt: Die Darstellung des Tragischen in der Tragödie geschieht – auch schon – in ihrem Text und seinem Lesen.)“¹³⁵

Das klassische Gegenmodell zu dieser Position ist die *Poetik* des Aristoteles. An einigen Stellen wird hier die Auffassung vertreten, der Akt der Aufführung sei bloßes Beiwerk: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne die Aufführung und Schauspieler zustande.“¹³⁶ Aristoteles erhebt den dramatischen Text über die Darstellung desgleichen im Theater. Die ergreifende Tragik der Geschichte soll durch ihre Handlung hervorgebracht werden, sie soll durch ihren Inhalt wirken, so, „daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schauer und Jammer empfindet. So ergeht es jemandem, der die Geschichte von Ödipus hört.“¹³⁷ Aristoteles setzt die dichterische Kraft der Worte über ihre Nachahmung auf der Bühne und rückt die Tragödie damit näher an ihren epischen Ursprung als an ihre dramatische Realisierung: „Die Schauspieler befinden sich, in der Annahme, das Publikum könne nicht folgen, wenn sie nicht von sich aus etwas hinzutun, in ständiger Bewegung – wie die schlechten Flötenspieler, die sich drehen, wenn sie einen fliegenden Diskus nachahmen.“¹³⁸ Obwohl Aristoteles die Gefahr der Übertreibung auch für das Epos gelten läßt und hier ein generelles Problem von Interpretationen sieht, stellt er fest: „Diese [Epik] wendet sich, so wird behauptet, an ein gebildetes Publikum, das der Geste nicht bedarf, die tragische Kunst hingegen an ein ungebildetes. Wenn sie nun in dieser Weise vulgär ist, dann ist sie offensichtlich die

¹³⁴ Altmeyer, *Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles*, S. 132.

¹³⁵ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 122.

¹³⁶ Aristoteles, *Poetik*, 1450b (Kap. 6).

¹³⁷ Ebd., 1453b (Kap. 14).

¹³⁸ Ebd., 1461b (Kap. 26).

geringere Kunst.“¹³⁹ Über diese Bestimmungen schirmt Aristoteles den hörbaren (oder auch lesbaren) Damentext von seiner Aufführung ab. Die Tragödie als dramatischer Handlungsverlauf soll eine Struktur abbilden, „die in die verwirrende Chaotik und Fülle des Seins eine logische (nämlich dramatische) Ordnung hineinträgt. Diese innere Ordnung, getragen von den berühmten Einheiten, schließt das Sinngebilde, welches das Artefakt Tragödie darstellt, fugendicht nach außen gegen die Realität ab und konstituiert es zugleich im Inneren als lückenlose Einheit und Ganzheit. [...] Drama heißt beherrschter, übersehbar gemachter Zeitstrom.“¹⁴⁰

Für die attische Tragödie zur Zeit des Sophokles gilt dabei festzuhalten, daß die Handlung einer Tragödie ohnehin verstärkt gegen ihr Schauspiel hervortrat. Bis 386 war das Schauspiel von einer Handlung der Handlung selbst in der Weise gleichgesetzt, daß es kein alternatives Schauspiel von derselben Handlung gab: „Die Aufführungen an den Dionysien und Lenäen waren einmalig, da die Stücke – gleichsam als Dionysos geweihte Opfer – dem Gott nur ein einziges Mal dargebracht werden konnten. Wiederaufführungen waren die Ausnahmen“.¹⁴¹ Wiederaufführungen, die sich auch zur Zeit des Aristoteles noch nicht vollständig durchgesetzt hatten, sind gleichzeitig die Voraussetzung dafür, um das Schauspiel als ästhetischen und gleichwertigen Gegensatz, nicht nur als handwerklich-einfallsreichen Zusatz zur Handlung zu kommentieren. Die *Poetik* des Aristoteles bestimmt die attische Tragödie als überzeugendes, in sich geschlossenes und von der Realität des theatralen Spielverlaufs separiertes Wirklichkeitsmodell. Sie verweist aber gleichzeitig auch auf die Gesetze hinter den Erscheinungen.¹⁴²

Die Tragik der dramatischen Handlung des *König Ödipus* äußerte sich in einer (zweifach) tragisch-paradoxen Struktur ihrer Geschichte. Im Theater sehen wir jedoch keinen wirklichen König, der dieses ironische Schicksal zufällig neben uns durchläuft, sondern wir sehen einen Schauspieler, der es vor uns und nur für uns vorführt, für den Zuschauer: „Wenn der Auftritt der Figur des Ödipus uns an den Auftritt eines Schauspielers erinnert, der den gebenedeten Ödipus verkörpert, dreht man das übliche Verhältnis von Drama und

¹³⁹ Ebd., 1462a (Kap. 26).

¹⁴⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 2001, S. 61.

¹⁴¹ Zimmermann, *Sophokles, König Ödipus*, S. 40.

¹⁴² Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 63.

Theater um. Man betrachtet nicht das Theater als eine Interpretation des Dramas, sondern das Drama als antizipierende ‚Interpretation‘ bzw. als Reflexion des Theaters.“¹⁴³ Mit dieser Perspektive zerbricht die lückenlose Einheit des Dramas. Die Realität des theatralen Spielverlaufs wird hinter Ödipus‘ Realität der dramatischen Handlung sichtbar. Das heißt zunächst: Es gibt im Theater keine tragische Erfahrung des *König Ödipus*, sondern immer nur eine Darstellung dieser tragischen Erfahrung. Die Handlung gibt sich als solche zu erkennen, wenn sie den Schauspieler nicht mehr als König Ödipus integriert, sondern ihn als denjenigen spiegelt, der König Ödipus nachahmt.

Das Tragische, wie es in der Tragödie formuliert wird, verweist also zurück auf seine Darstellung und führt damit zu einer Diskursverschiebung. Hier liegt ein Kerninteresse der modernen Theaterwissenschaft: „Der Begriff der Tragik hat ja eine relativ kurze Geschichte, die erst mit der modernen Reflexionsform am Ende des 18. Jahrhunderts beginnt. [...] Das betrifft nicht die Phänomene, die als ‚tragisch‘ bezeichnet werden, die gehen ja viel weiter zurück. Sondern es betrifft die Kategorie der ‚Tragik‘.“¹⁴⁴ Ödipus‘ Schicksal ist (s)eine reflektierte Interpretation. Die „‚Ironie der Handlung‘ (*the irony of the action*)“ steht damit im Zusammenhang mit einer weiteren Ironie, der „‚Ironie des Dichters‘ (*the poet’s irony*)“. Die tragische Ironie in der Handlung setzt eine Haltung der Ironie *gegenüber* der Handlung voraus. Denn die tragische Ironie der Handlung kann nur von außen gesehen werden: aus der Position des dramatischen Dichters, der *über* seinen Figuren und ihren Schicksalen steht.“¹⁴⁵ Die Ironie der Handlung ist also bereits das reflektierte Produkt des Dichters, Ödipus‘ Schicksal erscheint als tragisch, weil es bereits so angelegt ist. Ohne diese vorausgehende Ironie des Dichters ist es nicht möglich, eine tragische Handlung zu konstruieren. Gleichzeitig liegt darin für die dramatische Person Ödipus die Notwendigkeit, ihr Schicksal als unreflektiert und tragisch zu erfahren. Die Ironie der Handlung wird nicht durch die Handlung selbst, sondern durch die Mechanismen des dramatischen Textes hervorgebracht, der selbst bereits die Ironie des Dichters enthält, also eine Reflexion

¹⁴³ Heuner, *Tragisches Handeln in Raum und Zeit*, S. 166.

¹⁴⁴ Das Schweigen des Helden. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann und der Philosoph Christoph Menke im Gespräch über Tragödie, Subjektivität und Theatralität, in: *Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater*, März 2006/Nr. 3, S. 10.

¹⁴⁵ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 63; Christoph Menke übernimmt die zwei Begriffe aus: Connop Thirwall, *On the Irony of Sophocles*, in: *The Philological Museum*, Bd. 2 (1833), S. 483-537.

dieser tragischen Erfahrung ist: „Das ist die Weise, in der die Tragödie selbstreflexiv ist: Sie ist eine Darstellung von Handelnden, die zugleich eine ‚Mitdarstellung‘ des Darstellenden ist; die Verhältnisse zwischen den handelnden Personen stellen die Verhältnisse zwischen Person, Text und Autor mit dar.“¹⁴⁶

Damit zieht Christoph Menke den Umkehrschluß zum klassischen Modell. Nicht der Inhalt der Handlung bringt die tragische Erfahrung des Ödipus hervor, sondern der Inhalt wird tragisch durch das Darstellungsformat selbst, die Tragik der Handlung entsteht durch die Form der Darstellung: „Das ist eine formale Definition der Tragödie: Sie ist die dramatische Form, die Personen vorführt, die im Verhältnis zueinander wie Autor und Person stehen; die sich *wie* der Autor eines dramatischen Textes verhalten und *als* Personen in einem dramatischen Text erfahren. Das tragische Schicksal, das die Tragödie darstellt, ist der Effekt einer Selbstreflexion: einer Spiegelung oder Wiederholung des *Wie* dramatischer Existenz im *Was* des dramatischen Handelns.“¹⁴⁷ Die vorhergehenden Kapitel hatten den Ursprung der Tragik der Tragödie inhaltlich verortet und damit den fiktionalen Charakter der Handlung ausgeblendet. Christoph Menke verortet den Ursprung der Tragik der Tragödie jetzt in ihrer formalen Struktur, die im folgenden Abschnitt zunächst dargestellt werden soll.

