

Philosophie im Spiegel der Literatur

Sonderheft 9 der
Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von

GERHARD GAMM,

ALFRED NORDMANN

und

EVA SCHÜRMANN

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bislang erschienen im Felix Meiner Verlag folgende Sonderhefte der »ZÄK«:

- 1 · Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks (Jg. 2000)
- 2 · Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären (Jg. 2002)
- 3 · Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie (Jg. 2003)
- 4 · Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der
Entgrenzung der Künste (Jg. 2004)
- 5 · Ursula Franke / A. Gethmann-Siefert (Hg.): Kulturpolitik und Kunstgeschichte
(Jg. 2005)
- 6 · Georg Braungart / Bernhard Greiner (Hg.): Schillers Natur (Jg. 2005)
- 7 · Wolfgang Krohn (Hg.): Ästhetik in der Wissenschaft
- 8 · J. Früchtel / M. Moog-Grünwald (Hg.): Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

Sonderheft 9 · ISBN 978-3-7873-1849-0 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2007. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

<i>Gerhard Gamm, Alfred Nordmann, Eva Schürmann</i> : Philosophie und Literatur	5
<i>Christoph Menke</i> : Tragische Analysis: Sophokles' <i>König Ödipus</i>	11
<i>Georg W. Bertram</i> : Georg Büchners <i>Lenz</i> und die graduellen Unterschiede von Literatur und Philosophie	27
<i>Eva Schürmann</i> : Henry James' <i>Die goldene Schale</i> oder ist Literatur die bessere Moralphilosophie?	43
<i>Klaus Günther</i> : »Was ist denn meine Schuld?« Poetische Gerechtigkeit in Max Frischs <i>Homo Faber</i>	61
<i>Gernot Böhme</i> : Zeitphilosophie in Michael Endes <i>Momo</i>	79
<i>Martin Seel</i> : Über einige Beziehungen der Vernunft zum Humor. Eine Lektüre der <i>Korrektur</i> von Thomas Bernhard	91
<i>Andreas Hetzel</i> : Stimmen des Mythos, Stimmen der Anteilslosen: Zur nomadischen Poetik von Mario Vargas Llosa in <i>Der Geschichtenerzähler</i>	105
<i>Josef Früchtl</i> : Scham vor der Metaphysik. Cees Nooteboom und <i>Die folgende Geschichte</i>	125
<i>Gerhard Gamm</i> : Metaphysik und Metapher. Versuch über das Stehen. Zu Georges-Arthur Goldschmidt: <i>Die Absonderung</i>	145
<i>Alfred Nordmann</i> : Abgrund des Unverständnisses. W.G. Sebalds <i>Austerlitz</i> ...	165
Anschriften der Autoren	184

PHILOSOPHIE UND LITERATUR

Von Gerhard Gamm, Alfred Nordmann und Eva Schürmann

Das vorliegende Sonderheft geht auf eine Ringvorlesung an der TU Darmstadt zurück.¹ Sie sollte aus der Philosophie heraus Wege zur Literatur bahnen – auch um zu sehen, welche Rückwege danach offenstehen. Einzige Auflage war, die zu interpretierenden literarischen Werke ausführlich zu Wort kommen zu lassen, ansonsten war es den PhilosophInnen freigestellt, dem vielversprechenden Wörtchen »und« zwischen Philosophie und Literatur eine genauere philosophische Bedeutung zu geben.²

Es überrascht daher schon ein wenig, bei einem derart offenen Rahmen und der Vielfalt der besprochenen Werke, die von Sophokles' *König Ödipus* bis Cees Notebooms *Die folgende Geschichte* und W.G. Sebalds *Austerlitz* reichen, eine relativ große Einheitlichkeit festzustellen, vor allem in den Fragen, die sich im inneren Zirkel des prekären Verhältnisses von Philosophie und Literatur bewegen.

Für die Moderne hat Alain Badiou sicher zu Recht geschrieben, daß im Blick auf Kunst und Literatur die Philosophie zwischen »Götzendienst und Zensur«³ hin und her schwanke. Für die Überlegungen der AutorInnen dieses Bandes gilt dies jedoch in keiner Weise, ihre Einstellung ist durchgehend eine andere: Was kann die Philosophie in der Interpretation bedeutender Werke der Weltliteratur von ihnen und über die Grenzen ihres eigenen Sprechens und Denkens lernen? Wie (noch) Philosophieren angesichts einer durch Reflexion auf die Literatur erhöhten Sensibilität für die Medien ihrer kulturellen Praxis? Die AutorInnen nehmen die Werke zum Anlaß, ihre Überlegungen in die Perspektive einer Selbstkritik der Philosophie einzurücken, sie setzen – ausgesprochen oder unausgesprochen – das große Unternehmen der Kantischen Philosophie, die Vernunftkritik, fort. Sie erweitern sie bis an die Grenzen des Sinns und des Sagbaren, des diskursiven Denkens und der Moral. Sie stellen Fragen, die oftmals im philosophischen Kontext ausgespart oder unterdrückt bleiben. Für sie ist die literarische Form eine Art Schutzmantel, unter dem mehr und anderes gesagt werden kann als im philosophischen Diskurs. Auf diese Weise werden immer neue blinde Flecke der philosophischen Selbst- und Weltdeutung ans Licht gezogen, und diese sind für die Philosophie keineswegs marginal.

¹ Für die großzügige Unterstützung danken wir herzlich dem Kreis der Freunde der TUD und der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik.

² Darmstädter SchauspielerInnen haben dabei ausgewählte Textpassagen sinnlich nachvollziehbar zu Gehör gebracht. Die Publikation spiegelt diese Situation noch insofern, als alle Beiträge längere Zitate enthalten.

³ Alain Badiou, *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*, Wien 2001, 8.

Es sind vor allem eine Reihe voreiliger Parteinahmen der Philosophie für die Vernunft, auf die ihr selbstkritischer Blick fällt; sie werden aus der Interpretation des jeweiligen Werks entwickelt. Weniger die Illustration und Demonstration philosophischen Weltwissens ist das Anliegen, sondern ein Sich-Einlassen auf das, was an der Literatur anders ist als in der Philosophie.

Was die selbstkritischen Lektüren zeigen, ist der voreilige Rückgriff auf den *Sinn*, wo bloß blinder Zufall die Ereignisse verkettet (K. Günther) oder die Scham es gebietet, sich allenfalls verhalten und in indirekter Rede über ihn zu äußern (J. Früchtl); wo sich in einem Atem bei seiner Nennung Untiefen seines Verstehens auftun (A. Nordmann) oder Konjunktive und Mehrdeutigkeiten der sozialen Situation die Brüchigkeit einer jeden lebensgeschichtlichen Narration belegen (E. Schürmann); wo Kunst und Literatur Anlaß bieten, über die Vernunft zu lachen, auch wenn dies Gelächter ein Skandal bleibt und die Philosophie mit ihm fertig werden muß; wozu sie aber in der Moderne auch ausgezeichnete Anlagen besitzt, steht sie doch über die »postrationalistische Vernunftkritik« in einem engen Verwandtschaftsverhältnis zum Humor (M. Seel). Angesichts fremder Kulturen hilft nicht einmal mehr die Formel von der Einheit der Vernunft in der Vielheit der Stimmen weiter (A. Hetzel).

Literatur reflektiert über weite Strecken mißlingende Kommunikation, Abgründe des Unverständnisses, geschichtliche Großereignisse, denen gegenüber auf Sinn zu pochen bloßer Hohn auf die Leiden von Abermillionen wäre. So geraten gewohnte Grundbegriffe der Philosophie wie Sinn, Verstehen, Subjekt, Zeit, Begriff und Metapher unter einen erheblichen Legitimationsdruck.

