

Magazin Nr. 3

Das Tragische in den Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides I-III

Vorlesung im WS 1997/8 und SoSe 1998

Dr. Karl-Heinz Pridik

II. Einführung und Sophokles

Inhaltsverzeichnis

1	Zum Titel und Thema der Vorlesung	Seite 2
	„Das Tragische“ 2 – „Die griechische Tragödie“ 2 - Die Überlieferung 3 - Methodisches 3 - Christliche Tragödie?	
2	Die Rahmenbedingungen der Tragödie	5
	Anlass der Tragödienproduktion 5 - Rückwirkungen und Rücksichten 6 - Formale Bedingungen 8 - Personale und formale Vorgaben 9 - Standardmotive der Tragödie 10 - Griechisches Theater: ein „komplexes Gebilde“ 12	
3	Sophokles' Leben und Werke	13
	Vita 13 – Der Dichter: Zeittafel 13 - Details 15	
4	Aias	21
	Die Überlieferung 18 - Der Mythos 19 - Aufbau der Tragödie 21 - Ortswechsel auf der Orchestra 22 - Kritik des Aufbaus 24 - Das Tragische im Aias 26 - Aias' Unvermögen nachzugeben 32	
5	Die Frauen aus Trachis/ Die Trachinierinnen	29
	zur Datierung 35 - Strukturprobleme 36 - Vergleich mit Persern 37 Deianeiras Schuld 40	
6	Antigone	47
	Der Mythos 47 - Die Struktur der Tragödie 48 - Interpretation der Handlung 48 - Zusammenfassung im Blick auf das Tragische 74 - Antigone, eine fromme Frevlerin 75	
7	Ödipus Tyrannos (ÖT)	80
	Titel und Erstaufführung 80 - Literarische Kritik der Tragödie - 80 - Ödipus, eine tragische Gestalt 84 - Ein Enthüllungsdrama 97 - Die Schuldfrage 103	
8	Elektra	104

	Kommentar zum Inhalt 104 - Betrachtung des Tragischen 118	
9	Philoktet	119
	Inhalt und Struktur des Stückes 118 - Das Tragische 128	
10	Ödipus auf Kolonos (ÖK)	131
	Struktur und Handlung 131 - Das Tragische 140--146	
	Anhang: Strukturskizzen	147

1 Zum Titel und Thema der Vorlesung

Ich habe dieser Vorlesung den Titel gegeben: „Das Tragische in der Tragödie“. Ich habe also nicht vor, über die griechische Tragödie im allgemeinen und besonderen zu sprechen oder eine allgemeine Einführung in sie zu geben, in ihre Geschichte, ihre Form und ihre Inhalte; vielmehr möchte ich mich auf ein bestimmtes inhaltliches Problem beschränken, und da es sich dabei um „das Tragische“ handelt, muss es dabei um etwas Wesentliches an dieser Tragödie gehen, weil das Tragische von ihr seinen Namen hat.

Und was ist gemeint, wenn man sagt: „die griechische Tragödie“ oder „die griechischen Tragödien“?

Im engsten Sinne sind damit nur die 31 Tragödien gemeint, die noch erhalten sind. Sie stammen von den 3 tragischen Dichtern Aischylos, Sophokles und Euripides, die Bürger Athens waren. Diese erhaltenen Tragödien wurden zwischen 472 und 400 im Dionysos-Theater von Athen aufgeführt, im Rahmen des Stadtfestes zu Ehren des Dionysos Eleuthereus, bei den Dionysien, vor allem bei den Großen Dionysien. Es ist die Zeit zwischen dem Ende der Perserkriege und dem Ende des Peloponnesischen Krieges, kunsthistorisch die Zeit der griechischen Klassik, politisch die Zeit der höchsten Macht und dann des höchsten Machtverlustes für Athen, geistesgeschichtlich die Zeit der Sophistik und des Sokrates.

Man kann mit der Formel „die griechische Tragödie“ aber auch alle Fakten zusammenfassen, die zu der gesamten antiken Tragödienproduktion auf uns gekommen sind: also Fragmente, Titel, Namen von Dichtern und Stücken, Inhaltsangaben, Erfolgsmeldungen, Aufführungsdokumente u.a.m. Dieser Tragödienbegriff erfaßt die Zeit vom 6. Jh.v.Chr. bis etwa 400 n.Chr. Aus dieser Zeit kennt man 217 Tragödiendichter namentlich,

davon allein 49 aus dem 6. und vor allem aus dem 5. Jh. v.Chr. Wenn Sie diese Zahl 49 in Beziehung setzen zu den nur 3 Dichtern, von denen uns vollständige Tragödien erhalten sind, bekommen Sie schon eine realistische Vorstellung von dem geringen Maß des Erhaltenen (ca. 6 %).

Es ist aber legitim, unter dem Tragödienbegriff auch noch all das zu bündeln, was man aus diesem Tragödienmaterial über die griechische Tragödie erschließen kann. Da mag dann manches mehr oder weniger hypothetisch sein. Aber damit müssen und können die historischen Wissenschaften leben. Zum Beispiel kann man aus der Aufführungspraxis im 5. Jh.v.Chr. schließen, daß in dieser Zeit ungefähr 1.200 Tragödien geschrieben und aufgeführt worden sein müssen. Und das ist vorsichtig gerechnet! Aus dieser Zahl ergibt sich, daß uns für diesen Zeitraum (5.Jh.) nur etwa 2,5 % der Tragödien erhalten geblieben sind.

Zur Frage, warum uns nur so wenig erhalten geblieben ist und warum gerade diese 31 Tragödien dieser 3 Dichter, nur soviel: Zunächst muss man sich klarmachen, dass die Tragödientexte – wie übrigens auch alle anderen antiken Texte – nicht urheberrechtlich geschützt waren und dass es keine öffentlichen Archive gab. Es war deshalb ein Glücksfall und eine Großtat des athenischen Staatsmannes und Redners Lykurgos (ca. 390-324), von allen in Athen aufgeführten und ihm noch greifbaren Tragödien eine Art Staatsexemplar herstellen zu lassen, an dem sich künftig die Benutzer zu orientieren hatten. Dieses Staatsexemplar oder eine Abschrift desselben gelangte dann auch in die wissenschaftliche Hochburg der hellenistischen Zeit, nach Alexandria in Ägypten. Und dieses Alexandria erwies sich für die weitere Überlieferung als Nadelöhr: Wer dort angekommen war, wer dort ausgewählt, kommentiert und herausgegeben wurde, der hatte eine Chance, ins Mittelalter zu gelangen. Im übrigen herrschte völlig der Zufall. 24 der erhaltenen 31 Tragödien sind über Alexandrien auf uns gekommen, sieben weitere des Euripides zufällig auf einem unbekanntem anderen Weg.

2 Ein anderer Punkt ist die Frage, wie ich vorgehen will, um dieses Tragische in der griechischen Tragödie zu erfassen, also die **Methodenfrage**. So, wie ich das Thema formuliert habe, könnte man annehmen: Es gibt da einen Begriff des Tragischen; der wäre zu klären; und dann wären die griechischen Tragödien an dieser Definition zu messen, mit ihr zu vergleichen, um so zu einem Ergebnis in der Frage zu kommen, wie es sich mit dem Tragischen

speziell in der griechischen Tragödie verhält, gegenüber z.B. der lateinischen Tragödie eines Seneca, der französischen eines Racine oder Corneille oder der englischen eines Shakespeare. Dieses Vorgehen könnte durchaus sinnvoll scheinen, zumal wir alle in uns, in unserer Vorstellung einen Begriff des Tragischen haben und in un-serer Umgangssprache anwenden. Ich vermute nur, wir hätten große Schwierigkeiten, ihn genau zu umreißen und dann auch noch mit anderen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Und nicht anders sieht es in der literarischen und wissenschaftlichen Diskussion aus: Es gibt unter den Tragödiendichtern und ihren Kritikern eine Jahrhunderte alte Diskussion darüber, was eigentlich das Wesentliche an der Tragödie und der Kern des Tragischen sei. Herausgekommen ist dabei bisher: Es gibt so viele Antworten auf diese Frage wie Weltanschauungen, und das ist deshalb kein Wunder, weil der Begriff des Tragischen Komponenten enthält, die das philosophische und religiöse Weltbild betreffen. Und über das, was die Welt im Innersten zusammenhält, kann man bekanntlich sehr verschiedene Ansichten haben.

Für den Fall, dass Sie sich für diese kontroverse Geschichte der Tragödien-deutung näher interessieren, empfehle ich Ihnen die relativ schmale, aber doch sehr aufschlussreiche und weiterführende Aufsatzsammlung, die Volkmar Sander 1971 in der Reihe „Wege der Forschung“ der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft in Darmstadt herausgegeben hat. Sie hat den Titel: „Tragik und Tragödie“. In dieser Sammlung steht übrigens auch ein Aufsatz von Ernst Gerhard Rüscher, der zuerst 1954 in der Theolog. Zeitschrift 10, S. 337-355 erschienen ist, unter dem Titel: „Das Problem des Tragischen in christlicher Sicht“. Das zeigt: Es gibt auch eine Diskussion darüber, ob es eine christliche Tragödie gibt, d.h. ob es im christlichen Denken und Glauben einen theologischen Raum für das Tragische überhaupt gibt und geben kann. Die Bibel, so kann man da lesen, befasst sich nicht mit dem Tragischen, da sie grundsätzlich eine göttliche Weltordnung annimmt, eine wie auch immer geartete Rechtfertigung des ganzen Weltlaufes durch einen göttlichen Heilsplan. Und wird nicht im Christentum die Kategorie des Tragischen dadurch verdrängt oder aufgehoben, dass der Glaube um die Erlösung und Geborgenheit bei Gott weiß? – Die Bedeutung dieser Fragestellung über die Theologie hinaus zeigt sich übrigens u.a. auch in der Vermutung, die weitgehend christliche Prägung des Abendlandes sei der Grund dafür, dass die Tragödie in diesem Bereich nur noch selten in der europäischen Kulturgeschichte zu einiger Bedeutung gelangen konnte.

Aus dem Gesagten ergibt sich als methodischer Ansatz: Es gibt nicht „die“ anerkannte Definition der Tragödie und des Tragischen, die man als Maßstab an alle Tragödien anlegen könnte oder mit deren Hilfe man sich die vorhandenen Tragödien erschließen könnte. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass die europäische Tragödiendichtung und –diskussion in der Tradition der griechischen Tragödie steht und ohne diese nicht denkbar wäre. Man kann also unserer Einsicht in das, was Tragödie ist und sein kann, keinen größeren Gefallen tun, als dass man „einfach“ und zuerst diese griechischen Tragödien selbst anschaut und aus ihnen ein Bild zu bekommen versucht, was eigentlich eine Tragödie und das Tragische in ihr ausmacht.

2 Zur Vorbereitung dieser Interpretationsarbeit ist eine **Einführung** in die griechische Tragödie unerlässlich, auch wenn ich Sie in dieser Hinsicht auf das sehr nützliche und leicht erreichbare Buch von Joachim Latacz hinweisen kann, das unter dem Titel "Einführung in die griechische Tragödie" 1993 in Göttingen erschienen ist (als UTB für Wiss. 1745, 39,80 DM).

Als Interpret griechischer Tragödien muss man unbedingt die Rahmenbedingungen kennen, unter denen ein Dichter im 5. Jh.v.Chr. Tragödien schrieb, und wie es zu diesen Rahmenbedingungen gekommen ist:

Wer sich im Athen des 5.Jh. berufen fühlte, eine Tragödie zu schreiben, der setzte sich nicht hin und versuchte nicht, seine Gedanken zu einem freien Thema zu Papier zu bringen, in der vagen Hoffnung, dass sein Werk eines Tages von irgendjemandem entdeckt und aufführendswert befunden würde, sondern er reagierte gleichsam auf eine öffentliche Ausschreibung zu einem Festspielprogramm anlässlich eines kultischen Festes für Dionysos. Diesem Gott wurden jährlich 5 Feste gefeiert. Bei zweien gab es auch Aufführungen von Komödien und Tragödien: bei den Lenäen im Jan./Febr. und bei den Großen/Städtischen Dionysien im März/April. Die erhaltenen Tragödien sind alle bei den Großen Dionysien aufgeführt worden.

Am 3., 4. Und 5. Tag dieses Festes wurden Tragödien aufgeführt. Die Dichter konnten sich knapp ein Jahr vorher mit einer Leseprobe bewerben. Drei Dichter wurden ausgewählt und hatten damit den Auftrag, je für einen Tag, von morgens an, 3 Tragödien und ein Satyrspiel zu schreiben und zur Aufführung zu bringen. Ein

Schiedsrichterkollegium entschied dann, wer 1. oder 2. Sieger war bzw. ohne Sieg ausging.

Für die Dichter ergaben sich aus dieser Anlassgebundenheit der Tragödienauf-führung mehr **Rückwirkungen und Rücksichten**, als man vielleicht ahnen mag. Ich fasse sie in 6 Punkten zusammen:

1. Der Dichter schrieb sein Werk für ein ganz bestimmtes Dionysosfest, also z.B. für die Großen Dionysien im Jahr 472 v.Chr. Und er musste davon ausgehen, dass sein Stück nur dieses eine Mal aufgeführt wird. Er konnte also nicht darauf spekulieren, dass er sein Publikum dafür gewinnen könne, sich sein Stück mehrmals anzusehen oder es vorher zu lesen, um es immer besser zu verstehen. Er hatte vielmehr nur eine Chance anzukommen, wenn sein Stück auf Anhieb durchschaubar und verständlich war, eine relativ einfache Struktur hatte und einen Stoff, zu dem die Zuschauer einen leichten Zugang hatten, weil sie ihn kannten. Es konnte also nicht darum gehen, eine komplizierte story nach und nach aufzubauen und dann zu lösen – etwa wie in unseren Krimis -, sondern es ging eher darum, einem allseits bekannten Stoff vielleicht eine besondere Pointe abzugewinnen, eine besondere Wendung zu geben, ihn auf überraschende Weise zu variieren.

Die Haltung des Publikums war nicht die des Ahnungslosen, sondern dessen, der sich gespannt fragte, was der Dichter wohl aus einem sattsam bekannten Stoff noch wieder Neues herausholen werde. Hier besteht also ein erheblicher Unterschied auch zu unserer Situation gegenüber den antiken Tragödien: Wenn wir uns einer Tragödie nähern, müssen wir erstmal bei Gustav Schwab oder in einem mythologischen Lexikon nachschlagen, wer denn eigentlich Antigone oder Elektra oder Ödipus war und worum es in ihrer story ging. Bei seinem attischen Publikum konnte der Dichter die mehr oder minder detaillierte Kenntnis dieser Sagenstoffe voraussetzen. Die Situation war dort ähnlich wie heute die eines Gottesdienstbesuchers, der längst vertraut ist mit dem Bibeltext, den der Prediger seiner Predigt zugrunde legt, und der trotzdem in die Kirche geht, weil ihn interessiert, was der Prediger jetzt zu diesem Text, zu dieser geistigen und geistlichen Vorgabe zu sagen hat.

2. Die Dichter kannten ihr Publikum, kannten dessen Mentalität und wussten, welche politischen Themen die Bürger gerade bewegten. Wenn sie bei ihren Zeitgenossen ankommen wollten, mussten sie die Bürger da abholen, wo sie waren. Das konnte zur Gradwanderung werden: War man zu angepasst, konnte das Gähnen auslösen; ging man in dem Versuch, Neues einzuführen, zu weit,

musste man ebenfalls mit Ablehnung rechnen, wenn nicht gar mit Bestrafung.

3. Die Dichter kannten auch die lokalen **Aufführungsbedingungen**, auf die sie Rücksicht nehmen mussten bzw. an denen sie nicht vorbei kamen: also z.B. das Dionysostheater in Athen, seine geographischen Gegebenheiten und seine technischen Voraussetzungen. Die Zuschauer saßen am Südhang der Akropolis von Athen auf dem gewachsenen Boden oder auf Holzbrettern und sahen in der Ferne den Saronischen Golf. Vor ihnen gab es eine planierte Fläche, die dem Hang abgerungen war und hangabwärts von einer Mauer gestützt werden mußte: die Orchestra, die noch nicht rund war, sondern trapezförmig. Und über der Mauer, also den Zuschauern gegenüber, ein aus Holz errichtetes Bühnengebäude mit mehreren Türen, dazu seitliche Zugänge in die Orchestra, die sog. Parodoi. Es gab keine Bühne oder andere technische Möglichkeiten, einen Innenraum zu zeigen, in den alle Zuschauer hätten hineinsehen können. Und in einem Theater, in dem es keinen Vorhang gab, war jeder Anfang einer Szene ein Betreten und jedes Ende einer Szene ein Verlassen der Orchestra, des Spielfeldes. Von den Parodoi führte die von den Zuschauern gesehene rechte Parodos (im Westen) ans Meer und aufs Land, die linke, östliche in die Stadt oder zum Palast.

4. Die 4. Produktionsbedingung: die Tetralogie, die der Dichter produzieren musste, also einen Verbund von 4 Stücken, bestehend aus drei Tragödien und einem abschließenden Satyrspiel. Jedes dieser vier Teile hatte in sich ein abgeschlossenes, selbständiges Gebilde zu sein; aber der Dichter musste entscheiden, ob seine Stücke inhaltlich oder/und thematisch zusammenhängen oder ganz für sich allein stehen sollten. Und auch das nicht tragische, sondern burleske, ausgelassene Satyrspiel konnte sich thematisch an einen vorher behandelten Stoff und Personenkreis anlehnen oder sogar durch eine Tragödie ersetzt werden, wie man daran sehen kann, dass Euripides anstelle eines Satyrspiels die Tragödie Alkestis zur Aufführung brachte. – Wir wissen über diese Zusammenhänge nur sehr wenig, weil uns nur von Aischylos wenigstens drei Viertel einer Tetralogie erhalten sind und von anderen wenigstens ein paar Titel. Über die Praxis bei Sophokles und Euripides hören wir in dieser Hinsicht gar nichts, und das ist für eine stringente Beurteilung ihrer Tragödien natürlich ein herber Verlust bzw. ein schweres Hindernis.

5. Der Dichter mußte seinen drei Tragödien und einem Satyrspiel eine Struktur geben, die das Spiel erkennbar zur tragischen

Tetralogie machte und vom Publikum als solche erwartet und erkannt wurde. Diese Struktur kann man personal und formal beschreiben. Ich fange mit dem Personalen an:

6. Zu den genannten äußeren Gegenheiten kamen für den Dichter die **formalen Bedingungen**. Sie ergaben sich daraus, dass er, wie gesagt, an dem einen Tag, der ihm zur Verfügung stand, 4 Stücke auf die Bühne bringen musste, eine Tetralogie, bestehend aus 3 Tragödien und einem abschließenden Satyrspiel. Jedes einzelne Stück war ein in sich abgeschlossenes Gebilde. Aber der Dichter musste entscheiden, ob seine Stücke inhaltlich oder sogar stofflich einer das einzelne Stück übergreifenden Linie folgen oder wirklich ganz unabhängig voneinander dastehen sollten. Er konnte z.B. die Geschichte eines Geschlechts über mehrere Generationen in 3 Tragödien darstellen oder die 3 Tragödien wenigstens in ihrer inneren Thematik aufeinander abstimmen, auch wenn die zugrunde gelegten Mythen nicht zusammengehörten. Er konnte aber wohl auch auf Derartiges verzichten. Wir können über diesen Aspekt nur sehr wenig Handfestes sagen, weil uns die Überlieferung in dieser Hinsicht sehr im Stich lässt.

Man kann nur zu Aischylos einiges sagen; denn nur von diesem ist wenigstens **eine** Tetralogie bis auf das fehlende Satyrspiel erhalten, und nur zu Aischylos erfahren wir aus Aufführungsdokumentationen, den sog. Didaskalien, wenigstens die Titel der anderen Stücke, die zu einer erhaltenen Tragödie gehörten. Daraus ist zu entnehmen, dass Aischylos an dem inhaltlichen und thematischen Zusammenhang der tetralogischen Teile gelegen war. Um so größer ist für die Interpreten das Handicap, wenn man nur Einzelstücke hat, weil es für uns dann nicht mehr möglich ist, das Einzelstück in seinen Zusammenhang einzuordnen und aus diesem heraus zu verstehen. - Für Sophokles und Euripides kann man über den tetralogischen Zusammenhang ihrer erhaltenen Tragödien gar nichts aussagen. Aber vielleicht sagt das Schweigen der Überlieferung über diesen Punkt ja auch schon etwas aus, nämlich dass es für diese Dichter kein hervorstechendes Merkmal mehr war.

Das Satyrspiel stellt übrigens am deutlichsten eine innere Beziehung her zum Dionysoskult; denn in ihm spielten die Satyrn oder Silene die Hauptrolle, die mitsamt ihrem weiblichen Gegenüber, den Mänaden, zum ausgelassenen Gefolge des Dionysos gehören. So bilden die Satyrspiele den heiteren, dionysischen Ausklang zu der vorausgehenden Tragödienfolge, für die es sprichwörtlich war, daß sie nichts mit Dionysos zu tun habe. Allerdings war das nun auch

wieder eine Über- oder besser Untertreibung, denn wenn man näher hinschaut, gibt es in den Tragödien doch eine ganze Menge Anspielungen an Dionysos und seinen Kult. Das hat zuletzt Anton F. H. Bierl in seiner Dissertation gezeigt, die den Titel hat: „Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‘metatheatralische’ Aspekte im Text.“ (eine Münchener Dissertation, die 1991 in Tübingen verlegt wurde). Eine Hauptrolle spielte im Satyrspiel der Paposilen, der Vater der Satyrn, ein alter, feister Zwitter zwischen Mensch und Tier, mit Rauschbart und Glatze, Stupsnase und Pferdeschwanz, und als Gegenüber ein tragischer Held, der auf den Arm genommen wurde. Vollständig erhalten ist uns nur ein Satyrspiel, der Kyklops (der Kyklop) des Euripides. Von diesem Dichter ist aber auch bekannt, dass er anstelle eines Satyrspiels die Tragödie Alkestis zur Aufführung brachte. Er hatte wohl nicht so viel für Satyrspiele übrig; und so streng waren die Regeln denn anscheinend auch wieder nicht, dass nicht ein Dichter auch gegen die Norm verstoßen konnte, jedenfalls in jüngerer Zeit. Aber den Sieg konnte ihn das schon kosten.

Wir haben uns mit dem letztgenannten Aspekt schon einer weiteren Bedingung genähert, die der Dichter erfüllen musste, wenn er die Chance haben wollte, Tragödien aufzuführen oder gar zu siegen: Er musste seinen Tragödien eine Struktur geben, die das tragische Spiel erkennbar zur „Tragödie“ machte und vom Publikum erwartet wurde, d.h. er musste – zumindest weitgehend – **die personalen und formalen Vorgaben** einhalten, die ihm die gewachsene Tradition machte. Und das waren – von heute aus gesehen – eine ganze Menge:

- a) In der Tragödie musste ein **Chor** von 12, später 15 Akteuren vorkommen. Dieser Chor war sozusagen das Rückgrad jeder Tragödie. Der Chor zog am Anfang in die Orchestra ein, singend oder rezitierend, d.h. im Gleichklang sprechend, und tanzend oder rythmisch schreitend und deswegen begleitet von Musikanten, die Flöte und/oder Saiteninstrumente spielten. Dieser Chor blieb während des gesamten Schauspiels anwesend, sang und tanzte gelegentlich, kommentierte die Handlung oder beteiligte sich wohl auch einmal an ihr und zog meist am Ende wieder vom Spielfeld ab. Die Mitglieder dieses Chores hießen Choreuten, und ihr Anführer war der Koryphaios, was eigentlich „Spitzenmann“ heißt. Sicher war dieser Koryphaios schon damals auch qualitativ in ähnlicher Weise im Vergleich mit den übrigen Choreuten eine Koryphäe, wie für uns heute jemand eine Koryphäe ist, wenn er besondere Qualitäten hat.

- b) Zur Entwicklung der Handlung standen dem Dichter zunächst zwei, seit Sophokles drei **Schauspieler** zur Verfügung, was ja nicht heißt, dass in den Tragödien auch nur zwei oder drei Personen vorkommen konnten; denn ein Schauspieler konnte ja mehrere Rollen hintereinander oder auch im Wechsel spielen. Nur musste man diesem Schauspieler dann natürlich die Gelegenheit geben, die Orchestra zu verlassen, sich umzukleiden und eine andere Maske aufzusetzen. Und Sie können sich jetzt, wo Sie eine lokale Vorstellung von der Theateranlage haben, vorstellen, dass das nicht ohne einen gewissen Zeitaufwand vor sich gehen konnte. Übrigens gab es nur männliche Schauspieler. Schon die Tatsache, dass diese auch weibliche Rollen spielen mussten, ist ein Hinweis darauf, dass mit Masken gespielt wurde. Und so schnell, wie man die Maske wechseln konnte, hätte man sich nicht umschminken können.
- c) Außerdem konnte der Dichter noch weitere Personen stumm auftreten lassen, also **Statisten** oder - wie die Griechen das nannten: - „stumme Personen“ (kophà prósopa).

Aus diesen personalen Vorgaben ergaben sich zum Teil schon die rhetorischen Mittel, die dem Dichter zur Gestaltung der Tragödien zur Verfügung standen:

- d) Eine Tragödie hatte, wenn schon vor dem Einzug des Chores Schauspieler auftraten (und das war durchaus möglich, aber nicht nötig) einen **Prolog**, eine „Vorrede“, d.h. eine Rede „vor“ dem eigentlichen Beginn, der durch den Auftritt des Chores erfolgte.
- e) Was dann der Chor bei seinem Einzug sprechend oder singend von sich gab, war die **Parhodos**, hatte also dieselbe Bezeichnung wie der Seiteneingang, die Passage, durch die der Chor einzog. Auf Deutsch könnte man für Parodos „Einzugslied“ sagen. Unvorstellbar, dass der Chor stumm einzog!
- f) Davon zu unterscheiden ist das „Standlied“ des Chores, griechisch: **Stasimon**, Plural: Stasima. Mit diesem Wort soll nicht gesagt sein, dass der Chor das Lied im Stehen sang, sondern nur, dass er es sang, während er weder ein- noch auszieht, sondern seine Position in der Orchestra hatte. Wieviele Stasima der Chor sang, hing wesentlich davon ab, wieviele Schauspielerauftritte nötig waren, um die Handlung zum Abschluss zu bringen. Schon bei Aischylos konnten es drei oder vier sein.
- g) Diese Schauspielerauftritte zwischen zwei Stasima nennt man griechisch **Epeis-hodia**, was übersetzt eigentlich heißt: das „Noch-Hinzutreten“. Auch in diesem Terminus technicus (wie in dem Wort Prolog) spiegelt sich ein Stück Tragödiengeschichte, auf die ich noch zurückkommen werde: Das Eigentliche und Primäre ist der Chor, und dann „treten“ zu diesem Chor sekundär Einzelpersonen „hinzu“ als Gegenüber, zunächst als Berichterstatter von irgendwelchen aufregenden Vorgängen, später dann

auch als Darsteller von Handlungen, die anschließend der Chor kommentiert, auf die er reagiert im nächsten Stasimon. Die Anzahl der Stasima und Epeisodia sind also wechselweise voneinander abhängig und variabel. Wegen dieses Zusammenhanges von Epeisodion und Stasimon ist es nicht sehr sinnvoll, die Epeisodia einfach mit dem gleichzusetzen, was wir heute einen „Akt“ nennen, auch wenn das immer wieder geschieht in der Literatur. Denn auf diese Weise werden die Stasima an den Rand gedrängt, als wären sie eine Art Zwischenspiel zwischen dem Eigentlichen, den Akten; während es doch - zumindest ursprünglich - eher umgekehrt war: dass die Schauspielerauftritte die Chorpartien auflockerten. Ich werde daher künftig nicht von Akt, sondern korrekter von Epeisodion sprechen. Mit diesem Terminus ist inhaltlich noch nicht mehr gesagt, als dass es sich um einen Teil der Tragödie handelt, in dem nicht die Choreuten allein, sondern mehr und mehr die Schauspieler das Geschehen bestimmten.

- h) Die Schauspieler konnten sich nun in sehr verschiedenen Formen äußern. Die älteste Form des Sprechens war die der **Rhesis**, der längeren zusammen-hängenden Rede, die inhaltlich dann ein „Botenbericht“ war. Dieser einzelne Schauspieler mag auch vor Aischylos schon einmal den **Monolog** gesprengt haben, indem er zu dem Chorführer, dem Koryphaios, Verbindung aufnahm oder von diesem angesprochen/gefragt wurde. Aber zum regelrechten Dialog konnte es erst durch die Einführung eines zweiten Schauspielers kommen, die Aischylos vorgenommen haben soll. Und dieses Wechselgespräch zwischen zwei Schauspielern, dieser Dialog, konnte dann nach Einführung eines dritten Schauspielers zum **Dreiergespräch** werden, das man nicht in vermeintlicher Analogie zum Dialog „Triolog“ nennen sollte, weil der erste Teil von Dialog, das Dia-, nicht die Zweizahl bezeichnet, sondern eine vor allem bei Verben gebräuchliche Vorsilbe ist, die „auseinander-“, bedeutet. Ein Dialog ist also seiner Wortbedeutung nach nicht ein Zweiergespräch, sondern ein Gespräch, bei dem etwas gedanklich und sprachlich „auseinandergelegt“ wird. - Die Teile des Zweier- oder Dreiergesprächs können natürlich verschieden lang sein. Aber wenn das Gespräch dem Gipfel der Spannung oder eines Streites zusteuert, dann werden die einzelnen Gesprächsbeiträge oft so kurz, daß sie nur noch einen Vers oder sogar nur noch einen Teil eines Verses umfassen. Für diese regelmäßig auftretende Form des schnellen Wechselgesprächs gibt es einen eigenen Terminus technicus: Das ist dann eine **Stichomythie**, ein schon von den antiken Philologen erfundenes Wort („Zeilenrede“). Walter Jens, der bekannte Tübinger Rhetorik-Professor und Essaiist hat seine Dissertation über „die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie (1955) geschrieben.
- i) Der Parodos am Anfang entsprach schließlich die **Ex-hodos** am Ende, das „Auszugslied“ des Chores. Allerdings hat hier Aristoteles zu einer gewissen Sprachverwirrung beigetragen, weil er mit Exodos nicht dieses

Chorlied bezeichnet, sondern „den ganzen Teil der Tragödie, nach dem kein Chorlied mehr kommt“, also den Teil vom letzten Stasimon bis zum Ende, in dem noch manches passieren konnte, z.B. auch noch neue Schauspieler auftreten konnten.

- j) **Inhaltlich** erwartete man am Anfang der Tragödie die Darstellung einer leidvollen Situation, daraufhin hilflose, aporetische Fragen wie: Wie kam es dazu? Was kann/soll ich tun? Daraus ergibt sich eine schuldhaft verlaufende Aktion, die in der Katastrophe gipfelt, und daraus am Ende die Beklagung und Bewertung des eingetretenen Unheils und der tragischen Person(en).

Und all dies trug natürlich dazu bei, dass die Dichter die Tragödien gleich so schrieben, dass sie einerseits unter den gegebenen Bedingungen aufführbar waren, und dass sie sich andererseits Änderungen nach Bedarf vorbehalten konnten. Als entsprechend praxisnah sind die griechischen Tragödien einzustufen, die uns geblieben sind, auch wenn uns das heute gar nicht so scheinen mag. Auf diesem Hintergrund ist aber auch verständlich, dass ein heutiger Regisseur an dem Projekt, eine griechische Tragödie auf die Bühne zu bringen, auch scheitern kann, wie gerade Frank-Patrick Steckel mit seiner Antigone-Inszenierung, wie am 1. Nov. in der WZ zu lesen war. Geboten wird, so liest man dort, statt einer Aufführung „ein Themenabend über das ‘Scheitern eines Projekts’ bei nur knapp dreiwöchigen Proben.“ Was wundert’s, wo sich doch die alten Griechen, obwohl sie im Tragödienaufführen sicher wesentlich routinierter waren, für die Inszenierung doch wesentlich mehr Zeit ließen, nämlich mehrere Monate, und das, wie gesagt, bei privater Finanzierung (!). Und was haben wir vor einigen Jahren hier und andernorts noch für großartige Wiederaufführungen griechischer Tragödien gehabt! Ich kann mir angesichts des jetzigen Scheiterns die Bemerkung nicht verkneifen, dass man an diesem Vorgang wohl auch etwas von dem sieht, was uns an Theaterkultur schon verloren gegangen ist. Auf der anderen Seite hat natürlich Horst-Dieter Blume völlig recht, wenn er in der Einleitung zu seinem gleich zu nennenden Buch schreibt:

„Das griechische Theater der klassischen Zeit ist ein komplexes Gebilde: Gesprochenes Wort, Musik und Tanz bildeten eine Einheit, von deren Eigenart wir uns kein genaues Bild mehr machen können, weil die Überlieferung uns nur das erste der drei genannten Elemente (also das Wort) bewahrt hat. Aischylos war dafür berühmt, daß er zahlreiche neue Tanzfiguren für seine Chöre erfand, die Choreographie zielte vermutlich auf eine tänzerische Mimesis, welche die Handlung verdeutlichen half. Euripides andererseits genoß besonderen Ruhm als Komponist, wir hören, daß seine Lieder und Arien in aller Munde waren. Solche Nachrichten lassen uns die Schwere des Verlustes ermessen, den wir durch die Reduktion auf den bloßen Text erlitten haben; ohne das Tänzerische und ohne das Musikalische ist eine historisch getreue Wiedergabe nicht zu erreichen.

Trotzdem hat man dies immer wieder versucht, und wir verdanken einem solchen vergeblichen Bemühen die so lebenskräftige Oper.

Die Probleme, die sich daraus für den Interpreten und erst recht für den Regisseur ergeben, sind keineswegs neu. Wiederaufführungen waren schon in der Antike diffizile Unternehmungen. Im Laufe der annähernd ein Jahrtausend währenden Theatergeschichte des Altertums hatten architektonische Veränderungen im Bereich der Bühne stattgefunden, die notwendigerweise starke Eingriffe in die Substanz der alten Stücke nach sich zogen. Auch das heutzutage so geläufige Phänomen einer selbstherrlich verfahrenen Regie findet seine Entsprechungen im Altertum, so daß Wandlungen des Aufführungsstils selbstverständlich vorausgesetzt werden müssen.“

Diese Sätze stehen in einem sehr lesenswerten Büchlein, wenn man sich denn für das antike Theaterwesen näher interessiert und darüber näher informieren möchte. Es trägt den Titel „Einführung in das antike Theaterwesen“. Darmstadt 3.Aufl. 1991 (29.80 DM). Aber auch das wohl nicht mehr lieferbare Büchlein von Erika Simon, „Das antike Theater“, ist zu empfehlen (1972, 2.Aufl. 1981).

So viel einmal zu den Rahmenbedingungen der Tragödienproduktion bei den Alten Griechen. Ich denke, wir können jetzt dazu übergehen, uns mit dem zweiten Autor, von dem uns Tragödien erhalten geblieben sind, zu befassen, mit Sophokles, und dann natürlich und vor allem mit seinen Werken.

Sophokles' Leben und Werke

Joachim Latacz beginnt in seiner „Einführung in die griechische Tragödie“ seine Sophokles-Biographie (S.161) mit der steilen Behauptung, bei diesem Dichter stünden Leben und Werk „in so enger Beziehung, daß wir wohl nicht einmal die Hälfte vom Sinn der Tragödien erfassen würden, wenn wir das Leben des Dichters nicht kennten“. Trotzdem widmet er diesem Leben nur gut eine Seite, obwohl es darüber noch manches mehr zu vermelden gäbe. Ich übernehme gern von ihm ein paar Sätze, um einen ersten Eindruck zu geben von diesem Sophokles:

„Sophokles hat von 496-406 gelebt, sein Leben deckt sich also fast vollständig mit dem gesamten 5. Jahrhundert. Er hat im Athen des 5.Jh. gelebt; das bedeutet: er hat den höchsten Aufschwung, aber auch den tiefsten Niedergang des Polis-Staates Athen miterlebt...Er war mit allen großen Geistern jener Zeit bekannt oder befreundet: Herodot, Phidias, Anaxagoras, Protagoras, natürlich auch Aischylos, Euripides und Aristophanes; dazu kamen die Politiker, unter ihnen vor allem Perikles. Sophokles war in Athen nicht nur geboren, sondern tief mit Athen verwachsen...Was er in seinen Tragödien zu sagen hatte, war nicht das Wort des Poeten an das geneigte Publikum, sondern das Wort des Bürgers an seine Mitbürger.“ (161f.)

Ich füge zur besseren zeitlichen Orientierung eine **Zeittafel** hinzu, die ich bei W. Schadewaldt fand, in dem Buch: W. Schadewaldt , Griechisches Theater. Dt. v.

W.Sch. Suhrkamp Verlag 1964, S. 532-533.: abgedruckt oben, in Tl.1, Anhang 2 auf S. 174).

Diese Zeittafel enthält Daten von Aischylos' Geburt bis zu Aristophanes' Tod und sogar ein wenig darüber hinaus. Da können Sie also gut verfolgen, wie sich die drei Tragiker und der Komödiendichter Aristophanes zeitlich zueinander und zu den großen politischen Ereignissen des Jahrhunderts verhalten und wie ihre Werke zeitlich ineinander greifen, was ja auch zu manchen Wechselwirkungen geführt hat.

Als im strengen Sinne gesichert und harter Kern können, wie gesagt, von den Daten zu Sophokles in dieser Tabelle nur 5 gelten: die Geburt 496, das Strategenam, das er 441 übernahm, die Aufführung des Philoktet 409, das Todesjahr 405 und die Aufführung des Ödipus auf Kolonos 401 (n. K.Reinhardt, S. 15f.). Allen anderen Daten haftet größere Unsicherheit an.

Vor allem die Aufführung der Trachinierinnen ist umstritten. Karl Reinhardt wollte sie noch mit dem Aias als frühes Werk einstufen und von diesen beiden Werken dann einerseits die Antigone und den König Ödipus als Übergangswerke und andererseits die restlichen drei Tragödien Elektra, Philoktet und Ödipus auf Kolonos als Alterswerk unterscheiden. Wie Sie an der Tafel sehen, sind andere in puncto Trachinierinnen anderer Meinung, aber das braucht uns für unseren Zusammenhang nicht weiter zu beschäftigen.

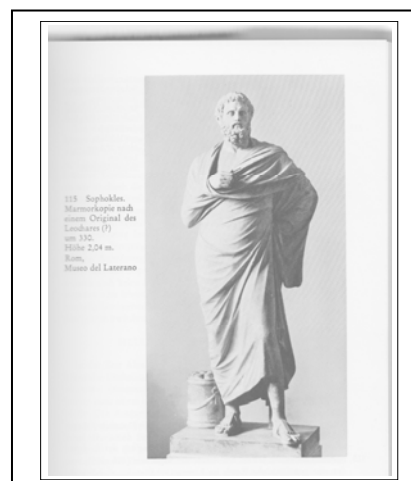
Wichtiger sind mir noch zwei andere Dinge:

1) Zu Sophokles' Leben ist uns - anders als zu den anderen Tragikern - eine **antike Biographie** erhalten geblieben, die wohl aus dem 1.Jh. v.Chr. stammt, und eine sehr gut erhaltene Statue, deren Identität als gesichert gelten kann. Die Informationen, die diese Vita enthält, machen weitgehend einen verlässlichen Eindruck und sind die Grundlage des Lebensbildes, das wir von Sophokles haben, ergänzt durch eine Reihe von Einzelinformationen, die uns in der sonstigen Literatur mehr oder minder zufällig erhalten sind. Eine erreichbare deutsche Übersetzung dieser Vita liegt m.W. nur in der Tusculum-Ausgabe der Sophokles-Werke von 1966 vor, und die ist leider auch nicht mehr lieferbar. –

Das **Standbild des Dichters** findet man leicht im Internet, schriftlich z.B. in: Werner Fuchs, Die Skulptur der Griechen. 2.Aufl. 1979, S. 125, Abb. 115.

Werner Fuchs kommentiert diese lebensgroße Statue (Höhe 2,04m) folgendermaßen:

„Um 330 hat der Staatsmann und Verwalter der Finanzen Athens,



Lykurgos, im Dionysostheater in Athen...die Statuen der drei großen Tragiker des 5. Jahrhunderts aufstellen lassen. Die Statue des Sophokles (496-405), von der eine gute römische Kopie im Lateran erhalten ist, wurde vielleicht unter dem Einfluß des attischen Bildhauers Leochares...geschaffen. Sie stellt den Dichter nicht als Greis, sondern in voller Kraft mit gepflegtem Haar und Bart dar. Sophokles trägt den Mantel...Der linke ...Arm ist selbstsicher und majestätisch in die Hüfte gestützt. Die Falten des Mantels spannen den wohlbeleibten Körper; ganz als glückseliger Mensch und vollkommener Dichter ist hier Sophokles im Erinnerungsbild beschworen, zeitlos in seiner Größe. Die Binde in seinem Haar deutet wohl darauf, daß er als Heros Dexion verehrt wurde, der zuerst den Asklepios-Kult in Athen eingeführt hat“ (S.126f.).

Und 2) macht Latacz auf S. 162f. zur Einschätzung der Produktivität dieses Dichters folgende Rechnung auf: Nach der Überlieferung hat Sophokles ungefähr 120 Stücke geschrieben; das sind 30 Tetralogien. Seine erste Aufführung eines Tetralogie ist für das Jahr 470 bezeugt. Da war er etwa 25 Jahre alt. Danach hat er noch 65 Jahre gelebt. Das bedeutet: „Sophokles hat während seiner Manneszeit durchschnittlich jedes zweite Jahr mit einer (neuen) Tetralogie vor dem athenischen Volk gestanden.“ Und das zeugt nicht nur von seiner überdurchschnittlichen Produktivität, sondern auch von seinem kontinuierlichen und lang anhaltenden Einfluss auf die athener Bürger und davon, dass diese ihn schätzten, denn er hat nicht weniger als 18mal im Theater-Agon gesiegt und in den anderen Fällen den 2. Platz, niemals nur den dritten, d.h. den letzten Platz errungen.

Was die verstreuten Informationen über Sophokles in der griechischen Literatur angeht, so besteht kein Grund, sie in Bausch und Bogen zu verwerfen. Vielmehr gilt es, diese Informationen auf ihren realen Gehalt hin zu prüfen und sich auf das, was als harter Kern erhalten bleibt, einen Reim zu machen. W. Schadewaldt hat das u.a. in seiner Vorlesung getan und teilt z.B. in seiner Ausgabe der Sophoklestragödien von 1966 das Bild des Dichters mit, das sich für ihn aus diesen Quellentexten ergibt und erheblich über das hinaus geht, was Latacz in dem vorgetragenen Zitat als gesicherte Informationen eingebracht hatte:

Demnach „stammte“ Sophokles „aus einem vornehmen, alten Haus, wuchs auf in Glanz und Wohlstand, und wenn sein Vater Sophillos, wie es scheint, einen nicht geringen Teil seines Einkommens aus einer mit Sklaven betriebenen Waffenfertigung og, so mag man dies als erstes Zeichen für die Vereinigung von altem Herkommen und fortschrittlichem Geiste nehmen, die in einem engsten Kreise herrschte“.

„Geboren war er um die Mitte der neunziger Jahre des fünften Jahrhunderts...,und da sein Tod im Jahre 406/5 feststeht, so umspannte er mit seinem langen Leben fast dieses ganze ungewöhnliche Jahrhundert, sah dessen Leistungen wie Wandlungen, seine Größe wie seinen Untergang.“

„Sein Verhältnis zu den beiden anderen großen Tragikern bestimmte eine alte Zusammenstellung, die besagt: er habe als junger Mensch nach der Schlacht bei Salamis den Siegesreigen geführt (480), während Aischylos mitkämpfte und Euripides damals eben geboren wurde. Da mag das Festliche und Freudige angedeutet sein, das die Erscheinung des Sophokles dem Ernst des Marathonstreters Aischylos gegenüber auszeichnete. Doch liegt auch das andere darin: daß er zwar nicht mehr, wie Aischylos, in seinem Fühlen und Denken geprägt war durch die jahrzehntelange persische Bedrohung und das Ungeahnte des errungenen Sieges, doch daß er davon auch nicht bloß, wie Euripides, vom Hörensagen wußte. Die frühe Erinnerung an jene Not und die Errettung...begleitete ihn aus der Knaben- und Jünglingszeit, während er der neuen Epoche zuwuchs, die wir mit dem Namen des Perikles benennen.“

„Am Leben des neuen Großstaates Athen, Haupt eines Reiches, (nahm Sophokles) tätigen Anteil, stieg unter die „Ersten“ im Staate auf und stand mit Perikles auf vertrautem Fuße. Kaum konnte einem Mann wie ihm verborgen bleiben, wie die durch Perikles nach dem Sturz des Areopags von 462 verwirklichte äußere Demokratie gar zu sehr auf den einen Mann abgestellt war, doch versah er unter Perikles die bedeutendsten Staatsämter, war Schatzmeister des Bundes in dem wichtigen Jahr der Neuordnungen 443; er war zusammen mit Perikles im Samischen Krieg Stratege (441/0), dann wahrscheinlich noch einmal beim Feldzug gegen die Anaiten (427) und gehörte noch im hohen Alter nach dem Zusammenbruch in Sizilien, als ein Mann von alter oligarchischer Gesinnung, dem obersten Rat der Zehn Probulen an (413).“

„Vielleicht hat der Berichterstatter recht, der bemerkt, besonders tatkräftig sei Sophokles als Politiker nicht gewesen, sondern „wie nur eben ein Athener vom rechten Schlag“. Es scheint, die Aufgaben, die er versah, waren nicht so sehr politische oder gar militärische als solche, die im Verwalten, Ordnung und Verhandeln neben einem wachen Weltverstand, menschlichem Geschick und gestaltendem Sinn vor allem Vertrauenswürdigkeit verlangten. Als ein ‚Athener vom rechten Schlag‘ war er, so scheint es, ebenso den Herrschenden in ihrem Kreis erwünscht wie auch dem Volk, das ihm vertraute. Zu seiner Wahl in das Strategenamt 441 hatte...nicht zuletzt der Eindruck beigetragen, den das Volk von seiner ‚Antigone‘ als einem Zeugnis ‚Politischer‘ Gesinnung empfangen hatte. Er wieder fühlte sich der Stadt Athen ‚in ausnehmendem Maße zugehörig‘ (philathenaiotatos), was sein alter Biograph damit belegt: er sei nie – wie Aischylos und Euripides – dem Rufe fremder Fürsten nach auswärts gefolgt.“

„Noch tiefer in den „anderen“ Wesensteil des Dichters führt sein Wirken in Religion und Kult. Der Mann, der in der Umgebung des Perikles wohl auch

einem Anaxagoras begegnete, der die Sonne für einen Feuerklumpen erklärte und später wegen Gotteslästerung vor Gericht stand, war stadtbekannt als ‚einer der Gottesfürchtigsten und Frömmsten‘ (theosebestatos). Er war Priester eines Heros aus dem Kreis des Heilgottes Asklepios, nahm in dieser Eigenschaft bei der Einführung des Asklepioskults von Epidauros den Gott im Jahre 420 in seinem Haus auf, gründete ihm einen Altar und dichtete für ihn das Kultbild, das noch Jahrhunderte später im Gebrauch war.“

Die Charis seines Wesens“, sagt gleichsam zusammenfassend der Biograph, sei „so groß gewesen, daß allenthalben alle Welt ihn liebte“...Da war zunächst seine Eudaimonie...in Athen so sprichwörtlich wie auch seine Heiterkeit und seine gute, menschenfreundliche Art (eukolon)...Mit allen Vorzügen auch des Leibes ausgestattet, tat er sich in der Jugend ebenso in den Leibesübungen wie in der Musik hervor zeichnete sich im Ballspiel und im Tanz wie andererseits auf der Leier aus...“

Angesichts der anekdotischen Bilder, die in diesem Zusammenhang erzählt werden, „nimmt es immer wieder wunder, wie dieser im Leben so freudige Mann zugleich der Tragiker gewesen ist, der schon nach dem Urteil der Antike die Tragödie zur Höhe hinaufgeführt und ihr die strengste Form gegeben hat...Heute dürfen wir vielleicht...sagen, daß Sophokles in seiner alten, festen und lebendigen Gottumschlossenheit mit seinem inneren Dasein einem Bereich unerschütterlicher Ordnungen und lebendiger Harmonie zugehörte. Die Schönheit, die in größter Stärke, Reinheit und Vollendung so nur er unter den großen Tragikern der Zeit besaß und in der er in seinen Tragödien das letzte, gnadenlose Leid gefaßt und zum ‚Bild‘ erhoben hat, zog er in seiner Kunst von dorthin wie in seinem Leben wohl jene Freudigkeit. Und so bleibt, aufs Ganze gesehen, der schlichte Nachruf gültig, den über ihn nach seinem Tode der Lustspieldichter Phrynichos gesprochen hat:

Seliger Sophokles! Er lebte lange Zeit
Und starb als ein beglückter, feiner Mann.
E machte viele schöne Tragödien
und endete schön und trug kein Leid.

„Noch über seinen Tod hinaus wirkte die Liebe, die Verehrung, die er sich in Athen und im übrigen Hellas erworben hatte. Und so gab auf die Nachricht von seinem Tod der damals die Stadt Athen aufs schärfste belagernde Spartaner Lysandros dem Gestorbenen den Weg zur Grabstätte an der Straße nach Dekeleia frei. Das Volk von Athen erhob ihn später“um seiner Bestheit willen“ und „weil er den Gott von Epidauros in Athen aufgenommen“ hatte, unter dem Namen ‚Dexion‘, das ist: der ‚Empfangende‘, in den Kreis der Landesheroen – was sonst nur Städtegründern und Königen geschah – und beschloß für ihn alljährliche Opfer.“ (HuH, S.402-408). So weit W. Schadewaldt über Sophokles.

Wenn ich mich nun auf diesem Hintergrund an die Analyse der sieben Tragödien mache, die uns von Sophokles erhalten sind, so gebürt die erste Stelle der Tragödie, die den Titel Aias trägt, weil sie die älteste dieser sieben Tragödien ist und weil es Sinn macht, chronologisch vorzugehen, weil man dann gegebenenfalls eine Entwicklungslinie ziehen kann; weil man dann prüfen kann, ob es bei Sophokles von der ältesten zur jüngsten Tragödie eine Wandlung im Verständnis von dem gibt, was wir als das Tragische bei Sophokles ermitteln können. Aber bevor es dazu kommen kann, müssen Sie noch zur Kenntnis nehmen, was die Wissenschaft über die Person Sophokles und seine Werke weiß.

Der Dichter Sophokles'

Die literarhistorische Überlieferung zu Sophokles und seinen Tragödien im allgemeinen und zu den uns erhaltenen im besonderen ist äußerst spärlich.

Man weiß oder konnte aufgrund entsprechender Informationen erschließen:

- Die gelehrten Sammler in Alexandria hatten noch 130 Stücke des Sophokles. Darunter waren bekanntermaßen einige unechte. Die Zahl der echten war 113 oder – wahrscheinlicher – 123.
- Als Tragödiendichter trat Sophokles im Jahre 468 in das Rampenlicht: In diesem Jahr brachte er erstmals eigene Tragödien zur Aufführung und siegte er sogleich, und zwar über keinen geringeren als über den älteren Aischylos, den die Überlieferung auch als Sophokles' Lehrmeister ausgibt.
- Sophokles hat insgesamt 18mal im Tragödienagon an den städtischen Dionysien gesiegt, außerdem noch ein paarmal an den Lenäen. Und er ist, wenn er an diesem Tragödienagon teilnahm, nie dritter, also letzter geworden, sondern im schlechtesten Fall zweiter Sieger.
- Sophokles hat im Jahre 409 mit seinem Philoktet gesiegt. Da war er schon fast 90 Jahre alt.
- Sophokles' Oidipus auf Kolonos ist posthum, also erst nach seinem Tode, im Jahre 406/5, aufgeführt worden, und zwar im Jahre 401.

Alle anderen Daten zu den erhaltenen Tragödien des Sophokles sind hypothetisch, beruhen also auf dem Konsens der Forschung oder sind strittig.

Was die Entstehung und Aufführung der Tragödie Aias angeht, so nennt Lesky in seiner Tragischen Dichtung der Hellenen von 1972 zwar noch etliche Gelehrte, die diese Tragödie in die 20er Jahre des 5. Jh. legen wollen (vgl. S. 180f., Anm. 2); aber vor allem Karl Reinhardts Sophoklesbuch hat dazu beigetragen, dass man sich heute ziemlich einig darin ist, dass der Aias das älteste der uns erhaltenen Stücke des Sophokles ist und in die späten 50er Jahre des 5. Jh. gehört oder, wie Schadewaldt meint, spätestens in das Jahr 450. Die Gründe für diese relative Frühdatierung des Stücks – relativ: weil Sophokles zu

diesem Zeitpunkt ja auch schon im fortgeschrittenen Mannesalter war und im Tragödienschreiben kein Anfänger – die Gründe für diese relative Frühdatierung liegen in der Struktur, in der Motivik und in der Dialogführung des Stücks. Alles Dinge, auf die ich hier nur hinweisen kann, aber nicht eingehen möchte, weil sie mehr am Rande meines eigentlichen Themas liegen und weil Sie das leicht in der einschlägigen Literatur nachlesen können, wenn Sie das interessiert.

Wenn Sophokles seinem Athener Publikum eine Tragödie mit dem Titel Aias anbietet, so tut er das nicht, um ihnen mythologischen Nachhilfeunterricht zu erteilen oder um sie mit einer neuen, unbekanntem Story zu überraschen. Vielmehr zeigt die Art, wie der Dichter mitten in die Story reinspringt und nur bei Gelegenheit die eine oder andere Hintergrundinformation einstreut: Er setzt geradezu voraus, dass man die Geschichte und ihre mythischen Zusammenhänge kennt.

Und doch erfährt man im Laufe des Stückes alles, was man über Aias wissen muss, um ihn und das Schauspiel zu verstehen: Machen wir die Probe:

- In V. 134f nennt ihn der Chor „Sohn des Telamon“ und bezeichnet ihn als Besitzer und damit als Herrscher über die Insel Salamis.
- In V. 181f. ergänzt der Chor, Aias sei niemals vorher vom Verstande her in die Irre gegangen.
- Er hat einen Halbbruder namens Teukros, und seine Lagergenossin ist Tekmessa, die er nach V. 211 im Krieg erbeutet hat. Sie hat ihm einen Sohn namens Eurysakes geschenkt.
- Diese nennt ihren Herrn in V. 205 „gewaltig, mächtig und ungezügelt stark“ und der Chor nennt ihn in V. 212 in einem durchaus unkritischen Sinne „wild“, später (V. 1212f.) einen Schutz gegen nächtliche Furcht und Geschosse und stürmisch.
- Teukros erinnert Agamemnon in V. 1273ff. daran, wie Aias allein die schon geschlagenen Achaier vor Hektor und den Trojanern gerettet habe.
- Wie sein Vater ist Aias nach Troja gekommen und hat dort mit nicht geringerer Kraft nicht geringere Taten vollbracht, um wie sein Vater ruhmvoll nach Hause zurückzukehren (V.434-439).
- Klagen und Trauern traute er nach V. 319f. nur einem feigen und schwermütigen Mann zu.
- Als sein Vater Telamon ihm beim Abschied den Rat gibt: „Mein Sohn, sei willens, mit dem Speer zu siegen, aber nur zu siegen mit der Götter Hilfe stets!“, da erwidert er nach Worten des Boten in V. 766ff. höchst prahlerisch und ohne Verstand: „Mein Vater, mit den Göttern könnte auch der, der nichts ist, den Sieg erringen; aber ich vertraue fest darauf, auch ohne jene diesen Ruhm heranzuziehn.“
- Den Zorn der Athene, so berichtet derselbe Bote weiter, habe sich Aias einst zugezogen, als diese ihn in der Schlacht angetrieben habe und er ihr

geantwortet habe: „Herrin, den anderen von den Argeiern nahe stelle dich, uns gegenüber wird die Schlacht niemals hindurchbrechen!“ (774ff.)

- Auf Odysseus, den Sohn des Laertes, und die beiden Atriden Agamemnon und Menelaos hat er einen unbändigen Zorn (V. 380f. und 388-391), weil die von den Atriden eingesetzten Richter (vgl. 1243) die Waffen des Achill dem Odysseus zugesprochen haben, nicht ihm, obwohl Aias sich ganz sicher ist: „Wenn noch Achill am Leben wär‘ und über seine Waffen selbst den Preis des Heldentums jemandem hätte zuerkannt, kein anderer hätte sie statt mir erlangt.“ (V.442-444).
- Auch diese Geschichte war dem Publikum aus dem epischen Zyklus bekannt: aus der Aithiopsis oder/und aus der sog. Kleinen Ilias. Dafür gibt es schöne Belege in der griechischen Vasenmalerei; denn wenn man Teile eines Mythos auf Vasen dargestellt findet, setzt das einerseits voraus, dass dem Maler und einem größeren Publikum von potentiellen Käufern die Geschichte bekannt war, und andererseits trug eben diese Vasenmalerei ja auch dazu bei, dass die Kenntnis eines Mythos sich weiter verbreitete.

Ich kann Ihnen an drei Vasenbildern belegen, dass der Mythos, um den es hier geht, damals durchaus bekannt gewesen sein muss:

1. Auf einer Bochumer Vase stellt der Niobiden-Maler dar, wie der Schönling Paris (links) auf Achill (rechts) zielt und der in der Mitte stehende Apoll dafür sorgt, daß der Pfeil nur die Ferse des rückwärts gewandten Helden trifft. (entstanden um 460).
2. Auf der berühmten Francois-Vase zeigt der Maler Kleitias um 570 gleich zweimal an den Voluten, wie Aias den durch diesen Pfeilschuß getöteten Achill schultert und aus der Schlacht trägt und sich so um die Rettung des Gefallenen besonders verdient macht. Währenddessen muss Odysseus heldenmütig darum gekämpft haben, daß die Trojaner nicht Achills Waffen erobern und als Trophäe wegschleppen konnten. Ein von der Heeresleitung eingesetztes Schiedsgericht bekam dann, weil es darüber zum Streit gekommen war, den Auftrag, zu entscheiden, welchem der beiden Helden, Aias oder Odysseus, Achills Waffen als Lohn und Dank zugesprochen werden sollten. Das Gericht entschied sich für Odysseus, und das verbitterte Aias so sehr, dass er sich dafür an der Heeresleitung blutig gerächt hätte, wenn er nicht in einem Anfall von Wahnsinn stattdessen in einer Herde Beutevieh gewütet hätte.
3. Als er sich der Schmach bewusst wird, die er durch diese im Wahnsinn vollzogene, lächerliche, weil unangemessene Rache auf sich gezogen

hat, wählt er den Selbstmord. Auf einer Bauchamphora aus Boulogne-sur-Mer stellt der Maler Exekias um 530 dar, wie Aias sein Schwert in den Boden rammt, mit der Spitze nach oben, um sich anschließend in dieses hineinzustürzen. Und das Gorgonenhaupt auf dem Schild zeigt dazu seine widerlich grin-sende Fratze und soll so vielleicht die Schwere dieses menschlichen Schicksals auch wieder in Frage stellen.

Aufbau des Aias

Damit Sie eine Übersicht bekommen über den Aufbau der zu interpretierenden Tragödien, empfehle ich Ihnen wieder die Skizzen zu nutzen, die Schadewaldts Tragödienvorlesung beigegeben sind und die wohl größtenteils noch von ihm selbst stammen, auch wenn diese Vorlesungen erst posthum herausgegeben worden sind.