3. Die dramatische Struktur der Tragödie

a) Die „höhere Sprache“ der Selbsttätigkeit

Im 6. Jahrhundert hatte vermutlich der Tragödiendichter Thespis die bis dahin übliche, kultische Darstellungsform der mythischen Erzählungen verändert. Er stellte den epischen Chorsängern einen ersten Schauspieler gegenüber: „Etwas sehr Folgenreiches war durch diese Hinzufügung des Schauspielers geschaffen: der spannungsreiche Gegensatz von lyrisch-emotiona-

¹⁴⁶ Ebd., S. 61.

¹⁴⁷ Ebd.

lem Chorgesang und rationaler klarer Rede des Berichters. Die Tragödie beruht auf diesem Gegensatz.“¹⁴⁸

In einem weiteren Schritt hatten im 5. Jahrhundert Aischylos und Sophokles diesen Gegensatz zugespitzt: „Aischylos hat als erster die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei gebracht, den Anteil des Chors verringert und den Dialog zur Hauptsache gemacht. Sophokles hat den dritten Schauspieler und die Bühnenbilder hinzugefügt.“¹⁴⁹ Damit veränderte sich auch die Metrik der Tragödie vom trochäischen Tetrameter in den jambischen Trimeter, „denn zunächst hatte man Tetrameter verwendet, weil die Dichtung satyrspielartig war und dem Tanze näher stand; als aber der gesprochene Dialog aufkam, wies die Natur selbst auf das geeignete Versmaß. Denn der Jambus ist unter allen Versen der zum Sprechen geeignetste.“¹⁵⁰

Die Entwicklung der Tragödienform zeigt eine Hinwendung zu Sprache und Dialog. Dabei zeichnet sich die Form der attischen Tragödie gegenüber dem Epos durch eine direkte Art des Sprechens aus. Ödipus tritt als handelndes Subjekt vor die Erzählung. Es wird nicht mehr über Ödipus gesprochen, sondern Ödipus spricht selbst.

Im Epos stand der Sänger, der die Geschichte vortrug, noch außerhalb und getrennt von derselben. Er verschwand als die Geschichte produzierendes Subjekt hinter der Geschichte: „Was er erzählt, soll als eine dem Inhalte wie der Darstellung nach von ihm als Subjekt entfernte und für sich abgeschlossene Wirklichkeit erscheinen, mit welcher er weder in bezug auf die Sache selbst noch in Rücksicht des Vortrags in eine vollständige subjektive Einiung getreten sein darf.“¹⁵¹ Als „Absänger“¹⁵² der Rhapsode sagt er die Geschichte mechanisch und auswendig vor. Weil das Subjekt des Vortragenden hier als getrennt von der Geschichte erscheint, ist diese jedes Mal dieselbe: „Jede neue Vorführung verfährt hier so wie immer – so, wie man bisher Rituale durchgeführt und den Gesang vorgetragen hat. Eine rituelle oder epische Vorführung ist eine Fortführung.“¹⁵³

¹⁴⁸ Sophokles, *Antigone*. Herausgegeben und übertragen von Wolfgang Schadewaldt, S. 83f.

¹⁴⁹ Aristoteles, *Poetik*, 1449a (Kap. 4).

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Hegel, *Ästhetik III*, S. 322.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 57.

Die Tragödie dagegen zerbricht die mittelbare, epische Darstellung des mythischen Helden zugunsten seiner unmittelbaren Anwesenheit. Sie „verläßt das Stadium des kultischen Chorlieds damit, daß in einem Spiel von Stimmen der Protagonist auf der Bühne in die Lage kommt, *die Stimme des anderen hören zu müssen, die ihm sein Schicksal verkündet*. Zugleich mit dem Sprechenden steht auf der Bühne der Held, der hören muß, was sein Untergang ist, ideal repräsentiert von Ödipus, der eine Rede nach der anderen hören muß und mit zunehmender Bewußtheit seinen Untergang vernimmt.“¹⁵⁴ Durch diese neue Art des Selbstsprechens und Selbsthörens tritt in der Tragödie der Augenblick der Entstehung des Inhalts vor den Inhalt selbst: „In Ansehung der Form hört die Sprache dadurch, daß sie in den Inhalt hereintritt, auf, erzählend zu sein, wie der Inhalt, ein vorgestellter (zu sein). Der Held ist selbst der Sprechende, und die Vorstellung zeigt dem Zuhörer, der zugleich Zuschauer ist, *selbstbewußte Menschen*“.¹⁵⁵ Hegel nennt die Sprache der Tragödie daher eine „höhere Sprache“¹⁵⁶, Ödipus produziert seine Geschichte selbst. Der Inhalt seiner Rede antizipiert seine Wesensbestimmung nicht mehr wie im Epos, sondern sein Wesen bestimmt sich, durch ihn selbst, erst im Augenblick des Aussprechens und Anhörens. Erst in diesem Augenblick konstituiert sich der Sinn des Gesprochenen für die dramatische Person Ödipus. Ödipus' Wirklichkeit „erscheint im Drama nicht wie im Epos als vorgegeben und erinnert, sondern das Drama gewinnt seine Einheit erst aus einer Vielfalt verschiedener Stimmen. Damit bleibt die Einheit des Dramas stets als das ‚Produkt‘ einer sich ‚produzierenden Tätigkeit‘ erfahrbar.“¹⁵⁷ Der Ausgang des dramatischen Textes ist im Augenblick seines Aussprechens für die dramatischen Figuren noch ungewiß. So antwortet beispielsweise der Chor im ersten Stasimon auf die Anschuldigungen des Teiresias: „Furchtbar, furchtbar, die Verwirrung, die der kundige Vogelschauer geschaffen hat! Nichts davon überzeugt, und nichts widerlegt die Zweifel. Was ich sagen soll, weiß ich nicht“ (484f). Niemand weiß es zu diesem Zeitpunkt, obwohl die Geschichte als Text vorliegt; aber eben nicht als

¹⁵⁴ Lehmann, Theater und Mythos, S. 46.

¹⁵⁵ G. W. F. Hegel, Phänomenologie des Geistes (Werke in 20 Bänden, Bd. 3), Frankfurt/Main 1986, S. 534.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Christoph Menke, Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel, Frankfurt/Main 1996, S. 59.

epischer, erzählender Text, den ein Sänger nachsagt, sondern als dramatischer Handlungstext, dessen Geschichte eine dramatische Person nachvollzieht. Die im dramatischen Text eingeschriebene Geschichte folgt immer einer den Figuren oder Personen entzogenen Logik. Der Eindruck ihrer Selbsttätigkeit entsteht nicht durch den Inhalt der Geschichte, obwohl Ödipus auch inhaltlich eigenmächtig handelt, sondern vornehmlich durch die Formsprache der Tragödie: „Die Tragödie ist bereits durch ihre Form, vor allem Inhalt, eine Erfahrung von Selbsttätigkeit; sie verwandelt die objektive Bestimmung epischer Figuren und die anonyme Hervorbringung epischer Gesänge in Selbsttätigkeit.“¹⁵⁸ ‚Selbstbewußt‘ und selbsttätig bringt Ödipus die Ironie seiner Geschichte wie im praktischen Leben hervor.

b) Ödipus' Name, Doppeltsagen

„Ebendiese Selbsttätigkeit, die das Drama ausmacht, ist aber zugleich – in einem paradoxen Zugleich – von einer Macht der Vorbestimmung durchzogen, die auf jede Selbstbestimmung irreduzibel ist.“¹⁵⁹ Die dramatische Figur Ödipus geht durch die Form der Tragödie als selbsttätig aus ihr hervor, aber bleibt gleichzeitig durch sie bestimmt: „Das Drama enthält mehr als nur eine Erfahrung der Krise sittlich-schöner Versöhnung, weil es eine performative Erfahrung, eine Erfahrung des Gemachtseins und des Machens eröffnet.“¹⁶⁰ Ödipus produziert sein tragisches Schicksal durch die Form des Textes so, wie er es auch im praktischen Leben hervorbringen würde. Gleichzeitig aber entsteht eine Perspektive der Reflexivität. Für den Zuschauer erscheint die dramatische Figur Ödipus auch als getrennt vom praktischen Leben, als Figur des dramatischen Nachvollzugs, denn sie hat keine wirkliche Alternative des Andershandelns. Die attische Tragödie ist die „historisch erste Gestalt eines ‚dramatischen‘ Theaters, in dem die Seinsweise des Vorgeführten, der Personen und ihres Handelns wie Sprechens, dadurch bestimmt ist, daß es einen Text gibt, der von einem Autor geschrieben wurde.“¹⁶¹ Ödipus muß einen Text nachsprechen, der ihm vorgegeben ist; einen Text, der ihn bloß

¹⁵⁸ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 59.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Menke, Tragödie im Sittlichen, S. 58.

