

Bernhard H. F. Taureck

# Bösartige Gottheit und heroisches Übermaß?

## Paul Ricœurs Deutung griechischer Tragödien

1. Die Selektion (735) | 2. Ricœurs Annahmen (737) | 3. Inwiefern der Götterneid bei den Tragikern keine Rolle spielt (738) | 4. Ricœurs satanologische Hypothese (742) | 5. Verständnis der Tragödie ohne Nietzsche und Freud (746)

### 1. Die Selektion

In Frankreich war vor und während des Zweiten Weltkriegs eine aneignende Beschäftigung mit griechischen Tragödien keine Besonderheit. Teils wurde gegen Kriegsbereitschaft und Kriegseintrittslüge (Giraudoux), für authentische Freiheit, jenseits der Metaphysik (Sartre) oder für einsame Freiheit (Anouilh) votiert. Dafür stehen die Autoren Giraudoux, Sartre und Anouilh.<sup>1</sup> Als Ricœurs zweibändige Monografie *Finitude et culpabilité* 1960 erschien, gehörten diese Fortsetzungen der griechischen Tragödie längst zum literarischen Kanon. Ricœur beeindruckt durch seine Auslassungen. Es fehlen nicht allein Euripides, sondern ebenso die Positionen von Nietzsche und von Freud.

Dass Euripides fehlt, scheint Nietzsches Verdikt über Euripides zu entsprechen, obwohl dieses nicht erwähnt wird. Man sollte sich an dieser Stelle vielleicht daran erinnern, dass Euripides und nicht etwa die Tragödiendichter Aischylos und Sophokles die Tragödienproduktion der Römer bestimmte.<sup>2</sup> Mit einer Ausklammerung des Euripides distanziert sich Ricœur zugleich auch von der Orientie-

---

1 Giraudoux mit seinem »La guerre de Troie n'aura pas lieu« von 1935, Anouilhs *Antigone* von 1942 und Sartres *Les mouches* von 1943. Zu Giraudoux vgl. Vf., *Drei Wurzeln des Krieges und warum nur eine nicht ins Verderben führt*, Zug 2019. Zu Sartre vgl. mein *Französische Philosophie im 20. Jahrhundert*, Reinbek 1988, 32 f. Zur »Antigone« von Anouilh vgl. W. Engler, *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart 1994, 41 f.

2 M. Fuhrmann, *Geschichte der römischen Literatur*, Stuttgart 2005, 398.

rung der französischen Literatur an der römischen statt an der hellenischen Antike. Hinzu kommt, dass sich bei Euripides die größte Distanzierung der Tragiker von einer religiösen Bejahung abzeichnet. Daher sei, um den Hintergrund der Tragödiendeutung bei Paul Ricœur zu markieren, bezeichnet, was uns die Tragiker letztlich im religiösen Sinn mitteilen.

Im *Agamemnon* des Aischylos singt der Chor die Zeilen:

Zeus, der uns der Weisheit Weg  
Leitet, der dem Satz: »Durch Leid  
Lernen!« vollste Geltung leiht.

Nicht allein eine Leidbejahung wird bejaht, sondern eine lernende Einstellungsveränderung entspreche dem, was Zeus wolle. Anders der Schlusschor in Sophokles' *Trachinierinnen*:

Großes, tödliches Schicksal, Leid,  
In Fülle, seltsames, habt ihr gesehn.  
Darin ist nichts, was nicht Zeus ist.

Scheinbar geschieht nur Leidvolles. Doch Herakles, der nunmehr starb, weiß, dass sich hier eine gerechte Prophezeiung des Zeus erfüllt, die ihm den Tod bringt.

In den *Troerinnen* des Euripides spricht Hekuba einmal die Worte:

wer auch immer du bist, unergründliches Rätsel,  
Zeus, ob unerbittliches Gesetz der Natur, ob Menschengestalt,  
ich bete dich an: denn lautlosen Schrittes  
wandelnd lenkst du dem Rechte gemäß alle Dinge der Menschen.

Zeus wird zum unergründlichen Rätsel. Dennoch wird durch »ihn« der Weltlauf gelenkt, ob er nun ein Naturphänomen oder ob er etwas Menschenartiges sei. Zeus bleibt Inhalt tragischer Religion, auch wenn diese sich naturalisiert oder wenn diese anthropologische Züge annimmt.<sup>3</sup> In der Tat: Mit Euripides nimmt die Tragödie eine andere Wendung. Bei Aischylos lehrt uns Leid den Umweg zur Einsicht. Bei Sophokles weist uns Leid den Weg aus dem Vergessen. Bei Euripides findet eine Lenkung der Menschen statt. Das Lenkende

---

3 Vgl. Aischylos, *Agamemnon*, in: Aischylos, *Tragödien und Fragmente* (übers. v. O. Werner), München 1969, 19. Sophokles, *Die Tragödien*, Frankfurt/M. 1963, 91. Dazu H. Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, München 2000, 95 f.; Euripides, *Die Troerinnen*, Stuttgart 2016, 73.

kann Rätsel, kann Natur, kann menschenbedingt sein. Der Zeusbezug geht verloren. Dies unterscheidet den großen Tragiker der Einsamkeit aller Menschen von seinen beiden religiöseren Vorgängern.

Trotzdem unterscheidet alle drei Tragiker von unserem Verständnis des Tragischen ein Zug, dass griechische Tragödien nicht allein mit Leid, sondern auch mit glücklichem Ausgang endeten. Die *Orestie* des Aischylos endet mit der Gründung Athens. Im *Ödipus auf Kolonos* wird der blinde Heros von den Göttern verklärt, und in Euripides' *Alkestis* kehrt die verstorbene Gattin Alkestis zu Admet zurück, als Herakles sie dem Tode mit Gewalt entrissen hatte. Wir jedoch sagen, abweichend von den Griechen, mit Goethe das Tragische verkürzt aus: »Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz.«<sup>4</sup>

## 2. Ricœurs Annahmen

Ricœurs Hypothese zu den Tragödien des Aischylos und des Sophokles lautet: »la tragédie est née de l'exaltation, jusqu'au point de rupture, d'une double problématique: celle du >dieu méchant< et celle du héros.« Ebenso definiert er: »Nous avons ainsi tous les éléments du tragique: >aveuglement< divin, >démon<, >lot< d'une part, – >jalousie et démesure< d'autre part.«<sup>5</sup>

In seiner Einführung zu Ricœur fasst Jean Grondin wie folgt zusammen: »Les mythes de la vision tragique de l'existence et du dieu méchant, pour leur part, aperçoivent surtout dans le mal le fait d'un aveuglement des hommes qui par leur démesure tentent de s'égalier aux dieux. >Jalous<, les dieux ne peuvent que punir cette folie. La leçon éthique qu'en tire est celle d'un appel à la modestie et à la reconnaissance de ses limites.«<sup>6</sup>

4 Zitiert nach G. A. Seeck, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 2013, 227.

5 P. Ricœur, *Philosophie de la volonté. Tome II: Finitude et culpabilité 2. La symbolique du mal*, Paris 1960, 205 [=SdM].