Allerdings weicht gerade Schadewaldts Skizze zum Aias von dem üblichen Schema ab, indem sie sich nicht um eine exakte Skizzierung des formalen Aufbaus bemüht. Aber auch das kann ja lehrreich sein. Albin Lesky schickt in seinem Standardwerk „Die tragische Dichtung der Hellenen“ (3. Aufl. 1972, S. 180) seiner Besprechung des Aias den die Situation bezeichnenden Satz voraus: „Bei keinem Stück (des Sophokles)... bleibt die Deutung im ganzen so schwierig wie beim *Aias*.“

Und dabei hat auch diese Tragödie einen formal völlig durchsichtigen Aufbau. An der Form liegt es also nicht, wenn um den Aufbau gestritten wird. Ich möchte Ihnen diesen Aufbau, der größtenteils in der von Rainer Rauthe besorgten Reclam-Ausgabe registriert ist, bekannt machen, weil diese Übersicht über den Aufbau für die Interpretation natürlich sehr wichtig ist und ich mich darauf im folgenden stützen möchte. Vielleicht tragen Sie sich in die vorhandene Skizze die fehlenden Daten ein:

Die Tragödie beginnt – wie üblich - mit einem Prolog und der Parodos des Chores: Der Prolog (1-133) ist dialogisch angelegt und besteht aus 3 Szenen: 1. 1-90 Athene – Odysseus, 2. 91-117 Athene – Aias, 3. 118-133 noch einmal Athene – Odysseus. Dann zieht singend der Chor ein (134-200).

Das 1. Epeisodion umfaßt die Verse 201-595 und besteht aus 4 Teilen: aus einem Kommos, einem Klagegesang, in den Versen 201-262, einem Dialog zwischen Tekmessa und dem Chor in V. 263-347, aus einem erneuten Kommos in V. 348-429, an dem Aias und der Chor beteiligt sind, und aus einer Szene mit Aias und Tekmessa in V. 430-595.

Es folgt das 1. Stasimon oder Standlied des Chores in V. 596-645.

Das 2. Epeisodion besteht aus dem, was in der Skizze von Schadewaldt als „2. Rede des Aias“ bezeichnet ist, also die Verse 646-692 umfaßt.

Danach das 2. Stasimon in 693-718.

Das 3. Epeisodion reicht von 719-865. Es beginnt mit einem Botenbericht, der erst im Dialog mit dem Chor vorbereitet und dann gegeben wird (719-786). Dann folgt eine Szene mit Tekmessa und Bote (787-814), an deren Ende sich nicht nur diese beiden Personen, sondern auch der Chor entfernen, ein höchst seltener Vorgang, und dann des Aias 3. Rede (815-865).

Statt eines 3. Stasimon folgt dann der erneute Einzug des Chores, eine sog. Epiparodos, anschließend ein erneuter Kommos, an dem dieses Mal der Chor und Tekmessa beteiligt sind (879-973).

Das 4. Epeisodion umfaßt die Verse 974-1184 und besteht aus 3 Szenen: Teukros – Chor (974-1046), Menelaos – Teukros (1047-1167) und Teukros – Tekmessa (1168-1184).

Es folgen das 3. Stasimon in 1185-1222 und danach die Exodos, die noch einmal aus 3 dialogischen Szenen besteht: In der ersten unterhalten sich Teukros und Agamemnon (1223-1315) in der zweiten Odysseus und Agamemnon (1316-1373) und in der dritten Odysseus und Teukros (1374-1401). Dann ist Teukros allein auf der Bühne mit dem Chor und gibt Anweisungen für die Bestattung des Selbstmörders Aias (1402-1416).

Der Chor beschließt das Stück mit einem dreizeiligen Weisheitsspruch.

Es kommt nur selten vor, dass in ein Theaterstück ein Szenenwechsel, also ein kompletter Ortswechsel eingeplant ist. Das wirft natürlich die Frage auf, wie man sich diesen Ortswechsel auf der „Bühne“ des Dionysostheaters des 5. Jh. vorzustellen hat. Ich möchte an dieser Stelle kurz darauf eingehen, auch wenn es nicht zentral zu meinem Thema gehört:

Die uns erhaltenen Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides sind ja alle im Rahmen der Großen Dionysien in Athen, also im Dionysostheater am Südabhang der Athener Akropolis aufgeführt worden. Jüngste Forschungen haben ergeben, dass man sich an diesem Ort fürs 5. Jh. noch nicht eine kreisrunde Orchestra vorstellen darf, an die im Süden, an der Talseite, eine **Skene**, ein Bühnenhaus tangential angebaut ist; vielmehr ist, wie wenig später bei einer ganzen Reihe anderer Theater auch, von einem etwa rechteckigen **Theatron** auszugehen, das auf der Talseite durch eine etwa 30m breite Skene abgeschlossen wurde, d.h. durch einen zeltartigen Bau mit Stützen, einem betretbaren Dachplatz und zwei Seitentüren. Egert Pöhlmann, der Experte für diese Fragen, stellt sich, was den Aias angeht, vor, dass die Seitentür bei der westlichen, von den Zuschauern aus gesehen, also rechten Seite der Skene als Zeltingang, die bei der östlichen Parodos als Eingang in das Gehölz dekoriert war. Seine Rekonstruktion des Spielablaufs sieht dann folgendermaßen aus:

„Der Aias beginnt – sagt Pöhlmann – mit einem stummen Auftritt des Odysseus aus der Ostparodos, der Spuren bis zum Zelt des Aias verfolgt und durch die Zelttür späht. Den Prolog beginnt Athena auf dem Dach. Sie ist für Odysseus (15), aber auch für Aias und Tekmessa (301) nicht sichtbar; Odysseus erkennt

sie aber, wie auch in Ilias 2,172ff., an der Stimme. Athena klärt Odysseus über das von dem rasenden Aias angerichtete nächtliche Blutbad unter dem Beutevieh auf und ruft dann den noch im Wahn befangenen Aias aus dem Zelt, der seine grausigen Heldentaten schildert (91-117) und ins Zelt zurückeilt. Nach ihm (133) verlässt Athene den Dachplatz, und Odysseus geht durch die Westparodos ins Schiffslager.

Während der Parodos der Seeleute des Aias (134-262), die den Chor bilden, tritt Tekmessa aus dem Zelt (201), führt die Exposition zu Ende und berichtet, Aias sei wieder bei Sinnen, nun aber über seine Untaten verzweifelt (305-30). Aus dem Zelt werden Jammerschreie hörbar (333,336,339), die sich bis zu artikuliertem Sprechen steigern. Ähnlich sind später die Auftritte der Tekmessa (891-96) und des Teukros (936-42) aus dem Gehölz nach Entdeckung der Leiche des Aias gestaltet.

Es folgt ein deutliches Ekkyklema-Signal: der Chorführer will die Tür öffnen (344), Tekmessa öffnet, das Ekkyklema rollt heraus, und man sieht Aias inmitten von Kadavern... Inmitten der Kadaver mag der Pfosten stehen, an den Aias den vermeintlichen Odysseus, einen Widder, gebunden hat... Daß der Zuschauer das Tableau, wie üblich, als Innenszene sehen soll, wird hier besonders deutlich: Aias verbietet Tekmessa, die sich nähert, einzutreten, obwohl er sich realiter außerhalb des Zeltes befindet... (369).

Nach wechselseitiger Klage möchte Aias seinen Sohn sehen, den Tekmessa in der Nähe versteckt hat (539). Damit wird ein technisches Problem überspielt: Eurysakes muss von der Seite kommen, da sich in dem Zelt, dessen Inneres durch das Ekkyklema nach außen gekehrt ist, im Augenblick niemand mehr aufhalten kann. Aias vermacht dem Eurysakes seinen Schild (574-76), bestimmt seine übrigen Waffen zu Grabbeigaben (577) und verlangt mehrfach, dass die Zelttür geschlossen wird: das Signal für das Zurückholen des Ekkyklema. Danach gehen Aias und Tekmessa mit Eurysakes ins Zelt ab (595), und der Chor singt sein erstes Stasimon. Nach dem Stasimon scheint Aias beruhigt: er tritt zu seiner sogenannten Trugrede wieder auf, kündigt dem Chor an, er wolle am Strand ein Reinigungsbad nehmen (654f.) und in der Einsamkeit (657f.) sein Schwert begraben. Dann geht er durch die Ostparodos ab und betritt die Skene von der Seite, um seinen letzten Auftritt in dem Gehölz (815) abzuwarten.

Das zweite Stasimon des gutgläubigen Chors ist ein Jubellied. Doch dann kommt ein Bote (719), nach dessen Bericht alle erkennen, dass Aias sie getäuscht hat. Tekmessa tritt aus dem Zelt auf (785), schickt nach Teukros, dem Bruder des Aias, bittet dann den Chor, die Bucht in beiden Richtungen abzusuchen (804-06), und dieser macht sich eilig auf den Weg (814).

Gleich darauf geht die Handlung am zweiten Spielplatz weiter: 815 tritt Aias, der sein Schwert mit dem Griff in den Boden gerammt hat, aus dem Gehölz auf, spricht seinen Abschiedsmonolog und stürzt sich 865 ins Schwert. 866 betritt ein Halbchor aus der Ostparodos, 872 der andere Halbchor aus der Westparodos (vgl. 844) den zweiten Spielplatz, und 891 findet Tekmessa die Leiche.

Bei der Rekonstruktion der Bühnenvorgänge ab V. 815 hat man davon auszugehen, dass sich in der Schlusszene neben dem Leichnam des Aias, der spätestens ab 898 den Zuschauern sichtbar ist, Tekmessa und Eurysakes (1b 1168), Teukros (ab 974), Agamemnon (1226-1373) und Odysseus (1318-1401) auf der Bühne befinden. Tekmessa spricht ab 1168 nicht mehr; sie ist nach 989 zum Zelt hin abgetreten und wurde vor 1168 durch einen Statisten ersetzt; der freigewordene Schauspieler konnte den Menelaos (1047-1160) und Agamemnon (1226-1373) spielen.

Die Partie des Teukros kann der Schauspieler der Athene (1-133) übernehmen. Für Odysseus bleibt somit nur der Schauspieler des Aias übrig, der zwischen 866 und 898 gegen eine vom Schwert durchbohrte Puppe ausgetauscht werden muss. dies ist nur innerhalb des Skene möglich....

Der Ort des Selbstmords ist schon in den Scholien umstritten...Fände der Selbstmord auf offener Bühne mit Hilfe eines Theaterschwerts statt, dann müsste man das Ekkyklema schon dazu bemühen, um Aias in die Skene zu befördern. Dafür dürfte die Zeit (s.u.) kaum ausreichen. Hat dagegen das Scholion zu 864 recht, dann müsste sich Aias nach seinem Todesmonolog in das offene Tor der Skene hineinstürzen, was auch den Konventionen besser entspräche.

Für den Austausch des Schauspielers gegen die Puppe innerhalb der Skene stehen runde 30 Verse zur Verfügung. Während dieses störenden Vorgangs zieht der Auftritt der beiden Halbchor aus beiden Parodoi (866,872) die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich. Schließlich hört der Chor ein wenig abseits aus der Skene das Wehgeschrei (891,893) der Tekmessa..., die den Leichnam gefunden hat. Dann sieht der Chor sie auch (894), was Arnott zu Recht als ein Signal für das Ausfahren des Ekkyklema gedeutet hat. Tekmessa tritt auf, zeigt hinter sich auf den toten und das Schwert (896,907) und verhüllt die Puppe (915f.), die man natürlich nicht zu genau ansehen darf. Statt dessen beschreibt sie, wie der noch warmen Leiche das Blut entströmt (918f., vgl. 1411-13). Später kommt Teukros, erblickt den Leichnam (992) und deckt ihn auf (1004).

Der tote Aias, bewacht von Eurysakes und der schweigenden Tekmessa, steht auch im Zentrum des Schlußteils (ab 1047): In drei Redekämpfen...geht es um die Bestattung des Aias, die 1402 in die Wege geleitet wird: Ein Halbchor soll das Grab ausheben (1403), der andere soll die Leichenwäsche vorbereiten (1404), und jene schon 804 verwendete Gruppe von Bediensteten (ἰλαός) soll vom Zelt die Rüstung des Aias bringen (1407). Schließlich geleiten alle die Leiche durch die Ostparodos aus dem Theater."

Soweit Pöhlmann (S. 110-2).

Wenn Schadewaldt sich hier wie bei keinem anderen Stück des Sophokles über diesen normalen Dramenaufbau hinwegsetzt und in seiner Skizze offensichtlich die inhaltliche **Dreiteilung** für das Wesentliche hält, dann spiegelt sich darin

bereits ein Stück von den Verständnisschwierigkeiten, die der Aias seinen Interpreten gemacht hat. Für Schadewaldt stehen die drei Reden des Aias nicht nur formal, sondern auch inhaltlich so sehr im Mittelpunkt der Tragödie, dass er alles andere nur noch von daher sieht und sagen kann: „Was in diesem letzten Stück der Geschichte (des Aias)...von Sophokles gestaltet wird, könnte überschrieben werden: Der Weg des Aias zum Tod.“ (S.206). Andere gehen da noch einen Schritt weiter; für sie ist nur der Selbstmord das entscheidende Ereignis dieser Tragödie, so dass das Stück für sie nur zweiteilig ist: der Teil vor dem Selbstmord und der andere nach dem Selbstmord. Es gibt sogar Interpreten, die dem Dichter unterstellen, er sei mit seinem Thema, dem Ende des Aias, eigentlich nach dem Vollzug des Selbstmords fertig gewesen und habe nur, um die Tragödie auf die übliche Länge zu bringen, noch einen Teil drangehängt. Aber der gebe für dieses Stück und sein Thema eigentlich nichts mehr her, sei vielmehr belanglos und schlage schon einmal ein neues Thema an, das erst in der Antigone richtig ausgebreitet wird: die Frage, ob und ggfs. unter welchen Bedingungen man einen Gefallenen unbestattet lassen darf.

Solche Interpretationen sind ein lehrreiches Beispiel dafür, wie ein unangemessener Ansatz eigentlich nur noch bestätigt, was er voraussetzt. In unserem Fall bedeutet das: Wenn man voraussetzt, dem Dichter sei es um das Ende oder um den Weg zum Ende des Aias gegangen, dann ergibt sich notwendig, dass mit diesem Ende der Sinn der Tragödie erfüllt ist, und man muss nun nach Erklärungen dafür suchen, warum der Dichter noch so viel Text hintendran hängt.

Wenn man den Dichter allerdings wirklich ernst nimmt und ihm nicht voreilig handwerkliche Unvollkommenheit unterstellt, dann wird man umgekehrt vorgehen; dann wird man sich sagen: Die Tragödie ist nun einmal 1420 Verse lang, und der Selbstmord des Aias geschieht bereits nach Vers 865; dann muss des Dichters Absicht mit diesem Stück eine andere gewesen sein, als die, den Selbstmord des Helden oder seinen Weg zu diesem Selbstmord darzustellen. Und was des Dichters Absicht war, muss sich aus dem ergeben, was diesem Selbstmord noch folgt. Erst wenn sich bei diesem Ansatz keine plausible Lösung finden ließe, wäre es legitim, darüber hinausgehende Überlegungen anzustellen. Aber ich halte es für offensichtlich, dass dies nicht nötig ist, weil das Stück auch als ganzes einen plausiblen Aufbau hat.

In diesem Aufbau ist der Selbstmord nicht der Endpunkt oder die Hauptsache, sondern der Schnittpunkt für zwei Entwicklungslinien, die ich folgendermaßen beschreiben möchte:

Es gibt eine Abwärtslinie, mit der man beschreiben kann, wie stufenweise die Existenz des Aias zerstört wird: Am Anfang steht der Aias, der von der Krankheit des Wahnsinns befallen ist. Diese Krankheit beeinträchtigt, zerstört seine Größe; aber er lebt noch. Es folgt, um es mit Schadewaldts Worten zu sagen, der Weg zum Tode, den man normalerweise und folglich auch hier als weiteren Ab-

stieg ansehen wird, insofern er die physische Existenz vollends und entgültig zerstört. Und dann gibt es da im Schlußteil noch das Bemühen der Heerführer Menelaos und Agamemnon, auch noch die ideale Größe des Helden Aias zu zerstören, und zwar dadurch, dass sie ihm ein ehrenvolles Begräbnis verweigern und ihn den Vögeln zum Fraße überlassen wollen. - Das ist die eine Linie, die Abwärtslinie, die sich durch das Stück zieht.

Dieser steht eine Aufwärtslinie gegenüber. Wenn man die Abwärtslinie als die existenzielle Linie bezeichnet, dann könnte man diese Aufwärtslinie zur Unterscheidung vielleicht die normative oder Wertelinie nennen: Am Anfang des Stücks wird uns an Aias vorgeführt, wie der Mensch in den Augen der Götter, speziell der Athene, ein Nichts ist, so schonungslos, dass es selbst Aias' größten Rivalen im griechischen Heer, Odysseus, zutiefst erschüttert, weil er spürt, wie ihm in Aias der Spiegel seines eigenen wohlfeilen Menschseins vorgeführt wird. Dieser Aias macht sich, aus dem Wahnsinn erwacht, klar, dass für ihn der einzige Weg, mit dem er vor sich selbst und den anderen bestehen kann, der des Selbstmords ist. Hier wird also der Tod als Mittel zur Ehrenrettung eingesetzt. Das ist paradox: Indem er sich das Leben nimmt, tut er das einzige und äußerste, was er noch tun kann, um seinen Selbstwert und seine Ehre vor den anderen wenigstens teilweise wiederherzustellen. Und nach seinem Tode sorgen sein Halbbruder Teukros und kein geringerer als Odysseus, sein größter Rivale, dafür, dass ihm ein ehrenvolles Begräbnis zuteil wird. Was kann ihm Ehrenvolleres passieren, als dass ihm, dem toten Aias, sein erbittertster Feind in den eigenen Reihen seinen Respekt erweist? Ohne den Selbstmord hätte es zu dieser Ehrerbietung nicht kommen können. Und es ist erhehend zu sehen, wie sich derselbe Odysseus, der am Anfang des Stückes gegenüber der Göttin überhaupt keine Chance hat, mit seinen menschlichen Bedenken Gehör zu finden, wie sich derselbe Odysseus am Ende gegenüber Menelaos und Agamemnon nicht nur behauptet, sondern durchsetzt, so dass die Beisetzung des Aias tatsächlich stattfindet.

Das Tragische im Aias

Auf diesem Hintergrund nun zum eigentlichen Thema dieser Vorlesung: zur Frage nach dem Tragischen in dieser Tragödie. Dabei geht es mir nicht in erster Linie um das, was wir heute vielleicht als tragisch empfinden an einer Tragödie des Sophokles. Wenn es nur darum ginge, kämen wir bei dieser Tragödie relativ schnell zu einem Ergebnis: Wir könnten uns vermutlich darauf verständigen, dass wir es als tragisch empfinden, wie hier der heldenhafte Mensch Aias der göttlichen Macht der Athene ausgeliefert ist, wie er in seinem Wahnsinn vorgeführt und damit der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Das wäre das Eine, was wir als tragisch empfinden könnten. Das Andere wäre die Erkenntnis, dass dieser Aias sein Leben hingeben muss, um die Chance der Rehabilitation zu haben; denn das ist ja nicht von der Hand zu weisen: Wenn Aias sich nicht zum

Selbstmord entschlossen und ihn auch ausgeführt hätte, hätte nicht stattfinden können, was stattfindet: dass sich der Rivale Odysseus für das Begräbnis des Mannes einsetzt, der ihn am liebsten umgebracht hätte. Diese Befürwortung der Bestattung des Aias hängt ja für Odysseus daran, dass der Rivale tot ist; denn wer einen Toten entehrt, so vermutet Odysseus, der dürfte

...nicht diesen, sondern der Götter Gesetz
zugrunde richten; recht ist's aber nicht, den edlen Mann,
wenn er tot ist, zu schädigen, auch nicht wenn man gerade haßt. (1343ff.)

Ich sage es noch einmal: Nicht darum geht es mir, dass wir uns darüber verständigen, ob und ggfs. was wir an dieser oder einer anderen griechischen Tragödie heute als tragisch erkennen oder empfinden. Vielmehr geht es mir darum, zu erkunden, in welche ethischen und religiösen Zusammenhänge der Dichter seinen Helden stellt, wie er gleichsam argumentiert, um seinen Helden als tragische Gestalt glaubhaft zu machen. Mit anderen Worten: Ich möchte erkunden, was für Sophokles einen Menschen zur tragischen Gestalt macht. Das wird man dem entnehmen können, was diese Gestalt selbst sagt, und dem, was über diese Gestalt gesagt wird. Man wird es aber vielleicht auch am Unterschied zu anderen Gestalten derselben Tragödie ablesen können.

Im Aias bietet es sich an, bei dieser zuletzt genannten Ermittlungsmethode anzusetzen; denn wir können uns am Anfang der Tragödie ein viel genaueres Bild von Odysseus machen als von Aias, dem die Tragödie gilt. Und das nicht von Ungefähr; denn gegenüber dem von der Krankheit des Wahnsinns befallenen Aias ist Odysseus der Normale und Berechenbare, der sich von rationalen Überlegungen leiten lässt und als solcher erkunden will, was bei und mit Aias los ist. Während er dem „bösgesinnten Mann“ (18) nachspürt, spricht ihn unversehens und ohne dass Odysseus die Göttin sehen kann, Athene an. Trotzdem erkennt er, wer ihn da anspricht, und begrüßt die Göttin mit einer herzlichen Huldigung (14ff.):

O Stimme der Athene, liebste von den Göttern mir,
so deutlich kann ich, wenn du auch unsichtbar bist,
vernehmen deine Stimme und erfass' sie schnell mit meinem Sinn
wie einer bronzenen tyrrhenischen Trompete Ton.“

Dieser Vergleich mit einer bronzenen Trompete lässt übrigens den Schluss zu, dass man sich Athenes Sprechton, wenn sie vom Dach aus Odysseus anspricht, tatsächlich nicht als einen normalen menschlichen Sprechton vorstellen darf, sondern als einen getragenen trompetenartigen Tonfall, der sie sofort als übermenschlich zu erkennen gibt.

Am Ende seiner ersten Reaktion auf die Ansprache der Göttin sagt er dann (34f.):

Zur rechten Zeit kommst du hinzu; in allem laß ich mich nämlich
Wie früher so auch künftig lenken gern von deiner Hand.

Und Athene reagiert darauf mit den Worten:

Ich wußte das, Odysseus, und als Wächterin trat ich schon längst
Auf deinen Weg, gewogen dir bei deiner Jagd. (36f.)

Aus diesen Worten der Göttin ergibt sich, dass Odysseus mit ihr ein sehr einvernehmliches Verhältnis hat: Sie weiß, dass sich ihr Schützling gern von ihr lenken lässt, dass sie willkommen ist, und darum ist sie ihm gewogen bei dem, was er unternimmt.

Wie anders ist bzw. war das bei Aias?! Der Bote berichtet in V. 765ff., Aias' Vater habe bei seinem Aufbruch nach Troja geraten: „Mein Sohn, sei willens, mit dem Speer zu siegen, aber nur zu siegen mit der Götter Hilfe stets!“ Doch der habe erwidert: „Mein Vater, mit den Göttern könnte auch der, der nichts ist, den Sieg erringen; aber ich vertraue fest darauf, auch ohne jene diesen Ruhm heranzuziehn.“ Und das war nicht das einzige Mal, dass Aias sich so ungebührlich abweisend gegenüber den Göttern aufführte: In 770ff. berichtet der Bote weiter:

Darauf ein andres Mal,
als ihn die göttliche Athene antrieb und sagte,
er solle gegen Feinde wenden seine blut'ge Hand,
da sagte er ihr ins Gesicht das schrecklich-unerhörte Wort:
Herrin, den anderen von den Argeiern nahe stelle dich,
uns gegenüber wird die Schlacht niemals hindurchbrechen!“

Solches Verhalten, dass ein Mensch auf den Beistand der Gottheit nicht angewiesen zu sein glaubt, im Vertrauen auf seine eigene Stärke, das nennt der Bote „prahlerisch und ohn' Verstand“ (766 und 770) und „nicht weise im menschlichen Sinne“. Und deshalb ist es kein Wunder, dass sich Aias den Groll der Göttin zugezogen hat und ihn an diesem Tag zu spüren bekommt, an dem sie ihn mit Wahnsinn geschlagen hat. Das ist also der tiefere Grund für dieses so geartete Eingreifen der Göttin: Zwar gilt auch und vordergründig, dass sie Aias von den Zelten der Heeresführer ablenken und auf diese Weise verhindern wollte, dass er unter den Menschen ein Gemetzel anrichtet; aber hätte sie das nicht auch auf vielfache andere Weise machen können? Dass sie es so macht, hat seinen Grund darin, dass sie ihn in seinem nicht menschengemäßen Hochmut, in seiner Hybris, demütigen wollte, dass sie ihn in seiner ganzen menschlichen Hilflosigkeit bzw. Fehlgeleitetheit zeigen wollte, allgemein dem ganzen Heer und stellvertretend für sie alle und mit besonderer Lust dem Todfeind des Aias, Odysseus.

Was im menschlichen Sinne weise ist, wird uns ebenfalls an Odysseus demonstriert: Athene kündigt ihm an, sie werde ihm den Aias in seinem Wahnsinn vorführen, in der Annahme, es werde dem Odysseus "das angenehmste Lachen sein, wenn es Feinden gilt" (79); aber Odysseus mag dieses Spielchen nicht mitmachen; ihn schaudert im Angesicht des Kranken: Er nennt ihn "unglücklich", "obwohl er noch feindselig ist" (122) und fühlt Mitleid mit ihm (121), weil er in ihm sein eigenes menschliches Schicksal erkennt: "Ich sehe nämlich, daß wir anderes nicht sind als Bilder oder Schatten ohn' Gewicht, wir, die wir leben hier." (125f.) Das ist menschengemäßes Denken: in dem anderen zunächst einmal sich selbst zu erkennen in seiner Macht- und Wirkungslosigkeit gegenüber den Göttern (vgl. V.118). Auf dieser Basis kann man auch mit dem Todfeind Mitleid haben.

In Odysseus ist eine menschengemäße Hemmschwelle, die es ihm ermöglicht und auferlegt, auch gegenüber der Göttin unabhängig und normenbewußt zu bleiben: Athene scheint ja nichts Ungebührliches dabei zu empfinden, wenn sie Odysseus den Aias in seinem Wahnsinn vorführt. Sie meint, es müsse Odysseus Vergnügen bereiten, Aias so gedemütigt zu sehen, und beruhigt Odysseus nur für den Fall, daß er Angst davor haben sollte, daß Aias ihm in seinem Wahnsinn an den Kragen geht, wenn er ihn gewahr wird. Aber das ist gar nicht Odysseus' Problem; deswegen sagt er und meint es sicher auch so: (82) „Wenn er bei Sinnen wäre, wiche ich mit Zögern nicht vor ihm.“ Da Odysseus nur ein Mensch ist, muß er in dieser Frage, ob er den Erniedrigten sehen will oder nicht, eine andere Position einnehmen als die Göttin. Darin erweist er sich als umsichtiger Mensch, der sehr wohl sein menschliches Maß kennt. Wenn er dann trotzdem bleibt und Athene gehorcht, so hat er doch seinen Vorbehalt angemeldet und ist das ein Akt des Gehorsams gegenüber der Göttin, den man ihm nicht zur Last legen wird.

Ganz anders wird uns auch in dieser Hinsicht Aias gezeigt, und zwar im unmittelbaren Kontrast zu Odysseus: Wir erleben im Gespräch mit der Göttin einen Aias, der sich in seiner Rachsucht für die verletzte Ehre vermeintlich am Blut seiner Feinde weidet, der sich die Ermordung seines Rivalen Odysseus sozusagen auf der Zunge zergehen läßt (105ff.), der sich in dieser Absicht auch nicht von dem schwachen Einwand der Göttin, er solle doch den Unglückseligen nicht so mißhandeln (111), nicht beeindruckt läßt, sondern entgegnet (112f.):

Daß du, Athene, sonst zufrieden bist, das räume ich gern ein; (eindeutiger
Wäre: das strebe ich an, das liegt in meinem Interesse);
Doch jener wird erhalten dieses und kein andres Recht.

Das ist genau der Punkt, auf den es ankommt: Aias will sich in der Frage seiner Rache an dem vermeintlichen Odysseus nicht von Mitleid leiten lassen, sondern ein selbst gesetztes Recht der Rache anwenden; und er ist so verblendet, daß er

glaubt, Athene stehe ihm in dieser Sache bei, und daß er auch weiterhin um ihren Beistand bittet (116f.):

Ich geh' ans Werk; doch bitt' ich dich darum,
mir immer so als Helferin an meiner Seite fest zu stehn.

Nun können Sie einwenden: Ja, aber dieser Aias ist ja von eben der Göttin, der er sich nicht fügen will, mit Wahnsinn geschlagen. Da kann man ihm sein Fehlverhalten doch nicht als Versagen anrechnen. Entschuldigt ihn nicht der auferlegte Wahnsinn?

Ich habe den Eindruck, daß hier der Wahnsinn in gewisser Weise zum Symbol wird und daß wir die Sache differenziert sehen müssen: Aias wird ja nicht erst mit Wahnsinn geschlagen und macht sich dann auf, sich an seinen Feinden zu rächen; sondern er ist nach dem Bericht der Athene (49) bereits bis zum Feldherrnzelt vorgedrungen in der Absicht, seine Rachegeleüste zu befriedigen, als Athene ihn im Wahn auf das Beutevieh umleitet: Dies ist der ihm auferlegte Wahnsinn, die mania, daß er fortan Mensch und Tier verwechselt; aber der Geist der Rache, der ihn treibt, und das Gefühl, von dem Schiedesgericht über die Waffenschenkung ungerecht behandelt worden zu sein, das gehört zu Aias selbst, ist ihm nicht auferlegt, sondern bestimmt sein Wesen. Und wenn Odysseus diesen Anschlag des Aias auf sein und der Atriden Leben gar nicht recht begreifen kann, wenn er das in V. 46 verwegen und kühn nennt, dann kommt darin zum Ausdruck, dass schon dies Verhalten des Aias vor dem auferlegten Wahnsinn wahnsinnig war, oder zumindest so irrational, dass es dem Wahnsinn nahe kam.

Es gibt in der Tragödie noch eine andere Stelle, die unserem rechten Verständnis weiterhilft: die sog. Trugrede des Aias (646ff.).

An dieser Trugrede wird vor allem hervorgehoben, dass in ihr nichts eigentlich Falsches, nichts vorsätzlich Lügnerisches stehe. Vielmehr sei ihre Besonderheit die Mißverständlichkeit, so dass einerseits der Chor vor Freude über Aias' scheinbaren Sinneswandel arglos ein Tanzlied anstimmt und andererseits Aias selbst sich aufmachen kann, um auszuführen, was er sich vorgenommen hat, den Selbstmord.

So ganz stimmt diese Einschätzung der Trugrede zwar nun auch wieder nicht: Zumindest in einem entscheidenden Punkt greift er doch zur vorsätzlichen Lüge, wenn er nämlich in V. 658f. sagt, er wolle sein Schwert bergen, wo in der Erde es vergraben keiner sehen wird. Denn genau dies tut er nicht, wenn er es dann anschließend nur mit dem Griff in der Erde vergräbt, um sich in das hoch aufgerichtete Schwert zu stürzen. Wie bildlichen Darstellungen zeigen, kann man auch nicht, um die These von der Ambivalenz der Rede aufrecht zu erhalten, davon ausgehen, dass Aias nicht gesagt, aber gemeint habe, sein

Körper werde dann das Schwert bergen. Wie die Vasenbilder drastisch zeigen, muss man vielmehr davon ausgehen, dass die Schwertspitze noch oberhalb des durchbohrten Körpers ein gutes Stück herausragte.

Aber nicht darum geht es mir eigentlich bei der sog. Trugrede, sondern darum, Sie darauf aufmerksam zu machen, dass in ihr bemerkenswert viele Details und Motive wieder vorkommen, die im Prolog, im Gespräch zwischen Athene und Odysseus, eine Rolle spielten. Ich zähle sie zunächst der Reihe nach auf:

- In V. 652f. spricht Aias von seinem Mitleid mit Tekmessa und ihrem gemeinsamen Sohn, wie Odysseus in V. 121f von seinem Mitleid mit dem unglückseligen Aias sprach.
- In V. 658 nennt Aias sein Schwert die verhassteste unter den Waffen, eben die Waffe, mit der er in der vergangenen Nacht gesehen worden war, wie er mit ihr, "frischbenetzt" (mit Blut) wie sie war, über die Ebene hinstürmte (30).
- In V. 666f räumt Aias ein: "...nun werden wir in Zukunft wissen, daß den Göttern man nachgeben muß", nimmt er sich also genau das vor, was Odysseus bereits in V. 86 und 88 tut, wenn er Athene gegenüber seine Bedenken, Aias zu sehen, zurückstellt, indem er sagt: "Ich muß wohl bleiben, wollte aber lieber aus dem Wege sein". Hatte er doch schon in seiner Begrüßung der Göttin gesagt, dass er sich von ihrer Hand lenken lassen wolle (35; dass er es "gern" tue, sich "gern" lenken lasse, ist ein Zusatz des Übersetzers).
- In V. 667ff. kündigt er an, er wolle nun auch die Atriden verehren, weil sie die Herrscher seien; daher müsse man ihnen nachgeben; "denn auch Gewalt und größte Stärke (wie sie in ihm, Aias, gegeben sind) tritt zurück vor hohen Ämtern" (669f.). Genau an dieser Einsicht hatte es in jener Nacht fehlen lassen, als er "mit verwegendem Sinn und kühnem Wagemut" (46) bis zu den Zelten der Heeresführer vordrang, um sich an ihnen zu rächen und dann im Wahnsinn seine Rachgier an ihnen ausläßt (97ff.), auch wenn sie infolge der Krankheit auf das wehrlose Vieh abgelenkt wird.
- Das 2. Naturbild, mit dem Aias verdeutlichen will, wie Gewalt und Stärke allenthalben Mächtigerem weichen, betrifft die "unheilvolle Nacht" (672f.): "Platz macht der unheilvolle Kreis der Nacht dem Tag mit weißen Rossen, der das Licht aufflammen läßt". Das ist wohl kaum nur ein Bild unter Bildern, sondern eine direkte Anspielung auf die Nacht, von der Odysseus in V. 21 spricht; denn die Tat, von der Odysseus dort spricht, ist in seinen Augen askopon, ein Wort, das nicht nur sachlich besagt, dass sie im Verborgenen stattfand, sondern auch den Geruch des Unglaublichen, Furchtbaren hat.
- In V. 677 kündigt Aias an, dass er nun aus Einsicht besonnen sein will. Genau daran hatte es ihm bisher gefehlt: In V. 46 bescheinigt ihm Odysseus "verwegenen Sinn und kühnen Wagemut", Athene in V. 47 Hinterlist.

- Aias beschließt seine Reflexion über die Bedingungen menschlichen Lebens mit einem Wort über die Freundschaft (678ff.):

Ich aber mache nämlich eben die Erfahrung, daß
 der Feind nur insofern von uns zu hassen ist
 wie einer, der auch wieder Freund sein wird, und für den Freund
 will ich bereit sein, so weit Dienst und Hilfe zu leisten,
 als ob er es nicht immer bleiben wird.

Am Anfang seines Gesprächs mit Athene hatte Odysseus Aias pauschal einen "bösgesinnten Mann" (dysmenes) genannt, während Odysseus selbst, wie gesagt, sich gerade dadurch auszeichnet, dass er sogar mit dem Totfeind Mitleid zeigt gegenüber Athene.

Was ergibt sich nun aus diesem Motivbefund der Trugrede für die Absicht des Dichters? Ich möchte zweierlei hervorheben:

Zum einen findet in der Trugrede eine Art Reflexion der Situation am Anfang der Tragödie statt; will sagen: Es wird sozusagen nachgetragen, wie der böartige, weil unmenschliche Vorgang hätte vermieden werden können, wenn normgerechte menschliche Gesinnung am Werk gewesen wäre; insofern findet in dieser Trugrede indirekt eine kritische Auseinandersetzung mit dem anfänglichen Geschehen, dem Blutgemetzel, statt.

Zum anderen ist die Denkweise des Aias in der Trugrede so sehr der des Odysseus im Prolog angenähert, daß man geradezu sagen kann: Odysseus ist die Norm; wenn Aias so wäre wie Odysseus bzw. so wie er werden könnte, dann gäbe es das Problem Aias nicht.

Der Fortgang der Handlung zeigt, dass Aias tatsächlich weder so ist wie Odysseus noch wie er werden kann. In dem Maße, wie deutlich werden kann, woran es liegt, dass Aias nicht so sein kann wie Odysseus, wird auch deutlich werden, inwiefern Aias in den Augen des Dichters eine tragische Gestalt ist. Dem müssen wir jetzt noch nachspüren.

Die eben besprochene Trugrede hätte ihren Zweck nicht erfüllen können, wenn der Redner nicht gewusst hätte, womit er den Trug ausüben konnte. Aias weiß, was er sagen muss, um die Erwartungen seiner Umgebung zu erfüllen und sich unbehelligt aus ihrem Kreis entfernen zu können. Und der Chor der Seeleute reagiert genau so, wie Aias' Rede es intendiert: Sie frohlocken und fühlen sich erlöst, (710ff.)

...weil Aias
 leidvergessend wieder ist und der Götter

hochheilige Satzungen wiederum erfüllt, sie ehrend in größter Rechtlichkeit.
 So möchte ich nichts als unglaublich
 Bezeichnen, da doch wider Erwarten
 Aias sich anders besonnen hat
 Aus den Zornesregungen gegen die Atriden und den großen
 Streitigkeiten.

Der Trug besteht darin, dass Aias einen Sinneswandel vortäuscht, der tatsächlich nicht eingetreten ist. Das heißt: Was der Chor als abgelegt begrüßt und feiert, gilt tatsächlich nach wie vor: dass Aias das bei der Waffenverteilung erlittene Leid und den Zorn gegen die Atriden eben nicht vergessen kann und so der Götter hochheilige Satzungen nicht hält, „sie (die göttlichen Satzungen) ehrend in größter Rechtlichkeit (eunomia). Er hat sich nicht anders besonnen.

Was Aias selbst also vermutlich als Stärke bezeichnen würde, erkennt seine Umwelt als allzu menschliche Schwäche: Sein Unvermögen, nachzugeben und sich dadurch in die göttliche Ordnung einzuordnen. Ich möchte dieses Motiv durch die Tragödie verfolgen, damit der Zusammenhang plausibel ist:

* Wenn Odysseus in V. 18 Aias „einen bösesinnigen Mann“ nennt, bezieht sich das natürlich in erster Linie und vordergründig auf das, was Odysseus über dessen nächtliche Eskapaden gehört hat. Und doch steht dieses Wort wie ein Verhängnis von Anfang der Tragödie an über Aias. Und wir können jetzt besser als zuvor einschätzen, was hinter dieser „bösen Gesinnung“ steht: nicht nur die vordergründige Mordabsicht und der tödliche Zorn auf die Atriden, sondern auch der damit gegebene Verstoß gegen göttliche Normen.

*Als nächstes wirkt es mustergültig und geradezu biedermännisch brav, wenn Odysseus in V. 34f. sagt: „in allem lass ich mich nämlich wie früher so auch künftig lenken gern von deiner (Athenes) Hand“, und wenn er dann wenig später ein Beispiel für diese seine Bereitschaft gibt, sich in allem gehorsamst von der Göttin leiten zu lassen: wenn er nämlich gegen seinen Willen, nur um der Göttin gefügig zu sein, sich von ihr Aias in seinem Wahnsinn zeigen lässt. „Ich muss wohl bleiben, wollte aber lieber aus dem Wege sein“, sagt er in V. 88, und gibt damit ein Beispiel dafür, wie sich der Dichter und mit ihm vermutlich seine Zeit angemessenes Verhalten nach göttlichen Normen vorstellt. Nicht Odysseus ist mit dieser Bereitschaft, sich zu fügen, der Sonderfall, sondern Aias, der das nicht tut. Und für alle, die mit dieser Unterordnung unter den göttlichen Willen Schwierigkeiten haben, gilt Odysseus als leuchtendes Vorbild, übrigens schon seit epischen Zeiten.

*Als Aias dann aus dem von Athene auferlegten Wahnsinn erwacht und erkennt, wie er sich mit seinem Tiergemetzel vor den anderen lächerlich gemacht hat, ist

ziemlich das erste, was Tekmessa ihm rät: (371) „O bei den Göttern, gib doch nach und komme zur Vernunft!“ Aber eben das kann Aias nicht. Die Hasstiraden in V. 372, 380ff., 388ff. und 445ff. zeugen davon, dass sein Zorn und Hass auf die Atriden und Odysseus auch nach dem Wahnsinn ungebrochen sind.

* Dann kommt am Ende des 1. Epeisodions die mitreißende Szene mit Aias, Tekmessa und ihrem gemeinsamen Sohn Eurysakes, eine Szene, die stark erinnert an die Abschiedsszene zwischen Hektor und Andromache im 6. Gesang der Ilias (390ff.). Hier erleben wir zwar einen Aias, der sich fragt: „Was soll ich Tun?“ (457), der aber gleichwohl die Bitte der Tekmessa und des Chores, Mitleid zu haben mit seinem Sohn (510 und 525), nicht befolgt. Vielmehr fühlt er sich jetzt dem unterworfen, was Tekmessa – auf ihr eigenes Schicksal bezogen – „unabwendbares Geschick“ (486) nennt (anagkaia tyche), und sein Name „Aias“ ist ihm für dieses Leid, in dem er sich befindet und nur noch „aiai“ wehklagen kann, ein bedeutungsvolles Omen (430f.). Und so stehen am Ende dieses Ringens zwischen Tekmessa und Aias die hybriden Worte:

589f. Weißt du nicht, daß zu gehorchen ich
den Göttern überhaupt nicht mehr verpflichtet bin?
Und 594f. Töricht denkst du, wie mir scheint,
Wenn du meinen Charakter jetzt noch zu erziehen planst.

Diese Worte machen noch einmal ganz klar, wer Aias ist: einer, der sich der göttlichen Ordnung nicht mehr verpflichtet fühlt und sich nicht „erziehen“ lassen will, lieber unbeugsam den Weg geht, den ihm seine verletzte Ehre und die verhinderte Rache an den Atriden und Odysseus vorschreibt. In seiner Trugrede sagt er sich zwar von diesem „unbeugsamen Herz“ (649) und seiner gewaltigen Härte, „wie Eisen durch das Bad“ (650f.), los, will den Göttern nachgeben (665f.) und Mitleid zeigen (652); aber das macht eben diese Trugrede aus, dass diese Äußerungen nur wohlbedachter Trug sind, Worte, mit denen er selbst bestätigt, wes Geistes Kind er tatsächlich ist.

Im Prolog reagiert Athene auf Odysseus' Einsicht in die Bedeutungslosigkeit des Menschen gegenüber den Göttern, mit dem Wort: (127ff.)

Gut, wenn du dies erkennst, so sage nie
Ein übermütig wort zu Göttern selbst
Und lasse deinen Stolz nicht hoch erheben sich, wenn du mehr als
Ein anderer mächtig bist mit Kraft oder durch großen Reichtums
Macht.

Denn schon ein Tag beugt nieder und hebt wieder hoch
Alles, was Menschen angehört; die aber, die besonnen sind,
Lieben die Götter, und die Übeltäter hassen sie.

Dieses Wort hätte auch, wenn es dort von der Situation her gepasst hätte, am Ende der Tragödie stehen können; denn es enthält Wesentliches von dem, was Aias in diesem Stück zu einer tragischen Person macht:

Er hat, wie wir sahen, übermütig (hyperkopos), im Vertrauen auf die eigene Stärke, den Beistand der Götter im Kampf ausgeschlagen. Er hat sich in seinem Stolz über seine Kraft auch über den Waffenentscheid und die Heeresleitung erhoben und damit nicht die Besonnenheit gezeigt, die die Götter lieben. So musste er die Erfahrung machen, dass die Götter die Übeltäter hassen, mit einem Haß, der Aias in den Selbstmord getrieben hat. In ihrer Strafe sind die Götter unerbittlich, aber erst, wenn sich der Mensch in seiner Unbesonnenheit als starrköpfig erwiesen hat.

Die Trachinierinnen

Diese Tragödie ist unter den 7 erhaltenen Stücken des Sophokles die einzige, die nicht nach der tragischen Hauptfigur des Stücks benannt ist, sondern nach dem Chor.

Trachinierinnen, das sind Frauen aus Trachis, einem Ort im Süden von Thessalien, also im NO von Griechenland, in der Nähe des Malischen Golfs, am Oita-Gebirge.

Wenn Walther Kraus in der Reclam-Ausgabe (S.57) diese Tragödie für die „am seltensten gelesene“ ausgibt, so kann er sich vermutlich darauf berufen, dass diese Tragödie in der Schule nicht gelesen und auf den Theaterbühnen nicht aufgeführt wird. Um so mehr ist es zu loben, dass Reclam auch dieser Tragödie ein Bändchen gewidmet hat, was z.B. nicht für alle Euripides-Tragödien gilt.

Wann diese Tragödie zuerst aufgeführt wurde, ist in der Wissenschaft so umstritten wie bei keiner anderen Tragödie des Sophokles. Da es darüber keine Überlieferung gibt, müsste die Entstehungszeit aus dem Stück selbst und aus der Nähe zu anderen Stücken desselben oder anderer Tragödienautoren erschlossen werden. Aber die zahlreichen Kriterien, die man dafür benutzt hat, haben bisher zu keiner alle oder auch nur die Mehrheit überzeugenden Lösung geführt. Immerhin kann man sagen, dass der ganz späte Ansatz am Ende des 5.Jh. vom Tisch ist. Viele nennen das Stück heute im Zusammenhang mit dem Aias und der Antigone, halten es also für eines der älteren Stücke des Sophokles, das spätestens in den 30er Jahren des 5.Jh. entstanden ist. Aber ob es nun sogar das älteste erhaltene Stück dieses Dichters, also schon in den 40er Jahren entstanden ist oder doch erst vor oder nach der Antigone oder der euripideischen Alkestis (438), darüber gehen die Meinungen auseinander.

Für unseren Zusammenhang muß es reichen, dass wir diese Unsicherheit in der Datierung zur Kenntnis nehmen und im Hinterkopf behalten. Wenn wir bei Gelegenheit auf ein mögliches Kriterium für die Datierung stoßen, werde ich Sie darauf aufmerksam machen. Ansonsten handelt es sich um eine Spezialfrage,

deren Behandlung uns lange aufhalten, aber nur wenig zur Erhellung unseres Themas beitragen würde.

Die von mir gewählte Reihenfolge der Tragödien des Sophokles setzt voraus, dass die Trachinierinnen noch zur älteren Gruppe gehören, denen eine mittlere und eine späte Gruppe gegenüber steht. Aber diese Plazierung ist nicht mehr als ein Versuch.

Werfen wir wieder einen Blick auf die Strukturskizze von Schadewaldt: (s. Anhang)

Unsere Tragödie hat 1278 Verse. Sie ist damit die kürzeste der sieben Tragödien, die wir von Sophokles haben. Trotzdem hat sie mit sechs Epeisodien und 5 Standliedern (neben Prolog, Parodos und Exodos) eine relativ reiche Binnengliederung.

In der Skizze sind im übrigen besonders zwei inhaltliche Phänomene hervorgehoben: 1. die Tatsache, dass in den ersten zwei Dritteln des Stücks Deianeira die Hauptperson ist und im letzten Drittel Herakles, und 2. dass etwa in der Mitte des Stücks die Szene steht, in der es um das Nessoshemd geht. Diese Szene hat deutlicher, als die Skizze zeigt, wirklich eine Mittelstellung; in der Skizze ist das etwas verzerrt dargestellt.

Dass die Tragödie sozusagen zwei Helden hat, über zwei Drittel Deianeira, über ein Drittel Herakles, hängt natürlich damit zusammen, dass Deianeira nach zwei Dritteln des Stücks stirbt. Aber wir haben am Aias gesehen, dass das nicht zwangsläufig das Auftreten eines zweiten Helden zur Folge hat. Dort treten zwar nach Aias' Selbstmord noch Menelaos und Agamemnon auf; aber die kommen angesichts der Rolle, die sie spielen, nicht als tragische Gestalten in Frage. Immerhin bleibt beiden Stücken gemeinsam, dass die tragische Hauptperson erheblich vor dem Ende der Tragödie stirbt und damit die Frage entsteht, wie man das, was noch nachfolgt, bewerten soll, welchen Stellenwert es hat oder ob man es auch ohne Schaden weglassen könnte.

Ich hatte Ihnen berichtet, daß man beim Aias z.T. so weit gegangen ist zu sagen, das, was dem Tod des Aias folge, - und das ist weit mehr als ein Drittel -, sei nur Flickschusterei, um das an sich schon abgeschlossene Stück auf eine normale Länge zu bringen.

Bei den Trachinierinnen verfällt der Herausgeber der Reclam-Ausgabe, Walther Kraus, ins andere Extrem, wenn er für das Stück den Untertitel anbietet: „die Heimkehr des Herakles“; denn mit diesem Titel erhebt er Herakles, der nur im letzten Viertel auftritt, zur eigentlichen Hauptperson des Stücks und suggeriert, dass auch die ersten drei Viertel des Stücks eigentlich Herakles gelten, Deianeira also eigentlich nur Medium ist, nicht Hauptperson. Auf S. 78 hält er es für einen unberechtigten Akt „moderner Interpreten“, dass sie Herakles „den Rang des Helden der Tragödie streitig (machen)“, indem sie Deianeira an seine Stelle setzen.

Ich meine, hier werden die Dinge nun doch einigermaßen auf den Kopf gestellt, aus welchen Gründen auch immer. Und weil es dabei nicht nur um Strukturfragen geht, sondern auch um die rechte Einschätzung des Tragischen, muß ich auf dieses Problem näher eingehen:

Ein äußerliches, aber darum nicht gering zu schätzendes Argument dagegen, die Trachinierinnen als ein Heraklesstück einzustufen, ist der Aias: Wenn der Dichter ein Stück, in dem die Hauptperson nur gut bis zur Mitte des Stücks auf der Bühne agiert, nach dieser Person benennt, sie also ausdrücklich als Hauptperson bezeichnet, ist es doch sehr unwahrscheinlich, dass derselbe Dichter in einem anderen Stück die Person, die über drei Viertel des Stücks die Hauptrolle spielt, nicht als die Hauptperson einstuft, sondern eine Person, die nur im letzten Viertel agiert. In beiden Fällen ist auch in dem Teil, wo die Hauptperson nicht mehr bzw. noch nicht agiert, natürlich von ihr die Rede, aber doch nicht so, dass dadurch Deianeira ins zweite Glied oder in den Schatten des eigentlichen Helden gestellt werden könnte.

Kraus weist mit Recht darauf hin, daß man in früheren Jahrzehnten geneigt war, die Trachinierinnen im Kontext euripideischer Tragödien zu sehen und sie deshalb als später entstanden einzordnen, jetzt aber in der Forschung eher die Nähe zu Aischylos gesehen wird, also zu dem älteren Kollegen, was für eine frühere Entstehungszeit sprechen könnte. Kraus geht dabei nur auf Aischylos' Agamemnon und Prometheus näher ein (S.66) und auf ein Fragment aus den Herakliden; aber wenn schon unter manchen Gesichtspunkten eine gewisse Nähe zu und Auseinandersetzung mit Aischylos zu bemerken ist, dann sollte man die Perser nicht unerwähnt lassen, die die These von der Dominanz des Herakles in den Trachinierinnen in einigen Punkten zu stützen scheinen:

*Auch Aischylos' Perser sind nach dem Chor, nicht nach einer oder der Hauptperson betitelt.

*Auch in den Persern nehmen wir teil an den Leiden und Sorgen, die durch die Abwesenheit des Helden und die Ungewißheit über sein Schicksal verursacht werden.

*Auch in den Persern spielen dabei Prophezeiungen eine Rolle: in den Persern ein Traumgesicht der Atossa, in den Trachinierinnen eine ominöse Tafel, von der zuerst in V. 47 die Rede ist und mit der eine Weissagung zusammenhängt, wie Deianeira in V. 77 angibt.

*Auch in den Persern taucht dann ein Bote auf, der ein Lebenszeichen vermittelt und die Ankunft des Helden verkündigt.

*Auch in den Persern erscheint schließlich der Held, von dem schon immer die Rede ist, selbst. Und dabei erscheint Xerxes noch viel später als Herakles, nämlich erst im letzten von drei Episodien, im letzten Zehntel (!) des Stücks. Und doch wird keiner bezweifeln wollen, dass dieser Xerxes die eigentliche tragische Hauptperson des Stückes ist. Warum sollte das dann bei Herakles nicht analog eingeschätzt werden?

Dazu kommt, dass uns beide Helden, sowohl Xerxes als auch Herakles, als Heimkehrer und in höchstem Elend und Leid befindlich vorgeführt werden: Xerxes in Leid und Trauer über den Verlust seines Heeres und die Niederlage, die ihm die Griechen beigebracht haben; Herakles in den Qualen in den physischen Qualen, die ihm das vergiftete Nessos-Hemd bereiten.

Aber mit der gleichen Entschiedenheit, mit der man auf diese Parallelität der Motive in Aischylos' Persern und Sophokles' Trachinierinnen hinweisen kann, - mit der gleichen Entschiedenheit muss nun auch hervorgehoben werden, dass in den Trachinierinnen Entscheidendes anders ist als in den Persern. Und auch in dieser Hinsicht ist der Vergleich der beiden Stücke lehrreich und zeigt sich, welche Entwicklung die Tragödie in den Jahrzehnten seit der Erstaufführung der Perser (472) gemacht hat, ohne dass ich darauf jetzt näher eingehen könnte, weil das von meinem eigentlichen Thema wegführt. Aber ich möchte Sie doch darauf hinweisen, dass dieser Unterschied, über den gleich zu sprechen sein wird, viel damit zu tun hat, dass die Tragödie als Dichtungsgattung gereift ist, flexibler und spannender geworden ist.

Ich möchte diesen Unterschied unter zwei Gesichtspunkten deutlich machen, die sich natürlich gegenseitig bedingen, aber doch getrennt benennbar sind:

Der erste Gesichtspunkt ist die Schuldfrage bei Xerxes und Herakles: Der leidende und trauernde Xerxes kommt zwar selbst nur zu der unvollkommenen Einsicht, dass ihn ein Daimon ins Verderben gestürzt hat; aber die Zuschauer sind durch Dareios, der als Schatten aus seinem Grabe aufsteigt, bestens darüber im Bilde, dass es Xerxes selbst ist, der sich aufgrund seines jugendlichen Übermuts und seiner Hybris über die Götter der Perser Leid und sein eigenes zuzuschreiben hat.

Ganz anders liegt die Sache bei Herakles: Es wäre zwar ein Leichtes gewesen und angesichts der heutigen Gleichberechtigungsbestrebungen zwischen den Geschlechtern unabdingbar, zu berücksichtigen, dass Herakles sich sein klägliches Ende zu einem guten Teil selbst zuzuschreiben hat. Schließlich hat er seine ihn liebende Frau Deianeira allzu viel sich selbst überlassen und mutet seiner Frau nicht nur gelegentliche Seitensprünge zu, sondern schickt ihr auch noch incognito seine jüngste Kebse ins Haus. Wer hätte da heute nicht Verständnis für Rachegelüste bei Deianeira und Mitleid mit dieser armen Frau? – Aber wir müssen zur Kenntnis nehmen, dass Sophokles an diesem heute so brisanten Thema haarscharf vorbeischrämt. Das ist nicht sein Thema, sei es nun, weil es in der attischen Gesellschaft kein Thema war oder weil es zu dem Bild nicht gepasst hätte, das man in dieser Gesellschaft von dem Übermenschen und Idol Herakles hatte. Jedenfalls lässt Sophokles seine Deianeira ausdrücklich Verständnis haben für Herakles' gelegentliche Seitensprünge (438ff.); und wenn Herakles am Ende des Stückes (1221ff.) seine Geliebte Iole seinem Sohn Hyllos ans Herz legt und

ihm rät, das zu tun, wozu er selbst nun nicht mehr kommt, nämlich mit ihr zu schlafen, dann setzt das ja auch eine gewisse gesellschaftliche Akzeptanz voraus, auch wenn Hyllos sich gegen dieses Ansinnen aus Anstand vehement wehrt.

Worauf ich hinaus will, ist dies: Auch Herakles – wie vor ihm Xerxes – stellt sich die Frage, warum er so leiden muss. Seine erste Antwort lautet: Das kommt von Zeus (996ff.), eine Einschätzung, die Hyllos in V. 1023 teilt. Eine ganz unspezifische Antwort, die im Grunde nicht mehr sagt als der Schlußvers der ganzen Tragödie: In allem Leiden „ist nichts, was nicht Zeus ist“. Das ist das menschliche Eingeständnis, dass der Mensch den Göttern – und damit in erster Linie natürlich dem Göttervater – ausgeliefert ist.

Herakles' zweite Antwort wird konkreter: An seinem Leid sei Deianeira schuld, sagt er, ein Weib nach Weibes Art (1058ff.). Und deshalb bittet er seinen Sohn Hyllos, sie ihm auszuliefern, damit er sie noch vor seinem Tod bestrafen kann (1109ff.). Hyllos muss ihn erst aufklären, dass er da völlig falsch liegt (1136ff.).

Die entgültige Antwort liefert dann Hyllos mit dem Stichwort Nessos. Als der Name dieses Kentauren fällt, wird Herakles alles klar: In V. 1145 sagt er: „Jetzt erst erkenn ich, wo mein Unheil steht“, im Sinne von: ...wo der Kern meines Unheils liegt/wie es um mich steht. Jetzt auch wird ihm klar, was es mit der Weissagung auf sich hat, die er von seinem Vater hatte, er werde durch einen Toten zu Tode kommen (1159ff.).

Ich sehe in den Trachinierinnen nicht das Bemühen, im Bezug auf Herakles über diese Schuldzuweisung an einen Fremden hinauszukommen. Es wird nicht thematisiert, ob der leidende Held durch eigenes Versagen in dies Leid geraten ist. Damit ist Herakles eine der vielen Tragödiengestalten, die im Leid dargestellt werden, aber er ist nicht eine im engeren Sinne „tragische“ Gestalt. Die Heraklesgestalt hätte bei aller Idealisierung durch die Griechen genügend Material bieten können, die Frage der persönlichen Verfehlung, des persönlichen Versagens vor den Göttern, der hamartia, wie Aristoteles das nennt, zu erörtern. Aber das findet hier nicht statt; und damit hat der Dichter m.E. auch klar entschieden, dass die Trachinierinnen nicht ein verkapptes Heraklesstück sein sollen. Das gibt diese Gestalt in diesem Stück einfach nicht her. Und deswegen sollte Kraus dem Stück auch nicht den Titel „die Heimkehr des Herakles“ geben.

Damit ist nun aber indirekt auch schon auf den zweiten wesentlichen Unterschied zu den Persern hingewiesen, nämlich auf Deianeira. Sie hat das Profil einer tragischen Heldin und unterscheidet sich dadurch von Atossa, die in den Persern als einzige Vergleichsperson infrage kommt, ohne ganz vergleichbar zu sein. Denn Atossas Handlung beschränkt sich darauf, daß sie sich bei dem Geist ihres verstorbenen Mannes Rat holt. Deianeira aber beschränkt sich nicht auf das Entgegennehmen von Informationen, auf Trauern und Klagen und auf die Ratsu-

che, sondern schreitet selbst zur verantwortlichen Tat, indem sie dem Herold Lichas erst das Nessos-Gewand übergibt, damit der es Herakles bringt, und dann, als ihr ihr Versehen bewußt wird, die Konsequenz zieht und sich das Leben nimmt.

