

literatur für leser:innen

23

46. Jahrgang

3

Bann und Fluch:
Zur Rhetorik sprachlicher Gewalt
zwischen antiker Tragödie und
deutscher Dramatik um 1800

Herausgegeben von
Oliver Völker und Marten Weise

Mit Beiträgen von Carolin Rocks,
Joachim Harst, Michael Niehaus,
Maximilian Bergengruen
und Peter Metzel



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Oliver Völker/Marten Weise

Zur Rhetorik von Bann und Fluch. Einleitung _____ 189

Carolin Rocks

Der Verfluchteste. Zur tragischen Form nach Sophokles' *König Ödipus* _____ 205

Joachim Harst

Tragische Flüche: Viermal Ödipus (Sophokles, Seneca, Tesauro, Kleist) _____ 217

Michael Niehaus

Der Fluch und seine Rekapitulationen. Zum Beispiel
Der vierundzwanzigste Februar von Zacharias Werner _____ 233

Maximilian Bergengruen

„Werde Du eine Hure“. Massenmobilisierung und inszeniertes Wahrsprechen
in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* _____ 247

Peter Metzel

Der gemeine Feind der Menschlichkeit. Acht und Bann in Schillers *Wallenstein* _ 263

literatur für leser:innen

herausgegeben von:	ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183 Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise:	3mal jährlich (März/Juli/November)
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Tragische Flüche: Viermal Ödipus (Sophokles, Seneca, Tesauro, Kleist)

Abstract

Der vorliegende Aufsatz untersucht die veränderliche Rolle des Fluchs in dramatischen Adaptionen des Ödipus-Mythos. Während sich an der sophokleischen Fassung das Spannungsverhältnis des Fluchs zwischen Mythos und Recht ablesen lässt, wird der Fluch in späteren Adaptionen seit Seneca zum Gattungsmerkmal der Tragödie schlechthin. Eine weitere wichtige Modifikation nehmen christliche Versionen des Stücks vor, die Ödipus' Selbstblendung als Opferhandlung verstehen, mit der der mythische Fluch gelöst wird. Eben diese christliche Wendung wird wiederum von Kleist reflektiert, dessen Lustspiel *Der zerbrochne Krug* den mythischen Ödipus mit dem biblischen Adam überblendet. Hier verwandelt sich der Fluch vom potenten Sprechakt in ein intransitives Fluchen, das zuallererst die ungefüge Sprache selbst betrifft.

Keywords: Ödipus, Tragödie, Sophokles, Seneca, Tesauro, Kleist

I. Einleitung

Eid und Fluch sind Sprechakte, die Verbindlichkeit stiften.¹ An ihrer antiken Verwendung lassen sich sowohl die performative Dimension des Rechts als auch seine Parallelen zur Sprachhandlung des Dramas studieren: Wenn Flüche auf der Bühne geschleudert werden, lässt sich die sprachliche Wirkkraft *in actu* erfahren, während zugleich Formeln und Konventionen zitiert werden, die auf rechtliche Kontexte verweisen. Dabei ist es eine intensiv diskutierte Frage, ob die Verbindlichkeit der Sprechakte aus dem Bezug auf eine transzendente Größe – den Gott als Zeugen – oder aus der immanen „Bindungs- und Bezeichnungskraft von Sprache überhaupt“² resultiert, die im Namen des Gottes nurmehr bezeichnet wird. Parallel dazu lässt sich fragen, inwiefern sich Eid und Fluch in ihrer Wirkung auf rechtliche und religiöse Praktiken stützen und inwiefern umgekehrt das Recht aus verbindlichen Sprechakten hervorgeht. Mit Blick auf die antike Tragödie wird diese Fragestellung noch komplexer, weil Theater und Gericht gemeinsame Ursprünge haben: Beide gehen zum einen auf kultische Praktiken zurück und setzen sich zum anderen aus Elementen wie dem distanzierenden, ‚sesshaften‘ Zuschauer und einer per Abstimmung getroffenen Entscheidung zusammen.³ Einzelne Tragödien wie Aischylos' *Eumenides* (*Die Eumeniden*) und Sophokles' *Oidípous Týrannos* (*König Ödipus*) reflektieren diesen Zusammenhang.

- 1 Für meine Perspektive auf diese Sprechakte und einen umfassenderen Forschungsüberblick vgl. Joachim Harst: „Homerisches Recht“. Eid, Ehe und Verbindlichkeit im griechischen Epos. In: *Recht und Literatur im Zwischenraum. Aktuelle inter- und transdisziplinäre Zugänge*. Hrsg. von Christian Hiebaum/Susanne Knaller/Doris Pichler. Bielefeld 2015, S. 225–58; Joachim Harst: Schwören, schriftlich. Liebe und Recht bei Ovid. In: *PhiN Beihefte*. 12/2017, S. 159–81, und Joachim Harst: „Universalsgeschichte des Ehebruchs.“ *Verbindlichkeit zwischen Literatur, Recht und Religion*. Göttingen 2021.
- 2 Peter Friedrich/Manfred Schneider: Einleitung. „Sprechkrafttheorien“ oder Eid und Fluch zwischen Recht, Sprachwissenschaft, Literatur und Philosophie. In: *Fatale Sprachen. Eid und Fluch in Literatur- und Rechtsgeschichte*. Hrsg. von dens. München 2009, S. 7–19, hier S. 8.
- 3 Cornelia Vismann: Das Drama des Entscheidens. In: *Urteilen/Entscheiden*. Hrsg. von Cornelia Vismann/Thomas Weitin. München 2006, S. 91–100.

Doch vielleicht ist die Frage nach der Transzendenz oder Immanenz solcher Sprechakte falsch gestellt. So hat sich Giorgio Agamben⁴ gegen das Postulat eines „homo religiosus“ und die mit ihm verbundene Priorität einer archaischen Sprachmagie gegenüber säkulareren Rechtsformen gewendet. Agamben sieht stattdessen „in allen zur Verfügung stehenden Quellen einen religiösen und zugleich irreligiösen Menschen, seinen Schwüren treu und zugleich zum Meineid fähig“.⁵ An Stelle einer primordialen magischen Sphäre, aus der sich Religion und Recht fortschreitend ausdifferenzieren, will Agamben das Verhältnis von Recht, Religion und performativ-bindender Sprache als ein Feld auffassen, das von „internen Grenzen“ differenziert wird, aber auch „notwendigerweise Schwellen der Ununterscheidbarkeit aufweist“.⁶

Mit Blick auf die antike Tragödie lassen sich dem die Überlegungen von Cornelia Vismann zur Entwicklung des tragischen Spiels an die Seite stellen. Der Ursprung der Tragödie im Dionysos-Kult und seinen Opferriten sei, so argumentiert sie mit Walter Benjamin und Florens Christian Rang, auch an der Architektur der Bühne abzulesen, die zuerst eine ovale Form gehabt habe: Das Spiel sei aus einem kreisförmigen Lauf (*drómos*) um einen zentralen Altar hervorgegangen, bei dem das Opfer seinem Schicksal zu entgehen suchte. Erst später, kurz vor der Aufführung der *Eumenides*, sei die Kreisform des Amphitheaters von der Skene (*skēnē*) durchschnitten worden, die dem Spieler tatsächlich einen „Ausweg“ bot – sowohl vor dem Blick der Zuschauer als auch vor dem Zugriff der „olympischen Willkürgötter“.⁷ Während Rang im Umlauf um den Altar ein Göttergericht sieht, „das mit der architektonischen Neuerung der Tragödienbühne zum jüngsten Gericht und damit zur Erlösung wird“,⁸ sieht Vismann in der neuen Form nurmehr einen Aufschub des Opfers: Der „architektonische Schnitt“ der Skene durch die Umlaufbahn eröffnet einen „Spielraum“ gegenüber den Allmächtigen, doch am Ende muss das Opfer nichtsdestotrotz erbracht werden – auch wenn es durch die theatrale Verhandlung zur ‚freien Entscheidung‘ geformt wird.⁹