6 J. Grondin, *Paul Ricœur*, Paris 2017, 53 f.

### 3. Inwiefern der Götterneid bei den Tragikern keine Rolle spielt

Für den, der mit den griechischen Tragödien nicht sehr bekannt ist, könnte es einleuchtend wirken, was Ricœur, bestätigt von Grondin, ausdrückt. Der Mensch, der sich überhebt, wird am Ende von den Gottheiten bestraft. Das Motiv der Bestrafung ist bekannt. Es handelt sich um ein Motiv, das die Unsterblichen nicht ruhen lässt, die Menschen dafür zu züchtigen, dass sie es nicht schaffen, ihr Menschenmaß zu wahren. Die Himmlischen beginnen, den Menschen mit Missgunst und Neid (*phthónos*) zu begegnen. Es handelt sich um ein früh bei Herodot und später bei Pindar wiederholtes Motiv vom Götterneid.

Daher ergibt sich die Frage: Kommt es infolge des Götterneides zu tragischen Entwicklungen? Ist das Motiv des Neides Motor des tragischen Geschehens? Auf Seite 205 in Anmerkung 9 beruft sich Ricœur auf Überlegungen von E. R. Dodds, die auch für die Tragödie einen Götterneid nahelegen. Trifft dies zu? An dieser Stelle kommt es drauf an, Ricœur mit Nachdruck zu widersprechen. Es handelt sich dabei nicht etwa um ein Zusatzmotiv des Tragischen, sondern es geht um dessen Begründung.

Um es vorwegzunehmen: Keine der bekannten Tragödien, Euripides eingeschlossen, handelt konstitutiv von einer Missgunst der Götter auf die Sterblichen. Das Laster der Missgunst und des Neides bildet vielmehr eine Beziehung, die nicht zwischen Sterblichen und Unsterblichen stattfindet, sondern auf der Ebene, mit der Menschen anderen Menschen begegnen. Insbesondere haben uns die römischen Dichter mit Nachdruck davon zu berichten gewusst. Da ist zum einen Horaz, der den Neid wie folgt umschreibt. Gehe es um die Jagd nach Geld, so hält dich davon ab weder

Frost, noch das Feuer, noch das Meer, noch das Eisen,  
nichts dich hält, dass nur ein anderer mehr hat als du selber  
[*dum ne sit te ditior alter*].<sup>7</sup>

Eine anziehend abstoßende Beschreibung des widerwärtigen Lasters des Neides verdanken wird zum anderen Ovid im zweiten Buch seiner *Metamorphosen*. »Drinnen sieht sie [Minerva] die Missgunst

7 Horaz, *Sämtliche Werke* (übers. v. B. Kytzler), Stuttgart 2006, 308 f.; *Satiren* 1. 39 f.

Vipernfleisch essen – das gibt dem Laster Nahrung. [...] Bleich ist ihr Gesicht, mager der ganze Leib, der Blick in keiner Richtung gerade, die Zähne sind dunkel vor Fäulnis, die Brust ist grünlich vor Galle, die Zunge von Gift unterlaufen. Lachen liegt ihr fern, außer bei schadenfrohem Gelächter beim Anblick von Schmerzen [*nisi quem visi movere dolores*]. Nie kommt sie in den Genuss des Schlafes, da aufregende Sorgen sie wachhalten; vielmehr sieht sie nur die ihr unwillkommenen Erfolge der Menschen und verzehrt sich bei deren Anblick. So zerfleischt sie zugleich andere und sich selbst und ist ihre eigene Strafe [*carpitque et carpitur una/supplicumque suum est*].<sup>8</sup>

Ein Charakter dieses Typus gibt es bei den Tragikern nicht. Er entspricht dem, was Aristoteles als *miarón*, als »befleckt«, beschreibt. Denn Aristoteles zufolge dürfe weder ein makelloser Held stürzen, was *miarón* sei, noch dürfe ein Bösewicht mit einem *Happy Ending* belohnt werden. Dass Bösewichter stürzen, wird seit Seneca tragisch, und wir bewundern es im Jago in Shakespeares *Othello*, in seinem *Macbeth* oder *Richard III*, ebenso in Schillers *Wallenstein*. *Wallenstein* oder *Othello* werden Opfer von Intrigen jener Missgunst, die uns Ovid in jenem Bild der *Invidia* porträtiert, die andere und am Ende sich selbst zerfleischt. *Richard III*. tritt mit seinem Mörderbekenntnis aus Missgunst auf und wird, nach vielen, die er ermorden ließ, selbst am Ende getötet.<sup>9</sup> Aber auch Goethe erweist sich mit seinem *Faust II* als Tragiker, bei dem die Person des Faust aus Neid anderen Schaden zufügt. Faust ist nicht allein Seeräuber und opfert zu seinen Zwecken Menschen, sondern er will *Philemon* und *Baucis* zwangsumsiedeln und sorgt mittelbar für deren Tod.

8 Ovid, *Metamorphosen* (übers. v. M. Albrecht), Stuttgart 2010, 133 (*Metamorphosen* 2. 769–782).

9 Bernd Seidensticker urteilt über das aristotelische *miarón* wie folgt: »Der hier mit Empörung wiedergegebene Begriff *miarón* stammt aus der religiösen Sphäre und bedeutet dort »befleckt, unrein«. Aristoteles scheint der Auffassung zu sein, dass der Sturz des (makellos) guten Helden, der nicht durch einen Fehler (mit) verursacht sein kann, deswegen (moralisch) schockierend sei, weil er unseren Glauben an eine gerechte Weltordnung erschüttern würde.« B. Seidensticker, *Die Grenzen der Katharsis*, in: M. Vöhler, D. Linck (Hg.), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin, New York 2009, 5, Anm. 7.

