

# Über die griechische Tragödie. Einige Erinnerungen an einen Archetypus von Aufklärung.

Harald Seubert

Die griechische Tragödie bedeutet einen entscheidenden Wendepunkt in der griechischen Kulturgeschichte und damit Europas. Der Mythos wird nicht rhapsodisch nacherzählt, sondern bearbeitet und umfiguriert. Er wird mehrstimmig und verlagert sich in ein inneres seelisches Geschehen. Der einzelne tritt dabei aus dem Kollektiv heraus. Damit löst sich seine Stimme aus dem Schatten der Stimmen der Götter.

Dies bedeutet auch: das Archaisch Überkommene wird Gegenstand einer rationalen Thematisierung. Eben deshalb ist die Tragödie Teil der griechischen Aufklärung.

Nietzsche, der diese Zusammenhänge sehr klar gesehen hat, hat deshalb einmal bemerkt: „Durch die Tragödie kommt der Mythos zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form; noch einmal erhebt er sich, wie ein verwundeter Held, und der ganze Überschuß von Kraft, samt der weisheitsvollen Ruhe des Sterbenden brennt in seinem Auge mit letztem mächtigem Leuchten“. <sup>1</sup>

1. Nicht zufällig ist die antike Tragödie seit gut einhundert Jahren ein Fixpunkt der Tiefenpsychologie geworden. Umkreist sie doch die *Conditio humana* selbst. Exemplarisch drückt dies das berühmte ‚Standlied‘ der ‚Antigone‘ des Sophokles aus : „Viel schreckliches gibt es, doch nichts ist schrecklicher als der Mensch.“<sup>2</sup>

Die Tragödie ist, wenn auch in einem anderen als dem von Hans Blumenberg intendierten Sinn, „Arbeit am Mythos“<sup>3</sup> und zugleich seine „Subversion“. Dabei hat sie auch eine objektive historische Seite. Diese Kunstform hat die intellektuelle Signatur Europas bestimmt wie kaum eine andere. Auch dies hat Nietzsche klar gesehen. Dem Leiden standhalten, ihm Form geben, ohne seine Schrecklichkeit, seine zerreißende Macht, zu verleugnen, dies eben macht die Tragödie aus. <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Kritische Studienausgabe Band 1 (Colli/Montinari). München 1980, S. 74.

<sup>2</sup> Sophokles, Antigone, Verse 331 ff. Hier: Sophokles, Tragödien und Fragmente. Zweisprachig, hg. von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer. München 1966, S. 260 ff.

<sup>3</sup> H. Blumenberg, Arbeit am Mythos. Frankfurt/Main 1979.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, a.a.O., S. 33 ff. Eine eigenständige Interpretation aus der Sicht des Kritischen Rationalismus und in profiliertem Gegenüber zu Nietzsche, bei W. Kaufmann, Tragödie und Philosophie. Tübingen 1980, insbesondere S. 105 ff.

Pathemathos: das Lernen durch Leiden; und das „Incipit tragoedia“, das den Menschen in den Untergang reißt, bringt eine Gleichrangigkeit des Menschen gegenüber Göttern und Halbgöttern. Mehr noch: Menschen sind den Göttern zumindest moralisch überlegen. Und es wird deutlich, dass auch die Götter der MOIRA und dem SCHICKSAL unterworfen sind.<sup>5</sup>

2. Um die Wirkung der Tragödie zu ermessen, die Aristoteles in seiner ‚Poetik‘ mit großem Echo festgeschrieben hat, muss man sich ihren Ort und ihre Zeit klarmachen.

Aufgeführt wurden die Tragödien während der städtischen Dionysien, also im März und April. Das Meer, Symbol der Gefahr, aber zugleich der Ausfahrt, war am Horizont erkennbar. Im Hintergrund begrenzte die Vorgebirgslandschaft den Aufführungsort. Der Menschenleib musste sich dabei verschwindend klein ausnehmen, vor einer überdimensionierten Raumkulisse.<sup>6</sup>

Dazu kommt die Zeitdimension:

Die Griechen registrieren sehr genau den Unterschied zwischen der epischen und der dramatischen Darstellungsweise. Platon nennt die erstere bekanntlich ‚diegesis‘ (berichtende Darstellung), die zweite ‚Mimesis‘ (unmittelbare Nachbildung). Während die Diegesis Abstand wahrt, vom distanzierten epischen Vortrag des Rhapsoden bestimmt wird, weckt die Mimesis unmittelbar Emotionen. Darin liegt auch ihre Gefährdung, die sowohl Platon in der ‚Politeia‘ als auch Aristoteles in seiner ‚Politik‘ deutlich machen. Nur gute und milde Affekte sollten überhaupt dargestellt werden. Die gefährdenden und erschütternden Affekte würden die Seele nach ihrem Bild verwandeln. Deshalb sollen sie vermieden werden. Die Weckung eines Pathos ist in jedem Fall ein Spiel mit dem Feuer. Platon begreift in seiner ‚Politeia‘ die Philosophie als wahre Tragödie, die zugleich das Satyrspiel, nämlich die Komödie, in sich mit einschließt. Die Affekte wären dabei in jedem Fall gereinigt und beruhigt.

Die Maske distanziert, typisiert, wobei im Sinne der Etymologie PERSONA PROSOPON, die hindurchtönende Stimme Züge des Menschlichen hervortreibt.

Die in die episch mythische Überlieferung eingewobenen Figuren treten heraus, werden als Körper in ihrer Schutzlosigkeit exponiert und geben sich preis. Damit wird die Stimme freischwebende Instanz zwischen Menschlichem und Göttlichem.

---

<sup>5</sup> Dazu exemplarisch W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/Main 1963, vgl. auch H.-Th. Lehmann, Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991.

<sup>6</sup> Dazu u.a. Chr. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 198 und: S. Melchinger, Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit. München 1974.

3. Die Tragödie war zugleich eine Erprobung der Ordnungsstrukturen der Polis an einem Extremfall. Nirgends zeigt sich dies so schlagend wie in der ‚Antigone‘ des Sophokles, in der das ewige, ungeschriebene Recht und das kodifizierte, aber vergängliche Recht der Polis in einen unlösbaren Konflikt treten.

Wie gerade die dem Kritischen Rationalismus verpflichtete Tragödien-Interpretation von Walter Kaufmann präzise zeigt, enthalten Tragödien eine Vielzahl von Ansätzen und Ansichten menschlichen Selbstverstehens, die weit über die immer wieder zitierten Muster von Antigone und Ödipus hinausreichen.<sup>7</sup> Erst in Verbindung mit dieser Vielstimmigkeit wird man begreiflich machen können, weshalb die Tragödie zu einer verbindenden politischen Form werden konnte. Christian Meier spricht zu Recht von einem „Neubeginn der Weltgeschichte“, der sich in der Umorientierung auf den begründungsfähigen Logos zeigte. Bei seiner Ausbildung kommt der Sophistik eine entscheidende Rolle zu. Doch die Tragödie ist gleichsam die Einholung dieser Voraussetzung, und erst in diesem doppelten Sinne kann die Rationalität der attischen Welt als „Besitz für immer“, *KTEMA EIS AEI* gelten, die in die innere Verfassung Europas eingeht.

Die Konstellationen der Tragödie liegen, auch dessen muss man sich klar werden, jeder charakterorientierten, entwickelnden Personenpsychologie voraus. Erst recht ist die Konfliktsituation der Tragödie, wie Nietzsche richtig gesehen hat, nicht an die moralischen Leitunterscheidungen von ‚gut‘ und ‚böse‘ gebunden.

Wenn man die Tragödie als Drama versteht, in dem sich Handlungen entwickeln, so wird dies in die Irre führen. Viele der wichtigsten Tragödien sind ‚analytische Dramen‘. Dies bedeutet, dass das dramatische Geschehen sich bereits in der Vergangenheit ereignet hat. Die Tragödie bringt nur durch Berichte, Erzählungen, Gesänge und unmittelbare Evokationen von Mitleid, Jammer, Schmerz, Gebete, rhetorische Anrufungen das Geschehen vor Augen, damit die Verstrickungen aufgeklärt werden können. Nietzsche unterschied die (modernen) „Drastiker“, womit er vorzüglich an Hebbel oder Grillparzer gedacht haben mag, von den Tragikern. Der Tragiker rührt an das Leiden am Grund der *Conditio humana* und der Welt. Er zeigt es, ohne es wegzulügen oder umzudeuten. Und damit weist er darauf hin, dass man es ertragen müsse. Formgebung und Analyse durch die Mittel der Tragödie fallen damit gleichsam in eins. Die *Dramatis personae* der Tragödie werden in Raum und Zeit, für einen äußeren und einen innere

---

<sup>7</sup> Dazu wiederum Kaufmann, *Tragödie und Philosophie*, a.a.O., S. 86 ff. und öfter. Gerade die tiefenanalytische Interpretation hat dem Mißverständnis Vorschub geleistet, dass ‚Antigone‘ und ‚Ödipus‘ für die griechische Tragödie *par excellence* einstehen würden. Dies aber wäre eine Verwechslung. Siehe dazu auch: G. Steiner, *Die Antigonen*. München 1988. Siehe auch: J.-P. Vernant und P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2 Bände Paris 1986.

