

IST DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE 'TRAGISCH'?

Unter dem Begriff 'Griechische Tragödie' lassen sich alle Dramen zusammenfassen, die einmal an den athenischen Theaterfesten unter der Bezeichnung 'Tragödie' aufgeführt wurden. Dass diese Dramen den bis heute schwer zu deutenden Namen τραγωδία bekamen, der vermutlich 'Bocksgesang' bedeutet, hängt mit den nicht mehr ganz aufzuhellenden Wurzeln dieser Form des Schauspiels zusammen.¹ Aus der Benennung 'Tragödie' hat sich aber bekanntlich der inhaltlich konnotierte Begriff des 'Tragischen' entwickelt,² mit dem man nicht nur den Handlungsverlauf der griechischen (und späterer) Tragödien charakterisiert, sondern generell auch Vorgänge im realen Leben erfasst werden, als deren markantestes Kennzeichen man den katastrophalen Ausgang einer spezifischen Ereignisfolge ansehen könnte. Die Bedeutungsvarianz des 'Tragischen' ist allerdings sowohl im allgemeinen Sprachgebrauch³ als auch im literaturwissenschaftlichen Kontext relativ groß, wie sich u. a. auch an den theoretischen Konzeptionen erkennen lässt.⁴ Hier wird die in den literarischen Werken fassbare Tragik in je unterschiedlicher Weise in Bezug auf den Anteil des menschlichen Handelns an der Katastrophe und den dieses Handeln beeinflussenden Bedingungen definiert.

Daher stellt sich die Frage, in welcher Hinsicht die Griechische Tragödie als 'tragisch' verstanden werden kann bzw. ob sie überhaupt als 'tragisch' anzusehen ist. Betrachtet man die (in Bezug auf die ursprüngliche Anzahl wenigen) erhaltenen Dramen unter den für ihre Handlungsstrukturen relevanten Gesichtspunkten der menschlichen Handlungsfreiheit und der

¹ Zur Forschungssituation vgl. A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Studienhefte zur Altertumswissenschaft 2 (Göttingen ³1972) 17–48; A. Schmitt, *Aristoteles. Poetik*. Übersetzt und erläutert, Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung 5 (Berlin 2008) 294–302.

² Erstmals in der *Poetik* des Aristoteles (13, 1453 a 29 f.; 14, 1453 b 39; 18, 1456 a 21). Vgl. H. Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen* (München 2000) 190. – Vgl. auch unten Anm. 35.

³ Vgl. Duden, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* (Mannheim etc. ³1999); Duden, *Das Synonymwörterbuch* (Mannheim 2010), jeweils s. v. 'tragisch'.

⁴ Überblicke über Konzeptionen des Tragischen bieten P. Szondi, *Versuch über das Tragische* (Frankfurt a. M. ²1964), wieder abgedruckt in: ders., *Schriften*, I (Frankfurt a. M. 1978) 149–260, und R. Loock, "Das Tragische", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* X (Basel 1998) 1334–1345.

sich daraus ergebenden Möglichkeit schuldhaften Verhaltens sowie den Einflüssen und Bedingungen, die dabei gegeben sind, sind schon bei rein äußerlicher Sicht erhebliche Unterschiede festzustellen. Die inhaltliche Spannweite der Handlungskonstellationen reicht von solchen, bei denen durch ausdrücklich als frei gewählt charakterisierte Fehlhandlungen von Tragödienfiguren eigenes Leid zumindest mitverursacht wird (etwa wie bei Pentheus in den *Bakchen* des Euripides), bis zu solchen, bei denen der Handelnde, ohne dass er im Ablauf des Geschehens als Verantwortlicher benannt wird, letztlich unvermeidbar gegen ethische Normen verstößt, sich aber nichtsdestoweniger der daraus resultierenden Katastrophe stellen muss, etwa wenn Herakles (im *Herakles* des Euripides) seine Angehörigen in einem Anfall von Wahnsinn tötet, dessen Veranlasserin Hera ist, die sich damit an Zeus rächen möchte; auch eine frei gewählte Entscheidung, die sich im Verlauf des Geschehens als in der Sache richtig erweist, kann in Leid und Tod der handelnden Figur münden (hier ist an Sophokles' *Antigone* zu denken).

Schon diese wenigen Beispiele lassen die Schwierigkeit erkennen, von einem für die Griechische Tragödie allgemein konstitutiven 'tragischen' Handlungsverlauf sprechen zu wollen: Gibt es, um es paradox zu sagen, 'tragische' und 'untragische' griechische Tragödien? Die Beantwortung einer derartigen Frage erfordert eine exakte begriffliche Klärung dessen, was man unter 'tragisch' verstehen will. Diese Klärung ist aber wiederum das Problem: Einerseits kann das 'Tragische' nicht einfach aus den Tragödien abgeleitet werden, weil ihre Gattungsbezeichnung Konvention ist und sie eben nicht notwendig 'tragisch' sein müssen.⁵ Andererseits braucht die Begrifflichkeit eine Rückbindung an eine Textgrundlage, zumal es fraglich ist, ob überhaupt eine überzeitlich gültige Definition des 'Tragischen' erreicht werden kann. Angesichts des methodischen Dilemmas soll im Folgenden versucht werden, sich der Beantwortung der Frage nach dem Tragischen in der Griechischen Tragödie ohne begriffliche Vorwegfestlegung zu nähern. Untersuchungsgrundlage sind die Stücke selbst, aus ihnen sollen Aspekte herausgegriffen werden, die für verschiedene literaturwissenschaftliche Vorstellungen von 'Tragik' konstitutiv sind. Dementsprechend ist zu untersuchen, welcher Handlungsspielraum den Figuren der Tragödie zugebilligt wird, welche Vorstellungen von menschlicher Schuld erkennbar werden bzw. welche Korrelationen zwischen den Rahmenbedingungen menschlichen Handelns und eigenen Entscheidungen zu sehen sind. Denn es ist trotz der unbefriedigenden begrifflichen Situation unumgänglich, sich mit diesen für das Verständnis der griechischen Tragödien wesentlichen Fragen zu

⁵ Bereits P. Friedländer ("Die griechische Tragödie und das Tragische" [1925], in: ders., *Studien zur antiken Literatur und Kunst* [Berlin 1969] 107–182, hier: 107) hat festgestellt: "Was ist das Tragische? Jedenfalls kann es nicht abgeleitet werden aus dem, was sich im Ablauf der Zeiten zu Recht oder zu Unrecht Tragödie genannt hat."

beschäftigen, nicht zuletzt um zu sehen, welche Tragik-Konzeption oder welche Tragik-Konzeptionen sich gegebenenfalls auf die griechischen Tragödien anwenden lassen bzw. welche Vorstellungen zu gewinnen sind, die am ehesten für die griechischen Tragödien als spezifisch gelten können.

Zu den vorliegenden Konzeptionen gehört auch der in jüngerer Zeit von Arbogast Schmitt vorgelegte Ansatz zur Erfassung von Wesenszügen der Griechischen Tragödie und sein darauf gründendes Verständnis des Tragischen,⁶ das ausführlicher besprochen wird, weil – von kritischen Stellungnahmen zu einzelnen Punkten abgesehen⁷ – bisher, wie es scheint, eine grundsätzliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser These insgesamt noch nicht stattgefunden hat.

Bei der Entwicklung seiner Konzeption hatte sich Schmitt u. a. gegen eine Auffassung gewandt, welche die Tragik der Griechischen Tragödie in der Formel des ‘schuldlos Schuldigen’ sieht.⁸ Seiner Ablehnung dieser Formel wird man zustimmen können, denn, wie noch detaillierter zu erweisen sein wird, ist sie als Kategorie zur Bestimmung der Handlungsstrukturen in der Griechischen Tragödie tatsächlich zu einfach.

Zunächst aber sei die These, die Schmitt dagegenhält, in ihren drei wichtigsten Elementen zusammengefasst und dabei jeweils gleich kommentiert:

(1) *Freiheit menschlichen Handelns*. Es gebe in der Griechischen Tragödie keine absolute, wohl aber eine relative Freiheit des Menschen gegenüber göttlicher Schicksalslenkung. Einer mehr oder weniger unmittelbaren Einflussnahme der Götter entspreche eine analoge Spannweite menschlicher Freiheitsmöglichkeiten.⁹

In der Tat lassen sich in den Tragödien zahlreiche Belege dafür finden, dass der menschliche Handlungsspielraum durch äußere, insbesondere göttliche Einflussnahme mehr oder weniger eingeschränkt erscheint; als prominentes Beispiel sei auf Orestes (vor allem in den *Choephoren* des

⁶ A. Schmitt, “Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik”, in: H. Flashar (Hrsg.), *Tragödie. Idee und Transformation*, Colloquium Rauricum 5 (Stuttgart – Leipzig 1997) 5–49.

⁷ Vgl. E.-R. Schwinge, “Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen”, *Jb. d. dt. Schillergesellschaft* 47 (2003) 123–140, hier: 127–131; ders., *Schiller und die griechische Tragödie*, SB Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften 23, 2005 (Hamburg 2006) 29 f.; 33 (hier ohne ausdrückliche Nennung der Gegenposition). – Die grundlegende Arbeit von M. Lurje (*Die Suche nach der Schuld. Sophokles’ Oedipus Rex, Aristoteles’ Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, BzA 209 [München – Leipzig 2004]) konzentriert sich auf die Interpretation und Interpretationsgeschichte von Sophokles’ *König Ödipus* sowie der Deutung von Arist. *Poet. c.* 13.

⁸ Schmitt (o. Anm. 6) 36 ff. Vgl. etwa als eine Äußerung jüngerer Datums Schwinge 2006 (o. Anm. 7) 33: “objektiv, nicht aber subjektiv schuldig”.

⁹ Schmitt (o. Anm. 6) 5–23, bes. 14.

