

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/>

Zur Rhetorik von Bann und Fluch. Einleitung

I.

Fluch und Bann sind performative Sprechakte. Unter Bezugnahme auf die Autorität von Göttern, Recht oder Familie zielen sie auf eine Veränderung der Wirklichkeit durch Sprache. In ihrer jeweiligen Äußerungsposition richten sie sich am Verhältnis von Innen und Außen sowie von Macht und Machtlosigkeit aus, können dieses ihrerseits aber auch herstellen, befestigen oder in Frage stellen. Besonders literarische Figurationen von Fluch und Bann machen diese Zusammenhänge lesbar.¹ Prototypisch zeigt sich bereits in Euripides' Tragödie *Medea*, wie Kreons machtpolitisch und institutionell fundierter Bann die aus Kolchis stammende Titelfigur aus der politischen Gemeinschaft Korinths verweist, um sie einem Raum außerhalb des Rechts und der kulturellen Ordnung zu überantworten:² „Dich ihrem Mann Erboste, die so finster blickt, Medea, / heiß ich räumen dieses Stadtgebiet, / Verbannt von hier mit deinem Kinderpaar zugleich.“³ Demgegenüber kann der Fluch auch aus einer Position der Ohnmacht und vermeintlichen Hilflosigkeit geäußert werden.⁴ Wenn der geblendete und aus Theben verbannte Oidipus in Sophokles' Tragödie *Oidipus auf Kolonos* von seinem Sohn Polyneikes gebeten wird, ihm in dessen Kampf mit dem Bruder Eteokles beizustehen, belegt er diesen mit einem Fluch, der zugleich dessen Tod besiegelt:

Doch Du, fahr hin, von mir verworfen, vaterlos,
der Schlimmen Schlimmster! Nimm die Flüche [ἀράς] mit, die ich
jetzt rufe über dich: daß du der Väter Land
nie mit dem Speer eroberst, auch ins Argos-Tal
nie mehr zurückkehrst, sondern von der Bruders Hand
umkommst und tötest ihn, der dich vertrieben hat!

- 1 Vgl. hierzu etwa Michael Niehaus: Das Verfluchen als gewalttätiger Sprechakt. Familiengeschichten. In: *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*. Hrsg. von Roland Borgards/Maximilian Bergengruen. Göttingen 2009, S. 277–320.
- 2 Für eine umfassende Untersuchung zum Verhältnis von Fluch und Schwur in der griechischen Antike vgl. Alan H. Sommerstein/Andrew J. Bayliss: *Oaths and Swearing in Ancient Greece*. Berlin 2014. Auch wenn beide Bereiche nicht immer klar zu trennen sind, geht es uns im Folgenden insbesondere um Fluch und Bann als Sprechakte und weniger um einen Fluch, der infolge einer moralischen oder religiösen Transgression auf Orten, Häusern oder Familien lastet.
- 3 Euripides: *Medea*. Übers. von J. A. Hartung. In: *Griechische Tragiker. Aischylos, Sophokles, Euripides*. Hrsg. von Wolf Hartmut Friedrich. München 1965, S. 631–672, hier S. 640. Vgl. Euripides: *Medea. Griechisch / Deutsch*. Hrsg. und übersetzt von Karl Heinz Eller. Stuttgart 2022, S. 26, V. 271–273: „σέ τὴν σιυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην, / Μήδειαν, εἶπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν / φυγάδα, λαβοῦσαν δισοᾶ σὺν σαυτῇ τέκνα.“
- 4 Vgl. dazu auch Äsops Fabel *Der Adler und der Fuchs*: „Als der Fuchs zurückkam und bemerkte, was sich zugetragen hatte, war er über den Tod seiner Jungen ebenso bekümmert wie über seine Hilflosigkeit; denn als Landtier war er nicht imstande, einen Vogel zu verfolgen. Deshalb stellte er sich in einer Entfernung hin und tat, was Machtlosen und Schwachen allein übrig bleibt: Er verfluchte den Feind.“ Aesopus: *Leben und Fabeln Äsops. Griechisch / Deutsch*. Hrsg. und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin, Boston 2021, S. 193.

Dies ist mein Fluch [ἄρώμαι]. Dazu ruf' ich des Tartaros
grausige Umacht, daß sie drunten dich empfängt,
und rufe hier die Göttinnen, rufe Ares an,
der zwischen euch den furchtbaren Haß geworfen hat.⁵

Das Substantiv „ἄρά“ von dem das von Oidipus in Vers 1384 verwendete „ἄράς“ abgeleitet ist, kann sowohl Gebet, Anrufung als auch Verfluchung bedeuten.⁶ Transzendente Instanzen anrufend, ist der auf Schaden oder Vernichtung drängende Fluch mitunter die letzte Rache der Ausgestoßenen und Entrechteten.

Jenseits der griechischen und römischen Antike erfahren Fluch und Bann in Tragödien der französischen Klassik, des elisabethanischen Theaters sowie des deutschen Trauerspiels eine auffällige Konjunktur. Obschon mit der Vorstellung einer Wirklichkeitsverändernden Kraft des Sprechakts magische und religiöse Praktiken sowie Sinnsysteme aus dem Vorstellungsbereich des Aberglaubens⁷ aufgerufen werden, verlieren literarische Inszenierungen von Fluch und Bann bis in das Drama des 18. Jahrhunderts nicht an Faszination und beweisen so gegenüber Modellen einer zunehmenden Rationalisierung, Aufklärung und Entzauberung eine hohe Beständigkeit.⁸ Anstatt der geschichtsphilosophischen Aussortierung zu verfallen, gewinnt der Grenzbereich von Gewalt und Sprache besonders im deutschsprachigen Drama um 1800 eine deutliche Präsenz und markiert eine ambivalente Position zwischen Affekt und Kalkül. In diesen Verlaufslinien treten nicht zuletzt die vielfältigen Beziehungen vor Augen, die zwischen dem deutschsprachigen Drama und den europäischen Literaturen existieren.⁹

II.

Zumal aus einer komparatistischen Perspektive zeigt sich vor diesem Hintergrund eine historische Konstellation, die ebenso auf die Tragödie der Antike verweist wie schon auf die des 16. und 17. Jahrhunderts. Insbesondere William Shakespeares Dramen sind durch eine auffällige Dichte von Szenen bestimmt, die das Verhältnis

5 Sophokles: *Oidipus auf Kolonos*. In: Ders.: *Dramen. Griechisch / Deutsch*. Hrsg. und übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer. München 2003, S. 547–657, hier S. 632–635, V. 1383–1392: „οὐ δ' ἔρρ' ἀπόπτυστός τε κάπ' αὐτ' ἐμοῦ, / κακῶν κάκιστε, τάσδε συλλαβῶν ἄρας, / ἄς σοι καλοῦμαι, μήτε γῆς ἐμφυλίου / δόρει κρατῆσαι μήτε νοστήσαι ποτε / τὸ κοῖλον Ἄργος, ἀλλὰ συγγενεῖ χερὶ / θανεῖν κτανεῖν θ' ὑφ' οὔπερ ἐξέληλασαι. / τοιαῦτ' ἄρώμαι καὶ καλῶ τὸ Ταρτάρου / στυγνὸν πατρῶον ἔρεβος, ὡς σ' ἀποικισθῆ, / καλῶ δὲ τάσδε δαίμονας, καλῶ δ' Ἄρη / τὸν σφῶν τὸ δεινὸν μῖσος ἐμβεβλήκοτα.“

6 Vgl. Lindsay Watson: *Arae: The Curse Poetry of Antiquity*. Leeds 1991, S. 3f. Zu Oidipus Fluch in *Oidipus auf Kolonos* besonders S. 74–79.