Allen AutorInnen des Bandes ist das Bewußtsein gemeinsam, daß mit der Literatur etwas verbunden ist, das den allzu selbstsicheren philosophischen Gedanken zum Stocken bringt, das ihn verwirrt und sein an vielen Facetten reiches Vorurteil für die Vernunft aufbricht, um zu sehen, welches Licht von Seiten der Literatur darauf fällt.

Obgleich ganze Kontinente an Raum, Zeit und Materie zwischen Antike und Moderne liegen, ist das Verhältnis von Wissen und Handeln auf den unterschiedlichen Ebenen bis heute ein äußerst angespanntes geblieben, auch in den Verhandlungen zwischen Philosophie und Literatur. In seiner Interpretation des sophokleischen *König Ödipus* konfrontiert uns Christoph Menke mit einer Einsicht in die Aporie unseres Erkennens und die Ausweglosigkeit unseres Handelns: Können wir wirklich etwas zum Besseren wenden, (nur) weil wir eine Einsicht in den notwendigen Verlauf der Dinge genommen haben? Seiner Auffassung nach ist es unmöglich, aus der Tragödie des Ödipus etwas zu lernen, ihr verhängnisvoller Verlauf ist weder zu bejahen noch zu verneinen. Der Zuschauer der Tragödie ist zugleich der, der die Einsicht des Protagonisten in die Wirkungslosigkeit des Erkennens vollzieht.

Der Roman von Henry James *Die goldene Schale* ist das Thema von Eva Schürmann. Sie nähert sich dem prekären Verhältnis von Wissen und Handeln über die

philosophische Auseinandersetzung, die u. a. zwischen den Chicagoer Philosophen Martha Nussbaum und Robert Pippin über das Verständnis von James' Roman stattgefunden hat. Sie spitzt den Streit der Interpretationen auf die Frage zu: Ist die Literatur die bessere Moralphilosophie und kommt zu dem Schluß, daß die Mehrdeutigkeit der literarischen Vorlage moralphilosophisch relevante Einsichten ermöglicht, aber nicht zwingend vorschreibt. Vielmehr werde die philosophische Lektüre des Textes selbst zu einem Modus des Philosophierens über die Unlösbarkeit moralischer Konflikte und die Komplexität eines sich zu sich selbst verhaltenen Bewußtseins.

Georg Bertram geht in seiner Interpretation von Georg Büchners *Lenz* die Sache etwas anders an. Er entschärft in gewisser Weise den schwelenden Konflikt zwischen Philosophie und Literatur dadurch, daß er sie – in einer gewissen Nähe zu Hegel – als zwei Weltanschauungsweisen oder Artikulationen betrachtet, die im Blick auf den Umfang und die Tiefe ihrer Explikation dem Grade nach verschieden, ihrer Aufgabe nach aber ein- und dasselbe Thema bearbeiten: Beides sind ihm Artikulationen, in denen das geistige Leben um seine Verständlichkeit ringt.

In dem Aufsatz von Klaus Günther zu Max Frischs *Homo Faber* geht es um das Verhältnis von Gerechtigkeit und Literatur. Der Autor relativiert die herkömmlichen Deutungen, nach denen Frischs Roman als moderne Tragödie eines auf Wissenschaft und Technik vertrauenden Menschen gelesen wird, der trotz Aufklärung und Naturbeherrschung seinem Schicksal nicht entinnen kann und so ungewollt schuldig wird. Das Literarische erscheint als ein Medium, das unseren impliziten Glauben an eine mythische Gerechtigkeit aufnimmt, zur Darstellung bringt, aber auch durchschaubar macht und überwindet.

Die Lektüre von Michael Endes *Momo* hat Gernot Böhme angeregt, den modernitätskritischen Subtext des Romans – vor allem im Kontext der europäischen Zeitphilosophien – genauer unter die Lupe zu nehmen. Seine Überlegungen führen an die Grenzen dessen, was man durch rationale Begriffe aufklären und auflösen kann. Es handelt sich dabei um Fragen, die die Philosophie sich immer weniger zu stellen getraut. So bleibt in der Philosophie heute die nicht unwesentliche Frage nach der Einheit der Zeit weitgehend ausgeklammert. Böhme vermutet, daß diese Einheit in einem inneren und äußeren Resonanzgeschehen zu finden ist.

Als Hauptwerk humoristischer Gegenwartsliteratur versteht Martin Seel Thomas Bernhards *Korrektur*. Seine Überlegungen verdeutlichen die Komplizenschaft von Vernunft und Komik und zeigen zugleich, wie durch eine ebenso tiefe Fremdheit ihr Verhältnis immer wieder getrübt wird.

In seiner Lektüre von Mario Vargas Llosas Roman *Der Geschichtenerzähler* stellt Andreas Hetzel die Frage, ob und auf welche Weise eine westlich geprägte Literatur den Menschen in unterdrückten außereuropäischen Kulturen ihre Stimme zu verleihen vermag. Dabei geht es auch um das Verhältnis von Literatur und Mythos. Ausgehend von Vargas Llosas Poetik, die das Erzählen dem Nomadisieren annähert, fällt ein kritisches Licht auf die Standards der alteuropäischen Theorien der

Narration, die für alles Erzählen auf einen geschlossenen und sinnhaften Kosmos verweist: Ist ein Erzählen jenseits dieser Tradition möglich? Kann es Erzählungen im Medium der Zerstreuung geben?

Wie schon für Klaus Günther drehen sich die Überlegungen von Josef Früchtl zu Cees Noteboom und von Gerhard Gamm zu Georges-Arthur Goldschmidt explizit um Literatur und Metaphysik. Ihr Hintergrund ist die Kritische Theorie und der mal mehr oder weniger ausgesprochene Verdacht, daß die Literatur das Erbe der Metaphysik antreten könnte, daß sich womöglich nur mittels literarischer Instrumente sagen läßt, was einst die Metaphysik bewegte, oder genauer, daß womöglich nicht jede Sprache zur Darstellung metaphysischer Probleme taugt, eine Indirektheit des Sprechens und Nachdenkens die bessere Wahl darstellt. Für Früchtls Noteboom-Lektüre *Die folgende Geschichte* ist die Literatur Anlaß zur Selbstkritik einer Philosophie, die in Gestalt der Metaphysik wollte auftreten und auftrumpfen können, das kann sie aber nur mehr indirekt und verstrickt ins Profane sowie in einer »Metaphysik von unten«, während die Literatur das besser kann, weil sie es sich von Anfang an aufgrund ihrer Performativität und Fiktionalität erspart, *intentio recta* die Dinge erfassen zu wollen.

Gerhard Gamm untersucht vor allem zwei für die Erzählung *Die Absonderung* von Goldschmidt relevante Gesichtspunkte, nämlich das, was Goldschmidt die »Urszene der Entdeckung des Selbst« nennt, sowie die Sprachen, mit denen man in Philosophie und Literatur über diese Szene spricht. Es ist das kleine, unscheinbare Wörtchen »stehen«, das in diesem Kontext eine besondere Rolle spielt. In Abwandlung einer bekannten Sentenz Nietzsches lautet seine These: Ich fürchte, wir werden die Metaphysik nicht los, solange wir an die Metapher glauben.

Für Alfred Nordmann ist die von Sebalds Roman *Austerlitz* subtil gezeichnete Angstfigur des Protagonisten ein Leitfaden durch das Labyrinth eines in die Verwirrung seiner Gefühle eingesperrten Denkers. Sie erinnert die Philosophie fortwährend an den Abgrund des Unverständnisses, den das Denken gerade noch zu bewältigen suchte.