Was genau Deianeira schuldig und damit zur tragischen Gestalt macht, hat Eckard Lefèvre 1990 mit aller wünschenswerten Klarheit in den Würzburger Jahrbüchern (N.F. 16, S. 43-62) dargelegt. Der Aufsatz hat den Titel: „Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles‘ Trachiniai.“ Auf diesem Aufsatz beruht meine folgende Darstellung, auch wenn ich das nicht immer wieder erwähne und wenn ich mich in der Darstellungsweise von Lefèvre unterscheide.

Ich werde die anstehende Frage unter drei Fragestellungen behandeln:

1. Wer ist diese Deianeira wesensmäßig? Welches Bild zeichnet der Dichter von ihr?
2. Wie wird Deianeiras Tat dargestellt, die sich dann als Untat erweist?
3. Wie urteilt Deianeira selbst und wie urteilen die anderen über diese Tat?

Bei allen drei Fragen geht es, das möchte ich vorweg noch einmal betonen, nicht darum, wie wir uns das bei Deianeira vorstellen und wie es für uns plausibel ist oder wäre, sondern es geht darum, aus Sophokles‘ Text zu erschließen, wie er seine Deianeira-Gestalt geformt und gesehen hat, und so verstehen zu lernen, was Sophokles uns vermitteln will.

Meine 1. Frage ist also: Wer ist diese Deianeira nach Sophokles‘ eigener Darstellung? Was ist für sie typisch? Was charakterisiert sie?

Und ich werde Ihnen an einigen Textstellen zeigen, dass Sophokles diese Person als eine ängstliche, als eine von Furcht erfüllte Frau darstellt, geradezu programmatisch gleich im Prolog, in dem Deianeira ihre Situation vorstellt:

- In V. 6-8 sagt sie: „Schon als ich noch in Oineus‘, meines Vaters, Haus zu Pleuron wohnte, litt ich vor dem Brautbett Angst, so qualvoll als nur jemals ein aitolisch Weib“, weil da ein Freier sich bewarb, der als Stier, Schlange und in Menschengestalt mit Stierhaupt auftrat, eben als ein Flußgott, der sich, wie all seine Artgenossen, in alle möglichen Gestalten verwandeln konnten.
- Von diesem Ungeheuer befreite sie dann Herakles, in einem Zweikampf, den sie, Deianeira, sich vor lauter Angst gar nicht anschauen konnte und deswegen auch nicht beschreiben kann, wie sich aus V. 21-23 ergibt.
- Und dieses Furchtmotiv verlängert und steigert Sophokles dann bis in des Stückes Gegenwart, wenn er Deianeira in V. 36f. sagen läßt: „Jetzt aber...bin ich mehr als je in Angst“, eine Angst, die sich darauf richtet, daß Herakles und infolge davon auch ihnen neues Leid zustoßen könnte; denn auch sie sind ja schon vertrieben wegen Herakles (38ff.); und ihr Schicksal hängt aufs

engste mit dem des abwesenden Herakles zusammen (84f.: „...wo es gilt, daß wir mit ihm gerettet oder mit ihm verloren sind!“). – Daß man mit der Abwesenheit des Vaters auch anders umgehen kann, zeigt ihr gemeinsamer Sohn Hyllos, der in V. 88f. ausdrücklich sagt: „...so ließ das gewohnte Glück des Vaters mich nicht voraus fürchten und nicht allzu ängstlich sein.“ Damit hat Sophokles sehr schön, wie ich finde, ein Stück jugendlicher Lässigkeit eingefangen, die Hyllos erst überwindet, als er von seiner Mutter hört, daß da eine Weissagung im Spiel ist. Aber während Deianeira schon befürchtet, daß da „etwas Schlimmes sein muß“ (44), will sich Hyllos nur aufmachen, um „die ganze Wahrheit“ zu erkunden (91). Auch das klingt ganz sachlich, aber nicht ängstlich oder besorgt.

- Dann zieht der Chor ein (94ff.). In seiner 1. Gegenstrophe beschreibt er Deianeira als Gemahlin und hebt dabei zwei Dinge hervor, weil sie für diese Frau besonders charakteristisch sind: Sie sehnt sich nach ihrem Gatten und sie hat Angst: (108-111) „Denkend des Gatten trage sie Angst, (so hat der Chor gehört),härme um seinen Weg sich, auf verlassenem, schlaflosem Lager nichts erhoffend als schlimmes Geschick.“ Es ist diese Verbindung von Furcht und Pessimismus, die für Deianeira charakteristisch ist: „nichts erhoffend als schlimmes Geschick“.
- Und so geht es weiter: In ihrer Begrüßungsrede bekennt sie dem Chor, daß „aus sanftem Schlummer auf ich springe, voll von Angst, ihr Lieben, verzagend, wenn ich soll leben und der beste Mann von allen mir verloren sein“ (175ff.). Und die Konsequenz aus dieser Angst ist, daß ihr „Gemüt zerissen ist“ (142) und daß sie beständig über ihre diesbezüglichen Leiden (pathe, 153) klagen mußte, keines aber so schlimm ist wie das jetzige (154).
- Dann berichtet Lichas Deianeira, daß Herakles bald kommen wird und präsentiert ihr als Beleg für den Erfolg ihres Gemahls eine Schar versklavter Frauen, und sowohl Lichas selbst als auch der Chor hält das für einen Grund zur Freude (290f.). Und Deianeira bestätigt diese Einschätzung: Ja, das ist alles Grund zur Freude, fährt dann aber fort (296): „Und doch, wer’s recht betrachtet, muß Angst haben (tarbein), der, dem’s wohl ergangen, könnt’ einmal fehltreten auch.“ Es ist deutlich: Sie ist nicht nur in einer furchteinflößenden Lage, sie sucht sie auch, die Furcht, sie ist angstbesetzt in allem, was ihre Ehe, ihren Gemahl und ihre gemeinsame Zukunft angeht.
- In seinem 3. Stasimon, seinem 3. Standlied, bestätigt der Chor diese Grundbefindlichkeit der Deianeira, wenn er sagt, daß sie, während Herakles in der Ferne war, in Herzens Not, die arme Unselige, immer ganz Klage, dahinstarb“ (650ff.).

- Es paßt also in ihre Wesensstruktur, daß sie nun auch über den Akt, der sie aus aller Furcht befreien soll, in Furcht gerät. Kaum ist Lichas weg mit dem Nessos-Gewand, da kommt sie aus dem Haus und sagt: „Ihr Frauen, wie befürcht‘ ich, daß von mir zuviel getan in allem, was ich eben unternahm!“ (662, ähnlich auch 665ff.).
- Und so ist es nur folgerichtig, daß es auch Furcht ist, die sie in den Selbstmord treibt: die Furcht vor dem schlimmen Leumund, wie sie selbst andeutet in V. 721f.: „Denn schlimmen Leumunds leben – nicht erträglich ist’s einer, die’s wert hält, nicht von schlechter Art zu sein.“

Damit komme ich zu der zweiten der drei aufgeworfenen Fragen: Wie wird Deianeiras Tat dargestellt, die sich dann als Untat erweist?

Sophokles stellt seine Deianeira von vornherein als eine Frau dar, die nicht nur immer in Angst ist, sondern deren Handeln dadurch auch blockiert ist. Das wird schon in zwei noch relativ unverfänglichen Situationen ganz deutlich, die der entscheidenden Tat vorausgehen:

1. Während Deianeira im Prolog ihrer Angst um Herakles und um ihre Ehe mit ihm Ausdruck verleiht, tritt ihre Amme vor. Sie bestätigt zunächst in V. 49-51, daß sie ihre Herrin jammernd und in Tränen aufgelöst vorfindet, und macht dann den Vorschlag, Deianeira solle doch einen ihrer Söhne aussenden, um zu erkunden, was mit Herakles los ist. Deianeira greift diesen Vorschlag im folgenden sofort auf und bekundet damit, daß er gut war. Aber er kam eben nicht von ihr, sondern von der Amme, weil sie vor lauter Leiden, *pathe*, nicht in der Lage war, eine so naheliegende Idee zu haben.
2. Als Deianeira von dem Mann aus dem Volk erfahren hat, was ihr Lichas verschwiegen, daß nämlich die hübsche Beutefrau eine Königstochter und die Geliebte ihres Gemahls ist, da wendet sie sich an den Chor junger Frauen aus Trachis mit der Frage: „Was ist zu tun, ihr Frauen?“ und begründet ihre Ratlosigkeit damit, dass sie "außer sich" sei, wie Kraus übersetzt; man könnte auch sagen: erschüttert, aus der Fassung gebracht, entsetzt sei. Dieser Gemütszustand blockiert sie so, dass sie zu keinem weiterführenden Gedanken fähig ist und deshalb den Chor fragt. Und der weiß Rat, rät das Naheliegende, eigentlich ganz Einfache: nämlich: Lichas selbst zu befragen. Diesen Vorschlag betrachtet Deianeira denn auch sofort als "nicht unverständlich" (389) und will ihn sofort umsetzen. Im Griechischen steht für "nicht unverständlich" *ouk apo gnomes* ; der Chor hat also die *gnome*, die rationale Urteilsfähigkeit, die Einsicht, an der es Deianeira fehlt, nicht weil sie dümmer wäre als der Chor oder vorher als die Amme, sondern weil sie in einem angstbedingten Leidenszustand ist, der ihre eigene *Gnome* soweit blockiert, dass sie zwar noch die guten Ideen der anderen als solche erkennen und annehmen kann, aber nicht selbst auf sie kommt.

In dieser seelischen Verfassung stellt sich Deianeira schließlich die schwierige, entscheidende Frage: Soll sie Herakles das Nessogewand schicken? Dabei ist sie in einer misslichen Situation: Einerseits möchte sie sich die Liebe ihres Gemahls erhalten und nicht nur zum Schein mit ihm vermählt sein, soviel Verständnis sie grundsätzlich für dessen Seitensprünge aufzubringen versucht (536-551).

Andererseits möchte sie nicht als böse Intrigantin gelten und hasst solches Tun (582f.). Und drittens hat sie als Vermächtnis des Nessos "ein alt Geschenk" (555), von dem sie nicht so recht weiß, wie sie damit umgehen soll, und deshalb wieder den Chor fragt. Und wenn sie dabei in V. 535 noch einmal auf ihren Leidenszustand hinweist, so zeigt das, dass es sich wieder um ein Entscheidungshilfe suchendes Hinwenden zum Chor handelt, wo eigentlich ihre eigene *gnome* gefragt ist. Sie will geradezu ihre eigene Entscheidung an den Chor abtreten: (586f-) "Die Sache ist ins Werk gesetzt, wenn ihr nicht glaubt, dass mein Bemühen vergeblich. Ist's das, lass ich es." Mit anderen Worten: ich bin nicht entscheidungsfähig; ich überlasse euch die Entscheidung.

Der Chor antwortet darauf nicht einfach mit Ja oder Nein, sondern knüpft seinen Glauben daran, daß das, was Deianeira vorhat, sinnvoll ist, an eine Bedingung: an die Bedingung, daß Grund dazu besteht, darauf zu vertrauen, daß mit dem Gewand die gewünschte Wirkung erzielt werden kann. Der Chor fragt nach der *pistis*, der Zuverlässigkeit, dem Vertrauen, das man auf dieses Tun setzen kann. Es ist dasselbe Wort *pistis*, das ein paar Jahrhunderte später die Christen dazu benutzten, ihr Verhältnis zu Gott zu beschreiben. Hier aber geht es um eine Sache, um das Hemd, das mit Nessos' Blut getränkt ist: Kann man sich auf seine positive Wirkung verlassen?

Deianeira antwortet mit einem Begriffspaar, das dem philosophischen Denken der Zeit entnommen zu sein scheint und dann bei Platon voll zur Geltung gekommen ist: das Begriffspaar *dokein* und *peira*, glauben und Erprobung/Erfahrung. Der logische Zusammenhang zwischen beiden Begriffen kann heute nicht als bekannt vorausgesetzt werden: Wenn man glaubt, es werde funktionieren, dann kann man über den gemeinten Vorgang nur sagen: Er scheint zu funktionieren. Wenn man die Erfahrung gemacht hat, dass es funktioniert, kann man von diesem Vorgang im Indikativ sprechen: er scheint nicht zu funktionieren, sondern er funktioniert. Das aber kann Deianeira nicht mit Sicherheit sagen, dass es funktionieren wird, weil sie es noch nicht ausprobiert hat; sie kann es nur glauben.

Erst daraufhin setzt der Chor einen klaren Maßstab für Deianeiras Handeln, der, genauer übersetzt, lautet: Du musst aber wissen, wenn du handelst. Das kann nur heißen: Ohne die Erfahrung, dass das Nessos-Hemd die erwünschte Wirkung

tatsächlich erzielt, solltest du, Deianeira, nicht handeln! Erst die Erprobung, daraus das Wissen, und erst dann das Handeln.

Und nun tritt das Überraschende und doch auch wieder nicht mehr Überraschende ein, dass Deianeira sich nicht gemäß ihrer Ankündigung an die Entscheidung des Chores hält, sondern mit ihrer Antwort: "Bald werden wir es wissen" (594) praktisch die Abfolge der Schritte umkehrt: Sie will erst das Handeln und daraus das Wissen; sie will den Ernstfall als Probe benutzen, um dann anschließend zu wissen, ob sich die Wirkung erzielen lässt. Und damit kann das Verhängnis über Herakles seinen Lauf nehmen. Grund für diese gedankliche Fehlleistung und ihre Folgen ist vordergründig der Umstand, dass in diesem Augenblick Lichas erscheint und deswegen nicht mehr Überlegen und Beraten angesagt ist, sondern Handeln. Grund dafür ist aber in einem wesentlicheren Sinne sicher vor allem, dass Deianeira, wie wir gesehen haben, zu klarem Denken vor lauter Furcht, Leid und Sorge gar nicht fähig war.

Was folgt, ist nur die praktische Umsetzung dieser übereilten, unbedachten Entscheidung: Sie muß ja die Sache mit dem Gewand noch so an die Männer bringen, daß weder Lichas noch Herakles Verdacht schöpfen. Darum weist sie die eingeweihten Frauen des Chores an zu schweigen (596) und den Boten Lichas, ja nicht mehr zu tun als, was ihm aufgetragen ist (616), und erfindet zur Weitergabe an ihren Gemahl eine Geschichte, die ihn, wenn er seine Frau nicht wegen Nichterfüllung ihres Gelübdes in Schwierigkeiten bringen will, nötigt, das überbrachte Gewand zum Stieropfer anzulegen. Sie wendet also eine List an. Und die Verpflichtung des Chores zu schweigen und die Ermahnung des Lichas, nicht mehr zu tun als aufgetragen, all dies zeigt, daß hier etwas Unnatürliches, Hintertriebenes, eine Intrige eingeleitet wird.

Aber damit sind wir bereits bei der 3. Frage, die zu klären ist:

Wie urteilt Deianeira selbst und wie urteilen die anderen über die Tat, die zu Herakles' Vernichtung führt?

Eine erste Einschätzung erhalten wir vom Chor: Er geht in seinem 3. Stasimon (660ff.) noch davon aus, daß die „allwirkende Kraft der Salbe“ Herakles so durchmischen wird, daß er aus Sehnsucht nach seiner Gemahlin unverzüglich heimkehren wird. Daher sein Kommentar in V. 652: „Jetzt aber hat Ares, zur Wut gestachelt, sie (d.h. Deianeira) endlich erlöst vom leidbeladenen Tage.“ Wenn Kraus mit dieser Übersetzung das Richtige trifft, dann kann man zumindest dies sagen: Der Chor ist der Meinung, daß mit Deianeira auch Ares das Problem emotional, aus dem Bauch heraus gelöst hat, nicht aufgrund klarer Erkenntnis.

Aber dann kommt gleich Deianeiras eigene Einschätzung in V. 663f.: Wir haben diese Stelle schon im Visier gehabt, weil sie noch einmal von Deianeiras Furcht

zeugt. Im jetzigen Zusammenhang ist mir allerdings wichtiger, daß sie selbst ihre Tat als ein „zuviel“ einstuft: „wie befürcht‘ ich, dass von mir zuviel getan in allem, was ich eben unternahm!“ Im Griechischen Text steht da *peraitero*, also ein Komparativ, der besagt, dass sie weiter gegangen ist, als normal wäre, dass sie über das normale Maß hinausgeschossen ist. Man kann dieses Wort also durchaus als synonyme Alternative zu *agan* nehmen, zu dem "zuviel", das in dem berühmten apollinischen Spruch steht: Nichts zuviel! Will sagen: Man darf nichts zuviel tun, zu weit treiben. Ein Spruch, der den Menschen angesichts seiner beschränkten Einsicht in das, was den Göttern offenbar ist, darauf festlegt, Maß zu halten, sich seiner Grenzen bewußt zu bleiben. Wo dies nicht geschieht, kann auch mangelnder Einsicht großes Unheil entstehen.

So befürchtet es nun auch Deianeira in V. 667 und fügt hinzu, daß ihr das "aus guter Hoffnung" passiert sei, nämlich aus der Hoffnung auf die Wirkung des Liebeszaubers im Nessos-Gewand; und diese Hoffnung zu schaffen, war für sie erforderlich, weil sie um ihre Ehe bangte. Das Zuviel der Tat beruht also letztlich auf einem Zuviel an Angst, das "große Unheil", das sie nach V. 667 befürchtet angerichtet zu haben, auf einem "ungewissen Mut zum Tun", wie es in V. 670 heißt.

Was mit diesem letzten Wort gemeint ist, wird deutlicher, wenn wir die Verse 710f. hinzunehmen. Dort sagt sie, dass sie "jetzt, wo's nicht mehr hilft" Erkenntnis (*mathesis*) habe und Einsicht, wie man das Wort *gnome* übersetzen kann, das Kraus in V. 712 mit "Voraussicht" übersetzt. Das ist es: Wo Erkenntnis und Einsicht ist, da ist Klarheit, Gewißheit und kann aus klarer Einsicht das Richtige getan werden. Deianeira bezichtigt sich selbst, eine Bereitschaft/den Mut zum Handeln gehabt zu haben, noch bevor sie diese Klarheit hatte. Das ist ihr "ungewisser Mut", von dem sie in V. 670 spricht. Man könnte die entsprechenden griechischen Worte auch übersetzen als "unklare Bereitschaft" (womit hier eine Bereitschaft zum Handeln gemeint ist, die auf unklaren oder ungeklärten Meinungen beruht oder - um die Terminologie zu benutzen, die Deianeira im Gespräch mit dem Chor selbst gebraucht hat: eine Bereitschaft, die auf "Glauben" beruht statt auf "Wissen" (vgl. 590ff.), auf Hoffnung statt auf Erfahrung. (Tafelbild: Wortfeld 1: Erfahrung, Wissen, Einsicht, Klarheit, Maßhalten; Wortfeld 2: Glauben, Hoffnung, Unklarheit, Maßlosigkeit /Zuviel, Unheil).

Nun muss Deianeiras Selbsteinschätzung noch nicht unbedingt auch die unsere sein, auch wenn kein Grund besteht, sie nicht ernst zu nehmen; und wir müssen uns fragen, auf welcher Seite denn wohl der Dichter steht, wie **er** seine Heldin eingeschätzt sehen will. Darum müssen wir die Klärung noch weiter vorantreiben:

Der Chor fragt Deianeira nach dem Grund ihrer Furcht (671) und erfährt in V. 674ff., was mit der Flocke passiert ist, mit der Deianeira die Salbe aufgetragen hat, und zu welcher Einsicht über das Geschenk des sterbenden Chiron sie

dadurch gekommen ist (714ff.). Hätte sie diese Einsicht, daß der von ihrem Gemahl Herakles tödlich verletzte Chiron wohl kaum Grund hatte, ihr ein freundliches Geschenk zu machen, hätte sie diese Einsicht nicht schon früher haben können, ja müssen? Und hätte sie nicht aufgrund des Verdachts und der Vorsicht vorher ausprobieren müssen, was sie da ihrem Gemahl zumutet und antut? - Tatsache ist, sie hat es nicht rechtzeitig getan, ist erst nachträglich drauf gestoßen. War es mangelnde Vorsicht? Fahrlässigkeit? Naivität, dem Chiron seine listige Story leichtgläubig und unbesehen abzunehmen? - Das sind unsere Kategorien. Die Meinung des griechischen Zuschauers formuliert der Chor in seinem 4. Stasimon (841ff.), nachdem Deianeira wortlos abgetreten ist: "Keine Ahnung schreckte zurück die Ärmste, da sie groß Unheil für ihr Haus vor sich sah aus der stürmischen neuen Hochzeit. Ja, sie tat selbst auch dazu, aber was von fremdredendem Räte kam und verderblichem Einverständnis - darob wohl stöhnt sie in tödlichem Gram, lässt wohl fließen drängender Tränen frischen Tau. Doch das nahende Schicksal bringt an den Tag die List und die schwere Verblendung."

Diese Worte atmen mitleidiges Verständnis und doch auch das Eingeständnis, dass sie selbst zu dem Unheil beigetragen hat. Des Chores Einschätzung ist: auf seiten Chirons: List, und auf seiten Deianeiras: "schwere Verblendung", schwere Ate als Hamartia...bei Aristoteles.

Dieses Urteil steht in einem starken Spannungsverhältnis zu dem Urteil, das Hyllos für die Mutter findet und ihr ins Gesicht sagt: Er bezeichnet sie als Mörderin an Vater und Gemahl (739f.) und kommentiert ihren schweigenden Abgang mit der zynischen Bemerkung (819ff.): "Sie gehe hin und freue sich! Doch Freude wie sie meinem Vater schenkte, werde ihr selbst zuteil!"

Aber Hyllos sagt das zu einem Zeitpunkt, da er noch nicht weiß und wissen kann, aus welcher Motivation seine Mutter gehandelt hat. Er war ja weg, um den Vater zu suchen, und hat die ganze Diskussion um das Nessoshemd nicht mitbekommen. Er muss erst in den Palast gehen (nach 820), dort Zeuge ihres Selbstmords werden und die Chiron-Geschichte erzählt bekommen, um sein Urteil über seine Mutter revidieren zu können. Aber sobald das geschehen ist, tritt er vor seinen leidenden Vater und widerspricht diesem, obwohl der genau dasselbe Urteil fällt, das er selbst vorher auch vertreten hat, das Urteil von der "vatermordenden Mutter" (1125). Jetzt ist Hyllos' Formel wesentlich milder: Kraus übersetzt V. 1136 mit den Worten: "Sie irrte in dem allen. Gutes wollte sie." Man kann den Zusammenhang dieser Paradoxie noch etwas enger fassen, wenn man übersetzt: Indem/Obwohl sie Gutes wollte, verfehlte sie die ganze Sache. Hyllos formuliert dasselbe 2 Verse später noch etwas konkreter: "Liebstärkung an dir anzuwenden meinte sie und griff fehl." Wenn er dann hinzufügt: ..."als sie die Vermählung sah im Haus", d.h. als sie sah, dass Herakles sich da eine Kebse ins Haus geholt hatte, dann ist hier auch noch genau die Motivation angedeutet, die ich als typisch für Deianeira herausgearbeitet hatte: Es ist nicht Haß auf die Kebse oder den Gemahl, der sie motivierte,

sondern die Furcht davor, daß ihre Ehe unter der Kebbse leiden wird. Und diese Furcht hat sie blind gemacht für die richtigen Gegenmaßnahmen, hat zu der Verblendung geführt, die ihre Hamartia ist, die sie selbst erkennt und um deretwillen sie freiwillig in den Tod geht.

Zu klären ist noch: 1. Die Funktion des Stücks, das dem Selbstmord folgt. 2. ein Strukturvergleich dieses Stücks mit dem Aias und 3. die Konsequenzen für die Datierung: relative Nähe zueinander – und zur Antigone!

Antigone

Auf diesem Hintergrund wende ich mich nun der Sophoklestragödie zu, die uns von den 7 erhaltenen als die zweit- oder drittälteste bekannt ist und wahrscheinlich 442 uraufgeführt wurde, der Antigone. Anders als bei Aischylos muss man bei Sophokles davon ausgehen, dass diese Tragödie nicht aus einem tetralogischen Zusammenhang stammt, sondern als Einzelstück konzipiert wurde, wie alle anderen erhaltenen Sophoklestragödien offenbar auch. Man weiß auch nicht, mit welchen anderen Tragödien zusammen die Antigone aufgeführt wurde. Wir können und müssen uns also ohne weitergehende Spekulationen ganz auf das konzentrieren und verlassen, was das Stück selbst vermeldet. Nur eines ergibt sich, wie wir später sehen werden, aus eben diesem Text: Die Antigone war das erste Stück einer Tetralogie.

Zum mythologischen Thema der Tragödie:

Sophokles' Antigone schließt, was den Mythos angeht, unmittelbar an Aischylos' Sieben gegen Theben an: Eteokles und Polyneikes, die beiden Söhne, die Ödipus mit seiner Mutter und Gattin Iokaste gezeugt hatte, haben sich im Kampf um Theben gegenseitig umgebracht. Daraufhin hat Kreon, der Bruder der Iokaste, weil er der Nächstverwandte war, die Herrschaft über Theben übernommen. An seinem Hofe leben noch die beiden Töchter des Ödipus und seiner Schwester Iokaste, Antigone und Ismene. Sophokles rückt nun die eine dieser beiden Töchter in den Mittelpunkt einer eigenen Tragödie und hat dabei, soweit wir wissen, die Fabel seines Dramas so gut wie frei entwickelt. „Die ältere Sage wußte allenfalls von ihrer Schwester Ismene einiges zu berichten, z.B. dass sie den Landesfeind geliebt habe und wohl deswegen später von dem Sohn des Eteokles verbrannt worden sei, nachdem sie sich in einen Tempel geflüchtet hatte.

Diese ältere Sage wusste auch nichts von dem Bestattungsverbot, das über Polyneikes verhängt wird. Vielmehr wird dieser in einigen auf uns gekommenen Nachrichten so, wie die anderen vor Theben gefallenen Heerführer, auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Vor allem aber: Schon am Ende eines früheren Dramas, des Aias, war Sophokles dem Motiv der Antigone sehr nahe gekommen. Auch dort wollte man dem Helden als einem Feind des Heeres nach

seinem Tode die Bestattung versagen, und nur durch die weise Einsicht des Odysseus, der zum Guten redete, wurde dies damals vermieden.

In der Antigone des Sophokles wird nun von dem neuen Herrscher Kreon...über den Landesfeind Polyneikes das Bestattungsverbot verhängt. Doch da ist keiner, der überzeugend zum Guten redet wie Odysseus in der Aias-Tragödie. Und so wird das Bestattungsverbot in der Antigone zum Keim einer neuen Tragödie.“ Denn Antigone widersetzt sich dem Gebot des Herrschers und wird, bei der Bestattung des toten Bruders Polyneikes ergriffen, von Kreon dazu bestimmt, lebendig in eine Grabkammer eingemauert zu werden. Dort erhängt sie sich, und ihr Verlobter Haimon, der Sohn des Kreon, tötet sich über ihrer Leiche. So fällt sein Bestattungsverbot durch den Verlust des Sohnes auch auf Kreon selbst zurück, und er erkennt zu spät, dass die Götter nicht auf seiner Seite waren (n. Schadewaldt, Einleitung zur Antigone, in HuH S. 258f.)

Aber schauen wir uns auch bei diesem Drama den Aufbau und die Abfolge der Szenenbilder genauer an!

Zunächst der Aufbau: Am besten nehmen Sie dazu wieder die Aufbauskizze von Schadewaldt an die Hand. Sie ist wesentlich unkomplizierter als die der aischy-leischen Tragödien. Das Stück hat mit 1353 einen recht großen Umfang. Es gibt vor dem Einzug des Chores einen Prolog, der hier dialogisch gestaltet ist, und dann nicht weniger als 6 Epeishodien, die ganz regelmäßig und regelgerecht durch 5 Stanlieder voneinander abgetrennt sind. Das Stück hat also einen ganz unspektakulären, klassischen Zuschnitt.

Was im Rahmen dieser Tragödienstruktur tragisch genannt werden kann, kann nur deutlich werden, wenn man wieder den Fortgang der Handlung miterlebt und das Nacheinander der Gespräche nachvollzogen hat. Es ist klar, dass ich mir dabei zunutze mache, was andere längst gesehen und zu Papier gebracht haben, auch wenn ich dabei angesichts der Fülle nicht alle Auslegungen zur Hand haben und die, die ich habe, nicht andauernd ausdrücklich erwähnen kann. Ich will Ihnen deswegen schon vorweg sagen, dass mir bei meiner Arbeit am Text die Interpretationen von Karl Reinhardt, Wolfgang Schadewaldt und Arbogast Schmitt besonders wichtig waren. Reinhardts Sophokles-Buch ist 1933 erschienen und heute noch in der 4. Aufl. käuflich zu erwerben; von Schadewaldt möchte ich vor allem seine ‘Einleitung zur Antigone des Sophokles von Hölderlin in der Vertonung von Carl Orff’ von 1959 erwähnen, die in der Aufsatzsammlung HuH auf S. 247ff. wieder abgedruckt ist, und seine Ausführungen zur Antigone in den Vorlesungen zur „Griechischen Tragödie“, bes. auf den S. 231-253; Schmitt hat in Antike und Abendland 34.1988 eine Abhandlung mit dem Titel „Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der Antigone“ vorgelegt (S. 1-16).

Das Drama spielt in der Orchestra, vor dem Hintergrund des Bühnenhauses, das den Königspalast in Theben darstellt. Es ist früh am Morgen, noch vor Sonnenaufgang. Das Stück beginnt mit einem Prolog, in dem das Schwesternpaar Antigone und Ismene gemeinsam aus dem Palast heraustritt, sich unterhaltend.

So, wie Antigone ihre Schwester anredet, ist offensichtlich: Sie fühlt sich ihr zutiefst verbunden. Dazu trägt die Erfahrung des scheinbar endlosen gemeinsamen Leids bei, das über sie gekommen ist (V. 4ff.): „Da ist kein Leid und keine Freveltat und keine Kränkung, keine Schändlichkeit, die wir nicht selbst erlebten, du und ich.“ Und diese Gemeinsamkeit verbindet.

Aber kaum ist dies ausgesprochen, zeigen sich auch schon Risse in diesem Bild der Eintracht zwischen den beiden Schwestern: Antigone erweist sich als die, die weiß, was läuft, Ismene als die Unwissende (7-19), Antigone als die Emotionale, in der es wogt, die tief erregt ist, wie wir in V. 20 erfahren, und Ismene als die, die das zwar neugierig macht, aber noch nicht nachvollziehen kann (20). Dann rückt Antigone mit dem heraus, was sie so erregt: Kreons Verbot, Polyneikes zu bestatten, und seine Drohung mit Steinigung an die, die dagegen verstoßen (21-36). Erst Arbogast Schmitt hat uns sehen gelehrt, dass die Spitze dieser Nachricht und der Hauptgrund von Antigones Entrüstung nicht in dem Bestattungsverbot an sich liegt (das konnte, wie wir noch sehen werden, durchaus als berechtigt gelten), sondern darin, dass dieses Verbot auch ihnen beiden, den engsten Angehörigen des Verstorbenen, den Schwestern Ismene und Antigone gelten soll: Das hebt Antigone in V. 31f. in der Tat ausdrücklich hervor: „Ein solch Gebot hat (auch) uns (also nicht nur allen anderen) der edle Kreon verkündet, dir und mir, du hörst (ganz richtig): auch mir.“ Wenig später, in V. 48, hält Antigone dagegen: „Er (Kreon) darf mich von den Meinen doch nicht trennen/fernhalten.“ Dass hinter dieser Maxime ein religiöses Motiv steckt, war für den antiken Zuschauer sicher selbstverständlich; für uns wird es erst deutlich aus der Bemerkung in V. 76f.: „Du, wenn du willst, verachte, was den Göttern heilig ist!“ Wenn die Bestattung des Bruders selbst den Göttern heilig ist, wie kommt Kreon dann dazu, sie den Schwestern zu verwehren?

Für Antigone entscheidet sich sodann an der Frage, ob Ismene dem Gebot folgen wird oder nicht, die Frage, ob sie eugenes oder kake ist, d.h. ihrer edlen Geburt entsprechend edel oder schlecht (38). Und an dieser Frage scheiden sich die beiden Geister nun entgültig.

Was hindert Ismene, über das Kreon-Gebot so zu denken wie ihre Schwester?

Ismene kann ihrer Schwester zwar grundsätzlich zustimmen - das ergibt sich daraus, dass sie die Toten um Verzeihung bitten will (66) -, da ist also ein Unrechtsbewusstsein; aber sie hat gleich ein ganzes Bündel von Argumenten, die sie daran hindern, sich Antigone anzuschließen: Schon in der kurzen Stichomythie hält sie es für ein „Wagnis“ oder „Wagestück“, gegen das Verbot

zu verstoßen (42), und nennt Antigone darob „vermessen“ (andere übersetzen schetlia mit „entsetzlich“ oder „töricht“), jedenfalls mit einem Ausdruck, der ihre Abwertung und ihr Unverständnis zum Ausdruck bringt. Und es ist bezeichnend, wie Ismene dann ihre große Rede in V. 49-68 einleitet und abschließt: Sie fängt an mit „Schwester, denke/bedenke“ und sie endet mit: „Maßlos zu handeln hat ja keinen Sinn.“ „Bedenken“ und „Sinn/Verstand“ sind die Kategorien, von denen sie ihr Handeln bestimmen läßt; und entsprechend vernünftig und besonnen hören sich ihre Argumente an: Wir sind die beiden Letzten unseres Geschlechts, sagt sie in V. 58f.; wir sind nur schwache Frauen, sagt sie in V. 61f.; man muss sich der Gewalt des Mächtigeren beugen sagt sie in V. 63f. Dabei erinnert sie nicht nur allgemein „an das bisher schon über die Familie hereingebrochene Unglück“, sondern auch an die damit verbundene Unehre, die es dem Geschlecht gebracht hat, weil die Genannten (Vater, Mutter, die Brüder) in Schande umgekommen sind; und so ganz schändlich (59) würden auch sie untergehen, wenn sie sich dem Bestattungsverbot widersetzen. (vgl. Schmitt, S.13)

So stehen nach V. 68 die Positionen beider Schwestern fest, und sie könnten nicht weiter auseinander sein: Antigone will ihren Bruder bestatten, Ismene scheut davor zurück. Der Rest des Dialogs dient der Bewältigung dieser neuen Situation: Antigone verzichtet spontan auf die Mitwirkung ihrer Schwester, will die Bestattung aber auf jeden Fall und ohne Heimlichkeit vornehmen, weil sie das kalon findet, „gut und schön“ in einem Wort (72); Ismene braucht noch lange, bis sie endlich bereit ist, Antigone ziehen zu lassen. Ihr Urteil über ihre Schwester: Was sie tun will, ist heißblütig (88) und ohne Verstand, wenn auch liebevoll (99). Daraus ist zu schließen, dass sie sich selbst für cool und besonnen hält. Sie verachtet die Schwester nicht, hat aber „nicht die Kraft, der Stadt zum Trotz zu handeln“ (78f.) und hält das auch für aussichtslos (90). Antigone bekennt sich demgegenüber zu ihrem Unverstand (95f.), und ist bereit, dafür zu sterben (71ff., 96f.). Wenn sie ihr Vorhaben paradoxerweise für einen „frommen Frevel“ hält (74), so ist er fromm, weil sie nicht verachten will, was den Göttern heilig ist (76f.), und ein Frevel, ein Verbrechen, weil sie gegen ein menschliches Verbot zu verstoßen gedenkt. Sie gibt Ismene also zu, dass sie da etwas Verbotenes und damit Frevelhaftes vorhat, bewertet aber offensichtlich die Liebe zu dem geliebten Bruder und die Pflicht, diesen Geliebten zu bestatten, höher als Ismene, höher auch als des Herrschers Gebot und beruft sich dabei auf das, „was den Göttern heilig ist“ (77) und darauf, dass sie es mit diesen „Unteren“ (Göttern der Unterwelt) länger zu tun haben wird als mit den Menschen in diesem Leben. Für sie steht also göttliches Gebot gegen Menschengebot und ist es keine Frage, dass sie dem göttlichen folgen muss. Dabei kommt hier nicht deutlich heraus, was bei ihr das Primäre ist, das sie treibt: die Liebe zum Bruder oder das göttliche Gebot, die Emotion oder das Kalkül um die Strafe im Jenseits.

Es ist also offensichtlich und unbestreitbar: Der Dichter stellt uns in Ismene eine Person vor, die, weil sie vom Verstand geleitet ist, besonnen denkt und urteilt. Sie richtet sich nach dem, was möglich ist und nicht über ihre Kräfte geht, rechnet sich aus, wofür sie Verzeihung erwarten kann, ordnet sich als Frau dem Mann und als Bürgerin dem Mächtigen willig unter. Für sie ist es insofern keine Frage, dass des Herrschers Gebot den Vorrang hat. So zu denken und gesinnt zu sein, entsprach sicher eher der griechischen Norm, die sehr stark vom delphisch-apollinischen Denken geprägt war, als Antigones Einstellung. Für die Zuschauer in Athen war somit sicher Ismene die Normale; sie hatte den Bonus des Anerkannten für sich, während Antigone, so emotional, wie sie auf das Verbot reagierte, mit ihrer Bereitschaft, auch unvernünftig zu sein - und koste es das Leben - nicht unbedingt mit Sympathien rechnen konnte, auch wenn man, wie sogar Ismene tut (in V. 98f.), Antigones Bruderliebe über den Tod hinaus und ihre unbedingte Achtung des göttlichen Rechts respektieren mochte. Wenn Antigone ihre Schwester in V. 38 für den Fall, dass sie mitmacht, als „edel“ einstuft, andernfalls als „schlecht“, muss ihr Ismene spätestens seit V. 68 als „schlechte“ gelten, eine Wertung, die sicher nicht der Meinung des Dichters und seiner Zuschauer in Athen entsprach, auch wenn diese Bewertung später vielfach übernommen worden ist, allerdings aus Gründen, die nicht in dem Stück liegen.

Im übrigen vermute ich, dass der Dichter sich am Ende des Prologs besser verstanden fühlte, wenn man nicht oder zumindest nicht in erster Linie nach dem Charakter der beiden Frauen fragte, sondern nach den Folgen, die sich aus ihren Einstellungen ergeben werden, d.h. nach ihrem weiteren Schicksal. Das muss zumindest, da er noch am Anfang seiner Tragödie stand, Sophokles' eigene Perspektive gewesen sein. Sehen wir also zunächst zu, wie es weitergeht!

Es folgt der Einzug des Chores, die Parodos der thebanischen Ältesten, die den neuen Tag besingen, den Tag der Befreiung und des Sieges über das feindliche Heer. Aus diesem Ansatz ist übrigens zu entnehmen, dass die Antigone früh morgens aufgeführt wurde. Das muss man sich ganz konkret vorstellen: dass da, während die Greise einziehen, gerade die Morgensonne in das Theater hineinstrahlt. Und aus dieser konkreten Situation ist ebenfalls zu schließen, dass dieser Chor – aus der Perspektive der Zuschauer - von rechts/von Westen her einzieht; denn andernfalls hätte er die Sonne im Rücken gehabt.

So locker die Fügung vom Prolog zur Parodos inhaltlich ist, sie entbehrt in dem Kontrast, dass hier noch der Siegestag besungen wird, während sich schon neues Unheil zusammenbraut, nicht der tragischen Ironie (Schadewaldt hat in seiner Einleitung zur Antigone, S. 261f. darauf hingewiesen.).

Im ersten Epeisodion hält Kreon dann seine Thronrede oder Antrittsrede; er proklamiert die unbeschränkte Liebe zur Vaterstadt als Grundsatz seiner Regierung. Dabei nennt der neue Herrscher zwei Maximen, mit denen der Konflikt vorprogrammiert wird. In V. 183f. sagt Kreon:

Wem aber höher als sein Vaterland
die Freunde stehn, der ist für mich nichts wert.

Dieser Grundsatz muss für Antigone höchste Gefährdung bedeuten; denn wir wissen von ihr schon, dass ihr ihre Freunde/ihre Lieben (das ist im Griechischen ein und dasselbe Wort) mehr wert sind als ihr Leben.

Und die andere Maxime in Kreons Rede steht in V. 187f.:

Und niemals wähle ich den Feind der Stadt
zu meinem Freunde, weil ich weiß: Sie ist's,
die uns erhält.

Dieser Grundsatz führte bereits zu dem Gebot, Polyneikes nicht zu bestatten, weil er als Angreifer auf die Stadt sich als Staatsfeind erwiesen hat.

Wie ist diese Rede und mit ihr der Redner einzuschätzen? Die Urteile über Kreon sind in der Literatur allgemein, aber auch in der Fachliteratur sehr auseinander gegangen. Mir war es deshalb hilfreich, daß Arbogast Schmitt nach Vorarbeiten von anderen zwei Dinge gerade gerückt hat:

1. Das Bestattungsverbot ist kein hinreichender Grund dafür, Kreon als eine negative Figur einzustufen, als einen willkürlich seine Macht ausübenden Tyrannen, mit dem die Zuschauer des 5. Jh. sich in keiner Weise mehr identifizieren konnten, sondern gegen den sich ihr sittliches und religiöses Empfinden aufgelehnt habe. Vielmehr gibt es zwar gute antike Nachrichten darüber, dass es als religiös-sittliche Pflicht galt, Tote zu beerdigen; aber es gibt auch nicht weniger gute Quellen darüber, „daß es als eine religiöse Pflicht galt, den Frevel am eigenen Blut, an der eigenen Polis und deren Tempeln mit dem Verbot der Bestattung des Frevlers zu ahnden“.

Die Stellen, die das bezeugen, hat zuletzt S.D.A. Hester in einem Aufsatz vorgelegt, der in Mnemosyne IV.24.1971, S. 11-59, erschienen ist unter dem Titel „Sophocles the Unphilosophical. A Study in the Antigone.“ Das eindrucklichste Zeugnis steht bei Platon, in den „Gesetzen“: Da wird über den, der ein Mitglied der eigenen Familie getötet hat, folgendes bestimmt (873b/c): „Er werde hingerichtet, nackt an einem außerhalb der Stadt dazu bestimmten Kreuzweg hingeworfen, dann nehme jeder einen Stein, werfe ihn dem Getöteten auf den Kopf und entsühne so die Stadt; dann aber mögen sie ihn...über die Grenzen des Landes bringen und unbegraben liegen lassen.“ Ähnliche Strafen werden auch Tempelräubern und jedem, der eine ganze Familie oder ganze Stadt auszurotten unternimmt, ausgesetzt. Alle diese Strafen gelten zudem nicht nur als staatliche Gesetze, sondern als religiöse Handlungen; wer sich ihnen widersetzt, wird der Sünde beschuldigt und zieht, wie es in 871b heißt, den Zorn/die Feindschaft der Götter auf sich. Und Schmitt meint nun mit Recht: „Wenn noch Platon ein derartiges Vorgehen für göttlich geboten halten konnte, dann kann man (m.E.) nicht annehmen, das analoge Vorhaben Kreons sei von

den Athenern des 5. Jh. von vornherein als ein rein staatspolitischer Willkürakt empfunden worden, noch dazu da wir...wissen, daß Polyneikes' Tat im 5. Jh. als die schändlichste und die am strengsten zu bestrafende Tat galt, und da wir zudem nicht wenige Berichte über einen den Platonischen Vorschriften verwandten Usus haben...“(S.8)

2. Kreons Rede dient nach Schmitt nicht der Mitteilung und Durchsetzung von Grundsätzen einer guten Regierung überhaupt, sondern sie ist erfüllt von einer einzigen, ständig wiederholten Absicht: „Er will durch seine Amtsführung und Satzungen seine rechte, unparteiische Gesinnung als guter Herrscher offenbar machen und unter Beweis stellen (Das geht aus seinem Ansatz in V. 175ff. hervor.). Dieser Sorge gilt seine erste Anordnung, auf die ihrerseits seine allgemeinen Maximen zugeschnitten sind...(Und) aus diesem Übergewicht des persönlichen Beweisbedürfnisses, ein guter Regent zu sein, über eine tatsächlich sachliche Sorge um das Wohl des Staats erklärt sich überhaupt erst, wie Kreon dazu gekommen ist, Polyneikes die Bestattung verweigern zu wollen.“ (Schmitt, S.9)

Wir werden im Folgenden Gelegenheit haben, zu prüfen, wieweit diese Einschätzung der Kreonrede durch Schmitt trägt und welche Konsequenzen sie für die Beurteilung des Tragischen in der Antigone hat.

Der Chor bekundet in V. 211ff. seine Bereitschaft, sich dem Gesetz des neuen Herrschers zu beugen, weil er nicht lebensmüde ist; mehr aber auch nicht: keine Begeisterung, kein Hoch auf den neuen Herrscher, kein freudiges Mitmachen, sondern eher der Verweis, die Bürde der Gebote auf jüngere Schultern zu legen (216), also eine gewisse Distanzierung.

In diesem kurzen Gespräch mit dem Chor (211ff.) kommt noch etwas Wichtiges heraus: Der Chor fragt wohl mehr sich selbst als Kreon in V. 220: „Wer ist der Tor, den es zu sterben reizt?“ (gemeint ist natürlich: der sterben will, indem er gegen des Herrschers Gebote verstößt). Und Kreon entgegnet: „Das muß er freilich (nämlich: sterben, wenn er gegen meine Gesetze verstößt), aber manchem schon hat Hoffnung auf Gewinn den Tod gebracht.“ Das ist also die Dimension, in der Kreon denkt: Wenn Menschen ihr Leben riskieren, dann, so vermutet er, in erster Linie um des Gewinns willen, ein Gedanke, der nahe gelegen haben mag. Denken Sie nur an die Seefahrt: Wieviele riskierten da in der Antike ständig ihr Leben, um am Handel ihren Lebensunterhalt zu verdienen und noch viel mehr? Aber als einziges Motiv aus dem Munde eines Herrschers war das eine einseitige, geringschätzige, ja niederträchtige Unterstellung; wir, die Zuschauer, haben bereits eine Person vor Augen, die aus ganz anderen Motiven zu sterben bereit ist: aus Liebe und Pflichtgefühl gegenüber dem, was den Göttern heilig ist, wie es in V. 77 hieß. Nicht mit seinem Bestattungsverbot,

sondern mit dieser Unterstellung von Geldgier ist Kreon dabei, sich vor den Zuschauern ins Unrecht zu setzen.

In der zweiten Szene des ersten Epeisodions tritt einer der Wächter auf, die von Kreon bestellt waren, darüber zu wachen, dass der Leichnam des Staatsfeindes Polyneikes unbestattet bleibt. Er hat hier die traditionelle Rolle des Boten und berichtet, der Leichnam sei entgegen dem Gebot mit einer dünnen Staubschicht zumindest symbolisch bestattet worden, ohne dass man wüsste, von wem. Die ganze Szene ist köstlich: wie hier der Wächter mit seiner Umständlichkeit, mit seiner gespielten Unterwürfigkeit und doch dreisten Unverschämtheit in Szene gesetzt ist. Ich möchte mich aber aus Zeitgründen auf das beschränken, was unser Thema im engeren Sinne angeht, und unter diesem Gesichtspunkt ist vor allem wichtig, mit welchen Überlegungen Kreon auf die Nachricht des Wächters reagiert. Zunächst weist er die Überlegung des Chors, (278) „ob nicht gar ein Gott dies Werk betrieb“, barsch zurück: (288) „Sahst du die Götter je den Frevler ehren? Niemals!“ Wobei er freilich ganz selbstverständlich davon ausgeht, dass die Götter über den Leichnam des Frevlers genauso denken wie er. Aber dann kommt Kreon bereits wieder auf das Gewinn-Motiv zurück, das er gerade noch ohne konkreten Hintergrund, rein als Verdacht und Unterstellung, vorgebracht hatte; und man merkt den Versen 289ff. richtig an, wie er sich in diesen Gedanken hineinsteigert und daran festbeißt:

Jedoch gewisse Bürger sind
 schon unzufrieden, murren über mich,
 das (Volk) schüttelt insgeheim (wie ein Pferd) den Kopf, will nicht
 den Nacken beugen nach des Lenkers Sinn.
 Nun ist mir völlig klar: Die sind es auch,
 die meine Leute zu der Tat bestochen.
 Kein ärgrer Brauch erwuchs den Menschen als
 das Geld!

Und dann beschreibt er noch relativ ausführlich, welche fürchterliche Folgen die Gewinnsucht schon gehabt hat und unterstellt den Wächtern, dass auch sie dieser Gewinnsucht zum Opfer gefallen seien. Der Wächter, auf den doch von alledem nichts zutrifft, kann angesichts soviel schmutziger Phantasie nur kopfschüttelnd ausrufen: (323) „Huh! Furchtbar, wenn einer glaubt und glaubt verkehrt!“ Und genau dies und noch mehr muss auch die Stimmung sein, die Kreons Rede bei den Zuschauern auslöst; denn sie alle wissen doch, dass das, was Kreon da phantasiert, nichts als Hirngespinnste sind, die völlig an dem vorbeigehen, was wirklich zur Diskussion steht.

Wir werden in diesem ersten Epeisodion also Zeugen eines Prozesses, der sich in Kreons Kopf abspielt: Er beginnt seine Regierung mit einem für seine Untertanen sicher respektablen und verständlichen Programm (Vaterlandsliebe über alles!); wendet dieses dann auch gleich auf Polyneikes an, um seine

Prinzipientreue zu demonstrieren; entdeckt dann die Gewinnsucht als Hauptgefahr für seine Herrschaft, weil Gewinnsucht selbst Todesgefahr in Kauf nimmt, so dass er ihr gegenüber mit Todesdrohung nicht viel ausrichten kann; und steigert sich von da in die Vorstellung hinein, daß hinter dem Gewinnstreben der bestochenen Wächter die Aufsässigkeit einer bestechenden Opposition steckt; und das alles, wie die Zuschauer wissen, nur deshalb, weil Antigone ihren toten Bruder mit Sand bestreut hat. Dieser Kreon konnte bei den Zuschauern im demokratischen Athen kein gutes Image haben, selbst wenn man ihm nicht gleich Tyrannei nachsagte, sondern eher, um Schmitts Worte zu gebrauchen, „Unfähigkeit, die vorliegende Wirklichkeit richtig zu beurteilen, da ihm jeweils ein kleines auf eine seiner allgemeinen Einsichten verweisendes Indiz genügt, seine Grundüberzeugungen bestätigt zu sehen“ (S.10).

Es folgt als **1. Stasimon** „das, um Schadewaldts Worte zu gebrauchen, „berühmte Chorlied über das Ungeheure des Menschen, das die Probleme der heutigen Technik bereits vorwegnimmt“ (Vorlesung S. 228). Es ist sicher bezeichnend für Sophokles, wie er dabei einen Gedanken seines großen Vorgängers und Konkurrenten aufgreift und abwandelt: Aischylos war im 1. Stasimon seiner Choephoren (585ff.) dem Gedanken nachgegangen, dass den Menschen viel Ungeheures von außen bedroht und ihm Angst macht. Bei Sophokles ist dagegen der Mensch selbst dies Ungeheuer, bei dem man nicht sicher sein kann, ob ihm sein Erfindungsreichtum zum Guten oder Schlechten ausschlägt (in V. 364ff.):

Mit der Erfindung Kunst
Reich über Hoffen begabt,
treibt's zum Bösen ihn bald
und bald zum Guten.

Erst danach, ganz am Ende findet der Chor den Anschluß an die laufende Handlung und bezieht mit diplomatischen Worten Position, ohne sich aus dem Fenster zu lehnen:

Ehrend des Landes Gesetz
und der Götter beschworenes Recht,
ist er groß im Volk. (Wer? - der Mensch, jeder Mensch)
Nichts (zählt) im Volk,
wer sich dem Unrecht (hin)gab
vermessenen Sinns.
Nie sei Gast meines Herdes,
nie mein Gesinnungsfreund,
wer solches beginnt.

Es bleibt uns überlassen, zu bedenken und entscheiden, wo wir in diesem System Ismene, Antigone und Kreon einordnen wollen. Oder sollen auch wir uns - wie der Chor - bedeckt halten und erstmal abwarten, wie sich diese Personen weiterhin verhalten?

Das **zweite Epeisodion** beginnt mit der Rückkehr des Wächters. Dieses Mal ist er freudig und erleichtert, hat er doch Antigone ertappt, wie sie zum zweiten Mal um die Bestattung des Bruders bemüht war. Die Ertappte hat er gleich mitgebracht. Das ist der Auftakt zu der Auseinandersetzung zwischen Antigone und Kreon, die in V. 441 beginnt. Bisher waren uns die beiden Gesprächspartner getrennt begegnet: Antigone in einer klärenden Auseinandersetzung mit Ismene, Kreon mit Chor und Wächter. Nun stoßen diese beiden Kontrahenten direkt aufeinander.

Kreon beginnt das Gespräch in Form eines Verhörs, wie wir das bei der Befragung des Orestes vor dem Areopag schon erlebt haben: (442) „Gestehst du oder leugnest du die Tat?“ Nein, sie leugnet nicht, gibt auch zu, dass sie von dem Verbot gewusst habe (443-448). Das provoziert natürlich die Frage, wie sie es trotzdem wagen konnte, Kreons Gesetz zu übertreten (449). Antigone gibt ihre Motive jetzt in umgekehrter Reihenfolge an im Vergleich zu ihrem Gespräch mit Ismene und gewichtet sie auch ganz anders: (450ff.)

Der das (d.h. das Bestattungsverbot) verkündete, war ja nicht Zeus,
auch Dike in der Totengötter Rat
gab solch Gesetz den Menschen nie. So groß
schien dein Befehl mir nicht, der sterbliche,
daß er die ungeschriebnen Gottgebote,
die wandellosen, konnte übertreffen.
Sie stammen nicht von heute oder gestern,
sie leben immer, keiner weiß, seit wann.
An ihnen wollt' ich nicht, weil Menschenstolz
mich schreckte (deutlicher ist Schadewaldts Übersetzung:
aus Furcht vor irgendeines Mannes Dünkel)
schuldig werden vor den Göttern.

Das also ist Antigones erstes Argument: Ja, wenn das Gesetz von Zeus oder von der in der Unterwelt herrschenden Dike stammte, dann müsste man ihm folgen; aber was ist schon der Befehl eines Sterblichen, verglichen mit den seit undenklichen Zeiten geltenden, unwandelbaren, ungeschriebenen Gottesgeboten? Das ist das, was sie in V. 77 angedeutet hatte: „Verachte, was den Göttern heilig ist!“

Ihr 2. Argument:

Und sterben muß ich doch, das wußte ich
auch ohne deinen Machtspruch. Sterbe ich
vor meiner Zeit, nenn ich es noch Gewinn.
Wes Leben voller Unheil ist, wie meines,
trägt der nicht, wenn er stirbt, Gewinn davon?
Drum schmerzt mich nicht, daß sich mein Schicksal nun

erfüllt. Ja, hätt' ich meiner Mutter Sohn,
den Toten, unbestattet liegen lassen,
das schmerzte mich, doch dies tut mir nicht weh.

Ihre Todesbereitschaft hatte Antigone ja auch schon im Prolog bekundet (71ff.); aber dort fand sie Sterben nur schön als Folge einer Liebestat, die es ihr erlauben werde, an der Seite des Geliebten zu ruhen; hier sieht es so aus, als stelle sie schon Sterben an sich als Gewinn dar, nicht absolut, aber für sich selbst, in ihrer unheilvollen Situation; der Nutzen für den Toten ist hier erst hinten angefügt. Zweimal ist hier übrigens das Wort „Gewinn“ gebraucht (462 und 464), damit auch jeder merkt, wie anders als Kreon Antigone denkt: Der hatte ja seinen noch unbekanntem Widersachern unterstellt, nur um des schnöden Geldgewinns willen den Tod zu riskieren; für Antigone aber, auf die sich diese Unterstellung bezog, liegt der Gewinn im Sterben, nicht im pekuniären Lohn.

Kreons Urteil steht daraufhin fest. Er hält Antigone in dreifacher Hinsicht für der Hybris überführt, zumindest dessen, was er für Hybris hält (der Ausdruck fällt in V. 482): 1. hat sie erlassene Gesetze übertreten (480f.), 2. prahlt sie noch mit ihrer Tat (482f.) und 3.: Wo kämen wir denn dahin, wenn man ihr das ungestraft durchgehen ließe? Dann wäre ja sie der Mann, nicht Kreon. Heute würde man vielleicht sagen: Dann hätte ja sie die Hosen an. Kreon fühlt sich also in seiner Rolle als Herrscher und Mann missachtet und ordnet das als Hybris/Frevel ein. Das mag man noch für einen Herrscher diesen Typs als ein verständliches Urteil durchgehen lassen. Wenn dieser Herrscher dann aber in V. 486ff. sagt:

Nein - sei sie meiner Schwester Kind und näher
als alle Blutsverwandten mir verwandt -,
sie wird der schwersten Buße nicht entgehn,
samt ihrer Schwester!

Wenn man ihn so hört, erkennt man in diesem Herrscher wieder jenen unverwechselbaren Kreon, der sich aus lauter Sorge, er könne sich als Herrscher nicht bewähren, zum Büttel seiner Prinzipien macht. Wie hatte der allzu Beflissene in seiner Regierungserklärung gesagt? (187f.)

Und niemals wähle ich den Feind der Stadt
zu meinem Freunde.

Hier ist der Punkt, an dem er das beweisen möchte, seine Prinzipientreue, gerade an der nächsten Angehörigen, auch wenn noch gar nicht klar ist, ob der, der gegen sein Gebot verstößt, auch gleich ein Feind der Stadt ist. Und er setzt ja sogar noch eines oben drauf, indem er gleich Ismene mit in Sippenhaft nimmt, von der wir, die Zuschauer, doch schon genau wissen, dass sie mit dem, was sich Antigone da zumuten wollte, nichts zu tun haben wollte; ganz im Gegenteil.

Gut, er kann über Ismene nicht das wissen, was wir wissen, aber wir werden Zeuge, wie er sich wieder mit einem vorgefassten Urteil verrennt, wie schon vorher bei den Wächtern, die er für bestochen hielt um des pekuniären Gewinnes willen.

Auf den sachlichen Kern ihres Dissenses kommen Kreon und Antigone aber erst in der Stichomythie 508ff. Denn da wird deutlich, daß sie eine unterschiedliche Vorstellung davon haben, welche Gesetze bei den Toten gelten: Kreon will darauf hinaus, dass für die Toten die gleichen Gesetze gelten wie für die Lebenden, und Antigone fragt sich in V. 521, „ob drunten das geheiligt ist“. So ist derselbe Tote für ihn ein Frevler, für sie der Bruder, ihm verhasst und für sie der Liebe wert (523). Ergebnis des Wortgefechts: Kreon will Antigone Gelegenheit geben, den Toten bei den Toten zu lieben; aber er stellt klar: Wie das auch sein mag mit diesen ewigen Gesetzen: Er wird im Leben nicht einer Frau nachgeben können. Aber dies ist nur ein Nachspiel, nicht der eigentliche Grund für seine Verurteilung der Schwestern.

Die **2. Szene des 2. Epeisodions** wird vom Chor eingeleitet, dient der Nachricht, daß Ismene verweint und gequält aus dem Hause tritt. Und dann erleben wir das erste Dreigespräch ohne Chor! Es ist noch kein hundertprozentiges Dreigespräch, da es zu einem Wortwechsel zwischen Kreon und Antigone nicht mehr kommt, aber es ist in der Tragödiendarstellung wieder ein Anfang gemacht, ein neues Darstellungsmittel gefunden.

