

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/>

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

Abstract

Der Beitrag diskutiert die strukturgebende Bedeutung des Fluchs in Sophokles' Tragödie *König Ödipus*. Es wird argumentiert, dass der Fluch die tragische Form vollends bestimmt. Den Fluchtpunkt der Überlegungen bildet Schillers viel zitierte Einschätzung des *König Ödipus* („tragische Analysis“). Die generische Produktivität der Verquickung von Fluch und Tragödie wird primär anhand des mehr als nur einschlägigen antiken Textes aufgezeigt, dessen ‚verfluchte‘ Form noch Schiller als Verfahrensskript beschäftigt.

Keywords: Tragödie/tragedy, Gattungsreflexion/reflection on genre, Form und Fluch/form and curse, Schiller und die antike Tragödie/Schiller and Greek Tragedy, Ödipus/Oedipus

I.

Die nachfolgenden Überlegungen konzentrieren sich auf Sophokles' berühmt-berüchtigten *König Ödipus*, im Original Οἰδῖπτος Τύραννος (*Oidipus Tyrannos*).¹ Dies passiert in germanistischer Perspektive, mit dem Ziel aufzuweisen, wie zentral im Sinne von strukturgebend der Fluch für die Gattung der Tragödie ist – zentral für Sophokles' in dieser Hinsicht nachgerade paradigmatische Tragödie und darüber hinaus, dieser Fluchtpunkt soll skizziert werden, für das Drama um 1800. Meine Überlegungen münden somit auch in der Frage, welche Folgen Sophokles' Fluch-Tragödie für die dramatische Gattung auf der Schwelle zur Moderne hat bzw. zugespitzt formuliert: inwiefern Sophokles mit ebendieser Fluch-Konstellation ein fortschreibbares generisches Paradigma eröffnet. Andeuten möchte ich den deutschen Diskussionszusammenhang, indem Schillers Perspektive auf den *König Ödipus* hinzugezogen wird. Schiller legt nahe, dass sich das aus dem Fluch gewonnene generische Paradigma bereits bei Sophokles gewissermaßen erschöpft bzw. der Fluch als Formskript für die Tragödie damit ‚verbraucht‘ sei. Ob Schiller bei aller gleichzeitigen Hochachtung zu Recht auch mit solcher Skepsis auf eine bei Sophokles beobachtete ‚verfluchte‘ tragische Form blickt, steht zu diskutieren.

Dass der Fluch seit jeher und über den Gattungszusammenhang des Dramas hinaus eine Zentralstellung für die Literatur einnimmt, mag eine Abzweigung in Richtung ‚Versepos‘ demonstrieren. Nicht nur um darauf aufmerksam zu machen, dass das älteste Schriftstück der europäischen Literatur mit einem Fluch beginnt, richte ich zunächst den Blick auf den Auftakt von Homers *Ilias*, sondern auch weil dabei das ästhetische Potential des Sprechaktes, seine Tauglichkeit zur Konfliktauguration, seine kommunikative Grundstruktur und insbesondere seine affektive Grundierung in aller Deutlichkeit hervortreten.

1 Die Tragödie wurde uraufgeführt etwa zwischen 429 und 425 v. Chr. als zweiter Teil der sogenannten „Thebanischen Triologie“. Voraus geht die *Antigone* (442 v. Chr.), es folgt *Ödipus auf Kolonos*, 401 postum uraufgeführt.

Die *Ilias*, meint man und sagt man, beginnt mit dem berühmtesten Zorn des Achill. Das stimmt auf eine Weise, bestimmt doch dieser Affekt das Initialwort des Epos.² Allerdings hat Achills Groll auf Agamemnon eine von jenem so äußerst Zornigen selbst ganz unabhängige Vorgeschichte und bildet somit keineswegs den Initialaffront des Textes. Der Erste, der hier Grund zum Zorn hat,³ ist ein anderer, und zwar ein verzweifelter Vater: Auf dem Feldzug Richtung Troja wurden neben anderen myrischen Städten insbesondere Chryse, die Heimat des Apollonpriesters Chryses geplündert und dessen Tochter Chryseis von Agamemnon entführt. Der Beginn des Ersten Gesanges zeigt Chryses bei dem Versuch, seine Tochter aus der Hand des griechischen Oberbefehlshabers freizukaufen (vgl. Hom., *Il.*, 1, 12–20). Doch Chryses setzt dabei nicht allein auf Geld, kann er doch qua seines Priesteramtes mit dem Zorn eines Wesens rechnen, das weitaus mächtiger ist als er selbst. Als Druckmittel führt er seinen Dienstherrn Apoll und im selben Atemzug, mit patronymischem Nachdruck, sogar den Göttervater gegen Agamemnon ins Feld: „Mir aber gebt die Tochter frei, die eigene, und nehmt die Lösung / Und scheut den Sohn des Zeus, den Ferntreffer Apollon.“ (Hom., *Il.*, 1, 20–21) Agamemnon allerdings, offenbar ganz und gar unbeeindruckt, weist den verzweifelten Vater harsch ab. Dieser wiederum setzt ganz auf Apolls Macht und entsendet ein Fluchgebet: „Höre mich, Silberbogner! der du schützend um Chryse wandelst / [...] Büßen sollen die Danaer meine Tränen mit deinen Geschossen!“ / So sprach er und betete, und ihn hörte Phoibos Apollon.“ (Hom., *Il.*, 1, 37–43) Der Text lässt keinen Zweifel daran, dass dem Gesuch des Priesters um göttliches Gehör entsprochen wird, d.h. die Fluch-Kommunikation reüssiert umgehend, denn Apolls Zorn ist entbrannt: Wegen der Herabwürdigung seines Priesters straft er das griechische Heer mit einer Seuche (vgl. Hom., *Il.*, 1, 9–12), woraufhin der Seher Kalchas auf Anfrage Achills den Grund der Götter-Wut erfährt (vgl. Hom., *Il.*, 1, 94–100) – den Grund und den Weg, wie der Fluch gelöst werden kann: Unumgänglich sei eben die Herausgabe der Chryseis, das macht dann auch Achill dem griechischen Heerführer klar.