Daß das Schöne von Kunst und Literatur »Symbol des Sittlich-Guten« (Kant) ist, klingt, nach allem, was es in der Moderne an avantgardistischen Versuchen mit einem »außermoralischen Sinn« gegeben hat, als höchst vermessen und veraltet. Und doch scheint es gerade im Rückblick auf die Literatur des 20. Jahrhunderts ins Schwarze zu treffen. Es ist sicher nicht der unbedeutendste Zug großer Literatur, *Zeugnis* abzulegen: nicht nur von der »unerträglichen Leichtigkeit des Seins«, sondern auch seiner schieren Unerträglichkeit in Gestalt von Unrecht und Gewalt, Erniedrigung und Schändung, von allen Formen des Autismus und der Sprachlosigkeit, von Selbst- und Fremdzerwürfnissen ohne Ende, freilich ohne in ein vordergründiges Moralisieren zu verfallen. Das zu tun, verhindert die ästhetische Form. Einzig sie macht das Unerträgliche erträglich, das Unsägliche sagbar, sie bringt das Unvorstellbare in die Nähe der Vorstellung, aber so, daß sie in seiner Inszenierung auch das mit zu verstehen gibt, was an Schönerm und Lebenswertem,

Erhabenem und Gelingendem über sie hinausweist. Dabei bleibt aber offen, ob das darin anklingende Versprechen: alles könne zum Besseren sich wenden, Spuren eines Wirklichen oder bloße Täuschungen enthält. Es ist, als ob sich die große Literatur einer ästhetischen List der Vernunft bediente, um mittels ihrer ästhetischen Form darüber hinwegzuhelfen, daß das Negative nicht umstandslos in ein Destruktives sich wandelt. Die ästhetische Form fängt auf, was die Scham verbietet, direkt oder offen darzustellen, sie ist Netz und doppelter Boden, wo ansonsten der entsetzliche Fall ins Bodenlose drohte. Der doppelte Boden der Form, der ästhetischen zumal, ruft die Philosophie auf den Plan, um, wenn sie es denn könnte, Näheres dazu zu sagen.

TRAGISCHE ANALYSIS: SOPHOKLES' »KÖNIG ÖDIPUS«

Von Christoph Menke

I.

Nach längerer Untersuchung hat Ödipus, der jetzige König von Theben, herausgefunden, daß kein anderer als er es war, der Laios, den früheren König, am Kreuzweg vor der Stadt erschlagen hat. Dabei hat er zugleich erfahren müssen, daß Laios sein Vater gewesen ist und mithin Jokaste, die frühere Frau des Laios, die nun seine ist (und mit der er mehrere Kinder hat, unter ihnen Antigone), seine Mutter ist. Daraufhin bricht Ödipus in einen Schrei der Verzweiflung aus¹:

»ÖDIPUS Hu! Hu! So wäre nun alles deutlich herausgekommen!
O Licht! Könnte ich dich doch jetzt zum letzten Mal sehen!
Ich, der ich als Sproß derer ans Licht gekommen bin, die nicht hätten zeugen dürfen,
als einer, der zusammenlebt
Mit wem er es nicht durfte, als einer, der getötet hat, wen er nicht sollte.« (1182-5)

Danach setzt das vierte Lied des Chores mit den Worten ein:

»CHOR O ihr Geschlechter der Menschen!
Wie zähle ich eure Leben
Dem Nichts gleich!« (1186-8)

Nach dessen Ende tritt der Diener des Palastes auf und gibt, unterbrochen nur von Zwischenfragen des Chores, einen längeren Bericht über das von ihm beobachtete, aber weder dem Chor noch dem Publikum sichtbare Geschehen im Inneren des Hauses:

»DIENER DES PALASTES Ihr, die ihr in diesem Land auf immer in größten Ehren steht,
Was für Taten werdet ihr hören und zu Gesicht bekommen, welch ein
Leid werdet ihr zu tragen haben, wenn ihr weiterhin wie Verwandte
Um das Haus der Labdakiden besorgt seid.
Ich bin mir sicher, weder der Istros noch der Phasis könnten
Dieses Haus reinwaschen und es säubern von allem,
Was es verbirgt. Gleich wird es die schlimmen Dinge in grellem Licht erscheinen
lassen.
Sie wurden willentlich begangen, nicht ohne Willen. Am meisten schmerzen
Die Leiden, von denen sich zeigt, daß man sie selbst gewählt hat.

¹ Ich zitiere Sophokles' *König Ödipus* nach der Übersetzung von Jean Bollack, Frankfurt/M./Leipzig 1994.

CHOR Was wir vorher wußten war schon genug.

An Stoff für schwere Klagen mangelte es nicht. Was hast du jetzt noch hinzuzufügen?

DIENER DES PALASTES Die Rede, am schnellsten auszusprechen

Und am schnellsten zu verstehen, ist die: Sie ist tot, die göttliche Jokaste!

CHOR Die Ärmste! Und welches war der Grund?

DIENER DES PALASTES Sie ist sich selbst der Grund. Von dem, was sich da zugetragen, Fehlt das Schmerzlichste: der Anblick, der bleibt euch erspart.

Dennoch sollst du erfahren, soweit das Gedächtnis in mir die Kraft dazu hat, Was die Unselige erlitten hat.« (1223–1240)

Der Diener berichtet dann weiter, wie Jokaste, die, wie Ödipus erfahren hat, seine Mutter ist, außer sich vor Jammer in ihr Zimmer gestürzt war und dort von Ödipus erhängt aufgefunden wurde. Der Diener fährt fort:

»DIENER DES PALASTES Er nun

Brüllt fürchterlich, da er sie sieht, der Arme,

Er lockert das aufgehängte Seil. Sie lag nun auf der Erde,

Die Unselige; furchtbar war zu sehen, was danach noch geschah:

Er reißt ihr den Schmuck ihrer Gewänder

Vom Leib, die goldgetriebenen Nadeln,

Nun hob er die Arme, und schlug auf seine Augen.

Man hörte ihn sagen: Nein, die Augen sollten weder

Das Schlimme sehen, das er erlitten hat noch das Schlimme, das er getan hat.

In der Finsternis sollten sie für alle Zeit diejenigen ansehen, die er nicht hätte

Sehen dürfen, und diejenigen nicht erkennen, die er zu erkennen wünschte.

So sang er die Hymne und hob den Arm, um auf seine Augen

Zu schlagen, nicht einmal, nein, immer von neuem. Das aus den Höhlen

Fließende Blut benetzte den Bart. Was sich ergoß,

Es waren nicht Tropfen von gerinnendem Blut, es war ein Regen,

Ein schwarzer, strömender Hagelregen aus Blut.

Das Unheil kommt von zwei Menschen, nicht in einem allein ist es ausgebrochen,

Sondern dieses Unheil vermischt den Mann und die Frau.

Das frühere, altbewährte Glück war vordem

Ein wirkliches Glück. Jetzt aber, an diesem Tag, fehlt nichts,

Die Klage nicht, das Verderben nicht, der Tod nicht, die Schande nicht –

Nichts von allem Unheil, das einen Namen hat.

CHOR Und jetzt, was macht er, der Arme, wenn ihm das Leiden Ruhe läßt?

DIENER DES PALASTES Er ruft, man solle ihm das Tor öffnen; und einer solle ihn,

Den Mörder des Vaters und Mörder auch der Mutter,

Allen Kadmäern vorzeigen. Er sagt Unheiliges, das ich nicht aussprechen kann,

Nämlich daß er sich selbst aus dem Lande werfen werde, nicht länger

In dem Hause bleiben werde, beladen mit dem Fluch, den er selbst verkündet hat.