Blick, sichtbar. Durch ‚Sehen‘ und ‚Gesehenwerden‘, ein Leitmotiv der Anthropologie, bildet sich allererst die Zurechenbarkeit aus. Durch sich selbst gesehen zu werden, in die eigene Opazität einzudringen, macht den äußersten Klärungspunkt aus, bis zu dem die Tragödie vordringt.

Dies bedeutet, Einblick in die eigene und eigenste Realität zu tun: im Sinne der paradoxen Figuration ‚schuldloser Schuld‘, der hamartía, sind die handelnden Personen durch ihr Schicksal gezeichnet und charakterisiert, auch wenn sie nicht im letzten Täter und Verursacher ihrer Handlungen und Unterlassungen sind.

Wenn Klage und Gebet das Factum brutum einrahmen, das wie ein Leertext stehen bleibt, dann ist die Tragödie gleichsam der Blick, der zwischen die Tat und das ihr folgende Verhängnis eindringt und damit einen Lichtstrahl menschliche Verfassung freigibt.<sup>8</sup> In diesem Spielraum ist die Reinigung durch Eleos und Phobos, Furcht und Mitleid, in den Kategorien des Aristoteles, verankert worden. Doch den Verallgemeinerungen der Aristotelischen Tragödientheorie hat Walter Kaufmann mit guten Gründen mißtraut, vor allem dem Aristotelischen Bezug auf Nachahmung: „Künstler ahmen die Natur nicht nach; Natur ist das Chaos, das sie [sc. durch Form] besiegen“.<sup>9</sup> Kaufmann hat sich von den Begriffsbestimmungen Platons und Aristoteles’ gelöst und im Sinne des kritischen Rationalismus eine Definition der antiken Tragödie bereitgestellt, die für die folgende Rückerinnerung an einzelne Tragödien Orientierung geben kann: „Die Tragödie ist (1) eine Form der Literatur, die (2) ein symbolisches Geschehen, von Schauspielern aufgeführt, darstellt und (3) ungeheures menschliches Leiden ins Zentrum rückt, (4) derart dass es uns an unser eigenes vergessenes und verdrängtes Leid und auch an das unserer Verwandten und der ganzen Menschheit erinnert; (5) sie entläßt uns mit einer Empfindung, (a) dass Leiden universell ist – nicht ein bloßer Zufall in unserer Erfahrung, (b) dass Mut und Ausdauer im Leiden oder Würde in der Verzweiflung bewundernswert – nicht lächerlich – sind und gewöhnlich auch (c) dass ein schlimmeres Schicksal als unser eigenes als erhebend erfahrbar ist. (6)Die Dauer einer Aufführung reicht von wenig unter zwei bis rund vier Stunden, und das Erlebnis ist hoch konzentriert.“<sup>10</sup>

Zu Recht ist beobachtet worden, dass die ‚Angst‘ dabei eine Art initiatorischer Rolle spielt. Es geht bei Aischylos und in noch stärkerem Maß bei Euripides um den Rückschluß auf die Frage, was ein Mensch, wenn er so gejagt wird, wie es in der Tragödie zu sehen ist,

---

<sup>8</sup> Hier folge ich in Variation H.-Th. Lehmann, Theater und Mythos, a.a.O., S. 55 ff.

<sup>9</sup> Kaufmann, Tragödie und Philosophie, a.a.O., S. 90

<sup>10</sup> S. 97.

verbrochen haben muss. In der analytischen Kraft der Tragödie wird der Mythos bis in sein Zerbrechen hinein befragt, bis zu dem radikalisierten Zweifel, ob es überhaupt ein Verhältnis zwischen Göttern und Menschen geben kann. Euripides stellt sich dieser Aporetik bis in die letzten Konsequenzen. Kaum etwas zeigt dies eindrücklicher als die Klage des scheiternden Helden vor dem Hintergrund einer leeren Landschaft. Bei Euripides nehmen solche Szenen einen offen skeptizistischen Zug an. Sie nähern sich damit der Sophistik, wobei zudem die Unverhältnismäßigkeit in den Verhältnissen von Schuld und Strafe ausgelotet wird. Dann zeigt sich ein Schmerz, der durch keinen Appell an transzendente Mächte gelindert werden kann. Hans Blumenberg hat pointiert bemerkt: „Eine vielleicht bis heute nicht ausgestandene Antinomie in der Frühgeschichte des europäischen Bewusstseins ist, dass die Griechen den Kosmos und die Tragödie erfanden“.<sup>11</sup>

Dass Platon die Tragödie fürchtet, ist darin begründet, dass sie ein gefährliches Spiel mit der Identität entwickelt, die sich entzweit, spaltet, wieder restituiert. Auch hier versucht die Ideendialektik sich als „wahre Tragödie“ zu erweisen, indem sie die „verwirrenden Logoi“ (Dissoi Logoi) umgeht und sowohl den Identitätssatz als auch den Satz vom ausgeschlossenen Dritten voraussetzt und zugrundelegt. Doch die Vielstimmigkeit der Tragödie und ihre Variierung von Endlichkeit wird damit umgangen.

## II.

1. Die Vieldimensionalität der Tragödien erschließt sich erst, wenn man auf einzelne Beispiele aus ihrer kurzen Genese blickt.

Der erste der großen Tragödiendichter, Aischylos, ist essentiell durch die Perserkriege geprägt gewesen. Noch auf seinem Grabspruch wird seiner Verdienste im militärischen und strategischen Zusammenhang gedacht, und auffälligerweise mit keinem Wort seiner Dichtung. Bezeugt sind sein Aufenthalt und seine Wirkung am Hof des Hieron in Sizilien. Aischylos' frühe Tragödie ‚Die Perser‘ hat den Sieg bei Plataiai als inneres Zentrum- Es ist ein einzelnes, erratisches Drama, nicht Teil der großen Zyklen, wie sie später der dramatischen Dichtung Struktur geben sollten. Der epochale Gegensatz zwischen Hellas / Hesperien und dem Osten, zwischen der kleinen auf Vernunft und Überzeugung errichteten Polis Athens und dem persischen Großreich durchzieht die Tragödie. Der Fokus liegt nicht

---

<sup>11</sup> Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt. Band 1. Frankfurt/Main 1981, S. 16.

auf dem äußerlichen Geschehen, und auch nicht auf dem Sieg der Griechen über die Perser, sondern auf der Katastrophe, die sich an ihnen vollzieht. Damit wird die geschichtliche Handlung auf ihre mythologische Grundstruktur hin durchleuchtet, in der Götter und menschliche Hybris gleichermaßen unter der Ägide des Schicksals stehen. Böse Träume und Vorzeichen, die Rolle der Seele als „Seherin des Bösen“, machen diese Zusammenhänge transparent, und deshalb ist schon hier vom ‚deinon‘, dem Wunderbaren mit dem Beiklang des Furchtbaren die Rede, wie es im ‚Standlied‘ der ‚Antigone‘ des Sophokles in den Vordergrund treten wird. Die Verwunderung der siegreichen Griechen über sich selbst, wie sie auch Thukydides berichtet, wird mit kühlem, nüchternem Blick rekapituliert. Über den Einbruch der Griechen in die geschlossene Formation des Großreiches heißt es: „.....dass niemals noch an einem einzigen Tage ein Menge, so groß an Zahl, von Menschen starb“.

Die Tragödie kulminiert in der Beschwörungsszene am Grab des Dareios, die keineswegs nur durch das Wort, sondern auch in prägnanten Bildern zur Darstellung kommt. Die Hybris habe die Perser geschlagen; sie kann auch die Griechen, die unerwarteten Sieger einholen. Die Tragödie kommentiert diese Schicksalsstruktur. Eine unerbittliche Strafe schwebt gleichsam über allem Handeln.

Der Mensch, so hat es Lesky gesehen, weiß um die Notwendigkeit des Handelns, seiner Pflicht, zugleich aber sieht er, dass er dadurch schuldig werden muss.<sup>12</sup>

Die Struktur des Verhältnisses zwischen Menschen und Göttern wird in der ‚Promethie‘ des Aischylos weiter ausgelotet. Er folgt damit der Weisheit des Mythos: Alle Fertigkeiten (technai) erhielten die Menschen von Prometheus. Doch die wichtigste, die Kunst des guten Zusammenlebens (eu zen), bleibt ihnen unbekannt. Diese Lehre des Mythos wiederholt die Geschichtsschreibung des Thukydides.