7 Vgl. das Lemma ‚Fluch‘ in *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* Bd. 2/Teil 1: C – Frautragen. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin 1974, Sp. 1636–1652, Sp. 1637: „Die Denkweise, welcher der F. entspringt, ist die magische Weltanschauung (s. Magie), welche auf dem Glauben an die Allmacht (Übermacht) des eigenen Willens beruht. Der Fluchende lebt in der Überzeugung, daß das bloße Aussprechen, unter Umständen das bloße Denken des bösen Wunsches das Eintreten des Ereignisses zur Folge hat.“

8 Zur wesentlich religiösen Dimension des Fluchs vgl. Björn Quiring: Fluch. In: *Handbuch Literatur und Religion*. Hrsg. von Daniel Weidner. Stuttgart 2016, S. 363–367.

9 Zur Rolle von Shakespeares dramatischen Auseinandersetzungen mit sprachlicher Gewalt für Kleist und Schiller vgl. etwa Andrea Allerkamp: Fluchen, Schwören, Lügen. Zur Gebrechlichkeit von Recht und Religion bei Kleist und Shakespeare. In: *Kleist Jahrbuch* 2018, S. 69–86; Karl S. Guthke: Schiller, Shakespeare und das Theater der Grausamkeit. In: *Shakespeare im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Roger Paulin. Göttingen 2007, S. 181–196.

von Fluch und Bann ins Zentrum rücken.¹⁰ So kommt in *Richard III* (1593) dem Fluch eine ebenso mehrschichtige wie widersprüchliche Bedeutung zu. In der unmittelbaren Präsenz der Leiche ihres Schwiegervaters Henry VI. sprechend und auf dessen Wunden hinzeigend, verflucht Lady Anne bereits im zweiten Akt sowohl dessen Mörder, Richard, als auch Richards zukünftige Ehefrau, sich selbst:

O, cursed be the hand that made these holes;
 Cursed the heart that had the heart to do it;
 Cursed the blood that let this blood from hence. [...]

 If ever he have child, abortive be it,
 Prodigious and untimely brought to light,
 Whose ugly and unnatural aspect
 May fright the hopeful mother at the view, [...]

 If ever he have wife, let her be made
 More miserable by the death of him
 Than I am made by my young lord and thee.¹¹

Wie sich an der hasserfüllten Lady Anne zeigt, die sich ohne ihr Wissen selbst verflucht, kann der Fluch auf die eigene Urheberin zurückfallen. Deutlich wird hier die Ablösung der sprachlichen Formel von der ursprünglichen Intention. In politischer Hinsicht bildet der Fluch darüber hinaus sowohl die Unterbrechung als auch die Stiftung von souveräner Herrschaft. Nachdem Margaret im Laufe der vorangegangenen Rosenkriege, die im Zentrum der *King Henry VI*-Trilogie (1590–1592) stehen, durch den König vom Hof verbannt wurde, kehrt sie in *Richard III* als eine Art Wiedergängerin zurück. Während sie ein Prinzip der Rache verkörpert, ist ihr der Zugang zur Macht verwehrt. Umso mehr Raum gewährt das Stück ihren Flüchen gegenüber Richard, die letztlich das Ende von dessen Tyrannei vorwegnehmen, dadurch aber zugleich den Beginn der Herrschaft Richmonds und der Tudor-Monarchie markieren:

The worm of conscience still begnaw thy soul;
 Thy friends suspect for traitors while thou liv'st,
 And take deep traitors for thy dearest friends;
 No sleep close up that deadly eye of thine,
 Unless it be while some tormenting dream
 Affrights thee with a hell of ugly devils.
 Thou elvish-marked, abortive, rooting hog,
 Thou that wast sealed in thy nativity
 The slave of nature and the son of hell!¹²

In Gestalt der katholischen Französin Margaret of Anjou ist dem Fluch eine Figur der Fremdheit zugewiesen, die eine irrational-magische Vorstellung sprachlicher Gewalt in das protestantische England importiert. Zugleich bildet ihr Sprechen eine selbstreferentielle Figur. Die in den Raum des Körperlichen drängende Gewalt des Fluchs übersetzt sich in eine Sprache des Hasses, welche den pragmatischen Zweck des Sprechakts übersteigt. Die Maßlosigkeit von Margarets Worten reicht bis zum

10 Zur Rolle des Fluchs bei Shakespeare vgl. auch Björn Quiring: *Shakespeares Fluch: Die Aporien ritueller Exklusion im Königsdrama der englischen Renaissance*. Paderborn 2009. Zur Bedeutung von kolonialen sowie geschlechtsspezifischen Aspekten des Fluchs bei Shakespeare siehe Stephen Greenblatt: *Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century*. In: Ders.: *Learning to Curse: Essays in Early Modern Cultural Studies*. New York 1990, S. 16–39; Mary Steible: *Jane Shore and the Politics of Cursing*. In: *Studies in English Literature*. 43/2003, H. 1, S. 1–18.

11 William Shakespeare: *Richard III*. Hrsg. von James R. Siemon. London 2009, S. 149–150 (1.2.14–28).

12 Ebd., S. 183–184 (1.3.221–229).

Ursprung des Verfluchten zurück und konstruiert seine Geburt als Vorwegnahme dessen, was jetzt nur noch einmal ausgesprochen werden muss.

In einer ähnlichen Form behandelt das deutschsprachige Trauerspiel der Frühen Neuzeit die Konstitution politischer Gemeinschaft in verschiedenen Zusammenhängen über einen Eid, der zugleich als eine konditionale Selbstverfluchung fungiert, so etwa am Ende der ersten Abhandlung von Daniel Casper von Lohensteins *Sophonisbe* (1680).¹³ Nach einem ausführlich beschriebenen Menschenopfer zweier gefangener Römer, in dessen Verlauf ihre Körper auseinandergeschnitten und verschiedenen Gottheiten geweiht werden, versammelt die Königin von Karthago ihre Kinder zu einem Eid, durch den die Konstitution politischer Gemeinschaft gleichursprünglich ist mit einer auf Dauer gestellten Feindschaft gegenüber Rom. Wie deutlich wird, ist der Schwur bedeutungsgleich mit einer konditionalen Selbstverfluchung, die im Falle des Eidbruches ausgelöst wird und dadurch eine eigenständige Wirkungskraft des Sprechakts hervorhebt:

SOPHON. Das Opfer ist vollbracht: Noch eines aber fehlt.
Ihr Kinder / die zur Rach' uns das Verhaengnues wehlt;
Kommt laßt wie Hannibaln euch einen Eyd vorlesen; [...]
BOGUD. Ihr mueßt's Altar anruehmn / auf's Schwert die Finger
legen.
HIERB. Ich fuehl in meiner Brust sich Rach' und Eyfer regen.
BOGUD. ADHERB. HIERB. Wir / unser Stamm / und
Reich sei ewiglich verflucht /
Wo einer unter uns nicht Todfeind stirbt / und sucht
Der Roemer Untergang/und Masinissens Ende.
Wir sagens eydlich zu euch Goettern in die Haende.¹⁴