¹⁶¹ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 52.

so erscheinen läßt, als ob er ihn durch selbsttätige Entscheidungen ‚selbstbewußt‘ hervorgebracht hätte. Ich möchte das im *König Ödipus* enthaltene Reflexivitätspotential, welches den Inhalt als durch die Form bestimmt erkennen läßt, anhand von drei Beispielen verdeutlichen.

„Die Textverknüpfungen, in die Ödipus sich verstrickt erfährt, haben in Sophokles’ Stück ein deutlich hervortretendes und klar bezeichnetes Prinzip: seinen Namen.“¹⁶² Ödipus’ Nachvollzug einer formalen Bestimmung zeigt sich zunächst deutlich in seiner Namensgebung, denn der Name nimmt die Ironie seines Handelns für den (antiken) Zuschauer vorweg, nicht aber für die dramatische Person selbst. Der Name bezeichnet Ödipus in zweifacher Weise: „*Poús*, die zweite Silbe seines Namens, bedeutet ‚Fuß‘ und gewinnt durch die doppelte Lesbarkeit der ersten Silbe eine zweifache Bedeutung. *Oída* meint ‚Ich weiß‘, so daß *oída-poús* der Wissende (-Fuß) ist, während *oídos* und *oidi-poús* den Schwellfuß bezeichnet.“¹⁶³

Die erste Bedeutung des Namens geht zunächst auf die Lösung des Rätsels der Sphinx zurück. Ödipus hatte die Stadt Theben „vom Tribut an die grausame Sängerin befreit“ (36) und war dafür zum König ernannt worden:

„Es gibt etwas auf dieser Erde, das hat zwei Füße, und auch vier Füße, und auch drei Füße, und doch nur eine Stimme. Es ist das einzige Lebewesen, das seine Gestalt verändert, von allen, die sich zu Lande, in der Luft und im Meer fortbewegen. Dann aber, wenn es die meisten Glieder hat, um voranzueilen, ist seine Geschwindigkeit am geringsten.“¹⁶⁴

Ödipus kennt die Lösung des Rätsels. *Ödipus* ist der *Wissende (-Fuß)*, der die Füße weiß. Er ordnet sie dem Menschen zu, denn der Mensch bewegt sich als Säugling auf allen vieren krabbelnd, als Erwachsener aufrecht auf zwei Beinen, und am Lebensabend mit Hilfe eines Gehstocks. Die Sage von König Ödipus bleibt an dieser Stelle unbestimmt, in einigen Versionen tötet Ödipus die Sphinx mit Gewalt, oder sie stürzt durch einen eigenen Fehltritt in den Abgrund. In einer anderen Version wird die Lösung des Rätsels auch „dem Zufall zugeschrieben, indem Oidipus auf sich gezeigt habe.“¹⁶⁵ Aus der

¹⁶² Ebd., S. 53.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Zit. nach Bollack, *Essays*, S. 13.

¹⁶⁵ H. Höfer, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III.1 (Hg. R. H. Roscher, 1897-1902), s. v. Oidipus, 718.

dramatischen Handlung der Tragödie geht Ödipus dagegen als derjenige hervor, der das Rätsel der Sphinx durch seine eigene Klugheit gelöst hatte (398): „Only Sophocles presents his hero struggling with riddles, and these are essential to the sophoclean interpretation of the myth.“¹⁶⁶ Damit liegt die Vermutung nahe, daß Sophokles den Namen *Ödipus* zu Beginn der Tragödie bewußt auf die Lösung des Rätsels sich hat beziehen lassen wollen, um die zweite Bedeutung des Namens, welche die Geschichte von Ödipus' Aussetzung in sich trägt, erst im dritten Epeisodion und für die dramatische Person unerwartet zu enthüllen: *Schwellfuß*. Ödipus hatte seinen Namen bereits vor der Ankunft in Theben erhalten, aber kennt dessen Bedeutung nicht bis zum Auftritt des fremden Boten aus Korinth.

Ödipus löst vor Beginn der Tragödie das Sphinxrätsel über das Wesen des Menschen und ist sich selbst bis zum Ende der Tragödie ein Rätsel. Sein Name enthält die Antwort des Rätsels wie auch die Antwort über ihn selbst, denn *Ödipus* repräsentiert alle Lebensphasen des Menschen und zugleich die Geschichte der eigenen Herkunft. *Ödipus* in seiner Bedeutung als *Schwellfuß* verweist auf die Verklammerung der durchbohrten Füße des ausgesetzten Säuglings zu einem Fuß (1034). Drei Füße hat Ödipus, weil er deshalb einen Stock gebrauchen muß (811). Darüber hinaus beinhaltet Ödipus' Name das griechische Wort, welches die Sphinx in ihrem Rätsel zur Bezeichnung der ‚zwei Füße‘ gebraucht hatte: *dipóús*.¹⁶⁷

Vor Beginn der Tragödie weiß Ödipus also was den Menschen ausmacht, ohne es in seinem Namen, der sowohl auf die Metamorphosen des Menschen als auch auf seine eigene Gestalt verweist, bereits erkannt zu haben. Am Ende der Tragödie, nachdem er seine Herkunft dann mit dem Namen *Schwellfuß* erkannt hat, wird er kein richtiger Mensch mehr sein, oder er wird demgegenüber ein Mensch sein, der die Normen der menschlichen Existenz durch die tragische Ironie seines Handelns überschritten haben wird: „Ödipus ist durch seinen Namen von Anfang als Abweichung von menschlicher Normalität gekennzeichnet, und genau das wird er am Ende wieder sein: der nicht ganz, nicht ganz richtig zur menschlichen Gemeinschaft Gehörende.“¹⁶⁸

¹⁶⁶ Charles Segal, *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York/Oxford 1993, S. 57.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 54.

In diesem Sinne erhält der Name *Ödipus* als *Wissender (-Fuß)* eine erneute Steigerung, denn er bezieht sich jetzt auf die eigene Selbsterkenntnis. Der Doppelsinn des Namens ermöglicht so eine zweifache Interpretation der tragischen Verlaufslogik: „Die Weise dieser Verbindungen von Ödipus' beiden Eigenschaften, die Sophokles' Text entfaltet, besteht in der lautlichen Ähnlichkeit ihrer Bezeichnungen. Die ist aber grundsätzlich vieldeutig und mehrfach lesbar: Sie kann ebenso sehr besagen, daß Ödipus als Verstoßener zum Wissenden wie daß Ödipus durch sein Wissen zum Verstoßenen werden muß. Wer verdammt ist, weiß und wer weiß, ist verdammt – so ist Ödipus' Schicksal in seinem Namen enthalten.“¹⁶⁹ Ödipus gerät durch sein Wissen bezüglich des Rätsels in die Position des Richters, der sich selbst verfluchen wird. Ödipus gerät durch seine Selbstverurteilung in die Position des Wissenden, der die Grenzen menschlichen Handelns tragisch erfahren und damit neu bestimmt haben wird. Das Wissen bezieht sich jetzt auf seinen eigenen Fuß, Ödipus wird erneut zum Verstoßenen.

Die Gleichzeitigkeit von Wissen und Selbsterkenntnis, das Wissen um die Natur des Menschen und die Einsicht in die eigene Natur, schließen sich dabei für die dramatische Person aus: „Derselbe, der das Rätsel der Natur – jener doppelgearteten Sphinx – löst, muß auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligste Naturordnung zerbrechen.“¹⁷⁰ Ödipus spricht die Lösung aus, aber muß sie zu seinem eigenen Verständnis erst nachvollziehen – vielleicht eben deshalb, wie Friedrich Nietzsche vermutet, weil die Natur ihre Geheimnisse nur durch einen groben Verstoß gegen dieselbe preisgibt. Das Wissen der Selbsterkenntnis, das sein Name bereits beinhaltet, ist der dramatischen Person Ödipus entzogen. So bedarf Ödipus selbst einer Erklärung für seinen Namen, die ihm der fremde Bote aus Korinth liefert: „Ich binde dich los. Du hast durchbohrte Füße“ (1034), „Von daher hast du deinen Namen, er sagt dir, wer du bist“ (1036). Erst durch diese Erklärung weiß Ödipus es selbst, „nicht nur wer er ist, sondern daß er dies dadurch ist, daß ihm sein Name, dieser Name, gegeben wurde. [...] Figur in einem Text zu sein heißt, durch die Bezeichnungen, die auf einen zutreffen, in ein Geschehen hineingewoben zu sein, in dem eine Bezeichnung, etwa

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk, Frankfurt/Main 2000, S. 77.

durch das Spiel lautlicher Ähnlichkeit, weitere Bezeichnungen hervorbringt, die dann wieder auf einen zutreffen werden – ohne daß man wüßte, warum und wodurch.“¹⁷¹ Der Doppelsinn des Namens bedeutet eine Vorwegnahme von Ödipus’ tragischer Existenz für den Zuschauer und eine Ablendung, aber gleichzeitig unabwendbare Notwendigkeit derselben für die dramatische Person Ödipus: „The answer to the riddle is both ‘Man’ and ‘Oedipus’. Oedipus gives the first answer to the sphinx in the events before the play begins, and he gives the second answer to us, the audience, within the play. [...] Hence the riddlelike ambiguities of language in the play are not just a surface effect to Sophocles’ poetry: they are also an expression of the tragic meaning.“¹⁷²

Auf der Sprachebene verdeutlicht dann zunächst ein subtiles Klangspiel Ödipus’ Mischwelt von Selbsttätigkeit und reinem Nachvollzug. Im Gespräch mit dem fremden Boten aus Korinth erfährt Ödipus im dritten Epeisodion noch nicht seine wahre Herkunft, aber er erhält wichtige Informationen, die ihn schließlich auf seine wahre Herkunft führen. Der Bote bestätigt das damals von einem Betrunkenen Erzählte, Ödipus sei nicht der leibliche Sohn des Polybos aus Korinth, denn „als ein Geschenk, mußt du wissen, hat er dich bekommen aus meinen Händen“ (1022). Zunächst sagt der Bote hier nur, daß er Ödipus im Gebirge des Kithairon gefunden hatte (1026). Auf Ödipus’ Nachfragen offenbart er aber dann, daß er Ödipus von einem anderen Hirten empfangen hatte: „Einen von Laios’ Leuten nannte man ihn wohl“ (1042).