Doch das Prometheus-Schicksal lässt sich auf einen Konflikt zwischen den Göttern zurückführen. Indem die Dynamik ihrer Machtgewinnung und Entthronung dargestellt wird, werden sie gleichsam entmythologisiert. An Zeus' Machteroberung war Prometheus beteiligt. Dann ergaben sich erhebliche Differenzen. Der Feuerraub ist in dem Mythenkreis, aus dem Aischylos einzelnes herauschneidet, nur vordergründig für Prometheus' Bestrafung verantwortlich. Prometheus wird vor allem deshalb an den Felsen geschmiedet, weil er ein Geheimnis kennt: den Namen der Frau, Thetis, die nach dem Orakel dem Zeus einen Sohn gebären wird, der stärker sein werde als er selbst und der ihn am Ende entmachten würde.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur. Bern und München<sup>3</sup>1971, S. 279 ff.

<sup>13</sup> Dazu die Interpretationen bei W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen Band 4. Frankfurt/Main 1991, S. 151 ff.

Zeus tritt in der Tragödie noch als junger Gott auf. Seine Jugend ist zugleich die Jugend der Welt. Denn es wird gezeigt, wie Ordnung zwischen Welt (Gaia) und Ouranos aus schwerwiegenden Kämpfen hervorgeht. Dabei kommt die Gerechtigkeit ins Spiel (Dike), die nicht nur ein juridischer, sondern zugleich ein ontologischer Begriff ist. Im Fragment von Anaximander dokumentiert sich dies noch einmal eindrücklich. Entstehen und Vergehen alles Seienden folgen dem gleichen Gesetz der DIKE.<sup>14</sup> Dies impliziert die auf Seele und Welt gleichermaßen bezogene Einsicht, dass das, was zum Aufstieg und Erfolg führt, umgekehrt auch den Untergang mit sich bringen kann.

Im ‚Befreiten Prometheus‘ stellt Aischylos dann die Bestrafung dar. Der Adler frisst an Prometheus‘ Leber. Dies bedeutet auch: „Seht mich an! – in meinem Leid.“ Erlösung kann Prometheus nur durch Chiron den Zentaur erfahren (der auch in Goethes Faust II auftreten wird), weil der stellvertretend in Unterwelt und Tod geht. Der Tod ist also Entsühnung für den Schuldzusammenhang, dass die Menschen „alle Technai von Prometheus“ haben, und dass sie sich zugleich als völlig unfähig erweisen, mit diesen Werken der List human zusammenzuleben. Auch diese Menschen trifft Zeus‘ Strafe. Hephaistos schmiedet die Pandora, mit ihren vergifteten Gaben. Darin wird zugleich die Grenze von Zeus‘ Macht eindrücklich sichtbar. Er vermag die Menschen nicht zu töten. Sie behalten sogar die Gaben, die er ihnen geschenkt hat. Er kann die Gaben aber mit Hunger, Not und Krieg vergiften. Dies ist wie eine erste, archetypische Anzeige eines „Unbehagens in der Kultur“. Goethe hat die Prometheus-Konstellation auf die Formel seines „ungeheuren Spruches“ gebracht: „Gegen den Gott – nur ein Gott!“

Im ‚Gefesselten Prometheus‘ zeigt sich der Gegensatz innerhalb der Götterwelt, worauf insbesondere Klaus Heinrich verwiesen hat,<sup>15</sup> in der geradezu abstoßenden Gewalttätigkeit von Zeus und Hephaistos gegen Prometheus. Prometheus bleibt im Kontakt und im Bündnis mit den Mächten und Kräften der Natur. Schwester Quelle, Mutter Erde, Schwester Sonne, bleiben auch in seinem Leiden mit Prometheus verbunden. Sie alle, auch die Okeaniden, die Töchter des Meeres, müssen aber erkennen, dass sie nichts mehr für ihn tun können. Nur eines ist ihnen allen möglich, ihn tief zu betrauern. Damit aber stellt sich vertieft die Frage

---

<sup>14</sup> Anaximander, Diels-Kranz, Fragmente der Vorsokratiker 12A9, B1. Dazu Chr. Rapp, Vorsokratiker. München 1997, S. 44 ff., ferner: Th. Buchheim, Die Vorsokratiker. Ein philosophisches Porträt. München 1994 und, zentral für die Beziehung auf eine jeweilige Problemstellung: Karl R. Popper, Die Welt des Parmenides. Der Ursprung des europäischen Denkens. München, Zürich 1998, S. 34 ff.

<sup>15</sup> K. Heinrich, arbeiten mit Herakles. Dahlemer Vorlesungen Band 9. Frankfurt/Main, Basel 2006, insbes. S. 300 ff.

nach Recht und Gerechtigkeit „, Du hast“, so wirft Zeus dem Prometheus vor, „über die DIKE hinaus gehandelt“. Diese Diagnose ist aber parteiische Interpretation.

Man kann deshalb einen Zusammenhang von Macht und Gerechtigkeit annehmen und ihn ideologiekritisch machttheoretisch (Foucault) so zu lesen versuchen, dass Zeus nach dem Sieg über die Titanen seine Macht habe konzentrieren und vereinheitlichen wollen.<sup>16</sup>

In der ‚Promethie‘ sind jedenfalls unbewältigte Entgegensetzungen sichtbar, die nur scheinbar in Harmonie überführt werden können: Jacob Burckhardt hat es so gesehen, dass Prometheus eines von vielen Opfern des Zeus gewesen sei: „Hier ist schon der mythische Horizont riesig, ihn bilden der Fels am fernen Weltrand über dem Meere, die Schilderung der Völker, welche um Prometheus klagen, und die des Weges, den Io über die ganze Welt gemacht hat und daneben wird der Eindruck des Urtümlichen durch die Bilder der Erdrevolution, der Stürme, des Unterirdischen usw. hervorgebracht. Und nun werden die beiden Opfer des Zeus: der Angeschmiedete und die wandernd Herumgejagte.“<sup>17</sup>

Die ‚Promethie‘ wird damit zu einer Form von Religionskritik, die die Legitimation der Zentralmacht der Zeusgottheit in Frage stellt. Goethes ungeheurer Spruch: „Gegen einen Gott nur ein Gott“ beschreibt diesen inneren Riss und Aufstand in Gott selbst, das durch die Entzweiung aber seine unbefragte Legitimation verliert.

Herakles hängt eng mit Prometheus zusammen. Man kann ihn als eine Art Über-Prometheus verstehen. Doch – und dies ist vor den archetypischen Zusammenhängen von Belang – kündigt er den Naturfrieden auf. Er erschlägt die Hydra als Inbegriff jener Naturmacht, mit der sich Prometheus verbündet weiß. Das Hydragift wird Herkles indessen am Ende selbst in den Tod treiben. Der Sieg ist also nur scheinbar.

2. DIKE, Rechtlichkeit und Herrschaft bilden sich nicht nur vor dem Hintergrund der Gewalt, sondern auch der Strafe. Dies zeigt Aischylos in seiner Behandlung des Oidipus-Stoffes.

Dabei wird noch keineswegs im Sinn der späteren Platonischen Lehre von Seelenteilen zwischen Wille und überlegender Vernünftigkeit in der Seele unterschieden. Es geht einzig um die Tauglichkeit und Stärke des Willens selbst. Dieser Wille hat – ganz im Homerischen Sinn – den Menschen, und keineswegs verfügt der Mensch über ihn. Die intrinsische Güte, Kraft und Stringenz der Triebe allein ist relevant für das, was ‚gut‘ oder ‚böse‘ ist. Man stößt

---

<sup>16</sup> So die erhellende Tendenz bei Heinrich, a.a.O. Siehe auch ders., Aufklärung in den Religionen. Dahlemer Vorlesungen Band 8. Frankfurt/Main, Basel 2007.

<sup>17</sup> J. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte. Dritter Band, in: Gesammelte Werke Band VII, Berlin o.J., S. 221 f.

also auf eine Art Protoethik, deren Zielpunkt dieser große Wille (Boule) des Zeus ist, der gleichsam seine Gedanken und Triebe durch das Weltall schwingen lässt.