Das Verhältnis von Eid und Fluch ist eingebunden in eine triadische Struktur. Die vertikale Ausrichtung auf das Sakrale durch das Opfer und die Berührung des Altars überträgt sich auf die horizontale Ausrichtung auf einen gemeinsamen Feind. Als Medium dieser Übertragung dient der menschliche Körper auf doppelte Weise, insofern die unmittelbare Berührung des Altars über die körperlich erlebten Affekte („Rach' und Eyfer“) in die Konstitution politischer Identitäten übergeht: die Ausrichtung auf einen gemeinsamen „Todfeind“, die ein Zusammen-Sprechen und ein „Wir“ ermöglicht.¹⁵

Innerhalb des Dramas ist es die Ausrichtung auf den Bereich des Sakrosankten, die den Sprechakt mit einer spezifischen Wirkmacht und Verbindlichkeit ausstattet. Diese Vorstellung einer bindenden Kraft, wie sie in Sophonisbes Rezitation der Fluchformel enthalten ist, wird in der Geschichte der Rhetorik meist am Eid verhandelt. Eine der zentralen Stellen hierfür ist Ciceros *De officiis*:

13 Zur Thematisierung sprachlicher Gewalt im deutschen Trauerspiel unter besonderer Berücksichtigung von Gryphius vgl. auch Claudia Brinker-von der Heyde: Freundschaft und grimmer Haß oder: Die Macht des Wortes im *Leo Armenius* von Andreas Gryphius. In: *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*. 20/1998, S. 293–305.

14 Daniel Casper von Lohenstein: *Sophonisbe. Trauerspiel*. Hrsg. von Rolf Tarot. Stuttgart 2021, S. 46.

15 Zu diesem Verhältnis von Eid und Fluch vgl. 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. 12: „Die reinste Form der Sprechkraftvorstellung liegt demnach im Sprechakt des Eides und seinem Doppel – dem Fluch – vor.“

Denn nach dem Willen unserer Vorfahren sollte es keine größere Verpflichtung zur Einhaltung eines Versprechens geben als den Eid. Das zeigen die Gesetze auf den Zwölf Tafeln, die Schwurgesetze, die Verträge, durch die man auch zur Vertragstreue gegenüber einem Feind verpflichtet wird, die Rügen und Strafen der Zensoren, die über nichts so sorgfältig urteilten wie über den Eid.¹⁶

Das Drama übersetzt diese Vorstellung einer bindenden sprachlichen Kraft in eine literarische Ästhetik.¹⁷ Es realisiert in diesem Übergang die doppelte Bedeutung, die *vis* in der antiken Rhetorik besitzt, insofern sie nicht allein die Vorstellung einer sprachlichen Kraft oder Gewalt im institutionellen Rahmen des Eides und seiner Kehrseite, des Fluchs, betrifft, sondern zugleich die Wirkung der rhetorischen Mittel auf die Empfindungs- und Vorstellungswelt der Zuhörenden: „Rach' und Eyfer“, die sich in Lohensteins Drama in Hierbas Brust „regen“. So beschreibt Cicero in *De oratore* das Vermögen der mündlichen Rede, auf die Emotionen und dadurch zugleich die Urteile der Zuhörenden einzuwirken und diese mitzureißen:

Aber sie, welche von einem guten Dichter als diejenige bezeichnet wurde, welche die Herzen umstimmt und die Königin aller Dinge ist – die Rede, hat eine solche Kraft [vis], dass sie nicht nur einen, der wankt, auffangen oder einen, der steht, zum Wanken bringen, sondern auch einen, der sich widersetzt und Widerstand leistet, wie ein tapferer und tüchtiger Feldherr gefangen nehmen kann.¹⁸

Im Anschluss an Cicero versteht auch Quintilian unter der „Kraft der Beredsamkeit“ („eloquentiae vis“) eine Fähigkeit, „den Richter nicht nur zu dem zu treiben, wohin ihn auch die Natur des Vorgangs von selbst führen wird, sondern Erregung der Leidenschaft, die noch nicht vorhanden ist, zu schaffen“.¹⁹ In Quintilians Bestimmung ist diese „Kraft“ der Überredung wesentlich an eine sprachliche Form gebunden, die ein Geschehen so zu schildern vermag, dass es unmittelbar anschaulich wird und den Zuhörenden vor Augen tritt. Dies geschieht über den Bezug auf Ciceros Begriff der *evidentia* sowie den aristotelischen Begriff der *enárgeia*:

Daraus ergibt sich die *ἐνάργεια* (Verdeutlichung), die Cicero ‚illustratio‘ (Ins-Licht-Rücken) und ‚evidentia‘ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gemütswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.²⁰

-
- 16** Marcus Tullius Cicero: *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch-deutsch*. Hrsg. und übersetzt von Rainer Nickel. Düsseldorf 2008, S. 296–297: „Nullum enim vinculum ad astringendam fidem iure iurando maiores artius esse voluerunt. Id indicant leges in duodecim tabulis, indicant sacraetae, indicant foedera, quibus etiam cum hoste devincitur fides, indicant notiones animadversionesque censorum, qui nulla de re diligentius quam de iure iurando iudicabant.“ Im Kontext der frühneuzeitlichen Rechtsphilosophie erläutert Hugo Grotius wiederum unter Bezug auf Cicero die bindende Kraft des Eides und die Folgen des Meineides. Hugo Grotius: *Drei Bücher über das Recht des Krieges und des Friedens, in welchem das Natur- und Völkerrecht und das Wichtigste aus dem öffentlichen Recht erklärt*. Übers. von J. H. v. Kirchmann. Berlin 1869, S. 426: „Bei allen Völkern war von jeher der Eid bei den Gelöbnissen, Versprechen und Verträgen von der größten Kraft.“
- 17** Zum Begriff der Kraft als einer ästhetischen Kategorie vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Berlin 2017.
- 18** Marcus Tullius Cicero: *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch-deutsch. Übers. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf 2007, S. 216–217. „Sed tantam vim habet illa, que recte a bono poeta dicta est flexanima atque omnium regina rerum oratio, ut non modo inclinantem excipere aut stantem inclinari, sed etiam adversantem ac repugnante, ut imperator fortis ac bonus, capere possit.“
- 19** Zum Pathosbegriff bei Quintilian vgl. Cornelia Zumbusch: Probleme mit dem Pathos. Zur Einleitung. In: *Pathos: zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Hrsg. von Cornelia Zumbusch. Berlin: 2010, S. 7–24.
- 20** Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher / Institutionis oratoriae. Libri XII*. Übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 1988, S. 710–711: „Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et affectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur.“

Im Begriff der *enérgeia*, den Quintilian mit Cicero als *evidentia* übersetzt, wird ein doppelter, und in dieser Form widersprüchlicher Präsenzeffekt umrissen. Eine Visualisierung des Dargestellten wird erzielt, indem die Sprache genau keinen neutralen, sachlichen Durchblick evoziert, sondern sich selbst in ihren sinnlich-ästhetischen Eigenschaften zeigt oder ausstellt („ostendere“).