Frederick Ahl erkennt hier eine mögliche, versteckte Andeutung der Vater-Sohn-Beziehung zwischen Laios und Ödipus, die im griechischen Wortlaut nachklingt: „των Λαΐου δήπου τις ωνομαζετο“ (1042) – LaiOU-DEPOU-tiS. Der Bote wird von Ödipus aufgefordert, die Identität des Hirten(!) zu nennen, der ihm Ödipus übergeben hatte, nachdem er diesen nach seiner Aussetzung im Kithairon väterlich umsorgt hatte. Der Bote impliziert aber gleichzeitig auch Laios als den wahren Vater, denn der Klang des Ausdrucks ‚von Laios’ Leuten‘ enthält die buchstäbliche Verbindung von Laios und Ödipus: „The verb *onomazeto* suggests he is identifying the person who gave him the child. But he does nothing of the sort. In this line containing a verb of naming,

¹⁷¹ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 54f.

¹⁷² Segal, *Oedipus Tyrannus*, S. 57.

the only name mentioned is that of Laios. [...] He is perhaps even including a hint of Oedipus' own name."¹⁷³ Ödipus als dramatische Figur kann diesen klanglichen Bezug hier nicht heraushören, da er seine Herkunft noch nicht vollständig erkannt hat. Der antike Zuschauer aber hört möglicherweise den Verweis auf das Ende der Tragödie.¹⁷⁴

Dieses durchaus versteckte Beispiel der Vorbestimmung setzt sich schließlich im Dialog der Tragödie durch eine eigentümliche Weise des Doppelt-sagens, eines Sagens mit doppeltem Sinn, fort. Im Dialog selbst eröffnet sich ein Schauer erregender Doppelsinn, der von seinem Sprecher so nicht beabsichtigt worden sein kann. Bereits zu Beginn der Tragödie antwortet Ödipus auf Kreons Frage nach König Laios: „Ich weiß es wohl vom Hören. Mit Augen habe ich ihn nie gesehen“ (105). Obwohl Ödipus die Ironie seiner Situation hier deutlich ausspricht – denn sie basiert auf der Tatsache, daß er Laios am Dreiweg gesehen hatte, ohne ihn als seinen Vater zu erkennen – , kann er sie selbst nicht hören: „Le langage d'Œedipe apparaît ainsi comme le lieu où se nouent et s'affrontent dans la même parole deux discours différents : un discours humain, un discours divin. [...] Sur les gradins du théâtre, les spectateurs occupent une situation privilégiée qui leur permet, comme les dieux, d'entendre en même temps les deux discours opposés et d'en suivre d'un bout à l'autre, à travers le drame, la confrontation.“¹⁷⁵ Das Publikum hört den Doppelsinn von Ödipus' Worten und kann hierin den Reflex seiner tragischen Gespaltenheit erkennen. Die Dramenfigur selbst aber kann nicht über die ihr eigene Wirklichkeit hinausblicken und -hören. Im Vollzug der Geschichte folgt sie einer Vorbestimmung, die sie selbst quasi vor sich hersagt oder sich selbst vorsagt, ohne es zu wissen. Die dramatische Person gibt sich dem Zuschauer damit zu erkennen „als ihr Anderer, [sie spricht] aus der Position ironischer Distanz sich selbst gegenüber“.¹⁷⁶

Die Voraussetzung dafür, diesen ‚göttlichen Diskurs‘ hörbar werden zu lassen, ist dabei ebenfalls bereits in die Tragödie eingeschrieben. Das notwendige Wissen wird durch die göttliche Instanz des blinden Sehers Teiresias

¹⁷³ Frederick Ahl, Sophocles' Oedipus. Evidence and Self-Conviction, Ithaka/London 1991, S. 185.

¹⁷⁴ Ein Vorschlag, um das Buchstabenspiel in deutscher Sprache zu verdeutlichen: „Einen aus Laios' Öd-nis nannte man ihn wohl.“

¹⁷⁵ Jean-Pierre Vernant, Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe Roi*, in: Jean-Pierre Vernant/Pierre Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne (Bd. 1), Paris 1986, S. 106.

¹⁷⁶ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 65.

ausgesprochen, der zu Beginn der Tragödie deren Ende vorwegnimmt: „Der heutige Tag wird dich zeugen und vernichten“ (438). Teiresias selbst nimmt dadurch eine bedingte Haltung des Zuschauens ein. Als physisch Blinder ist er Teil der dramatischen Handlung. Als physisch Blinder aber, Ödipus' tragische Fehlentscheidungen voraussehend, ihn quasi ins Unglück stürzen sehend, ist er Teil des Publikums. Das zeigt sich bereits dadurch, daß er selbst gar nicht vor Ödipus erscheinen will: „Laß mich nach Hause. Das beste ist, jeder trägt seine Bürde für sich“ (320). Teiresias weiß im Voraus, daß Ödipus seinem Wissen kein Gehör schenken wird und die tragischen Handlungen nicht aussetzen kann. Als König akzeptiert Ödipus kein fremdbestimmtes Urteil über sich selbst, und als Dramenfigur kann er den Schritt in die Perspektive des Zuschauers seiner Selbst nicht vollziehen.

Teiresias' Rede, der Eintritt der betrachtenden Instanz in das Betrachtete, ist in diesem Sinne das „reine Wort“¹⁷⁷ der Tragödie. Es hat keine Wirkungsmacht innerhalb der dramatischen Handlung, sondern besitzt eine Setzungsmacht über die dramatische Handlung, es beinhaltet bereits die Einsicht in die Tragik des Handelns. Teiresias spricht ein Wort, „das nichts sagt und daher auch nichts tut und bewirkt. Die Aussetzung der Tragik ist zu keiner geringeren Bedingung als der Aussetzung der Ordnung des Handelns selbst zu haben.“¹⁷⁸ Teiresias' Auftritt bedeutet in diesem Sinne nicht nur eine Vorwegnahme der Einsicht in Ödipus' Position ‚ironischer Distanz sich selbst gegenüber‘, sondern wird gleichzeitig zu einer strukturellen Bedingung der Tragik der Tragödie: „Seine Verweigerung des Handelns folgt einer strukturellen Notwendigkeit: In ihr reflektiert sich die Tragödie in ihrer Voraussetzung. Es kann keine Erfahrung des Tragischen geben, die nicht eine Haltung des Zuschauens einnimmt – eines Zuschauens, das der Gewalt des Tragischen enthoben ist.“¹⁷⁹ Dabei ist allerdings auch zu bemerken, daß die Einsicht in die Tragik von außen die Anteilnahme des Betrachters nicht vollständig auflöst. So eröffnet Teiresias seine Rede: „Wehe! Wehe! Wie furchtbar ist das Wissen für den, der weiß und dem das Wissen nichts nützt. Ich wußte dies nur allzu gut, doch habe ich es unterdrückt. Sonst hätte ich mich nicht hierherbegeben“ (316-318).

¹⁷⁷ Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, S. 250.

¹⁷⁸ Menke, Gegenwart der Tragödie, S. 115.

