

Teil I: Tragik

I.1) Die Philosophie des Tragischen

a) Poetik

Was ist *tragische Schuld*?

Ein philosophischer Beitrag zur Klärung dieser Frage liegt einstweilen in der grundlegenden Feststellung, dass die eigentliche Frage noch nicht gestellt worden ist, solange ein an sich fragloser Begriff von Schuld an das antike Drama herangetragen wird. Weder unser eigenes Verständnis von Schuld noch von Tragik stand dabei bislang auf dem Spiel. Der solcherart Fragende macht sich einer Interpretation seines Gegenstandes nach fremden, wenn nicht gar gänzlich ungemäßen Kategorien schuldig, welche zuletzt nichts anderes ergeben kann als eine nichtssagende Nichtidentität. Darum ist jedoch die Frage selbst nicht weniger fassbar.

Tragische Schuld ist nicht nur Schuld, auf die ein von der Bezeichnung des antiken Dramas abgeleitetes Adjektiv zutrifft. Was tragisch ist an der Tragödie, gilt es auf seine Bedeutung für menschliche Schuld überhaupt zu befragen und so einen Begriff zu entwickeln, der über das bloße Ende einer Ratlosigkeit hinaus ein tiefergehendes Verständnis von Tragik wie von Schuld gleichermaßen ermöglicht. Dieser wird sich dann im Rückbezug auf den von ihm erst konstituierten Gegenstandsbereich zu bewähren haben, indem er den mit ihm verbundenen Einsatz, die Infragestellung zu wagen, »mit Begreifbarkeit zu sättigen«¹ vermag.

Was aber ist *Tragik*?

Tragisch ist zunächst die Tragödie, allemal die griechische, auf die nachfolgende Formen sich beziehen. Als solche ist sie ein Teil der Dichtkunst und Gegenstand der Poetik, welche wiederum als der phi-

¹ Ricœur, P.: *Symbolik des Bösen (Phänomenologie der Schuld II)*. Freiburg/München: K. Alber 2009, S. 403 f.

losophischen Disziplin der Ästhetik² zugehörig zu betrachten ist, die ihrerseits jedoch historisch selbst aus der Poetik hervorging. Das Verhältnis der Philosophie zur tragischen Kunst ist somit schon deshalb ein besonderes, weil sie zugleich Subjekt und Objekt der Betrachtung darstellt. Infolgedessen ist Tragik aus philosophischer Perspektive immer auch Merkmal von Identität und Differenz. Ob als Modell oder Gegenentwurf, sie zieht das philosophische Denken seit jeher in ihren Bannkreis. Eben weil die Philosophie als Weise des Verstehens tragischer Schuld sich selbst derart im Spiegel des Denkens über Tragik und das Tragische in Frage stellt, muss diese Untersuchung dort ansetzen.

Philosophische Perspektiven zur Tragödie gibt es schon ebenso lange wie Philosophie und Tragödie selbst. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass beide demselben historischen und geographischen Raum entstammen, zum anderen mit den Eigenarten der Tragödie als späte Blüte und Letztes in einer langen Tradition gegenüber dem Ersten und Anfang der noch jungen Philosophie zu einer Zeit, in welcher diese Tradition fragwürdig geworden war.

Bereits der vorsokratische Philosoph und Staatsmann Solon (ca. 640–560 v. Chr.), einer der sieben Weisen³, soll sich kritisch über Verstellung und Lüge im Spiel des Thespis⁴ geäußert haben. Die erste offizielle Tragödienaufführung (um 534 v. Chr.) fand demgemäß nicht eher als ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod statt. So etwas wie eine Theorie der Tragödie ist uns jedoch erst beim Rhetoriker und Gelehrten Gorgias von Leontinoi (ca. 480–380 v. Chr.) angedeutet, der in seiner Musterrede *Lobpreis der Helena* die Dichtung als *λόγον ἔχοντα μέτρον*⁵ bezeichnete, d. h. als Rede im Versmaß seiner eigenen Kunst der Überredung gleichsetzte. Bei ihren Hörern bewirke diese mittels der Anschauung fremder Schicksale einen eigentümlichen Seelenzustand (*πάθημα*), lasse sie »furchtsame Schauer« (*φρίκη περίφοβος*), »tränenreichen Jammer« (*ἔλεος πολύδακρυς*) und »schmerzliches Verlangen« (*πόθος φιλοπενθήης*) durchleben. Wie Zauberei (*γοητεία*) vermöge sie nur durch Worte Meinungen und Überzeugungen zu verändern.

² Begründet 1735 durch Alexander Gottlieb Baumgarten in seinen *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*.

³ Vgl. Plat. Prt. 343a.

⁴ Plut. Sol. 29, 4–5.

⁵ Diels, H. und Kranz, W.: Die Fragmente der Vorsokratiker. Berlin: Weidmannsche 1960, VS 76, Fr. B11, 9–10.

Sokrates (469–399 v. Chr.) hingegen, so erzählt es sein Schüler Platon (428–348 v. Chr.) in dem Dialog *Gorgias* (502c-d), hielt die Dichtkunst mit seiner üblichen Verachtung für alles Sophistische lediglich für Blendwerk (*κολακεία*) und Volksredneri (*δημηγορία*), von der nach Abzug von Melodie (*μέλος*), Takt (*ῥυθμός*) und Versmaß (*μέτρον*) eben nur *λόγοι* übrig blieben. Im zehnten Buch der *Politeia* geht er genauer auf die Tragödie ein, wobei er alles zurückweist, was an ihr nachahmend (*μιμητική*, 595a) ist. Da sich die Nachahmung der Kunst stets nur auf die Erscheinung einer Sache (*τὸ φαινόμενον*, 598b), nicht aber auf die Wahrheit beziehe, sei sie bloßes Spiel und ohne sicheres Wissen als Heilmittel (*φάρμακον*, 595b) gar eine Verstümmelung des Denkens. Folglich hätten sich die Tragödiendichter von Homer an (*τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός*, 595c) nur mit der Imitation von Abbildern der Tugend befasst, mit dem Schein des Scheins, mit Mythen und Lügen⁶.

Platon zog der Poesie die Staatskunst vor, welche er als »Nachahmung des schönsten und besten Lebens«⁷ für die eigentliche Tragödie erachtete, eine Tragödie des wahren Lebens⁸ (vgl. *Philebus* 50b), da diese ernsthaft Tugend und Gerechtigkeit verwirkliche, anstatt den Charakter mit Rührseligkeit zu verderben und bestenfalls Vergnügen zu bereiten. Bei ihm lesen wir auch von einem »alten Streit zwischen Philosophie und Dichtung« (Rep. 607b-c). An dessen drastische Auswirkungen, die er selbst am Schicksal seines Lehrers miterleben musste, erinnert noch das von ihm zitierte Schmähwort eines Dichters unbekanntes Namens: *τῶν διασόφων ὄγλος κρατῶν*⁹. Derselbe Philosoph allerdings, der in seiner Jugend selbst Dithyramben und Tragödien verfasst, sie dann aber dem Feuer übereignet haben soll¹⁰, entlehnte dem Drama in seinen eigenen Dialogen immer wieder Stilmittel und Bilder.

⁶ ἔνταῦθα γὰρ πλεῖστοι οἱ μῦθοί τε καὶ τὰ ψεύδη ἐστίν, περὶ τὸν τραγικὸν βίον. (Plat. Cra. 408c)

⁷ πᾶσα οὖν ἡμῖν ἡ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὃ δὴ φαμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην. (Athener in Plat. Leg. 817b)

⁸ Siehe dazu Gerhardt, V.: Die Politik ist die wahre Tragödie, in: Hühn, L. (Hrsg.): Die Philosophie des Tragischen. Schopenhauer – Schelling – Nietzsche. Berlin/Boston: de Gruyter 2011, S. 83–132.

⁹ »Die allzu Weisen bezwingt der Pöbel«, vgl. auch die Anspielung auf Anaxagoras in Plat. Leg. 967c.

¹⁰ Vgl. Diog. Laert. III, 1, 5.

Die mit Abstand wirkungsmächtigste Abhandlung zur Tragödie ist uns jedoch in der *Poetik* des Aristoteles (384–322 v. Chr.) überliefert, welcher die Betrachtungen seiner Vorgänger aufnahm und zu jener umfassenden Theorie der Dichtkunst ausarbeitete, bei der bis heute jede Beschäftigung mit dem Thema ansetzen muss. Im sechsten Kapitel der Schrift findet sich die Definition seines Gegenstandes, jener zentrale »Tragödiensatz« (1449b24–28), welcher im Verlauf einer sehr bewegten Deutungsgeschichte je nach Blickwinkel und Intentionen seiner Übersetzer auch bisweilen »wie in einer Zirkusmanege im Kreise herum getrieben«¹¹ wurde:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

In der Übersetzung von Manfred Fuhrmann:

»Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt« (aus: Aristoteles, *Poetik*. Stuttgart: Reclam 1994, S. 19).

Wie sein Lehrmeister zuvor geht Aristoteles von der Kunst als Nachahmung aus, im Falle der Tragödie von der Nachahmung eines Handelns (δρᾶν, daher das Wort Drama), insbesondere eines solchen, welches besser ist als im gewöhnlichen Leben (schlechteres Handeln hingegen imitiert die Komödie¹²). Gleichwohl bewertet er diese anders als Platon, da er sie für eine angeborene Fähigkeit spezifisch des Menschen hält, welche vor allem das Lernen (μανθάνειν, 1448b13) ermöglicht. Dieses bereitet nicht nur den Philosophen Freude¹³, so dass gute Kunst als Entfaltung dieser Fähigkeit (wie alles Handeln¹⁴)

¹¹ Schadewaldt, W.: Die griechische Tragödie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 10.

¹² Vgl. Arist. Poet. 1448a16–18.

¹³ Vgl. Arist. Poet. 1448b4–15.

¹⁴ Vgl. Arist. EN 1104b8–1105a16.

zwar notwendig mit Vergnügen (ἡ ἡδονή) verbunden ist, sich jedoch keinesfalls darin erschöpft.

Die Handlungsdarstellung der Tragödie hat nun eine einheitlich bestimmte und fest umgrenzte quantitative oder qualitative Größe (μέγεθος, womit auch das Versmaß μέτρον bezeichnet werden kann) und ist in einer sprachlich angenehmen Weise (ἡδυσμένῳ λόγῳ) gehalten. Er präzisiert dies im Folgenden als λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος (1449b28–29), also ähnlich wie bei Gorgias und Sokrates als die musikalischen Strukturen von Rhythmus und Melodie, sowie deren Wohlgefügttheit (Harmonie). Darüber hinaus besteht die Tragödie aus verschiedenen Teilen, welche von diesen sprachlichen Formen (εἰδῶν) in je verschiedener Weise Gebrauch machen, z. B. das Chorlied von lyrischen Versmaßen, aber der Dialog vom jambischen Trimeter. Von einem Bericht aus unpersönlicher Perspektive wie im Epos unterscheidet sie sich durch die Darstellung der handelnden Personen (δρώντων) selbst.

Nach der Feststellung von Gegenstand, Medium und Modus¹⁵ der Tragödie beschreibt der letzte Teil des Satzes schließlich ihre eigentümliche Leistung oder Wirkung, jenes »Werk« (ἔργον)¹⁶, durch welches sie von anderem unterscheidbar und teleologisch in ihrem Wesen bestimmt wird. Damit kommt er der thematischen Forderung seines Eingangssatzes nach, nämlich von den Gattungen der Dichtkunst zu handeln, »welches Vermögen eine jede habe« (ἢν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, 1447a7/8). Diese δύναμις (»Vermögen«, »Potential«) bezeichnet in der Aristotelischen Philosophie die essentielle Eigenschaft einer Sache, welche zugleich ihr Ziel (τὸ τέλος) in der Verwirklichung jener Potentialität beinhaltet – gemeint ist also, was das eigentlich »tragische«¹⁷ sei und was demgemäß eine gute Tragödie ausmache.

Die Deutung der Worte ἔλεος und φόβος in der Tragödiendefinition des Aristoteles ist seit jeher umstritten. Wolfgang Schadewaldt vertrat in einem Aufsatz¹⁸ von 1955 die Auffassung, dass die

¹⁵ Vgl. Arist. Poet. 1447a16–18: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

¹⁶ Arist. Pol. 1253a23: πάντα δὲ τῷ ἔργῳ ὄρισται καὶ τῇ δυνάμει, vgl. Nagel, T.: Aristotle on Eudaimonia, in: Phronesis 17, 3 (1972), S. 253: »The ergon of a thing, in general, is what it does that makes it what it is«.

¹⁷ Vgl. den Superlativ τραγικώταται in Arist. Poet. 1453a27/8.

¹⁸ Furcht und Mitleid? in: Hermes. 83 (1955), S. 129–171.

herkömmliche Übersetzung als »Mitleid« (und »Furcht«) aufgrund der Konnotation der christlichen Tugend (lat. *compassio*) sich gegenüber dem griechischen Wortgebrauch »im höchsten Grade irreführend« (S. 134) ausnehme und eher auf die Dramentheorie Lessings¹⁹ zurückgehe, denn auf Aristoteles selbst. Die Komponente der Barmherzigkeit oder gar einer universalen Menschenliebe erhalte das Lehnwort erst bei den Kirchenvätern²⁰, das griechische *συμπαθεῖν* (von *συν-* »zusammen« und *πάσχω*) hingegen bedeute »erleiden« zunächst nur im Sinne passiven Affiziertwerdens, einer Einwirkung von außen. Aristoteles selbst definiert *ἔλεος* in der *Rhetorik* (1385b1 ff.) als eine Betrübnis (*λύπη*) über ein unverdientes (*ἀναξίου*) Übel, welches ebenso uns selbst zuteilwerden könnte, was folglich eine gewisse Identifikation mit dem Opfer voraussetzt. Ähnlich ist *φόβος* (Rhet. 1382a21) die Erschütterung (*ταραχή*) über eine solche bevorstehende Vernichtung. Der Tragödienzuschauer wird also vom Bühnengeschehen ergriffen und angerührt, er »geht mit«, empfindet »Jammer« zusammen mit den handelnden Charakteren und »Schauder«, wenn er ahnt, welch Leid ihnen droht.

Noch problematischer ist allerdings der Begriff der *κάθαρσις*, »Reinigung«. Die Genitivform *τῶν τοιούτων παθημάτων* der Aristotelesstelle ist verschiedentlich verstanden worden als entweder eine Reinigung der genannten Affekte selbst (*genitivus obiectivus*), oder aber »von« ihnen (*gen. separationis*). Als Abführung eines ungesunden Übermaßes im Sinne der medizinischen Technik der Purgation²¹ wird das Wort auch in den hippokratischen Schriften²² erwähnt und war zur Zeit des Aristoteles sicher gebräuchlich. Gegen die Interpretation als Reinigung von Elementaraffekten spricht sich Arbogast

¹⁹ »Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen« (Lessing, G. E.: *Hamburgische Dramaturgie*, 74. Stück), sowie Furcht als »das auf uns selbst bezogene Mitleid« (77. Stück), Mitleid jedoch als Menschenliebe, »φιλανθρωπία« (76. Stück), vgl. Kommerell, M.: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt a. M.: Klostermann 1984.

²⁰ Vgl. Augustinus, *de civitate dei* IX, 5 entgegen der stoischen Auffassung: *quid est autem misericordia nisi alienae miseriae quaedam in nostro corde compassio, qua utique si possumus subuenire compellimur?*

²¹ Vertreten schon 1586 von Lorenzo Giacomini de' Tebalducci Malespini in *de la purgatione della tragedia* (Orationi et Discorsi. Florenz: Sermartelli 1597, S. 29–52).

²² Überliefert bei Galen, *Hippokratische Aphorismen* XVII (2), 358: *κάθαρσις δὲ ἐστὶν ἡ τῶν λυπούτων κατὰ ποιότητα κένωσις*.

Schmitt²³ aus und verweist auf die Aristotelische Lehre von der Rationalität der Gefühle sowie deren Ausbildung durch Musik in der *Politik* (1340a1 ff.), wo die Tugend (ἡ ἀρετή) als rechte Art des Umgangs mit Liebe oder Hass erst durch ihre Einübung anhand der Nachempfindung mittels μίμησις (infolgedessen über die bloße Imitation hinaus besser als »Darstellung« zu übersetzen) verwirklicht wird.

Die Freude an der Tragödie wäre dann gegenüber Platon nicht nur staatsdienlich, sondern Bedingung der Möglichkeit tugendhaften Handelns überhaupt. Somit rehabilitiert Aristoteles die nun vor allem durch ihre kathartische Wirkung auf den Zuschauer (oder Leser) bestimmte Tragödie kraft ihres Nutzens als ethische Bildung. Sein Begriff des Tragischen ist demgemäß ebenfalls von dieser Wirkung her zu verstehen, so wie die *Poetik* insgesamt als Anleitung, wie diese mit den gegebenen Mitteln²⁴ (Melodik, Sprache) und Gegenständen (Handlungen und Charaktere, sowie deren Denkweise oder Motive) im Modus der Inszenierung, vornehmlich aber durch die Zusammenfügung der Fabel²⁵ allein, bestmöglich hervorzurufen sei. Als solche stellt sie durchaus nicht nur eine rein deskriptive Formenlehre der Dichtung dar, sondern die Anwendung Aristotelischer Philosophie auf ein konkretes Phänomen der griechischen Kultur, welche dabei selbst nicht losgelöst von ihrem historischen Kontext zu betrachten ist.

Dies wird gerade in dem deutlich, was Aristoteles *nicht* behandelt. So entstammt das Wort κάθαρσις, dort als *terminus technicus* der zeitgenössischen Medizin entlehnt, eigentlich dem religiösen Bereich²⁶ und bezeichnet ursprünglich die rituelle Abwaschung von Befleckung zur Wiederherstellung der sakralen Reinheit²⁷ und Einwei-

²³ Schmitt, A.: Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Band 5: Poetik. Berlin: Akademie 2008, S. 476 ff.

²⁴ Vgl. Arist. Poet. 1450a9–10: μῦθος καὶ ᾄθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

²⁵ συνιστάντας τοὺς μύθους (Arist. Poet. 1452b28 ff.).

²⁶ Siehe dazu Hoessly, F.: Katharsis. Reinigung als Heilverfahren. Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum (Hypomnemata 135). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 310–13, sowie Föllinger, S.: Katharsis als »natürlicher« Vorgang, in: Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 3–20.

²⁷ Vgl. Hom. Il. XVI, 228; Aischyl. Ch. 968; Soph. OT 1228; Hdt. I, 44.

hung in die Mysterien²⁸. Ebenso werden die Inhalte der Tragödien, jene über Jahrhunderte überlieferten Mythen von den Göttern und Helden der Griechen, lediglich als Beispiele für Arten der Handlungskomposition erwähnt. Die *Poetik* behandelt nur die Struktur des Dramas und blendet alles weitere aus.

Die Zeit, in der Aristoteles schreibt (um 335 v. Chr.), blickt auf die Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides als formvollendete Kunstwerke vergangener Tage zurück, während sich der lebenswirkliche Hintergrund jedoch in dem knappen Jahrhundert seit der Athener Uraufführung des *König Ödipus* deutlich verändert hatte. So waren die Theaterstücke anfangs für nur eine einzige Aufführung im Rahmen der großen Dionysien konzipiert, als Teil eines Wettstreites zu Ehren des Weingottes und der Heroen, sowie als Demonstration von Macht und Wohlstand vor den Bundesgenossen der attischen Polis auf ihrem Zenit. Reinszenierung und schriftliche Fixierung der Dramen als Texte, welche zwar einer viel breiteren Leserschaft zugänglich waren, aber natürlich nur einen Teil des realen Erlebens im Theater transferieren konnten, kamen erst später hinzu und verliehen dem tragischen Spiel ein neues Gesicht.

Das Verhältnis des Aristoteles zur klassischen Tragödie unterscheidet sich somit nicht wesentlich von dem heutiger Rezipienten, obgleich die *Poetik* aufgrund des geringeren Zeitabstandes und der Fülle des ihr zugrundeliegenden Materials für uns natürlich eine wertvolle Quelle bleibt. Seine Theorie und der mit ihr explizierte Begriff von Tragik als Wertmaßstab einer guten Tragödie beziehen sich nur auf das Drama als literarische Gattung, andere wesentliche Aspekte wie etwa die kultische, politische oder religiöse Dimension sind aus seiner Perspektive ebenso wie Bühnenbild und Inszenierung für die Kunst unerheblich (*ἀτεχνότερον*, 1453b8). »Will man das Tragische der griechischen Tragödie erfassen, so wird man dies zunächst unter Absehung von Aristoteles unternehmen müssen«²⁹, meint deshalb auch Hellmut Flashar, denn »eine Poetik der sophokleischen Tragödie läßt sich ohne die Komponenten: Fest, Polis, Theater adäquat nicht skizzieren. Aristoteles hat es gleichwohl getan und damit den

²⁸ Noch bei Platon (Phd. 69c u. Phdr. 244e), der es auch für die Loslösung der Seele vom materiellen Körper (Phdr. 67c) verwendet, daneben jedoch bereits die medizinische Reinigung (Leg. 628d) kennt.

²⁹ Flashar, H.: Sophokles. Dichter im demokratischen Athen. München: C. H. Beck 2000, S. 192.

Ablösungsprozeß eingeleitet, der die griechische Tragödie auch als Lesedrama, das sie ursprünglich nicht war, rezipierbar gemacht³⁰. »Tragisch« (τραγικός) ist für ihn nur die spezifische Wirkung der in der Tragödie dargestellten Handlungsstruktur. Indem das Wort hier jedoch erstmals in einem anderen Sinne als dem der bloßen Zugehörigkeit zum Festspiel verwendet wird, ist der Grundstein für jede weitere Auseinandersetzung gelegt: »die Entwürfe einer Philosophie des Tragischen seit Schelling sind ohne die *Poetik* des Aristoteles undenkbar«³¹.

Jene *Poetik* unterscheidet sich laut Peter Szondis Habilitationsschrift *Versuch über das Tragische*, auf deren berühmten Eingangssatz sich Flashar hier bezieht, von einer Philosophie des Tragischen schon durch das Objekt ihrer Betrachtung: »Als Unterweisung im Dichten will die Schrift des Aristoteles die Elemente der tragischen Kunst bestimmen; ihr Gegenstand ist die Tragödie, nicht deren Idee. Noch wo sie über das konkrete Kunstwerk hinausgeht, nach Ursprung und Wirkung der Tragödie fragt, bleibt sie in ihrer Seelenlehre empirisch, und die Feststellungen, zu denen sie dabei gelangt – die des Nachahmungstriebes als des Ursprungs der Kunst und der Katharsis als der Wirkung der Tragödie –, haben ihren Sinn nicht in sich selber, sondern in ihrer Bedeutung für die Dichtung, deren Gesetze aus ihnen abzuleiten sind«³². Was Szondi mit seiner Untersuchung jener in der Hauptsache der Philosophie des deutschen Idealismus zwischen 1795 und 1915 entstammenden Definitionen von Tragik aufzudecken sucht, ist ein gemeinsames Strukturmoment, aus dem sich eine Möglichkeit der Analyse von Tragödien ergibt. Es ist die Hoffnung auf einen generellen Begriff des Tragischen.

Ein weiter Sprung führt von der antiken Dichtungslehre in eine Epoche, welche sich selbst bisweilen eben durch die Abgrenzung von tragischer Negativität bestimmte, programmatisch vertreten durch Hegels hartnäckiges Gerücht vom Vergangenheitscharakter der Kunst³³. Gleichwohl, vergangen war die Tragödie auch schon tags darauf und »sowenig indessen der *Poetik* des Aristoteles darf zum Vor-

³⁰ Ebd., S. 29.

³¹ Ebd., S. 189.

³² Szondi, P.: *Versuch über das Tragische*, in: *Schriften I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 151.

³³ »In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes« (Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. in: *Werke X.1*. Berlin 1835, S. 16).

wurf gemacht werden, daß es ihr an Einsicht in das tragische Phänomen gebricht, sowenig darf der Theorie des Tragischen, welche die deutsche Philosophie nach 1800 gewinnt, die Gültigkeit für ältere Tragödiendichtung von vorneherein abgestritten werden«³⁴. Umgekehrt darf sie aber auch nicht hinter diese zurückfallen.

Was einen solchen Begriff von Tragik gegenüber der früheren Poetik auszeichnet, liegt indes weniger in seiner Bedeutung für vergangene Kunst als für das Verhältnis des Denkens zu seiner eigenen Zeit begründet, wie Lore Hühn bemerkt: »Das Tragische ist hier nicht mehr ein Gegenstand philosophischer Ästhetik unter mehreren, sondern der ausgezeichnete Ort einer Selbstverständigung der Philosophie über ihre eigenen Grundlagen und methodischen Operationsfiguren«³⁵. Als »Gegendiskurs zu verharmlosenden Theorien des Fortschritts und der Pluralität« schöpft die Philosophie dabei nicht zufällig aus dem Füllhorn der Tragödie, »bietet doch die antike Vorlage mit ihren Konzepten von Hybris und Übermaß das Modell, um die heillose Selbstverstrickung und Selbstüberforderung auszubuchstabieren, in welche die neuzeitliche Subjektivität mit ihrem Anspruch, sich allein aus und durch sich selbst zu begründen, notwendig gerät«³⁶.

Warum gerade die Tragödie? Eignet der Philosophie selbst etwas Tragisches, wie auch Szondi meint, wenn er sie mit dem Flug des Ikarus (S. 200) vergleicht, oder schon der Tragödie etwas Philosophisches³⁷, das auch Aristoteles nicht übersehen konnte? Beides trifft zu, und mehr. Für das Verstehen tragischer Schuld jedoch eröffnet die philosophische Auseinandersetzung mit dem tragischen Narrativ überhaupt erst den Zugang, welcher sowohl einer reinen Kunstpoetik, als auch philosophischer Handlungstheorie und Ethik allein zwangsläufig versperrt geblieben wäre, denn »das Mittel zur Erfassung von Verstrickungen in Schuldzusammenhängen ist die Erzählung«³⁸.

³⁴ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 152.

³⁵ Hühn, L. (Hrsg.): Die Philosophie des Tragischen. Schopenhauer-Schelling-Nietzsche. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 8.

³⁶ Ebd., S. 6 ff.

³⁷ φιλοσοφώτερον (Arist. Poet. 1451b5).

³⁸ Grätzel, S.: Praxis und Poetik. Beiträge zum Projekt »Der Roman als philosophischer Text« (ΙΠΑΞΙΣ – Jahrbuch der Internationalen Maurice Blondel-Forschungsstelle, Bd. I). London: Turnshare 2008, S. IX.

b) Dialektik

Friedrich Wilhelm Joseph Schellings (1775–1854) *philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* waren sicher nicht als Grundlegung einer Philosophie des Tragischen gedacht. Das Wort »tragisch« kommt nicht einmal darin vor. Vielmehr handelt es sich um eine Gegenüberstellung der beiden dominierenden philosophischen Systeme seiner Zeit: die dogmatisch verfahrenende Lehre Spinozas und die inzwischen selbst von Dogmatisierung bedrohte kritische Philosophie Kants, welche sich voneinander nach Auffassung des gerade zwanzigjährigen Theologiestudenten und Fichteschülers darin unterschieden, dass diese als »Streben nach unveränderlicher Selbstheit, unbedingter Freiheit, uneingeschränkter Tätigkeit«³⁹ von einem absoluten Ich oder Subjekt ausgehe, jene hingegen das Absolute als Objekt, bzw. Nicht-Ich voraussetze und so »unbeschränkteste Passivität« einfordere. Die Anspielung auf den *König Ödipus* des Sophokles dient hier zunächst der Veranschaulichung einer dritten Möglichkeit: »Die griechische Tragödie ehrte menschliche Freiheit dadurch, daß sie ihren Helden gegen die Übermacht des Schicksals kämpfen ließ. [...] Es war ein großer Gedanke, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so durch den Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen«⁴⁰.

Dass Szondi den Anfang der Theorie des Tragischen hier ansetzt, und nicht etwa bei Lessing oder Schiller⁴¹, deren etwas frühere Ausführungen ebenfalls über reine Poetik hinausgingen, ist der Struktur seiner Tragödiendeutung geschuldet: »Indem der tragische Held in Schellings Interpretation nicht bloß der Übermacht des Objektiven unterliegt, sondern selbst für sein Unterliegen bestraft wird, dafür, daß er den Kampf überhaupt aufgenommen hat, wendet sich der positive Wert seiner Haltung: der Wille zur Freiheit, die das Wesen sei-

³⁹ Schelling, F. W. J. v.: *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus* (1795), in: *Sämmtliche Werke*, Abt. I, Bd. 1. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta 1856, S. 334–5.

⁴⁰ Ebd., S. 336/7.

⁴¹ Vgl. Lessing, G. E./Mendelssohn, M./Nicolai, F.: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hrsg. v. Jochen Schulte-Sasse. München: Winkler 1972, und Schiller, F.: *Ueber die tragische Kunst* (1792), in: *Werke*. Nationalausgabe. Hrsg. v. Julius Petersen u. a. Weimar 1943 ff., Bd. 20, S. 148–170; ders.: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792). In: ebd., S. 133–147.

nes Ichs ist, gegen ihn selbst«⁴². Mit Verweis auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), zusammen mit Hölderlin Zimmernachbar Schellings am Tübinger Stift und Mitherausgeber des *Kritischen Journals der Philosophie*, dürfe diese Struktur »dialektisch« genannt werden, hier definiert als: »Einheit der Gegensätze, Umschlag des einen in sein Gegenteil, Negativsetzen seiner selbst, Selbstentzweiung« (ebd., Anm. 8).

In den *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* von 1802/03, welche explizit auf die *Briefe* verweisen, steht die Tragödie schließlich im Zentrum einer auf der Identitäts-philosophie Schellings beruhenden Ästhetik: »Das Wesentliche der Tragödie ist [...] ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Notwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, daß der eine oder der andere unterliegt, sondern daß beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen«⁴³. Da Schönheit selbst hier im Hinblick auf die Identität von Geist (Subjekt, Idealität) und Natur (Objekt, Realität) definiert ist als »Ineinsbildung des Realen und Idealen«, somit die »Indifferenz der Freiheit und der Notwendigkeit, in einem Realen angeschaut« (S. 383), stellt das Drama nach der ursprünglichen Einheit beider Prinzipien im Epos und dem Widerstreit der Lyrik eine höhere Harmonie durch Versöhnung dar: »So gipfelt Schellings ganzes System, dessen Wesen die Identität von Freiheit und Notwendigkeit ist, in seiner Bestimmung des tragischen Vorgangs als der Wiederherstellung dieser Indifferenz im Streit. Wiederum ist das Tragische damit als ein dialektisches Phänomen begriffen«⁴⁴. Philosophie als Vernunftkenntnis und Kunst als sinnliche Darstellung des Absoluten sind vereint in der dialektischen Struktur des Tragischen.

Und wieder ist es *König Ödipus*, dessen Schicksal die Idee des Tragischen wie kein anderes verkörpern soll. Kritik äußert Schelling jedoch an der Aristotelischen Bestimmung der tragischen Verfehlung (*ἀμαρτία*): »Dies ist das höchste denkbare Unglück, ohne wahre Schuld durch Verhängnis schuldig zu werden. Es ist also nothwendig, daß die Schuld selbst wieder Nothwendigkeit, und nicht sowohl, wie

⁴² Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 159.

⁴³ Schelling, F. W. J. v.: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1802/03), in: Sämtliche Werke, Abt. I, Bd. 5. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta 1859, S. 693.

⁴⁴ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 160/1.

Aristoteles sagt, durch einen Irrthum, als durch den Willen des Schicksals und ein unvermeidliches Verhängnis oder eine Rache der Götter zugezogen sey. Von dieser Art ist die Schuld des Ödipus« (S. 695), des Weiteren: »daß dieser schuldlose Schuldige freiwillig die Strafe übernimmt, dies ist das Erhabene der Tragödie, dadurch erst verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Nothwendigkeit« (S. 699). Schuld begegnet uns bereits hier als ein wesentliches Element des Tragischen, doch die Ambivalenz ihrer Konkretisierung innerhalb der Schelling'schen Philosophie als schuldig und zugleich doch nicht, Schuld ohne wirkliche Schuld, zeigt, wie sehr ihr Begriff durch die sichtbar übergeordnete Problematik von Geist und Natur, Freiheit und Notwendigkeit her gedeutet und begrenzt wird. Tragik als Versöhnung und *coincidentia oppositorum* vermag unter diesen Voraussetzungen noch nicht, ein ebenso integratives Verständnis von Schuld hervorzubringen. Sie tritt hinter die Harmonie der Prinzipien zurück.