In *Medien der Rechtsprechung*¹⁰ denkt Vismann die geschilderte Entwicklung als Verhältnis zweier „Dispositiv“ weiter, die sich auch noch im heutigen Recht wiederfinden ließen. Dem agonalen Dispositiv, das auf der Konfrontation der Parteien beruhe und auf Opfer bzw. Entscheidung dränge, stehe das theatrale Dispositiv gegenüber, das den Streitgegenstand verhandelt, in den Bereich des Symbolischen (der Sprache) erhebt und damit für Aufschub sorgt. Hier sieht Vismann das Aufkommen der Skene als „einen Anfang, die agonale Anordnung in eine theatrale zu überführen“,¹¹ weil dank ihr ein „Ausschere[n] aus der Endlosbahn des *dromos*“¹² möglich und damit ein Raum geschaffen wird, „der vorführt, was es heißt, ohne Götter zu entscheiden“.¹³ Die Architektur des Theaters eröffnet mithin einen Raum, in den später auch das säkulare

4 Giorgio Agamben: *Das Sakrament der Sprache. Eine Archäologie des Eides*. Frankfurt/M. 2010.

5 Ebd., S. 20.

6 Ebd., S. 26.

7 Vismann: *Das Drama des Entscheidens*, S. 95.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd., S. 96f.

10 Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*. Hrsg. von Alexandra Kemmerer/Markus Krajewski. Frankfurt/M. 2011.

11 Ebd., S. 83.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 84.

Recht einzieht. Doch auch wenn sie ohne Götter auskommt, trägt der gerichtliche Prozess nach Vismann in seiner agonalen Dimension die Spur des Ritus fort, Kult und Recht bleiben über die Schwelle des Theaters verbunden. Ihr Verhältnis lässt sich auch in Bezug auf die antike Tragödie nicht als Abfolge, sondern als Mit- und Gegeneinander denken.

Dies möchte ich im Folgenden am Beispiel tragischer Flüche weiter untersuchen, die in verschiedenen Adaptionen des Ödipus-Stoffes zum Tragen kommen. Ich beginne mit einer Betrachtung des sophokleischen *Oidipous Týrannos*, der seit Aristoteles' *Poetik* als Archetyp der Tragödie gilt. Hier werden Flüche auf zwei Ebenen eingesetzt: Während sich die mythische Handlung aus einem Fluch entwickelt, der einst Oidipous' Vater Laios traf, wird die tragische Handlung von einem Fluch des Protagonisten selbst eröffnet, der im Zuge der Fahndung nach dem Mörder des Königs Laios eingesetzt wird. Die Dynamik der Tragödie ergibt sich nun aus dem Gegeneinander dieser Flüche – bis sich der instrumentell eingesetzte ‚Fahndungsfluch‘ als Aktualisierung des mythischen Fluchs entpuppt. Die Tragödie verhandelt damit eben jene Problematik, die ich mit Bezug auf Agamben und Vismann umrissen habe, und positioniert sich bzw. das tragische Theater im Feld von Recht, Religion und bindender Sprache.

Ein gleiches gilt, wie ich im Anschluss zeigen möchte, für spätere Rezeptionen der ‚Architragödie‘: Diese Adaptionen entwickeln ihr jeweiliges Verständnis von Theater und Tragödie aus einer Reinterpretation von Oidipous' Schicksal als Fluch. In ihrer Zusammenschau ergibt sich die konstitutive Bedeutung des Fluchs für das, was man lange Zeit als Tragödie betrachtet hat, aber es werden auch Transformationen deutlich, die eine jeweils historisch verortete Charakterisierung des Theaters zulassen. Dies wird besonders in explizit christlichen Auseinandersetzungen mit der ‚Architragödie‘ erkennbar, die im Fluch eine Herausforderung an die christliche Heilslehre erkennen und die Frage nach einer Lösung des Fluches aufwerfen. Ihre Reinterpretationen des Fluchs ermöglichen wiederum Rückschlüsse auf die spezifische Verschränkung von Recht, Religion und Theater im christlichen Kontext.

In diesem Sinn untersuche ich nach einer einleitenden Auseinandersetzung mit Sophokles' *Oidípous Týrannos* Adaptionen von Seneca, Tesauro, Corneille und Kleist.¹⁴ Bei Seneca rückt in Kontrast zu Sophokles das fluchbelastete Schicksal des Protagonisten in den Vordergrund, was den Weg für eine Christianisierung des Stoffes ebnet. Denn in dieser Perspektive wird die Selbstblendung des Ödipus nicht mehr nur als tragischer Höhepunkt gesehen, sondern als ein Opfer, das den Fluch stillt und die Stadt befreit. Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* verstehe ich einerseits als einen Kommentar zu dieser Christianisierung der ‚Architragödie‘: Anders als seine Vorgänger Tesauro und Corneille, die Ödipus und Christus überblenden, verschränkt Kleist in seinem Protagonisten Ödipus und Adam, den ersten Menschen und Sünder. Über ihn ergeht nach biblischer Erzählung nach dem Sündenfall der göttliche Fluch der Sterblichkeit (1 Mos 3,17–19), der erst durch das Opfer Christi gelöst werden kann (Gal 3,10–13). Weil Kleists „Lustspiel“ aber im Gerichtssaal spielt, nimmt es andererseits das Verhältnis zwischen Theater und Gericht auf, wie es im sophokleischen

¹⁴ Für einen Forschungsüberblick und eine ausführlichere Auseinandersetzung mit diesen Tragödien, die allerdings nicht im Zeichen des Fluches steht, vgl. Joachim Harst: *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*. München 2012, Kap. 8 und 9, S. 143–192.

Drama thematisiert wurde – und nimmt über den Einsatz von Eid und Fluch auch zu deren gewandelter Rolle Stellung.

II. Sophokles: Der Fluch als rechtliches Instrument

Jede:r kennt die Geschichte von König Ödipus, der mit dem Wunsch, seinem vorhergesagten Schicksal zu entgehen, eben dieses erfüllt. Doch während spätere Adaptationen um dieses Schicksal kreisen und es als unentrinnbaren Fluch interpretieren, setzt Sophokles' Tragödie mit der Konstruktion eines Rechtsfalls ein:¹⁵ Aus dem von Kreon überbrachten Orakel aus Delphi schließt Oidipous, dass die Befleckung (*miasma*) seiner Stadt – es wütet die Pest – mit dem ungesühnten Mord an König Laios zusammenhängt. Als König, der die Stadt schon einmal gerettet hat, sieht sich Oidipous in der Pflicht, den Fall aufzuklären. Wie Christoph Menke betont, wird damit das vom Orakel geforderte Reinigungsritual (*pharmakós*), das die Befleckung durch die Opferung eines Stellvertreters reinigt, in das Register des Rechts übersetzt: Die Schuld soll durch Verurteilung des persönlich verantwortlichen Täters gelöst werden.¹⁶ Die Tragödie inszeniert dann den Übergang zu einer Rechtsordnung, die sich von der mythischen Schuldvorstellung dezidiert absetzt.