¹⁷⁹ Ebd.

c) Selbstreflexion der Tragödie

König Ödipus bringt als dramatische Figur die Tragik seines Handelns ‚selbstbewußt‘ hervor. Dabei reflektieren sich im Aufbau der Tragödie gleichzeitig die Regeln einer solchen Selbsttätigkeit. Ödipus erscheint nur als selbsttätig, die Tragödie schafft Distanz gegenüber der tragischen Verstricktheit der handelnden Person und ist selbst bereits das Produkt einer solchen Distanznahme. Christoph Menke hebt diesen Zusammenhang von Inhalt und Form deutlich hervor: „Daß ihre Selbstreflexion für die Tragödie konstitutiv ist, besagt nicht nur, daß es keine Tragödie gibt, in der nicht auch eine Mitdarstellung ihrer Form geschieht, sondern daß die Tragödie erst *durch* die Mitdarstellung ihrer Form entsteht; daß in der Tragödie die Tragik des dargestellten Inhalts ihren Grund in der Mitdarstellung ihrer Form hat. [...] In dieser formalen Perspektive erzählt die Tragödie des Ödipus von Autor und Person.“¹⁸⁰ Das gilt für *König Ödipus* in der Weise, daß Ödipus‘ Handlungen innerhalb der dramatischen Handlung das Verhältnis des Individuums sich selbst gegenüber als formalen „*Aufstieg* der Person in die Position des Autors“ und als „*Fall* des Autors in die Position der Person“ spiegeln.¹⁸¹

Das zeigt sich insbesondere an Ödipus‘ Akt der Verfluchung. Für Christoph Menke besinnt sich die Tragödie hier ganz auf sich selbst: „Ödipus‘ dramatisch dargestellte Verfluchung psychologisch oder historisch zu erklären heißt, ihm Motive zuzuschreiben oder ihn in Kontexte einzuschreiben, die seine Handlung verständlich machen sollen. Das ist in doppelter Weise verfehlt; es verfehlt ebenso die Seinsweise dramatischer Personen wie ihrer Handlungen.“¹⁸² Die dramatische Person König Ödipus ist aus Sicht des modernen Tragödienmodells eine „reine Oberfläche – nichts als die endlich-überschaubare Reihe von Handlungen, die sie in ihrer Gegenwart, in Zeit und Raum von Stück und Bühne ausführt; dahinter und darum herum ist nichts. Außer das Theater“.¹⁸³ Sie hat keine sich durch Erinnerung und Verdrängung im Alltag herausgebildete Psyche; allenfalls die des Autors. Die Handlung selbst bleibt eine Konstruktion, weil sie nie Teil einer kollektiven

¹⁸⁰ Ebd., S. 61.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd., S. 51.

¹⁸³ Ebd.

Geschichte gewesen ist, die sie mit authentischem Rückbezug wiederholen könnte.

In dieser Landschaft der Bezüge spricht Ödipus einen Fluch gegen unbekannt. Damit spaltet er sich in einen Richter ohne endgültige Urteilsgewalt und in einen Täter ohne Recht auf Verteidigung. Der Richter Ödipus erzeugt eine sich verselbständigende Urteilsmacht, der Täter Ödipus erleidet diese Macht aufgrund ihrer Unkontrollierbarkeit. Warum entzieht sich hier für Christoph Menke dem Richter die Kontrolle über seinen eigenen Fluch?

Der Kontrollverlust hat seinen Ursprung in der formalen Struktur der Tragödie, denn er ist jetzt Ausdruck des Verhältnisses von Dramenautor und dramatischer Figur. Der Kontrollverlust ist beabsichtigt, denn Ödipus spricht seinen Fluch aus der Position des Autors, der ihm sein Schicksal aus der Position reflektierter Distanz vorgeschrieben hat. In seinem Fluch ist die Instanz des Autors mitanwesend, die Ödipus als dramatische Person bestimmt. Ödipus ist zu Beginn der Tragödie also Ausdruck der auktorialen Macht, die seine Existenz als dramatische Person übersteigt. Im Aussprechen des Fluches ist Ödipus der Autor, der über seiner Figur steht: „Die Bestimmungsmacht von Ödipus' Urteil gleicht der eines Damentextes, der die Existenz seiner Person festlegt.“¹⁸⁴ Am Ende dann erfährt er diese Bestimmungsmacht persönlich. Nach der Enthüllung der Tatzusammenhänge fällt Ödipus, der jetzt die Macht seiner Worte zu spüren bekommt, zurück oder wird zurückgedrängt in die Position der dramatischen Figur, „der zwar nur geschieht, was sie selbst tut und sagt, die aber eben in ihrem Selbertun und -sagen nur nachvollziehen kann, was sie ist. Und zwar: was sie durch die Vorschrift eines Textes ist – des Textes ihrer Verurteilung.“¹⁸⁵ Die Ironie der Geschichte spiegelt die formale Ironie des Dichters, der Ödipus als den Autor seines Fluches bestimmt hatte, um ihn dann die Gewalt seiner (entliehenen) Bestimmungsmacht als eine dramatische Person erfahren zu lassen; eine Gewalt, die Ödipus als Autor seiner dramatischen Person sich selbst gegenüber erlangt hatte. In diesem Sinne äußert sich die Tragik der Tragödie als ihre dramatische Form, in der Tatsache, daß die ‚höhere Sprache‘ einen Autor hat. Die dramatische Person spricht, aber kann doch nur nachvollziehen, was

¹⁸⁴ Ebd., S. 62.

¹⁸⁵ Ebd., S. 61.

sie spricht: „In der Ironie ihrer Selbsthervorbringung besteht eben ihre Tragik.“¹⁸⁶

Mit der Verortung der Tragik der Tragödie in ihrer formalen Struktur lassen sich aus der Tragödienlektüre Christoph Menkes die ironischen Muster einer wirklich tragischen Erfahrung entschlüsseln, einer Erfahrung, die mit dem Verständnis der Tragödie als fiktionales Gebilde bereits überschritten ist: „Diese Skizze einer formalen Nacherzählung von Ödipus’ tragischer Geschichte zeigt an, an welchen Stellen in dieser Geschichte Subjektpositionen, mithin Handlungs- und Erfahrungsweisen auftreten, die in ihrer Struktur denjenigen entsprechen, die die dramatische Form der Tragödie ausmachen. Dadurch läßt sich verstehen (ohne sich auf psychologische Motive oder historische Kontexte beziehen zu müssen), weshalb sich Ödipus’ Schicksal wendet.“¹⁸⁷ Dieser Blick in die formalen Bedingungen der Tragödie nüchtert die mythologische Schicksalsdeutung des Anfangs dabei geradezu aus. Die am Menschen orientierte Aussagekraft der Vorlage hängt sich dabei förmlich auf an ihrer analytischen Beschreibung Ödipus’ dramatischer Existenz – der häufig genannte „Selbstmord“ der Tragödie: „Der ‚Tod der Tragödie‘ (George Steiner) tritt nicht ein, weil sich unabhängig von ihr eine untragische ‚Lebensanschauung‘ ausgebildet hat. Der Tod der Tragödie, so hat Nietzsche den Gedanken des modernen Tragödienmodells (mit entgegengesetzter Bewertung) ausgedrückt, erfolgt vielmehr durch eigene Hand: sie stirbt ‚durch Selbstmord‘. Und zwar tritt der Selbstmord der Tragödie nach dem modernen Modell durch ihre Selbstreflexion ein: indem sie der spielerischen Freiheit des Handelns inne wird, die sie in ihrer theatralen Gegenwart voraussetzt und enthält.“¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ebd., S. 78.

¹⁸⁷ Ebd., S. 62.

¹⁸⁸ Ebd., S. 135.

V. Exodos

1. Grabreden

George Steiner versteht den *Tod der Tragödie* als kulturgeschichtlichen Tod. Die tragische Welt der griechischen Tragödie – unverminderte Verantwortung trotz einer Vorbestimmung – wird abgelöst durch die christliche Heilsgeschichte:

„Note the crucial distinction: the fall of Jericho or Jerusalem is merely just, whereas the fall of Troy is the first great metaphor of tragedy. Where a city is destroyed because it has defied God, its destruction is a passing instant in the rational design of God's purpose. Its walls shall rise again, on earth or in the kingdom of heaven, when the souls of men are restored to grace. The burning of Troy is final because it is brought about by the fierce sport of human hatreds and the wanton, mysterious choice of destiny.“¹⁸⁹

Die Tragödie stirbt bei George Steiner an einem Epochenwechsel. Ihre Idee stirbt mit dem Glauben an die Utopie einer geminderten Selbstverantwortung durch die Instanz, höher als der Autor.

Sophokles stirbt 406, kurz nachdem er seinen Helden *Ödipus auf Kolonos* im Eumenidenhain nahe Athen seine letzte Ruhe findet läßt. Auch das 401 von Sophokles' gleichnamigem Enkel posthum uraufgeführte Spätwerk kennt eine Versöhnung. Zu seinem Begleiter Theseus sagt Ödipus zum Abschied: „Das heilige Geheimnis, jedem Wort entrückt, erfährst du selbst, begibst du dich dorthin – allein. Denn weder einem dieser Bürger darf ich's anvertrauen noch meinen Kindern, und ich habe sie doch lieb. Du selbst bewahr es immer, und wenn du ans Ziel des Lebens kommst, tu dann dem Allerbesten

¹⁸⁹ George Steiner, *The Death of Tragedy*, New York 1961, S. 5.

nur es kund, und der hinfort enthüll's dem Folgenden“ (Sophokles, Ödipus auf Kolonos; 1527-1533). Auch Sophokles' Trilogie verweist bereits – wie die Heilsgeschichte – auf den Weg einer Erlösung im Jenseits, aber sie bleibt hier ein gehütetes Geheimnis. Vielleicht muß sie es bleiben, damit sich die dramatische Figur endlich der Macht des Autors entziehen kann.