Mit Hegel wird die Dialektik des Tragischen zum System. Erst hier gewinnt der ursprünglich griechische Begriff (ἡ διαλεκτικὴ τέχνη, »die Kunst der Unterredung«), welcher schon bei Platon⁴⁵ von der rein rhetorischen Argumentation unterschieden zur Fundamentalmethodik philosophisch-kritischen Denkens avanciert, nun auch eine metaphysische Bedeutung als Weltprinzip der geschichtlichen Bewegung des Geistes in seiner Selbsterfassung von der einfachen Wahrnehmung bis hin zum absoluten Wissen. Dabei liegt der Ursprung dieser Vorstellung in der gemeinsam mit Schelling angestregten Auseinandersetzung mit Kants transzendentaler Dialektik, welche als »Logik des Scheins«⁴⁶ (d. h. des transzendentalen Scheins, welcher darin seine Ursache hat, dass »die subjektive Notwendigkeit einer gewissen Verknüpfung unserer Begriffe, zu Gunsten des Verstandes, für eine objektive Notwendigkeit, der Bestimmung der Dinge an sich selbst, gehalten wird«, A297/B353, S. 408) unter anderem durch den Widerstreit der Antinomien der reinen Vernunft die Scheinhaftigkeit transzendenter Verstandesurteile über die Freiheit des Willens, die Unsterblichkeit der Seele und die Existenz Gottes, aufzudecken hatte. Indem Philosophie als *Phänomenologie des Geis-*

⁴⁵ Plat. Rep. 534b: ἡ καὶ διαλεκτικὸν καλεῖς τὸν λόγον ἐκάστου λαμβάνοντα τῆς οὐσίας (»Dialektiker nennst du doch denjenigen, welcher den Begriff des Wesens einer jeden Sache erfasst«).

⁴⁶ Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. Leipzig: Reclam 1878, S. 260 (A293/B349).

tes das Absolute mittels und als Dialektik erfasst, wird das Tragische zum Wesen des Seins.

Als Keimzelle dialektischen Denkens zeigt sich die Behandlung des Tragischen schon in Hegels früher Schrift *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* von 1802/03, worin er Kant und Fichte den Prozess der Selbstentzweiung einer absoluten Idee der Sittlichkeit entgegenstellt, »wenn die Tragödie darin ist, daß die sittliche Natur ihre unorganische, damit sie sich nicht mit ihr verwickle, als ein Schicksal von sich abtrennt und sich gegenüber stellt, und, durch die Anerkennung desselben in dem Kampfe, mit dem göttlichen Wesen, als der Einheit von beydem, versöhnt ist«⁴⁷. Obgleich sein Augenmerk eher auf die *Orestie* denn auf Ödipus gerichtet ist, bestimmt hier wie bei Schelling der Widerstreit von Freiheit und Notwendigkeit das Wesen der Tragödie. Anders als dieser betont Hegel jedoch den Streit selbst als fortwährendes Ringen und Wegbereiter der Identität, nicht die statische Idealität von Harmonie und Indifferenz. Natur und Schicksal, personifiziert in den Eumeniden, erscheinen mithin bloß als ein im Opfer abgetrennter Teil der Sittlichkeit: »nichts Fremdes«, sondern »das Bewusstsein seiner selbst, aber als eines Feindlichen«⁴⁸.

Als »geistige Substanz des Wollens und Vollbringens«⁴⁹ ist das Sittliche die Form des Göttlichen bzw. Absoluten, wie es in das individuelle Handeln eintritt, und so »das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie« in Hegels *Vorlesungen über die Aesthetik*. Indem es in der realen Welt als ein bestimmter Zweck oder Charakter erscheint, welcher sich in seiner Besonderung nur auf Kosten entgegengesetzter Zwecke und Charaktere verwirklichen kann, geht das Göttliche der idealen Einheit des Allgemeinen verlustig und bringt aus sich selbst unweigerlich den tragischen Konflikt hervor. Es ist die Kollision von Liebe und Gesetz der *Antigone* des Sophokles, welche hier für das Prinzip der Gattung einsteht: »Das ursprünglich Tragische besteht

⁴⁷ *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie, und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, in: *Kritisches Journal der Philosophie*. Hrsg. v. Fr. Wilh. Joseph Schelling und Ge. Wilhelm Fr. Hegel, Bd. II, 2. Stuttgart: J. B. Cotta 1802, S. 79.

⁴⁸ Schon in der Jugendschrift *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1798–1800), in: Hegel, G. W. F.: *Frühe Schriften* (Werke I). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 346 (Anm. *).

⁴⁹ Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Aesthetik*, in: *Werke X*, 3. Berlin: Duncker & Humblot 1843, S. 528 ff.

nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensosehr in Schuld geraten« (S. 529).

Insofern Schuld nun Willkür und eine freie Wahl des Individuums erfordere, seien die tragischen Heroen in diesem Zusammenhang erneut »ebenso schuldig als unschuldig«, wie insbesondere die Frevel des Ödipus verdeutlichen: »Das Recht unseres heutigen tieferen Bewußtseyns würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eignen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Thaten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerschneidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseyns und in das, was die objektive Sache ist«⁵⁰. Im Bewusstsein seiner selbst als handelnder Person löst sich die Notwendigkeit des tragischen Konfliktes in einer Schuld als rein subjektiver Verantwortlichkeit auf. Gerade dies aber steht dem Helden der Tragödie nicht offen. Es sind sein Pathos und Charakter, welche dialektisch zugleich sein ganzes Wesen ausmachen und ihn in das schuldhaftes Handeln treiben, worin sowohl Hegels Ablehnung der Aristotelischen Affekttheorie von Mitleid und Rührung als Zwecke der Tragödie begründet ist als auch sein berühmtes Wort, es sei »die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein« (S. 533). Der tragische Konflikt zwischen Einzelwillen und göttlicher Fügung verweist so auf die Grenzen der Möglichkeiten von Tragödie und Kunst insgesamt, deren Gegenständlichkeit zunächst durch die Innerlichkeit der (christlichen) Religion und schließlich in der Synthese philosophischer Erkenntnis geschichtlich überwunden werden soll. Innerhalb des Tragischen aber ist Versöhnung ist nicht möglich.

Überschattet von der Indienstnahme der Tragödie für die Selbstbestimmung der Moderne in der Hegel'schen Stufenfolge des Geistes formuliert diese Konsequenz jedoch erst Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), welcher den tragischen Konflikt zwischen Staat und Familie der Antigone auf einen unauflöselichen Widerspruch beliebiger Verhältnisse erweitert: »Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich

⁵⁰ Ebd., S. 552.

wird, schwindet das Tragische«⁵¹. Im Unterschied etwa zu Karl Wilhelm Ferdinand Solgers (1780–1819) tragischem Prinzip⁵² der Einheit von Offenbarung und Vernichtung einer ins göttliche entrückten Idee des Schönen durch ihre Darstellung innerhalb einer an sich nichtigen Existenz umfasst der Horizont des Tragischen damit auch die Dämonie rein menschlicher Selbstentzweiung.

Obgleich bereits seit 1820 von tiefster Ablehnung der »Hegelei«⁵³ des Weltgeistes geprägt, entbehrt auch die Definition des Tragischen durch Arthur Schopenhauer (1788–1860) als Selbstaufhebung⁵⁴ des Urprinzips wie schon bei Solger nicht eines dialektischen Momentes. In Bezugnahme auf die Philosophie Kants geht Schopenhauer zunächst von der Welt als einer den apriorischen Kategorien des Verstandes unterworfenen Erscheinung bzw. Vorstellung aus, schreitet dann aber analog zur Erfahrung der voluntativen Ursächlichkeit des eigenen Körpers zu einer Bestimmung des aller Vorstellung zugrundeliegenden Dinges an sich als des einen blinden, vernunftlosen Willens zum Leben fort. Erst in der Erscheinung treten vermittelt des *principii individuationis* Unterscheidungen von Subjekt und Objekt, Quantität, Kausalität oder raumzeitlicher Form, aber auch Zufall, Irrtum und Leid hinzu: »Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektivität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt. [...] Ein und derselbe Wille ist es, der in allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen«⁵⁵. Der Kunst (und der Musik im Besonderen) als sinnlicher Darstellung des inneren Wesens der Dinge (d. h. ihrer Idee) kommt es zu, den Menschen durch die Erkenntnis des einen Urwillens aus seiner eigenen Verstrickung in das subjektive Wollen zu lösen und ihm so eine intelligible Willensfreiheit in der asketischen Verneinung

⁵¹ Burckhardt, C. A. H. (Hrsg.): Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller. Stuttgart: J. B. Cotta 1870, S. 89 (6. Juni 1824); vgl. Eckermann, J. P.: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, dritter Teil. Leipzig: Brockhaus 1885, S. 87 (28. März 1827).

⁵² Solger, K. W. F.: Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig: Brockhaus 1829, S. 309–11.

⁵³ Schopenhauer, A.: Vorrede zur 2. Auflage der *Welt als Wille und Vorstellung*. Gesamtausgabe. München: dtv 1998, S. 22; vgl. auch die Kritik der dialektischen Methode als Rechthaberei in *Eristische Dialektik* (1864).

⁵⁴ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 180.

⁵⁵ Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. München: dtv 1998, Bd. I, § 51, S. 335.

des Willens selbst zu ermöglichen. Insbesondere das (christliche) Trauerspiel wirkt so als Quietiv des Willens.

Dabei kennt Schopenhauer verschiedene Spielarten des Tragischen, welche das darzustellende Unglück in je unterschiedlicher Weise herbeiführen: durch die menschliche Bosheit, das blinde Schicksal, oder aber durch die bloße Stellung der Charaktere gegeneinander. Gerade die letztere Möglichkeit sei vorzuziehen, da dort das Unglück »als etwas aus dem Thun und den Charakteren der Menschen leicht und von selbst, fast wesentlich Hervorgehendes« (WWV I, S. 337) umso furchtbarer und näher erscheine. So ist es letztlich die pessimistische Einsicht in die Selbstzerstörung des Willens zum Leben (die »Sünde der Welt«⁵⁶) als den wahren Urgrund allen Leids, welche die Schopenhauerische Tragik ausmacht: »[W]as allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehn der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin«⁵⁷.

Tragische Schuld ist damit zu etwas Diffusem, Allgegenwärtigem geworden. In Gefolge dessen wird Max Scheler später von einer »Unlokalisierbarkeit der ›Verschuldung««⁵⁸ sprechen, Brigitte Scheer hingegen nennt es die »Totalisierung und Anonymisierung des Tragischen«⁵⁹. Wo jedoch Schopenhauer noch in der Erkenntnis des Tragischen selbst dessen Überwindung begründet sieht, bleibt der »leidende Widerspruch«⁶⁰ des Absoluten für Søren Aabye Kierkegaard (1813–1855) dem menschlichen Verstand prinzipiell undurchdringlich und erfordert einen Sprung in den Glauben. Im Werk Christian Friedrich Hebbels (1813–1863) ist schließlich auch dieser letzte Ausweg verwehrt. Aus der Maßlosigkeit einer starren und eigenmächtigen und doch zugleich wesenhaften und notwendigen Vereinzelung

⁵⁶ Schopenhauer, a.: *Parerga und Paralipomena*. Leipzig: Brockhaus 1874, Bd. II, S. 323.

⁵⁷ Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. München: dtv 1998, Bd. II, Kap. 37, S. 504.

⁵⁸ Scheler, M.: *Zum Phänomen des Tragischen*, in: *Vom Umsturz der Werte*. Bern/München: Francke 1972, S. 163 f.

⁵⁹ Scheer, B.: *Die Philosophie des Tragischen bei Schopenhauer*, in: Hühn, L. (Hrsg.): *Die Philosophie des Tragischen*. Schopenhauer-Schelling-Nietzsche. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 368.

⁶⁰ Kierkegaard, S. A.: *Unwissenschaftliche Nachschrift*. Köln: Hegener 1959, S. 709.

resultierend, ist seine dramatische Schuld »eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewusstsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gleichgesetzt«⁶¹. In dem solcherart das ganze Sein von der Pantragik des Konfliktes zwischen dem Einzelnen und der Gesamtheit des Lebensprozesses bestimmt ist, »wird der Mensch bei Hebbel in einem rational nicht auflösbaren Vorgang, der an Kafka gemahnt, gegenüber einer Lebensmacht schuldig, die er weder kennt, noch begreift«⁶².

Die Philosophie des Tragischen kulminiert somit in einem Begriff von Tragik, der als Prozess der Selbstaufhebung aller positiven Werte in das innerste Wesen des Seins vorgedrungen und noch die rationale Erkenntnis dieses Prozesses selbst verneinend, letztlich die Bedingungen der Möglichkeit von Metaphysik überhaupt untergräbt. Es ist die Tragödie der Philosophie: die Begründung des Seins im Absoluten endet im Nichts absoluter Grundlosigkeit.

Das Problem des europäischen Nihilismus im Spannungsfeld von Metaphysik und Tragik bildet den Ariadnefaden im Schaffen Friedrich Wilhelm Nietzsches (1844–1900), dessen Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 zunächst eine Umdeutung der Schopenhauerischen Philosophie des Willens im Sinne von Richard Wagners kulturkritischen Erneuerungsbestrebungen darstellte. Während ihm »Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis«⁶³ gilt, welches mittels der subjektiven Kategorien von Raum und Zeit der Welt Maß, Form und Gestalt gibt (analog zur bildhaft-plastischen Kunst der Epik und Bildhauerei), steht Dionysos für den blinden Willen zum Dasein, das Ur-eine, die Welt an sich (die rauschhaft-ekstatische Musik und Lyrik). In völliger Absehung von Aristoteles⁶⁴ lässt Nietzsche das Kunstwerk der Tragödie als Reflex religiösen Erlebens im Kult des Dionysos aus dem Bruderbund dieser beiden ästhetischen Prinzipien entstehen. Doch im Gegensatz zur pessimistischen Resignation Schopenhauers erlaubt die Erlösung im Schein der Verklärung eines als Urschmerz

⁶¹ Hebbel, C. F.: Mein Wort über das Drama, in: Sämtliche Werke, Bd. 10. Hamburg: Hoffmann & Campe 1891, S. 34 f.

⁶² Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 191.

⁶³ Nietzsche, F. W.: Die Geburt der Tragödie, in: Kritische Studienausgabe (KSA), herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 1999, Bd. 1, S. 28.

⁶⁴ Vgl. KSA 14, S. 54.

erfahrenden Seinsgrundes durch den apollinischen Traum eine Rechtfertigung des Daseins als ästhetisches Phänomen, die Bejahung des Lebens: »unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen«⁶⁵. Wie die Tragödie aus der dionysischen Musik des Chores entstand, so ging sie dann auch in dem Maße zugrunde, wie sie sich von diesem Ursprung löste: »sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlösbaren Conflictes, also tragisch«⁶⁶. Euripides' »ästhetischer Sokratismus«, welcher die sicheren Instinkte der alten aeschyleischen Tugend durch Aufklärung und bürgerlichen Wissensoptimismus (z)ersetzte⁶⁷, kündigt von der Heraufkunft des theoretischen Menschen, welcher der dionysischen »tragische[n] Erkenntniss, die, nur um ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht« (S. 101) nicht mehr fähig ist.

Die erhoffte »Wiedergeburt der Tragödie« (S. 103), auf welche Nietzsches Schrift abzielt, bleibt jedoch aus, stattdessen folgt die Entfremdung von der Philologie und der Bruch mit Wagner. Zwar weicht die Thematik des griechischen Dramas zunächst dem Einzelgängertum ikonoklastischer Moralkritik, doch mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft und ihrem Verkünder *Zarathustra* betritt das Tragische wieder die Bühne: »incipit tragoedia«⁶⁸. Hier ist das Leben, zersplittert in die Pluralität einander widerstreitender Willen zur Macht, als stetes Über-sich-selbst-hinaus-Schaffen, das, »was sich immer selber überwinden muss«⁶⁹, aller Teleologie entkleidet und so die »Unschuld des Werdens«⁷⁰ wiederhergestellt. Die Abgründigkeit der Lehre, dass in diesem großen Zyklus ziellosen Entstehens und Vergehens alles schon einmal dagewesen sein muss, ist »die extrem-

⁶⁵ KSA 1, S. 29.

⁶⁶ KSA 1, S. 75, vgl. 83: »Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zu Grunde.«

⁶⁷ Vgl. die »Vernichtung des Mythus« (Sokrates und die griechische Tragödie, in: KSA 1, S. 638).

⁶⁸ Aphorismus 342 der fröhlichen Wissenschaft (KSA 3, S. 571), welcher auf das »grösste Schwergewicht« folgt, ist nahezu identisch mit dem ersten Kapitel von *Also sprach Zarathustra* (KSA 4, S. 11–12).

⁶⁹ *Also sprach Zarathustra* II, Von der Selbst-Ueberwindung, in: KSA 4, S. 148.

⁷⁰ Nachlass Frühjahr – Sommer 1883, 7[7], in: KSA 10, S. 237–238.

te Form des Nihilismus«⁷¹ und »höchste Formel der Bejahung«⁷² zugleich: Nietzsches »Philosophie des Dionysos«⁷³ erkennt im freien Spiel des Schaffens den höchsten Genuss des Daseins, in der Steigerung des Lebens das Maß einer großen Gesundheit entgegen christlich-asketischer Verkümmern. Der Gegensatz »Dionysos gegen den Gekreuzigten«⁷⁴ bestimmt nun sein Verhältnis zu jener metaphysischen Hinterwelt und Sklavenmoral, welche mit dem Tod Gottes aus sich selbst dialektisch die Entwertung aller Werte als notwendige Konsequenz eines lebensverneinenden Ressentiments hervorbrachte. So wird das Dionysische jenseits der Artistenmetaphysik der Tragödienschrift im Spätwerk zum Prinzip einer neuen Wertsetzung: »Eine solche Experimental-Philosophie, wie ich sie lebe, nimmt versuchsweise selbst die Möglichkeiten des grundsätzlichen Nihilismus vorweg: ohne daß damit gesagt wäre, daß sie bei einem Nein, bei einer Negation, bei einem Willen zum Nein stehen bliebe. Sie will vielmehr bis zum Umgekehrten hindurch – bis zu einem dionysischen Ja sagen zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl – sie will den ewigen Kreislauf [...]. Höchster Zustand, den ein Philosoph erreichen kann: dionysisch zum Dasein stehn –: meine Formel dafür ist amor fati ...«⁷⁵. In dieser Rückkehr zum Ursprung ist die Philosophie des Tragischen und mit ihr die abendländische Metaphysik im Ganzen an die äußerste Grenze ihrer Möglichkeiten gelangt und weist doch eben in der Vollendung ihrer Selbstaufhebung über sich selbst hinaus. Bis zum Zusammenbruch in Turin singt Nietzsche *Dionysos-Dithyramben*.

c) Krisis

Nietzsche, der wie kein anderer die Dialektik metaphysischen Denkens erkannte und deren weitreichende Konsequenzen für die gesamt-

⁷¹ »das Nichts (das ›Sinnlose‹) ewig!« (Lenzer Heide Fragment von 1887, KSA 12, S. 213).

⁷² *Ecce Homo*, in: KSA 6, S. 335.

⁷³ Nachlass Frühjahr 1885, 34[176], in: KSA 11, S. 480.

⁷⁴ Schlusswort von *Ecce Homo*, in: KSA 6, S. 374.

⁷⁵ KSA 13, S. 492; vgl. KSA 6, S. 297: »amor fati: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es lieben ...«.

te europäische Kultur mit dem Wort vom Tod Gottes auszusprechen wagte, markiert einen tiefgreifenden Einschnitt im Selbstverständnis sowohl der Philosophie als auch der historischen Wissenschaften, deren gegenseitiges Verhältnis von nun an einer grundlegend neuen Bestimmung bedurfte. Daraus ergab sich einerseits die verstärkte Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichtlichkeit, andererseits eine Differenzierung und Disziplinierung der jeweiligen Fachrichtungen. Doch was bedeutet dies für das ursprüngliche Problem des Tragischen?

»Die Geschichte der Philosophie des Tragischen ist von Tragik selber nicht frei. Sie gleicht dem Flug des Ikaros. Denn je näher das Denken dem generellen Begriff kommt, umso weniger haftet an ihm das Substantielle, dem es den Aufschwung verdankt. Auf der Höhe der Einsicht in die Struktur des Tragischen fällt es kraftlos in sich zusammen. Wo eine Philosophie als Philosophie des Tragischen mehr wird denn Erkenntnis jener Dialektik, zu der ihre Grundbegriffe zusammentreten, wo sie nicht mehr die eigene Tragik bestimmt, ist sie nicht mehr Philosophie. Also scheint die Philosophie das Tragische nicht fassen zu können – oder es gibt das Tragische nicht«⁷⁶. Die Philosophie des Tragischen, als Einheit der Gegensätze allgemeingültiger philosophischer Erkenntnis (der Struktur) und der historischen Erfassung des Phänomens der antiken Tragödie (ihrer Substanz), wäre somit letztlich einer dialektischen Selbstentzweiung des Denkens erlegen.

Szondis philosophiegeschichtliche Deutung dieser Tragik ist hier vorrangig einer literaturwissenschaftlichen Methodik unterstellt, welche die vertiefte Analyse von Tragödien ermöglichen soll. Ziel ist nicht eine Fortführung der Philosophie des Tragischen, die für ihn mit dem Ende des deutschen Idealismus und der Auffassung des Tragischen als eines überzeitlichen *ens metaphysicum* als abgeschlossen zu betrachten ist. Anstelle der Rückkehr zur Poetik geht diese über in eine »Geschichtsphilosophie der Tragödie. Diese ist Philosophie, weil sie die Idee und nicht das Formgesetz der tragischen Dichtung erkennen will, aber sie weigert sich, die Idee der Tragödie in einem Tragischen gleichsam an sich zu erblicken, das an keine geschichtliche Lage gebunden wäre, noch auch notwendig an die Form der Tragödie,

⁷⁶ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 200.

an Kunst überhaupt« (S. 201). Die Idee des Tragischen wird zur »Konfiguration«⁷⁷.

Der Verzicht auf einen generellen Begriff des Tragischen, welcher als Philosophie »ohne alle Beziehung auf historische Sachgehalte in einem System von allgemeinen Sentiments, das man in den Begriffen ›Schuld‹ und ›Sühne‹ logisch unterbaut sich dachte, als Theorie der sittlichen Weltordnung durchgeführt worden«⁷⁸ sei, bleibt mit dem Namen Walter Benjamin (1892–1940) verbunden. Dessen Abgang auf die Tragödientheorie des Idealismus in der 1925 zurückgezogenen Habilitationsschrift über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* suchte jene geschichtsphilosophischen Grundbegriffe aus einer materialistischen Perspektive aufzuarbeiten, welche Nietzsches Emanzipation von der sittlichen Interpretation der Tragödie seiner Auffassung zufolge dem »Abgrund des Ästhetizismus« (S. 104) preisgegeben hatte.

So gewinnt die Tragödie dort als »tendenziöse Umformung der Tradition« in einer »Auseinandersetzung mit der dämonischen Weltordnung« der früheren Epik ihre historische Bedeutung: »Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühneopfers, das den Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen. Diese, wie sie zum Unterschiede von den alten todbringenden Verhaftungen nicht auf oberstes Geheiß, sondern auf das Leben des Heros selbst zurückweisen, vernichten ihn, weil sie, inadäquat dem Einzelwillen, allein dem Leben der noch ungeborenen Volksgemeinschaft den Segen bringen. Der tragische Tod hat die Doppelbedeutung, das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer neuen Menschheitsernte dem unbekanntem Gott den Helden hinzugeben« (S. 109).

Umso vielsagender ist es, dass auch Benjamin bei aller Kritik des idealistischen Standpunktes in seiner Deutung ohne ein Moment des Dialektischen, welches doch nach Szondi eben »den gemeinsamen Nenner der verschiedenen idealistischen und nachidealistischen Be-

⁷⁷ Benjamin, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 15.

⁷⁸ Benjamin, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 101.

stimmungen des Tragischen und darum die mögliche Basis für dessen generellen Begriff darstellt«⁷⁹ nicht auskommt: »Das Tragische verhält sich zum Dämonischen, wie das Paradoxon [d.h. der Widerspruch in sich, das Dialektische] zur Zweideutigkeit. In allen Paradoxien der Tragödie – im Opfer, das, alter Satzung willfahrend, neue stiftet, im Tod, der Sühne ist, und doch das Selbst nur hinrafft, im Ende, das den Sieg dem Menschen dekretiert und dem Gotte auch – ist die Zweideutigkeit, das Stigma der Dämonen, im Absterben« (S. 112).

So fügt sich Benjamins geschichtsphilosophische Deutung des tragischen Heldentodes zu Hegels Bestimmung des Schicksals des Sokrates als »ächt tragisch«: »Das Princip der griechischen Welt konnte noch nicht das Princip der subjektiven Reflexion ertragen; so ist es als feindlich zerstörend aufgetreten. [...] Das ist die Stellung der Heroen in der Weltgeschichte überhaupt: durch sie geht eine neue Welt auf. Dieses neue Princip ist im Widerspruch mit dem bisherigen, erscheint als auflösend; die Heroen erscheinen also als gewaltsam, die Gesetze verletzend. Sie finden individuell ihren Untergang«⁸⁰. Szondi ergänzt die Interpretation Benjamins: tragisch sei daran eben, »daß die Befreiung vom *alten Recht* nicht anders erfolgen kann, als daß es aufs neue verehrt wird, daß die Loslösung aus den *todbringenden Verhaftungen* als Preis wiederum den Tod verlangt, daß die *neuen Inhalte des Volkslebens* zu ihrer Verwirklichung den Einzelnen als Heros benötigen, ihn aber, da sie *dem Einzelwillen inadäquat* sind, vernichten müssen«⁸¹. Mit Schillers Worten aus dem Studienheft zum *Demetrius*: »Wenn Unglück seyn soll, so muß selbst das Gute Schaden stiften«⁸².

Diese »Ubiquität des dialektischen Moments« (S. 207) von der (aristotelischen) Poetik⁸³ bis zur Geschichtsphilosophie der Tragödie, erhärtet seine These von der dialektischen Struktur des Tragischen,

⁷⁹ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 205.

⁸⁰ Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, in: Werke XIII. Berlin: Duncker & Humblot 1833, S. 119–120.

⁸¹ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 203.

⁸² Kettner, G. (Hrsg.): Schillers dramatischer Nachlaß. Bd. 1: Demetrius. Weimar: Böhlau 1895, S. 210, Anm. 3.

⁸³ In deren 13. Kapitel »die Verschuldung dialektisch aus einer, freilich nur angeneherten Tugendhaftigkeit hervorgehen soll« (S. 205/6). Diese tragische Verschuldung bzw. Verfehlung (*ἀμαρτία*, Arist. Poet. 1453a16) wird im zweiten Teil dieser Arbeit eingehender untersucht werden (s. u., II.1.a/b).

dessen Definitionen bei den jeweiligen Denkern, welche »primär nicht das Tragische haben bestimmen wollen, sondern innerhalb ihrer Philosophie auf ein Phänomen stießen, daß sie das Tragische nannten, obwohl es ein Tragisches war«, als »Konkretion des Tragischen in ihrem Denken [...] sich immer schon nach der besonderen Sinngebung des Philosophen, nach seinem metaphysischen Entwurf richten« mussten (S. 208). Relativität wie auch mangelnde Reversibilität dieser Bestimmung machen demnach weitere Differenzierung erforderlich. Nicht alle Dialektik ist tragisch: »Daraus aber ist keine andere Konsequenz zu ziehen als aus der Krise, zu der die dialektische Auffassung des Tragischen in der nachidealistischen Ära führt: daß es nämlich das Tragische nicht gibt, nicht zumindest als Wesenheit. Sondern das Tragische ist ein Modus, eine bestimmte Weise drohender oder vollzogener Vernichtung, und zwar die dialektische. Nur der Untergang ist tragisch, der aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des Einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung erfolgt« (S. 209). Diese Eingrenzung der Tragik auf eine bestimmte Form innerhalb eines bestimmten Raumes hat jedoch eine weitere Konsequenz.

»Der tragische Widerspruch darf nicht aufgehoben sein in einer übergeordneten – sei's immanenten, sei's transzendenten – Sphäre. Ist dies der Fall, so hat die Vernichtung entweder ein Belangloses zum Gegenstand, das als solches sich der Tragik entzieht und der Komik darbietet, oder die Tragik ist bereits überwunden im Humor, überspielt in der Ironie, überhöht im Glauben«⁸⁴. Dem Werk Kierkegaards entnimmt Szondi die Gegenbegriffe, mittels derer hier die eigentlich tragische Dialektik abzugrenzen versucht wird, obgleich Goethes Wort von der Unausgleichbarkeit des tragischen Gegensatzes sicherlich mitzudenken ist. Tatsächlich aber wäre zu prüfen, ob diese Verlagerung des Begriffs nicht mehr Fragwürdigkeiten aufwirft, als sie beseitigt. Denn zum einen wird damit eine einzelne Spielart des Tragischen zur Würde des allgemeinen Begriffs erhoben, welcher als gemeinsames Strukturmoment doch eben jene spezifischen Konkretionen verbinden sollte. Zum anderen sind damit alle diejenigen Variationen ausgeschlossen, welche im Konflikt als Auseinandersetzung mit der Negativität des Daseins durch Überwindung, Auf-

⁸⁴ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 209.

hebung oder Auflösung das Tragische »Zu-Ende-Führen«⁸⁵, wie Emil Angehrn es ausdrückt. Es bleibt nur eine Perpetuierung der Erfahrung des Negativen als »Skandal der Vernunft und Inbegriff des Sinnlosen« (ebd., S. 57), welche Szondi im Folgenden auch nicht anhand antiker Tragödien bewähren kann.

Seine Analyse des *König Ödipus* ist bemüht, dem Handlungs- gewebe des paradigmatischen Stückes, welches doch »wie kein anderes Werk [...] von Tragik durchwirkt«⁸⁶ erscheint, die Struktur dialektischer Selbstaufhebung abzugewinnen, eine »Einheit von Rettung und Vernichtung«, die gerade aus dem menschlichen Wollen selbst, aus dem Umschlag in sein Gegenteil erwächst: »tragisch ist nicht, daß dem Menschen von der Gottheit Furchtbares zuteil wird, sondern daß es durch des Menschen eigenes Tun geschieht«. Er findet sie in den drei delphischen Orakelsprüchen, welche die von Sophokles erzählte Geschichte rahmen und präfigurieren, indem sie mittels der Andeutung göttlicher Fügung die Menschen durch deren eigenes Aufbegehren gegen ihr Schicksal zu eben dessen Vollstreckern machen: »Laios flieht seinen Mörder auf dem Weg, der ihn jenem entgegenführt – der junge Ödipus entflieht seiner verkündeten Mordtat und begeht sie auf der Flucht – König Ödipus sucht die Mörder des Laios, die er als seine eigenen fürchtet, und findet sich selbst« (ebd., S. 218). Allzu schnell verlässt er dann jedoch die »Schicksalstragik der Antike« und schreitet fort zur »Tragik der Individualität und des Bewußtseins« im Trauerspiel Calderons, welches, »wie alle christliche Dramatik, den Raum des Tragischen verläßt« (S. 223), um in Einsicht und Erlösung zu enden.

Konsequent ist diese Deutung vor allem in ihrer Anlehnung an Hegels Abgrenzung der Antike von einer wesenhaft untragischen Moderne. Auch die Erwähnung »tragischer Ironie« (S. 237) – gemäß Szondis Bestimmung eigentlich ein Oxymoron – bei der Besprechung von Racines *Phädra* weist auf eine Begriffserweichung in der text-analytischen Praxis hin. Dabei hätte doch gerade die ursprüngliche Tragik des Ödipus von der Nichtaufhebung ihres Widerstreites Zeugnis ablegen müssen. Szondi fragt »nicht über das Werk hinaus«

⁸⁵ Angehrn, E.: Konstellationen und Grenzen des Tragischen. Figuren der Negativität, in: Hühn, L. (Hrsg.): Die Philosophie des Tragischen. Schopenhauer-Schelling-Nietzsche. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 53.

⁸⁶ Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 213.