Umso bemerkenswerter ist es, dass zur Durchsetzung des Rechts ausgerechnet ein Fluch zur Anwendung kommt. Mangels weiterführender Informationen statuiert Oidipous ein „Edikt“, in dem er alle Bürger auffordert, etwaiges Wissen mitzuteilen; wer sich selbst zu inkriminieren fürchte, dem werde Amnestie versprochen. Für den Fall, dass die Bürger dieser Aufforderung nicht nachkommen, spricht Oidipous jedoch einen Fluch über jeden aus, der seine etwaige Kenntnis des Täters verheimlicht:¹⁷ Wer etwas über den Täter weiß und es nicht sagt, dem soll das Gastrecht entzogen werden – er soll aus Theben verbannt werden, „weil er die Befleckung [*miasma*] ist für uns, wie eben erst / des Gottes pythischer Wahrspruch mir verkündet“ (V. 224–272). Und mit Blick auf sich selbst setzt Oidipous hinzu: „Und weiter wünsch ich selbst, wenn er so, daß ich's weiß, / in meinen Häusern Herdgenosß geworden ist, / zu dulden, was ich eben jetzt auf euch herabgefleht [*aráomaí*]“ (V. 273–275). In Reaktion darauf meldet sich der Chorführer zu Wort und betont die Wirksamkeit dieses Gebets oder Fluchs: „Wie mich dein Fluch [*aráios*] gebunden hat, so red' ich, Herr“ (V. 276). Er meint, auch der unbekannte Täter könne sich dem Fluch nicht entziehen, er müsse sich aus Furcht vor der angedrohten Strafe selbst ausliefern: „Doch wenn er auch nur eine Spur von Scheu noch hegt, kann er vor Flüchen [*ará*] wie den deinen nicht bestehn“ (V. 295). Dies deutet darauf hin, dass der Fluch hier zuerst als vergleichsweise profanes Rechtsinstrument verstanden wird: Die Furcht vor ihm soll den Täter

15 Ich zitiere im Fließtext nach der zweisprachigen Ausgabe Sophokles: *Dramen. Griechisch und deutsch*. Hrsg., überarb. und übers. von Karl Bayer/Wilhelm Willige. Düsseldorf/Zürich 2003.

16 Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt/M. 2005, S. 26–34.

17 Zur schwierigen Übersetzung dieser Stelle vgl. E. M. Carawan: The Edict of Oedipus (Oedipus Tyrannus 223–51). In: *AJP*. 120/1999, S. 187–222; L. Edmunds: The Edict of Oedipus (Soph. OT 216–75). In: *Edipo classico e contemporaneo: La sfinge, i piedi, il dubbio*. Hrsg. von Francesco Citti/Alessandro Iannucci. Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 63–88; Menke: *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 37f. Es ist ebenfalls wichtig, dass Oidipous in dieser Handlung dem zeitgenössischen Brauch folgt, auch wenn zu Sophokles' Zeit die Skepsis gegenüber der Wirksamkeit rechtlicher Flüche zunimmt (vgl. Menke: *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 49).

veranlassen, sich zu stellen, was weiterhin durch das Versprechen der Straffreiheit im Geständnisfall unterstrichen wird.

Diese Bedeutung des Fluchs als Instrument der Wahrheitsfindung wird auch in der späteren Konfrontation zwischen Oidipous und Kreon unterstrichen. Wenn Oidipous Kreon beschuldigt, er stecke mit Teiresias unter einer Decke und wolle ihn vom Thron stoßen, bekräftigt Kreon den Fluch des Oidipous: Sollte das zutreffen, wolle er leiden, was Oidipous androhe, ja er verstärke die Drohung noch mit seiner eigenen Stimme: „töte mich nicht nur nach einem Spruch [*psêphôs*], dem deinen, nein, nach meinem auch!“ (V. 607). An dieser Stelle geht der Chorführer dazwischen und ermahnt Oidipous: Wer sich „im Eid [*en horkô*] groß zeigt“ (V. 653), den „solltest Du niemals zeihn / ohne erwiesenen Grund so ehrloser Schuld“ (V. 656f.). Kreons Einwilligung, die angedrohte Strafe im Fall seiner erwiesenen Schuld zu erleiden, wird vom Chor als Eid interpretiert – also als ein Sprechakt mit erhöhter Valenz, der im Gerichtsverfahren anstelle weiterer Beweismittel als Entscheidungsgrundlage herangezogen werden kann: Es erübrigt sich vorerst, Kreon weiter zu verdächtigen. Diese Stelle akzentuiert exemplarisch die grundsätzliche Verflochtenheit von Eid und Fluch in der griechischen Antike: Einen Eid zu schwören bedeutet per definitionem „to invoke powers greater than oneself to uphold the truth of a declaration, by putting a curse upon oneself if it is false“.¹⁸

Freilich betont Oidipous, dass neben der Furcht vor seinem Fluch auch die allgemeine Sittlichkeit eine Aufklärung des Verbrechens von allen Einwohnern der Stadt verlange (V. 255–258). Damit ist auch die Frage aufgeworfen, in welchem Verhältnis Eid, Fluch und Rechtlichkeit stehen. Ganz grundsätzlich kann in der griechischen Antike in einem Rechtsstreit, in dem keine entscheidenden Beweise vorliegen, ein Urteil durch Eid herbeigeführt werden. Der Angeklagte schwört, dass er unschuldig ist, und verflucht sich im Fall eines Meineids. Die Frage ist natürlich, wie diese Praxis zu verstehen ist: Ist sie tatsächlich in einem archaischen Glauben an die Macht der Götter, die einen Meineid strafen werden, begründet? Oder sind Eid und Fluch als Sprechakte zu verstehen, die eine Aussage bekräftigen, letztlich aber im Feld der Rhetorik verbleiben? Die letztere Deutung hat Michael Gagarin¹⁹ vertreten und am Beispiel der „Oath Challenges“ exemplifiziert, bei denen die eine Partei (privat oder vor Gericht) die andere herausfordert, einen vorformulierten Eid zu schwören. Diese Praxis sei weniger im Glauben an den Eid als in einer rhetorischen Strategie gegründet: Verweigert der Gegner den Eid, ist er unglaubwürdig; spricht er ihn aus, kann er als leichtfertig diskreditiert werden. Das Wort des Chorführers geht in diese Richtung: Die Bereitschaft Kreons, einen Eid bzw. Fluch auszusprechen, wird bereits als ausreichend betrachtet; auch König Oidipous wäre es daraufhin nicht mehr angemessen, Kreon einer „ehrlosen Schuld“ zu verdächtigen (V. 656f.).

Doch kann es nicht bei einer derart eindeutigen Positionierung bleiben, weil *Oidipous Tyrannos* immer wieder die mythische mit der rechtlichen Sphäre verbindet. Zwar gleicht die Tragödie auch im folgenden Verlauf einer Gerichtsverhandlung, bei der die infrage stehende Tat durch Zeugenvernehmungen aufgeklärt werden soll. Wie bei der Gerichtsverhandlung geht es auch im Drama weiterhin um die Übertragung

¹⁸ Isabelle Torrance/Alan Sommerstein/Andrew Bayliss: *Oaths and Swearing in Ancient Greece*. Berlin 2014, S. 11.

¹⁹ Michael Gagarin: Oaths and Oath-Challenges in Greek Law. In: *Symposion 1995: Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Korfu, 1.-5. September 1995). Hrsg. von Gerhard Thür/Julie Vélissaropoulos-Karakostas. Köln 1997, S. 125–34.

des Vorgefallenen in ein symbolisches Register, indem das Vergangene sprachlich rekonstruiert und von verschiedenen Seiten betrachtet wird. Auf seinen Verstand vertrauend, will Oidipous die mythische Befleckung der Stadt durch die Aufklärung eines Verbrechens, durch ein rechtliches Urteil aufheben. Doch bereits in der Begegnung mit dem prophetischen Wissen eines Teiresias deutet sich an, dass der instrumentelle Fluch des Oidipous eine mythische Bedeutung gewinnen könnte. Dies bekräftigt Oidipous, wenn er zu ahnen beginnt, dass er selbst der gesuchte Mörder sein könnte: „Weh mir! Es scheint, ich habe selbst soeben mich / in grauenhaften Fluch [*eis aràs deinàs*] verstrickt und weiß es nicht.“ (V. 744f.)