Eine exakte Beschreibung des Neides zwischen Menschen liefert Aristoteles in seiner *Rhetorik*: »Der Neid ist eine Art Kummer [*lýpe tis*] über ein offensichtliches Wohlergehen, [*epì eupragía phainoméne*] das Gleichgestellten durch besagte Güter zuteil wird, nicht damit einem selbst etwas zufalle, sondern derentwegen [...] am meisten erstreckt sich Neid auf das, was man sich wünscht, was man zu haben müssen glaubt oder durch dessen Besitz man ein wenig über- oder unterlegen ist.«<sup>10</sup>

Man erträgt laut Aristoteles nicht das Wohlergehen der anderen. Man lebt vom Bewusstsein der Differenz zu ihnen, die einem den Glauben von mehr gibt, das man sich als Eigenziel stets wünschte. Die Menschen bilden insofern keine Gemeinschaft der Einmütigkeit. Sie bilden keine Eid-, sie bilden eine Neidgenossenschaft.

Auch der Tragiker Euripides spricht – allerdings nur in seinem Ino-Fragment – über jenen Neid zwischen Menschen. Er lässt ihn als Krankheit erscheinen:

Von welcher Mutter oder welchem Vater stammt das große Übel der Menschheit, der widerliche [*dysónymon*] Neid?  
Und wo in unserem Körper wohnt er eigentlich? In den Händen, im Inneren oder in den Augen? Denn es wäre eine große Aufgabe für die Ärzte, durch Operieren oder durch Medikamente die größte aller menschlichen Krankheiten zu beseitigen.<sup>11</sup>

Der Neid von Mensch zu Mensch ist also für Euripides die größtmögliche Krankheit der Menschen, für die sich weder ein chirurgischer noch ein medikamentöser Weg der Eliminierung oder Heilung gefunden hat.

Folgen auch die Unsterblichen der Tragödien jener Neidspur? Der Historiker Herodot merkt an, dass die Götter neidisch sind und dass gelte: »denn der Gott pflegt alles zu zertrümmern, was sich überhebt«.<sup>12</sup>

Doch dies gilt generell von der Historie der Menschen, nicht von ihrer Verdichtung zur Tragödie. Auch Euripides spricht an einer einzigen Stelle generell über den Götterneid auf das Menschen-

---

10 Aristoteles, *Rhetorik* (übers. v. G. Krapinger), Stuttgart 1999, 106 f. (*Rhetorik* 2, Kap. 10).

11 Euripides, *Fragmente* (übers. v. G. A. Seeck), Darmstadt 1981, 174 f. (Nr. 403).

12 Herodot, *Das Geschichtswerk*. Zwei Bände, Berlin, Weimar, 1985, Buch 1, 213 und Buch 7, 132.

geschlecht, ohne dass damit speziell tragische Handlungsfolgen bezeichnet werden.<sup>13</sup> Ein anderer Zeuge über den Götterneid ist der Lyriker Pindar, Zeitgenosse des Aischylos und etwa 13 Jahre älter als Sophokles. Es spricht an drei Stellen vom Götterneid. In allen Fällen geht es ihm darum, dass die Götter sich nicht neidisch verhalten. Am deutlichsten in der 13. Olympischen Ode, in welcher er Zeus anruft:

Höchster, der du weithin gebietest  
über Olympier, zeige ohne Missgunst [*aphthónetos*] dich  
meinen Worten alle Zeit, Zeus Vater.<sup>14</sup>

Während für Pindar Zeus ohne Neid vorstellbar ist, so fehlt den Menschen offenbar jegliche Scheu, sich ohne Neid aufeinander zu beziehen. Selbst wenn für die Menschen das Glück wechselt, selbst dann gilt:

doch nicht einmal dies  
erwärmt den Sinn der Neidischen.<sup>15</sup>

Die erwähnten Belege<sup>16</sup> aus der hellenischen und römischen Dichtung zeigen, dass es zwar einen unbestimmten Vorbehalt gegen neidische Götter gibt, dass jedoch das Neidmotiv für die Tragödien ohne Bedeutung ist. Anders verhält es sich mit dem Neid als menschliche Motivation gegen andere Menschen. Hier versammeln sich antike Autoren zur Analyse und zur Verurteilung einer Motivation, die als die widerwärtigste gilt. Pindar, Euripides, Aristoteles, Horaz und Ovid, sie alle malen das Bild menschlich moralischer Hässlichkeit. Spät erst wird es tragödienfähig: Nach Senecas Vorgang zeigen vor allem Shakespeare und später Schiller und Goethe den Neid als menschliches *Movens*.

13 Euripides, *Orest*, in: *Les Tragiques grecs*, Paris 1999, 1559 (*Orest*, Vers 994).

14 Pindar, *Siegeslieder* (übersetzt v. D. Bremer), München 1992, 97 (13. *Olympische Ode*, 25). Die beiden anderen Stellen drücken den Wunsch aus, die Götter mögen sich nicht neidvoll verhalten: ebd., 206 (*Pythische Ode* 10.19) und ebd. 337 (*Isthmische Ode* 7.39).

15 Pindar, *Siegeslieder*, 127 (2. *Pythische Ode*, 89).

16 Einige Stellen belegt das bis heute vorbildliche Lexikon: G. T. Schwarz, *Philosophisches Lexikon zur griechischen Literatur*, München 1956, 64.

#### 4. Ricœurs satanologische Hypothese

Ricœur arbeitet merkwürdigerweise mit einer satanologischen Hypothese: Das tragisch Böse kommt vom Numen der Götter. Um dies zu verstehen, sollte mit jenem Stück begonnen werden, das ihm als Ausgangsstück dient, nämlich *Der gefesselte Prometheus* des Aischylos. Prometheus, der selbst ein unsterblicher Gott ist, wird von Zeus und den Olympischen Gottheiten dafür bestraft, dass er ihnen heimlich das brachte, was ausschließlich Eigentum der Götterwelt war, das Feuer. Doch der zur Strafe an einen Felsen des Kaukasus geschmiedete Prometheus besitzt ein von ihm geheim gehaltenes Wissen, das besagt: Zeus werde einst entmachtet werden. Da Prometheus dieses Wissen bis zum Schluss bei sich behält, wird er am Schluss des Dramas zusammen mit den Okeanostöchtern grausam unter Donner und Blitz in die Unterwelt versenkt.