Die damit angezeigte potentielle Aufhebbarkeit eines Fluches wird in der Forschung kaum zum Thema; für die tragische Verlaufsform bei Sophokles ist dieser Aspekt so zentral, dass man festhalten kann: Die Tragödie bzw. die Literatur formt den Sprechakt hier auf spezifische Weise und durchaus auch über die religiösen, mythologischen und politischen Gebrauchsweisen und Reflexionskontexte hinaus – und d.h. nicht zuletzt, dass sie den Fluch als Strukturmodell nutzt, daraus also ästhetisches Kapital schlägt. Darüber hinaus lässt sich diese Fluch-Konstellation mit Blick auf die bei Homer exponierte Möglichkeit der Aufhebung (und auf das sich daraus ergebende Handlungspotential) von benachbarten Szenarien wie etwa von dem der Rache oder der Strafe unterscheiden.⁴ Zwar bildet offensichtlich ein *Wunsch* zu rächen,

2 Zugrunde gelegte und zitierte Übersetzung: Homer: *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt/M. 1975. Im Folgenden gemäß der Abkürzungskonvention zum Nachweis antiker Autoren und Werktitel und mit nachstehender Nummer des Gesangs sowie mit Versangabe referenziert, vgl. hier Hom., *Il.*, 1, 1.

3 Die Genese des Fluches aus dem Affekt, insbesondere aus Hass und Wut, betonen: Andreas Dorschel: Entwurf einer Theorie des Fluchens. In: *Variations*. 23/2015, S. 167–175, hier S. 171; Maximilian Oettinger: *Der Fluch. Vernichtende Rede in sakralen Gesellschaften der jüdischen und christlichen Tradition*. Konstanz 2007, S. 12; Ulrike Vedder: Der Fluch als Schuld und Übertragung. In: *Bonds. Schuld, Schulden und andere Verbindlichkeiten*. Hrsg. von Thomas Macho. München, Paderborn 2014, S. 509–520, hier S. 514.

4 Vgl. zu den Überschneidungen, aber auch Differenzen von ‚Fluch‘, ‚Rache‘ und ‚Strafe‘: Oettinger: *Der Fluch*, S. 1, 11f. Vgl. zur im engeren Sinne literarischen Fassung des Fluches in der Literatur des 18. und

zu strafen, zu vergelten den Handlungsanlass – entsprechend steht das bei Homer gewählte Verb *tínein* (,büßen' / ,rächen') im Optativ (*teíseian*).⁵ Ein erfüllbarer Wunsch ist damit also angezeigt im Sinne von ‚Mögen die Danaer meine Tränen büßen‘ (vgl. ebd., 1, 42). Aber: Diese Rache, die von Apoll ins Lager geschickte Pest, kann eben wieder aufgehoben werden – man hat es hier entsprechend mit einem Fluch-Gebet des Chryses zu tun, das auf eine göttliche Rechtsordnung abhebt.⁶

Ganz in diesem Sinne sieht sich denn auch Agamemnon unter Zugzwang: Er muss handeln, was konkret bedeutet, Chryseis frei zu geben. Dies hat – erwartungsgemäß – männliche Rage zur Folge, denn Agamemnon kann den Verlust der weiblichen ‚Gesellschaft‘ nicht auf sich sitzen lassen und fordert umgehend Ersatz. Erst an dieser Stelle kommt Achill überhaupt ins Spiel, hier liegt der Grund für den weitaus bekannteren achilleischen Zorn. Denn Agamemnon verschafft sich, so geht die Geschichte weiter, die weibliche ‚Kriegstrophäe‘, die eigentlich Achill zugehört, die Jungfrau Briseis (vgl. Hom., II., 1, 322–325, 346–350). Der in den ersten Versen der *Ilias* exponierte und stets als Primärkonflikt aufgefasste Hahnenkampf zwischen Agamemnon und Achill ist (vgl. Hom., II., 1, 6–7), so lässt sich resümieren, aufs Engste mit einem göttlichen Fluch verknüpft: Apoll überzieht das Kriegslager mit einer Seuche, die erst dann ein Ende finden soll, wenn Chryseis freikommt, so zumindest übermittelt der Seher Kalchas die göttliche Losung (vgl. Hom., II., 1, 93–100). Es ließen sich noch zahlreiche weitere Episoden anführen, die demonstrieren, wie Homer Götter-Figuren zur Strukturierung seines Epos einsetzt. Nicht immer ist dabei, wie zu Beginn des Textes, ein Fluch der gewählte Sprechakt. Das Gebet des Apollpriesters Chryses stellt jedenfalls ein beredtes Beispiel dafür dar, wie ein Fluch als initiale erzählerische Triebfeder fungiert. Gleichzeitig exponiert das Beispiel das kommunikative Funktionsgefüge des Fluches: Es gibt einen Fluchenden bzw. einen Fluch-Akteur, der aus einer gesteigerten negativen Affektivität heraus (Zorn, Wut, Hass etc.) den Wunsch oder die Bitte äußert, dass ein bestimmtes Subjekt – sofern sich der Affekt gegen Menschen richtet – für bestimmte Handlungen bestraft werden soll bzw. dass eine Rache an ihm vollzogen werden soll. Es besteht aber, auch dies macht der chrysische Fluch deutlich, die Möglichkeit, aus dem Kommunikationsgefüge oder besser –bann auszusteigen; der Fluch ist bei Homer ein Zustand, der überwunden werden kann. Eine solche Konturierung des Fluches darf als besonders gelten, ist dieser doch in einer ganzen Reihe von literarischen Fassungen und kulturellen Bedeutungskontexten gerade nicht aufhebbar.⁷ Der damit angesprochenen fatalistischen Verlaufsform

19. Jahrhunderts: Vedder: *Der Fluch als Schuld und Übertragung*; Saskia Schottelius: *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik*. Frankfurt/M. 1995.