Erst Sophokles sollte die Konflikte in seinen Tragödien auf Mächte hin anlegen, die in keinen Ausgleich zu bringen sind. Diese Konstellation sollte man aber nicht mit der ‚Tragödie überhaupt‘ verwechseln. Bei Aischylos wird nämlich noch eine immanente Befriedung der Triebe und Affekte versucht. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch an seine Tragödie ‚Die Hiketiden‘, ‚Die Schutzflehenden‘. Sie spielt unter ägyptischer Besatzung. Die Mädchen sollen die Fremden zum Schein heiraten. Die Väter geben ihnen Dolche mit, damit sie die Männer in der Hochzeitsnacht töten können. Ein Mädchen tötet den angetrauten Mann nicht. Sie, die junge Hypemestra und ihr Ehemann Lynkeus werden zum Sinnbild der heiligen Ehe (Hieros gamos), die aus der Natur gestiftet wird und die politische Unterscheidung zwischen Freund und Feind noch überwindet. „Der Regen, der vom Himmel fällt, befruchtet die Erde und sie gebiert den Sterblichen die Würfe der Schafe und die Frucht der Demeter. Die Jugend der Bäume wird durch die Hochzeit wie ein Tau benetzt und vollendet“.

## II. Sophokles

Sophokles, der zweite große Tragöde, war Stratege. Er stand Perikles nahe, führte also ein Leben sowohl in der militärischen Vita activa als auch der Vita passiva. Die legendarischen antiken Berichte sprechen ihm gegenläufige Charakterzüge zu: großen Unternehmergeist einerseits (tolmé), andererseits aber Scheu und Scham vor der Mächtigkeit der Götter.<sup>18</sup> Darin, dass er die Widersprüche bündelt, wird der besondere, herausfordernde Reiz seines Charakters gesehen.

Sophokles hatte wohl priesterliche Funktionen, die in die Nähe der göttlichen Sphäre brachten. Nach seinem Tod wird er für seine Götternähe verehrt. Vielfache Anekdoten ranken sich um ihn. So soll dem alten Mann sein Zittern zum Vorwurf gemacht worden sein, worauf er antwortete, er sei nicht freiwillig achtzig Jahre alt geworden. Bemerkenswert ist, dass Sophokles' Biographie eine Lebensbahn beschreibt, die zunächst in den Perserkriegen zu großen Höhen katapultiert wird, dann aber eine absteigende Linie nimmt. Damit wird seine Biographie exemplarisch für die attische Geschichte. Die Pest in Athen bezeichnete auch in Sophokles' Leben den Wendepunkt. Er spiegelt in seiner späteren Dichtung das

---

<sup>18</sup> Dazu u.a. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, a.a.O., S. 173 ff., ferner: Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, a.a.O., S. 311 ff.

Zusammenbrechen der Perikleischen Ordnung und er befragt radikal die attische Demokratie. Obwohl er aber Krise und Niedergang thematisiert, wird ihm Eleganz und Leichtigkeit (Charis) in besonderem Maß zugestanden. Mit einem Halbvers vermochte er, wie nebenher, Charaktere darzustellen, Individualität und Singularität der Personen in einer neuartigen Weise hervorzuheben.

Sophokles wird schon von den Zeitgenossen ein besonders entwickelter Sinn für das Angemessene (Prepon) zuerkannt, und für die Übereinstimmung von Augenblick und Handlungen.

Sophokles sah aber im Zusammenhang mit der Zeitkrise unverstellt auf den Niedergang einer verbindlichen Götterwelt „Hin geht das Göttliche“ schreibt er am Ende seines Lebens.

1. Sein ‚Aias‘-Drama wird früh datiert. Es thematisiert Sterben als Verwesentlichung, Essentifizierung. Die Handlung ist rasch benannt: nach dem Tod des Achilles bricht ein Streit um die Leiche aus. Wer sich um die Rettung des Leichnams besonders verdient gemacht hat, kann diesen bergen. Odysseus erhält, durch seine List, den Zuschlag, Aias ist zutiefst erbittert, gekränkt, und er möchte sich an Odysseus und den Atriden rächen. Doch im Wahnsinn werden ihm die Sinne verwirrt und er fällt über das Herdenvieh her. Im Rückblick am nächsten Tag erweist sich diese Raserei geradezu als lächerlich. Nur auf dem Weg zu seinem eigenen Tod vermag Aias seine eigene Würde und Hoheit wiederzugewinnen. Er hat sein Gesicht verloren und kann seine eigene Essenz erst im bewußten Freitod vollständig wiederherstellen.

Diese Tragödie ist damit zugleich ein therapeutischer Diskurs, des Wieder-zu- Sinnen-Kommens, also einer Selbstaufklärung. Dies wird schon durch die häufig gewählten Worte „emphron“ und „phronesis“ signalisiert. Der Weg zum Sterben führt zugleich zu immer größerer intellektueller Helligkeit, die die Notwendigkeit des Geschehens erfasst und von dem Nichtwissen (Agnoia) zur Einsicht (Gnosis) gelangt, um darin ihre Würde zu finden. Die Tragödie wird mithin zu einer Aufstiegsbewegung, die in der vollen Restitution der eigenen Würdigkeit sich am Ende in einem Begräbnisakt manifestiert.

Aias muss sich dabei allerdings mit seiner eigenen Frau Tekmessa auseinandersetzen. Sie billigt seinen Todeswunsch nicht: später wird sie seinen Leichnam finden. Hier öffnet sich eine Dualität zwischen Mann und Frau: die Frau ist entschieden dem Leben zugewandt, sie steht für Empfindung und den chthonischen Grund der Dinge ein, der vom höheren Leben gerade abziehen kann.

Bemerkenswert ist es, dass die Essentifizierung zu einem Abstand gegenüber den äußerlichen Realitäten führt. Aias nimmt seine Zeit gleichsam geläutert wahr, indem er aus ihren Realitäten heraustritt. Er erfährt das Gesetz einer ständigen Revision und Metamorphose, auch gegenüber dem, was für ewig gilt, dem Eid. So bemerkt er, dass seine Epoche gleichsam über ihn hinweggegangen ist und er seine Ehre und Würde nur bewahren kann, wenn er sich physisch den Tod gibt. Gegenüber den Gesetzen der neuen Zeit fühlt er sich so machtlos, dass ihm nichts bleibt als zu gehen.<sup>19</sup>

Auch die Spuren des Herkommens werden im Sterben noch einmal neu angeeignet. Aias stößt auf die Lehre seines Vaters, der ihm wiederholt sagte, er solle immer mit den Göttern siegen. Dagegen hatte er sich gewehrt und eingewandt, das könne jeder. Er aber wollte ohne, ja gegen die Götter siegen. Auf dem Weg zum Tod meldet sich die frühe Hybris in einer Anagnorisis, einer Wiedererinnerung des schon Zerstorten.

Aias wird damit als Toter wieder zu dem eigenständigen Charakter, allerdings in einer Form, die nicht mehr der Kontingenz unterliegt.

2. Man muss den ‚Aias‘ kennen, um die Sophokleische ‚Antigone‘ zu würdigen. Bei Sokrates gibt es Gestalten, die an sich selbst und es gibt andere, die an einer Gegenwelt untergehen und scheitern. Aias gehört zu den ersteren, Antigone und Kreon zu den letzteren. In diesem vielleicht meistberufenen Stück der griechischen Tragiker steht Recht nicht eindeutig gegen Unrecht. Beide aber sind problematisch geworden. Das natürliche und uralte ungeschriebene Recht, das in der Familie bewahrt wird, wendet sich jedenfalls gegen das kodifizierte Gesetz (den Nomos) der Stadt, womit sich die sophistische Frage erneuert stellt, ob Polisgesetze der Natur gemäß ist (kata physin) oder ob es bloße Setzung ist (kata thesin). Hier öffnet sich eine tiefe Ambivalenz: Das Gesetz kann Realisierung des Rechtes sein, es kann das Recht aber auch verletzen, und die Beurteilung hängt ihrerseits vom Blickwinkel verschiedener Figuren ab.<sup>20</sup>

In den beiden Formen von Gesetz kann man mit Hegels bekannter Deutung den Gegensatz von Staat und Familie angelegt sehen.<sup>21</sup> Bei dem Zeus-Verehrer Kreon erfahren öffentliches Leben und Macht eine unkritische Hypostase. Antigone ist älteren Ordnungsformen verpflichtet. Weil es um diesen Grundkonflikt geht, spricht Hegel von der ‚Antigone‘ als dem

---

<sup>19</sup> Dazu C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*. Oxford 1944.

<sup>20</sup> Dazu meine Monographie: H. Seubert, *Polis und Nomos. Untersuchungen zu Platons Rechtslehre*. Berlin 2005.

<sup>21</sup> G.W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*. Hegel, *Werke*, hg. von H. Glockner. Band 14, S. 550 f. und S. 556. Siehe auch: George Steiner, *Die Antigonon*, a.a.O. Ferner V. Hölsle, *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles*. Stuttgart, Bad Cannstatt 1984.