Doch fehlt es ihm an Kraft, er braucht jemand,
 Ihn zu führen; die Qual ist größer, als daß er sie tragen könnte.
 Auch dir wird es gezeigt werden; die Riegel des Tores dort,
 Schon stößt man sie auf, gleich wirst du ein Bild zu sehen bekommen,
 Dessen Anblick den ärgsten Feind mitleiden lassen muß.« (1264-1296)

So endet Ödipus' Schicksal: sein Schicksal, so wie und so weit es in *König Ödipus*, Sophokles' wahrscheinlich irgendwann in den 20er Jahren des fünften Jahrhunderts v. Chr. in Athen aufgeführter Tragödie dargestellt wird. Zwar kennt die griechische Literatur viele andere Versionen dieser Geschichte. Es gab unter den Griechen nicht *den* Ödipus-Mythos, aber zweifelsohne ist es diese, Sophokles' Version der Geschichte, die nicht nur unser Bild der Ödipusfigur, sondern zugleich auch unser Verständnis dessen bestimmt hat, was eine Tragödie ist. Seitdem für die erste neuzeitliche Wiederaufführung einer griechischen Tragödie überhaupt am 3. März 1585 im Teatro Olimpico in Vicenza die Wahl auf Sophokles' *König Ödipus* fiel², ist dieses Stück im Verständnis von Neuzeit und Moderne zu *der* exemplarischen Tragödie geworden. Von Ödipus' Ende her, so wie es der Diener des Palastes schildert, scheint klar, warum das so ist: Es scheint an der Entschiedenheit zu liegen, mit der Sophokles' Stück den leidenden Menschen in den Vordergrund schiebt. Gerade weil hier keines der gräßlichen Geschehnisse vorgeführt wird, sondern von ihnen nur berichtet wird, erscheint der Mensch, Ödipus, hier als diese Geschehnisse Erleidender – als Opfer. So kündigt der Diener, auf halbem Wege zwischen dem Ausrufer jahrmarktlicher Schauerspektakel und christlicher Ecce homo-Geste, an, daß sich gleich das Tor des Palastes, hinter dem verborgen das Geschehene sich abgespielt hat, öffnen und Chor wie Publikum »ein Bild zu sehen bekommen [werden], / Dessen Anblick den ärgsten Feind mitleiden lassen muß« (1295-6). Dem entspricht dann auch, wie der Chor auf die Erscheinung des leidenden Ödipus reagiert, der sich selbst die Augen ausgestochen hat, um »weder / Das Schlimme [zu] sehen, das er erlitten hat, noch das Schlimme, das er getan hat« (1271-2): »Grauensvoll anzusehen für die Menschen das Leiden! / Das Grauensvollste von allem, dem ich / Je begegnet bin!« (1297-9)

Der Schluß von *König Ödipus* bringt die Situation des Theaters, das ja nichts anderes als eine Szene, ein Apparat des Vorführens und Zuschauens ist, selbst auf die Bühne. Dieser Schluß ist Theater auf dem Theater: hier der zuschauende, mitleidende und beklagende Chor, dort, auf der Bühne, der leidende und klagende Mensch: »Ach, ach! Wehe, wehe! Ich Unseliger! / Wohin bloß werde ich denn getragen, ich Armer? Wie / Zerstiebt meine geborstene Stimme?« (1308-10) Der Schluß des *König Ödipus* zeigt aber nicht nur, wie der Chor von diesem Übermaß des Leidens zunächst überwältigt ist: »sogar dich anzuschauen, / Fehlt mir die

² Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991.

Kraft, wo ich doch so viel zu erfragen wünschte« (1303–4). Der Schluß von *König Ödipus* läßt im Chor auch bereits einen Prozeß des Nachdenkens, der Reflexion über das Gesehene beginnen, der seinen Ausdruck in der berühmten Schlußsentenz findet:

»CHOR Ihr, die ihr das Theben eurer Väter bewohnt, schaut diesen Ödipus,
Der die berühmten Rätsel wußte und der in der Welt der Mächtigste war.
Ihm galt in der Stadt das eifernde Streben und auch der Erfolg nichts.
In welchen Wirbel furchtbaren Unheils wurde er hineingerissen!
So wird denn ein sterblicher Mensch, der sich diesen einen Tag, den letzten,
Den jener gesehen hat, vor Augen hält, niemanden je glücklich preisen, bevor er
Sein Leben nicht zu Ende gelebt hat, ohne Leid zu erfahren.« (1524–30)

Was der Chor hier ausspricht, ist die Einsicht, die wir durch unser Schaudern und Mitleiden mit dem Schicksal des Ödipus gewinnen können: die Einsicht in die Vergänglichkeit des Glücks. Diese Einsicht, die Aristoteles im ersten Buch der *Nikomachischen Ethik* als philosophische Einsicht diskutieren wird, ist eine allgemeine. Mit ihr geht die Tragödie in die Philosophie über; das Ende der Tragödie ist der Anfang der Philosophie. Auch das gehört zu den Gründen, aus denen *König Ödipus* zu der exemplarischen Tragödie geworden ist: *König Ödipus* zeigt nicht nur einen Menschen in seinem Leiden, sie entwirft in der Reaktion des Chores überdies die Grundzüge einer Theorie der Wirkung der Vorführung und Erfahrung dieses Leidens auf die Zuschauer. Die Tragödie *König Ödipus* entwirft also selbst eine Theorie der Tragödie, die hier, in ihrem letzten Satz, zugleich eine Theorie des Verhältnisses von Tragödie und Philosophie, ja von Literatur und Philosophie überhaupt ist: als des Verhältnisses wechselseitiger Abhängigkeit zwischen Affekt und Reflexion, zwischen einem Empfinden, das dem je besonderen Schicksal, dem Schicksal dieses Menschen gilt, und einer aufs Allgemeine gerichteten Einsicht, einer Einsicht in das Schicksal *des* Menschen.

So, als eine Schaudern und Mitleid weckende Vorführung von Leiden und Klagen eines dem Schicksal Ausgelieferten, die uns die Zufälligkeit unseres Glücks überhaupt vor Augen führt, kann man Sophokles' Tragödie des Ödipus aber nur lesen, wenn man sie nur vom Schluß her liest: von dem Schluß her, den der Chor aus dem Schluß von Ödipus' Schicksal zieht. Schon dieser Schluß aus dem Schluß aber muß vieles überhören und übersehen. Er muß überhören, was der Diener über die Leiden des Ödipus sagt: daß er »sie selbst gewählt hat« (1231). Er muß auch Wesentliches von dem überhören, das Ödipus nach dem Bericht des Dieners gesagt hat, nachdem er sich selbst geblendet hat; Dinge wie, daß das »frühere, altbewährte Glück«, das Ödipus mit seiner Mutter und Frau Jokaste erlebt hat, »vordem / Ein wirkliches Glück« war (1282–3), durch den schrecklichen Schluß also nicht in Frage gestellt wird. Oder daß Ödipus sich »beladen mit dem Fluch, den er selbst verkündet hat« (1291), sieht. Damit ist ein Motiv benannt, das sich wie ein roter

Faden durch die beiden längeren Unterredungen zieht, in denen Ödipus nach seiner Selbstblendung zunächst gegenüber dem Chor zu erläutern versucht, warum er sich so bestraft hat, sodann gegenüber Kreon, der als Bruder der Jokaste nun die Stadt regiert, wie er noch weiter bestraft werden soll. In keinem dieser beiden Zusammenhänge erleben wir Ödipus allein als an seinem Schicksal Leidenden und über es Klagenden. Ödipus reklamiert vielmehr Täterschaft – ebenso für seine Strafen wie für sein Schicksal.

»CHOR O du! Grauensvolles hast du getan! Wie konntest du das tun, dein Augenlicht zerstören, solch ein Gut? Wer von den Göttern trieb dich?

ÖDIPUS Apollon war es, Apollon, ihr Freunde!

Der die schlimmen Dinge, die schlimmen, vollbracht hat, diese meine Leiden, die meinen!