(S. 209) nach Inhalten, Intention oder Sinn der Dichtung und erprobt sein Tragisches allein im Konkretesten, der Einsicht in den Aufbau der Handlung. Nicht nur vermindert dies wie schon zuvor bei Aristoteles den Geltungsbereich seiner Begriffe eben auch nur auf den Bereich seiner Betrachtung (Tragödie als Literatur), zwangsläufig entgeht ihm so auch trotz allen Einbezugs der Vorgeschichte des Stückes das weitere Schicksal ihres Protagonisten, von dessen Ent-rückung im Athener Hain der Eumeniden der posthum aufgeführte *Ödipus auf Kolonos* erzählt. Angesichts der Versöhnung mit den Ra-chegöttinnen der *Orestie* des Aischylos, dem »happy end« von Euripides' *Iphigenie auf Tauris* oder schon der Heiterkeit des als Abschluss nach drei Tragödien (Tetralogie) zu den Dionysien auf-geführten Satyrspiels bleibt die These von der Unausgleichbarkeit des tragischen Konfliktes nicht überzeugend. Vielmehr ist zumindest für die antike Tragödie aufgrund ihrer festgefügteten Einbettung in den Gottesdienst der Polisreligion ein transzendenter Bezug auf eine höhere Ordnung als charakteristisch zu betrachten. Keine Definition des Tragischen kann dies völlig ausschließen.

Unauflösbare Tragik ist ein modernes Phänomen. Die Folge ist eine tragische Situation, wie sie etwa in den Kurzgeschichten des pol-nischen Schriftstellers Tadeusz Borowski unter dem Titel *Bei uns in Auschwitz* zu finden ist: »Er schuf einen neuen Kanon der Tragödie: Tragik ohne Alternative, ohne Wahl, ohne konkurrierende Werte. Er zeigte das Modell einer Situation, die in sich selbst tragisch ist, einer Situation, wie sie von einem System geschaffen wurde, das dem Men-schen die Möglichkeit nahm, Mensch zu sein.«⁸⁷. Unmenschlichkeit und Entindividualisierung des Lagerlebens führen jede Wahl zwi-schen Weisen des Untergangs durch den Automatismus einer anony-men Vernichtungsmaschinerie *ad absurdum*. Der Dualismus des tragischen Konfliktes schwimmt mit den Grenzen zwischen Mör-dern, Opfern und objektivem Geschehen in der Nivellierung aller menschlichen Werte durch den Holocaust. Die Apotheose bleibt aus: »Solche Tragik lässt keine Chance für die Reinigung des Helden durch Leiden (Katharsis)« (ebd., S. 270). Eben darin aber unterscheidet sie sich von der antiken Tragödie und ihrem »Lernen durch Leiden« (*πάθει μάθος*, Aisch. Ag. 177).

⁸⁷ Wirth, A.: Die unvollständige Rechnung des Tadeusz Borowski. In: Borowski, T.: *Bei uns in Auschwitz*. München: Piper 1999, S. 277–8.

Doch neben solchem Anachronismus birgt die Verengung der Tragik eine weitere Gefahr. Warnend schreibt Karl Jaspers 1947 *Über das Tragische*⁸⁸: »Es gibt keine transzendenzlose Tragik. Noch im Trotz bloßer Selbstbehauptung im Untergang gegen Götter und Schicksal ist ein Transzendieren: zum Sein, das der Mensch eigentlich ist und im Untergang als sich selbst erfährt. [...] In der ursprünglichen Anschauung geht das Tragische mit der Befreiung von ihm zusammen. Wird das Tragische seines Gegenpols beraubt, in sich isoliert, als ein Nurtragisches, so ist eine Bodenlosigkeit erreicht, die in keiner der großen tragischen Dichtungen zugrunde liegt. Das Nurtragische ist geeignet, zur Verschleierung des Nichts zu dienen, wo Glaubenslosigkeit sich Gestalt geben möchte. Der Hochmut des nihilistischen Menschen erhebt sich an tragischer Größe zur Pathetik heroischen Selbstbewusstseins.« So geht mit einer Konzeption von Tragik als Sachverhalt zuletzt nicht nur die Prozesshaftigkeit der Dialektik selbst verloren, es ereignet sich auch gerade jene fatale Tragik der Philosophie des Tragischen selbst, die Szondi erst herausstellte – die Verfehlung des Substantiellen der Tragödie auf der Höhe der Einsicht in ihre Struktur.

Jaspers eigene Deutung bemüht sich um ein »Offenlassen«⁸⁹ der tragischen Erfahrung entgegen einer Verabsolutierung des tragischen Konfliktes, ein Bewahren der Unerschöpflichkeit des ursprünglichen tragischen Anschauens ohne dessen Widersprüche aufzulösen, »aber auch ohne die Unlösbarkeit zu fixieren« (S. 960). Als Folge der Nichteinheit ist das Tragische selbst nicht Transzendenz, ein Scheitern »nicht im Grunde des Seins, sondern in der Erscheinung der Zeit«, und erfährt Vollendung folglich erst »in der Bewegung des Fragens« – jener Offenheit, die »eigentlich Philosophie ist« (ebd.). »Eigentlich tragisch« ist auch hier nur dasjenige Scheitern, welches »aus dem Gelingen selbst erwächst«, nur jenes »Wissen um die dem Wahren und Guten eingeborenen Keime des endgültigen Verderbens« (S. 956), welches trotz Preisgegebenheit des Daseins und »Unentrinnbarkeit der Schuld« (ebd.) Handeln wagt und Gefahr auf sich nimmt. Denn diese Grenzsituationen – Tod, Kampf, Leiden und Schuld – sind es, welche den Menschen an die Schwelle des Begreifbaren führen und

⁸⁸ Jaspers, K.: *Über das Tragische*, in: *Von der Wahrheit*. München/Zürich: Piper 1991, S. 925–59.

⁸⁹ Ebd., S. 959.

so zur Erhellung seiner Existenz beitragen können. Auf der anderen Seite aber droht »Verkehrung des tragischen Wissens zu einer tragischen Weltanschauung« (S. 957), der Pantragismus im Sinne Hebbels. Solcherart »verkehrte Philosophie« verkümmert zum »Elendsbewusstsein im Gewande philosophischer Aufstutzung« (ebd.). Philosophie des Tragischen bewahrt so letztlich sich selbst im Offenhalten für ein Bewußtwerden tragischer Wirklichkeit durch die Infragestellung ihrer selbst als Interpretation.

Wo stehen wir jetzt? Die Krise der Philosophie des Tragischen hat sich nach der Katastrophe des 20. Jahrhunderts zu einer Krise der Philosophie, ja des gesamten abendländischen Denkens und der Vernunft überhaupt ausgeweitet, welche in Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* ihr Gründungsdokument gefunden zu haben scheint: »Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen«⁹⁰. Doch die auf Unterwerfung der Natur unter die Selbstherrlichkeit des Subjekts ausgerichtete Rationalität (u. a. veranschaulicht anhand der homerischen *Odyssee*) offenbart im Umschlag in ihr vermeintliches Gegenteil, den hier noch bloß instrumentell verstandenen Mythos, die ihr inhärente Tragik: Rückbezogen auf den Menschen wird er nun selbst zum Objekt des von ihm entworfenen Systems logischer Welterklärung, Befreiung wird zum Totalitarismus ökonomisierter Kulturindustrie, Aufklärung zum Massenbetrug. Obgleich in seiner Einseitigkeit kritisiert⁹¹, zeigt der an Nietzsches »mitleidslose Lehren« (S. 142) angelehnte Gedanke von der Selbstaufhebung der Vernunft dialektische Tragik als Modus philosophischer Selbstverständigung über die Verstrickungen neuzeitlicher Subjektivität.

⁹⁰ Horkheimer, M./Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido 1947, S. 13.

⁹¹ Als »hemmungslose Vernunftskopsis«, die den vernünftigen Gehalt der kulturellen Moderne unterschätze (Habermas, J.: *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung*: Horkheimer und Adorno, in: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 156 u. 146). In gleicher Weise ist jedoch auch der zugrundegelegte Mythosbegriff einer eindringlichen Revision zu unterziehen.

In Fortführung dessen schreibt Stephan Grätzel: »Die größte Herausforderung und wichtigste Aufgabe geisteswissenschaftlicher Forschung heute liegt im Aufweisen der Hintergründe, die zum Scheitern der Humanitätsideale und damit auch zum Niedergang der Humanität in der Neuzeit geführt haben. Wie konnte eine aus Renaissance und Aufklärung hervorgegangene Kultur die Kriege und Völkermorde des 20. Jahrhunderts zulassen oder gar ermöglichen? Schon die Reaktionen auf den ersten Weltkrieg zeigen die Verzweiflung und Ratlosigkeit angesichts dieser Frage an. Vom Untergang des Abendlandes bis zum kapitalistischen Imperialismus reichen die Diagnosen, deren Gemeinsamkeiten darin liegen, die anthropologischen Implikationen der Humanitätsideale selbst nicht in Frage zu stellen«⁹². Zu diesen Implikationen gehört auch ein Begriff von Schuld, der heute ebenso unauflöslich erscheint wie die Tragik, aus der er resultiert, wenn irgend von einer tragischen Schuld gesprochen werden kann. Diesen Schein zu hinterfragen wird Aufgabe dieser Arbeit sein.

Es gibt keinen Begriff des Tragischen, der die antiken Tragödien eines Sophokles oder Euripides, das christliche Trauerspiel und die tragische Situation Borowskis gleichermaßen umfasst. Vom Anfang bis zum Ende aller Philosophie des Tragischen bleibt jedoch eine Antwort auf die Frage nach der Tragik bestehen: die griechische Tragödie. Was auch immer tragisch genannt werden möchte, es müsste seine Wesensverwandtschaft zu diesem Ursprung aufzeigen, wie auch gleichermaßen keine Form eine solche für sich beanspruchen dürfte, wenn sie ihm widerspräche. In diesem Geiste schreibt Albin Lesky zum Problem des Tragischen: »Es ist heute zum Streitgegenstand geworden, ob das Tragische eine im letzten sinnlose Welt voraussetzt oder ob es sich mit der Annahme einer höheren Ordnung über all den Konflikten und all dem Leid verträgt, ja vielleicht eine solche erfordert. Philosophen und Vertreter moderner Philologien haben viel zu diesem Problem zu sagen gewußt. Wesentlich weniger hat die Wissenschaft von der Antike zu seiner Lösung beigetragen. Das ist um so verwunderlicher, als ja das Urphänomen des Tragischen ein antikes Phänomen ist und die ganze Debatte von dort ihren Ausgang genommen hat«⁹³. In einer neuen Synthese aus geschichtlicher Erfas-

⁹² Grätzel, S.: Dasein ohne Schuld. Dimensionen menschlicher Schuld aus philosophischer Perspektive. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 9.

⁹³ Lesky, A.: Die griechische Tragödie; Stuttgart: Kröner 1984, S. 44.

Die Philosophie des Tragischen

sung und philosophischer Erkenntnis mag so nicht nur ein philologisches Problem, sondern auch die Tragik jenes Ikarosfluges zwischen Substanz und Struktur sich letztlich doch als nicht ganz so unauflösbar erweisen.

I.2) Der tragische Kultus

a) Bocksgesang

Die verschiedenen Philosophien des Tragischen, ungeachtet ihrer jeweiligen Zielsetzung und Methodik, teilen einen gemeinsamen historisch greifbaren Bezugspunkt, vor dessen Hintergrund wir sie als Blickwinkel zu verstehen haben – ein Umstand, welcher gerade auch von philologischer Seite her nicht unbemerkt bleiben konnte: »Alle Problematik des Tragischen, mag sie auch noch so weite Räume umspannen, nimmt ihren Ausgang von dem Phänomen der attischen Tragödie und kehrt zu diesem zurück«¹.

Wenden wir uns diesem Ursprung zu, finden wir zunächst das Wort *τραγωδία*, zu dem das Adjektiv *τραγικός*, ganz fern von jeder Theorie *des* Tragischen, anfänglich nur eine bloße Zugehörigkeit bezeichnet². Als »Bocksgesang« verweist die Tragödie auf ihre musikalischen Wurzeln im Lied (*ἡ ᾠδή*), welches uns im ausgestalteten Drama als Chorlied entgegentritt, als eigenständige lyrische Gattung aber um einiges älter ist und peloponnesischem Boden entstammt³, wie noch die traditionelle Einfärbung des tragischen Chores mit dem dorischen Dialekt bezeugt. Umstritten ist wiederum bereits in der Antike die Bedeutung des »Bockes« (*ὁ τράγος*), der einerseits als Subjekt und Akteur des Singens, andererseits als Anlass oder Begleitumstand aufgefasst wurde. Letztere, von Walter Burkert und Karl Kerényi vertretene Deutung als »Lied beim Bocksopfer« stützt sich vor allem auf archäologische Zeugnisse, sowie den römischen Dichter Vergil⁴ (70 v. – 19 n. Chr.) und einen bei (Pseudo-)Hyginus überlie-

¹ Lesky, A.: Die griechische Tragödie; Stuttgart: Kröner 1984, S. 11.

² »of or for tragedy«, Liddle, H. G./Scott, R.: A Greek-English Lexicon; Oxford: Clarendon 1996, S. 1809.

³ Greifbar ab dem 7. Jhd. v. Chr. mit Alkman in Sparta.

⁴ *Georgica* II, 380/1: *non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris caeditur.*

ferten Vers der Elegie *Erigone* des alexandrinischen Gelehrten Eratosthenes von Kyrene⁵. Demnach habe der attische Heros Ikarios einen ländlichen Festbrauch begründet, als er im Zorn einen Ziegenbock schlachtete, welcher die ihm von Dionysos überreichten Weinstöcke angefressen hatte. Aus dem Tanz um ein solches »Ziegenopfer auf dem Lande«⁶ entstanden so mit der Zeit dann auch die städtischen Festspiele – als Opfertier anstelle des sonst üblichen Stieres zeigt den Ziegenbock schon der Kalenderfries der kleinen Mitropolis⁷ von Athen, während das *Marmor Parium*, eine Chronik der Jahre 1582/1 bis 264/3 v. Chr., ihn ausdrücklich als Siegespreis des ersten Tragödienagons der Stadt nennt (Marm. Par. 43).

Ebenso in den Bereich des Weingottes gehört τραγωδία als »Gesang in Bocksfelle gehüllter Choreuten«, welche solcherart laut dem byzantinischen Lexikon der *Suda* (970 n. Chr.) erstmals der Alkmanschüler Arion von Methymna auf Lesbos um 600 v. Chr. am Hof des Periander von Korinth im Versmaß sprechen⁸ ließ und somit zum Erfinder der »tragischen Weise« (τραγικῶν τρόπων) wurde. Von einer wundersamen Seefahrt Arions weiß auch der Geschichtsschreiber Herodot (ca. 480–424 v. Chr.) zu berichten, nennt ihn sonst aber nur als Kitharaspieler und ersten, der einen Dithyrambos »dichtete, mit einem Titel versah und in Korinth zur Aufführung brachte«⁹, während eine Stelle im Hermogeneskommentar des Johannes Diakonos ihm abermals die erste Tragödie (τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δρᾶμα)¹⁰ mit einem Verweis auf die Elegien des Solon (640–560 v. Chr.) zuschreibt und damit der späten *Suda* einen gewichtigen Zeitzeugen verschafft. Wir müssen uns Arions Beitrag wohl als kunstmäßige Umgestaltung und formelle Ordnung des älteren dionysischen Kultliedes vorstellen, gesungen von einem Chor, der als

⁵ Ἰκαριῶϊ τόθι πρῶτα περὶ τράγων ὠρχήσαντο. (Eratosthenes Fr. 22 Powell = Hygin, *Astronomica* II, 4)

⁶ Kerényi, K.: *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*; München/Wien: Langen Müller 1976, S. 252.

⁷ Ebd., Abb. 103. (Figuren des Monats Elaphebolion. Kalenderfries in Athen)

⁸ *Suda*, Eintrag zu Ἀρίων (α3886): [...] Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.

⁹ Hdt. I, 23: Ἀρίωνα τὸν Μηθυμναῖον [...] διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

¹⁰ Rabe, H.: *Aus Rhetoren-Handschriften*, 5. Des Diakonen und Logotheten Johannes Kommentar zu Hermogenes *Περὶ μεθόδου δεινότητος*, Rhein. Mus. 63, 1908, S. 150.

bocksähnliche¹¹ Satyrn und Silene aus dem Gefolge des Gottes verkleidet¹² der Tragödie den Namen verlieh.

Dies fügt sich zur Theorie des Aristoteles, der die Tragödie von »improvisierten Darbietungen der Vorsänger des Dithyrambos« (ἀπὸ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς [...] ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον)¹³ und »aus Satyrischem« (ἐκ σατυρικοῦ) herleitet, d. h. aus kleineren, zuerst burlesken Geschichten, die erst später einen ernsthafteren Charakter (ἀπεσεμνύνθη) annahmen. Mit dem *Theseus* des Bakchylides (ca. 507–451 v. Chr.) ist uns ein Dithyrambos überliefert, der aufgrund seiner dialogischen Form die Verbindung zum Drama besonders deutlich macht, allerdings ist bei dem Zeitgenossen des Aischylos wiederum eine umgekehrte Beeinflussung durch die Tragödie wahrscheinlicher. Ein Fragment des Archilochos von Paros (ca. 680–645 v. Chr.)¹⁴ hingegen bietet den frühesten Beleg für das »schöne Lied des Herrn Dionysos«, aus dem Stegreif angestimmt »vom Weine blitzstrahlgetroffenen Sinnes«.

Die Form ἐξάρξει (»anstimmen«, von ἀρχω = »herrschen, anfangen«) bei Archilochos wie auch Aristoteles weist hin auf die Stellung eines Einzelnen als Vorsänger gegenüber einer Menge, die den Gesang aufnimmt und weiterführt, wie sie uns in der Tragödie in der Position des Chorführers und der Aufteilung des Chorliedes in Strophen und Gegenstrophen begegnen wird. Darüber hinaus sind Dithyrambos und tragische Chorpartie durch eine enge Bindung an den Tanz gekennzeichnet. Die ὀρχήστρα (von ὀρχέομαι = »tanzen«), der traditionelle Standort des Chores im Theater, ist seit frühester Zeit ein Tanzplatz, derweil das Wort »Dithyrambos« selbst dem Phrygischen entstammt und möglicherweise so viel wie »Vierschritt« bedeutet¹⁵.

¹¹ Als Walddämonen zeigen sie Merkmale verschiedener Tiere (θήρες bei Eur. *Kykl.* 624). Zottiges Fell, Bart und ungezügelter Geilheit stammen vom Ziegenbock (ὄς τράγος bei Soph. *Ichn.* 358). Zur Diskussion um die Tierattribute siehe Lesky, A.: *Die griechische Tragödie*; Stuttgart: Kröner 1984, S. 60 f.

¹² Solche (Fell-)Umgürtung (κατάζωσμα) ist vor allem für Darstellungen dionysischer Mysterienkulte der Spätantike belegt, vgl. Merkelbach, R.: *Die Hirten des Dionysos: die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longos*; Stuttgart: Teubner 1988, S. 96 f.

¹³ Arist. *Poet.* 1449a9–11 und 20/21, vgl. Leonhardt, J.: *Phalloslied und Dithyrambos*. Heidelberg: Winter 1991.

¹⁴ Archil. Fr. 77D (Philorchos FG^rH 328F 172 in Athen. XIV, 628a): ὄς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξει μέλος οἷδα διθύραμβον, οἶνω συγκεραυνωθείς φρένας.

¹⁵ Parallel zu iambos = »Zweischritt« und thriambos = »Dreischritt«, vgl. Latacz, J.:

Einen solchen »Viertakt« (Tetrameter) gibt auch Aristoteles als ursprüngliches Versmaß der Tragödie an¹⁶, als die Dichtung noch »satyrischer« war und »dem Tanze näherstand«, bevor das Aufkommen des Dialoges eine Ersetzung durch den Sprechvers des iambischen Trimeters nahelegte. In der Tat finden wir den trochäischen Tetrameter noch vermehrt in der frühesten überlieferten Tragödie, den *Persern* des Aischylos. Mit diesem »Satyrischen« kann aber kaum das heitere Satyrspiel gemeint sein, wie wir es am Ende der im Agon aufgeführten Tetralogien nach drei Tragödien vorfinden, denn das führte laut der Suda¹⁷ erst Pratinas aus Phleius (nahe Korinth) ein, als er zu den Dionysien der 70. Olympiade (500–497 v. Chr.) mit Aischylos konkurrierte. Da dies bereits eine voll entwickelte Tragödie voraussetzt, dürfte es sich dabei um eine Neugestaltung der Satyrchöre seiner Heimat gehandelt haben, wie auch das Fragment seines Tanzliedes (Ἵπρόρχημα)¹⁸ zeigt, wo diese sich den Tanzplatz mit »dorischen Reigen« (Δώριον χορείαν) für den »eφευtragenden Herrn des Dithyrambos« (θριαμβοδιθύραμβε κισσόχαυτ' ἄναξ) zurückerobern.

Es spricht also alles für einen Anfang der Tragödie im ekstatischen Tanz und Chorgesang des Dionysoskultes, der zur Zeit Arions im Süden Griechenlands und auf den Inseln einen Höhepunkt erlebte. Als Wettstreit der attischen Phylen mit je einem fünfzigköpfigen Chor der Knaben und der Männer an Dionysien und Lenäen begleitete der Dithyrambos das Drama noch bis in die Spätantike, während die tragischen Chorpartien selbst sich immer mehr von diesem Ursprung entfernten und an Bedeutung verloren¹⁹. Auch das Satyrspiel kann Euripides 438 v. Chr. mit der *Alkestis* schließlich durch eine vierte Tragödie ersetzen.

Um die einzigartige Form der klassischen griechischen Tragödie hervorzubringen musste jedoch noch etwas anderes zum Chor hinzutreten, welches sich – zunächst im »Bruderbund«²⁰ poetischer Syn-

Einführung in die griechische Tragödie; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 60.

¹⁶ Arist. Poet. 1449a21–24.

¹⁷ Vgl. Suda, Eintrag zu Πρατίνης (π2230), sowie Schadewaldt, W.: Die griechische Tragödie (Tübinger Vorlesungen Bd. 4). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 38 f.

¹⁸ Bei Athenaios, *Deipnosophistai* XIV, 617b-f.

¹⁹ Bereits bei Agathon sind es bloß noch Füllstücke ohne inhaltlichen Bezug (vgl. Arist. Poet. 1456a29).

²⁰ Nietzsche, F. W.: Die Geburt der Tragödie 21 (KSA I, Berlin/New York: de Gruyter 1999, S. 140).

thesis vereint – entsprechend den geistigen Strömungen dieser Zeit gegenüber seinen kultischen Wurzeln durchzusetzen vermochte und sie dann nach und nach verdrängte. Es handelt sich um die gesprochene Rede (ῥῆσις, λόγος).

Mit Thespis aus Ikaria, eben dem nach jenem mit Wein besenkten Heros benannten Demos, der antiken Gelehrten oft als Geburtsort von sowohl Tragödie als auch Komödie galt²¹ und auch heute noch mit dem Namen »Dionyso« auf seine Vergangenheit verweist, betreten wir endgültig attischen Boden. Der *Parische Marmor* bezeugt seine Neuerung des Sprechens in Dialogform ([ὑπεκρίνα]το πρώτος)²² zur Tragödienaufführung im Archontat Athenaios' des Älteren (ca. 536/5–532/1 v. Chr.), während die *Suda* die 61. Olympiade als Zeit seines Wirkens bestätigt, ihm aber stattdessen die Erfindung der (menschlichen) Maske zuschreibt, zunächst mit Bleiweiß und Portulak, dann aus Leinen gefertigt. Der kaiserzeitliche Rhetor und Philosoph Themistios²³ (317–388 n. Chr.) wiederum referiert Aristoteles, wenn er Thespis zum Chorlied Prolog und Rede hinzuerfinden lässt. Was bei der Einführung der großen Dionysien als Staatsfest unter dem Tyrannen Peisistratos von Athen erstmals zur Aufführung kam, war somit eine aus dem alten dorischen Dithyrambenchor hervorgegangene Mischform, eingeleitet und begleitet von der im heimischen attischen Dialekt gesprochenen Rede eines einzelnen Schauspielers (ὁ ὑποκριτής), dessen Aufgabe offenbar zunächst im »beantworten«, »auslegen« und »deuten« (ὑποκρίνεσθαι) des vom Chor Gesungenen bestand.

Zumindest für den römischen Dichter Horaz (65–8 v. Chr.) machte dies Thespis zum Erfinder des bis dato unbekanntes »*tragicae genus*«²⁴, welches er »auf Karren« (*plaustris*) habe aufführen lassen, die an eine Frühform der σκηνή (das Bühnen- und Kulissengebäude) erinnern. In der Tat war mit der Abgrenzung des Schauspielers vom Chor als eigenständigem Handlungsträger der entscheidende Schritt von der narrativen (erzählenden) zur dramatischen (von δράω: »tun, ausführen«) Kunst getan. Aus dem Wechselspiel von Chorpartie und

²¹ Vgl. Herleitung aus τρυγηθία (von τρύγη, »Weinlese«) bei Athenaios, *Deipnosophistai* II, 40a/b.

²² Marm. Par. 43 mit Ergänzung von Keil, vgl. Jacoby, F. (Hrsg.): *Das Marmor Parium*; Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1904, S. 109. Thespis scheint noch selbst als Schauspieler aufgetreten zu sein.

²³ Themistios, Or. 26, 316d.

²⁴ Hor. Ars 275/6.

der solcherart »von außen hinzukommenden« oder »eingeschobenen« (τὸ ἐπεισόδιον) Rede konnten sich nun weitere Variationen entwickeln wie etwa die epirrhematische Komposition (Chor im Dialog mit Schauspieler) oder Stichomythie (Rednerwechsel von Vers zu Vers).

Das Versmaß des iambischen Trimeters, welches nach Aristoteles auch der alltäglichen Sprechweise am nächsten kommt²⁵, entnahm die tragische Rede der gleichnamigen Gattung, welche bereits im 7. Jhdt. v. Chr. aus rituellen Wurzeln im Dionysos- und Demeterkult²⁶ hervorgegangen war. Als kunstvoller »Spottvers« (ἰαμβίζειν = »schmähen, spotten«) zum Symposion bei Archilochos oder Simonides von Amorgos zielte der Jambus auf ein befreiendes Lachen ab, indem der Dichter das Ziel des Spottes zumeist direkt anredete und seine innere Befindlichkeit in Form von derben Zoten, beißender Kritik und entlarvender Parodie nach außen kehrte. Subjektive Reflexion im Vehikel des Dialogs, derer sich die frühe Tragödie wie auch die Komödie bedienen konnten, war hier im Gegensatz zur unpersönlichen Außenperspektive der epischen Dichtung bereits vorgebildet.

Von weiteren frühen Tragikern wie Choirilos, Phrynichos oder Ion von Chios sind neben wenigen Fragmenten²⁷ kaum mehr als Namen überliefert, bis die Tragödie mit der Trias von Aischylos, Sophokles und Euripides ihre Blüte erreicht. Bereits der Komiker Aristophanes (ca. 445–380 v. Chr.) gibt 405 v. Chr. in den *Fröschen* Zeugnis der Hochschätzung dieser Drei durch Volk und Dionysos selbst. In den dreißiger Jahren des vierten Jahrhunderts v. Chr. ließ der Politiker Lykurg ihre Statuen dem in Stein neu erbauten Theater voranstellen. Auf sein Staatsexemplar ihrer Werke, welches sich die Alexandriner unter Ptolemaios II. Philadelphos für das Museion sicherten, geht letztlich das gesamte Corpus der uns durch byzantinische Codices und ägyptische Papyri überlieferten Tragödien zurück. Es umfasst gerade einmal je sieben Stücke des Aischylos und Sophokles, sowie 10 (und 9 weitere aus einer zweiten, alphabetisch geordneten Handschrift) des Euripides. Demgemäß tritt uns mit dem ältesten vollstän-

²⁵ Arist. Poet. 1449a24–28.

²⁶ Vgl. den eleusinischen Mythos der Dienstmagd Iambe, welche die über die Entführung ihrer Tochter Persephone trauernde Göttin Demeter aufzuheitern vermochte bei Hom. *Hymni* II, 200–4. Das Wort ἰαμβός (»Zweischritt«) geht auf dieselben phrygischen Wurzeln zurück wie der Dithyrambos (s. o., Anm. 15).

²⁷ Zusammengestellt bei Gaully, B. M. [Hrsg.]: *Musa Tragica*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.

dig erhaltenen Drama, den *Persern* (aufgeführt 472 v. Chr.) des Aischylos, eine formvollendete Tragödie entgegen, deren Handlung am Hofe des besiegten Perserkönigs Xerxes bereits von nicht weniger als zwei Schauspielern getragen wird. Der 525 v. Chr. im Kultzentrum Eleusis²⁸ als Sohn des Adligen Euphorion geborene Dichter hatte 490 v. Chr. in Marathon²⁹ und zehn Jahre später bei Salamis selbst gekämpft und erlangte mit seiner Darstellung der Geschichte³⁰ den Sieg im Agon.

Wie Aristoteles betont, machte er die Rede zur Hauptsache und verringerte den Anteil des Chores³¹. Insbesondere seine *Sieben gegen Theben* (467 v. Chr.) und die *Hiketiden* (vermutl. 463 v. Chr.) weisen noch vermehrt archaische Züge auf und sind weniger von dramatischem Geschehen als von großen narrativen Redepartien und dem Rückgriff auf das Klagelied (ἄσκητος) geprägt. In der *Orestie* (aufgeführt 458 v. Chr.) besitzen wir eine Inhaltstrilogie (*Agamemnon*, *Choephoron* und *Eumeniden*, jedoch ohne zugehöriges Satyrspiel), welche den Geschlechterfluch der Atreiden von der Heimkehr und Ermordung des aus der Ilias bekannten Eroberers bis zur Entsöhnung seines Sohnes und Rächers Orest durch die Göttin Athene auf dem attischen Areopag verfolgt³². Insgesamt verfasste Aischylos etwa 90 Stücke³³ und errang 13 Siege. Nach seinem Tode 456 v. Chr. im fernen Gela auf Sizilien beschloss die Athener Volksversammlung die sonst unübliche Wiederaufführung seiner Werke.

Sophokles hingegen blieb zeitlebens mit seiner Vaterstadt verbunden. Geboren 496 v. Chr. im Demos Kolonos sang der Fabrikantensohn den Siegespaian anlässlich der Schlacht bei Salamis³⁴ und ge-

²⁸ Gegen eine bei Aristophanes (*Frösche* 886) angedeutete Einweihung in die dortigen Demetermysterien spricht jedoch ein von Aristoteles (EN 1111a10) erwähnter Prozess wegen (unwissentlicher) Profanisierung.

²⁹ Vgl. Suda, Eintrag zu Ἀίσχυλος (α.357) und Marm. Par. 48.

³⁰ Die Anekdote zu Phrynichos (Suda, φ765 und Herodot VI, 21, 2) über eine Geldstrafe, weil er die Athener mit der *Einnahme von Milet* zu schmerzlich angerührt hatte, zeugt von der Schwierigkeit historischer Stoffe.

³¹ Arist. Poet. 1449a15–18.

³² Charakteristisch und für diese Arbeit besonders interessant ist das dort ausgesprochene Prinzip des Lernens durch Leiden (πάθει μάθος, Ag. 177) in einer generationenübergreifenden Verkettung der Verschuldung.

³³ Aufgrund seiner Zeusdarstellung umstritten ist das siebte überlieferte Drama, der *gefesselte Prometheus*.

³⁴ Athen. Deipn. I, 20e.

wann bereits 470/68 v. Chr. seinen ersten Tragödienagon³⁵. Bis zu seinem Tod 406 v. Chr. folgten nach unterschiedlichen Quellen³⁶ zwischen 17 und 22 weitere Siege, was ihn bei insgesamt 123 Stücken (etwa 30 Tetralogien) und keiner einzigen Niederlage zum erfolgreichsten der drei großen Tragiker macht. Darüber hinaus hatte er als Hellenotamias (Schatzmeister) 442 v. Chr., zweimal als Stratege (441/0 v. Chr. mit Perikles gegen Samos, 428 v. Chr. mit Thukydidēs gegen die Anaier) und zuletzt 413 v. Chr. im oligarchischen Probulenkollegium zahlreiche und wichtige politische Ämter von der höchsten Blütezeit bis zum tiefsten Fall Athens inne, dessen Kapitulation vor Sparta er nicht mehr erleben musste. Sophokles galt jedoch nicht nur als φιλαθηναϊότητος³⁷, sondern auch besonders fromm (θεοσεβεστάτων)³⁸: Selbst Priester des Helden Halon (Vita §11) bewahrte er das Bildnis des Gottes Asklepios bei dessen Einführung aus Epidaurōs bei sich auf und wurde dafür als Heros Δεξιῶν³⁹ («Aufnehmer») verehrt, es wird zudem von einer Traumerscheinung des Herakles um einen gestohlenen Kranz (§18) und der Gründung eines Musenthiasos (§6) berichtet.