„vortrefflichsten und befriedigendsten Kunstwerk“. Der tragische Held ist ebenso schuldig wie unschuldig, er handelt aus seinem ganzen Sein, ist das was er will und vollbringt, „Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein“, so hat Hegel weiter gesagt. Was zum – tödlichen – Konflikt führt, ist nicht Schlechtigkeit, es hat den Grund in einer „sittlichen Berechtigung“.<sup>22</sup> Erst wenn die Sphären von Familie und Staat in eine vollständige Harmonie gebracht werden könnten, wäre die Sittlichkeit vollkommen. Goethe hat diese rechtsmetaphysische Lesart modifiziert. Es möge um Staat oder Gesellschaft gehen. Die formale Struktur ist wesentlicher: dass das ‚Antigone‘-Drama nämlich einen Konflikt zeigt, aus dem es keine Lösung gibt. „Es kommt im Grunde bloß auf den Konflikt an, der keine Auflösung zuläßt, und dieser kann entstehen aus dem Widerspruch welcher Verhältnisse er wolle, wenn nur einen echten Naturgrund hinter sich hat und nur ein echt tragischer ist“.<sup>23</sup> Das ist mit dem scharfen Blick des Künstlers beobachtet, und es wiegt umso schwerer, als Goethe selbst vor solchen tragischen Konflikten zurückschreckte.

Die Unsicherheit des Ausnahmezustandes, von der Kaufmann spricht, läßt sich in der ‚Antigone‘ in jedem Fall beobachten. Es gibt keine Lösung der Problemsituation. Dieser Extremzustand ist angesprochen, wenn Antigone der äußersten Kühnheit (tolmé) geziehen wird und der Abweichung von aller Norm (anomalía).

Auch Friedrich Hölderlin verdankt sich eine eigenständige Antigone-Deutung, sie zielt auf die Kontrastierung eines aorgisch kalten Götter- und Weltverhältnisses mit dem organischen.<sup>24</sup>

Dies bedeutet für Hölderlin, dass Kreons Gottes- und Götterdienst an kalter Formalität und Konvention orientiert ist, nicht aber am Leben in Werden und Vergehen. Deshalb ist er weniger real.<sup>25</sup> Dass das Aorgische vernünftig und zweckmäßig ist, um Ordnung zu stabilisieren, würde auch Hölderlin nicht bestreiten. Er betont aber zugleich die Notwendigkeit, dass immer wieder eine letzte Tiefendimension ausbricht, die durch keine Ordnung und Harmonisierung geschlossen wird. Der Mensch wird für seine Tugenden bestraft, hat Nietzsche im Blick auf diesen Zusammenhang gelegentlich bemerkt.

In einer, freilich ganz auf Strukturen reduzierten Lesart hat Karl Reinhardt dazu gesagt: die Antigone sei die „Tragödie zweier im Wesen getrennter, dämonisch verbundener, im Sinn des Gegenbildes einander folgender Untergänge“.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Hegel, *ibid.*

<sup>23</sup> Einschlägig sind hier die Gespräche mit Eckermann vom 21. und 28. 3. 1827, vgl. die Dokumentation bei Grumach, Goethe und die Antike. Potsdam 1949, S. 262 ff.

<sup>24</sup> F. Hölderlin, Anmerkungen zur Antigonä, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hgg. von J. Schmidt. Band 3. Frankfurt/Main 1994, S. 913-923.

<sup>25</sup> *Ibid.* Siehe auch Hölderlin, Über den Begriff der Strafe, *ibid.*, S. 499 ff.

<sup>26</sup> K. Reinhardt, Sophokles. Frankfurt/Main 1976, S. 37ff.

Dabei begegnet ein sprechendes, in den großflächigen Deutungen oft übersehenes Nebenmotiv: das Zwiegespräch der Schwestern Antigone und Ismene. Ismene scheut den Tod und schon den scharfen, unlösbaren Konflikt. Dennoch ist ihre Position keineswegs obsolet. Ihr erstes Wort ist: „phróneson“: bedenke. Sie ruft also zum Innehalten auf.

Dieses retardierende Moment kann aber nicht greifen. Antigone und Kreon müssen beide untergehen. Gott und die Götter werden im Verlauf der Tragödie immer weniger greifbar. Es lässt sich nicht sagen, auf welcher Seite sie sind, ja es wird fraglich, ob sie überhaupt sind.

In der Konfrontation mit Kreon beruft sich Antigone auf die „Bräuche des Hades“, ein der Unterwelt zugehöriges göttliches Recht, das das positive Recht in Frage stellt und das chthonisch ist, weiblich, unhintergebar. Es treibt Antigone in eine Zwischenwelt und tiefe Vereinsamung, so dass sie weder bei den Toten noch bei den Lebenden heimisch sein kann. Gerade an Antigone und Kreon kann man sehen, wie alle psychologischen Kategorien, etwa die Versuche, eine Charakterentwicklung zu rekonstruieren, fehlschlagen müssen. Gezeigt wird eine tiefreichende Nicht-Homogenität des Menschen.

Dabei wurde durchaus zutreffend die Singularität des Schwester-Bruder-Verhältnisses bemerkt. Es ist nicht zufällig, dass sich an ihm der Konflikt entwickeln lässt. Ist es doch ein Verhältnis weitgehender Gleichberechtigung, und gehört es doch damit in eine andere Dimension als die Relation zwischen Frau und Mann, oder von Mutter und Kindern.

Man weiß um das desaströse Ende: Antigone geht in ihrem Felsengrab in den Freitod. Haimon, ihr Verlobter, stürzt sich ins Schwert. Schrecken und Jammer müssen bis zuletzt durchlaufen werden. Nur durch das Leiden wird die Handlung aber ihrerseits legitimiert. Widerstand erscheint als Recht setzender Akt beglaubigt.

Der Chor, der zumeist auf der Seite der Antigone ist und ihr die Stimme leiht, geht aber am Ende zu ihr auf Distanz: „Vorschreitend bis zum Äußersten der Kühnheit, bist an der Dike hohem Sockel du tief gefallen, o Kind“.-

3. Es ist nicht zufällig, dass Ödipus das Rätsel der Sphinx rät. Die Antwort auf dieses Rätsel ist ‚der Mensch‘. Die Sphinx indes, und auch dies war im Mythos jederzeit präsent, ist selbst aus einer Verbindung von Mutter und Sohn hervorgegangen: der Schlangekönigin Echidna und des Höllenhundes Kerberos. Ohne es zu wissen, ist Ödipus schon durch sein Rätselraten

in diesen Schicksalsknoten am Grund der Welt verstrickt, weshalb Nietzsche seine Naturlehre der ewigen Wiederkehr des Gleichen gerade dem ‚Ödipus‘ ablesen konnte. Freud, der sich auf die ödipale Konstellation wie auf eine *idée fixe* fokussierte, wollte von der „Schicksalstragödie“ *par excellence* sprechen. In ihr zeige sich das Symptom der Schicksalsverstricktheit, das gerade aus seiner Unauflöslichkeit lebt. Freud gab, unter dem Sog dieser Bilder, der Ödipus-Struktur eine vielleicht allzu ausschließliche verbindliche Geltung. Zutreffend bemerkte er indes, dass man immer dann, wenn man in einem individuellen Schicksal auf die ödipale Konstellation stoße, damit auf etwas Allgemeines treffen würde, ohne dass damit freilich die Individualität aufgelöst würde. Freud hat kritisiert, dass sich Sophokles dem widerständigen Antigone-Stoff noch in einer Haltung der Gottgläubigkeit nähert. Die Anklage gegen die Götter liege eigentlich in der Logik des Stücks. Dies ist nicht unzutreffend. Dennoch sollte man Sophokles gegen den anachronistischen Einwand in Schutz nehmen.

Die Crux bei Sophokles ist gerade, dass am Göttlichen festgehalten wird. Deshalb kann sichtbar gemacht werden, wie wenig die Götter zu Bund und Verlässlichkeit in der Lage sind. Und dadurch erst wird die Frage nach den ausbleibenden Gottheiten akut.

Am Anfang stehen die Opfergaben der Frauen aus dem Volk von Argos. Damit wird die entscheidende Frage aufgeworfen, woher denn Erlösung oder Rettung kommen soll.

Das Stück steht zunächst unter einer ‚apollinisch‘ aufklärenden Grundhaltung. Der Wunsch nach Aufrichtigkeit und Reinigung der Stadt bestimmt Ödipus bei der Suche nach dem Schuldigen für die Pestepidemie in Theben. Man kann unter der Oberfläche aber auch die Ambivalenz aufleuchten sehen, die der Apoll-Gestalt eigen war. Sie war zuerst Pestgottheit und dann in zweiter Linie Musengott.<sup>27</sup>

Kaum eine andere Tragödie scheint so sehr unter der Ägide des Delphischen Orakels ‚Erkenne dich selbst‘ (GNOTHI SEAUTON) zu stehen wie der Sophokleische ‚Ödipus Rex‘. Was als Gruß des Gottes interpretiert wurde und was letztlich heißt: ‚Erkenne, Mensch, dass du eben kein Gott bist!‘, das führt ihn zur niederschmetternden Einsicht in seine Vorgeschichte.