Ismene ist in dieser Tragödie die erste, die einsieht, dass sie etwas falsch gemacht hat, und das korrigieren möchte. Diese Einsicht ist für sie doppelt bitter, weil ihre jetzige Todesbereitschaft von Antigone nicht mehr angenommen wird und ihr bei Kreon trotzdem die Todesstrafe einbringt (575f.). Wie begründet sie ihren Sinneswandel? - Auch wenn sie in v. 545 auch des Toten gedenkt, ist doch klar, dass ihr Hauptgesichtspunkt ein anderer ist: Sie mag nicht ohne Antigone leben: (548) „Was ist mein Leben, wenn du mich verläßt?“

Und welche sind die ablehnenden Argumente der beiden anderen? Antigone sagt in V. 543: „Ich mag nicht Liebe, die (nur) mit Worten liebt“ und in V. 555: „Du wähltest ja das Leben, ich den Tod“ und in V. 547: „...mein Tod genügt.“ Und Kreon hält beide für „von Sinnen“ (561), macht also auch Ismene jetzt den Vorwurf, den Ismene im Prolog Antigone gemacht hatte. In ihrer Antwort auf diesen Vorwurf, von Sinnen zu sein, lässt Ismene übrigens kurz ein Motiv anklingen, das wir bei Aischylos meist groß herausgearbeitet erlebt haben: den Fluch, der auf ihrem, der Labdakiden Hause liegt (563f.): „Wer unterm Fluche lebt, dem bleibt der eingeborene Sinn nicht unzerstört.“ Sie bestätigt also Kreons Vorwurf, sie sei von Sinnen.

Aber uns Zuschauenden muss es schon paradox vorkommen, dass gerade Kreon, also der Mensch anderen Unverstand vorwirft, der seinen eigenen Unverstand

nun schon zum dritten Mal offenbart hat: erst, indem er die Wächter der Gewinnsucht beschuldigt; dann, indem er Antigone als Staatsfeind einstuft, obwohl sie nur die Gesetze der Unterwelt gewahrt wissen will; und schließlich, indem er nun auch noch Ismene ihrer Schwester an die Seite stellt, obwohl er mitgehört hat, dass da nicht ihr Platz ist.

Der Chor schlägt in seinem **2. Stasimon** (583-625) ein Thema an, das - nach unseren Aischyloserfahrungen zu urteilen - für die Tragödie nicht typischer sein kann: das Thema $\alpha\tau\epsilon$, ein Wort, das zugleich die Verblendung/Blindheit meint, mit der jemand etwas tut, und das Unheil, das durch diese Blindheit angerichtet wird. Das Wort kommt in unserem Chorlied viermal vor: am Anfang (584), in dem „Gesetz“ in V. 614 und zweimal am Ende, in dem Weisheitsspruch (624f.). Am Anfang wird das Wort durch die *kaka*, durch das Schlimme/das Unheil in V. 583 in seiner Bedeutung eingegrenzt: „Glückselige sind die, die im Leben schlimme Dinge/Unheil nicht zu kosten brauchen. Denn wem das Haus von den Göttern her erschüttert wird, dem bleibt nichts von $\alpha\tau\epsilon$ /keine *ate* erspart.“ Da ist die *ate* sicher das Unheil, das dem Haus nicht erspart bleibt, auch nicht dem Labdakidenhause, von dem dann in der 2. Strophe (594ff.) die Rede ist. Und es hört sich noch in V. 596 ganz so an, als sei es allein eine Sache der Götter, diese *ate* zu verhängen und durch sie das Labdakidenhaus zu vernichten: (596f.) „der Götter einer malmt sie nieder und wehrt der Erlösung.“

Aber dann kommt eine ausführlichere Formulierung in V. 600ff.: „Denn was als Licht jetzt über die letzten Wurzeln gebreitet war in des Ödipus Haus (gemeint ist: über Antigone und Ismene, die diese letzten Wurzeln des Hauses sind), nieder mäht es wieder das mörderische Eisen der Unterweltsgötter und des Denkens Unverstand und der Sinne Verwirrung“, und da ist mit dem Wort *erinyes*, das hier mit „Verwirrung“ übersetzt ist, auch gleich der Fluchgedanke der Erinyen gegenwärtig. Aber besonders wichtig ist mir, dass es in diesen Versen nicht allein die göttliche Einwirkung ist, die das Unheil bewirkt, sondern mit ihr „des Denkens Unverstand“ und „die Verwirrung der Sinne“, also menschliche Eigenschaften, die hier als Umschreibung für das stehen, was *ate* auch sein kann: Verblendung/Blindheit des Geistes. Auch Sophokles stellt sich also Unheil als ein Zusammenwirken von göttlichen und menschlichen Kräften vor.

Und wenn der Chor jetzt beklagt, dass auch die letzten Sprosse des Labdakidenhauses das Unheil ereilt durch solche Verblendung, dann bleibt nur noch offen, von wessen Verblendung-*ate* hier die Rede ist: von Kreons? Ismenes? oder Antigones? Oder ist bei „des Denkens Unverstand“ und „der Verwirrung der Sinne“ von allen dreien die Rede? Angesichts der ganz undifferenzierten Angabe ist dies das Nächstliegende: Sie leiden alle drei an dieser *ate*, die ihnen nicht ohne Einwirkung der Götter zuteil geworden ist und in ihnen auch weiterwirken wird, wie die beiden Sprüche erwarten lassen, die folgen: das, was in V. 613 als ein Gesetz bezeichnet wird: „Keines Menschen

Leben erfüllt sich frei von Unheil (ate)“, und das Wort der Weisheit, das in V. 622ff. zitiert wird: „Das Schlechte scheint manchmal glückbringend dem zu sein, dem ein Gott die Sinne zur Ate führt, zum Unheil (durch Verblendung): Nur eine ganz kurze Zeit handelt er ohne Ate, ohne die Blindheit, die ihm Unheil bringt.“

Wenn der Chor hier solche allgemeinen Erfahrungssätze einbringt, so deshalb, weil er einerseits durch das bisherige Geschehen dazu angeregt ist und andererseits, weil er ahnt, es wird entsprechend weitergehen. Und wir wissen jetzt: Unser Theaterstück, die Antigone, handelt von der ate, von dem, was sie tut, und von dem, was sie bewirkt. Was die Verteilung auf die Personen angeht, so erkennen wir schon einiges: bei Kreon ganz deutlich, bei Ismene nach ihrem eigenen Eingeständnis; bei Antigone sind Anzeichen von ate bisher nicht so offensichtlich: Zwar warfen ihr Ismene und Kreon „Unverstand“ vor, und Ismene hat das mit ihrem Kurswechsel ja nicht widerrufen, sondern will sich aus Verzweiflung darüber, dass sie die ihr einzig verbliebene Schwester verlieren soll, deren Unverstand anschließen; aber ist das auch die Meinung des Dichters, dass Antigone „unverständlich“ ist? Ist sie nicht vielmehr diejenige, die von ate frei ist, die klar sieht, was dran ist, und sich dadurch die Zustimmung der Zuschauer erobert? - Sehen wir weiter!

Es folgt das **3. Epeisodion**, in dem sich Kreon mit Haimon, seinem jüngsten Sohn auseinandersetzen muss (626-581). Diese Szene genau in der Mitte der Tragödie ist für die Interpretation eine harte Nuss: Warum zeigt uns der Dichter seine Hauptfigur Kreon im Zentrum seiner Tragödie in der Auseinandersetzung mit einer Nebenfigur? Und was bringt der Dialog der beiden für den Fortgang des Stückes?

Chor und Kreon erwarten oder vermuten zumindest (in V. 628-633), als sie Haimon kommen sehen, von diesem, was angesichts seiner bevorstehenden Eheschließung mit Antigone kaum anders zu erwarten ist: dass er antritt, um für seine Braut zu kämpfen. Und er tut das denn ja auch, aber ganz anders, als man es von ihm erwartet hätte, nicht mit Worten der Liebe, etwa in dem Sinne: „Vater, du weißt, wie sehr ich Antigone liebe; nimm mir nicht, was mir so viel bedeutet.“ Vielleicht verbunden mit der Drohung: „Wenn du mir Antigone nimmst, verlierst du auch mich.“ Derartiges hören wir in diesem Gespräch überhaupt nicht, so dass man sagen muss, Ismene setzt sich bei Kreon viel deutlicher für dieses Paar und diese Ehe ein als Haimon selbst: vgl. V. 568-574. Auf der anderen Seite stimmt der Chor in seinem 3. Stasimon ein Loblied auf die Macht des Eros an (781-799), das einen geradezu an Platons Symposion erinnert. Und in diesem Chorlied stehen die rückblickenden Verse: (791ff.)

Auch den Gerechten in Unrecht
lockst du (Eros) und (in) Schande.

Du hast diese Männer zerworfen
zum Hader verwandten Bluts.

Demnach kommt der Chor nach dem Streit zwischen Vater und Sohn zu dem Schluß, Haimon, der an sich Gerechtes vertrat, sei von Eros zum Unrecht verleitet worden. Und man muss wohl die beiden nachfolgenden Verse 793f. als eine Erläuterung dazu verstehen: Das Unrecht besteht darin, dass der Sohn mit dem Vater gestritten und sich im Streit von ihm entfernt hat. Das ist objektiv unrecht, auch wenn es mit noch so großer Berechtigung geschehen ist; aber recht wäre es, wenn der Sohn mit seinem Vater einig wäre; und wenn das nicht der Fall ist, liegt da genauso ein objektives Unrecht vor, wie bei Orestes, als er seine Mutter im Auftrag der Götter ermordete; denn natürlich gilt die Norm, dass so etwas nicht geschehen soll.

Sollen wir nun zu dem Schluss kommen, Haimon habe seine Braut nicht geliebt oder der Chor habe das Streitgespräch zwischen Vater und Sohn falsch verstanden oder Haimons Reden zeugten von leidenschaftlicher Liebe, wie auch behauptet wurde? Tatsache ist, dass Vater Kreon seinen Sohn mit einer Doppelfrage empfängt (632ff.)

Kommst du nun,
vor mir um deine Braut zu toben, oder
liebst du den Vater stets, was er auch tut?

Und Tatsache ist, dass Haimon nur auf den zweiten Teil dieser Frage eingeht und sich daran der Streit entzündet. Denn Haimon macht seinen Gehorsam von einer Bedingung abhängig, wenn er in V. 637f. sagt: „Denn mir wird keine Ehe köstlicher als du, wenn du recht/gut führst“. Und in der Stichomythie versichert er, „niemals dem Schändlichen untertän“ sein zu wollen (747). Kreon aber will bedingungslosen Gehorsam: (640) „Des Vaters Wille gehe vor in allem“ und V. 667f.: „Wen sich das Volk erkor, dem gilt's zu folgen im kleinsten - ob gerecht, ob ungerecht.“ Und er identifiziert sich inzwischen so absolut mit dem Staat, dass er in V. 736 fragen kann: „Soll ich für andre als für mich hier herrschen?“ und in V. 738: „Gilt nicht der Staat als Eigentum des Fürsten?“ Das demokratische Athen wird mit Begeisterung gehört haben, was Haimon auf solche Fragen kurz und knapp zu antworten wusste, und dass er sich so deutlich zum Sprachrohr des Volkes machte (vgl. 692ff., und 733).

Wichtiger als diese politische Komponente ist für unseren Zusammenhang wohl die philosophisch-psychologische, die Haimon in V. 705ff. anspricht:

Drum laß nicht nur die eine Denkart gelten,
die du für richtig hältst, und keine andre!
Denn wer nur selber einsichtsvoll sich dünkt/besonnen zu sein
glaubt,
begabt mit Geist (psyche) und Rede wie kein zweiter,

enthüllt bei Licht besehen sich als leer.

Kreon ist empört darüber, hält es für eine Zumutung, dass er von seinem Jüngsten noch lernen soll, vernünftig zu sein (724). Und so kann ihn Haimon schließlich, höflich verbrämt, einen Narren oder besser: einen, der nicht gut bei Sinnen ist, nennen in V. 757: „Wenn du nicht mein Vater wärst, hätte ich gesagt: du bist nicht gut bei Sinnen.“ Bei seinem Abgang läßt er dann auch diese beschönigende Umschreibung fallen und sagt einfach: „du bist wahnsinnig“ (765).

Vielleicht ist dies auch schon im Blick auf das Tragödienkonzept der eigentliche Sinn der Szene: dass da jemand ist, der diesem selbstgerechten Mann sagt und sagen kann und dem Publikum demonstrieren kann: Auch dieser Mann Kreon ist nicht mehr bei Sinnen, denkt nicht mehr so, wie es der Sache angemessen wäre.

Aber Haimon sagt ihm auch noch eine anderes Vergehen ins Gesicht: „Du trittst der Götter Recht mit Füßen.“ (745) Und aus V. 749 wird deutlich, an welche Götter er denkt: an die „Götter drunten“, an die Götter der Unterwelt, über deren Bestattungsgebot sich Kreon hinwegsetzt, während Antigone dafür, nicht weniger einseitig, in den Tod zu gehen bereit ist. Aber auch Äußerungen wie die in V. 658f. „Mag sie dann klageleiern zum Sippenschützer Zeus“ und in V. 777 „Dort mag sie Hades, ihren einzigen Gott, anflehn, vielleicht erläßt er ihr das Sterben“: Auch solche Äußerungen Kreons sind nicht nur zynisch, sondern zeugen auch nicht gerade von gebührender Gottesfurcht, sondern von menschlicher Überhebung, d.h. von Hybris, auch wenn dieses Wort nicht fällt.

Außerdem bestätigt Kreon mit seinen eigenen Worten, was Schmitt schon an früheren Stellen erschlossen hatte: dass Kreon es in erster Linie um die Demonstration seiner Prinzipientreue geht, nicht um das Wohl der Stadt; denn in V. 655ff. sagt er: „Sie (Antigone) war die einzige in der ganzen Stadt, die offen den Gehorsam mir versagte. Eh' ich mich Lügen strafe vor dem Volk, richte ich sie hin.“

Haimon tritt ab, um sich zu ersparen, was sein Vater ihm zgedacht hat: dass er zusehen muss, wie seine Braut umgebracht wird. Er geht mit Andeutungen, die darauf schließen lassen, daß er sich umbringen wird: (763f.) „Mich aber wirst du nie mehr vor deinen Augen sehen.“ Auch dem Chor schwant Böses (767); nur Kreon tut so, alsob ihm das egal ist, lenkt dann aber ganz plötzlich im Blick auf die beiden Mädchen ein: In V. 769 sagt er noch: „Die Mädchen wird er nicht vom Tode retten.“ Und als der Chor nachfragt, ob er das wirklich tun will, ändert er seine Entscheidung und sagt: (771) „Nein, die sich fernhielt (von der Bestattung des Polyneikes), (die werde ich) nicht (töten lassen), da hast du recht.“ D.h.: Der so rechthaberische Kreon kann plötzlich doch zugeben, dass jemand anderes „gut sprechen“ kann; denn mehr hat der Chor ja nicht getan; er hat nicht geraten und nicht gemahnt, wie es in anderen Übersetzungen heißt, sondern nur nachgefragt, wenn auch sicher absichtsvoll. Und Kreon geht nun plötzlich darauf ein. Er ändert auch noch in einem weiteren Punkt seine Absicht:

In V. 761 wollte er noch Antigone vor den Augen ihres Bräutigams hinrichten lassen; jetzt teilt er mit (und sieht darin sicher eine Abmilderung seines Urteils): (773ff.)

Wo keines Menschen Fuß mehr gehen mag,
 schließ ich sie lebend in ein Felsengrab
 mit soviel Speise, wie zur Sühne reicht,
 damit die Stadt dem Fluche ganz entgeht.

Das hört sich so an, alsob er gemerkt hat, dass er dabei war, den Bogen zu überspannen. Jetzt entscheidet er sich dafür, das Urteil so weit abzumildern, dass „die Stadt dem Fluche entgeht“ und Antigone noch eine Chance bekommt, zu erkennen, „dem Tode/dem Hades dienen sei verlorene Müh“ (780). Über Kreons Motive zu dieser Sinnesänderung erfahren wir hier nichts; wir können darüber nur spekulieren: Ist das nachträgliche Einsicht, daß der Sohn so unrecht nicht hatte? Ist das Angst vor göttlicher Strafe? Jedenfalls ist der bisherige Trend durchbrochen, dass Kreon sich immer weiter in seine Rechthaberei und Prinzipienreiterei verrent. Die unsinnige Strenge ist aufgeweicht, der Zynismus aber und die Verachtung der unterirdischen Götter ist geblieben, gerade in den Versen 773-780.

Fazit: Das 3. Epeisodion hat mehrere Aufgaben: Es soll uns weitere Klarheit schaffen über Kreons Ansichten und Absichten; es stellt uns einen Jüngling vor, der mit der Hoffnung auftritt, er könne sich ohne Ansehung von Alter und Autorität mit seinem Vater sachlich verständigen, (bes. V.729) und daran verzweifelt. Es zeigt uns einen Kreon, der, nach seiner unverhofften Strafmilderung zu urteilen, jedenfalls ansatzweise nicht so weitermachen will wie bisher.

Karl Reinhardt hat seine Interpretation dieser Szene ganz unter den Gesichtspunkt von Blindheiten gestellt; vielleicht ist es hilfreich, es auch so zu sehen, deswegen zitiere ich ihn mit ein paar Sätzen:

„Zwei Blindheiten stehen einander gegenüber, eine edle, die der Jugend, und eine verdorbene, die des Alters. Vielmehr je zwei Blindheiten auf beiden Seiten. Haimons erste Blindheit, sein Irrtum über die eigne Kraft, ist, daß er glaubt, die Macht zu haben, diesen Vater zu belehren; seine zweite Blindheit, daß des Vaters Fehler nur darauf beruhe, daß er etwas noch nicht wisse, was er selbst, der Sohn, erfahren habe: daß er glaubt, er brauche nur davon zu reden...Ohne diese Blindheit nicht sein Irrewerden, sich Entrüsten und Fortstürzen in den Tod. So ist auch Kreons erste Blindheit sein Irrtum über die eigene Kraft, wenn er sich selbst der ‘Polis’, sein Urteil dem ‘Nomos’ gleichsetzt; doch dies nur solange er sich dadurch erhöht; sobald er sich dadurch erniedern würde, schwenkt er um und setzt sich selbst und seine Macht allein gegen die ganze Stadt...Aus der zwar wortschönen, aber in seinem Munde falschen Staatsmoral geschleudert, treibt er in die Hybris...Kreons zweite Blindheit führt ihn zum Verdacht gegen die

Lauterkeit des Sohnes: als spräche jener hörig einer Circe. Das Motiv verdächtigend, befreit er sich von einer Wahrheit, die nicht sein darf. So kämpft Blindheit gegen Blindheit, jeder stößt am anderen vorbei.“ (S.95f.)

Noch einmal zu der Frage, wie es mit Haimons Liebe zu Antigone steht: Auch wenn Haimon mit keinem Wort etwas von seiner Liebe zu Antigone durchblicken lässt, besteht kein Grund, den Eindruck des Chores zu verwerfen, es sei die Liebe, der Eros gewesen, der die beiden Männer „zum Hader zerworfen“ habe (793f.); wir können nur sagen, dass er sich, aus welchen Gründen auch immer, intensiv für Antigone einsetzt, so sehr, dass Kreon ihn in der Stichomythie dreimal beargwöhnt, er stecke wohl mit Antigone unter einer Decke (740, 746, auch 750) bzw. sei ihr hörig. Nein, mangelnde Treue kann man Haimon sicher nicht vorwerfen. Vielleicht kann man aber dem Dichter zugute halten, dass er aus dem Auftritt zwischen Vater und Sohn keine rührselige Szene gemacht hat, wenn man sich klar macht, dass Sophokles Haimon in V. 729 mit der Forderung der Sachlichkeit auftreten lässt: Wie hätte er diesen Anspruch seinem Vater gegenüber glaubhaft vertreten können, wenn der Dichter ihn als verzweifelnden Liebhaber hätte auftreten lassen?

Die nächste große Einheit der Antigone-Tragödie umfaßt die Verse 800-987, das 4. Epeisodion und 4. Stasimon. Sie enthält den dritten und letzten großen Auftritt der Titelfigur Antigone: Wir erlebten sie zuerst im Prolog, in Auseinandersetzung mit ihrer Schwester Ismene, dann im 2. Epeisodion in Auseinandersetzung mit dem Herrscher Kreon, nun erleben wir sie auf dem Weg in den Tod, Abschied nehmend vom Leben, in einem Kommos, einem Klagelied, in dem sie singt und der Chor, den Gesang unterbrechend, in Anapästien spricht. Dann, in einer 2. Szene (883ff.), tritt Kreon dazu und gibt den Rahmen ab für die große Abschiedsrede der Antigone (891-928); danach noch ein kurzer Wortwechsel zwischen Kreon und Chor und dann, in 944-987, das 4. Standlied des Chores, das drei Exempla aus der Sage einbringt: Beispiele der Vergangenheit, die dem Schicksal der Antigone ähnlich waren: von Danae (944ff.), Lykurgos (955ff.) und von Kleopatra und ihren Söhnen (966ff.). Ich greife auch aus diesem Stück heraus, was mir für unser Thema des Tragischen wichtig scheint.

Da hat es zunächst große Irritationen darüber gegeben, dass wir die so selbstsichere, ja, auch selbstgerechte, aber auch tapfere Antigone, die um des ungeschriebenen Bestattungsgebotes willen und ihrem Bruder zuliebe sogar bereit war, den Tod auf sich zu nehmen, --- dass wir diese Antigone nun, angesichts des bevorstehenden Todes, klagend und sicher mit tränenerstickter Stimme darüber singen und reden hören, dass sie vom Leben Abschied nehmen muß. Wie passt das zueinander? Stößt der Dichter, der seine Heldin auf einen hohen Sockel gestellt hatte, sie nicht jetzt herunter in die Niederungen des Allzumenschlichen? Noch Schadewald sieht sich zu einer Auseinandersetzung

mit dieser heroisch-idealistischen Heldenanschauung veranlasst. Ich zitiere ein paar diesbezügliche Sätze aus seiner Vorlesung (S. 245):

„Unsere Vorstellung vom Bühnenhelden ist so sehr vom Idealismus her bestimmt, dessen Hauptvertreter Schiller war, daß man in dieser Wandlung (der Antigone) nur einen Absturz sehen konnte von der heroischen Höhe. Man darf diese Dinge aber nicht zurückprojizieren auf die Griechen, die niemals die Vorstellung eines idealistischen Helden hatten, der sein Leben ablegt wie einen Überrock in der Garderobe...Aber alles wird ganz einfach, wenn wir sie als dies tief naive Wesen verstehen, als das sie nun vor der unmittelbaren Nähe des Todes gleichsam erwacht: erwacht zu nichts anderem als dem, was sie ist, eine Frau, ein Mensch, der sie immer gewesen ist.“

Nun, mit diesem sicher nicht billig gemeinten, respektablen und doch vielleicht etwas herablassend eingebrachten Reden von der Naivität des Weiblichen, die Schadewaldt gelegentlich in Antigones Verhalten glaubt wiedererkennen zu können, kann ich mich nun zwar nicht so ganz identifizieren - das ist wohl auch eine Generationenfrage, und heute bringt man da schon wieder ganz andere Erfahrungen ein als noch vor ein paar Jahrzehnten. Aber wir sollten aus diesem Zitat doch Folgendes mitnehmen:

1. Es wäre ein grobes Missverständnis, wenn man davon ausginge, Sophokles oder die anderen Tragiker oder gar deren Vorbild Homer wollten uns idealistische Heroengestalten vorstellen und nicht vielmehr nur vorbildliche oder abschreckende Menschen, in denen sich ganz menschliche Probleme spiegeln, um derentwillen es sich lohnt, über sie zu reden.
2. Ich sehe nicht, dass es heute noch ein ernstes Problem sein kann, sich vorzustellen, was uns an Antigone vorgeführt wird: dass ein starker Mensch auch unter Tränen stark sein kann, dass die Bereitschaft, für etwas auch sein Leben einzusetzen, nicht ausschließt, dass einem das Abschiednehmen schwer wird. Das setzt doch den Einsatz nicht herab, sondern erhöht ihn, weil es zeigt, wie wertvoll einem das ist, was man verlieren wird. Schadewaldt weist mit Recht darauf hin, dass wir da in dem Gekreuzigten ein großes Vorbild haben.

Wenn ich aus dem, was Antigone im einzelnen sagt, das für uns Wesentliche herausgreife, so möchte ich als erstes auf V. 848f. verweisen, wo sie die Welt, die zu verlassen sie sich anschickt, fragt - unter anderem fragt -. nach welchen Gesetzen/welchem Recht man sie in das Grabesgefängnis sperren will. Das heißt, sie sieht auch jetzt noch nicht ein, wofür sie leidet. Für uns ist wichtig, dass der Chor es anschließend erklärt: (853ff.)

Dein Trotz drang bis zum Letzten vor,
 doch an dem hohen Thron des Rechts
 kamst du tief zu Fall, o Kind.
Väterschuld büßt wohl deine Drangsal.

Und in V. 873ff. erklärt der Chor weiter:

Frommes Dienen ist Gottesdienst,
 unüberschreitbar aber bleibt
 der Machtbefugten Machtgebot.
Eigener Drang trieb dich ins Verderben.

Das ist endlich deutlich und ein Schlüssel zum Verständnis dessen, was wir bei Antigone bisher erlebt haben, nicht zu irgendeinem Verständnis, das wir uns um unsertwillen machen, sondern das uns erschließt, wie der Dichter selbst diese Hauptperson darstellen und verstanden wissen wollte; denn der Chor ist hier nicht mehr Partei und hündische Gefolgschaft seines Herrn, sondern in dessen Abwesenheit eher kommentierender, erklärender Betrachter. Und was erklärt er? $\sigma\epsilon\beta\epsilon\iota\nu$ ist eusebeia, sagt er, „frommes Dienen ist ein frommer Dienst“. Das ist wahr, und indem Antigone den ungeschriebenen Gesetzen der Unterweltsgötter gehorcht hat, hat sie einen solchen frommen Gottesdienst getan. Aber es gibt da eine Grenze, stellt der Chor klar: die Macht des Mächtigen, deren Recht auf einem hohen Sockel steht, d.h. ein hohes und schwerlich herunter zu holendes Gut ist, und deren Überschreitung der Mächtige mit Recht und allen Mitteln verhindern wird und verhindern darf. Daran musste Antigone scheitern, als sie sich „bis zum Äußersten der Kühnheit vorgewagt hat“, wie es in V. 853f. genauer heißt.

Diese Kühnheit oder Verwegenheit (thrasos) ist kein Produkt der Besonnenheit, sondern, wie der Chor in V. 875 sagt, „ein eigener Drang“ oder - wie man auch übersetzen könnte - „eine eigenwillige Neigung“, d.h. soviel wie ein Charakterzug. Und diesen Charakterzug bringt der Chor nun auch noch mit dem Labdakidengeschlecht in Verbindung, wenn er in V. 856 sagt: „Du büßt ein von den Vätern ererbtes Leid“, was soviel heißt wie: „Du trägst an einer geerbten Last“. Das kennt man ja, dass sich bestimmte Charakterzüge von Generation zu Generation vererben. Mir scheint, dass Sophokles hier, kaum umschreibend, so etwas andeutet; und wenn ich Sophokles da richtig verstehe, stellt sich die Frage, ob sich die ganze uns doch recht fremde Fluchtheorie, die sich auch schon durch Aischylos' Tragödien zog, nicht auf solche Erbfaktoren reduzieren lässt. Dann müsste oder könnte man die griechische Fluchtheorie, wenn auch vielleicht nicht ganz, aber doch zu einem großen Teil als einen griechischen Erklärungsversuch für das Phänomen ansehen, das wir mit Erbfaktoren erklären.

Es muss noch ergänzt werden, dass die Erklärungen des Chores anscheinend nur uns beim Verstehen helfen, Antigone nicht. Die tritt noch mit der bitteren Bemerkung an die Adresse der Thebaner ab: (940ff.)

Edle Thebaner, schaut mich an,...
 was ich leide, von was für Volk /von welchen Bürgern,
weil ich Heiliges heiliggehalten!

Dabei hatte der Chor ihr klarzumachen versucht, dass das nur die halbe Wahrheit ist. In der vorausgehenden Abschiedsrede sah sie das schon etwas differenzierter, wenn auch in der Tendenz wohl gleich, wenn sie in V. 921ff. sagte:

Welch göttliches Gesetz hab ich verletzt?...
 Heiß ich doch, weil ich fromm war, Frevlerin!
 Ja, wenn es so den Göttern wohlgefällt,
 dann seh ich ein: Ich leide, weil ich fehlte.

Man könnte diese Worte so verstehen, als wenn Antigone einlenkt, in dem Sinne: Ja, wenn das so ist, dass die Götter das in Ordnung finden, dass ich, weil ich fromm war, gefrevelt habe, dann sehe ich ein: ich habe einen Fehler gemacht. Aber ihre vorher zitierten letzten Worte zeigen: Sie kann das gar nicht glauben, dass die anderen in Übereinstimmung mit den Göttern handeln; und da ihre Bedingung nicht zutrifft, kann sie auch nicht einsehen, dass sie etwas falsch gemacht hat.

„Heiß ich doch, weil ich fromm war, Frevlerin!“ Genau übersetzt steht da: Habe ich mir doch, gottesfürchtig seiend, Gottlosigkeit erworben/eingehandelt. Mit dieser Aussage stellt Sophokles seine Antigone in eine doch überraschende Nähe zu dem Orestes der aischyleischen Eumeniden: Orestes war dem Gebot der olympischen Götter gefolgt und verstieß dabei notgedrungen gegen ein Gebot der Unterweltsgötter, die auf ihr Recht pochten. Antigone ist - umgekehrt in diesem Punkte - einem Gebot der Unterweltsgötter gefolgt und verstieß dabei gegen ein Gebot der Oberwelt.

Vielleicht stoßen wir bei diesem Vergleich beider Dichter auf einen nicht unwichtigen Unterschied; denn Sie haben sicher gemerkt, dass ich in der Gegenüberstellung sprachlich nicht ganz analog verfahren bin. Zweierlei ist bei Sophokles doch etwas anders als bei Aischylos: Bei Sophokles stehen hinter dem Gebot, den Mächtigen zu gehorchen, also hinter dem Gebot, gegen das Antigone verstoßen hat, längst nicht so deutlich die olympischen Götter, wie hinter dem Recht, das Orest verletzt hatte. Und es wird bei Sophokles nicht deutlich, also kein Wert darauf gelegt, ob es denn böse Leidensfolgen hätte für Antigone, wenn sie dem ungeschriebenen Bestattungsgebot nicht gefolgt wäre. Wenn sie als einzige der ganzen Bürgerschaft sich auf dieses Recht beruft, dann sieht es schon mehr nach einer persönlichen Marotte aus als nach einer Notwendigkeit, deren Missachtung Folgen hat. Auch Ismene befürchtet ja solche Folgen nicht, sondern erwartet, dass sie sich mit dem Druck des Mächtigen bei den Unterweltsgöttern entschuldigen kann (63ff.).

Wenn ich beides zusammennehme, wird man zumindest dies im Vergleich sagen können: Bei Sophokles sind die Götter, das sieht man hier, weiter weg, sie rücken nicht mehr so bedrängend und vernichtend auf den Leib wie in der Orestie. Sie sind aber, das ist die Kehrseite, auch als Helfer nicht mehr so nah. Zeigt sich in Antigones Fragen: „Was soll ich Arme zu den Göttern noch aufschauen? Welchen Helfer ruf ich an?“ nicht eine erhebliche Hilflosigkeit und Ferne im Umgang mit den Göttern? Die in der Tragödie erwartete Aporie? Darum: Welcher Unterschied in der Problemlösung in den beiden Tragödien?! Aischylos setzt einen Blutsgerichtshof ein und spricht seinen Helden frei; Sophokles lässt seine Heldin als Einzelgängerin scheitern und zugrunde gehend sagen: (919f.)

Verlassen so von aller Liebe, geh ich
lebendig in die Grabesgruft der Toten.

Diese Verse sind in unserer Übersetzung von Wilhelm Kuchenmüller übrigens Teil eines eingeklammerten Verskomplexes, der die Verse 904-920 umfasst. Der Übersetzer deutet damit an, dass er diese Verse für nicht echt, sondern erst nachträglich hinzugekommen hält. Dahinter steht noch ein anderes Verständnisproblem, auf das ich jetzt nicht näher eingehen möchte, das ich nur kurz ansprechen kann:

In diesen Versen denkt Antigone rational darüber nach, warum sie ihren Bruder Polyneikes begraben hat, aber Vergleichbares für ihren toten Mann oder ihr totes Kind nicht getan hätte, wenn es dazu gekommen wäre. Man spricht deswegen von Antigones „Kalkul“ und hat Mühe, dieses nüchterne und vielleicht ernüchternde Kalkul in dem Image, das man von Antigone hat, unterzubringen. Wie Sie sehen, ist es dann für manche einfacher, so unverständliche Verse zu streichen als sich um ihr Verständnis zu bemühen. Letzteres tut z.B. Arbogast Schmitt in dem genannten Aufsatz von 1988, auf S. 15, in der sehr ausführlichen Anmerkung 66.

Der eben herangezogene Vers 924 veranlasst mich übrigens, noch einmal auf die Frage zurückzukommen, die ich schon beim Orest der Eumeniden angesprochen habe, auf die Frage, ob es angemessen ist, in Orests oder jetzt in Antigones Fall davon zu sprechen, daß sie „unschuldig schuldig“ sind. Diese Formel hat uns, wenn ich recht sehe, Hegel beschert, von dessen Deutung der Antigone Schadewaldt in seiner Vorlesung auf S. 235 berichtet. Zweifellos ist das eine griffige Formel, und sie trifft sicher auch viel Richtiges. Mir liegt aber auch bei Sophokles mehr daran, nach Möglichkeit eine Formel zu finden, die der Dichter selbst, durch seinen eigenen Gebrauch sozusagen autorisiert hat. Und da kann ich mir keine griffigere Formel vorstellen, als die, die sich dem Übersetzer aus V. 924 ergeben hat, die Formel von der „frommen Frevlerin“. Das ist nicht

aufgesetzt, sondern abgehört, und trifft hier wie in den Eumeniden die Sache vorzüglich, wie mir scheint.

Gegen Ende des 4. Epeisodions ist die 3. Person abgetreten, die an Kreons Herrschaftsgebaren gescheitert ist: Erst haben die beiden Schwestern es zu spüren bekommen und wurden abgeführt, Ismene ohne Wiederkehr; dann versucht Haimon das Bollwerk Kreon zu nehmen und stürzt gescheitert davon, jedoch nicht ganz ohne Wirkung; denn Kreon ändert seine Urteile, durch des Chores Nachfragen angeregt; dann verlässt auch Antigone die Bühne, begleitet von Kreons Worten (935f.): „Laß jegliches Hoffen, rat ich: So und nicht anders wird es vollstreckt (das Urteil).“ Anders als bei den vorher Genannten gibt der Dichter Antigone die Möglichkeit, mit Klagen und Abschiedsworten das Mitleid des Publikums zu erlangen.

Die Szene Kreon-Teiresias im 5. Epeisodion bedeutet einen starken Einschnitt, insofern sie gänzlich unvorbereitet kommt und wir sie nicht erwarten konnten. Nicht einmal der Chor kündigt uns das Kommen des Sehers an, obwohl es sicher einige Zeit gedauert hat, bis der alte, blinde Mann seine Position vor dem Palast erreicht hatte, vor dem derweil auch Kreon wieder erscheint. Von der Sache her dürfte es uns allerdings nicht ganz abwegig erscheinen, dass Teiresias hier auftritt: Dafür spricht nicht nur unsere Beobachtung, dass die Seher auch in der aischyleischen Tragödie immer präsent waren, wenn nicht als Person, dann mit ihren Deutungen des göttlichen Willens; dafür spricht auch, dass ja auch in unserer Welt noch die Gottesmänner und nun auch -frauen an allen möglichen öffentlichen Angelegenheiten beteiligt sind oder sich als Stimme der Kirche zu Wort melden.

Wie das Gespräch zwischen den Schwestern und das zwischen Vater und Sohn beginnt auch dieses Gespräch zwischen dem Herrscher und dem bewährten Berater in göttlichen Dingen in großer Harmonie und endet im Streit. Was löst den Streit aus? Des Sehers Einsicht, dass die Nichtbestattung des Polyneikes der Stadt eine Verunreinigung gebracht hat und nicht im Sinne der Götter ist. Und darum fordert er Kreon in V. 1023ff. auf:

Mein Sohn, komm zur Besinnung! Sich verirren
ist aller Sterblichen gemeinsam Los.
Doch irrt er auch, der bleibt nicht ohne Rat
und ohne Segen, der sich heilen läßt
von seinem Übel und sich wandeln kann.
Nur Eigensinn macht sich der Torheit schuldig.
Laß ab vom Toten! Quäl nicht den Gefallnen!
Ist das ein Sieg, den Toten nochmals töten?
Ich mein es gut mit dir, und gutem Rat
folgt man doch freudig, der Gewinn verheißt.

Ich meine, daß unser Übersetzer Kuchenmüller dieses Mal besser übersetzt als andere, wenn er versteht: „komm zur Besinnung!“ Denn wie die folgenden Verse zeigen, will Teiresias ja bei Kreon einen Wandel herbeiführen. Worin sollte er sich wandeln, wenn nicht in erster Linie im Kopf, in seinem Denken? Aber wenn das nötig ist, heißt das: Teiresias geht davon aus, dass Kreon mit seinem Bestattungsverbot nicht besonnen war, dass er sich damit geirrt hat. Das haben ihn die wahrgenommenen Vogel- und Opferzeichen gelehrt. Und so baut er ihm, um ihn nicht zu blamieren, goldene Brücken, wie das ja Haimon vorher auch schon tat: Jeder kann sich mal irren, sagt er; auch ein guter Rat kann heilsam sein und ein Gewinn, eigensinniges Beharren dagegen eine Torheit. Aber Kreon lässt sich auf nichts ein - und setzt sogar noch zwei Zeichen seines Eigensinns und seiner Torheit obendrauf: In V. 1040ff. versteigt er sich zu dem Gedanken:

Und packten ihn (den Leichnam) zum Fraße gar die Adler
des Zeus und schleppten ihn vor seinen Thron,
mir graute vor Entweihung nicht, auch dann
laß ich ihn nicht bestatten, weiß ich doch:
Kein Mensch vermöchte Götter zu entweihn.

Als ob er das besser wissen kann als der Seher, dem er nicht folgen will! Und dann kommt er wieder mit seinem Bestechungsverdacht, der um so absurder, unverschämter und gotteslästerlicher wirkt, als Teiresias doch, wie er anfangs selbst bestätigt hatte, eine höchst angesehene und bewährte Autorität ist:

Es stürzen aber, Greis Teiresias,
auch große Geister (wie du einen) schlimmen Sturz, wenn sie
Gemeines schön verbrämen um Gewinn.

Mit solcher Verdächtigung wird nicht nur der Mensch Teiresias getroffen, sondern auch die Götter, deren Vertrauter und Seher er ist. Und dabei setzt Kreon auch auf diese Anschuldigung in der Stichomythie noch eines drauf und sagt in V. 1055: „Die ganze Seherzunft liebt doch das Geld!“ Das heißt den Bogen überspannen oder, um Haimons Bilder zu gebrauchen, den Baum mit der Wurzel wegspülen lassen (714f.) und das Schiff zum Kentern bringen (716ff.). Interessant, wie der Dichter dabei wieder mit dem Begriff des „Gewinns“ spielt: Teiresias wendet ihn auf den guten Rat an, der ‚Gewinn‘ im Sinne von ‚Vorteil‘ bringt, Kreon auf den schlechten Rat, der ‚Gewinn‘ im Sinne von ‚Bestechungsgeld‘ bringt.

Die Ungeheuerlichkeit der Anschuldigung veranlasst Teiresias dann nach einer ihn noch weiter reizenden Stichomythie dazu, alle Zurückhaltung aufzugeben und mit seinem letzten Trumpf die Katastrophe einzuläuten, mit einem Trumpf,

der einer Verfluchung gleichkommt, wenn er auch als Prophezeihung ausgesprochen wird: (1064ff.)

Du aber merke: Nicht viele Kreise
vollendet schnellen Laufs der Sonne Rad,
da gibst du einen deines eignen Bluts
als Sühne für die Toten in den Tod,
weil du der Obern eins hinabgestoßen,
ein Leben ehrfurchtlos ins Grab verbannt,
und einen vorenthältst den Göttern drunten,
entweiht, entheiligt, ohne Grab, den Toten,
der weder dein ist noch der Götter droben,
den zwingst du ihnen auf. Und darum lauern
die unerbittlichen Erinyen,
des Hades Rächerinnen und der Götter,
dich heimzusuchen mit demselben Fluch.

„einer deines eigenen Bluts (1066), das ist natürlich Haimon, „das ehrfurchtslos ins Grab verbannte Leben“ (1069) Antigone, „der Tote ohne Grab“ (1071) Polyneikes. Für seine Verfehlungen an allen dreien werden ihn die Erinyen heimsuchen und strafen.

Wenn man die Sache ganz rational angeht, kann man sich fragen, was Teiresias mit dem, was er da bisher verschwiegen, aber durch göttliche Eingebung doch anscheinend schon vorher erfahren hatte, - was er mit dem gemacht hätte, wenn Kreon sich hätte umstimmen lassen, weil dann ja diese Verfluchung gegenstandslos geworden wäre. Aber so darf man nicht fragen! Vielmehr ist die Sache eher magisch zu verstehen: dass die Prophezeihung und Verfluchung von dem Augenblick an gilt und in dem Augenblick wirksam wird, wo sie verlautet. Es ist deswegen auch müßig, darüber zu sinnieren, ob die Katastrophe nicht hätte vermieden werden können, wenn man Kreon für seinen Umdenkungsprozeß, der dann eintritt, etwas mehr Zeit gelassen hätte. Er hat sein Konto in dem Gespräch mit dem Seher, dem Vertrauten der Götter, so eigensinnig und töricht überzogen, dass er von da an nicht mehr zu retten, sondern der Strafe verfallen war. (Das ist wie mit den Politessen und den Parksündern) Und so sind auch die letzten Worte des Sehers zu verstehen, die er zu dem Knaben sagt, der ihn führt: „Bald lernt er seine Zunge mäßigen und eines bessern Geistes sein als jetzt.“ Er wird es lernen an dem Leid, das er ertragen muss und nicht mehr verhindern kann.

Das ist die Einsicht, die wir als Betrachtende gewinnen können. Sie schließt nicht aus, dass Kreon sich nach dem Abgang des Sehers noch der Illusion hingibt, er könne das Unheil noch wenden. Denn so muss man ihn verstehen, wenn er in V. 1096f. überlegt: „Nachgeben? Schrecklich! Aber bleib ich fest,

schlägt mich das Unheil noch viel schrecklicher.“ Also gibt er doch lieber nach und geht mit dem Entschluss ab, zu lösen, was er selber band (1112). Diese kurze Szene nach dem Abgang des Teiresias zeigt den bisher so eigensinnigen, selbstbewussten Mann schon als einen gebrochenen Menschen, so nämlich, wie Haimon es schon beschrieben hatte, ohne zu wissen, wie sehr das auf seinen Vater tatsächlich zutrifft: In V. 707ff. hatte er Kreon zu Bedenken gegeben: „Wer nur selber einsichtsvoll sich dünkt,...enthüllt bei Licht besehen sich als leer.“ Leer ist dieser Kreon jetzt, so leer und hilflos, dass er den Chor fragt (1099): „Was soll ich tun? Ich will dir folgen, sprich!“ und drei Verse später: „Meinst du? Bist du dafür? Nachgeben soll ich?“ Und dann macht er brav und hilflos, was der Chor ihm aufträgt.

Es folgt als 5. Stasimon ein dionysisches Chorlied, in dem Dionysos aufgefordert wird, mit seinem Gefolge zu erscheinen. Ein merkwürdiges Kontrastprogramm zu der höchst dramatischen und unheilswangeren Situation, in der sich unsere Tragödie nach der Katastrophe befindet! „Auch das ist eine feste Form, sagt Schadewaldt, daß immer dann, wenn die Katastrophe bereits eingetreten ist, der Chor noch einmal ein Jubellied singt. So schon im Aias und wieder im Ödipus, das ist offenbar notwendig in der Stimmungskurve.“ (S.229) Im übrigen erinnert uns gerade dieses dionysische Chorlied daran, dass wir, wenn wir dieses Drama hören, sehen, uns vorstellen, an einem kultischen Festprogramm der Großen Dionysien teilnehmen und dass es sich bei aller Ernsthaftigkeit eben doch nur um ein Spiel handelt.

Es folgt in unserem Stück als letzte große Einheit, was man 6. Epeisodion oder auch Exodos nennen kann, wenn man annimmt, dass am Ende, während Kreon in den Palast geführt wird, auch der Chor die Orchestra verlässt. Dieser Schlussteil ist geprägt von den Unheilsberichten, die der Bote nach und nach abgibt, immer im Beisein des Chores, z.T. auch im Beisein zuerst von Eurydike, Kreons Gemahlin (1180-1243), dann auch im Beisein von Kreon selbst (1257ff.). Durch diese Botenberichte weitet sich der Schauplatz plötzlich, wird er von dem Platz vor dem Palast in Vorstadtbereiche verlegt, und wir nehmen an dramatischen Vorgängen teil, die sich unseren Blicken entziehen.

So erfahren wir nach einer Kurzfassung des zu meldenden Unheils in V. 1173 der Reihe nach von Polyneikes' Bestattung (1196ff.), von Antigones eigenhändiger Erhängung (1220ff.), von Haimons Selbstmord durch das Schwert (1234ff.), schließlich vom Selbstmord der Eurydike (1282f.).

Im Blick auf unser Spezialthema ist vor allem wichtig, wie uns Kreon, der große Verlierer, präsentiert wird. Er erscheint nach den Worten des Chores mit dem entseelten Haimon auf den Armen, als Symbol seines Versagens, wie der Chor deutend hinzufügt (1258 und 1260). Und dieser so präsentierte Kreon beginnt sein Klagen mit den Worten: (1261ff.)

Io, unsinnigen Sinnes
 tödlich starre Verschuldung!
 Seht den Ermordeten und
 den Mörder von gleichem Blut!
 Heillos war ich beraten!
 Io, mein Kind, mein jüngstes,
 wehe, wehe, so jung gestorben,
 mir weggerissen!
 Ich war von Sinnen, nicht du!

Kreon bekennt sich jetzt also zu seiner Schuld, seiner Verfehlung. Und als Kern dieser Verfehlung wird angegeben, Übelberatenheit (1269), „übelsinnende Sinne“, wie es in 1261 heißt. Es ist auffallend, wie, über die ganze Tragödie verteilt, immer wieder, wenn es um richtig oder falsch, gerecht oder ungerecht, erlaubt oder nicht erlaubt geht, das Organ des Sinnes, also der Verstand, und seine Tätigkeit, das Sinnen, angesprochen wird. Man müsste alle griechischen Begriffe, die hier einschlägig sind und in dem Stück vorkommen, einmal sammeln und auswerten. Ich habe den Eindruck, dass diese Perspektive für Sophokles die dominierende ist: Nicht ob seine Gestalten aus und in der Gottesfurcht leben, ob sie den Affekten mehr als dem Verstand folgen, sondern ob und was sie gedacht haben und ob sie richtig oder falsch gedacht haben.

Das fängt ja schon gleich im Prolog an, dass Ismene Antigone fragt, „wohin sie mit ihrem Gedanken geht“ (42), ob sie „im Sinn hat“, den Bruder zu begraben (44), dass sie „ohne Verstand“ ist, wenn sie gegen das Verbot verstößt (99); und „Unverstand“, „Unberatenheit“ oder „Übelberatenheit“ werfen sich die verschiedenen Gesprächspartner dann ja immer wieder auch gegenseitig vor und fordern „Wohlberatenheit“ und „Besonnenheit“. Ich habe das gelegentlich angesprochen, wenn auch sicher nicht ganz konsequent.

Programmatisch betont wird diese Komponente des menschlichen Wesens aber in den Versen, mit denen der Dichter - natürlich ganz absichtsvoll und plakativ - die Tragödie beschließt: (Ich gebe Ihnen diese Verse 1348ff. in einer möglichst wörtlichen eigenen Übersetzung): „Bei weitem erstrangiges Glück ist/bedeutet das Besonnensein. Nötig ist freilich auch (aber eben erst an 2. Stelle!), gegen die Götter in nichts zu freveln. Aber große Worte der übermäßig Stolzen haben große Schläge der Buße ausgelöst und so im Alter das Besonnensein gelehrt.“

Das scheint für den aufgeklärten Menschen in der 2. Hälfte des 5.Jh. die entscheidende Frage zu sein: ob der Verstand richtig arbeitet, ob er alles bedenkt und ob er alles richtig bedenkt. Und da ist bei Kreon, wie er jetzt eingesteht, etwas falsch gelaufen, obwohl doch Haimon und Teiresias ihn auch sehr deutlich auf seine Halsstarrigkeit angesprochen hatten, die doch sicher kein Verstandesprodukt ist.

Kreons erste Worte in diesem Schlussteil, die ich zitierte, bilden den Anfang einer groß angelegten Pathos-Szene, einer Szene des Leids, in der uns eben dieser Kreon, der uns immer wieder mit seinen menschlichen Schwächen präsentiert wurde, jetzt in dem Leid gezeigt wird, das aus seinen Schwächen resultiert. Ein echtes *ecce homo* (seht, so ist der Mensch!), wie es uns schon gleich in der ältesten Tragödie des Aischylos in der Gestalt des Xerxes begegnet war und dann immer wieder, aber erst hier wieder an einem Lebenden, nämlich an Kreon: der fehlbare Mensch als gestrauchelter Mensch, der trotz allem in seinem Leid auf das Mit-leid (die Sympathie) der Zuschauer hoffen kann, weil sie sich in ihm wiedererkennen.

Ich versuche, ein wenig zu rekapitulieren und zusammenzufassen: Sophokles' *Antigone* ist ein Stück, das stark von Gegensatzpaaren geprägt ist: Ich meine vor allem den Gegensatz der Geschwister Ismene und Antigone, von Vater Kreon und Sohn Haimon, von Herrscher und untergebenem Wächter, auch von Herrscher und Seher, und dann vor allem den Gegensatz von Kreon und Antigone. Was macht bei ihnen den Gegensatz aus, wo sie sich doch andererseits in einem Charakterzug gleichen, in ihrem Eigensinn?

Es sind die gegensätzlichen Standpunkte, die sie zu Kontrahenten machen: Kreon zeigte sich überzeugt davon, dass das von ihm verhängte Bestattungsverbot uneingeschränkte Geltung hat (auch für Angehörige), Antigone zeigte sich überzeugt davon, dass das seit undenklichen Zeiten gültige, ungeschriebene Bestattungsgebot nicht außer Kraft gesetzt werden darf; Kreon zeigte sich als der beflissene Prinzipienreiter, der vor lauter Eifer, seine Herrscherfähigkeit zu demonstrieren, den Blick für die Realität verliert oder vermissen läßt; Antigone zeigte sich als die, für die es nur eine Realität gibt, die Bruderliebe über den Tod hinaus, um deretwillen sie dem Mächtigen den Gehorsam verweigert.

Beide sind sie auf ihre Weise einsame Kämpfer; Antigone hält ihren Standpunkt durch bis zum Tode, Kreon den seinen bis zum Tode des eigenen Sohnes. Antigone nimmt sich das Leben, Kreon wünscht sich zwar am Ende zu sterben (1308f.), verliert sich aber in seinem ausgeweglosen Leiden am Tode des Sohnes (1344).

Wie stellt sich in diesem vielschichtigen Stück das Tragische dar? Was ist da tragisch, und welche Personen sind tragische Gestalten?

Schadewaldt orientiert sich bei der Bestimmung des Tragischen sehr stark an den genannten Gegensätzen und sagt: „Tragisch ist der Gegensatz zwischen solchen Menschen, die von Natur oder auch durch 'Freundschaft' ursprünglich miteinander verbunden sind, z.B. wenn Bruder und Bruder, Sohn und Vater, Mutter und Sohn, Freund und Freund miteinander in Gegensatz geraten, sich Leiden zufügen und sich wohl gar vernichten. Dies ist alsdann ein tragischer Konflikt, der über den Konflikt von Verbindlichkeiten moralischer oder

gesellschaftlicher Art weit hinausgreift, denn er ist ein Riß, der durch naturgegebene Zugehörigkeiten der Menschen zueinander hindurchgeht und das Zusammengehörige gegeneinander aufbringt.“ (Einleitung zur Antigone, HuH, S. 268). Nach dieser Definition enthält die Antigone-Tragödie eine ganze Reihe tragischer Konflikte und wären dann die beteiligten Personen als tragische Personen zu verstehen.

Ich will gar nicht bestreiten, dass man das so sehen kann und dass diese Betrachtungsweise auch etwas für sich hat. Mir fällt nur auf - und das kann bei einem Drama mit vielen Personen ja auch nicht anders sein -, dass der Dichter selbst mit den so verstandenen tragischen Personen doch noch sehr unterschiedlich umgeht, sie unterschiedlich in Szene setzt. Und deswegen ist mir Schadewaldts Definition noch zu weit und undifferenziert. Ich meine, wir können daran, wie der Dichter seine Personen in Szene setzt, erkennen, was oder wen er - nicht wir - für tragisch hält. Anders gesagt: Was wir als tragisch empfinden, ist, so scheint mir, nicht nur eine sachliche Gegebenheit, sondern resultiert aus der Art, wie wir damit konfrontiert werden, wie es uns dargeboten wird, wie es uns ansprechen soll und erreicht. Und unter diesem Gesichtspunkt setze ich noch einmal neu an:

Es gibt in diesem Stück nicht weniger als 6 Personen, die wir in irgendeiner Weise scheitern sehen. Ich zähle sie nach der Reihenfolge auf, in der dies deutlich wird: Ismene, Haimon, Antigone, Teiresias, Eurydike, Kreon (oder: Kreon, Eurydike). Sind sie alle tragische Gestalten? Wenn man als hinreichendes Kriterium gelten lässt, dass sie in dieser Tragödie vorkommen oder in einem - nach Schadewaldts Definition - tragischen Konflikt stehen, müsste man die Frage bejahen; aber gemessen daran, wie der Dichter uns seine Personen präsentiert, gewiss nicht; denn er präsentiert sie uns in mehrfacher Hinsicht unterschiedlich und setzt damit Akzente, die wir zur Kenntnis nehmen können, wenn wir es wollen.

Am relativ einfachsten liegt die Sache bei Eurydike: Sie nimmt sich zwar das Leben, und das kann man als ein schlimmes Schicksal bewerten; aber sie wird für uns angesichts der neun Verse, die sie spricht, und angesichts ihres wortlosen Abgangs nicht zu einer Person, deren Wesen und Denken wir erfassen und nachvollziehen könnten. Und so kann auch ihr selbstgewählter Tod für uns nicht mehr sein als das traurige Ende eines unbekanntem Menschen.

Anders liegt das bei Ismene und Teiresias: Sie nehmen eine Weile an der Handlung teil und setzen sich mit Antigone und Kreon so weit auseinander, dass wir uns von ihnen - natürlich nur in einem gewissen Rahmen, aber eben doch - ein gewisses Bild machen können. Aber wir verlieren sie mit der Zeit aus dem Auge; der Dichter verfolgt ihre Spur nicht weiter, und daran ist zu erkennen, dass es Nebenfiguren sind, die dem Dichter nur Mittel zum Zweck sind, nicht

der Zweck selbst. Wie sollten wir über Ismene und Teiresias aussagen, dass sie tragische Personen sind, wenn wir doch über ihr weiteres Schicksal nichts erfahren?

Ich habe Haimon mit den vorher Genannten nicht in einem Atemzug genannt, weil der Dichter dessen Spur noch weiter verfolgt: Über ihn erfahren wir noch, wie er zu Tode kam (in dem Botenbericht: 1214-1241), und da wir ihn als einen verständigen, wohlmeinenden jungen Mann erlebt haben und wir nun hören, wie er, verzweifelt an seinem Vater und zerstört durch den Verlust seiner Braut, aus dem Leben scheidet, kann er unserer gerührten Anteilnahme gewiss sein.

Und doch besteht auch ihm gegenüber noch ein, wie ich meine, erheblicher Unterschied dazu, wie uns der Dichter die beiden verbliebenden Gestalten zeigt: Antigone und Kreon. Diese beiden muss man nicht nur nach der Wichtigkeit für das Stück - und ich meine wirklich die Bedeutung für das Stück, nicht die Häufigkeit ihres Auftritts oder die Anzahl der Verse, die sie sprechen – diese beiden muss man auch nach der Art, wie uns der Dichter ihr Schicksal präsentiert, als die Hauptpersonen des Stücks ansprechen. Und was ist nun an diesen noch Besonderes, was allen anderen fehlt? Ich sehe vor allem zwei Dinge:

Zum einen wird der Konflikt, in den sie geraten und in dem sie sich dann befinden, einfach ausführlicher, umfassender, vielseitiger dargestellt. So wird z.B. Kreons Bestattungsverbot unter verschiedenen Gesichtspunkten von Antigone, Haimon und Teiresias hinterfragt, auf seine Rechtllichkeit und Umsicht und Weisheit geprüft; Teiresias dagegen erhält zwar Gelegenheit, seine Einsichten mitzuteilen, aber es wird nicht geprüft, woher er sie hat, ob sie möglicherweise falsch oder anfechtbar sind.

Und zum anderen und vor allem gibt der Dichter diesen beiden Gestalten die Möglichkeit, sich selbst dem Publikum in ihrer erbarmungswürdigen, kläglichen Situation zu zeigen und so die Sympathie, das Mit-Leid des Publikums zu gewinnen. Von den anderen vier Personen kommt sicher Haimon dieser Präsentation am nächsten; und doch ist sein Ende nur erzählt, und wenn er uns dann doch noch auf den Armen seines Vaters gezeigt wird, dann nicht um seinetwillen, sondern um zu zeigen, was der Vater mit dem Sohn gemacht hat und wie die Vernichtung des Sohnes auch ihn selbst vernichtet.

Man hat die Antigone-Tragödie, weil in ihr zwei Personen in diesem engeren Sinne als tragische Gestalten präsentiert werden, ein Zwei-Figuren-Drama genannt, wohingegen z.B. der König Ödipus, das sei schon einmal vorweggenommen, ein typisches Ein-Figuren-Drama ist. Das hat etwas für sich. Die anderen Personen tragen zwar in größerem oder kleinerem Umfang dazu bei, dass vor unseren Augen eine tragische Situation entsteht, aber sind nicht bestimmend für die Tragik, die uns an der einen oder den zwei Figuren deutlich gemacht wird, um deretwillen das Stück geschrieben ist.