Seine tragische Dichtkunst erlernte Sophokles nach eigener Aussage⁴⁰, indem er zuerst den Stil des Aischylos nachahmte, sich dann noch herb und gekünstelt (κατάτεχνον) von diesem absetzte, um erst in einem dritten Schritt zur Vollendung (ἡθικώτατον καὶ βέλτιστον) des Eigenen zu finden. Demgemäß überlässt er seinem Vorgänger das Anrecht auf den tragischen Thron der Unterwelt in den *Fröschen* des Aristophanes (786 ff.). Man ist geneigt, die sieben erhaltenen Tragödien (zu denen sich noch das Satyrspiel *Spürhunde* gesellt) ebenfalls diesem Schema unterzuordnen, so dass die erste Phase vom *Aias* (450er Jahre) mit seiner starren zweiteiligen (Diptychon-)Struktur vertreten würde, die sog. »Hamartia-Dramen«⁴¹ An-

³⁵ Marm. Par. 56, eventuell handelte es sich dabei sogar um sein Debut als Tragödiendichter.

³⁶ Insgesamt 18 laut einer Inschrift (IG II²2325), seine Vita (TrGF IV, A1) nennt 20, die Suda 23 (σ815).

³⁷ Vita §9, in: Radt, S. (Hrsg.): *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999 (= TrGF), Bd. IV, S. 29 f.

³⁸ Scholiast zu *Elektra* 831 (Testimonium 107, TrGF S. 73).

³⁹ *Ethymologicum Magnum* 256, 6 (Testimonium 69, TrGF S. 57/8).

⁴⁰ Überliefert bei Plutarch, *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus* 7, 79b.

⁴¹ Latacz, J.: Einführung in die griechische Tragödie; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 238.

tigone (ca. 442 v. Chr.), *Trachinierinnen* (?) und *König Ödipus* (ca. 434–427 v. Chr.) in die zweite, *Elektra* (vor 417 v. Chr.), *Philoktet* (409 v. Chr.) und der 401 v. Chr. posthum aufgeführte *Ödipus auf Kolonos*, welche nicht im Fall, sondern mit der Erhöhung der Zentralfigur enden, in die dritte Phase fielen. Was seine formalen Neuerungen betrifft, so sind sich die Quellen einig, dass er den dritten Schauspieler (*τριταγωνιστής*) einführte, welchen alsbald auch Aischylos übernahm. Die *Suda* (Sigma 815) nennt zudem die Vergrößerung des Chores von 12 auf 15 Mitglieder, Aristoteles⁴² fügt noch die Bühnenbilder (*σκηνογραφία*) hinzu, so dass man insgesamt von einer handwerklichen Vollendung der (äußeren) Dramatik sprechen kann.

Dieser in sich abgeschlossenen Gestalt der Tragödie sollte Euripides nichts mehr beifügen – er sicherte sich seinen Platz in der Geschichte vielmehr durch seinen neuartigen Umgang mit dem zur Verfügung stehenden Werkzeug. Über sein Leben ist im Gegensatz zur Fülle antiker Klatschgeschichten über seine Person kaum etwas Sicheres bekannt. Geboren entweder 484 oder 480 v. Chr.⁴³ auf Salamis stand Euripides zeitlebens abseits der Polisgemeinschaft, als kritischer Beobachter und Büchermensch⁴⁴ jedoch stets am intellektuellen Puls der Zeit. Seine vergleichsweise zahlreich überlieferten Werke⁴⁵ zeugen vom Einfluss sophistischer Dialektik und Philosophie, aber auch von zweiflerischer Unentschlossenheit und der Aufweichung althergebrachter gesellschaftlicher Werte wie auch poetischer Formen. Der freiere Umgang mit mythischen Stoffen⁴⁶ und die psychologisch scharfe Zeichnung nun vermehrt bürgerlicher Charaktere in den Verstrickungen des Schicksals spalteten sein Publikum⁴⁷ und die Nachwelt.

⁴² Arist. Poet. 1449a18/19.

⁴³ Das ältere Datum nach Marm. Par. 50, die *Suda* (ε3695) nennt den Tag des Sieges über die Perser.

⁴⁴ Vgl. Aristophanes, Frösche 1409. Euripides erscheint auch in den *Thesmophoriazusen* und *Acharnern*.

⁴⁵ Von den Meisterdramen *Medea*, *Bakchen*, *Hippolytos*, *Alkestis* und *Herakles* sind 5 Kriegsstücke (mit politischem Bezug) und 7 Intrigenstücke/Tragikomödien/Melodramen, sowie das Satyrspiel *Kyklops* zu unterscheiden, fälschlich wurde noch das spätere Schulstück *Rhesos* beigeordnet.

⁴⁶ Gänzlich frei erfunden haben soll jedoch erst Agathon in der *Blume* (vgl. Arist. poet. 1451b19).

⁴⁷ Bei 75–92 Stücken (22 Teilnahmen) erlangte er nur 4 Siege, einen weiteren posthum (*Suda*, ε3695).

Dennoch nennt Aristoteles ihn den »tragischsten«⁴⁸ unter den Dichtern, wohl auch gemäß dem Sprachgebrauch seiner Epoche im Sinne von »ernsthaft« oder gar »pompös«⁴⁹. In der Tat aber war es eben jener in den *Fröschen* des Aristophanes (1515 f.) auf den dritten Platz verwiesene Euripides, der nach seinem Tod 406 v. Chr. (kein ganzes Jahr vor Sophokles) am Hof des Makedonenkönigs Archelaos I. in Pella die größte Nachwirkung erzielen sollte, insbesondere was die neue Komödie bei Menander, Plautus und Terenz angeht.

Die griechische Tragödie jedoch, als historisches Phänomen an die attische Polis gebunden, gelangte mit dieser an ihr Ende. Zwar kennen wir noch einige Epigonen des vierten und dritten Jahrhunderts wie Dionysios von Syrakus, Moschion oder das Mosesdrama Ezechiels, bis zu den stoischen Lehrdramen des Seneca aber ist die Überlieferung schlicht zu spärlich. Das »tragische Zeitalter der Griechen«⁵⁰ war vorüber und mit der Wiederaufführung der alten Stücke ab 383 v. Chr. ersetzte ein attischer Klassizismus originäre Kunstschöpfung. Man las⁵¹ nun Dramen und konzentrierte sich auf kleinere Formen, die Bühne überließ man den immer prominenteren Schauspielern. Aus dem hellenistischen Proskenientheater sind Tanzplatz und Chor als Ursprung des »Bocksgesanges« schließlich ganz verschwunden.

Eine rein strukturelle Betrachtung der Entwicklung der griechischen Tragödie, wie es auch die *Poetik* des Aristoteles ist, bliebe jedoch trotz aller Fülle historischen Materials als Reduktion notwendig an der Oberfläche. Bereits 1914 mahnt Ortega y Gasset⁵²: »Vergessen wir nicht, daß sie in Athen eine kultische Handlung war, sich also nicht so sehr auf dem Theater wie im Geiste der Zuschauer abspielte. [...] es ist die Kehrseite eines Teppichs: Enden bunter Fäden, die von der Vorderseite herkommen, welche der Glauben gewoben hat. Nun treten aber, was die Erforschung des Glaubens der Athener betrifft, die Gräzisten leider auf der Stelle; [...] Und solange sie nicht

⁴⁸ τραγικώτατος (Arist. Poet. 1453a29) im Hinblick auf die Erregung der Affekte Jammer und Schauer.

⁴⁹ τραγικός: »serious«, »in bad sense pompous« (Liddle, H. G./Scott, R.: Greek-English Lexicon; Oxford: Clarendon 1996, S. 1809), »majestic« schon bei Aristophanes, Pax 136.

⁵⁰ Nietzsche, F. W.: Nachgelassene Schriften (KSA I, Berlin/New York: de Gruyter 1999, S. 799 f.).

⁵¹ Vgl. Arist. Rhet. 1413b.

⁵² José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote I*, 17. Madrid 1914, S. 191.

weiterkommen, wird die griechische Tragödie für uns ein Text sein, zu dessen Sprache wir kein Wörterbuch besitzen«. Im vorherigen Abschnitt erwies sich die Tragödie als späte Frucht attischer Kunstschöpfung, tief verwurzelt in der kultischen Praxis vor allem eines Gottes, dessen Erforschung gerade im letzten Jahrhundert ganz und gar nicht auf der Stelle trat – Dionysos, Gott der Maske, des Weines und des Rausches, aber auch Gott des Wahnsinns und des Todes, der zerstückelte und wiederauferstandene Gott der Tragödie.

b) Dionysos

Aufgrund der zahlreichen Mythen um Ankunft und Widersacher⁵³ des Dionysos hielt man den fremdartig orgiastischen Kult lange Zeit für nichtgriechisch. Ähnlichkeiten zum barbarischen Sabazios⁵⁴ und die Ableitung seines Namens aus dem Thrakisch-Phrygischen⁵⁵ legten eine Herkunft aus dem Norden nahe. Noch 1932 datierte Wilamowitz⁵⁶ »das Eindringen des neuen Gottes in das Mutterland frühestens in das achte Jahrhundert« und nahm Lydien als dessen Ursprungsort an. Spätestens jedoch mit der Entzifferung der zweiten kretischen Linienschrift (Linear B) durch Michael Ventris im Jahre 1952 erfolgte ein gründliches Umdenken – Tontafeln des »Nestorpalastes« von Pylos bezeugen den Namen des Weingottes⁵⁷ bereits für die mykenische Kultur des 13. Jahrhunderts vor Christus. Infolgedessen ging Karl Kerényi vom »kretischen Vorspiel«⁵⁸ eines minoischen Stierkultes um Zeus-Dionysos parallel zur ägyptischen Osirisreligion schon im dritten Jahrtausend vor Christus aus, welcher über die Inseln von Süden her das Festland erreichte. Epidemie und Einbruch von außen sind fester Bestandteil der Religion des »kommenden Gottes«⁵⁹ und letztlich wohl mehr als Reflex der ekstatischen

⁵³ Lykurg bei Homer (Il. VI, 130), Perseus und Megapenthes in Argos (Paus. II, 20, 4).

⁵⁴ Eine Korn- und Geburtsgottheit wie auch später Attis, mit Dionysos gleichgesetzt schon bei Herodot V, 7.

⁵⁵ Bei Kretschmer, P.: Aus der Anomia. Berlin 1890, S. 21 ff.

⁵⁶ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Der Glaube der Hellenen II; Berlin: Weidmann 1932, S. 60.

⁵⁷ PY Xa 102: di-wo-nu-so-jo (= *διωνυσσοζο*, »des Dionysos«: gemeint ist der Wein).

⁵⁸ Kerényi, K.: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens; München/Wien: Langen Müller 1976, S. 19 ff.

⁵⁹ Hölderlin, F.: Brod und Wein, 3. Strophe, Vers 18, in: Sämtliche Werke (Band 2), Stuttgart 1953, S. 93–99.

Grunderfahrung des Rausches als Überwältigung der Sinne durch eine fremde Macht denn historischer Umstände zu deuten. So wird denn auch verständlich, warum selbst das als Geburtsstätte des Gottes bekannte böotische Theben mit dem »Leidensmann« Pentheus⁶⁰ eine solche Widersachergeschichte kannte, die uns in den *Bakchen*, dem letzten Werk des Euripides, und im gleichnamigen Idyll des Theokrit erhalten blieb. Auch hier verwahrt sich der amtierende Herrscher gegen den neuen Kult, welcher die Frauen der Stadt in die Raserei⁶¹ treibt, und wird zur Strafe von seiner eigenen Mutter Agaue und ihren beiden Schwestern Ino und Autonoe bei lebendigem Leib zerrissen. Dionysos kehrt hierzu aus Lydien nach Theben zurück, denn im Altertum galt er gemeinhin als Sohn der Semele⁶², der vierten Tochter des Stadtgründers Kadmos. In den *Dionysiaka* (VII, 110 f.) erzählt Nonnos von Panopolis (5. Jhd. n. Chr.), wie Zeus, der Semele beim Bade nach dem Stieropfer erblickte, ihr beiwohnte, bis sie, von der eifersüchtigen Hera überredet, nach dem Anblick seiner wahren Gestalt verlangte und vom Blitz verbrannt wurde. Das Dionysoskind aber entnahm er der Asche seiner Mutter und trug es eingenäht⁶³ in seinen Schenkel selbst aus, um es danach der Fürsorge der Nymphen des Berges Nysa zu überlassen. Semeles Brautgemach in den Ruinen des alten mykenischen Palastes von Theben beschreibt Euripides (*Bakchen* 6 f.) als rauchend vom Blitz und umwunden mit Weinlaub, Pausanias⁶⁴ fand dort noch eine bronzebeschlagene Holzsäule und ein Bildnis des Dionysos *κάδμων* vor. In Delphi war der Dionysoskult schon sehr früh mit den Riten chthonischer Muttergöttinnen⁶⁵ verbunden. Er hatte an dem gemeingriechischen Heiligtum ebenso viel

⁶⁰ Das Wortspiel mit dem sprechenden Namen und *πένθημα* (»Leid, Klage«) schon bei Theokrit Eid. XXVI, 27; vgl. Megapenthes in der Geschichte um den Wahn der Proitostöchter (Apollodor II, 2 und Hygin, *Fabulae* 244).

⁶¹ Sie werden zu Mänaden (von *μαίνομαι* = »verzückt/trunken sein, wüten, rasen«) im Gefolge des Gottes.

⁶² Hom. Il. XIV, 325; Hes. Theog. 940 f.; Pind. Ol. II, 24 ff.; Herodot (II, 145) schätzt Semeles Leben unter Berufung auf ägyptische Chroniken auf 1600 Jahre vor seiner Zeit. Umstritten ist die Herleitung von einer thrakisch-phrygischen Erdgottheit (*χθών, χθραμαλός*) bei Kretschmer (Aus der Anomia. Berlin 1890, S. 18 f.).

⁶³ Daher der Beiname *εἰραφιώτης* (Nonnos, D. IX, 24 und Hom. Hymn. I, 21) = *ἐνεραφής* von *ἐνράπτω*.

⁶⁴ Paus. IX, 12, 3–4.

⁶⁵ Gaea und Themis: Aischyl. Eu. 1 ff. und Eur. Iph. Taur. 1259 ff., vgl. *δελφός* = »Gebärmutter«. In Athen stand Dionysos dem eleusinischen Kult der Demeter nahe, in Phrygien dem der »großen Mutter« Kybele.

Anteil wie Apollon⁶⁶, welcher erst mit der Tötung des Drachen Pytho⁶⁷ das Orakel übernahm, denn als sterbendem und wiedergeborenem Gott gehörten Dionysos die Wintermonate, wenn der Dithyrambos den Paian⁶⁸ ersetzte. Alle zwei Jahre, wenn das athenische Frauenkollegium der »Thyaden« (griech. Θύω: »rasen, opfern, schlachten«) zur Korykischen Grotte⁶⁹ auf dem Parnass pilgerte, vollzog die delphische Priesterkaste der ὄσιοι⁷⁰ beim Grab des Gottes⁷¹ ein geheimes Ritual zur Erweckung des Dionysos λικνίτης⁷² aus seinem Schlaf in der Unterwelt. In einer Vorgeschichte zur Schenkelgeburt, wohl erst im Zusammenhang mit dem eleusinischen Demeterkult unter dem Einfluss des Orakelschreibers Onomakritos⁷³ entstanden, erscheint auch die Unterweltgöttin Persephone⁷⁴ als Mutter, welche Zeus in Schlangengestalt zur inzestuösen Vereinigung verführte. Zunächst in einer Höhle auf Kreta verborgen, zerfleischten die Titanen den neugeborenen Dionysos Ζαργρεύς⁷⁵, worauf Zeus sie mit Blitz und Flutregen bestrafte. Aus ihrer aller Asche formte Prometheus die Menschen, nur das Herz rettete Athene, um es zur Wiedergeburt des Gottes der Semele zu verabreichen. Dieser unterirdische (χθόνιος) Dionysos war insbesondere für die Reinkarnationslehre der orphischen Mysterien von Bedeutung, welche schon Herodot (II, 81 und 123) aus dem Osirismythos herleitet.

Der Kreis schließt sich mit der Gattin des Dionysos, der kreti-

⁶⁶ Plut. *De E* VIII, 388 f.

⁶⁷ Von πύθω »verfaulen« in der Sonne bei Hom. *Hymni* III, 356 f., ähnlich der Gärung von Honigwein (Anm. 86).

⁶⁸ Plut. *De E*. IX, 389c.

⁶⁹ Paus. X, 32, 7 und 4, 3, auch bei Lucan V, 72, vgl. die gleichnamige »Höhle des Ledersacks« (κάρυκος bei Hom. *Od.* V, 267 und IX, 213) in der kilikischen Drachentötergeschichte des Zeus bei Apollodor I, 6, 3.

⁷⁰ Plut. *Is.* Os. 35.

⁷¹ mit der Aufschrift Ἐνθάδε κεῖται θανάων Διόνυσος ἐκ Σεμέλης (»Hier liegt Dionysos, Sohn der Semele«): Philorich. *Fr.* 7, in: Jacoby, F.: *Die Fragmente der griechischen Historiker* (FGrH), Berlin 1923 ff.

⁷² Von λίκνον, »Getreideschwinge«, die Wiege des Dionysoskindes, vgl. *Orph. Hymn.* 45.

⁷³ Welcher unter den Peisistratiden in Athen weilte (*Hdt.* VII, 6) und die Titanen als Urheber der Leiden des Dionysos von Homer übernommen haben soll (Paus. VIII, 37, 5).

⁷⁴ Tochter von Zeus und Demeter, Gattin des Hades, D. somit διμήτωρ (Suda, δ1124), vgl. *Nonnos*, VI, 155 f.

⁷⁵ Von ἀργρεύω »jagen« oder ζαργρή = βόθρος (Jagd-)»Grube« bei Hesych; bezeichnet Dionysos χθόνιος (Suda, ζ4), vgl. *Orph. Hymn.* 28/29.

schen Minostochter Ariadne. Aus Liebe schenkt sie dem attischen Helden Theseus jenen berühmten Faden, der ihm die Tötung des menschenfressenden Minotauros⁷⁶ («Stier von Minos») und die Flucht aus dem Labyrinth ermöglicht, doch auf der Rückfahrt holt der Gott seine Braut zu sich zurück, lässt die werdende Mutter⁷⁷ von der jungfräulichen Artemis⁷⁸ töten. Ariadne teilt als (ἀρι-)ἀγνή, die »hoch-heilige« oder »-reine«, sowohl den Beinamen als auch das Entführungsmotiv mit Persephone⁷⁹ und muss in der Unterwelt verbleiben. Dionysos, in Elea als »würdiger Stier« (ἄξιε' ταῦρε)⁸⁰ gerufen, in Gestalt des »weinfarbenen« (ὀλνωπός bei Homer Il. XIII, 703) Tieres von Titanen zerrissen⁸¹ und doch selbst »Menschenzerreißer« (ἀνθρωποροαίστης)⁸² genannt, wird wiederum schon von Heraklit (Fr. 15) mit dem Todesgott Hades gleichgesetzt, dem »unterirdischen Zeus«⁸³. Die Hochzeit des Sohnes mit der Mutter wiederholt somit den Inzest des Vaters mit der geraubten Tochter und begründet einen neuen Zyklus⁸⁴ des Werdens und Vergehens der Natur, abgebildet in menschlichen Verwandtschaftsverhältnissen.

Wie kein anderes Symbol verdeutlicht der Wein die Einheit der dionysischen Erfahrung in der Kontinuität der Abfolge von Geburt, Wachstum, Tod und Wiedergeburt des Lebens im Wechsel der Jahreszeiten und bietet einen Schlüssel zum Verständnis der Dionysosreligion. So beschreibt Walter F. Otto Wesen und Bereich des Gottes folgendermaßen: »Das ganze Altertum hat Dionysos als Spender des Weines gepriesen. Aber man kannte ihn auch als den Rasenden, dessen Gegenwart die Menschen besessen macht und zur Wildheit, ja zur Blutgier hinreißt. Er war der Vertraute und Genosse der Totengeister. Geheimnisvolle Weißen nannten ihn ihren Meister. Und zu seinem Gottesdienst gehörte das dramatische Spiel, das die Welt um

⁷⁶ Sohn von Ariadnes Mutter Pasiphae und einem Stier, wie schon Minos von Europa und Zeus in Stiergestalt.

⁷⁷ Ihre Kinder tragen dionysische Namen wie Staphylos («Weintraube») und Oinopion («Weintrinker»).

⁷⁸ Διονύσου μαρτυρήσιν bei Hom. Od. XI, 320f.

⁷⁹ ἀγνή Περσεφόνηα bei Hom. Od. XI, 386 und *Hymni* II, 337.

⁸⁰ Plut. Quaest. Gr. 36.

⁸¹ Nonnos VI, 205.

⁸² Ael. *De Natura Animalium* XII, 34.

⁸³ Ζεύς τε καταχθόνιος bei Hom. Il. IX, 457, Vater des Zagreus bei Aischylos, Fr. 4 Nauck (TGF I, S. 3).

⁸⁴ Vgl. Stier und Schlange bei Arnobius, Adv. Nat. V, 21: *Taurus draconem genuit et taurum draco*.

ein Wunder des Geistes bereichert hat. Auch die Frühlingsblumen zeugten von ihm; der Efeu, die Pinie, der Feigenbaum waren ihm lieb; aber hoch über allen diesen Segnungen im Reiche der vegetativen Natur stand die tausendfach ebenedeite Gabe des Weinstocks. Dionysos war der Gott des seligsten Rausches und der verzücktesten Liebe. Aber er war auch der Verfolgte, der Leidende und der Sterbende, und alle, die er liebte und die ihn begleiteten, mussten mit ihm das tragische Schicksal teilen«⁸⁵.

Die Weinherstellung aus wilden Beeren ist im Norden Griechenlands⁸⁶ schon für das späte Neolithikum nachgewiesen, die Kultivierung der Rebe aber (wie auch das rechte Maß beim Trinken) erforderte ein Wissen, welches im Mythos als Geschenk jenes Gottes zu den Menschen kommt, dessen Macht beim Genuss des Getränks unvermittelt spürbar wird.

In Attika liegt die Entdeckung des Weines in einem Urverbrechen begründet. Die wohl älteste Geschichte⁸⁷ erzählt von Ikarion, der den Wein von Dionysos als Gastgeschenk erhielt und mit den anderen Hirten teilte. Diese aber, den folgenden Rausch für eine Vergiftung haltend, erschlugen ihn mit Knüppeln und warfen den Leichnam in einen Brunnen. Als seine Tochter Erigone ihn mit Hilfe ihres Hundes Maera dort fand, erhängte sie sich aus Verzweiflung an einem Baum. Dionysos aber versetzte sie an den Himmel und strafte die Töchter der Athener mit dem gleichem Schicksal, bis ein Orakel des Apollon die Schuldigen offenbarte.

Unvermischt (ἄκρατος) getrunken war der Wein also gefährlich, folglich lernte Amphiktyon, der dritte König von Attika und Gründer des delphisch-pyläischen Städtebundes⁸⁸ vom Gott selbst, wie er mit Wasser zu verdünnen sei, und ließ aus Dank dem Dionysos ὄρθός⁸⁹ im Heiligtum der Horen (Jahreszeiten) einen ersten Altar er-

⁸⁵ Otto, W. F.: Dionysos. Mythos und Kultus; Frankfurt a.M.: Klostermann 1996 [1960], S. 49.

⁸⁶ In Dikili Tash bei Philippi (Thrakien) fanden sich nach dem Zagros-Gebirge auf dem Gebiet des heutigen Iran die frühesten Zeugnisse des Weinbaus, siehe Archaeology News Report vom 20. März 2007. Noch älter könnte die Weinherstellung aus Honig sein (ähnlich dem phrygischen Hydromeli bei Plinius, nat. hist. XIV, 20).

⁸⁷ In verschiedenen Versionen überliefert bei (Pseudo-)Hyginus, *fabulae* 130 und *astronomica* II, 4.

⁸⁸ Die »Amphikytonie« zum Schutz der Tempel von Demeter in Anthele und Apollon in Delphi (Paus. X, 8, 1).

⁸⁹ Bei Ath. Deipn. II, 38c so genannt aufgrund der Fähigkeit, auch nach dem Wein-genuss »aufrecht« zu stehen.

richten. Dieselbe Entdeckung schreibt Athenaios (II, 45d) dem mythischen Arzt und Seher Melampus aus Pylos zu, welcher nach Herodot (II, 49) den Dionysoskult ägyptischer Prägung (als *interpretatio graeca* des Osiris) aus Theben eingeführt haben soll und in Argos die rasenden Töchter des Proitos⁹⁰ heilte.

Die ältesten attischen Feste zu Ehren des Dionysos waren Wein- und Totenfeste zugleich. So markierten die Oskophoria im Monat Pyanopsion (Okt./Nov.) mit einer Prozession zur Hafenstadt Phaleron das Ende der Weinlese und erinnerten laut Plutarch⁹¹ an die vom Tod seines Vaters Aigeus getrübe Rückkehr des Theseus aus Kreta. Die Weinreben (ῥοσχῆ) wurden nun entrappt und nach einigen Tagen Standzeit⁹² gekeltert. Das Zerreißen und Zertreten der Pflanze zu blutroter Maische ist als augenfälliger Akt der Tötung schon von Homer an mit einem Lied der Klage um die Toten (λίνοσ)⁹³ verbunden und verweist somit auf ein Bewusstsein der Verdanktheit der Gabe des Weines gegenüber dem Tod der Rebe. Die erste Gärung, mythologisch leicht mit dem Prozess der Verwesung zu identifizieren, führte dann mit einer Dauer von etwa 40 Tagen über den Winteranfang im Folgemonat Maimakterion (Nov./Dez.) hinaus und brachte γλεῦκος hervor, unausgegorenen, aber schon berauschenden Traubenmost, der hierzulande als Federweißer/-roter bekannt ist und dessen Verkostung beim Heiligtum des Dionysos Λιμναῖος⁹⁴ uns Athenaios (XI, 465a) beschreibt. Demgemäß war der »Adventsmonat« Poseideon (Dez./Jan.) von der Erwartung des neuen Weines und jenen bäuerlichen Lokalfesten geprägt, die man später in Abgrenzung vom Staatsfest der Stadt Athen die Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς nennen sollte, die ländlichen oder kleinen (τὰ μικρά) Dionysien. Ihr charakteristisches Merkmal bestand nach dem parodistischen Zeugnis des Aristophanes (*Acharner* 241 ff.) in einem Umzug (πομπή) mit Gesang

⁹⁰ Ähnlich den Kadmostöchtern für die Missachtung des Dionysos bestraft (Paus. II, 18, 4).

⁹¹ Plutarch, *Theseus* XXII, 2 und XXIII, 2–3.

⁹² Hesiod (Op. 610f.) setzt dafür 16 Tage vor dem Untergang des Sternbildes Orion (Ende Okt.) an.

⁹³ Hom. II. XVIII, 561, vgl. Herleitung vom ägyptischen Klagelied *Μαυερῶς* bei Hdt. II, 79 und Paus. IX, 29, 7. Das Rufen Dionysischer Namen beim Keltern beendet erst die trullanische Synode von 691 n. Chr. (Can. 62).

⁹⁴ Laut Thukydides II, 15, 4 eines der ältesten Heiligtümer in Athen. »Weiher« oder »Sümpfe« deuten auf eine Quelle zur Weinmischung, Strabo (VIII, 5, 1) fand sie um Christi Geburt jedoch ausgetrocknet vor.

und Phallophorie⁹⁵, der Präsentation eines Teilstücks des zerstückelten Gottes als Gabe der Fruchtbarkeit besonders an die Männer, während er selbst noch bis zum Frühling von diesem Symbol des Lebens getrennt in der Unterwelt verweilte.

Der kälteste Monat des Jahres (Jan./Feb.) hieß in Athen Gamelion, der »Hochzeitsmonat«, im übrigen Teil des ionischen Sprachgebietes jedoch Lenaion, nach dem Keltertrog (ληγός) am Ort⁹⁶ des Lenäenfestes und den ekstatischen Frauen im Gefolge des Dionysos (ληναίαι), die wir auf vielen rotfigurigen Trinkgefäßen⁹⁷ abgebildet sehen, wie sie den Wein schöpfen und das verhüllte Maskenidol⁹⁸ des Dionysos umtanzen (Nr. 29A), Geburtshelferinnen des nun aus dem Tode zum Vorschein kommenden Gottes. Der Wein hatte jetzt mit der Kälte die letzte Klärung⁹⁹ durchlaufen und konnte von der am Boden der Weinkrüge abgelagerten Hefe getrennt werden. Nach dieser Hefe (τρύξι) nennt Aristophanes (Ach. 501) sein eigenes Genre auch τρυγηθρία, denn an den Lenäen wurden seit Alters her Komödien aufgeführt. Im Gesicht aufgetragen gab die Weinhefe keine schlechte Schminke ab, mittels derer man nun sowohl Theater spielen, aber auch beim trunkenen Festschwarm (κῶμος) als Rachegeist maskiert¹⁰⁰ unter derben Zoten mit unliebsamen Vertretern der Obrigkeit abrechnen konnte. Formale Komödienagone im neuen Dionysostheater sind an den Lenäen jedoch erst ab 442 v. Chr. bezeugt, einige Jahre später kamen von den großen Dionysien auch Tragödien hinzu.

Dionysos war zum »Blumenfest« der Anthesteria im gleichnamigen Monat (Feb./März) mit den ersten Frühlingsblüten ins Leben zurückgekehrt. Als ἀρχαιότερα Διονύσια¹⁰¹ geht es auf eine Zeit

⁹⁵ Ursprung der Komödie nach Aristoteles Poet. 1449a11 f., vgl. die ägyptischen Pamyliä als Phallosumzug im Osiriskult bei Plut. Is. Os. 36. Eben diese Praktiken soll Melampus (s. o.) überführt haben (Hdt. II, 49).

⁹⁶ In Athen wohl identisch mit dem Heiligtum ἐν λίμναις (s. o. Anm. 94) im Südosten der Akropolis bei der ἀρχαία ἀγορά, vgl. Bölte: Mitteilungen d. Kaiserl. deutsch. Arch. Instst. Athen. Abt. vol. 34, S. 388.

⁹⁷ Bei Frickenhaus, A.: Lenäenvasen. Berliner Winkelmanns-Programm 72. Berlin: G. Reimer 1912.

⁹⁸ Eine hohle Maske samt Gewand aufgehängt auf einem Stab im Gegensatz zur Statue des vollständigen Gottes.

⁹⁹ Vgl. Kerényi, K.: Parva realia, in: Symbolae Osloensis XXXVI (1960), S. 9.

¹⁰⁰ Vgl. Scholium in *Dionysium Thracem* S. 18, 27–31.

¹⁰¹ Thukydides II, 15, 4.

noch vor der ionischen Wanderung (ab 1100 v. Chr.) zurück und ist somit das älteste Dionysosfest Athens. In diesen Tagen fanden im nahegelegenen Agrai auch die kleinen Mysterien des Demeterkultes statt, welche mit Opfern und ritueller Waschung die Rückkehr der Persephone aus der Unterwelt und den Beginn des Frühlings feierten. Leben und Tod begegneten sich hier und die Pforten des Hades standen offen.

Die Anthesteria begannen am 11. des Monats mit den Pithoi-gia¹⁰², dem Tag der Öffnung der großen Tongefäße (πίθοι), in denen der Wein aufbewahrt wurde. Dies lockte Totenseelen an, die auf mykenischen Tontafeln¹⁰³ auch δῖψιοι, »die Durstigen« genannt werden. Photios¹⁰⁴ bezeichnet deswegen den zweiten Tag, die Choes¹⁰⁵ (»Kannen«), auch als Μιαρὰ ἡμέρα, »Tag der Befleckung«, an dem die Athener Rhamnusblätter kauten und ihre Türen mit Pech bestrichen, um sich zu schützen. Das Heiligtum des Dionysos ἐν λίμναις¹⁰⁶ wurde einzig in dieser Zeit geöffnet, während die Tempel anderer Götter verhängt wurden. Als die Mädchen nun die αἰώρα (das Schaukeln) vollzogen, um des Selbstmordes der Erigone zu gemahnen, fand mittels der namensgebenden Weingefäße auf ein Posaunensignal hin das Wetttrinken der Männer statt. Es trank jedoch jeder für sich, an Einzeltischen und schweigend, um an die gastliche Aufnahme des Orestes im Haus des attischen Königs Pandion zu erinnern, als seine Befleckung durch den Muttermord noch nicht gesühnt war. Vor allem waren die Anthesteria aber das Fest der heiligen Hochzeit des Dionysos mit der Basilinna. Wie einst Ariadne und Persephone wiederholte die Frau des Archon βασιλεύς (»König«) im heiligen »Rinderstall« βουκόλιον die Verbindung¹⁰⁷ mit dem Idol des Gottes und vollzog so die Verwandlung von der Jungfrau (κόρη) zur Mutter des nächsten Jahres. Am dritten Tag schließlich, benannt nach den Näpfen (χύτροι), in denen man den Toten aus Honig und Getreide eine Wegzehrung darbrachte, rief man den chthonischen Hermes als Geleiter in

¹⁰² Vgl. Suda, π1585/90.