Aischylos) verwiesen, der sich göttlichem Druck, seine Mutter zu ermorden, ausgesetzt sieht. Aber eine solche Konstellation gilt nicht generell: So ist nicht zu erkennen, welchen Einschränkungen freier Entscheidung etwa der thebanische Machthaber Kreon in Sophokles' *Antigone* unterliegen sollte (außer seinem politischen Kalkül) bei seiner Anordnung, den im Kampf gegen Theben gefallenen Polyneikes nicht zu bestatten und diejenigen, die dem Gebot zuwiderhandeln, mit dem Tode zu bestrafen. Wenn Antigone sich diesem Gebot widersetzt, tut sie das, wie im Stück thematisiert wird, aufgrund ihrer freien Entscheidung. Dasselbe gilt für Pentheus in den *Bakchen* des Euripides, wenn er trotz Warnungen gegen Dionysos vorgeht. Derartige Handlungsmöglichkeiten kommen also durchaus vor.

(2) *Schuld*. Weder gelte eine bloße Erfolgsethik, bei der nur das Faktum als solches zähle, unabhängig von der inneren Einstellung des Täters, noch eine Gesinnungsethik im neuzeitlichen Sinn, bei der es auf die innere Einstellung ankomme, die Folgen des Handelns jedoch nicht zu gewichten seien. Vielmehr sei der Handelnde bei äußeren Entlastungsgründen für das Objektive seiner Tat gar nicht umfassend belangbar, sondern brauche sich nur den subjektiv zu verantwortenden Anteil an seiner Handlung zurechnen zu lassen.¹⁰

Es ist keine Frage, dass man im Athen des 5. Jh.s v. Chr. längst zwischen absichtlichen und unabsichtlichen Handlungen unterschied. Nach den literarischen Zeugnissen war aber eine schwerwiegende Tat weder für die Umwelt des Täters noch für ihn selbst erledigt, wenn sie unabsichtlich geschah und insofern von einem subjektiven Anteil nicht gesprochen werden kann. So berichtet Herodot, dass Adrast, der unabsichtlich seinen Bruder getötet hatte, von seinem Vater vertrieben wurde, als Unreiner entsühnt werden musste und glaubte, bei seiner Vorgeschichte am 'normalen' Leben nicht mehr teilnehmen zu sollen (Hdt. 1, 35; 42).

In der Griechischen Tragödie ist das nicht anders, sowohl was das Empfinden des Handelnden nach der Tat angeht als auch was seine Umwelt betrifft: Herakles sieht sich im gleichnamigen Drama des Euripides nach der im Wahn begangenen Ermordung seiner Familie zwar als schuldlos (*Her.* 1310), aber auch als (objektive) Befleckung (μῶσμος) seiner Umwelt, hat sich daher verhüllt und will nicht der (reinen) Sonne ausgesetzt sein (*Her.* 1229–1233). Als einer, der mit den Göttern entzweit (*Her.* 1243) auf dieser Welt nichts mehr zu suchen hat (*Her.* 1255–1310), will er sich den Tod geben (*Her.* 1146 ff.; 1241; 1247; 1301 f.).¹¹ – Der (noch unbekannt) Täter in Sophokles' *König Ödipus* muss als die die Seuche verursachende

¹⁰ Vgl. *ibid.* 37–40.

¹¹ Dass durch das Eingreifen des Theseus (*Her.* 1214 ff.) dann eine revolutionäre Neubewertung des von Herakles beschriebenen Sachverhalts und eine Sinnesänderung bei ihm eintritt, steht auf einem anderen Blatt und belegt die ursprüngliche Haltung des Herakles gerade als die übliche Auffassung.

Befleckung außer Landes geschafft werden (OT 96–98), darf aber (wenn er sich stellt) das Land ungeschädigt verlassen (OT 229), eine Möglichkeit, bei der die Frage von persönlicher Schuld und Strafe ausgeblendet wird und nur das ‘Objektive’ zählt.

Es kann daher nicht richtig sein, für das Bild, das die griechischen Tragödien von menschlicher Schuld bzw. Verantwortlichkeit vermitteln, den in diesem Sinne verstandenen objektiven Bereich des Handelns zu vernachlässigen.

(3) *Struktur des tragischen Konflikts*. Anstelle des tragischen Konflikts der neuzeitlichen Tragödie gebe es in der Griechischen Tragödie einen subjektiven Intentionenkonflikt. Was er damit meint, legt Schmitt an einer Szene aus der *Ilias* dar, und zwar an dem Verhalten Hektors gegenüber Achill, als dieser sich ihm zum Zweikampf stellt. Gegenüber der Intention, seine Heimatstadt Troia zu retten, gebe Hektor der aktual stärkeren Intention, den Gegner Achill im Kampf besiegen zu wollen, den Vorzug. Dabei habe er durch die Warnung eines Gefährten und durch zehnjährige Erfahrung gewusst, dass Achill in offenem Kampf nicht zu besiegen sei. Aber er habe von dem ihm zu Gebote stehenden Wissen und den damit gegebenen Entscheidungsmöglichkeiten keinen Gebrauch gemacht. Denn, wie Schmitt an anderer Stelle sagt, “...nur dort, wo der Mensch selbst Ursprung seines Handelns in dem Sinne ist, daß er die Konsequenzen seines Tuns hätte vorhersehen und vermeiden können, gibt es eine tragische Verfehlung und ein aus ihr herrührendes tragisches Geschehen, das die tragödienspezifischen Pathe des Mitleids und der Furcht erregt”.¹² Hektor ist danach also für sein Handeln verantwortlich, auch wenn das Schuldhafte seiner Entscheidung nicht an einem Mangel an guter Gesinnung, sondern in einem ungenügenden Bedenken der objektiven Tatfolgen gelegen habe. Von der gleichen Struktur seien so gut wie alle menschlichen Handlungen in den griechischen Tragödien, nirgends gebe es den sogenannten Gesinnungstäter.¹³

Ob mit der von Schmitt vorgelegten Analyse das komplexe Geschehen in der *Ilias* (21–22) zureichend erfasst ist, sei dahingestellt. Jedenfalls wird anhand des so verstandenen Intentionenkonflikts offenkundig, wie er die subjektiv anzurechnende Schuld bestimmen will. Wenn der Anspruch zuträfe, dass diese Struktur so gut wie ausschließlich allgemeine Geltung in den griechischen Tragödien habe, folgte für die Griechische Tragödie insgesamt: Die Ursachen des ‘tragischen’ Scheiterns der Tragödienfiguren sind Fehlentscheidungen oder Fehlhandlungen aus einer momentanen

¹² A. Schmitt, “Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen”, in: B. Zimmermann (Hrsg.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, Drama 1 (Stuttgart 1992) 191–213, hier 199.

¹³ Schmitt (o. Anm. 6) 41–43. Zu den in seiner Formulierung implizierten Ausnahmen äußert sich Schmitt nicht.

moralischen und / oder intellektuellen Schwäche, die aber, da der handelnde Mensch grundsätzlich die möglichen Folgen seines Tuns zu überblicken vermag, bei größerer Selbstbeherrschung oder intensiverer Überlegung prinzipiell vermeidbar wären. Insofern träfe den Handelnden kein unvorhersehbares Schicksal, indem äußere Mächte oder Umstände der an sich richtigen Handlungsintention eine von ihm nicht zu verantwortende Wendung gegeben hätten, dem Handelnden widerführe vielmehr, was seinem Verhalten, seiner "subjektiv zurechenbaren" Schuld, entspräche.

So tröstlich eine solche Deutung der in den Tragödien vorgeführten Ereignisse für die Rezipienten wäre – denn sie könnten schließen, dass alles Derartige grundsätzlich vermeidbar wäre –, hier tun sich gleich mehrere Probleme auf: Zunächst müsste der beschriebenen Struktur des Konflikts eigentlich eine uneingeschränkte Freiheit menschlichen Handelns korrespondieren; andernfalls kann man auch nur eine eingeschränkte Zurechenbarkeit der Folgen annehmen. Insoweit aber diese Freiheit, wie Schmitt selbst glaubt, nur eingeschränkt gegeben ist, können also vom Handelnden nicht zu verantwortende Folgen seines Tuns nicht von vornherein ausgeschlossen werden. – Sodann trifft es nicht zu, dass es in der Griechischen Tragödie keine Gesinnungstäter gebe: Hippolytos folgt, wie man das auch immer bewerten mag, bedingungslos seiner Gesinnung, wenn er sich für Artemis und gegen Aphrodite entscheidet (Eur. *Hipp.* 73–107), ebenso wie das Pentheus in seiner Ablehnung des Dionysos-Kultes tut (Eur. *Ba.* 215 ff.). Auch die sophokleische Antigone ist Gesinnungstäterin, wenn sie ohne Rücksicht auf ihre Person und im Wissen um die Folgen (Soph. *Ant.* 448) um jeden Preis ihren toten Bruder Polyneikes bestatten will. Wollte man hier einen (von Antigone allerdings nicht empfundenen) Intentionenkonflikt zwischen physischer Selbsterhaltung und sittlicher Verpflichtung unterstellen, dann gilt jedenfalls nicht, dass sie, wie es Schmitt modellhaft bei Hektor sieht, wider mögliche bessere Einsicht das Falsche tut, sondern gerade das Umgekehrte.