Der oben angeführte Fluch Margarets realisiert diese Vorstellung einer ästhetisch-rhetorischen Kraft der Sprache durch die Veranschaulichung der Konsequenzen, die aus dem Fluch folgen und die Dichte der Metaphern, die in der Apostrophe aneinandergereiht sind: „Thou elvish-marked, abortive, rooting hog“²¹. In Lohensteins *Sophonisbe* kommt die genaue Darlegung der Handlungen hinzu, die den Fluch begleiten: die rituelle Gewalt und Ausführung des Menschenopfers, das Berühren von Altar und Schwert, die feierliche Redeformel. Eine solche Rhetorik der Veranschaulichung lässt sich auch am Fall des Eidbruchs zeigen, wie er in den Bearbeitungen des Medea-Mythos seit Euripides verhandelt wird. Bei Corneille (1635) ebenso wie bei Seneca²² (ca. 50 n. Chr.) tritt Medea jeweils in ihrem ersten Auftritt als ein geradezu enzyklopädisches Prinzip auf. Während Kreons Bann ihr jeglichen Rechts- und Schutzstatus entzogen hat und sie sich selbst, in ein bloßes Außen verstoßen, als „ennemi de tout le genre humain“²³ beschreibt, vermag Medea umso mehr das Figurenarsenal der griechischen Unterwelt zu zitieren und in ihre Zwecke einzubinden:

Et vous, troupe savante en mille barbaries,
Filles de l'Achéron, Pestes, Larves, Furies,
Noires Sœurs, si jamais notre commerce étroit
Sur vous et vos serpents me donna quelque droit,
Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
Et les mêmes tourments dont vous gênez les âmes.
Laissez-les quelque temps reposer dans leurs fers,
Pour mieux agir pour moi faites trêve aux Enfers,
Et m'apportez du fond des antres de Mégère
La mort de ma rivale, et celle de son père²⁴

Und ihr, gelehriger Schwarm in nächtigen Grausamkeiten,
Töchter des Acheron, Pestgestalten, Larven, Furien,
Stolze Schwestern ihr, wenn unser enger Band jemals
Ein Recht mir über euch und euren Schwur verlieh,
So stürzt hervor aus euren Kerkern mit den gleichen Flammen
Und gleichen Qualen, mit denen Seelen ihr verstört;
Für kurze Frist laßt sie in ihren Ketten sich erholen,
Um besser mir zu dienen, schließt Frieden mit der Unterwelt;
Vom tiefsten Grunde aus Megärens Höhlen schleppt mir
Den Tod der Nebenbuhlerin herbei und den des Vaters²⁵

Medeas Monolog ruft die Kräfte der Unterwelt zur Hilfe und führt damit auch all ihre Bewohnerinnen und verschiedenen Folterinstrumente vor Augen. Aus dem

21 Shakespeare: *Richard III*, S. 184 (1.3.227).

22 Lucius Annaeus Seneca: *Medea*. Lateinisch/Deutsch. Übers. von Bruno W. Häuptli. Stuttgart 2003, S. 6–7.

23 Pierre Corneille: *Médée*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Georges Couton. Bd. 1. Paris 1980, S. 566 (3.3.784).

24 Ebd., S. 548 (1.4.205–214).

25 Pierre Corneille: *Medea*. Übersetzt von Edwin Maria Landau. In: *Medea*. Hrsg. von Joachim Schondorf. München, Wien 1964, S. 111–160, hier S. 120.

Unterweltfluß Acheron, den Höhlen („antres“) und Verliesen („cachots“) setzt sich eine Welt der Dunkelheit und Tiefe zusammen, die durch die rhetorischen Verfahren der detaillierenden Auflistung und Veranschaulichung heraufbeschworen wird. Die Wirkmacht des Fluchs wird so auf der Ebene der Dramensprache durch ein Prinzip der Vielfalt und der Intertextualität erzeugt, das sämtliche Autoritäten der Unterwelt in einem Fluchgebet anruft und in einer Reihe von Imperativen („Sortez“, „Laissez“, „apportez“) zu einem Fluch verbindet.

Dass es sich beim Fluch um ein Strukturelement des Dramatischen handelt, das im Verlauf des 18. Jahrhundert transformiert, nicht aber getilgt wird, verdeutlicht beispielhaft das bürgerliche Trauerspiel *Le Père de famille*²⁶ (1758) von Denis Diderot, dessen Bedeutung für die neue Gattung und ihre Geschichte Peter Szondi zufolge im 18. Jahrhundert auch über Frankreich hinaus unübertroffen ist.²⁷ In dem Drama weigert sich der Sohn St. Albin trotz aller Manipulationsversuche durch seinen Vater – dazu gehören auch Einschüchterungen, Drohungen und emotionale Erpressung –, von dem Vorhaben abzurücken, die für seine gesellschaftliche Stellung unschickliche Sophia zu heiraten. Die Thematisierung familialer Beziehungen ist durch eine „Isomorphie von väterlicher und fürstlicher Gewalt“ geprägt, wie sie für die im 17. und 18. Jahrhundert geführten Debatten um Autorität typisch ist.²⁸ Eine sich immer weiter steigernde Hilflosigkeit angesichts des Widerspruchs zwischen der väterlichen Pflicht, die Kinder auf die „Gesetze der Welt“, die „loix du monde“²⁹, vorzubereiten und der Unfähigkeit, sich in der eigenen Rolle noch Gehör zu verschaffen,³⁰ veranlasst den Vater dazu, dem Sohn einen Fluch aufzuerlegen. Dieser Fluch verleiht einer sich im Verlauf ihres Dialogs immer stärker bahnbrechenden Aporie der Kommunikabilität Nachdruck, wird jedoch gleichzeitig als eine Art Grundstruktur der Bindung in dieser Familie lesbar, welche die Kommunikation unter prekären Bedingungen aufrechterhält:

LE PERE DE FAMILLE. Eloignez-vous de moi, enfant ingrat & dénaturé. Je vous donne ma malediction. Allez loin de moi. (Le fils s'en va. Mais à peine a-t-il fait quelques pas, que son pere court après lui & lui dit:) Ou vas-tu, malheureux?

S.^t ALBIN. Mon pere.

LE PERE DE FAMILLE (se jette dans un fauteuil, & et son fils se met à ses genoux). Moi, votre pere? Vous, mon fils? Je ne vous suis plus rien. Je ne vous ai jamais rien été. [...]

S.^t ALBIN. Mon pere.

LE PERE DE FAMILLE. Eloignez-vous. Cachez-moi vos larmes. Vous déchirez mon cœur, & je ne puis vous en chasser.

26 Denis Diderot: *Le Père de Famille/Der Hausvater*. In: Ders./Gotthold Ephraim Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot: Zweisprachige, synoptische Edition der Diderot-Übersetzung von 1760*. Hrsg. von Nikolas Immer/Olaf Müller. St. Ingbert 2014, S. 246–385.

27 Vgl. Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 1*. Hrsg. von Gert Mattenklott. Frankfurt/M. 1973, S. 91. Szondi trifft diese Aussage im Kontext seiner Besprechung von *Le Père de famille* im Zusammenhang mit *Le fils naturel* und „mehrerer theoretischer Schriften“, namentlich *Entretiens sur le Fils naturel* und *De la Poésie dramatique*, die jeweils gemeinsam mit den beiden Dramentexten erschienen.

28 Friederike Kuster: *Vaterschaft und Vaterland. Das Vaterkonzept im Republikanismus des 18. Jahrhunderts*. In: *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*. Hrsg. von Dieter Thomä. Frankfurt/M. 2001, S. 65–83, hier S. 72–74.