Auch Friedrich Nietzsche spricht vom Tod der Tragödie im historischen Wandel, aber er bezweifelt die Natürlichkeit des Ereignisses. Die Tragödie trug den eigenen Tod schon immer in sich, sie selbst gibt den Grund zu ihrem Erlöschen. Ihre Grabrede:

„Die griechische Tragödie ist anders zugrunde gegangen als sämtliche ältere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, infolge eines unlösbaren Konfliktes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblichen sind. Wenn es nämlich einem glücklichen Naturzustand gemäß ist, mit schöner Nachkommenschaft und ohne Krampf vom Leben zu scheiden, so zeigt uns das Ende jener älteren Kunstgattungen einen solchen glücklichen Naturzustand: sie tauchen langsam unter, und vor ihren ersterbenden Blicken steht schon ihr schönerer Nachwuchs und reckt mit mutiger Gebärde ungeduldig das Haupt. Mit dem Tode der griechischen Tragödie dagegen entstand eine ungeheure, überall tief empfundene Leere“.¹⁹⁰

Die attische Tragödie beinhaltet laut Nietzsche in ihrer tragisch-paradoxen Handlung eine tiefe Leere, „etwas Inkommensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich eine rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes.“¹⁹¹ Diese Inkommensurabilität ist der Tod der Tragödie. Erst die „neuere attische Komödie“, als deren „Chorlehrer“ und Wegbereiter Nietzsche der Tragödiendichter Euripides gilt, habe ein neues Verhältnis geschaffen gegenüber der Unendlichkeit des tragischen Leidens: „Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn [Euripides] aus den Zuschauerräumen auf die Szene, der Spiegel, in dem früher nur die großen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die mißlungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergibt.“¹⁹² Die Tragik der Tragödie stolpert mit der Darstellung des gewöhnlichen Menschen ins alltägliche Leben zurück und entblößt sich damit

¹⁹⁰ Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, S. 87.

¹⁹¹ Ebd., S. 93.

¹⁹² Ebd., S. 88.

„ihrer pomphaften Belebtheit [...]. Im wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, daß jener so gut zu reden verstehe.“¹⁹³ Die Tragödie stirbt hier an ihrer Veranlagung zur Komödie, denn der Höhepunkt ihrer tragischen Leere verwandelt sich durch die Distanz des Alltäglichen in einen Zug des Lächerlichen. Die Tragik bricht sich am gewöhnlichen Menschen und schafft damit rückwirkend eine heitere Ironie zur tragischen Handlung: „Dieser Schein der ‚griechischen Heiterkeit‘ war es, der die tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der vier ersten Jahrhunderte des Christentums so empörte: ihnen erschien diese weibische Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken, dieses feige Sichgenügenlassen am bequemen Genuß nicht nur verächtlich, sondern als die eigentlich antichristliche Gesinnung.“¹⁹⁴ Für Friedrich Nietzsche hat nicht das Christentum, sondern die in ihr selbst enthaltene Bogenführung zur Parodie zum Tod der Tragödie geführt.

Das moderne Tragödienmodell nimmt den Gedanken auf. Die Tragödie stirbt an sich selbst, durch Selbstreflexion: „indem sie der spielerischen Freiheit des Handelns inne wird, die sie in ihrer theatralen Gegenwart voraussetzt und enthält.“¹⁹⁵ Der Tod oder Selbstmord der Tragödie spielt sich hier in ihrer dramatischen Form ab. Die Tragödie als Drama gibt ihrem Helden eine eigene Stimme, die sich früher oder später ihrer Formalität bewußt wird. Dann tritt die spielerische Freiheit des Handelns hervor, die ihres textuellen Ursprungs inne wird.

Die Tragödie *König Ödipus* formuliert Tragik als Ironie in drei Steigerungen: 1. Ödipus wird ungewollt zum Mörder seines Vaters, den er zu meiden gesucht hatte – die Ironie des Schicksals als ironische Distanz zwischen Mensch und Tat. 2. Innerhalb der dramatischen Handlung wird Ödipus dann ungewollt zum Richter seiner selbst – die Ironie des Urteils als ironische Distanz des Menschen zu sich selbst. 3. Durch die dramatische Form der Tragödie wird Ödipus schließlich ungewollt auch zum Autor seiner Tragödie – die Ironie des Dichters als ironische Distanz der Form zu ihrem Inhalt. Diese letzte Bestimmung der Tragik als Ironie ihrer Hervorbringung reflektiert die Tragödie als Kunstprodukt und dekonstruiert den Wirklichkeitsanspruch

¹⁹³ Ebd., S. 88f.

¹⁹⁴ Ebd., S. 90.

¹⁹⁵ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 135.

ihrer Geschichte. In ihrer Selbstreflexion fällt die Tragödie auseinander. Aus der Retrospektive des modernen Tragödienmodells emanzipiert sich König Ödipus in seiner Selbsterkenntnis als dramatische Figur und erringt das theoretische Bewußtsein seiner textuellen Anlage. Damit tritt Ödipus quasi aus der dramatischen Handlung heraus oder er stellt sich kommentierend vor die dramatische Handlung. Vor diesem Hintergrund erhält auch Ödipus' Rede im zweiten Kommos des Exodos (fast) eine neue Bedeutung:

ÖDIPUS

[...] Du, Kithairon, warum nur hast du mich aufgenommen? Warum hast
du mich nicht gleich

Am Anfang getötet? So hätte ich niemals den Menschen
Zeigen müssen, von wem ich herstamme.

Du, Polybos, und du, Korinth! Du Palast meiner Väter,
Von dem man erzählt, er sei mir angestammt. Was habt ihr gemacht?
Ihr habt im Verborgenen Schlimmes zum Blühen gebracht.
Jetzt stehe ich da als ein Frevler und als ein Sohn von Frevlern.

O ihr, die drei Straßen! Und du, verborgenes Tal!
Du Wald! Und du, die Enge auf dem Dreiweg!

Ihr habt mein eigenes Blut getrunken, das von meinen Händen floß,
Es war das Blut des Vaters, erinnert ihr euch?

(1391-1401)

Ödipus befragt so seine eigene Textlandschaft nach dem Sinn der Verknüpfung mit ihm. Er formuliert hier – ohne es direkt auszusprechen – die Erkenntnis, daß die Worte der Tragödie selbst sein Schicksal geworden sind. Beinahe erkennt er die Verstricktheit in den Sprachfluß und verlangt ironisch gegen Autor und Publikum: „Genug. Was zu tun nicht gut ist, ist auch zu sagen nicht gut. Bei den Göttern, verbergt mich irgendwo, so schnell es geht, in der Ferne, oder tötet mich, oder werft mich ins Meer – dort, wo ihr mich nie wieder seht“ (1409-1412).

Damit ist das Ende der vorliegenden Magisterarbeit erreicht. Die Tragik der Tragödie *König Ödipus* wurde durch psychologische Motive, aus dem historischen Kontext des 5. Jahrhunderts und schließlich durch die Selbstreflexion der dramatischen Form in der Tragödienlektüre Christoph Menkes erklärt.

Gleichzeitig ist mit der Selbstreflexion der Tragödie ein Endpunkt erreicht, über den hinaus das Konzept der Tragik seinen Bezug zur inhaltlichen Wirklichkeit der Tragödie verliert.

2. Das moderne Drama:

Bewußtsein der dramatischen Beschaffenheit

Diese Selbstreflexion der Tragödie, ihrer dramatischen Form, setzt das moderne Drama auf einer Metaebene fort. Das moderne Drama erobert seine Figuren zurück oder setzt sie ganz frei. Es thematisiert das Verhältnis von Autor und dramatischer Person im Voraus: „Seit Jahrzehnten gilt *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) vielen als Inbegriff des modernen Dramas. [...] Die Frage heißt, warum die sechs Personen ‚auf der Suche nach einem Autor‘ sind, warum nicht Pirandello ihr Autor geworden ist.“¹⁹⁶ Der Autor Luigi Pirandello entläßt die Figuren seiner Imagination mit dem Wissen ihrer Selbstbeschaffenheit. Die sechs Personen seines modernen Dramas suchen einen Autor, denn sie tragen eine Tragödie mit sich oder in sich, aber nur alle zusammen kennen sie deren gesamte Handlung, sie muß also – das ist die dramatische Handlung des Stückes – aufgeführt werden. Auf die Frage, wer sie denn seien, antwortet der Vater der sechsköpfigen Familie dem Theaterdirektor, der zufällig gerade eine Probensitzung hat: „Bühnenfiguren, Herr Direktor. Und wir sind lebendig, wie Sie sehen. Es tut mir leid, daß Sie so lachen, denn – das sagte ich Ihnen bereits – wir verkörpern eine Tragödie“.¹⁹⁷ Die Handlung von *Sechs Personen auf der Suche nach einem Autor* erzählt konsequenterweise vom Sein einer dramatischen Figur. Die dramatischen Personen sprechen nicht nur in der ‚höheren Sprache‘ des dramatischen Textes, sondern auch bewußt über ihre damit verbundene Beschaffenheit: „Nur Pirandello hat wirklich ‚philosophisches Theater‘ verfaßt, weil er den Modus einer Erkenntnis, die Dialektik selbst, dramatisiert hat.“¹⁹⁸

¹⁹⁶ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt/Main 1965, S. 127f.