5 Vgl. zu den grammatikalischen Formen des Sprechaktes, insbesondere zu den Verbmodi Oettinger: *Der Fluch*, S. 8–9.

6 Vgl. sowohl zur Gebets- als auch zur Gesetzes- bzw. Rechtsförmigkeit des Fluches Dorschel: *Entwurf einer Theorie des Fluchens*, S. 167, 173; vgl. mit Blick auf die Antike und am Zusammenwirken von Fluch und Eid interessiert Giorgio Agamben: *Das Sakrament der Sprache. Eine Archäologie des Eides*. Aus dem Italienischen von Stefanie Günthner. Frankfurt/M. 2010, S. 46–57. Berndt/Meixner betonen die Funktionsstelle einer Institution als Konstituens von Fluchkommunikation. Vgl. Frauke Berndt/Sebastian Meixner: *Goethe's Archaeology of the Modern Curse (Orest, Faust, Manfred)*. In: *MLN*. 131/2016. H. 3, S. 601–629, hier S. 603. Vgl. auch Oettinger: *Der Fluch*, bes. S. 1–3.

7 Das belegt etwa Oettingers Titelformel von einer ‚vernichtenden Rede‘ des Fluches. Vgl. Oettinger: *Der Fluch*. Vgl. für die entsprechenden literarischen Beispiele der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts Schottelius: *Fatum, Fluch und Ironie*. Schottelius' Verhandlung des Fluches im

des Fluches eignet eine spezifische strukturelle Kraft, sie steuert die entsprechenden literarischen Handlungsgefüge zielsicher auf eine Katastrophe hin – ganz in diesem Sinne kann man ein ‚Fatum des Fluches‘ vor allem in der tragischen Gattung und in der traditionell als dem Drama nahestehend betrachteten Novelle nachvollziehen.⁸ Mit Homers im Gegenteil reversiblen, am Beginn seines Epos platziertem Götterfluch kann eine Brücke zu Sophokles' *König Ödipus* geschlagen werden, da der strukturelle Horizont hier eben auch aus einem auflösbar scheinenden Fluch hervorgeht, ja die Tragödie nachgerade um dessen Auflösung kreist. Ob die Tragödienhandlung, wie Schiller befürchtet, durch das Fluchgeschehen aufgerieben wird oder ob vielmehr kompositorische Potentiale des Fluchs für die dramatische Gattung deutlich werden, wird zu überlegen sein.

II.

In Sophokles' *Ödipus*-Tragödie ist der Fluch eindeutig mehr als ein textuelles Initiationsmoment. Der Prolog macht deutlich: Ein Fluch wurde bereits verhängt – ein göttlicher Fluch, von wem ausgesandt, bleibt offen, und wieder mit der Konsequenz, dass eine Seuche, hier: die Pest grassiert, diesmal in Theben. Warum Grund zum Verfluchen besteht, wird in der Retrospektive thematisiert, ohne dass der initiale Fluch und die Ereignisse, die zu ihm geführt haben, eine direkte szenische Darstellung erfahren würden. Wir befinden uns also in einer schon verfluchten Stadt und der amtierende König Ödipus tritt – auch in Anbetracht seines klagenden Volkes – an, um diesen Zustand zu ändern. So hat er den Schwager Kreon zu Apolls Orakelstätte nach Delphi geschickt, um erst einmal herauszufinden, was überhaupt los ist, genauer: „mit welchen Taten / oder welchen Worten [er] diese Stadt erretten könnte“.⁹ Es wird noch wichtig sein, dass potentielle Rettung hier in Tat und Wort gleichermaßen zu liegen scheint.

Mit Blick auf die am Beispiel des *Ilias*-Auftaktes skizzierte Pragmatik des Fluches ist bemerkenswert, dass der Text dem auslösenden Affront bzw. der affektiven Initiation keinen Raum gibt: Kein Zorniger, kein Wütender, kein Verzweifelter, der Grund zum Verfluchen hätte also, wohl aber eine verzweifelte, bereits verfluchte Stadt – so gestaltet sich der Einsatz der Tragödie. Genau dieses Szenario eines unklaren Fluchgrundes ist indessen offensichtlich strukturgebend, stellt es doch die dramatische Handlung ins Zeichen einer analytischen Aufklärung bzw. Investigation.¹⁰ Es ist Friedrich Schiller gewesen, der genau in dieser Struktur einen Idealfall dramatischer Komposition gesehen hat. So heißt es im Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797:

übergeordneten Zusammenhang der literarisch geformten Konzepte ‚Fatum‘ und insbesondere ‚Schicksal‘ betont die Irreversibilität, die dem Kommunikationsgefüge ‚Fluch‘ nicht selten attestiert wird bzw. eignet.

⁸ Vgl. die Literaturliste bei Schottelius: *Fatum, Fluch und Ironie*.

⁹ Zugrunde gelegte und zitierte Übersetzung: Sophokles: *König Ödipus*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Bernd Manuwald. Berlin, Boston 2012. Im Folgenden gemäß der Abkürzungsconvention zum Nachweis antiker Autoren und Werktitel und mit nachstehender Versangabe referenziert, vgl. hier Soph., *Oid.* T., 72.

¹⁰ Manuwald spricht in diesem Sinne von einer „Aufklärungshandlung“ (ebd., S. 19).

