

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 [ἄρῶμαι]. 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' αὐτῶν 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' ἄρῶμαι καὶ καλῶ τὸ Ταρτάρου / στυγνὸν πατρῶων 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 Grimmelhäuser-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 inclinar, 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 steigende 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 fortreizende 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 Fiesko 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.

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-Konstellations 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 ἐστὶ, γῆς / τῆσδ', ἧς ἐγὼ κράτη τε καὶ θρόνους 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 τοιόσδε τῷ τε δαίμονι / τῷ τ' ἀνδρὶ τῷ θανόντι σύμμαχος πέλω· / κατεύχομαι δὲ τὸν δεδρακτόν, εἴτε τις / εἷς ὧν ἐλέηθεν εἴτε πλείονων μέτα, / κακὸν κακῶς νιν ἄμωρον ἐκτρίψαι βίον· / ἐπεύχομαι δ', οἴκοισιν εἰ ξυνέστιος / ἐν τοῖς ἔμοῖς 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 Verfluchtsten“ (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 Verfluchtster 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.

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

Abstract

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

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

I. Einleitung

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

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

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

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

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

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

5 Ebd., S. 20.

6 Ebd., S. 26.

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

8 Ebd.

9 Vgl. ebd., S. 96f.

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

11 Ebd., S. 83.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 84.

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

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

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

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

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

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

II. Sophokles: Der Fluch als rechtliches Instrument

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. Seneca, Tesaro: Der Fluch als Gattungselement

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

20 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. Seneca, Corneille: Das Selbstopfer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Kleist: Profanisierung des Fluchs

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

³¹ Ebd., S. 609.

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

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

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

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

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

³⁴ Ebd., S. 31.

³⁵ Ebd., S. 45–48.

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

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

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

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

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

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

39 Dubbels: *Leere Schwüre*, S. 154.

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

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

VI. Schluss

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

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

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

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

Potenz, doch zielt sie eher auf rhetorische Ostentation, auf das Ausstellen einer verfluchten Welt, denn auf den Performativ. Dieser Betonung des Mythischen folgend, wird die Dimension des Opfers betont, die in der sophokleischen Fassung gerade unter Bezug auf das Recht reduziert werden sollte: Oidipous interpretiert die mythische Befleckung (*miasma*) der Stadt als Rechtsproblem, das sich durch die Verurteilung bzw. Verbannung des Täters lösen lässt, während Oedipus, Edipo und Œdipe schon bei ihrem ersten Auftreten ihr mythisches Schicksal beschwören, das sie schließlich durch die Selbstverbannung als *pharmakós* bekräftigen. So wird die unwillkürliche Selbstverfluchung, die im Unwissen des Protagonisten um sein Schicksal begründet ist, zum offenen Fluch hervorgekehrt, der die gesamte Handlung umfasst. Die Darstellung der Blendung als heilbringendes Opfer aber, wie sie bei Seneca und Corneille erscheint, trägt nur den christlichen Erlösungsgedanken in die mythische Sphäre ein. Kleists Adaption des Ödipus-Stoffs greift dagegen dessen rechtliche Problematik erneut auf, indem er ihn als Gerichts drama mit einer Zuschauerfigur fasst. Die Problematik, Mythos und Recht, Fluch und Urteil zu scheiden, kehrt bei ihm im Scheitern der gerichtlichen Symbolisierung wieder: Was überhaupt der Fall, die „Sache“ des Gerichts war, kann bis zum Ende nicht vollständig aufgeklärt werden. Dies liegt nicht nur an der Verstrickung des Richters in den Fall, sondern auch am stetigen Entgleiten seiner Sprache. Die proliferierenden Schwur- und Fluchformeln, mit denen Adam seine Aussagen bekräftigen möchte, sind hier symptomatisch. Denn nur zu oft ist seine Sprache eben der ‚Stein des Anstoßes‘, über den der Sprecher zu Fall kommt. Dieses gleichsam intransitive Fluchen ist die formale Konsequenz aus Kleists Identifikation von Sünder und Richter, Adam und Christus, mit der er auch die christianisierenden Adaptionen von *Oidípous Týrannos* kommentiert und ad absurdum führt: In vollem Bewusstsein, dass der tragische Fluch durch das christliche Opfer aufgehoben wurde, ist der komische, aber deshalb nicht weniger unentrinnbare Fluch bei Kleist die uneinholbare Mehrdeutigkeit der Sprache selbst.

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

Abstract

Der vierundzwanzigste Februar von Zacharias Werner, 1810 in Weimar uraufgeführt, gilt als Paradigma des Schicksalsdramas. Verhandelt wird in diesem Einakter das Schicksal einer Familie, die unter der „Wirkung des Fluchs“ – so der ursprüngliche Titel – ihre eigene Auslöschung rekapituliert und damit vorantreibt. Der Fluch ist einerseits ein übergroßer väterlicher und gleichsam mythologischer Sprechakt, dessen Wirkung aber andererseits dadurch am Leben gehalten wird, dass er innerhalb einer Familienkommunikation ständig wieder aufgerufen wird. Auf eine bewundernswert folgerichtige Art und Weise buchstabiert das Drama die nur scheinbar einfache Tautologie aus, dass der Fluch ein Fluch ist. Denn zwar erweist es sich, dass der Fluch innerhalb einer Familie nur unverantwortlich und voreilig in großem Zorn ausgesprochen wird, aber es erweist sich auch, dass jede Selbstzuschreibung des Verflucht-Seins heillos ist.

Keywords: Familienkommunikation, Verfluchung, Verstoßung, Vater, Mythos, Sprechakt, Wiederholung, Schicksal

I.

Ich verfluche dich! Fluch dir! Ich fluche dreimal dir – Fluch, Fluch, Fluch! Das Verfluchen wird als ein unmissverständlicher Sprachakt vorgestellt – als ein Sprechakt, der für seine Unmissverständlichkeit sorgt. Sprechakttheoretisch hat er eine Sonderstellung inne. Er ist ein Ausnahmefall, insofern man ihn als den „Indifferenzpunkt von *Illokution* und *Perlokution*“¹ auffassen kann; er ist aber auch Paradigma, da in ihm die *illocutionary force* als *Sprechkrafttheorie*, als „Fall von Sprachmagie in der Sprachwissenschaft“² erscheinen mag. Man könnte sagen: Beim Verfluchen wird jemand darüber in Kenntnis gesetzt, dass ihm mit Worten dadurch Gewalt angetan wird, dass er darüber in Kenntnis gesetzt wird, dass ihm mit Worten Gewalt angetan wird. Dass Flüche oder genauer Verfluchungen etwas auf magische Weise bewirken, wird um 1800 nicht mehr geglaubt. Gleichwohl wird geglaubt, dass Verfluchungen Wirkung zeigen, aber diese Wirkungen haben Voraussetzungen. Am gründlichsten lässt sich das an dem 1809 in Weimar uraufgeführten Einakter *Der vierundzwanzigste Februar* von Zacharias Werner studieren.³

- 1 Michael Niehaus: Das Verfluchen als gewalttätiger Sprechakt. Familiengeschichten. In: *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*. Hrsg. von Maximilian Bergengruen/Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 277–320, hier: S. 280. Der Indifferenzpunkt besteht darin, dass man in „dem Moment, in dem man den Fluch als Fluch versteht, [...] von seiner Gewalt getroffen [Herv. im Original]“ wird (ebd.).
- 2 Fritz Hermanns: Sprechkrafttheorie. Zu einem Fall von Sprachmagie in der Sprachwissenschaft. In: *Grazer Linguistische Studien*. 23/1985, S. 35–63; vgl. dazu auch Niehaus: Das Verfluchen, S. 279, sowie Frauke Berndt, die in diesem Zusammenhang von einer „Metaphysik der Kraft“ spricht: Frauke Berndt: *Fluch! Franz Grillparzers Medea-Trilogie*. Würzburg 2021, S. 35f.
- 3 Das Drama wurde erstmals 1815 publiziert und in der Folge vielfach wiederaufgelegt. Zitiert wird im Folgenden im Fließtext nach der Ausgabe: Zacharias Werner: *Der vierundzwanzigste Februar*. In: *Zacharias Werner's ausgewählte Schriften*. Dramatische Werke Bd. 6. Grimma 1840, S. 1–54 [Reprint Bern 1976].

Dieses Drama soll im Folgenden nicht als einfaches Beispiel, sondern als ein Modellfall firmieren. Dem Vernehmen nach soll dieser Einakter, der „das romantische Schicksalsdrama als ‚Gattung‘ begründet“⁴ hat, nach der Vorgabe Goethes entstanden sein, *Die Wirkung des Fluches* (so auch der ursprüngliche Titel) in einem Dreipersonenstück auf die Bühne zu bringen.⁵ Die drei Personen dieses Stückes sind natürlich Vater, Mutter und Sohn – das Minimalprogramm.

Letzterer – also der Sohn – tritt allerdings zunächst einmal als unerkannter nächtlicher Gast über die Schwelle des in den wilden Schweizer Alpen nahe Kandersteg gelegenen ehemaligen Wirtshauses, das selbst zu einem Ort der Verbannung geworden ist. Bevor er sich seinen Eltern zu erkennen gibt, möchte der Sohn in Erfahrung bringen, ob der Fluch noch auf ihm liegt, mit dem sein Vater ihn vor einundzwanzig Jahren verstoßen hat, weil er im Spiel seiner kleinen Schwester wie einem Huhn mit einem Messer die Kehle durchgeschnitten hat. Das erfährt man freilich erst im Laufe des Gesprächs zwischen den Dreien. Denn während die letzte Stunde des schicksalhaften 24. Februar verrinnt, geben die Erkundigungen des vermeintlichen Gastes Gelegenheit, die Familiengeschichte als Fluchgeschichte zu *rekapitulieren*. Der Tag ist bereits zuvor als Schicksalstag ausgewiesen, weil der als Vater agierende Kunz Kuruth heute erfahren hat, dass er am morgigen Tag sein verpfändetes Haus verlassen muss und in den Schulturm abgeführt wird.

Vor genau achtundzwanzig Jahren hat alles begonnen. Kunz rekapituliert, wie er sich gegen den Willen seines damals wohlhabenden Vaters Christoph Kuruth mit der gebildeten, aber mittellosen Trude vermählt hat. So hielt der Hader Einzug im Heim, das der Witwer mit dem Sohn und seiner schwangeren Frau bewohnte. Im Prinzip, so rekapituliert Kunz, ähnelte er seinem Vater: „Mein Vater Christoph Kuruth – Gott tröst' ihn! – / Er war auch so'n wildes Blut! – / Dies Wirtshaus war sein eigen“ (22f.). Wie sein Vater Christoph Kuruth hat sich auch dessen Sohn Kunz – nicht zuletzt aufgrund seines ‚wildes Bluts‘ – im Krieg bewährt, bevor er geheiratet und das Wirtshaus übernommen hat. Der Hader gründet also auch in einer (hereditären) Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn.

Als der Witwer, der mit der Geburt des Nachkommen seiner endgültigen Entmachtung bzw. Verdrängung entgegensieht, die Schwiegertochter an einem 24. Februar spätabends (nach der Rückkehr des jungen Paares von einer Fastnachtsveranstaltung) einmal mehr aufs Größte beleidigt, eskaliert die Situation. Kunz wirft im Affekt mit einem Messer nach ihm. Der Wurf verfehlt sein Ziel, aber der Vater bekommt einen Schlaganfall. Bevor er stirbt, verflucht er seinen Sohn und dessen ungeborenen Nachkommen.

Das auf diese Weise bereits vor der Geburt als „Brut“ verfluchte Kind mit Namen Kurt – auch in der Lautmalerei der Namengebung zeugt sich der Fluch fort – schneidet genau sieben Jahre später seiner zweijährigen Schwester mit demselben verhängnisvollen Messer die Kehle durch und wird dafür seinerseits vom Vater Kunz verflucht und aus dem Hause entfernt. In den folgenden dreimal sieben Jahren kommt die Familie

4 Herbert Kraft: *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*. Tübingen 1974, S. 63.

5 Vgl. Saskia Schottelius: *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik*. Frankfurt/M. 1995, S. 295f; vgl. auch Michael Niehaus: Die Ironie des Schicksals. Mordeltern. In: *Gesetz. Ironie*. Hrsg. von Rüdiger Campe/Michael Niehaus. Heidelberg 2004, S. 123–140, hier S. 134f.

auf den Hund. Sohn Kurt, von demselben ‚wilden Blut‘ wie Vater und Großvater, entweicht mit zweimal sieben Jahren seinen Pflegeeltern und gerät in den Wirren der französischen Revolution als Schweizer Soldat in ein Gemetzel. Verschiedene Naturkatastrophen verwandeln die einstmals gedeihende Wirtschaft in ein verschuldetes Haus – in ein „Fluchhaus, wo sich Sünd' an Sünden reih'n, / Verfluchte Väter stets verfluchten Söhnen dräu'n“ (43). Verstärkt wird der genealogische Zug nebenbei noch dadurch, dass auch der verfluchende Vater Christoph Kuruth einst im „Weinrausch“ (27) erzählt hat, wie er „seinen eig'nen Vater, der ihn oft gequält“, „bei den Haaren [...] zur Erde hingerissen“ hat. (27)

Das (häufig beanstandete) Insistieren des Dramas auf Schicksalstag (*dies fatalis*), Schicksalsrequisit (Messer) und Kainszeichen (der Sohn Kurt hat ein blutrotes Mal in Form einer Sense am Arm) lässt sich unschwer als das Beharren auf einer Struktur entziffern, die auf einem Wiederholungszwang beruht. Natürlich ist die Fixierung auf solche Daten, Dinge und Male abergläubisch, aber die Geschichten der Verfluchung handeln eben nicht zuletzt von der Unhintergebarkeit des Aberglaubens, die als solche freilich erst sichtbar wird, wenn der Aberglaube als solcher markiert ist. Dass alle Zeichen und Winke ohne jede Subtilität insistieren und in dieselbe Richtung weisen, ist daher durchaus notwendig. Sie sind gewissermaßen das ‚mythische Analogon‘⁶ der Verfluchung (und insofern Ursache und Wirkung zugleich). Aber damit reichen sie als Erklärung nicht aus, sondern treten eher an die Stelle einer ausreichenden Erklärung.

Das erkennt man nicht zuletzt daran, dass sich die Beteiligten – insbesondere Kunz Kuruth – nicht in dieses mythische Analogon fügen können. Man wüsste gar nicht, was das sein könnte: die Verfluchung *annehmen*, sie *akzeptieren*. Insbesondere hat das hitzige Temperament der männlichen Vertreter in dieser patrilinearen und patrilo-kalen Familienstruktur ja seine strukturelle Funktion darin, dass die Subjekte aufbegehren und sich als Handlungssubjekte in Szene setzen.

So auch im Hier und Jetzt dieses Dramas am Abend des 24. Februars 1804. Die Zeit vergeht wie im Fluge mit der Rekapitulation der fluchbeladenen Familiengeschichte, der Sohn begibt sich einstweilen zu Bett, um am nächsten Morgen mit seinen finanziellen Mitteln den Vater vor dem Schuldurm zu bewahren und in seinen alten Stand einzusetzen. Der Vater aber entschließt sich nach innerem Kampf dazu, dem schlafenden Gast die vermeintlich unehrenhaft gefüllte Geldkatze zu entwenden. Weil er aber zur Sicherheit das Messer mitnimmt und der Sohn erwacht, tritt das Schicksalsrequisit ein letztes Mal in Aktion: Der Gast erwacht und Kunz Kuruth will ihn mit dem Messer zum Schweigen bringen. Der sterbende Gast enthüllt, dass er der Sohn ist (zweifelsfrei identifizierbar am Kainszeichen am Arm). Er vergibt dem Vater, der abschließend erklärt, sich der weltlichen Gerichtsbarkeit überantworten zu wollen, auf dass seine *Untat* zu einer *Tat* werden kann.

6 Vgl. zu diesem Begriff Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman* [1932]. Frankfurt/M. 1976, S. 13.

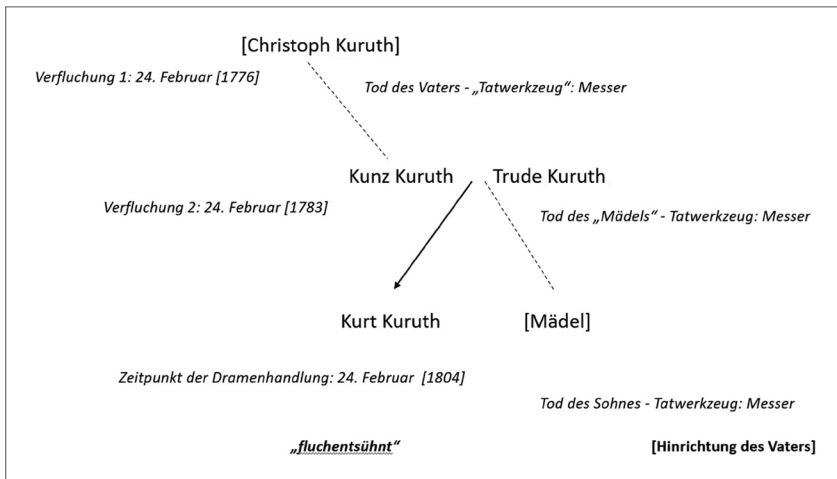


Abb. 1: Schema von Figurenkonstellation und Handlungsabfolge in Zacharias Werners *Der vierungszwanzigste Februar*

II.

Soweit also der Tathergang. Wenn man sich auf die Logik des Verfluchs bzw. des Fluchs konzentriert, wie sie in diesem Einakter entfaltet bzw. deduziert wird, wird das nicht ohne das Ausformulieren recht schlichter Einsichten und Beobachtungen abgehen. Das ist insofern unvermeidlich, als das Drama eben selber reduktionistisch vorgeht. Dieser Reduktionismus ist im Grunde auch die Stärke dieser Tragödie: Sie kommt ohne Beiwerk aus und konzentriert sich ganz und gar auf die Logik der Verfluchung. Zunächst einmal ist zentral, dass es sich um einen Einakter handelt, in dem die Einheit von Ort, Zeit und Handlung durch eine im Nebentext aufgeführte Wanduhr verbürgt ist, welche Handlung und Publikum synchronisiert und in einen gemeinsamen Raum einbindet, der gerade deshalb umso mehr als bloße Wirkung dessen erscheint, was zuvor stattgefunden hat. In Szene gesetzt wird nicht die Verfluchung selbst, sondern deren Langzeitwirkung: Der Sprechakt der Verfluchung hat in einer fernen Vorzeit stattgefunden. Das Schicksalsdrama hat eine Nähe zum analytischen Drama, als dessen Prototyp Friedrich Schiller bekanntlich den *König Ödipus* benannt hat.⁷ Aber es fällt – jedenfalls in der hier vorliegenden paradigmatischen Form – nicht mit ihm zusammen. Denn es gibt ja keine *verborgene* Vorgeschichte. Es gibt nichts aufzudecken. Die Anagnorisis existiert nur in einer Schrumpfform. Das tödliche Nichtwissen darum, dass der Gast der zurückgekehrte eigene Sohn ist, gehört gerade nicht zur Vorgeschichte, sondern setzt – wie verschiedentlich in der *domestic tragedy* (etwa bei George Lillo und Karl Philipp Moritz)⁸ – erst mitten im Stück ein, um dann die Enthüllung unmittelbar mit der

⁷ Vgl. Schillers berühmten Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1797/364-an-goethe-2-oktober-1797/> (14.06.2024)

⁸ In George Lillos für die *domestic tragedy* stilbildendem Drama *Fatal Curiosity* (1737) wie auch in *Blunt oder der Gast* von Karl Philipp Moritz (1780) bringen die Eltern, ohne es zu wissen, ihren eigenen Sohn um; vgl. Niehaus: Die Ironie des Schicksals, S. 128–134.

Katastrophe zusammenfallen zu lassen. Überdies wird das Publikum von Anfang an durch wiederholtes Beiseitesprechen von Kurt (übrigens in der Weimarer Uraufführung von August Wilhelm Schlegel gespielt) darüber in Kenntnis gesetzt, wer der späte Gast in Wahrheit ist. In diesem Sinne ist *Der vierundzwanzigste Februar* also kein analytisches Drama, sondern ein Rekapitulationsdrama. Rekapituliert wird, wie es so weit kommen konnte. Rekapituliert – und mithin zitiert – wird also insbesondere die Verfluchung. Man erzählt sich noch einmal, was man schon weiß und kommt nicht von der Stelle. Vater Kunz erzählt auf einen frommen Spruch seines Gastes hin die Vorgeschichte seiner Verfluchung:

Ihr seid ein weiser Mann! –
 O hätt' ich das bedacht! –
 Doch war der Wut ich unterthan;
 Ich that, als ob ich lacht'!
 Mein Vater schimpfte, kiff und schalt,
 Ich, innen kochend, zeigt' mich kalt!
 Der Alte wütete! – ich sah
 Ihn lachend an und griff nach jener Sense da:
 „Bald wächst das Gras, man muß sie schleifen,“
 Rief ich, „Herztättli mag nach seiner Weise keifen,
 Ich mach' Musik dazu!“ – Als drauf die Sens' ich schliff,
 Ich mir ein Schelmenliedl pfiff:
 „Hüttli auf,
 Federli d'rauf;
 Hirthemdli an,
 Bunt Bänderli d'ran!“
 So sang ich lustig! – Der Alte zu schäumen begann,
 Ein Lärm zu machen, zu stampfen, zu toben, zu dräu'n –
 's war nicht zu tragen! – Metzel! rief er zu meiner Frau'n! –
 Das traf ins Herz, Herr! – Länger konnt' ich mich nicht mehr halten! –
 Das Messer – mit dem ich die Sense geschliffen – dies Unheilsding – traun!
 Ich warf's nach ihm, und hätt' es den Kopf ihm mögen spalten! –
 Doch traf's ihn nicht! – Nicht war, Weib, 's traf ihn, Gottlob, nicht?! – (25f.)

Was hier rekapituliert wird, ist aus dem Ruder laufende und heillose Familienkommunikation *par excellence*. Der Umschlag in manifeste Gewalt ist dieser Interaktion daher bereits einbeschrieben. Und in ihrer Heillosigkeit ist sie weder komisch noch tragisch, sondern, wenn man so will, auf eine sehr moderne Weise schicksalhaft, oszillierend zwischen Wiederholungszwang und Eskalationsbegehren. Der Messerwurf wird als logisches Resultat unverantwortlicher Reden dargestellt. Oder genauer: So stellt sich das dar, wenn man Eskalationen rekapituliert und dabei ihre Unausweichlichkeit affirmiert.

Die Verfluchung wiederum ist das logische Resultat des Messerwurfs. Rekapituliert wird sie, nachdem das treue Weib seine Version bestätigt hat, direkt im Anschluss:

Doch der Alte bekam vor Ärger das Höchste, und blau
 Ward er! – „Fluch dir!“, so rief er zuckend, „und deiner Frau,
 Und eurer Leibesfrucht!“ – Sie war in erster Schwangerschaft
 Im dritten Monat! Und noch einmal zusammen sich rafft
 Der Alte – da saß er im Lehnstuhl! „Fluch euch und eurer Brut!“
 Heult' er – „auf sie und euch komme eures Vaters Blut! –
 Des Mörders Mörder seid – wie mich ihr morden thut!“ –
 Da rührt' der Schlag ihn, – und die ganze Hölle
 Glomm auf in mir! – Er starb dort auf der Stelle! – (26)⁹

9 Die hier verwendete Ausgabe enthält hier einen Fehler, da sie diese Rede Trude zuschreibt. In der Erstausgabe setzt Kunz nach dem „Nein“ von Trude folgerichtig seine Erzählung fort.