Schließlich nähert sich die von Schmitt vertretene Auffassung des 'tragischen Konflikts' in den griechischen Tragödien dem, was man unter 'poetischer Gerechtigkeit' versteht, nämlich dass es letztlich jedem Handelnden so ergeht, wie es seinem Verhalten entspricht und er es verdient, was der Rezipient eher mit einer gewissen Beruhigung als mit Erschütterung konstatieren könnte. Zwar lassen sich Konstellationen finden, bei denen man eine derartige Struktur erkennen könnte. Das ist etwa in Sophokles' *Antigone* bei Kreons Bestattungsverbot der Fall, das er, so darf man annehmen, zwar in der Meinung, etwas Richtiges zu tun, erlässt, das sich aber im Verlauf der Handlung als mit göttlichem Recht nicht vereinbar herausstellt. Da er starrsinnig und in freier Entscheidung trotz verschiedener Warnungen zu lange an seiner Entscheidung festhält, lässt sich sein Scheitern als etwas verstehen, das ihn nicht zu Unrecht trifft. Ein solcher Ablauf ist

jedoch nicht als spezifische Tragik für die Griechische Tragödie insgesamt zu verallgemeinern: Man muss nur wieder an Herakles denken, der ohne Entscheidungsalternative aufgrund göttlich verhängten Wahnsinns zum Mörder an seiner Familie wird, oder auch an Hippolytos, der bei der aus seiner Einseitigkeit resultierenden schroffen Ablehnung des problematischen Versuchs der Amme, ihn zur Liebe zu Phaidra zu bewegen, nicht übersehen kann, zu welchen Reaktionen dies bei Phaidra führen wird (zumal er nicht weiß, dass sie seine Äußerungen hört), so dass sich ein deutliches Ungleichgewicht zwischen dem ‘Vergehen’ und dessen Folgen ergibt. Und auch wenn man Deianeira in den *Trachinierinnen* des Sophokles eine gewisse Unvorsichtigkeit vorhalten wollte,¹⁴ als sie Herakles das mit dem Blut des Nessos getränkte Gewand schickte, wird man nicht behaupten können, dass sie die Folgen ihres Tuns tatsächlich hätte übersehen können. Auf keinen Fall kann gelten, dass in jeder Tragödie die handelnden Tragödienfiguren den Ausgang des Geschehens wirklich völlig in der Hand gehabt hätten.¹⁵

Selbst wenn Schmitt recht hätte, warum wäre der von ihm für nahezu alle griechischen Tragödien postulierte Intentionenkonflikt überhaupt als ‘tragisch’ zu bezeichnen bzw. wie wäre ‘tragisch’ dann zu verstehen? Für eine Antwort seien der Schmitt’schen Tragik-Konzeption andere, die auf die Griechische Tragödie angewendet wurden oder ausdrücklich auf sie Bezug nehmen, zur Seite gestellt, um die jeweilige Tragfähigkeit der verschiedenen Modelle dann an ausgewählten Tragödien zu erproben. Als älteste und wirkungsmächtigste Theorie muss die in der *Poetik* des Aristoteles Ausgangspunkt jeder weiteren Überlegung sein. Im Folgenden

¹⁴ Vgl. aber unten Anm. 34.

¹⁵ Wenn das zutrifft, wird man zumindest durch solche Tragödien nicht zu einem Erkenntnisgewinn von der Art kommen, dass er hilfreich sein könnte, sich selbst in analogen Fällen vor einem Scheitern zu bewahren. So aber Schmitt (o. Anm. 1) in seinem Kommentar zur *Poetik* des Aristoteles. Vgl. S. 341 f.: “Die Tragödie verschafft ihm [dem Zuschauer] so [sc. wenn er in der richtigen Weise Furcht und Mitleid empfindet] nicht durch moralische Belehrung, sondern dadurch, dass er die Gründe des Scheiterns eines Handelns in konkretem Miterleben begreift, eine Steigerung der Erkenntnisqualität seiner Gefühle. Er empfindet Furcht und Mitleid, und das heißt auch, er empfindet die Gefühle, die ihn selbst vor dem Scheitern des Handelns bewahren, dort, wo es angemessen ist, in der Weise, wie es angemessen ist, usw.” S. 495 f.: “Es sind also in der Tat die aus dem begreifenden Mitverfolgen eines tragischen Handlungsverlaufs entstehenden Gefühle, die zu einer Rationalisierung (im Aristotelischen Sinn) dieser Gefühle führen: Man fürchtet und bemitleidet das, was man fürchten und bemitleiden soll, so, wie man es soll, in dem Augenblick, in dem man es soll, usw., weil man durch eben diese Gefühle selbst zur ‘Aktualisierung’ genau desjenigen Wissens angeregt wird, das vor dem Eintritt der Katastrophe bewahren könnte.” Und das, wie Schmitt meint, die tragischen Helden eben nicht aktualisiert haben (vgl. S. 493), sc. obwohl sie es hätten tun können (vgl. S. 340; unten Anm. 18).

sei kurz skizziert, welches Verständnis dieses schwierig zu interpretierenden und in vielem wieder strittigen Textes den hier vorgelegten Ausführungen zugrunde liegt.¹⁶

Aristoteles führt bekanntlich aus, dass die Tragödienhandlung Mitleid und Furcht erregen soll, Mitleid mit der Bühnenfigur, die ins Unglück gerät, Furcht des Zuschauers um sich selbst, weil Entsprechendes auch ihn treffen könnte.¹⁷ Wenn das so ist, dann muss die handelnde Tragödienfigur unverdient ins Unglück geraten, wie Aristoteles auch ausdrücklich sagt – sonst empfindet man kein Mitleid; und sie muss auf einer mit uns vergleichbaren Stufe stehen, darf weder ein Heiliger noch ein Verbrecher sein – sonst beziehen wir ihr Schicksal nicht furchtsam auf uns. Wenn das Unglück aber unverdient ist, darf es nicht aus Schlechtigkeit resultieren, sondern muss, wie Aristoteles darlegt, durch eine Fehlhandlung (ὄμωρτία) zustande kommen. Ergänzend bemerkt er, dass der Fehler groß sein soll und einer Person von der genannten mittleren Qualität oder eher einer besseren als einer schlechteren unterlaufen soll (*Poet.* 1452 b 34 – 1453 a 17).

Wenn nun der Fehler groß sein soll, derjenige, der ihn begeht, aber nicht aus Schlechtigkeit handelt, vielmehr sogar von überdurchschnittlicher sittlicher Qualität sein kann, dann ist das nur möglich, wenn der subjektiv zu verantwortende Anteil an der Fehlhandlung möglichst gering ist oder gar gegen Null tendiert. Die Größe des Fehlers kann dann nur objektiv sein oder gegebenenfalls durch einen objektiven Anteil bedingt sein, d. h. etwa durch einen schwerwiegenden aus Unwissenheit erfolgenden und unbeabsichtigten Verstoß gegen objektiv geltende Normen, der den Handelnden, obwohl er ihn nicht intendiert hat, dessen Auswirkungen nicht übersehen und

¹⁶ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Schmitts Kommentar zur *Poetik* (o. Anm. 1) würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Daher wird nur auf einzelne Punkte eingegangen, soweit sie für die folgenden Ausführungen relevant sind. [*Korrektur-Zusatz*: Vgl. jetzt auch die Rezension von A. Köhnken, *GGA* 261 (2009 [erschienen 2010]) 137–151.]

¹⁷ Diese Auffassung von ‘Furcht und Mitleid’ in der *Poetik* ist überzeugend gerechtfertigt worden von A. Kerkhecker, “Furcht und Mitleid”, *RhM* 134 (1991) 288–310. Unklar bleibt in diesem Punkt die Position von Schmitt (o. Anm. 1): “Wenn einen anderen aber etwas trifft, was auch bei einem selbst möglich ist, erscheint das Unglück, das ihm droht, auch als ein mögliches Unglück für einen selbst, das man eben deshalb fürchtet” (333). Diese Auffassung scheint sich mit der Kerkheckers zu decken. An späterer Stelle heißt es jedoch: “Er [der Zuschauer] sieht, was seine Helden wirklich fürchten sollten, und empfindet Mitleid mit dem Unglück, das sie wirklich trifft, nicht mit dem, das sie sich einbilden. Seine Furcht und sein Mitleid beziehen sich also auf das, was wirklich zum Scheitern einer Handlung führt” (341; vgl. auch 342). Hier bezieht sich die Furcht des Zuschauers auf die handelnde Figur, um deren Ergehen er fürchtet. Und noch später wird gesagt: “...und um den ‘Helden’ wie um sich selbst mitfürchten kann” (476). An dieser Stelle wird also eine Furcht des Zuschauers sowohl um die handelnde Figur als auch um sich selbst angenommen.

insofern auch nicht vermeiden konnte,¹⁸ nichtsdestoweniger ins Unglück stürzt.¹⁹ Es kommt bei dieser Konzeption einer ‘tragischen’ Handlung (bzw. von Tragik) also auf die Diskrepanz an, auf die Inkommensurabilität, die zwischen dem Verhalten des Handelnden und dem, was daraus folgt, besteht, auf eine fehlende oder zumindest möglichst geringe subjektive Zurechenbarkeit, so dass dem Zuschauer das Unglück des Handelnden in

¹⁸ Insofern entspricht Schmitts Analyse der Struktur des tragischen Konflikts (vgl. Schmitt [o. Anm. 12] 199; Zitat oben S. 213), dass es nur dort eine tragische Verfehlung gebe, wo der Mensch selbst der Ursprung (sc. in vollem Sinne) seines Handelns sei, nicht dem, was sich aus Aristoteles’ Ausführungen ergibt. Vgl. auch Schmitt (o. Anm. 1) 340 (im Zusammenhang mit der “Bildung der Gefühle durch Epos und Tragödie”): “Epos und Tragödie stellen nach Aristoteles das Scheitern einer Handlung dar, dieses Scheitern ist für ihn aber nicht Folge eines unausweichlichen Konflikts, sondern einer subjektiven und vermeidbaren Verfehlung.” – Hier ist zu fragen, ob es nicht das Mitleid zwangsläufig einschränkt, wenn man sieht, dass der Handelnde sein Unglück auch hätte vermeiden können, und ob man Furcht um sich selbst empfindet, wenn klar erkennbar ist, was man tun müsste, um nicht ins Unglück zu geraten.