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.¹¹

Nachgerade exemplarischen Charakter hat die dramatische Disposition des *König Ödipus* aus Schillers Sicht, weil die Vorgeschichte, die um die Ursache für den Fluch, aber im Grunde auch um den gesamten Akt der Verfluchung kreist, so komplex gebaut und gewissermaßen reichhaltig ist – das drückt die superlativische Fassung einer maximal ‚zusammengesetzten Handlung‘ aus –, dass sie eben nicht selbst zum tragischen Stoff taugt. Vielmehr wertschätzt Schiller die fluchlastige Vorgeschichte, weil sie den „Grund“ und Boden für ein Drama bereite, das der Gattungskonstituente eines ‚einfachen‘, will sagen nicht überkomplexen Handlungsgefüges, fassbar in einer überschaubaren Zeitspanne, zu entsprechen vermag. Ebendiese Stoffanlage begreift Schiller als Glücksfall für den Tragödiendichter, der im Grunde nur noch das ‚Eingewickelte‘ auszuwickeln hat – die Rede von der „tragischen Analysis“ bringt dies auf den Begriff. Festhalten muss man auch: Der Fluch als solcher gelangt in einem solchen tragischen Arrangement gerade nicht zur Darstellung. Vielmehr bezieht der Text seine strukturelle Dynamik aus dem zunächst verdeckt bleibenden Fluchgeschehen.

Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass diese Disposition der dramatischen Handlung im *König Ödipus*, die mit dem enigmatischen Fluch im Nacken kalkuliert, einerseits ganz sicher das strukturelle Kraftzentrum bildet. Andererseits wird die auf einer verfluchten Vorgeschichte fußende Dramenhandlung in noch weiter reichendem Sinne ins Zeichen des Fluchs gestellt. Der Fluch wird gewissermaßen zur Determinante der sophokleischen Tragödie. Für Schiller resultiert daraus, so zeige ich abschließend, eine Art von Endpunkt des Genres, er formuliert die Befürchtung, dass die Verbindung von Fluch und Tragödie, wie sie sich bei Sophokles in Form gesetzt findet, so modellhaft und der Gattung zuarbeitend nicht ist, wie es zunächst erscheinen mag. In etwas anderer Akzentuierung möchte ich zumindest ansatzweise die bis ins 18. Jahrhundert hineinreichende Produktivität der im *König Ödipus* durchgespielten ‚verfluchten Form‘ herausstellen.

Der Versuch, der Genese des Fluches auf die Spur zu kommen, bestimmt den Prolog bei Sophokles. Der vom nach Delphi entsandten Kreon übermittelte göttliche „Spruch“ (Soph., *Oid. T.*, 89) ‚entdeckt‘, dass der Fluch mit dem bislang ungesühnt gebliebenen Mord an Ödipus‘ Vorgänger Laios zusammenhängt. Apoll lässt ausrichten, dass die Ermordung des Laios eine „alte[] Schuld“ (Soph., *Oid. T.*, 109) darstellt, die der Stadt ebenjenen Fluch eingebracht hat (vgl. Soph., *Oid. T.*, 102–107). Eine „Befleckung des Landes“ (Soph., *Oid. T.*, 97) gelte es nunmehr zu entfernen, die Mörder zu strafen – auf diese Weise könne der über die Stadt verhängte Fluch gelöst werden.

11 Friedrich Schiller an Johann Wolfgang Goethe, 02.10.1797. In: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Otto Dann u.a. Bd. 12. Hrsg. von Norbert Oellers. Frankfurt/M. 2002, S. 330–331 [Hervorhebung im Original].

Ein unter bestimmten Umständen wieder aufhebbarer Fluchzustand also – diese Situation begegnet eben bereits in der *Ilias*. Allerdings ist die Problemkonstellation – und d.h. die Besetzung der Positionen in der Fluch-Kommunikation – im *König Ödipus* ungleich komplizierter: Zwar benennt Apoll, folgt man Kreons Bericht, die den Fluch auslösende Tat, bleibt jedoch die Identifizierung eines Täters schuldig. Hinzu kommt, dass der Text keinen Hinweis auf den Urheber der Pest liefert: Wenngleich der Mord an Laios als Grund für die Seuche ausgewiesen wird, bleibt die Instanz verborgen, die im Namen des Getöteten zur Tat schreitet. Insofern lässt sich auch nicht sagen, dass Apoll die Stadt verflucht; er wird vielmehr um einen Rat dahingehend gebeten, wie der Fluch gelöst werden kann. Die Position des Verfluchenden bleibt hier – anders als zu Beginn der *Ilias* – (zunächst) unbesetzt. Im Prolog steht das bare Faktum der durch den ungeklärten und -gesühnten Herrschermord verfluchten Stadt im Zentrum sowie die Möglichkeit, den Fluch dadurch aufzulösen, dass der oder die Täter zur Rechenschaft gezogen werden. Damit ist freilich der Kern des dramatischen Konflikts recht präzise benannt, herrscht doch flächendeckende Unkenntnis über die Identität des bzw. der Schuldigen. Apoll selbst weiß, das wird an späterer Stelle deutlich und erklärt sich vor dem Hintergrund der antiken Gottesvorstellungen, um wen es sich handelt (vgl. Soph., *Oid. T.*, 277–279). Er lässt sich jedoch nach Kreons Bericht nur zu dem suggestiven Tipp herab, dass in Theben selbst die Spur zum Täter zu finden sei (vgl. Soph., *Oid. T.*, 110). Die Tragödie entspinnt sich also aus der entsprechenden Investigation heraus, mit der bekannten und maßgeblichen Pointe, dass diese Ermittlung von Ödipus, dem Laios-Mörder selbst, angeleitet bzw. federführend betrieben wird.

Man darf angesichts der fast schon topischen Qualität des Tragödieninhaltes darauf verzichten, die einzelnen Schritte zu rekapitulieren, die dazu führen, dass sich Ödipus als Vaternörder erkennt und sich schwer erschüttert über den Mord und die inzestuöse Beziehung zur eigenen Mutter selbst blendet. Interessant für die Frage nach der Strukturierungskraft des Fluchs ist indessen ein Blick darauf, *wie* sich diese Ermittlung und d.h. der Versuch, den Fluch aufzulösen, im Folgenden gestaltet. Der investigative Gehalt ist heutigen und vor allem berufsmäßig Lesenden ohnehin klar. So besteht der Witz des Dramas meines Erachtens darin, dass der eigentlich von Beginn an unrettbar Verfluchte, weil längst schuldig gewordene, Ödipus, selbst zum Verfluchenden wird. Ödipus stellt, das möchte ich entwickeln, die gesamte Investigation und damit die dramatische Rede als solche ins Zeichen des Fluches. Das wiederum ist sowohl hinsichtlich der sprechakttheoretischen als auch der gattungsstrukturellen Implikationen des Fluches aufschlussreich.