¹⁹⁷ Luigi Pirandello, *Sechs Personen suchen einen Autor*. Aus dem Italienischen übertragen von Georg Richert. Mit einem Nachwort von Siegfried Melchinger, Stuttgart 1967, S. 32.

¹⁹⁸ Ebd., S. 104 – Nachwort.

In diesem Sinne spricht das moderne Drama offen über die dramatische Struktur, die der attischen Tragödie und insbesondere *König Ödipus* zugrunde liegt. Es thematisiert die dramatische Dialektik, die das Ausgesprochene zu einem Fluch für den Aussprechenden werden läßt, der sich in einem weiteren Schritt dessen bewußt wird und das Gesprochene damit rückwirkend als von sich getrennt kommentiert. So wehrt sich die Mutter der sechsköpfigen Familie vehement gegen die Aufführung der Tragödie: „Oh, Herr Direktor, ich bitte Sie, lassen Sie nicht zu, was dieser Mann vorhat! Es wäre schrecklich für mich!“¹⁹⁹ Das moderne Drama wie auch das moderne Tragödienmodell erkennen in der dramatischen Person eine Oberfläche, die sich mit dem Bewußtsein ihrer Oberflächlichkeit von der tragischen Erfahrung der Geschichte distanzieren und sich selbst als Maske kommentieren kann. Für Christoph Menke ist daher bereits die Tragödie, wie das moderne Drama, eine „Meta-Kunst: Kunst über Kunst; Kunst über den Unterschied von, ja, den Streit zwischen Kunst und Nicht-Kunst [...], weil die Tragödie die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Sphäre der Tragik, also der praktischen Sphäre, und dem Ästhetischen stellt.“²⁰⁰

3. Schlußbetrachtung:

Ödipus als Knotenpunkt subjektiver Erfahrung

„In allen Schauspielen vollzieht sich mit dem Aufführen des Textes zugleich eine körperliche Selbstvergegenwärtigung des Schauspielers; die Macht des aufgeführten Textes ist gebrochen am Tun und damit Deuten des Schauspielers.“²⁰¹ Die Tragödie *König Ödipus* verweist in diesem Zusammenhang auf eine besondere Verzahnung von Kunst und Praxis, denn sie stellt mithin die Frage: Was bedeutet es, Schauspieler zu sein, in ironischer Distanz sich selbst gegenüber zu stehen? Sowohl die dramatische Figur Ödipus, die das moderne Tragödienmodell als Oberfläche versteht, als auch in einem weiteren Schritt ihr Schauspieler besitzen die Macht, das in der Tragödie Gespro-

¹⁹⁹ Ebd., S. 37.

²⁰⁰ Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 120.

²⁰¹ Ebd., S. 148.

chene als getrennt von sich kommentieren zu können. Darin erlangen sie ein Bewußtsein ironischer Distanz sich selbst gegenüber.

Der Schauspieler begibt sich dabei in eine ähnliche Zwischenwelt wie seine dramatische Person: „Ohne *Teilidentität* wird das Zeigen zum Berichten von der Handlung, ohne *Teilidentität* wird es zur Ausführung der Handlung.“²⁰² Der Schauspieler verkörpert die Identität des Ödipus und integriert sich damit in die tragische Wirklichkeit des dramatischen Helden. Darin unterscheidet sich die Tragödie vom Epos. Gleichzeitig aber übernimmt er dessen Identität nur zu einem Teil, denn er vollzieht Ödipus' Handlungen, ohne den Ernst und Zweck der Handlungen vollständig zu erfüllen. Darin unterscheidet sich die Tragödie vom praktischen Leben, damit eröffnet sich überhaupt erst die Möglichkeit einer Unterscheidung von Kunst und Praxis. Das Bewußtsein der ironischen Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle legt die dramatische Handlung in ihrer Künstlichkeit frei, aber wirft gleichzeitig den Schauspieler auf seine eigene Kunst zurück. Im Echoraum von dramatischer Wirklichkeit und ästhetischer Rekonstruktion der Handlung wird Ödipus damit zu einem besonderen „Knotenpunkt subjektiver Erfahrung, besser: Erfahrung des Subjekts. Später wurde die Realität des Selbst als Subjekt vielfach kontaminiert mit dem Begriff der Person, des Ich, der Identität – Vermischungen, die problematisch sind, weil sub-jectum auf eine ganz andere Dimension der Selbsterfahrung zielt als die der scheinbar identischen Einheit des Individuums als Person.“²⁰³ So, wie die dramatische Figur Ödipus für sich keine Einheit mehr als Person beanspruchen kann, denn sie handelt gegen sich selbst, so unterwirft auch der Schauspieler einen Teil seines Selbst. Er handelt gegen die dramatische Figur Ödipus, die er selbst verkörpert.

König Ödipus stellt damit insbesondere die Frage der Macht des Individuums über sich selbst: „Das Problem der Macht, wie sie gewonnen und wie sie erhalten werden kann, steht im Zentrum des Ödipus-Dramas.“²⁰⁴ Macht oder das Wissen um deren Zusammenhänge ist die Grundbedingung des Handelns. Diese Macht erfährt König Ödipus als begrenzt, und die Tragik der dramatischen Handlung beginnt dort, wo er die Begrenztheit seiner Macht künstlich zu überschreiten versucht, d. h. sie zeigt sich darin, „wie er mit der

²⁰² Ebd., S. 128.

²⁰³ Lehmann, *Mythos und Theater*, S. 50.

²⁰⁴ Menke, *Ödipus' Fehler: Über den Widerstreit im Handeln*, S. 360.

Erfahrung der Begrenztheit seiner Macht umgeht: in dem Versuch, sie im Rückgriff auf ein magisches Modell unmittelbaren Bewirkens zu kompensieren. [...] Die Frage nach der Unvermeidlichkeit von Ödipus' tragischem Fehler ist die Frage nach der Unvermeidlichkeit *dieses* Handelns – seines Versuchs, außer Kraft zu setzen, was alles menschliche Handeln definiert, die Grenze der Macht des Handelnden.²⁰⁵

Dieses Handeln zeigt sich explizit auf der Bühne, im Zentrum steht hier der Schauspieler. Er führt eine Handlung aus, die zwar nicht seine Idee war, denn sie entspringt dem Text, aber dennoch zu seiner Tätigkeit wird. Im *König Ödipus* handeln der Richter Ödipus wie auch sein Schauspieler damit gegen eine unabwendbare Auflage. Im Falle der dramatischen Person Ödipus ist es die Tatsache, daß sein Richteramt scheitert, wenn sich kein passender Täter zum Vor-Urteil findet. Im Falle des Schauspielers Ödipus ist es die Tatsache, daß er dem Text eines Autors zu einem Teil unterworfen ist. Auf der Bühne entscheiden sich beide gleichzeitig, um der Begrenztheit ihres Handelns zu entgehen, für ein ‚magisches Modell unmittelbaren Bewirkens‘. König Ödipus wendet einen Fluch an, um die Grenze seiner Handlungsmacht zu überschreiten, der Schauspieler überschreitet seine Grenze der Handlungsmacht, eben den Text, der König Ödipus im Überschreiten seiner Handlungsmacht zeigt, durch das Mittel des Schauspiels. Er spielt um die Macht, als selbstbestimmt aus der dramatischen Handlung hervorzutreten. In diesem Sinne erzählt *König Ödipus* nicht mehr von der anthropologischen Konstante des wirklichen Handelns oder Urteilens, sondern thematisiert die Anthropologie des Schauspielers selbst.

²⁰⁵ Ebd.

Literaturverzeichnis

Epen und Tragödien

Aischylos, Die Perser. Sieben gegen Theben. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Emil Staiger, Stuttgart 2001.

Aristophanes, Die Frösche. Aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Heinz Heubner, Stuttgart 2003.

Bollack, Jean, Sophokles, König Ödipus. Übersetzung. Text. Kommentar, Frankfurt/Main 1994.

Euripides, Phönizierinnen, in: Die Dramen des Euripides. Verdeutsch von Prof. Dr. Johannes Minckwitz (Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischer und römischer Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen Bd. 9), Berlin 1921?, S. 37-152.

Homer, Die Odyssee. Übersetzt in deutsche Prosa von Wolfgang Schadewaldt (Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Griechische Literatur Bd. 2), Hamburg 1969.

Homer, Ilias. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Mit zwölf antiken Vasenbildern, Frankfurt/Main 1975.

Racine, Jean, Phèdre. Préface et commentaires par Emmanuel Martin, Manchecourt 1992.

Sophokles, Antigone. Herausgegeben und übertragen von Wolfgang Schadewaldt. Mit einem Aufsatz zur Wirkungsgeschichte und Illustrationen, Frankfurt/Main 2003.

Sophokles, König Ödipus. Übertragen und herausgegeben von Wolfgang Schadewaldt. Mit einem Nachwort, drei Aufsätzen, Wirkungsgeschichte und Literaturnachweisen, Frankfurt/Main 2004.