¹⁰³ Di-pi-si-jo-i, siehe Palmer, L. R.: The Interpretation of Mycenaean Greek Texts, Oxford 1963, S. 244f., 252.

¹⁰⁴ Photios, Λεξεων συναγογη, Μιαρὰ ἡμέρα u. ῥάμνος vgl. Eust. 456, 6.

¹⁰⁵ Suda, χ370, vgl. Scholium in Aristophanis *Acharnensis* 961. χολή heißt auch der Weiheguß auf das Grab der Toten mit Honig, Wein und Wasser bei Hom. Od. X, 518.

¹⁰⁶ S. o., Anm. 94, vgl. Wasser als Tor zur Unterwelt auch in Argos (Paus. II, 37, 6).

¹⁰⁷ σύμμεξις bei Aristoteles, Athen. Pol. III, 5.

die Unterwelt an und entließ die Dämonen des Todes mit den Worten: *θύραζε κῆρες, οὐκ ἔνι Ἀνθεστήρια*¹⁰⁸.

Im Töpferdistrikt Kerameikos, welcher auch den größten Friedhof von Athen beherbergt, erinnerte ein Bildnis¹⁰⁹ gleich neben dem des Amphikyton an den Missionar Pegasos von Eleutherai, welcher mit Hilfe des Orakels von Delphi die Statue des Dionysos *μελάνανγυς*¹¹⁰ nach Athen überführt hatte. Sie war in mythischer Vorzeit gestiftet worden von Eleuther¹¹¹, dem namensgebenden Helden des Attisch-Böotischen Grenzfleckens, nachdem seine Töchter den Gott mit ihrem Spott beleidigt hatten und der Raserei verfielen. Die Athener wiesen die Statue zuerst ab, erkrankten dann aber an Satyriasis¹¹², bis das Orakel von Delphi an Ikarion erinnerte und Dionysos *ἐλευθερέυς* in der Stadt eine neue Heimstätte fand.

Als im 6. Jahrhundert v. Chr. die Adelherrschaft zu bröckeln begann, nutzte Peisistratos¹¹³ von Athen (ca. 600–528/7 v. Chr.) die Feindschaft der Küsten- und Ebenenbewohner und rief sich mit Hilfe der Bergbevölkerung (*ὑπεράκριοι*) in einem bewaffneten Staatsstreik zum Tyrannen aus. Um sich der Unterstützung des Volkes zu versichern, förderte er massiv den Dionysoskult, erbaute wahrscheinlich die Orchestra am Südhang der Akropolis und ließ eben jenes Götterbild dorthin überführen, welches fortan im Zentrum der großen *Διονύσια* im Monat Elaphebolion (März/April) stehen sollte, die als das zugleich jüngste, aber auch bekannteste Dionysosfest Elemente aller vorherigen mit einer politischen Selbstdarstellung Athens verband und deren Hauptattraktion die Aufführung der Tragödien darstellte.

Zur Zeit des demokratischen Athen stand das Fest unter der Schirmherrschaft des höchsten Staatsbeamten, des Archon *eponymos*, und begann mit der erneuten Überführung der Statue des Got-

¹⁰⁸ »Hinaus, ihr Keren, die Anthesterien sind nicht mehr« (Suda 9598), vgl. *Κῆρες* als weibliche Verkörperung des gewaltsamen Todes und Kinder der Nyx bei Hes. Th. 211 f.

¹⁰⁹ Paus. I, 2, 5. In Eleutherai verblieb eine Kopie (Paus. I, 38, 8).

¹¹⁰ »Mit dem schwarzen Ziegenfell«, Suda μ 451, vgl. den Ursprung des Apaturienfestes (Suda μ 450 und α 2940)

¹¹¹ Hyginus, Fab. 225.

¹¹² Scholium ad Aristophanis *Acharnenses* 243, ergänzt durch Scholium ad Luciani *Deorum concilium* 5.

¹¹³ Vgl. Hdt. I, 59.

tes in einer feierlichen Prozession vom Heroon des Akademos¹¹⁴, wohin sie in der Nacht zuvor gebracht worden war, zurück in den Tempel beim Theater, wo dem Priester von Eleutherai ein Ehrensitz bestimmt war. Abbildungen dieser *πομπή* zeigen das hölzerne Idol des Dionysos auf einem Schiffskarren¹¹⁵, umringt von flötenspielenden¹¹⁶ Satyrn und mit Efeu bekränzt. In seinem Gefolge führen Männer einen Stier zum Opfer¹¹⁷, dessen Blut auf dem Altar inmitten der Orchestra, *θυμέλη* oder auch *ἐλεός* geheißten, den Ort für die Spiele weihte und dessen Fleisch zudem Hauptspeise des Gelages am Abend war.

Es fand nun im Odeion ein Wettstreit der Dithyramben statt, welcher bei Pindar (Ol. XIII, 19) auch *βοηλάτης*, »Stiertreiber« genannt wird, da als Siegespreis ebenfalls Stier und Dreifuß winkten. Es folgte die pompöse Ausstellung der Tributüberschüsse Athens vor den nach Ende des Winters wieder in der Stadt weilenden Bündnispartnern, sowie öffentliche Bekränzungen verdienter Bürger und eine Panoplie, die Ausstattung von Kriegswaisen mit Waffen und Rüstung auf Staatskosten. Ständiger Begleiter des Festes war natürlich der Wein¹¹⁸, so dass man den Tag im *κῶμος* durch die Straßen ziehend ausklingen ließ.

An den nächsten Tagen wurden dann die Tragödien aufgeführt, eine komplette Tetralogie täglich, seit 486 v. Chr. auch fünf Komödien, in Kriegszeiten mit einem etwas gestrafften Programm. Dabei war die ganze Stadt beteiligt – neben den 1000 Sängern des Dithyrambos trugen die Epheben¹¹⁹, die jungen Männer, in den Tragödienchören die Hauptlast der Spiele, während die Choregen und Helfer des Archonten die Organisation der Stücke übernahmen, welche von den Dichtern zuvor in einem Proagon dem Volke vorgestellt werden

¹¹⁴ Ein kleiner Tempel am Weg nach Eleutherai, nahe der »Akademie« Platons, vgl. Paus. I, 29, 2.

¹¹⁵ Attischer Skyphos, Museo Civico Archeologico Bologna, vgl. Kerényi, K.: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens; München/Wien: Langen Müller 1976, Abb. 56a/b. Die Präsentation der Gottheit auf einem Schiff ist außerhalb des Dionysoskultes nur aus Ägypten bekannt.

¹¹⁶ Die Doppelflöte (*αὐλός*) bildet bereits seit minoischer Zeit die typische Begleitung zum Dithyrambos und ähnelt dem ägyptischen *Memet*.

¹¹⁷ Vgl. *Inscriptiones Graecae* (IG) II/III: 1², 1006 (123/2–122/1 v. Chr.) und II, 741 (334/3–331/0 v. Chr.).

¹¹⁸ Vgl. Philorchos Fr. 171 Jacoby (FGrH 328).

¹¹⁹ Winkler, J./Zeitlin, E.: *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: University Press 1992, S. 20ff.

mussten. Am letzten Tag entschieden die erwählten Vertreter der zehn attischen Phylen über den Sieg.

Dionysoskult und Ahnenverehrung verbanden sich in der attischen Tragödie zu einer Einheit: Von Herodot (V, 67) besitzen wir die aufschlussreiche Nachricht, dass im peloponnesischen Sikyon einst die Taten des argivischen Heros Adrastos, welche auch in den aischyleischen *Sieben gegen Theben* beschrieben werden, mit »tragischen Chören« (τραγυκοῖσι χωροῖσι) geehrt wurden, bevor der Tyrann Kleisthenes (um 600 v. Chr.), der Großvater des athenischen Reformers gleichen Namens, sie angeblich aus Hass gegen Argos auf Dionysos übertrug. Dazu gesellt sich das geflügelte Wort οὐδὲν πρός τὸν Διόνυσον (»Das hat mit Dionysos nichts zu tun«), welches die *Suda* (σ806) zunächst auf die Werke des Sikyoners Epigenes bezieht, der an anderer Stelle (ϑ282) als tragischer Dichter noch vor Thespis genannt wird und erst später auf Tragödien mit historischem Inhalt, wie etwa bei Phrynichos oder Aischylos. Die Übertragung auf den Weingott war nicht willkürlich, denn »tragisch« waren jene Gesänge sicher nicht wegen einer Form mit Satyrchor und Schauspielern wie später in Athen, sondern aufgrund des inhaltlichen Charakters als Leidensgeschichte und Totenklage. Hier wurde nur ohnehin Verwandtes ineinander integriert, oder wie Kerényi es ausdrückt: »Das Bewusstsein von der teilweisen Identität der dionysischen und der heroischen Sphäre, die auf dem Mythos vom unterirdischen Dionysos beruhte, war die Voraussetzung der Tragödie«¹²⁰.

c) Heldenopfer und Restitution

Nietzsche ging 1872 mit seiner Interpretation des Dramas noch einen Schritt weiter: »Es ist eine unanfechtbare Überlieferung, dass die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysos zum Gegenstand hatte und dass der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysos war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, dass niemals bis auf Euripides Dionysos aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u. s. w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos

¹²⁰ Kerényi, K.: *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*; München/Wien: Langen Müller 1976, S. 259.

sind«¹²¹. Obgleich diese Überlieferung mit einigem Recht von philologischer Seite¹²² kritisiert wurde, bleibt doch die Aussage über eine Grundstruktur des Dramas davon unberührt – als archetypische Gestalt¹²³ verkörpert der Gott ein Ideal des tragischen Helden, welcher kämpfend und leidend in den Verstrickungen seines individuellen Daseins befangen durch seinen Untergang Unsterblichkeit erlangt, wie auch der Wein erst nach dem Tod mit der Gärung seine Wirkung entfaltet und die Zerstückelung und Wiedergeburt des Zagreus den ewigen Kreislauf des Lebens verbürgt. Die Stellvertretung von Gott, Mensch, Tier und Pflanze im Opfertod bezeugt somit anstatt eines Widerspruches von Form und Inhalt der Tragödie eine »Vertiefung der Dionysosreligion, die in Griechenland von der minoisch-mykenischen Erbschaft ausging und ihre bleibenden Früchte in Athen trug«¹²⁴.

Dionysos war unter den Göttern selbst ein ἥρωας¹²⁵ – so ruft ihn ein Hymnos aus Elis¹²⁶ – denn als Sohn der sterblichen¹²⁷ Semele wurde er erst mit der Schenkelgeburt durch Zeus unsterblich und musste darum in Theben seine Göttlichkeit unter Beweis stellen¹²⁸. Das Motiv der Geburt im Tode teilte er sich mit anderen Halbgöttern wie Perseus und Asklepios ebenso wie mit Herakles, Odysseus und Orpheus eine Reise in die Unterwelt¹²⁹, um seine Mutter zurückzuholen. Als beständig sterbender und wiedergeborener Gott erfuhr

¹²¹ Nietzsche, F. W.: Die Geburt der Tragödie 10 (KSA I, Berlin/New York: de Gruyter 1999, S. 71).

¹²² Als »hallucinationen über den mutmasslichen zustand einer mutmasslichen vorstufe zu mutmasslicher zeit« (Wilamowitz-Möllendorff, U. v.: Zukunftsphilologie!, S. 22, in: Gründer, K.: Der Streit um Nietzsches »Geburt der Tragödie«. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1989). Das wenige, was wir über die Entstehung der Tragödie wissen, wurde in Kap. I.2.a dargelegt.

¹²³ Vgl. Grätzel, S.: Die Masken des Dionysos. London: Turnshare 2005, S. 126.

¹²⁴ Kerényi, K.: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens; München/Wien: Langen Müller 1976, S. 161.

¹²⁵ Vgl. Kerényi, K.: Die Mythologie der Griechen. Bd. II: Die Heroen-Geschichten. München: dtv 1997, S. 23.

¹²⁶ Plut. Quaes. Gr. 36: ἐλθεῖν, ἥρω Διόνυσε, Ἀλείων ἐς ναόν (»Komm, Heros Dionysos, in den Tempel von Elis«).

¹²⁷ Θνητῇ schon bei Hes. Th. 942 (entgegen Spekulationen über eine phrygische Erdgöttin, s. o. Anm. 62).

¹²⁸ θεὸς γεγώς ἐνδείξομαι (Eur. Ba. 47).

¹²⁹ Durch die Tiefen des Sees von Lerna bei Argos (Paus. II, 37, 5), wo auch Herakles die Hydra tötete.

er die Leiden der Heroen am eigenen Leib, als Unterirdischer (χθό-
νλος) stand er jenseits der Olympischen Götterwelt mit Persephone
den Totengeistern vor, wie auch im Festritus der Dionysien den Vor-
vätern, Kriegsgefallenen und Tragödienhelden der Athener.

Seitens der vergleichenden Mythenforschung hat sich Joseph
Campbell mit der Figur des Helden in seinen mannigfaltigen kultu-
rellen Gestaltungen auseinandergesetzt und als Kern dieses »mono-
myth«¹³⁰ eine zirkuläre Grundstruktur von Trennung, Initiation und
Rückkehr beschrieben: »A hero ventures forth from the world of
common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces
are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes
back from this mysterious adventure with the power to bestow boons
on his fellow man«. Im Rückgriff auf Carl Gustav Jungs Theorie des
kollektiven Unterbewussten kennzeichnet den Helden hier die Fähig-
keit »to battle past his personal and local historical limitations to the
generally valid, normally human forms« (S. 18), wobei seine Reise
hin zu dieser inneren Quelle dargestellt wird als »dying to the world«
und »interval of the hero's nonentity«, aus welcher er »as one re-
born« (S. 33) zurückkehrt. Insofern er als Sterblicher an diesem ewi-
gen Ursprung des Seins Anteil erlangt, transzendiert der Held seine
individuelle Gestalt und wird »as the incarnation of god [...] himself
the navel of the world, the umbilical point through which the ener-
gies of eternity break into time. Thus the World Navel¹³¹ is the sym-
bol of the continuous creation: the mystery of the maintenance of the
world through that continuous miracle of vivification which wells
within all things« (S. 38). Wenn sich also mit Kerényi¹³² demgemäß
über den Helden »in der Sprache der Philosophie als von einer Offen-
barung des Seins im Menschen sprechen« ließe, so auch als von einer
Maske des Dionysos.

Das Aufkommen spezifisch des okzidentalen Mythos des Helden
bezeichnet Campbell einige Jahre später in *The Masks of God* als »ef-
fect of the conquest of a local matriarchal order by invading patriar-
chal nomads, and their reshaping of the local lore of the productive

¹³⁰ Campbell, J.: *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton/Oxford: Princeton Uni-
versity 2004 [1949], S. 28.

¹³¹ Vgl. den ὄμφαλος γῆς in Delphi, wo sich das Grab des Dionysos befand (Tatian,
Or. ad Gr. 8), s. o. Anm. 71.

¹³² Kerényi, K.: *Die Mythologie der Griechen*. Bd. II: *Die Heroen-Geschichten*. Mün-
chen: dtv 1997, S. 18.

earth«¹³³. Er traf auf eine ältere Mythologie der Erdmutter und ihres stiergestaltigen Gefährten (»der Herr der wilden Tiere«¹³⁴), welche als »essentially organic, vegetal, non-heroic view of the nature and necessities of life« (S. 21) auf die agrikulturelle Revolution des Neolithikums zurückging und deren Geist wir noch in den Überresten der minoischen Kultur vor der Eroberung durch die Mykenischen Griechen der Bronzezeit erblicken können. Jenes Heldenzeitalter, über welches Homer dichtete, war laut Campbell infolge einer Diffamierung dieser chthonischen Kulte zugunsten des olympischen Göttergeschlechts und seiner Heroen geprägt von »a lurking sense of guilt« (S. 86), da nach Abtrotzung des Heils den ursprünglich sowohl lebensspendenden als auch todbringenden Naturkräften nur ihre dunklen Anteile blieben.

Die alten Mächte waren somit zwar besiegt und in die Unterwelt verdrängt, aber die neue Ordnung konnte nur durch sie, mit oder gar aus¹³⁵ ihnen bestehen. Dionysos verbindet beide Schichten des Mythos miteinander, denn der Weingott der Tontafeln von Pylos (s. o. Anm. 57) erhielt seine Prägung durch den königlichen Stierkult Kretas, das als Brücke zu den ältesten Weinbaugebieten in Ägypten und dem vorderen Orient diente. Aus dem Sohn und Liebhaber der Herrin der Erde und des Labyrinthes der Unterwelt (ein Status, mit dem auch menschliche Herrschaftsansprüche begründet wurden¹³⁶), dessen Opfer den lebensnotwendigen Zyklus der Jahreszeiten verbürgte, wurde so einerseits der wilde Minotauros, dem der Heros die Göttin in ihrem lichten Aspekt als hoch-heilige Tochter entreißt, andererseits der vergöttlichte und wiedergeborene Herr der Gaben des Weines und des ewigen Lebens, welcher alsbald das Seinige zurückfordert. Er ist somit sowohl Hüter der Quelle jener segensreichen Mächte, die es ans Licht zu befördern gilt, als auch selbst Vor- und Urbild des Heros, insofern die Helden der neuen Epoche seinen Platz an der Seite der Göttin nur stellvertretend für die Zeit der heiligen

¹³³ Campbell, J.: *The Masks of God, Vol. III: Occidental Mythology*. New York: Penguin 1976 [1964], S. 80.

¹³⁴ Zagreus bei Kerényi, K: *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*; München/Wien: Langen Müller 1976, S. 79ff., sowie Abb. 1 (Abdruck eines Siegelringes aus Knossos) und Abb. 25 (Minoische Gemme).

¹³⁵ Wie im Fall der der Asche des Zagreus und seiner Mörder oder dem Blut des sumerischen Kingu.

¹³⁶ Vgl. Campbell, J.: *The Masks of God, Vol. III: Occidental Mythology*. New York: Penguin 1976, S. 73.

Hochzeit übernehmen. Die Reise des Heros in den unterirdischen Bereich des Todes verlangt deshalb zuletzt die Wiederholung der Selbstopferung des Gottes als Preis von Ruhm und Unsterblichkeit. Man ehrt ihn folglich als einen Toten, dessen Macht den vorzeitlichen Gottheiten¹³⁷ der dunklen Erdtiefe, welche ihn nun in sich birgt, geschuldet ist.

Der griechische Heroenkult, dessen Mythen¹³⁸ die attische Tragödie erzählt, ist demgemäß als Erweiterung der sonst stärker lokal gebundenen Ahnenverehrung¹³⁹ zu verstehen, welche schon in der Antike als eine der ältesten Formen religiösen Brauchtums galt¹⁴⁰. Das spätantike Lexikon des Hesych¹⁴¹ erklärt den ἥρωας als besonders »mächtig, stark, edel und ehrwürdig«, Platon (*Kratylus* 398c–d) hingegen leitet ihn aufgrund der zumeist halbgöttlichen (ἡμίθεοι) Abstammung vom ἔρωας der Götter zu einigen Sterblichen her. Der Begriff ist somit umrissen als ein gesteigertes Menschentum, welches sich in einem die Norm übertreffenden und weiter fortwirkenden Lebenslauf äußert, erhöht im Tode und über den Tod hinaus der Gemeinschaft Heil oder bisweilen auch Verderben, in jedem Fall aber Identität und Zusammenhalt stiftend.

In Athen verankerte der Reformers Drakon um 621 v. Chr. die Verehrung der lokalen Heroen neben den Göttern »nach väterlichen Gesetzen«¹⁴² mit andächtigem Schweigen oder Gebet (εὐφημία), Erstlingsgaben von Früchten und Kuchen in einer Niederschrift gebräuchlichen Strafrechts auf drehbaren Holzstelen (ἄξιονες). Seine größte Neuerung bestand jedoch in der Beschränkung der Blut-

¹³⁷ Πότνια Γῆ Ζαγρεῦ τε θεῶν πανυπέρτατε πάντων (»Herrin Erde und Zagreus, oberste aller Götter«) in der *Alkmaeonis* (Kinkel, G.: *Epicorum graecorum fragmenta* vol. I. Leipzig: Teubner 1877, Fr. 3, S. 77).

¹³⁸ Vgl. die Tragödie als »in sich abgeschlossenes Stück der Heldensage« bei Wilamowitz-Moellendorf, U. v.: *Einleitung in die attische Tragödie*. Berlin: Weidmann 1907, S. 107. Ziel der Tragödie ist auch bei Aristoteles (Poet. 1448a18) βελτίους μιμεῖσθαι [...] τῶν νῦν.

¹³⁹ »The cult of heroes and the cult of ancestors frequently overlap, and the forms of ritual are mainly the same«. (Farnell, L. R.: *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford: Clarendon 1921, S. 343), vgl. Rohde, E.: *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Bd. I. Tübingen/Leipzig: Mohr 1903, S. 153.

¹⁴⁰ Vgl. die Toten als βελτίονες καὶ κρείττονες bei Plut. *Consol. ad Apoll.* 27, 115B (cit. Aristoteles).

¹⁴¹ ἥρωας· δυνατός, ισχυρός, γενναῖος, σεμνός.

¹⁴² Θεοὺς τιμᾶν καὶ ἥρωας ἐπιχωρίους ἐν κοινῷ ἐπιμένονες νόμοις πατρίους ἰδίᾳ κατὰ δύναμιν, σὺν εὐφημίᾳ καὶ ἀπαρχαῖς καρπῶν πελάγους ἐπετειούς. (Porphyry, *Abst.* IV, 22).

gerichtsbarkeit¹⁴³ auf den Areopag unter Vorsitz des Archon Basileus, wo sich laut Pausanias (I, 28, 6–7) ein Heiligtum der Erinnyen¹⁴⁴ befand, jener schrecklichen Göttinnen der Unterwelt, welche Rache¹⁴⁵ übten für die Toten und hier seit dem Prozess gegen Orestes als Eumeniden verehrt wurden. Neben Idolen der Mutter Erde (Γῆ), des Pluton (Hades) und des Hermes als Seelenführer stand dort zudem ein Monument des Ödipus, in dem man die eigens aus Theben¹⁴⁶ überführten Gebeine des Helden aufbewahrte. Auch als Hüter des Rechts¹⁴⁷ gingen chthonische Gottheiten und Heroen somit Hand in Hand.

Ob als Helfer, Rächer, Gründervater oder Ahnherr¹⁴⁸, der Kult des Heros konzentrierte sich auf sein Grab und unterschied sich von der gewöhnlichen Totenpflege nur graduell durch den Ruhm¹⁴⁹ des Verstorbenen, während eine Heroisierung (ἀφηροίξειν) vor dem Tode so gut als unbekannt war. Insbesondere die Knochen des Toten galten als Residuum seiner Macht, ihre Gewinnung durch Verbrennung des Leichnams (ὄστολογεῖν)¹⁵⁰ war Pflicht des Sohnes oder nächsten Verwandten und findet bereits in der *Ilias* (XXIII, 239 ff.) beim Begräbnis des Patroklos besondere Erwähnung¹⁵¹, ebenso wie ein Leichenschmaus und umfangreiche Opfer zu Ehren des Toten, sowohl von Tieren und Menschen, die dem Feuer beigegeben werden, als auch vom Wein, den der trauernde Achilles »zu Boden goß und die Erde befeuchtete«¹⁵², um bald auch die Glut damit zu löschen. Nach

¹⁴³ Vgl. Demosthenes XX, 157–8, sowie XXIII, 22: δικάζειν δὲ τὴν βουλὴν τὴν ἐν Ἀρείῳ πάγῳ φόνου καὶ τραύματος ἐκ προνοίας καὶ πυρκαϊῶς καὶ φαρμάκων, ἐὰν τις ἀποκτείνῃ δούς.

¹⁴⁴ Nach Euripides (*Elektra* 1270 ff.) in einem nahegelegenen Erdspalt (χάσμα).

¹⁴⁵ Vgl. Hom. II. XIX, 259/60: Ἐρινύες, αἱ θ' ὑπὸ γαῖαν ἀνθρώπους τίνυνται.

¹⁴⁶ Pausanias zieht hier dem Drama des Sophokles den Bericht Homers (Od. XI, 271 ff.) vor, wonach Ödipus, noch immer König, in seiner Heimatstadt verstarb.

¹⁴⁷ Die Anrufung der Heroen als Zeugen war bei Eidschwüren üblich, vgl. Thuk. II, 74, 2 und IV, 87, 2.

¹⁴⁸ So teilte Kleisthenes 508 v. Chr. den neugeformten attischen Phylen mit Hilfe des pythischen Orakels namensgebende ἀρχηγέται aus einer Liste von 100 (!) lokalen Heroen zu (vgl. Aristot. Ath. 21)

¹⁴⁹ Dem unsterblichen κλέος (vgl. Hom. II. VII, 91), dessen Gedenken noch Herodot seine Historien widmet

¹⁵⁰ Vgl. Isaios IV, 19. Vernachlässigung kam einem Frevel gleich.

¹⁵¹ Dort fordert der Geist des Toten selbst die Verbrennung, um nicht aus dem Hades zurückzukehren: οὐ γὰρ ἔτ' αὐτίς νίσομαι ἐξ Ἀΐδαο, ἐπὴν με πυρὸς λελάχητε. (Hom. II XXIII, 75/76).

¹⁵² οἶνον ἀφυσσόμενος χαμάδις χέε, δεῦε δὲ γαῖαν (Hom. II. XXIII, 220).

der Aufschichtung eines Grabhügels folgen zuletzt Leichenspiele¹⁵³, deren Kampfpreise wie auch an den Dionysien Dreifuß und Stier umfassen.

Es dürfte nun nicht mehr überraschen, allerlei Dionysisches im Begräbniswesen der Antike zu finden. So wurden die Gebeine des Achilles in Wein eingelegt und in einer Goldamphore beigesetzt, welche ein Geschenk des Dionysos gewesen sein soll¹⁵⁴. In Athen betete man die Toten auf Weinreben (κλήμα bei Aristophanes Eccl. 1031). Darstellungen der Verstorbenen als Mänade oder Weingott¹⁵⁵ waren beliebte Grabbeigaben. Die Totenklage (θρῆνος), welche noch die frühe Tragödie beeinflusste, war ursprünglich Sache der weiblichen Verwandten¹⁵⁶ und schloss neben lautem Aufschreien eine rituelle Selbstbefleckung (μιάνεσθαι) durch Haarerufen und Beschmutzung¹⁵⁷ mit Asche oder Erde ein, während man den aufgebahrten Leichnam in einer Prozession¹⁵⁸ (ἐκφορά) ähnlich der dionysischen πομπή zu Grabe trug.

Vor allem anderen zeigen sich jedoch im jeweiligen Opferbrauch die Gemeinsamkeiten von Heroen- und (chthonischem) Totenkult, welcher klar geschieden wurde von entsprechenden Riten für die Götter des Olympos, die eben aufgrund ihrer Unsterblichkeit¹⁵⁹ göttlich, rein und unberührt waren von der Befleckung durch den Tod: während jene sich am bloßen Duft¹⁶⁰ des Opferfeuers laben, verlangen die Toten das Blut¹⁶¹ der Lebenden. Herodot (II, 44, 5) berichtet vom Kult des Herakles, dass man dem vergöttlichten Helden auf beiderlei mögliche Arten huldige: ὡς ἀθανάτῳ Ὀλυμπίῳ [...] θύουσι, [...] ὡς ἥρω

¹⁵³ ἀγών (Hom. Il. XXIII, 258) bezeichnet sowohl den Versammlungsort als auch den Wettstreit selbst. Leichenspiele als Ursprung allgemeingriechischer Festspiele auch bei Clem. Alex. Protr. II, 34, 1.

¹⁵⁴ Hom. Od. XXIV, 73–5, vgl. auch das in einem πῖθος gefundene Kinderskelett von Kritsa aus minoischer Zeit.

¹⁵⁵ Kerényi, K.: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens; München/Wien: Langen Müller 1976, Abb. 121.

¹⁵⁶ Erst Solon schränkte die Hinzunahme nicht verwandter Klageweiber gesetzlich ein (Plut. Sol. XXI, 4/5).

¹⁵⁷ Vgl. *Inscriptiones Graecae* (IG) XII (5), 593, 25 (Iulis).

¹⁵⁸ Beschrieben bei Thukydides II, 34, vgl. die römische *pompa funebris* bei Polybios, Hist. VI, 53/54.

¹⁵⁹ Vgl. die Götter als »das heilige Geschlecht der ewig seienden Unsterblichen« (ἀθανάτων ἑρῶν γένος αἰὲν ἐόντων) bei Hes. Th. 105.

¹⁶⁰ Seit dem Betrug des Prometheus: καίουσ' ὄστέα λευκὰ θυγέντων ἐπὶ βωμῶν (Hes. Th. 557).

¹⁶¹ »Blutsättigung« (αἱμακοῦρία) bei Pind. Ol. I, 90.

ἐναγίζουσι. Im Gegensatz zum Rauchopfer (θύος) leitet sich das Verb ἐναγίζειν aus einem Begriffskomplex her, welcher sowohl Befleckung oder Blutschuld (ἄγος) als auch das Opfer selbst als Sühne oder Heiligkeit (ἄγιος) bezeichnet und nur für Heroen und Verstorbene bezeugt ist (vgl. Isaios VI, 51). Demgemäß stellt die Erdgrube (βόθρον)¹⁶² für Blut- und Trankopfer (χοαί, σπονδαί) auch ein zentrales Merkmal der Heldengrabstätte (ἡρώδιον) sowie der Riten der ὑποχθόνιοι θεοί (bei Porphyry, de antr. VI) dar, welche die Toten in der Tiefe aufnehmen. Das Vorbild bietet hier die Nekyia der *Odyssee* (X, 516 ff.), wo zur Beschwörung des verstorbenen Sehers Teiresias nach Weihgüssen von Honig, Wein und Wasser ein Bock und ein schwarzes¹⁶³ Schaf als Opfer in eben diese Grube fahren, zur Finsternis der Unterwelt (εἰς Ἑρεβος) hingewandt und unter Gebeten an Hades und Persephone.

Mit der Erforschung der altgriechischen Opferriten befasste sich insbesondere Walter Burkert in seinem Werk *Homo Necans*. Sein »Versuch, den Komplex des Jagd-Opfer-Toten-Rituals historisch und funktional zu deuten«¹⁶⁴ setzt an beim erlebnismäßigen Erfassen menschlicher Grundgegebenheiten wie »Töten und Essen, Jungfrau, Mutter, Vater« und gelangt so zu einer Interpretation der Opferstruktur als »Verschuldung und Restitution« (S. 7) im »dreigeteilten Rhythmus« (S. 20) von Vorbereitung, Tötungsakt und Opfermahl – nicht unähnlich dem Aufbau des Monomythos der Heldenreise bei Joseph Campbell.

Zunächst stellt Burkert die fundamentale Bedeutung des Opfers für die antike Religion fest: »Heilig ist der Götterbereich: die ›heilige‹ Handlung aber, am ›heiligen‹ Ort zur ›heiligen‹ Zeit vom Akteur der ›Heiligung‹ vollzogen, ist das Schlachten der Opfertiere, das ἐρεῦειν der ἐρεῦα. [...] Grunderlebnis des ›Heiligen‹ ist die Opfertötung. Der homo religiosus agiert und wird sich seiner selbst bewußt als homo necans« (S. 9). Den Hergang eines typischen griechischen Opferrituals beschreibt er folglich in der Soziologie entlehnten Begriffen als »Sakralisation«¹⁶⁵ (vorbereitende Waschung und Schmückung,

¹⁶² βόθρον als Grab: IG XIV, 238 (Akrai); vgl. Zagreus von ζαγρή = βόθρος bei Hesyeh (s. o. Anm. 75).

¹⁶³ Vgl. Dionysos μελάναιγος, »mit dem schwarzen Ziegenfell« in Eleutherai (s. o. Anm. 110).

¹⁶⁴ Burkert, W.: *Homo Necans*. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin/New York: de Gruyter 1997, S. 6/7.