Dieses Schauspiel gilt als undramatisch und zuweilen auch als unecht. Denn es fehlt ihm jene Entscheidung, die sonst alle Tragödien strukturell bestimmt: »Spannung/Entscheidung/Reaktion, im Prinzip beruht jede Tragödie auf dieser Struktur, sowohl im ganzen als auch bei untergeordneten Episoden.«<sup>17</sup> Statt einer Entscheidung endet dieses Stück mit einer Bestrafungsverstärkung, eben jenem Sturz des Gottes in die Tiefe der Unterwelt. Eine Entscheidung – wie jene über den Mord an seiner Mutter bei Orest, wie bei Ödipus die enthüllende Nachforschung nach seiner eigenen Identität, wie Aias' Freitod nach dessen Aufwachen angesichts der von ihm getöteten Herden statt der Griechen oder wie in Medeas Monolog über die Tötung ihrer Kinder als Rache gegen Jasons Treulosigkeit – fehlt völlig. Ricœur nimmt weder auf die fehlende Entscheidung Bezug, noch auf die dadurch begründeten Zweifel an der Echtheit des des Dramas.

Bevor Prometheus in die Unterwelt versenkt wird, ist es Hermes, der dem Prometheus, der sein Wissen nicht preisgibt, die Verantwortung für seine Zweitbestrafung gibt:

ihr selbst,  
Ihr tatet's euch selbst. Lasst ihr wissend doch,  
Nicht jählings umgarnt, nicht tückisch bedroht,  
In des Unheils unentrinnbares Netz

---

17 Seeck, *Die griechische Tragödie*, 195. Vgl. zu *Der gefesselte Prometheus* ebd., 93 f.

Euch hineinverwickeln aus Torheit  
 [eis aperaton diktyon ates  
 emplechthesesth' hyp'anoias].<sup>18</sup>

Das Unheil (*ate*) entspricht der Torheit (*anoia*) des Prometheus. In diesem Zusammenhang überrascht der von Zeus gesandte Hermes den an den Fels geschmiedeten Prometheus mit jenem Imperativ zum Wissen, der später bei Horaz und noch später bei Kant kontextwidrig zu einem Selbstaufklärungsimperativ umgedeutet wurde. Er lautet bei Aischylos:

Wage, Törichter, wage bei  
 so viel erniedrigendem Leid, richtig zu urteilen!  
 [tolmeson, o mataie, tolmeson pote  
 pros tas parousas pemonas orthos phronein].<sup>19</sup>

Während mit Horaz zur Weisheit schlechthin ermahnt wird<sup>20</sup>, ruft Hermes Prometheus zur Übernahme der Zeus-Sicht auf. Das Adjektiv *orthos* (richtig) betont die Urteilsrichtigkeit. Es handelt sich jedoch um die Zeus-Wertung und nicht etwa um eine unabhängige Instanz der Weisheit. Der griechischen Tragödie fehlt jeder Appell an eine für alle gleichermaßen gleichartige Vernunft oder Weisheit. Die Tragödien bilden keinen Ort allgemeiner Aufklärung, sondern sind Orte der Konfliktaustragung.

Das Drama endet mit der Zeile des Prometheus, in der sein Unrecht beklagt:

Du siehst, welches Unrecht ich leide!  
 [eshoras m'has edika pascho].<sup>21</sup>

Die göttliche Bestrafung, die Prometheus als freie Person voraussetzt, wird von diesem als Unrecht bewertet. Mit dieser Klage hatte Prometheus auch bereits seinen früheren Monolog gefüllt: »Seht, seht mich an, was ich von Göttern dulde, ein Gott!«<sup>22</sup>

18 Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, 475, 474, Zeilen 1075–1018.

19 Meine Übersetzung der Verse 999–1000 von Aischylos' *Der gefesselte Prometheus*.

20 Horaz, *Sämtliche Werke* (übers. v. B. Kytzler), Stuttgart 2006, 524 (*Episteln* 1.2.40).

21 Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, 476 f. (Vers 1093).

22 Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, 417 (Vers 92).

Ganz deutlich wird nicht, worauf Ricœur hinauswill. Erkennbar sind jedoch zwei Aspekte, eine Bösartigkeit des Zeus und die Freiheit, mit welcher das Schauspiel uns konfrontiert. Auf die Bösartigkeit der Götter wird Bezug genommen mit Angaben wie »satanisme« oder »malin génie« (SdM, 210). Es handelt sich um ein Vokabular aus der christlichen Theologie, in welchem der »Teufel« als Widersacher Gottes erscheint, den Jesus Christus in jener Apokalypse des Johannes schließlich besiegt mit dem Ergebnis einer Lichtstadt statt der zerstörten Erde, in welcher Gott künftig bei den Menschen wohnt. Es handelt sich dabei um ein Vokabular zur Bestimmung der Fehlbarkeit des Menschen, wie der Titel von Ricœurs Buch zu erkennen gibt. Diese Art der Ausdrucksweise bleibt jedoch zum Verständnis der griechischen Tragödie nicht angemessen.

Der bekannte Aischylos-Interpret Gilbert Murray hat das »böserartige« Verhalten des Zeus einmal wie folgt relativiert: »Zeus erscheint uns also in diesem Stück als ein unerlöster Tyrann, der die Menschen hasst, ihre göttlichen Vorkämpfer foltert und Frauen zu Opfern seiner Lust macht. Und dennoch konnte das Publikum annehmen, dass das nicht die ganze Wahrheit war aus verschiedenen Gründen. Es würde nicht nur von Aischylos kaum einen gerechten Satanismus erwarten, es wusste auch, dass sich Zeus und Prometheus in der Überlieferung tatsächlich versöhnt haben, und es wusste ebenso, dass Aischylos in einem früheren Stück bereits die Geschichte der Io behandelt hatte, in dem alle Probleme vertieft und in ein Mysterium zum Ruhme erhoben wurden – trotz allem.«<sup>23</sup>

Daher führt eine satanologische Rede für die griechische Tragödie ins Leere. Die Zuschauer wussten, dass es Kontexte der Versöhnung gibt, die jedes Bild von Zeus als satanischen Tyrannen entkräften und sie wussten, dass Aischylos diese Entkräftung mittelbar stützte. Wie erinnern uns an die oben zitierte Bemerkung, dass wir Menschen nicht lediglich leiden, sondern dass das Leiden Lernerfahrungen in Gang setzt.