¹⁹ Ein Musterbeispiel dafür ist für Aristoteles die Gestalt des sophokleischen Ödipus. Dieser begehe eine schwerwiegende ἀμαρτία (vgl. *Poet.* 13, 1453 a 12–22). Dabei rechnet Aristoteles Ödipus zu denen, die als ἀγνοῶντες handeln (*Poet.* 14, 1453 b 30 f.). ἀγνοῶν ist hier (anders als *EN* III 1, 1110 b 18–27) synonym mit δι’ ἄγνοιαν, wie der Zusammenhang zeigt, wo Aristoteles für ein analoges Geschehen (gedacht ist offenbar an Merope im nicht erhaltenen *Kresphontes* des Euripides, wie 1454 a 5–7 klar wird) δι’ ἄγνοιαν gebraucht (1453 b 35 f.; umgekehrt schwebt 1454 a 2 ff. für den letzteren Fall ἀγνοοῦσα bzw. ἀγνοῶν vor); Aristoteles differenziert hier nur zwischen Wissen und Nicht-Wissen (1453 b 37), nicht zwischen verschiedenen Formen des Nicht-Wissens; vgl. auch Lurje (o. Anm. 7) 385. Diese beiden Geschehensabläufe sind für Aristoteles dadurch unterschieden, dass bei Ödipus die Erkenntnis, was er getan hat, erst später, bei Merope gerade noch vor der (aus Unwissenheit) fast begangenen Tat eintritt, nicht durch unterschiedliche Formen des Nicht-Wissens. – Wenn ἀμαρτία (*Poet.* 13, 1453 a 10 u. 16) gleichbedeutend ist mit ἀμαρτήμα in *EN* V 8, 1135 b 12, dann hat Aristoteles für seine καλλίστη τραγωδία (*Poet.* 13, 1452 b 31) ausschließlich an einen solchen Idealtypus des Fehlhandelns aus Unwissenheit gedacht; vgl. die minutiöse Untersuchung von Lurje (o. Anm. 7) 281–386. Ganz sicher kann man sich allerdings nicht sein, wenn man bedenkt, dass ἀγνοῶν nicht präzise im Sinne der *EN* gebraucht wurde. Andererseits ist es gewiss unzulässig, für das Verständnis von ἀμαρτία in der *Poetik* mit der Handlungsstruktur der *Medea* des Euripides zu argumentieren, die Aristoteles als die zweitschlechteste betrachtet (*Poet.* 14, 1453 b 17–29; 1454 a 2), oder mit Handlungsmustern, die Aristoteles nicht als ἀμαρτήματα, sondern als ἀδικήματα einstuft (*EN* V 8, 1135 b 22 f.); so aber Schmitt (o. Anm. 1) 451 f. D. h. natürlich nicht, dass Aristoteles Stücke mit solchen Handlungsverläufen nicht als Tragödien betrachtet hätte, aber sie fallen eben nicht unter die Kategorie der καλλίστη τραγωδία, in deren Zusammenhang die ἀμαρτία-Konzeption entwickelt wird. Unzweifelhaft ist jedenfalls, dass ein Handeln aus Unwissenheit, das damit nicht subjektiv verantwortet werden muss, mit einbegriffen ist. Auch aus *Poet.* 14, 1454 a 2–13 wird ganz klar, dass die beiden für Aristoteles besten Handlungsverläufe durch ein Handeln aus Unwissenheit charakterisiert sind.

vollem Sinne unverdient erscheint. Zwar verursacht dieser faktisch sein Unglück durch sein Tun, ist aber nicht oder allenfalls nur sehr eingeschränkt moralisch dafür verantwortlich.

Mit dieser so verstandenen aristotelischen Konzeption von Tragik berühren sich prominente neuzeitliche Tragödientheorien u. a. insoweit, als dort ebenfalls gilt, dass der Handelnde nicht aus unsittlicher Absicht handeln soll, jedenfalls wenn man sich dafür beispielhaft auf Friedrich Schiller bezieht.²⁰ Er sagt in der Schrift *Über die tragische Kunst* (1792): „Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vortheil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände herbeyführen.“ Dabei müsse dieser Zwang von äußerlichen Dingen herrühren, die weder Willen haben noch einem Willen unterworfen sind.²¹ Eine gegenüber den ausdrücklichen Bemerkungen des Aristoteles neue Kategorie ist diejenige des Zwangs der Umstände, die aber im aristotelischen Sinne beim Zuschauer ebenso furchterregend wirken kann. Eine andere Differenzierung, die über das Tragik-Konzept des Aristoteles hinausgeht, ergibt sich aus Schillers Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792). Danach empfinden die Zuschauer Vergnügen daran zu sehen, wenn eine ‘Naturzweckmäßigkeit’ aufgrund freier Entscheidung einer ‘moralischen Zweckmäßigkeit’ aufgeopfert wird, z.B. über einen Opfertod um eines höheren Zieles willen.²²

²⁰ Vgl. zu Schillers Tragödienauffassung auch Schwinge 2003 und 2006 (o. Anm. 7; Schwinge scheint aber nur Schillers Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* heranzuziehen). Vgl. ferner Schmitt (o. Anm. 12; Schmitt will in der Quintessenz die Schiller’sche Tragödienauffassung scharf von der aristotelischen unterscheiden).

²¹ Der Text geht dann weiter: “Entspringt dasselbe [sc. das Unglück] nicht aus unmoralischen Quellen, sondern von äußerlichen Dingen, die weder Willen haben, noch einem Willen unterworfen sind, so ist das Mitleid reiner und wird zum wenigsten durch keine Vorstellung moralischer Zweckwidrigkeit geschwächt. Aber dann kann dem theilnehmenden Zuschauer das unangenehme Gefühl einer Zweckwidrigkeit in der Natur nicht erlassen werden, welche in diesem Fall allein die moralische Zweckmäßigkeit retten kann. Zu einem weit höhern Grad steigt das Mitleid, wenn sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden. Dieß kann nur dann geschehen, wenn der letztere weder unsern Haß noch unsre Verachtung erregte, sondern wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden. So ist es eine vorzügliche Schönheit in der deutschen *Iphigenia*, daß der Taurische König, der einzige, der den Wünschen Orests und seiner Schwester im Wege steht, nie unsre Achtung verliert und uns zuletzt noch Liebe abnöthigt.” Fr. Schiller, “Über die tragische Kunst”, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20, hrsg. von B. von Wiese (Weimar 1962) 155 f.

²² “Wenn wir Hüon und Amanda an den Marterpfahl gebunden sehen, beyde aus freyer Wahl bereit, lieber den fürchterlichen Feuertod zu sterben als durch Untreue gegen

Ein Konflikt gleichberechtigter Ansprüche kennzeichnet dagegen die Tragik-Konzeption Georg Wilhelm Friedrich Hegels, wie er sie gemäß den publizierten Nachschriften in seinen Vorlesungen ab 1818 entwickelt hat: “Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, dass innerhalb solcher Kollision [sc. unterschiedlicher sittlicher Mächte bzw. handelnder Charaktere] beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in *Schuld* geraten.”²³ Hegel sieht also im Unterschied zu Schiller nicht den Zwang der Umstände als entscheidend an, und es geht ihm auch nicht um den Gegensatz zwischen moralischer und Naturzweckmäßigkeit, sondern um die aus der Entscheidung zwischen zwei in gleicher Weise berechtigten Ansprüchen resultierende Konsequenz, gegen einen davon zu verstoßen.

Angesichts der Divergenz der exemplarisch skizzierten Vorstellungen von dem, was als tragischer Konflikt angesehen werden kann, scheint es prinzipiell notwendig, für jede griechische Tragödie eine Einzelfallanalyse zum Zusammenhang von menschlicher Freiheit, Schuld und Schicksal durchzuführen, was hier nur exemplarisch geschehen kann. Auch Aristoteles hat nicht *eine* Konzeption entworfen, die auf alle ihm bekannten Tragödien gleich gut passt, sondern er wollte die in seiner Sicht optimale tragische

das Geliebte sich einen Thron zu erwerben – was macht uns wohl diesen Auftritt zum Gegenstand eines so himmlischen Vergnügens? Der Widerspruch ihres gegenwärtigen Zustands mit dem lachenden Schicksal das sie verschmähten, die anscheinende Zweckwidrigkeit der Natur, welche Tugend mit Elend lohnt, die naturwidrige Verläugnung der Selbstliebe u. s. f. sollten uns, da sie so viele Vorstellungen von Zweckwidrigkeit in unsre Seele rufen, mit dem empfindlichsten Schmerz erfüllen – aber was kümmert uns die Natur mit allen ihren Zwecken und Gesetzen, wenn sie durch ihre Zweckwidrigkeit eine Veranlassung wird, uns die moralische Zweckmäßigkeit in uns in ihrem vollsten Lichte zu zeigen? Die Erfahrung von der siegenden Macht des sittlichen Gesetzes, die wir bey diesem Anblick machen, ist ein so hohes so wesentliches Gut, daß wir sogar versucht werden, uns mit dem Uebel auszusöhnen, dem wir es zu verdanken haben. Uebereinstimmung im *Reich der Freyheit* ergötzt uns unendlich mehr, als alle Widersprüche in der *natürlichen Welt* uns zu betrüben vermögen.” Fr. Schiller, “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen”, in: *Nationalausgabe*, Bd. 20 (o. Anm. 21) 140 f.

²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik* III (G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden* XV [Frankfurt a. M. 1970] 523). – Anhangsweise sei noch auf den speziell auf die griechische Tragödie gemünzten Versuch Flashars ([o. Anm. 2], 192 ff.) verwiesen, der – unter ausdrücklicher Absehung von Aristoteles – in der Nachfolge W. Schadewaldts die Tragik der griechischen Tragödie mit den Kategorien Leid und Streit fassen möchte. Diese sind in den Tragödien gewiss relevant, aber für eine Tragik-Konzeption kaum spezifisch genug, insofern darin die Relation ‘Handeln – Ergehen’ der tragischen Figur jedenfalls begrifflich nicht benannt ist.

Verlaufsform beschreiben, der keineswegs alle Tragödien genügen. Wenn sich bei dieser Analyse ergeben sollte, dass Schmitt recht hat, dass es in den griechischen Tragödien um Intentionenkonflikte gehe, wären sie nach aristotelischer Definition (in dem oben dargelegten Verständnis) und auch nach der Auffassung Schillers nicht tragisch, *mutatis mutandis* auch nicht nach der Hegels.

Begonnen sei mit einer ausführlicheren Betrachtung der bereits mehrfach genannten *Antigone* des Sophokles, weil der Handlungsablauf in dieser Tragödie bestimmt wird durch die Entscheidung der Antigone, sich dem Bestattungsverbot Kreons zu widersetzen, wohl wissend um die Konsequenzen ihres Handelns, die dann auch eintreten. Sie könnte also als Musterbeispiel dafür gelten, dass sie an ihrem Schicksal selbst Schuld trage.