Die Titelfigur Antigone habe ich in Anlehnung an eine Formulierung von Sophokles selbst in V. 924 als eine ‚fromme Frevlerin‘ bezeichnet und damit angedeutet, dass ihre Tragik eben darin liegt, dass sie zugleich fromm und frevelhaft ist, dies aber nicht erkennt. Da diese Einschätzung der Antigone-Gestalt nicht als unumstritten gelten kann, möchte ich Sie in diesem Fall noch ein wenig am wissenschaftlichen Diskurs teilhaben lassen, damit Sie sich ein von meiner Interpretation unabhängiges Bild machen können:

Es gibt eine Monographie zu dieser Frage von L. Bieler: „Antigones Schuld im Urteil der neueren Sophoklesforschung“. Wien 1937. Dieser Arbeit, die ich nicht selbst gelesen habe, bescheinigt Albin Lesky in seinem Standardwerk zur „Tragischen Dichtung der Hellenen“, daß sie einen „guten Überblick“ gibt über die Forschungslage. Aber das natürlich nur bis etwa 1937. Die Folgezeit (bis 1972) hat Lesky selbst im Blick und sagt: „Die Deutung der Antigone stand lange im Banne Hegels, der (in seiner Ästhetik, 2,2, Abschn.1) in dem Stück den Konflikt zweier gleichberechtigter Wertsphären erblickte. Diese Auffassung wirkt dort noch nach, wo man auch in Antigones Haltung Schuldhaftes erkennen wollte.“

Und dann wagt er die Prognose: „Man kann mit einiger Zuversicht behaupten, daß sich heute eine Deutung durchgesetzt hat, die in voller Abkehr von Hegel in der Antigone den Kampf eines Menschen gegen jenes Unmaß staatlichen Anspruches erblickt, das kein seinem Zugriff entzogenes und absolut gültiges Gesetz über seiner Omnipotenz anerkennt. Die Antigone wird in dieser Sicht zu dem klassischen Widerstands drama der Weltliteratur.“ (S.203)

Lesky kann sich für diese Einschätzung auf einige neuere Arbeiten stützen und geht selbst mit folgendem Argument auf die Problematik ein (S.203): „Äußerungen Antigones, in denen sie selbst von einer Schuld spricht (74,469,923,925) sind durchaus als ironische Behauptung ihres Rechtes zu verstehen. Freilich haben Interpreten, die von einer Hybris Antigones sprechen, ihre Behauptung nicht einfach aus der Luft gegriffen. Es gibt Züge des Trotzes, ja der Wildheit (bei Antigone), die attischer sophrosyne (Maß und Zucht) zuwiderlaufen. Aber das ist eben das Tragische, daß der Frevel Kreons einen Widerstand der härtesten und schärfsten Unbedingtheit erfordert.“

Wenn man dieser Argumentation folgen würde, würde das bedeuten, dass der Dichter um der guten Sache willen, die er in Antigone vertreten wissen wollte, in Kauf genommen oder darüber hinweggesehen habe, dass seine Heldin etwas gegen die attische Norm der Besonnenheit verstoßen hat. So zu denken, finde ich schon an sich abwegig, um so mehr aber, weil Sophokles, wie ich gezeigt habe, gerade in diesem Stück das Besonnensein zu einem tragenden Motiv gemacht hat. Dann wird er doch nicht diesen Maßstab selbst aufweichen wollen, schon gar nicht an seiner Titelfigur.

Lesky liefert aber nicht nur Argumente gegen seine eigene Deutung, sondern führt auch noch mehrere Deutungen anderer an, die auch eine Teilschuld auf

Antigones Seite sehen (S.203,Anm.47), so dass ich nicht verstehe, wie er zu seiner Zuversicht kommen kann, seine Ansicht, dass Sophokles Antigone schuldfrei sehen wolle, werde sich durchsetzen.

Latacz sieht in seiner „Einführung“ von 1993 die Entwicklung denn auch genau umgekehrt (in der Anm. 36 auf S. 212) und scheint mir eine sehr ausgewogene Deutung der Antigone zu geben. Ich möchte Ihnen zum Schluss seine und Schadewaldts Deutung auszugsweise vorlegen, weil sie vieles von dem zusammenfassend auswerten, was ich Ihnen vor einer Woche, am Text langgehend, nahezubringen versuchte.

Schadewaldt, den Lesky weitgehend für seine Position in Anspruch zu nehmen versucht, gibt in seiner „Einleitung zur Antigone“ doch eine deutlich andere Auffassung als Lesky zu erkennen, wenn er sagt:

„Im übrigen sahen wir bereits, daß Kreon in einer Bewegung steht. Die Grundsätze, von denen er ausgeht, daß die Liebe zum Vaterland über allem stehe, sind zunächst nicht widerrechtliche und auch nicht widergöttliche Grundsätze. Nur ist er in dem besonderen Fall beirrt, und diese Beirrung steigert sich dämonisch im weiteren Gang des Widerstandsgeschehens und führt ihn dann dazu, daß er, von der Verblendung befallen, sich selber mit dem Staate gleichsetzt und schließlich sogar jene Blasphemie gegen die Götter begeht. Das heißt, nicht statisch darf man die Rolle des Kreon verstehen: auch er ist ein dämonisch Ergriffener, dämonisch Vorangetriebener - was bereits über die Ebene des nur Rechtlich-Moralischen hinausführt.

Antigone auf der anderen Seite, hat mit ihrem rein naturhaften oder „träumerisch-naiven“ (Hölderlin) Eintreten für die Totengötter und die ungeschriebenen Satzungen nicht nur recht, sondern mehr als recht: sie ist groß und entspricht gewiß dem Wort, das Sophokles über seine eigenen Gestalten gesagt hat: daß er Menschen gebildet habe, „wie sie sein sollen“. Doch hat der Dichter damit nicht die Arete, die „Bestform“ des Menschen im planen, graden, eindeutigen Sinne gemeint. Die Bestform eines Pferdes oder Hundes mag einigermaßen eindeutig sein; die Bestform des Menschen ist es nicht. ... Die Tragödie faßt sie in ihrer ganzen Amphibolie (Zweideutigkeit): sie sieht die Amphibolie menschlicher Größe. Das Chorlied „Ungeheuer ist viel. Doch nichts ungeheurer als der Mensch“ drückt die unheimliche Amphibolie des Menschen aus, gerade dort, wo er schöpferisch, geistesmächtig, groß ist. Und auch der Antigone selbst hat der Dichter das Herbe, Schrofte, Wilde, Eigensinnige gegeben, das sie in all ihrem großen Recht doch auch wieder als nicht in jedem Sinn 'richtig' erscheinen läßt. „Man sieht das rauhe Geschlecht vom rauhen Vater am Kind“, sagt der Chor von ihr, nachdem sie harsch, verächtlich ihre Tat vor Kreon gerechtfertigt hat. Und später im Kommos bei ihrem Gang zum Tode: „Du schrittest vor zum Äußersten der Kühnheit und stürztest an der Dike hohem Sockel.“ Und wieder: „Der blutige Staub der Unterirdischen raffe sie hin und des Denkens Unverstand und der Sinne Wüten (fluchgeist).“ (Man kann diese

Äußerungen des Chors nicht abtun als unzutreffende Urteile schwacher Greise) - Antigone selber spricht von ihrer Tat als einem „frommen Frevel“ und sagt, daß sie Gottlosigkeit aus Frömmigkeit empfangen habe. - Auch Antigone in ihrem hohen Recht ist eine Hingerissene, vom Daimon Getriebene, die im Verfolgen ihres hohen Auftrags, der aber einfach auch ihre Natur ist, ihr Maß überschreitet und so in Konflikt mit der Macht des Herrschers gerät (den sie mit jedem ihrer Worte unerhört herausfordert) und so denn stürzt. Allein auch damit sind wir unversehens über die Ebene einer nur rechtlich-moralischen Deutung hinausgegangen.“

Latacz sieht das ganz ähnlich, aber man merkt seiner Sprache und Argumentation natürlich an, dass zwischen diesen Äußerungen von Schadewaldt und Latacz fast 40 Jahre liegen. Ich zitiere S. 211f.:

„Es ist sicherlich keine Frage...,daß Sophokles in der Hauptfrage des Stückes, wie weit Feindschaft gehen darf, auf der Seite der Antigone steht. Insoweit also hat Antigone nach Sophokles' Willen recht und Kreon unrecht. Antigone verkörpert die Offenheit des angeborenen Gefühlshandelns und Kreon die Enge der angelernten Ideologie. Aber dies nun doch auch wieder nicht in der Schwarz-Weiß-Malerei, die so typisch ist für das Triviale. Kreon hat doch auch wieder nicht *ganz* unrecht und Antigone nicht *ganz* recht. Im Gegenteil: es ist ja so, daß *beide* dadurch, daß jeder *ganz* recht haben will, ins Unrecht geraten. Denn ganz recht haben können nur die Götter, d.h. die absolute Norm. Ein Mensch, und bemühe er sich noch so sehr, kann die absolute Norm nicht erreichen. Er kann nur danach streben, und das soll er auch. Aber er soll sich nie am Ziele dünken und sich absolut, und das bedeutet: gottgleich, setzen. Tut er das, dann überschreitet er das Maß.

Dies gilt zunächst von Kreon in diesem Stück. Er will die Polisgesetze (die natürlich zu beachten sind) zur absoluten Norm erheben. Damit überschreitet er das Maß und verfehlt das Richtige.

Es gilt aber auch von Antigone, denke ich - trotz aller Gegenstimmen. Sie will das, was sie für die *göttlichen* Gesetze hält, zur absoluten Norm erheben, unter Verwerfung der Menschengesetze. Damit überschreitet nun *sie* das Maß und verfehlt das Richtige. Denn auch Menschengesetze, auch Polis-Gesetze sind gottgegeben. Wir brauchen nur an den Platonischen Sokrates zu denken, der die Flucht aus dem Gefängnis ablehnt mit dem Hinweis auf den Gehorsam, den man den Stadtgesetzen schulde.

Wie sehr auch Antigone das Maß überschreitet, wird in vielen Einzeläußerungen besonders des *Chors* vom Dichter explizit gemacht. Aber diese expliziten Einzeläußerungen, auf die sich die Vertreter dieser Ansicht stets vor allem stützen, brauchen wir vielleicht gar nicht so sehr. Wir brauchen nur zuzusehen, wie sich Antigone in der Vertretung dessen, was sie für das Recht hält, auch ihrerseits immer weiter in die absolute Kompromißlosigkeit hineinsteigert, wie sie gar ihr junges Leben, das sie doch so liebt (darum hat Sophokles sie nämlich so 'jämmerlich' weinen und klagen lassen, V. 806-882), wie sie dieses Leben

nicht etwa nur sanft und selbstverständlich opfert, sondern stolz hinwirft - stolz gerade auf diesen *Wurf* -, und dann, meine ich, erkennen wir vielleicht, daß auch Antigone das Richtige verfehlt. Sicher weniger als Kreon - aber eben auch sie. Das ist ihre Tragik, und darum kann sie überhaupt nur untergehen. Andernfalls hätte ja Sophokles in Antigonens Schicksal einen Justizmord vorgeführt und ungehindert geschehen lassen. Nur weil Antigone nicht *ganz* unschuldig ist, können wir als Zuschauer ihren Untergang überhaupt ertragen.“
Soviel zum Thema ‚Antigone des Sophokles‘.

König Ödipus

Wenn ich mich an die gängige Chronologie der sophokleischen Tragödien halte, dann ist nach Aias, Trachinierinnen und Antigone nun als viertes der insgesamt sieben Dramen, die uns von Sophokles erhalten sind, der König Ödipus an der Reihe. Latacz datiert dieses Schauspiel noch in die 430er Jahre und beruft sich dabei auf G. Müller, der 1984 der Datierungsfrage des König Ödipus eine eigene Abhandlung gewidmet hat (Zur Datierung des Sophokleischen Ödipus. Abh.AkWiss Mainz 5. Wiesbaden 1984). Latacz schwankt dann aber, wenn er auf S. 168 eine Aufführung des Stückes zwischen 434 und 432 für am wahrscheinlichsten hält, sich auf S. 236 aber für 430 ausspricht. Dabei spielt eine Rolle, dass 433/2 Athens Politik den Peloponesischen Krieg auslöste, 430 in Athen die Pest ausbrach und 429 der führende Staatsmann Athens, Perikles, an dieser Pest starb. Davor plädierten Schadewaldt und Lesky ua. für eine Datierung in die erste Hälfte der 420er Jahre, genauer zwischen 429 und 425, einerseits weil man dann die Pest im König Ödipus als Erinnerung an die Pest in Athen einordnen kann, und andererseits, weil es zwischen dem König Ödipus und den 425 aufgeführten Acharnern des Komödiendichters Aristophanes eine Parallele gibt, die in der ganzen griechischen Dichtung einmalig ist und die man deswegen kaum als Zufall einstufen kann: In V. 629 ruft Ödipus im Streit mit Kreon aus: O Polis! Polis! Dasselbe tut in den Acharnern der Bauer Dikaiopolis im Prolog, aus Trauer über die athenische Politik. Wobei natürlich grundsätzlich offen bleibt, welcher der beiden Dichter hier den anderen zitiert, wenn es auch weitaus wahrscheinlicher ist, dass der Komödiendichter den tragischen Dichter zitiert, als umgekehrt. Soviel zu der Datierungsfrage.

Sophokles' erste Ödipustragödie ist dem Publikum am ehesten unter dem Titel ‚König Ödipus‘ bekannt. Das Stück ist uns aber unter dem Titel Ödipus Tyrannos überliefert, und es ist zweifellos am besten, wenn man es bei diesem Titel lässt; denn wenn man den Originaltitel exakt übersetzen wollte, müsste man wohl sagen: Ödipus der Herrscher oder Ödipus als Herrscher, und das ist beides für einen Titel nicht sehr glücklich. Immerhin machen diese Übersetzungen deutlich, dass das nachgestellte Wort Tyrannos nicht als Epitheton ornans, als schmückendes Beiwort, gemeint ist, wie wenn man sagt:

Graf Lambsdorff oder Herr Pridik, sondern anzeigen soll, wie Ödipus sich in seiner Herrschaft/als ‚Herrscher‘ aufgeführt hat. Es ist dabei allerdings zweckmäßig, Tyrannos mit Herrscher und nicht mit Tyrann zu übersetzen, weil man sich eines Herrschers Herrschaft im Deutschen positiv oder negativ vorstellen kann, während das Wort ‚Tyrann‘ im Deutschen einen für griechisches Denken zu negativen Anstrich hat. Ödipus ist für die Bürger Athens nicht das, was wir unter einem Tyrannen verstehen würden, kein Gadafi.

Der Ödipus Tyrannos ist wohl die erhaltene Tragödie, die die größte Wirkung auf die europäische Geistesgeschichte ausgeübt hat. Und das liegt nicht nur daran, dass sie ihrem Dichter besonders gut gelungen ist (Die Schiedsrichter bei der Erstaufführung gaben ihr sogar nur den 2. Preis!), sondern sicher auch an der besonders eindrücklichen Geschichte und drittens auch daran, dass bereits Aristoteles diese Tragödie benutzte, um daran klarzumachen, was nach seiner Einsicht wesentlich zur Tragödie gehört. So ist Ödipus vielfach zum Inbegriff des tragischen Helden geworden, hat man an ihm lernen und sehen wollen, was tragisch ist, und seinen Begriff des Tragischen geprägt.

Wenn man allerdings die umfängliche Literatur heranzieht, die sich um das rechte Verständnis des Ödipus Tyrannos bemüht, stellt man bald fest, dass es gerade bei diesem Stück sehr schwierig zu sein scheint, zu dauerhaften konsensfähigen Ergebnissen zu kommen. Schadewaldt veranlasste diese Beobachtung in einem zuerst 1956 in den Schweizer Monatsheften (36.1956,21-31) erschienenen Aufsatz zu der resignativen Feststellung: „Das große Kunstwerk...ist in der lebendigen Fülle und Ganzheit, die es zum Kunstwerk macht, unausschöpflich ausdeutbar. Es kann in den verschiedenen Köpfen und Herzen, denen es in den verschiedenen Zeiten begegnet, sehr verschiedene >richtige< Bilder und Deutungen hervorrufen, die sich ablösen mögen, aber einander nicht auszuschließen brauchen...“ (Hellas und Hesp. I,S.466).

So zu denken, ist sicher tolerant und hat sicher etwas Richtiges an sich: Warum sollte man nicht jedem seine Auseinandersetzung und seine Deutung eines Kunstwerks zubilligen. Aber sofern es um die rechte Erkenntnis des Tragischen geht, kann es schlecht so viele Ansichten wie Interpreten dazu geben; und Schadewaldt hält sich dann auch selbst nicht recht an seine Maxime, wenn er die Deutungsaspekte der anderen als überholt einstuft und von den eigenen hofft, „daß sie, wenn auch nicht endgültige Deutungen, so doch jedenfalls einigermaßen ‚richtige‘ Aspekte der Deutung des Sophokleischen Dramas sind.“ (HuH, S.476).

Ich kann und will nun nicht die Geschichte der Interpretation des Ödipus Tyrannus vor Ihnen ausbreiten. Wenn Sie sich dafür interessieren, sollten Sie sich die kategorisierte Zusammenfassung von Schadewaldt in dem eben genannten Aufsatz zunutze machen und von ihr ausgehen. Hinweise auf die einschlägige Lite-

ratur findet man allerdings wie so oft nicht bei Schadewaldt – deren Kenntnis setzte er einfach voraus, sofern er ihre Angabe nicht unter seiner Würde hielt -, sondern in den Anmerkungen der Aufsätze von Arbogast Schmitt und Eckard Lefèvre, auf die ich gleich kommen werde.

Die bis in die 80er Jahre hinein dominante Meinung zum Ödipus Tyrannos spiegelt sich auch in dem Nachwort, das Kurt Steinmann seiner Reclam-Ausgabe dieser Tragödie beigegeben hat. Dort können Sie auf S. 77 unter Punkt 5 nachlesen, dass der König Ödipus „das Stück des unschuldig schuldigen Menschen“ sei. Was damit gemeint ist, erläutert er auf der nächsten Seite im 3. Absatz. Dort sagt er: „Ödipus ist durch hamartia befleckt“. Damit greift Steinmann das griechische Wort auf, das auch Aristoteles auf Ödipus anwendet. Hamartia kann sowohl den objektiv feststellbaren Fehler bezeichnen, den jemand macht, als auch die Schuld, die jemand durch sein Fehlverhalten auf sich lädt. Und Steinmann gibt nun die allgemein anerkannte Meinung wieder, wenn er sagt, hamartia meine bei Aristoteles - und für uns nicht so leicht nachzuvollziehen – eine zwar „objektiv furchtbare Tat“, aber eine Tat, die „ ohne subjektive Schuld“ ist. Verständlich ist diese Differenzierung nur, wenn man sich klarmacht, dass „der Grieche ... auf die Tat (schaut), nicht auf die Gesinnung (die Motivation), die hinter der Tat steckt.“ Der Mensch sei im griechischen Denken nur, was er tue und spreche, sonst gar nichts. So zu denken, fällt uns heute schwer, weil für uns die Motivation zu dem Eigentlichen geworden ist, auf das es auch in der Rechtsprechung in erster Linie ankommt. Dieses Denken der Griechen – wie übrigens auch der Römer – ist aber z.B. auch eine wesentliche Voraussetzung, um das Verhältnis der Griechen und Römer zum Kult zu verstehen: Auch da geht es nämlich nicht um den Geist, aus dem man eine kultische Handlung vollzieht, sondern nur darum, ob der Kult sachgerecht und dem Ritus gemäß vollzogen wird. Während wir als Christen, zumal als evangelische Christen, ganz klar sagen würden: Wenn die Einstellung, der Geist, die Motivation nicht stimmt, kann man sich die religiöse Handlung auch sparen.

Steinmann sagt nun weiter: Wenn man diesen – griechischen – hamartia-Begriff zugrunde legt, dann ist hamartia nicht mehr notwendig die Folge einer persönlichen Schwäche, sondern eine Grundmöglichkeit menschlicher Existenz überhaupt. D.h.: Jeder und jede kann davon betroffen sein und ist davon betroffen. Es macht die Bedingung menschlicher Existenz aus, ist condition humain oder human condition, dass der Mensch fehlt, fehlen kann wie Ödipus, der unwissend seinen Vater ermordete und seine Mutter heiratete. Und es macht die Tragik des Menschen aus, daß er dieses objektive Fehlverhalten u.U. nicht willentlich verhindern kann.

Wenn man dieser Deutung des Ödipus Tyrannus folgt, liegt es nahe anzunehmen, Sophokles habe uns an dieser wie an vielen anderen Tragödiengestalten und an ihrem Scheitern die unerreichbare und unberechenbare Macht der Götter

demonstrieren wollen, die das den Menschen auferlegte Schicksal durchzusetzen wissen, und er habe dafür den – ich zitiere Steinmann – „hervorragenden Menschen Ödipus“ (S.78) gewählt, um die Macht der Götter, speziell des Apoll dadurch um so größer und auch unnahbarer erscheinen zu lassen und um an Ödipus zu zeigen, dass dem großen, gewissenhaften Menschen nur eines bleibt, sein Schicksal anzunehmen, zu ertragen und „schuldig-unschuldig Sühne auf sich (zu nehmen)“ (S.79).

Gegen diese fatalistische, der Stoa nahestehende Deutung der Ödipus-Tragödie regt sich seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre eine nicht zu überhörende Kritik, wobei der Ansatz von Arbogast Schmitt mehr philosophischer Natur ist, indem er zeigt, daß stoisches Denken Sophokles noch ganz fern gelegen haben muß, Eckard Lefèvre einfach eine saubere philologische Arbeit einfordert, die nicht einfach ausblendet, was einem vorgefaßten Tragikkonzept einspricht, und Egon Flaig den politischen Hintergrund für das Ödipus-Geschehen ausleuchtet, damit wir die tragische Geschichte mit den Augen der Athener der damaligen Zeit sehen lernen und nicht ungebrochen unsere heutigen Vorstellungen und Maßstäbe an die Tragödie anlegen. Auch mein eigenes Anliegen an die Tragödieninterpretation ist ja nicht, daß wir unsere mehr oder minder vagen Vorstellungen von Tragödie in den griechischen Tragödien wiederfinden und bestätigt finden, sondern zu erfassen, was für die Griechen, für die diese Tragödien geschrieben und aufgeführt wurden, tragisch war. Erst wenn wir diese historische Arbeit geleistet haben, können wir prüfen, ob wir auch uns und unsere Lebenssituation in diesen Tragödien wiedererkennen.

Die Kritik betrifft vor allem den Interpretationsansatz und die Einschätzung des tragischen Helden Ödipus:

Eckard Lefèvre bemängelt in seiner Abhandlung von 1987 auf S. 38:

„Im allgemeinen wird lediglich der Vorgeschichte (des Ödipus Tyrannos) existentielle Bedeutung beigemessen, insofern man das ganze Gewicht darauf legt, daß Oidipus Taten hinter sich hat und in Verhältnissen lebt, deren Schrecklichkeit er nicht ahnt. Die Bühnenhandlung hat hingegen nur als Aufklärung der Vorgeschichte und damit als Sichtbarmachung dessen Gewicht, was Oidipus widerfahren ist. Sie hat in den gängigen Interpretationen sekundäre Bedeutung. Es ist zwar Allgemeingut der Forschung, daß Oidipus der unbedingte Wahrheits-Sucher ist, doch wird diese Eigenschaft nicht als Grundbedingung seiner Existenz verstanden. Offenbar wollte aber Sophokles die Problematik nicht auf die Vorgeschichte konzentrieren, denn dann hätte das Drama sicher anders ausgesehen“.

Wenn man aber einmal genau hinsieht, wie Sophokles seinen Oidipus in unserer Tragödie gezeichnet hat, dann wird man das Bild, das uns Steinmann mit vielen anderen von Oidipus gibt, erheblich modifizieren müssen, dann kann er nicht länger als der „hervorragende Mensch“ gelten, dem leider und ohne persönliches Verschulden Tragisches widerfährt, dann erweist er sich vielmehr als eine

durchaus fehlbare Erscheinung, in der sich spiegelt, wie Menschen nun einmal sind. Und insofern uns an Oidipus nicht nur persönliches, sondern exemplarisch allgemein menschliches Versagen vorgeführt wird, können wir dann auch seinem Fall entnehmen, was Sophokles und mit ihm die Athener als tragisch empfanden.

Wer ist also dieser Ödipus, von dem die schutzflehenden Bürger Thebens im Prolog so große Stücke halten, dass sie ihn gleich nach den Göttern einstufen (31f): „Nun für göttergleich zwar achten wir dich nicht, nicht ich, nicht diese Kinder, die wir an diesem Herde sitzen, doch für der Männer Ersten in des Lebens Wechselfällen und in den Begegnungen mit Göttern.“

Wer ist dieser Ödipus, hinter den sich der Chor auch nach dem Gespräch mit dem hochangesehenen Seher Teiresias noch voll stellt, wenn er in V. 510f. sagt: „Darum wird, nach meinem Sinn, er nie für schuldig befunden werden einer Untat.“

Und was hat derselbe Chor so Schlimmes erfahren über diesen Ödipus, dass er gut 800 Verse später erschüttert ausrufen kann (1348): „Wie hätt ich gewünscht, daß ich nie dich gekannt!“

Ich zeichne die Lebensgeschichte dieses Menschen einmal nach anhand dessen, was uns Sophokles über ihn sagt, und werte dabei die Analysen aus, die Lefèvre, Schmitt und Flaig dazu gegeben haben:

Ödipus' Lebensgeschichte beginnt mit dem Orakelspruch des delphischen Apoll, von dem Ödipus erst in V. 712f. durch seine Mutter und Gemahlin Iokaste erfährt. Sie sagt dort, um Ödipus die Nichtigkeit der Seherkunst zu erweisen: „Ein Orakelspruch erging an Laios einst – ich sage nicht, von Phoibos selbst, doch seinen Dienern -, daß über ihn das Schicksal kommen werde, durch den Sohn zu sterben, der aus mir und ihm entstünde.“ Diese Information, die der Hirte in V. 1176 zum Teil zitiert, lässt leider einigen Spielraum für die Interpretation und Spekulation; denn sie lässt offen, warum der Spruch an Laios erging und vor allem, wann. Und dabei hängt vor allem von der zweiten Frage sehr viel ab: Denn wenn der Spruch an Laios erging, als Iokaste schon schwanger war bzw. kurz vor der Entbindung stand, dann lässt sich natürlich die These, dass Sophokles' Oidipus Tyrannus eine Schicksalstragödie sei, leicht und gut vertreten; dann war Ödipus' Leben in der Tat von Götterhand unentrinnbar vorprogrammiert. Aber diese Annahme ist nicht nur in sich rein spekulativ; gegen sie spricht auch, dass die beiden anderen Tragödiendichter, Aischylos und Euripides, deutlich anderes berichten:

Bei Aischylos kommt der Chor in den Sieben gegen Theben auf das alte Unheil des thebanischen Herrscherhauses zu sprechen und erzählt folgendes:

Uralte Schuld tu ich kund,
sündige Tat, schnellgestraft,
doch nachwirkend bis ins drit-

te Glied, als einst Laios, Loxias zum Trotz,
 der dreimal kundtat an Py-
 thos' heilger Erdmitte durch
 den Wahrspruch: wenn er kinderlos
 sterbe, rette er die Stadt –
 doch zwang ihn Lust zu unberatnem Tun:
 So zeugte den Tod er sich selbst: Oi-
 Dipus, der den Vater erschlug,
 der der Mutter heilig
 Saatfeld, den Schoß, der einst ihn trug, -
 Ursprung blut'gen Schicksals! –
 Besät. – Es vereinte des Taumels
 Unvernunft die Gatten.

Aischylos setzt also voraus, dass Apollons Spruch an Laios erging, als er die Zeugung eines Kindes noch vermeiden konnte, seine Gemahlin noch nicht schwanger war. Nur auf diesem Hintergrund, aber auf diesem Hintergrund mit Recht konnte er Kritik üben an dem Königspaar und ihr Handeln als „uralte Schuld“ (parabasia) und als Unvernunft (paranoia) einstufen. Das heißt: Aischylos' Chor und mit ihm der Dichter ist der Meinung, das Königspaar hätte angesichts des delphischen Orakelspruches auf eine Schwangerschaft verzichten sollen, ja müssen. Sich darüber hinwegzusetzen und der Lust nachzugeben, war nicht nur unvernünftig, sondern Ausdruck von Hybris; denn der Götterspruch kam einem wohlmeinenden Verbot der Schwangerschaft gleich, wurde aber von Menschen, die es besser zu wissen glaubten, in den Wind geschlagen.

Etwa 20 Jahre nach der Aufführung des Oidipus Tyrannos konnte Euripides seine Tragödie „Die Phoinikerinnen“ zur Aufführung bringen. Auch dieses Stück spielt in Theben. Im Prolog erzählt Iokaste die thebanische Vorgeschichte und dabei natürlich auch wieder von Oidipus: (13ff.)

Laios freite mich. Und als er mir
 Vermählt in langer Ehe kinderlos verblieb,
 da ging er, fragte Phoibos und erbat zugleich,
 mit Söhnen ihm zu segnen unser ödes Haus.
 Der sprch: O Fürst im rossereichen Theberland,
 verlange nicht nach Kindern, die ein Gott versagt!
 Denn zeugst du einen Sohn, so mordet er dich einst,
 und deines ganzen Hauses Pfad geht über Blut.
 Doch er, von Wollust aufgeregt und Trunkenheit,
 Wird Vater eines Sohnes, und als Vater erst
 Erkennt er sein Vergehen und des Gottes Spruch
 Und gibt den Säugling Hirten,...
 Nachdem die Knöchel ihm durchbohrt der spitze Stahl,

weshalb in Hellas Oidipus sein Name ward.

Auch Euripides sieht also die Zeugung des Oidipus als ein „Vergehen“ an (amplakema ist dafür ein seltenes, aber deutliches Wort) und führt sie auf Wollust und Trunkenheit zurück, die Iokaste hier sehr deutlich nur ihrem Gemahl anlastet.

Euripides gibt den Grund der Befragung an: Die Kinderlosigkeit trieb Laios an, das delphische Orakel zu befragen. Und Euripides gibt insofern die deutlichste Formulierung des Orakels, als er die Bedingung nicht mit einem verschieden auslegbaren Partizip ausdrückt, sondern ganz eindeutig mit einem Wenn-NS: Wenn du ein Kind zeugen wirst, wird der Sohn dich töten...

Ich kehre zu Sophokles zurück und ziehe aus diesen Feststellungen den Schluss: Wenn Sophokles sich hinsichtlich des Orakels und seiner Umstände undeutlich ausdrückt, seine Dichterkollegen vor und nach ihm das Fehlende aber in gleichem Sinne ergänzen, dann ist es doch am wahrscheinlichsten, dass Sophokles das, was er nicht ausdrücklich sagt, genauso sieht und voraussetzt, wie es seine Dichterkollegen gesagt haben; und man brauchte zumindest deutliche Anzeichen dafür, dass Sophokles den Mythos in den genannten Punkten anders verstanden wissen wollte. Aber die gibt es eben nicht. Und daraus kann geschlossen werden, dass Sophokles die Sache genauso sieht wie seine Dichterkollegen. Dann kann, ja muss aber daraus geschlossen werden, dass sich das berühmte und umstrittene 2. Ständlied des Chores (873ff.) – um Flaigs Worte zu gebrauchen „mit voller Wucht und ganzer Absicht gegen Iokaste und Laios (richtet)“ (S. 90), vermutlich nicht ausschließlich gegen die beiden, aber auch gegen sie:

Vermessenheit (hybris) pflanzt den Tyrannen, Vermessenheit,
wenn sie sich mit vielem gemästet hat, sinnlos (matan),
was nicht an der Zeit und nicht zuträglich ist:
zum höchsten Kamm aufgestiegen,
stürmt sie in schroffe Not,
wo ihr kein Dienst des Fußes
mehr dient...
Wenn aber einer hochmütig mit Hän-
Den oder wort einhergeht,
vor Dike furchlos und nicht
der Daionen Sitze scheuend,
ihn packe ein schlimmes Geschick
unseligen Stolzes wegen,
wenn er den Gewinn nicht recht gewinnt
noch sich von Unheiligem fernhält
oder das Unantastbare anrührt in mutwilliger Narrheit.

Halten wir also noch einmal fest: Oidipus' Geburt kann nicht als ein Schicksals-schlag gedeutet werden, der über die Eltern kommt, ob sie es wollen oder nicht, sondern ist das Ergebnis menschlichen Fehlverhaltens, ihres eigenen Fehlverhaltens. Das schließt allerdings nicht aus, daß nun, da Oidipus geboren ist, das Schicksal unbeeinflußbar und unumkehrbar seinen Lauf nimmt. Wir müssen sehen, ob Sophokles, ob die Griechen das auch so sahen, obwohl man es aus unserer Perspektive leicht so sehen kann.

Verfolgen wir zu diesem Zweck Oidipus Lebensgeschichte weiter: Iokaste trägt das Kind aus und gebiert schließlich einen offenbar gesunden Sohn, den sie aus Furcht vor den Orakelsprüchen in Tötungsabsicht zur Aussetzung abgeben.

Ich zitiere dazu eine längere erläuternde Passage von Flaig, weil ich keine Möglichkeit sehe, Ihnen dazu das Nötige kürzer und effektiver zu sagen (Flaig, S. 87-89):

„...wenn die Eltern nicht enthalsam sein wollten, hätten sie immerhin die Möglichkeit gehabt, abzutreiben. Das wurde unentwegt praktiziert und war sozial akzeptiert. Die Schwangere hatte lediglich Reinigungsriten zu vollziehen, die sich unterschieden, je nachdem wie weit entwickelt der Fötus war.

„Wenn Iokaste und Laios den Säugling zur Tötung weggaben, so bestand für den Chor kein Grund zur Aufregung (Soll heißen: Darauf kann sich das eben zitierte Chorlied nicht beziehen). Daß Eltern ihre Kinder aussetzten, war gang und gäbe. Kindesaussetzung und Kindestötung waren in der griechischen Kultur eine selbstverständliche Praxis, um die Familiengröße zu regulieren und vor allem ‚unnötige‘ Mädchen zu beseitigen. (Diese und die folgenden Informationen gibt übrigens Robert Flacelière in seinem Buch ‚Griechenland. Leben und Kultur in klassischer Zeit‘. 2.Aufl. 1979). Die Kindestötung und Kindesaussetzung gehörten geradezu zur familiären Strategie griechischer Mittel- und Unterschichtsfamilien. Das hat sich erst im Römischen Reich unter dem massiven Druck des Christentums geändert.

In der griechisch-römischen Antike gab es keine Menschenrechte: „Die Tötung von Kindern wird gemeinhin als ein moralisch wie gefühlsmäßig gleichgültiger Vorgang betrachtet, da das Kind noch nicht am Leben der sozialen Gruppe teilhat. Solange es noch nicht durch die vorgeschriebenen Riten in die Gemeinschaft aufgenommen ist und dadurch wenigstens einen ersten Persönlichkeitscharakter erhalten hat und solange es insbesondere noch keinen Namen bekommen hat, ist es so gut wie nicht existent; sein Verschwinden ruft dann auch nicht das, was wir ‚die natürlichen Gefühle‘ nennen, hervor.“ (P. Roussel, *La famille athénienne*, 1950) Soll das Kind in die Familie aufgenommen und aufgezogen werden, so findet fünf oder sieben Tage nach der Geburt ein Familienfest statt, das aus zwei rituellen Elementen besteht: Zunächst werden das Haus und vor allem die Mutter rituell gereinigt; danach wird das Kind im Lauf um das Herdfeuer herumgetragen – daher heißt dieses Fest ‚Aaampfidroma‘, d.h. Herumlaf. Nun ist es in die Hausgemeinschaft aufgenommen; der Vater kann es nun weder töten noch weggeben. Daher

handelten Iokaste und Laios genau dem Brauch gemäß, als sie das Kind zur Tötung übergaben, bevor es rituell in die Hausgemeinschaft aufgenommen wurde. Die dem Drama zusehenden athenischen Bürger kämen überhaupt nicht auf die Idee, den Eltern dieses Recht streitig zu machen.

„Aber die Kindestötung, die an Ödipus vollzogen werden sollte, enthält drei Probleme: Das erste ist die Angabe des Lebensstages. Warum nennt Sophokles so präzise den dritten Tag? Das Neugeborene unmittelbar nach der Geburt wegzugeben, wäre normal gewesen. Warum wartet die Königin bis zum dritten Tag? Hat sie den Säugling zwei Tage lang selber gestillt? Hier liegt ein Problem. Aber wir können es nicht umreißen, weil wir nicht wissen, welche Beziehung sich in den Augen athenischer Bürger zwischen einer Mutter und dem Neugeborenen in zweieinhalb Tagen aufbaut.“

Das zweite Problem ist der Tötungsbefehl. Es bestand im thebanischen Herrscherhaus keine Notlage, keine familiäre Überlegung, wie das Erbe am besten zusammengehalten werden könne, und es bestand auch kein Verdacht, daß das Kind untergeschoben war. Somit bestand kein sozial akzeptierter Grund, den Säugling zu töten. Und der Seherspruch? Auch der gilt nicht als Tötungsgrund: das herrscherpaar war gewarnt. Gegen die Weissagung zu handeln und ein Kind zu zeugen, es nicht abzutreiben, um es dann zu töten, heißt den Gott der Weissagung verachten und willkürlich über Leben verfügen. Die Eltern demonstrieren eine an Wahnsinn grenzende Selbstherrlichkeit. Ödipus hat das sofort begriffen, denn am Ende des Dramas nennt er seine Eltern „Frevler“: „Nun bin ich gottlos, das Kind von Frevlern“ (Vers 1360)...

„Das dritte Problem ist, dass Iokaste an dieser Stelle (717-719) lügt. Denn sie behauptet, Laios habe das Kind mit zusammengeschnürten Füßen anderen zur Tötung ausgehändigt. Doch der Sklave, dem damals aufgetragen wurde, das Kind im Gebirge sterben zu lassen, sagt in aller Klarheit: Iokaste gab ihm das Kind; sie befahl ihm es zu vernichten, und sie begründete den Befehl mit jenem Orakelspruch (Verse 1169-1177). Ödipus stößt einen Schreckensschrei aus, als er hört, daß die Mutter den Tötungsbefehl gegeben hatte. In der Tat war das die Sache des Vaters. Im Hause des Laios hatten sich die Rollen verkehrt. Mit der Rollenverkehrung markiert der Dichter, daß diese Kindestötung – aber nur diese – ein Frevel war.“

Es sei nur noch ergänzt, dass Oidipus mit der bleibenden Verletzung der Füße ein eindeutiges Identifizierungsmerkmal bekommen hatte, das dann ja auch in der Botenbefragung 1031-36 eine Rolle spielt. Außerdem gibt es Anzeichen dafür, dass für den Dichter der Schwellfuß, nach dem Oidipus benannt ist, durchaus auch symbolischen Charakter hat: Oidipus geht von Beginn seines Lebens an als Behinderter durch die Welt, nicht nur sichtbar in seinem Gang, sondern auch im übertragenen Sinne, wie wir noch sehen werden. Oidipus nennt diese seine Behinderung selbst in V. 1035 eine „furchtbare Schande“. Und der

Hirte ergänzt darauf: „So daß du *der* nach diesem Unglück benannt mit Namen wurdest, der du bist.“ (1036)

Registrieren wir also auch, wie Oidipus' Leben von Anbeginn unter einem zwiespältigen Gestirn steht: Er wird empfangen, obwohl Apollon davor gewarnt hatte; er erblickt trotzdem das Licht der Welt, wird aber sogleich dem Tode preisgegeben; er überlebt auch das, geht aber fortan behindert und geschändet als „Schwellfuß“ durch die Welt.

Was mit dem Knaben aufgrund der Aussetzungsabsicht geschah, erzählt der thebanische Hirte aus Angst um seinen Kopf nur unter größtem Druck in V. 1171-1180, der korinthische Bote – in der Hoffnung, daß er gute Nachricht bringt – ganz freiwillig in den Versen 1022-1040: Die Königin Iokaste gibt den Knaben „aus Angst vor schlimmen Sprüchen“ (1175) an den Hirten, und der gibt ihn „aus Mitleid“, wie er in V. 1178 sagt, an den korinthischen Kollegen weiter, statt ihn irgendwo auszusetzen und elend krepieren zu lassen. Und der hat ihn „zum größten Leid gerettet“, wie es in V. 1180 heißt. Auch hier also wieder dies Ambivalente: gerettet - ja, aber zum Leid, wie auch der mitleidige Hirte erkennt, wenn auch zu spät.

Der korinthische Hirte bringt den Knaben dann seinem Herrn Polybos, dem König von Korinth, und der nimmt ihn angesichts seiner Kinderlosigkeit an Sohnes statt an. So weit, so gut, zumal Oidipus nun – ganz gegen die Erwartung für ein Findelkind – als Königssohn in höchstem Ansehen stand, wie er selbst in V. 775f. erzählt: „Ich galt als der größte Mann unter den Bürgern dort.“ Aber dann erhält auch diese Medaille ihre Kehrseite: Ein Trunkener erzählt ihm, dass er dem Vater untergeschoben sei. In den Versen 779ff. erzählt er Iokaste die Geschichte ganz genau; ein Zeichen dafür, wie wichtig sie ihm ist. Drei Dinge sind aus der Erzählung besonders hervorzuheben: 1. Was der Trunkene sagt, trifft Oidipus schwer (781). Im Griechischen steht da *baryntheis*, d.h. es beschwert ihn. 2. Oidipus reagiert sofort, hat es sehr eilig, Klarheit zu bekommen; das geht aus V. 781f. hervor. Und 3. versuchen ihn zwar die Eltern zu beruhigen, wahrscheinlich, indem sie sagen, so zu reden sei von dem Betrunkenen unerhört und gar nicht wahr (vgl. 783ff.); aber in Oidipus nagt es nun so weiter, dass es ihm keine Ruhe lässt und er sich heimlich nach Delphi begibt, um Klarheit zu bekommen. – Schon hier also tiefste Betroffenheit bei dem Thema Eltern, anscheinend das Gefühl existentieller Bedrohtheit, obwohl die Position des Königssohnes, selbst bei allgemeiner Bekanntheit seines Status als Pflegesohn durchaus nicht bedroht gewesen wäre; schon hier hektisches Reagieren; schon hier das unbedingte Bedürfnis, Klarheit zu bekommen, gegen den Willen der vermeintlichen Eltern. Oidipus beurteilt sein Verhalten in dieser ganzen Sache selbst hernach Iokaste gegenüber als eine Überreaktion, wenn er in V. 777f. sagt, daß die Episode mit dem Trunkenen zwar wert gewesen sei, sich zu wundern, zu staunen, aber nicht den Eifer (*spoude*) wert gewesen sei, den er danach an den Tag legte. Dieser Selbsteinschätzung ist nichts

hinzuzufügen; aber wir haben dann auch keinen Grund, den Vorgang anders, milder zu beurteilen oder gar zu ignorieren, zumal wenn sich sein Verhalten an dieser Stelle als für ihn typisch herausstellen sollte.

Das delphische Orakel weist ihn mit seiner Fragestellung ab, gibt ihm in der Sache keine Auskunft, kündigt ihm aber „Furchtbares, Schlimmes“ an (790): dass er seine Mutter heiraten und seinen Vater töten werde (791-3), verkündet ihm also inhaltlich dasselbe, was es seinen Eltern Iokaste und Laios schon vorher angekündigt hatte für den Fall, dass sie einen Sohn bekommen.

Oidipus reagiert darauf wiederum in mehrfacher Hinsicht überstürzt und unüberlegt:

- Er meidet nun Korinth, als ob er ganz genau wüßte, daß in Korinth seine Eltern leben, war doch aber vorher aus Korinth aufgebrochen, weil er in dieser Frage erst noch Sicherheit bekommen wollte, also unsicher war (794-7).
- Er tötet spätestens am nächsten Tag vier Menschen, von denen zumindest einer dem Alter nach sein Vater sein konnte. Und dabei waren diese Morde vermeidbar, wie ich gleich zeigen werde.
- Er vermählt sich wenige Tage, höchstens wenige Wochen nach dem Orakel mit einer Frau, die vom Alter her seine Mutter sein konnte.

Einen weiteren Schatten auf Ödipus wirft die als nächstes zu behandelnde Dreiweg-Affaire, die Oidipus in V. 801-813 seiner Mutter und Gemahlin wahrheitsgemäß, wie er extra in V. 800 betont, erzählt. Hören wir uns diesen Bericht noch einmal genau an und bedenken wir dabei folgendes: Der Dichter legt diesen Wegerechts- und Mordfall einem Publikum vor, das sich Ort und Situation bestens vorstellen konnte und – vor allem – das gewohnt und geschult war, in Rechtsfragen verantwortungsvoll zu entscheiden; denn 6000 von ihnen standen in der Liste der Geschworenen, und aus dieser Liste wurden an fast 200 Tagen pro Jahr 2000 Geschworene erlost, die über Recht oder Unrecht zu befinden hatten, in verschiedenen Gerichtshöfen (Flaig S. 100). Vor einem solchen Publikum wird nun folgender Rechtsfall ausgebreitet:

„Als ich, meines Weges ziehend, jenem Dreiweg nahe war, da kamen mir ein Herold und, auf roßbespanntem Wagen sitzend, ein Mann...entgegen; und aus dem Wege wollten mich er, der voranging, und der Alte selbst vertreiben mit Gewalt, und ich schlage den, der mich abzudrängen suchte, den Treiber, nun im Zorn; und der Alte, wie er es sieht, paßt mich ab, wie ich vorbeigeh, und vom Wagen aus fuhr er nieder mir mit dem Doppelstachel mitten übers Haupt. Nun, ungleich büßte er's! Denn kurzerhand vom Stab aus dieser meiner Hand getroffen, rollt er rücklingsmitten aus dem Wagen ganz im Nu, und ich erschlag sie alle.“

Die Frage ist nun also, wie das Publikum diese Geschichte eingeschätzt haben mag. War sie geeignet, für oder gegen Oidipus Partei zu ergreifen? Flaig erörtert die Rechtslage sehr kompetent auf 14 Seiten. Ich kann Ihnen hier nur seine Zusammenfassung weitergeben. Die Einzelheiten könnten Sie in seiner Monographie auf S. 97ff. nachlesen. Er schreibt also zusammenfassend:

„Ödipus macht den Weg nicht frei. Das ist Nötigung, wenn nicht eine Bedrohung der Reisegesellschaft; dafür könnte Ödipus in Athen wegen Wegelagerung angeklagt werden. Der Herold und der Wagenlenker versuchen, ihn abzudrängen. Ödipus antwortet darauf mit einem Schlag. Man kann dies zwar als eine überbietende Antwort interpretieren, doch ergibt sich sofort ein Problem: Wer mit dem Schlagen anfängt, trägt nach athenischem Recht die Verantwortung für die Eskalation; es sei denn, sie führe zum Tode; dann gilt als Mörder, wer den todbringenden Streich geführt hat. Ödipus ist somit in doppeltem Sinne schuldig; denn er fängt mit dem Schlagen an und er tötet.

Aber auch der Schlag des Laios läßt sich deuten als ein Schritt auf der Skala des doppelten Zurückschlagens. Der König von Theben braucht diesen Schlag gar nicht in Notwehr verabreicht zu haben, sondern ganz einfach, weil er jenen Schlag vergelten will, den Ödipus dem Wagenlenker gegeben hat – und zwar doppelt, denn er nimmt dazu ein Werkzeug, den Doppelstachel. So gesehen nimmt Laios am Spiel des überbietenden Zurückschlagens teil. Vater und Sohn betreiben mithin dieselbe gewaltsame Ehrwahrung und huldigen derselben Vergeltungsmaxime.

Unter dem ethischen Aspekt stehen sie einander als Double symmetrisch gegenüber, unter dem rechtlichen Aspekt jedoch keinesfalls. Denn laut athenischem Recht fällt der Schlag des Laios in eine andere Kategorie als der Schlag des Ödipus. Wenn man davon absieht, daß Ödipus als Wegelagerer straflos totgeschlagen werden darf, und wenn man nur die Kette von Schlag und Gegenschlag in den Blick nimmt, dann würde jedes athenische Gericht den Vater für diesen Schlag freisprechen, solange er damit den Ödipus nicht tötet. Denn Ödipus hat mit dem Schlagen angefangen. Bezeichnenderweise will Ödipus diese Sachlage nicht wahrhaben. Zwar ist er sich der Tatsache bewußt, daß er nicht Gleiches mit Gleichem vergolten hat; denn er mißt seine Tat explizit am Talionsprinzip. Aber es kommt ihm nicht in den Sinn, dass ihn damit das geltende Recht zum Mörder macht. So wie er die Augen schließt vor dem selbstverständlichen und daher ungeschriebenen Gesetz, als Fußgänger einem Wagen auszuweichen, so verschließt er die Augen vor dem Gesetz, das die Vergeltung eingrenzt. Sein Verhalten erscheint auf rätselhafte Weise hybrid.“

Flaig sagt an einer anderen Stelle drastisch: Wenn sich alle Reisenden in Griechenland so verhalten hätten wie Oidipus, dann hätte man an den Straßen des Landes die Leichen stapeln müssen. Flaigs Urteil über Oidipus, er erweise sich als zweifach blind und auf rätselhafte Weise als hybrid, erklärt sich daraus, daß Oidipus die ganze Geschichte nicht einmal andeutungsweise mit schlechtem Ge-

wissen erzählt, so als ob er den Anflug eines Bewußtseins davon hätte, daß er sich mit dieser Tat vor Göttern und Menschen ins Unrecht gesetzt hat. Für ihn ist die Geschichte nur der für Iokaste aufgehellte Hintergrund, auf dem er sich der Frage nähert, ob der getötete Wagenfahrer sein Vater gewesen sein könnte. Er erweist sich also sowohl in seinem Handeln als auch in seinem nachträglichen Reden darüber als blind für bestehende gesellschaftliche Normen.

Und noch ein Detail ist wichtig, ein Motiv, das auch weiterhin eine Rolle spielen wird: Oidipus gibt an, er habe auf den alten Fahrer „im Zorn“ (di orges) eingeschlagen, also im Affekt. Das mag einem, nüchtern betrachtet, zunächst verständlich und menschlich erscheinen in der angespannten Situation am Dreiweg; aber es steht in einem starken Spannungsverhältnis, um nicht zu sagen: in krassem Gegensatz zu dem Image, das derselbe Oidipus am Anfang der Tragödie in Theben hat und pflegt, wie wir noch sehen werden.

Spätestens am zweiten Tag nach dieser mörderischen Aktion, die nach Bestrafung und Entsöhnung schreit, kommt Oidipus nach Theben und löst das Rätsel der Sphinx. Dieses Ereignis wird in der Tragödie nicht eigens erzählt, aber als bekannt vorausgesetzt; und seine Auswirkungen bestimmen weithin das Stück. Der Vollständigkeit halber sei der vorausgesetzte Zusammenhang doch noch einmal nacherzählt:

Die Sphinx war von Hera nach Theben entsandt worden. Es handelte sich dabei um ein Ungeheuer mit Frauenkopf, Löwenkörper, Schlangenschwanz und Adlerflügeln, das Hera entsandt hatte, um Theben für ein Vergehen des Laios zu bestrafen. Diese Sphinx ließ sich auf dem Berge Phikion nieder, der nahe der Stadt liegt, und gab jedem Passanten ein Rätsel auf, das uns in der Prothesis zu unserem Drama mit folgendem Wortlauf überliefert ist: Es gibt ein Wesen auf Erden, das hat eine Stimme und ist zwei-, vier- und dreifüßig. Als einziges Lebewesen, die sich auf der Erde kriechend oder in der Luft und im Meer bewegen, wechselt es seine Natur, und wenn es sich auf die meisten Füße gestützt fortbewegt, ist die Kraft seiner Glieder am geringsten.

Wer das Rätsel nicht lösen konnte, den erwürgte und verschlang die Sphinx auf der Stelle. Es ist erst Oidipus, der Schwellfuß, der dieses Fußrätsel lösen kann: Das Lebewesen ist der Mensch, der morgens, in seinen ersten Lebensjahren, auf allen Vieren krabbelt, dann auf zwei Füßen aufrecht geht und sich im Alter auf einen Stock stützt. – Die Sphinx stürzt sich daraufhin vom Fels, und so war Theben von dieser Belastung befreit. Und da unmittelbar vorher gemeldet worden war, daß Laios unterwegs, an der Scheide dreier Wege, von Räubern umgebracht worden sei (122f., 715f.), als er unterwegs war zu dem Orakel, vermutlich, um es zu befragen, wie man die Sphinx los werden könne, da ist der Weg frei, daß Oidipus Laios' Herrschaft und seine Gemahlin Iokaste übernimmt. Wie sich das genauer abgespielt hat: ob Oidipus es gefordert oder die Stadt ihm dies als Lohn angeboten hat, bleibt in unserer Tragödie offen; in

Euripides' Phoinikierinnen stellt es Iokaste so dar: „Als darauf die Sphinx mit Raub die Stadt verheerte, tot mein Gatte war, ließ Bruder Kreon meine Hand durch Heroldsruf zum Lohne dem verheißen, der den Rätselspruch der klugen Jungfrau löse. Da nun traf es sich, daß Oidipus, mein Sohn des Spruches Lösung fand, worauf er auserkoren als des Landes Herr das Zepter über dieses Volk als Preis empfing, mit ihm die Hand der Mutter – ach, er wußt es nicht, noch wußte sie es, daß der Sohn ihr Gatte ward.“ (45-54)

Ein paar Jahre danach, als Iokaste von Oidipus schon zwei heranwachsende Töchter hat, spielt die Handlung unserer Tragödie. Ihr Stoff ist uns eher zu bekannt als unbekannt, nämlich so bekannt, dass es uns vielleicht schwerfällt, noch einmal genau hinzusehen und uns von fragwürdigen Einsichten zu lösen. Dennoch muss es versucht sein, zumal es ja auch sein kann, dass dabei schon bestehende Einsichten bestätigt werden oder Unklar-Geblienes deutlicher wird.

Der Oidipus Tyrannos ist für uns sicher zunächst das Stück, in dem ein Herrscher einen Mörder suchen muß, dabei wider Willen feststellt, daß er der Gesuchte ist, und daraus die Konsequenz zieht, indem er sich nach dem Maßstab richtet, den er selbst gesetzt hat. Dieser Stoff eignet sich zunächst wohl eher zu einer Komödie, zumindest zu einer Tragikomödie, wie sich nicht zuletzt daran zeigt, daß Heinrich v. Kleist ihn in seinem zerbrochenen Krug so verwendet hat. Daraus ergibt sich die Frage: Wie schafft es Sophokles, daraus einen Tragödienstoff zu machen? Wodurch gelingt es ihm, den Stoff zu einem tragischen Ereignis werden zu lassen?

Oidipus tritt zu Beginn des Stückes, im Prolog, als alle überragender, selbstbewußter, ja selbstgefälliger Landesvater auf: Seine Untergebenen redet er in V.1 und 58 als Kinder an; er weiß, daß man ihn den „berühmten“ nennt (8); er kümmert sich selbst und zeigt Mitleid (10-13); er erkennt sofort, wer der Sprecher der Bittflehenden ist und hört sich dessen lange Rede geduldig an; dabei hätte er sie gar nicht nötig, denn er weiß ja schon längst, was sie bedrückt (58f.), leidet darunter mehr als sie, weil er für alle leidet (62-67), und hat schon längst das getan, was zu tun war: er hat Kreon nach Delphi geschickt, um zu erkunden, warum die Stadt unter der Pest leidet und wie sie gerettet werden kann(68-72).

Und ganz entsprechend sehen die Untergebenen ihren Herrscher: Sie kommen flehend zu ihm, weil sie ihn zwar nicht für göttergleich, aber doch für den Ersten der Männer in des Lebens Wechselfällen und in den Begegnungen mit Göttern ansehen (31-34) und als Besten der Sterblichen (46). Sie halten ihn für fähig, ihnen vor der Pest Schutz zu geben (42) und die Stadt wieder aufzurichten (51). Es wäre unangemessen, einen Herrscher, der in einer solchen Wechselbeziehung zu seinem Volk steht, als Tyrannen zu bezeichnen, selbst wenn bei entsprechenden Strukturen auch aus einem derartigen Vertrauensverhältnis schnell ein tyrannisches werden kann.

Wenn man diese Darstellung des Oidipus mit dem vergleicht, was wir über Oidipus' Lebensgeschichte schon aus Sophokles' eigenen Worten entnommen haben, wenn wir ferner dieses Bild mit dem Bild vergleichen, das die Athener, die die weitere Geschichte natürlich kannten, von Oidipus hatten, dann fällt eine erhebliche Spannung auf zwischen Sein und Schein dieses Menschen, dann kann man sich fragen, ob hier von derselben Person die Rede ist; dann wird klar: Dies Bild des Oidipus kann nicht das sein, das der Dichter sich selbst von diesem Menschen machte, ist vielmehr das Bild, das Oidipus selbst von sich pflegte: So wollte er vor dem Volk dastehen, als ihr Retter und Beschützer, und so verehrte ihn das Volk, weil es nur dieses von ihm wusste, dass er die Stadt von der Sphinx befreit hatte. Dabei muss man Oidipus gar nicht unterstellen, er habe dieses einseitige Image von sich selbst vorsätzlich propagiert; es gibt keine Anzeichen dafür, dass er sich nicht wirklich so sieht, wie er sich darstellt; im Gegenteil: Die spätere Schwerfälligkeit, mit der er sich von diesem Bild löst, sein langes Sträuben gegen die Indizien, die Ungeniertheit, mit der er allen Verdachtsmomenten entgegentritt, sprechen dafür, dass er sich so verstand; aber dieses ernst gemeinte Selbstverständnis schließt nicht aus, dass wir urteilen müssen, dass dieses Verhalten nur möglich war aufgrund einer ganz erheblichen Portion Selbstvergessenheit, durch Ausblendung, die dann ja auch Verblendung (ate) ist, durch Blindheit, um ein Motiv zu benutzen, das in dieser Tragödie ja eine ganz wichtige Rolle spielt.

Nachdem Kreon dann aus Delphi zurückgekehrt ist und berichtet hat, was der Gott Phoibos Apollon gesagt hat, muss Oidipus handeln. Er kann sich nicht auf seinen Lorbeeren ausruhen, die Akzeptanz seines Volkes wird davon abhängen, dass er sich bewährt als der, der er zu sein scheint., der überlegene Retter und Beschützer. Dabei ist es für einen Herrscher ganz natürlich und legitim, dass er nicht nur an die ihm Untergebenen denkt, sondern auch an seine eigene Sicherheit. Zwar trägt er, wie er in V. 94 sagt, an der Sorge um die anderen „schwerer als an der Sorge um das eigne Leben“, aber es ist ihm schon recht, daß er, wenn er dem Land und dem Gott in Delphi Genugtuung verschafft, er sich auch selbst nützt und schützt (135-141). Insofern ist es verständlich, wenn Oidipus schon in Vers 124f. die Möglichkeit einkalkuliert, dass die unbekanntes Mörder des Laios mit Geld gedungen waren, es sich also um einen politischen Mord handelt, oder dass Oidipus später erst Teiresias und dann auch seinen Schwager Kreon bezichtigt, den Mord ausgeheckt zu haben. Er schließt ja schon in seinem Fluch nicht aus, dass der Mörder sogar in seinen eigenen Häusern, d.h. im Herrscherhause Herdgenosse ist (249f.). Der entscheidende kritische Punkt liegt in etwas anderem:

Oidipus glaubt im Gefühl seiner geistigen Überlegenheit und scheinbaren Unbetroffenheit, die er in den Versen 216-220 zu erkennen gibt, dass er den zur Lösung anstehenden Fall des Laiosmordes im Griff hat, wenn er folgende Möglichkeiten einkalkuliert:

Entweder jemand kennt den oder die Mörder des Laios,
oder jemand weiß, dass er selbst der Mörder des Laios ist.

Deswegen stellt Oidipus folgende Maßnahmen in Aussicht:

Wer den Mörder kennt, soll ihn angeben; ihm sind Lohn und Dank gewiss.

Wer Laios' Mörder ist, soll sich stellen; ihm droht gemäß dem Willen des Gottes die Ausweisung aus der Stadt, aber mehr nicht.

Wer dagegen den Mörder kennt oder der Mörder ist, es aber nicht sagt, der verfällt einem sehr weitgehenden Fluch, der Ächtung.