Nun verfolgt Ricœur einen anderen Weg. Es handelt sich um Aischylos' Tragödie *Die Perser*. In Susa, der Hauptstadt des persischen Großreiches, wird gemeldet, dass der König Xerxes in Salamis vernichtend geschlagen wurde. Als einsamer Flüchtling erscheint der König mit seiner Totenklage am Ende der Tragödie. Ist hier kein

---

23 G. Murray, *Aischylos*, eingeleitet und hg. von S. Melchinger, München 1969, 85.

bösartiger Dämon am Werk, der den König vernichtete? Der Geist des verstorbenen Königs Dareios wird beschworen:

Ach, es war ein großer Dämon [*megas daimon*], der ihm die Vernunft benahm!<sup>24</sup>

Bei genauem Hinsehen relativiert Aischylos hiermit die Aussage jenes Boten, der zuvor bemerkte:

Es kam – ein leidiger Dämon oder Rachegeist [*alastor e kakos daimon*].<sup>25</sup>

Hiernach wäre auch das Göttliche ein *Malum per se*, wie Ricœur es sieht? Doch Dareios differenziert: Es gibt keine unmittelbar dämonisch-bösartige Kausalität zwischen Göttern und Menschen. Vielmehr trete zusätzlich etwas Großes auf, das menschliches Denken trübte. Diese Wertung eines Dämons, der den Menschen nicht von sich aus schadet, sondern die Menschen zur rechten Zeit erfolgreich sein lässt, wird später in der Tragödie *Elektra* von Sophokles exponiert.

Orest:  
Du hast mich in dem Augenblick gesehen,  
Da Götter mich zu kommen angetrieben!  
Elektra:  
Du weist auf eine noch höhere  
Als die bisherige Gunst, wenn dich  
Ein Gott [*theos*] herbeigeführt  
Zu unseren Häusern!  
Für ein daimonisches Walten  
Acht ich es! [*daimonion auto tithm'ego*]<sup>26</sup>

Das Daimonische ist somit dem Gotthaften nahe. Es hilft den Menschen in ihrer Not aus ihrer Not. Dieser Vorstellung nicht unähnlich hat Platon später den Eros als den »großen Daimon« (*daimon megas*) bezeichnet, der die Welt der Menschen mit dem Wirken der

24 Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, 305 (Vers 725).

25 Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, 282 (Vers 354).

26 Sophokles, *Die Tragödien*, Frankfurt/M. 1963, 244 (*Elektra* [übers. v. W. Schade-waldt; Verse 1264–1271]). Vgl. ähnlich Sophokles, *Elektra*, Vers 1306 f.: Sie diene einem Daimon, »Der uns jetzt beisteht!« Ebd., 247.

Götter zu einem Ganzen verbindet.<sup>27</sup> Doch auch die Tragödie beruft sich auf Wahrheit.

Das Wahre nähre ich und das ist stark!  
[*taletes gar ischoun trepho*]

ruff der Seher Teireisias Ödipus bereits am Anfang zu, um ihn als Mörder seines Vaters zu bezeichnen, wovon Ödipus zu dieser Zeit noch nichts wissen konnte.<sup>28</sup> Wie die meisten der griechischen Tragödien handelt auch *König Ödipus* nicht von Unfällen, sondern von Verbrechen.<sup>29</sup>

Eine – im Rahmen von Ricœurs Untersuchung naheliegende – satanologische Deutung der Tragödie bleibt unpassend. Sie geht letztlich auf einen theologischen Dualismus der Gnosis zurück, der für ein Tragödienverständnis unangemessen bleibt. Denn ein ungeteiltes Dasein eines einheitlichen Göttlichen wird von den Tragikern als etwas Wirkendes vorausgesetzt. Trotzdem hat uns Ricœur noch mehr mitzuteilen.

## 5. Verständnis der Tragödie ohne Nietzsche und Freud

Ricœur zeigt uns, dass es möglich bleibt, philosophisch von der Tragödie zu handeln, ohne dass Nietzsche oder Freud dabei eine Rolle spielen. Von der antiken Tragödientheorie nimmt er sich minimale Elemente und auf die Positionen von Nietzsche und Freud geht er mit keinem Wort ein. Wichtig ist für ihn Platon. Der Mythos, so wollte Platon, setze, dass die Götter Ursache von Übel seien, während Platon eine Theologie vertrete, in der kein Übel durch Gott verursacht werde. Daher sei es falsch, wenn Aischylos dichte

---

27 Platon, *Symposion* 202 e. Vgl. Platon, *Le Banquet*, Übers. und Kommentierung L. Brisson, Paris 1999, 141. Brisson hebt in einer Fußnote hervor, auch bei Platon bezeichne der »Daimon« stets etwas Gottartiges: ebd., 209. Daimon im böserartigen Sinn findet sich erst im Neuen Testament z. B. bei Mattheus 8.31.

28 Sophokles, *Die Tragödien*, Frankfurt/M. 1963, 153; *König Ödipus* (übers. v. W. Schadewaldt; Vers 356).

29 Seeck, *Die griechische Tragödie*, 226.

Gott lässt Schuld wachsen,  
wenn er ein Haus vernichten will.<sup>30</sup>

Ricœur könnte sich auch auf Goethe berufen, das heißt auf jene zweite Strophe des Hafners, der von den »himmlischen Mächte(n)« behauptet

Ihr führt ins Leben uns hinein,  
Ihr lasst den Armen schuldig werden,  
Dann überlasst er ihn der Pein;  
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.<sup>31</sup>

Doch Ricœur ist folgerichtig, meidet weitläufige Diskussionen und stellt konsequent fest, eine »tragische Theologie« liefe auf deren Selbstzerstörung hinaus (SdM, 213).

Es wird sich herausstellen, dass Ricœur wusste, was er sich und was er dem Bild der griechischen Tragödie schuldete, indem er auf den Zugriff Nietzsches und auf die Intervention Freuds verzichtete, diese antike Kulturleistung zu verstehen. Ricœur bietet ein Bild der hermeneutischen Umgehung der beiden Autoren. Aus diesem Grunde sollen deshalb die vorliegenden Überlegungen dadurch abgerundet werden, dass zunächst Nietzsche und Freud zur Darstellung kommen. Abschließend wird sich zeigen, dass Ricœur trotz seiner bezeichneten hermeneutischen Irrtümer (der Götterneid und die bösartige Gottheit) seine gesamte Hermeneutik der Tragödie in jenes Thema einmünden lässt, das für die Griechen und die gesamten Antike entscheidend wurde, nämlich die theatralische Anschaulichkeit der Konfliktentstehung, des Leidens und seiner Lösungen.

Was Nietzsche über die Griechen der Tragödienwelt uns mitzuteilen hat, sprengt alsbald die Grenzen dessen, was als ästhetische Voraussetzung der Tragödie zu gelten hat: »dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u.s.w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos sind.«<sup>32</sup>

30 Meine Übersetzung von Platon: *Politeia*, Darmstadt 1971, 164 (380 a). Das Zitat ist bei Aischylos nicht nachweisbar. Man vermutet eine verloren gegangene Niobe-Tragödie. Vgl. die Vermutung von G. Leroux, *Platon. La République*, Paris 2002, 565.