Der Dichter lässt Antigone ihre Handlungsweise erklären. Danach handelt sie nicht nur aus familiärer Verpflichtung gegenüber ihrem Bruder (*Ant.* 523), sondern beruft sich auf überzeitliche, ungeschriebene, göttlich sanktionierte Gesetze, die höher stünden als das Gebot Kreons (*Ant.* 450 ff.) und denen sie deswegen folgen will. Sie ist damit nicht allein, denn auch ihre Schwester Ismene hält Antigones Position grundsätzlich für richtig, fühlt sich aber zu schwach zu eigener Tat.²⁴ Dass Antigone mit ihrer Handlungsweise das Richtige tut, wird im Stück dadurch vermittelt, dass von einem auffälligen Verhalten der Götter berichtet wird, das Antigones Haltung bestätigt: Sie nehmen keine Opfer mehr an, weil, wie Teiresias erklärt, die Altäre durch Leichenteile des Polyneikes, die Vögel hergeschleppt haben, befleckt seien (*Ant.* 999 ff.). Selbst Kreon ändert schließlich seine Meinung und will, wenn auch zu spät, die bestehenden Gesetze, d. h. diejenigen, nach denen sich Antigone gerichtet hat, wahren (*Ant.* 1111–1114).

Nach den aus dem Text abzulesenden Informationen wird man kaum annehmen wollen, dass Antigone als subjektiv schuldig anzusehen sein soll.²⁵ Im Drama wird sehr deutlich herausgestellt, dass Antigone einerseits

²⁴ B. Manuwald, "Oidipus und Adrastos. Bemerkungen zur neueren Diskussion um die Schuldfrage in Sophokles' *König Oidipus*", *RhM* 135 (1992) 1–43, hier: 39 mit Anm. 146.

²⁵ Schmitt erkennt allerdings bei Antigone ebenso eine *Hamartia* wie bei Kreon: Nach Schmitt wird Antigone in ihrer Selbstexposition zu Beginn des Dramas gezeigt "im Zustand der Ate, der Verdorbenheit ihres gesunden Sinns durch eine leidenschaftliche Verengung ihres Denkens, die sie blind macht für alles von diesem fixierten Blick nicht Erfasste. In der leidenschaftlichen Erregung über die der Familie von Kreon angetane Schmach ist sie ganz auf das Schöne und die Lust der Wiedergutmachung konzentriert und sieht alle Konsequenzen ihres Tuns in diesem Licht. Der Gedanke an die εὐσέβεια gegen die Ihren nimmt sie dabei nicht weniger gefangen als Kreon der Gedanke an die εὐσέβεια gegen sein Herrscheramt" (A. Schmitt, "Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der *Antigone*", *A&A* 34

offensiv gegen die von Kreon gesetzte, andererseits nicht gegen eine objektiv bestehende Norm verstößt,²⁶ dennoch aber ins Unglück gerät. Dabei handelt es sich um einen von vornherein absehbaren und in Kauf genommenen, wenn auch schließlich kaum ertragenen Opfertod für ein Handeln nach der eigenen Überzeugung. Folgen wir Schiller, siegt hier die ‘moralische Zweckmäßigkeit’ über die ‘Naturzweckmäßigkeit’, und in einem solchen Fall können wir – wiederum nach Schiller – ‘Vergnügen’ (im Sinne innerer Befriedigung) an einem tragischen Gegenstand empfinden. Trotzdem ist Antigones Ende, das als Konsequenz aus ihrem Handeln resultiert, nach aristotelischen Kategorien nicht ohne weiteres als ‘tragisch’ zu bezeichnen. Es wird zwar als im höchsten Maße unverdient präsentiert und erfüllt insofern dieses aristotelische Kriterium. Dadurch kann auch das Mitleid des Zuschauers erregt werden. Aber es gibt keine *Hamartia*, keine Diskrepanz zwischen Handlungsentscheidung und erwartetem bzw. abzusehendem Ausgang, und Antigone ist auch nicht ein Opfer unvorhersehbarer äußerer Umstände. Noch nicht einmal von einem Intentionenkonflikt kann man hier sprechen.

Auch Antigones Gegenspieler Kreon ist trotz seines fürchterlichen Schicksals keine ‘tragische’ Figur im aristotelischen Sinne. Er erlässt sein Gebot aus eigener Machtvollkommenheit und in der Überzeugung, richtig für die Stadt zu handeln (*Ant.* 163 ff.), ist also – jedenfalls subjektiv – nicht von vornherein ein Übeltäter. Aber er wird im Stück als jemand vorgeführt, der seine frei gefällte Entscheidung absolut setzt. Er lässt sich weder durch Antigones Berufung auf die ungeschriebenen Gesetze noch durch den auf grundsätzlichen Überlegungen beruhenden Einspruch seines Sohnes Haimon noch durch die Warnungen des Sehers Teiresias beeindrucken. Obwohl er die Möglichkeit gehabt hätte, seine verhängnisvolle Entscheidung zurückzunehmen, revidiert er sie erst viel zu spät und verursacht so den Tod von Ehefrau und Sohn. Kreons Schicksal erscheint eindeutig als eine Folge seiner Fehlentscheidung, selbst wenn man ihm zugute halten könnte, dass seine ursprüngliche Intention die Staatsräson gewesen sei. Aber seine Entscheidung wird im Verlauf des Geschehens problematisiert und wäre, wie im Stück mehrfach gezeigt wird, zu korrigieren gewesen, so dass die Verantwortung für sein Unglück bei ihm selbst liegt. Sein Scheitern ist daher tatsächlich eher unter die Kategorie ‘poetische Gerechtigkeit’ als unter die Kategorie ‘Tragik’ zu rechnen.

Was das Beibehalten einer einmal gefassten Entscheidung angeht, ist Kreon in gewisser Weise die euripideische Medea vergleichbar, wenn die motivierende Ausgangssituation bei ihr auch eine andere ist. Der von ihr –

[1988] 1–16, hier: 14; vgl. auch 11 Anm. 44). – Dass Kreon schließlich faktisch zugibt, dass Antigones Position ihre Berechtigung gehabt habe (*Ant.* 1113 f.), bleibt bei einer solchen Auffassung der Antigone unerklärt.

²⁶ Vgl. zu dieser Position Manuwald (o. Anm. 24) 36 ff.; Flashar (o. Anm. 2) 69; 74.

nach verschiedenen früheren Erwägungen – erdachte Plan, wie sie sich an ihrem Ehemann Iason rächen kann, nachdem er sie verstoßen hat, um in die korinthische Königsdynastie einzuheiraten, sieht schließlich auch die Tötung der gemeinsamen Kinder vor, weil sie glaubt, Iason mit dem Verlust der Nachkommen am wirksamsten verletzen zu können. Obwohl sie als liebende Mutter dieses Rachevorhaben nur mühsam durchhalten kann, bleibt sie um ihrer verletzten Ehre willen dabei. Im Unterschied zu Kreon ist sie sich aber darüber im Klaren, welches Leid ihre von ihr selbst als schuldhaft angesehene Tat (*Med.* 796) für sie zur Folge haben wird. Ihr Schicksal trifft sie also nicht unerwartet, sie hat es bewusst herbeigeführt. Und ihr Handeln ist auch insofern komplexer als das Kreons, weil sie durch den Verrat ihres Mannes in eine Art (subjektiver) Zwangssituation hineingeraten ist. Aus dieser hätte sie allerdings, wenn auch nur äußerlich, durch Emigration mit ihren Kindern herauskommen können, wie in der Tragödie ausdrücklich deutlich gemacht wird.²⁷ Hier kann man wohl wirklich von einem Intentionenkonflikt zwischen dem Racheverlangen und dem mütterlichen Wunsch, im Interesse der Kinder zu handeln, sprechen, allerdings von einem, bei dem die Handelnde die möglichen Folgen für sich durchaus übersieht.

Gegenüber derartigen Entscheidungskonflikten, bei denen man noch zweifeln könnte, inwiefern man sie als ‘tragisch’ bezeichnen möchte, sind die charakteristischen Konstellationen, in denen Aischylos seine Tragödienfiguren zeigt, ganz anderer Art: Eine handelnde Figur gerät in eine von ihr klarerweise nicht persönlich zu verantwortende Situation, in der sie sich zwischen zwei Möglichkeiten entscheiden muss, die beide für sie selbst nachteilig bzw. mit Schuld behaftet sind. So ist im *Agamemnon* die Titelfigur vor die Entscheidung gestellt, entweder Zeus’ Willen nicht zu entsprechen und den von ihm zur Sühnung der Entführung Helenas gewollten Heereszug gegen Troia nicht durchzuführen oder seine eigene Tochter zu opfern, um die Göttin Artemis zu versöhnen. Dass die Göttin widrige Winde geschickt hatte, die ein Auslaufen der Flotte nach Troia verhindern, dafür wird – jedenfalls in der Version des Aischylos – kein Verstoß Agamemnons benannt. Es ist keine Frage, dass Agamemnon durch die Opferung seiner Tochter, wofür er sich schließlich entscheidet, schwere Schuld mit schlimmen Konsequenzen (auch für sich selbst) auf sich lädt, aber hätte er das nicht getan, hätte er gegen den göttlichen Willen des Zeus verstoßen.

In einer entsprechenden Lage befindet sich Agamemnons Sohn Orest in den *Choephoren* des Aischylos. Orest steht zwischen der sittlichen Verpflichtung des Gebots, den von seiner Mutter Klytaimnestra und ihrem

²⁷ Zur *Medea* vgl. u. a. B. Manuwald, “Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den *Medea*-Tragödien des Euripides und des Neophron”, *WSJ* N. F. 17 (1983) 27–61; J.-U. Schmidt, “Der Kindermord der fremden Kolcherin – ein tragischer Konflikt?”, *RhM* 142 (1999) 243–272.