III.

Apolls Wort, der von Kreon eingeholte Orakelspruch, ist, wie bereits dargelegt, kein Fluch, wohl aber ein direkter Sprechakt (vgl. Soph., *Oid. T.*, 96), mit dem eine bestimmte Handlung zur Auflösung des Fluchs mehr als nur nahegelegt wird: Der Gott befiehlt vielmehr explizit, den Mord an Laios aufzuklären. Beachtenswert ist dabei auch, dass dieser eine Götterspruch gleich drei Zeitebenen der dramatischen Handlung auf einmal determiniert: Gesühnt werden soll mit der „alten Schuld“ (Soph., *Oid. T.*, 109) eine vergangene Tat, was eine bestimmte Interpretation der Vergangenheit impliziert, der sich alle Figuren unhinterfragt fügen. Ebenfalls wird die aktuelle

Situation, die in der Stadt grassierende Seuche, als unmittelbare Konsequenz des Königsmordes ausgewiesen: Die an Laios verübte „Bluttat“ (Soph., Oid. T., 101) erschüttere die Stadt, was ‚jetzt‘ (vgl. Soph., Oid. T., 106; *νήη*), fragt man Apoll, zur Suche nach dem Täter anhalten solle – überflüssig zu erwähnen, dass damit auch die zukünftigen Ereignisse in Theben feststehen. Ganz in diesem Sinne lautet Ödipus' Vorsatz: „Aber ich werde, mit neuem Anfang, wieder Licht in die Sache bringen. / [...] Und so werdet ihr sehen, dass auch ich gerechterweise als Mit- / streiter dem Land Beistand leiste und zugleich dem Gott.“ (Soph., Oid. T., 132–136) Grundlegend für den Plot ist an dieser Stelle natürlich, dass der Plan des Herrschers abgesichert ist in einer dementsprechenden kollektiven Deutung der nach wie vor enigmatischen Ereigniskonstellation: Die Stadtgemeinschaft glaubt offenbar daran, dass der Mord an Laios den Fluch-Grund darstellt und die Pest dessen Konsequenz ist – überdies: man traut Ödipus offenbar zu, die Sache aufzuklären und dergestalt den Fluch aufzulösen; er selbst glaubt das am allermeisten. Das vergangene Fluchgeschehen durchwirkt so sämtliche Zeitebenen der Tragödie: die Vorgeschichte, die Gegenwart und – gewissermaßen proleptisch – die zu erwartende zukünftige Entwicklung.

Apolls Spruch wird, auch dadurch, dass der Fluch in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich verankert ist, als nachdrückliche Aufforderung zum Handeln aufgefasst. Wie aber wird im weiteren Verlauf gehandelt, d.h.: Was wird getan, um den Fluch zu lösen? Es wird gesprochen, und dies nicht nur in dem auf der Hand liegenden Sinne, dass das Drama qua Gattungskondition die Handlung in aufeinanderfolgende Redepartien fasst. Viel grundsätzlicher transformiert Sophokles den göttlichen Rat zu handeln in einen durch und durch verfluchten Redeauftrag. Das göttliche *doing something in/by saying something*, Illokution und Perlokution des als Fluch gedeuteten Apollinischen Rates, werden gleichsam zur Kraftquelle der dramatischen Rede. Der fluchbeladenen Rede eignet im *König Ödipus* aus sich selbst heraus eine tragische Handlungsqualität: *saying something is doing something* – und *doing something* meint hier eben: *cursing someone*. Diese Konstellation einer vom Fluch durchdrungenen dramatischen Rede und Handlung eröffnet eine gattungspoetologische Reflexionsebene, auf die ich noch zu sprechen komme.

Ödipus erklärt die Suche nach den Mördern seines Vorgängers bekanntermaßen zur Chefsache. Er tritt aber, und diese Konstellation ist beachtenswert, zur Auflösung des Fluches an, indem er seinerseits und äußerst nachdrücklich einen Fluch ausspricht. Seinem an den Chor adressierten Imperativ, alles, was man über Laios' Todesumstände wisse, unverzüglich zu offenbaren und auf keinen Fall zu schweigen (Soph., Oid. T., 222–226), folgt der nachstehende Redepassus, der nachgerade eine Verpflichtung zum Sprechen zum Ausdruck bringt:

Wenn ihr aber schweigt und jemand aus Furcht um einen Freund
oder um sich selbst dieses mein Wort verschmäht –
was ich daraufhin tun werde, das sollt ihr von mir hören:
Diesen Mann, wer er auch sei, ich verbiete, dass jemand aus
diesem Land, dessen Herrschaft und Thron ich innehabe,
ihn aufnimmt oder mit ihm spricht
oder bei Gebeten zu den Göttern und Opfern
Gemeinschaft mit ihm pflegt oder ihm vom Opferwasser gibt.
Vielmehr sollen alle ihn von ihren Häusern stoßen, da dieser
für uns eine Befleckung ist, wie das pythische Orakel
des Gottes mir eben aufgewiesen hat.
Ich also kämpfe auf solche Weise auf Seiten

des Gottes und des Getöteten.

Ich wünsche [κατεύχομαι/kateúchomai], dass der Täter, mag einer als einzelner unentdeckt sein, sei es mit mehreren, er – der Elende – elend aufreibe sein unseliges Leben.