29 Diderot: *Le Père de Famille/Der Hausvater*, S. 291.

30 Vgl. dazu Judith Frömmer: *Vaterfiktionen. Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*. München 2008, S. 120. Sie spricht in Bezug auf diesen Zusammenhang im Text Diderots, in dem der Vater einen gemeinsamen Grund der Kommunikation einfordert, von einer Kongruenz natürlicher und sozialer Ordnung.

DER HAUSVATER. Gehe mir aus den Augen, undankbares, ungerathenes Kind! Ich gebe dir meinen Fluch. Fort! fliehe mich! (Der Sohn gehet fort. Kaum aber hat er einige Schritte gethan, als ihm sein Vater nachläuft und sagt:) Wo willst du hin, Unglücklicher?

ST. ALBIN. Mein Vater.

DER HAUSVATER. (wirft sich in einen Lehnstuhl und sein Sohn fällt ihm zu Füßen) Ich, dein Vater? Du, mein Sohn? Du gehest mir nichts mehr an. Du bist mir niemals etwas angegangen. [...]

ST. ALBIN. Mein Vater.

DER HAUSVATER. Entferne dich. Verbirg mir deine Thränen. Du zerreissest mein Herz, und doch kann ich dich nicht daraus vertreiben.³¹

Zwar scheint der Fluch hier zunächst so ausgerichtet, dass er die Bindung und Verantwortung aufkündigt und dabei kein Angebot zur Antwort mehr macht. Auch einige der nachfolgenden Äußerungen gehen in diese Richtung. Dennoch ist auffällig, dass der Hausvater die Gabe des Fluchs und die damit einhergehende Verbannung sofort wieder zurückzunehmen scheint. Kaum hat der Sohn der Aufforderung, ihn zu verlassen, Folge geleistet, läuft der Vater ihm nach und fragt ihn, wohin er wolle. Der aus der Position einer gekränkten väterlichen Autorität geäußerte Fluch als Ausstoßung und Verbannung, welcher die Wechselseitigkeit der dialogischen Verständigung abbrechen lassen soll, stellt sich in der letzten Äußerung des Vaters als unmöglich heraus und verwandelt sich in etwas, das nicht länger durch einen Ausspruch veranlasst werden kann – schließlich steht hier auch die Autorität und damit die Verfügung über Sprache in Frage –, sondern durch die Familie stets schon gegeben ist: einen Fluch der Bindung. Dieser entzieht sich auch der Verfügungsgewalt und Autorität des Vaters, der ihn zwar implizit benennen kann, ihm aber ebenso unterworfen ist wie alle anderen *dramatis personae* auch. Während der Fluch in Bezug auf die Familie somit Subjektivierungsprozesse sichtbar macht, wird auch deutlich, dass er zu einem Umschlagplatz für gattungspoetologische Überlegungen zur Figurenkonstellation im Drama erhoben werden kann.

Dieser Fluch, der sich aufgrund seiner bindenden Kraft auch als Bann fassen lässt, ist der Verweisungs- und Handlungszusammenhang sowohl für die Familienmitglieder als auch für das Drama, das Szondi zum hervorragenden Ort der Untersuchung des „Wandel[s] in der Organisationsform der Gesellschaft“³² zu Beginn der Epoche der Verbürgerlichung erklärt hat. Analog zu Bergengruens und Borgards' Beschreibung eines Banns der Gewalt durch narrative Strategien in Kleists *Erdbeben von Chili*,³³ kann hier von einer dramatischen Ein- und Ausschlusslogik gesprochen werden, die die Struktur des Dramas bestimmt. Während der Fluch der Bindung einerseits als Strukturelement des Familiendramas angesehen werden kann, stellt er auch eine dem Drama inhärente Überschreitung dar. Denn weder für die Familienkommunikation noch für die dialogische Mitmenschlichkeit des Dramas – das als das geistige Wagnis des zu sich gekommenen Menschen wesentlich vom Dialog abhängt³⁴ – scheint die Fluchstruktur die besten Voraussetzungen zu bieten. Diderot steht am Anfang „einer Tradition [des Familiendramas], in der das, was [ihm] als höchstes Gut gilt, als der einzige Ort, an dem der Mensch glücklich sein kann,

31 Diderot: *Le Père de Famille/Der Hausvater*, S. 300f.

32 Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, S. 125.

33 Vgl. Maximilian Bergengruen/Roland Borgards: Bann der Gewalt. Theorie und Lektüre (Foucault, Agamben, Derrida/Kleists *Erdbeben in Chili*). In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 81/2007, H. 2, S. 228–256.

34 Vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt/M. 1970, S. 14, 19.

allmählich zur Hölle pervertiert.³⁵ Dass am Ende von Diderots Stück – der Untertitelung „Comedie“ entsprechend – eine das gesamte Geschehen gleichsam überzeichnende und glückliche Auflösung erfolgt, weil sich herausgestellt hat, dass die Geliebte höherer Herkunft ist, macht nur noch deutlicher, wie fragil die familiäre und dramatische Integrität ist.

In diesen kursorischen Lektüren deutet sich bereits an, dass die gattungspoetologische Bedeutung, die Fluch und Bann im Drama der Antike und des Barocks aufweisen, im Laufe des 18. Jahrhunderts keineswegs in den Hintergrund tritt,³⁶ sondern sich vielmehr steigert. Wie die im Folgenden versammelten Beiträge mit Blick auf dramatische Arbeiten von Friedrich Schiller, Zacharias Werner und Heinrich von Kleist in einer historisch-vergleichenden Perspektive zeigen, verdeutlicht insbesondere das deutschsprachige Drama eine strukturelle Bedeutung von Sprechakten, die sich an der Hierarchie von Machtbeziehungen ausrichten.

III.

I curse you.
I curse you and wish you a painful death.
Drawn out and excruciating.³⁷

Mit dieser Elementarform eines in der ersten Person Singular ausgestoßenen Fluchs adressiert in der Netflix-Serie *House of Cards* (2013–2018) die ehemalige, aus dem Zirkel der Macht ausgestoßene Secretary of State, Catherine Durant, eine Kontrahentin. Treten der Anachronismus und die archaische Gewalt dieser während eines Telefonats ausgestoßenen Verwünschung im Medium des digitalen Fernsehens umso deutlicher hervor, so zeigt sich dabei zugleich eine historische Beständigkeit, die über die postmoderne Lust am Zitat hinausgeht und sich in gesellschaftspolitischen Konfliktlinien der Gegenwart ebenso abzeichnet wie in literaturtheoretischen Konjunkturen. Die Gewalt sowie Dichte negativer Affekte, die in Durants Fluch eingelagert sind, finden ein Echo in gegenwärtigen Diskussionen zu Hate Speech und Identitätspolitik. Wenn Judith Butler in ihren Diskussion von Hass-Rede die Übergänge zwischen symbolisch-sprachlichen Verletzungen und unmittelbar körperlicher Gewalt diskutiert und Sprache eine eigene „agency“ sowie „somatic dimension“³⁸ zuschreibt, steht sie im Kontext von Vorstellungen einer sprachlichen Kraft, wie sie in Fluch und Bann vorliegt.³⁹ Darüber hinaus verweist die Fluch-Szene aus *House of Cards* auf eine gesellschaftspolitische Situation westlicher Demokratien, die zunehmend durch die sprachliche Zuspitzung von Feindschaft, Antagonismus und Unversöhnlichkeit

35 Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, S. 126.