Nicht irgendein Mörder hat zugeschlagen mit eigener Hand,
Sondern ich selbst war es, ich Armer!« (1327–32)

»Ich selbst war es, ich Armer« – d.h.: Ich selbst war es, der zugeschlagen, der sich geschlagen hat. Ich, Ödipus, bin der »groß[e] Zerstörer« (1341): der Zerstörer meiner selbst. Und zwar bin ich es, ja will ich es nun sein, der sich straft: der sich selbst blendet und der sich selbst aus der Stadt vertreibt – gegen den Willen des zögerlichen Kreon, der sich kein Urteil darüber zutraut, wie mit Ödipus zu verfahren sei und lieber noch einmal zum Orakel nach Delphi gehen will, um »erst noch zu vernehmen, was zu tun sei« (1443). Denn indem ich, Ödipus, mich selbst für meine Taten strafe, ziehe ich nur die Konsequenzen daraus, daß es eben nichts als meine eigenen Taten waren, die mich – mich, »[D]er die berühmten Rätsel wußte und der in der Welt der Mächtigste war« (1525) – ins Unheil gestürzt haben: »Das habe ich, ich Allerunseligster, / Der ich wie kein anderer in der Stadt Theben vom Glück verwöhnt war, / Mir selbst genommen.« (1379–81)

Damit ergibt sich ein anderes Bild von Ödipus' Schicksal. Das heißt: Ödipus selbst zeichnet ein anderes Bild seines Schicksals, als es der Diener und vor allem der Chor tun. Sie beschreiben und beklagen als »Schicksal« ein Geschehen, in dem jemand, ohne eigene Schuld, aus höchstem Glück in tiefstes Unheil gestürzt wird. Dafür liegt es dann nahe, übermenschliche Mächte verantwortlich zu machen. Und einem solchen Schicksal gegenüber bleibt dem Betrachter nur Mitleid mit dem Opfer und Resignation vor der Macht, die es schlägt. Dem widerstreitet eine zweite Schicksalsauffassung, die Diener und Chor andeuten, die entschieden aber vor allem Ödipus selbst äußert. Darin ist »Schicksal« kein Geschehen, sondern ein Handlungsverlauf: Im Schicksal wendet sich eine Handlung gegen ihren Urheber. Wer ein Schicksal erleidet, ist daher zugleich Handelnder, Täter seines Schicksals. Das Schicksal, das *König Ödipus*, die Tragödie, darstellt, wird durch das Handeln hervorgebracht und vorangetrieben, das König Ödipus, die tragische Person, ausführt; Ödipus' Schicksal ist seine eigene Tat. Es ist niemand anderes als er selbst,

der sich sein Schicksal bereitet. Ja, darin besteht nach dieser Auffassung die Tragik eines Schicksals: nicht allein darin, daß jemandem Grauensvolles zustößt, sondern daß er es sich selbst, natürlich: ohne Wollen und Wissen, also unbewußt, zufügt. »Tragik« heißt nicht schon, daß ich von fremden, übermächtigen Mächten Schreckliches erleide. »Tragik« heißt: Ich selbst bin zu meinem schlimmsten Feind geworden.

Wenn es aber das ist, das in der Tragödie des Ödipus zur Darstellung kommt, dann können auch Mitleiden und Mitklagen nicht mehr das einzige, das angemessene Verhalten der Zuschauer sein. Mitleiden und Mitklagen sind angemessen gegenüber einem schicksalhaften Geschehen, das jemanden von außen, ohne sein Zutun vernichtend trifft. Darin, daß wir in die Klage des Geschlagenen einstimmen, bringen wir zum Ausdruck, daß uns das schicksalhafte Geschehen vielleicht unabänderlich, aber gewiß unverdient erscheint. Insofern ist die Tragödie immer schon eine Kritik des Schicksals: des Scheins seiner Gerechtigkeit; in der Klage über das Schicksal steckt die Anklage gegen das Schicksal. Wenn das tragische Schicksal aber darin besteht, daß ein Handeln sich gegen sich selbst wendet, ein Handelnder sich selbst zerstört, dann ist zwar auch hier noch, wie immer, wenn gelitten wird, Mitleiden und -klagen am Platz; Weh spricht vergeh. Dem zur Seite aber muß eine ganz andere Einstellung treten: die der Erkenntnis. Wodurch ist es passiert, und wie kann es überhaupt sein, daß sich ein Handeln gegen sich selbst richtet? Wie kann ein Handeln, das um des Guten willen unternommen wurde, durch sich selbst das Schlimmste hervorbringen? Welche abgründige Logik wirkt hier? Nur ein Zuschauer, der aufhört, mit dem Chor zu schaudern und zu klagen, und das Dargestellte *untersucht*, kann hierauf eine Antwort finden. *König Ödipus* wird nicht gerecht, wer sich seinen tragischen Affekten überläßt, sondern nur wer »tragische Analysis«³ betreibt.

II.

Worin besteht das Handeln, durch das Ödipus sein Unheil hervorbringt? Womit beginnt sein Schicksal, das so endet?⁴ In den Unterredungen mit dem Chor und mit Kreon, in denen Ödipus zum Schluß der Tragödie sein Schicksal zu deuten versucht, gibt er zwei Antworten auf diese Fragen. Die eine Antwort scheint klar, die andere ist unklar. Die scheinbar klare Antwort, die aber selbst noch der Erklärung bedarf, lautet (im unmittelbaren Anschluß an die bereits zitierte Aussage, nach der Ödipus sich sein Glück »selbst genommen« habe): »Ich selbst verkündete doch, / Der Gottlose habe alle von sich zu stoßen!« (1381-2) Was Ödipus damit

³ Schiller an Goethe, 2.10.1797.

⁴ Die Antwort, die ich in diesem Abschnitt (II.) auf diese Fragen skizziere, ist eine Zusammenfassung der ausführlicheren Argumentation in Vf.: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M. 2005, Teil I.

meint, hat der Diener vorher deutlicher ausgesprochen. Er sagte, Ödipus sei »beladen mit dem Fluch, den er selbst verkündet hat« (1291). Das verweist zurück auf die große Fluchrede, in der Ödipus, früh im Stück, all diejenigen verdammt, die in die Ermordung des Laios verwickelt sind und sich ihm jetzt nicht offenbaren. Ödipus hat das nicht getan; d. h.: Er war in die Ermordung des Laios verwickelt – er ist sein Mörder – und hat sich nicht offenbart, daher ist er nun am Ende selbst, und zwar: durch sich selbst, verdammt. Sein Schicksal – so lautet die erste Antwort, die Ödipus am Schluß des Stückes gibt – besteht demnach darin, *nur* darin, von eben dem Fluch eingeholt zu werden, dessen Autor er war.

Die zweite Antwort, die Ödipus hier gibt, klingt noch rätselhafter. Ödipus gibt sie an der bereits zitierten Stelle, an der er auf die Frage des Chores: »Wer von den Göttern trieb dich?« mit einer doppelten Behauptung antwortet. Er sagt dort zuerst: »Apollon war es, Apollon, ihr Freunde!« Und dann: »ich selbst war es, ich Armer!« (1329–31) Wie geht das zusammen: »Apollon war es« *und* »ich selbst war es? Apollo ist der Gott des Orakels zu Delphi, das unter dem Motto steht: »Erkenne dich selbst«. Daß »es Apollon war« und daß »ich selbst es war«, schließt sich daher nicht aus. Ich, Ödipus, war es selbst, sofern ich Apollos Weisung gefolgt bin und (selbst bzw. Selbst-) Erkenntnis gesucht habe. Der Moment, in dem sich Ödipus' Schicksal von Glück in Unheil wendet, ist eben der, in dem er sich selbst erkennt; der Umschlag in Ödipus' Schicksal von Glück in Unglück und Ödipus' Erkenntnisgewinn über seine Taten (und seine Identität) fallen in eins.