Es ist zunächst einmal der Tod des Fluchenden, der dem Fluch hier und in anderen Fluch-Geschichten um und nach 1800 regelmäßig eine unhintergehbare Wirkung verschafft. Beispiele hierfür sind etwa der Fluch des sterbenden Phryxus im ersten Teil von Franz Grillparzers *Medea-Trilogie* (1821) oder die melodramatische Erzählung *Des Vaters Sünde, der Mutter Fluch* (1823) von Carl Heun, der unter dem Namen H. Claren zum Erfolgsschriftsteller wurde (auch im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* kann man nachlesen, dass sich ein „im Augenblick des Todes ausgesprochener Fluch [...] auf die wunderbarste Weise“¹⁰ erfüllt). Weit entfernt davon, dass der Tod die Worte der Verfluchung hinfällig werden lässt (wie man vielleicht aus sprechakttheoretischen Erwägungen heraus meinen könnte), setzt er sie in diesen Texten *a fortiori* in Kraft.

Wer eine Verfluchung ausstößt, behauptet von einem Ort aus zu sprechen, der ihn übersteigt. Indem er sich im Recht sieht, usurpiert er eine unmögliche Position: Er sieht sich im Bunde mit der unverfügbaren Referenz. Mit seinem Tod aber wird er selbst unverfügbar. Das heißt vor allem, dass er den Fluch nicht mehr zurücknehmen kann. Dies unterscheidet den von einem Subjekt ausgesprochenen Fluch grundlegend von dem Fluch, den eine Institution ausspricht. Das Subjekt ist sterblich, die Institution ist es *per se* nicht. Die Institution – insbesondere natürlich die Institution der Kirche – vermag die dem Fluch eigene Gewalt daher insoweit zu bannen, als sie sich die Rücknahme des Fluches stets vorbehalten kann (und, da sie nach Thomas von Aquin etwas Gutes mit der *maledictio* bezweckt, auch *muss*).¹¹

Zwar gehört es zur Logik der Verfluchung, dass dem Subjekt, das sie ausspricht, die Macht zu ihrer Rücknahme von ihm selbst und von anderen zugesprochen wird. Das Subjekt kann aber jederzeit durch seinen Tod an der Wahrnehmung dieses Rechtes gehindert werden. Und es kann daran – wie hier – sogar gehindert werden *wollen*. Denn nur dann, wenn der Fluch nichts Gutes mehr wird bewirkt haben können, werden die unkontrollierbaren Wirkungen freigesetzt, die diesem Sprechakt als solchem innewohnen. Keine Macht (keine Instanz) dieser Welt, so stellt sich der vom Messerwurf seines Sohnes attackierte Vater offenbar vor, kann diesen Fluch noch aus der Welt schaffen.

Der Fluch erweist sich darüber hinaus und damit zusammenhängend als eine maßlose Enttäuschungsreaktion, die in sich aporetisch ist, weil sie das Prinzip der Genealogie zugleich in Anspruch nimmt (der Vater nimmt sich das Recht zur Verfluchung *als* Vater) und an seinen Wurzeln angreift (der Vater verflucht nicht nur den Sohn, sondern auch die ungeborene Leibefrucht, die nächste Generation). Der Fluch ist daher, was seinen Inhalt betrifft, *haltlos*.

Das Ausstoßen oder Aussprechen einer solchen Verfluchung ist aber auch der Form nach im strengen Sinne und auf doppelte Weise unverantwortlich. Es ist erstens unverantwortlich, weil ihn derjenige, der den Fluch ausstößt, durch seinen Tod nicht

10 „Fluch“. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. II. Berlin, Leipzig 1929/1930, Sp. 1635–1652, hier Sp. 1642.

11 Vgl. Thomas von Aquin: *Summa theologica*. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe. Hrsg. von der Albertus-Magnus Akademie Walberberg bei Köln. Bd. 18: *Über Recht und Gerechtigkeit*. Heidelberg u.a. 1953, S. 333–341. Thomas von Aquin stellt hier – in der 76. Quaestio mit dem Titel „Über die Verfluchung“ – geradezu sprechakttheoretische Betrachtungen an; vgl. auch Niehaus: *Das Verfluchen als gewalttätiger Sprechakt*, S. 282–285.

mehr verantworten kann. Und er ist unverantwortlich, weil er *weiß*, dass er ihn nicht mehr verantworten kann. Der Vater weiß, dass er sich anmaßt, von einem Ort aus zu sprechen, der zu groß für ihn ist. Zum einen ist der Sprechakt der Verfluchung der Endpunkt einer Eskalation verantwortungsloser Interaktionen, welche die Beteiligten – Vater und Sohn – zunehmend außer sich geraten lässt. Insofern ist der Vater nicht bei sich, wenn er diesen Fluch ausstößt.

Zum anderen aber wird die Verfluchung eben in aller Form ausgesprochen. Die Konventionen für die Äußerung dieses Sprechaktes werden eingehalten, was sich hier – wie auch in anderen Dramen der Zeit – regelmäßig durch die Wiederholung der Verfluchung kundtut (die seine Unmissverständlichkeit verbürgt). Der verfluchende Vater hat auch in dieser Beziehung einerseits vergessen, dass er das Amt des Vaters ausübt, nimmt es aber andererseits zugleich in Anspruch. Er ist zugleich bei sich und außer sich, er spricht in aller Form, aber zugleich „heult“ er seinen Fluch und spricht „zuckend“.

Frauke Berndt hat darauf hingewiesen, dass die Verfluchung, die der sterbende Phryxus in *Der Gastfreund* gegen Aietes ausstößt, mit einer Apostrophe einhergeht, die ein strukturelles Merkmal des Fluches sei: „Wie bei einem klassischen rhetorischen Adressatenwechsel wendet sich Phryxus von Aietes ab und der ‚unbekannten Macht‘ zu“¹², welche für die Wirksamkeit seines Fluchs sorgen soll. Die Apostrophe aber weise als „Figur des Abbruchs beziehungsweise der Unterbrechung der Kommunikation“¹³ auf die Kommunikationssituation selbst zurück. In der Tat stellt der Akt der Verfluchung einen Kommunikationsabbruch dar: Auf eine Verfluchung kann man nicht mehr antworten. Der Akt der Verfluchung wird beinahe zu einer Art Monolog mit einer Art Eigenzeit oder Eigenlogik, die mit seiner Wiederholungsstruktur verknüpft ist. Wenn Kunz die Fluchszene im Gespräch rekapituliert, stellt er auch dar, dass im Fluch-Monolog des Vaters eine Pause auftritt, dass er sich noch einmal ‚zusammenraffen‘ muss, bevor er fortfahren kann. Aber diese Pause bietet keine Möglichkeit mehr, den Fluch durch eine Intervention in eine kommunikative Abfolge einzubinden. Einen Fluch muss man über sich ergehen lassen. Kunz scheint daher benommen und kommt erst, als den Vater der Schlag trifft, wieder zu sich: „die ganze Hölle / Glomm auf in mir!“ (26)¹⁴

Der Vater kommt jedoch ohne Apostrophe aus; er muss keine ‚unbekannte Macht‘ anrufen. Für ihn gibt es nur eine *bekannte* Macht, die er auf seiner Seite weiß. Der Rahmen der Familienkommunikation unterstellt die Verfluchung einer anderen – pervertierten – Logik, als es etwa in *Der Gastfreund*, wo sie gegenüber einem Fremden ausgestoßen wird, der Fall ist. Hinsichtlich des Fluchs innerhalb der Familie, für die sich Verfluchungserzählungen um und nach 1800 in erster Linie interessieren, gilt stets: Wer ganz bei sich ist, würde einen solchen Fluch nicht ausstoßen; wer ganz außer sich wäre, könnte ihn nicht in aller Form ausstoßen. Dem zurückgehaltenen oder nicht zurückgehaltenen Jähzorn der Beteiligten, der schon zuvor die Eskalation der Familienkommunikation besorgt hat, kommt daher strukturelle Bedeutung zu. Die

¹² Berndt: *Fluch!*, S. 38.

¹³ Ebd., S. 37.

¹⁴ Eine analoge Benommenheit ist auch bei Aietes in *Der Gastfreund* zu beobachten. Berndt zufolge etabliert die Serie der Fluch-Wiederholungen eine „Eigenzeit des Fluchs, die den Verfluchten für die Dauer des Fluchs in ihren Bann schlägt“ (ebd., S. 41).

abendländisch-christliche Familie erscheint auf einer strukturellen Ebene als der Ort, an dem deren Mitglieder übereilte, unverantwortliche Reden führen und für diese Reden verantwortlich gemacht werden. Die Verfluchung ist ihre ultimative Form, die der Zukunft der Familie den Boden entzieht.¹⁵ Das auf diese Weise innerhalb einer Familienkommunikation beobachtbare – und rekapitulierbare – väterliche Verhalten korrumpiert das Amt des Vaters, das zugleich in Anspruch genommen wird. Es reduziert den Fluch auf das Symptom einer Enttäuschungsreaktion. Aber das ändert nichts daran, dass der Fluch in Kraft bleibt. Das erkennt man an seiner Wirkung. Diese Wirkung ist freilich – wie noch auszuführen ist – diffus; sie ist nicht zu greifen.

Was der Verfluchung durch den Vater vorangeht, ist natürlich keine beliebige Eskalation, sondern ein versuchter Vätermord. Durch den Angriff des Sohnes mit dem Messer sieht sich der Vater zum Aussprechen des Fluches berechtigt. Der Sohn hat nicht einfach gegen das Recht verstoßen. Seine Tat ist – in den Augen des Vaters – eine Untat, mit der die Fundamente des Rechts angegriffen werden.¹⁶ Insofern ist es auch unerheblich, dass der Sohn sein Ziel verfehlt hat. Weil der Anschlag auf den Vater, der das Gesetz repräsentiert, mehr ist als nur die Übertretung eines Gesetzes, ruft er den Exzess der Verfluchung hervor. So entsteht der Anschein, als ob das Recht den Exzess decke, also in gewissem Sinne die Rache: Vater und Sohn stehen sich jenseits der genealogischen Ordnung in einem imaginären Duell gegenüber, in dem jeder mit seinen Waffen kämpft. Die Waffen sind aber ungleich. Der physischen Ohnmacht des Vaters steht die physische Macht des Sohnes gegenüber. Aber der Vater kann von einer Macht des Wortes Gebrauch machen, welcher der Sohn ohnmächtig ausgesetzt ist.

Auf die allgemeine Verwandtschaft von Fluch und Rache weist auch Frauke Berndt hin.¹⁷ In *Der Gastfreund* spielt der Terminus eine entscheidende Rolle, da Phryxus den König der Kolcher als Bündnispartner anruft und die Rache aufträgt: „O räche mich!“ [...] / [...] Er hat den Mann erschlagen, der sein Gast – / Und vorenthält – das anvertraute Gut – / Rache! – Rache! –“¹⁸. Hier wird noch einmal deutlich, dass die Verfluchung innerhalb und außerhalb der genealogischen Ordnung sehr unterschiedlich funktioniert. Phryxus benötigt eine explizit angerufene externe Instanz, welche die Rache übernimmt; der Vater in *Der vierundzwanzigste Februar* benötigt eine solche externe Instanz oder Referenz eben nicht. Bei ihm ist bereits das Aussprechen des Fluchs der Exzess und die Rache.

15 Man könnte von einer „Entgründung“ sprechen; vgl. Michael Niehaus: Entgründung. Auch ein Kommentar zu Kafkas *Urteil*. In: *Weimarer Beiträge*. 48/2002, H. 3, S. 344–364. In Kafkas *Das Urteil* verflucht der Vater den Sohn in seiner unverantwortlichen Rede nicht, sondern spricht eben nur ein Urteil, aber die Wirkung ist analog.

16 Vgl. dazu grundlegend Pierre Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*. Freiburg i. Br. 1998. Legendre stellt fest: „[J]ede Gesellschaft ist dazu gezwungen, den Mord zu ‚sagen‘ und ihn auf das Gesetz zu beziehen. Es wäre mehr als nützlich, wenn wir für unsere gegenwärtige Kultur herausfänden, wie und durch welche Instanzen der Vätermord mythisch repräsentiert und ‚gesagt‘ wird.“ (Ebd., S. 118f.) Etwas weiter heißt es noch einmal, „*der Vätermord ist ein Mythos*“ (ebd., S. 119). Die Tragödie von Zacharias Werner ist nicht dieser Mythos, aber sie verweist auf ihn als eine seiner vielen ‚Filiationen‘.

17 Vgl. Berndt: *Fluch!*, S. 29.

18 Franz Grillparzer: *Das goldene Vließ / Der Gastfreund*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt/M. 1986. Bd. 3, S. 207–228, hier: V. 487–495

III.

Gänzlich anders verhält es sich bei der zweiten Verfluchung, die ebenfalls rekapituliert wird und den eigentlichen Aspekt der Fluch*wirkung* in den Vordergrund rückt. Es handelt sich um eine Art *Sekundärfluch*, wie sich zeigen wird. Zunächst einmal rekapituliert Kunz, wie er „Seit Vaters Tod [...] nicht Stern noch Glück“ (27) hatte. Er und Trude hätten fortgefahren „einander treu zu lieben; / Doch war's als ob sein Geist – sich zwischen uns that schieben, / Seit er den Fluch gesprochen! – (27). Und der Sohn, „Der bracht' das Kainszeichen schon, auf dem linken Arm, / Mit auf die Welt – ne Sense, bluthigroth“ (27). Die Szene, in welcher der inzwischen knapp siebenjährige Kurt seiner zweijährigen, namenlos bleibenden Schwester im Spiel die Kehle durchschneidet, wird von Kunz zwar kurz, aber durchaus szenisch rekapituliert:

„Komm,“ rief er zum Schwesterlein;
 „Wir wollen Küche spielen ich will die Köchin sein,
 Sei du das Huhn!“ Ich seh' ihn sich nach dem Messer dreh'n;
 Ich spring' hinzu! – Doch – schon war es gescheh'n!
 Das Mäd'el lag im Blut – der Hals ihr abgeschnitten,
 Vom Bruder! – Weint Ihr? – Ja! Viel hab' ich, Herr, gelitten! (29)

Das also muss sich Kurt, der Täter, vom Vater anhören, und er antwortet: „Da habt ihr ihn verflucht!“ (29) Die nun folgende Erklärung von Kunz ist bemerkenswert:

Merkt Ihr es? – Das Gericht,
 Weil er ein Kind noch war, es strafft' ihn nicht;
 Da muß' ich denn dem Recht zu Hilfe kommen! –
 Ich flucht' ihm – ja! – (29)

Erstens ist bemerkenswert und erklärungsbedürftig, dass der Fluch nicht wörtlich zitiert wird. Es wird lediglich *berichtet*, dass er ausgesprochen wurde, den Wortlaut erfährt man nicht. Andernfalls, so wäre die naheliegende Erklärung, müsste Kunz den Sprechakt der Verfluchung *wiederholen* und damit – irgendwie (auf dieses Irgendwie kommt es an) – erneut *in Kraft setzen*.

Es bleibt aber auch die *Szene*, in der dieser zweite Fluch ausgesprochen wird, völlig im Dunkeln: Es erfolgt nicht nur keine *Reinszenierung*, sondern man kann sich das Geschehen auch gar nicht als Szene vorstellen. Wurde die erste Verfluchung als folgerichtiger Endpunkt einer Eskalation plastisch vor Augen gestellt, so lässt sich die zweite Verfluchung überhaupt nicht vor Augen stellen. Wann wurde denn die Verfluchung ausgesprochen? Der Wortlaut insinuiert, dass Kunz erst gewartet hat, bis das „Gericht“ befunden hat, dass man den siebenjährigen Kurt wegen dieser Tat nicht bestrafen kann, um dem Recht dann gleichsam ersatzweise zu Hilfe zu kommen und den Fluch auszusprechen.

Auf einer *strukturellen* Ebene ist der Hinweis auf die weltlichen Gerichte plausibel: Beide Verfluchungen gelten als Reaktion auf eine Untat, die vor Gericht nicht als Tat bestraft und verarbeitet werden kann – das eine Mal, weil das Messer nicht getroffen hat, das andere Mal, weil es von einem Minderjährigen geführt wurde. Die Ergebnisse der Untaten können dem Tätersubjekt nicht dadurch ‚abgenommen‘ werden, dass sie sie in eine symbolische Ordnung integrieren.¹⁹ Erst die finale Untat von Kunz kann in eine Tat umgewandelt werden.

19 Vgl. Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie*, S. 42–44.

Auf der *Handlungsebene* ist das aber keineswegs plausibel. Denn es gibt keinen folgerichtigen Zeitpunkt, zu dem die Verfluchung ausgesprochen worden sein kann. Trude gibt etwas später Auskunft darüber, wie die unmittelbare Reaktion von Kunz gegenüber seinem Sohn zunächst ausgefallen ist: „Der wilde Vater wollt' im ersten Zorn ihn morden! – / Ich wußt' nicht, was vor Angst ich sollt' beginnen; / Um ihn zu retten, schickt' ich ihn meinem Ohm nach Thun.“ (30) Jemanden ermorden wollen ist etwas anderes als ihn verfluchen; es ist eine andere Art, wie sich das ‚wilde Blut‘, das in diesem Einakter den männlichen Familienangehörigen über vier Generationen hinweg attestiert wird, manifestiert. Wie die von Trude rekapitulierte Ereignisabfolge mit der Auskunft, „das Gericht [...] straft' ihn nicht“, in Übereinstimmung gebracht werden kann, ist unklar. Allenfalls könnte man es so verstehen, dass Kunz seinen Sohn mit einem Fluch belegt hat, weil das Gericht den siebenjährigen Knaben ja nicht gestraft hätte. Dann aber passt die Mordabsicht von Kunz nicht, verbunden mit der Auskunft von Trude, dass sie ihren Sohn entfernt hat, um ihn zu retten.

Im Endergebnis tritt ein, was man als das funktionale Äquivalent einer Verfluchung bezeichnen könnte: Der Sohn wird nach einer nicht bestrafbaren Untat aus den Augen und dem Wirkungskreis der Eltern und insbesondere des Vaters verbannt, ohne die Möglichkeit zu haben, zurückzukommen. Dieser komplexe Vorgang wird in der Familienhistorie der Kuruths als Fluch rekapituliert, auch wenn der Sprechakt der Verfluchung gar nicht stattgefunden haben kann.

Die Wirkung einer Verfluchung als einem nicht mehr überbietbaren Sprechakt besteht in der Verbannung auf unbestimmte Zeit. Logisch gesehen kann, d.h. darf der Verfluchte nach diesem Sprechakt den Verfluchenden durch keinen Sprechakt mehr adressieren. Wie sehr der Sprechakt der Verfluchung eine Unterbrechung der Kommunikation ist, macht die entsprechende Bezeichnung der Verfluchung im Kirchenrecht deutlich: die Exkommunikation. Im institutionellen Zusammenhang der Exkommunikation bzw. des Kirchenbanns ist aber auch geregelt, wie sie wieder aufgehoben werden kann. Zwar kann der Exkommunizierte in einem formalen Sinne nicht mehr mit der Kirche kommunizieren, aber sein Verhalten steht in einem ebenso formalen Sinne weiterhin unter Beobachtung, und von diesem Verhalten muss die Aufrechterhaltung der Exkommunikation abhängig gemacht werden. Von dieser Möglichkeit ist Kurt nach seiner Verfluchung abgeschnitten. Er steht nicht mehr unter Beobachtung. Nachdem er beim „Ohm in Thun“ sein ‚wildes Blut‘ unter Beweis gestellt hat, „treibt's ihn nach ungemess'nen Fernen“ (30), wo er verschollen ist und totgeglaubt. Daher kann Kurt auch nicht wissen, ob der Fluch zurückgenommen worden ist, und muss – just am vierundzwanzigsten Februar – *inkognito* ins Vaterhaus zurückkehren.

Das ist die Logik der Verfluchung im Familienkontext: Sie stellt eine Verstoßung als einseitige Unterbrechung eines Kommunikationskanals dar. Sie kann zwar zurückgenommen werden, doch der Verfluchte kann, wenn er die Verfluchung als solche ernst, also *beim Wort* nimmt, ebenso wenig wie im Falle des sterbenden Verfluchers in eigener Person *fragen*, ob sie zurückgenommen wird oder bereits zurückgenommen geworden ist. Aber das gilt eben nur, wenn man die Verfluchung beim Wort nimmt. Denn andererseits zeichnet sich Familienkommunikation gerade dadurch aus, dass man den anderen nicht beim Wort nimmt. Beispiel: Im *Père de Famille* von Denis Diderot erklärt der Titelheld zu seinem Sohn: „Gehe mir aus den Augen, undankbares, ungerathenes Kind! Ich gebe dir meinen Fluch! Fort! Fliehe mich!“ Aber kaum hat

der Sohn in Ausführung des ergangenen Befehles laut Nebentext „einige Schritte gethan, als ihm sein Vater nachläuft“ und die unterbrochene Kommunikation mit der erstaunlichen Frage fortsetzt: „Wo willst du hin, Unglücklicher?“.²⁰

Bei Zacharias Werner hingegen wird die Sache beim Wort genommen. Der Sohn fragt den Vater inkognito, nachdem dieser den damaligen Fluch bestätigt hat:

Habt Ihr den Fluch zurückgenommen,
Den raschen?! –

Und er erhält daraufhin die Antwort:

Freilich! Gott schenk' ihm die ew'ge Ruh'! –
Nicht wahr – dort drückt er nicht – der Fluch mehr? (29)

Aber der Sohn fragt – nachdem er ein „Vater, du!“, beiseite gesprochen hat – weiter nach: „Und käm' der Arme reuig wieder?“ –“ Darauf bekommt er ein „Nein!“ zur Antwort: „Vergeben – ja! – Doch, seh'n ihn – nein!“ –“ (29) Insofern könnte man also sagen: Der Fluch ist zwar zurückgenommen, aber seine Wirkungen bleiben (auch nach einundzwanzig Jahren) erhalten. Freilich glaubt der Sohn, der in der Folge in der Kammer, in der er sich zum Schlafen hingelegt hat, wieder zum unschuldigen Kind wird, das sich mit seinem Geld als Retter und Erlöser seiner Eltern imaginiert, dass am nächsten Tag auch die Folgen aufgehoben werden können. Aber er ahnt nicht, dass die Fluchentsühnung nur um den Preis des Sohnesopfers wird bewerkstelligt werden können.

Die zweite Verfluchung ist – so wäre zusammenzufassen – eine Art Sekundärflych, der nicht szenisch rekapituliert werden kann, weil er erst in der Rekapitulation zu einer Verfluchung wird. Tatsächlich handelt es sich um ein traumatisches Geschehen von Tötung und Verstoßung. Mit diesem Stellenwert wirkt sie aber auch zurück auf die erste Verfluchung, die als eine mythische Urszene rekapituliert wird. Die erste Verfluchung besagt, dass der Fluch ein Fluch ist.

Das soll heißen, dass der Fluch sozusagen zur allgemeinen kommunikativen Währung wird, zu einer Art unhintergebar Referenz (gewissermaßen zum ‚Goldstandard‘), der alle anderen Referenzen auslöscht – am deutlichsten vielleicht dort, wo Kunz am Ende, schon auf dem Weg zu seiner letzten Untat, statt eines regulären Gebets, ein „Vater unser, der mich hat verflucht!“ (51) ausstößt. In einer Welt, in welcher der Fluch die allgemeine kommunikative Währung ist, braucht es den Sprechakt der Verfluchung überhaupt nicht. Es genügt, wenn ein Fluch *auf jemandem liegt*, wie man so sagt. Es genügt, wenn alles als Fluch rekapituliert wird und damit unter dem *Bann* eines Fluchs steht.

IV.