¹⁶⁵ S. 19/20 mit Verweis auf Hubert, H./Mauss, M.: *Essai sur la nature et la fonction*

Prozession, Abgrenzung des Opferplatzes) und »Desakralisation« (Blut- und Trankspenden, Zerlegung und Zubereitung des Opfertieres im Feuer, behagliche Festmahlzeit als Überleitung in den Alltag), welche den heiligen Tötungsakt, als Höhepunkt gekennzeichnet durch den das gespannte Schweigen (εὐφημεῖν) durchbrechenden Aufschrei (ὄλολυγῆ) der Opfergemeinschaft, hinein- und zurückführend umschließen: Trennung (vom Profanen) – Initiation (Tötung) – Rückkehr.

Dabei zeugt die sorgfältige Anordnung der Überreste¹⁶⁶ auf dem Altar von der Bemühung um Wiederherstellung des getöteten Tieres als Entschuldigung und Wiedergutmachung, für die Karl Meuli¹⁶⁷ im Zuge eines ethnologischen Vergleichs moderner und antiker Opferbräuche mit paläolithischen Jagdriten den Begriff der »Unschuldskomödie« geprägt hatte: »Zugrunde liegt die Angst um die Zukunft des Lebens angesichts des Faktums des Todes: die blutige ›Tat‹ war lebensnotwendig, doch nicht minder notwendig ist, daß neues Leben wiederum entsteht. So ist das Sammeln der Knochen, das Erhöhen des Schädels, das Ausspannen der Haut zu verstehen als Versuch einer Restitution, einer ›Auferstehung‹ im handfesten Sinn. Die Hoffnung auf Kontinuität der lebendigen Lebensnahrung, die Angst vor ihrem Erlöschen prägt das Handeln des Jägers, der nur vom Töten leben kann« (Burkert S. 24).

Burkerts genetische Erklärung des Schuldgefühls, welches sich im Opferritual ausdrückt, führt weit über die griechische Kultur zurück in ein frühes und dennoch prägendes Stadium der Menschheitsgeschichte¹⁶⁸, als die ersten Jäger mit der Imitation erfolgreicher Raubtiere und Verwendung künstlicher Mittel und Institutionen ihre natürlichen Mängel zu überspielen lernten. Die organisierte Zusammenarbeit in der Jagdgemeinschaft setzte eine Hemmung der Gewalt gegenüber der eigenen Gruppe (intraspezifische Aggression) voraus,

du sacrifice, *Année sociologique* 2 (1898), S. 29–138 = Mauss, M.: *Œuvres* I (1968), S. 193–307.

¹⁶⁶ εὐθητεῖσας bei Hes. Th. 541, vgl. ὁμοθέτησαν bei Hom. Il. I, 461; Od. III, 458 und Thphr. Char. 21, 7.

¹⁶⁷ Meuli, K.: Griechische Opferbräuche, in: Phyllobolia. Festschrift Peter von der Mühl, Basel 1946, S. 224–52.

¹⁶⁸ Beginnend mit dem Auftreten des Homo Sapiens in Ostafrika vor ca. 150.000 Jahren. Der Mensch verbrachte folglich nur etwa 5 % seiner Entwicklungsgeschichte nicht als Jäger und Sammler. Zum Begriff »Mängelwesen« siehe Gehlen, A.: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Wiebelsheim: Aula 2004, S. 33.

welche aufgrund der langen Jugendzeit des Menschen (Neotenie) durch Erziehung reguliert werden musste. Die Erfahrung der Äquivalenz von Mensch und Tier beim Anblick hervorquellenden Blutes und der Innereien infolge des Tötungsaktes, welcher uns bis heute noch immer schockiert, bildete die Grundlage des Opferritus, indem die erlernte Hemmschwelle für die Tat als das Besondere, das Sakrale an sich, in klar festgelegten Grenzen wieder außer Kraft gesetzt wurde, um Fleisch als Nahrung zu erhalten. Das resultierende Gefühl der Schuld gegenüber dem Tier, welches doch im Inneren so ist wie man selbst, bedingte den nachfolgenden Versuch der Restitution ebenso wie (in der Übertragung zurück auf den Menschen) die Parallelität der Toten- und Bestattungsriten, anschaulich im Leichenschmaus als stellvertretend für das Opfermahl, den Verzehr der Jagdbeute.

Das von seiner ursprünglichen sachbezogenen Funktion abgelöste Verhaltensschema wurde schließlich zum Ritus¹⁶⁹ und erhielt eine neue Bedeutung als Initiation und »Aktualisierung sozialen Zusammenspiels, Dramatisierung bestehender Ordnung«¹⁷⁰, das sich mit Ausbildung der Sprache als Mythos¹⁷¹ leichter und unabhängig verbreiten konnte: »Opferriten, Totenriten und Initiationsriten sind so eng verwandt, daß sie durch die gleichen Mythen gedeutet werden können, ja teilweise zusammenfallen mögen; der Mythos erzählt vom Tod und Untergang, der Ritus vollzieht die Tötung am Tier, und in der Begegnung mit dem verbal und rituell symbolisierten Tod werden die Nachwachsenden zu Nachfolgern geprägt. So solidarisiert und erneuert sich die Gesellschaft« (S. 68). Als gegen Ende der letzten Eiszeit (Würm-Glazial bis ca. 10.000 v. Chr.) ausgehend vom Gebiet des »fertile crescent« (Mesopotamien, Syrien, Libanon und Palästina) Viehzucht und Ackerbau allmählich den nomadischen Lebensstil der Jäger und Sammler ersetzten, blieb die Struktur dieser Riten deshalb weitestgehend erhalten.

Die Jagdszenen und eingelassenen Tierschädel der Wandreliefs von Çatal Hüyük (ca. 7400–6200 v. Chr.) verdeutlichen, wie nach der Neolithischen Revolution domestizierte Nutztiere (Schaf, Ziege,

¹⁶⁹ Vgl. Lorenz, K.: Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression. Wien: Borotha-Schoeler 1963, S. 89–127.

¹⁷⁰ Burkert, W.: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin/New York: de Gruyter 1997, S. 34.

¹⁷¹ Als »the spoken part of the ritual« (Hooke, S. H.: Myth and Ritual. Oxford: University Press 1933, S. 3), vgl. die *λεγόμενα* und *δρῶμενα* der Mysterien bei Paus. II, 37, 2.

Schwein und vor allem das Rind) das schwindende Wild im Opfer vertreten. Im Gegenzug werden Ernte, Saat und Kelter ebenfalls als Jagd- und Opferfeste¹⁷² begangen und die neuerschlossenen Nahrungsquellen so in die bestehende Lebensordnung integriert. Während die Bestattung der Toten, zunächst mitten unter und in der Gemeinschaft mit den Lebenden, bald außerhalb der Siedlungen stattfindet, umfassen erste Keramikwaren dieser Zeit neben Gefäßen zur unterirdischen Lagerung der Feldfrüchte weibliche anthropomorphe Figurinen¹⁷³, dargestellt mit ausgeprägten Geschlechtsmerkmalen im Schema der bekannten altsteinzeitlichen Venusstatuetten¹⁷⁴ als *πότνια Θηρῶν*¹⁷⁵, umringt von Raubtieren so wie später auch die phrygische *magna mater* Kybele oder die große Göttin auf dem Berg aus dem minoischen Knossos¹⁷⁶, welche die Griechen als Rhea kennen, Tochter der Erde (Γῆ) und Mutter der olympischen Götter, der Ursprung allen Lebens. In diesem Umfeld entstand jener chthonische Toten- und Opferkult¹⁷⁷, aus dem die griechische Dionysosreligion hervorging.

Im Archetypus des zerstückelten und wiedergeborenen Gefährten der Erdgöttin bewahrt sich die Urerfahrung der Äquivalenz von Mensch und Tier im Opfertod, indem der rohfressende¹⁷⁸ Jäger (Zagreus) als Kind, Stier, Bock oder Weinrebe selbst zur Beute wird. Die »tiefgefühlte Ambivalenz des Opfers, die die Griechen befähigte, die Tragödie zu schaffen« (Burkert S. 91) findet ihren Ursprung somit in

¹⁷² Vgl. Burkert, W.: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin/New York: de Gruyter 1997, S. 55/6.

¹⁷³ »Seated Mother Goddess flanked by two Lionesses, Neolithic age (about 6000–5500 BCE), today in Museum of Anatolian Civilizations in Ankara« (Archiwum »Roweromaniaka wielkopolskiego« No_B19–36), vgl. Mellaart, J.: Çatal Hüyük, a Neolithic town in Anatolia. London 1967, T.67/8; IX und T. 54/5; 61/3.

¹⁷⁴ Z. B. die aus Mammut-Elfenbein geschnitzte »Venus vom Hohlefeld« (Alter ca. 31–35.000 Jahre) oder die »Venus von Willendorf« (Kalkstein, ca. 25.000 Jahre).

¹⁷⁵ »Herrin der wilden Tiere«: Artemis bei Hom. Il. XXI, 470.

¹⁷⁶ Kerényi, K.: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens. München/Wien: Langen Müller 1976, Abb. 1 (Die große Göttin auf dem Berg. Abdruck eines Siegelringes aus Knossos. Rekonstruktionszeichnung).

¹⁷⁷ Vgl. Rohde über den Cultus der chthonischen Götter: »unter dem Erdboden wohnend, gewähren sie den Bewohnern des Landes, das sie verehrt, ein Doppeltes: den Lebenden segnen sie den Anbau des Ackers, die Zucht der Feldfrüchte, und nehmen die Toten auf in ihre Tiefe« (Rohde, E.: Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Bd. I. Tübingen/Leipzig: J. C. Mohr 1903, S. 205).

¹⁷⁸ *ὄμηστος* bei Plut. Them. XIII, cf. Kerényi, K.: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens. München/Wien: Langen Müller 1976, S. 82–5.

Der tragische Kultus

einem von den frühesten Erfahrungen des prähistorischen Menschen geprägten Gefühl der Schuld, stets aufs Neue wiederholt in einer dreigeteilten Ritualordnung durch den Gott und Heros Dionysos, welcher ewiges Leben und Tod zugleich verkörpert. Inwiefern ein solcher Begriff von Schuld »tragisch« zu nennen ist, wird nun die Betrachtung von Struktur und Entwicklung des Mythos erweisen, den die attische Tragödie als kultisches Festspiel nachahmend erzählt.

I.3) Der tragische Mythos

a) Rechtfertigung des Lebens

Die besondere Bedeutung des Mythos für die Tragödie hob bereits Aristoteles hervor, jedoch in einem sehr spezifischen Sinne: μῦθος als Zusammensetzung der Handlung¹ (πραγμάτων σύστασις, 1450a15), also die »Fabel« oder den »Plot«, nennt er im sechsten Kapitel seiner *Poetik* das Ziel (τέλος)² und den wichtigsten Gegenstand der Tragödie, an anderer Stelle (1450a38–39) spricht er sogar von ihrem Prinzip oder Anfang (ἀρχή) und ihrer Seele (ψυχή). Aufschlussreich ist neben dieser formalen Bestimmung jedoch die darauf folgende Absage an jegliche Notwendigkeit, »an den überlieferten Mythen festzuhalten, auf denen die Tragödien beruhen«³, welche schon zu seiner Zeit ohnehin nur noch wenigen Menschen bekannt waren.

Aristoteles betrachtet den Mythos aus einer späten, distanzierteren Perspektive als Teil der Dichtkunst, die das gemäß den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche erzählt, nicht aber, was wirklich geschehen ist⁴. Insofern sie dieser Bezug auf allgemeinere Wahrheiten jedoch gegenüber der prosaischen Geschichtsschreibung als »philosophischer«⁵ auszeichnet, relativiert er wiederum die Auffassung seines Lehrers Platon, welcher – obgleich selbst

¹ Vgl. Arist. Poet. 1450a3–5: ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως [= einzelne Handlung] ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων [= aus den Handlungen resultierende Geschehnisse].

² ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων (Arist. Poet. 1450a22–23).

³ οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδία εἰσὶν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γινώριμα ὀλίγοις γινώριμα ἔστιν (Arist. Poet. 1451b23–26).

⁴ οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο (Arist. Poet. 1451a36 ff.).

⁵ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον (Arist. Poet. 1451b5).

ein großer Erzähler von Geschichten und Gleichnissen – Mythen klar von vernünftig begründeter Rede⁶ (ὁ λόγος) unterschied und trotz eines bisweilen wahren Kerns im ganzen als Lüge und Täuschung (ψεῦδος)⁷ ansah, eine Angelegenheit für Kinder und Dichter.

Solch kritische Differenzierung kennt die antike Dichtung selbst nicht. Homer verwendet μῦθος als »Wort«, »Rede« oder »Erzählung« gleichbedeutend mit ἔπος und λόγος⁸, ebenso meint Ismene in der *Antigone* des Sophokles (V. 11) damit eben keineswegs bloße Fiktion und Erfindung, sondern verlässliche Informationen über aktuelle Ereignisse. Beim Lyriker Pindar hingegen können Mythen, wenn sie »mit bunten Lügen verziert«⁹ sind, gelegentlich auch über den wahrheitsgemäßen Bericht hinaus (ὕπερ τὸν ἀλαθῆ λόγον) täuschen, müssen darum per se aber nicht Lüge sein.

Die Geschichte des Denkens über den Mythos beginnt mit den Abgrenzungsbestrebungen einer noch jungen Philosophie gegenüber der älteren poetisch-kultischen Überlieferung und ist am Bedeutungswandel der Worte μῦθος und λόγος gut abzulesen, deren Antagonismus bezeichnenderweise immer in Zeiten der Krise und des Übergangs als Projektionsfläche verschiedenster emanzipatorischer oder restaurativer Bestrebungen erhalten musste.

So konnte der christliche Apologet Minucius Felix (*Octavius* XXI, 1) auf den kyrenäischen Philosophen Euhemeros (ca. 340–260 v. Chr.) zurückgreifen, welcher die Göttermythen anhand von angeblichen Inschriften als Verklärungen menschlicher Könige¹⁰ zu erweisen versucht hatte, während zu Beginn der Moderne Giambattista Vicos Kritik am Rationalismus Cartesischer Prägung sich auf die »vera narratio« (*Scienza Nuova* 44, 401) der antiken Poesie berief. Von Friedrich Schlegels »neuer Mythologie« (*Rede über die Mythologie* von 1800), die primär als frühromantische Reaktion auf den verarmten Vernunftbegriff der Aufklärung zu verstehen ist, über Wilhelm Nestles historische »Selbstentfaltung des griechischen Denkens«¹¹ *Vom Mythos zum Logos* bis hin zu den *Mythen des Alltags* im

⁶ Vgl. Plat. Prot. 324d, sowie Phd. 61b. λόγος als Voraussetzung des Wissens (ἐπιστήμη) in Thet. 202c.

⁷ τοῦτο δὲ που ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθῆ (Plat. Rep. 377a).

⁸ Z. B. Hom. Od. XI, 561, vgl. Liddle, H. G./Scott, R.: Greek-English Lexicon; Oxford: Clarendon 1996, S. 1151.

⁹ δεδαδαμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι (Pindar, Ol. I, 29).

¹⁰ Vgl. Diod. V, 44, 6.

¹¹ Nestle, W.: *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart: Kroner 1942.

Dienste ideologischer Systeme, die Roland Barthes als unterschwellige »Deformierung«¹² der Sprache durch ein sekundäres semiologisches System betrachtet – der Mythos ist und bleibt »das Andere«¹³.

Er erweist sich damit aus philosophischer Sicht jedoch auch »legitim als Gegenmodell, um nach den Defiziten unserer eigenen Rationalität bzw. unseres Naturverhältnisses zu fragen. Die Vorstellung vom Mythos als Widerpart des Logos und der Episteme bzw. als dessen Vorstufe ist dagegen heute obsolet«¹⁴, wie Christoph Jamme in seiner kritischen Betrachtung »*Gott an hat ein Gewand*« feststellt. Um den Schwierigkeiten der Deutung des Mythos zu begegnen, welche sich aus begrifflicher Polarisierung und der Problematik teleologischer Geschichtsauffassungen, sowie einer neuzeitlichen Zersplitterung in fachbereichsspezifische Erkenntnisinteressen¹⁵ ergeben, fordert er eine allgemeine Theorie der Fremderfahrung, auf deren Basis ein Verständnis nicht als etwas prinzipiell irrationales, vergangenes oder längst überwundenes, sondern als eine eigene Form der Welterklärung neben der uns bekannten Rationalität möglich wird, die auch die Erkenntnisse der Ethnologie, Soziologie und Biologie umfassend berücksichtigen kann.

Die Erfahrung des Mythos als des Fremden fordert eine Kunst des Verstehens, des Auslegens und Übersetzens (ἐρμηνεύειν), kurz: eine Hermeneutik (ἐρμηνευτική τέχνη), wie sie schon die Antike zur Interpretation von Fremdsprachen und kryptischen Göttersprüchen kannte, sich dann als formale Satzlehre und Aussagenlogik im Organon¹⁶ des Aristoteles findet, später im Zuge der mittelalterlichen Bibelexegese wiederentdeckt und in jüngster Zeit philosophisch bei Martin Heidegger und Hans-Georg Gadamer ausgearbeitet wurde. Jedoch: »Sich im Anderen erkennen«, so stellt Emil Angehrn seiner Untersuchung über den Mythos als »Vorgeschichte der Metaphysik«¹⁷ voran, »verlangt zweierlei: das Andere in seiner Eigenart be-

¹² Barthes, R.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, S. 103, sowie S. 108 (Anm. 8).

¹³ Angehrn, E.: *Die Überwindung des Chaos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 13.

¹⁴ Jamme, C.: »*Gott an hat ein Gewand*«. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 11.

¹⁵ Ebd., S. 15: »Wir müssen mindestens einen anthropologisch-ethnologischen, einen religionswissenschaftlich-theologischen, einen literar- bzw. diskurstheoretischen und einen psychologischen Mythenbegriff unterscheiden. Jeder dieser Begriffe hat eine Einzelgeschichte; eine Gesamtgeschichte des Mythos gibt es nicht.«

¹⁶ Arist. *De Interpretatione* (περὶ ἐρμηνείας).

¹⁷ Angehrn, E.: *Die Überwindung des Chaos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 9.

greifen und in ihm nicht nur das beziehungslos Fremde zu sehen«. Philosophie steht in einem historischen Bezug zum Mythos – wo sie die Erzählung gegen das System, die Darstellung gegen den Beweis, den Ursprung gegen den Grund und den Mythos gegen den Logos eintauscht, wird sie zum »Nachfolgeprojekt«¹⁸ der Mythologie, welche sich ihrerseits nicht bloß als Objekt der Interpretation, sondern als fundamentale Weise des Verstehens¹⁹ zeigt. Während Philosophie das Dasein mittels Denken und Gespräch auf einen Sinn hin prüft, reinszeniert Mythologie in Erzählung und Drama einen Anfang zum Zwecke des Heils, der Reinigung und Wiederherstellung: »Die Philosophie handelt vom Grund, der Mythos handelt vom Ursprung«²⁰.

Die wirkungsmächtigsten Mythos-Theorien der Moderne stimmen – mit Einschränkungen – in diesen Grundlagen überein. Schon 1925 vertrat Ernst Cassirer eine Auffassung des Mythos als Ursprungsphänomen aller menschlichen Kultur und »symbolische Form« neben Religion, Sprache, Kunst, Geschichte und Wissenschaft²¹, an die sich noch Kurt Hübners vergleichende Begründung einer der wissenschaftlichen Rationalität ebenbürtigen *Wahrheit des Mythos*²² anschließt. Der französische Ethno-Soziologe Claude Lévi-Strauss untersuchte Mythen sprachanalytisch als Arrangements isolierbarer »Mytheme«, welche auf zugrundeliegende Strukturen eines »wildes Denkens«²³ verweisen. Hans Blumenbergs philosophische *Arbeit am Mythos* (1979) wiederum bestand darin, eine parallel zur Anthropologie Arnold Gehlens als funktionale Entlastung des Mängelwesens Mensch vom »Absolutismus der Wirklichkeit«²⁴ verstandene »Entängstigung« (S. 597) logisch ans Ende zu bringen.

Jammes Urteil gleicht dem Peter Szondis über die Philosophie des Tragischen²⁵: »die heutigen Mythentheorien sagen mehr aus über

¹⁸ Grätzel, S.: Die Masken des Dionysos. London: Turnshare 2005, S. 15 ff.

¹⁹ Auch Platon (*Ion* 534e) nennt die Dichter »Übersetzer« (ἐρμηνεύς) der Götter.

²⁰ Grätzel, S.: Die Masken des Dionysos. London: Turnshare 2005, S. 18, sowie S. 185 (Tab. I).

²¹ Welche sich aufgrund der »Dialektik des mythischen Bewusstseins« jedoch selbst abschafft (vgl. Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen, zweiter Teil: Das mythische Denken. Hamburg: Meiner 2010, S. 275 ff.).

²² Hübner, K.: Die Wahrheit des Mythos. München: C. H. Beck 1985, S. 48–92.

²³ *La pensée sauvage* (1962): Das wilde Denken. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968.

²⁴ Blumenberg, H.: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 9.

²⁵ Daß »die Definitionen des Tragischen seit Schelling sich immer schon nach der besonderen Sinngebung des Philosophen, seinem metaphysischen Entwurf richten«

ihre Urheber und das Lesepublikum als über das Wesen der Mythen«²⁶. Auch er zieht die Konsequenz einer »Minimaldefinition« als »mündlichen Kommentar einer Kulthandlung«²⁷. So beginnt mit Entwicklung der Sprache (vor ca. 2 Mio. Jahren) eine mündliche Überlieferung jener prähistorischen Jagdriten, die wir schon weiter oben (Kap. I.2.c) anhand des Opferrituals bei Burkert und Meuli als durch Schuldgefühle motivierten Restitutionsversuch skizzierten. Erst mit Erfindung der Schrift jedoch kann sich diese »mythische« Vorform vom Ritus lösen und wandelt sich zum »Mythos« der durch zunehmende technische Naturbeherrschung geprägten Hochkulturen. Jamme spricht hierbei von einer »Steigerung der Verschuldung« (S. 199) seit der neolithischen Wende. Etwa um 800 v. Chr. vollzieht der Mythos schließlich eine Ästhetisierung zur »Mythologie« als Gegenstand der Dichtung, deren Reflexivität eine Kritik durch die griechische Aufklärung erst ermöglicht, bis sie dem Monomythos des Christentums Platz machen muss.

Das Wort »Mythologie«²⁸ stammt von $\mu\theta\omicron\lambda\omicron\gamma\acute{\epsilon}\omega$, »Mythen sagen« ($\mu\theta\omicron\upsilon\varsigma\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$) und Erzählen des Mythos als Gegenstand: formal Teil der Poesie, jedoch inhaltlich von anderer Geschichte unterschieden als künstlerische Gestaltung einer überlieferten Stoffmasse von Heldensagen und Göttergeschichten über den Anfang der Welt und die Taten, durch welche wurde, was ist. Mythologie schafft somit Präzedenz als Ideal und Gewähr für Kontinuität, Karl Kerényi²⁹ wählt dafür in der zusammen mit C. G. Jung verfassten *Einführung in das Wesen der Mythologie* das deutsche Verb »begründen« – sie gibt einen Grund, gestaltet eine Antwort auf die Frage »woher?« (nicht aber: »warum?«). Mythologie verfährt »ätiologisch«, insofern dieser Grund³⁰ ($\eta\ \alpha\iota\tau\acute{\iota}\alpha$) nicht nur bloße Ursache, sondern Gründungstat und Anfang ($\eta\ \alpha\rho\chi\acute{\eta}$) ist, auf welchen das Bestehende zurückgeführt werden kann, um es aus seiner Herkunft zu rechtfertigen

– daraus die Konsequenz des Tragischen als dialektischer Modus (Szondi, P.: Versuch über das Tragische, in: Schriften I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 208 ff.).

²⁶ Jamme, C.: »Gott an hat ein Gewand«. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 87.

²⁷ Ebd. S. 21, vgl. oben Kap. I.2.c, Anm. 171.

²⁸ Fälschlich auch als Gesamtheit von (Mythenschatz) oder Beschäftigung mit Mythen (Mythenlehre) verwendet.

²⁹ Jung, C. G./Kerényi, K.: *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Zürich/Düsseldorf: Walter 1999, S. 14–18.

³⁰ Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* V, 1013a.

und in seiner überzeitlichen Quelle zu erneuern. Mythologie ist folglich nicht nur poetische Form, welche mit beliebigem Inhalt zu füllen wäre, sondern stellt durch die Variation eines Themas (ähnlich der Interpretation eines Musikstücks durch den Musiker) eine ihr eigentümliche Verbindung zum Adressaten her, welche in den Kategorien von wahr und falsch nicht erschöpfend zu bemessen ist.

Auch Joseph Campbell geht von einer Betrachtung der Mythologie als Kunst aus und verwahrt sich gerade deswegen in Bezug auf die Frage nach der Wahrheit gegen die platonische Kritik: »mythology is not a lie, mythology is poetry, it is metaphorical«³¹. Der Mythos als Metapher verweist auf eine innere Welt menschlicher Erfahrungen, welche nur bildhaft angedeutet, aber nicht gänzlich in Worte gefasst werden kann. Eine Lesart als Prosa hingegen ignoriert diesen konnotativen Charakter und interpretiert ihn rein wörtlich als denotative Aussage über Fakten, die wahr oder falsch (zutreffend oder nicht zutreffend) sein kann, in jedem Fall aber den eigentlichen Sinn der Metapher verfehlt. Demgemäß besteht Campbells Methode der »comparative mythology« in einer gegenseitigen Erhellung von Mythen aus aller Welt im Vergleich, welche aus Ähnlichkeiten auf zugrundeliegende Verbindungen und Strukturen (z.B. die Heldenreise) schließt, anstatt von einem einzigen, vermeintlich absoluten Standpunkt aus über Wahrheit und Lüge zu urteilen.

So ist jede Mythologie »wahr« in dem Sinne, dass sie auf nachvollziehbare Erfahrungen verweist und innerhalb einer fest umgrenzten Lebenswelt bestimmte Funktionen erfüllt. Während sich die Lebensumstände der Menschheit von den frühesten Jägern und Sammlern, über die ersten Agrargesellschaften und Hochkulturen, bis hin zu Antike, Mittelalter und Moderne stark verändert haben und so eine Vielfalt von Bildern hervorbrachten, blieben vier grundlegende Aufgaben von Mythologie weitestgehend konstant, obgleich in verschiedener Gewichtung. Die erste (*mystische*) Funktion beschreibt Campbell als »to reconcile waking consciousness to the *mysterium tremendum et fascinans* of this universe as it is«³², also ein Verhältnis von Mensch und Welt herzustellen, welches durch die Empfindung der Ehrfurcht die Erfahrung des Seins als Metapher für ein zugrundeliegendes Mysterium erst ermöglicht – nicht unähnlich

³¹ Campbell, J.: The Power of Myth. New York: Anchor 1991, S. 206.

³² Campbell, J.: The Masks of God, Vol. IV: Creative Mythology. London: Souvenir 2001, S. 4.

dem Staunen (*θαυμάζειν*) als Anfang der Philosophie, über das sich Platon und Aristoteles einig sind³³. Hieraus folgt eine zweite (*kosmologische*), welche die Gestalt der Welt in einer Weise beschreibt, die auf jenes Mysterium als Quelle zurückverweist. Die dritte Funktion ist *soziologisch*: »supporting and validating a certain social order«³⁴, somit stets in engster Relation zu einer spezifischen Kulturform stehend und auch der größten räumlichen und zeitlichen Variation unterworfen. Die *pädagogische* Funktion von Mythologie schließlich besteht ungeachtet der jeweiligen Lebensumstände in der Weitergabe von Erfahrungen des menschlichen Daseins wie Familienbindung, Erwachsenwerden oder Sterblichkeit an die Nachkommen und wird daher unvermindert gültig bleiben, solange es Menschen gibt.

Einige dieser Funktionen sind nicht ausschließlich mythisch. So erfüllen heutzutage die Naturwissenschaften teilweise eine kosmologische Aufgabe, während ihrerseits Soziologie und Pädagogik nicht mehr mythologisch verfahren. Die erste und wesentlichste Funktion dient Campbell hierbei als *conditio sine qua non*³⁵: ein unaufhebbarer Bezug des Mythos auf einen Ursprung, aus dem sich alles – Mensch, Gesellschaft und Natur – herleitet. Diese Quelle verbindet den Menschen mit der Welt, in der er lebt und mit den anderen, die um ihn sind oder ihm vorhergingen³⁶. Ihr gilt die Reise des Helden (s.o., Kap. I.2.c) zur Erneuerung des Ganzen durch die Wiederherstellung von Einheit und Kontinuität. Dabei ist es das Werk des Künstlers, die Welt im Hinblick auf diesen Ursprung stets neu zu deuten³⁷, den Mythos durch Übersetzung in die Sprache der Zeit am Leben zu erhalten: »Myth must be kept alive«, oder er droht, als tradierte leere Form seinen Sinn zu verlieren. Wo dieser Bezug aber fehlt und eine Erzählung sich mythischer Strukturen nur bedient, um zu veranschaulichen oder mit erbogter Autorität zu unterlegen, kann lediglich noch von »Pseudo-« oder »Kunstmythen«³⁸ gesprochen werden,

³³ Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* I 2, 982b12 und Platon, *Theaitetos* 155d.

³⁴ Campbell, J.: *The Power of Myth*. New York: Anchor 1991, S. 39.

³⁵ »If you lose that, you don't have a mythology« (Campbell, J.: *The Power of Myth*. NY: Anchor 1991, S. 38/9).

³⁶ Ebd., S. 90: »The main theme in ritual [und somit des Mythos als »mündlichen Kommentar«] is the linking of the individual to a larger morphological structure than that of his physical body«.

³⁷ Ebd., S. 107: »The function of the artist is the mythologization of the environment and the world«.

³⁸ Vgl. Grätzel, S.: *Die Masken des Dionysos*. London: Turnshare 2005, S. 172 ff.

schlimmstenfalls von einer Instrumentalisierung für ideologische Zwecke.

Echte Mythologie ist als Begründung immer Rechtfertigung des Lebens aus dem Ursprung. Der Anfang, welcher in Erzählung oder Aufführung wiedererlebt und erinnert wird, ist nicht bloße Fiktion, sondern betrifft den Menschen unmittelbar als Quelle seiner Existenz – sei dies das Jagdwild der frühen Wildbeuter, die fruchtbare Erde der sesshaften Bauern oder später die Heroen, Gründerväter und Kulturbinger der zivilisierten Stadtstaaten. Die besondere Weise der mythologischen Darstellung besteht in der Vermittlung und Aktualisierung einer Haltung gegenüber diesem Ursprung, welche die Verdanktheit des eigenen Lebens als Gabe impliziert, ein Verhältnis des Verschuldetseins individueller Existenz gegenüber ihrem Anfang, welches Stephan Grätzel folglich als »existentielle« oder »Daseins-schuld«³⁹ bezeichnet: »eine Schuld, die aus der bloßen Tatsache entsteht, zu existieren«. Mythologie besitzt somit von Grund auf eine ethische Qualität: Die Tötung zum Zwecke der Ernährung, der verletzende Eingriff in die natürliche Ordnung und die Aufopferung des Helden als Bedingungen menschlichen Lebens äußern sich als Gefühl der Schuld und fordern Wiedergutmachung und Vergeltung, die Rück-gabe des Erhaltenen zur Restauration des ursprünglichen Heils. Deswegen ist die Erzählung vom Anfang so oft die Geschichte eines Verbrechens, wie der Feuerraub des Prometheus, die Zerstückelung des Dionysos oder der Mord an Ikarion in Attika.

Philosophisch wurde ein derartiger Schuldbegriff bereits von Martin Heidegger in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* (§58) behandelt. Entgegen dem alltäglichen Verständnis resultiert dort Schuld als »Grundsein einer Nichtigkeit« (S. 285), d.h. Ursache-sein für einen Mangel, nicht erst aus einer faktischen Verschuldung, sondern umgekehrt wird diese aufgrund eines ursprünglichen Schuldigseins erst möglich: »Das Dasein ist als solches schuldig«⁴⁰, da es als geworfenes »des eigensten Seins von Grund auf nie mächtig« (S. 284), nicht in sich selbst gegründet sein kann. Menschliches Sein bleibt somit in seiner Verfasstheit immer auf den Ursprung seiner Existenz schuldhaft bezogen, bevor es handelnd selbst Ursprung und Grund, und damit faktisch schuldig werden kann – individuell verursachte, subjek-

³⁹ Grätzel, S.: Dasein ohne Schuld. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 31.

⁴⁰ Heidegger, M.: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 285.

tiv zurechenbare Schuld ist nur abgeleitet aus einer primären, unhintergehbaren Daseinsschuld.