31 J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sämtliche Werke. Bd. 7*, Zürich, München 1977, 146.

32 F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 1* (Hg. G. Colli, M. Montinari), München, Berlin 1980, 71 (*Die Geburt der Tragödie*, Kap. 10).

Die griechische Tragödie ist somit nicht, was sie uns vorstellt. Die Figuren, die uns gezeigt werden, zum Beispiel jener Ödipus, der als glücklicher König von Theben auf der Spur einer Ermordung seines Vorgängers Laios und zudem noch von einem Putsch bedroht wird, die ihm die Schuld an jenem Tode zuschiebt, auch dieser Ödipus ist nicht er selbst, sondern Maskierung eines anderen, nämlich des Dionysos. Nietzsche hat sich kaum Mühe gegeben, diese Maskierung zu zeigen, und seitens der Erforschung des Altertums herrscht Ablehnung: »Das ist jedoch nur eine Spekulation, von der man heute fast ganz abgekommen ist. Auch die »Leiden des Dionysos« sind mehr eine Erfindung des 19. Jh. als überlieferter Mythos.«<sup>33</sup> Wie Nietzsche seine Ansicht von der Maske vieler Figuren durch einen Gott Dionysos sich erklärte, versucht er von Anfang an zu verdeutlichen: »Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist.«<sup>34</sup>

Es geht um die Erweiterung des Verständnisses von Ästhetik. Die Ästhetik solle nicht nur logisch, sondern »zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung« geführt werden. Doch der weitere Text reicht weiter. Es geht nicht allein um eine strukturelle Einheit von Dionysos und Apoll: »Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. Jenes ungeheure Misstrauen gegen die titanischen Mächte der Natur, jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira, jener Geier des großen Menschenfreundes Prometheus, jenes Schreckenslos des weisen Oedipus [...] wurde von den Griechen durch jene künstlerische Mittelwelt der Olympier fortwährend von Neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen« (ebd., 35 f.).

So geht es fort. Die Grundlage ist dasjenige »Fundament(e) aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt« (ebd., 155). Es gibt einen Untergrund und eine Maskierung im Schein. Es entsteht die Frage: Woher entsteht letztlich eigentlich die Maskierung

---

33 Seeck, *Die griechische Tragödie*, 179.

34 Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 1, 25.

des Scheins? Wer oder was ist Akteur der griechischen Tragödie? Nietzsche weicht nicht aus, sondern gibt zwei Antworten. Die erste betrifft den ästhetischen Status unserer Existenz. Das Kunstwerk ist nicht Mittel zum Zweck, sondern es ist selbst der höchste Zweck: »nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt« (ebd., 47).

Hinter dieser Voraussetzung gibt es noch eine weitere. In seinem späteren, dem Werk vorangestellten *Versuch einer Selbstkritik* spricht er von der zweiten Voraussetzung als etwas, »das man willkürlich, müßig, phantastisch« nennen könne, damit aber nicht jene ästhetische Weltrechtfertigung außer Kraft setze, um die es ihm geht (ebd., 17). Seine letzte Voraussetzung lautet: »Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht« (ebd., 38).

Damit sind die Voraussetzungen alle genannt. Nietzsche geht zum Verständnis der griechischen Tragödie davon aus, dass diese letztlich weder Autor noch Publikum benötigt, sondern auf Maskierung des Dionysischen durch das Apollinische beruht. Diese Voraussetzung schwebt allerdings in der Luft, solange nicht klar ist, wer oder was sich Erlösung im Schein sucht. Um diese Frage zu beantworten, gelangt er zu der »metaphysischen Annahme«: Gar nicht unähnlich jener barocken Setzung eines Gottes, der zu seiner Ablenkung sich Theater als Weltlauf schuf (Calderón mit seinem *El gran teatro del mundo*), setzte das alte antike Theater einen an sich leidenden Gott voraus, der sich von seinem Dasein durch Schein sich selbst erlöst. Ob und inwieweit die Erlösung vom Schein aus der Funktion einer Ablenkung durch Schein zu einer, wie uns Nietzsche wiederholt bekräftigt, »Erlösung im Scheine« (ebd., 47) führt, bleibt ein Geheimnis. Denn eine an sich leidende Gottheit vermag nicht mehr, als sich mittels Theater abzulenken. Erlösung würde einschließen, dass sie sich von sich selbst dauerhaft im Theaterleben befreit. Das aber ist nicht möglich, weil sie ihre Voraussetzung damit beendet, an sich leidend zu sein. Entweder sie wird zu Theater und findet nicht zurück zu ihrem Leiden an sich selbst, oder sie betreibt das Theaterspielen nur zeitweilig als Ablenkung für sich selbst. Eine

*Erlösung im Scheine* dagegen bildet eine Zwitterlösung, die weder das Eine noch das Andere schafft.

Was hat Nietzsche erreicht mit dieser Voraussetzung, dass ein leidender Gott die gesamte Welt zum Theater macht? An einer Stelle wird er deutlich, als es um die Rechtfertigung der Welt als ästhetisches Phänomen geht. Er spricht von Welt als umfassendes Kunstwerk, verstanden als »die ganze Kunstkomödie« (ebd.). Damit wird gesagt, worum es ihm geht. Die griechische Kunst beruht auf einer Dimension der Kunst als *Komödie*. Die Metaphorik der Komödie bezieht sich nicht auf einzelne Stücke, sondern auf einen Zug, der alles über alle Theaterkunst mitteilt: Dass sie eine Komödie bilden. Vielleicht ist eine von Nietzsches eher dunklen Hinweise in diese Richtung zu deuten: »denn der Mythos will als ein einziges Exempel einer ins Unendliche hineinstarrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden werden« (ebd., 112).