Daher könnte man – so die These – den Akt der Verfluchung aus der ganzen Geschichte streichen und sie dann etwas anders erneut rekapitulieren. Nehmen wir – zum Abschluss – also an, Christoph Kuruth wäre dem Schlaganfall erlegen, ohne

²⁰ Zitiert nach der Übersetzung Lessings in *Das Theater des Herrn Diderot*, in: *Lessing's Werke*. Hrsg. von Julius Petersen und Waldemar von Olenhusen. 25 Bde., Berlin 1925ff., Elfter Theil: *Kleinere Schriften zur dramatischen Poesie und zur Fabel*, Zweite Abtheilung, S. 3–330, hier: S. 180; vgl. ausführlich Niehaus: *Das Verfluchen als gewalttätiger Sprechakt*, S. 313–315.

noch die Möglichkeit gehabt zu haben, den Sohn samt seiner ‚Brut‘ zu verfluchen. Kunz Kuruth wäre dann der Erbe eines offenbar wohlbestellten Wirthauses geworden, nachdem er seinen störenden Vater im Affekt gewissermaßen aus dem Weg geräumt hätte. Zugleich ist er auch der Erbe von dessen ‚wildem Blut‘ (wobei es ganz unerheblich ist, ob man das als biologische oder als psychische Heredität auffasst). Beides zusammen wäre der Fluch, der auf dieser Familie liegt.

Der Messerwurf hat den Vater zwar nicht unmittelbar getötet, sodass der Sohn juristisch gesehen nicht der Mörder seines Vaters ist, aber mittelbar ist er nicht nur für dessen Tod verantwortlich, sondern eben auch dessen Nutznießer. Der Vater stört nicht mehr das Verhältnis der Eheleute, und er hat den Sohn reich gemacht. Die kausale Beziehung zwischen Messerwurf und tödlichem Schlaganfall kann zwar hergestellt, aber nicht erwiesen werden, wie Kunz in seiner Rekapitulation erklärt:

Ich hab's ihm doch nur nach dem Kopf geschmissen,
Das Messer! – Freilich starb er; – doch starb er denn davon?
Er war ja alt genug – wer kann das wissen! –
Sie sagen: wer den Vater schlägt, der Sohn,
Dem wächst die Hand, mit der er schlug, zum Grabe
Heraus! –'s ist dummer Wahn, ich habe
Wohl tausendmal des Vaters Grab geseh'n!
Gras sah ich drauf, doch keine Hand nicht steh'n! – (27)

Dass das Sprichwort nicht recht hat, kann Kunz belegen. Aber weil die Untat eine Schuld in die Welt setzt, die nicht beglichen, nicht in eine symbolische Ordnung integriert werden kann, kann sie jederzeit überall auftauchen. Zu Beginn des Stücks erzählt Kunz seiner Frau von seinem heutigen Heimweg aus dem Tal:

[...] So kam
Ich durch die Kluft zur Höhe; ich sah hinab ins Thal;
Wie mein Gewissen düster war's! – Ich nahm
Den Fußpfad westwärts. – Als ich einmal aufsah,
Stand – in dem flockenschwangern Wolkenrahm –
Der Lämmerngletscher plötzlich vor mir – nah!
Mit seinem eisbedeckten Haupt, er war
Wie Vater sel'ger, als er da saß, – da!
(auf den Lehnstuhl zeigend.)
Im Todesschlaf, blau! [...] (14)

Hier ist nicht vom (wortgewaltigen) *Fluch* die Rede, sondern vom (stummen) *Bild* des toten Vaters, das jederzeit auftauchen kann. Insofern lässt sich des Vaters Fluch als das funktionale Äquivalent (als die Repräsentation im Symbolischen) dafür auffassen, dass man jederzeit von Bildern dieser Art heimgesucht werden kann.

In analoger Weise lassen sich die Gründe interpretieren, aus denen das einst reiche Wirtshaus in „Noth“ gekommen ist: Eine Scheune ist abgebrannt, eine Schneelawine hat ein Wiesenstück verdorben, ein Misswuchs hat die Wirtschaft in Schulden gebracht. Wenn all das, wie ebenso eilig wie unnötig nachgeschoben wird, „stets am vierundzwanzigsten Februar“ (32) geschah, so verdeckt das nur, dass hier das Vermögen zuschanden wird, das Kunz von seinem Vater geerbt hat, weil er dessen Tod verschuldete. Und wiederum auf entsprechende Weise lässt sich das Geschehen um die Tötung der kleinen Schwester und die anschließende Verstoßung auf das ‚wilde Blut‘ als Erbteil des Vaters zurückführen. Der Fluch besteht, so könnte man sagen, in

einem schuldhaften Erbe, bei dem die Schuld vom Subjekt nicht abgetrennt werden konnte und sich daher diffus ausbreitet.

Vor diesem Hintergrund ist auch der Schluss zu verstehen, bei dem sich christliche Dimension des Geschehens in den Vordergrund schiebt. Während der Vater von Kunz mit dem Fluch auf den Lippen starb, stirbt nun der Sohn von Kunz mit den erlösenden Worten auf den Lippen: „KURT (zu Kunz und Truden). [...] Vergeben – / Hat euch – der Vater –! – Ihr seid fluchentsühnt –! –“ (54) Auf recht zwielichtige Weise changiert hier das Wort „Vater“, das sich sowohl auf den Vater im Himmel wie auch auf verfluchenden Alten beziehen lässt. In wessen Namen kann der Sohn hier die Vergebung verkünden?

Tatsächlich scheint die Bedingung der ‚Fluchentsühnung‘ (also die Lösung des Banns) eine andere zu sein. Sie ist geknüpft an den von Kunz anschließend formulierten Vorsatz, sich der weltlichen Gerichtsbarkeit zu überantworten, also die institutionell vorgesehenen Folgen seines Tötungsdeliktes zu übernehmen. Die *diffuse* Schuld, die auf alles einen Fluch gelegt und zur Rekapitulation gezwungen hat, nimmt ein Ende, wenn die Unterscheidung zwischen dem *forum internum* und dem *forum externum* in Kraft treten kann.²¹ Das Drama kleidet die Einsicht in die Notwendigkeit dieser Unterscheidung in die mythische Konstruktion, derzufolge die Untat unter einer christlichen Ägide in eine Tat verwandelt werden kann. Dies sind die letzten – von einer neuen Warte aus rekapitulierenden – Worte:

Ich büße gern das, was ich schwer verdient! –
 Ich geh' zum Blutgericht und geb' die Mordthat an! –
 Wenn ich durch's Henkerbeil bin abgethan,
 Dann mag Gott richten – ihm ist alles offenbar!
 Das war ein vierundzwanzigster Februar! –
 Ein Tag ist's! – Gottes Gnad' ist ewig! Amen! (54)

21 Vgl. Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie*, S. 42.

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

Abstract

Gegenstand dieses Aufsatzes sind die institutionalisierten Sprechweisen von Eid, Schwur und Fluch in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Ausgehend von Foucault und Agamben werden diese als eine Form des Wahrsprechens begriffen, bzw. genauer gesagt: als ein *Anspruch* auf Wahrsprechen. Dieser Anspruch wird deswegen vom Republikaner Verrina und seinen Anhängern erhoben, weil sie gegenüber den (potenziellen) Tyrannen Gianettino und Fiesko im Hintertreffen sind: Letzterer agiert nämlich im Drama als ein Magnet, durchaus im Sinne des sich gerade etablierenden animalischen Magnetismus, der die Massen anziehen und für den Umsturz auf seine Seite ziehen kann. Anders das Verrina-Lager, das über diese natürliche Fähigkeit zur Massenmobilisierung nicht verfügt und daher zu medialen und rhetorischen Kunstgriffen greifen muss; Kunstgriffe, die, wie gezeigt werden soll, die Wahrheit aufs Spiel setzen, die eigentlich durch Eid, Schwur und Fluch versichert wird. Auch die republikanische Ordnung kann also, das wird in Schillers Drama anschaulich vorgeführt, nicht ohne die manipulative Gewalt ins Werk gesetzt werden, die sie eigentlich zu überwinden verspricht.

Keywords: Eid, Schwur, Fluch, Gewalt, Macht, Umsturz, Magnetismus, Propaganda, Republikanismus

I. Einleitung: Wer kann die Massen mobilisieren?

In Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* wird ein Schwur abgelegt und ein Fluch ausgesprochen, der im Nachhinein als Eid beschrieben wird. Drei Mal wird also eine sprachliche Institution bemüht, die anscheinend in einem engen Zusammenhang mit dem geplanten Umsturz in Genua steht; zumindest gilt dies für Verrina und seine Anhänger. Denn nur sie sind es, die auf diese sprachlichen Mittel setzen.

Gehen wir hierfür in die Details: Die titelgebende Verschwörung, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne zu verstehen, findet im 18. Auftritt des zweiten Aufzugs statt: „Eh wir scheiden“, ruft Bourgognino nach einer fulminanten Rede Fieskos, die das Verrina-Lager überzeugt hat, den Umsturz unter seiner Führung durchzuführen, „laßt uns den heldenmütigen Bund durch eine Umarmung *beschwören*. *sie schließen mit verschränkten Armen einen Kreis*. Hier wachsen Genuas fünf größte Herzen zusammen, Genuas größtes Los zu entscheiden. *drücken sich inniger*. Wenn der Welten Bau auseinander fällt und der Spruch des Gerichts auch die Bande des Bluts, auch der Liebe zerschneidet, bleibt dieses fünffache Heldenblatt ganz!“ (VF 377; erste Herv. von mir – M.B.).¹

Vor Bourgognino hatte schon sein zukünftiger Schwiegervater Verrina einen Eid geleistet, zumindest behauptet er das rückwirkend: „*ich hab einen Eid getan*, und werde mich meines Kindes nicht erbarmen, bis ein Doria am Boden zuckt, und sollt ich auf Martern raffinieren, wie ein Henkersknecht, und sollt ich dieses unschuldige Lamm

1 *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* wird hier und im Folgenden nach Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 2 „Dramen 1“. Hrsg. von Gerhard Kluge. Frankfurt/M. 1988, S. 315–441, mit der Sigle ‚VF‘ und entsprechenden Seitenzahlen direkt im Text zitiert.

auf kannibalischer Folterbank zerknirschen“ (VF 345; Herv. von mir – M.B.). Bei genauerem Hinsehen hat Verrina eigentlich gar nichts beeidet, sondern seine Tochter Bertha verflucht, und dies in bester anaphorischer Manier: „*Verflucht* sei die Luft, die dich fächelt! *Verflucht* der Schlaf, der dich erquickt! *Verflucht* jede menschliche Spur, die deinem Elend willkommen ist! Geh hinab in das unterste Gewölb meines Hauses. Winsle. Heule. Lähme die Zeit mit deinem Gram. *unterbrochen von Schauern fährt er fort*. Dein Leben sei das gichterische Wälzen des sterbenden Wurms – der hartnäckige zermalmende Kampf zwischen Sein und Vergehen. – Dieser Fluch hatte auf dir, bis Gianettino den letzten Odem verröchelt hat“ (VF 345; erste drei Herv. von mir – M.B.).

Die Verschränkung von Fluch und Eid ist jedoch keine Nachlässigkeit des Dramas oder Verrinas, sondern verweist auf deren gemeinsame Wurzel, auf die Giorgio Agamben aufmerksam gemacht hat:² die Parrhesie. Mit seiner Rede erhebt Verrina den Anspruch, im Augenblick höchster Gefahr, im „Spiel‘ um Leben und Tod“³, wie es Michel Foucault genannt hat, wahrzusprechen, in dem Sinne, dass er mit seinem Sprechakt gleichermaßen die Tötung Giannetinos und die Re-Republikanisierung Genuas wahrwerden zu lassen verspricht. Der Fluch ist in diesem Zusammenhang die Sanktionierung für den Fall, dass die Wahrheit des Wahrsprechens nicht eintreten sollte. Für diese Sanktionierung macht Verrina seine Tochter zu einem „Opfer“ des Vaterlands (VF 346), die er mit der Verfluchung als „Geisel“ des „Tyranнемords“ und mithin der Wiederherstellung der Republik nimmt (VF 345): Erst wenn Gianettino tot und Genua Republik ist, verliert der Fluch seine Wirkung. Wenn diese Ereignisse jedoch nicht eintreten, muss Bertha sterben.

Eid und Fluch – und bei näherem Hinsehen gilt dies auch für den Schwur – haben also ein politisches Ziel, das in nicht weniger als dem riskanten Unternehmen besteht, die bisherige politische Ordnung des Staates Genua aufzulösen, mit dem Ziel, eine neue, republikanische Rechtsform zu etablieren. Im Falle von Verrinas Eid/Fluch wird dabei mehr das Ziel – der Tod Giannetinos und die Etablierung der neuen Rechtsform –, im Falle des von Bourgognino initiierten Schwurs mehr der Weg dorthin beschrieben, nämlich die bedingungslose Treue der Verschwörer untereinander; ein historischer Topos, nebenbei gesagt.⁴

Es ist in diesem Zusammenhang alles andere als ein Zufall, dass die performative Kraft des Schwurs von der Fraktion des Verrina, d.h. von diesem selbst und von Bourgognino, bemüht wird bzw. bemüht werden muss. Eigentlich ist Letzterer als Schwiegersonn *in spe* durch Verrina und seinen Eid bzw. Fluch ausersehen, die Schändung seiner Braut zu rächen und mithin die Republik durch den Tod seines Widersachers wiederherzustellen bzw. zu bewahren. Diese Rolle hat er nun an Fiesco verloren. Das Einzige, was ihm jetzt noch bleibt, ist, dem Umsturz eine sprachliche Form zu geben; eine Form wohlgemerkt, die dem neuen „Souverain der Verschwörung“ (VF 392), der Fiesco bald auch ganz offiziell sein wird, zuarbeitet, weil sie alle hinter

2 Giorgio Agamben: *Sakrament der Sprache*. Übers. von Stefanie Günther. Berlin 2010, S. 42–49.

3 Michel Foucault: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*. Hrsg. von Joseph Pearson, übers. von Mira Köller. Berlin 1996, S. 15.

4 Cic. de offic. 3, 104: „Qui ius igitur iurandum violat, is fidem violat“ – „Wer also einen Eid verletzt, der verletzt die Treue“. Dt. Übersetzung nach Cicero: *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln*. Hrsg. und übers. von Heinz Gunermann. Ditzingen 2019, S. 311. Vgl. hierzu Agamben: *Sakrament der Sprache*, S. 32.

ihm versammelt. Fiesko selbst hätte sich dazu nicht herabgelassen: Er hätte ohnedies den Raum verlassen und seiner Sache sicher sein können.

Schwur, Eid und Verfluchung stellen also den Versuch Verrinas und seiner Mitstreiter dar, die natürliche „Gebrechlichkeit“ der bzw. ihrer Sprache⁵ künstlich zu stabilisieren und damit etwas zu erreichen, was Fiesko sozusagen von Natur aus besitzt. Die Rede ist, so werde ich zeigen, von der Fähigkeit zur Massenmobilisierung: Das Verrina-Lager ist sich nämlich von Anfang an schmerzhaft bewusst, dass es nicht ohne Weiteres in der Lage ist, genügend Anhänger für den Umsturz zu finden: „Werden vier Patrioten genug sein, Tyrannei, die mächtige Hyder, zu stürzen? Werden wir nicht den Pöbel aufrühren? Nicht den Adel zu unsrer Partei ziehen müssen?“ (VF 346), fragt man sich schon im ersten Akt bang. Und die Frage bleibt bestehen bis kurz vor dem Losschlagen: „Noch sind die Tyrannen zu mächtig, *noch unser Anhang zu dünne*“ (VF 390; Herv. von mir – M.B.). Und genau dieser Schwäche Verrinas und seiner Leute soll das Wahrsprechen Abhilfe leisten.

Der hier gewählte Blick auf Eid, Schwur und Fluch als sprachliche Mittel, etwas künstlich zu erschaffen, über das Fiesko schon immer von Natur aus verfügt, nämlich die Fähigkeit, Menschen für sich und sein politisches Werk zu vereinnahmen, richtet den Blick auf Verrina als denjenigen, der diese Sprachformen eingeführt hat. Bisher hat sich die neuere politikhistorisch orientierte Forschung auf die Spiegelbildlichkeit von Gianettino Doria und Fiesko konzentriert.⁶ Beide Figuren, so wurde gezeigt, streben nach der Macht, der eine, Gianettino, direkt (als Erbe seines Onkels Andrea Doria), der andere, Fiesko, über den Umweg der von ihm anfangs vertretenen, dann nur noch seiner Umwelt suggerierten Vorstellung, dass er einen Politikwechsel hin zur Republik anstrebt. Sie stehen also, wiewohl der eine als Verschwörer und der andere als Tyrann bzw. Tyrannen-Aspirant, beide diesseits und jenseits der Rechtsordnung und fungieren somit als, wie man mit Agamben sagen könnte, „symmetrische Figuren“.⁷

Mit dem hier gewählten Fokus auf Eid, Fluch und Schwur lässt sich jedoch zeigen, dass es noch eine dritte Figur gibt, die eine Strukturanalogie mit diesen beiden Herrschaftsaspiranten besitzt (wobei die zu Fiesko besonders hervorsticht), obwohl sie nicht die politische Tyrannei anstrebt – und das ist Verrina, der Vater von Bertha. Charakteristisch ist für ihn die Rhetorik des Wahrsprechens, zu der gehört, sich als das „offene[] Herz“ mit „offene[r] Stirn“ (VF 390) zu inszenieren, der das genaue Gegenteil des Simulanten und „verschlagene[n] Spieler[s]“ Fiesko (VF 438) zu sein beansprucht.⁸ Fieskos „Komödie“ (VF 392) bzw. „Schauspiel“, in dem er Regie führt und seinen Mitstreitern „Rollen [...] aufzutragen“ hat (VF 404), hat jedoch, anders als es Verrina behauptet, durchaus eine Entsprechung in dessen eigenen Verständnis von Umsturz. Auch Verrina kennt und nutzt nämlich die Theatermetapher: „Laß sehen, wie

5 Ebd., S. 14.

6 Vgl. Eva Horn: Die Macht, die sich verschwört. Machiavelli – Shakespeare – Schiller. In: *Bann der Gewalten*. Hrsg. von Maximilian Bergengruen/Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 143–175, hier S. 171–175.

7 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Übers. von Hubert Thüring. Berlin 132021, S. 94.

8 Vgl. zu Fieskos Rhetorik der Verstellung Daniele Vecchiato: Populistische Rhetorik und politische Intransparenz. Die Sprache der Verstellung in Schillers ‚Fiesko‘ und ‚Wallenstein‘. In: *Schillers Feste der Rhetorik*. Hrsg. von Peter-André Alt/Stefanie Hundehöge. Berlin, Boston 2022, S. 157–170, hier S. 161–165, 168f.; speziell zur Theatermetapher Dorothea von Mücke: Play, Power and Politics in Schiller’s ‚Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‘. In: *Michigan Germanic Studies*. 13/1987, S. 1–18, hier S. 6f.

wir die Rollen verteilen“ (VF 391).⁹ Ich möchte im Folgenden plausibel machen, dass dieser Satz als ein Indiz dafür zu lesen ist, dass Verrina – auch und besonders in den Teilen seiner Rede, in denen er Anspruch aufs Wahrsprechen erhebt – ebenfalls mit dem politischen Körper von Genua auf eine nicht anders als tyrannisch zu nennende Art und Weise spielt.

Diesem argumentativen Ziel möchte ich mich nähern, in dem ich den *Fiesko* von der Mitte des Dramas an rückwärts lese, von der Ver-Schwörung in II,18 über die Szene I,12, in der Verrina seinen Eid schwört bzw. seinen Fluch ausspricht, bis zum Fundament dieses (scheinbaren) Wahrsprechens im Gespräch zwischen Verrina und seiner Tochter Bertha (I,10).

II. Fiesko, der Magnet (II,18)

Verrina und Fiesko ringen in Schillers Drama um ein wichtiges Epitheton: Ersterer gibt gegenüber Bourgognino zu Protokoll, dass es eine „Qual“ sei, „der *einzig große Mann* zu sein“ (VF 380; Herv. von mir – M.B.). Genau eine Seite bzw. einen Auftritt weiter (III,2) sagt dies auch Fiesko von sich, wenn auch noch tastend: „Daß ich der *größte Mann* bin im ganzen Genua“ (VF 381; Herv. von mir – M.B.).¹⁰ Der Unterschied zwischen diesem recht ähnlichen Gebrauch der Worte liegt darin, dass Fiesko den größten Mann mehr und mehr im Sinne von „Herzog“ (VF 437) denkt, während Verrina den radikalen Republikaner in sich meint – und daraus die Pflicht ableitet, Fiesko als Aspiranten auf die Tyrannei zu töten. Eine diametral verschiedene Semantik des gleichen Begriffs also; sollte man zumindest meinen.

Wer der größte Mann in Genua ist, entscheidet sich anhand der Frage, wie man den restlichen Teil der Republik auf die Seite des, sei es republikanischen, sei es tyrannischen, Umsturzes bringt.¹¹ Das Epitheton ‚groß‘ ist dementsprechend die Fähigkeit zur Mobilisierung der Massen, die wiederum eine Vorform des *corpus mysticum*, des politischen Körpers des (späteren) Souveräns darstellen¹². Je mehr Leute sich dem einen oder dem anderen der beiden Kontrahenten anschließen, umso mehr kann dieser seine charakterliche in politische Größe überführen.

In der Verschwörungsszene II,18 treffen nun Verrina und Fiesko aufeinander und wenden ihre Mobilisierungskräfte, mit Max Weber könnte man sagen: ihr „*Charisma*“¹³, auf den jeweils anderen (und sein Lager) an; mit einem verheerenden Ergebnis für Verrina, der der Anziehungskraft seines Gegners unterliegt. Daher muss er Fiesko *coram publico* zu einem „*große[n] Mensch[en]*“ erklären. Anfangs geschieht dies noch

⁹ Hierzu Walter Müller-Seidel: Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen. In: *Schiller und die höfische Welt*. Hrsg. von Achim Aurnhammer/Klaus Manger/Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 422–446, hier S. 430.

¹⁰ Zur ‚Größe‘ Fieskos vgl. Peter Michelsen: Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann. In: *Schiller und die höfische Welt*, S. 341–358, hier S. 342–347.

¹¹ Vgl. zum großen Mann bei Schiller als „Ordnungsmacht der Masse“, allerdings am Beispiel Wallensteins, Michael Gamper: *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*. Göttingen 2016, S. 121.

¹² Zur Politisierung des Begriffs ‚Corpus mysticum‘ in mittelalterlicher Kirche und Staat vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Übers. von Walter Theimer. Stuttgart 1992, S. 208f., 221–244.

¹³ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen ⁵1980, S. 140 (Herv. im Original); vgl. Gamper: *Der große Mann*, S. 382–330.

mit einer gewissen Reserve gegenüber der Wirkmacht seines Gegners: „Mein Geist neigt sich vor dem Deinigen – Mein Knie kann es nicht“ (VF 376; Herv. im Original). Allerdings scheint die Anziehungskraft von Fieskos Geist sekundlich größer zu werden, während die Verrinas gegen Null geht. Am Ende wird Letzterer, zumindest für diesen Moment, all seine Zweifel vergessen haben und die „Genueser“ zum aufständischen „Werk [...]!“ (VF 376) rufen; unter der Führung des Fiesko, versteht sich.

Die psychische Übermannung des Verrina durch Fiesko lässt sich mit Händen greifen: Der Republikaner ist in einem tranceähnlichen Zustand, aus dem er erst mit einem „wach auf!“ geweckt werden muss – und Verrinas erster Satz zurück in der Wirklichkeit zeugt von Orientierungslosigkeit, da er nicht weiß, wer ihn geweckt hat: „Wer sprach das?“ (VF 376)¹⁴. Wenn er sich also dem „Werk“ (s.o.) des Fiesko anschließt und sein Lager dazu aufruft, es ihm gleichzutun, ist er kaum seiner Sinne und seines Verstandes mächtig.