Obgleich Heideggers philosophische Analyse hier schon in der Rede von einem Mangel die Verschiedenheit ihres Blickwinkels verrät, stimmt sie mit der narrativen Begründungsstruktur des Mythos überein. Freilich liegen Welten zwischen ihnen: viel ferner ist der gelehrte Reflex existentieller Ohnmacht den blutigen Notwendigkeiten des Lebens⁴¹, welche die Mythen der Vorzeit psychologisch zu kompensieren hatten, als noch die Trankspende eines Atheners an den Gebeinen seiner Ahnen, deren Macht er das Wohlergehen seiner Familie, die Gesetze seiner Stadt und alle übrigen Errungenschaften der Zivilisation zu verdanken hatte. Während das Opfer die Toten versöhnt und somit das Leben rechtfertigt, offenbart die Erkenntnis der Subjektivität Sorge, Hilflosigkeit und Angst, welche mittels Technik gemeistert oder durch die Herstellung neuer Sinnzusammenhänge überwunden werden muss. Philosophie sucht hier eine Verbindung zum Ursprung, deren Verlust bereits schmerzhaft spürbar geworden ist.

So ist auch historisch betrachtet Daseinsschuld das Frühere, denn die Begriffe Individualität und Person, welche eine subjektiv zurechenbare Schuld voraussetzt, mussten erst entwickelt werden, erforderten einen Prozess der Emanzipation und der Ablösung des Einzelnen von den natürlichen Bindungen an Eltern, soziale Gruppe, Kultur und Umwelt, in die jeder Mensch zu jeder Zeit hineingeboren wurde – das »Ich« ist die Abstraktion, ein »wir« ist immer schon da. Wo immer menschliches Leben existiert, darf als Bedingung seiner Möglichkeit bereits eine Gemeinschaft und Kultur vorausgesetzt werden, aus der heraus es geworden ist. Mythos und Ritus erhalten diesen Ursprung des Lebens, indem sie mittels der Technik der Wiederholung, durch Erneuerung, Angliederung, (Re-)Inszenierung und Aktualisierung den Einzelnen stets aufs Neue in einen schuldhaften Bezug zu ihm stellen.

Diese Verbindung bezeichnet Jan Assmann als »konnektive Struktur«⁴² einer Kultur, welche so nach dem Prinzip der Gerechtigkeit einen gemeinsamen symbolischen Raum ausbildet, der als *Das*

⁴¹ Vgl. Campbell, J.: *The Power of Myth*. New York: Anchor 1991, S. 92: »These early myths help the psyche to participate without a sense of guilt or fright in the necessary act of life«.

⁴² Assmann, J.: *Das kulturelle Gedächtnis*. München: C. H. Beck 2007, S. 16 ff.

kulturelle Gedächtnis in Form einer transindividuellen Erweiterung menschlicher Erinnerung die Überlieferung von Sinnzusammenhängen gewährleistet. Vergangenheitsbezug ermöglicht Identität und Kontinuität, ist somit Grundlage von Kultur überhaupt, »und wenn Vergangenheit entsteht, wo eine Differenz zwischen Gestern und Heute bewußt wird, dann ist der Tod die Ur-Erfahrung solcher Differenz und die an den Toten sich knüpfende Erinnerung die Urform kultureller Erinnerung«⁴³. Demgemäß ist die älteste Form religiösen Brauchtums, das Totengedenken als Verehrung der in einer solidarischen Gemeinschaft integrierten und im Gewissen präsenten⁴⁴ Ahnen, zugleich Basis der Idee des Rechts.

Die Bindung des Menschen an eine die Gemeinschaft konstituierende Ordnung vermögen, so der Rechtswissenschaftler Hans Kelsen, Rituale und Mythen durch das Gefühl der Ehrfurcht tiefer im Bewusstsein verankern als Recht und Moral des »individualistisch denkenden und fühlenden Zivilisierten«⁴⁵. Er betrachtet das archaische Rechtsverständnis der Vergeltung und Blutrache dennoch infolge einer Abkehr von der Ahnenverehrung (als misoneistische Herrschaft der Toten über die Lebenden) schon in der Verwandlung der Erinnyen zu den Eumeniden des Aischylos durch den Begriff der Kausalität als endgültig überwunden.

Damit einher geht jedoch auch ein kultureller Gedächtnisverlust. Hatte die Tragödie als Klagelied über den Tod des Helden zu Ehren des sterbenden und wiederauferstehenden Weingottes Dionysos (vgl. Kap. I.2.b) ihre Wurzeln im Totenkult, so konstituierten Opfer, Festritus und mythologische Aufführung sowohl nach außen wirksame politische Identität, als auch Kontinuität des Rechts im Inneren. Der damit bekräftigte Vergangenheitsbezug ist ein Verhältnis existentieller Schuld gegenüber Göttern und Ahnen. Eine Reduktion dieses Bezugs auf die (juristische) Verschuldung infolge der Kausalität individuellen Handelns bedeutet dagegen eine Verkürzung um den eigentlichen Sinn der mythischen Metaphorik. Der tragische Mythos als Handlung, dem Aristoteles die Charaktere⁴⁶ als bloße

⁴³ Ebd., S. 61.

⁴⁴ Vgl. Grätzel, S.: *Dasein ohne Schuld*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 59.

⁴⁵ Kelsen, H.: *Vergeltung und Kausalität*. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1982, S. 24.

⁴⁶ οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μιμῆσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας (Arist. Poet. 1450a20–2).

Mittel der Gestaltung noch betont unterordnet, zeigt sich in diesem Licht als Retrospektive auf einen Bruch in der Überlieferung der griechischen Kultur an der Schwelle einer Umwertung der Werte, welche insbesondere das Verständnis von Schuld verändern sollte.

b) Entmythologisierung

Es stellt keine geringe Erleichterung der vorliegenden Arbeit dar, unsere Betrachtung des *tragischen* Mythos auf den recht überschaubaren Mythenschatz eingrenzen zu können, der uns in der griechischen Tragödie erhalten geblieben ist, und diese dabei doch sowohl durch eine bis auf die Anfänge der Menschheit reichende Vorgeschichte, als auch um strukturelle Erkenntnisse, welche aus dem weltweiten Vergleich gewonnen wurden, ergänzen zu dürfen. Nicht zuletzt sehen wir in unserer eigenen Kultur, in Philosophie, Religion und Wissenschaft Nachfolger oder aber Apostaten jener Ursprünge des abendländischen Denkens, sowie auch im Fremden zumindest ein Menschliches, das uns als Menschen nicht fremd sein sollte⁴⁷.

Dabei ist nicht zu vergessen, das selbst die frühesten uns erhaltenen Texte der griechischen Literatur, die Werke Homers und Hesiods, nachträgliche Verschriftlichungen (und damit auch Neuordnungen) einer weitaus älteren mündlichen Tradition darstellen, die ihrerseits wiederum auf die Mythen einer noch weiter zurückreichenden Vorzeit zurückgehen – das »heroische« Zeitalter der mykenischen Kultur und ihre kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Völkern der Troas, sowie den wohl eher friedlichen Austausch mit dem minoischen Kreta. So führte die Aufzeichnung der zuvor nur im Gedächtnis »göttlicher Sänger« (οἱ ἄοιδοί)⁴⁸ bewahrten Geschichten zu einem tiefgreifenden Wandel der Tradition: die Vereinheitlichung des Mythos zum rezitierbaren Text der fahrenden Rhapsoden bildete die Grundlage einer gesamtgriechischen kulturellen Identität.

Die antike Tragödie konnte auf die Mythen des epischen (von

⁴⁷ *Homo sum: humani nil a me alienum puto* (Terenz, *Heautontimorumenos* I, 1, 25).

⁴⁸ Die Nebenbedeutung als »Beschwörer« oder »Heiler« (Soph. Tr. 1000) verweist noch auf die geradezu magische Macht des Wortes als Träger kultureller Erinnerung und seine Wurzeln im Ritual.

dem nur *Ilias* und *Odyssee* überdauerten) und des durch den böotischen Dionysoskult nahestehenden thebanischen Zyklus (*Oidipodeia* und *Thebais*) zurückgreifen. Hinzu kamen autochthone attische Helden-sagen (allen voran jene um den Lokalheros Theseus) und die Ereignisse der Perserkriege als jüngste, lediglich zeitlich nächststehende Geschichte(n). Insofern es sich dabei um Variationen ursprünglicher Erzählungen im Rahmen kultischer (und politischer) Rituale handelte, ist die Tragödie als poetische Darstellungsform Mythologie im engeren Sinne. Wo sie sich aber infolge von künstlerischer Reflexivität und Vereinheitlichung von der Vergegenwärtigung des Ursprungs im Ritual emanzipiert und folglich Distanz zur eigenen Überlieferung entwickelt, ist diese Art der Erzählung des Mythos auch Teil eines Prozesses der Entmythologisierung. Der Gang dieser Entwicklung soll nun nachverfolgt werden.

Blicken wir auf die Jahre zwischen dem achten und fünften Jahrhundert, so sehen wir sie maßgeblich bestimmt durch den Wandel von der *τυραννίς* zum *δῆμος*, dem Umsturz der alten Oligarchien und dem daraus resultierenden Aufkeimen von Selbstbestimmtheit und politischer Aktivität des Einzelnen. Der Mensch dieser unruhigen Zeiten erlebt einen Bruch mit der Tradition und sieht sich damit konfrontiert, gesellschaftlich, ethisch und literarisch neue Wege beschreiten zu müssen, die nicht länger vorgegeben sind. Allgemeine Unsicherheit und die notwendige Besinnung auf sich selbst, nicht als Objekt des Zeitgeschehens, sondern zunehmend als gestaltendes Subjekt, sind daher grundlegende Erfahrungen des archaischen Dichters, welchen er in seinem Werk Ausdruck verleiht.

War der Ausgangspunkt der *Ilias* noch die Erzählung der Ruhmestaten früherer Helden im Allgemeinen und der schwerwiegenden Folgen des Zornes des Achilles⁴⁹ als pädagogisches Beispiel für eine von Standesehre und Erbfolge bestimmte und somit auf Lebensgefolgschaft angewiesene Adelsgesellschaft im Besonderen, so weist bereits der Protagonist der *Odyssee* Züge eines neuartigen Menschentums auf. Weltgewandt und vielseitig (*πολύτροπον*, Hom. Od. I, 1) ist der Zerstörer von Troja, durch Listenreichtum, Überzeugungskraft und Athenes Gunst überwindet er den Zyklopen Polyphem, tritt mit dem Rüstzeug des gefallenen Helden Achilles' Erbe noch vor dem schlagtgewaltigen Ajas an und erträgt duldsam alle

⁴⁹ Hom. Il. I, 1–2: μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος οὐλομένην, ἣ μυρὶ ἄχαιοῦς ἄλγε' ἔθηκε.

über ihn verhängten Leiden, anstatt menschlichen wie göttlichen Versuchungen zu erliegen. Seine Heimkehrgeschichte (νόστος) wird zum Vorbild der frühesten Ethno- und Historiographie.

Auch die Lehrgedichte Hesiods künden vom Aufbruch in eine neue Zeit. Wo die Person des Homer ganz hinter dem Werk verschwindet, erzählt uns der böotische Bauernsohn zu Beginn der *Theogonie* von einem Erweckungserlebnis am Fuße des Helikon und seiner Berufung zum Dichter durch die Musen, bevor er zu seiner groß angelegten Entstehungsgeschichte der Welt und ihrer Götter anhebt. Die Fülle der Mythen dürfte er im nahegelegenen Museion von den Aoiden gelernt haben, neu aber ist die Ordnung des Stoffes nach dem Prinzip der Genealogie, welche durch mannigfaltige Generationenkonflikte von den Urgottheiten Chaos⁵⁰, Gaia (Erde) und Eros (Begehren) letztlich auf die Herrschaft des Zeus und der Olympier hinleitet. Erst der »Vorausdenker« Prometheus beschert dem untergeordneten Menschengeschlecht neben dem Feuer auch das Fleisch des Opfers und zieht dafür den Zorn des Göttervaters auf sich. Den Preis zahlen die Sterblichen mit der Büchse der Pandora. Nochmals in *Werke und Tage* warnt der Dichter vor ὕβρις (217), frevelhafter Verletzung der Ordnung durch Selbstüberhebung.

Die *Überwindung des Chaos* durch den Mythos der archaischen Epoche deutet Emil Angehrn in Anlehnung an Hans Blumenberg als Versuch der Einsetzung des Menschen als Subjekt der Geschichte⁵¹. Die Ordnung des Seins nach dem Schema der menschlichen Abstammung und die Einsetzung humanisierter Göttergestalten schafft Vertrautheit und depotenziert so den diffusen Charakter einer Welt, deren ursprüngliche Formlosigkeit und Übermacht das noch schutzlos ausgelieferte Bewusstsein des frühen Menschen mit Angstgefühlen überforderte. Die Autorität der so gesetzten Götterordnung muss jedoch in einem zweiten Schritt wiederum selbst in Frage gestellt werden, da sie ihr eigentliches Ziel nur um den Preis der Freiheit und mittels einer Entmündigung des Individuums erreicht. Das Aufbegehren des Kulturbringers Prometheus gegen Zeus stellt somit als Befreiung von der Tyrannei übersinnlicher Mächte (worin Eigenstän-

⁵⁰ Von χάλνω/χάσσω = »klaffen, offenstehen«, d. h. räumliche Leere, Abgrund; vgl. Chaos als »Abwesenheit wie Bedrohung von Ordnung« (Angehrn, E.: Die Überwindung des Chaos. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 107).

⁵¹ Angehrn, E.: Die Überwindung des Chaos. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 321 ff.

digkeit als Hybris einen Frevel bezeichnet) durch Beherrschung der Natur die weitere Emanzipation des menschlichen Subjekts und somit den Beginn der Geschichte und des Politischen dar, welches sich dann in der Tragödie seiner eigenen Ohnmacht und Schwäche als unabwendbare (da aus der Subjektwerdung resultierende), »schuldlose Schuld« (S. 372) bewusst wird. Entmythologisierung läge so im Prozess der Individuation begründet: »subjektive Selbstwertung vollzieht sich als mehrfache Emanzipation vom Ursprung – gegen die Regression zum Formlosen, die Ordnung der Götter, die Welt des Mythos« (S. 327).

Exemplarisch für diese Entwicklung ist Archilochos von Paros (ca. 680–645 v. Chr.), mit dem für uns die Lyrik im engeren Sinne ansetzt. Väterlicherseits von adliger Abstammung, jedoch mit einer Sklavin zur Mutter nicht erbberechtigt muss er sich seinen Lebensunterhalt als Söldner verdienen. Er lernt früh, sich nur auf sich selbst zu verlassen und die alten Werte mit beißendem Spott kritisch zu hinterfragen⁵². So wird sein eigenes ἐγώ⁵³ als »lyrisches Ich« zum Inhalt seines Schaffens und markiert damit den Übergang von der rein narrativen Epik zu einer persönlicheren, von subjektiven Gefühlen geprägten Dichtung. Gerade in seinen Elegien wird jedoch auch die Verletzlichkeit des Individuums ohne jeden Rückhalt offenbar, welchem am Rande der Gesellschaft letztlich nur Duldsamkeit⁵⁴ bleibt, um Sorgen, Leid und Unsicherheit zu ertragen – und eben jener künstlerische Ausdruck, der neben Trinklied und Kampfparainese, Kultgesang und Liebesgedicht somit nun auch seinen Platz im Kanon der Poesie behauptet, als Kunst des Subjekts⁵⁵ ohne mythologische Begründung.

Wie sich die Emanzipation des Individuums anhand der Dichtung der archaischen Epoche nachverfolgen lässt, so weist auch die Gesetzgebung ab 621 v. Chr. mit der Unterscheidung zwischen vor-

⁵² Z. B. mit der Ripsaspie in Fr. 5 West/6D oder wider den hochtrabenden Strategen in Fr. 114 West/60D.

⁵³ Vgl. Fr. 1 West/1 Diels: εἰμι δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίου ἀνακτος καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος. (»Ich bin ein Diener des Kriegsgottes und verstehe mich auf die liebliche Gabe der Musen«)

⁵⁴ Vgl. τλημοσύνη als φάρμακον gegen Trauer statt γυναικεῖον πένθος im »Trostgedicht« Fr. 13 West/7D.

⁵⁵ Vgl. Tsagarakis, Odysseus: Die Subjektivität in der griechischen Lyrik. Diss. Phil. Fak. München 1966.

sätzlicher und unbeabsichtigter Tötung⁵⁶ in der Kodifizierung der athenischen Strafbestimmungen durch Drakon eine Anerkennung subjektiver Verantwortlichkeit auf, die selbst die spätere Reform durch den Staatsmann und Lyriker Solon (ca. 640–560 v. Chr.), einen der legendären »sieben Weisen«⁵⁷, beibehalten wird⁵⁸. Was zunächst als Maßnahme zur Eindämmung der gebräuchlichen Blutrache durch die Zentralisierung der Rechtsprechung in Mordfällen und sakralen Angelegenheiten auf den adligen Areopag⁵⁹ fungierte, legte mit der Beteiligung des einzelnen Bürgers in Geschworenengerichten (die *ἡλιαῖα*, ursprünglich nur mit Berufungsklagen gegen öffentliche Ämter befasst) und Volksversammlung (*ἐκκλησία*, beraten durch die oligarchisch geprägte *βουλή*/⁶⁰) den Grundstein der attischen Demokratie⁶¹, welche sich 510 v. Chr. mit der Vertreibung des Peisistratiden Hippias ihres letzten Tyrannen entledigte. Die Stellung des Individuums im Staat der Athener hatte sich über wenige Jahre derart radikal verändert, dass nun dort allein, so Perikles im Geschichtswerk des Thukydides, eine politisch unbeteiligte Privatperson nicht nur als harmlos, sondern als schädlich galt⁶².

Athen entwickelte sich insbesondere nach den Perserkriegen zum kulturellen Mittelpunkt der antiken Welt und gab sich nach außen gern als politische wie intellektuelle Führungsmacht. Die Anfänge der (abendländischen) Philosophie hingegen sind in der ionischen Stadt Milet an der kleinasiatischen Westküste zu finden, das zwischen Griechenland, Ägypten und dem Lyderreich mit Erfindung der Münzprägung zum bedeutendsten Handelszentrum der Ägäis aufgestiegen war und gerade zu Athen aufgrund der gemeinsamen kulturellen Wurzeln in enger Verbindung stand⁶³, bis es von den Persern zunächst unterworfen und 494 v. Chr. schließlich ganz zerstört wurde. Hier wirkte Thales (ca. 624–546 v. Chr.), den Aristoteles (*Meta-*

⁵⁶ Jedoch noch ohne Unterschied bezüglich der Strafe, vgl. Demosthenes XXIII, 22.

⁵⁷ Vgl. Plat. Prot. 343a.

⁵⁸ Vgl. Arist. Ath. IV, 1–4 und VII, 1.

⁵⁹ Schließlich 461 v. Chr. durch Ephialtes weitestgehend entmachtet, vgl. Plut. Sol. 19.

⁶⁰ Von Solon zum »Rat der 400« umstrukturiert und 508 v. Chr. unter Kleisthenes auf 500 Bürger erweitert.

⁶¹ Die in den *Wolken* (207/8) des Aristophanes ohne ihre Richter gar nicht wiederzuerkennen ist.

⁶² Thuk. II, 40, 2; vgl. ebd. I, 124, 1: ἰδιώτης (von ἴδιος, »eigen«) als »Privatperson«, »Individuum« opp. πόλις.

⁶³ Wie schon der Eklat anlässlich der Aufführung der *Einnahme Milets* des Phrynichos zeigt (Suda, φ765).

physik 983b20) zum Begründer der frühesten, »vorsokratischen« (Natur-)Philosophie erklärte. Wie nah Mythos und Logos einander zu Beginn noch stehen, zeigt seine Lehre vom Wasser als Urstoff (ἀρχή) des Seins, das aufgrund seiner Wandlungsfähigkeit zugleich als materielle Ursache und formales Prinzip einer gänzlich beseelten Welt⁶⁴ gedacht wird.

Sein Schüler Anaximander (ca. 610–547 v. Chr.) verfasste die älteste uns bekannte Prosaschrift⁶⁵ (Περὶ Φύσεως) sowie eine Weltkarte, welche die Landmassen Europas, Asiens und Libyens (Afrikas) umgeben von den Fluten des Okeanos darstellte. Das als »Spruch des Anaximander«⁶⁶ oft philosophisch rezipierte Fragment B1⁶⁷ übersetzte einst Nietzsche⁶⁸ mit »Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zu Grunde gehen, nach der Nothwendigkeit; denn sie müssen Buße [δίκην καὶ τίσιν] zahlen und für ihre Ungechtigkeiten gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit«. Bemerkenswert ist hier schon die Wortwahl, welche in ihrer Erklärung physikalischer Phänomene durch Termini des menschlichen Handelns eine Einheit von Welt- und Rechtsordnung impliziert, die heute als Vermischung erscheinen könnte, würde die historische Bedingtheit dieser Trennung selbst außer Betracht gelassen. Schuld und Strafe bezeichnen das Verhältnis der Dinge zueinander als Zyklus des Werdens und Vergehens wie zuvor das mythologische Prinzip der Genealogie, der enge Bereich des Menschlichen ist überschritten im gemeinsamen Bezug auf einen ewig währenden, allem zugrundeliegenden Ursprung, der hier als das grenzenlose und unbestimmte (τὸ ἄπειρον) seine Wurzeln im Chaos⁶⁹ des Hesiod offenbart.

Xenophanes (ca. 565–478 v. Chr.) aus Kolophon nicht fern von Milet wählte als Nachfolger des Anaximander für seine Werke da-

⁶⁴ Vgl. Aristoteles, *De Anima* 411a7: Θαλῆς ὡήθη πάντα πλήρη θεῶν [»voll von Göttern«] εἶναι.

⁶⁵ Vgl. Themistios Or. XXXVI, 317c.

⁶⁶ Vgl. Heidegger, M.: *Holzwege*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1963, S. 296 ff.

⁶⁷ Bei Simplicius, *Phys.* 24, 13 ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὐσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χροῶν· διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν. (= VS 12 B 1; Diels, H. und Kranz, W.: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche 1960).

⁶⁸ Nietzsche, F.: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* 4 (= KSA I, S. 818).

⁶⁹ Vgl. Solmsen, F.: *Chaos und Apeiron*, in: *Kleine Schriften*, Hildesheim: Georg Olms 1968, S. 68–91.

gegen vornehmlich die Versform. Er führte nach der Vertreibung⁷⁰ aus seiner Heimat ein unstetes Wanderleben als Rhapsode und Dichter von Spottversen (*σίλλοι*), das ihn bis nach Ägypten und Unteritalien brachte, und gilt besonders aufgrund seiner relativistischen Kritik an den anthropomorphen Göttervorstellungen Homers und Hesiods als Vorreiter der ionischen Aufklärung. Körperliche Erscheinung (Fr. 14/16) und Laster der Götter wie Ehebruch und Betrug (Fr. 11) entlarvt er als Übertragungen⁷¹ – wenn die Tiere es vermöchten, so schüfen sie wohl Rinder- und Pferdegötzen (Fr. 15⁷²). Ein Atheist ist er jedoch keineswegs: bloß eine genaue Erkenntnis der Götter (Fr. 34⁷³) spricht er den Menschen ab, die aber immerhin »mit der Zeit forschend das Bessere entdecken«⁷⁴ können.

Hekataios von Milet (ca. 555–480 v. Chr.), führte Anaximanders geographische Arbeit fort⁷⁵ und erweiterte sie auf eigenen Reisen um zwei Bücher im Stile der Umsegelungsberichte (*περίπλους*). Vor allem aber gilt er als Vater der Geschichtsschreibung, da er den bislang ausschließlich mythischen Geschichten der Griechen über ihre Vergangenheit, von ihm als »ebenso zahlreich wie lächerlich« (*πολλοί τε καὶ γελοῖοι*, FGrHist I, Fr. 1a⁷⁶) empfunden, seine *γενεηλογίαι* oder *ἱστορίαι* in 4 Büchern entgegensetzte. Seine Methode, neben der selbst miterlebten Zeitgeschichte die überlieferten Heldensagen kritisch zu hinterfragen, auf rationale Erklärungen (*λόγον εἰκότα*, FGrHist I, Fr. 27⁷⁷) zurückzuführen und systematisch in Prosa darzustellen, war Grundlage nicht nur der späteren Historiographie eines Herodot oder Thukydides, sondern zugleich einer gänzlich neuen, wissenschaftlichen Haltung und Freizügigkeit⁷⁸ gegenüber Reli-

⁷⁰ Diog. Laert. IX, 19.

⁷¹ VS21 B14 (= Clem. Str. V, 109), vgl. VS B16 (= Clem. Str. VII, 22); VS21 B11 (= Sext. Adv. Math. IX, 193).

⁷² VS21 B15 (= Clem. Str. V, 110).

⁷³ καὶ τὸ μὲν οὖν σαφὲς οὐ τις ἀνὴρ ἴδεν οὐδέ τις ἔσται εἰδὼς ἀμφὶ θεῶν (VS21 B34 = Sext. Adv. Math. VII, 49).

⁷⁴ ἀλλὰ χρόνοι ζητούντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον (VS 21 B18, = Stob. Ecl. I, 8, 2).

⁷⁵ Seine eigene, kreisförmige Weltkarte brachte ihm jedoch den Spott des Herodot (IV, 36, 2) ein.

⁷⁶ Jacoby, E.: Die Fragmente der griechischen Historiker. Berlin: Weidmann 1923 ff. (= Demetr. de eloc. 12).

⁷⁷ = Paus. III, 25, 4.

⁷⁸ So soll er den Milesiern zum Verkauf von Tempelschätzen zu Kriegszwecken geraten haben (Hdt. V, 36, 3).

gion und Mythos, deren Metaphorik als Welterklärung den Geist der Zeit offenbar nicht mehr erreichte.

In den bisweilen dunklen⁷⁹ Sentenzen des Heraklit (ca. 545–460 v. Chr.) aus dem ionischen Ephesos gerät diese Gelehrsamkeit (πολυμαθία, Fr. 40⁸⁰) nun wiederum selbst unter Kritik⁸¹. Er verlacht ihren Mangel an Geist ebenso wie die Torheit der übrigen Menschen, welche Blut mit Blut zu sühnen versuchen und bloße Abbilder anbeten (Fr. 5⁸²) oder profane Mysterien feiern (Fr. 14⁸³). Den wahren λόγος aber, der allem gemeinsam ist (Fr. 2⁸⁴), findet er durch die Erforschung seiner selbst (Fr. 101⁸⁵). Den Kosmos hält er nicht für geschaffen, sondern ohne einen Anfang bestimmt durch das universale Weltprinzip der Harmonie im Widerstreit (Fr. 51) und Krieg (Fr. 53) der Gegensätze⁸⁶, ein ewig lebendes Feuer (πῦρ ἀερίζων⁸⁷), das auch »Zeus« genannt wird (Fr. 32). Die Formel ἦθος ἀνθρώπων δαίμων (Fr. 119) bringt die neue Stellung des Menschen auf den Punkt: »Charakter ist Schicksal«⁸⁸, nicht Götterlos.

Mit Anaxagoras (ca. 500–428 v. Chr.) aus Klazomenai kommt die Aufklärung in Athen an. Wie seine Vorgänger ist er vor allem Naturphilosoph, vertritt eine Lehre des Geistes (νοῦς) als mechanische Ursache⁸⁹ (αἰτία, nicht ἀρχή) der Bewegung einer aus gleichförmigen materiellen Teilchen⁹⁰ aufgebauten Welt, die auch den jungen Sokrates zunächst fasziniert. Als Astronom sagt er Meteoriteneinschläge

⁷⁹ ἀσαφέστερον bei Diog. Laert. IX, 6, daher wohl sein Beinamen σκοτεινός bei Cicero Fin. II, 15.

⁸⁰ Namentlich die des Hesiod, Pythagoras, Xenophanes und Hekataios: Diels, H. und Kranz, W.: Die Fragmente der Vorsokratiker. Berlin: Weidmannsche 1960, VS22 B40 (= Diog. Laert. IX, 1), vgl. Kritik an der älteren Poesie (Homer, Archilochos) in B42.

⁸¹ Obgleich sich schon Xenophanes in VS21 B7, 2–5 (= Diog. Laert. VIII, 36) über die Seelenwanderungslehre seines Zeitgenossen Pythagoras lustig machte.

⁸² VS22 B5 (= Aristocritus *Theosophia* 681).

⁸³ Insbesondere die dionysischen μυστήρια ἀνιερωστί μευῦνται: VS22 B14 (= Clem. Protr. 22).

⁸⁴ VS22 B2 (= Plat. Cra. 402B2).

⁸⁵ VS22 B101 (= Plut. Adv. Colot. XX. 1118c).

⁸⁶ παλίντροπος ἄρμονία, ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης. (VS 22 B51) und Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι (VS22 B53) = Hippol. Refut. IX 9, 2.

⁸⁷ VS22 B30 (= Clem. Strom. V, 105), vgl. φρόνιμον [...] τὸ πῦρ (B64a), Κεραυνός (B64) als Attribut des Zeus

⁸⁸ Vgl. δαίμων als schicksalsbestimmende, göttliche Macht bei Hom. od. XI, 61.

⁸⁹ Platon, *Phaidon* 98a.

⁹⁰ Aristoteles (Met. 984a14) spricht von ὁμοιομερῆ.

voraus und nennt die Sonne einen »glühenden Klumpen«⁹¹ größer als die Peloponnes. Büchersammler Euripides, der schon Xenophanes und Heraklit in Athen bekannt gemacht hatte⁹², wird sein Schüler. Noch prominenter aber ist das Verhältnis des Anaxagoras zum Alkmaioniden Perikles, den er nach Plutarch (*Perikles* VI) durch das Wissen um die wahren *αἰτίαι* der Himmelserscheinungen von abergläubischem Wahn (*δελσιδαίμονία*) befreite und zu jenem tugendhaften Charakter und redegewaltigen Staatsmann bildete, unter dessen ab 443 v. Chr. für 15 Jahre ununterbrochener Amtszeit als Stratege die Stadt Athen, wie Thukydides (II, 65, 9) berichtet, nur »dem Namen nach eine Demokratie, tatsächlich aber eine Herrschaft des ersten Mannes« war.

Während Perikles durch Kriegszüge und Tributzwang die Führungsrolle Athens im attisch-delischen Seebund zu einer imperialen Kolonialmacht erweiterte und damit in Konkurrenz zur Landmacht Spartas trat, die letztlich in den peloponnesischen Krieg 431–404 v. Chr. führte, zeigte er sich mit dem Ausbau des Parthenon und eines Odeion vor allem als Kulturförderer, der die Blüten des intellektuellen Lebens um sich zu versammeln wusste. Zu diesen Kreisen zählte neben Sophokles, Herodot und der gelehrten Ionierin Aspasia auch Protagoras aus dem thrakischen Abdera (ca. 490–411 v. Chr.), welchen Perikles mit der Gesetzgebung für die 444/3 v. Chr. neugegründete panhellenische Kolonie Thurioi⁹³ betraute. Protagoras nannte sich selbst erstmals einen »Sophisten« (Plat. Prot. 317b) und unterrichtete als wandernder Gelehrter gegen Bezahlung neben Philosophie und Wissenschaft auch die in Rechtswesen und Politik einer Demokratie immer wichtigere Kunst der Rhetorik. Wohl im Hinblick darauf vertrat er einen erkenntnistheoretischen Relativismus, der stets zwei entgegengesetzte Urteile gleichermaßen als möglich annahm und den Menschen zum Maß aller Dinge⁹⁴ erklärte, sowie Agnostizismus in Bezug auf die Götter, über deren Existenz er nichts zu wissen vermochte⁹⁵.

Mit der Sophistik ist die Entmythologisierung auf ihrem Höhe-

⁹¹ Diog. Laert. II, 3, 8–10, = Eur. 783 (Nauck, A.: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Leipzig: Teubner 1856).

⁹² Vgl. Athen. X, 413c, sowie Diog. Laert. II, 5, 22.

⁹³ Vgl. Diog. Laert. IX, 8, 50.

⁹⁴ Der sog. Homo-mensura-Satz: *πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος* (VS80 B1 = Diog. Laert. IX, 8, 51, vgl. Plat. Th. 151e, sowie Sext. adv. math. VII, 60).