Die Suche nach dem Schuldigen und seine Verurteilung wird daher mehr und mehr von einer gerichtlichen Handlung zu einer mythischen Realisation des Fluches. Denn indem Oidipous sich im Fortlauf selbst überführt, erweist er sich nicht nur als in den instrumentellen Fluch verstrickt, den er zu Beginn des Dramas ausgesprochen hat, sondern demonstriert zugleich das ungebrochene Fortwirken des mythischen Fluchs, unter dem bereits sein Vater stand. Der Aufschub, den die Verhandlung über die Vergangenheit gegenüber dem rituellen Opfer erwirkt, schlägt in eine Beschleunigung der Handlung um, die Oidipous zuletzt dazu führt, Urteil und Strafe zugleich an sich selbst zu vollziehen. Während diese ‚Selbstjustiz‘ in der klassischen Deutung der Tragödie als freiwillige Aufnahme der unwissentlichen Verschuldung verstanden wurde, mit der sich der tragische Held über sein Schicksal erhebt, würde ich mit Menke eine gegensätzliche Bewegung ausmachen: Sowohl in der exzessiven Klage als auch in dem Wunsch, aus der Stadt verbannt zu werden, verhält sich Oidipous wie „verflucht durch eignen Fluch“ (V. 1291).

In der hier knapp nachgezeichneten Dynamik kehren die zwei „Dispositive“ wieder, die einleitend mit Vismann entworfen wurden: Mit Beginn der Handlung setzt Oidipous die Aufklärung eines Rechtsfalls an die Stelle des Opfers. Die Aufklärung scheint einen Ausweg aus der mythischen Ordnung zu bieten, indem sie das Urteil an die Stelle des Fluchs setzt, doch kann sie nur einen Aufschub bieten: Am Ende muss Oidipous den Fluch realisieren, sich selbst schuldig sprechen und das Opferritual – die Verbannung des *pharmakós* zur Reinigung der Stadt – vollziehen. So artikuliert das Stück eine enge Verwobenheit von Urteil und Fluch, der die rational-rhetorische Deutung der Sprechakte im Sinne von Gagarin²⁰ nicht gerecht würde. Die Tragödie fragt mithin, „ob es ein Recht ohne Fluch geben kann“.²¹

III. Seneca, Tesaro: Der Fluch als Gattungselement

Bereits Seneca inszeniert den Fluch in seinem *Oedipus* grundsätzlich anders.²² Bei ihm – wie auch bei dem barocken Jesuiten Emanuele Tesaro, der die antiken

20 Ebd.

21 Menke: *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 49. – Während Menke auf Platon verweist, der in *Nomoi* von einem „Fluch des Gesetzes“ – im Sinne eines durch Flüche bekräftigten Gesetzes – spricht (ebd., S. 48, Anm. 48–50), argumentiert Agamben strukturell, dass das Gesetz grundsätzlich auf einem „politischen Fluch“ aufbaue. So zeigt er mit Verweis auf die römischen Zwölf Tafelgesetze, dass der gesetzlich verankerte Fluch auf den Verbrecher „eine Sanktion“ ist, „die gerade die Struktur des Gesetzes, seine Art und Weise, sich auf die Wirklichkeit zu beziehen“ definiert (Agamben: *Sakrament der Sprache*, S. 50).

22 Ich zitiere im Folgenden aus der kommentierten zweisprachigen Ausgabe von Karlheinz Töchterle: *Seneca, Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Heidelberg 1994.

Ödipus-Varianten in seinem *Edipo* (1661) synthetisiert – eröffnet ein Fluch die Bühne des Geschehens, der der Existenz des Protagonisten vorausgeht.

Während in der sophokleischen Version das Stück von einer dialogischen Szene eröffnet wird, in der das Volk den König um Rettung vor der Pest bittet, tritt bei Seneca ein monologisch klagender Oedipus auf die Bühne: Der König steht in einem Leichenmeer und klagt über sein Schicksal. Eine pointierte Zuspitzung bildet dabei die Ahnung des Königs, dass er der Pest nur deshalb noch nicht erlegen sei, weil das Schicksal ihm eine besondere Strafe ausersehen habe:

lam iam aliquid in nos fata moliri parant. / nam quid rear quod ista Cadmeae lues / infesta genti strage tam late edita / mihi parcat uni? cui reservamur malo? (V. 28–31)

Das Schicksal plant bereits etwas gegen uns. Was sonst soll ich denken, wenn diese Pest die Nachkommen des Cadmus vernichtet und mich allein verschont? Welchem Übel werde ich aufgespart?

In der Folge beschreibt Oedipus ausführlich, unter welchem Schicksalsspruch er stehe, wie er ihm zu entgehen suche und wie er dennoch fürchten müsse, dass dies fruchtlos sei. Anders als Sophokles' Protagonist weiß Oedipus also bereits um sein mythisches Schicksal. Ihm ist von Anfang an die Handlungsfreiheit genommen, er sieht sich selbst bereits als tragische Figur. Die Tragödie des Seneca entfaltet sich daher nicht aus der Performativität eines ursprünglichen Sprechakts (dem ‚Fahndungsfluch‘), sondern in der rhetorischen Deixis, dem Herzeigen tragischer Attribute – sie ist weniger Sprachhandlung als -gemälde.

Das zeigt sich auch in der Inszenierung einer Opferschau, die bei Seneca vom blinden Seher Tiresias durchgeführt wird. In der griechischen Vorlage ist Teiresias die erste Figur, die Oidipous mit der Anschuldigung konfrontiert, der Mörder des Laios zu sein. Bei Sophokles weiß Tiresias einfach die Wahrheit: Das prophetische Wissen des blinden Sehers wird so dem scheinbar rationalen Wissen des sehenden, aber verblendeten Oidipous gegenübergestellt. Bei Seneca ist Tiresias zu einem prophetischen Schauen nicht mehr in der Lage: Es heißt explizit, dass er zu alt dazu sei (V. 297f.). Deshalb muss eine ausgiebige Opferschau und zu guter Letzt eine Totenbeschwörung an die Stelle göttlicher Inspiration treten. Diese Opferschau nimmt fast einen gesamten Akt ein und wird rhetorisch virtuos ausgestaltet: Da Tiresias ja blind ist, muss seine Begleiterin Manto ihm – und dem Publikum – die Eingeweide des Opfers, die Farbe und Gestalt der Flammen und schließlich die Erscheinung von Laios' Geist beschreiben.

Bereits in der Opferschau wird die Bedeutung des pythischen Orakels unbekümmert um jeden Anachronismus in voller Theatralität ausgebreitet: Der Spruch wird zum Bild, das nun seinerseits von Manto in Sprache übersetzt und von Tiresias ausgedeutet wird. Das führt jedoch nicht dazu, den gesuchten Mörder zu identifizieren, sondern zu einer Rekapitulation des mythischen Schicksals der Labdakiden: Vatemord und Inzest, Iokastes Selbstmord und Oedipus' Blendung, schließlich sogar der Bruderkrieg zwischen Polyneikes und Eteokles lassen sich in den blutigen Bildern erahnen (V. 303–389). Während sich bei Sophokles die Handlung aus dem Wortgefecht zwischen Teiresias und Oidipous entwickelte, tritt bei Seneca das gespenstische Spektakel an seine Stelle. Der Unterschied ist derart augenfällig, dass man Senecas Stück mit Benjamin als Trauerspiel der sophokleischen Tragödie gegenüberstellen kann:

„Das Trauerspiel ist pantomimisch denkbar, die Tragödie nicht“.²³ Gemeint ist damit, dass das Wort bei Seneca über lange Passagen in seiner Anschaulichkeit ausgestellt wird, ohne dass es eine Handlungsdynamik entwickelt.

Und mit der Opferschau ist es noch nicht getan: Was sie noch offenließ, soll anschließend durch eine Totenbeschwörung ans Licht geholt werden. So wird der Geist des Laios bemüht, seinen Mörder zu identifizieren. Dieser erklärt dann unmissverständlich Oedipus zum Täter und spricht einen Fluch über ihn aus. Der Unterschied zur sophokleischen Variante könnte kaum augenfälliger sein: Der Protagonist der Tragödie ist Gegenstand eines wiederholten Fluchs, demgegenüber sein Richteramt und seine eigene Sprechkraft zurücktritt²⁴ – Wahrheit wird hier nicht in einem analytischen Prozess gesucht, sondern steigt verzaubert aus der Unterwelt auf.