Deutlich ist zu sehen, dass sich die Größe Fieskos, die Verrina anspricht, nach der (hier am eigenen Leibe erfahrenen) Fähigkeit bemisst, andere für sich – und die militärische Bedeutung dieser Metapher ist hier ausdrücklich mitgemeint – einzunehmen, sie durch die eigene Größe zu Untergebenen, Mitläufern und späteren Untertanen zu machen. Denn während sich Verrina noch halb sträubt, in eine Verschwörung unter der Führung des Fiesko einzustimmen, liegen alle anderen Verschwörer, sogar Bourgognino, „sprachlos dem Fiesko zu Füßen“ (VF 376; Herv. im Original). Später, das nur am Rande, wird Fiesko diese Fähigkeiten weiter ausüben und festigen, z.B. wenn der Aufruhr in III,5 *in nuce* geplant wird. Er verlangt für sich, dass er „diese Köpfe drehen kann, wie ich eben will“ (VF 392), aber eigentlich müsste er das gar nicht aussprechen, weil er die genannten Köpfe sowieso schon nach Belieben zu manipulieren vermag: „Da seid ihr, wo ich euch wollte“ (VF 391).

Die Fähigkeit, andere gegen ihren Willen zu steuern, kann Fiesko also nicht nur gegen die vier Mit-Verschwörer ausüben, sondern auch und besonders in Bezug auf die dringend nötige Massenmobilisierung, deren der Aufstand bedarf. Praktischerweise muss er dafür nicht von vorne anfangen, sondern kann die bisherige Freisetzung politischer Energien aus dem Lager des Verrina nutzen. Denn dieser hat ja mit seiner politischen Propaganda im ersten Akt – zu ihr gleich mehr – bereits ganze Arbeit geleistet: Das „*Getümmel*“ der „Republikaner“ wird im zweiten Aufzug größer und größer; man ruft nach „Rache an Doria! Rache an Gianettino!“ und fordert: „Der Staat muß eine andere Form haben“ (VF 359f.; Herv. im Original); genau wie von Verrina gewünscht. Mit der natürlichen Fähigkeit der politischen Anziehung ausgestattet, kann Fiesko jedoch das Wasser des bestehenden „Aufruhr[s]“ (VF 356) auf seine Mühlen umlenken, getreu seiner Maxime: „Die *Empörung* kommt wie gerufen. Aber die *Verschwörung* muß meine sein“ (VF 359; Herv. von mir, M.B.).

14 Bemerkenswerterweise hat sich Verrina vorher schon selbst, in Anbetracht des Virginia-Gemäldes des Romano, „in *Begeisterung*“ geredet („Sprütz zu, eisgrauer Vater – Zuckst du Tyrann? [...] *er haut gegen das Gemälde*“, mit einem ähnlichen tranceähnlichen Effekt: „Wo bin ich? Wo sind sie hingekommen? Weg, wie Blasen? Du hier Fiesko? Der Tyrann lebt noch, Fiesko?“ (VF 374, Herv. im Original; vgl. zu dieser Szene auch Horst Turk: ‚Situationen für die Menschheit‘. Schillers ‚Fiesko‘ im Vergleich der Fassungen als Dokument des politischen Theaters. In: *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven*. Hrsg. von dems./Jean-Marie Valentin. Bern [u.a.] 1996, S. 131–158, hier S. 138f.). Bei Verrina scheint also eine magnetische Selbstbeeinflussung vorzuliegen; ein Phänomen, das sich später auch bei Fiesko findet (s.u.).

Um Fieskos politische Anziehungskraft weiß auch die Gegenseite: „Dieser Mensch ist ein *Magnet*. Alle unruhigen Köpfe fliegen gegen seine Pole“ (VF 324; Herv. von mir – M.B.), sagt Gianettino in kluger Analyse seines Gegners. An dieser Stelle wird deutlich, aus welcher epistemischen Ecke die Rede vom großen Menschen stammt: Aufgerufen wird, was ja durchaus zu der dargestellten Zeit der Renaissance passt, die Vorstellung von natürlicher Magie, wahrscheinlich im Sinne des neuplatonischen Philosophen Marsilio Ficino. Diese wird auch ansonsten bemüht, z.B. wenn von „sympathetische[n] Mittel[n]“ (VF 349) die Rede ist. In Gianettinos Analyse wird nun mit dem Magneten ein Zentralbegriff der Renaissance-Magie prominent ins Szene gesetzt: Bei Ficino wird die *magia naturalis* nämlich als Nachahmung der Anziehungskräfte der Natur beschrieben. In diesem Zusammenhang spielt die „*attractio*“¹⁵, also die Anziehung, eine zentrale Rolle. Und die wird wiederum als Anziehung eines „*magnes lapis*“, also eines „Magnetstein[s]“, beschrieben;¹⁶ all das vor dem Hintergrund, dass die größte Bewegungskraft, in der Natur und beim Menschen, der Eros ist, was für den Frauenhelden Fiesko ja nicht ganz unerheblich ist.

Möglicherweise sind Schiller bereits zu diesem Zeitpunkt auch zeitgenössische Formen von Magie bekannt. Man denke an den falschen Grafen von Cagliostro,¹⁷ mit dem er sich wenige Zeit später im *Geisterseher* explizit auseinandersetzt. Wenn jedoch von magnetischer Anziehung die Rede ist, dann muss dies zeitgenössisch auch und besonders als Referenz auf Franz Anton Mesmer und den Animalischen Magnetismus gelesen werden.¹⁸ Mesmer behauptet, dass die Heilung des von ihm entwickelten therapeutischen Verfahrens, die „Cur[.]“, wie man zeitgenössisch sagt, durch ein „allgemein wirkendes bestimmtes Principium geschieht“, durch das die „Harmonie“ des Körpers „wieder in ihren natürlichen Zustand versetz[t]“ wird.¹⁹ In diesem Zusammenhang geht er davon aus, dass man das „Strömen der thierisch magnetischen Materie“ im Körper seines Gegenübers durch die eigene Aufladung mit einer „magnetische[n] Krafft“ verstärken kann. Genau dies, könnte man sagen, hat bei Verrina statt, dessen Zustände deutlich an die „Crisen“ erinnern, die Mesmer künstlich, er mit Spiegel und „spanisch Rohr“, bei der sogenannten Jungfer Paradis, herbeigeführt haben will. Allerdings in diesem Falle so, dass Verrina die Position der „magnetische[n] Neigung (*inclinatio*)“ hin zum Anziehungspunkt Fiesko nicht freiwillig eingenommen hat, sondern, wenn er den Machtkampf nicht verloren hätte, gerne selbst der attrahierende Pol gewesen wäre, also derjenige, der „andern seine Kraft mittheilen“ kann und sie nicht erfahren muss.²⁰

15 Marsilio Ficino: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Hrsg. von Paul Richard Blum, übers. von Karl Paul Hasse. Hamburg 1994, S. 242.

16 Z.B. ebd., S. 184f.

17 Vgl. zu Cagliostro als „Syndrom“ und „Medienprodukt“ des späten Sturm und Drang Klaus H. Kiefer: *Die famose Hexen-Epoche. Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung*. München 2004, S. 53–83.

18 Zu Schillers Auseinandersetzung mit dem Animalischen Magnetismus vgl. Uffe Hansen: Schiller und die Persönlichkeitspsychologie des animalischen Magnetismus. Überlegungen zum ‚Wallenstein‘. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 39/1995, S. 195–229, hier S. 197–201. Schillers Beginn der Auseinandersetzung ist bis jetzt nicht forschungsmäßig erschlossen (Kenntnisse „spätestens [...] 1787“; ebd., S. 197; Herv. von mir – M.B.).

19 Franz Anton Mesmer: *Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus*. Karlsruhe 1781, S. 38, 12.

20 Ebd., S. 18, 52, 31; 59; 51; 12. Herv. von mir – M.B. Vgl. zum Körper als magnetischer Kraft bei Mesmer Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart/Weimar

Fieskos magisch-magnetische Anziehungskraft wird bei Schiller in einem zweiten Schritt, ähnlich wie später bei E.T.A. Hoffmann in *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* und im *Magnetiseur*, dort anhand Napoleons,²¹ auf eine Art von Massenanziehung hochgerechnet: Wenn Gianettino von Fiesko als einem Magneten spricht, dann meint er einen Anziehungspunkt für all die Menschen, die sich am Aufstand beteiligen können und sollen. Man könnte sagen, dass der Graf von Lavagna in diesem Zusammenhang als jemand handelt, dem die natürlichen Kräfte des Magnetismus zur Verfügung stehen, während Verrina, freilich zu diesem Zeitpunkt ohne Erfolg, versucht, diese Fähigkeiten mit dem Wahrsprechen von Eid und Fluch künstlich nachzuahmen. Verrina möchte also auf einer rhetorischen Ebene die Kraft und das magische Vermögen künstlich realisieren, die Fiesko natürlicherweise zukommen.²²

Zentrales Charakteristikum von Fieskos natürlich-magnetischer *attractio* ist, dass er keiner Worte und keiner Bilder, ja überhaupt keiner künstlichen medialen Mittel bedarf oder zu bedürfen behauptet, sondern sich selbst über die Tat definiert. Wenn er in II,18, wie oben gezeigt, die Situation zu seinen Gunsten entscheidet und Verrina zum passiven, angezogenen Pol macht, dann kommentiert er das so: „Ihr seid geschickter, Tyrannen zu *verfluchen* als sie in die Luft zu sprengen“ (VF 376; Herv. von mir – M.B.). Verrinas *Fluch*, dieser Begriff fällt keinesfalls zufällig, steht also noch für das (selbst in seiner ertüchtigten Variante) defizitäre Wort, während sich Fiesko als Mann der Tat beschreibt, darin übrigens Gianettino nicht ganz unähnlich („Gewalt ist die beste Beredsamkeit“; VF 330). Fieskos Superiorität der Tat gilt nicht nur gegenüber dem als Fluch bewaffneten Wort, sondern auch gegenüber dem Bild: „*Ich habe getan*“, sagt Fiesko zum Verginia-Maler Romano, „*was du – nur maltest*“ (VF 375; Herv. im Original).²³ Diese Sentenz richtet sich indirekt ebenfalls gegen Verrina, der ja nicht nur mit Eid, Fluch und Schwur, sondern eben auch mit medialen Mitteln, nämlich dem von ihm in Auftrag gegebenen Verginia-Bild, seine politische Schwäche künstlich zu überbrücken versucht.

Fieskos einnehmender Anziehungskraft der Tat versucht nicht nur Verrina etwas entgegenzusetzen. Auch Bourgognino, der zukünftige Bräutigam von Bertha, zeigt in der Verschwörungsszene anfänglich eine Reserve gegenüber Fiesko, ja er „*wirft sich unmutig in einen Sessel*: Bin ich denn gar nichts mehr?“ (VF 376). Bourgognino trauert um seine superiore Rolle beim Umsturz, die ihm Verrina in seinem Eid bzw. der Verfluchung zugebracht hat. Aber dieses selbstbezogene Moment verliert sich schnell im

1995, S. 22f.; Maren Sziede: Jenseits der fünf Sinne. Sinneserweiterungen bei Mesmer als Innovation um 1800. In: *Von der Dämonologie zum Unbewussten. Die Transformation der Anthropologie um 1800*. Hrsg. von ders./Helmut Zander. Berlin/München/Boston 2015, S. 85–107, hier S. 89f. Es handelt sich noch nicht um Somnambulismus, da dieser erst 1784 von Puységur ‚entdeckt‘ wird. Vgl. hierzu Tilman Hannemann: Konzepte und Praxis des Somnambulismus zwischen 1784 und 1812. Bausteine zu einer Religionsgeschichte des frühen Mesmerismus. In: *Von der Dämonologie zum Unbewussten*. Hrsg. von Maren Sziede/Helmut Zander. Berlin/München/Boston 2015, S. 109–131.

21 Rüdiger Safranski: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München Wien 1984, S. 294–310. Vgl. zum *Magnetiseur* auch Daniel Hilpert: *Magnetisches Erzählen. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung des Mesmerismus*. Freiburg i. Br. [u.a.] 2014, S. 96–134.

22 Vgl. zum Verhältnis von *ars* und *natura* in der Natürlichen Magie der Renaissance Maximilian Bergengruen: *Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur*. Hamburg 2003, S. 113–132.

23 Zu dieser Szene auch Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bde., hier Bd. 1. München 2004, S. 339f.

magnetischen Sog des Fiesko; denn er, Bourgognino, ist es, der den sich in Trance befindlichen Verrina, im Dienste des Fiesko, auf den Aufstand unter seiner Führung einschwört: „Vater wach auf! Deine Bertha verzweifelt!“ (VF 376). Bourgognino spielt zu diesem Zeitpunkt also die von Verrina ursprünglich in Szene gesetzte Anziehungskraft des Eides/Fluchs (zu ihm gleich mehr), nicht gegen, sondern für und mit Fiesko aus – und dies gegen seinen Zieh- und Schwiegervater Verrina.

Fieskos natürlicher Magnetismus, seine Fähigkeit, die Massen einzunehmen, reicht also so weit, dass er nicht nur andere anziehen und deren Energien auf sich umlenken kann, sondern den Angezogenen seine Fähigkeit der Anziehung überträgt, damit diese in seinem Sinne agieren können. Dementsprechend verwundert es auch nicht, dass eben jener Bourgognino, direkt anschließend an die ‚Umpolung‘ des Verrina, den oben erwähnten Schwur der Verschwörer formuliert, wenn auch mit seinen – wie gesagt: defizitären – Mitteln, deren Fiesko nicht bedarf. Er arbeitet, zumindest in diesem Moment, für diesen, sorgt also dafür, dass die bisherige „Verschwörung“ *seine* Verschwörung wird.

Weil Verrina nach der Verschwörungsszene einsieht, dass er und Bourgognino Fiesko im direkten Vergleich der Anziehungskräfte (und damit auch in Bezug auf die für den Umsturz notwendigen Massenmobilisierung) unterlegen sind, bedeutet er seinem Schwiegersohn *in spe*, nachdem er ihn zur Seite gebeten hat („Bourgognino komm! Du wirst etwas seltsames hören“; VF 377), dass es nur noch eine Möglichkeit gibt, sich über Fiesko zu erheben. Der Plan lautet nun, durch den allein dafür begabten Fiesko die Massen mobilisieren zu lassen und mit ihnen den Umsturz ins Werk zu setzen – um den Grafen dann umzubringen: „*Fiesko muß sterben*“ (VF 380; Herv. von mir – M.B.) oder genauer (nach dem endgültigen Entschluss zum Aufbruch): „*Wann Genua frei ist, stirbt Fiesko*“ (VF 403; Herv. von mir – M.B.).

Diesen Plan wird Verrina in der Buchfassung am Ende auch wirklich durchführen – mit dem überaus bemerkenswerten Ergebnis, dass wenn der Magnet fehlt, auch die Massenanziehung nicht mehr funktioniert. Sobald Fiesko tot ist, heißt es ganz plötzlich: „halb Genua springt dem Andreas zu“ (VF 441). Letztlich hat Verrina also mit seiner künstlichen Nachahmung der Massenanziehung doch die bessere Rolle als Fiesko.

III. Verrina, der Propagandist (I,12)

Fieskos Fähigkeit, Menschen hinter sich zu versammeln und sie womöglich gegen ihren Willen mitzuziehen, hat Verrina von Anfang an im Blick. Im ersten Akt gibt er sich der Hoffnung hin, diese in den Dienst des republikanischen Kampfes stellen zu können. Aber schon hier erlebt er eine herbe Enttäuschung, wenn nämlich Fiesko Julia, der Schwester des Gianettino, auf einem von ihm veranstalteten luxuriösen Fest den Hof macht – und sich als „Epikuräer“ (VF 330) gibt, der an den politischen Verhältnissen keinen Anteil und kein Interesse hat: „Andreas erklärt seinen Neffen zum Sohn, und Erben seiner Güter, wer wird der Tor sein, ihm das Erbe seiner Macht abzustreiten?“ (VF 333). Dieser Satz erzeugt „äußerste[n] Unmut“ bei Verrina (VF 333), weil er sich nun davon überzeugt hat, in Fiesko keinen Unterstützer im Genueser Freiheitskampf zu besitzen – und zwar unabhängig davon, ob er seinem ehemaligen Freund den Epikuräismus abnimmt oder nicht. Wie hoch Verrina die verlorene Massenbindungskraft seines Freundes einschätzt, macht ein Ausruf kurz nach dem Fest

deutlich, wenn er wieder bei seiner Tochter angekommen ist: „Genuas Freiheit ist dahin – Fiesko hin“ (VF 340).

Nach dieser Enttäuschung setzt Verrina, das ist Phase zwei seiner Bemühungen, auf den Plan, Fieskos Fähigkeit, die Massen für den Umsturz zu mobilisieren, auf anderem, künstlichem Wege ersetzen zu können, nämlich durch politische Propaganda – auf der Basis von Eid und Fluch. Seine Hoffnung geht dabei so weit, zu glauben, er könne mit dieser Form von künstlicher Menschenfängerei sogar Fiesko selbst in seinen Bann ziehen (also spiegelbildlich zu dem, was tatsächlich passiert); mit einem ebenso niederschmetternden Ergebnis wie in der Verschwörungsszene.

Die Rede ist von der politischen Vereinnahmung der Vergewaltigung Berthas durch Gianettino auf der Basis des Lucretia-Mythos und dessen Wiederholung im Verginia-Mythos (gemäß Liv. 1,57–60; 3,44–48). Schauen wir uns die dreifache Entscheidungsfindung bei Verrina genau an, nachdem er von Gianettinos Schandtat erfahren hat. Die erste Entscheidung ist emotional und rein privat. Verrina ruft nach Rache, genauer gesagt nach tödlicher Rache, die er an Gianettino ausführen möchte: „Geschwind!“, sagt Verrina zu seiner Tochter, „Rufe den Nicolo – Blei und Pulver“ (VF 341). Er möchte also Gianettino als Schänder seiner Tochter töten.

Dann folgt eine Revision der ersten Überlegung („oder halt! halt! ich besinne mich eben anders--besser“. Stattdessen möchte Verrina im Sinne des Verginia/Lucretia-Mythos handeln: Er tendiert jetzt zu einer sofortigen Tötung der Tochter nach dem Vorbild von Verginius, dem Vater der Verginia:²⁴ „Hole mein Schwert herbei, bet' ein Vaterunser“ (VF 341). Die nähere Erklärung dazu erfolgt im Anschluss: „[W]as tat jener eisgraue Römer, [...] was sagte Virginius zu seiner verstümmelten Tochter?“²⁵. Und die Antwort lässt nicht lange auf sich warten (allerdings nicht von seiner Tochter, sondern von ihm selbst): „Nichts sagte er plötzlich auf, faßt ein Schwert. Nach einem Schlachtmesser griff er“ (VF 342; erste Herv. von mir – M.B.).

Aber auch diese zweite Tötungsabsicht, jetzt in der Form des Filiazid, verwirft Verrina wieder. Schon während er Anstalten macht, seine Tochter zu töten, unterbricht er sich nämlich mit folgenden Worten: „Was will ich aber?“ (VF 341). Und dieses Zögern führt nun zu einer zweiten Revision der Entscheidung: „Noch ist Gerechtigkeit in Genua!“ (VF 342). Mit diesem Satz ist zugleich eine Radikalisierung und eine Abweichung vom Verginia-Modus²⁶ beschrieben. Verginius musste seine Tochter töten, weil er keine Möglichkeit sah, ihr gegenüber Appius Claudius Gerechtigkeit zu verschaffen. Dies ist in Genua nicht der Fall, „[n]och“ nicht (s.o.).

Gleichzeitig führte diese Tat zur Wiedereinrichtung der römischen Republik – und damit zu einer nachträglichen Einsetzung der Gerechtigkeit. Verrina setzt nun diese

24 Vgl. zum Rekurs Schillers auf den Verginia/Lucretia-Mythos Dorothea von Mücke: ‚Düsterstes Patriarchat‘. Zur Verginia-Legende in Schillers ‚Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‘ und Kleists ‚Hermannsschlacht‘. In: *Kleist-Jahrbuch*. 2019, S. 119–130, hier S. 126–128; Viktoria Take-Walter: Zur Korruptierbarkeit der Liebe in Schillers ‚Verschwörung des Fiesko zu Genua‘. In: *Literarische Aushandlungen von Liebe und Ökonomie*. Hrsg. von Paul Keckeis/Gerda E. Moser/ders. Berlin 2022, S. 69–85, hier S. 72–75.

25 Hier scheint Schiller eher auf den Lucretia-Mythos zu gehen, da bei Verginia ja das *stuprum* gerade verhindert wurde. In beiden Fällen findet jedoch ein Angriff auf die *pudicitia* statt. Vgl. Harald Geldner: *Lucretia und Verginia. Studien zur Virtus der Frau in der römischen und griechischen Literatur*. Mainz 1977, S. 187.

26 Hierzu Carolin Rocks: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘. Oder: Die Verschwörung gegen den Zufall in Schillers ‚Fiesko‘. In: *Ästhetik des Zufalls*. Hrsg. von Christoph Pflaumbaum [u.a.]. Heidelberg 2015, S. 139–158, hier S. 148f.

zwei Rechtszustände in eins, was dem Vater Verginias nicht möglich war, da er den Ausgang der Geschichte noch nicht kannte: Während er nicht wissen konnte, dass die Schändung und der Tod seiner Tochter helfen würden, die Republik wieder zu errichten, kann Verrina, der den Mythos kennt, genau dies miteinander verbinden.

Für diese Verbindung bedarf es jedoch der Gewissheit, dass sich der Mythos auch wirklich wiederholen wird, also auf die Vergewaltigung die Tötung des tyrannischen Vergewaltigers und damit die Bewahrung der Republik erfolgen wird. Es muss sicher sein, dass Gianettino als „Räuber“ der „Braut“ und „der Republik“ sterben wird, so dass gilt: „Genua frei, und meine Bertha“ (VF 423f.). Und hier tritt nun das oben beschriebene Wahrsprechen von Eid und Fluch auf den Plan, das die Rache am Tod und den gewünschten politischen Ausgang einerseits gleichsetzt und andererseits als sicher erscheinen lässt.

Massenmobilisierung betreibt Verrina mit dieser Adaptation des Verginia/Lucretia-Mythos insofern, als er die Erregung, die Wut im Volk über die Schändung seiner Tochter mittels einer Analogie, nämlich der zwischen der Verletzung des Körpers einer Frau und dem der Republik, in Richtung Aufstand lenkt: „Fallen soll“, sagt Bourgognino, dem Verrina zu diesem Zeitpunkt als seinem Schwiegersohn *in spe* das Heft des Handelns übergibt, „er [Gianettino] – fallen für Genua [...]. So gewiß ich dies Schwert im Herzen Dorias umkehre, so gewiß will ich den Bräutigamskuß auf deine [Berthas] Lippen drücken“ (VF 346).

Diese Form der Propaganda aus dem Geist des Wahrsprechens ist die oben genannte künstliche Entsprechung dessen, worüber der Magnet bzw. Magnetiseur Fiesco von Natur aus verfügt, um Menschen an sich zu binden. Verrinas Propaganda ist, wie oben gezeigt, anfangs durchaus erfolgreich; jedenfalls bis zu dem Zeitpunkt, da der stärkere Magnet Fiesco diese politischen Energien, die eigentlich Verrina erzeugt hat, für sich nutzen und an sich binden kann.

Aber das weiß Verrina zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Sein Kalkül besteht darin, nicht nur den „Pöbel“ und den „Adel“ (s.o.), sondern eben auch Fiesco in den Bann des von ihm in Anspruch genommenen Verginia-Mythos zu ziehen, in der Hoffnung, dessen Magnetismus in seiner Sache einsetzen zu können. Auf den Einwand, dass die propagandistischen Maßnahmen, trotz allem, für einen Aufstand nicht genügen könnten, antwortet er also: „Ich verstehe. Höret also, ich habe längst einen Maler im Solde, der seine ganze Kunst verschwendet, den Sturz des Appius Claudius fresco zu malen. Fiesco ist ein Anbeter der Kunst, erhitzt sich gern an erhabenen Szenen. Wir werden die Malerei nach seinem Palast bringen, und zugegen sein, wenn er sie betrachtet. Vielleicht, daß der Anblick seinen Genius wieder aufweckt – Vielleicht“ (VF 346f.).