⁹⁵ VS80 B4 aus seinem im Hause des Euripides öffentlich gelesenen Buch *Περὶ Θεῶν*

punkt gelangt. Die Loslösung von den tradierten Werten fügt sich zur Bemeisterung der auf reine Publikumswirksamkeit⁹⁶ reduzierten Kunstform als τέχνη zum Zwecke einer Selbstermächtigung des Individuums, die gerade von der Jugend als Befreiung empfunden wird⁹⁷. Bezeichnenderweise wendet sich mit Sokrates (469–399 v. Chr.), trotz eigener Kritik des Öfteren selbst als Sophist bezeichnet⁹⁸, die Philosophie nun ganz dem Menschen und der Frage nach dem gerechten Handeln zu⁹⁹ – Ethik ersetzt die fraglich gewordenen Sitten der Vorväter (τὰ ἤθη), seine dialektische Methode der »Hebammenkunst« (Mäeutik) hinterfragt unbegründetes (Schein-)Wissen, bescheidet sich jedoch anstelle einer festgefügtten Lehre mit Nichtwissen¹⁰⁰ und Aporie.

Ab 432 v. Chr. schlägt mit der beginnenden Kriegshysterie¹⁰¹ die politische Stimmung um und eine religiös motivierte Gegenreaktion auf die Aufklärung verschafft sich mittels der Verfolgung von Intellektuellen gerichtliche Geltung, angefangen mit dem Umfeld des Perikles. Das Dekret des Orakeldeuters Diopeithes verbietet Atheismus und Astronomie¹⁰², ist also vornehmlich gegen Anaxagoras gerichtet, dem nur Einfluss und Ansehen seines Schülers das Leben retten – er stirbt im Exil in Lampsakos¹⁰³. Auch Aspasia und der Bildhauer Phidias werden von Strohmännern der Oligarchenpartei hinter Politiker Kleon angeklagt, während Gesandte Spartas die Sühnung der alten Blutschuld des Kylonischen Frevels¹⁰⁴ fordern, die auf Perikles' Fami-

(Diog. Laert. IX, 8, 54), vgl. die Erklärung der Götterfurcht als menschliche Erfindung durch den Sophisten Kritias (VS88 Fr. B25).

⁹⁶ Vgl. die Vorwegnahme der aristotelischen Tragödientheorie über ἔλεος und φόβος (Poet. 1449b24) als Wirkung des λόγος bei Gorgias von Leontinoi, *Lobpreis der Helena* 8.

⁹⁷ Jedoch auch zu Immoralismus und Ikonoklasmus führte, wie der Hermokopidenfrevel (Thuk. VI, 27) oder der Zecherverein der »Teufelsanbeter« (μακοδαίμονιστὰς bei Lysias Fr. 73 Th. = Athen. 551 f.) belegen.

⁹⁸ Z. B. bei Aischines I, 173, sowie Aristophanes, *Wolken* 331.

⁹⁹ Vgl. Arist. Met. 987b1.

¹⁰⁰ Vgl. Plat. Apol. 21d.

¹⁰¹ Vgl. Dodds, E. R.: *Die Griechen und das Irrationale*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1970, S. 101 ff.

¹⁰² τὰ θεῖα μὴ νομίζοντας ἢ λόγους περὶ τῶν μεταρσιῶν διδάσκοντας (Plut. Per. 32).

¹⁰³ Diog. Laert. II, 3, 15.

¹⁰⁴ Um 632 v. Chr. wurden unter Führung des Alkmaioniden Megakles die Anhänger des Kylon nach einem missglückten Staatsstreich – schutzfliehend am Altar der Athene – zu Tode gesteinigt, vgl. Thuk. I, 126/7.

lie lastet. Protagoras kommt auf der Flucht vor einer Klage wegen Asebie bei einem Schiffbruch ums Leben, seine Bücher werden verbrannt¹⁰⁵. Als die Spartaner Jahr um Jahr Athens Felder verwüsten und hinter den langen Mauern die Seuche nahezu ein Drittel der Bevölkerung dahinrafft (darunter 429 v. Chr. Perikles selbst), verschärft sich die Lage¹⁰⁶ zusehends. Als weitere namhafte Opfer folgen der Sophist Diagoras von Melos sowie auch Euripides. Einzig Sokrates¹⁰⁷ entzieht sich dem Schierlingsbecher nicht, sein Schüler Platon überliefert seine *Apologie* gegen die Vorwürfe der Gottlosigkeit und Verführung der Jugend.

c) Diffuse Schuld

Die Darstellung der griechischen Entmythologisierung muss an dieser Stelle aufgrund des gesteckten Rahmens Anthologie bleiben. Deutlich genug zeigte sie dennoch, wie eng die Ablösung von der tradierten Form des Bezuges auf einen Ursprung und die Emanzipation des Individuums einander verbunden waren. In dem Maße, wie die begründende Funktion des Mythos als Welterklärung in Vergessenheit geriet, suchten Philosophie und Wissenschaft die entstandene Lücke zu füllen und mittels einer Ordnung des Seins anhand logischer Prinzipien oder technischer Selbstermächtigung den Verlust der mythischen Rechtfertigung des Lebens auszugleichen. Obgleich aber selbst die kritische Hinterfragung des Bestehenden noch immer eine Form der Bezugnahme und damit Verbindung bleibt, geht die Befreiung des Subjekts aus seinen Bedingtheiten mit einem veränderten Bewusstsein von Kausalität und Verantwortung einher. Die Reduktion der aus einer ursprünglichen, existentiellen Daseinsschuld zuerst nur abgeleiteten Verschuldung auf die individuell zurechenbare und juristisch zu verwertende Täterschuld, wie sie mit dem Begriff der *αἰτία* im attischen Gerichtswesen der klassischen Epoche auftritt, ist als hierfür symptomatisch zu bezeichnen.

Mythos als Begründung ist wesentlich bestimmt durch ein Verhältnis der Schuld gegenüber dem Ursprung. Mythologie (Erzählung des Mythos) ist Erinnerung und Vergegenwärtigung des Anfangs.

¹⁰⁵ Vgl. Cic. nat. deor. I, 63.

¹⁰⁶ Vgl. Thuk. II, 53, sowie Cicero (ebd.) und Satyros, Vit. Eur. Fr. 39, Sp. X.

¹⁰⁷ Vgl. Diog. Laert. II, 5, 40.

Folglich bedeutet Entmythologisierung das Vergessen existentieller Schuld und mit dem Schwinden einer Identität und Zusammengehörigkeitsgefühl stiftenden kulturellen Gedächtnisses zwar Emanzipation, aber auch Entwurzelung des Individuums. Übrig bleibt ein Begriff von Schuld, welcher als faktische Verschuldung ein Subjektkonzept voraussetzt, das sich in Ermangelung des Bezuges auf seine Herkunft nur negativ (durch Abgrenzung) oder durch das eigene Handeln definieren kann. Letzteres aber, so lehrt gerade die Tragödie, liegt nicht immer auch in der eigenen Hand – als Sterbliches ist es beschränkt und bedingt durch Wissen, Welt und Mitmensch, auch wenn Rückgabe und Vergeltung für das durch die Vorgeschichte des eigenen Seins Erhaltene ausbleiben. Der Mensch ist als Gewordener nie ganz frei, wie weit er den Bereich seiner Macht auch immer ausdehnen mag – Individuation und Befreiung, die Kernstücke der Philosophien des Tragischen, vermochten daran nichts zu ändern. Die Verbannung des Ursprungs aus dem Bewusstsein jedoch bewirkt nicht Freiheit, sondern Verblendung (*ἄττη*), die zur tragischen Verfehlung (*ἄμαρτία*) des Gewollten führt: Vereinzelt und ohne Rückhalt erhebt das Selbst sich über sich selbst hinaus und wird Ursache einer Verletzung (*ὑβρίς*) der Weltordnung, deren Teilstück es doch stets bleibt. So verschafft sich der Ursprung des Lebens sein Recht zuletzt auch im Scheitern menschlichen Handelns.

Während nun der Gang vom *μῦθος* zum *λόγος* als Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit, Individuation des Willens, Selbstentfaltung des griechischen Denkens oder Emanzipation des Subjekts vielfach Gegenstand philosophischer Reflexion wurde, blieb der Zusammenhang mit der Problematik der Schuld bislang eher ein Thema am Rande. Einsame Ausnahme bildet eine Arbeit von Hermann Funke, welche *Die sogenannte tragische Schuld* gegen die Folie eines modernen juristischen Schuldbegriffs¹⁰⁸ beleuchtet, folglich aber nur Diskrepanzen entdeckt, die als Kritik eines subjektiven *νόμος* sophistischer Provenienz insbesondere bei Sophokles erklärt werden, ohne auf den tragischen Schuldbegriff selbst überhaupt einzugehen. Wenn er abschließend urteilt, dass »eine Schuld der tragischen Gestalten

¹⁰⁸ Funke, H.: *Die sogenannte tragische Schuld. Studie zur Rechtsidee in der griechischen Tragödie.* Dissertation Köln 1963, S. 121: »Zu Beginn der Untersuchung sahen wir uns vor die Notwendigkeit gestellt, sowohl die Entwicklung des griechischen Strafrechts als auch den König Ödipus, sofern er einen Rechtsfall darstellt, vor dem Hintergrund unseres differenzierten Delikt- und Schuldbegriffes darzustellen und zu beurteilen«.

[...] keinen Zugang zum Sinn und Gehalt der Griechischen Tragödie« ergibt (S. 154) sowie »Schuld und Tragik sich gerade ausschließen« (S. 155), so wird hier eben nur dasjenige Schuld genannt, was nicht tragisch sein kann – jene säkulare, entmythologisierte Täterschuld (*αἰτία*), die keine *ἀρχή* mehr angibt, die ihren Bezug auf den Ursprung bereits verloren hat. Als mythisches Fest aber ist die Tragödie nichts anderes als dessen Aktualisierung durch mimetische Reinszenierung.

Ogleich seine prinzipiell negativ verfahrenende dihairetische Methode als positives Ergebnis auch die Erkenntnis sophokleischer Stellungnahme zur Defizienz subjektiven Rechts erbringt, sind Funke letztlich seine eigenen Worte entgegenzuhalten: »Der säkulare Schuldbegriff der Athener des fünften Jahrhunderts, der mit unserem heutigen im Prinzip identisch ist, versperrt die Sicht auf ein religiöses Phänomen«¹⁰⁹. – Dasselbe gilt für die Diskussion der Schuldfrage in der jüngeren Tragödienforschung, welche (mit Aristoteles) die Thematik auf ihre kausalen Aspekte reduzierte. Als eigentlich *tragische* Schuld kann nur dies bislang Verborgene gelten, durch welches Tragik wie auch Schuld umfassend und in der angemessenen Tiefe bestimmt werden: die kulturhistorische Rekonstruktion beider Begriffe offenbarte eine Herkunft aus dem Opferritual und dessen Mythos. Die angesprochene Identität moderner und sophistischer Rechtsauffassungen kommt der Tragödie nur akzidentiell zu, mag jedoch als Erklärung der zeitgenössischen Aporie infolge einer kategorialen Verengung genügen – dass Schuld mehr bedeutet als eine Konsequenz individueller Verfehlung, und *τραγωδία* mehr als die poetische Form, lag dem Athener der klassischen Epoche, als die ionische Aufklärung gerade erst Fuß fasste, noch um einiges näher als einem neuzeitlichen Leser, welchem der Mythos ungleich ferner entrückt ist. Die Asebieprozesse ab 432 v. Chr. zeigen dies deutlich.

Um tragische Schuld zu verstehen, muss sie sowohl in ihrer Herkunft, als auch ihrer Funktion über eine Abgrenzung von dem hinaus, was sie entweder noch nicht oder aber nicht mehr ist, sichtbar gemacht werden. Dies gilt es im zweiten Teil dieser Arbeit auf Grundlage der zuvor hier aufgezeigten Zusammenhänge zu leisten. Einstweilen soll die Darstellung des tragischen Mythos zum Abschluss gebracht werden, indem wir uns nun der Frage nach den strukturellen Konsequenzen der Entmythologisierung auf den Begriff der Schuld zu-

¹⁰⁹ Ebd., S. 123.

wenden. Entscheidend dafür ist es, das Phänomen von seiner Wirkung auf den Menschen her zu betrachten und den Bereich möglicher Weisen der Beschreibung und Verarbeitung von Schuld zu umgrenzen, um dann anhand der diesen zugrundeliegenden Prinzipien im historischen Kontext der Tragödie unsere eigene Perspektive überprüfen zu können. Wir begegneten als frühestem Umgang mit Schuld bereits dem Versuch der Restitution des getöteten Jagdwildes aus den Überbleibseln des gemeinsamen Mahles in prähistorischen Wildbeutergesellschaften, der die Grundform des Opferrituals konstituierte und sich noch im Mythos von der Überlistung des Zeus durch Prometheus¹¹⁰ spiegelt. Davon zu unterscheiden ist eine *moralische* (Täter-)Schuld, die als Entmythologisierungerscheinung zwar Thema, aber nie Wesen der Tragödie werden konnte.

1960 legte Paul Ricœur mit *Finitude et culpabilité* (dt. *Phänomenologie der Schuld*) seine Analyse der mythologischen Sprache des Bekenntnisses vor, aus welcher er eine dreigliedrige Typologie dieser »Symbolik des Bösen«¹¹¹ unter den Begriffen des Makels, der Sünde und schließlich der (moralischen) Schuld entwickelte. Entmythologisierung bedeutet für Ricœur zunächst das Ausschalten der ätiologischen Intention des Mythos, den er versteht als »einen überlieferten Bericht, bezogen auf Ereignisse, die sich am Ursprung der Zeiten zugetragen haben, und dazu bestimmt, das rituelle Tun der jetzt von ihm angesprochenen Menschen zu untergründen«¹¹². Wir Heutigen können mit unserer Historie nicht mehr an die Zeit der alten Geschichten von Helden und Göttern anknüpfen, gleichwohl aber kommt die Symbolfunktion des Mythos zum Vorschein: »sein Vermögen, die Bindung des Menschen an das ihm Heilige zu entdecken, zu entschleiern«. Das Böse als »kritische Erfahrung des Heiligen« (S. 12) ist demzufolge besonders geeignet, diese Bindung angesichts ihres drohenden Zerreißens zu erhellen. Mythologie wird so zum Bekenntnis, durch welche »das Schuldbewusstsein in das Licht des Wortes gehoben« wird. Als »vorgeschobene Spitze einer radikal individualisierten und verinnerlichten Erfahrung« verweist das Schuldgefühl dabei auf tieferliegende Schichten: die alle Menschen umschlingende Sünde vor Gott und die »archaischere Schuldauffas-

¹¹⁰ Hes. Th. 535 ff.

¹¹¹ Ricœur, P.: Symbolik des Bösen (Phänomenologie der Schuld II). Freiburg/München: Karl Alber 2009.

¹¹² Ebd., S. 11 ff.

sung« (S. 14) des von außen her beschmutzenden Fleckens oder Makels.

Die Symbolik der Befleckung, die sich »nicht nach der Zurechnung eines verantwortlichen Urhebers, sondern nach der objektiven Verletzung eines Gebots« bemisst, zeugt in ihrer Breite bezüglich weltlicher Begebenheiten und der gleichzeitigen Verengung seitens der Intentionen des Handelnden morphologisch betrachtet von einem sehr frühen »Stadium, wo Missetat und Missgeschick noch nicht gesondert waren, wo die ethische Ordnung des Übeltuns nicht unterschieden war von der kosmobiologischen Ordnung des Übelbefindens: Leiden, Krankheit, Tod, Zusammenbruch« (S. 35). Als Unreinheit ist der Makel ein ganz physisches und objektives Geschehnis, welches dem Menschen äußerlich anhaftet und mit dem er ohne eigenes Zutun, durch eine beschmutzende Berührung angesteckt werden kann. Ricœur nimmt hier Bezug auf die antike griechische Vorstellung des *μίασμα*, den vor allem Mörder – bildlich als das Blut¹¹³ des Opfers an den Händen – befleckenden Makel, welcher sie als Dämon verfolgt und durch rituelle Waschungen und Opfer¹¹⁴ gereinigt (*καθαίρειν*) werden muss. Der Begriff tritt samt den sinnverwandten Wörter *μύσος*, *κηλίς*, *λύμα* und *ἄγος* vermehrt in der Tragödie des fünften Jahrhunderts¹¹⁵ auf und wird uns als die primäre Erscheinungsform tragischer Schuld in Kapitel II.2.a näher beschäftigen.

Der Abstand zur Sünde ist phänomenologischer, nicht historischer Natur. Bestimmt durch die Kategorie des Bundes »vor Gott« ist die Symbolik der Verfehlung (*ἁμαρτία*) »personal und kommunitär« (S. 98). Der Mensch ist zwar Urheber des Bruches göttlicher Gesetze, jedoch nicht als Einzelner, sondern als Gemeinschaft, welche sich in einer ontologischen Dimension der Mythen des Sündenfalls begründet. Als »Verinnerlichung der Sünde zu einem personalen Schuldgefühl« (S. 121) sieht Ricœur zuletzt die (moralische) Schuld an, welche bloß »das subjektive Moment der Verfehlung bezeichnet« (S. 118). Unter anderem die »strafrechtliche Rationalisierung nach

¹¹³ Vgl. Theseus *μίασμα φεύγων αἵματος Παλλαντιδῶν* (Eur. Hipp. 35).

¹¹⁴ Vgl. Soph. OC 1482.

¹¹⁵ Was bisweilen auch als Übergang »Von der Schamkultur zur Schuldkultur« nach Homer (vgl. Dodds, E. R.: Die Griechen und das Irrationale. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1970, Kap. 2) gedeutet wurde. Dem widersprechen Robert Parker (*Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford: Clarendon 1983, S. 16) und Bernard Williams (*Shame and Necessity*. Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of Cal. Press 1994, S. 91 ff.).

griechischer Art« (S. 117) führt zur Heraufkunft der neuen Instanz des mit Schuld beladenen Individuums, das nun gegenüber einem zum Vollkommenheitsanspruch entgrenzten Verbot allein vor und für sich selbst verantwortlich gemacht wird: »Das zur Rede gestellte Du wird zum Ich, das sich selbst anklagt« und betritt die »Hölle des Schuldgefühls« (S. 161) der Selbstanklage ohne die Möglichkeit solidarischer Vergebung oder kathartischer Reinigung, sich selbst entfremdet, verfolgt und verheert durch eine »Kafkaeske Schuld«¹¹⁶.

Diesen Schluss zog auch Friedrich Nietzsche in der zweiten Abhandlung (über »Schuld«, »schlechtes Gewissen« und Verwandtes) seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* von 1887 infolge einer Kritik der moralischen Werte durch die Untersuchung ihrer historischen und psychologischen Voraussetzungen. Dort betrachtet er das durch Verantwortlichkeit (d. h. die Fähigkeit zu versprechen) gekennzeichnete »soveraine« Individuum als eine späte und reife Frucht der Ausbildung des menschlichen Gedächtnisses und leitet dagegen den »moralischen Hauptbegriff der Schuld« ganz ohne die Voraussetzung eines freien Willens aus dem sehr materiellen Begriff »Schulden« her: »Das Gefühl der Schuld, der persönlichen Verpflichtung, [...] hat, wie wir sahen, seinen Ursprung in dem ältesten und ursprünglichsten Personen-Verhältnis, das es giebt, gehabt, in dem Verhältnis zwischen Käufer und Verkäufer, Gläubiger und Schuldner: hier trat zuerst Person gegen Person, hier mass sich zuerst Person an Person. [...] Preise machen, Werte abmessen, Äquivalente ausdenken, tauschen – das hat in einem solchen Maasse das allererste Denken des Menschen präoccupirt, dass es in einem gewissen Sinne das Denken ist«¹¹⁷.

Der Mensch als das »abschätzende Thier« entwickelte so den »ältesten und naivsten Moral-Kanon der Gerechtigkeit« durch Verallgemeinerung und Übertragung eines aus dem Tauschhandel¹¹⁸ gewonnenen Prinzips auf die Gemeinschaft: »jedes Ding hat seinen Preis; Alles kann abgezahlt werden«. Strafe als Vergeltung ergibt sich dabei ursprünglich nicht aus moralischer Verantwortung und subjektiver Zurechenbarkeit, sondern »Zorn über einen erlittenen Schaden,

¹¹⁶ Grätzel, S.: Die Masken des Dionysos. London: Turnshare 2005, S. 66; vgl. Ricœur, P.: Symbolik des Bösen (Phänomenologie der Schuld, Bd. II). Freiburg/München: Karl Alber 2009, S. 167.

¹¹⁷ Nietzsche, F.: *Zur Genealogie der Moral* II, 8 (= KSA 5, S. 305/6).

¹¹⁸ Zur Ökonomie des Kultes siehe auch Laum, B.: Heiliges Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes. Berlin: Semele 2006.

der sich am Schädiger auslässt, – dieser Zorn aber in Schranken gehalten und modifiziert durch die Idee, dass jeder Schaden irgendwohin sein Äquivalent habe und wirklich abgezahlt werden könne, sei es selbst durch einen Schmerz des Schädigers« (S. 298/9). Der Schuldtausch bestimmt ebenso das »Verhältniss der Gegenwärtigen zu ihren Vorfahren. [...] Hier herrscht die Überzeugung, dass das Geschlecht durchaus nur durch die Opfer und Leistungen der Vorfahren besteht, – und dass man ihnen diese durch Opfer und Leistungen zurückzuzahlen hat: man erkennt somit eine Schuld an, die dadurch noch beständig anwächst, dass diese Ahnen in ihrer Fortexistenz als mächtige Geister nicht aufhören, dem Geschlechte neue Vortheile und Vorschüsse seitens ihrer Kraft zu gewähren« (S. 327). Erst eine Verinnerlichung und Moralisierung als »Zurückschiebung in's schlechte Gewissen« durch das Christentum führen zu einer »Unlösbarkeit der Schuld«, dem »Gedanken ihrer Unabzahlbarkeit« (S. 330/31) ohne Möglichkeit zur Buße, welche sich nun als Krankheit und asketisches Folterwerkzeug gegen den Menschen selbst zurückwendet.

Nietzsche spielt historischen Sinn gegen die bigotte Moralphilosophie seiner Zeit aus, indem er die absolute Gültigkeit ihrer Begriffe als *petitio principii* und Verwechslung von Ursache und Wirkung entlarvt. Dabei orientiert sich seine Theorie an Rudolf von Jherings Auffassung des römischen Obligationenrechtes¹¹⁹, welches seinerseits bereits eine säkularisierte Form des *fas*, der religiösen Schuld gegenüber den Göttern darstellte¹²⁰. Schuld als Tausch erweitert die ursprüngliche rituelle Kompensation und Vergeltung durch Wiederherstellung um das Prinzip der Äquivalenz. Dieses aber, als »Verwirklichung der Idee der Gerechtigkeit auf dem Gebiete des Verkehrslebens« (Jhering S. 134), wirft unweigerlich die Frage nach dem Verhältnis des Getauschten zueinander auf – die Frage nach dem Wert.

Im Abschnitt über den »Fetischismus der Waarenform«¹²¹ seiner Schrift *Das Kapital* zeigte Karl Marx, wie der Wert den Tauschwaren »angeklebt« wird: »Dass Arbeitsprodukte, solche nützlichen Dinge wie Rock, Leinwand, Weizen, Eisen u. s. w., Werte, bestimmte Wert-

¹¹⁹ Vgl. Jhering, R.: Der Zweck im Recht (Erster Band). Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893.

¹²⁰ Vgl. Kerger, H.: »Schuld« in: Ottmann, H.: Nietzsche-Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 320.

¹²¹ Marx, K.: Das Kapital. Hamburg: Meissner 1867, S. 773 ff.

größen und überhaupt Waren sind, sind Eigenschaften, die ihnen natürlich nur in unsrem Verkehr zukommen, nicht von Natur, wie etwa die Eigenschaft schwer zu sein oder warm zu halten oder zu nähren«. Analog zu den ideellen Produkten der Religion (S. 774) besteht Wert nur im Vorgang des Tauschens selbst, wobei jedoch gemäß dem Marx'schen Wertgesetz¹²² die für die Produktion aufgewendete Arbeit – gleichsam als universelle Währung – die Grundlage des Tauschwertes in der einfachen (vorkapitalistischen) Warenproduktion ist.

Arbeit ist jedoch nicht als *creatio ex nihilo* zu verstehen¹²³. Über den konkreten Tausch hinaus verweist sie auf einen dem Wissen und der Fertigkeit des arbeitenden Menschen zugrunde liegenden Ursprung in der Gemeinschaft. Als Hingabe ist sie selbst bereits Vergeltung und Opfer für das von vorhergehenden Generationen erhaltene und im geschaffenen Werk über den individuellen Tod hinaus fortwirkende Leben, welches immer auf seine Vorgeschichte zurückdeutet. Ware wird so zu einem Ausdruck kulturellen Gedächtnisses, der materielle Gütertausch zur Fortführung eines zuvor erfolgten symbolischen Tausches, Arbeit nur zu einem Äquivalent unter anderen für den im Tausch auszuhandelnden Wert des Lebens. Eine derartige Erweiterung des Tauschbegriffes zur Grundform menschlicher Interaktion, wie sie auch Georg Simmel vorschlug, als er den Menschen zum »tauschenden Tier«¹²⁴ erklärte, bietet der Verarbeitung existentieller Schuld erst den nötigen strukturellen Rahmen. 1976 griff Jean Baudrillard Marx' Gedanken in seinem Hauptwerk *Der symbolische Tausch und der Tod* wieder auf: »Der symbolische Tausch hat kein Ende, weder unter den Lebenden, noch mit den Toten (noch mit den Steinen oder den Tieren). Er ist absolutes Gesetz: Verpflichtung und Reziprozität sind unüberwindlich. [...] wir tauschen weiterhin mit den verleugneten und nicht geduldeten Toten – den Bruch des symbolischen Tausches mit ihnen zahlen wir einfach mit unserem eigenen kontinuierlichen Sterben und mit unserer Angst vor dem Tode. Grundsätzlich ist es ebenso mit der unbelebten Natur und den Tieren. Allein eine absurde Idee von Freiheit kann annehmen, wir seien dem

¹²² Ebd., S. 6: »Je größer die Produktivkraft der Arbeit, desto kleiner die zur Herstellung eines Artikels erheischte Arbeitszeit, desto kleiner die in ihm kristallisierte Arbeitsmasse, desto kleiner sein Wert«.

¹²³ Vgl. Grätzel, S.: *Dasein ohne Schuld*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 103.

¹²⁴ Simmel, G.: *Die Philosophie des Geldes* (Gesamtausgabe, Bd. 6). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 385.

entgangen; die Schuld ist universell und nicht endend, wir werden es niemals schaffen, für all die ›Freiheit‹, die wir genommen haben, »zurückzugeben«¹²⁵. Bezogen auf die durch Kapitalbewegung sinnentleerte Kultur der Moderne zeigt Baudrillard mit der Todesangst als Konsequenz von Verdrängung¹²⁶ und Aufgabe des sich im Tausch konstituierenden Bezuges auf Vor-, Mit- und Umwelt zugleich die Kluft auf, welche jede Interpretation tragischer Schuld zu überwinden hat: die Abkehr vom Mythos führte sich selbst *ad absurdum*, als der Mensch sich der Bedingungen seiner Möglichkeit zugunsten eines missverstandenen Ideals individueller Freiheit und Emanzipation zu entledigen begann, bis der prinzipiell unschuldigen Person eine über die Grenzen subjektiv zurechenbaren Handelns hinausweisende existentielle Schuld unverstänglich geworden war – schuldig zu sein, ohne sich vorsätzlich oder fahrlässig schuldig gemacht zu haben, gilt nun als ebenso grotesk, wie einst Heraklit (Fr. B5) die Katharsis mit Blut der *αἵματι μαινόμενοι*.

Die Verweigerung des generationenübergreifenden Schuldtausches infolge der Ausgrenzung und Herabwürdigung der Toten jedoch führt letztlich nur zu egoistischer Besessenheit und Angst vor dem eigenen, unausweichlichen Ende, wenn die Rechtfertigung des Lebens durch den Ursprung ausbleibt. Stephan Grätzel fasst diesen modernen »Schuldkomplex, der eine Freiheit ohne Reue, aber mit schlechtem Gewissen lebt«, im Begriff der diffusen Schuld zusammen: »Schuld tritt nur im Rahmen eines Tausches auf und ist die Folge einer nicht geleisteten Rückgabe. [...] Die Abschätzung und die im Tausch vollzogene Festlegung des Wertes ist der komplexe Vorgang der Wertbestimmung. [...] Der nicht vollzogene Tausch, die nicht erwiderte Gabe erzeugt diffuse Schuld, diffus, weil der Tauschwert nicht festgelegt wurde und Schuld damit unberechenbar geworden ist. Ihr Ausmaß schwankt zwischen totaler Kollektivschuld und vollständiger Unverbindlichkeit«¹²⁷. Diese moralisierte, diffuse Schuld an die Tragödie heranzutragen aber hieße, tragische Schuld unweigerlich misszuverstehen.

Die Suche nach einem modernen Schuldbegriff in der antiken

¹²⁵ Baudrillard, J.: Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 241/2.

¹²⁶ Entgegen der »Lebensangst« bei Blumenberg (Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 12).

¹²⁷ Grätzel, S.: Dasein ohne Schuld. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 11/12.

Tragödie stellt sich somit als die Perpetuierung eines Vorurteils dar. Der zeitliche Abstand trennt uns jedoch nicht nur von Sophokles, sondern offenbart auch neue Sinnbezüge der Selbsterkenntnis und »vermag die eigentlich kritische Frage der Hermeneutik lösbar zu machen, nämlich die *wahren* Vorurteile, unter denen wir *verstehen*, von den *falschen*, unter denen wir *mißverstehen*, zu scheiden«¹²⁸. So öffnet sich mit der Einsicht in die Bedingtheit des eigenen Ausgangspunktes nach Ricœur nun »das Feld der eigentlich philosophischen Hermeneutik: nicht mehr eine allegorisierende Interpretation, welche eine unter dem bildhaften Gewand des Mythos verkleidete Philosophie zu entdecken vermeint; sondern eine von den Symbolen ausgehende Philosophie, welche durch eine kreative Interpretation den Sinn zu fördern, zu formen sucht«¹²⁹. Es ist demgemäß der Versuch einer transzendentalen Deduktion des Symbols¹³⁰ der *tragischen* Schuld, wenn im Folgenden anschließend an die Forschung Paul Ricœurs und Stephan Grätzels der Begriff durch den Aufweis des existentiellen Schuldverhältnisses gegenüber Göttern und Heroen im Mythos als Bedingung der Möglichkeit des kathartischen Ritus der attischen Tragödie seine Rechtfertigung erhalten soll. Ebenso erschließt sich durch die Symbolik des Tragischen das Phänomen menschlicher Schuld, wo es über eine faktische Verschuldung des Individuums hinausgeht: »Schuld ist keine bloße Idee, Schuld hat überhaupt keinen Inhalt, sondern ist das Gewissen selbst. Jedes Bewusstsein erzeugt Schuld und ist Schuld«¹³¹. Befreit von moderner Verdrängung und Verschiebung ins Diffuse offenbart sich das Gewissen, die »Erinnerung an die Wiederherstellung einer Ordnung, die durch menschliches Handeln gestört wurde«¹³², wie jedes Symbol zuletzt als »Hierophanie, eine Manifestation der Bindung des Menschen an das Heilige«¹³³, die Ekstase des menschlichen Selbstbewusstseins hin auf die Bereiche des über-menschlichen Göttlichen, der nicht-

¹²⁸ Gadamer, H.-G.: Wahrheit und Methode. Tübingen: J. C. B. Mohr 1960, S. 282.

¹²⁹ Ricœur, P.: Symbolik des Bösen (Phänomenologie der Schuld II). Freiburg/München: Karl Alber 2009, S. 404

¹³⁰ D.h. »einen Begriff durch den Aufweis zu rechtfertigen, daß er die Konstitution eines Gegenstandsbereiches möglich macht« (ebd., a. a. O.).

¹³¹ Stephan Grätzel: Dasein ohne Schuld, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, S. 12.

¹³² Ebd., S. 68.

¹³³ Ricœur, P.: Symbolik des Bösen (Phänomenologie der Schuld II). Freiburg/München: Karl Alber 2009, S. 405.

menschlichen Welt und der mit-menschlichen Vorfahren. Auch hier konstituiert sich das Heilige erneut als ein Ursprung, dessen schuldhafter Bezug in Mythos und Ritual erst erfahrbar wird. Diesen Bezug tragischer Schuld in ihren drei Aspekten der Verfehlung (*ἁμαρτία*), der Befleckung (*μίσημα*) und des Totenopfers (*ἐναγίζεῖν*) aufzuzeigen, um die so gewonnenen Erkenntnisse dann auf Tragödienexegese, Philosophie des Tragischen und zeitgenössische Ethik rückbeziehen zu können, wird nun unsere Aufgabe sein. Wir beginnen mit einer Rekapitulation der philologischen Diskussion des *Oidipous Tyrannos*.