Diese Tendenz zur Theatralisierung wird in späteren Adaptionen, die in Richtung des barocken Trauerspiels gehen, noch deutlicher ausgeprägt.²⁵ Unabhängig davon, ob man sich diese Aufführungen als jesuitische Bühnenspektakel oder nur als rhetorisches Feuerwerk vorstellt,²⁶ ist ihnen ein Hang zur Ostentation in Wort oder Bild eigen, der sich der dramatischen Dynamik der griechischen Tragödie widersetzt.²⁷ Besonders sticht dies in einer recht unbekanntem Fassung des italienischen Jesuiten Emanuele Tesauro ins Auge, die einen barocken Höhepunkt dieser Entwicklung darstellt.²⁸

Tesauro stellt seinem *Edipo* (1661), der die bekannten antiken Fassungen des Dramas synthetisiert, einen musikalischen Prolog voran, der von dem Geist des Amfione, einem der Gründer Thebens, vorgetragen wird.²⁹ Damit wird die mythische Vorgeschichte der Stadt und ihrer Könige in Erinnerung gerufen, aber auch die Figur Edipo und ihr Schicksal beschrieben, denn Amfione besingt eine Handlung, die bereits in mythischer Vergangenheit liegt. Daher erscheint Edipo bei Tesauro mit noch weniger Handlungsfreiheit als bei Seneca. Besonders einschlägig ist dabei, dass Amfiones Auftreten in einem dreifachen Fluch endet.

Amfione erklärt seine Erscheinung auf der Bühne damit, dass seine blutleere Brust von einem „furiale afflato“ zu Gesang bewegt werde, dessen Herkunft er sich nicht erklären könne. Er müsse daher das Schicksal Thebens und seiner Bewohner

23 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* (Bd. I.1). Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1991, S. 297; vgl. Joachim Harst: Aristoteles und „Papinian“. Rhetorik und Theatralität des „rechten Rechts“. In: *Literatur und Recht*. Hrsg. von Bernhard Greiner/Barbara Thums/Wolfgang Graf Vitzthum. Heidelberg 2010, S. 24–28.

24 Das zeigt sich schon darin, dass bei Seneca (und Tesauro) das Orakel bereits die Befleckung der Stadt Theben mit dem Mord an Laios begründet (vgl. *Oedipus* 233–238 und *Edipo* 2,279–290), während bei Sophokles Oidipus diese für die Tragödie entscheidende Verrechtlichung des Orakelspruchs verantwortet. Damit wird auch der unfreiwilligen Selbstverfluchung des Protagonisten ihre rechtskritische Bedeutung genommen – sie wird zur obstinaten Vorausdeutung des mythischen Endes (vgl. *Edipo* 2,426–429).

25 Zu Trauerspiel und Spektakel vgl. Bettine Menke/Christoph Menke: Tragödie, Trauerspiel, Spektakel. Drei Weisen des Theatralen. In: *Tragödie, Trauerspiel, Spektakel*. Hrsg. von dens. Berlin 2007, S. 6–15.

26 John J. Gahan: Seneca's „Oedipus“ and the Stage. In: *Classical and Modern Literature*. 18/1998, H. 3, S. 231–39.

27 Zwar gibt es auch in der griechischen Tragödie ostentative Momente wie etwa die Klage des Oidipus, die auf seine Selbstblendung folgt. Diese sind jedoch am Ende der Handlung angesiedelt, während die Dramen Senecas und Tesauros jeweils mit einer ostentativen Szene beginnen.

28 Vgl. einführend dazu Pierantonio Frare: *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*. Napoli 1998.

29 Ich zitiere im Fließtext aus der italienischen Ausgabe Emanuele Tesauro: *Edipo*. Hrsg. von Carolo Ossola/Paolo Getrevi. Venezia 1987; die folgenden Übersetzungen stammen von mir – J.H.

besingen. Für diesen Gesang gelte es einen passenden Stil zu finden – und Amfione lässt keinen Zweifel daran, dass dies die Sprache des Fluchs ist:

Ma troverò ben io / a sì orrendo soggetto un degno stile, / ed un canto che meriti / per cantore un dannato; [...] Maledirò quel sasso lagrimoso, / dove dal genitor e dalla morte / Edipo rifiutato, / col suo sagace ingegno / vinse, uccise, disperse il mostro alato: / e liberato il regno, / del patrio seggio incestuoso erede, / la rovina del regno ebbe in mercede. (V. 52–81)

Doch werde ich schon einen würdigen Stil für ein derart schreckliches Thema finden und ein Lied, das einen Verdammten als Sänger verdient; [...] ich werde diesen tränenreichen Stein verfluchen an dem Edipo, vom Vater und vom Tod verstoßen, mit seinem scharfsinnigen Verstand das geflügelte Ungeheuer besiegte, tötete und zerstreute: Und da er das Königreich befreite, erhielt er als inzestuöser Erbe des väterlichen Throns den Ruin des Königreichs zum Lohn.

Das folgende Drama lässt sich als Inszenierung von Amfiones Gesang verstehen, der die Handlung in ihren Eckpunkten bereits vorwegnimmt: Kein Zweifel kann an ihrem Ausgang bestehen, so dass der instrumentelle Fluch Edipos von Anfang an in seiner Doppeldeutigkeit vor Augen steht. Und als sei es der Flüche noch nicht genug, spricht Amfione selbst einen mehrfachen Fluch aus. Verflucht wird hier allerdings nicht eine Person, sondern der Schauplatz um den „sasso lagrimoso“, an dem Edipo das Rätsel der Sphinx löste und sein eigenes Schicksal besiegelte. Ebenso verflucht werden die „Furchen“ (V. 60), in die Kadmos dem Mythos zufolge die Zähne eines besiegten Drachen säte und die den Gründungsort der Stadt Theben darstellen. Verflucht werden also mit dem Schauplatz der Handlung alle auf ihm erscheinenden Figuren. Während Oedipus bei Seneca also bereits zu Beginn der Handlung im Bann seines erahnten Schicksals steht, steht er bei Tesauo von der Eröffnung an inmitten eines Fluchs, der die ganze Handlung umfasst: Der Fluch ist gleichsam das Medium, in dem die Figuren des Dramas gespenstisch aus der mythischen Vergangenheit erscheinen.

Ganz dieser Eröffnung gemäß, wird auch Oidipous' instrumenteller Fluch und Tiresias' Opferszene bei Tesauo noch einmal übertroffen. Als bestünde Zweifel, dass das barocke Publikum die Verwicklung Edipos in seinen eigenen Fluch nicht begreife, lässt Tesauo seinen Protagonisten überdeutlich werden. Dem noch unbekanntem flüchtigen Königsmörder droht er an, das Augenlicht zu nehmen: „Giuro e contesto, chiunque osò [...] / involare al re Laio il vital lume, / priverollo de' lumi“ („ich schwöre und bezeuge, wer immer es wagte, König Laios das Lebenslicht zu nehmen, dem werde ich das Augenlicht nehmen“, V. 426–429). Und der bereits bei Seneca entworfenen Beschwörung des Laios lässt Tesauo die gesamte thebanische Vorwelt folgen, die er im Gegensatz zum Botenbericht bei Seneca selbst auf der Bühne erscheinen lässt. Unter die Erscheinungen von Cadmo, Amfione, Penteo und Labdaco mischen sich der „Furor, che se medesimo accieca“ („die Wut, die sich selbst blendet“) sowie die Allegorien von Angst, Trauer, Klage und Alter (V. 271–275). Zum Höhepunkt des gespenstischen Reigens ergreift Laio das Wort, um den Namen des Verbrechers unter nochmaliger Zusammenfassung seiner Vergehen zu nennen: „Scacciatelo o tebani: il ciel si sdegna / contra voi, perché in Tebe Edipo regna“ („Verteibt ihn, o Thebaner: Der Himmel zürnt euch, weil in Theben Edipo regiert“, V. 333f.).