Der Orakelspruch verlangt genauer, zu erkennen und aus einer Problemlage heraus zu erkunden, welche Bewandnis es mit einem selbst hat, auch wenn darüber, wie über das Bild von Sais, gemeinhin ein gnädiger Schleier gebreitet ist. Die großartige Schlußrede des Ödipus

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu u.a. G. Picht, *Kunst und Mythos*. Stuttgart <sup>2</sup>1987, S. 532 ff.

spielt auf den Auslöser die Pest in Athen noch einmal an: Seine eigene Seele sei „eine Schönheit, von Übeln unterschwärt“, also: von Eiterbeulen in der Haut durchzogen, sie sei buchstäblich pestkrank, gibt der Selbsterkenntnis Ausdruck. Er hätte, so ahnt Ödipus auch, vielleicht „ein Auge zu viel“, weshalb er sich selbst entdecken muss, während man dies im allgemeinen eben nicht vermag. Indem ihm dies bewußt wird, erkennt er auch, dass das Schweigen der einzig angemessene Umgang mit sich selbst ist, wie Franz Rosenzweig gelegentlich meinte. Walter Benjamin hat diesen Umschlag so benannt: „Denn die Bedeutung schlägt um: nicht die Betroffenheit des Angeschuldigten, sondern das Zeugnis sprachlosen Leidens erscheint in den Schranken und die Tragödie, die da gewidmet schien dem Gerichte über den Helden, wandelt sich zur Verhandlung über die Götter“.<sup>28</sup> Wenn man einen Anachronismus riskiert, kann man folgendes feststellen: Wenn sich gerade in der antiken Tragödie die europäische, abendländische Subjektivität ausprägt, dann nicht als idealistische Autonomiefiktion (Descartes), auch nicht als „unmittelbares Vertrautsein mit sich selbst“ (wie Dieter Henrich von Fichte her meinte<sup>29</sup>), sondern in der Zerspaltung. Das Ödipus-Subjekt ist Subjekt des Schicksals, was dem modernen tiefenpsychologisch Lacanschen Subjekt als Subjekt des Unbewußten durchaus nahekommt. Es richtet sich als das überzählige Auge auf sich, so wie die Sonne, die die verborgenen Flecken auch mit einer Gnadenlosigkeit aus unserem Gesicht zieht.

Eine solche Autonomie hat darin ihre Gültigkeit, dass Ödipus noch im Untergang einwilligt, das zu sein, was er ist. Er denkt mit sich selbst in Übereinstimmung. Als Geschlagener will er noch dasselbe, was er als König wollte, als er den Täter verfluchte, auch wenn er sich nun selbst als dieser Täter entpuppt. Die Hybris des Oidipus das Rätsel der Sphinx zu lösen, rechtfertigt sich gleichsam darin, dass er sich nun ganz und aus freien Stücken als Mensch erweist.

4. Wieder in eine andere Dimension führt Sophokles' ‚Elektra‘. Im Zentrum steht die Vereinsamung Elektras, die den Mord am eigenen Vater Agamemnon, den ihre Mutter im Bündnis mit ihrem Geliebten verübt hat, nie verwinden konnte. Heimatlos im Elternhaus ist Elektra wie eine Sklavin; eine aus dem Atridengeschlecht, das von Tantalos bis zu Agamemnon und Orest reicht.

Als Orest aus der Fremde zurückkehrt, erkennen sich Bruder und Schwester wieder. Das herausgehobene Bruder- Schwester- Verhältnis, wie es auch der ‚Antigone‘ zugrunde liegt, figuriert sich hier in einer anderen Facette. Gemeinsam töten sie die eigene Mutter

---

<sup>28</sup> W. Benjamin, Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, a.a.O., S. 112 f.

<sup>29</sup> D. Henrich, Selbstverhältnisse. Stuttgart 1982, S. 129 ff.

Klytaimnestra und ihren Geliebten Aigisth – und dies durch eine List: Elektra, die angeblich schwanger ist, ruft die Mutter an das Kindbett. Obwohl dieser Mord eine Sühnung ist, bricht Elektra unter dem Verbrechen fast zusammen. Recht und Ordnung werden nicht wiederhergestellt. Die Ermordung wird nur indirekt mitgeteilt. Schreie dringen aus dem Haus, Elektra ruft indes hinein: „Schlag ein zweites Mal zu, wenn du noch die Kraft hast.“ Damit wird sie zur aktiven Mittäterin. Aigisth, muss die Tote aufdecken, begreift, dass nun auch sein Leben enden muss. Der Chor: „Seht wie sich weidend voranbewegt, Blut schnaubend, gegen das nicht anzuhadern, Ares!... Sieh, die da nachsetzen, den schlimmen Freveltaten,/Die unentrinnbaren Hunde:/ Die Erinnyen“.

Das Göttliche tritt in den Hintergrund. Menschliche Klugheit ist sich selbst überlassen. Orest spielt bis ins äußerste auf der Klaviatur der Affekte. Er lässt durch den Pädagogen seinen Tod im Wettkampf verkünden. Dadurch erst steigert sich der Schmerz der Elektra zur Verzweiflung, die negativ produktiv wird als Plan zur Ermordung der Klytaimnestra.

Diese Götterlosigkeit neutralisiert aber die Tragik keineswegs.<sup>30</sup> Man wird allerdings annehmen können, dass hier Sophokles nach der Erfahrung der Krise und der großen Pest spricht, dem sich das Bild des Göttlichen bis zur Unkenntlichkeit verschoben hat.

Es gibt keine andere Vorstellung von Recht mehr als das Verhältnis von Leiden und Tat. Rituell führt dies zu einer Entsühnung. Doch es löst den Schicksalsknoten in keiner Weise.

5. Ein kurzer Blick gelte dem ‚Philoktet‘. Philoktet ist auf einer einsamen Insel ausgesetzt. Im Kampf um Troja würden seine Waffen benötigt, obwohl er selbst nicht mehr kämpfen kann. Nach einem Schlangenbiß, den er überlebte, der aber entsetzlich eiert und unerträglichen Gestank verbreitet, muss er schon seit vielen Jahren das elende Leben des Verbannten und Ausgestoßenen ertragen. Neoptolemos, der junge Sohn des Achilleus, der durch sein gewinnendes Wesen für Odysseus zum Mittel wird, um Philoktet zu überreden, verspricht dem Müden und Verzweifelten, ihn in die Heimat zu bringen. Tatsächlich aber soll er nach Troja gebracht werden. Und es geht nicht um ihn, sondern einzig um seine Waffen.

Philoktet durchschaut dies. Er weicht von seiner inneren Disposition (ethos) nicht ab. Es kann für ihn keine Versöhnung mit der Lage geben, in die er gegen seinen Willen gebracht werden soll.

Darauf hin tritt Herakles auf und erläßt den göttlichen Machtspruch, dass Philoktet sich opfern muss. Er beugt sich der scheinbar nicht widerlegbaren Präsenz und dem Gebot des

---

<sup>30</sup> Tragik soll dort getilgt werden, indem eine Redeweise über die Götter dekretiert wird, die sie nur als Urheber des Guten, nicht aber der Übel ins Feld führt. Dazu: H. Seubert, Polis und Nomos, a.a.O., S. 326 ff.

Gottes. Doch: und diese Phrasierung ist entscheidend, an seinem eigensten Willen hält er gleichwohl fest. Beim Abschied von Lemnos, dem Verbannungsort, wie gesagt: einer elenden Insel, empfindet er Trauer. Dies geht so weit, dass er sich kaum von ihr abwenden kann: „So gehe ich denn und grüße das Land/ Leben wohl, du Felsdach, das mit mir gewacht!/ Du ihr Nymphen der Quellen, der Wiesen, / Und der tiefdröhnende Wogenschlag../ An der Klippe des Meers“. Und entsende mich mit guter Fahrt/ Ohne Harm dorthin, wohin mich führt/ Das große Geschick und der Freunde Rat/ Und der allesbezähmende Daimon/ Der auch dies so vollendet hat“.

Sophokles ist sehr alt geworden, 90 Jahre. Sein ‚Ödipus auf Kolonos‘ ist ein Abschiedswerk. Es besiegelt Leben und Werk. Die große Kulturperiode, die Sophokles wesentlich mit formte und prägte, kommt damit an ihr Ende. Ödipus sucht jetzt selbst nach Schutz (hikesia). Er findet sie im Athen unter Theseus, in der Erdentiefe. Dort wird er zum Heros verklärt werden, Sinnbild „ausgestandener Endlichkeit“. Ein Orakel, wonach Ödipus‘ Leib nach seinem Tod Segen spendet, wird sich nach seinem Ende erfüllen.