36 So die Einordnung von Quiring: *Shakespeares Fluch*, S. 366.

37 David Fincher: *House of Cards*. USA 2013–2018, Folge 68, 00:35:22. <https://www.netflix.com/04.04.2024>.

38 Vgl. Judith Butler: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York 1997, S. 1, 5.

39 Darüber hinaus ist das sprechakttheoretische Fundament von Butlers Ansatz eine Unterscheidung zwischen institutionell-rituellem Kontext und einzelnen performativem Sprechakten, das auf ähnliche Weise im Fluch vorliegt. Zum Verhältnis von symbolischer und körperlicher Gewalt vgl. auch Petra Gehring: Über die Körperkraft von Sprache. In: *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Hrsg. von Steffen Kitty Herrmann/Sybille Krämer/Hannes Kuch. Bielefeld 2007, S. 211–228.

sowie negative Affekte wie Hass und Zorn bestimmt sind.⁴⁰ Auch die Forschung hat sich in den vergangenen 20 Jahren aus unterschiedlichen Perspektiven literarischen Inszenierungen von Fluch und Bann zugewandt⁴¹ und das darin berührte Verhältnis von Gewalt und Sprache für literaturtheoretische und philosophische⁴² Überlegungen produktiv gemacht. Anders als der dubiose Status als historischer Restbestand eines vormodernen Aberglaubens vielleicht vermuten ließe, ist insbesondere der Fluch zum Anlass für Diskussionen geworden, die nichts Geringeres als die Verfasstheit grundlegender Kategorien wie Recht, Sprache oder Politik betreffen.

Ein zentraler Bezugsgegenstand dieser Debatte ist die Theorie Giorgio Agambens. In seiner philosophischen Archäologie zu Funktion und Bedeutung des Eides in der politischen Geschichte des Westens erhebt Agamben diesen zum Sakrament politischer Macht, weil er als Sprechakt eine Position und Ordnung bestätigt, dessen Wahrheit und Wirken er selbst garantiert.⁴³ Eine Analyse des Eides aber habe sich, so Agamben, mit seiner Beziehung zu dem ihn konstitutiv begleitenden Fluch auseinanderzusetzen.⁴⁴ Ebenso wie im Ausnahmezustand das Gesetz seine Gültigkeit suspendiert, nur, um auf diese Weise seine Wirksamkeit zu begründen, setzen auch Flüche und die mit ihnen einhergehende Überschreitung die bezeichnende Ordnung der Sprache außer Kraft, um ihren Zusammenhang mit den Dingen zuallererst herzustellen.⁴⁵ Der Fluch als quasi meta-politischer Vorgang markiert den Ort, an dem später das Strafrecht etabliert wird.⁴⁶

Diese Überlegungen zum Fluch als einer rechtsphilosophischen Kategorie informieren auch literaturwissenschaftliche Diskussionen. So beobachtet Björn Quiring an Shakespeares Königsdramen eine wechselseitige Durchdringung von Fluch und Theater. Während der Fluch stets schon eine protodramatische Erscheinungsform besitze, bilde sich das elisabethanische Drama aus, indem es den Fluch und verwandte Sprechakte wie den Schwur einverleibe. Dadurch werde nicht allein ein „dunkle[r] Vorläufer“⁴⁷ des Theaters über die historische Grenze von Reformation und beginnender Säkularisierung geschmuggelt; in rechtsphilosophischer Hinsicht, so Quirings weiterführende These, mache der Fluch zugleich ein Paradox jeglicher Rechtsbegründung und -sprechung virulent. Derridas Überlegungen zum mythischen Grund staatlicher Souveränität ähnelnd,⁴⁸ beschreibt Quiring in Auseinandersetzung mit Agamben⁴⁹, Carl Schmitt⁵⁰ und Walter Benjamin⁵¹ den Fluch als

40 Zur jüngeren Debatte vgl. etwa Fabian Klinker/Joachim Scharloth/Joanna Szczek (Hrsg.): *Sprachliche Gewalt. Formen und Effekte von Pejorierung, verbaler Aggression und Hassrede*. Stuttgart 2018.

41 So etwa der Band von Roland Borgards/Maximilian Bergengruen (Hrsg.): *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*. Göttingen 2009.

42 Vgl. hierzu etwa Andreas Dorschel: Entwurf einer Theorie des Fluchens. In: *Variations* 23 (2015), S. 167–175

43 Giorgio Agamben: *The Sacrament of Language: An Archaeology of the Oath*. Übersetzt von Adam Kotsko. Stanford 2011, S. 5.

44 Ebd., S. 30–32.

45 Vgl. ebd., S. 56.

46 Vgl. ebd., S. 38.

47 Quiring: *Shakespeares Fluch*, S. 25.

48 Vgl. Jacques Derrida: *Gesetzeskraft: Der „mystische Grund der Autorität“*. Übersetzt von Alexander García Düttmann. Frankfurt/M. 2014.

49 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Übersetzt von Hubert Thüring. Frankfurt/M. 2002.

50 Carl Schmitt: *Politische Theologie*. Berlin 1996.

51 Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974, Band II/1, S. 179–204.

Akt, der rechtliche Ordnungen voraussetze, nur in ihrem Horizont möglich sei, sie zugleich aber instituiere.⁵² Maximilian Bergengruen und Roland Borgards halten in Auseinandersetzung mit dem bereits genannten Agamben und Michel Foucault⁵³ fest, dass der Bann als eine Art argumentative Grundfigur und Logik eines einschließenden Ausschlusses der Diskurse um Souveränität und Macht im Zusammenhang der Umbrüche politischer und rechtlicher Ordnungen zwischen früher Neuzeit und Moderne angesehen werden könne.⁵⁴ In einer Lektüre von Heinrich von Kleists *Erdbeben in Chili* untersuchen sie die sich überkreuzenden Wege dieser Denkfigur und ihr Potential als narrative Struktur. Die Erzählung befrage „die Illusion einer reinen gewaltfreien Macht oder machtfreien Gewalt“, indem sie vom Bann erzähle, und vollziehe den Bann als Erzählung, der die Souveränität des Erzählers zeitweise stabilisiere, dann aber auch wieder infragestelle.⁵⁵

Jüngere Forschungsbeiträge haben literarische Inszenierungen des Fluchs in ein spezifisches Verhältnis zur Moderne gestellt⁵⁶ und diese historische Verortung durch einen Bezug zu Freuds Psychoanalyse betont. In Anschluss an Jean Starobinski⁵⁷ fasst Elisabeth Strowick in Auseinandersetzung mit Freud und dessen Bezugnahme auf Vergils *Aeneis*⁵⁸ den Fluch als einen für die Moderne spezifischen Modus der Repräsentation.⁵⁹ Das zerstörerische Handeln der Furie Alekto, die in der *Aeneis* durch Juno angerufen wird, zerreißt, so Strowick, die Rückbindung an einen Ursprung oder eine Begründung des Fluchs ebenso wie an dessen Telos. Übrig bleibt stattdessen „eine Kraft, die kein Ziel, keinen Zweck, keinen Inhalt hat, ein Fluch, der nicht auf Erfüllung geht. Eine rein destruktive Kraft“.⁶⁰ Während der Fluch auf doppelte Weise auf die Zukunft ausgerichtet bleibt – als Prophezeiung und als aktive Herbeiführung eines zukünftigen Ereignisses –, versteht ihn Strowick als Freisetzung einer destruktiven, wesentlich ziellosen Kraft, die sich verselbständigt, permanent steigert und dadurch grade auf keinen Zielpunkt mehr festgelegt ist.⁶¹ Dieses Moment der Freisetzung liest

52 Vgl. Quiring: *Shakespeares Fluch*, S. 8: „Der Fluch instituiert das Gesetz, setzt es aber gleichzeitig voraus. Wie sein höflicherer Zwilling, der Eid als konditionale Selbstverfluchung, scheint er zur mythischen rechtskonstitutiven Sphäre außerhalb des Rechts zu gehören, obwohl das Recht selbst ihn fordert und reguliert.“

53 Sie beziehen sich auf: Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt/M. 1986; Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft*. Übersetzt von Michaela Ott. Frankfurt/M. 2001; Michel Foucault: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*. Übersetzt von Jürgen Schröder. Hrsg. von Michel Senellart. Frankfurt/M. 2006.