Geliebten Aigisth begangenen Mord an seinem Vater zu rächen, und der des Verbots des Muttermordes. Hinzu kommt, dass Apollon Orest heftige Strafen angedroht hat, falls er den Vater nicht räche (*Cho.* 269 ff.). Orest entscheidet sich für die Rächung des Vaters, obwohl sie nur durch den Muttermord möglich ist, und ist insofern ebenso wie Agamemnon für seine Tat verantwortlich, aber auch für ihn gibt es keine echte Alternative, da er sich andernfalls dem göttlichen Willen hätte verweigern müssen.²⁸

Was bei Aischylos vorliegt, ist eine Kombination von persönlicher Verantwortung und Ausweglosigkeit: Die Figuren haben zwar die Möglichkeit, eine Entscheidung zu treffen, wissen aber, dass sie in jedem Fall eine Schuld in Bezug auf Götter oder Menschen auf sich laden werden. Was einer solchen Figur als Leid widerfährt, ist daher nicht als poetische Gerechtigkeit anzusehen und ist nicht dadurch bedingt, dass sie eine ihr zu Gebote stehende Handlungsoption nicht vorher überlegt oder genutzt hätte. Es besteht vielmehr eine Diskrepanz zwischen Handlungsmöglichkeit und den aus der Entscheidung resultierenden Folgen für sich selbst und andere.

Letztlich treffen diese Folgen die aischyleischen Figuren, die nicht als von sich aus schlecht konzipiert sind, im aristotelischen Sinne unverdient, aber durch ihren Entschluss sind sie auch nicht schuldfrei. Die Alternativen, vor denen sie stehen, sind jedenfalls nicht lediglich unterschiedliche eigene Intentionen, sondern nach der Darstellung bei Aischylos von göttlichen Kräften verlangte und gesteuerte Handlungsnotwendigkeiten, die jeweils eine, wenn vielleicht auch – zumal aus heutiger Sicht – unterschiedliche sittliche Berechtigung haben. Will man eine solche Konstellation tragisch nennen, ließe sie sich am ehesten mit einer Kombination der Tragik-Auffassung Hegels²⁹ und des Schiller’schen Konzepts des Zwangs der Umstände erfassen, wenn man es in die aischyleische Vorstellungswelt transponiert.

²⁸ Zu den Konstellationen im *Agamemnon* und in den *Choephoren* vgl. B. Manuwald, “Der ‘Sturz des Mächtigen’ in der griechischen Tragödie”, in: Th. Wolpers (Hrsg.), *Der Sturz des Mächtigen. Zu Struktur, Funktion und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1995–1998*, Abh. d. Akad. d. Wiss. Göttingen, Phil.-hist. Kl. 3. Folge, Nr. 234 (Göttingen 2000) 37–62, hier: 43–48, in Auseinandersetzung mit R. Thiel, *Chor und tragische Handlung im ‘Agamemnon’ des Aischylos*, BzA 35 (Stuttgart 1993), bes. 35 ff.; 421 ff., und Schmitt (o. Anm. 6) 17 f. – Sowohl Thiel als auch Schmitt gehen davon aus, dass Agamemnon sich aus Machtgier und Kampfeslust zum Mord an der Tochter entscheide. Bei dieser Deutung bleibt der im Stück ausdrücklich genannte Wille des Zeus ein gehaltloses Handlungselement. Im Sinne Thiels äußert sich jetzt wieder S. Föllinger, *Aischylos. Meister der griechischen Tragödie* (München 2009) 132; 211.

²⁹ U. a. *Agamemnon* und *Choephoren* werden von Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik* III 544 (o. Anm. 23), als Beispiele genannt. Für die von Hegel ebenfalls angeführte *Antigone* des Sophokles trifft seine Konzeption allerdings nicht zu, weil hier nicht gleichberechtigte Ansprüche aufeinandertreffen. Vgl. auch Flashar (o. Anm. 2) 64.

Eine markante Entsprechung zu den bei Aischylos zu beobachtenden Handlungsmustern findet sich auch noch bei Euripides: Im *Hippolytos* gestaltet er wider die Tradition des hier zugrunde liegenden Potiphar-Motivs eine sittsame Phaidra, die sich mit allen Mitteln gegen ihre Leidenschaft wehrt. Der Zuschauer weiß aber aus der Prologszene, dass diese Liebe von der Göttin Aphrodite erregt wurde, ausschließlich zu dem Zweck, um sich an dem Artemis-Verehrer und Aphrodite-Verächter Hippolytos zu rächen, wobei sie ausdrücklich die Vernichtung der gegenüber Aphrodite völlig schuldlosen Phaidra in Kauf nimmt. Phaidra aber glaubt, in ihrem Widerstand gegen ihre Leidenschaft frei zu sein, und ist zuversichtlich, wenigstens durch ihren Freitod über Aphrodite siegen zu können.³⁰ Als sie sich durch zweideutige Vorschläge ihrer Amme zunächst davon zurückhalten lässt, führt das zu einer in eine Katastrophe mündenden Kettenreaktion, bei der zwangsläufig Phaidra und – aufgrund der falschen Anschuldigung Phaidras – auch Hippolytos zu Tode kommen. Es geschieht also, was die Göttin wollte (und Artemis wird sich, wie der Dichter sie sagen lässt, dafür wieder an einem Aphrodite-Günstling schadlos halten). Die Entscheidungsschwäche Phaidras und ihre daraus folgenden Taten wird man ihr anlasten können, aber – so wie der Dichter die Voraussetzungen der Handlung konstruiert hat – hatte sie im Grunde keine echte Entscheidungsfreiheit. Im Unterschied zu der Konstellation bei Aischylos konnte sie jedoch anfangs glauben, mit ihrem Freitod einen schuldlosen Ausweg zu haben.³¹

Einen Extremfall für die Diskrepanz zwischen möglicher Eigenverantwortung und katastrophalen Folgen des eigenen Tuns zeigt zweifellos der zweite Teil des schon verschiedentlich erwähnten *Herakles* des Euripides. Nachdem Herakles wider die von anderen Figuren geäußerten Zweifel an göttlicher Gerechtigkeit gerade noch rechtzeitig erschienen ist, um seine Familie vor dem Usurpator Lykos zu retten, tötet er die eben gerettete Familie im Wahn, in den ihn die Göttin Hera um ihrer Rache für Zeus' früheren Ehebruch willen versetzt hat, ohne dass Herakles sich etwas hätte zuschulden kommen lassen.³² Als er erkennt, was er getan hat, sieht er sich

³⁰ Zu Phaidras Monolog vgl. die teilweise divergierenden Deutungen von B. Manuwald, "Phaidras nächtliche Überlegungen. Euripides, *Hippolytos* 373–390", in: E. Stärk – G. Vogt-Spira (Hrsgg.), *Dramatische Wäldchen. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift für E. Lefèvre zum 65. Geburtstag*, Spudasmata 80 (Hildesheim 2000) 59–79 und J. Holzhausen, "Nochmals zur Aidos in Phaidras Monolog", *RhM* 146 (2003) 244–258.

³¹ Auch was Hippolytos selbst angeht, kann man sich fragen, ob er in der von den Göttinnen geschaffenen Situation eine echte Möglichkeit gehabt hätte, dem Konflikt zu entkommen.

³² Zur gelegentlich bezweiferten Schuldlosigkeit des Herakles vgl. Manuwald (o. Anm. 28) 58 f.; M. Hose, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften* (München 2008) 108.

zwar nicht als schuldig (*Her.* 1310), versteht die Tat aber dennoch als die seine (*Her.* 1279 f.). D. h., für Herakles zählt der objektive Tatbestand. So ist für ihn die als notwendig angesehene Konsequenz dieselbe, wie wenn die Tat bewusst ausgeführt worden wäre, nämlich der frei gewählte Tod (z. B. *Her.* 1301 f.). Nur durch das Zureden seines Freundes Theseus lässt sich Herakles schließlich dazu bewegen, in geradezu existenzialistischer Weise sein Leben aushalten zu wollen (*Her.* 1351).³³

Dieses Schicksal des mutigen Helden Herakles kann immer noch eine überaus furchterregende Wirkung auf die Zuschauer haben. Hier wird der Mensch so sehr als Instrument göttlichen Willens dargestellt, dass er eigentlich gar nicht mehr als Handelnder, vielmehr als ein einer Fremdenkung Unterworfener erscheint. Dadurch, dass die Macht, die Herakles als Werkzeug einsetzt, willentlich vorgeht (wie auch Aphrodite gegenüber Phaidra), wird ein Verursacherprinzip auf höherer Ebene benannt, von dem die handelnden Figuren zumeist nichts wissen, und damit auch eine, wenn auch für die Rezipienten schwer zu ertragende Erklärung erkennbar. Auf menschlicher Ebene aber könnte man von einem Zwang der Umstände entsprechend der Tragik-Konzeption Schillers sprechen, insofern ein momentaner Wahnfall zu einer furchterlichen Katastrophe führte. Als ‘tragisch’ im aristotelischen und Schiller’schen Sinne wird man sicherlich das große Ausmaß des unverschuldeten und für den Täter unabsehbaren Unglücks bezeichnen können. Allerdings fehlt bei Herakles ein selbst verantwortetes Handeln, das die Katastrophe auslöst.

Ebendiese Struktur führt Sophokles am Verhalten der bereits genannten Tragödienfigur Deianeira in seinen *Trachinierinnen* vor: Deianeira bangt um die Liebe ihres Gatten Herakles, nachdem dieser ihr, auf der Rückkehr von einem Kriegszug, gewissermaßen als Vorhut Beutefrauen ins Haus geschickt hat, darunter die Königstochter Iole, die sich als Geliebte des Herakles herausstellt. In ihrem Kummer erinnert sich Deianeira an ein Mittel, das ihr der durch den Pfeilschuss des Herakles sterbende Kentaur Nessos angeraten hat: Sein Blut werde den Sinn des Herakles verzaubern, so dass er niemals eine andere Frau mehr lieben werde als Deianeira. Obwohl sich Deianeira etwas unsicher ist, da sie über die Wirkung des Mittels nichts Genaues weiß, bestreicht sie damit ein Gewand, das sie Herakles überbringen lässt (*Trach.* 531–619).³⁴ Nachdem das Mittel seine tödliche Wirkung entfaltet und Deianeira dann erkennt, was sie angerichtet hat, sieht sie, dass sie so nicht mehr leben kann (*Trach.* 663 ff.), und ersticht sich (*Trach.* 872 ff.).