IV. Seneca, Corneille: Das Selbstopfer

Der Fluch als Eröffnung des Spiels, wie man ihn bei Tesauo findet, erinnert an die Poetik des barocken Trauerspiels und insbesondere des protestantischen

Märtyrerspiels. Hier ist infolge des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies (1 Mos 3, 17–19) der irdische Schauplatz per se verflucht. Ihm kann man sich nur durch den Märtyrertod entziehen, der das Opfer Christi imitiert und in eine transzendente Wahrheit führt.

Adaptionen des Mythos, in denen die Selbstblendung und anschließende Verbannung des Ödipus nicht als Strafe, sondern als Opfer, das die Stadt reinigt, inszeniert werden, sind dementsprechend als christianisierend zu bezeichnen. Bereits bei Seneca sind Tendenzen einer solchen Auslegung zu erkennen, wie sie sich in barocken und klassizistischen Adaptionen durchsetzt, scheint hier doch die Dominanz des Schicksals gegenüber der persönlichen Verantwortung des Oedipus zu überwiegen. Indem er sich dennoch blendet, erlangt er am Ende eine Handlungsfreiheit, die ihm im Lauf des Stücks gerade nicht zukam. Trotz seiner wortreichen Klagen kann man Oedipus daher als stoischen Helden begreifen. Parallel dazu endet das Stück damit, dass Oedipus die Stadt verlässt. Seine letzten Worte deuten an, dass damit auch die Pest die Stadt verlässt:

quisquis exilem iacens / animam retentat, vividos haustus levis / concipiat. ite, ferte depositis opem: / mortifera mecum vitia terrarum extraho. (V. 1055–1059)

Ihr, die ihr schwach auf Krankenbetten den Lebensatem haltet, atmet nun frei die lebenspendende Luft. Bringt den Verlassenen Hilfe: Ich ziehe die tödlichen Übel der Stadt hinter mir her.

Zu betonen ist, dass diese der Dinge bei Sophokles gerade nicht vorkommt. In der griechischen Tragödie wird Oidipous die Entfernung aus der Stadt nur auf sein Flehen hin als „Gottes Gabe“ (*toû theou dôsin*, V. 1518) zugestanden. Doch es bleibt offen, ob Oidipous' Selbstbestrafung irgendeine Konsequenz für die Stadt haben wird – die Pest tritt im Drama zunehmend in den Hintergrund und ist an seinem Ende nahezu vergessen.

Senecas christianisierende Wendung des Tragödienendes wird bei Corneille (1658/59) auf die Spitze gebracht.³⁰ Corneilles Adaption verknüpft die tragische Geschichte des Ödipus mit einer sich glücklich lösenden Verwechslungs- und Liebesgeschichte. Das mag bereits ein Zeichen dafür sein, dass der Adaption der tragische Ernst abhandlungsgemäßen ist und der Stoff in Richtung Komödie gewendet wird. So hält Corneille zwar an den Eckpunkten des Mythos fest und schließt sein Drama mit der Blendung Œdipes, nimmt ihr jedoch den archaischen Schrecken und wendet sie zum heilsbringenden Opfer. Œdipe weiß sich bei Corneille schuldlos, da seine Verbrechen von den Göttern veranlasst wurden (Akt 5, Szene 5). In einem ingeniösen Coup kann er sein Schicksal mit dem des Herkules vergleichen, der ebenfalls durch eine List der Götter umkam, seinen Tod aber dennoch zu seinem Ruhm zu nutzen wusste. Das wird in der früher Seneca zugeschriebenen Tragödie *Hercules Oetaeus* dargestellt, die man als proto-christliches Märtyrer- oder Passionsspiel betrachten kann: In dem Augenblick, in dem Hercules sein Schicksal als gottgewollt erkennt, erträgt er den Flammentod gern, um als Sieger über den Tod gelobt und schließlich unter die Sterne versetzt zu werden. In Analogie dazu wird Œdipe bei Corneille als Märtyrer inszeniert. Auch wenn er nicht stirbt, ist seine Blendung als Opfer und Heilstat beschrieben, aus der die

³⁰ Ich zitiere im Fließtext aus der französischen Ausgabe Pierre Corneille: *Théâtre Complet* (Bd. 2). Hrsg. von Pierre Lièvre/Roger Caillois. Paris 1957; die folgenden Übersetzungen stammen von mir – J.H.

Heilung der Stadt unmittelbar folgt: In dem Augenblick, in dem sein Blut den Boden netzt, hat die Pest ein Ende, und die Sterbenden werden wieder gesund (Akt 5, Szene 9). In den Worten eines Boten:

Là, ses yeux arrachés par ses barbares mains, / Font distiller un sang qui rend l'âme aux Thébains, / Ce sang si précieux touche à peine la terre, / Que le courroux du ciel ne leur fait plus guerre; / Et trois mourants guéris au milieu du palais / De sa part tout d'un coup nous annoncent la paix.³¹

Dort werden seine Augen von seinen barbarischen Händen herausgerissen, / Aus ihnen fließt Blut, das den Thebanern das Leben zurückgibt. / Kaum berührt dieses so kostbare Blut die Erde, / Hört der Zorn des Himmels auf, Krieg gegen sie zu führen. / Und drei Sterbende, mitten im Palast geheilt, / Verkünden uns plötzlich Frieden in seinem Namen.

„Le sang de Laios a rempli son devoir“ („Das Blut des Laios hat seine Pflicht erfüllt“, ebd.) – mit dieser abschließenden Äußerung Thésées wird die Problematik der hier verhandelten Sophokles-Adaptionen benannt: Sie sind zwischen mythischer Talionsgerechtigkeit (Œdipe erfüllt die Blutschuld an seinem Vater) und theatraler Indienstnahme (Œdipe erfüllt seine Pflicht als Repräsentant der Tragödie) gespalten. Gleichzeitig wird deutlich, wie die Feststellung einer tragischen Schuld, die sich bei Seneca und Corneille zusehends von der Verantwortlichkeit des Protagonisten löst, zu einer theatralen Rahmung führt, die sich grundsätzlich von der griechischen Tragödie unterscheidet: Der ostentative Versuch, dem Schicksal des Protagonisten einen Heilssinn zu geben, kodiert Fluch und Opfer im christlichen Sinn um.

V. Kleist: Profanisierung des Fluchs

Kleists „Lustspiel“ *Der zerbrochne Krug* (1808/1811) stellt nun eine Reflexion auf diese Christianisierung der Tragödie dar, während es zugleich den gerichtlichen Charakter der Handlung wieder in den Vordergrund holt.³² Denn Kleist überblendet in seinem Stück und dem Protagonisten, dem klumpfüßigen Richter Adam, zwei Erzählungen: Zum einen die des Sündenfalls, die mit der Vertreibung aus dem Paradies und dem Fluch der Sterblichkeit endet; zum anderen die des Richters mit dem Schwellfuß, der sein eigenes Verbrechen aufklärt. Die Übertragung dieser ‚ödipalen‘ Identifikation von Richter und Täter auf den Sündenfall faltet die transzendente Position des strafenden und verfluchenden Gottes in die Immanenz des irdischen Schauplatzes ein, weswegen eine Lösung des Fluchs durch ein Opfer unmöglich wird – und tatsächlich wird Richter Adam am Ende zwar der Tat überführt, doch kann er sich der Strafe entziehen, indem er die Flucht ergreift. Zugleich ist die Position des Richters von Anfang an dadurch kompromittiert, dass eine Person Gericht hält, deren Namen auf den Ursünder verweist und deren Fehlbarkeit bereits in den ersten Szenen allzu deutlich wird. Indem Kleist die Gerichtshandlung nun noch mit einer Beobachterfigur versieht – Gerichtsrat Walter wohnt ihr im Zuge einer „Revisions-Bereisung auf den Ämtern“ (1, V. 70) bei – kann er ihre Theatralität reflektieren, ohne ihre zeitliche und räumliche Geschlossenheit aufzubrechen.³³

³¹ Ebd., S. 609.