Und ich wünsche [ἐπεύχομαι/epeúchomai] weiter, wenn er Herdgenosse würde in meinem Haus, und ich wüsste es,

zu erleiden, was ich eben denen angeflucht [ἡρασάμην/érasámēn]. (Soph., Oid. T., 233–251)¹²

König Ödipus handelt, wie es der Apollinische Rat vorsieht, und er handelt dadurch, dass er erstens all denjenigen mit Verfluchung droht, die nicht sprechen, die nicht Auskunft geben über den Tod des Laios: Wer etwas weiß und schweigt, ist, auch wenn man selbst der-/diejenige ist, verflucht – und: wer den Mord begangen hat, ist ebenfalls, also zweitens verflucht. Man hat es hier mit einem Doppelfluch zu tun, der von demjenigen ausgesprochen wird, der, das ist wohl nicht zu viel gesagt, der archetypische Verfluchte der griechischen Mythologie ist. Je nachdem wie man zählen möchte, kann man auch von einer dreifachen Verfluchung sprechen: Verflucht sind hiermit explizit die wissenden Schweigenden sowie der oder die Mörder. Zieht man indes das dramatische Allusionsgefüge, auch die dem mythologischen Sujet eingeschriebene Erwartungshaltung der Rezipient*innen hinzu, verflucht sich Ödipus hier überdies unwissentlich selbst. Dass er sich und sein eigenes Haus in den Wirkungskreis dieses Fluchs stellt, ist letztlich ein Hinweis für genau diese dritte, auf den Fluchenden selbst zurückfallende Ebene des Fluchs, die man eigentlich kaum noch subtil oder implizit nennen kann. Dem Fluch, unter dem Theben steht oder unter dem die Thebaner zu stehen glauben, begegnet Ödipus demnach mit einem eigenen Fluch, man darf wohl sagen, mit *seinem* eigenen Fluch. Das wird noch dadurch verstärkt, dass sich Ödipus hier als Urheber und gleichermaßen als souveräner Agent des Fluches ausweist: Kein Apoll und auch kein anderer Gott scheinen nötig, um den in investigativer Absicht geäußerten Fluch in die Welt und ins Werk zu setzen – und, um die Hybris auf die Spitze zu treiben, wähnt sich Ödipus dabei als Vollstrecker göttlichen Rechts.

Die Verse 246 bis 251 bilden, auch was die gewählte Verbsemantik betrifft, ein Paradigma des Fluches: κατεύχομαι, ἐπεύχομαι, ἡρασάμην – Schlägt man die entsprechenden Grundformen nach, findet man in den gängigen Nachschlagewerken die Bedeutung des Fluches – und man wird in allen Fällen auf die entsprechenden Belegstellen in Sophokles' *König Ödipus* verwiesen. Κατεύχομαι und ἐπεύχομαι sind hier mit den Präfixen κατά- und ἐπί- gebildete Erweiterungen des Verbs εύχομαι (εύχεσθαι) mit der Bedeutung von ‚ich bete/wünsche‘. Zusammen mit κατά- sind wir hier wörtlich bei ‚ich bete/wünsche gegen jemanden‘ bzw. im Fall von ἐπί- bei der wörtlichen Bedeutung von ‚ich wünsche auf jemanden hinauf‘. ἡρασάμην stammt von ἀράομαι (ἀράσθαι) – hierin steckt dann explizit das Substantiv ἀρά mit der Bedeutung von ‚Fluch, Fluchgebet, Verwünschung‘.

12 „εἰ δ' αὖ σιωπήσεσθε, καί τις ἢ φίλου / δέισας ἀπώσει τύπος ἢ χαυτοῦ τόδε, / ἄκ τῶνδε δράσω, ταῦτα χρῆ κλύειν ἔμοῦ. / τὸν ἄνδρ' ἀπαυδῶ τοῦτον, ὅστις ἐστί, γῆς / τῆσδ', ἧς ἐγὼ κράτη τε καὶ θρόνουσιν νέμω, / μήτ' ἐσδέχεσθαι μήτε προσφωνεῖν τινά, / μήτ' ἐν θεῶν εὐχασίαι μήτε θύμασιν / κοινὸν ποιεῖσθαι, μήτε χέρνιβος νέμειν· / ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων πάντας, ὡς μιάσματος / τοῦδ' ἡμῖν ὄντος, ὡς τὸ Πυθικὸν θεοῦ / μαντεῖον ἐξέφηνεν ἀρτίως ἔμοι. / ἐγὼ μὲν οὖν τοιάσδε τῶ τε δαίμονι / τῶ τ' ἀνδρὶ τῶ θανόντι σύμμαχος πέλω· / κατεύχομαι δὲ τὸν δεδρακτόν, εἴτε τις / εἷς ὦν ἐλέηθην εἴτε πλείονων μέτα, / κακὸν κακῶς νιν ἄμωρον ἐκτρίψαι βίον· / ἐπεύχομαι δ', οἴκοισιν εἰ ξυνέστιος / ἐν τοῖς ἐμοῖς γένοιτ' ἔμοῦ συνειδότης, / παθεῖν ἄπερ τοῖσδ' ἀρτίως ἡρασάμην.“ *Sophoclis Fabulae*. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxerunt* H. Lloyd-Jones/N.G. Wilson. Oxford 1990.

Diese paradigmatische Semantik setzt sich fort, wenn man die Replik des Chorführers hinzuzieht: „Wie du mich durch deinen Fluch gebunden hast, so, Herr, werde ich sprechen“ (Soph., *Oid. T.*, 276). Hier steckt der Fluch im Adjektiv *ἀραίων* – zieht man das zusammen mit dem Verb *λαμβάνω* (*λαμβάνειν*), gibt der Chorführer hier an, als ein Verfluchter von Ödipus eingenommen zu sein. Die Bindungskraft des Sprechaktes wird hier amplifiziert,¹³ Ödipus' Fluchrede ist effektiv, denn der Chorführer handelt dementsprechend, wenn er ankündigt zu sprechen.¹⁴ Der Fluch soll ja Reden machen und macht es auch, wobei der Chorführer angibt, nichts Sachdienliches sagen zu können (vgl. Soph., *Oid. T.*, 277–278). Und mehr noch verschiebt er die ‚Auskunfts-pflicht‘ an denjenigen, der das Problem gewissermaßen ins Spiel gebracht hat: „[...] Was die Seuche angeht – es wäre Sache des Phoibos, / der die Kunde sandte, auch zu sagen (*εἰπεῖν*), wer einst der Täter war.“ (Soph., *Oid. T.*, 278–279) Ödipus allerdings macht klar, dass die Möglichkeit, einen Gott durch seinen, eben doch bloß menschlichen Fluch zum Reden zu bringen, entfällt (vgl. Soph., *Oid. T.*, 280–281); wobei Ödipus als König den Göttern natürlich durchaus näher steht als etwa ein Bürger. Wenn es jedenfalls kein Mensch weiß und kein Gott es sagen will, muss, so fährt der Chorführer, von Ödipus immer wieder zum Reden ermuntert (vgl. Soph., *Oid. T.*, 283, 291), fort, einer reden, der zwischen beiden Sphären vermitteln kann. Und so schickt man nach dem Seher Teiresias, dessen Künste denjenigen Apolls nahezu ebenbürtig seien (vgl. Soph., *Oid. T.*, 284–285).