³³ Vgl. auch oben S. 212.

³⁴ Ob die Äußerung der Chorführerin (*Trach.* 592 f.) als Warnung verstanden werden soll (so der Sache nach z. B. Flashar [o. Anm. 2] 90), über die sich Deianeira dann hinwegsetzte, ist zumindest zweifelhaft; vgl. die weiterführende Bemerkung von L. Holford-Strevens bei H. Lloyd-Jones, N. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles* (Oxford 1990) 163.

Hätte Deianeira wissen können, dass von Nessos nichts Gutes kommen kann? Vielleicht – bei rationaler Überlegung. Wenn man will, kann man in den Abschnitten des Dramas, die das Verhalten Deianeiras betreffen, ein Lehrstück gegen unbedachtes Handeln sehen: Man prüfe immer erst genau alle denkbaren Folgen seines Handelns. Erleidet Deianeira also die ihrer Unüberlegtheit entsprechende Strafe? Dass das die Aussage des Dramas sein soll, ist eher unwahrscheinlich. Vielmehr scheint es im Sinne des Aristoteles auf den Kontrast anzukommen, der zwischen der gutgemeinten Handlung einer als überdurchschnittlich charakterisierten Frau und den furchtbaren Folgen, die den intendierten ganz entgegengesetzt sind, besteht. Deianeira handelt nicht in schlechter Absicht – durch den Chor wird ausdrücklich gesagt, dass sie nicht absichtlich gefehlt habe (*Trach.* 727 f.), und der Dichter lässt Hyllos feststellen, sie habe in guter Absicht einen Fehler begangen (*Trach.* 1136). Es ist eine nicht ganz durchdachte, von positiven Emotionen gelenkte Aktion, noch nicht einmal ein ausgeprägter Intentionenkonflikt, die sich als objektiv gesehen schwerwiegende Fehlhandlung entpuppt, die im Kontext des Stückes dadurch gemildert wird, dass sie als ein Faktor in einen Herakles längst geweisagten Schicksalszusammenhang gestellt wird (*Trach.* 1159 ff.). Daher kann man Mitgefühl mit Deianeira haben und sich mit Schauern vor ähnlichen Konsequenzen bei Handlungen im eigenen Leben fürchten. Insofern allerdings Deianeira nicht unter einem unbedingten Handlungszwang stand, allenfalls (wie in gewisser Weise auch Medea) unter einem psychologischen, und so auch die Handlung hätte schuldlos unterlassen können, gibt es sozusagen noch ein Entkommen vor dem Effekt einer tragischen Struktur nach aristotelischer Auffassung.

Aristoteles hatte ja auch in dem ihm noch zugänglichen großen Spektrum der griechischen Tragödien offenkundig den *König Ödipus* des Sophokles mit seiner mythisch beziehungsreichen Dramenhandlung als Mustertragödie für sein Tragik-Konzept angesehen,³⁵ die darum in Bezug darauf noch einmal analysiert werden soll.³⁶

³⁵ Wenn er dennoch Euripides als *τραγικώτατος* ... *τῶν ποιητῶν* bezeichnet (*Poet.* 13, 1453 a 29 f.), obwohl er der *Medea* nur die zweitschlechteste Handlungsstruktur zuerkennt (s. oben Anm. 19), so ist diese Qualifizierung aus dem Zusammenhang zu erklären, in dem er Euripides gegen den Vorwurf in Schutz nimmt, seine Tragödien hätten einen unglücklichen Ausgang: Das sei aber gerade richtig (1453 a 23–30). Das Kriterium für die Verwendung von *τραγικός* ist für Aristoteles zunächst einmal, dass ein Geschehen mit Leid verbunden ist (vgl. auch *Poet.* 14, 1453 b 39). Diese ‘Minimalanforderung’ ist allerdings für ihn offenbar noch keine zureichende Bedingung für die beste Verlaufsform einer Tragödie, kommt jedoch einem heute verbreiteten Gebrauch von ‘tragisch’ nahe.

³⁶ Die Deutung des *Ödipus* hat in jüngerer Zeit zu einer intensiven wissenschaftlichen Kontroverse geführt (vgl. u. a. E. Lefèvre, “Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles, *Oidipus Tyrannos*”, *WJbb* N. F. 13 [1987]

Das Besondere an dieser Tragödie liegt bekanntlich darin begründet, dass sich die für die Handlung konstitutiven Geschehnisse in der Vorgeschichte abgespielt haben und die Bühnenhandlung in der Aufdeckung der Wahrheit besteht, nämlich dass Ödipus Laïos erschlagen hatte, ohne zu wissen, dass es sein Vater war, und mit seiner Mutter Iokaste unwissentlich eine Ehe eingegangen ist. Im Hinblick auf die ‘tragische Struktur’ könnte man daher Vorgeschichte und eigentliches Bühnengeschehen voneinander getrennt sehen, aber sie durchdringen sich auch wieder. Schiller hatte für den *Ödipus* den Begriff “tragische Analysis” geprägt,³⁷ d. h., dass im Laufe der Bühnenhandlung offenbar wird, was längst geschehen ist. Das wird von Schmitt anders gesehen, der die tragische Handlungsstruktur darin erkennen will, dass Ödipus durch die Art seiner Aufklärung die Chance verspiele, die Folgen eines früheren Fehlers ohne Beeinträchtigung für sich abzuwenden.³⁸ Tatsächlich könnte der noch unbekannte Täter, wenn er sich stellt, schadlos das Land verlassen, wie Ödipus selbst festlegt (*OT* 229).

37–58 [in neuer Fassung in: ders., *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien* (Leiden – Boston – Köln 2001) 119–147]; A. Schmitt, “Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen *König Ödipus*”, *RhM* 131 [1988] 8–30 und ders. [o. Anm. 6]; E. Flaig, *Ödipus. Tragischer Vatermord im klassischen Athen* [München 1998]; Manuwald [o. Anm. 24 und 28]; A. Zierl, “Erkenntnis und Handlung im Oidipus Tyrannos des Sophokles”, *RhM* 142 [1999] 127–148; Lurje [o. Anm. 7]), die hier nur im Rahmen der Fragestellung fortgeführt werden soll.

³⁷ Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797: “Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nehmlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermesslich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der Tragischen Form ganz widerstrebt, dabey zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht daß etwas geschehen seyn möchte, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so compliciert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstiget das nicht den Poeten. Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Species davon: am allerwenigsten würde man, aus weniger fabelhaften Zeiten, ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts andres zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist”. (*Schillers Werke. National Ausgabe*. Bd. 29: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 11. 1796 – 31. 10. 1798*, hrsg. von N. Oellers u. F. Stock [Weimar 1977] Brief Nr. 143, S. 141 f.).

³⁸ Schmitt (o. Anm. 6) 34 f. Der *König Ödipus* zeige “eine wirklich tragische Handlungsentwicklung, in der vorgeführt wird, wie jemand die Möglichkeit, die Folgen früherer Fehler heil und schadlos abzuwenden, schrittweise verspielt und immer tiefer ins schließlich ausweglose Unglück gerät” (35).

Aber Ödipus weiß zu dem Zeitpunkt noch nicht, dass er selbst derjenige ist, kann also diese Möglichkeit in diesem Stadium nicht nutzen, und später, nachdem die Aufklärung ergeben hat, dass er der Mörder seines Vaters und der Ehemann seiner Mutter ist, ist eine neue Situation entstanden, aus der er nicht mehr ohne Konsequenzen herauskommen kann.

Zwar mag man Ödipus die Art der Aufklärung anlasten, in deren Verlauf er Teiresias und Kreon in der Sache ungerechtfertigt beschuldigt und in den Augen mancher Interpreten erst erstaunlich spät zur Erkenntnis kommt. Aber beides wird von Sophokles sorgfältig motiviert, und selbst wenn man die späte Einsicht als ein Sich-Sperren gegen die Realität deuten wollte, wäre zu fragen, inwiefern darin eine Tragik zu sehen wäre, wenn jemand nicht zur Kenntnis nehmen wollte, was er früher bereits getan hat, da die Tat und die Folgen auch durch die Bereitschaft, die Täterschaft anzuerkennen, nicht mehr zu verhindern wären. Um einen subjektiven Intentionenkonflikt, bei dem die Konsequenzen der eigenen Entscheidung nicht bedacht wären, handelt es sich dabei jedenfalls nicht. Dass die Wahrheit auf jeden Fall ans Licht kommen wird, das weiß der Seher Teiresias von vornherein (*OT* 341): Das müsse geschehen, weil Apollon als treibende Kraft im Hintergrund stehe (vgl. *OT* 376 f.). Und es ist die Tat als solche, die Ödipus, nachdem sie aufgeklärt ist, aus der Gemeinschaft aussondert (*OT* 96–98).

Aristoteles hatte denn auch beim *König Ödipus*, der seinen Vorstellungen von der besten tragischen Handlungsstruktur entspricht, die schwerwiegende *Hamartia* des Ödipus in einer unwissentlich begangenen Tat gesehen.³⁹ Aus dieser Tat, der Erschlagung des Laïos, die im Stück durch die besondere Situation am Dreiweg erklärt wird, ergeben sich die weiteren Konsequenzen, sowohl in der Vorgeschichte (Heirat der Mutter) als auch in der Bühnenhandlung (Seuche in der Stadt als Anlass für die Aufklärungsforderung Apollons, Erkenntnis des Täters), die sich zu einer entsetzlichen Katastrophe addieren. Die wissenschaftliche Kontroverse, ob Ödipus tatsächlich diesen 'Fehler' machen musste oder ob er ihn hätte vermeiden können, läuft letztlich auf die Frage hinaus, ob die aristotelische Tragik-Konzeption in dem oben vorgestellten Verständnis gemeint bzw. ob sie tragfähig ist. Allerdings wird man von vornherein feststellen müssen, dass, wenn Ödipus für den Mord an dem Vater und dessen Folgen selbst mehr oder weniger verantwortlich wäre, er ihn also hätte vermeiden können, man kaum noch von einem eigentlich tragischen Geschehen sprechen könnte.