Sophokles, Ödipus auf Kolonos. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 1996.

Wörterbücher und Lexika

Duden Fremdwörterbuch 5 (1990), s. v. Ironie, S. 365.
Duden Herkunftswörterbuch 7 (1989), s. v. Tragödie, S. 750.

Berneker, Erich, Der Kleine Pauly 2 (1979), s. v. Drakon, 158-159.

Gneisau, Hans von, Der Kleine Pauly 4 (1979), s. v. Oidipodeia, 252.

Pötscher, Walter, Der Kleine Pauly 5 (1979), s. v. Thebaïs, 672.

Werner, Jürgen, Der Kleine Pauly 1 (1979), s.v. Athenai, 686-701.

Höfer, H., Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie III.1 (Hg. R. H. Roscher, 1897-1902), s.v. Oidipus, 700-746.

Monographien und Aufsätze

Ahl, Frederick, Sophocles' Oedipus. Evidence and Self-Conviction, Ithaka/London 1991.

Altmeyer, Markus, Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles (Hermes Einzelschriften Bd. 85), Stuttgart 2001.

Aristoteles, Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1999.

Beer, Josh, Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy, Westport/Connecticut 2004.

Bollack, Jean, Sophokles, König Ödipus. Essays, Frankfurt/Main 1994.

Flaig, Egon, Ödipus. Tragischer Vaternord im klassischen Athen, München 1998.

Flashar, Hellmut, Sophokles. Dichter im demokratischen Athen, München 2000.

Frazer, James George, The Golden Bough. A Study in Comparative Religion (The Collected Works of J. G. Frazer, Bd. 1), Philadelphia 1994.

Freud, Sigmund, Die Traumdeutung (Studienausgabe Bd. 2), Frankfurt/M 2000.

Freud, Sigmund, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/Main 2001.

Hegel, G. W. F., Ästhetik III (Werke in 20 Bänden, Bd. 15), Frankfurt/Main 1990.

Hegel, G. W. F., Phänomenologie des Geistes (Werke in 20 Bänden, Bd. 3), Frankfurt/Main 1986.

Heuner, Ulf, Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater, Stuttgart 2001.

Hölderlin, Friedrich, Anmerkungen zum Oedipus, in: Ders., Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von D. E. Sattler im Auftrag des Vereins zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in der Freien Hansestadt Bremen e.V. (Bd. 16), Frankfurt/Main 1988, S. 249-258.

Knox, Bernard, Oedipus at Thebes, New Haven/London 1957.

Lefèvre, Eckard, Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Sophokles' Tragödien, Leiden [et a.] 2001.

Lefèvre, Eckard, Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' Oidipus Tyrannos, in: Joachim Latacz/Günter Neumann (Hg.), Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft (Bd. 13), Würzburg 1987, S. 37-58.

Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Frankfurt/Main 2001.

Lehmann, Hans-Thies, Theater und Mythos. Die Konstruktion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart 1991.

Lurje, Michael, Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit, München 2004.

Menke, Christoph, Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt/Main 2005.

Menke, Christoph, Ödipus' Fehler: Über den Widerstreit im Handeln, in: Burkhard Liebsch/Jürgen Straub (Hg.), Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften, Frankfurt/Main 2003, S. 343-363.

Menke, Christoph, Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel, Frankfurt/Main 1996.

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk, Frankfurt/Main 2000.

Reinhardt, Karl, Sophokles, Frankfurt/Main 1947.

Schadewaldt, Wolfgang, Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen. Herodot. Thukydides. Tübinger Vorlesungen (Bd. 2), Frankfurt/Main 1982.

Schiller an Goethe, 2.10.1797, in: Manfred Beetz (Hg.), Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794-1805 (Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe Bd. 8.1), München 1990, S. 428-431.

Segal, Charles, Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge, New York/Oxford 1993.

Steiner, George, The Death of Tragedy, New York 1961.

Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt/Main 1965.

Szondi, Peter, Versuch über das Tragische, Frankfurt/Main 1964.

Das Schweigen des Helden. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann und der Philosoph Christoph Menke im Gespräch über Tragödie, Subjektivität und Theatralität, in: Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater, März 2006/Nr. 3, S. 10-13.

Vernant, Jean-Pierre, Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe Roi*, in: Jean-Pierre Vernant/Pierre Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne (Bd. 1), Paris 1986, S. 99-131.

Vidal-Naquet, Pierre, Œdipe à Athènes, in: Jean-Pierre Vernant/Pierre Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne (Bd. 2), Paris 1986, S. 149-173.

Zimmermann, Bernhard, Sophokles, König Ödipus.
Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 2003.

Pirandello, Luigi, Sechs Personen suchen einen Autor. Aus dem Italienischen übertragen von Georg Richert. Mit einem Nachwort von Siegfried Melchinger, Stuttgart 1967.

Lebenslauf

Nicolas Alexander Boy

geb. 18.09.1977, Dortmund / NRW

Mutter: Renate Boy (geb. 06.11.1952), Sekretärin
Vater: Sieghard Mönch (geb. 09.11.1943, verst. 1979),
Systemanalytiker



Hochschulausbildung

10/ 2002
bis 01/ 2007

Johann-Wolfgang Goethe Universität Frankfurt/Main, Hauptstudium:
Theater-, Film- und Medienwissenschaften (HF1)
Mittlere und Neuere Geschichte (HF2)

Magisterprüfungen:
Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann (Theaterwissenschaft)
Prof. Dr. Heide Schlüppmann (Filmwissenschaft)
Prof. Dr. Lothar Gall (Neuere Geschichte)

10/ 2001
bis 09/ 2002

Université Paris X Nanterre, ERASMUS-Auslandsjahr mit dem
Institut für Theaterwissenschaft (Departement Arts du Spectacle)

10/ 1999
bis 09/ 2001

Johann-Wolfgang Goethe Universität Frankfurt/Main, Grundstudium:
Theater-, Film- und Medienwissenschaften (HF1)
Mittlere und Neuere Geschichte (HF2)

Zwischenprüfungen:
Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann (Theaterwissenschaft)
Prof. Dr. Ulrich Muhlack (Neuere Geschichte)

04/ 1999
bis 09/ 1999

Universität Bielefeld, Studium der Geschichte und Romanistik

Zivildienst

1998 – 1999

Von Bodelschwing'sche Anstalten Bielefeld-Bethel:
Betreuung und Pflege von Menschen mit geistiger
und körperlicher Behinderung in einer Werktherapie

Schulbildung

1988 – 1997
1997
1995
1994/95

Besuch des altsprachlichen *Reinoldus-Schiller Gymnasiums*:
▪ Abitur am Reinoldus-Schiller Gymnasium
▪ High-School-Abschluß in Orrville/Ohio
▪ Bundestagsstipendium und Schüleraustausch in die USA,
Organisation YFU - Youth for Understanding
▪ Französisch in der 8. und 9. Klasse
▪ Englisch ab der 7. Klasse
▪ Latein ab der 5. Klasse (Latinum)

Sprachkenntnisse / Ausland

Deutsch: Muttersprache
Englisch: High-School Abschluß,
Schüleraustausch USA, Orrville/Ohio
Französisch: Sprachnachweis für das Fach Geschichte (Lektorenprüfung),
Studentenaustausch mit der Université Paris X Nanterre

Praktika

03/ 2005 **17. Frankfurter Filmschau (9. – 13. März)**
Vorwort zum Katalog,
Promotion bei einem Konzert im ‚Mousonturm‘,
Moderation der Kurzfilm-Lounge im ‚Kino Royal‘

02 - 03/ 2004 **Beleuchtungspraktikum im TAT**
Theater am Turm, Bockenheimer Depot, Theaterbetrieb
der Städtischen Bühnen Frankfurt/Main, letzte Spielzeit

11/ 2003 **Universitäts-Archiv Frankfurt/Main**
Praktikum im Rahmen des Seminars
‚Archivkunde für Historiker‘

Seit 10/ 2002 **Studentenkino Pupille e.V.**
Programmplanung und Programmheft,
Kinobetrieb und Vorführen der Filme (35mm),
Seit 2005 Kassenwart

10/ 2003 **Theater-Workshop Jean Genet**
Leitung: Laurent Chétouane (Schauspiel Hamburg),
Aufführung des Stückes ‚Splendid’s‘ an der Universität Frankfurt

05/ 2002 **Theater-Workshop Heiner Müller**
Leitung: Prof. Jean Jourdheuil (Université Paris X Nanterre),
Teilaufführung des ‚Macbeth‘ am Théâtre des Amandiers, Nanterre

10/ 2001 bis
bis 06/ 2002 **Theater-Tournee Phaèdre**
Studentische Umsetzung der Tragödie von Jean Racine
in die komische Spielweise der Commedia dell’Arte,
über 30 Aufführungen auf kleinen Theaterfestivals
und während einer Tournee entlang der Atlantikküste

Nicolas Alexander Boy
Thielenstr. 42
44369 Dortmund

Tel.: 0175-6158583
Email: B.Nicolas@gmx.de

Eidesstattliche Erklärung:

Hiermit versichere ich, daß die vorliegende Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Nicolas Alexander Boy

Frankfurt, den 28. August 2006