Der Grund der Welt-Komödie ist der Stoff für eine als Komödie gestaltbare Welt im Ganzen. Das als mystisch geltende Buch zur Begründung des Tragischen der griechischen Tragödie beruht auf einem anders gewendeten Argument: Dass die Tragödie eine Unterart der Komödie darstellt. Während Nietzsches Versuch über die Tragödie in eine Rechtfertigung der Welt als Komödie mündet, verfolgt Freud eine andere Zielsetzung: Für ihn geraten wir, konfrontiert mit dem Geschick des Ödipus bei Sophokles, in den Sog einer Tragödie: »Wenn der König Ödipus den modernen Menschen nicht minder zu erschüttern weiß als den zeitgenössischen Griechen, so kann die Lösung wohl nur darin liegen, dass die Wirkung der griechischen Tragödie nicht auf dem Gegensatz zwischen Schicksal und Menschenwillen ruht, sondern in der Besonderheit des Stoffes zu suchen ist, an welchem dieser Gegensatz erwiesen wird. Es muss eine Stimme in unserem Inneren geben, welche die zwingende Gewalt des Schicksals im Ödipus anzuerkennen bereit ist [...]. Und ein solches Moment ist in der Tat in der Geschichte des König Ödipus enthalten. Sein Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt den selben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn.«<sup>35</sup>

In weitaus weniger dramatischer Sprache als in Nietzsches mystischer Prosa wird hier jener Ödipuskomplex eingeführt, der seither

---

35 S. Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt/M. 2005, 270.

für die gesamte Kulturentwicklung aus psychoanalytischer Sicht grundlegend wurde. Da Freud Wert auf Ableitung legt, kann das Argument wie folgt zusammengefasst werden:

- (1) Wenn uns der Ödipus des Sophokles nicht wegen Schicksal und Menschenwillen, sondern wegen des Stoffes berührt, so folgt, dass es in uns eine Stimme gibt, die anerkennen lässt, dass in seiner Sache um uns selbst geht.
- (2) Nun berührt uns der Ödipus mehr wegen des Stoffes als wegen Mensch und Schicksal.
- (3) Also spricht eine Stimme in unserem Inneren, die uns anerkennen lässt, dass es in Ödipus' Sache um uns selbst geht.

Diese Ableitung ist in verschiedener Hinsicht fragwürdig. *Erste Frage*: Ödipus kannte weder seinen Vater Laios, den er in Notwehr erschlug, noch auch seine Mutter Iokaste, mit der er Kinder zeugte. Beide waren ihm zuvor völlig unbekannt.<sup>36</sup> Der Ödipuskomplex setzt jedoch voraus, dass ein Knabe seine beiden Eltern kenne. Nun ließe sich erwidern: Das Ödipus-Geschehen hat die Funktion, die Männer (und ebenso die Frauen) zu ermahnen, dass an ihre eigenen Triebe erinnert wird: »Und ein solches Moment ist in der Tat in der Geschichte des Königs Ödipus enthalten. Sein Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Hass und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Iokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit.«<sup>37</sup>

Der Schritt von der Sophokles-Tragödie zum Stoff des Ödipusthemas wird hierbei künstlich gemindert. Was geht mich Ödipus an, der Vater und Mutter nicht kannte? Nochmals, wie befinden uns jetzt im Bereich des Stoffes, zu dem verschiedene Varianten erscheinen. Für die einen galt, dass Ödipus mit Iokaste wegen deren hohen Alters gar keine Kinder zeugte.<sup>38</sup> Auch für andere galt: Der König

36 K. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, 85 f.

37 Freud, *Die Traumdeutung*, 270.

38 B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon* [1770], Darmstadt 1996, 1769.

Laios sei für seinen kriminellen Umgang mit einem Kind seines Gastfreundes mit einer auf alle seine Nachkommen ausgedehnten Bestrafung belegt worden.<sup>39</sup> In beiden Fällen stellt sich der Mythos anders dar. Teils wurden keine Kinder mit Iokaste gezeugt, teils steht die gesamte Laios-Nachkommenschaft unter dem Stern einer Verfluchung ihrer Nachkommenschaft. An beide Varianten schließen unsere männlichen Triebkräfte (Vereinigung mit der Mutter, Tötung des Vaters) nicht oder in anderem Zusammenhang an. Wenn der Sophokles-Mythos wegen seiner stofflichen Verfremdung nicht galt: Welcher galt dann? Könnte es nicht der Fall sein, dass die Umschichtung auf das Stoffliche dem Ödipus-Mythos alles raubt, was ihn für den Triebwunsch geeignet erscheinen lässt, ohne dass es ein Narrativ dafür gibt? Diese Frage vermag Freud nicht zu beantworten. Stattdessen rückt er Assoziationen in den Vordergrund, die sich mit dem Ödipus-Geschehen nur sehr mittelbar oder gar nicht verbinden lassen.

*Zweite Frage:* Warum wurde Europa und die Welt erst 1900 mit dem Gedanken konfrontiert, dass eine Wahrheit von Jahrtausenden erst – obwohl nach Sophokles' Worten der Iokaste und nach dem, was Platon später fand, dass es nichts besonderes sei, dass ein männliches Wesen im Traum bei seiner Mutter liege – jetzt so große Beachtung findet, während sie vormals kaum beachtet und erwähnt wurde? Es lohnt sich zu diesem Zweck Platon zu zitieren, der zu Beginn des neunten Buches seiner *Politeia* etwas mit einer Selbstverständlichkeit bemerkt, das die 2300 Jahre jüngere Psychoanalyse nahezu als eine redundante Erscheinung zeigt: Platon spricht von Vorstellungen, »die im Schlaf zu entstehen pflegen, [...] wenn das übrige in der Seele, was vernünftig und mild ist und über jenes herrscht, im Schlummer liegt, das Tierische und Wilde aber, durch Speisen oder Getränke überfüllt, sich bäumt und, den Schlaf abschüttelnd, losbricht, um seiner Sitte zu frönen. Du weißt, wie es dann, als von aller Scham und Vernunft gelöst und entblößt, zu allem fähig ist. Denn sich mit der Mutter vermischen zu wollen, macht ihm nicht das geringste Bedenken [...] was wir aber wissen wollen, ist dieses, dass also eine heftige [*deionon*], wilde [*agrimon*] und gesetzlose [*anomon*] Art von Begierden in einem jeden von uns wohnt, und wenn auch einige von uns noch so gemäßigt erscheinen; und dieses

---

39 H. Morales, *Classical Mythology*, Oxford 2007, 78 f.

nun eben wird in den Träumen offenbar [*en tois hyponis gignetai endelon*].<sup>40</sup>

So gab es also eine antike Psychoanalyse im antiken demokratischen Athen nach dessen Niederlage gegen Sparta. Seltsamerweise galten die beiden Voraussetzungen der Seelenanalyse – dass in uns vom Wachbewusstsein unkontrollierte Begierden hausen und dass es unsere Träume sind, die uns den Zugang zu ihnen verschaffen – bei Platon offenbar so, dass er sie für selbstverständlich und fast kaum der Rede wert hielt.