Eine wichtige Grundlage für die Interpretation des Verhaltens des Ödipus ist seine Reaktion auf den Orakelspruch in Delphi, als Ödipus dort an Apollon die Frage richtet, wer denn seine Eltern seien. Die Antwort ist, dass er mit seiner Mutter Kinder zeugen müsse und Mörder seines leiblichen Vaters sein werde (*OT* 791–793). Weil Ödipus diese Antwort auf seine

³⁹ Vgl. oben Anm. 19.

Eltern in Korinth bezieht und deswegen dorthin nicht zurückkehren will, gerät er überhaupt in die Konfliktsituation mit seinem leiblichen Vater. Nach Schmitts Ansicht habe Ödipus die Antwort verkannt, denn sie bedeute nichts anderes als: “Der Mann, den du erschlagen wirst, ist dein Vater, die Frau die du heiratest, ist deine Mutter.”⁴⁰ Es ist fraglich, ob das das naheliegende Verständnis eines Mannes sein kann, der zwar durch die Indiskretion eines Betrunknen über seine Herkunft verunsichert wurde, aber weiterhin auch nach der Orakelaussage keinen Grund haben kann, daran zu zweifeln, dass seine Pflegeeltern in Korinth seine wirklichen Eltern sind, und Korinth meidet, um die Erfüllung der Weissagung zu verhindern.⁴¹

Die durch das Aufklärungsbemühen des Ödipus auf der Bühne vollzogene Rekonstruktion der Kontexte in der Vorgeschichte macht für die handelnden Figuren wie für die Zuschauer klar, dass nicht nur Ödipus ein Orakel erhalten hat, in dem das spätere Geschehen als ‘ein Muss’ verkündet wurde, sondern dass auch schon seinem Vater Laios durch ein Orakel geweissagt worden war, dass notwendigerweise sein Sohn ihn töten werde (OT 711–714). Dass Laios sich dem ihm gegebenen Orakel nicht durch die Aussetzung seines Sohnes Ödipus hatte entziehen können, ist eine der Erkenntnisse, die das Drama zu Tage fördert und die insgesamt einen Eindruck von der Zwangsläufigkeit der Ereignisse vermitteln. Iokaste, die als jemand dargestellt ist, die den Wert von Orakeln mit Skepsis betrachtet, ist die erste, die das erkennt und sich selbst tötet.

Der Versuch des Ödipus, das Wirksamwerden der Weissagungen zu vermeiden (OT 794 ff.), erscheint angesichts des göttlichen Willens, der hinter den Orakeln und der Notwendigkeit der Aufklärung erkennbar wird, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Ein objektiver Schuldtatbestand ist bei Ödipus auf jeden Fall vorhanden, an einen subjektiven soll man der Handlungskonstruktion des Stückes zufolge offenkundig nicht denken.⁴² Um so

⁴⁰ Schmitt (o. Anm. 6) 33 Anm. 110; er beruft sich dabei auf H. Flashar, “Familie, Mythos, Drama am Beispiel des Oedipus”, *Colloquium Helveticum* 19 (1994) 51–74. Flashar hatte das Orakel wiedergegeben als “Du wirst deine Mutter heiraten und deinen Vater töten”, Ödipus habe aber nicht verstanden, dass er damit die Antwort auf seine Frage erhalten habe (66). Vgl. auch Flashar (o. Anm. 2) 113 u. 118: “[Ödipus] ist für sein Scheitern gerade dann verantwortlich, wenn er vorher eigens gewarnt worden ist” (gemeint ist wohl: durch das Orakel); seine Gesamtdeutung des *Ödipus* ist offenbar stark von Lefèvre (o. Anm. 36), Schmitt (o. Anm. 36) und Flaig (o. Anm. 36) beeinflusst.

⁴¹ Schmitts Auslegung dieses Orakelspruchs ist mit Recht von Schwinge 2003 (o. Anm. 7) 129 Anm. 8 zurückgewiesen worden.

⁴² Nichtsdestoweniger fühlt sich Ödipus durch seine Taten ‘von Grund auf schlecht’ (OT 822), fühlt sich dafür verantwortlich (OT 1288 f.; 1373 f.), obwohl er weiß, dass Apollon die Triebkraft war (OT 1329 f.). Dazu Hegel (*Vorlesungen über Ästhetik* [o. Anm. 23] III 545): “Das Recht unseres heutigen, tieferen Bewußtseins würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im

mehr müssen sich die Zuschauer vom Schicksal des Haupthelden durch Mitleid mit ihm und Furcht, dass sie ebenso unwissentlich etwas Schlimmes tun könnten, erschüttert fühlen. Insofern ist es nachvollziehbar, dass Aristoteles diese Handlungsstruktur als die für eine Tragödie optimale ansah.

Nach diesen verschiedenen Einzelbeobachtungen gilt es ein Fazit zu ziehen: Die Frage, ob die Griechische Tragödie 'tragisch' sei, lässt sich nicht mit einer einfachen Bejahung oder Verneinung beantworten. Angesichts der vielfältigen Handlungsstrukturen der erhaltenen griechischen Tragödien, von denen hier nur einige Beispiele behandelt wurden, erscheint es schwierig, eine für alle Dramen passende Tragik-Konzeption zu entwickeln bzw. eine der gegebenen anzuwenden. Es gibt Tragödienhandlungen, die zwar dramatisch äußerst wirksam, aber weder nach der Tragik-Konzeption des Aristoteles noch etwa nach der Schillers oder Hegels eigentlich tragisch sind. Ebenso wenig lässt sich der Intentionenkonflikt im Sinne Schmitts allgemein als Definition des Tragischen auf die Griechische Tragödie anwenden.

Dennoch ließe sich – ausgehend von Aristoteles' Einstufung des sophokleischen *König Ödipus* als einer Mustertragödie, die daher von ihm für besonders geeignet gehalten wurde, die spezifischen Wirkungen der Tragödie, Furcht und Mitleid,⁴³ zu erregen – ein Ansatzpunkt für eine Bestimmung des Tragischen in der Griechischen Tragödie gewinnen. Die Wirkung des *König Ödipus* auf den Zuschauer beruht vor allem darauf, dass die Diskrepanz zwischen der durch das (objektiv schuldhaft) Tun der handelnden Figur herbeigeführten Katastrophe und der persönlichen Verantwortung, die diese Figur in moralischer Hinsicht dafür hat, ausnehmend groß ist. Lässt man das Konzept einer solchen Diskrepanz nicht nur in dem aristotelischen Idealfall gelten, dass die tragische Figur in Unkenntnis der handlungsrelevanten Umstände handelt und insoweit gar keine Möglichkeit hatte, die Folgen ihres Handelns zu übersehen, sondern bezieht – über das von Aristoteles ausdrücklich Gesagte hinaus – weitere Fälle mit ein, in denen für den Handelnden entlastende Faktoren anzunehmen sind, dann lässt sich das Konzept gewiss nicht auf alle, so doch auf eine größere Zahl griechischer Tragödien anwenden. Solche Faktoren können dann durchaus auch bei einem schuldhaften Handeln gegeben sein, d. h. bei Handlungen, bei denen derjenige, der sie ausführt, weiß oder jedenfalls wissen müsste, dass er einen Normverstoß begeht,

eigenen Willen gelegen haben, auch nicht als die Taten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerschneidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseins und in das, was die objektive Sache ist".

⁴³ Zu dem hier zugrunde gelegten Verständnis von 'Furcht und Mitleid' vgl. oben Anm. 17.

z. B. wenn eine Aktion in einer Entscheidungssituation erfolgt, die keinen schuldfreien Ausweg zulässt (z. B. Agamemnon, Orest) oder wenn sich der Handelnde in einer psychischen Notsituation befindet (z. B. Phaidra und bis zu einem gewissen Grade auch Medea). Sicher wird man hier Abstufungen des ‘Tragischen’ einräumen müssen, aber auch solche Tragödien können die nach Aristoteles tragödienspezifische Wirkung beim Zuschauer entfalten. Insofern demonstrieren die griechischen Tragödien – in der Welt des Mythos, die auch unmittelbar vom Willen personaler Götter beeinflusst sein kann – durch die in ihnen vorgeführte ‘Tragik’ die Fragilität der *condition humaine* in unterschiedlichen Facetten.

Korrektur-Zusatz. Erst nach Abgabe des Manuskripts (September 2010) wurde uns die Arbeit von P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie* (Montrouge 2010) bekannt, die bei gleichartigem Titel eine etwas anders gerichtete Zielsetzung hat. Das Interesse des Verfassers gilt insbesondere dem Spannungsverhältnis, das er zwischen den auf das Allgemeine gehenden Tragik-Theorien des deutschen Idealismus und der Deutung einer je individuellen Tragödie sieht.

Anke und Bernd Manuwald
Köln

Авторы анализируют различные попытки ответить на вопрос, в каком отношении греческая трагедия может считаться “трагической”, рассматривая степень свободы героя, представления о вине и соответствие между условиями, в которые поставлен герой, и его собственными решениями. Анализ ведет к отрицательному результату – ни одна из предлагавшихся до сих пор концепций трагического, включая и недавнюю, принадлежащую Арбогасту Шмитту, не применима к большинству дошедших трагедий. Тем не менее, беря за отправную точку *Царя Эдипа*, образцовую трагедию в плане возбуждения в зрителе “страха и сострадания”, авторы находят возможным считать аристотелевскую концепцию трагического (в ее расширительной трактовке) применимой к большинству греческих трагедий: суть трагической ситуации и трагического воздействия состоит в разительном несоответствии между масштабами катастрофы, которая вызвана поступками героя, и лишь незначительной степенью его субъективной ответственности за нее.