Oidipus sieht in seiner Selbstherrlichkeit und Eingenommenheit von sich selbst und seinen Leistungen nicht, dass es ja auch sein kann, dass jemand der Mörder des Laios ist, es aber nicht weiß. Und er sieht schon gar nicht, dass er das auch selbst sein könnte. Und darum sieht er für diese Möglichkeit keine eigene Bewertung vor, sondern verfällt dem gleichen Fluch, wie einer, der weiß, dass er Laios getötet hat.

Das macht den Reiz, das Prickelnde dieses Stückes aus, dass die Zuschauer mehr wissen als Oidipus und der Chor; dass sie erleben können, wie ein Mensch aus Überheblichkeit voreilig richtet und dabei sich selbst trifft.

Diese Unbedachtheit des Oidipus bewirkt am Anfang des Stückes einige Beispiele für das, was man als tragische Ironie bezeichnet: Das geht schon in V. 105 los, wo Oidipus von Laios, dem einstigen König, seinem Vorgänger sagt: „gesehen habe ich ihn nie“. Über 100 Verse später, in V. 219f. meint er, ihm sei diese Sache fremd, die Mordtat fremd. Und in V. 249-251, also im Rahmen des Fluches, würde Oidipus sicher nicht das sagen, was er sagt, wenn er in dem Bewußtsein lebte, dass es tatsächlich auf ihn zutreffen könnte: „(ich) wünsch auf mich herab – wär in meinen Häusern Herdgenosse er (der Mörder), und ich wüßte drum – zu leiden, was ich auf jene eben hab herabgeflucht.“ Aber es ist dieser nicht zurücknehmbare Fluch, der ihn letztlich vernichtet. Darum sofort sein entsetztes Erinnern an den Fluch, als er im Gespräch mit Iokaste zu ahnen beginnt, dass er der Mörder ist (744f.): Weh mir! Ich Armer! Es scheint, in entsetzliche Flüche hab ich mich eben selbst gestürzt und wußt' es nicht!“ Darum sein nochmaliger Rückbezug auf die Flüche, als für ihn die Sache klar ist (819f.): „kein anderer war's als ich, der über mich selber diese Flüche hat verhängt.“

Diese seine vermeintliche Großartigkeit, die Oidipus aus der Lösung des Rätsels meint ableiten zu können, und diese Kurzsichtigkeit, die mit den ungewollten Wechselfällen des Lebens nicht rechnet, sind auch die Basis und der Kern für Oidipus' Auseinandersetzung erst mit Teiresias und dann mit Kreon.

Teiresias begrüßt er erst mit den hehren Worten (300f.): „O der du alles begreifst, Teiresias, Sagbares, Unsagbares, Himmlisches und auf Erden Wandelndes“. Aber dann gerät er so in Zorn über diesen Seher, dass er sich schließlich in den Versen 390-398 dazu versteigt, nicht nur die Seherkunst dieses eben noch gepriesenen Sehers herabzusetzen, sondern seine eigene

Fähigkeit, das Rätsel zu lösen, mit der Seherkunst zu vergleichen und seine Verstandesleistung höher zu bewerten.

Dem antiken Zuschauer dürfte zunächst klarer gewesen sein, dass es abwegig ist, eine Weissagung und ihre Lösung mit der Lösung eines Rätsels zu vergleichen, weil sie im Umgang mit Weissagungen wesentlich mehr Erfahrungen hatten. Das Rätsel lebt von der Eindeutigkeit seiner Antwort, die man schnell treffen oder verfehlen kann, die Weissagung von der Mehrdeutigkeit, die mit Bedacht erwogen sein will. Aber angesichts seines Rätselerfolges ist es kein Wunder, dass er Weissagungen wie Rätsel behandelt. So war es bei der Weissagung, die er sich selbst in Delphi eingeholt hat, bei der er sich ohne Umschweife und gegen die Logik dafür entschied, seine korinthischen Eltern seien seine wahren Eltern, und deshalb nicht zu ihnen zurückkehrte. So ist es aber auch jetzt, wo er sofort und ohne weitere Beratung zu wissen glaubt, welcher Personenkreis als Mörder infrage kommt, und deshalb die neue Perspektive, die Teiresias eröffnet, nur für absurd halten kann.

Schlimmer noch ist, dass Oidipus angesichts der Aussageverweigerung des Sehers so in Rage gerät, dass er völlig am Ziel der Aufklärung vorbeischießt, indem er den Seher des Komplotts bezichtigt. Auch dieses Verhaltensmodell hatten wir bei Oidipus schon einmal: am Scheideweg: Dort folgte seinem Zornausbruch in völliger Überreaktion die Ermordung von vier Menschen, hier zumindest der Versuch, den Seher durch Entlarvung zu vernichten, und das immerhin mit dem Erfolg, dass daraufhin auch der Chor – zögernd zwar, aber letzten Endes bereit ist, die Würde des Sehers herabzusetzen, wenn er in seinem 1. Ständlied singt (499-506): „Daß aber unter Männern ein Seher mehr wert sein soll als ich, unfehlbar läßt sich das nicht entscheiden.“ Hier hat Oidipus seinen 2. Frevel begangen, einen Frevel, der ihm die direkte Feindschaft Apollons einbringen muss, weil sie unter seinem Schutz stehen. Und Oidipus gibt uns dann auch noch ein drittes Beispiel seiner Unbeherrschtheit und Kurzschlüssigkeit, wenn er sogar seinen Schwager Kreon, den er eben noch als Vertrauten nach Delphi geschickt hatte, der Hinterhältigkeit bezichtigt und in wiederum völliger Überreaktion aus dem Lande stoßen oder töten will (641). –

Oidipus ein Mensch, der, mit Vernunft begabt, auch vernunftgesteuert sein möchte, dem aber genau das nicht gelingt, weil er sich falsch einschätzt. Ich finde den Hinweis von Arbogast Schmitt spannend, dass dieser Oidipus nicht mehr als mythische Gestalt einer heroischen Vorzeit dargestellt ist, sondern als ein Mensch, der vom Geist der Sophistik des 5.Jh. geprägt ist, vom Vertrauen und der Überschätzung der eigenen Möglichkeiten des Erkennens. Im weltlichen Bereich bedurfte es erst eines Sokrates, um diesen geistigen Höhenflug zu bremsen; in der Tragödie bedurfte es des Dichters, um die religiöse Komponente, die Hybris vor den Göttern bloszustellen (vgl. Schmitt, S. 18f.).

Der Oidipus Tyrannus ist seinem dramatischen Charakter nach ein Enthüllungsdrama. Das heißt: Es stellt sich am Anfang eine Frage (wer ist der die Pest verschuldende Mörder?), und dann dient das Stück dazu, diese Frage zu klären. Auf das Wie der dramatischen Gestaltung dieser Enthüllung kommt es demnach wesentlich an. Aber man muss schon über wesentliche Merkmale dieser Gestaltung hinwegsehen, wenn man es nur für wesentlich hält, dass Oidipus Punkt für Punkt einen Indizienprozeß führt, um dann in V. 1182 festzustellen: „Das Ganze wäre klar heraus!“ D.h.: Der Fall ist aufgeklärt.

Ich kann hier die Dramaturgie des Stückes nicht im einzelnen verfolgen, aber zusammenfassend Folgendes feststellen: Die Enthüllung hat zumindest für die Zuschauer drei deutlich unterscheidbare Phasen; und das für die Zuschauer Überraschende ist nun, dass diese drei Phasen nicht einfach drei verschiedene Grade der Enthüllung zeigen; die erste Phase meinerwegen 30% Enthüllung, die zweite dann 60% und die dritte schließlich 100% Aufklärung. Vielmehr geschieht die Phaseneinteilung unter einem ganz anderen Gesichtspunkt:

Die erste Phase ist abgeschlossen mit dem Abgang des Sehers. Und der hat nach langer Verweigerung schließlich eine vollständige Enthüllung vorgelegt (bes. V. 353, 413-425 und 449-460). Das Raffinierte ist nun, dass diese Enthüllung so früh erfolgt und das Stück trotzdem noch lange nicht zuende ist und seine Spannung verliert. Das wird möglich und plausibel, weil der Dichter sich die Erkenntnis zunutze macht, dass es zweierlei ist, ob eine Wahrheit ausgesprochen wird oder ob sie mental ankommt, bzw. ob sie nur behauptet oder auch für den Empfänger nachvollziehbar wird. Ich denke, wir kennen dieses Problem alle zur Genüge.

In der Auseinandersetzung zwischen Oidipus und Teiresias spielt sich aber noch etwas anderes ab: Der Rätsellöser Oidipus möchte auf eine klare Frage eine eindeutige Antwort haben. Das, was er von Teiresias zu hören bekommt, kommentiert er aber mit dem entlarvenden Satz (439): „Wie alles du zu rätselhaft und dunkel sagst!“ Das heißt, Oidipus unterstellt dem Seher, da er dessen Aussagen nicht für wahr halten kann, dass er mehrdeutig und insofern rätselhaft redet. Nur an einem Punkt wird diese vermeintliche Rätselhaftigkeit, mit der Oidipus nichts anfangen kann, durchbrochen: da nämlich, wo Teiresias fast nebenbei von den Eltern spricht, die Oidipus zeugten (436). Da wird Oidipus ganz hellhörig und hält den Seher auf, obwohl er ihn kurz zuvor schon nach Hause geschickt hatte (431). – Mit anderen Worten: Die erste Phase der Enthüllung bringt zwar eine vollständige Enthüllung, aber nur für die Zuschauer, nicht für den Fragesteller auf der Bühne. Doch ein Stachel ist ihm zu diesem Zeitpunkt ins Fleisch gesetzt: die noch immer ungelöste Frage nach seinen leiblichen Eltern. Die Frage in V. 437 kann nur stellen, wer in diesem Punkt eine Unsicherheit hat: Wie, welchen Eltern?...Wer hat mich gezeugt?

Die zweite Phase der Enthüllung ist nach dem ersten Gespräch des Oidipus mit Iokaste abgeschlossen, also nach dem 2. Epeisodion, nach V. 862. Mit Recht wird immer wieder festgestellt, dass zu diesem Zeitpunkt Oidipus eigentlich schon klar sehen müsste, dass er selbst der Gesuchte ist. Bieten doch Iokaste und Oidipus sogar mehr Informationen, als unbedingt nötig wären, um aus deren Vergleich den Schluss zu ziehen, dass Oidipus der Gesuchte ist: Iokaste teilt in 711-714 mit, Laios habe das Orakel erhalten, er werde von seinem Sohn getötet werden; Oidipus berichtet in 793 von dem Orakel, er werde seinen Vater töten; Iokaste berichtet in 715f., Laios sei an einem Dreiweg getötet worden, Oidipus, er habe an einem Dreiweg einen Greis getötet (800-813). Iokaste berichtet in 718, Laios habe seinen Sohn an den Fußgelenken gefesselt, Oidipus hat schon in seinem Namen eine entsprechende Fußverletzung. Schließlich erzählt Iokaste in V. 719, der Knabe sei im Gebirge ausgesetzt worden, und Oidipus kann seit der Bemerkung des betrunkenen Mannes aus Korinth nicht sicher sein, wer seine Eltern sind.

Das sind schon mehr Informationen und Vergleichspunkte, als nötig sind, um folgern zu können, dass Oidipus der Gesuchte ist. Wenn Oidipus diese naheliegende Schlussfolgerung nicht zieht, so kann das eigentlich nur den Grund haben, dass der Dichter jedermann vorführen wollte, wie blind und verschlossen Oidipus für die Wahrheit war und d.h. wie weit bei ihm der Anspruch, höchst qualifiziert zu sein, und die Wirklichkeit auseinander lagen. Oidipus ist nicht der, für den er sich hält, sondern blind, aufbrausend und kurzschlüssig. Und so klammert er sich an den letzten Strohalm, der ihm noch bleibt: an die Möglichkeit, dass Laios nicht von einem einzelnen, sondern von einer Gruppe Räuber erschlagen wurde und damit erwiesen wird, dass nicht Oidipus Laios, d.h. seinen Vater erschlagen hat.

Die dritte Enthüllungsphase bringt dann die Klärung auch dieses Punktes und damit endlich das Eingeständnis: Das Ganze wäre klar heraus! (1182)

Mit dem 4. Epeisodion ist die aufklärende Handlung abgeschlossen. Was folgt, ist eine Art Bilanzierung und – ganz traditionell, Sie kennen das schon von Aischylos – die Darstellung des Leids, in das der Protagonist Oidipus gestürzt ist. Ich weise Sie auf die Stellen des 4. Stasimon und der Exodos hin, die für unseren Zusammenhang von Interesse sind:

Das 4. Stasimon reflektiert Oidipus' Schicksal; besonders wichtig ist dabei die 1. Strophe, die zeigt, dass dieser Oidipus hier nicht als Einzelfall gesehen und dargestellt wurde, sondern als menschliches Paradigma, als Beispiel dafür, wie es mit dem Menschen bestellt ist:

„Geschlechter der Sterblichen! Wie zähle ich euch gleich dem Nichts, solange ihr lebt! Denn welcher, welcher Mann trägt mehr des Glücks davon als Schein und nach dem Schein den Untergang? Drum, da ich den deinen zum Beispiel habe, deinen Daimon, den deinen, o unglückseliger Ödipus, kann ich von Sterblichen nichts glücklich preisen.“

Wenn ein Mensch im Glück ist, wie zum Beispiel Ödipus, dann handelt es sich nur um ein scheinbares und damit vergängliches Glück. In Wahrheit zeigt sich, dass der Mensch ein Nichts ist und nichts an ihm glücklich zu preisen ist.

In den Schlußversen des Stückes ist dieser Pessimismus ein wenig gemildert; da heißt es (1524ff.):

„O Bewohner Thebens, meiner Vaterstadt! Sehet, dieser Ödipus, der die berühmten Rätsel löste, mächtig wie kein zweiter war, er, auf dessen Glück ein jeder Bürger sah mit Neid, in welcher großen Brandung ungeheuren Schicksals er geriet! Drum blicke man auf jenen Tag, der zuletzt erscheint, und preise keinen, der da sterblich, selig, eh er denn zum Ziel des Lebens durchgedrungen, ohne daß er Schmerz erlitt.“

Oidipus war mächtig und im Glück, so dass man ihn darum beneiden konnte. Aber auch er „geriet in eine große Brandung ungeheuren Schicksals“. Beachten Sie: Es heißt nicht: Auch ihn hat das Schicksal zerstört, sondern: Er geriet in die Brandung des Schicksals! Kein Wort darüber, was ihn in diese Brandung geraten ließ, sondern nur die Feststellung, dass es so war.

Zurück zum 4. Stasimon: In V. 1213 analysiert der Chor und redet dabei Oidipus an, als ob er noch da wäre: „Entdeckt hat gegen deinen Willen dich die alles sehende Zeit, sie richtet den in ehloser Ehe lange Zeugenden und Gezeugten.“ Das ist zunächst dieselbe Einsicht, die schon Teiresias geäußert hatte, als er sich weigerte, Oidipus Auskunft zu erteilen: In V. 341 hatte er gesagt: Kommen wird es von allein, deck ich's auch mit Schweigen zu. D.h. Die Zeit wird es an den Tag bringen, wie es um Oidipus steht. Nun hat sie es an den Tag gebracht. Und wie vorher das Streuben des Teiresias nichts genützt hatte, so im ganzen auch nicht Oidipus, der sich so lange gegen die Wahrheit gestreubt hat, so dass sie gegen seinen Willen an den Tag kommen musste. Das ist nicht immer so klar gesehen worden. Vielmehr hat man Oidipus heroisiert, als ob er eine masochistische Freude daran habe, sich selbst zu entlarven – um der Wahrheit willen.

Nur eine Szene könnte dafür sprechen: die nämlich, in der ihn Iokaste davon abzubringen versucht, dass er weiter nachforscht, weil ihr schon klar ist, was Oidipus erst nach klar werden muss (besonders 1054-1068). Es geht Oidipus aber in dieser Szene gar nicht darum, sich einer Untat zu überführen, sondern nur darum, seine im Dunkel liegende Herkunft zu klären: Das gibt er ja selbst als sein Motiv an, wenn er sagt (1058f.): „Das kann nicht sein, daß ich, ergreifend solche Zeichen, nicht meine Herkunft bring ans Licht!“ Und er versteht ja deswegen auch Iokastes Abwehrhaltung falsch; denn er nimmt an, sie streube sich gegen seine Aufklärungssucht, weil sie sich ihrer reichen Herkunft freuen will (1070) und deswegen nicht ertragen könnte, wenn sich herausstellen sollte, dass Oidipus aus nicht-königlichen, ärmlichen Verhältnissen stammt.

Nein, Oidipus ist nicht der Held, der sich ohne Rücksicht auf sich selbst als Frevler entlarven will, auch nicht in der Szene, in der er Iokaste intensiv nach den Todesumständen des Laios befragt (729ff.): Nimmt Oidipus doch jede neue Antwort Iokastes mit einem Ausruf des Entsetzens auf (738, 744, 747, 754, 767), was unverständlich wäre, wenn er diese Antworten erwartet hätte. „Er fragt, so sagt auch Arbogast Schmitt (S.20), offenkundig gerade in der gegenteiligen Absicht immer weiter: er hofft durch die jeweils nächste Auskunft Iokastes von der Last seiner Befürchtung und der Notwendigkeit, sie auszusprechen, befreit zu werden. Das heißt, er fragt, nicht weil er die Wahrheit sucht, sondern weil er ihr entgehen möchte. Erst als er keine Möglichkeit mehr sieht, die ihn davor bewahrt, der furchbaren Möglichkeit ins Auge zu sehen, offenbart er sich seiner Frau, da er so weit schon in seinen schlimmen Ahnungen gekommen sei, wie er Vers 771/772 sagt.“

Nehmen sie die ganze intensive Abwehr hinzu, den Widerstand, den Oidipus so angesehene Personen wie Teiresias und Kreon entgegensetzt; es gibt überhaupt keinen Grund, dem Wort, das der Dichter seinem Chor in den Mund legt, zu mißtrauen oder zu widersprechen: „Entdeckt hat gegen deinen Willen dich, Oidipus, die alles sehende Zeit.“ Und der Chor sagt dieses nicht etwa hähmisch, als ob ihm daran gelegen wäre, dass die Wahrheit nun endlich an den Tag kommt, sondern mit dem größten Bedauern; denn er hat ja lange, allzu lange zu seinem Herrscher gestanden, gegen allen Augenschein; er hat sich von dem Schein des Glücks, der mit Oidipus kam, blenden und einschläfern lassen, und geht nun trotzdem auf Distanz, aber mit dem größten Bedauern, wie sich aus der letzten Strophe des 4. Stasimon heraushören läßt (1216ff.): Io, Kind des Laios, hättest dich nie gesehn! Denn ich klage, über jedes Maß schreiend aus dem Munde. Das Rechte aber zu sagen: aufgeatmet hab ich durch dich und zum Schlafen gebracht mein Auge.“ Wenn dieses Auge nämlich wach gewesen wäre, hätte es schon längst sehen können, dass Oidipus‘ Schein trügt.

Dann tritt ein Diener aus dem Haus, um von den Übeln zu berichten, deren unfreiwilliger Zeuge er geworden ist. Er bezeichnet diese Übel in V. 1230 ausdrücklich als „freigewollte, nicht ungewollte“ und fügt hinzu: „Aber von den Leiden schmerzen die am meisten, die sich als selbstgewählt erweisen.“

Der Dichter hat gut daran getan, die Übel und Leiden seines Helden nicht auf das zu beschränken, was sich aus dem selbst ausgesprochenen Fluch ergab. Das hätte der leider auch so noch häufigen Interpretation Vorschub geleistet, Oidipus leide an dem, was ihm ein unverschuldetes Schicksal im Grunde schon in die Wiege gelegt habe, jedenfalls nicht eigenem Verschulden angerechnet werden könne. Wenn Iokaste Selbstmord begeht und Oidipus sich blendet, geht das weit über die Kausalität des Fluches hinaus, den Oidipus vor dem Volk an den Mörder ausgesprochen hat. Warum tun sie das? Warum – ich will mich zunächst auf Oidipus konzentrieren – diese Blendung?

Oidipus kündigt sie ja indirekt sofort an, als er klar sieht, wer er ist und was er getan hat, indem er sich in V. 1183 vom Licht verabschiedet mit den Worten: „O Licht, zum letzten Mal will ich dich schauen jetzt.“ Das ist noch einmal die spontane, affektgeladene Handlungsweise, die wir von Oidipus kennen, dieses Mal unmittelbar gegen sich selbst gerichtet. Wir erfahren nicht sogleich, welche Logik dahinter steht. Aber fast 100 Verse später berichtet der Diener, wie er die Blendung erlebt hat, wie Oidipus dabei geschrien habe (1271ff.), er mache das, damit sie (die Augen) nicht die Übel sehen sollten, die er erlitten und getan, sondern damit sie künftig die Personen im Dunkel sehen (d.h. nicht sehen), die sie nicht hätten sehen dürfen, und jene Personen nicht erkennen, die sie hätten sehen sollen (nicht „wollen“, wie Steinmann übersetzt). Das ist ein dunkles Wort, weil es schwerfällt, den beiden Personengruppen, die darin vorkommen, bestimmte Personen zuzuordnen: Gehört Laios zu denen, die Oidipus nicht hätte sehen dürfen, aber Jokaste zu denen, die er hätte sehen sollen, aber nicht erkannte? Oder sind mit der einen Gruppe die Eltern, mit der anderen die Kinder gemeint? Wichtiger als die Klärung dieser Frage ist das in dieser Aussage enthaltene Eingeständnis, er habe nicht gesehen, was er hätte sehen sollen; denn daraus ergibt sich die Logik: Solange Oidipus sehen konnte, sah er nicht, was er hätte sehen sollen, war er sehend blind; daraus folgert er nun: Wenn ich sehend blind war für das, was ich hätte sehen sollen, dann will ich jetzt auch nicht mehr sehen, was ich in meiner Blindheit angerichtet habe. In dem Kommos (1297-1366), dem Klagelied drückt der nun blinde Oidipus das auf die ausdrückliche Frage des Chores hin (1327f.) so aus: (1334f.) „Was denn brauche ich zu sehn, für den es, sehend, nichts Süßes mehr zu sehen gab?“ Auch in den Versen 1369-1389 befasst er sich noch mit diesem Thema.

Kurz und gut: Oidipus gesteht seine Blindheit ein, die ihn an etlichen Stellen seines Lebens so eingenommen hat, dass er nun eine ganze Menge nennen kann, was und wen er nicht mehr sehen und am liebsten auch nicht mehr hören (1389) möchte.

Das ist aber nicht alles, was er sich selbst vorwirft. Als er Kreons Kommen ankündigt, bricht es aus ihm heraus (1419ff.): „O mir! Welch Wort denn sag ich nur zu ihm? Welchen Anspruch auf Vertrauen hätt ich noch? Bin ich in allem doch, was ich zuvor an ihm verübt, als schlecht befunden.“ Ähnliches würde er bei Erwähnung des Teiresias sagen müssen; aber der taucht in dieser Schlußpartie nicht mehr auf. Beiden hatte er ja auch aus Kurzschlüssigkeit, im Affekt, weil er die Wahrheit nicht sehen wollte und konnte, übel mitgespielt.

Als wenig später Kreon ankündigt, er wolle vorsichtshalber den Gott Apollon lieber erst nochmals befragen, was sie mit Oidipus machen sollen, und Oidipus das als überflüssig in Frage stellt, da kontert Kreon mit den Worten (1445): „Ja (wir wollen den Gott befragen), denn auch du wirst jetzt dem Gotte wohl Vertrauen schenken!“ Das erinnert an die Szene am Ende des 2. Epeisodions, in

der Jokaste sich zu der steilen Behauptung (852f.) versteigt: „Nie wird er (der einzige Überlebende des Gemetzels am Dreiweg) den Spruch vom Mord an Laios als recht erfüllt erweisen, von welchem Loxias (= Apollon) doch klar gesagt, daß er von meinem Sohne sterben müsse.“ Und daraus folgert sie: „Drum will ich eines Seherspruches wegen künftig weder hier- noch dorthin blicken.“ Das heißt, Sehersprüchen, einschließlich derer von Delphi, will sie keine Bedeutung mehr beimessen. Und Oidipus antwortet in V. 859: „Recht denkst du“! Das heißt: Beide, Jokaste und Oidipus, machen sich des mangelnden Vertrauens auf die Göttersprüche schuldig; und das veranlasst ja den Chor dazu, in seinem 2. Stasimon von der Hybris zu singen, die den Tyrannen pflanzt (873), und von dem Hochmut, der das Göttliche Schwinden lässt (873-910). Oidipus wehrt sich nicht gegen diesen indirekten Vorwurf, geht auf Kreons Äußerung gar nicht näher ein. Mangelndes Vertrauen auf die Götter bedeutet Hybris ihnen gegenüber, als ob man als Mensch besser wisse als sie, was wahr ist und sein wird.

Oidipus verallgemeinert seine Einsicht in seine Verfehlungen, wenn er in V. 1394ff. in die Klage ausbricht: „O Polybos und Korinth und ihr vermeintlich väterlichen, uralten Häuser, welch eine Herrlichkeit, darunter von Übeln eiternd, zogt ihr auf in mir! Denn übel jetzt und von Übeln her, so find ich mich.“

Diese Klage enthält zwei Einsichten: 1. Es gab in ihm zwei Schichten, eine äußere Schale des herrlichen Scheins, die er als Königssohn aus Korinth mitbrachte und die er vor den Thebanern pflegte und propagierte. Wir haben davon gesprochen, wie sich Oidipus selbst sah und vom Volk gesehen wurde als der allen überlegene Landesvater. Aber nun ist deutlich geworden, dass unter dieser Schale des Scheins viel Übles zum Vorschein gekommen ist. Er hat äußerlich als kalos dagestanden, ist aber darunter, innerlich kakos, das meint: nicht frei von Fehlern, wie wir sie schon benannt haben: Er hat sich als blind erwiesen für die Wahrheit, als ungerecht und seinen Zornausbrüchen erlegen usw.

Und 2. gibt Oidipus an, dass er sich „von Übeln her(stammend) fand“ (1397). Das kann nur als Anspielung an seine wahren Eltern gemeint sein, die auch schon von solchen Übeln befallen waren, wie er selbst: Sie haben gegen den göttlichen Rat ein Kind gezeugt und sie haben geglaubt, den Götterspruch unterlaufen zu können, indem sie ihren Sohn aussetzten.

Beide, die Eltern wie der Sohn, haben die unvorhersehbaren Wechselfälle des Lebens unterschätzt, haben geglaubt, sie hätten alles im Griff, aus eigener Vollkommenheit, statt sich auf die Götter und deren Einsicht zu verlassen.

Wir sehen also: Der Dichter gibt uns im Schlussteil seiner Tragödie genügend Anhaltspunkte dafür, zu erkennen, dass wir seiner Intention nicht gerecht werden, wenn wir dem Stück entnehmen zu können glauben, dass er seinen Held für „unschuldig schuldig“ hält oder als tragisches Opfer eines mehr oder minder anonymen Schicksals.

Für Sophokles ist Oidipus deutlich durch eigenes Versagen oder das seiner Eltern schuld an dem, was er am Ende erleidet, schuld freilich nicht in dem Sinne, dass er bzw. seine Eltern vorsätzlich die Übel herbeigeführt hätten,

sondern in dem Sinne schuld oder schuldig, dass sie charakterliche Schwächen haben, die sie immer wieder zu denselben Fehlern verleiten. Und da uns Sophokles ausdrücklich in Oidipus ein Paradigma vorführt (1193), ein Beispiel menschlichen Wesens gibt, können wir auf Oidipus zeigen und sagen: So ist der Mensch: Aufstrebend nach Macht und Ehre und Anerkennung und – dort angekommen, am liebsten seine dunklen Seiten vergessend, blind und ungerecht für das, was sich in den Weg stellt. Und das hat dann „tragische“ Folgen.

In diesem Sinne sagt Arbogast Schmitt (S. 28): „Nicht die Befangenheit des Menschen in Schein und Wahn überhaupt, nicht die Lehre, daß auch der Klügste vor Irrtum nicht gefeit ist – insbesondere wenn sein Wissen an dem der Götter sich messen lassen muß -, ist die Lehre dieses Dramas. Gezeigt wird vielmehr, wie Ödipus, wie Jokaste und der Chor durch ein vermeidbares Fehlverhalten selbst zur Ursache vielfältiger Verstellungen und Verzerrungen der richtigen Perspektive auf die Wahrheit werden. Die hohe Qualität des ‚König Odipus‘ kommt wohl gerade dadurch zum Ausdruck, daß allein die Art, wie Ödipus seine Herkunft aufdeckt, hinreicht, um völlig begreiflich zu machen, daß ihn sein Schicksal nicht zufällig und von außen trifft.“

In diesem Verständnis des Tragischen im Ödipus sehen sich Schmitt und Lefèvre dadurch bestärkt und bestätigt, daß man auch Aristoteles‘ Ausführungen in seiner Rhetorik so verstehen kann: Denn auch Aristoteles zählt Oidipus ausdrücklich zu den Personen, die durch einen ‚Fehler‘, eine hamartia, zu Fall kommen, also zu der mittleren von drei Gruppen. Zur ersten gehören für ihn die ganz hervorragenden Männer, die nicht zu Fall kommen werden, zur dritten die sittlich schlechten, die zwangsläufig zu Fall kommen. Aber dazwischen gibt es solche, die „um eines Fehlers willen“ (di‘ hamartian) ins Unglück stürzen. Und der Zusammenhang macht deutlich, daß dieser Fehler nicht nur einen intellektuellen Irrtum meint, sondern durchaus eine ethische Komponente hat (so Helmut Flashar, nach Anm. 65 auf S. 50 bei Lefèvre), also eine Charakterschwäche meint. Wir müssen demnach unterscheiden zwischen einer menschlich verständlichen und darum Mitleid erweckenden Verfehlung, einem menschlichen Versagen, und einer Tadel und Ablehnung erregenden Verschuldung, die aus vorsätzlicher Boshaftigkeit geschieht (vgl. Schmitt, Anm. 40 auf S. 29).

Wenn ein Mensch sich aus Vorsatz schuldig macht, werden wir sagen: Er ist ja auch selbst dran schuld. Einen solchen Fall werden wir nicht als tragisch benennen und hätte weder Aristoteles tragisch genannt noch Sophokles in einer Tragödie dargestellt. Aber Oidipus ist insofern ein tragischer Fall, als er ins Unglück gerät, obwohl er nicht von Hause ein boshafter Mensch ist, sondern weil er typisch menschliche, charakterliche Schwächen hat, die ihn letzten Endes ins Unglück stürzen. Ich will nicht sagen, daß das landläufig unser Begriff vom „Tragischen“ ist, aber es ist offensichtlich der des Sophokles, und so hat ihn anscheinend auch Aristoteles verstanden.

Elektra

Befassen wir uns jetzt mit Sophokles' Elektra, treten wir in den Kreis des dichterischen Alterswerks. Soviel ist gewiß: Die Elektra gehört zu diesem Alterswerk und sie gehört in das vorletzte Jahrzehnt des 5. Jh. Aber wohin sie da zu plazieren ist, wird in Ermangelung anderer Kriterien davon abhängig gemacht, wann das gleichnamige Stück des Euripides aufgeführt wurde: um 413 oder um 417. Auch bei Euripides' Elektra gibt es also eine Unsicherheit in der Datierungsfrage, und unabhängig davon, wie man die klärt, gibt es dann noch die ebenfalls umstrittene Frage, welcher Dichter hier auf wen reagiert: Kritisiert Euripides den Sophokles oder Sophokles den Euripides? Wir haben nach wie vor keine hinreichenden Kriterien, um diese Fragen überzeugend zu beantworten, und lassen sie deswegen offen. (Näheres bei Latacz, Einführung S. 360f. Vgl. den Zeitplan des 5. Jh. v. Chr. in Teil I, Anhang nr. 2).

Fest steht nur, dass die ‚Elektra‘ zeitlich vor ‚Philoktet‘ und ‚Oidipus auf Kolonos‘ gehört; und von diesen beiden Stücken haben wir sichere Aufführungsdaten: der Philoktet wurde 409 aufgeführt, der Oidipus auf Kolonos erst 5 Jahre nach dem Tod des Dichters, d.h. 401. Und dem Stil nach passt die Elektra zu diesen beiden Stücken eher als zu dem in die 30er Jahre gehörenden König Oidipus.

Eine andere Frage ist, ob man diese drei Alterstücke, die der Dichter also in seinen 80er Jahren verfasst hat, so einfach mit der 3. Stilstufe identifizieren darf, wie Schadewaldt es im Nachwort der Reclamausgabe (S. 75) tut: Richtig ist, dass Sophokles nach einem Zeugnis bei Plutarch selbst angegeben haben soll, er habe drei verschiedene Stilphasen durchlaufen: die der Nachahmung des aischyleischen Prunks, die der eigenen gekünstelten Manier und schließlich „die ethischste und beste“. Es scheint mir für ein Menschenleben eher unwahrscheinlich, dass man seine höchste und letzte Stilstufe erst in den 80er Jahren erreicht; und wie erhellend ist für uns das Kriterium: „am ethischsten und besten“? Latacz rechnet zu dieser dritten Periode jedenfalls auch noch den König Oidipus (Einführung, S. 174).

Der mythologische Stoff der Elektra ist wieder dem mykenischen Sagenkreis um das Atridengeschlecht entnommen. Es geht um Klytimestra, die ihren Gemahl Agamemnon ermordet hatte, als der aus dem trojanischen Krieg zurückkehrte, und um die Kinder der beiden, die sich an der Mutter für den Vätermord rächen. Wir sind diesem Stoff schon in Aischylos' Choephoron begegnet und werden ihm in Euripides' Elektra noch einmal begegnen: eine ganz seltene Gelegenheit, die verschiedenen Akzentuierungen und Ausdeutungen des mythischen Stoffes

bei allen drei großen griechischen Tragikern zu vergleichen. Bemerkenswert auch, dass, um Schadewaldts Worte zu gebrauchen (Vorl. S. 281), „die Elektra nicht so berühmt ist wie die Antigone und der Ödipus, daß Elektra als Gestalt aber zu den bekanntesten und beliebtesten der ganzen dramatischen Kunst gehört...“

Wer die Tragödien des Aischylos und die früheren Tragödien des Sophokles studiert hat und dann die Elektra liest, kommt nicht um die vielleicht irritierende Feststellung herum, dass die Elektra gerade im Blick auf das, was uns am meisten interessiert, im Blick auf das Verständnis des Tragischen, anders ist als alles bisher Dagewesene: Zwar erleben wir die Titelheldin, wie gehabt, in tiefem Leid und entwickelt sich die Handlung aus diesem Leid, aber am Ende steht das kaum fassbare Glück, den verloren geglaubten Bruder in die Arme schließen zu können, und die Genugtuung, dass die Rache an ihrer gehassten Mutter und ihrem Buhlen gelingt. Ist das nicht eher eine Antitragödie? Ja, man könnte sogar auf die Idee kommen, dass in diesem Drama nicht Elektra die tragische Gestalt sei, sondern Klytaimestra, und zwar als die verkannte Mutter, die den unberechtigten oder zumindest übertriebenen Rachegeleuten ihrer Kinder zum Opfer fällt. Aber abgesehen davon, dass zu prüfen ist, ob sich dieses positive Verständnis der Klytaimestra bei näherem Hinsehen halten ließe: Das Stück heißt Elektra, und Elektra ist unbestritten die Hauptperson dieses Stücks, die fast die ganze Zeit auf der Bühne zu sehen ist. Der ungewohnte Ausgang des Stücks kann also nur darauf hindeuten, daß Sophokles' Vorstellung vom Tragischen einen Wandel erlebt hat. Und dem müssen wir auf die Spur kommen, wenn wir nun das Stück näher ansehen.

Das Schauspiel beginnt mit einem dialogischen Prolog, an dem vier Personen beteiligt sind. Bemerkenswert sind folgende Einzelheiten:

Die eigentliche Unterhaltung findet nur zwischen zwei der vier Personen statt: zwischen einem alten Diener und Orestes. Pylades wird zwar in V. 15 ausdrücklich angesprochen und bleibt Orestes' treuer Begleiter, spricht aber kein Wort, ist also nur Statist. Umgekehrt ist Elektra zwar in V. 77 zu vernehmen, tritt aber erst aus dem Palast, als die anderen schon wieder gegangen sind.

Der Prolog hält sich nicht lange bei Präliminarien auf, z.B. bei der Vorgeschichte: In 10 Versen wird den Zuschauern der Ort vorgestellt, in V. 11-16 kurz die Situation dargestellt; dann drängt der Alte bereits, zur Sache zu kommen. Aber auch in diesen wenigen Worten über die Vorgeschichte ist das Wesentliche voll präsent: die Ermordung des Vaters Agamemnon (12), die Schwester Elektra als Retterin ihres Bruders (13f.), die auswärtige Erziehung des Orest zum Rächer (14-16), der Alte als treuer Diener in dem Unternehmen (14).

Das Ziel, die Rache für den Vatemord, liegt also von vornherein fest. Es geht nirgends um die Frage, ob der Muttermord erlaubt ist; es geht nur um das Wie

dieses Muttermordes. Dieses Wie wird mit Hilfe einer regelrechten Intrige gelöst. Solche Intrigen sind in den Tragödien des Euripides an der Tagesordnung. Wir müssen aber zur Kenntnis nehmen und es ist interessant, wahrzunehmen, dass sie, die Intrige für Sophokles und sein Publikum noch nicht so selbstverständlich etabliert war, dass er sie nicht glaubte absichern zu müssen. Er tut das durch zwei Maßnahmen: 1. schiebt er die Intrige dem delphischen Apollon in die Schuhe und 2. lässt er Orest die Frage diskutieren, ob es für ihn abträglich sein könnte, die Lüge zu verbreiten, er sei tot. Beides geschieht auffallend ausführlich, das erste in V. 32-36, mit dem bezeichnenden Übergangsvers: „Da wir nun solchen Götterspruch gehört...“, das zweite in V. 59-65: „Denn was bekümmert das mich, wenn, im Wort gestorben, ich durch die Tat gerettet bin und mir daher erwerbe Ruhm! Erscheint mir doch, kein Wort, verbunden mit Gewinn, ist schlecht! Sah ich doch vielfach schon auch weise Männer dem Worte nach zum Schein gestorben. Aber dann, wenn sie nach Hause wieder heimgekehrt, so hält man sie in Ehre um so mehr!“ (z.B. Pythagoras?) Aus solchen Worten ertönt eine aufgeklärte Haltung, wie sie ohne die Sophistik nicht möglich gewesen wäre: Da gilt nicht mehr die einst magische Wirkung des Wortes, da gilt nicht mehr: *nomen est omen*, sondern: Der Zweck heiligt die Mittel: Kein Wort, verbunden mit Gewinn, ist schlecht.

Wenn Sophokles den Orest dies so ausführlich klarstellen lässt, dass die Intrige von Apoll in Auftrag gegeben ist und dass eine falsche Botschaft gerechtfertigt ist, wenn sie Gewinn bringt, dann verfolgt der Dichter damit zwei Absichten: Dann will er einerseits die Intrige als probates, stilgerechtes Mittel der Tragödie etablieren und andererseits die Vorstellung verhindern, dass Orest und mit ihm Elektra – gemessen an den anerkannten Normen – in dieser Sache einen Fehler begangen, sich schuldig gemacht hätten. Nein, das ist es nicht; die Intrige ist kein schuldbeladenes, sondern ein zulässiges Mittel, um sein Ziel zu erreichen.

Ich möchte noch auf zwei weitere Einzelheiten des Prologs hinweisen:

In V. 75 heißt es in der Übersetzung: „Der Augenblick ist da“. Im Griechischen steht da *kairos*, wie auch schon in V. 22; gemeint ist der „rechte Augenblick“, „die günstige Gelegenheit“. Vielleicht erinnern Sie sich, dass dieser *Kairos* in der Befreiungstheologie eine Rolle gespielt hat als der günstige, aber auch notwendige Zeitpunkt, an dem es an der Zeit ist, sich gegen seine Unterdrücker zu erheben. Hier, bei Sophokles, stoßen wir jetzt auf ein, wenn nicht das Vorbild für diesen Gedanken, dieses Motiv.

Als Elektra aus dem Palast schreit (77), vermutet der Alte dahinter „eine der Mägde“, aber Orest ahnt richtig, dass es die unglückliche Elektra war. Ein kleines, feinsinniges Zeichen des Dichters für die innere Verbundenheit des Geschwisterpaares gleich hier am Anfang. Orest weiß oder ahnt, in welcher Lage sich seine Schwester befindet.

Dann, nach dem Abgang der anderen, erscheint Elektra. In welcher Stimmung sie sich befindet, war uns durch ihren Klageruf in V. 77 schon angekündigt.

Auch ihr Auftritt dient noch der Exposition; aber während die Männer sich gegenseitig nüchtern einwiesen, der Alte den Orest in die örtlichen Gegebenheiten, Orest den Alten in das, was er tun soll, breitet Elektra ihre Situation in einem lyrischen Klagegesang vor uns aus. Ihr Tenor ist Klage, ewige Klage um den gestorbenen Vater Agamemnon. Aber es wird deutlich, dass nicht der Tod als solcher ihr Klagen bewirkt, sondern die Art, wie er starb: Wäre er im Kampf um Troja gefallen, wäre das das Los des Helden und erträglich gewesen; aber dass er schmähdlich und erbärmlich stirbt (102), abgeschlachtet von seiner Frau und deren Lagergenossen (97), das schreit nach Rache, und dazu wendet sie sich bittend an die Mächte der Unterwelt und an die Erinyen, die Rachegöttinnen: „Kommt! Helft! Rächt den Mord an unserem Vater!“ (115) Schon hier ergibt sich aus dem „niemals laß ich ab“ (103f.) die Verbohrtheit ihrer Trauer; schon hier begründet sie in V. 119f. ihren Ruf nach dem rächenden Bruder damit, dass sie allein kein hinreichendes Gegengewicht zur Last der Trauer mehr findet, d.h. allein die Rache nicht wird durchführen können, sondern sich in Trauer und Klage verzehren wird.

Es sind diese zuletzt genannten Punkte, auf die der Chor mykenischer Frauen in seiner Parodos näher eingeht. Es ist etwas Seltenes, dass die Hauptperson an der Parodos aktiv beteiligt ist und umgekehrt, dass der Chor bereits in der Parodos zu einer schon vorhandenen Person hinzutritt. Es ist auch ungewöhnlich, dass er aus seiner Beobachterrolle heraustritt und deutlich Partei ergreift, so ungewöhnlich, dass er bei seiner ersten Profilierung noch vorsichtig hinzusetzt (127): „wenn mir verstattet ist, das zu sagen.“

Dieser Chor steht ja im Prinzip auf Elektras Seite und hat für das Handeln ihrer Mutter nur sehr harte Worte (121-126), aber er warnt sie in mütterlicher Fürsorge (234) vor dem Zusehr ihres Klagens: Die Frauen nennen es in V. 123 „unersättlich“, in V. 144 „unerträglich“, nennen Elektra in V. 155 „übermäßig“, ihren Groll in V. 176 „überschmerzlich“ und ihr Hassen in V. 177 „zuviel“. Und sie halten ihr die heillosen Folgen für sie, Elektra selbst, vor Augen:

(140ff.) „Von dem, was maßvoll wäre, fortgerissen zum unbewältigbaren hin, dem Schmerz, richtest du, immer seufzend, dich zugrunde.“

(215ff.) „Siehst du nicht ein, wodurch du jetzt schon in eignes Unheil gestürzt bist also schmähdlich? Das meiste Teil von deinen Übeln erwarbst du dir im Übermaß, weil du in deiner unmutigen Seele immer Kriege gebierst.“

(235) „Gebäre du nicht Unheil über Unheil!“ (atan atais)

Der Chor bewegt sich also in seiner Argumentation ganz auf der Linie des delphisch-apollinischen Spruchs „meden agan – nichts zu sehr, nichts im Übermaß“. Wenn dieser Spruch, diese Maxime, in Delphi hochgehalten wird, können Sie daraus schon entnehmen, dass es sich nicht nur um einen philosophischen, einen Weisheitsspruch handelt, sondern dass er auch eine religiöse Komponente hat: Wer zuviel will, wer das Übermäßige vielleicht nicht will, aber betreibt, geht über menschliches Maß hinaus und kommt dadurch zwangsläufig in Kon-

flikt mit den Göttern, weil er ein übermenschliches, und das heißt: ein göttliches Maß anstrebt.

Wenn der Chor der Frauen Elektra von dem Übermaß abzubringen versucht, redet er natürlich dem Maß das Wort. An einer Stelle, in V. 140, spricht er ausdrücklich von diesem Maßvollen. Der übermäßigen Trauer versucht der Chor mit dem Prinzip Hoffnung entgegenzuwirken, auf die Hoffnung, die mit Zeus gegeben sei: (174-179) „Noch ist der Große im Himmel, Zeus, der auf alles blickt und darüber waltet! Ihm gib anheim den überschmerzlichen Groll! Und hasse weder, die du hassest, zuviel, noch auch vergiß! (Denn) die Zeit ist ein lindernder Gott!“

Wie reagiert nun Elektra auf solche gut gemeinten Ratschläge und Maßstäbe?

Sie erkennt an, dass die Chorfrauen es gut meinen (133f.), aber sie setzt deren Ratschlägen ein deutliches Nein entgegen: (132ff.) „Ich will nicht davon lassen, daß ich um meinen Vater klage, den unglückseligen!...Lasst mich also rasen!“ In V. 222ff.: „Ich weiß es wohl, verborgen ist mir nicht mein Ungestüm (orge). Jedoch von Furchtbarem (deina) umgeben, werd ich nicht aufhalten diese Unheilsgeister (atas).“ Und nochmals in V. 254ff.: „Wohl schäm ich mich, ihr Frau, erschein ich euch mit meinen vielen Klagen gar zu ungebärdig. Allein, Gewalt (bia) ja zwingt mich, dies zu tun!“ Und nachdem Elektra diese These ausführlich begründet hat, resumiert sie in V. 307ff.: „In einer solchen Lage, Freundinnen, ist weder ein vernünftiges Sich-Bescheiden (sofronein) noch fromme Scheu (eusebein) am Platz. Nein, in dem Schlimmen ist hohe Not (polle ananke), auch Schlimmes zu betreiben.“

Und auf den Hinweis auf den großen Zeus im Himmel, auf dessen Gerechtigkeit sie hoffen soll, reagiert sie damit, dass sie sich in V. 186 „hoffnungslos“ nennt, und in V. 209ff. den Gott zur Sühne aufruft: „Mag ihnen der Gott, der große, im Olympos sühnende Leiden zu leiden geben.“

Der Dichter führt uns also eine Elektra vor, die nicht nur in übermäßigem Leid steckt, sondern das auch weiß und nicht anders will. Nicht dass sie ihr Tun gut fände: Sie kann sich dessen, wie wir gehört haben, auch schämen, sie weiß, dass sie da ein schlimmes Spiel treibt, aber wenn sie dem Vater treu bleiben will, sieht sie dazu keine Alternative, solange der Bruder nicht kommt, sie zuhause gefangen ist und Zeus nicht für Gerechtigkeit sorgt. Das einzige, was sie tun kann, ist, sich im Klagen zu verzehren, durch ihr beständiges Klagen anderen begangenes Unrecht bewußt zu halten, nach Rache zu rufen und dafür das Leben dranzugeben.

Dann zeigt uns Sophokles an Chrysothemis, dass man mit genau derselben Situation auch anders umgehen kann als Elektra. Und das geschieht mit denselben Argumenten, die auch schon Ismene gegen Antigone ins Feld führte: Du hast ja recht mit deiner Klage um begangenes Unrecht am Vater, sagt sie; aber wenn ich überleben will, muss ich den Mächtigen gehorchen (338ff. und 396). „Jetzt ist es an der Zeit, bedacht zu sein!“ (phronein, 384 und 394)

Natürlich können sich Chrysothemis und Elektra in ihrem Verhaltenskodex nicht verständigen; sie setzen einfach zu unterschiedliche Prioritäten: Während für Elektra die Rache des Vaters über ihr eigenes Leben geht (V. 399 zeigt das ganz deutlich), will Chrysothemis in erster Linie überleben und vertraut dafür auf die Vergebung ihres Vaters (400).

Ein erheblicher Fortschritt gegenüber der Antigone ist aber, dass die beiden Schwestern hier nicht wie dort frustriert auseinandergehen und die Kompromisslose sich die späte Solidarität der anderen verbittet; vielmehr kommt es hier trotz unterschiedlicher Standpunkte partiell zur Zusammenarbeit. Und das entwickelt sich so:

In ihrer ersten Konfrontation auf der Bühne wirft Elektra ihrer Schwester mangelnde Solidarität und Feigheit vor (349ff.). Chrysothemis reagiert darauf, den Chor beruhigend, gelassen, sie kenne diese Vorwürfe schon (373ff.). Wenn sie trotzdem aus dem Hause kommt, um Elektra über ein neu ersonnenes Übel gegen sie zu unterrichten, will sie offensichtlich zeigen, dass es so schlimm, wie Elektra meint, mit ihrer Feigheit und mangelnden Solidarität nicht ist. Vielmehr kümmert sie sich sehrwohl um ihre Schwester, indem sie sie warnt vor dem, was ihr droht (378ff.). Bezeichnenderweise fügt sie hinzu: (384ff.) „Darum bedenke dich und gib hernach nicht mir die Schuld, wenn du dann leiden mußt!“ Sie verspricht sich also von diesem vorzeitigen Verrat der bevorstehenden Absicht, Elektra irgendwo lebendig zu vergraben (auch hier die Parallele zur Antigone)...Chrysothemis verspricht sich von diesem Verrat offenbar eine persönliche Entlastung gegenüber ihrer Schwester, will zeigen, dass sie eigentlich auf Elektras Seite steht und ihr helfen will, solange es ihr nicht ans Leben geht. Aber sie blitzt bei ihrer Schwester mit dieser Intention völlig ab, weil Elektra, statt dankbar zu sein für die Information und statt sich zu bedenken, auch dieses Los um des Vaters willen auf sich zu nehmen bereit ist.

Dies Gespräch wäre eigentlich in V. 403 abgeschlossen, und Chrysothemis will schon gehen, da kommt in V. 404ff. heraus, dass sie noch ein anderes Ziel hat, dass sie nämlich von ihrer Mutter wegen nächtlicher Traumgesichte zum väterlichen Grab geschickt ist, um dort Weihegüsse zu spenden. Diese zweite, eher unbeabsichtigte Enthüllung schließt Chrysothemis in V. 427ff. mit den Worten: „Nun aber, bei den Göttern unseres Geschlechts, fleh ich dich an: folg mir und falle nicht durch Unbedacht! Denn stößt du mich hinweg, wirst du im Üblen mich noch einmal suchen!“

Chrysothemis hat nach der Enthüllung des mütterlichen Traumgesichts offenbar den Eindruck, sie habe ihre Vertrauensbasis zu Elektra so verbessert, dass es Sinn habe, doch noch einmal auf ihre Bitte in V. 384 zurückkommen. Und jetzt erreicht sie immerhin, dass Elektra sie nicht hinwegstößt, sie nicht länger als ihre Hasserin einordnet, wie noch in V.356, sondern als phile, als liebe Schwester einstuft und ihr etwas zumutet: die Umfunktionierung der Grabspende für die Mutter in eine solche der Kinder gegen die Mutter. Und

Chrysothemis ist bereit, sich auf diese Sache einzulassen, weil sie sie für dikaion, für berechtigt hält (466), fordert allerdings aus Rücksicht auf ihr Sicherheitsbedürfnis Schweigen. In der Antigone war Ismene mit einem ähnlichen Ansinnen total abgeblitzt; hier wird diese Bitte von Elektra nicht mehr kommentiert, also schweigend akzeptiert. Die beiden Schwestern haben sich aufeinander zubewegt. Aus ihrem Aneinander-vorbei ist ein partielles Miteinander geworden.

Das anschließende 2. Stasimon ist geprägt von der Zuversicht, dem tharsos, des Chores, dass Dike, die Gerechtigkeit (476), und mit ihr die rächende Erinys (491) kommen werden. Zu dieser Zuversicht berechtigen die Weissagungen in bösen Träumen und in Göttersprüchen. Beide Formen haben auch in dieser Tragödie ihre angestammte Funktion behalten. Dies möchte man auch von dem in der letzten Strophe besungenen Motiv der Erblast sagen (503-515): Seit Pelops, d.h. über 4 Generationen sei mühevoller Schande nicht vom Atridenhause gewichen. Aber ist dieses Motiv hier nicht nur noch eine traditionelle und scheinbar unverzichtbare Reminiszenz? Nichts bisher berechtigt zu der Ansicht, Elektra fühle sich von einem Fluch getrieben, der über dem Königshause liege. Das ist nicht ihre Perspektive. Davon ist bisher nicht die Rede gewesen.

Das zweite Epeisodion beginnt mit dem Auftritt der Königin Klytaimestra, Elektras Mutter. Sie führt sich mit einer großen Verteidigungsrede gegen Elektras Schmähungen ein, und, wenn die Tragödie mit diesem Auftritt begonnen hätte, wäre ein unvoreingenommener Zuschauer vielleicht geneigt gewesen, für sie Partei zu ergreifen: Die arme Frau! Wird von ihrer eigenen Tochter in aller Öffentlichkeit schlecht gemacht und hat ihren Mann doch nur dafür bestraft, daß er ihr allzu leichtfertig die geliebte Tochter Iphigenie genommen und für einen Feldzug geopfert hat, für den eigentlich andere hätten gerade stehen müssen! Nun kommt dieser Auftritt aber erst nach gut 500 Versen, in denen längst klar gestellt ist, dass Delphi die Bestrafung der Mörderin als gerecht einstuft (36), Elektra, ihre große Gegenspielerin, auf den Tod leidet unter der heimtückischen Ermordung ihres Vaters Agamemnon und selbst Chrysothemis die Berechtigung von Elektras unversöhnlichem Ruf nach Rache anerkennt und nur aus einem persönlichen Sicherheitsbedürfnis nicht voll unterstützt.

In dieser Ausgangslage ahnt oder weiß der Zuschauer von vornherein, dass an der Rede der Königin etwas faul ist, dass sie ein Ablenkungsmanöver ist: Nicht sie, sondern Elektra soll die Buhfrau sein. Aber diese so Angefeindete sammelt sogleich Pluspunkte: Erstens stellt sie in V.553f. klar, was offensichtlich ist: dass – zumindest für dieses Mal – nicht sie angefangen hat mit der Kränkung, sondern eben die, die sich über das Gegenteil beschwert. Und zweitens bittet sie in V.555f. ganz züchtig und wie es sich für eine Tochter gehört, um Sprecherlaubnis. Und erst, als sie die erhalten hat, holt sie zu einer groß angelegten Ge-

genrede aus, in der sie das Kartenhaus, das sich die Mutter da aufgebaut hat, Zug um Zug zusammenstürzen läßt. Wir brauchen die Argumentation jetzt nicht im einzelnen nachzuvollziehen. Genug, daß Elektra am Ende ihrer Rede, in V. 604f. zu dem Ergebnis kommt: Wenn ich die Kraft hätte – und damit ist eine ganz äußerliche, körperliche Kraft gemeint – wenn ich die Kraft hätte, dann würde ich die Rache selbst vollzieh'n, die ich von Orest erhoffe.

Damit steht Klytimestra als eine Frau da, die die Tatsachen vorsätzlich zu ihren Gunsten verdreht. Und sie verbessert ihre Position nicht, wenn sie in V. 626f. mit Aigisth droht – wir wissen von Chrysothemis schon, was sie damit androht – und wenn sie in dem anschließenden Gebet am Altar des lykischen Phoibos Apollon zeigt, wie sehr sich ihr ganzes Denken nur darauf richtet, dass es ihr gut geht in ihrem Reichtum. Sie ist mit dieser Haltung das ganze Gegenstück zu Elektra, die lieber an ihren armen Vater denkt und im Elend verkommt, als dass sie an ihren Vorteil denkt.

Was diese 1. Szene im 2. Epeisodion leistet, ist also aufs Ganze gesehen dies: Sie führt die Boshaftigkeit dieser Mutter vor und bewahrt dadurch die Zuschauer davor, heimlich mit ihr Mitleid oder für sie Verständnis zu haben und an der Rechtmäßigkeit von Elektras Rachegeleüsten und des angepeilten Muttermordes zu zweifeln.

Dann, nach 660 Versen, also fast nach der Hälfte des Stückes, beginnt endlich die anfangs eingefädelte Intrige zu greifen: Der Alte kommt und führt aus, was ihm Orest im Prolog aufgetragen hat: Er erzählt der Königin die Lügengeschichten von einem Sportunfall, dem ihr Sohn Orest zum Opfer gefallen sei, und zwar in einem 84 Verse langen Sportbericht, der in der Antike seinesgleichen suchen kann und Schumis Berichterstatter vor Neid erblassen lassen dürfte.

Das Ergebnis dieser zentralen Szene des Stückes ist gegenläufig, wie die Personen, die den Bericht mitbekommen haben: Klytimestra frohlockt nach gekünsteltem Zögern (766-771) unverhohlen über Elektra (786f.): „...jetzt aber werden wir wohl von wegen deren (Elektras) Drohungen in Ruhe unseren Tag verbringen!“ Und in V. 802f. sagt sie zu dem Alten: „Die da (Elektra) lass draußen schrein über ihre eignen wie der Ihren Übel!“ und geht höhnisch lachend ins Haus, wie sich aus V. 807 ergibt. – Elektra dagegen ist natürlich am Boden zerstört. Sie muss die Nachricht – genauso wie Klytimestra, der sie gilt – als bare Münze nehmen und fällt darüber verständlicherweise in noch tiefere Depressionen: (808f.): „Lieber Orest! Wie hast du mich vernichtet, da du gestorben!“ und in V. 821f.: „...nur Wohltat wär' es, erschlög' man mich, und Qual nur, wenn ich lebe!“ In dem dialogischen Kommos, der anstelle eines reinen Chorliedes das 2. Epeisodion beschließt, wird dieser Weheruf und das Beklagen von Orests Tod ausgelebt. Das hat Orest, der Stratege der Intrige, nicht gut bedacht, in welche Verzweiflung er seine Schwester mit der Fehlinformation bringen würde. Dabei hätte der Alte sich doch ihr gegenüber irgendwie zu erkennen

geben können! So leidet Elektra doppelt: unter der Boshaftigkeit der Mutter und der Unbedachtheit des Bruders. Leiden, die nicht ein Gott oder ein vorbestimmtes Schicksal gebracht hat, sondern menschliches Fehlverhalten.

In diese Situation zutiefst leidvoller Klage platzt dann, zu Beginn des 3. Epeisodions, Chrysothemis hinein. Ich kann mir richtig vorstellen, wie sie es gar nicht abwarten kann und schon aus der Entfernung voll überschäumenden Glücks vermeldet: „Vor Freude, Liebste, komme ich gelaufen...“ Und der Dichter ist einfühlsam genug, dass er ihr zuerst Raum gibt, zu erzählen, was sich am Grab des Vaters getan hat, bevor er sie mit dem krassen Gegenteil zu ihrer Botschaft konfrontiert: Orest lebt nicht, er ist tot (924)!