Spätestens an dieser Stelle wird die spezifische mediale Verfasstheit von Fluch-Kommunikation deutlich: Wie schon das Apollinische Götterwort Ausdruck findet durch eine Boten-Figur, so wird nun ein Seher konsultiert, der im Vergleich zu Kreon eine übergeordnete Sprechposition zu besetzen vermag. Teiresias indessen verweigert zunächst zum Erstaunen aller den Seherspruch (vgl. Soph., *Oid. T.*, 320, 323) mit dem Hinweis auf die in seinen etwaigen Worten liegende Gefahr (vgl. Soph., *Oid. T.*, 324–325). Sein Schweigen bringt ihm natürlich sogleich den Verdacht einer Mittäterschaft am Laios-Mord ein (vgl. Soph., *Oid. T.*, 346–349): Wer nicht sprechen will, und d.h. wer nicht im Sinne der Auflösung des Fluches handelt, macht sich verdächtig; ja wer sich der so nachdrücklich befohlenen Redepflicht widersetzt, droht, verflucht zu werden. Die dramatische Struktur, die von Sophokles hier durchgespielt wird, ist dadurch gekennzeichnet, dass jedes Wort, das den über Theben verhängten Fluch aufdecken soll, Gefahr läuft, Ödipus' Fluch anheimzufallen. Die tragische Rede entkommt dieser Struktur an keiner Stelle, sie wird vielmehr unter dem Fluch stehend allererst mobilisiert und dynamisiert. Das betrifft natürlich auch die Ebene der figuralen Agency, die ganz und gar ins Zeichen des Fluches gestellt wird.

Man kann die Lektüre an dieser Stelle abbrechen und die weiteren Schritte überspringen, die dazu führen, dass sich Ödipus schließlich als Mörder des Laios erkennt und sich daraufhin mit den Haarnadeln der erhängten Mutter und Ehefrau die Augen

13 Friedrich/Schneider argumentieren dementsprechend, dass zum Verständnis von Fluch und Eid „Sprechkrafttheorien“ erforderlich seien. 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, Paderborn 2009. S. 7–19, hier S. 7.

14 Die Gelingensbedingungen, nach Austin die für jeden Sprechakt maßgeblichen „conditions of felicity“, sind erfüllt. Vgl. dazu, bezogen auf die Pragmatik des Fluches: Lester K. Little: *Benedictine Maledictions. Liturgical Cursing in Romanesque France*. Ithaca, London 1993, S. 115.

aussticht. Hinzuweisen ist allerdings auf einen bemerkenswerten Ausspruch des Teiresias, der es erlaubt, noch einmal die gattungspoetologische Reflexionsebene in den Fokus zu rücken, die im *König Ödipus* eröffnet wird: „Es kommt ja von selbst, auch wenn ich es mit Schweigen decke.“ (Soph., *Oid. T.*, 341) Dies entgegnet Teiresias dem Ödipus, nach dessen wiederholter Aufforderung, „endlich [zu] reden“ (Soph., *Oid. T.*, 335). Das fast schon lakonisch-resignierte Diktum fasst das Strukturprinzip der *Ödipus*-Tragödie recht präzise zusammen und betont eben auch, dass der Fluch die Handlung derart durchwirkt, dass von einer davon losgelösten Handlungsmacht der Figuren kaum mehr gesprochen werden kann.

Ich habe schon oben darauf hingewiesen, dass Schiller das Fluch-Gefüge, das bei Sophokles zu Tage tritt, gegenüber Goethe als „tragische Analysis“ bezeichnet hat. Die Tragödie entspinnt sich, indem der anfangs gestreute, rätselhafte, von den Figuren als Fluch aufgefasste Konfliktgrund *peu à peu* aufgedeckt wird – aufgedeckt, indem die investigative dramatische Rede selbst qua Fluch in Gang gehalten wird. Die Art und Weise also, wie jenes ‚analytisch-tragische Aus-sich-selbst-heraus‘ in Szene gesetzt wird, das auf die Auflösung des nicht geschilderten Initial-Fluches zielt, lässt sich als Übertragung des Fluchs auf die dramatische Verfahrensebene beschreiben. Denn offensichtlich eignet dem Fluch ja eine Funktionalität, die darüber hinaus reicht, bloß das am Anfang des Textes platzierte Konfliktmotiv zu bilden. Anders gesagt: Der Fluch fungiert bei Sophokles nicht als ein bloßer Handlungsstimulus, sondern dieser bestimmt die tragische Form in grundsätzlicher Weise. Der Fluch stellt im Grunde die Bedingung der Möglichkeit der Tragödie des König Ödipus dar.