54 Zu diesem zugleich von politischer Inklusion und Exklusion vgl. auch Albrecht Koschorke: *Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers Tell*. In: *Das Politische: Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik*. Hrsg. von Uwe Hebekus. München 2003, S. 106–122.

55 Bergengruen/Borgards: *Bann der Gewalt*.

56 Vgl. Frauke Berndt/Sebastian Meixner: Goethe's Archaeology of the Modern Curse (Orest, Faust, Manfred). In: *MLN*. 131/2016, S. 601–629; Elisabeth Strowick: *Curse and Modernity. A Brief Introduction*. In: *MLN*. 131/2016, S. 571–578.

57 Jean Starobinski: *Acheronta Movebo*. Übers. von Françoise Meltzer. In: *Critical Inquiry*, 13/1987, H. 2, S. 394–407.

58 Das Motto von Freuds *Traumdeutung* zitiert eine Beschwörung aus Vergils *Aeneis*, in der Juno die Furie Alekto aus der Unterwelt zur Hilfe ruft, um gegen Aeneis vorzugehen und einen Bürgerkrieg anzuzetteln: „Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.“ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2 u. 3. Hrsg. von Anna Freud [u.a.]. Frankfurt/M. 1961, S. VI. Vergil: *Aeneis. Lateinisch/Deutsch*. Übers. und hrsg. von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart 2012, Buch VII, V. 312. „Kann ich den Himmel nicht umstimmen, will ich den Acheron in Bewegung setzen.“

59 Vgl. Elisabeth Strowick: *Freuds Fluch*. In: *MLN*. 131/2016, S. 679–700.

60 Ebd. S. 682.

61 Vgl. ebd., S. 684.

Strowick als „Urszene der Moderne“. ⁶² Einerseits dient sie als Modell für eine Kraft der Sprache, die sich gegenüber den Intentionen der Sprecher:innen verselbständigt und darüber hinaus eine spezifisch ästhetische Kraft aufruft. Andererseits entwirft sie vor dem Hintergrund dieser Fluchszene eine Ökonomie des Unbewussten, die durch räumliche Bewegungen der „seriellen Verkettung“ und „Proliferation“ bestimmt ist. ⁶³

Im Anschluss an Strowick betont Frauke Berndts Lektüre von Grillparzers *Das goldene Vließ* die metapoetologische Dimension des Fluchs. Grillparzers Erfindung eines Jasoniden-Fluchs, so Berndts Lektüre, bildet das literarische Modell eines Traumas *avant la lettre*. ⁶⁴ Zugleich weist der Fluch selbstreflexiv auf das Drama als Form. Indem im Fluch ein Sprechakt und eine kommunikative Beziehung zum Gegenstand der Aufmerksamkeit werden, „drängt sich der Fluch der Gattung des Dramas förmlich auf, die in besonderer Art und Weise vom Dialog abhängt“. ⁶⁵

Vor diesem Hintergrund loten die Beiträge der vorliegenden Ausgabe insbesondere das Verhältnis von Gewalt, sprachlich-ästhetischer Kraft und dramatischer Szene aus. Dabei lenken sie ihre Aufmerksamkeit auf eine literaturgeschichtliche Konstellation zwischen der antiken Tragödie und dem deutschen Drama um 1800. Dieser Komplex lässt sich in die folgenden vier Punkte gliedern:

Erstens üben literarische Inszenierungen von Fluch und Bann trotz immer einflussreicher werdender Standortbestimmungen der Aufklärung eine große Faszinationskraft aus. Anstatt der geschichtsphilosophischen Aussortierung zu verfallen, wirkt der darin aufgerufene Grenzbereich von Sprache und Gewalt gerade im Drama um 1800 fort. Dabei lässt sich eine Kontinuität zur antiken Tragödie erkennen. Während jedoch der Fluch in der antiken Tragödie aus der mythischen Vergangenheit heraus in die Spielräume des Handelns drängt, gewinnen Bann und Fluch im Drama eine starke Gegenwarts- und Selbstbezüglichkeit. Mögen sie in ihrem Status zwischen kühlem Verwaltungsakt und formelhaftem Zauberspruch changieren, handelt es sich in beiden Fällen um ein antagonistisches Sprechhandeln, das nicht allein den Abbruch von weiteren kommunikativen Beziehungen zeitigen, sondern unmittelbar mit Gewalt zusammenfallen kann.

Zweitens manifestiert sich in dramatischen Szenen des Fluchs eine spezifisch sprachliche Kraft. Sofern er gelingt, greift der Fluch in die Wirklichkeit ein und bestimmt das Schicksal der Betroffenen oft scheinbar unumkehrbar. Lange vor Austins Frage nach der Performanz sprachlicher Äußerungen besitzen Literatur und Rhetorik demnach ein Bewusstsein von der Handlungsmacht von Sprechakten, die eine eigene Wirklichkeit herstellen und sich nicht selten als ‚zu rasch‘, oder ‚im Zorn‘ ausgestoßene Flüche von den Sprecher:innen ablösen und nicht beabsichtigte Folgen entfesseln. Damit steht zugleich eine ästhetische Kraft der Sprache im Raum, die Strowick im

62 Ebd., S. 700.

63 Vgl. ebd., S. 693.

64 Frauke Berndt: *Fluch! Franz Grillparzers Medea-Trilogie*. Würzburg 2020, S. 50–53.

65 Ebd., S. 21.

aristotelischen Begriff der *enérgeia* fasst und die sich tendenziell gegenüber dem pragmatischen Kontext des Sprechens ablöst.⁶⁶

Drittens setzen sich die Beiträge mit der Frage auseinander, wie sich Fluch und Bann in ihrem besonderen Verhältnis zur Gattung des Dramas beschreiben lassen. Insbesondere die poetologische Bedeutung des Fluchs für die griechische Tragödie und dessen Fortwirken auf das Drama der deutschen Klassik ist für das Themenheft von Relevanz. Als formelhafte Sprechhandlungen, die in der Regel einer bestimmten Inszenierung und Choreographie gehorchen und einen spezifischen institutionellen oder religiösen Kontext voraussetzen, haben sie für sich genommen bereits eine dem Theater analoge Erscheinung. Innerhalb des Dramas verweisen sie in einer selbstreferentiellen Geste einerseits auf dessen Performanz und Aufführungsform, tendieren andererseits aber auch zum Bruch mit der intersubjektiv-dialogischen Struktur der dramatischen Gattung und lassen sich so womöglich als Grenzform des Sprechens im Drama ausmachen. Darin besteht dann auch ihre Widersprüchlichkeit: Sind Fluch und Bann einerseits paradigmatische Formen sprachlicher Kraft, unterbrechen sie zugleich das Wechselseitige der Verständigung, durchtrennen das Band der dialoghaften Rede. Es ist die Pointe des Fluchs, dass in ihm kein Angebot zur Gegenrede enthalten ist.