Der durch das ‚vielleicht‘ markierte Zweifel ist mehr als berechtigt; schon hier erweist sich nämlich die *attractio* des Fiesco als die stärkere Waffe als Verrinas Propaganda aus dem Geist des Verginia-Mythos. Fiesco beschaut sich nämlich wenig später tatsächlich das Bild, wischt aber den Verginia-Komplex und mithin Verrina als dessen Initiator mit einem Satz zur Seite: „Diesen Römerkopf“ – und damit meint Fiesco Verginius (also Verrina) – „bewundernswert? Weg mit ihm.“ (VF 374). Und daher wird nicht Verrina, wie oben gezeigt, Fiesco aufwecken und magnetisch steuern, sondern umgekehrt Fiesco Verrina in Trance versetzen und durch Bourgognino auf-„wach[en]“ lassen (s.o.). Diesen Machtkampf hat Verrina also verloren; daher der

Griff zum letzten Mittel, dem Tod des Fiesko zu dem Zeitpunkt, da er seine politische Magie der Republik wider Willen zur Verfügung gestellt hat (wenn er also, wie der „Mohr“, seine „Arbeit“ getan hat und „gehen“ kann; VF 388).

IV. Ein vielsagendes Missverständnis (I,10)

Nun könnte man sich fragen, ob Verrinas Anspruch, der große bzw. größte Mann von Genua zu sein, sich eigentlich von dem nämlichen Anspruch Fieskos und Gianettinos unterscheidet. Sicherlich, Verrina möchte nicht Herzog werden, sondern die Republik wieder einführen bzw. bewahren, d.h. die politische Größe seines mystischen Körpers als Führer des Aufstandes irgendwann wieder freigeben, während Gianettino sofort und Fiesko ab einem gewissen Zeitpunkt die politisch-körperliche Größe als „Fürst“ und „Herzog“ behalten möchten (VF 440). Nun ist aber dieser dreifache Machtkampf zum Zeitpunkt der Handlung noch nicht entschieden. Dementsprechend lässt sich auch für die Passage des Übergangs²⁷ die alles entscheidende Frage stellen, ob man Republikaner oder „Souverain der Verschwörung“ (s.o.) ist. Angesichts der Tatsache, dass Verrina, wie gezeigt, Eid und Fluch sehr kalkuliert zum Zwecke der Massenmobilisation einsetzt, besteht der Verdacht, dass die Unterschiede, zumindest in dem hier beschriebenen Zeitraum des Übergangs zur neuen Staatsform, zwischen ihm und seinen politischen Konkurrenten kleiner als gedacht sein könnten.

Aber gehen wir Verrinas politische Motive noch einmal von Anfang an durch und konzentrieren wir uns hierbei auf das Verhältnis zu Fiesko: Man muss Verrina zugehalten, dass er Fiesko zu Recht vorwirft, dass dieser sich verstellt, er also den Republikanismus nur im Munde führt, um ganz real Herzog von Genua zu werden. Aber woher weiß Verrina eigentlich, wie Fiesko wirklich denkt? Nach seiner Niederlage in II, 18 nimmt er ja, wie gesagt, Bourgognino zur Seite, um ihm seine Tötungsabsichten zu schildern. Dies geschieht *notabene* zu einem Zeitpunkt, da sich Fiesko selbst noch für einen Republikaner hält. Fiesko hat nämlich in der Verschwörungsszene nicht nur seine Mitgeschworenen überzeugt, wenn er davon spricht, dass die „Republik [...] zu einem Umgusse zeitig“ ist (VF 376), sondern auch sich selbst. Zwar schlagen zwei Herzen in seiner Brust, der „Republikaner“ und der „Herzog“ (VF 377. Herv. von mir – M.B.), aber auch Fiesko selbst ist durch die Aneignung der republikanischen Rhetorik „sanftgeschmolzen“ – und daher gewinnt zu diesem Zeitpunkt der Republikaner, der Genuas erster und „glücklichster Bürger“ sein will (VF 378; zweite Herv. von mir – M.B.), die Oberhand.

Kurze Zeit später – hierin ist Verrina rechtzugeben – hat jedoch die republikanische Idee ihre Wirkkraft bei Fiesko verloren. Mittlerweile hat sich die Vorstellung, der „größte Mann“ in Genua zu sein (s.o.), bei ihm individuell politisiert, dergestalt, dass es nur einen größten Mann geben kann, unter dem sich „die kleineren Seelen [...] versammeln“ (VF 381), nämlich hinter der „Majestät“ bzw. dem „Fürst[en]“ (VF 382; Herv. von mir – M.B.) mit Namen Fiesko. Ein Magnet zu sein, ein großer Mann zu sein, heißt, so könnte man Fieskos Entwicklung bzw. Verrinas Analyse rekonstruieren,

²⁷ Zu dieser Prozessualität des Übergangs hin zur Republik auch Dagmar E. Stern: Schiller's ‚Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‘. A Blueprint of Democratic Evolution. In: *Michigan Germanic Studies*. 17/1991, S. 89–98, hier S. 96f.

Macht zu besitzen, auch und besonders im Umsturz selbst. Und diese Macht ist im Augenblick der Anziehung für Fiesko so spürbar, dass sie zum Selbstzweck wird; mit dem Ergebnis, dass Fiesko diese Macht nicht nur als „Souverain der Verschwörung“ (s.o.), sondern auch später als Souverän, als Alleinherrscher von Genua, ausüben möchte.

Wenn man Verrina also hellseherische Fähigkeiten zusprechen wollte – er ist ja in beiden Szenen nicht dabei –, dann könnte man ihm zugutehalten, dass er die Umwandlung von Massenmobilisierung in magnetische Selbstbeeinflussung bei Fiesko antizipiert. Er weiß, dass dieser nicht unbedingt Herr seiner Energien ist, sondern durch sie bzw. sich selbst wie Wachs geschmolzen werden kann. Und daher nimmt Verrina für sich das Recht in Anspruch, Fieskos Anziehungskräfte seinerseits zu steuern.

Eine solche Erklärung ist nicht unwahrscheinlich, denn Verrina weiß, wovon er spricht, hat er sich doch selbst (s.o.) als ‚einzigem großen Mann‘ bezeichnet und versucht, wie schon angedeutet, Fieskos natürlichen Magnetismus künstlich nachzuahmen – anfangs mit der propagandistischen Aneignung des Verginia/Lucretia-Mythos erfolgreich, in der Verschwörungsszene, also im direkten Kräftemessen mit Fiesko, vergeblich, mit dem Mord jedoch letztlich wieder erfolgreich, da zwar mit der Herrschaft Andrea Dorias alles beim Alten bleibt, jedoch ohne die beiden Tyrannen(-Aspiranten) Gianettino und Fiesko. Insofern müsste man fragen – und hier endet dann die Verteidigungslinie –, ob er die Fiesko zu Recht unterstellte Eigendynamik der Macht nicht selbst auch verspürt? Ist er nicht, zumindest in der ersten Phase des Umsturzes, die er propagandistisch initiiert, auch ein Alleinherrscher, der sich seiner Macht durchaus bewusst ist? Und gilt dies nicht auch für den Zeitraum, in dem er Fiesko über den Gedanken, ihn später zu ermorden, für sich arbeiten lässt?

Fassen wir, um diese Fragen beantworten zu können, noch einmal zusammen, was Verrina Gianettino und eben auch Fiesko in ihrem Anspruch auf die Tyrannei vorwirft, woraus er also ihrer beider Tötung legitimiert.²⁸ Der erste Punkt ist die Orientierung an Machiavellis *Maxime der Täuschung* – das „parere“;²⁹ manifest in dem Ausdruck, den Verrina für Fiesko vor seiner Tötung wählt: der „verschlagnene Spieler“ (s.o.). Der zweite Punkt ist – damit ist der Gegenstand seiner Verginia-Inszenierung auf Basis von Eid und Fluch angesprochen – der Umgang mit Menschen wie „Maschinen“ (VF 372), also als reines Mittel zum Zweck, was wiederum besonders an der Analogie von der Schändung des Frauen- und des Republikkörpers deutlich wird.³⁰ Auf der anderen Seite dieser tyrannischen Handlungsmaxime steht, behauptet zumindest Verrina, er selbst, der in seinem Eid bzw. Fluch wahrspricht und damit diese doppelte Integritätsverletzung der beiden Tyrannen-Aspiranten ausstellt.

Ganz Unrecht hat Verrina mit seiner Propaganda nicht: Dass Gianettino die Macht in Genua an sich reißen möchte, steht außer Zweifel. Letzteres gilt, wie gezeigt, mit den oben genannten anfänglichen Abstrichen auch für Fiesko. Und dass Gianettino ohne

28 Hierzu von Mücke: *Play, Power and Politics*, S. 4f.

29 Niccolò Machiavelli: *Il Principe/Der Fürst*. Hrsg. und übers. von Philipp Rippel. Stuttgart 1986, S. 138f.

30 Hierzu Albrecht Koschorke: *Erfundene Gründung. Livius' Rom*. In: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Hrsg. von dems. [u.a.]. Frankfurt/M. 2007, S. 15–54, hier S. 38f.

Rücksicht auf Verluste agiert, wird ja tatsächlich an der Vergewaltigung von Bertha deutlich. Dass Fiesco in dieser Hinsicht vielleicht nicht ganz so skrupellos ist, aber die Mittel dem Zweck ebenfalls unterordnet, wird an der Rücksichtslosigkeit gegenüber seiner Frau sichtbar, die in schrecklichen Eifersuchtsanfällen glauben muss, dass er Julia, der Schwester des Giannetino, den Hof macht, auch wenn er seine Frau schließlich in IV, 12 rehabilitiert und Julia demütigt (was aber seinerseits eine Verletzung weiblicher Integrität darstellt).³¹

So weit, so richtig. Steht aber Verrina wirklich auf der anderen Seite dieser beiden Spiegelfiguren? Über seine Versuche, Fiesco zu beeinflussen, wie der ihn magnetisch beeinflusst, wurde ja schon gesprochen. Insofern ist auch Verrina nicht frei von dem Verdacht, Menschen wie Maschinen zu behandeln. Was die Integrität des Frauenkörpers im Besonderen anbetrifft, ist es mehr als bemerkenswert, dass schon die Mitverschworenen entsetzt sind, weil sie den Fluch gegenüber Bertha als nicht weniger als grausam finden („Rabenvater! Was hast Du gemacht? Diesen ungeheuren gräßlichen Fluch deiner armen schuldlosen Tochter“; VF 345). Auch wenn Verrina seine Tochter nicht tötet, sondern ‚nur‘ verflucht, ist dies ja trotzdem, wie immer im Lucretia/Verginia-Mythos, ein Eingriff in die weibliche Integrität, wenn auch in diesem Falle vorerst nur psychisch, wobei ja auch die Tötung (nämlich beim Scheitern der Umsturzpläne) als Option im Raume steht.

Man könnte nun Verrina zugutehalten, dass er mit dem Fluch nur die Schädigung/Schändung des Körpers seiner Tochter, die Gianettino in der Vergewaltigung bereits vollzogen hat, nachträglich rhetorisch und später auch bildlich in Szene setzt, also für die gerechte Sache, nämlich die dringend notwendige politische Propaganda für den Umsturz, in Anschlag bringt. Aber dieses Argument würde nur gelten, wenn Eid und Fluch wirklich ein Wahrsprechen wären, wie es Verrina für sich in Anspruch nimmt – und keine manipulative Inszenierung dieses Sprechakts. Letzteres wäre nämlich von dem „parere“ (s.o.), wie Verrina es Gianettino und Fiesco vorwirft, nicht zu unterscheiden, im gewissen Sinne sogar dessen Steigerung, weil er eine Wahrheit für sich beansprucht, der weder Gianettino noch Fiesco das Wort reden.

Gehen wir zur Beantwortung dieser Frage noch einmal in die Szene, da Verrina nach dem Fest bei Fiesco nachhause kommt, seine Tochter trifft und seiner Enttäuschung, dass Fiesco für die republikanische Sache ausfällt, freien Lauf lässt. Der ganze Satz lautet: „Bertha! Mein einziges Kind! Bertha! meine letzte übrige Hoffnung! – Genuas Freiheit ist dahin – Fiesco hin – *indem er sie heftiger drückt, durch die Zähne*. Werde du eine Hure“. Bertha versteht das so, ja muss das so verstehen, als ob der Vater schon wüsste, was eben passiert ist, nämlich dass sie durch Gianettino Doria zur, wie es der Vater genannt hat, zur „Hure“ gemacht wurde: „Heiliger Gott! Sie wissen?“ (VF 340).

Das Entscheidende an dieser Passage ist nun, dass der Vater das, was seine Tochter ihm sagen will, noch *nicht* weiß: Erst nach dem eben zitierten Satz berichtet Bertha, was ihr widerfahren ist. Und danach ist beiden noch nicht klar, dass es der Tyrannen-Aspirant Gianettino war, der diese Tat verübt hat. Denn erst in einem zweiten Schritt identifizieren die beiden anhand der Maske und der Farbe des Mantels, dass es Gianettino Doria gewesen sein muss, der die Gewalttat verübt hat.

31 Hierzu Horn: *Die Macht*, S. 172f.

Wie kommt es aber dann zu dem besagten Missverständnis? Gehen wir den Satz noch einmal Wort für Wort durch: Verrina erinnert sich, dass ihn Bertha früher abends freudig empfangen hat, wenn „Berge auf [s]einem Herzen“ lagen, er also mit Problemen nachhause kam. Heute, so sein Gedankengang wäre das besonders notwendig, weil von allen „Freuden der Natur“ nur eine erhalten geblieben ist: „nur du bist mir geblieben“ (VF 340). Daher der Satz „meine letzte übrige Hoffnung“ (s.o.). Der Freiheitskampf um Genua ist durch Fieskos Rückzug, Zögern bzw. Unwillen, in ihn einzugreifen, verloren, aber Verrina hat, als Privatmensch und Pater Familias, ja noch seine Tochter. Soweit sein Gedankengang vor der Umarmung.

Während der Umarmung (Berührung spielt im *Fiesko* insgesamt eine wichtige Rolle; man denke an die oben analysierte Verschwörungsszene) ändert sich aber Verrinas Stimmung bis in ihr Gegenteil. In wenigen Augenblicken verwandelt er sich zurück vom Privatmann zum Politiker – und sieht daher in seiner Tochter keine familiäre Trösterin mehr, welche die Gewalt von ihm nimmt, sondern wendet, wenn auch noch moderat und größtenteils nur gedanklich bzw. in die Zukunft gerichtet, besagte Gewalt gegen sie an: Er drückt sie „heftiger“ und spricht gepresst, also „durch die Zähne“, den bereits zitierten, einem Fluch schon recht nahekommende Wunsch: „Werde Du eine Hure“ (s.o.); eben jener Satz also, der ja das ganze Missverständnis in Gang setzt.

Daraus erhellt, dass Verrina schon zu diesem frühen Zeitpunkt – also vor dem Wissen um das, was Gianettino getan hat – in den Kategorien des Lucretia- bzw. Verginia-Mythos und der Inanspruchnahme seiner Tochter für die damit verbundene politische Propaganda denkt. Es ist ja schon mehr als bemerkenswert, dass er Bertha befiehlt, was sein und der Republik größter Feind bereits (ohne sein Wissen) gerade getan hat – und wofür der *notabene* später sterben soll. Wenn also Gianettino Bertha nicht vergewaltigt hätte, so hätte Verrina – anders kann man den Satz in meinen Augen nicht deuten – die Ereignisse so arrangiert oder inszeniert, *als ob*.

Damit sind alle Bausteine zusammengetragen, um Verrinas politisches Handeln zu bewerten: Für die Wiederherstellung der Republik, so seine Analyse, bedarf es einer Massenmobilisierung, die eigentlich nur Fiesko mit seiner natürlichen sozialen Anziehungskraft ins Werk setzen kann. Fällt der jedoch aus, sieht sich das Verrina-Lager auf die Unzulänglichkeiten seiner eigenen politischen Möglichkeiten zurückgeworfen. Um diesem Mangel abzuhelpfen, so geht Verrinas Kalkül weiter, bedarf es eines künstlichen Mittels, um Empörung in der Bevölkerung zu schüren, nämlich das Bekanntwerden der Vergewaltigung einer unschuldigen Frau durch den Tyrannen bzw. Tyrannen-Anwärter Gianettino. In der Logik des Verginia- bzw. Lucretia-Mythos denkend, glaubt Verrina, auf diesem Wege die politische Dynamik entfalten zu können, deren der republikanische Umsturz bedarf. Aber auch diese Strategie scheint ihm letztlich nicht ausreichend, deswegen versucht er sie medial – durch das Verginia-Bild – und sprachlich zu unterstützen, nämlich durch Eid, Schwur und Fluch, also durch Institutionen, welche die ‚Gebrechlichkeit‘ seiner Versprechungen bezüglich einer republikanischen Zukunft Genuas stabilisieren sollen. Und um den Erfolg dieser komplexen politischen Kampagne zu gewährleisten, hätte Verrina – das sollte die Analyse von

I,10 gezeigt haben – nicht mit der Wimper gezuckt, ihr eine Halbwahrheit³² zugrunde zu legen: Er hätte die Vergewaltigung seiner Tochter, wäre sie nicht sowieso passiert, als solche inszeniert, um die Wahrheit, dass Gianettino als Tyrann das politische *corpus mysticum* bedroht, evident werden zu lassen.

Auch Verrina tendiert also ganz ausdrücklich dazu, manipulativ zu sprechen und zu handeln. Dass er in diesem Zusammenhang mit Eid und Fluch den Anspruch der Parrhesia, also des Wahrsprechens, für sich in Anspruch nimmt, macht den Vorwurf nicht leichter, sondern, im Gegenteil, nur noch schwerer, da vom Wahrsprechen bis zur rhetorischen Manipulation die Fallhöhe am größten ist. Und dafür (das war ja sein zweiter Vorwurf an Gianettino und Fiesco und die Begründung für den Mord an ihnen) hätte er, wenn es nötig geworden wäre, den Integritätsverlust des weiblichen Körpers seiner Tochter, nicht nur in der psychischen, sondern auch in der körperlichen Variante in Kauf genommen. Unter den Voraussetzungen der von ihm in Anschlag gebrachten Analogie von Frauen- und Republikkörper bedeutet das wiederum, dass auch er es – zumindest in der Umsturzphase – mit der Integrität des politischen Körpers nicht so genau nimmt. Für Verrina gilt also wie für seine beiden Konkurrenten im Kampf um die Herrschaft in Genua, dass die Macht, in seinem Falle: die Macht der propagandistischen Menschenfängerei im Rahmen der Verschwörung, eine psychische und politische Eigendynamik entfaltet, welche die Manipulation explizit einschließt und damit der despotischen Alleinherrschaft nicht ganz unähnlich ist. Verrinas Entscheidung zugunsten der Manipulation in I,10 ist als das erste Glied in einer Kette von Maßnahmen zu verstehen, die durch die Tötung Fieskos abgeschlossen wird. Man könnte mit Derrida von einer „grund-lose[n] Gewalt(tat)“³³ sprechen, also von Gewalt, der jede Rechtsordnung als Initial bedarf, auch wenn sie paradoxerweise diese zu überwinden und auszuschließen verspricht.

32 Begriff nach Nicola Gess: *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit*. Berlin 2021.

33 Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘*. Übers. von Alexander García Düttmann, Frankfurt a. M. 1991, S. 29.

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

Abstract

Der Beitrag untersucht konkurrierende Dynamiken gesellschaftlichen Ausschlusses in Schillers *Wallenstein*, indem er eine Formulierung aus einer Selbstanklage Wallensteins ins Zentrum der Lektüre rückt. Wallenstein spricht von sich selbst dort als dem „gemeinen Feind der Menschlichkeit“. Erstmals wird hier der diskursgeschichtliche Kontext dieser Wendung aufgezeigt. Es handelt sich um eine naturrechtliche Kategorie, die unter dem Namen *hostis humani generis* auf eine große Bandbreite von sich dem rechtlichen Zugriff entziehenden Akteuren angewandt worden ist. Der durch Wallenstein aufgerufene naturrechtliche Diskurs wird in ein interpretatives Argument integriert: Der „gemeine Feind der Menschlichkeit“ erhält seine Bedeutung für die Trilogie durch einen Kontrast mit einer staatlichen Ausschlussstrategie. In ihm wird ein Bann gedacht, der über den souveränen Machtbereich, den die kaiserliche Reichsacht in der Trilogie festigen soll, hinausweist: auf einen negativ-unbestimmten Begriff menschlicher Gemeinschaft.

Keywords: *hostis humani generis*, Naturrecht, Pirat, Bürgerkrieg, Treue

Unnatural deeds / Do breed unnatural troubles.
Shakespeare, *Macbeth*¹

I. Schweigen und Schwelle

Die Idee sozialer Ordnung verweist unweigerlich auf eine Vorstellung ihres Gegenteils.² Ihren Niederschlag findet die Idee des Anderen der Gesellschaft in Theorien des Naturzustandes, in den sie im Augenblick innerer Verwerfungen abzusinken droht. Der Naturzustand lässt sich laut Hobbes durchaus an gesellschaftlichen Auflösungsprozessen ablesen: „it may be perceived what manner of life there would be, where there were no common Power to feare; by the manner of life, which men that have formerly lived under a peacefull government, use to degenerate into, in a civill Warre.“³ Die Instrumente, die eingesetzt werden, um den Rückfall der Gesellschaft in einen „Warre of every one against every one“⁴ zu unterbinden, bilden einen Ankerpunkt politischer Theoriebildung. So ist die „innerstaatliche[...] *Feinderklärung*“ in Form von „Arten der Ächtung, des Bannes, der Proskription, Friedloslegung, *hors-la-loi*-Setzung“ laut Carl Schmitt ein universelles Mittel politischer Restabilisierung

-
- 1 William Shakespeare: *Macbeth*. In: Ders.: *The Norton Shakespeare*. Hrsg. von Stephen Greenblatt [u.a.]. New York, London 2016, S. 2709–2773, hier S. 2765.
 - 2 Dieser Aufsatz bildet die Grundlage von unterschiedlichen Teilen meiner 2023 an der University of Chicago eingereichten Dissertation. Der Text wurde hier nochmals überarbeitet und in den Dienst eines etwas anders gelagerten Arguments gestellt. Es finden sich dennoch gedankliche und sprachliche Übereinstimmungen mit dem Text der Dissertation. Für Anregungen bedanke ich mich bei allen Teilnehmer:innen der *Freistätte* 2023.
 - 3 Thomas Hobbes: *Leviathan. Revised Student Edition*. Hrsg. von Richard Tuck. Cambridge 1996, S. 89f.
 - 4 Ebd., S. 91.

und das „Zeichen des Bürgerkrieges“⁵. Der drohende Naturzustand wird in diesen Ausschlussverfahren sozusagen von der Gemeinschaft auf die auszuschließende Partei verschoben. In klassischen Theorien des politischen Ausschlusses geht dessen Bedeutung oft in den sich durch Gewalt festigenden Gesellschaften auf. Agamben etwa spricht vom „souveränen Bann“⁶ als einem Mechanismus der „einschließende[n] Ausschließung“⁷, weil der Bereich der Souveränität sich gerade dadurch konstituiert, dass das Ausgeschlossene in eine kontrollierte Beziehung zur ausschließenden Instanz gesetzt wird. Die fatale Verbindung zum Staat situiert den Verbannten auf einer „Schwelle, wo Leben und Recht, Außen und Innen schwimmen“⁸. Weil die Theorie den Ausschluss von der Perspektive der ausschließenden Instanz aus denkt, wird in ihren Modellen die Schwelle zwischen gesellschaftlicher Ordnung und natürlicher Rechtlosigkeit vom Staat kontrolliert. Die Bedeutung der Ausgeschlossenen geht in einer negativen Relation auf. Dort, wo politische Theorien wie die Schmitts und Agambens den Bann besonders konsequent zu denken versuchen, setzen sie ihn gewissermaßen fort, indem sie die Verbannten funktionalisieren, homogenisieren und zum Schweigen verdammen.