Schiller, dessen Bemerkungen zur Form des *König Ödipus* in die Phase der Arbeit an der *Wallenstein*-Trilogie fallen, sieht die Stärke der sophokleischen Tragödie gerade in deren analytischem Stoff – man kann zuspitzen: in ihrem ‚verfluchten Stoff‘. „Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt“, schreibt er begeistert an Goethe, ohne dabei indes zu benennen, dass Prägnanz und Dynamik des Stoffes ganz wesentlich durch die Fluch-Struktur gegeben sind, wie es Sophokles seinem Seher mit jenem „Es kommt ja von selbst“ weniger enthusiastisch, sondern eher schulterzuckend in den Mund legt. Und trotz aller Begeisterung für den daraus entstehenden ‚Automatismus‘ der tragischen Form ist das damit der Gattung aufzugebene Modell aus Schillers Sicht dann aber offenbar doch nicht so recht zur *imitatio veterum* geeignet. Sophokles’ *König Ödipus* ist eben *so* besonders, dass er nicht als Muster-Tragödie durchgeht: „Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Species davon: [...]“¹⁵ Die sich hier artikulierenden Vorbehalte sind zwar einigermaßen kryptisch gefasst, aber lassen wohl darauf schließen, dass Schiller den *Ödipus* für ‚einmalig‘ im Sinne von ‚unwiederholbar‘ hält: So wie Sophokles es hier gemacht hat, diese Form der dramatischen Handlungsführung kann man offenbar kein zweites Mal durchführen. Nimmt man die taxonomische Begrifflichkeit ernst, so scheint Schiller hier sagen zu wollen, dass der *König Ödipus* im Grunde ein abgeschlossenes generisches Paradigma darstellt, das sich nicht weiter ausdifferenziert in Subgattungen bzw. Arten. Man kann es, etwas zugespitzt, auch so formulieren: Der *Ödipus* ist ein Ödipus und damit im strengen Sinne auch keine Tragödie mehr, sondern eben „seine eigene Gattung“.

15 Schiller an Goethe, 2.10.1797. In: Schiller: *Werke und Briefe*, Bd. 12, S. 331.

Dass Sophokles die generische Form durch den fluchbeladenen Stoff zum Äußerten treibt, lässt sich letztlich auch dem Text selbst entnehmen: So bezeichnet sich Ödipus am Schluss, als alles über die Figuren ‚gekommen‘, also alles aufgedeckt ist, selbst als „den Verfluchtesten“ (Soph., *Oid. T.*, 1345). Der Wortlaut ist hier τὸν καταρατότατον. Substantiviert wird dabei das Adjektiv καταρατός, und zwar gesteigert zum Superlativ und durch das Präfix κατά- noch zusätzlich intensiviert. Das streicht in erster Instanz Ödipus’ doppelte Anlage als – von Anfang an genealogisch – Verfluchter und Verfluchender heraus. In seiner Figur potenzieren sich aber nicht nur verschiedene Positionen der Fluch-Kommunikation, sondern man kann die Formulierung auch als Hinweis darauf verstehen, dass das Fluch-Paradigma mit der aus einer solchen Figur hervorgehenden tragischen Form ‚auserzählt‘, an einen Endpunkt geführt ist – so fasst es ja Schiller auf. Was Sophokles betrifft: Sein Ödipus sticht sich immerhin ‚nur‘ oder vielleicht bezeichnenderweise die Augen aus – auch um sich dem blinden Teiresias gleich zu machen – und schneidet sich eben nicht die Zunge ab – sonst könnte es ja auch keine Fortsetzung der Tragödie, keine „Thebanische Triologie“, keinen *Ödipus auf Kolonos* geben.

Der Fluch lässt sich in dieser Perspektive einerseits als Gefahr für die Gattung verstehen: Bestimmt, ja durchdringt er ganz und gar die tragische Form, so kommt am Ende ein Verfluchteter dabei heraus, der kaum mehr Stoff bietet zur Fortsetzung; entsprechend zeigt Sophokles die Figur in *Ödipus auf Kolonos* dann ja auch als einen Greis, der auf dem Hügel bei Athen stirbt. Er stirbt aber nicht, bevor nicht sein Sohn Polyneikes zu ihm gekommen ist, um ihm zu berichten, dass der Bruder Eteokles, Ödipus’ zweiter Sohn, ihm die Herrschaft über Theben streitig macht. Polyneikes aber erhält vom Vater nicht die erbetene Hilfe zur Rückeroberung der Stadt, sondern eben den nächsten Fluch,¹⁶ der ihn und den Bruder treffen wird – auch dies indes ein Fluch, der in einer Tragödie, im ersten Teil der „Thebanischen Triologie“, in der *Antigone*, Form gewinnt.

Schiller hat, so kann man resümieren, nicht ganz Recht, wenn er meint, der *König Ödipus* bilde seine ‚eigene Gattung‘, ja führe die Tragödienform in einer überdeterminierten Fluch-Konstellation an einen Endpunkt. Der Fluch führt ja immerhin schon bei Sophokles selbst zu einer Triologie, zu einem, so kann man sagen, generischen Paradigma. Dass sich dieses weiter ausfalten lässt, demonstrieren eine ganze Reihe von Fluch-Dramen im 17. und 18. Jahrhundert.¹⁷ Und Schiller scheint sich aus diesem Form-Paradigma ja auch selbst zu bedienen, wenn er 1803 *Die Braut von Messina* abschließt, stehen doch die Inzest-Brüder Eteokles und Polyneikes offensichtlich Pate für die in jenem Trauerspiel mit Chören todesfeindlich gegeneinander aufgestellten *feindlichen Brüder*.

16 Zugrunde gelegte Übersetzung: Sophokles: *Ödipus auf Kolonos*. Übertragen von Wolfgang Schadewaldt. Hrsg. von Hellmut Flashar. Frankfurt/M., Leipzig 1996. Soph., *Oid. K.*, 1380–1398.

17 Vgl. dazu den Beitrag von Joachim Harst in diesem Themenheft, der nicht zuletzt auch die Einwanderung des Fluches in die Komödie des 18. Jahrhunderts aufweist, indem er u.a. die Interferenzen von Fluch und Fluchen nachzeichnet. Hier zeigt sich eine weitere produktive Anschlussstelle für das von Sophokles entfaltete dramatische Gattungsparadigma.