Viertens schließlich wird an der historischen Beständigkeit des Fluchs im Drama auch eine ‚Politik des Fluchs‘ ablesbar. Insofern der Fluch als Sprechakt betrachtet wird, mit der ein:e Sprecher:in anderen Personen Schaden zufügen will, geht er auf ein Regime der Rache zurück und verweist aus dem Innen einer bestehenden Rechts- und politischen Ordnung heraus auf eine mythische rechtskonstituierende Sphäre außerhalb des Rechts, die dieser Ordnung vorausgeht, selber aber nicht nach der Logik von Ordnungen und Normen verfährt.

IV.

Die in diesem Themenheft versammelten Aufsätze gehen zurück auf einen Workshop, der im Februar 2023 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main stattfand. Unter dem Titel „Zwischen Sprache und Gewalt: Zur Rhetorik von Bann und Fluch im Drama um 1800“ bildete der Workshop die fünfte Ausgabe der am Frankfurter Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft seit 2019 veranstalteten Reihe „Freistätte“, die 2023 nach zwei Jahren der Virtualität aufgrund der Covid-19-Pandemie wieder in Präsenz stattfinden konnte. Allen Beitragenden, den Moderator:innen und studentischen Hilfskräften, die uns an diesen beiden Tagen unterstützt haben, möchten wir an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich danken.

⁶⁶ Strowick: Freuds Fluch, S. 688: „Mit Allecto, so ließe sich sagen, setzt Vergil den Fluch als Kraft der Kunst in Szene: energetisch-poetisches Wirken (ἐνέργεια, furor), sich seriell forzeugende Kraft, die sich dezidiert als szenische geltend macht.“ In der rhetorischen Tradition der griechischen Antike versteht Aristoteles unter dem Begriff der *enérgeia* Eigenschaften einer Rede, die in der Lage sind, Unbelebtes als lebendig, beseelt und aktiv erscheinen zu lassen. Als Beispiel verweist er auf Homer und dessen rhetorische Fertigkeit, „Unbelebtes durch Metaphern zu beleben“ sowie „in allem Tätigkeit darzustellen“. Aristoteles: *Rhetorik*, 1412b 30. Zur Unterscheidung zwischen *enérgeia* und *enárgeia* als einem Verfahren der Veranschaulichung vgl. A. Kemmann: Evidentia, Evidenz. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen 1996, Sp. 33–47, Sp.41; Susanne Strätling: Energie – ein Begriff der Poetik? In: *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*. Hrsg. von Frank Fehrenbach/Robert Felfe/Karin Leonhard. Berlin, Boston 2018, S. 373–393, hier S. 384.

Die folgenden Beiträge eröffnen ein Spannungsfeld, das sich zwischen der antiken Tragödie und dem deutschen Drama um 1800 erstreckt. Aus diesem Grund macht der Beitrag von Carolin Rocks den Auftakt, der die Notwendigkeit einer historisch grundierten Betrachtung des Fluchs aufzeigt, wenn man sich mit dem deutschen Drama um 1800 auseinandersetzt. Sie betont die strukturgebende Rolle des Fluchs in Sophokles' *König Oidipus* mit einer genauen Untersuchung seiner Bedeutung für den tragischen Verlauf und zeigt auf, wie er als Formskript der deutschen Dramatik im 18. Jahrhundert Gültigkeit behält und als Konzept und Paradigma bis in Schillers Trauerspiele nachwirkt.

Joachim Harsts Aufsatz schlägt eine weitere Linie zwischen der Antike und der Zeit um 1800 vor, indem er die sich verändernde Rolle des Fluchs in Adaptionen des Oidipus-Mythos, von der sophokleischen Fassung über Seneca und Tesauro bis zu Kleists *Der zerbrochne Krug* analysiert. Dabei reflektiert er den Fluch als Gattungsmerkmal der Tragödie auch im Zusammenhang ihrer christlichen Interpretation und beschreibt einen Wandel vom wirkmächtigen Sprechakt zu einem Fluchen, das die Sprache selbst zum Gegenstand hat.

Eine Selbstbezüglichkeit des Fluchs findet auch Michel Niehaus in Auseinandersetzung mit Zacharias Werners *Der vierundzwanzigste Februar* vor und buchstabiert die nur scheinbar einfache Tautologie so aus, dass der übergroße väterlich-mythologische Sprechakt des Fluchs nur durch seine fortlaufende Erwähnung aufrechterhalten wird. Er ist zu einer allgemeinen kommunikativen Währung innerhalb der Familie geworden, in der die Auslöschung dieser Familie rekapituliert und vollzogen wird.

Maximilian Bergengruen greift mit seiner Untersuchung von *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* die Auseinandersetzung mit Schiller wieder auf. Im Konflikt mit politischen Tyrannen stellt er im Drama eine Ambivalenz der republikanischen Ordnung heraus, die nicht ohne jene mediale, rhetorische und vor allem manipulative Gewalt auskommt, die sie zu überwinden bestrebt ist, und somit jenes Wahrsprechen aufs Spiel setzt, das durch Eid, Schwur und Fluch zuallererst versichert wurde.

Peter Metzel untersucht die rechtlichen Ausschlussmechanismen in Schillers *Wallenstein* mit Blick auf Bann und Verbannung. Der Beitrag diskutiert *Wallenstein* in Zusammenhang von Ciceros rechtsphilosophischer Auseinandersetzung mit dem Piraten oder Seeräuber als „gemeine[m] Feind aller“ („communis hostis omnium“),⁶⁷ der dem rechtlichen Zugriff insofern entgeht als ihm gegenüber keine Eide zu halten sind. Diese Auseinandersetzung, so Metzel, verweise auf eine Vorstellung negativ-unbestimmter Gemeinschaft und eröffne somit einen Gegenpol zu staatlich-souveränen Ausschlussstrategien.

Alle Beiträge greifen auf eine je eigene Weise den bestehenden Diskurs über das Verhältnis von Literatur, Fluch und Bann auf, legen dabei aber Schwerpunkte auf pointierte Fallbeispiele der dramatischen Literatur. Das Themenheft beansprucht nicht, eine vollständige oder abschließende Behandlung des Themas zu liefern, sondern arbeitet insbesondere eine gattungspoetologische Dimension von Fluch- und Bannszenen heraus. Neben diesem besonderen Verhältnis zum Drama als Gattung akzentuieren die Beiträge im Fokus auf Fluch und Bann das Nachleben der Antike

67 Cicero: *De officiis*, S. 292.

im Drama um 1800. Fluch und Bann eröffnen Überlegungen zum Handlungsgefüge und Subjektivierungsprozessen, die zwischen Mythos (Fabel) und *dramatis personae* vermitteln. Dadurch wirken sie in einem engeren und weiteren Sinne nach, etwa in patriarchalen Familiengefügen, deren Wiederholungs- und sich selbst (re-)produzierende Struktur einer vermeintlich natürlichen Ordnung zuarbeitet, aber auch in politischen Konstellationen – etwa des Ein- und Ausschlusses –, in denen Fluch und Bann wie auch die verwandten Sprechakte Eid und Schwur eine zentrale Rolle einnehmen.