Doch jedem Bann wohnt ein Element inne, das sich der bannenden Gesellschaft entzieht. Friedrich Hebbel ist diesem Gedanken auf der Spur, wenn er in seinem Tagebuch die „alten Acht-Erklärungen der Kaiser von Deutschland“ reflektiert.⁹ Einerseits befindet sich der Verbannte laut Hebbel im „rohen Naturzustand u jeder Einzelne mag ihn betrachten, wie ein wildes Thier“. Andererseits wird ihm im selben Atemzug seine „natürliche Freiheit zurückgegeben“ und „der Staat selbst, als Gesamtheit, hat kein Recht der Strafe, denn durch das Hinausstoßen hat er den Menschen selbst dispensirt von den Gesetzen“. Der Staat kann ein Individuum durch Verbannung bestrafen, doch nur zu dem Preis, dass er im Strafvollzug seine Integrität limitiert. Der Ausschluss eröffnet einen Raum der Verbannung, den der Staat nicht völlig kontrolliert. Er kann in den Naturzustand nicht „als Gesamtheit“ hineinreichen, ohne in einzelne Individuen zu zerfallen. Die Ausgestaltung solcher Räume des sozialen Ausschlusses, so die Grundannahme dieses Aufsatzes, ist ein Zug dramatischer Literatur. Dramen erlauben es, den Bann auf eine Weise zu denken, welche die reduktionistische Tendenz politischer Theoriebildung hilfreich ergänzt. Indem sie die Wirkung ineinander verschränkter Bannformen in die soziale Semantik des theatralischen Raumes integrieren, entfalten sie die Multiplizität ausgeschlossener Formen sozialen Lebens und machen ihr Schweigen beredt. Die Kraft des Bannes wiederum, neue soziale Räume zu eröffnen und bestehende neu zu verhandeln, macht seinen Reiz als ein Handlungselement aus, das die soziale Welt eines Dramas in Bewegung versetzt. Diese sozialen Handlungsverläufe können auf subtile Weise von den

5 Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin 92015, S. 43f. Herv. im Original.

6 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/M. 132021, S. 55 et passim.

7 Ebd., S. 31. Herv. im Original.

8 Ebd., S. 39 et passim.

9 Alle Zitate aus: Friedrich Hebbel: *Tagebücher. Neue historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 1. Hrsg. von Monika Ritzer. Berlin, Boston 2017, S. 10. Typogr. vereinfacht. Den Eintrag hat Hebbel auf den 29. Juli 1835 datiert. Er wird vom Kommentar in den Kontext seiner Lektüre von Kleists *Michael Kohlhaas* gestellt (ebd., Bd. 2, S. 6).

Modellen der Theorie abweichen.¹⁰ Kaum je führt der Bann im Drama dazu, dass politische Räume bloß gefestigt und abgeschlossen werden. Die These, dass das überschüssige Moment des Bannes dramatisch entfaltet werden kann, werde ich anhand von Schillers *Wallenstein*-Trilogie entwickeln.

Man weiß, dass Albrecht von Wallenstein mit einer sogenannten Reichsacht, wie Hebbel sie beschreibt, belegt wurde. Dieser Autorisierung folgend wurde der Feldherr, der in geheime Konspirationspläne mit den Feinden seines Kaisers verwickelt gewesen sein soll, am 25. Februar 1634 umgebracht. Der Zweck der Reichsacht war es eigentlich, einen flüchtigen Verbrecher der Justiz zuzuführen. Konnte man des mutmaßlichen Straftäters nicht habhaft werden, war es erlaubt und geboten, ihn zu töten.¹¹ Dieses Schicksal ereilte Wallenstein. Die Frage nach der Bedeutung dieses Ereignisses hat die Imagination seither nicht losgelassen. Schon früh hat sich in der Historiographie der Topos der Stummheit dieses gewaltsamen Todes etabliert. Samuel Pufendorf beschreibt 1686 die Szene folgendermaßen:

Als nun der Capitain Deveroux [...] hinein kam / und ihn im Hemde an dem Tische antraff / von dar er ans Fenster lieff / stach er ihn mit der Partisane durch den Leib / daß er kein einzig Wort redte / und gleich tod blieb. Ein solches Ende hat Wallenstein genommen; Welcher deßwegen so hoch gestiegen / damit er desto tieffer fallen können.¹²

Der Sinn dieses Lebens und Sterbens entzieht sich hier der Bestimmung. Die Bedeutung des historischen Ereignisses ‚Wallenstein‘ wird auf die inhaltlich entleerte Handlungsform von Überschreitung und Fall reduziert. Die selbstreferentielle Abgeschlossenheit dieser Dynamik ist auf den Stummheitstopos angewiesen: Es gibt kein letztes Wort Wallensteins, mit dem die Behauptung gegenstandsloser Hybris in einen Dialog gebracht werden müsste. Schiller übernimmt beide Komponenten in seine 1799 vollendete dramatische Bearbeitung des Stoffes. Die konsekutive Reduktion des Aufstieges auf den folgenden Abstieg findet sich hier in flüchtig entschärfter Form fast wörtlich im Bedenken der Herzogin anlässlich der eines tragischen Helden unwürdigen Heiratsambitionen für seine Tochter Thekla: „O lieber Herzog! Streben wir nicht allzu hoch / Hinauf, daß wir zu tief nicht fallen mögen“¹³. Den Topos des wortlosen Todes setzt Schiller direkt in Szene und akzentuiert ihn durch den Kontrast mit dem Geschrei abtretender Figuren:

10 So werde ich am Ende dieses Aufsatzes dafür argumentieren, dass Wallenstein gerade nicht als Agamben'scher *Homo sacer* stirbt. Es soll aber nicht übergangen werden, dass Agambens Arbeit durchaus vom Anspruch geleitet ist, eine „neue Politik“ (Agamben: *Homo sacer*, S. 21) zu denken. Der Gedanke, den ich zur Debatte stellen möchte, ist, dass Dramen wie *Wallenstein* Gesellschaftsausschlüsse so darstellen, dass sie ein kreatives Denken sozialen Lebens bereits im Vorhandenen ermutigen.

11 Zum Doppelcharakter der Reichsacht des Heiligen Römischen Reiches als „Strafmittel“ und „Verfahrensmittel“ siehe Friedrich Battenberg: Acht. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Bd. 1. Hrsg. von Albrecht Cordes. Berlin 2004, Sp. 59–65, hier Sp. 59.

12 Samuel Pufendorf: *Schwedisch- und Deutsche Kriegs-Geschichte in XXVI. Bücher abgefasset*. Bd. 6. Frankfurt/M., Leipzig 1688, S. 188.

13 Friedrich Schiller: *Wallenstein*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden* (Frankfurter Ausgabe). Bd. 4. Hrsg. von Frithjof Stock. Frankfurt/M. 2000, S. 287. Im Folgenden wird diese Ausgabe nach Siglen zitiert, die auf die vier Teile des Dramentextes verweisen: Prol. = *Prolog*, WL = *Wallensteins Lager*, Picc. = *Die Piccolomini*, WT = *Wallensteins Tod*. Es folgt die Verszahl. Regieanweisungen werden nach Seitenzahl zitiert. Textwiedergaben orientieren sich am Druckbild dieser Ausgabe (Versanordnung, Zentrierung der Regieanweisungen etc.), um dessen dramaturgische Signifikanz für die Lektüre in Anspruch nehmen zu können.

KAMMERDIENER *eilt herein*:

Wer darf hier lärmern? Still, der Herzog schläft!

DEVEROUX *mit lauter fürchterlicher Stimme*:

Freund! Jetzt ist's Zeit zu lärmern!

KAMMERDIENER *Geschrei erhebend*: Hilfe! Mörder!

BUTTLENER Nieder mit ihm!

KAMMERDIENER *von Deveroux durchbohrt, stürzt am*

Eingang der Galerie: Jesus Maria!

BUTTLENER Sprengt die Türen!

Sie schreiten über den Leichnam weg, den Gang hin. Man hört in der Ferne zwei Türen nach einander stürzen – Dumpe Stimmen – Waffengeöse – dann plötzlich tiefe Stille.

(WT 3731–3733)

Oberst Buttler und seine Mordknechte sind in die Unterkunft Wallensteins in Eger eingedrungen. Die Szene wurde einige Auftritte zuvor etabliert: In einem Saal im Vordergrund findet das Geschehen statt und im Hintergrund ist eine „Galerie [...], die sich weit nach hinten verliert“ (WT, S. 274). Nach seinen letzten Worten geht Wallenstein diesen Gang hinunter, in die Tiefe der Szene, um zu schlafen. Die Attentäter werden nach ihrer Ankunft von einem Kammerdiener zur Ruhe gemahnt. Sie ermorden ihn und schreiten über die Schwelle der Bühne. Wallensteins Tod wird nur durch eine „Stille“ dargestellt, die „tief“ und „plötzlich“ ist. Das Motiv des stummen Todes wird durch eine Verbannung Wallensteins von der Bühne verstärkt. Sein Tod wird danach zwar noch beklagt werden – aber an der Rechtmäßigkeit des Attentats bestehen keine ernsthaften Zweifel, denn die kaiserliche Acht gab „sein fürstlich Haupt jedweden Mordknecht preis“ (WT 2405). Bemerkenswerterweise stellt niemand den Tod des Kammerdieners infrage. Dessen Ermordung wurde nicht explizit durch die Acht autorisiert. Dieser „arme Mensch“ (WT 3668) ist die einzige Figur in der gesamten Kriegstrilogie, die für das Publikum sichtbar stirbt. Der Sinn seines sofort vergessenen Todes scheint jedoch nur darin zu bestehen, die Grenze des Auftrittsraums zu markieren. Denn die Mörder müssen seinen Leichnam überschreiten, um die Bühne zu verlassen. In dieser Szene, so wird zu zeigen sein, findet eine Reorganisation der politischen Semantik des theatralischen Raumes statt.¹⁴ Der kaiserliche Bann als Acht wird als ein Entzug rhetorischer und theatralischer Präsenz vollzogen. Wirft die Strafe des stummen Todes jenseits der Schwelle der Bühne Licht auf das Verbrechen, das sie sanktioniert?

II. „Was ist denn hier so wider die Natur?“

Worin Wallensteins Verbrechen genau besteht, ist nicht nur eine Frage der Rezeption, sondern beschäftigt ebenso die Figuren des Dramas. Der Friedländer ist in der Trilogie vor allem eines: ein Problem, das besprochen werden muss. Eine Eigenschaft seiner Taten, die immer wieder ins Spiel gebracht wird, ist ihre Unnatürlichkeit: „Doch unnatürlich war und neuer Art / Die Kriegsgewalt in dieses Mannes Händen; / Dem Kaiser selber stellte sie ihn gleich“ (WT 2488–2490), sagt der Kommandant von Eger.

¹⁴ Methodologisch folge ich Forschungsansätzen, die die politische Bedeutung des Bühnen- und off-Bereichs analysieren. Vgl. zu *Wallenstein* Michael Auer: Schillers Kriege. In: *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Hrsg. von dems./Claude Haas. Stuttgart 2018, S. 189–202.

Octavio Piccolomini mahnt, dass Wallenstein Einhalt geboten werden müsse, damit nicht der „bürgerliche Krieg / Entbrennt, der unnatürlichste von allen“ (Picc. 2364f.). Die Unnatur ist ein Schlüsselwort des Dramas. Die Rede von ihr beschränkt sich aber nicht auf die besondere Art der Gewalt, für die Wallenstein steht. Widernatürlichkeit ist nicht nur ein Gegenstand der Figurenrede, sondern sie scheint in diese selbst einzudringen. Max Piccolomini zeigt sich erschüttert über den doppelten Verrat, der ihn umgibt: dem Wallensteins am Kaiser und dem seines Vaters an Wallenstein. Er verliert sein Vertrauen in die Worte jener, die ihm nahestehen, und empfindet das als eigenes Verschulden: „Weh mir! Ich habe die Natur verändert, / Wie kommt der Argwohn in die freie Seele?“ (WT 1212f.). Das immer wiederkehrende Paradox der veränderten Natur markiert in der Trilogie also einen Nexus von kollektiver Gewalt und dem Verhältnis der Figuren zu ihrer Sprache. Hier möchte ich ansetzen, um mich dem Zusammenhang von Wallensteins Transgression und seinem stummen Tod als Vollzug und Inszenierung des Bannes anzunähern. Die Frage, der es nachzugehen gilt, ist nicht so sehr die der Gräfin Terzky: „Was ist denn hier so wider die Natur?“ (WT 538), sondern vielmehr warum diese Frage von den dramatischen Figuren, Wallenstein eingeschlossen, immer wieder beantwortet werden muss.

Wallenstein selbst bietet eine Deutung an, die den behaupteten Nexus von Sprache und Gewalt zu explizieren hilft, wenn man sie diskursgeschichtlich verortet. Wir befinden uns im sechsten Auftritt des ersten Aufzugs von *Wallensteins Tod*. Wallensteins Bote Sesina wurde abgefangen und an den Kaiser ausgeliefert. Wallenstein fühlt sich nun zur Verbindung mit dem Feind gedrängt, die er zuvor nur erwogen hatte. Doch von neuen Zweifeln ergriffen, gibt er den Fall Karls von Bourbon zu bedenken, der sich ein Jahrhundert zuvor an die Seite des Feindes seines Königs stellte und „Wunden schlug dem eignen Vaterland“ (WT 421). Wallenstein bedenkt die Konsequenzen eines solchen Verrats: „Fluch war sein Lohn, der Menschen Abscheu rächte / Die unnatürlich frevelhafte Tat“ (WT 422f.). Er befürchtet also im Analogieschluss zunächst keine konkrete Sanktion für das „unnatürlich[e]“ Übertreten zum Feind, sondern eine Art Universalfurch aller „Menschen“ – und nicht lediglich der Betrogenen. In seiner Entgegnung auf Illos Zweifel an der Analogie werden Probleme des Krieges, der Rede und der Natur gemeinsam reflektiert:

ILLO Ist das *dein* Fall?
 WALLENSTEIN Die Treue, sag' ich euch,
 Ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund,
 Als ihren Rächer fühlt er sich geboren.
 Der Sekten Feindschaft, der Parteien Wut,
 Der alte Neid, die Eifersucht macht Friede,
 Was noch so wütend ringt, sich zu zerstören,
 Verträgt, vergleicht sich, den *gemeinen* Feind
 Der Menschlichkeit, das wilde Tier zu jagen,
 Das mordend einbricht in die sichere Hürde,
 Worin der Mensch geborgen wohnt – denn ganz
 Kann ihn die eigne Klugheit nicht beschirmen.
 Nur an die Stirne setzt' ihm die Natur
 Das Licht der Augen, fromme Treue soll
 Den bloßgegebenen Rücken ihm beschützen.
 (WT 424–437, Herv. im Original)

Die Bedeutung des Präzedenzfalls wird erweitert: Es geht bei der „unnatürlich frevelhaften Tat“ nicht bloß um ein einmaliges Vergehen, sondern um die nachhaltige

Verletzung eines Prinzips, das als „Treue“ benannt und am Ende der Rede mit einer Naturzustandstheorie begründet wird. Die Treue-Rede dramatisiert *in nuce* drei Formen sozialen Lebens. Diese gehen auseinander hervor, werden aber in umgekehrter Reihenfolge rhetorisch entfaltet. 1.) Die „fromme Treue“ liegt der basalen Form von Geselligkeit zugrunde (WT 432–437), die am Schluss der Entgegnung greifbar wird: Der Mensch ist mangelbehaftet,¹⁵ worauf das Bild vom eingeschränkten Sichtfeld verweist, und die Treue kompensiert für diese natürliche Beschränktheit. Sie ist Teil der menschlichen Natur und führt sie gleichzeitig über rohe Natur hinaus: Sie ist eine Relation zu anderen, ebenso mangelbehafteten Menschen.¹⁶ Diese leben in einem bereits geselligen Naturzustand in einer „sichre[n] Hürde“. Das ist die basale Gesellschaftsform. 2.) Indes stellt sich das Prinzip der Treue als verletzbar heraus. Das ist der zweite gesellschaftliche Zustand, der nur augenblickhaft als Transgression aufscheint (WT 431f.). Hier kommt ein neuer Akteur ins Spiel, ein Transgressor, der kaum positiv bestimmt wird. Verletzt werden kann die Treue nur von einem selbst zu ihr befähigten und in diesem Sinne menschlichen Wesen. Ihr Bruch geht aber mit einer Transformation des Treuebrechers einher. Denn sobald er die Schwelle zur „sichre[n] Hürde, / worin der Mensch geborgen wohnt“, übertritt, wird er zum „wilden Tier“. Es handelt sich also um ein menschlich-unmenschliches Wesen, das sich selbst in einem Naturzustand befindet oder zumindest nicht in der „sichre[n] Hürde“ der andern aufgehoben ist. Vielleicht ist dieses Wesen auch mangelbehaftet, doch das Verletzen der Treue unterscheidet seinen Naturzustand von dem anderer. Zwei verschiedene Verhaltensweisen im Naturzustand treffen hier aufeinander, ja zwei verschiedene Naturzustände scheinen im Konflikt miteinander zu stehen: einer, der über sich selbst immer schon hinausweist, und einer, der das nicht tut. 3.) Der dritte Gesellschaftszustand, mit dem die Treue-Rede einsetzt (WT 427–430), emergiert aus diesem Konflikt. An die Stelle des zuvor befürchteten Universalfluchs tritt nun eine Fantasie totalen Ausschlusses. Es erfolgt eine Vereinigung der in ihrer natürlichen Treue verletzten Menschen: Sie „vergleichen“ sich, schließen sich zusammen, um sich am Transgressor des Treueprinzips zu rächen. Die Rache bringt nun einen neuen Gesellschaftszustand hervor. Schaut man genau hin, handelt es sich dabei aber nicht um eine Rückkehr zum Status quo vor der Verletzung der Treue. Was sich hier andeutet, ist eine dritte Fassung des Naturzustandes im Augenblick seiner Überwindung, denn offensichtlich übten die Gemeinschaften der Treuen vor dem Einfall des „wilden Tier[s]“ untereinander Gewalt aus: „Was noch so wütend ringt“. Dieser Zustand wird nun beendet, indem man sich „verträgt“, worin man die Idee des Gesellschaftsvertrages hören mag. Interessanterweise wird aber die vormalige Gewalt

15 Aufgrund des naturrechtlichen Kontexts dieser Passage und der Ausrichtung auf Geselligkeit rekurriert der Mangel in Wallensteins Rede meines Erachtens auf Pufendorfs Annahme der „Natürlichen Dürfftigkeit“ (*imbecillitas*) des Menschen. Diese Mangelhaftigkeit des Menschen ist für Pufendorf die Grundlage des Naturrechts und der Ursprung natürlicher „Geselligkeit“. Siehe Samuel von Pufendorf: *Acht Bücher. Vom Natur- und Völker-Recht*. Frankfurt/M. 1711, S. 390f.

16 Dieter Borchmeyer hat hier bereits die Bedeutung von „Vertrauen und Treue als naturrechtliche Keimzellen jeder menschlichen Ordnung“ erkannt. Siehe Dieter Borchmeyer: *Ethik und Politik in Schillers ‚Wallenstein‘*. In: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit*. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1988, S. 256–275, hier S. 263. Dieser Lektüre der Treue-Rede vor dem Hintergrund moralischer Maßstäbe politischen Handelns soll nicht grundsätzlich widersprochen werden. Dass zumindest an dieser Stelle aber nicht bloß eine „spezifisch feudale[...] Treuevorstellung“ (ebd., S. 261) bzw. eine altertümliche „Ethik der Gefolgschaftstreue“ (ebd., S. 263) zum Ausdruck kommt, wird im Folgenden erhellen.

unter den Treuebefähigten nicht als Kriegszustand, also als *zwischenstaatlicher* Naturzustand, charakterisiert. Vielmehr werden sie zumindest im Augenblick ihrer Vereinigung gegen das „wilde Tier“ als „Sekten“ und „Parteien“ erkennbar – also nicht als Kriegsgegner, sondern Kontrahenten in einem *innergesellschaftlichen* Streit. Was zuvor untereinander Krieg geführt hatte, erkennt sich nun als eine Gemeinschaft an, die in einer Art Bürgerkrieg befangen gewesen war. Der nun erkennbare Bürgerkrieg wird durch eine Vereinigung im Namen der „Menschlichkeit“ befriedet. Die Gemeinschaftsbildung ist das Resultat einer Ausschlussbewegung. Der Frevler am Prinzip der Treue wird verjagt, gebannt und ausgeschlossen und bildet das Gegenstück zur für einen Augenblick befriedeten Gemeinschaft aller Menschen. Er ist der „*gemeine*[] Feind / [d]er Menschlichkeit“¹⁷.

Der Forschung ist bisher entgangen, dass Wallenstein sich mit dem Ausdruck des „gemeinen Feinds der Menschlichkeit“ in eine diskursgeschichtlich genau bestimmbare Debatte einschreibt. Diese Wendung oder ähnliche wurden zwar um 1800 in scheinbar widersprüchlichen Kontexten verwendet: z.B. als Bezeichnung für die Jakobiner,¹⁸ Ludwig XVI.¹⁹ oder den Teufel,²⁰ um nur einige der Schiller mit Sicherheit bekannten Verwendungsweisen anzuführen. Diesen dehnbaren Bedeutungsumfang des Ausdrucks gilt es festzuhalten. Doch die Kollokation mit Konzepten wie der Treue in Wallensteins Rede weist auf einen konkreten Ursprung hin. Der „gemeine Feind der Menschlichkeit“ ruft die Diskurswelt des naturrechtlich bestimmten Völkerrechts auf. Er ist Schillers Übersetzung des sogenannten *hostis humani generis*.

Beim *hostis humani generis* handelt es sich um einen Grenzbegriff des Völkerrechts.²¹ In der jüngeren Geschichte wurde er etwa für Adolf Eichmann²² und im 21. Jahrhundert für Terroristen²³ ins Spiel gebracht. Die Figur des *hostis humani generis* wurde in den meisten wichtigen Völkerrechtstraktaten seit der frühen Neuzeit besprochen.

17 Die Wendung vom „gemeinen Feind/Der Menschlichkeit“ wird im Folgenden vereinfacht zitiert werden.

18 Vgl. z.B. Christoph Martin Wieland: Ueber Krieg und Frieden. In: *Neuer Teutscher Merkur* 1794. Bd. 2, S. 181–201, hier S. 196. Wieland moniert, dass eine ideologisierte Kriegsführung im Namen der Menschheit zum Verlust legitimer Kriegsgegnerschaft führen kann. Die Kriegsparteien versuchen im Extremfall stattdessen, „die wahre[n] Feinde des menschlichen Geschlechts“ auszulöschen. Er antizipiert damit Schmitts Polemik gegen die Idee der „Menschheit“ als politischer Einheit, die den „Krieg zur Unmenschlichkeit“ treibe. Schmitts Hinweis auf den „*hors l'humanité*“ ist in dieser Hinsicht relevant. Schmitt: *Der Begriff des Politischen*, S. 51.

19 Die Jakobiner erwogen, den König als einen „Feind der Nation und der Menschheit“ zu belangen, um das Problem zu umgehen, einen Souverän nach dem Recht richten zu müssen, das er selbst verbürgt. Davon berichtet Ernst Ludwig Posselt: *Unparteyische, vollständige und actenmäßige Geschichte des peinlichen Prozesses gegen Ludwig XVI König von Frankreich*. Bd. 1. Basel 1793, S. 131. Dass Schiller dieses Buch bekannt war, bemerkt in einem anderen Kontext Walter Müller-Seidel: *Friedrich Schiller und die Politik. „Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe“*. München 2009, S. 153. Zu dem juristischen Problem und der erwähnten Debatte siehe Dan Edelstein: *The Terror of Natural Right. Republicanism, the Cult of Nature, and the French Revolution*. Chicago 2009, S. 17f.