Das also sind die beiden Antworten, die Ödipus sich auf die Frage gibt, wodurch er, nur er selbst, sich sein Schicksal bereitet hat: durch seinen Fluch, der ihn am Ende selbst trifft, und durch die Selbsterkenntnis, die er in diesem Stück betreibt. Damit aber überhaupt nur eine dieser beiden Antworten verständlich werden kann, müssen wir beide Antworten als eine verstehen: Wir müssen verstehen, warum Ödipus' Selbsterkenntnis mit einem Fluch verbunden ist. Dafür ist es zunächst nötig, genauer zu bestimmen, worin Ödipus' Erkenntnisunternehmen besteht, um dann zu verstehen zu versuchen, weshalb dies als ein Fluch wirkt.

Bis zu dem Zeitpunkt, bei dem ich mit meiner Deutung eingesetzt habe; dem Zeitpunkt, zu dem Ödipus sagt: »So wäre nun alles deutlich herausgekommen!« (1182), sehen wir Ödipus nur mit einem beschäftigt: damit, Wissen zu gewinnen. Die Philosophen haben in Ödipus daher gerne einen der Ihrigen gesehen – nach Heidegger wird Ödipus angetrieben durch die »Leidenschaft der Seinsenthüllung« – oder ihn als einen Aufklärer demaskiert, der, so Horkheimer und Adorno, durch Wissensgewinn alles Geschehen »auf das Subjekt« zu »reduzieren« versucht.⁵ Daß Ödipus Wissen zu gewinnen sucht (und zwar gegen den wiederholt erteilten Rat, davon abzulassen), liegt aber nicht daran, daß er Philosophie oder Aufklärung

⁵ Martin Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1998, 81 f.; Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften* 3, Frankfurt/M. 1981, 22 f. Vgl. Jean-Josephe Goux: *Oedipus, Philosopher*, Stanford 1993.

betreibt, sondern daß er – so porträtiert ihn der Chor gleich zu Anfang – ein guter König ist. Ödipus will einen Mord aufklären und sühnen. Und das will er, weil er glaubt, daß die jahrelange Gleichgültigkeit, die jahrelange Urteilspassivität, mit der die Thebaner die Tötung ihres Königs Laios hingenommen haben, ebenso diesem, als dem Opfer, wie dem Land und den Göttern gegenüber ein Unrecht darstellt. Ödipus sucht Wissen nicht aus Sorge um die Wahrheit, sondern aus Sorge um die Stadt, genauer: aus Sorge um das Recht, dessen Vernachlässigung die Stadt, so glaubt Ödipus das eingangs des Stücks verkündete Orakel von Delphi verstehen zu müssen, mit der Pest überzogen hat. Ödipus' Schicksal ist also nicht das Schicksal des Erkennenden, des wahrheitssuchenden Philosophen oder Forschers, sondern des Richters. Die Handlungsweise, durch die Ödipus sein Unheil bewirkt, besteht in der Suche nach Wissen darum, wer Laios getötet hat. Aber dieses Wissen strebt Ödipus nicht um seiner, des Wissens, selbst willen an. Ödipus' Suche nach Wissen erfolgt vielmehr im Rahmen eines Rechtsprozesses, der, wie die Literatur gezeigt hat, aufs Genaueste den Schritten und Verfahren entspricht, mit denen in Athen Mordprozesse durchgeführt wurden. Mordprozesse aber werden geführt, nicht allein um zu wissen, wer was getan hat, sondern um ein Urteil zu fällen und damit eine Bestrafung zu ermöglichen; eine rechtliche Untersuchung zielt auf eine Be- oder Verurteilung. Bevor Ödipus mithin zum Untersuchenden wird, will er Urteiler sein; er untersucht, er sucht Wissen, um zu urteilen. Und es ist nichts anderes als dieses Urteilenwollen, genauer: sein *Selber-*, als Richter, Urteilenwollen, das sein Unheil hervorbringt.

Das Unheil, das Ödipus am Schluß geschieht, wird von ihm selbst so gedeutet, daß ihn hier der Fluch ereilt, den er selbst zuvor ausgesprochen hat. »Ich Armer!«, sagt Ödipus, »Mich selbst habe ich vorhin, wie es scheint, / Furchtbarer Verfluchung ausgesetzt, ohne es zu wissen.« (744-5) Was ist eine Verfluchung? Ein Fluch ist ein Sprechakt, mit ihm macht man etwas: Mit einem Fluch macht man jemanden zu etwas. Und zwar macht man den anderen dazu auf unmittelbare Weise: so, daß der andere dies nun ist, ob er es will oder weiß. Als Verfluchter kann der andere nur noch so sein, wie ich ihn genannt habe. Ein Fluch ist eine Überwältigung, die unentrinnbar ist und doch durch nichts als Sprache geschieht. Wenn es also Ödipus' Richtertum, sein Untersuchen-um-zu-urteilen, ist, das ihn ins Unheil stürzt; und wenn er Recht damit hat, dieses Unheil so zu deuten, daß ihn hier ein Fluch trifft, den er selbst zuvor hervorgebracht hat – dann ist dies die Frage, die Ödipus' Schicksal stellt: Wieso steckt im richterlichen Urteilen ein Fluch, eine Verdammung? Genau das nämlich ist es, das Ödipus in der schlechthin entscheidenden, in der sein Schicksal vorentscheidenden Szene des Stückes tut: Ödipus, der soeben noch gesagt hat, daß er nun in einem gerichtlichen Untersuchungsprozeß »die Sache [also: den Mord an dem früheren König Laios] aufs neue, von ihrem Ursprung her« aufklären wolle (132), Ödipus, der Richter, verflucht:

»ÖDIPUS Du verlangst. Was du verlangst – wenn du mir zuhörst
Und bereit bist, meine Worte aufzunehmen und der Seuche zu dienen,
So kannst du dafür Kraft zur Abwehr und eine Erleichterung in der Not finden
In dem, was ich sagen werde als einer, dem diese Ankündigung selbst so fremd ist,
Wie mir fremd ist, was getan wurde. Ich würde sonst der Spur nicht so lange folgen;
Hätte ich nur irgendein Indiz, so täte ich es nicht.
Aber jetzt als einer, der erst spät Bürger unter Bürgern geworden ist,
Verkünde ich euch Kadmäern, euch allen, dies:
Wer von euch weiß, wer der Mann ist, durch den Laios,
Der Sohn des Labdakos, umgebracht wurde,
Diesem befehle ich, mir alles anzuzeigen.
Und fürchtet er die Anschuldigung, so soll er ihr entgehen:
Er mag sie gegen sich selbst vorbringen; denn es wird ihm dann weiter nichts
Unliebsames geschehen, er kann in Sicherheit das Land verlassen.
Wenn aber jemand weiß, der Mörder ist ein anderer, aus einem anderen Land,
So soll er nicht schweigen. Seinen Lohn
Wird er von mir erhalten, und man wird es ihm danken.
Schweigt ihr jedoch und es wendet jemand aus Furcht
Dieses Wort von einem Freunde ab oder gar von sich selbst,
Was ich dann tun werde, hört dies jetzt von mir:
Diesem Mann, wer er auch sei, gebiete ich, in diesem Land,
Wo ich die Gewalt und den Thron inne habe,
Keinen bei sich aufzunehmen und an keinen das Wort zu richten,
Mit keinem sich zu vereinen in den Gebeten an die Götter
Und in den Opferhandlungen, mit keinem das heilige Wasser zu teilen.
Jeden soll er aus seinem Haus verstoßen; dies ist der Frevel,
Der auf uns lastet, wie das pythische Orakel
Des Gottes mir soeben enthüllt hat.
In solcher Weise kämpfe ich im Bündnis
Mit dem Gott und auch mit jenem Mann, der erschlagen wurde.
Den, der es getan hat und der uns verborgen bleibt, mag er es allein
Getan haben oder mit anderen zusammen, diesen Mann verdamme ich
In Grund und Boden: Er soll ein von allen geächtetes Leben fristen.
Und außerdem gelobe ich: Falls er in meinem eigenen Haus
Den Herd mit mir teilt und ich es weiß,
So soll auch ich den Fluch erleiden, den ich soeben gegen jene ausgestoßen habe.
Euch aber trage ich auf, dies alles zu tun
Um meinetwillen, um des Gottes und um dieses
Landes willen, das ohne Frucht und von den Göttern verlassen dahinsieht.
Denn hätten auch die Götter nicht das Geschehene wieder herangetrieben,
So durftet ihr es doch nicht unterlassen, die Dinge zu bereinigen,
Wo der beste der Männer, der König, umgekommen war.