Das Leiden des Alters wird greifbar, darin aber zugleich die Annahme des eigenen Schicksals, in einer Stimmung, die den Schlußworten des Ariel in Shakespeares ‚Sturm‘ nahekommt: „...and all my ending is despair.

Bei Sophokles heißt es: „So endet denn. Und nicht länger mehr/Weckt Totenklagen. Denn vollgültig/ Stehn diese Dinge in Kraft nun“.

Am Ende des Weges, und nachdem der Götterzweifel so markant beschworen wurde, neigt sich die Charis der Götter doch überraschenderweise noch auf Ödipus. Goethe hat gerade dieses Motiv mit Bewunderung vermerkt: „Es gibt wohl keine höhere Katharsis als der Ödipus von Colonus, wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch seine dämonische Constitution durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins [...] sich selbst und die Seinigen in das tiefste, unvorstellbarste Elend stürzt und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist erhobne wird“. <sup>31</sup>

### III. Euripides.

Euripides, obwohl nur wenig jünger als Sophokles, gilt als der Dichter der Spätzeit. Er ist Zeitgenosse der Sophistik, der griechischen Aufklärung. Diese chronologische Verortung ist heuristisch hilfreich, auch wenn sie immer zu kurz greift. Formal erkennt man jedenfalls im

---

<sup>31</sup> Im folgenden zitiert nach: Grumach I, S. 67.

Euripideischen Drama stärker das rhetorische Element, weshalb man in ihm ein Pendant zu Sokrates gesehen hat, der den gordischen Knoten durchschlagen hätte.

So geht er über die Klassizität hinaus, und bringt das Absurde und Ekel Erregende zur Darstellung. Man denke an die ‚Bakchen‘.

Gerade Friedrich Schlegel sprach deshalb von einem „Abstieg in den haltlosen Romantizismus“. <sup>32</sup> Wenn dies der Meister der romantischen Ironie sagt, dann spricht er zumindest ebenso von sich selbst.

Philosophisch gelesen, ist Euripides in jedem Fall mehrdeutig: bei ihm scheint die ‚Oikeiosis‘ und der Grundsatz naturgemäßen Lebens (*naturae convenienter vivere*) aus der Stoa vorgebildet. Auch die Ideen-Einheit Platons findet indes Widerhall, etwa in dem Fragment 910: „Glücklich ist, wer aus Forschung Wissen gewonnen hat und nicht darauf aus ist, den Bürgern Leid zuzufügen und Unrecht zu tun, sondern auf die ewige Ordnung der unsterblichen (über-göttlichen) Natur blickt und fragt wie woraus und wodurch sie entstandne ist.“

Indem er um dieses Ziel eines ruhig gewordenen Lebens weiß, kann Euripides die Leidenschaften seiner Zeit enthüllen (deren ‚erotas te kai manias‘), bis in ihre äußersten Ausschweifungen hinein.

Anders als Schlegel, sah Goethe in Euripides den Dramatiker einer späten, krisengeschüttelten Zeit. Er äußerte deshalb im Blick auf Euripides vielleicht als erster ein später vielfach variiertes, etwa von Bernstein im Blick auf Richard Wagner gebrauchtes Bonmot, dass man, wenn man diese Form der Tragödie rügen sollte, es auf Knien tun solle. Man wird auf den ersten Blick sehen, dass Euripides das antike Theater weitgehend von seinen kultischen Bindungen emanzipiert. Er bezweifelt die alten Götter und Maskenspiele.

Der TYCHE möchte er auf den Grund gehen, und das Faktum, das sich hinter ihr verbirgt, möglichst eingehend ausleuchten.

Seine Zeit ist die auch von Sophokles berührte Krise nach der großen Pest, die Phase der Auflösung sämtlicher Ordnungen. Während aber der alte Sophokles sagt: „Wenn das alles so ist, was soll ich noch Reigen führen?, Hingehet nämlich das Göttliche [...]. Was soll ich noch tanzen?“, so beschwört Euripides umgekehrt die Musen und Charitinnen. Das Spiel der möglichst reinen Kunst ist gerade der verbliebene Bereich der Unschuld.

Die anekdotisch zugespitzte Biographie berichtet, dass Euripides als junger Mann im priesterlichen Apollon-Dienst stand. Er sei Sohn eines Gutsbesitzers gewesen und habe von Jugend an eine besondere Affinität zur Malerei gehabt.

---

<sup>32</sup> Zit. nach Schadewaldt, a.a.O., S. 328 f.

Im Unterschied zu Sophokles wird ihm niemals die herausragende Charis zugeschrieben. Wohl aber kommt ihm ein ähnliches Epitheton zu wie dem Sokrates: die Ortlosigkeit. Als intellektueller Dichter wird er dargestellt. Zu der früheren ursprünglichen Einheit des dramatischen Kunstwerkes scheint er keinen direkten Zugang mehr gefunden zu haben. Überintellektuelle Züge prägen die Portraits: ein verkniffener Mund, der Zug des Leidens rückt ihn näher an die Ikonographie von Philosophen und Sophisten als an jene der Dichter.

Wie sich diese Affinität zur sophistischen Aufklärung in seinem Werk zeigt, soll in einem knappen Blick auf einige wenige Tragödien des Euripides angedeutet werden.

1.,Alkestis' geht von der Begegnung des Gottes Apoll, der nach einem Strafgericht von Zeus, arm und exiliert durch die Welt wandern muss, mit einem Menschen aus. Es ist Admet in Thessalien, der ihn freundlich aufnimmt. Der Gott kann ihm, zum Dank, das Leben verlängern, allerdings nur, wenn eine andere Person für den Sterblichen einspringt. Dies tut seine Frau Alkestis aus ihrer Liebe. Als die junge Frau herausgetragen wird, begegnet Admet seinem Vater und tritt mit ihm in Zwiesprache: ein Gespräch voller Hass und Verhärtung. Ein erbitterter Generationenkonflikt: „Teknon, Kind“, redet der den Admet an, in der Verhärtung des Alten, der weder sterben will noch kann. Warum bist du, so fragt Admet seinen Vater, nicht für mich eingetreten?. Du hast doch vom Leben nichts mehr zu erwarten. Die Trauer um die eigene Frau wird übermächtig. Die Freude geschenkten Lebens kann Admet nicht mehr genießen. In einer kammerpielartigen Konzentration prallen Vater und Sohn mit ihren gegenseitigen Verfluchungen aufeinander. Auch der Tod tritt auf. Euripides zeigt ihn im Gespräch mit Apoll. Er ist eine dämonische, keine göttliche, zudem eine sehr volkstümliche Figur.

Die Personen werden zur Karikatur, zum Typus überzeichnet: die Weiblichkeit der Frau, die Greisenhaftigkeit des Greisen sind in größter Einseitigkeit über sich hinausgetrieben. Die Dynamik ist durch eine Naturgegebenheit der Figuren bedingt, die ihrerseits weder durch die göttlich schicksalshafte Moira-Ordnung noch durch das Gesetz, den Nomos, geordnet und gegliedert wird.

Alkestis wird freilich im Augenblick ihres Todes in einer großartigen Apotheose über die *Conditio humana* hinausgehoben. Erst als er sie verloren hat, erkennt Admet ihre Liebe.

Es war ein natürlicher Tod, der aber den, für den das Opfer geschehen ist, in Trauer reißt wie ein Mord. Der Chor wendet seine Sympathien, die Neigung der Polis, von ihm ab. A-*psychia* wird ihm vorgehalten, Seelenlosigkeit und Feigheit. Deshalb wird auch gesagt, dass die früh

gestorbene Tote eine größere Eudaimonia gehabt habe, als er, auch wenn er seinem Leben noch eine lange Frist zusetzen mag. Ihr Leben ist gleichsam vollkommen. Seins ist es nicht. Nicht das Böse als Grund eines Versagens des Menschen wird hier thematisiert, sondern die Schwäche. Das ist ein ganz neuer Zug, der von früheren Dramatikern so nicht gesehen worden ist.

2. Medea. Iason weist seine Gattin Medea zurück. Er wendet sich der jungen Königstochter in Korinth zu, nicht nur aus Leidenschaft, sondern auch, weil er damit neue strategische Möglichkeiten eröffnet sieht. Seine Frau soll dies einsehen und einwilligen.

Ihr bleibt in der Logik der Tragödie ein einziger Tag Aufschub, der, nachdem auch ihre Position als Frau letztlich verspielt ist, ausreichen muss, um eine weitreichende Rache zu üben.