20 In seiner Bearbeitung *Macbeths* übernimmt Schiller Wielands Übersetzungsvorschlag des „common enemy of man“ als „all- / Gemeinen Feind der Menschen“. Gemeint ist der Teufel. Friedrich Schiller: *Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet* von Schiller. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden* (Frankfurter Ausgabe). Bd. 9. Hrsg. von Heinz Gerd Ingenkamp. Frankfurt/M. 1995, S. 167–254, hier S. 206. Vgl. Shakespeare: *Macbeth*, S. 2743.

21 Zur Diskursgeschichte des *hostis humani generis* siehe insb. Daniel Heller-Roazen: *Der Feind aller. Der Pirat und das Recht*. Frankfurt/M. 2010 und Edelstein: *The Terror of Natural Right*.

22 Hierzu ist einschlägig Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. London 2006, S. 253–279.

23 Siehe David Luban: The Enemy of all Humanity. In: *Netherlands Journal of Legal Philosophy*. 47/2018, H. 2, S. 112–137, hier S. 112f.

Schon hier wird er auf scheinbar unvereinbare Phänomene ausgeweitet. Doch die älteren Völkerrechtstraktate verweisen auf einen gemeinsamen Stammvater aller *hostes humani generis*: den Piraten.

Zitiert wird dabei immer wieder eine Stelle aus Ciceros *De officiis*, in der der Ausdruck noch nicht wörtlich vorkommt – obwohl er in Übersetzungen oft nachträglich in diesen Text eingeschrieben wird.²⁴ Cicero behandelt den Piraten im Kontext seiner Überlegungen zur absoluten Verpflichtung, Eide zu halten. Hier findet sich auch die „Treue“ wieder als *fides*. Der Eid muss gehalten werden, weil sonst das Prinzip der Treue verletzt würde. Diese aber heißt laut Cicero *fides*, weil „quia fiat, quod dictum est“.²⁵ In den Naturrechtstraktaten der Frühen Neuzeit wird die Treue als eine von Natur aus geltende Verpflichtung des Menschen begriffen.²⁶ Man kann sie in diesem Zusammenhang als eine teleologische Verbindung von Wort und Tat denken: Treu ist, wer tut, was er sagt.²⁷ Die Treue duldet für Cicero keine Ausnahme. Er diskutiert zwei Extremfälle: Auch dem selbst Treulosen muss man Wort halten. Und auch das einem Kriegsfeind gegebene Versprechen darf nicht gebrochen werden. Die einzige Ausnahme ist der Seeräuber, der im Zusammenhang des „Kriegsrecht[s]“ diskutiert wird:

So liegt, wenn du ein mit Räufern abgemachtes Kopfgeld nicht bebringst, kein Betrug vor, nicht einmal dann, wenn du trotz einem Eid so verfährt. Denn ein Seeräuber ist nicht einbegriffen in die Zahl der Kriegsgegner, sondern der gemeinsame Feind aller [communis hostis omnium]. Mit ihm darf kein Treueverhältnis [fides] und kein Eid gemeinsam sein.²⁸

Cicero liefert keine eindeutige Begründung für die Ausnahme des Piraten von allen Treueverhältnissen. Auch deswegen wohl wurde der spätere *hostis humani generis* auf so unterschiedliche Phänomene wie Tyrannen, Kriegstreiber, nicht-europäische Völker und Terroristen ausgeweitet. Aus späteren Diskussionen lassen sich aber einige Merkmale zusammenstellen, die den Ausnahmeharakter des Piraten erhellen können. 1.) Der Pirat ist eine Schwellenfigur jenseits der Staaten, sein Territorium das staatenlose Meer. Seine Gemeinschaft ist weder Teil eines Staates noch selbst ein Staat. 2.) Er lebt aber nicht friedlich zurückgezogen, sondern wendet Gewalt an. Dennoch ist er weder ein Verbrecher, den man bestrafen, noch eine Kriegspartei, die man bekriegen kann.²⁹ 3.) Er hat ein treuloses Verhältnis zur Sprache. Das teleologische Verhältnis von Wort zu Tat ist bei ihm nicht zu erwarten. Seine Sprechakte weisen nicht auf das Ziel einer Handlung voraus. Dieser Sprachhandlungsmodus erhält wiederum seine Brisanz in Hinsicht auf den Seeräuber als Akteur kollektiver Gewalt. Von ihm ist, wie später hervorgehoben wurde, keine Ankündigung der Gewalt in Form einer Kriegserklärung

24 So übersetzt Christian Garve Ciceros „communis hostis omnium“ als „Feind des ganzen menschlichen Geschlechts“. Siehe Marcus Tullius Cicero: *Abhandlung über die menschlichen Pflichten in drey Büchern*. Breslau 1787, S. 340.

25 Marcus Tullius Cicero: *De officiis / Vom pflichtgemäßen Handeln*. Stuttgart 2019, S. 22.

26 Tanja Gloyna: „Treue“. Zur Geschichte des Begriffs. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. 41/1999, S. 64–84, hier S. 78.

27 So wird häufig auch Ciceros etymologische Definition ausgelegt, siehe ebd., S. 69. Für den Begriff der Teleologie in diesem Zusammenhang bin allerdings ich verantwortlich.

28 Cicero: *De officiis / Vom pflichtgemäßen Handeln*, S. 311.

29 Heller-Roazen, dessen Buch die Grundlage dieses Exkurses zur Piraterie bildet, hebt hervor, dass der Pirat sich dieser staatlich bestimmten Dichotomie entzieht. Vgl. Heller-Roazen: *Der Feind aller*, S. 18.

zu erwarten.³⁰ Da die Treue seit Grotius als „Bedingung des Friedens“³¹ angesehen wird, ist mit dem Treulosen auch kein verlässlicher Frieden zu schließen. Es ist wichtig, hierbei den Zusammenhang dieser drei Kriterien (deterritorialisierter Raum, unbestimmbare Gewalt, treulose Sprache) innerhalb des Kriegsrechts im Blick zu bewahren: Es geht bei der Ausnahme vom Treueverhältnis nicht um eine Reaktion auf einen Meineid, sondern um die Relation zu einem politischen Akteur, dessen Sprach- und Gewalthandeln nicht in die staatliche Raumordnung passt.

Wie also verhält man sich dem Piraten gegenüber? Cicero spricht fast schon von einer Verpflichtung zum Wortbruch gegenüber dem Piraten. Spätere Autoren werden zu seiner unangekündigten Ausrottung aufrufen. Die Gesellschaft kopiert das Verhalten des Piraten.³² Das hat die beunruhigende Konsequenz, dass verschiedene Formen von Gewalt durch Modifizierung der Definition des *hostis humani generis* gerechtfertigt werden können. Die Erben des Piraten sind die Unmenschen des Naturrechtsdiskurses, die die Grenzen der menschlichen Natur markieren. Ihre jeweils bestimmte Transgression der menschlichen Natur soll mit einer ebensolchen Transgression beantwortet werden. Die Diskursivierung der menschlichen Natur wird zu dem Preis der Entmenschlichung gewisser Akteure erkaufte.³³

III. See ohne Land, Krieg ohne Frieden

Welche Bedeutung hat es, dass Wallenstein sich selbst als *hostis humani generis* versteht? Zunächst ist festzuhalten: Der *hostis humani generis* hatte in seiner langen Diskursgeschichte kaum je praktische Relevanz.³⁴ Weder Ludwig XVI. noch Adolf Eichmann wurden als Feinde der Menschlichkeit verurteilt. Der *hostis humani generis* ist vor allem ein Grenzfall, der ein Problem des übergreifenden Rechtsverständnisses markiert. Er ist dabei ein Skandalon der Sprache und der Gewalt gleichermaßen. Auf ihn kommen die Völkerrechtler dann zu sprechen, wenn sie mit einem Phänomen deshalb nicht weiterkommen, weil die Festlegung von Naturrechten nicht ausreicht, um einen regulierten Gewaltaustausch zwischen gleichwertigen Kontrahenten zu theoretisieren. Somit ist er zunächst als ein rhetorisches Konstrukt zu verstehen, das es ermöglicht, über die Grenzen der menschlichen Natur zu sprechen. In diesem vordergründigen Sinn wirkt Wallenstein im Drama tatsächlich bis zu seinem Tod wie ein *hostis humani generis* – nämlich als ein durch Reden bearbeitetes Problem der menschlichen Natur.

30 Der Pirat ist laut Pufendorf deswegen als allgemeiner Feind anzusehen, „weil er nicht wie andere Feinde/ gewissen Leuten den Krieg ankündigt/ sondern alle in seine Hände fallende Menschen ohne Unterscheid feindseelig handelt. Deshalb darf es auch zu seiner Bändigung keines ordentlich-angekündigten Kriegs/ noch auch geworbener und von der Obrigkeit insonderheit autorisierter Soldaten/ sondern es ist ein jedweder von Natur befugt die Räuber anzugreifen.“ Siehe Pufendorf: *Acht Bücher, Vom Natur- und Völker-Rechte*, S. 691.

31 Gloyna: „Treue“, S. 78.

32 Heller-Roazen: *Der Feind aller*, S. 24.

33 Vgl. Marc de Wilde: *Enemy of All Humanity. The Dehumanizing Effects of a Dangerous Concept*. In: *Netherlands Journal of Legal Philosophy*. 47/2018, H. 2, S. 158–175.

34 Vgl. aber zur konkreten Umsetzung im Jakobinischen Terror: Edelstein: *The Terror of Natural Right*, S. 41.

Das Beispiel des Piraten als Stammvater des *hostis humani generis* ist aber in einem präziseren Sinne erhellend – nicht nur für das Selbstverständnis Wallensteins als Individuum, sondern auch für seine Welt: das Lager. Die Analogie der Seeräuberbande ist dabei nicht so weit hergeholt, wie sie erscheinen mag. Als Max frisch verliebt von seiner Reise nach Wien ins Lager zurückkehrt, hat er die Welt des Friedens kennengelernt:

Wir haben
Des schönen Lebens öde Küste nur
Wie ein umirrend Räubervolk befahren,
Das in sein dumpfig-enges Schiff gepreßt,
Im wüsten Meer mit wüsten Sitten haust,
Vom großen Land nichts als die Buchten kennt,
Wo es die Diebeslandung wagen darf.
(Picc. 510–516)

Das Lager erscheint ihm nun wörtlich als ein „umirrend Räubervolk“, das „im wüsten Meer mit wüsten Sitten haust“. Die Welt des Friedens hingegen beschreibt er als die Welt der „Menschlichkeit“ (Picc. 535). Die Seeräuber-Metaphorik stellt einen direkten Bezug zum *hostis humani generis* her, dessen spezifische Ausprägung noch zu klären sein wird. Zunächst ist festzuhalten, dass Max das Lager als einen Raum außerhalb der menschlichen Gemeinschaft aus der Perspektive desjenigen beschreibt, der diesen verlassen hat, sozusagen kurzzeitig an Land gegangen ist. Die Lagermitglieder „hause[n]“ in diesem Zustand aus seiner Sicht. Sie sind, wie Schmitt sagen würde, existentiell an die Raumordnung ihrer Welt gebunden: „für eine nur meeresbezogene Sicht [ist] das feste Land eine bloße Küste“³⁵. Aus der Sicht von Wallensteins Soldaten – andernfalls „Fremdlinge [...] auf diesem Boden“ (Picc. 223) – ist das Lager tatsächlich „Haus und Heimat“ (Picc. 224). Diese Kraft sozialer Integration von Fremdlingen hat das Lager mit den buchstäblichen Seemenschen der Schiller’schen See-Fragmente gemeinsam. Der „Seemann“, so heißt es in den Notizen zu *Das Schiff*, ist derjenige „der überall und nirgends zu Hause ist, und auf dem Meere wohnt“³⁶. Die seeräuberartige Heimat im Nirgendwo ist eine Pathos-Formel, mit der assoziierte Ausgeschlossene ihre Lebenswelt in Schillers Dramen beschreiben.

Im Fall der Trilogie hat der andauernde Religionskrieg eine Klasse entwurzelter Menschen hervorgebracht, die sich mit den Kriegsparteien nicht mehr identifizieren. Diese leben von Anfang an in einer Art emphatischer Verbannung. Wallenstein bezeichnet seine Soldaten einmal wörtlich als *outcasts*, als heimatlosen „Auswurf fremder Länder“ (WT 310). Der Mangel an gesellschaftlicher Zugehörigkeit, die Herkunft aus der „Fremde“ (Picc. 226), ist zunächst das Einzige, was sie gemeinsam haben. Damit ist der deterritorialisierende Charakter dieses sozialen Gebildes umrissen, der im Lager als Freiheit, aus der Sicht Octavios als Auflösung gesellschaftlicher Verbindlichkeiten verstanden wird: „Aufgelöst / Sind alle Bande, die den Offizier / An seinen Kaiser fesseln, den Soldaten / Vertraulich binden an das Bürgerleben“ (Picc. 2347–2350). Diese Krieger, die sich im „wüsten Meer“ eingenistet haben, gehen der Bindungskraft

35 Carl Schmitt: *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Stuttgart 2020, S. 93.

36 Friedrich Schiller: *Das Schiff*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden* (Frankfurter Ausgabe). Bd. 10. Hrsg. von Herbert Kraft und Mirjam Springer. Frankfurt/M. 2000, S. 281–187, hier S. 284.

der Gesellschaft verloren, die hier mit einer Alternativübersetzung der *fides* – Vertrauen – bezeichnet wird.

Die beiden anderen Komponenten, die den Piraten ausmachen (irreguläre Gewalt und treulose Sprache), wirken zusammen in der Ermöglichung dieses gegengesellschaftlichen Raumes und machen die spezifische Ausprägung Wallensteins als *hostis humani generis* aus. Das Heimatgefühl der Soldaten im Lager ist auf Wallensteins Kriegsverständnis angewiesen, das sich in seinem zögernden Handlungsmodus manifestiert.³⁷ Wallensteins Nicht-Handeln im Ernstfall ist mehr als bloße Taktik. Es ist Ausdruck dessen, was ich ein antiteleologisches Kriegsverständnis nennen möchte.³⁸ Wenn das Kriegslager tatsächlich eine Art soziale Heimat ist, dann wird diese ständig durch ein potenzielles Kriegsende bedroht. Sein einziges Ziel ist es, seine Existenz zu perpetuieren. Das ist aber nur möglich, wenn der Krieg weiter andauert. Aus diesem Grund ist das Lager eine apolitische Gemeinschaft. Denn in jedem politischen Zweck ist die Beendigung des Kriegszustandes impliziert: Sobald der Zweck erreicht ist, endet der Krieg.³⁹ Indem es sich von jeglicher politischen Zweckmäßigkeit emanzipiert, erhebt es sich über seinen Status als Mittel zum Zweck kaiserlicher Machtpolitik und wird damit aus Sicht des kaiserlichen Gesandten zu einem „furchtbar[en] Werkzeug“ (Picc. 229). Weil hier nicht bloß ein Staatsstreich vorbereitet (dessen Erfolg würde wiederum ein Ende des Krieges implizieren), sondern ein antiteleologisches Kriegsverständnis entfaltet wird, bemängeln auch Wallensteins machtbewusste Freunde seine Vernachlässigung kriegsexterner Zwecke: „es scheint, als wär' es ihm / Um nichts zu tun, als nur am Platz zu bleiben“ (Picc. 1341f.).

Wallensteins Verweigerung der Entscheidung ist eine Form des sozialen Handelns; sie hält ein soziales Konstrukt aufrecht, das sich durch seinen Gegensatz gegen die staatliche Ordnung auszeichnet. Was Wallenstein im Handlungsverlauf der Trilogie so lange aufschiebt, bis ihm keine Wahl mehr bleibt, ist bekanntlich die Entscheidung, ob der Kaiser oder die Schweden seine Verbündeten sein sollen. Man kann deswegen Wallensteins Zaudern als eine Art Antidezisionismus⁴⁰ verstehen. Dies macht Wallensteins spezifische Ausprägung des *hostis-humani-generis*-Paradigmas aus. Die Entscheidung zum Nicht-Entscheiden ist der Handlungsmodus eines bestimmten sozialen Gebildes auf der Schwelle zwischen den souveränen Staaten. In diesem zwischenstaatlichen Raum bewegt sich das Lager wie eine Seeräuberbande und ist darauf angewiesen, dass es von der Logik souveräner Gesellschaftsorganisation nicht eingeholt wird, zu der eine klare Unterscheidung von Freund und Feind, Krieg und Frieden gehört. Die äußerste Konsequenz dieser Handlungsform wäre, dass „kein

37 Vgl. Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. Zürich 2007, S. 51–72. Meine Ausführungen treffen sich hier in vieler Hinsicht mit dem, was Vogl zu Wallensteins „Strategie des Aufschubs“ und dem Zusammenhang von „*potestas*“ und „*potentia*“ (ebd. S. 54f.) sagt. Vogl hebt allerdings die ereignisphilosophischen Implikationen Wallensteins hervor, während es mir hier auf die Dramatisierung eines kriegsrechtlichen Problems ankommt.

38 Damit meine ich ein Verständnis des Krieges als einer Handlung, die nicht auf ein extrinsisches Ziel ausgerichtet ist. Solche Kriegsziele werden hier nicht nur vernachlässigt (was man nonteleologisch nennen könnte und mit einem Strukturverlust einhergehen würde), sondern systematisch negiert.

39 Ein Vertreter dieses Gedankens ist Carl von Clausewitz: *Vom Kriege*. Bonn 1973. Clausewitz besteht darauf, dass der Krieg immer nur Mittel zum Zweck sei. Der Zweck kann nun die Unterwerfung des Gegners (ebd., S. 191) oder eine „politische Absicht“ (ebd., S. 210) sein, doch der Krieg ist immer auf etwas, das über ihn hinausweist, ausgerichtet. Jedenfalls ist er „durchaus nichts Selbständiges“ (ebd., S. 990).

40 Der Dezisionismus behauptet, dass die konstituierende Handlung jeder politischen Gemeinschaft die „Freund-Feindentscheidung“ ist. Siehe Schmitt: *Der Begriff des Politischen*, S. 28.

Friedenszustand unter den Völkern möglich, sondern der Naturzustand verewigt werden müßte“, wie Kant 1797 die Wirkung des „*ungerechten Feind[s]*“⁴¹, eines weiteren Erben des *hostis humani generis*, beschreibt.⁴²

Diese antiteleologisch-antidezisionistische Haltung schlägt sich in Wallensteins Verhältnis zur Sprache nieder. Wallensteins Bruch der Treue ist nicht der Bruch irgendeines bestimmten Eides. Schwerer als die Missachtung soldatischer „Eidespflichten“ (Picc. 1307) gegenüber dem Kaiser wiegt die Sabotage sprachlicher Verbindlichkeiten:

WALLENSTEIN Ich geb' nichts Schriftliches von mir, du weißt's.

TERZKY Woran erkennt man aber deinen Ernst,

Wenn auf das Wort die Tat nicht folgt? Sag' selbst,

Was du bisher verhandelt mit dem Feind,

Hätt' alles auch recht gut gescheh'n sein können,

Wenn du nichts mehr damit gewollt, als ihn

Zum Besten haben.

WALLENSTEIN *nach einer Pause, indem er ihn scharf ansieht:*

Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich

Zum Besten habe? Daß ich nicht euch alle

Zum Besten habe? Kennst du mich so gut?

(Picc. 854–863)

Wallenstein macht sich zum Rätsel. Die „*Pause*“ zwischen Terzkys Beschwerde und Wallensteins Entgegnung unterbricht kurzzeitig den Fluss des Blankverses (WT 860), so als wollte Wallenstein hier nicht nur Terzkys Vorwurf der Intransparenz nähren, sondern die sprachliche Repräsentation des Dramas dem Publikum gegenüber (ist es im „*euch alle*“ inbegriffen?) selbst verdunkeln. Mit seinem Zweifel am „*Ernst*“ wiederum wirft Terzky seinem Feldherrn die Unterbrechung genau jener Verbindung von „*Wort*“ und „*Tat*“ vor, um die es bei der Treue geht. Wie der Pirat setzt Wallenstein das Prinzip der Treue als teleologische Handlungsmaxime aus. Wallensteins Kappung der Verbindung von Wort und Tat basiert auf einer Strategie der Mündlichkeit: „*Ich geb' nichts Schriftliches von mir*“. Das mündliche Wort unterstützt den Zustand der Unbestimmtheit,⁴³ den Wallensteins Lager benötigt. Die Mündlichkeit, in der kein Sprechakt zu wiederholbarer Verbindlichkeit gerinnen soll, schirmt Wallenstein von der Welt des Staates ab. Im Schwellenraum der Unbestimmtheit ist er so weder als Verbrecher noch als legitimer Feind greifbar. Zwar wendet sich seine Gewalt noch nicht gegen den Souverän, aber sie kann jederzeit ohne Kriegserklärung erwartet werden. Die Position des *hostis humani generis* ist die letzte Konsequenz von Wallensteins eigenem Anspruch.

Im Achsenmonolog wird diese Position jenseits des Einflussbereichs des Staates reflektiert. Die antidezisionistische Haltung Wallensteins gerät unter Druck. Er beruft sich immer noch auf seine Negation des Ernstfalls: „*Es war nicht / Mein Ernst, beschlossene Sache war es nie. / In dem Gedanken bloß gefiel ich mir*“ (WT 146–148). Doch er bemerkt, wie seine bloß virtuelle Tat zur Wirklichkeit wird. Hier geht es nicht nur um die Entfremdung des Täters von seiner Tat,⁴⁴ sondern um den forcierten

41 Alle Zitate aus Immanuel Kant: *Metaphysik der Sitten*. In: Ders.: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Bd. 8. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 2021, S. 472. Herv. im Original.

42 Hierzu siehe Heller-Roazen: *Der Feind aller*, S. 241–248.

43 Vgl. Vogl: *Über das Zaudern*, S. 54f.

44 Hierzu vgl. Max Kommerell: Schiller als Gestalter des handelnden Menschen. In: Ders.: *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*. Frankfurt/M. 1962, S. 132–174.

Übergang einer Handlung in den Bereich des Staates. Bloß gedachte Taten sind strafrechtlich nicht relevant, solange sie als „rein innerliche Handlungen“ noch keinen „Einfluß auf äußere“⁴⁵ genommen haben, wobei die Schwelle zwischen Innen und Außen im Einzelfall schmal und klärungsbedürftig sein kann.⁴⁶ Wallenstein fürchtet, dass seine bloßen Worte so weit schon zu äußeren Handlungen geronnen sein könnten, dass er seine Position der Unbestimmtheit verliert. Er wäre dann entweder ein Verbrecher oder eine Kriegspartei, und damit für den Staat fassbar.

Der Achsenmonolog entpuppt sich als Schwellenmonolog. In ihm wird die Kraft der kaiserlichen Acht reflektiert, den ambivalenten Täter über die Schwelle des Rechts zu stoßen. Das wird dadurch zur Sache des Dramas gemacht, dass Wallenstein selbst diese Schwelle mit jener der Bühne identifiziert:

zum Pagen, der hereintritt:

Der schwed'sche Oberst? Ist er's? Nun, er komme.