Um jene zweite Frage zu beantworten, kann Freud finden, dass die Träume sich dort abspielen, wohin wir kaum gelangen, nämlich im Bereich des dem Bewusstsein Entzogenen. Sobald wir zugreifen und Träume des Beschlafens der Mutter mit der Tötungsabsicht des Vaters verbinden, dann entziehen sie sich uns zugleich wieder. Das Unterbewusste ist etwas, das von Freud nicht ohne Widerspruch angegeben wurde. Es entzieht sich der Bewusstwerdung, und es befördert sie.<sup>41</sup> Nun hat zwar Freud »nirgends eine systematische Darstellung des Ödipuskomplexes gegeben« (ebd., 352). Wir können ihn daher auch schwerlich auf etwas genau festlegen, was mit dem griechischen Mythos zu tun hat, während es ihm andererseits um eine absichtliche Nähe zum Mythos geht, wie er 1932 vermerkt: »Die Trieblehre ist sozusagen unsere Mythologie. Die Triebe sind mythische Wesen, großartig in ihrer Unbestimmtheit« (ebd., 528).

Eine *dritte Frage* legt sich daher nahe: Wenn Freud die Sogwirkung des Ödipus auf unsere Zivilisation zwar nicht im Unterschied zwischen Schicksal und Freiheit, sondern in unbestimmten, unter Umständen nur berichteten Hinweisen und Querverbindungen des Stoffes erblickte, so fragt sich: Kann es durchaus der Fall sein, dass er sich eine Tragödie ausmalte, welche genau diese Konstellation des Kindes zwischen zwei Eltern darstellte, teils als Leid, was sich einstellt oder als Leid, was gerade noch rechtzeitig behoben wird? Wenn es sich ähnlich verhielte und wenn die Trieblehre mythische Wesen einführt, dann und genau dann wendet sich am Ende die Hermeneutik der ödipalen Konstellation gar nicht vom Tragischen fort zu einer Diagnose und Therapie psychischer Störungen, son-

40 Platon, *Politeia* (übers. v. F. Schleiermacher), Darmstadt 1971, 724–727 (*Politeia* 571c–572b).

41 J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1989, 564 f.

dern sie wendete sich hin zu einer Klärung des Tragischen bei den Griechen?

Die an Nietzsche und Freud gestellten Fragen waren nur scheinbar zersetzend. Der eine setzt eine mystische Theologie der Welter-schaffung zum Zweck seiner Erlösung voraus, der andere eine tiefste Rührung unseres Leides. Beide scheinen sich auf das Fernste von der antiken Tragödie zu verabschieden, und dennoch bleiben beide auf sie bezogen, jedoch mit dem sie trennenden Element einer mystischen Theodizee einer- und einer die stoffliche Hyperproduktivität des Mythos unterschätzenden Verkürzung andererseits.

Somit zeigt sich die Antike als die sich ständig häufende museale Masse von Bruchstücken? War sie nicht etwas mehr? Der Blick auf Bruchstücke war stärker als der Blick zu ihrer, wie auch immer produktiven Komplettierung. Thorwaldsens Ergänzungen der Ägineten-Skulptur wurden aus der Münchner Sammlung wieder entfernt. Nur die unergänzten Texte sind die authentischen. Wenn Freuds und zuvor Nietzsches Tiefenbohrungen die Antike verletzt haben, so ist es unpassend zu folgern, dass es nicht etwas geben könne, was weder Bruchstückhäufung noch Tiefbohrung, sondern etwas Drittes darstellt. Auf der einen Seite besteht der Fragmentarismus der Altertumswissenschaft und auf der anderen die auf Vereinheitlichung zielende Bohrung der Nietzscheaner und der Freudianer. Das eine ist wirklich, das andere fräst sich in das Unmögliche hinein.

Ricœurs Überlegungen münden in das Votum einer hermeneutischen Umgehung der unmöglichen Bohrungen Nietzsches und Freuds zugunsten theatralisch-griechischer Anschaulichkeit. Ricœur endet seine Überlegungen zur griechischen Tragödie mit einem einzigen Satz, der seine vorigen Irrtümer insofern korrigiert, als er sich dem Zentrum des Tragischen nähert, den er als »Ekstase des Schauspiels« bezeichnet. »Elle est la délivrance qui n'est plus hors du tragique, mais dans le tragique: une transposition esthétique de la crainte et de la pitié par la vertu du mythe tragique devenu poésie et par la grâce d'une extase de spectacle« (SdM, 217).

Die Beschreibungssprache Ricœurs verdichtet sich an dieser Stelle. Das Tragische sei »Befreiung« (*délivrance*), es geschehe als »Umsetzung« (*transposition*) und es vollende sich als »Ekstase des Schauspiels« (*extase de spectacle*). Ricœur argumentiert scheinbar wirkungsästhetisch, indem er lediglich die aristotelischen Angaben der Erzeugung von Furcht und Mitleid und deren innerpsychische

Reinigung so komprimiert, dass ein tragischer Mehrwert entsteht. Daher steht am Ende nicht das innerseelische Reinigungsgeschehen, sondern eine kollektive Emergenz zwischen dem, was alle Zuschauer wahrnehmen und dem, als welche sie von den Darstellenden wahrgenommen werden. Beide, Zuschauer und Darstellende, sind beide gleichermaßen Beobachtende wie Teilnehmer. Um dieses zu verstehen, benötigen wir weder Nietzsches dionysische Schöpfungsmetaphysik noch das gequälte Bewusstsein eines Ödipus in einer familiären Dreiecksbeziehung. Vielmehr wird es reichen daran zu erinnern, dass »Theater« auf »he théá«, auf Anschauung und Anblick zurückgehen und auf das Verb »theáomai« als anblicken, anschauen und wahrnehmen.

In der Wahrnehmung der Tragödie könnte sich dasjenige ereignen, was Sophokles als sinnerweiternde Sinnsprengung mit dem Adjektiv »to deinón« bezeichnet. Ricœur stellt diese Erfahrung nach und berührt damit jenen magischen antiken Wirkungskreis der tragischen Ausstrahlung, den zwei britische Forscher wie folgt passend umschrieben haben: »The plays of Sophocles, along with Aeschylus' and Euripides', were classics already in the fourth century; they were given a strong role in educational syllabuses from that time onwards, by the far-flung communities from Macedon to Egypt, Syria, Turkey, and right to the borders of India, who taught their children to be ›Greeks‹; and by the Roman élite, that taught its children to be ›civilized‹ by experiencing the fruits of Greek culture. So, these tragedies played a key role as explosive discussions of the norms and limits which human society and the human self must fight to maintain – or else burst asunder in to unholy chaos and ruination. The power of these scripts, the quality of their ideas, and their communication of sheer horror command audiences in any theater [...]. Tragedies are a strange fusion of violence and wordy, stylized, debate.«<sup>42</sup>

---

42 M. Beard, J. Henderson, *Classics*, Oxford 2000, 91 f.