Medea geht in einer Spaltung ihrer selbst mit sich zu Rate. Deshalb redet sie sich auch selbst als ‚Du‘ an. Ihr Rachemotiv gewinnt damit vor den Augen des Zuschauers Konturen. Iasons junge Braut soll mit vergiftetem Schmuck getötet werden. Die Kehrseite des Plans der Medea ist es, ihre eigenen Kinder zu bewahren und für sie Asyl zu finden. Aus der Spannung beider Zwecke entsteht ein großer innerer Konflikt. Iason figuriert wiederum die Schwäche des Mannes, der in die Enge getrieben wird.

Die Spaltung in Medea vollzieht sich näher als Differenz zwischen Klugheit und Wut (phronesis und Boule einerseits liegen mit dem Thymos andererseits im Streit). Medea weiß alles Gute und Rechte. Doch es zu tun, ist ein Anderes.

Obwohl der Mordanschlag gelingt, scheitert Medea. Ihren Kindern kann sie kein Asyl bieten. Auf sie wartet nur der Tod. Es bleibt Medea nur, ihn zu vollstrecken, und damit nimmt sie selbst tiefsten Schaden.

Medea beklagt dabei ihre eigenen Charakterzüge: ihre Selbstgenügsamkeit, die sich zu Starrsinn (authádeia) verhärtet. Sie weiß von Anfang an, dass diese Tat größtes, rettungsloses Unheil bringt – und sie sagt es auch. „Unselig bin ich“! Doch sie meint, den Konflikt zwischen eigenem Rachebedürfnis und der Liebe zu den Kindern schlichten zu können. Um die Liebe zu Iason geht es zu diesem Zeitpunkt schon längst nicht mehr. Sie ist erstorben. Alle Affekte und Triebe erscheinen dabei in einer zweideutigen, amphibolischen Gestalt. So auch die Scham. Bei Euripides hat sie ebenso wie alle anderen Grundaffekte eine gute und eine schlechte Gestalt. Auch die Götter sind in diesem Sinn ambivalent. Damit aber werden sie zweideutig: sie werden zu Dämonen, die Tugenden verlieren ihre orientierende Kraft.

Euripides' Figuren mögen meinen, dieser Zweiseitigkeit durch Abspaltungen begegnen zu können. Doch eben dies ist nicht möglich.

Noch immer werden die großen und tiefen Mächte ausgelotet, die aus der Seele des Menschen über ihn kommen und ihn zu vernichten drohen. Eine Regulierung durch die Einfügung in den übergreifenden Ordnungszusammenhang ist indes nicht mehr möglich.

3. Eine ähnliche Struktur zeigt sich zwischen den Mächten von Scham (aidos) und Eros, im Konflikt um die halt- und grenzenlose Liebe der Phaidra zu Hippolytos. Phaidra hat von ihrer Amme einen Liebeszauber empfangen. Die Liebesempfindung ist also durch Kuppelei motiviert, ähnlich wie in der ‚Tristan‘-Dichtung des Mittelalters und dann bei Wagner. Diese Liebe wird von Hippolytos mit äußerster Härte und Grausamkeit zurückgestoßen. Er verweist dabei auf seine Sittlichkeit und Unantastbarkeit. Damit aber kann Phaidra ihrerseits nicht leben.

Die Götter sind in diesem Konflikt zwar präsent. Sie schalten sich aber nicht mehr ein. Sie lassen den Menschen alleine, so wie Artemis ungerührt dem Hippolytos gegenübertritt. Entscheidend ist, dass Euripides zeigt, wie sich die Hybris des Menschen auf seine eigenen Tugend bezieht, so dass er durch sein eigenes Bestes zugleich zugrunde gehen muss.

In einem Stück wie den ‚Troierinnen‘ begegnen Grausamkeit, Scheitern, Leiden, ohne dass das Ganze zu einem nennenswerten Sinn Ganzen gefügt würde. Die an schrecklichen Szenarien überreichen ‚Bakchen‘ sprechen von der Verbannung des Dionysos-Kultes; einer Rationalität, die die chthonischen Gegenmächte allenfalls aufhalten, nicht aber bewältigen kann. Es kommt zu der grausam zerstörerischen Wiederkehr des Verdrängten.

Schließlich hat sich auch Euripides dem ‚Orest‘-Stoff gewidmet. Sein Orest erscheint gepeinigt von dem Atridenfluch und zugleich gejagt von seinem eigenen Gewissen. Auch wenn das Stück zu einem guten Ende kommt, der Heirat mit Hermione, so scheint darin doch die Erbärmlichkeit des Menschen auf, der seine theomorphe Verfassung verloren hat. Auch wenn es faktisch nicht dazu kommt: er ist bereit, das Schlechte zu tun. Unbehagen bleibt auch in der Schlußsequenz, der Evokation der Friedensgöttin: „Geht nun den Weg, die schönste, der Göttinnen, Eirene; die Göttin des Friedens ehrend...“

### Zum Schluss:

Wir sahen: In der antiken Tragödie zerreißt das Band der epischen Totalität.

Klage und Anklage lösen sich aus dem religiösen Vollzug. Sie werden zu Akten der Auflehnung, der Verneinung. Der Schmerz lässt den Menschen alleine, die Götter treten immer stärker in den Hintergrund.

Der Philologe Bruno Snell hat wesentliche Merkmale so pointiert: „Das Drama ist etwas Gefährliches. Wohin wir sehen, überall ist der Dramatiker vom Krankhaften bedroht – bis an die Grenzen des Wahnsinns“. <sup>33</sup> In einer Geste der Aufklärung zeigt die Tragödie einen Bann an, der über dem Menschsein liegt, ohne ihn doch lösen zu können. So wird archaische Gewalt gleichsam in einem Opfer gesühnt (Sündenbock), wobei jeder Mensch dieser Sündenbock sein und dafür einstehen kann. <sup>34</sup>

Euripides' Dramen markieren in mancher Hinsicht den Schlußpunkt, auch wenn man mit guten Gründen bezweifeln kann, dass mit ihm die attische Tragödie tatsächlich an ihr Ende kommt. Die gegebenen Ordnungsstrukturen erfahren in jedem Fall eine grundstürzende Auflösung, alle Verhältnisse verändern und verschieben sich. In Fragment 506 von Euripides heißt es demgemäß: „Meint ihr, dass jedes gesehene Unrecht zu den Göttern emporfliegt und von jemand in das Buch des Zeus eingetragen wird (graphein) und dass Zeus dann hineinsieht und die Menschen richtet? Selbst der ganze Himmel würde nicht ausreichen, wenn Zeus die Verfehlungen der Menschen aufschreiben ließe und er würde es auch nicht schaffen nachzusehen und jedem einzelnen seine Strafe zu schicken, sondern DIKE wohnt hier irgendwo in der Nähe, wenn ihr nur die Augen aufmachen wolltet“.

„Wo Es war soll Ich werden“, hat Freud dekretiert. In einem ungleich reicheren Sinn, als es seiner Theoriebildung vorschweben konnte, folgt bereits die griechische Tragödie dieser Bewegung: in einer Aufklärung, die in die Tiefe blickt, in das Leiden am Grund der Welt.

Staunen und Erschrecken des Menschen vor sich selbst als Rätsel bleibt indes unerlässlich für ein tieferes Selbst- und Kulturverständnis. Und solange dies zutrifft, bleibt auch die attische Tragödie unersetzlich.

Beitrag zu Aufklärung ist die Tragödie aber immer auch im Blick auf die *Conditio philosophiae* selbst. Walter Kaufmann bleibt auch darin zuzustimmen, dass die Tragödie insofern Rivalin des Unbedingtheitsanspruchs metaphysischer Philosophien ist und sich damit dem Platonismus in allen Gestalten entgegensetzt. Tragödien erinnern daran, „dass Ideen von Menschen vertreten werden, die vielfach begrenzt sind und oft zusammenprallen. Sie betonen

---

<sup>33</sup> B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*. Leipzig 1928, S. 42.

<sup>34</sup> Dazu R. Girard in vielen seiner Publikationen. Hier: *La violence et le sacré*. Paris 1972.

die Einseitigkeit eines jeden kompromißlosen Glaubens [...]“.<sup>35</sup> Kaufmann akzeptiert daher auch nicht Nietzsches Auffassung, wonach das Sokratische Zeitalter die Tragödie zerstört habe. Gerade der Sokratische Geist, letztlich der Impetus der befragenden, zersetzenden kritischen Philosophie gehöre in den Umkreis der Tragödie und er löse sich aus ihr nur um den Preis, dass er seine eigene Kraft verliere, wie der Riese Antaios, nachdem er die Bodenhaftung preisgegeben hatte.

---

<sup>35</sup> Kaufmann, *Tragödie und Philosophie*, a.a.O., S. 399f.