Page geht. Wallenstein hat den Blick nachdenkend auf die Türe geheftet

Noch ist sie rein – noch! Das Verbrechen kam

Nicht über diese Schwelle noch – So schmal ist

Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

(WT 219–222)

Wallensteins Monolog über den Zwang zu einer Tat, die er bisher nur gedacht und gesprochen hat, wird unterbrochen. Ein Page kündigt die Ankunft des schwedischen Gesandten an. Nach dem Abgang des Pagen ist Wallenstein wieder allein auf der Bühne und fixiert die Tür, durch die der Page abgegangen ist. Der Blick des Publikums wird so auf die Grenze der Bühne gelenkt, die durch kommentierende Reflexion mit symbolischer Bedeutung aufgeladen wird. Sie wird zur Schwelle seiner Tat: „Das Verbrechen kam / Nicht über diese Schwelle noch“. Die Szene steht durch die semantische Aufladung der Bühnenschwelle in direkter Verbindung zur oben zitierten Tötungsszene, wo sie schwer umkämpft werden wird. Erst durch die Acht wird Wallensteins Verweilen auf der Schwelle, auf der seine Tat noch kein Verbrechen ist, überwunden. Weil Wallenstein sich jenseits der für den Staat fassbaren Handlungsformen bewegt, hat die Acht nicht die Funktion, die Rechtsordnung für den Gebannten auszusetzen, sondern vielmehr ihn in den Bereich des Rechts hineinzuziehen. Die Acht bringt allererst den Tatbestand hervor, den sie bestrafen soll.

Dass Wallenstein von einem Schriftstück zur Bestimmung gebracht werden soll, wird in diesem Monolog antizipiert. Für die Befürchtung, die innere Handlung könnte durch das Wort zur äußeren Handlung geworden sein, wird ein Grund angegeben. Es gibt eine feindliche Macht, die im genauen Gegensatz zu seiner Strategie der Mündlichkeit steht:

Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,
Weitsehend, planvoll mir zusammen knüpfen,
Und was der Zorn, und was der frohe Mut
Mich sprechen ließ im Überfluss des Herzens,
Zu künstlichem Gewebe mir vereinen,
Und eine Klage furchtbar draus bereiten,
Dagegen ich verstummen muß. [...]
(WT 171–177)

45 Hugo Grotius: *De jure belli ac pacis libri tres* / *Drei Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens*. Hrsg. von Walter Schätzel. Tübingen 1950, S. 342.

46 Vgl. ebd., S. 353: „Ein Wille, der sich in Handlungen geäußert hat, ist der Strafe unterworfen.“

Wallenstein befürchtet, dass sein spielerisches Sprechen zu einem „künstliche[n] Gewebe“ vertextet und zu planvollem Handeln re-teleologisiert wird.⁴⁷ Er antizipiert seinen Untergang hier selbst als „[V]erstummen“. Das weitere Geschehen, der Konflikt zwischen der dezisionistischen Welt des Souveräns und der antidezisionistischen Welt Wallensteins auf der Schwelle zwischen den Staaten wird als ein Konflikt von Rede und Schrift ausgetragen. Schließlich wird es nicht mehr darum gehen, aus welchen Motiven Wallenstein wirklich handelt, sondern welche Motive seinen Handlungen „zuschrieben“ (WT 111) werden können. Hinter der Schwelle der Gerichtsbarkeit des Staates liegt der Raum der Schrift. Das Hinüberstoßen Wallensteins in diesen Bereich wird zur Aufgabe des Staates.

IV. Acht und Bann

„Des Kaisers Achtsbrief ängstigt dich. Buchstaben / Verwunden nicht, er findet keine Hände“ (WT 3513f.), beruhigt Wallenstein seine Schwägerin in einem Augenblick später Verblendung. Dynamiken mündlicher und schriftlicher Sprache werden gegeneinander in Stellung gebracht. Wallensteins Sprechakte sollen nicht wiederholbar sein, weshalb er sie nicht schriftlich festhält.⁴⁸ Mit dem Augenblick zerfließend, sind sie erfüllt von momentaner Intentionalität, aber entkoppelt von ihrer Verwirklichung in der Zukunft. Ihnen sind die kaiserlichen Sprechakte als pure Wirkung durch besinnungslose Wiederholung symmetrisch entgegengesetzt. Schillers Kaiser spricht auf der Bühne kein einziges Wort,⁴⁹ doch er wird zum unsichtbaren Referenzpunkt entscheidender Sprachhandlungen. Für die Wirkkraft des in seinem Namen autorisierten Achtsbriefes sind weder die Intentionen des Kaisers noch derjenigen, die ihn zum Anlass ihrer Sprechakte nehmen, sondern die Schrift selbst maßgeblich.

Die Acht als verschriftlichter Sprechakt durchläuft einen mehrstufigen Transformationsprozess. Der wichtigste Teil davon findet jenseits der Bühne statt. Die Schritte, durch die sich die Acht verselbständigt, sind: 1.) Entkopplung von einem

47 Vgl. zu dieser Stelle Steffan Davies: „Du wagst es, meine Worte zu deuten?“ Unreliable Evidence on Schiller's Stage. In: *The Modern Language Review* 106/2011, H. 3, S. 779–796, hier S. 788. Davies deutet WT 172 auch im Sinne eines Einbruchs einer Ordnung der Schriftlichkeit, allerdings im Sinne eines geschichtlichen Narrativs: „his enemies are empowered to write his history as he has previously rewritten theirs“. In meiner Lektüre erhält Schriftlichkeit hier ihre ordnende Kraft als ein Handlungsmodus souveräner Politik. Dafür, dass es bei der feindlichen Macht um den Übergang in den Bereich des Politischen geht, argumentiert auch Hans-Jürgen Schings: Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers ‚Wallenstein‘. In: *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*. Hrsg. von Gerhard Buhr/Friedrich A. Kittler/Horst Turk. Würzburg 1990, S. 283–307, hier: S. 299. Schings zitiert Max' Antizipation des Ausdrucks vom „künstlichen Gewebe“ (Picc. 2612), ohne allerdings auf die wörtliche Wiederaufnahme der Metapher im Achsenmonolog hinzuweisen.

48 Zu „iterability“ bzw. „citationality“ als einem schriftlichen Element selbst von mündlichen Sprechakten siehe Jacques Derrida: *Limited Inc.* Evanston 1988, insb. S. 17.

49 Das ist insofern nicht trivial, als eine kurz zuvor erschienene Bearbeitung des Wallenstein-Stoffes den Kaiser wortreich und in Zweifeln befangen auftreten lässt. Ob Gerhard Anton von Halem's *Wallenstein* (1786) Schiller bekannt war, ist allerdings ungewiss, siehe hierzu Daniele Vecchiato: Eine „lächerliche Fratze“? Zur Bedeutung und Funktion des astrologischen Motivs in literarischen Wallenstein-Darstellungen des späten achtzehnten Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 59/2015, S. 87–107, hier: S. 89.

Sprechersubjekt und dessen Intentionen, 2.) Multiplikation und gesteigerte Reiterationsfähigkeit, 3.) Entwicklung von einem Mittel der Urteilsfindung zu einem der Vollstreckung. Es handelt sich um eine schrittweise Radikalisierung des Schriftcharakters des Bannes.

1.) Das erste Mal taucht die Ächtungsurkunde in dem Gespräch auf, in dem sich Octavio seinem Sohn Max anvertraut. Dem Publikum wird ihr Inhalt durch einen Leseakt vermittelt:

OCTAVIO *nimmt ein Papier aus der Schatulle und reicht es ihm hin.*
 MAX Was? Wie? ein offner kaiserlicher Brief.
 OCTAVIO Lies ihn.
 MAX Der Fürst verurteilt und geächtet!
 OCTAVIO So ist's.
 (Picc. 2499–2501)

Obwohl es sich bei der Urkunde, die Wallenstein für „geächtet“ erklärt, um einen „offne[n] kaiserliche[n] Brief“ handelt, ist sie immer noch geheim. Der Brief ist deshalb „off[en]“, weil die Entscheidungsgewalt an Octavio delegiert ist, nach eigenem Ermessen die Schrift vorzuzeigen, um von ihr Gebrauch zu machen. Es geht auch Octavio um wirkliche Taten und nicht den bloßen Willen zur Tat, den ihm Wallenstein bereits mitgeteilt hat. Nur wenn die „Tat getan“ ist, und zwar „öffentlich“, soll „dieses Blatt“ seine Wirkung entfalten und Wallenstein gerichtet werden (Picc. 2535–2540). Obwohl er den Tatbestand der Ächtung bestätigt, ist der Fall für ihn noch nicht entschieden. Er will Wallenstein nicht gewaltsam über die Schwelle zwischen innerem Willen und äußerem Verbrechen stoßen.

Doch das Dokument, das Octavio in Händen hält, entschlüpft aufgrund seiner doppelten Funktionalität seiner Kontrolle. Einerseits enthält es die kaiserliche Achterklärung. Aus dem Gespräch mit Max geht aber weiter hervor, dass derselbe Brief die Befehlsgewalt über das Heer temporär an Octavio überstellt. Diese Autorisierung ist notwendig, um ihm bei den Generälen Gehör zu verschaffen, wenn er seine Gegenkonspiration beginnt. Weil Ächtung und Autorisierung in *einem* Dokument festgehalten sind, kann er keine Befehle erteilen, ohne gleichzeitig die Information der Ächtung preiszugeben. Durch diese doppelte Funktion ist in dem Schriftstück von Beginn an das Potential angelegt, gegen die Intentionen desjenigen zu wirken, der es überhaupt erst in den Rang eines wirkenden Sprechakts erhebt.

Da die Zeit drängt, bleibt Octavio nichts übrig, als sich der Autorisierungskraft des Briefes zu bedienen, um das Lager zu desintegrieren. Nachdem er Isolani einen Teil seiner Urkunde vorlesen lässt, vollführt er die Festlegung Wallensteins zum „Fall“ eines „Verräter[s]“ (WT 1016). Indem er so den schillernden Handlungsmodus Wallensteins dezisionistisch zur Bestimmung bringt, kann Octavio gleichzeitig auf einer Klärung politischer Grenzziehungen und Isolanis Entscheidung zwischen seinem „Herrn“ (WT 1012) und Wallenstein bestehen. Spätestens in seinem Gespräch mit Buttler aber verliert Octavio die Entscheidungsgewalt über die Anwendung der Acht. Wie beiläufig kommt er hier auf sie zu sprechen: „Dies Manifest erklärt ihn in die Acht“ (WT 1081). Da Octavio bloß erreichen will, dass Buttler sich von Wallenstein lossagt, steht für ihn wie schon in bei der Überredung Isolanis die Autorisierung zur „Führung“ (WT 1084) im Vordergrund, während die Acht akzidentell bleibt. Der aus persönlichen Gründen rasch überzeugte Buttler jedoch schwört: „O! er soll nicht

leben!“ (WT 1169). Das Gespräch sollte eigentlich „blinder Mißverständnisse Gewalt“ (WT 1062) beilegen, wie Octavio eingangs meinte, doch nun überhört er den Rache-schwur, der *en passant* die Teleologie von Wort und Tat wiederherstellt. Er erlaubt Buttler, bei Wallenstein zu verbleiben, um dem Kaiser seine Treue (im von Octavio unbemerkten Sinn von *fides*) zu beweisen. Octavio fragt halbherzig nach Buttlers Plänen, doch der verweigert die Antwort: „Die Tat wird's lehren“ (WT 1180). Damit ist die Entscheidung zur Vollstreckung der Acht ohne expliziten Auftrag gefallen. Nach der von Buttler veranlassten Tötung Wallensteins wird sich Octavio von dem Missverständnis entsetzt zeigen: „War das die Meinung, Buttler, als wir schieden?“ (WT 3732). Der Achtbrief wird durch Buttler auch ohne Klärung der „Meinung“, also Octavios Intention, seine Wirkung entfaltet. An dieser Stelle scheiden nicht nur Buttler und Octavio voneinander, sondern auch die Entscheidungsgewalt über die Anwendung der Acht wird Octavio entzogen.

2.) Der Wendepunkt der Bannhandlung muss in der Übertragung der Befugnis zur Vollstreckung der Acht von Octavio auf Buttler liegen. Doch dieses Ereignis lässt sich nicht lokalisieren. Nach der letzten Unterredung der beiden vor dem Tod Wallensteins verliert sich die Spur des kaiserlichen Achtbriefes im Dunkeln.⁵⁰ Er taucht an Orten wieder auf, an denen er nicht sein sollte. Dafür gibt es keine befriedigende Erklärung, denn die Wege, die er nimmt, liegen abseits der Bühne. Das erste Schriftstück, das auftaucht, ist ein vertraulicher Brief in Pilsen, der eigentlich an Wallenstein überstellt werden sollte (WT 1729f.). Stattdessen zirkuliert er nun im Lager. Er macht die Ächtung öffentlich bekannt und führt dazu, dass Teile des Lagers abtrünnig werden. Als Wallenstein von seiner Ächtung erfährt, erklärt er seinen Antidezisionismus für beendet: „Es ist entschieden“ (WT 1740). In einer Umkehrung juristischer Temporalität festigt die Strafe der Acht die Entscheidung zum Verbrechen. Das ist alles, was wir von dem Vorgang erfahren. Ausgerechnet Buttler war der erste, der davon wusste, dass der Brief im Lager zirkulierte. Die Vermutung, dass er bei der Öffentlichmachung der Acht seine Finger im Spiel gehabt haben könnte, drängt sich auf. Der „Argwohn“, mit dem Max „die Natur verändert“ zu haben glaubte und den wir jetzt als eine Verletzung der *fides* im Sinne von Vertrauen⁵¹ identifizieren können, infiziert das Publikum.⁵² Insgesamt tauchen vier Schriftstücke im Zusammenhang mit Buttler auf, deren Herkunft nicht geklärt wird. Irgendwann zwischen dem Gespräch mit Octavio in Pilsen und Buttlers Gespräch mit Gordon in Eger muss er selbst in den Besitz einer Kopie der Ächtungsurkunde gelangt sein. Woher diese stammt (von Octavio, vom Kaiser, von eigener Hand?), kann schlicht nicht entschieden werden. Jedenfalls kann Buttler das „Manifest“ in Eger vorzeigen und sich darauf berufen, denn nun ist der zuvor nur

50 Vgl. zu dieser Problematik generell Davies' Analyse dramatischer Schriftstücke bei Schiller und insbesondere in der Trilogie: „But *Wallenstein*, for the first time, includes situations in which the audience is no more certain than the characters about the documents it sees.“ Siehe Davies: *Evidence on Schiller's Stage*, S. 786.

51 Zur „Zweideutigkeit der *fides*“ als „Treue“ und „Vertrauen“ siehe Gloyna: „Treue“, S. 78. Es handelt sich um zwei Seiten der Aufrechterhaltung dessen, was ich ein teleologisches Verhältnis von Wort und Tat genannt habe.

52 Davies deutet das Phänomen, für das es in *Wallenstein* viele weitere Beispiele gibt, als eine Dramatisierung von Quellenunklarheiten, die das Publikum mit der Deutungsbedürftigkeit von „ambiguity“ konfrontiert, wie sie der Historiker zu bewältigen hat, siehe Davies: *Evidence on Schiller's Stage*, S. 786. Ich interpretiere es hier etwas anders als Inszenierung nicht eines Problems historischer Erkenntnis, sondern der Korruption eines naturrechtlichen Prinzips.

„offene“ Brief tatsächlich öffentlich und an alle Subjekte des Kaisers, ja an „uns“, als Empfänger gerichtet:

BUTTLER *eine Schrift hervorstachelnd*:
 Hier ist das Manifest, das uns befiehlt,
 Uns seiner zu bemächtigen. Es ist an euch [d.i. Gordon, PM]
 Gerichtet, wie an mich.
 (WT 2728–2730)

3.) Mit Buttler wird die Acht auch juristisch transformiert. Diese ist zunächst nämlich nicht im Sinne einer Agamben'schen Ausnahme ein Zustand der Rechtlosigkeit, die die Rechtsordnung in ihrer Aussetzung bestätigt.⁵³ Die Reichsacht ist gerade umgekehrt ein Mittel zur Habhaftwerdung eines vermutlichen Straftäters, der dem Recht überliefert werden soll. Als solche stellt sie auch Buttler dem zaghaften Gordon gegenüber dar: „Die Acht ist ausgesprochen über ihn, / Und ihn zu liefern, lebend oder tot, / Ist jeder treue Diener aufgefordert“ (WT 2475–2478). Hier soll die Acht der Urteilsfindung dienen. Aber später suggeriert Buttler, dass zwischen Urteil und Vollstreckung in diesem Fall kein Unterschied bestehe: „Die Vollstreckung ist statt Urteils“ (WT 2703). Denn „[k]lar ist die Schuld, der Kaiser hat gerichtet“ (WT 2706). Der Souverän hat tatsächlich durch reine Deziision aus dem theatralischen und „normativen Nichts“⁵⁴ den Raum des Politischen bestimmt, ganz im Sinne Carl Schmitts. Das Schweigen des Souveräns über die Gründe der Entscheidung hebt deren Gültigkeit hervor. In dieses Schweigen jenseits der Bühne wird Wallenstein hineingesogen. Er wird aus dem Bereich der unbestimmten Rede verbannt, der mit dem Raum der dramatischen Rede zusammenfällt. Das Drama geht, zugespitzt formuliert, gegen sich selbst vor. Obwohl der Bann als Acht nicht als eine souveräne Aussetzung des Rechts erfolgt, behauptet er Souveränität. Denn entscheidend ist nicht nur, dass Wallenstein mit der Acht gerichtet wird, sondern dass dieses Schriftstück an alle „gerichtet“ ist. Vollzog Wallenstein mit seiner Strategie der Mündlichkeit eine Art Deterritorialisierung von Sprache, wird durch die Acht, die mit dem abwesenden Souverän einen stabilen Referenzpunkt erhält, eine Reterritorialisierung politischer Sprachhandlung erreicht. Die beiden Extreme, das Schweigen des Souveräns als bloßer Richtungsinstanz und das Schweigen Wallensteins als Kulmination der Entscheidungslosigkeit, treffen sich im *off*-Bereich.

V. Theater der Unmenschlichkeit

In *Wallenstein* werden verschiedene Formen des Bannes inszeniert. Das Lager Wallensteins hatte eine Form entwickelt, die eine Art Verbannungszustand affirmierte. Mit der Acht wird diesem verklärten Gesellschaftsausschluss ein Ende bereitet. Wallenstein antizipierte in seiner Selbstanklage als *hostis humani generis*, die eigentlich auf verzagte Weise sein Selbstverständnis beschrieb, noch einen „Fluch“ als Ausdruck von „Abscheu“. Der Fluch als mündliche Verdammung wird ihm nachgerade verweigert. Der schriftliche Bann als Acht hat den mündlichen Fluch ersetzt. Max warf es seinem Vater bei ihrer ersten Unterredung vor, dass er Wallenstein nicht ehrlich sein Entsetzen mitgeteilt habe. Octavio versuchte Wallenstein zwar seine Pläne

⁵³ Giorgio Agamben: *Ausnahmestand*. Frankfurt/M. 2020.

⁵⁴ Carl Schmitt: *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*. Hamburg 1934, S. 27.

auszureden, hat aber seinen „Abscheu“ und seine „innerste / Gesinnung“ dabei „tief versteckt“ (Picc. 2437f.). Ein verpasster Fluch! Der Ausdruck des Abscheus in einem Sprechakt wird hier unterdrückt und durch die Befolgung schriftlicher Anweisungen ersetzt: „Der Kaiser schreibt mir mein Betragen vor. [...] / Das Herz mag dazu sprechen, was es will“ (Picc. 2455–2460). Es wird sogar angedeutet, dass der in die Schrift zurückgezogene Souverän den Sprechakttypus des Fluchs selbst bannt. Diese Verfluchtheit wird aber nur noch konstatiert:

BUTTLER (*gelassen*).

Ich hab' des Kaisers Urteil nur vollstreckt.

OCTAVIO O Fluch der Könige, der ihren Worten

Das fürchterliche Leben gibt, dem schnell

Vergänglichen Gedanken gleich die Tat,

Die fest unwiderruflich, ankettet!

(WT 3790–3794)

Der Kaiser nimmt den „Fluch der Könige“ auf sich, der die Wirkung ächtender Sprachhandlungen verbürgt – in dieser zentralisierenden Funktion erschöpft sich seine Handlungsgewalt. Er stabilisiert das teleologische Prinzip der *fides*. Bezeichnenderweise endet die Trilogie mit einem sich der Intention des Sprechers entziehenden performativen Sprechakt, der ein weiteres kaiserliches Schriftstück aktualisiert: Gordon liest missbilligend die Adresszeile des Briefes vor, der an den neugemachten „Fürsten Piccolomini“ (WT 3867, Herv. im Original gesperrt) gerichtet ist.

Wallenstein wird neutralisiert, doch erschöpft sich die Bedeutung seines Todes in der bloßen Bestätigung souveräner Entscheidungsgewalt? Stirbt er als ein Agamben'scher *homo sacer*, der von jedem „getötet, aber nicht geopfert werden kann“?⁵⁵ Sein Kammerdiener entspricht diesem Modell besser, denn für ihn scheint kein Recht zu gelten, obwohl seine Tötung auf der Schwelle gerade die Wiedereinsetzung des Rechts markiert. Dieser namenlose Mensch konnte tatsächlich getötet, ohne zum Opfer erhöht zu werden. Nimmt man aber den Anspruch Wallensteins ernst, als *hostis humani generis* fallen zu müssen, dann lässt sich der Fall nicht so eindeutig bestimmen. Der „gemeine Feind der Menschlichkeit“ weist über den Bereich souveräner Politik hinaus.

Wallenstein selbst ist der Einzige, der über sich den Bann des *hostis humani generis* ausspricht; und dennoch ist die Idee der Unnatur, der verletzten Natur des Menschen, ein ständig besprochenes Problem. Der stumme Tod entspricht der durch bloße Negativität diskurserzeugenden Kraft des *hostis humani generis*. Dass Wallenstein die Verletzung der menschlichen Natur als Tatbestand akzeptiert, lässt so etwas wie „Menschlichkeit“ im Augenblick ihrer Verletzung erahnbar werden. In der Treue-Rede wurde zwischengesellschaftliche Gewalt in dem Moment, als die „Menschlichkeit“ sich gegen ihren „gemeinen Feind“ vereinigen musste, in einen Streit zwischen „Parteien“, in einen Bürgerkrieg der Menschheit umgedeutet. Diese Universalgemeinschaft, die in der Selbstdeutung als *hostis humani generis* aufscheint, bleibt unbestimmt, und doch ist sie spezifischer als die vage Einsicht, dass im Grunde „jeder Krieg zwischen Menschen“ ein „Bürgerkrieg“⁵⁶ sei. Dieser Bürgerkrieg wird nirgends direkt ausgetragen, sondern es handelt sich um eine Re-Imagination der Gesellschaft

55 Agamben: *Homo sacer*, S. 93.

56 Victor Hugo: *Les Misérables*. Bd. 4. Paris 1862, S. 378: „La guerre civile, qu'est-ce à dire? Est-ce qu'il y a une guerre étrangère? Est-ce que toute guerre entre hommes n'est pas la guerre entre frères?“ Zu dieser

durch Reflexion auf die Verletzbarkeit der menschlichen Natur. Wallenstein nimmt in seinem Tod die Verbannung aus einem unbestimmt-geselligen Naturzustand auf sich. Der Grund des Ausschlusses ist aber nicht inhaltlicher, sondern gewissermaßen formaler Art: seine Unterbindung des teleologischen Verständnisses der Gewalt und der Sprache. Durch die Acht wird die auf den Staat gerichtete Teleologie wieder eingesetzt. Durch den stummen (Selbst-)Ausschluss aus der Natur des Menschen wird das teleologische Talent des Menschen aber nicht neu bestimmt, sondern – als Negation der Negation – neu bestimmbar. Der Aufstieg, der nichts anderes will als seinen eigenen Fall, ist der tragische Kern dieses Menschheitsbegriffs.

Stelle im Kontext einer Ideengeschichte des Bürgerkriegs siehe David Armitage: *Civil Wars. A History in Ideas*. New York 2017, S. 168f. Das Zitat dient diesem Buch als Motto.