³² Ich zitiere im Fließtext aus der Ausgabe Heinrich von Kleist: *Dramen 1808–1811* (Bd. 2: *Sämtliche Werke und Briefe*). Hrsg. von Ilse Maria Barth/Hinrich C. Seeba. Frankfurt/M. 1991.

³³ Vgl. dazu Vismanns Lektüre des Stücks im Horizont der „unhintergehbaren theatralen Dimension des Gerichts“ (Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 38–71, hier S. 38).

Die Konsequenzen der Überblendung von Ödipus- und Adamsgeschichte lassen sich auch auf der symbolischen und sprachlichen Ebene bemerken. Die wichtigste Aufgabe der Gerichtsverhandlung ist nach Vismann „die Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum“ – eben der sprachlichen Verhandlung –, um so das (reale) „Ding“ in die (symbolische) „Sache“ zu transformieren.³⁴ Der Umstand, dass der Richter bei Kleist unmittelbar in den aufzuklärenden Fall verwickelt ist, führt nun dazu, dass die zu beurteilende Tat selbst unklar bleibt und nur ansatzweise symbolisiert wird. Im Stück wird nur so viel deutlich: Richter Adam hat Eve einen nächtlichen Besuch abgestattet, bei dem er seine Perücke auf dem titelgebenden Krug ablegte. Dieser ging zu Bruch, als Adam das Zimmer fluchtartig verließ. Offen bleibt nun, ob der zerbrochene Krug im Stück wörtlich oder figurativ zu verstehen ist: Ob also nur ein Krug oder auch Eves Unschuld zu Bruch ging. Neben den Verhinderungsstrategien Adams ist auch die Klägerin, Marthe Rull, für diese Zweideutigkeit verantwortlich: Sie beschreibt den zerbrochenen Krug derart wortreich, dass sie mehrmals „zur Sache!“ gerufen werden muss – aber was genau die „Sache“ ist, über die das Gericht verhandelt, ist auch nach ihrer Ekphrasis des Realen nicht klarer geworden: Auch sie widersetzt sich der Übertragung des „Dings“ in das symbolische Register.³⁵ Dementsprechend wird auch der Krug im Stück derart widersprüchlich beschrieben, dass man ihn sich nicht als kohärenten Gegenstand vorstellen kann: Mal hat er ein Loch in der Mitte, mal ist er in tausend Scherben zersplittert. Das Drama hat ein Problem mit der symbolischen Ordnung.³⁶

Das lässt sich auch einem weiteren Beispiel bekräftigen. Im Laufe des Stücks entdeckt Gerichtsrat Walter, dass neben dem Krug auch Richter Adam ein „Loch“ (10, V. 1458) – nämlich im Kopf – hat. Adam gesteht, er sei über die eigenen Füße gestolpert (V. 1464), wie er es zuvor schon wortreicher gegenüber dem Gerichtsdieners Licht erklärt hat (1, V. 1–21). „[U]nbildlich“ sei er „hingeschlagen“ (1, V. 14), ergänzt er auf die spöttische Nachfrage des Dieners, der seinen Sturz mit dem Adamsfall verglich. Der Zusatz „unbildlich“ soll also betonen, dass Adam nicht wie sein „Ältervater“ im übertragenen Sinn gefallen, sondern wörtlich gestürzt ist. Als Begründung liefert Adam jedoch ein Bibelzitat, das aus dem Kontext der figuralen Exegese stammt: Über die eigenen Füße sei er gestolpert, „denn ein jeder trägt/den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst“ (1, V. 5f.). So wird der Adamsfall als komisches Stolpern über die eigenen Füße verlacht. Und doch wird zugleich eine figurale Beziehung zwischen Adam und Jesus hergestellt, der ja in einer bekannten christlichen Metaphorik als Eck- und Stolperstein bezeichnet wird (Röm 9,33; Jes 8,14f.). Die figurale Beziehung, die schon Paulus zwischen Adam und Jesus, dem Sünder und dem Erlöser, sah (Röm 4, 14), wird in Kleists Figur des sündhaften Richters Adam zur Identität zusammengezogen.

Insofern lässt sich ein größtmöglicher Kontrast zwischen Kleists Bearbeitung und den zuvor angesprochenen Adaptionen von Seneca, Tesauo und Corneille bemerken. Die letzteren steigerten die Anschaulichkeit der Tragödie, indem sie Geister auf die Bühne holten und das (sprachliche oder visuelle) Bild in den Vordergrund stellten.

³⁴ Ebd., S. 31.

³⁵ Ebd., S. 45–48.

³⁶ Vgl. dazu grundlegend das dem *Zerbrochenen Krug* gewidmete Kapitel in Bernhard Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst*. Tübingen/Basel 2000.

Bei Kleist steht dagegen eine Sprache auf der Bühne, die der gerichtlichen Symbolisierung entgegenarbeitet und in einer unentschiedenen Figürlichkeit stecken bleibt. Komik und Tragik des Spiels erwächst daraus, dass weder Figuren noch Zuschauer:innen zwischen wörtlichen und figürlichen Bedeutungen unterscheiden können, so dass eine klärende Symbolisierung des Vorgefallenen ausgeschlossen ist. Daher kann einer solchen Verwirrung auch nicht mehr mit einem lösenden Urteil oder Opfer begegnet werden.

Diese Problematik kehrt auch auf der Ebene von Eid und Fluch wieder. Zuerst ist die Rolle des Amtseides zu nennen, auf die Richter Adam – wenn auch missverständlich – zu Beginn des Stücks anspielt: Als er hört, dass ein ihm unbekannter Revisor seiner Gerichtsverhandlung beiwohnen wird, zeigt er sich zunächst nicht beunruhigt, denn „der Mann hat seinen Amtseid ja geschworen, / Und praktisirt, wie wir, nach den / Bestehenden Edikten und Gebräuchen“ (1, V. 97–100). Damit enthüllt Adam allerdings unfreiwillig, dass ihm die eigentliche Bedeutung des Amtseides nicht geläufig ist: Gerade nicht das Gewohnheitsrecht, sondern die *Allgemeine Gerichtsordnung für die preußischen Staaten* ist das Gesetzeswerk, auf das zeitgenössische Richter in Preußen vereidigt werden.³⁷ Deutlich wird damit also, dass Adam mit dem Amtseid auch das verschriftlichte Gesetz wenig ernst nimmt, sondern nach Augenmaß und den „bestehenden Gebräuchen“ urteilt. Das spiegelt die zuvor skizzierte Problematik des Stücks, da der Amtseid zu eben jenen Sprechakten gehört, die den Richter zu seinem Amt befähigen: Erst die grundlegende Unterscheidung zwischen empirischem Individuum und Amtsperson macht es möglich, dass ein per se fehlbarer Mensch sich über Seinesgleichen erhebt, um über sie zu urteilen.³⁸

Dieser Behandlung des Amtseids entspricht der Umgang mit Schwurformeln, die allerorten im Stück verwendet werden, um Aussagen zu beteuern. Dabei sticht besonders jene Szene hervor, in der ein Schwur in Frage steht, den Eve ihrer Mutter am vergangenen Abend geleistet haben soll: Marthe zufolge habe ihre Tochter nämlich ihr „zugeschworen“, dass kein anderer als ihr Verlobter Ruprecht in ihrer Kammer war (7, V. 778–780) – was den Tatverdacht gegenüber letzterem erhärten würde. Doch vor Gericht möchte Eve den Schwur nicht wiederholen; im Gegenteil schwört sie nun, nicht geschworen zu haben (V. 793f.). Ein solcher Schwur, der nur das Schwören selbst, aber keine beschworene Aussage anführt, ist intransitiv und „semantisch leer: Es gibt kein *dictum*, das durch ihn bekräftigt werden soll“.³⁹ Marthe dagegen, über den Schwur ihrer Tochter verunsichert, will nun ihrerseits beschwören, dass Eve die Anwesenheit Ruprechts zumindest zugegeben habe. Für Adam aber ist es gleichviel: Auch der zurückgenommene Schwur ist ihm Anlass genug, das Gerichtsverfahren zu beenden und Ruprecht als Täter zu verurteilen – kann er so doch die eigene Verstrickung in die Tat vermeiden. Nur der Gerichtsrat Walter kann ihn daran hindern, die *Allgemeine Gerichtsordnung* derart zu missachten, dass er auf die Ladung weiterer

37 Elke Dubbels: Leere Schwüre: Zur Krise der rechtlichen Verbindlichkeit und dem Versprechen ihrer Restitution in Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug*. In: *Wortgebunden. Verbindlichkeit von Versprechen in Recht und Literatur*. Hrsg. von Gregor Albers/Joachim Harst/Katharina Kaesling. Frankfurt/M. 2021, S. 149–158, hier 152f.