Ihr hättet der Sache auf den Grund gehen sollen. Jetzt, da es sich trifft, daß ich es bin,
 Der die Macht besitzt, die früher dem anderen gehörte,
 Und der das Bett und die gemeinsam besamte Frau besitzt,
 Und es gar zwischen uns eine gemeinsame Vaterschaft gäbe
 Von gemeinsam entsprossenen Kindern, wenn das Unheil nicht dessen Geschlecht
 getroffen hätte –
 Jetzt, da das Schicksal über ihn hereingebrochen ist,
 Hat er ein Recht darauf, daß ich, als ob es um meinen eigenen Vater ginge,
 Mich für ihn einsetze, und nichts wird mich abbringen
 Von meinem Entschluß, den Mann zu fassen, der den Mord beging.« (216–266)

Diese lange Rede, die voller Ironien ist, voller Stellen, an denen Ödipus, ohne dies zu durchschauen, über sich und sein künftiges Schicksal spricht; diese Rede beginnt Ödipus als ein Untersuchungsrichter, der nicht weiter weiß: Die Sache ist schon lange her, keiner redet, Ödipus hat kein »Indiz«. Daraufhin greift er zunächst zum Mittel der Drohung gegen Täter, Mitwisser und Zeugen, die ihr Wissen nicht preisgeben wollen: »Was ich dann tun werde, hört dies jetzt von mir [...]« (235). Dann aber ändert sich Ödipus' Redeweise grundlegend: Er »gebietet« (236) ihnen, sich selbst aus der Gemeinschaft auszuschließen: »Sie sollen keinen bei sich aufnehmen und an keinen das Wort richten, mit keinem sich vereinen in den Gebeten an die Götter und in den Opferhandlungen, mit keinem das heilige Wasser teilen. Jeden sollen sie aus ihrem Haus verstoßen.« Das ist nicht mehr wie zuvor eine Lokung mit positiven oder Drohung mit negativen Konsequenzen. Es ist vielmehr die Vorschrift eines Tuns – eine Vorschrift aber, an der beides eigentümlich ist: ebensosehr was als auch wie sie vorschreibt.

Was Ödipus dem Täter, seinen Mitwissern und Zeugen, die ihr Wissen nicht preisgeben wollen, gebietet, ist, daß sie selber etwas tun sollen: Sie sollen keinen bei sich aufnehmen, jeden aus ihrem Haus verstoßen, an keinem Opfer und Gebet teilnehmen; sie sollen sich also selbst aus der politischen und religiösen Gemeinschaft ausschließen. Darauf komme ich gleich zurück. Ebenso eigentümlich ist, *wie* Ödipus hier gebietet: Denn Ödipus' Gebot an den Täter und seine Mitwisser, sich selbst aus der Gemeinschaft auszuschließen, besteht darin, daß er ihnen den Status aus der Gemeinschaft bereits Ausgeschlossener verleiht. Ihr Selbstausschluß ist bloßer Ausdruck, bloßer Nachvollzug ihres Ausgeschlossenseins. Das eben macht Ödipus' Vorschrift zu einer Verdammung (247), einer Verfluchung (251). Denn ein Fluch ist ein Gebot, das unmittelbar zu Taten führt, dessen Befolgung daher, anders als eine Drohung, kein eigenes Entscheiden seines Adressaten mehr verlangt. Alle Worte, sofern sie gebraucht werden, sind Taten, Verfluchungen aber sind es auf eigentümliche Weise: Sie sind Worte, deren Aussprechen allein bereits bewirken wird, ja schon bewirkt *hat*, daß ihr Adressat in einen anderen Zustand versetzt ist, den des Verfluchtseins. Eine Drohung richtet sich an jemanden, der

Wünsche und vor allem Ängste hat und Überlegungen anstellt, wie er jene erreichen oder diese vermeiden kann. Die Verfluchung bewirkt das geforderte Verhalten auf ganz andere Weise: ohne Vermittlung durch weitere Überlegungen – unmittelbar; ein Fluch ist etwas, das man »erleidet«, wie Ödipus sagt (251), etwas, das seinen Adressaten *ereilt*. Denn die Verfluchung macht aus ihrem Adressaten jemanden, der, ohne sich dazu entschieden zu haben und daher ohne sich dagegen entscheiden zu können, nur noch in der vom Fluch vorgegebenen Weise handeln *kann*; das Handeln, zu dem der andere verflucht ist, ist bereits so gut wie geschehen. Nichts, jedenfalls nichts was Menschen tun könnten, wird mehr dazwischentreten.

Aber weshalb verflucht Ödipus hier diejenigen, die mit dem Mord an Laios zu tun haben und sich weigern, ihr Wissen zu teilen? Diese Frage zielt nicht auf die Motive, die Ödipus leiten mögen, sondern darauf, wie sich seine Verfluchung zu seiner Rolle als Richter verhält. Ist das richterliche, das rechtsförmige Urteilen, dem Ödipus sich verschrieben hat, nicht das Gegenteil einer Verfluchung, ja, seinem Selbstverständnis und Programm nach eine Überwindung der alten, magischen Praxis der Verfluchung? Eine Verfluchung ist eine Überwältigung, die den anderen von außen, ohne sein Zutun, trifft. Wenn ich die Macht dazu habe – und die habe ich nur, wenn ich, wie Ödipus sagt, »im Bündnis / Mit dem Gott« agiere (244-5) –, kann ich den anderen zu allem, was ich will, verfluchen. Der Richter dagegen urteilt allein aufgrund der Sache. Darin ist er gerecht: Das richterliche Urteil ist dem Verurteilten nichts Fremdes, Äußerliches, sondern bringt nur zum Ausdruck, wie die Sache selbst ist; ja, das richterliche Urteil bringt nur zum Ausdruck, wie sein Adressat selbst urteilen würde. Das rechtlich gerechte Urteil des Richters unterwirft den Verurteilten nicht einer fremden Macht, denn es ist nicht anders und nichts anderes als seine Selbstverurteilung. Genau das aber, die Selbstverurteilung und -bestrafung, ist es, wozu Ödipus hier die Schuldigen und Mitwisser verflucht. Sein Fluch und sein Verfluchen sind also nichts dem rechtlichen Urteilen Äußerliches. In Ödipus' Fluch kommt vielmehr ein Zusammenhang zum Ausdruck, der das rechtliche Urteilen in seinem Inneren bestimmt. Das ist der Zusammenhang zwischen Verurteiltwerden (durch den Richter) und Selbstverurteilung (des Schuldigen). Diesen Zusammenhang versteht das Recht so, daß in ihm die Nicht-Äußerlichkeit, also: die Gerechtigkeit des Urteils zum Ausdruck kommt: Das Recht versteht das gerechte Urteilen durch den Richter so, daß ihm die Selbstverurteilung des Schuldigen entspricht. Dieser Zusammenhang unterliegt auch der Fluchrede des Ödipus. Nur wird dieser Zusammenhang hier ganz anders verstanden: nicht so, wie das Recht ihn versteht, als Gerechtigkeit, sondern im Gegenteil als Überwältigung, als Gewalt. Indem das Recht einen Schuldigen verurteilt, verlangt es von ihm eine Selbstverurteilung, die, obwohl, nein, weil selbst vollzogen, gewaltsam wirkt. Denn es ist nicht nur eine Selbstverurteilung, die der Betreffende vollziehen muß, die das Recht ihm auferlegt: Das Recht zwingt zu urteilen. Es ist vor allem eine Selbstverurteilung, die für das sich verurteilende Selbst unlösbar ist:

Wer sich selbst verurteilen muß, kann sich nie mehr freisprechen. Er ist nun verurteilt – verdammt dazu, sich selbst zu verdammen.