Normalerweise hätten Chrysothemis' Indizien gereicht, um jeden davon zu überzeugen, dass ihre Vermutung stimmt. Warum siegt hier die Falschmeldung über die richtige, die negative über die positive, die Botschaft des Fremden über die der Schwester? Ich glaube nicht, dass man hier anachronistisch die Psychologie bemühen muss, um das zu verstehen. Chrysothemis' Nachfragen und Elektras Antworten klären die Sache hinlänglich. Denn natürlich fragt Chrysothemis nach, woher Elektra ihr Wissen und ihre Gewißheit hat, dass Orest tot ist (926), und erhält zur Antwort (927): „Von einem, der dabei war, als er umgekommen!“ Und warum wird der Wahrheitsgehalt dessen, was dieser Mensch erzählt hat, nicht hinterfragt? – Hier erhält die ungewöhnliche Länge seines Sportunfallberichtes nachträglich ihre Funktion: Der Bericht musste so präzise sein, um keinen Zweifel aufkommen zu lassen, er könne nicht auf Autopsie, also auf eigener Anschauung beruhen. Rhetorik hat es möglich gemacht, dass der Schein mehr für als gegen sich zu haben schien. Wenn der Dichter dieses Mittel hier einsetzt, so vertraut er entweder darauf, dass seinem Publikum dieses Phänomen geläufig ist, oder er will seinem Publikum demonstrieren, was sie vermag und mit welcher Vorsicht sie genossen werden muss.

Gegenüber dieser überzeugenden Präzision kommen Chrysothemis' Indizien nicht über eine gewisse Wahrscheinlichkeit hinaus; Elektra kann sie mit dem Hinweis vom Tisch wischen: (932f.) „Ich denk am eh'sten, die hat jemand für den toten Orest zum Angedenken hingelegt.“ Wenn diese Erklärung nur eine Finte einer in tiefer Depression Befindlichen wäre, dann müddte sich an dieser Erklärung zwischen den Geschwistern ein Disput entwickeln und müddte die nicht krankhaft befangene Chrysothemis Elektra widersprechen. Aber das tut sie nicht; vielmehr gibt sie mit der Klage, die sie in V. 934ff. anstimmt, zu erkennen, dass sie die Argumentation ihrer Schwester anerkennen muss.

Und so sind die beiden Schwestern, was die Wahrnehmung der Wirklichkeit angeht, scheinbar wieder auf einem Niveau; denn wenn Chrysothemis in V. 936f. sagt: „Und jetzt, da ich gekommen, find ich die früheren und neue Übel!“, sagt sie, was Elektra auch sagen könnte, spricht sie für beide: Ihr einziger Hoffnungsschimmer, Orest werde kommen und den Vaternord rächen, ist genommen und insofern der Übelstand vertieft. Die Frage steht im Raum: Was nun?

Der Vorschlag, den Elektra in dieser Situation macht, ist Gegenstand einer langen Rede für die Sache und einer halb so langen Rede dagegen sowie eines ausgedehnten Wortwechsels, der damit endet, daß Chrysothemis nach V. 1058 frustriert die Bühne verläßt.

Es liegt auf Elektras bisheriger Linie, dass sie nach dem vermeintlichen Verlust ihres Bruders keineswegs von ihrer Rachsucht ablässt, sondern ihrer Schwester vorschlägt, Aigisth gemeinsam zu erschlagen. Es liegt auf Chrysothemis' Linie, dass sie da nicht mitmacht. Beide packen noch einmal ihre alten Argumente für und wider die Absicht aus. Insofern könnte man sagen: Das war's. Gehen wir zur nächsten Szene über. Aber warum werden uns die beiden Schwestern dann überhaupt noch einmal mit ihren verschiedenen Standpunkten vorgeführt? Ich sehe zwei Gründe:

Zum einen scheinen die beiden Schwestern durch die Opferaktion am Grabe des Vaters, die sie gemeinsam vertreten haben, und durch die Nachricht vom Tode des Bruders, von der sie beide zutiefst betroffen sind, so dicht zusammengedrückt zu sein, dass man sich fragen könnte, ob ihre früheren Meinungsverschiedenheiten über den richtigen Kurs gegenüber der Mutter nicht Schnee von gestern sind. Hat sie nicht vielleicht das gemeinsame Leid die Querelen von gestern vergessen oder verdrängen lassen? Die Frage, wie es nun ohne Orest weitergehen soll, sorgt dafür, dass die beiden Schwestern ihr sehr unterschiedliches Profil wiedergewinnen, indem die eine sagt: Es ist vorbei; ohne Orest können wir nichts machen, nur zu überleben versuchen, und indem die andere sagt: Dennoch, die Rache muß versucht werden, und koste es das Leben. – Das ist der eine Grund, aus dem diese Streitszene nötig ist.

Zu dem anderen Grund führt mich das Chorlied, das dem Streit folgt und als 2. Stasimon das dritte Epeisodion abschließt (1059-1197): Dieses Stasimon bedauert zunächst den mangelnden Zusammenhalt und die Zwietracht im Atridenhause (1059-1075) und geht dann in ein wahres Enkomion (Loblied) auf Elektra über. Das ist nur sinnvoll und möglich, weil Elektra sich vorher entsprechend profiliert hat. Umgekehrt führen also ihre aufopferungsvollen Absichten, den Vater zu rächen an Aigisth (incl. der Mutter), zunächst mit Chrysothemis zusammen, dann, als das nicht gelingt, sogar allein, dazu, daß der Chor zu diesem Enkomion ausholt, das Elektra ein heroisches Denkmal setzt (1075ff.):

„Preisgegeben aber, einsam wankt Elektra im Wogengang, immer ihren Vater, die Elende, beklagend wie die allschluchzende Nachtigall, nicht des Sterbens achtend, nein, bereit, nicht das Licht mehr zu sehen, sobald sie gefaßt die beiden Unheilsgeister! Welch Mädchen ist so edel wohl vom Vater her geboren? Denn keiner unter den Edlen, mag er auch elend leben, ist gewillt, zu schänden den guten Ruhm namenlos, o Kind, Kind! So wie auch du ein allklagendes Leben, ein teilnehmendes gewählt hast, also daß, nachdem du das Unschöne

niedergekämpft, du beides gewinnst in einem Wort: weise sowohl wie bestes Kind zu heißen! / Leben sollst du mir überlegen an Händen wie an Reichtum deinen Feinden, so weit wie jetzt du ihren Händen unterworfen wohnst! Denn gefunden hab ich dich: zwar nicht in gutem Glücke wandelnd, doch in dem, was als das Größte, Gültigste erwachsen ist, davontragend den höchsten Preis: in der rechten Scheu vor Zeus!“

Die rechte Scheu vor Zeus zeigt Elektra darin, dass ihr Zeus‘ Satzungen, Zeus‘ Recht über alles, d.h. über ihr eigenes Leben geht, während Chrysothemis in dem Streitgespräch (V. 1042) sagen konnte: „Kommt es doch vor, dass auch das Recht selbst Schaden bringt!“, also den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit, des Vor- oder Nachteils, über das Recht setzt.

Und wir sollten festhalten, dass dieses verbale Denkmal schon hier gesetzt wird, d.h. obwohl das Stück erst zu zwei Dritteln vorbei ist, und dass es einer Person gilt, die weder gestorben ist noch ausgeführt hat, wofür sie belobigt wird. Bedenkt man außerdem, was in der Tragödie folgt, die Wiedererkennung des Bruders und die Ausführung der Sühnetaten, so wird klar: Dieses Enkomion steht am Tiefpunkt von Elektras Leidenslinie, da wo ihre Verzweiflung am größten ist. Danach geht es in mehreren Stufen aufwärts. Das Enkomion setzt auch einen Schlusspunkt.

Gegen diese Deutung des Standliedes als Denkmal am Tiefpunkt könnte sprechen, dass nun, im 4. Epeisodion, die Urne gebracht wird, die angeblich die Asche des Orest enthält, und Elektra mit dieser Urne im Arm eine ungewöhnlich lange Zwiesprache mit dem Toten hält. Ist nicht das erst der Tiefpunkt: die kümmerlichen Reste der letzten Hoffnung vor sich zu haben? – Aber die Art, wie Elektra mit dem vermeintlich Toten redet, und vor allem wie sie nach ihrer Rede gar nicht von der Urne lassen will, zeigt: Die Asche des Bruders in Händen zu halten, ist für sie keine vertiefende Belastung, sondern Trost, etwas, woran sie sich in allem Leid festhalten, womit sie sich bei aller Ablehnung in ihrer Umgebung identifizieren kann, bis dahin daß sie mit ihm tot sein möchte (1168f.). Ein Gedanke, den sie auch schon in V. 823 geäußert hatte; dort, um fernzusein von denen, die sie hasst, hier, um dem ganz nahe zu sein, den sie liebt.

Es folgt Noch einmal die uns schon vom Anfang des Stückes reichlich bekannte Aufforderung des Chores, nicht zu sehr zu klagen (1173) um den Verstorbenen, weil es nun einmal das Los aller Sterblichen sei, den Tod zu erleiden. Und das in einer Situation, in der Elektra sich gerade den Tod gewünscht hat! Sie merken: Der Chor hat überhaupt nicht zugehört oder nicht verstehen können, was Elektra da vor sich hingeklagt hat.

Dann kommt die sog. Anagnorisis, die Wiedererkennungsszene, in eine lange Stichomythie gekleidet, in der zunächst Orest seine Schwester und deren

Befindlichkeit erkennt und dann – über der Auseinandersetzung um die Urne – Elektra endlich begreift, dass sie ihren Bruder vor sich hat (ab 1224). Und nicht genug damit: Nach einem langen Kommos, in dem sie Freude und Leid nach der Rückkehr ihres Bruders verarbeitet (1232-1287) folgt noch eine weitere Wiedererkennungsszene: die, in der Elektra nun auch den Alten als den wiedererkennt, dem sie vor Jahren ihren Bruder anvertraut hatte (1324-1384).

Dieser große Umfang der Wiedererkennungsszenen und die Ausführlichkeit, mit der Elektra ihre Freude kommentiert, sind einerseits verständlich: Sie stehen in einem fast notwendigen Verhältnis zu dem Ausmaß des Leids, von dem Elektra bisher umfassen war. Es wäre unmenschlich gewesen, hätte der Dichter Elektra nicht angemessene Zeit gegeben, aus ihrem Leid aufzutauchen und ihr Glück zu verstehen.

Auf der anderen Seite erleben wir seit der Wiedererkennung einen Orest, der zwischen V. 1236 und 1324 nicht weniger als achtmal den Versuch macht, seine Schwester in ihrem Redeschwall und Freudentaumel zu bremsen (1236, 1238, 1251, 1257, 1259, 1271, 1288 und 1323f.). Und als dann der Alte da ist, bläst er in dasselbe Tuthorn (1364ff.). Das zeigt zweierlei:

Erstens stehen die Akteure unter einem erheblichen Zeitdruck: sie müssen das, was sie vorhaben, vor der Rückkehr des Aigisth erledigen, und müssen anscheinend mit seiner baldigen Rückkehr rechnen.

Zweitens weisen diese wiederholten Mahnungen aber auch darauf hin, daß Elektra in ihrer Freude über das im Augenblick angemessene Maß hinausschießt, sich also in der Freude im Prinzip genauso verhält wie vorher im Leid: Sie hat nicht das rechte Maß. Früher warnte sie vor allem der Chor ständig vor dem Zuviel und bekannte sie sich ausdrücklich zu ihrem Ungestüm (222ff.); jetzt sagt sie auf Orests Bitte um Kürze (1260ff.): „Wer wollte wohl, nun da du erschienen, eintauschen so als gleichen Werts Schweigen gegen Reden, da ich dich jetzt ungeahnt und unverhofft gesehen habe!“ Und in V. 1313ff. nicht weniger deutlich: „Da ich dich habe vor mir nun gesehn, so werd ich niemals aufhören, vor Freude Tränen zu weinen!“ Ganz analog hatte sie am Anfang der Tragödie der Dichter sagen lassen (104f.): „Doch niemals, nein, laß ich ab von Totenklaten und bittres Grabgesängen...“ Wie gesagt, diese jetzige Reaktion ist einerseits verständlich, zeigt aber andererseits eine menschliche Schwäche der Elektra, die z.B. auf Chrysothemis sicher nicht übertragbar wäre.

Außerdem sei noch auf folgende Worte der Elektra besonders hingewiesen:

In V. 1315 sagt sie im Blick auf Orests Falschmeldung von seinem Tod: „Getan hast du, Orest, mir Unausdenkliches“. In V. 1357ff. sagt sie zu dem Alten: „Warum hast du dich, der du so lange bei mir warst, vor mir verborgen und dich nicht gezeigt, nein, hast mit Worten mich vernichtet...“ Zwei Äußerungen, die zeigen, wie der Dichter selbst das Elektra zugefügte Leid verstanden wissen will. Die Intrige mag notwendig gewesen sein; aber sie hat – sicher

unbeabsichtigt – vernichtende Wirkung gehabt, soweit Worte vernichten können. Entsprechend begreift sie es als Wunder, ihren Bruder wieder lebendig vor sich zu sehen, nicht anders, als wenn der Vater wieder lebend vor sie hinträte (1317).

In V. 1310f. antwortet Elektra auf die Mahnung ihres Bruders, sie solle sich und den Trug ja nicht durch ein strahlendes Gesicht vor der Zeit verraten: „Befürchte nimmermehr, daß sie von Lachen jemals erhellt wird sehen mein Gesicht.“ Und am Ende derselben Rede fügt sie hinzu: (1319ff.) „Wär‘ ich allein geblieben, ich hätte von zwei Dingen eines nicht verfehlt und rühmlich selber mich gerettet oder rühmlich wär‘ ich zugrunde gegangen!“ Mit der Selbstrettung meint sie das, was sie ihrer Schwester angekündigt hatte: daß sie die Ermordung des Aigisth (und der Mutter) selbst vornehmen und sich so befreien, andernfalls an dem Versuch zugrunde gehen werde. Elektra hat also bei aller Freude nichts von ihrem Hass auf die Mutter und ihren Buhlen verloren, wenn er auch verbal im Augenblick hinter Freude und Glück zurückstehen muss.

Wie überhaupt die ganze Durchführung der Intrige zweitrangig zu werden droht gegenüber der Notwendigkeit, Elektra aus tiefster Verzweiflung wieder an die Wirklichkeit und Gegenwart heranzuführen. Hier müssen der Bruder und der Alte behutsame und doch bestimmende Arbeit leisten.

Gegen Ende des 4. Epeisodions ist es schließlich so weit: Mit den Gebeten am Eingang zum väterlichen Sitz und zum lykischen Apollon kündigt sich an, was geschehen wird und nicht geschehen darf ohne göttlichen Beistand. In V. 110ff. hatte sie die Götter der Unterwelt und die Erinyen um Hilfe gebeten, den Mord am Vater zu rächen. Jetzt, in V.1380ff., bittet sie auch den lykischen Apollon darum und fügt hinzu, und das macht den Unterschied zum Gebet der Klytaimestra aus: „Und zeige du den Menschen, welchen Preis für die Mißachtung heiliger Scheu verleihn die Götter!“ Der Mutter ging es nur darum, dass die Götter jedem seine Wünsche erfüllen; Elektra geht es um die Erhaltung der heiligen Scheu, der Ehrfurcht vor den Göttern. Diese Ehrfurcht hatten ihr die Chorfrauen in höchstem Maße bescheinigt (1097).

Im 5. Epeisodion wird erst die Ermordung der Klytaimestra, dann die des hinzukommenden Aigisth szenisch vollzogen, aber doch so, dass die eigentlichen Mordakte hinter der Bühne, im Palast erfolgen. Es wäre unmöglich gewesen, die Ermordung auf der Bühne zu vollstrecken. Also mussten Ersatzlösungen gefunden werden, die geeignet waren, die Ermordungen den Blicken der Zuschauer zu entziehen und sie doch an ihnen möglichst unmittelbar teilhaben zu lassen. Das geschieht im Falle des Klytaimestra durch Schreie aus dem Palast und durch Hinweise darauf, was jetzt in ihm passiert, im Falle des Aigisth durch Vorankündigungen von dem, was drinnen im Palast geschehen wird.

Für unsere Frage nach dem Tragischen besonders wichtig ist, wie Sophokles das Problem löst, dass die Protagonistin Elektra während des ganzen Stücks die Leidtragende war, die auf Rache und Sühne sinnt, dass dann aber ein anderer hinzukommt und die Morde vollzieht. Hier bestünde theoretisch die Möglichkeit, zwischen Elektra und Orest einen Keil zu treiben in dem Sinne, dass Elektra nur redet und gut reden hat, aber Orest ohne viel Reden vollzieht, oder dass für den Vollzug der Mann gebraucht und vielleicht auch missbraucht wird, usw. Der Dichter wirkt solchen kritischen Gedanken durch zwei geschickte Maßnahmen entgegen: Er lässt Elektra im Falle der Klytaimestra von der Bühne aus so lebendig an der Ermordung teilnehmen, als wäre sie unmittelbar daran beteiligt: So antwortet Elektra in V. 1411 auf einen Erbarmensruf der Mutter aus dem Palast, als ob Klytaimestra sie verstehen kann, und redet sie an, alsob der Erbarmensruf ihr gegolten habe und nicht vielmehr Orest. Und in V. 1415 ist sie an der Ermordung so engagiert beteiligt, dass sie Orest zu einem zweiten Zusteichen auffordert und dabei sicher mit einer Geste diesen Stich selbst ausführt. Und im Fall des Aigisth kommt die entscheidende Härte, die dem drohenden Palaver ein Ende setzt, von Elektra in V. 1483ff., die Aufforderung: Schluss mit dem Gerede! Mach jetzt kurzen Prozess! Und dann noch einmal die Begründung für diese harte, kompromisslose Haltung in v. 1489f.: „Denn mir kann einzig dieses für die Übel von einst die lösende Entsühnung bringen!“

Aufgrund dieser beiden Einlassungen der Elektra ist es unmöglich, zwischen Orest und Elektra einen Keil zu treiben, sie in ihrer Ernsthaftigkeit auseinanderzuidividieren: Was Orest an der Mutter vollzieht, hätte, das zeigt die Szene, genauso auch Elektra vollziehen können, und was Orest an Aigisth vollzieht, geschieht unter stärkstem schwesterlichen Druck.

Der Mordakt, den Elektra mit einem juristisch-religiösen Begriff als „lösende Entsühnung“ (lyterion) bezeichnet, wird vom Chor in seinen letzten Worten als Akt der Befreiung, also als politischer Akt gesehen. Nur auf diese beiden Gesichtspunkte kommt es dem Dichter in diesem Stück an, auf mehr nicht. Die Frage, die Sophokles' Kollegen Aischylos und Euripides beschäftigt hat, wie die Kinder mit dem Muttermord fertig werden, diese Frage wird hier nicht gestellt und auch vorher schon tunlichst vermieden. Sie hätte ja da thematisiert werden können, wo sich Elektra mit ihrer Schwester Chrysothemis auseinandersetzt, wo sie ihre Schwester gewinnen will, nach dem vermeintlichen Verlust des Bruders mit ihr zusammen den Mord zu vollziehen. In dieser Situation wird der Mord an Klytaimestra gar nicht erwähnt, ist in V. 955ff. nun von dem Mord an Aigisth die Rede. Wir ahnen zwar, daß Elektra mit dessen Mord auch den an der Mutter gemeint hat; aber wenn sie den Muttermord hier gar nicht anspricht, vermeidet sie und mit ihr der Dichter, dass Chrysothemis auf einen Nebenschauplatz ausweicht, indem sie sagt, sie habe Bedenken gegen den Muttermord.

Noch einmal also: Die besondere Problematik des Muttermordes wird in diesem Stück geradezu vermieden. Die Morde sind hier nur als von den Göttern

verordnete und insofern voll berechnete Akte der Entsöhnung und Befreiung gesehen. Aber diese vom Dichter eingeschränkte Perspektive schließt keineswegs aus, daß den Zuschauern durchaus bewußt ist, daß dieser sühnende Befreiungsschlag mit dem härtesten Mittel getätigt wurde, den man sich vorstellen kann, eben mit einem Muttermord. Und die Zuschauer werden es als Teil der Tragik in dieser Tragödie empfunden haben, dass die Königskinder erst durch Ermordung der eigenen Mutter in den Genuss der Freiheit kommen konnten, die ihnen eigentlich zustand. Insofern ist das Gelingen der Intrige für die Zuschauer vermutlich kein Anlass zu Triumphgefühlen gewesen, sondern eher ein Grund zu betretenem Schweigen.

Ich versuche zum Schluss wieder, die Einzelergebnisse der gezielten Lektüre zu einem Gesamtbild über das Tragische in Sophokles' Tragödie Elektra zusammenzufassen:

Elektra ist eine Person, die in und an ihrer Lebenssituation zutiefst leidet, so sehr, daß sie sich als Befreiung von diesem Leiden nur den Sühnetod der Vatermörder vorstellen kann. Nur sie kommt in diesem Stück als tragische Person in Frage:

Klytämestra ist nach Aristoteles' Kategorien zu boshaft, um tragisch sein zu können: Sie verdreht die Realität zu ihren Gunsten und sucht nur ihren persönlichen Vorteil. Sie gibt nur vor zu leiden und verdient den Sühnetod.

Chrysothemis leidet zwar an derselben Situation wie ihre Schwester, hat aber aufgrund ihrer Besonnenheit einen Weg gefunden zu überleben. Sie ist nicht bereit, ihr Leben aufs Spiel zu setzen.

Von Orest erfahren wir zu wenig. Wir hören nicht, daß er gelitten hat. Und wenn er sich hätte vorstellen können, wie seine Schwester leidet, hätte er seine Intrige anders angesetzt, nicht auf Kosten seiner Schwester. Er kommt als Vollstrecker; das ist alles.

Elektra erscheint uns dagegen als die kompromisslos Leidende, die um des göttlichen Rechts willen, um den ungerechten Mord an ihrem Vater zu sühnen und sich von allen Repressalien zu befreien, ihre Existenz aufs Spiel setzt. Die Kompromisslosigkeit, mit der sie das durchführt und trotz aller Repressalien durchhält, ist ihre Stärke und zugleich ihre Schwäche. Erstaunlich, daß sie sich bei Sophokles, wie wir gesehen haben, ausdrücklich zu dieser Schwäche des Allzusehr bekennt, daß sie sich für ihr Heraustreten aus allen Grenzen gebotener Sitte schämt (vgl. 307), herausgefordert durch das schamlose Tun ihrer Mutter. Aber dieses Bekenntnis verstärkt und bestätigt nur, dass sie aus dem heraustritt, was nach göttlichem Willen menschlich wäre: nach den delphischen Grundsätzen „nichts zu sehr“ zu betreiben und „sich selbst zu erkennen“, d.h. zu erkennen, dass man nur ein in seinen Möglichkeiten begrenzter Mensch ist. Ein Verstoß gegen diese Grundsätze bedeutet, dass man sich Übermenschliches und damit Göttliches zutraut, ja anmaßt. Grund für diese Anmaßung sind bei Elektra wie bei anderen tragischen Gestalten die pathos, die Leidenschaften, vor allem

die orge, die Wut und Verbitterung, die bei Elektra immer wieder durchbricht. Das macht die hamartia, das Versagen der Elektra aus und lässt sie damit – vor allem gegenüber der in dieser Hinsicht beherrschter reagierenden Schwester – als tragische Gestalt erscheinen.

Philoktet

Das vorletzte Sophoklesdrama, mit dem wir uns befassen müssen, ist der Philoktetes oder Philoktet. Von diesem Stück wissen wir: Es wurde im Jahre 409 uraufgeführt, also 5 Jahre vor dem Ende des peloponnesischen Krieges, als der Dichter ungefähr 85 Jahre alt war.

Vielleicht ist es Ihnen beim ersten Lesen des Dramas ähnlich gegangen wie mir: Ich war ziemlich bald irritiert und wurde immer mehr irritiert, weil mir zwar klar war, hier ist eine Intrige im Spiel; aber ich konnte mit der Zeit nicht mehr sicher zwischen mythischer Realität und intriganter Fiktion unterscheiden. Außerdem ist die formale Struktur des Stückes aus dem Reclam-Bändchen nicht gut zu ersehen. Ich will deshalb in einem ersten Durchgang versuchen, in diesen Hinsichten für mehr Klarheit zu sorgen. Ich denke, das wird uns dann auch bei der späteren Frage nach dem Tragischen in dieser Tragödie zustatten kommen.

Die mythische Realität wäre zu klären für die Personen Philoktet und Neoptolemos:

Philoktet war ein Sohn des Poias und hatte Herakles bei seinen Unternehmungen begleitet. Als Herakles in Deianeiras Zaubergewand verbrannte und auf dem Berg Oita auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden wollte, da tat ihm Philoktet, widerstrebend natürlich, den Gefallen und zündete den Scheiterhaufen an. Dafür schenkte ihm Herakles seinen Bogen mit den vergifteten Pfeilen. Und mit diesem bewaffnet, wollte Philoktet am trojanischen Krieg teilnehmen. Aber ihm widerfuhr das Missgeschick, dass er bei der Überfahrt nach Troja, als das Heer in Lemnos pausierte, von einer Schlange gebissen wurde und seitdem an einer sehr schmerzhaften, nicht heilenden Verwundung des Beines litt. Der Geruch der eiternden Wunde war so unerträglich, seine Schmerzensschreie so störend und die Götteropfer störend, dass die Heeresführer Agamemnon und Menelaos, die Atriden, sich dafür entschieden, den leidenden Philoktet auf der Insel zurückzulassen. Odysseus war damit beauftragt, das zu erledigen.

Dann kam der trojanische Krieg, und erst im 10. Jahr dieses Krieges erfuhren die Griechen von dem Seher Helenos, den sie gefangennehmen konnten, dass es ein altes Orakel gab, demzufolge Troja nur durch Herakles' Bogen und Pfeile erobert werden könne. Folglich wurde den Griechen erst jetzt, nach mehr als 9 Jahren, klar, dass sie Philoktet oder zumindest seinen, d.h. Herakles' Bogen noch brauchten. Und so gaben sie eben dem Odysseus, der den Kriegskameraden im Auftrag der Heeresleitung im Stich gelassen hatte, den Auftrag, Philoktet mitsamt dem Bogen des Herakles nach Troja zu bringen. Das

war natürlich eine höchst brisante Aufgabe, die nur ein Mann vom Schlage eines Odysseus lösen konnte; denn man konnte sich ausrechnen, dass Philoktet, wenn er überhaupt noch lebte, auf die, die ihn im Stich gelassen hatten, nicht gerade gut zu sprechen und deshalb sicher schwer dafür zu gewinnen sein würde, nach Troja mitzukommen. So eine Aufgabe konnte nur ein Mensch vom Schlage des listenreichen Odysseus zu lösen versuchen.

Neoptolemos war ein Sohn des Achill. Wie kommt er in das Stück? Was hatte er mit Odysseus und Philoktet zu tun? Auf diese Frage kann man nur deutlich sagen: ursprünglich gar nichts. Der Spießgeselle des Odysseus ist vielmehr im allgemeinen Diomedes, schon im 10. Gesang der Ilias, in der sog. Dolonie. Wenn Sophokles in unserem Stück also Diomedes durch eine neue Person ersetzt, ist das bereits Ausdruck einer bestimmten dichterischen Intention. Aber welcher?

Wir müssen uns Neoptolemos noch blutjung vorstellen; denn Thetis hatte ihren Sohn Achilleus vor dem Kampf in Troja bewahren wollen und deswegen bei König Lykomedes von Skyros versteckt, wo er in Mädchenkleidern unter den Töchtern des Lykomedes aufwuchs. Das konnte natürlich nicht gut gehen, und so schwängerte er die Königstochter Deidameia, die ihm denn auch, als er schon längst in Troja kämpfte, einen Sohn gebar. Den Sohn nannte man Pyrrhos, entweder weil er rothaarig war oder in Anlehnung an den Namen, den sein Vater am Hof des Lykomedes gehabt hatte; der hieß dort nämlich Pyrrha.

Als dann im 10. Jahr Achilleus vor Troja gefallen war und die Griechen von dem trojanischen Seher Helenos erfahren hatten, dass Troja nur fallen werde, wenn u.a. der Achill-Sohn anwesend sei, schickte die Heeresleitung Odysseus und Phoinix nach Skyros, um Pyrrhos zu holen; und sie waren es auch, die dem Pyrrhos wegen seiner Jugend den Namen Neoptolemos gaben; denn das bedeutet „junger Krieger“. In diesem Zusammenhang schenkte Odysseus Neoptolemos auch die Rüstung seines Vaters, die ja – zum Ärger des Aias, wie Sie wissen – nach dem Tod des Achilleus dem Odysseus zugesprochen worden war.

Es liegt auf der Hand, welche Vorteile es für den Dichter hatte, diesen Neoptolemos bei dem Auftrag, Philoktet samt Bogen nach Troja zu holen, als Odysseus' Begleiter zu nehmen: Er war so jung, dass Philoktet ihn nicht kennen oder von ihm gehört haben konnte, und hatte doch noch mit dem Kampf um Troja zu tun; er war der Sohn eines edlen, starken Helden und hatte nach den damaligen Vererbungstheorien folglich auch selbst diese Qualitäten; er war noch unerfahren und nach der Vorprägung ganz anders als Odysseus, so dass es glaubwürdig war, wenn er in der Tragödie aus der ihm von Odysseus zugedachten Rolle herausfällt.

Nun zum Aufbau und Inhalt der Tragödie:

Der Prolog umfaßt die Verse 1-134. Er erfüllt mehrere Aufgaben: Er informiert einerseits über den Ort und die Situation, die für das Stück gelten sollen und für

die die Bühne gestaltet ist; er macht uns andererseits mit dem Wesen der beiden Personen bekannt, die für das Spielgeschehen bestimmend sein werden; und er bereitet drittens die Zuschauer auf die Leiden des Philoktet vor, noch ehe sie ihn selbst zu sehen bekommen. Odysseus zeigt seinem Begleiter Neoptolemos den Ort auf der unbewohnten Insel Lemnos, wo Odysseus einst auf Befehl der Heerführer, wie er ausdrücklich in V. 6 betont, den verletzten Philoktet aussetzte bzw. seinem Schicksal überließ. Die Inspektion des Ortes ergibt, dass der Gesuchte noch zu leben scheint, aber unter primitivsten Verhältnissen und nach wie vor leidend an dem Schlangenbiß, der ihn dahinsiechen lässt. Dann weiht Odysseus seinen Begleiter Neoptolemos darin ein, welche Rolle er ihm in seinem Plan zugedacht hat, wie sie Philoktet gegen seinen Willen nach Troja entführen: Neoptolemos soll Philoktet mit schlaun Worten überlisten (53), dass er den Bogen herausgibt, ohne den Troja, das Reich des Dardanos, wie es in V. 70 heißt, nicht zerstört werden kann. Wohl gemerkt, es geht hier nur um den Bogen, nicht auch darum, den Besitzer des Bogens nach Troja zu schaffen.

Odysseus ist sich, noch ehe sich sein Begleiter dazu äußert, bewusst, dass Neoptolemos die zugedachte Rolle, Philoktet mit einer trügerischen Rede zu überlisten, nicht gerade auf den Leib geschneidert ist (80f.), aber er drängt den jungen Mann, seine Skrupel zu überwinden; erstens gebe es angesichts des Grolls, den Philoktet gegen die Atriden und Odysseus hege, keine andere Möglichkeit, und zweitens hätten angesichts des Ziels, Troja zu besiegen, Bedenken zurückzutreten (70 und 82).

Der Prolog wird also – wie in der Elektra – dazu genutzt, die Intrige, die das Bühnengeschehen bestimmen wird, in die Wege zu leiten. Und wie in der Elektra, aber noch verstärkt, betreibt der Dichter einen hohen Aufwand, diese Intrige zu rechtfertigen, hier vordergründig gegenüber Neoptolemos, der seinen Standpunkt in dieser Sache in V. 89 und 95f. deutlich formuliert: „Ich taue nicht zu einem Schelmenstreich (techne kake)...Verräter will ich nicht heißen. Lieber ehrenhaft das Ziel verfehlen als mit Schande siegen.“ Odysseus setzt dagegen, dass es darum gehe, eine Lüge zur Rettung einzusetzen (110) und dass er dadurch den Ruf gewinnen könne, klug (sophos) und tüchtig (agathos) zu sein.

Das sind genau die Gesichtspunkte, die Odysseus selbst groß gemacht haben, ihm den Namen des listenreichen eingebracht haben. Und wir können uns in der Odyssee davon überzeugen, dass die Götter dieses Verhalten stets respektiert haben. Insofern ist es erstaunlich, dass die Frage, ob kluge Zweckmäßigkeit oder Geradlinigkeit um jeden Preis vorzuziehen sei, auch bei den Griechen am Ende des 5. Jh. immer noch und wieder ein Thema war. Neoptolemos gibt schließlich Odysseus nach und macht mit (121); aber wie sehr ihm das gegen die Natur geht, wird daran deutlich, dass er die ihm zugedachte Rolle nicht durchhalten kann, wie wir noch sehen werden.

Ebenfalls wie in der Elektra ist die Parodos (135-218) z.T. dialogisch gestaltet. Bei Aischylos hatten wir diese Auflockerung der festen Formen als eine

Erscheinung des Alterswerks eingeordnet: Der Dichter spielt, die Formen beherrschend, souverain und sich nach dem Bedarf richtend, mit diesen Formelementen. In der ersten dialogischen Partie (135-168) weist Neoptolemos die Schiffsleute in ihre Aufgabe ein. Im 2. Strophenpaar (169-190) beklagt der Chor das Leid des Philoktet, dessen er noch gar nicht ansichtig geworden ist, von dem er aber Mitleiderregendes gehört hat. In einer 2. Dialogischen Partie stellt Neoptolemos klar, dass dieses Leid nicht von ungefähr kommt, sondern von Göttern verhängt ist, auch in seiner zehnjährigen Dauer, damit der Fall von Troja nicht früher eintritt als vorgesehen (196f.): „Glaub mir, ein Gott hat es also gefügt, daß er nicht zu früh auf Ilion schießt den unwiderstehlichen göttlichen Pfeil...“ Der Rest ist Hinführung zum Auftritt des Philoktet, mit dem in V. 219ff. das 1. Epeisodion beginnt.

Dieses 1. Epeisodion besteht aus 3 Szenen: Die erste, mit Philoktet und Neoptolemos reicht von 219 bis 541, an der 2. Szene ist der Kaufmann beteiligt, der nach V. 627 abgeht. Und die 3. Szene reicht dann bis zu dem Chorlied, d.h. bis dahin, wo Neoptolemos und Philoktet abtreten (675).

Das einleitende Gespräch (219ff.) bringt die Vorstellung des Neoptolemos in V. 239ff. Schon hier vermischen sich Wahrheit und Lüge, beginnt also die Intrige: Richtig ist, dass er von Skyros stammt und Sohn des Achill ist, falsch, dass er „heimfährt“ (240); in Wahrheit nimmt er ja nur die Richtung Heimat, um Philoktet bzw. seinen Bogen nach Troja zu holen. Und dann gibt Neoptolemos in V. 250 und 253 vor, nicht zu wissen, mit wem er spricht.

„Gerade das löst die große Klagerede des Verlassenen aus. Nun kann er endlich zu seinesgleichen“, d.h. zu Griechen, „sprechen, kann seine Aussetzung und den Jammer seines Lebens schildern. Für ihn ist Odysseus nicht“ – wie dieser von sich selbst sagte – „Empfänger von Befehlen, sondern der mit den Atriden“ Agamemnon und Menelaos, „gleich Schuldige“: Er zählt sie in V. 263f. und 314 ohne Unterschied auf. Das macht seinen abgründigen Hass auch gegenüber Odysseus verständlich, der weithin die Handlung bestimmt.

Dieser Haß auf die Atriden und Odysseus ist denn auch das Motiv, an das Neoptolemos anknüpft und das er listig bestätigt, um durch die Gleichheit der schlechten Erfahrung mit diesen das Vertrauen des Philoktet zu gewinnen. Und dann erzählt er seine Lügengeschichte, ganz so wie Odysseus es ihm aufgetragen hatte, wiederum Wahres und Falsches geschickt vermischend: Denn Odysseus hatte ihn ja wirklich von Skyros geholt und ihm Ruhm vor Troja in Aussicht gestellt und hatte auch die Waffen des Achill erhalten; aber was er dann in V. 360ff. erzählt, ist frei erfunden und in der Absicht erzählt, seinen eigenen Zorn auf die Atriden und Odysseus verständlich erscheinen zu lassen. Das zeigt deutlich die Schlußbemerkung (389f.): „Wer die Atriden hasst, der sei den Himmlischen so lieb als mir.“

Der Chor der Seeleute sekundiert in einer kurzen Strophe beflissen, spielt also bei der Intrige aktiv mit, indem er vorgibt, er habe angesichts der geschilderten Frevel der Atriden – er unterläßt es also, Odysseus einzubeziehen – Gaia, die Zeusmutter, angerufen.

Das anschließende Zwiegespräch über die Gefallenen enthält u.a. die Charakterisierung des Odysseus als „schlaun Ringer“ (431) und vereinigt die beiden Gesprächspartner in ihrer pessimistischen Weltsicht, indem der eine sagt (436f.): „Der Krieg will keinen Schlechten zum Opfer haben, immer nur die Guten“, und der andere (451f.): „Soll ich die Götter loben? Ich habe sie erforscht und fand sie schlecht“, eine bemerkenswerte Götterkritik, bei der man freilich bedenken muss, dass sie aus dem Munde des Philoktet kommt. Ich werde darauf später noch zurückkommen.

Ab V. 453 leitet dann Neoptolemos höchst raffiniert den entscheidenden Akt der Intrige ein: Er lädt Philoktet nicht einfach ein, mitzukommen nach Skyros, er wolle jetzt losfahren; sondern kündigt nur seine alsbaldige Abreise an, in der Gewissheit, dass Philoktet um Mitnahme bitten wird. Und so geschieht es: Philoktet holt in 468ff. zu einer großen Bittrede aus, die den Chor heuchlerisch veranlasst, um Erbarmen zu bitten, und Neoptolemos nach vorgespielem Zögern veranlasst, einzuwilligen, dass Philoktet mitfahren darf. Ein abgekartetes Spiel, das Neoptolemos und der Chor da mit ihrem Opfer spielen.

Mit der 2. Szene, dem Auftritt des Kaufmanns, beginnt der 2. Teil der Intrige, entsprechend der Ankündigung im Prolog (125ff.). Und zwar weiß dieser Kaufmann zwei fingierte Geschichten aus dem Griechenlager vor Troja zu erzählen: 1. Es sei ein Schiff unterwegs, um Neoptolemos zurückzuholen; wie und warum, wisse er nicht. Und 2. Odysseus und Diomedes seien mit einem weiteren Schiff unterwegs, um Philoktet zu holen, denn Helenos, der troische Seher, habe gesagt (611ff.): „Nie würden sie die Troiaburg zerstören, wenn sie den Philoktet mit Überredung nicht von der Insel holten, die er jetzt bewohnt.“ Hier ist also gar nicht mehr vom Bogen die Rede, sondern nur von der Person, eine scheinbare Unstimmigkeit gegenüber V. 69f., wo nur vom Bogen die Rede war, und V. 196ff., wo Neoptolemos die Vorstellung hat, dass Philoktet mit seinem Bogen selbst auf Troja den „unwiderstehlichen göttlichen Pfeil“ abschießen muss, „da die Stadt durch den Bogen muss fallen“. Scheinbar deswegen, weil der Dichter natürlich nicht verpflichtet ist, das Ziel so vollständig auszudrücken wie in 196ff. Wenn er von dem einen spricht, schließt das ja nicht aus, dass er das andere mitmeint.

Was leistet die Kaufmannszene für den Handlungsverlauf? Zum einen setzen die beiden Lügengeschichten Neoptolemos und Philoktet unter zeitlichen Druck, den Neoptolemos natürlich nur scheinbar, weil der ja weiß, dass die Verfolgungsgeschichten erfunden sind, aber Philoktet um so mehr. Jetzt ist es nicht mehr Neoptolemos, der drängt, sondern Philoktet selber (634f.). Sie müssen ja die Insel verlassen haben, bevor die vermeintlichen Verfolger

eintreffen. – Zum anderen ergibt sich aus den Vorbereitungen für den Aufbruch scheinbar beiläufig die Gelegenheit, dass Neoptolemos den Bogen anvertraut bekommt, ein Zeichen, wie sehr Philoktet seinem vermeintlichen Freund vertraut, und damit der Gipfel des Kontrastes zwischen Schein und Wirklichkeit, Vertrauen und Täuschung. Oder steigt Neoptolemos hier, wie Lesky meint, bereits aus seiner fiktiven Rolle aus und wird in ungespielter Bewunderung und ehrfürchtiger Annäherung an den Bogen bereits zum echten Freund? Ich zitiere Lesky (Trag., S. 241): „Das ist nicht mehr ein Stück der Täuschung, er spricht mit ehrlicher Ehrfurcht. Die Szene nähert zwei Menschen einander, die in dem Adel ihrer Seelen zusammengehören. Es ist ein schönes Symbol dieser erwachenden Freundschaft, daß Philoktet auf den Jüngling gestützt in die Höhle geht.“ Wenn man das so sieht, müsste Neoptolemos mindestens schon ab V. 654 aus seiner Rolle als Intrigant aussteigen. Der Text bietet dafür keinerlei Anhaltspunkte, und so wüsste ich nicht, wie Neoptolemos gegenüber dem Publikum den Verdacht loswerden sollte, dass er sich im Sinne der Fiktion verstellt. Natürlich mag man sich nicht gern vorstellen, dass einer Vertrauen derart missbraucht, wie es hier geschieht, zumal von Worten begleitet, wie sie Neoptolemos in V. 671ff. sagt: „Wohl mir, daß ich dich sah und ward dein Freund, denn Bessres als den Freund erwarb ich nicht, der Gutes zu vergelten weiß mit Gutem.“ Aber es scheint mir zu vage, hier auf der Basis seiner eigenen moralischen Vorstellungen zu argumentieren. Und auch die in V. 674 angehängte knappe Aufforderung, nun doch (endlich) in die Höhle zu gehen, spricht wohl eher dafür, daß Neoptolemos nach wie vor die Fiktion aufrecht erhält, dass sie sich beeilen müssen.

Und Lesky scheint mir diese Auffassung selbst zu bestätigen, wenn er im folgenden das 1. Stasimon (676-729) folgendermaßen kommentiert: „Das erste Stasimon zeigt eine inhaltliche Gliederung, die bei Sophokles nicht selten ist. Das erste Strophenpaar (676-699) und die zweite Strophe (700-718) geben ein ergreifendes Bild von dem Leid des Dulders. Die zweite Gegenstrophe (719-729) aber spricht von glücklicher Lösung und froher Heimkehr. So ist das Lied ein Abbild der erreichten Situation, eine lyrische Zusammenfassung des bisherigen Ablaufes. Tief hat sich der Eindruck dieses Jammers eingepreßt, am Schlusse aber wird die Fiktion festgehalten. Schein und Sein sind noch nicht auseinandergetreten.“ (S.242) Wenn das für das Chorlied gilt, ist nicht vorzustellen, dass es für das unmittelbar Vorausgehende nicht genauso gelten sollte.

Noch ein Hinweis: Am Ende des Chorliedes, in den Versen 727-729, wird – für jeden Griechen verständlich – auf den vergöttlichten Herakles hingewiesen: „...wo der Held mit dem ehernen Schild ganz von göttlichem Feuer umloht stieg zu den Göttern empor über den Höhen des Öta.“ Auf dem Öta fand ja die Verbrennung des Helden statt, die Philoktet das Geschenk des Bogens eingebracht hatte. Die jetzige Erwähnung dieser Hinaufnahme des Herakles in den Olymp ist sicher als eine Art Vorbereitung auf das spätere Erscheinen dieses göttlichen Helden zu verstehen.

Die folgende, 350 Verse umfassende Textpartie 730-1080 muß sicher in engstem Zusammenhang gesehen werden, wie immer man sie auch strukturiert. Sie enthält zwei retardierende Momente, die fast zum vorzeitigen Scheitern der Intrige führen: Beide Helden erleiden, um es auf einen Nenner zu bringen, einen Schwächeanfall: Philoktet an seinem siechen Fuß, Neoptolemos aus Mitleid mit dem erlebten Leiden. Die beiden Episoden werden durch eine lyrische Chorpartie voneinander abgesetzt, an der Neoptolemos als Gesprächspartner mit Hexametern beteiligt ist (827-864, die Hexameter in V. 839-842). Man kann diesen Wechselgesang als Ersatz für das 2. Stasimon ansehen und dann in V. 865 das 3. Epeisodion beginnen lassen; aber der Dichter wollte durch die Art des Übergangs von der ersten zur zweiten Episode offenbar gerade die harten Strukturgrenzen verwischen, ohne sie ganz aufzuheben. Von daher erklärt es sich, dass Schadewaldt in der Ihnen vorliegenden Skizze das 2. Epeisodion von 730-1080 reichen lässt, mit einem anschließenden Kommos anstelle des 2. Stasimon, während z.B. Lesky das 2. Epeisodion nur bis 826 reichen lässt. Ich halte es für müßig, daraus einen gelehrten Streit zu machen; nehmen wir vielmehr die Tatsache, dass man das verschieden sehen kann, als Symptom dafür, dass der Dichter hier in dichterischer Freiheit die strukturellen Grenzen aus inhaltlichen Gründen etwas verwischt hat.

In der Szene, die in V. 730 beginnt, sind Philoktet und Neoptolemos unterwegs von der Höhle zum Schiff, als den Fußkranken ein Anfall übermannt, der dreierlei bewirkt: Er übergibt Neoptolemos den Bogen, verfällt in Todessehnsucht, um die unerträglichen Schmerzen loszuwerden, und versinkt dann in einen tiefen, befreienden Schlaf.

Neoptolemos begleitet die Bogenübergabe noch mit der doppeldeutigen Bitte an die Götter in V. 779ff.: „Gewährt uns guten Wind zur Fahrt nach jener Küste, wohin uns neuer Wille weist die Bahn.“ Damit meint er natürlich Troja, Philoktet aber lebt noch in dem Glauben, es geht um die Fahrt nach Hause, wenn er auch im Augenblick nicht daran glauben mag, dass sie noch gelingt, wegen seines Anfalls. Neoptolemos hat sich also auch hier noch nicht von der Intrige losgesagt, sondern erhält den Schein noch aufrecht. Das schließt freilich nicht aus, dass er sein Mitgefühl mit dem Leidenden ausdrückt, z.B. in V. 805f., wenn er sagt: „Mich quält schon lang dein Leiden. Ich beklage dich.“ Es ist auch hier müßig und überflüssig, darüber zu spekulieren, für welchen Zeitraum das „schon längst“ gelten mag, wann das angefangen hat. Wichtig ist nur, dass wir hier eine deutliche Äußerung dafür haben, dass das Leiden des Philoktet an ihm nagt, sein Mitleid erregt. Hier ist es sprachlich ausgedrückt und als Vorbereitung auf die kommende Szene zu verstehen, in der es noch zweimal wiederholt wird: in V. 912, wo es der Übersetzung zum Opfer gefallen ist, und in V. 966.

Und der eingetretene Schlaf bewirkt, dass der Chor rät, den kairos zu ergreifen (837): Worauf warten wir eigentlich noch: Wir haben den Bogen und sollten

schnell abfahren. Und er bewirkt andererseits, dass Neoptolemos sich jetzt eindeutig darauf festlegt, dass der Bogen ohne seinen Herrn fruchtlos wäre im Sinne des Götterspruches: „Der halben Tat uns rühmen, wäre Trug und Schmach.“ Die halbe Tat wäre, nur den Bogen zu entführen und Philoktet seinem Schicksal zu überlassen. Wenn man an Odysseus' Worte in V. 69 denkt, hat der Chor ganz zu Recht Zweifel und fragt mit Recht in V. 850ff., ob Neoptolemos noch so zu handeln meint, wie Odysseus es aufgetragen hatte. Aber Odysseus ist nicht da, und in seiner Abwesenheit gilt das Wort des Neoptolemos. Vielleicht liegt man richtig, wenn man diese deutliche Liaison von Bogen und Person als eine Folge des ausdrücklichen Mitleids ansieht. Andererseits hatte ja auch schon der Kaufmann davon gesprochen, dass es nötig sei, Philoktet von der Insel zu holen (613f.). Das sollte einen daran hindern, aus dieser Zielsetzung des Neoptolemos in V. 839ff. zuviel zu machen, zuviel in sie hineinzudeuten.

Die folgende Szene (865-974) steht im Zeichen des „Was nun?“, d.h. der Aporie, des Nicht-Wissens, wie es weitergehen soll. Mit dieser Frage eröffnet Neoptolemos seine Skrupel in V. 895 und steigt er schließlich aus der Intrige aus, indem er in V. 914f. Philoktet reinen Wein einschenkt: „Ich will dir alles sagen: Ja, du sollst mit uns nach Troia, zum Achaiierheer.“ Mit dieser Frage reagiert der Chor in V. 963 und Neoptolemos selbst in V. 974, indem er es einerseits für seine Pflicht hält, den Bogen nicht herauszugeben, und andererseits einsieht, dass Philoktet ohne Bogen auf Lemnos verloren ist. Im Rahmen der Aporie bewegt und denkt auch Philoktet (949), indem er einerseits seiner Enttäuschung über den Trug des vermeintlichen Freundes freien Lauf lässt und ihn auffordert zu verschwinden, aber andererseits den Glauben an den Adel des Jünglings noch nicht aufgibt und darauf hofft, dass er seinen Sinn noch zu ändern bereit ist: „Du bist nicht falsch. Ich seh's, du warst verführt von Falschen. Denen lass, was für sie passt, gib meine Waffe mir und fahre weg!“ (971ff.)

Die Aporie ist dadurch auf die Spitze getrieben, dass Neoptolemos sich in der Hoffnung enttarnt, dass Philoktet nun auch dann bereit sein wird mitzufahren, wenn man ihm reinen Wein eingießt. Philoktet aber bleibt unerbittlich bei seinem Nein zur Herausgabe des Bogens und zur Fahrt nach Troja (947f.): „Nie zwäng er mich, wenn ich bei Kräften wäre, nicht einmal wie ich jetzt bin – nur durch List!“ Lieber verkommt er auf der Insel, mit oder ohne Bogen.

In der anschließenden Szene, in der plötzlich Odysseus auftaucht, wird diese Haltung sogar noch verschärft, indem Philoktet ankündigt, dass er sich lieber vom Felsen stürzen werde (999f.): „Nein, eher dulde ich das letzte Leid, solange mir dieser schroffe Abgrund bleibt!“ Wo Philoktet so unnachgiebig ist, glaubt Odysseus denn doch, auf Philoktet verzichten zu können (1055ff.), während Neoptolemos – analog zu Philoktet – die Hoffnung noch nicht ganz aufgeben

mag, dass sich Philoktet besinnt (1078f.): „Vielleicht kommt ihm indessen noch bessere Einsicht.“

Dem Abgang von Odysseus und Neoptolemos zu den Schiffen folgt ein langer Wechselgesang zwischen Philoktet und dem Chor in den Versen 1081-1217. Zunächst stehen die Klagen des Philoktet beziehungslos neben den mit Selbstverteidigung und gutem Rat an ihn gerichteten Versen des Chores. Dann aber, von V. 1063 an, verschlingen sich die Stimmen: „Philoktet stößt den Chor zurück, betet dann wieder in der Qual neuer Schmerzen um sein Bleiben und richtet über dem allen noch einmal das Bild seiner unbeugsamen Härte auf. Er sieht seiner Vernichtung entgegen: ich bin ein Nichts (1217).“ (Lesky 244)

Wir stehen an dieser Stelle vor einem Fiasko: Die Mission, um derentwillen Odysseus und Neoptolemos gekommen sind, muss als gescheitert gelten: Odysseus tritt sozusagen die Flucht nach vorne an und will nur mit dem Bogen, ohne den Mann nach Troja zurückkehren; Neoptolemos ist mit der vagen Hoffnung gegangen, Philoktet könnte es sich doch noch überlegen; aber die Hoffnung ist verflogen, seit er dem Umworbenen sein „Nie und nimmer!“ in V. 1197 entlockt hat. Und dem unbeugsamen Philoktet hat die gescheiterte Mission auch noch eine Verschlechterung seiner Lebenssituation gebracht. Denn bisher konnte er mit Hilfe seines Bogens wenigstens ein kümmerliches Dasein fristen; jetzt hat er überhaupt keine Waffe mehr, weder zum Leben noch zum Sterben, um seinen Vater im Hades wiedersehen zu können (1213f.). Ist der Dichter mit seinem Stück nicht am Ende?

Sophokles hat noch zwei Pfeile im Köcher, einen menschlich schwachen und einen göttlich-autoritären. Und er schießt sie natürlich auch in dieser Reihenfolge ab, weil sie umgekehrt keinen Sinn machen würden.

Man hätte Sophokles vorwerfen können, er habe seinen Neoptolemos nicht gerade glaubwürdig gestaltet: Wie könne er gegenüber Philoktet glaubwürdig und überzeugend sein, wenn er zwar die Intrige offenbare, aber den Bogen nicht zurückgebe? Wenn er also so tue, alsob er der Intrige abschwöre, aber nicht auf seinen Vorteil durch sie verzichte? Es ist, alsob der Dichter solcher Kritik entgegenwirken wolle, indem er uns in der Szene 1222-1409 einen Neoptolemos vorführt, der aus einem späten, aber vielleicht ja doch noch hilfreichen edlen Sinn für die Wahrheit (1236) und Gerechtigkeit (1246) Philoktet den listig, also unrechtmäßig angeeigneten Bogen zurückgibt, natürlich in der Erwartung, dass Philoktet nun seinem Rat, nach Troja mitzukommen, endlich folgen werde.

Nicht unwichtig ist, dass er dabei neue Details über den Seherspruch des Helenos einbringt: So erfahren wir in V. 1326-1340 Folgendes: „Durch Götterschluß kam über dich dein Leiden. Der Schlange, die an Chryses heiligem Hag verborgen Wache hält, kamst du zu nah. Und wisse: Nimmer wirst du Ruhe finden von deines Leidens Qual, solange die Sonne dort sich emporhebt und dort niedersinkt, bis du nach Troia gehst mit freiem Willen. Die Söhne des Asklepios

triffst du dort, wirst frei von deinem Leiden und zerstörst mit mir und deinen Pfeilen Pergama. Und dass dies wahrlich kommt, beweis' ich dir: Der Seherfürst aus Ilion ward von uns gefangen, Helenos, der klar verkündet, dass dies geschehen werde, ja noch mehr: In diesem Sommer noch muss Troia fallen! Und sterben will er, wenn sein Wahrspruch lügt.“

Eigentlich ist dieser Seherspruch doch ein scharfes Geschütz, und man fragt sich unwillkürlich, warum Neoptolemos das alles nicht schon viel früher so deutlich gesagt hat. Zwar macht der Chor in dem großen Kommos schon Andeutungen, die in dieselbe Richtung gehen (z.B. in 1116ff., 1166, 1176); aber der sagt nicht, woher er weiß, dass es zu Philoktets Heil sein wird, wenn er nach Troja geht. Und welche Autorität hat schon der Chor? Aber Helenos, der mit seinem Leben für die Wahrheit bürgt: Das müsste doch ziehen. Und anfangs scheint es ja auch so, scheint Philoktet zu zögern, wenn er fragt (1350f.): „Weh, was tu ich? Darf ich ihm (Neopt.) misstrauen, der so treuen Sinns mir rät?“ Aber dann gewinnen doch die Bedenken die Oberhand.

Und was kommt bei der ganzen Aktion heraus? Nicht dass Neoptolemos Philoktet für die Fahrt nach Troja gewinnt, sondern Philoktet Neoptolemos überredet, mit ihm in die Heimat zu fahren. Und dabei nagelt er den armen Neoptolemos auf ein Versprechen fest, das auf der Lüge beruht, er (Neopt.) sei auf dem Weg nach Hause, und das bisher nicht widerrufen worden ist und auch unwiderrufen bleibt. Und Neoptolemos scheint nun, um Philoktet nicht noch einmal zu enttäuschen und vor ihm als Treuloser dazustehen, Philoktet heimzubringen, entgegen den Sehersprüchen und ohne zu wissen, wie er das den Griechen erklären soll, die ihn entsandt haben und ihm, so fürchtet er, aus Rache die Heimat verwüsten werden. Dagegen wirkt Philoktets Trost, er werde sie mit Herakles' Bogen schon abhalten, doch reichlich un-realistisch, unrealistisch wie Elektras Absicht, die Morde, wenn es nicht anders ist, allein auszuüben.

Damit hat menschliches Denken und Handeln nun das Gegenteil von dem bewirkt, was zufolge des Seherspruches geschehen müßte. Da das nicht sein darf, „wenn Götter Recht noch hüten, und ich weiß: Sie hüten es“ (so Philoktet in 1036f.), - da das nicht sein darf, muss der Dichter nun zu seinem letzten Pfeil greifen, der zwar ans Absurde grenzt, aber sein Ziel nicht verfehlen kann: Er muss eine göttliche Autorität auftreten lassen, den berühmten *deus ex machina*, den Gott aus der Maschine, d.h. der mit Hilfe einer kranartigen Maschine von oben her, über das Bühnenhaus hinweg einschwebt. Es ist das einzige Mal, dass wir Sophokles von dieser letzten Möglichkeit Gebrauch machen sehen. Bei Euripides werden ihr dagegen oft wiederbegegnet.

Als *deus ex machina* Herakles zu wählen, lag hier nahe, wo die ganze Zeit sein Bogen am Spiel beteiligt war und Philoktet ihm zu Lebzeiten freundschaftlich verbunden war. Jetzt erscheint er, vom Olymp herkommend, um Zeus' Willen (1414) mitzuteilen, und der geht inhaltlich nicht wesentlich über das hinaus, was Neoptolemos auch schon als Helenos' Seherspruch mitgeteilt hatte. Aber die

Wirkung ist eine andere: Jetzt gibt es kein Zögern mehr, kein Fragen, kein Abwägen: Beide Helden stimmen einfach zu. Und so können wir Philoktets letzten Worten entnehmen, dass er „ohne Groll auf glückliche Fahrt“ (1464f.) nach Troja gehen wird, dorthin wo ihn die Moira führt, das Schicksal, das hier ganz offensichtlich mit dem Ratschluß des Zeus in V. 1414 identisch ist.

Mit der Frage nach dem Sinn dieses Endes ist die Frage nach dem Tragischen in dieser Tragödie gestellt, mit der wir uns nun noch befassen müssen.

Beginnen wir mit der Nähe des Philoktets zur Elektra: Ich denke, es fällt unmittelbar auf, dass die Titelhelden beider Tragödien sehr ähnliche Grundzüge haben:

*Beide befinden sich in tiefstem Leid und treffen sich sogar darin, dass dieses Leid z.T. die gleichen Wurzeln hat: Denn sie sind beide unfrei, gewaltsam aus der Gesellschaft ausgeschlossen, die eine, indem sie im Herrscherhaus als Sklavin gehalten wird und keinen Ausgang hat, der andere insofern, als er auf einer unbewohnten Insel ausgesetzt/alleingelassen ist.

*Beide Titelhelden tragen auch gleichermaßen einen unstillbaren Zorn mit sich herum und, dadurch bedingt, unstillbare Rachegeleüste: So wie die eine nicht davon ablassen kann und will, den Mord am Vater zu rächen, so ist der andere davon durchdrungen, dass er sich an den Atriden und Odysseus rächen will, vor allem dadurch, dass er durch nichts als durch direkten Götterspruch (Herakles) dafür zu gewinnen ist, nach Troja zu fahren, um seinen Todfeinden zum Sieg zu verhelfen. Diese Rachegeleüste werden schon im Prolog von Odysseus wie selbstverständlich erwartet (13ff., 46f.), bis dahin dass Odysseus in V. 76f. befürchten muss, von ihm erschossen zu werden, und führen noch in V. 1299 fast dazu, dass Philoktet den Odysseus tatsächlich erschießt. An seinem „Niemals“ scheitern alle Bemühungen, die das Geschehen dieses Stücks ausmachen. Ich brauche das jetzt wohl nicht mehr im einzelnen zu verfolgen.