38 Vgl. dazu Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 61–64, die mit Kant argumentiert, aber auch die Lehre vom „doppelten Adam“ ausführt, die nach Kantorowicz in Dantes *Divina Commedia* ihren Ursprung nimmt.

39 Dubbels: *Leere Schwüre*, S. 154.

Zeug:innen verzichtet. Denn das Gesetz sieht ausdrücklich vor, dass ein Urteil nur im Notfall – also mangels weiterer Beweise – sich auf einen Eid stützen solle, ist der Eid doch ein „sehr bedenkliches Mittel zur Entdeckung der Wahrheit“, das zudem unter einer „allzugroßen Vervielfältigung“ und entsprechender „Geringschätzung“ leide.⁴⁰

Wie die Eide, so erfahren auch die Flüche in Kleists „Lustspiel“ eine unbändige Vervielfältigung. Dabei ist es bezeichnend, dass es im Stück keinen dem instrumentellen Fluch des Oidipous entsprechenden Sprechakt gibt: Wie das Schwören, so ist auch das Fluchen im *Zerbrochenen Krug* intransitiv geworden – es bezieht sich nicht auf einen außersprachlichen Gegenstand, der mit einem Fluch belegt würde, sondern kehrt sich auf sich selbst zurück. Auch hierin zeigt sich die scheiternde Symbolisierung im Stück: Während Oidipous als sprachmächtiger König die Bühne betritt, der seinen Rechtsfall mit einem furchteinflößenden Schwur lösen will, scheint sich Adam von Anfang an in den eigenen Worten zu verheddern. Und während die tragische Dynamik von *Oidipous Tyrannos* aus dem Glauben des Protagonisten erwächst, sich selbst verflucht zu haben, ist das Fluchen Adams nurmehr Ausdruck seiner sprachlichen Ohnmacht. Denn Adam gibt stets mehr von sich Preis, als er eigentlich will, und muss sich daher anschließend korrigieren und zurücknehmen. Während der sophokleische Oidipous sich selbst auf die Schliche kommt, führt sich Adam durch sein Sprechen, mit dem er seine Schuld zu maskieren sucht, unfreiwillig selbst vor. Ausdruck dieses Problems sind Adams proliferierende Flüche, die sich auf die ihm entgleitende Sprache oder auf ihn selbst als Sprecher beziehen: „Verflucht!“ (V, 370; VII, V. 545, 1007), „Verdammt!“ (I, V. 62; VII, V. 1022), „Der Teufel soll mich holen“ (II, V. 189, 249; Variant V. 258) – so fluchen Adam und seine Antagonist:innen und bezeugen damit eine Entleerung des Fluchs, der sich nurmehr auf das verlorene referentielle und performative Potential der Sprache bezieht.⁴¹

VI. Schluss

Kleists Einsatz des Fluchs steht in deutlichem Kontrast zu den bisher diskutierten Formen des Fluchs auf der tragischen Bühne. Der sophokleische Oidipous bedient sich des Fluchs als eines Instruments, um Schuldige und/oder Mitwissende zum Geständnis zu bewegen. Aus Furcht vor den Konsequenzen dieses sprachlichen Performativs, so die im Stück artikuliert Annahme, wird sich der Täter selber stellen: Der Fluch ist hier Inbegriff sprachlicher Ermächtigung. Als Vorbedingung eines Urteils im betreffenden Rechtsfall weist er freilich auch auf eine problematische Verbindung zwischen Fluch und Urteil hin, welche die Unterscheidung zwischen mythischer Schuld und gerichtlicher Strafe erschwert – dies um so mehr, als die Selbstbestrafung des Oidipous in dem Bewusstsein erfolgt, sich unwissentlich selbst verflucht zu haben.

Bei Seneca und Tesauro hingegen ist der Fluch nicht mehr als Rechtsinstrument wirksam, sondern wird zum Genreelement: Die Tragödie ist eben die Gattung, die das Schicksal verfluchter Figuren aufführt. Hier geht es zwar noch um sprachliche

40 *Allgemeine Gerichtsordnung für die preußischen Staaten*. Erster Theil. Berlin 1795, X/7, § 254, zit. nach Dubbels: *Leere Schwüre*, S. 157.

41 *Ebd.*, S. 155; Agamben: *Sakrament der Sprache*, S. 48.

Potenz, doch zielt sie eher auf rhetorische Ostentation, auf das Ausstellen einer verfluchten Welt, denn auf den Performativ. Dieser Betonung des Mythischen folgend, wird die Dimension des Opfers betont, die in der sophokleischen Fassung gerade unter Bezug auf das Recht reduziert werden sollte: Oidipous interpretiert die mythische Befleckung (*miasma*) der Stadt als Rechtsproblem, das sich durch die Verurteilung bzw. Verbannung des Täters lösen lässt, während Oedipus, Edipo und Œdipe schon bei ihrem ersten Auftreten ihr mythisches Schicksal beschwören, das sie schließlich durch die Selbstverbannung als *pharmakós* bekräftigen. So wird die unwillkürliche Selbstverfluchung, die im Unwissen des Protagonisten um sein Schicksal begründet ist, zum offenen Fluch hervorgekehrt, der die gesamte Handlung umfasst. Die Darstellung der Blendung als heilbringendes Opfer aber, wie sie bei Seneca und Corneille erscheint, trägt nur den christlichen Erlösungsgedanken in die mythische Sphäre ein.

Kleists Adaption des Ödipus-Stoffs greift dagegen dessen rechtliche Problematik erneut auf, indem er ihn als Gerichts drama mit einer Zuschauerfigur fasst. Die Problematik, Mythos und Recht, Fluch und Urteil zu scheiden, kehrt bei ihm im Scheitern der gerichtlichen Symbolisierung wieder: Was überhaupt der Fall, die „Sache“ des Gerichts war, kann bis zum Ende nicht vollständig aufgeklärt werden. Dies liegt nicht nur an der Verstrickung des Richters in den Fall, sondern auch am stetigen Entgleiten seiner Sprache. Die proliferierenden Schwur- und Fluchformeln, mit denen Adam seine Aussagen bekräftigen möchte, sind hier symptomatisch. Denn nur zu oft ist seine Sprache eben der ‚Stein des Anstoßes‘, über den der Sprecher zu Fall kommt. Dieses gleichsam intransitive Fluchen ist die formale Konsequenz aus Kleists Identifikation von Sünder und Richter, Adam und Christus, mit der er auch die christianisierenden Adaptionen von *Oidípous Týrannos* kommentiert und ad absurdum führt: In vollem Bewusstsein, dass der tragische Fluch durch das christliche Opfer aufgehoben wurde, ist der komische, aber deshalb nicht weniger unentrinnbare Fluch bei Kleist die uneinholbare Mehrdeutigkeit der Sprache selbst.