Ödipus' Erfahrung ist, daß Urteilenwollen Unheil schafft. Denn das Selberurteilenwollen, das den Richter Ödipus antreibt, führt zu seiner Selbstverurteilung – genauer: zu einem Sichverurteilenmüssen, das Ödipus so erfährt und beklagt, daß er darin von einem Fluch eingeholt werde – deren Urheber er durch seine richterliche Wissenssuche selbst gewesen ist. Dieser Umschlag in Ödipus' Urteilen, von Selberurteilenwollen ins Sichselbstverurteilenmüssen ist der Umschlag in Ödipus' Schicksal: vom königlichen Richter zum herumirrenden Verdammten. Dieser Umschlag findet statt, als Ödipus sich die Tötung seines Vaters und den Inzest mit seiner Mutter zuschreibt. Zum Richter über sich selbst, als Täter solcher Taten, zu werden; also: sich selbst als Täter solcher Taten zu beurteilen, kann nur zu einer Selbstverurteilung führen, die, nicht obwohl, sondern *weil* man sie selbst durchführt, nämlich: weil man sie *selbst* durchführen *muß*, wie ein Fluch wirkt und lastet.

III.

König Ödipus so zu lesen, wie es der vorhergehende Abschnitt angedeutet hat, bedeutet, sein tragisches Schicksal nicht bloß mitleidend, sondern erkennend zu erfahren. Das führt zur Einsicht darein, wie Ödipus sich durch die neue Handlungsweise, die er ein- und durchführt, die Handlungsweise rechtlichen Untersuchens und Urteilens, selbst ins Unheil stürzt. Darin ähnelt der Zuschauer von *König Ödipus* – des Theaterstücks – dem König Ödipus – der dramatischen Person: Beide suchen Erkenntnis. Zugleich unterscheiden sich beide, Theaterzuschauer und dramatische Person aber grundlegend; ihre Weisen der Erkenntnis, die im Stück vorgeführte des König Ödipus und unsere des Stücks *König Ödipus*, unterscheiden sich grundlegend. Ödipus' eigene Weise des Erkennens ist urteilend: Das rechtliche Untersuchen zielt nicht allein auf die Feststellung der Tatsachen, sondern auf deren Beurteilung gemäß bestimmter Normen. Die Erkenntnis, die der Zuschauer dieses Stücks gewinnt, besteht hingegen darin, daß das rechtliche Urteilen den Beurteilten mit der Gewalt eines Fluchs trifft: des Fluchs, sich selbst zu verurteilen. Die Erkenntnis des Zuschauers gilt den Folgen der rechtlich urteilenden Erkenntnis für die in ihrem Tun beurteilte Person. Die Erkenntnis des Zuschauers ist Erkenntnis der (rechtlich urteilenden) Erkenntnis. Die Erkenntnis des Zuschauers der Tragödie ist eine reflexive Erkenntnis.

So versteht es auch eine Philosophie, die in dem Ende der Tragödie ihren eigenen Anfang sieht: Sie versteht die Erfahrung der Zuschauer der Tragödie so, daß sie selbst schon auf den allgemeinen Gehalt des ihnen vorgeführten Einzelschicksals reflektieren. Die Philosophie deutet es so, daß die Zuschauer der Tragödie verstanden haben, daß die Tragödie »philosophischer«⁶ ist als der Bericht von ihren

⁶ Aristoteles: *Poetik*, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, 29f.

Ereignissen, weil es in ihr um etwas Allgemeineres geht als die Ereignisse, von denen sie berichtet. Die reflexive Erkenntnis der Erkenntnis, die die Zuschauer der Tragödie gewinnen, folgt aber nicht diesem Modell philosophischer Verallgemeinerung. Sie ist kein Schritt vom Einzelnen zum Allgemeinen, sondern eine Reflexion von eigentlich aporetischer Verfassung. Eben darin, in ihrer Aporie, in der Ausweglosigkeit, in die sie führt, ist die Reflexion der Zuschauer eine Reflexion über die Tragödie.

Die Erkenntnis der Zuschauer der Tragödie ist reflexiv, weil sie eine Erkenntnis derjenigen Erkenntnis ist, die Ödipus in der Tragödie vorantreibt. Darin gleicht die Erkenntnis der Zuschauer der Tragödie zunächst einer philosophischen Erkenntnis: Sie ist auch eine Erkenntnis der Form von Ödipus' Erkenntnis. Aber die Erkenntnis der Zuschauer der Tragödie ist nicht nur das: Wenn die Erkenntnis der Zuschauer der Tragödie in der Einsicht besteht, daß und weshalb das rechtliche Urteilen den Beurteilten mit der Gewalt eines Fluchs trifft – weil er durch das rechtliche Beurteiltwerden zu einem sich selbst Verurteilenden gemacht wird –, dann ist diese Erkenntnis der Zuschauer nicht nur eine Erkenntnis der Form der rechtlichen Erkenntnis, sondern ihrer *Bedeutung*: ihrer Bedeutung für den, der in eins ihr Objekt und ihr Subjekt ist. Die Reflexion der Zuschauer der Tragödie auf die Form rechtlicher Erkenntnis ist also nicht neutral: Sie ist eine Reflexion, für die die Sicht und Erfahrung des Beurteilten wesentlich ist. Daß eine Einstellung bloßen Mitleidens und -klagens gegenüber der Tragödie nicht ausreichend ist, weil sie die Struktur des dargestellten Schicksals verkennen muß – sie muß verkennen, daß und wodurch das Schicksal den Helden nicht von außen trifft, sondern von ihm selbst gemacht ist –, das bedeutet nicht umgekehrt, daß die richtige Erkenntnis des Schicksals mit seiner Bejahung einherginge. Entgegen einer schlechten deutschen Tradition, die gerade an *König Ödipus* das passende Beispiel gefunden zu haben meinte, darf die tragische Erkenntnis des Schicksals nicht als dessen heroische Affirmation verstanden werden. Im Gegenteil: Wenn die tragische Erkenntnis des Zuschauers nicht nur der Form, sondern der Bedeutung der rechtlich urteilenden Erkenntnis für die Person, die von ihr erfaßt wird, gilt, dann muß die tragische Erkenntnis die Perspektive dieser Person, also ihre Klage über das erfahrene Schicksal einbegreifen. Wie sich an Ödipus selbst sehen läßt, so wie er zu Ende des Stücks auftritt – denn an diesem Ende wird die dramatische Figur des Ödipus zu ihrem eigenen Zuschauer –, steht die tragische Erkenntnis damit vor der komplexen, wenn nicht unlösbaren Aufgabe, aus zwei Perspektiven zugleich zu schauen, in einem Doppelblick zwei unvereinbare Sichten zusammenzuhalten: die Draufsicht des Zuschauers, der die Ironie erkennt und – weshalb es verschweigen – der die Ironie genießt, in der sich das Handeln des Helden gegen ihn selbst richtet, und die Erfahrungssicht des Helden, der unter seinem selbstverhängten Schicksal mehr noch leidet als unter einem von außen auferlegten. Der Zuschauer muß sich in der tragischen Erkenntnis in Zuschauer und Teilnehmer verdoppeln.