In dieser Unversöhnlichkeit liegt dann freilich wie bei Elektra so auch bei Philoktet wieder das, was man mit Aristoteles als hamartia bezeichnet, als Fehler, gemessen an dem, was menschengemäß wäre.

*Vergleichbar an beiden Stücken ist, wie gesagt, auch die Verwendung einer Intrige, um zum Ziel zu gelangen, und die Einfädelung dieser Intrige, dieses Lügenspiels, bereits im Prolog.

Andererseits ist hier nun auch auf die Unterschiede hinzuweisen: In der Elektra ist die Titelheldin nur indirekt von der Intrige betroffen, richtet sich ja die Intrige nicht auf sie, sondern auf die Mörder des Vaters, und beteiligt sich dann sogar noch an der Durchführung der Intrige. Dagegen ist Philoktet das direkte Ziel der Intrige und scheitert diese, weil Neoptolemos aus der ihm zugedachten Rolle fällt.

Aber ich meine, wir sind mit diesen Beobachtungen noch nicht zum Kern des Tragischen in dieser Tragödie vorgedrungen. Mir scheint vielmehr, das eigentliche tragische Thema des Dichters ist hier der Verlust der Glaubwürdigkeit, der persönlichen Glaubwürdigkeit durch die Abwertung des Wortes. Ich möchte Ihnen im Detail zeigen, was ich damit meine:

Odysseus ist sich im Prolog ja schon im klaren darüber, dass „falscher Lügen Kunst“ (81) seinem jugendlichen Begleiter Neoptolemos nicht gerade auf den Leib geschneidert sind. Deswegen versucht er, ihn dazu zu überreden, indem er ihm vorhält (81ff.): *Bezwinge dich, denn köstlich ist der Sieg, den du gewinnst. Dann (danach) gehen wir wieder den geraden Weg. Gib dich mir jetzt nur eine kurze Stunde und laß die Scham. Danach sollst du für immer der ehrlichste von allen Menschen heißen.*“ Dieses Kalkül mag verlockend sein, zumal wenn es mit „dem Ruhm der Klugheit und des Muts“ gepaart ist, die ihm Odysseus in V. 120 verspricht; aber der Dichter scheint mir durch seine Tragödie zeigen zu wollen, dass in dieser „kurzen Stunde“ etwas Wesentliches geschieht, was Odysseus nicht bedenkt oder unterschätzt: Es geht in dieser kurzen Stunde – philosophisch gesprochen – die klare Grenze zwischen dem Wort, das wahr ist, und dem Wort, das wahr scheint, verloren; psychologisch gesprochen: es geht in dieser kurzen Stunde die Glaubwürdigkeit eines Menschen verloren. Philoktet ist dafür ein schlagendes Beispiel: Neoptolemos hat ihm in V. 914f. aus freundschaftlicher Verbundenheit reinen Wein eingeschenkt, was seine Absicht angeht; er baut Philoktet in V. 1074ff. aus Mitleid noch eine Brücke der Verständigung, als ihn Odysseus schon abgeschrieben hat, und riskiert damit, dass Odysseus ihm vorwerfen wird, er habe ein zu weiches Herz (1074); er kommt sogar noch einmal zurück, sucht den Unerbittlichen noch einmal in seiner Höhle auf und bittet vorsichtig um Gehör (1267); er gibt ihm sogar gegen den Willen des Odysseus den Bogen zurück, in der Gewissheit, dass es, wie er in V. 1308f. sagt, „nichts mehr gibt, daß du mir zürnen und mich tadeln darfst“. Und trotzdem reagiert der Getäuschte noch in V. 1268f. mit den Worten: *„Ich traue nicht. Vorher bekam’s mir schlecht, dass ich auf deine schönen Worte hörte.“* Und nach Neoptolemos‘ letztem ausgedehnten und höchst eindringlichen Überredungsversuch (in V. 1314-1346) hören wir von Philoktet immer noch ein Zögern (1350f.): *„Darf ich ihm misstrauen, der so treuen Sinns mir rät?“* So muss Neoptolemos noch einmal für seine Glaubwürdigkeit werben (1373ff.): *„...und doch bitt‘ ich dich, vertrau‘ dem Götterspruch und meinem Wort! Ich bin dein Freund.“* Und was erntet er? Die Aufforderung, sich vor den Göttern zu schämen (1382), alsob er immer noch oder schon wieder die Unwahrheit sage; denn eben diese Scham war es ja, die ihm Odysseus im Prolog für eine kurze Stunde austreiben wollte (85), damit die Lüge zum Ziele führe. Nun sagt er die Wahrheit, aber sie wird ihm nicht mehr abgenommen, trotz aller Freundschaftsbezeugungen. Darum Neoptolemos‘ nun völlig verzweifelte und hilflose Frage in V. 1393f.: *„Was soll ich nur beginnen, wenn dich nichts, was ich dir sage, überzeugen kann?“*

Dieser Befund, dass die Lüge das Vertrauen auf Worte zerstört hat, hat zwei Aspekte: Wir sind gewohnt – und das Stichwort: Lügen haben kurze Beine, fördert diese Perspektive – wir sind gewohnt, vor allem daran zu denken, dass die Lüge auf den zurückfällt, der lügt. Insofern liegt es für uns nahe, hier Neoptolemos in seiner Hilflosigkeit als tragische Gestalt zu verstehen. Für den Tragödiendichter ist, das zeigt die Rollenverteilung, der andere Aspekt wichtiger: dass die Lüge dem Leidenden und Verbitterten die Möglichkeit nimmt, zwischen wahr und falsch zu unterscheiden, Vertrauen zu haben. Für ihn verschwimmen Wahr und Falsch bis dahin, dass er das Falsche, aber nicht als falsch Erkannte zur Abwehr des freundschaftlichen Rats einsetzt (in V. 1362-67). Es hat sicher seinen Sinn, dass dieses Mißverständnis im Philoktet nicht mehr aufgeräumt, aufgelöst wird: Es soll sicher zeigen, wohin letztlich dieses Mittel der Intrige, der Lüge, führt: nämlich zur Selbstzerstörung dessen, der sie nicht bewältigt. Das ist die tiefer liegende hamartia, die den Helden zu einem tragischen Helden macht.

Es braucht kaum noch gesagt zu werden, dass der deus ex machina natürlich nur eine Scheinlösung ist, ein Durchschlagen eines gordischen Knotens durch einen dichterischen Trick, mit dem nur dies gesagt sein kann: Es ist eine heillose Verwirrung eingetreten, die Menschen haben sich durch ihre Machenschaften und menschlichen Fehler in eine Situation gebracht, aus der sie sich nicht mehr selbst befreien können.

Wenn das so ist, wird der Spruch des deus ex machina zumindest im Philoktet – wir müssen sehen, ob auch bei Euripides – zur moralischen Keule: zu dem Hinweis, daß es trotz aller menschlichen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten am besten ist, den Sehersprüchen, d.h. dem Willen des Zeus zu folgen. Dem kann und soll sich weder der verblendete Philoktet noch der in seinem Edelmut allzu nachgiebige Neoptolemos entziehen. Was sein wird und sein soll, wissen allein die Götter, und so wird es kommen. Es hat keinen Sinn, diesen Maßstab zugunsten gut- oder bösgemeinter Absichten wandeln zu wollen.

Oidipus auf Kolonos

Seine jüngste und letzte Tragödie hat Sokrates mit über 90 Jahren geschrieben, noch vor dem Ende des Peloponnesischen Krieges, um 406. Sie ist aber erst im Jahre 401, also drei Jahre nach Kriegsende und nach dem Tod ihres Verfassers aufgeführt worden, und errang – man höre und staune – den Sieg im Agon der Tragödiendichter.

Diese Tragödie ist uns unter dem Titel „Oidipus auf Kolonos“ überliefert. Mit Oidipus sind wir wieder im thebanischen Sagenkreis, mit dem wir es ja auch schon im König Oidipus und in der Antigone zu tun hatten. Kolonos weist auf einen lokalen Kult im Demos Kolonos hin, der knapp zwei Kilometer in nordwestlicher Richtung vor der alten Stadt lag und in dem Sokrates zuhause war; ein drittes mythisches Element, das Sokrates mit den beiden anderen in dieser

seiner letzten Tragödie verknüpft, ist der Mythos um den Helden Theseus, der sich seit dem 6. Jh. in Attika herausgebildet hatte, in starker Anlehnung an die dorische Heraklessage.

Zur Unterscheidung der beiden Oidipus-Tragödien des Sophokles spricht man oft vom ersten und zweiten Oidipus oder auch vom OT und vom OC, wobei OC die Abkürzung des lateinischen Titels Oedipus Coloneus ist, während man, wenn man im Griechischen bleiben will, OK sagen müßte, als Abkürzung für Oidipus Koloneus.

Die Geschichte, die fabula, die in dieser längsten aller erhaltenen griechischen Tragödien dargestellt wird, spielt in der Zeit zwischen der Blendung des Oidipus, mit der ja der OT endete, und dem Kampf der Zwillingsbrüder um die Herrschaft in Theben, nach dessen Ende ja die Antigone spielt, in der es darum geht, dass Antigone ihren gefallenen Bruder Polyneikes bestatten will, auch gegen den Willen ihres königlichen Onkels Kreon. Die näheren Zusammenhänge und Unstimmigkeiten zwischen diesen drei Tragödien spricht Kurt Steinmann in seiner Reclam-Ausgabe auf S. 116f. an. Ich brauche das jetzt und hier nicht alles zu wiederholen, auch wenn ich später unter anderem Gesichtspunkt auf diese Zusammenhänge noch kommen werde.

Ich werde es wieder so machen, dass ich zunächst, in einem ersten Durchgang, Struktur und Handlung der Tragödie erläutere (mit Hilfe von H. Diller und H.W. Schmidt, 1961) und dann in einem zweiten Anlauf nach dem Tragischen und dem Sinn dieser Tragödie frage.

Der Prolog beginnt mit dem Auftritt des Oidipus, der sich selbst in V. 3 vorstellt und in V. 1 und 3 als „blinden alten Mann“ und „Wanderer“ bezeichnet, wobei man das griechische Wort für „Wanderer“ auch abfälliger mit „Landstreicher“ übersetzen könnte. Dazu passt, dass er sich weiterhin (5ff.) als armseligen Bettler und als leidend einführt. Ihn beschäftigen zwei Fragen: Wo bin ich? (2) Und: Wer nimmt mich heute auf? (3)

Diese Fragen werden dann in 4 Schritten beantwortet:

Antigone, seine ihn begleitende Tochter, kann ihm – und damit auch dem Zuschauer – in einem 1. Schritt nur den Ort beschreiben, weiß aber nicht seinen Namen und natürlich noch weniger über seine Aufnahmemöglichkeiten.

Ein Bewohner von Kolonos, also ein Einheimischer, der freilich für die beiden Fremden ein Fremder ist, tritt in der 2. Szene des Prologs als 3. Schauspieler hinzu (33-80). Er kann den beiden Fremden in einem 2. Schritt schon mehr sagen: Er weiß, dass diese Stätte den Eumeniden geweiht ist und deswegen Betreten verboten ist, dazu Poseidon, Apollon und Kolonos, dem Namensträger des Gaus. Aber wegen der Aufnahme verweist er auf die Bürger des Ortes (78), die er rufen will.

Derweil erkennt Oidipus in der 3. Prologszene, dass er an dem Ort angelangt ist, den ihm Apollon einst verkündet hatte, und so betet er zu den Eumeniden (86ff.): „Zeigt euch nicht herzlos mir und auch Apollon nicht, der, als die vielen Übel er verkündete, mir diese Rast nach langer Zeit verhieß, wenn ich ein letztes

Land erreichte, wo der Göttinnen, der hochehrwürdigen, Sitz und Obdach ich gewänn'; dort ende meines leidbeschwerten Lebens Bahn, zum Vorteil dem, der mich wie einen Gast empfängt, zum Unheil aber dem, der mich hat weggejagt.“

Dieser Götterspruch ist die eigentliche Grundlage für Oidipus' Handeln in dieser Tragödie. Ihn müssen wir bei allen Anspielungen vor Augen haben. So beruhigend es für Oidipus ist, den lang verheißenen Ort erreicht zu haben; er birgt für ihn noch die Ungewissheit, ob er dort aufgenommen, willkommen sein wird, wo er ist.

Zur Klärung dieser Frage erscheint nun in einem 3. Schritt der herbeigerufene Chor der alten Bürger von Kolonos. Der Chor ist also schon bei seiner Parodos in einen Handlungsprozess integriert, und das hat mehrere Folgen: 1. Hat die Parodos hier nicht mehr die übliche Funktion, zwischen Prolog und erstes Epeisodion eine Trennlinie, eine Zäsur zu legen; 2. Ist der Übergang vom Prolog zum ersten Epeisodion dadurch fließend; und 3. ist der Chor wie ein 4. Schauspieler eingesetzt: typische Zeichen für ein Alterswerk: Der Dichter unterwirft sich nicht unbesehen einer dichterischen Norm, sondern passt die Strukturelemente dem Stoff an, den er gestalten will.

Der Chor verhält sich ähnlich wie der Fremde im Prolog: Seine erste Reaktion ist Verhinderung, Abweisung, Mahnung, den geheiligten Ort zu verlassen (117-202), seine zweite Reaktion, dass er nach Person und Herkunft des Blinden fragt. Nach angstvollem Zögern nennt er die Namen Laios, Labdakiden und Oidipus und verstärkt damit noch die Abwehrhaltung der Koloner: „Brich aus meinem Land wieder auf, spring hinaus, daß nicht weiter du Schuld meiner Stadt anhängst!“ Sie wissen vom Schicksal des Labdakidenhauses und haben verständlicherweise Angst, da in schlimme Schuld hineingezogen zu werden (203-236), wenn sie Oidipus Aufnahme gewähren.

So muss sich auch Antigone noch verkämpfen für ihren Vater und sich selbst: Sie appelliert an das Mitleid mit ihr, bittet geradezu um die Gunst der Aufnahme (charis). Und der Chor zeigt in der Form seiner Antwort, dass Antigone nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben ist; aber in der Sache muss er doch, aus Furcht vor den Göttern, bei seiner früheren Aufforderung an Oidipus bleiben. Zwar warnt der Politiker Oidipus die Koloner davor, durch ein solches Verhalten den guten Ruf Athens zu gefährden; aber der Chor will diese schwere Verantwortung auf seinen König Theseus abschieben, was Oidipus sehr begrüßt.

Damit sind wir nun schon bis V. 309 vorgedrungen, und sie können mit Recht fragen, warum mitten in dieser Szene, nämlich mit Vers 254, die Parodos vorbei und das 1. Epeisodion begonnen haben soll. Denn selbst wenn diese Feststellung richtig ist, ist diese feststellbare Struktur doch offenbar funktionslos; was soll sie also? So zu fragen, ist berechtigt. Man kann nur an den Versrhythmen feststellen, dass mit V. 253 der Rhythmus des Gesanges, der in V. 117 begonnen hatte, endet und ab Vers 254 wieder Sprechverse gegeben sind; und aus diesem Befund ergibt sich die klassische Tragödienstruktur. Aber, wie gesagt, der

Dichter überspielt hier diese formale Struktur mehr, als dass er sie mit seiner inhaltlichen Gliederung betont. Das Stück bekommt dadurch den Charakter eines Singspiels, bei dem ja auch Sprech- und Sangespartien wechseln, je nachdem wie es dem Komponisten in den Sinn kommt.

Inhaltlich wäre nun an der Reihe, dass Theseus kommt und Klarheit schafft, ob Oidipus aufgenommen wird oder nicht, dass also im Handlungsablauf der vierte und letzte Schritt getan wird. Aber für das Gespräch mit dem Herrscher von Athen ist es erforderlich, dass Oidipus weiß, wie es in Theben politisch aussieht. Und deswegen ist diesem letzten und entscheidenden Schritt das Erscheinen der Ismene vorgeschaltet (310-509). Im Unterschied zu ihrer Schwester Antigone, die den Vater ständig begleitet und betreut, wohnt Ismene nach wie vor in Theben und hält den Vater von dort her auf dem Laufenden über die Ereignisse in der Stadt und im Königspalast.

So kommt sie jetzt auf einem Maultier geritten, und für Oidipus ist damit schon klar, dass sie etwas Wichtiges mitzuteilen hat. Sagt er doch in V. 359: „Für nichts, das weiß ich klar, kommst du nicht her.“ Aber das kann da, wo es steht, nicht mehr bitter gemeint sein; zu herzlich war davor Ismenes Begrüßung durch Schwester und Vater, herzlicher, als wir es je in einer Tragödie erlebt haben (310-331); zu bitter ist Oidipus, wenn er an seine ungeratenen Söhne denkt und sich klar macht, dass seine Töchter auf sich nehmen, was eigentlich deren Aufgabe hätte sein können (335-356).

Dann gibt Ismene endlich ihren Bericht über die Vorgänge in Theben (361ff.): Die Söhne waren zunächst bereit, Kreon die Regierung zu überlassen, aber dann reizte göttliche Einwirkung ihren frevelhaften Sinn zum Streit um die Herrschaft; der ältere, Polyneikes, wurde von dem jüngeren, Eteokles, vertrieben. Er floh nach Argos, verband sich durch Heirat mit dem dortigen Königshaus und plant jetzt den Krieg gegen Theben. Und durch diesen Bruderszwist wird nun auch wieder der Vater interessant; denn ein Orakel, so berichtet Ismene, sage den Thebanern, sie würden um ihres eigenen Heils willen nach Oidipus suchen, sei er noch am Leben oder tot. Kreon sei schon unterwegs zu Oidipus; die Thebaner wollten über sein Grab verfügen können, um nicht später von seinem Zorn getroffen zu werden.

Oidipus reagiert auf diese Mitteilung mit der zornigen Feststellung, dass beide Söhne sich bisher nicht um ihn, sondern nur um die Herrschaft über Theben gesorgt hätten, und schließt daran den Fluch, dass beide in dem Kampf um die Macht scheitern sollen. So wird er allen Wünschen, die jetzt von Theben aus – durch Kreon – an ihn herangetragen werden, widerstehen. Er kann das tun im Vertrauen auf die freundliche Haltung der Koloner, die ihm vom Chor in Vers 461ff. bestätigt wird und auf die seine genaue Anleitung der Fremden zum versöhnenden Opfer für die Eumeniden hindeutet.

Dann leitet ein Wechselgesang zum 2. Epeisodion über. Also nicht nur die Parodos, auch die traditionelle Stelle des 1. Stasimons wird durch einen dialogischen Gesang zwischen Chor und Oidipus überspielt. In diesem Amoibai-

on diskutiert der Chor mit Oidipus erneut die Schuldfrage, die auch uns natürlich später noch beschäftigen wird. Der Chor scheint erleichtert, dass er nicht entscheiden muss, ob er diesen schuldigen oder doch eher nicht schuldigen Oidipus in seinem Heiligtum aufnehmen kann, sondern stattdessen melden kann, dass gerade Theseus, sein Herr, kommt (549f.). Damit beginnt das 2. Epeisodion.

Theseus zeigt sich von Anfang an voll Hilfsbereitschaft für Oidipus. Er fühlt sich diesem durch das ähnliche Erlebnis des Aufwachsens in der Fremde verbunden. Oidipus' Wunsch dem Herrscher gegenüber ist ganz auf seinen Verbleib und sein schließliches Begräbnis in Kolonos gerichtet. Theseus willigt in alles ein, sogar als Oidipus von den möglichen Gefahren spricht, von denen er durch Ismene Kunde hat und die Theseus und Attika von Theben her drohen könnten. Nach all den religiösen Bedenken, die Oidipus vorher von seiten der Bürger entgegengekommen waren, eine erstaunlich souveräne Zusage, die Oidipus anscheinend gar nicht glauben kann oder für leichtfertig dahergeredet hält, weswegen er nachfragt und Theseus klarzumachen sich bemüht, was diese Aufnahme für Athen bedeuten kann. Aber Theseus macht das überhaupt nicht bedenklich, verweist Oidipus aber zur Stärkung des Vertrauens nicht nur auf sein Versprechen und seinen Namen, der für Sicherheit birgt, sondern auch auf Phoibos Apollon, der ihn hierher, nach Kolonos geführt habe (665).

Auf so viel Edelmut hätte ein Loblied auf den attischen Heros Theseus folgen können; doch der Chor zieht es vor, vor dem neuen Bürger die nun gemeinsame Heimat zu preisen; wenn Sie wollen, eine Fortsetzung der ersten Vorstellung dieses Landes, die der Fremde im Prolog dem Oidipus gegeben hatte (53-63).

Mit diesem 1. Stasimon nach 667 Versen, nach 2 Epeisodien, setzt der Dichter inhaltlich wie formal deutlich einen Akzent. Mit ihm erreicht das eigentliche Aufnahmeverfahren seinen Höhepunkt, seinen krönenden Abschluss, bevor dann, personifiziert in Kreon und Polyneikes, die Bedrohung dieses erreichten Zustandes erfolgt. Nachdem Kreons Angriff auf diesen Zustand abgewehrt ist, sagt der Retter Theseus in V. 1143f.: „Denn nicht so sehr mit Worten trachten wir dem Leben Glanz zu geben wie durch unser Tun.“ H.W. Schmidt hat in seiner Strukturanalyse dieses Theseuswort benutzt, um den Kontrast zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Dramas noch unter einem weiteren Aspekt zu beschreiben: bis zu diesem 1. Stasimon wird die Aufnahme nur „mit Worten“ (logo) betrieben, danach auch „durch unser Tun“ (ergo). Im zweiten Teil muss sich bewähren, was im ersten versprochen wurde. Antigone spricht genau dies Motiv gleich in den ersten Versen des 3. Epeisodions an (720f.), weil sie Kreon kommen sieht. Sein Kommen ist durch ihr Wort und die folgenden von Oidipus und Chor sogleich als Bedrohung eingestuft.

Mit dem 3. Epeisodion beginnt die Handlung, die im wesentlichen von Kreons Erscheinen bestimmt ist. Sie reicht bis V. 1149. Zunächst versucht der aus

Theben kommende Kreon in einem verbalen Agon Oidipus dazu zu überreden, dass er nach Hause kommt (741) und nicht mehr als einsamer, elender Flüchtling, nur von seiner Tochter begleitet, im fernen Land umherirrt. Aber Oidipus entlarvt diese Rede als pure Heuchelei und sieht in Theben nur Unglück voraus – für sich und für seine Söhne, denen dort nur der Platz zum Sterben als Erbe bleiben wird. Für dies alles kann er sich auf göttliche Aussagen berufen. In der anschließenden Stichomythie (800ff.) eskaliert dann der Streit allmählich zu einem feindseligen Gewaltakt, in dem Kreon sein wahres Gesicht zeigt: Erst bemächtigt er sich der Töchter Ismene und Antigone, dann will er auch Oidipus selbst ergreifen. Erst mit dem Erscheinen des Theseus in V. 887 kommt es zur Bannung der Bedrohung: Nach dem Agon Kreon-Oidipus kommt es nun zunächst zu einem zweiten Agon, an dem alle drei Schauspieler beteiligt sind: Theseus, Kreon und Oidipus, und danach zu einem Waffengang, den „der Chor wie ein Prophet im zweiten Stasimon V. 1044-1095 verfolgt“. In der ersten Hälfte des 4. Epeisodions (1096-1149) bringt dann Theseus die von Kreon entführten Mädchen zurück. Und damit ist der Angriff Thebens auf Oidipus und Attika abgewehrt. Aber Theseus kündigt, kaum dass er diese erste Bedrohung von Oidipus abgewendet hat, eine weitere Bedrohung an, ohne jedoch zu wissen, dass es sich um eine solche handelt: einen Fremden, der sich für Oidipus sehr schnell als sein verhasster Sohn Polyneikes herausstellt (1173), den er gar nicht erst empfangen will, für dessen Vorlassung sich aber Theseus und Antigone erfolgreich einsetzen.

Man hat dieses Geschehen um und mit Kreon als Hauptperson als „Drama im Drama“ bezeichnet (Schmidt, S. 139), mit einem gewissen Recht, weil diese Auseinandersetzung des Oidipus und des Theseus mit Kreon eine relativ konzentrierte, in sich abgerundete Sache innerhalb des Dramas ist. Andererseits fällt auf, dass dieser Isolierung eines Kreon-Dramas nicht die äußere Form der Tragödie entspricht: Das 3. Epeisodion ist nicht bei V. 1149 zuende, sondern erst nach V. 1210, also nach der Exposition für die Polyneikes-Szene, und das 3. Stasimon, in dem der Chor ein Lied davon zu singen weiß, was man in einem langen Leben so alles ertragen muss, - dieses 3. Stasimon des Chores ist nicht auf die Polyneikes-Handlung abgestellt, sondern ist sein Ausdruck des Mitleids mit Oidipus als einem, der vieles erdulden muss. Ich schließe aus diesem formalen Befund, dass es dem Dichter nicht so sehr darauf ankommt, hier eine Kreon-Handlung gegen eine Polyneikes-Handlung abzugrenzen, wie auf das Gemeinsame dieser beiden Handlungsstränge: Sie haben gemeinsam, dass sie für Oidipus eine Infragestellung, einen Angriff auf seinen inneren und äußeren Frieden, auch auf sein Vertrauen auf die Göttersprüche, kurz: auf ganzer Linie eine Versuchung bedeuten. Aber Oidipus' Bewährung in diesen Versuchungen ist aufs engste verknüpft damit, dass auch Theseus sich bewähren muss als Beschützer des schwierigen Neubürgers Oidipus: Wenn Oidipus Kreon nachgegeben hätte, hätte Theseus sich nicht als Beschützer zu bewähren

brauchen; so aber musste er zeigen, ob seine Taten seinen Worten entsprechen. Und er hat die Bewährungsprobe bestanden.

Das 5. Epeisodion (1249-1446) bringt dann den angekündigten und vorbereiteten Auftritt des Oidipus-Sohnes Polyneikes. Man ahnt schon aus der abwehrenden Haltung, die der Vater seinem Sohn gegenüber gezeigt hatte – er wollte ihn ja gar nicht erst sehen –, dass das ein schwieriges Gespräch wird.

Polyneikes' Auftritt ist in deutlichem Kontrast zu dem des Kreon gestaltet: Kreon trat hoch zu Ross auf, mit Gefolge, im Namen des ganzen Volkes, als überlegener Heuchler, der allen Furcht einflößt; Polyneikes' Erscheinungsbild beschreibt Antigone ihrem Vater so (1249ff.): Da kommt ja unser Fremder, wie es scheint, von Männern unbegleitet, Vater, und aus seinem Aug' ergießt sich eine Tränenflut, wie er sich naht.“ Und Polyneikes selbst stellt sich mit der aporetischen Frage vor, die uns aus dem Philoktet nur allzu bekannt ist: „Was soll ich tun?“ (1254) Kam Kreon als Fordernder in Wort und Tat, kommt Polyneikes als Bittflehender (hiketes), erst am Poseidon-Altar, dann vor dem Vater. Ziel seiner Rede ist es, den Vater für sich zu gewinnen, indem er sein jetziges Schicksal mit dem des Vaters auf eine Stufe stellt (1335: „Ich bin Bettler und Fremder wie du“), indem er an die väterliche Nachsicht appelliert (1268: *aidos*) und ihm für die Zukunft Versprechungen macht (1342f.): „Und dann, in deinem Haus setz ich dich wieder ein, setz ein auch mich, nachdem ich jenen (Bruder Eteokles) fortgejagt.“

Polyneikes sucht also über seinen Vater seinen Vorteil, also bei dem, der es eben dieser eigenen Vorteilssuche zu verdanken hat, dass er bereits im Elend ist. Das kann nicht gelingen. Das schlägt Oidipus seinem Sohn um die Ohren, wenn er in V. 1361ff. sagt: „...und nie vergesse ich: mein Mörder, der bist du! Denn du bist schuld, daß ich in diesem Elend leb, du hast mich ausgestoßen, wegen dir irr ich umher und bettle andern ab das täglich Brot.“ Deshalb wendet sich Oidipus mit rächenden Flüchen von seinem Sohne ab und überlässt ihn seinem Schicksal, vor Theben im Kampf mit seinem Bruder zu fallen.

Dann folgt eine liebevolle geschwisterliche Abschiedsszene, in der Antigone ihren Bruder von seinem tödlichen Vorhaben abzuhalten sucht und Polyneikes für sich um eine ehrenvolle Bestattung und für seine Schwestern um Glück bittet. Mit dem Bestattungsmotiv ist noch einmal das Thema der Antigone-Tragödie angesprochen. Ich sehe diese anrührende Abschiedsszene im Zusammenhang mit der Begrüßung der Ismene im 1. Epeisodion: Mit Ismenes Auftritt kam der politische Konflikt um Theben ins Spiel, mit Polyneikes' Abgang tritt er wieder in den Hintergrund. Dieser politische Konflikt wird eingerahmt und kontrastiert von den Szenen geschwisterlicher Zuneigung.

Andererseits bekommt Oidipus' Härte gegenüber Polyneikes erst ihre volle Tiefe, wenn man sie mit der Wärme vergleicht, mit der derselbe Vater seine Tochter Ismene empfing. Man kann also nicht sagen, Oidipus sei zu Liebe und Wärme gar nicht fähig und hätte deswegen nicht nachgeben können. Es ist viel-

mehr schlimmer: Er verflucht ihn trotz der Wärme und Dankbarkeit, die er gleichzeitig seinen Töchtern entgegenbringen kann.

Danach ersetzt wieder ein Kommos das fällige Stasimon zwischen dem 5. und 6. Epeisodion; ein Kommos, an dem neben dem Chor Oidipus und Antigone beteiligt sind. Während der Chor dem neuen Leid, das über Oidipus' Geschlecht kommen wird, Ausdruck verleiht, erfolgen kurz nacheinander die Donnerschläge, auf die der Chor mit Schrecken und Oidipus mit der Voraussage reagiert, dass sein Schicksal sich nun vollziehen wird; er erlebt die Vorzeichen seines Todes, die ihm Apollon schon verkündet hatte. Er bittet, dass man nach Theseus rufen möge, dem er zum Abschied noch Gutes und Wichtiges zu sagen habe. Und der Chor ruft ihn in der Abschlussstrophe (1491-1499) aufgeregt und inständig.

Mit Theseus' Erscheinen beginnt das kurze 6. Epeisodion (1500-1555). Oidipus bittet Theseus, ihn auf seinem Weg zum Tode – mit seinen beiden Töchtern – zu begleiten: am Ort seines Todes werden ihn göttliche Verheißungen zum Glück Athens erwarten, die er aber jetzt – noch auf der Seite des Lebens – nicht bekanntmachen will. Dass Oidipus auf diesem Weg von göttlichen Mächten geführt wird, zeigt sich daran, dass der Blinde ihn ohne menschliche Leitung machen kann. Im anschließenden Stasimon begleitet der Chor Oidipus' Weg zum Ort seines Todes mit einem Bittlied an die Götter der Unterwelt.

Die Exodos (1579-1779) beginnt nach Jebb, dem Steinmann folgt, mit einem großen Botenbericht an den Chor über das Ende des Oidipus, wird in einer zweiten Szene fortgesetzt mit einem Kommos zwischen Antigone, Ismene und dem Chor, in dem es um die Frage nach ihrer Zukunft geht, und die Exodos endet mit der Rückkehr des Theseus. Er hat das Grab des Oidipus als einziger gesehen, muss aber auf ausdrücklichen Befehl des Oidipus Antigones Wunsch zurückweisen, das Grab ihres Vaters zu besuchen (1760ff.): „Kein Sterblicher darf sich nähern dem Ort, und keines Stimme erklinge je hin zur heiligen Gruft, die nun jener bewohnt. Und befolge ich dies, sagte er, genau, wird leidlos ich stets regieren das Land.“

So wird der König von Athen zum Hüter dieser heiligen, exklusiven Stätte, in die Oidipus eingegangen ist, und als getreuer Hüter zugleich zum Wohltäter für Attika.

Mit Antigones letzten Worten schlägt der Dichter einen Bogen zu seiner viel früheren Tragödie Antigone, in der ja vorausgesetzt ist, dass sich beide Töchter in Theben befinden, an dem Ort, an dem die beiden Brüder sich kämpfend ums Leben gebracht haben und es danach um ihre Bestattung geht.

(H.W. Schmidt nimmt den Botenbericht, „formal betrachtet“ (S.144) als 7. Epeisodion, den Kommos als Ersatz für ein weiteres Stasimon und als Exodos nur die Anapäste 1751-1779.)

Was ist nun zu dieser fast mystisch endenden Tragödie aus unserem Blickwinkel zu sagen, wo wir nach dem Tragischen fragen?

Dazu zwei Vorbemerkungen:

1. Wir müssen uns von der Vorstellung frei machen, dass wir es dem Dichter schuldig seien, die Tragödien, die denselben Sagenstoff zugrunde legen, zu harmonisieren. Das ist weder für die Tragödien nötig und angemessen, die derselbe Dichter geschrieben hat, noch für die anderer tragischer Dichter. Wenn man voraussetzen müsste, dass Sophokles den Oidipus Tyrannos, den Oidipus auf Kolonos und die Antigone als Trilogie gebündelt aufgeführt hätte, dann wäre das notwendig und richtig; aber bei Stücken, deren Aufführung, wie in unserem Fall vorauszusetzen ist, Jahrzehnte auseinanderliegt, können, ja müssen wir davon ausgehen, dass jede Tragödie ein Eigenleben führt, ihre eigene Zielsetzung und ihre eigene Aussage hat und nicht etwa von einer anderen her gedeutet werden darf. Das könnte schon deswegen nicht im Sinne des Dichters sein, weil er jede seiner Tragödien ja in eine bestimmte Situation hinein konzipiert hat. Auch wenn diese Tragödien sich dann als weitaus beständiger erwiesen haben als die Situation, in die hinein sie geschaffen sind, sind sie doch aus einer Situation heraus entwickelt und sollten auf das Publikum einer bestimmten politischen Situation wirken. Und diese politische Situation hat sich in der 2. Hälfte des 5. Jh. so oft und so stark gewandelt, dass die Absicht des Dichters derweil unmöglich davon unberührt geblieben sein kann.

Außerdem sind die Tragödiendichter mit ihren Sagenstoffen zu aller Zeit derart freizügig umgegangen, dass es ganz unangemessen wäre, von ihnen zu erwarten, dass sie sich getreulich an die einmal vorgegebene Sagenversion halten. Vielmehr ist der Sagenstoff für sie – in viel höherem Ausmaß, als uns recht scheinen mag – ein Material, mit dem sie nach Bedarf schalten und walten, das sie nach Bedarf zurechtbiegen, damit es in ihr tragisches Konzept paßt. Es macht also keinen Sinn, jetzt die Unstimmigkeiten zwischen Oidipus Tyrannos und Oidipus auf Kolonos aufzudecken (und davon gibt es einige, wie Sie vermutlich bemerkt haben) und sich dann zu fragen, was man von einem Dichter halten soll, der seiner eigenen Version nicht treu bleibt. Er fühlt sich weder dem Sagenstoff noch seiner früheren tragischen Dichtung gegenüber verpflichtet, konsequent zu bleiben. Ja, man kann aus der Abänderung seiner früheren Version geradezu ablesen, inwiefern sich sein Interesse an einem Sagenstoff gewandelt hat, worauf er nun hinauswill, worauf es ihm jetzt ankommt. Gerade dieser Aspekt wird uns gleich noch beschäftigen.

2. Uns ist überliefert, dass Sophokles Bürger der athenischen Vorstadtgemeinde Kolonos war und dass diese Gemeinde ihren Namen von dem heiligen Hügel hatte, um den sie entstanden war und in dem Poseidon und die Eumeniden verehrt wurden. Ferner erwähnt Euripides in seiner Tragödie „Die Phoinissen“, Oidipus sei im Kolonoshain des Poseidon beigesetzt. Und dann gibt es da noch die historische Nachricht, dass 407 ein böotischer

Angriff auf Athen in der Nähe dieses Kolonos scheiterte. Was liegt da näher als die Vermutung, Sophokles habe mit dem Oidipus auf Kolonos seiner Heimat aus gegebenem Anlass einen Gedenkstein setzen wollen, mit einer Tragödie, die erzählt, welche Bewandnis es mit dem Oidipusgrab an dieser merkwürdigen Stelle auf sich habe? Wieso hatte der verfehnte, ob seiner Vergehen außer Landes gewiesene König von Theben ein Heroengrab in Attika, in einem heiligen Hain des Poseidon und der Eumeniden? Sicher gab es dazu einen lokalen Mythos. Nicht ausgeschlossen, dass Sophokles ihn seiner Tragödie zugrunde gelegt hat. Nachweisen lässt sich das alles natürlich nicht; aber es könnte erklären, warum Sophokles so daran interessiert ist in dieser spätesten seiner Tragödien, Oidipus von aller Schuld reinzuwaschen.

Aber damit sind wir dann auch schon bei der Frage, die uns abschließend beschäftigen muss: die **Frage nach dem Tragischen in dieser Tragödie**.

Der Dichter macht es uns mit dieser Frage im Oidipus auf Kolonos noch schwerer als im Philoktet, und doch scheint es mir sinnvoll und aufschlussreich, auch hier auf diese Frage einzugehen bzw. das Stück unter dieser Fragestellung zu betrachten.

Als die beiden Schwestern von dem Ort zurückkehren, bis zu dem sie ihren Vater Oidipus auf seinem letzten Gang begleiten durften, stimmen sie im Wechsel mit dem Chor einen Gesang an, dessen Grundton die Klage ist (1670ff.):

„Ach! Weh! Wir haben Grund, ja Grund, wir beide, rückhaltlos des Vaters uns Unglückseligen vererbtes, fluchbeladenes Blut zu beklagen, für den wir große Mühsal sonst andauernd ertragen, zuletzt aber nun das Unfaßbare erzählen, das wir erlebt und erlitten.“ Und als der Chor nach diesem Unfaßbaren fragt, worin es bestand, antwortet Antigone: „Du ersehntest es dir schöner nicht. Ist es nicht so, da weder Ares noch die Flut des Meeres ihn traf, nein, die unsichtbaren Gefilde ihn packten und ihn entrückten in rätselhaftem Geschick?“ Und dann zu Ismene gewandt: „Du Arme! Uns ist tödliche Nacht auf die Augen gesunken! Wie sollen wir denn, über ein fernes Land oder über den Schwall des Meeres hinirrend, für unser Leben ergattern die schwer zu beschaffende Nahrung?“

Die beiden Schwestern sind sich einig darin, dass ihr Leben nun nicht mehr lebenswert ist; sie ersehnen sich den Tod (1693 und 1733). Aber von ihrem Vater sagen sie in V. 1704ff.: „Er hat's vollendet, wie er sich's gewünscht...: In fremdem Land starb er und hat sein Lager drunten, das stets trefflich beschattet ist, und nicht tränenlose Trauer ließ er zurück.“

Von hieraus gesehen, ist die Situation am Ende des Dramas unter dem Aspekt des Tragischen einigermaßen paradox: Oidipus, die tragische Hauptperson, erlebt ein Happy-end, seine Töchter, tragische Nebenfiguren, ersehnen in perspektivlosem Leid den Tod. Was im Philoktet das Machtwort des Herakles als *deus ex machina* bewirkte, das bewirken hier göttlicher Blitz und Donner

und der unheimliche Ruf einer göttlichen Stimme (1627f.): „O du da, du da, Ödipus, was zögern wir zu gehen? Lange schon ziehst du es hin.“

Eine andere Perspektive gewinnen wir, wenn wir unsere bisherige Tragödienerfahrung nutzen: Dann entdecken wir auch an der hiesigen Oidipusgestalt Züge, die typisch sind für tragische Gestalten oder in bewusstem Kontrast zu ihnen stehen:

Sophokles lässt seinen Oidipus in Vers 7f. sagen: „Mich fügen: meine Leiden und die lange Zeit, sie lehren's mich und nicht zuletzt mein edler Mut.“ (eigtl.: ...und als dritter mein Edelmut). Worin seine Leiden bestehen, haben wir weitgehend schon vorher erfahren: Er ist alt und blind, ein umgetriebener Wanderer, der vom Betteln lebt, und das alles schon über lange Zeit. Dieses Leiden verbindet ihn mit all den anderen tragischen Gestalten, es ist für sie charakteristisch. Und dieses Leidensmotiv wird in unserer Tragödie immer wieder einmal aufgegriffen, z.B. in V. 91, oder ergänzt, wie in der Szene 210ff., wo wir Zeugen werden dafür, welche Pein es ihm bereitet, sagen zu müssen, dass er dem fluchbeladenen Labdakidenhaus angehört und der unselige Ödipus ist. Ich glaube, ich kann es mir sparen, dieses Leidmotiv jetzt durch die Tragödie zu verfolgen. Sie wissen, was gemeint ist.

Überraschend ist dagegen, dass Oidipus sich an der zitierten Stelle (V.7) als Dulder sieht, und ungewohnt, dass er von seinem edlen Mut, seinem *gennaion*, spricht. Sich fügen, sich in das schicken, was ihm auferlegt ist, war im Oidipus Tyrannos nicht gerade Oidipus' Stärke, wo er Orakelsprüchen unbedacht zu entkommen versuchte und sich für die Wahrheit blind zeigte. Und der Edelmut, den Oidipus sich zuspricht und den der Fremde in V. 76 an ihm erkennt, steht doch in einem merkwürdigen Spannungsverhältnis zu dem Unglück, in dem er sich befindet. Der Fremde formuliert diesen Zusammenhang kurz und knapp (76f.): „Du bist, das sieht man, edel – nur daß dich ein Daimon schlug.“

Wie kann ein Edler so vom Schicksal geschlagen sein? Dahinter muss doch eine Schuld stecken! Wenn so nicht auch der Chor dächte, der die Fremden aus Angst vor dem Zorn der Götter (256) aus dem heiligen Hain ausweist, brauchte nicht erst Antigone ihren Vater und dann er selbst sich gegen diese Denkart zu verteidigen: Antigone spricht in V. 241 (bzw. im griech. Text 239f.) von seinen „unabsichtlichen Taten“ und Oidipus selbst erläutert in V. 265ff., wie das gemeint ist, wenn er sagt, der Chor habe mehr Angst vor seinem Namen als vor ihm selbst; denn mit seinem Namen seien in aller Munde Vaternord und Mutterehe verbunden; aber er habe seine Taten mehr erlitten als verübt; er sei nicht wesenhaft schlecht, da er nur unwissentlich vergalt, was er von seinen Eltern erlitt, die ihn als Kleinkind vorsätzlich töten wollten, indem sie seine Füße durchbohrten und ihn aussetzten.

Auf Antigones zweites Argument zugunsten ihres Vaters geht Oidipus hier gar nicht ein. In V. 252ff. sagt sie ja: „Nimmer kannst...du sehn einen Sterblichen,

der, falls Gott ihn führt, zu entrinnen vermöchte.“ Sie weist damit auf die Göttersprüche hin, die Oidipus prophezeiten, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, und schiebt damit die Schuld für das, was geschehen ist, von Oidipus weg auf die Götter.

Oidipus selbst führt dieses Argument erst in der Auseinandersetzung mit Kreon an: Da sagt er in V. 962ff., dass er sein Unglück ungewollt auf sich lud, „denn so gefiel’s den Göttern“, und noch einmal in V. 997f.: „Genau in solche Übel stürzt‘ ich selbst, geführt von Göttern.“ Und in V. 966ff. erhalten wir für diese Sicht auch noch das Argument: „Denn an mir selbst entdecktest du (Kreon) wohl kein verächtliches Verbrechen, dass derart an mir und meinem Haus ich mich verfehlen musste. Denn sonst erkläre mir: wenn gottgesandte Sprüche dem Vater kündeten, durch Sohnes Hand zu sterben, wie schriebest du zu Recht die Schuld daran mir zu, der ich noch nicht den Lebenskeim vom Vater hatte, nicht von der Mutter, sondern ungezeugt noch war?“

Insgesamt legt Oidipus nicht weniger als dreimal in dieser Tragödie seine Unschuldsthese vor, zweimal vor dem Chor (in 265ff. und 521ff.) und einmal vor Kreon, in seiner langen Rede 960ff. An dieser Unschuldsthese wird der Kontrast zum Oidipus Tyrannos am deutlichsten spürbar: Ich hatte Ihnen bei der Besprechung des früheren Stücks gezeigt, wie den Oidipus die Blindheit für seine Situation, seine undurchdachte Reaktion auf die Orakelsprüche und seine Neigung zum Zorn zu dem machen, als der er am Ende dasteht: zu einem bedauernden Menschen, der sich angesichts seiner eingestandenen Schuld selbst geblendet hat. Von einer Entlastung in der Schuldfrage durch die vorgegebenen Göttersprüche ist im Oidipus Tyrannos noch nicht die Rede. Diese These wäre ja auch nur plausibel, wenn in dem Stück deutlich würde, wie die Götter im Sinne der Orakel in das Geschehen eingreifen und den Menschen, wenn nötig, auch gegen seinen Willen zu dem bringen, was den Orakelsprüchen entspricht. Die Orakelsprüche allein zeugen, wenn sie denn eintreffen, nur davon, dass die Götter das Künftige vorhersehen können, nicht davon, dass sie die Menschen auch aktiv zu diesem Ziel hinführen! – Und was den Zorn angeht, der im ersten Oidipus eine so wichtige Rolle spielte im Wesen des Oidipus, so kommt der auch hier, im Oidipus auf Kolonos vor, aber an unverfänglichen Stellen, d.h. nur an Stellen, die für die Schuldfrage nichts hergeben:

Es ist also nicht so, dass wir vom Oidipus auf Kolonos aus den Oidipus Tyrannos erst richtig verstehen könnten und von hieraus neu interpretieren müssten; vielmehr präsentiert uns der Dichter in seinem zweiten Oidipus seinen Helden anders als im ersten. Und damit steht die Frage im Raum, warum der Dichter das tut. Es gibt dafür nur eine Erklärung: Der Dichter hat in beiden Tragödien ganz unterschiedliche Zielsetzungen und passt seine Titelfigur wesensmäßig an diese Zielsetzung an: Im König Oidipus will er den Menschen am Beispiel Oidipus das für die Tragödie übliche „Ecce homo – so ist der Mensch“ vorführen, d.h. den auf viele Weisen und in mancherlei Verstrickungen

befangenen und darin schuldig werdenden Menschen; im Oidipus auf Kolonos soll derselbe Mensch - nun aber als besondere Einzelperson, nicht mehr als Prototyp - heroisch entrückt, dem Göttlichen angenähert werden. Das kann für die Zuschauer nur plausibel sein, wenn dieser Held im rechtlichen Sinne unschuldig ist, und da dieser Nachweis im Falle des Oidipus nicht so leicht eingängig ist angesichts dessen, was an seinem Namen hängt, hält es der Dichter für nötig, einerseits in der Schuldfrage anders zu argumentieren als zuvor und andererseits sein Publikum an diese neue, geänderte Einschätzung der Schuldfrage durch die Wiederholungen zu gewöhnen, sie ihm auf eine verfeinerte Art einzuhämmern.

In diesem Zusammenhang noch zwei Nachträge oder Ergänzungen:

- Dass Sophokles hier, im zweiten Oidipus, aus einem speziellen Interesse, nicht aus grundsätzlichen, neuen Einsichten, die Schuld des Oidipus abwiegelt und die Orakelsprüche und damit den göttlichen Willen vorschiebt, wird an einer ganz anderen Stelle deutlich: In V. 367ff. berichtet Ismene ihrem Vater von dem, was ihre Brüder treiben: „Zwar hatten sie zuerst bestimmt, Kreon den Thron zu lassen und die Stadt nicht zu entweihn, da klaren Geistes sie des Stammes alten Fluch bedachten, der seit je dein Unglückshaus umschloß. Doch nun befiel, durch eines Gottes Wirken und aus Frevelsinn das dreifach unglückselge Paar ein arger Streit um Herrschaft und Tyrannenmacht.“ In der Formulierung „durch eines Gottes Wirken und aus Frevelsinn“ wird zwar in der Art, wie das schon bei Homer üblich war, das göttliche Wirken eingeschlossen, aber nur in der Verbindung mit dem Frevelsinn der Menschen. Diese doppelte Ursachenangabe schließt die Möglichkeit aus, dass man die Brüder entschuldigt und sagt, sie seien nur Opfer göttlichen Wirkens und des Fluches, der über dem Labdakidenhaus liegt.
- Auch im Oidipus auf Kolonos spielt **Oidipus‘ Zorn** eine Rolle; ihn wollte und konnte der Dichter also offenbar nicht aus dem Wesen seines Helden streichen. Aber er spielt jetzt nicht mehr für die Schuldfrage eine Rolle, sondern an zwei anderen Stellen: In V. 411 kündigt Ismene aufgrund eines Orakelspruches an, dass Oidipus‘ Zorn und Fluch nach seinem Tod noch unheilvolle Wirkung auf Theben haben werden. Hintergrund für diese Ankündigung ist wohl, wie auch Steinmann in seiner Anmerkung auf S. 96 angibt, dass noch zu Sophokles‘ Lebzeiten auf Kolonos ein Reitergefecht zwischen Thebanern und Athenern stattgefunden hat, das die Thebaner verloren. Was gerade passiert ist, wird hier also als Prophezeiung in die mythische Vorzeit verlegt. – Und eine Seite später, in V. 433ff., erinnert sich Oidipus, wie das damals, bei seiner Enthüllung und Vertreibung mit den ungeratenen Söhnen war: „An eben jenem Tage nämlich, da das Herz mir wild aufbrauste (eine Umschreibung für seinen Zorn) und als größtes Glück

das Sterben mir erschien, der Tod durch Steinigung, da war nicht einer da, der dieser Sehnsucht half; doch später, als schon alles Leid gemildert war und ich begriff, daß schlimm entgleist war mir mein Zorn und mehr ich hatt' gestraft, als ich zuvor gefehlt, da erst verstieß die Stadt mich mit Gewalt...“

Die Selbstblendung und der Wunsch zu sterben werden hier also abgemildert, als Überreaktion gesehen, verstanden als unangemessene Affekthandlung: Auch diese Deutung soll Oidipus entlasten; denn natürlich fragt sich der Zuschauer: Warum hat er sich denn geblendet, wenn das alles gar nicht so schlimm war, wenn er für all die Frevel nichts konnte?

Ich kehre noch einmal zum Ausgangspunkt dieses letzten Gedankenganges zurück: Oidipus nennt in V. 7f. drei Dinge, die ihn gelehrt haben, sich zu fügen: seine Leiden, die lange Zeit und sein edler Mut. Dabei gehören die ersten beiden Elemente natürlich näher zusammen, als es im Deutschen die einfache Nebenordnung mit „und“ vermuten läßt: gemeint ist sicher „die lange Zeit seiner Leiden“. Diese lange Zeit seiner Leiden und der edle Mut, der in ihm angelegt ist und den er sich bewahrt hat, haben ihn gelehrt, genügsam zu sein und sich zu fügen. In was eigentlich oder wem? Wir müssen auch diesem Motiv noch etwas nachgehen, um uns von unserer tragischen Gestalt ein richtiges Bild machen zu können.

Wenn Sophokles seinen Oidipus sagen läßt, dass ihn die lange Zeit der Leiden gelehrt hat, sich zu fügen, ist auch dies eine geschickte Aufnahme und Überwindung des Bildes, das er im 1. Oidipus von seiner Titelfigur gegeben hat: Denn dort war, wie gesagt, das Sich-Fügen nicht gerade Oidipus' hervorstechendste Eigenschaft. Denken Sie nur daran, wie Oidipus dort vor der Prophezeiung des delphischen Orakels wegzulaufen versucht, wie er am Scheideweg ohne Not, aus Ehrsucht nicht ausweicht und so seinen Vater erschlägt; wie er den Seher rausschmeißt, weil er dessen Sprüche nicht wahrhaben will....Nein, „Sich fügen“ war seine Sache nicht, das musste er erst lernen, seit er im Leid steckt, geblendet, alt, heimatlos.

Aber hat er's tatsächlich gelernt? Es gibt im Oidipus auf Kolonos deutliche Beispiele dafür, dass er gelernt hat und auch in dieser Hinsicht nicht mehr der alte ist: So sagt Oidipus, als ihm klar wird, wo er sich befindet, dass er am Ort seiner Bestimmung ist, in V. 45: „niemals mehr verlass ich diesen Sitz.“ Und als dann der Chor verlangt, dass er vor allem weiteren Reden den heiligen Ort verlassen soll, da schaltet er nicht auf stur, sondern hört auf die Worte der Antigone, die sagt: „was billig den Bürgern erscheint, das gilt es zu tun, uns zu fügen in das, was jetzt not tut.“ Und so kommt es zu diesem merkwürdig breit und umständlich angelegten Akt, dass Oidipus sich Schritt für Schritt aus dem heiligen Ort herausführen läßt. Vergleichen Sie diese Szene mit der sicher in mancher Hinsicht ganz anderen, und wie ich meine, im wesentlichen doch vergleichbaren Szene am Dreiweg im Oidipus Tyrannos! Dann wird, glaube ich, auch klar, warum dieser Akt hier so breit angelegt ist: Er soll demonstrieren, dass wir es jetzt

mit einem ganz anders gearteten Oidipus zu tun haben, nicht mehr mit einem aufbrausenden, sich für unschlagbar haltenden Draufgänger, sondern mit einem einsichtsvollen Alten.

Oder nehmen Sie die Szene, in der Theseus sich bei Oidipus dafür einsetzt, dass er seinen bittflehenden Sohn anhört, und Oidipus in seinem Hass auf diesen Sohn (1173) ganz abweisend reagiert, indem er zu Theseus sagt (1178): „üb ja nicht Zwang auf mich, daß ich hierin mich füg!“ Und dann setzt sich Antigone für ihren Bruder ein und erinnert Oidipus sehr geschickt an dessen wunden Punkt, seine Neigung zu unbedachtem Zorn, mit den Worten (1197f.): „wenn du das betrachtetest, weiß ich, du erkennst, wie böse bösen Zornes Ende kommt“. Und so fügt sich Oidipus doch, nicht ohne zu sagen, wie schwer ihm das fällt (1204f.).

Wo sich Oidipus in dieser Weise schon menschlichen Wünschen fügt, ist zu erwarten, dass er dasselbe erst recht dem göttlichen Wort der Orakelsprüche gegenüber tut, die in unserem Stück eine so wichtige Rolle spielen. Steinmann hat sie im Nachwort auf S. 121 sehr schön zusammengefasst. Ich zitiere ihn am besten einfach: „Das *erste* Orakel (V.86-95), höchstwahrscheinlich ein Zusatz zu dem im OT V. 788-793 zitierten Spruch Apolls, der dem Ratsuchenden Inzest und Vaternord prophezeite, hatte dem Umgetriebenen Erlösung im heiligen Hain der Eumeniden verheißen. Segen werde er denen bringen, die ihn aufgenommen, Schaden aber denen, die ihn verjagt haben würden. Beben, donner und blitz würden die Zeichen für die Erfüllung des Orakels sein. Der Inhalt des *zweiten* Orakels (V. 385-392, 409-411) wird Ödipus durch Ismene mitgeteilt: Der Sieg im Streit, der zwischen Eteokles und Polyneikes um die Herrschaft in Theben ausgebrochen sei, werde demjenigen zufallen, in dessen Hand sich der König befinde, und darum werde er von Thebens Machthabern, ob tot, ob lebend, gesucht werden...Aus dem Vergleich des neuen mit dem alten Götterspruch (V. 450-454) zieht Ödipus den Schluss, dass er nie nach Theben zurückkehren, dass keine der beiden Kriegsparteien sich seiner bemächtigen und somit weder Eteokles noch Polyneikes je Thebens Thron zufallen werde.“

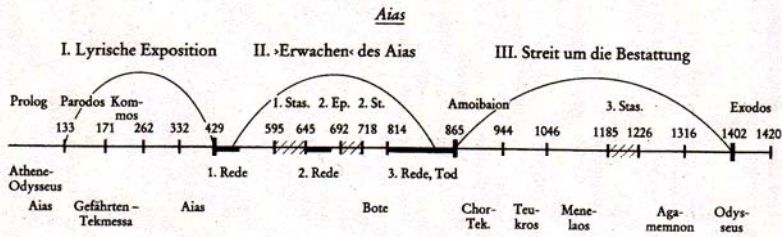
Verglichen mit diesen Göttersprüchen finden wir im Oidipus auf Kolonos nun einen Oidipus vor, der in völliger Harmonie, in völliger Übereinstimmung mit diesen handelt und lebt. Kein Aufbäumen gegen sein vorgesehenes und kurz bevorstehendes Ende, kein Versuch, noch eigenmächtig in die thebanischen Streitereien einzugreifen, wozu ihm das Auftreten von Kreon und Polyneikes die Möglichkeit gegeben hätten: Abgeklärt und menschlichem Versagen enthoben, geht er unverkrampft seiner Entrückung entgegen.

Diese Beobachtungen mögen hinreichen, um sich ein Bild vom tragischen Charakter des Oidipus auf Kolonos zu machen: Auch diese Tragödie enthält typische tragische Elemente und Grundzüge: die Leidenssituation des Titelhelden, das Gefangensein im Fadennetz göttlicher Prophezeiungen, die Frage nach persönlicher Schuld und Verstrickung, den Tod des Helden und die Trauer der

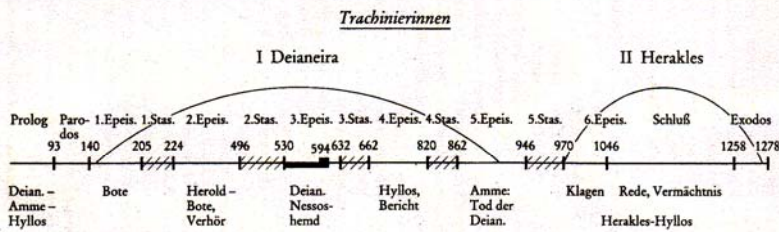
Hinterbliebenen. Aber während sonst der mit seinen Fehlern belastete und sich verfehlende Mensch im Mittelpunkt steht, der an seinen allzu menschlichen Verfehlungen schuldhaft scheitert, führt uns der Dichter im Oidipus auf Kolonos einen Menschen vor, dem er und der sich die Schuld für seine Untaten abspricht, der in seinen früheren Schwächen, seiner Blindheit und seiner Neigung zum Zorn geläutert ist, der in Harmonie mit dem göttlichen Willen lebt und denkt und deswegen nicht dem Mord verfällt, sei es dass er ihn erleidet oder sei es dass er ihn verübt, sondern zur Entrückung aufsteigt. Und so mischen sich in die Klage und Trauer in diesem Fall auch Seligpreisungen. Ein Alterswerk, das nicht nur in der Form, sondern auch und vor allem inhaltlich den üblichen Rahmen der Tragödie erheblich sprengt oder – um es freundlicher zu sagen – diesen Rahmen aufbricht für neue Aspekte, für neue Lösungen.

Anhang 1 Strukturskizzen der 3 Sophokles-Tragödien Aias, Trachinierinnen und Antigone (nach Schadewald, Vorles. Bd. 4)

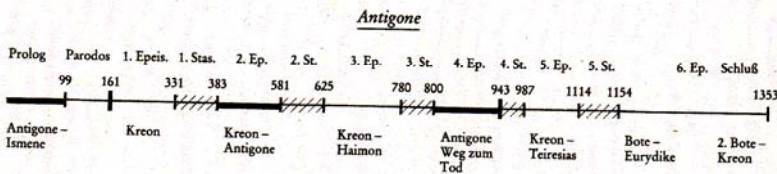
Aias



Trachinierinnen



Antigone



+