

DIE THEBANISCHE TRILOGIE DES SOPHOKLES UND IHRE AUFFÜHRUNG IM JAHRE 401*)

Zur Frühgeschichte der antiken Sophoklesrezeption
und der Überlieferung des Textes

Richard Kannicht zum 65. Geburtstag

I

Dem Vorbild des Sophisten Protagoras folgend, als er in Platons gleichnamigem Dialog (320c) seinen Zuhörern einen schwierigen philosophischen Sachverhalt erklären sollte, beginne ich mit dem Erzählen einer Geschichte.

Als Sophokles in den ersten Apriltagen des Jahres 406 starb, nachdem er wenige Tage zuvor noch am tragischen Agon der Großen Dionysien teilgenommen und dabei den ersten Preis erhalten hatte¹⁾, fand sich im Nachlaß des über Neunzigjährigen das weitgehend, wenn auch nicht gänzlich vollendete Manuskript einer Tragödie – das zweite Ödipusdrama des Dichters, dem zur Unterscheidung vom ersten – dem *König Ödipus* – der Titel *Ödipus auf Kolonos* gegeben wurde, weil seine Handlung beim Kolonos Hippios, einem Demos im Nordwesten Attikas, spielt. Was tun mit einer einzelnen Tragödie – und sei sie vom großen Sophokles –, wenn die Spielregeln nur die Aufführung ganzer Tetralogien, also dreier Tragödien und eines abschließenden Satyrspiels, zuließen? Eigentlich wäre es die Pflicht der Söhne gewesen, zumal des Iophon, der selbst ein veritabler Tragödiendichter war, sich des nachgelassenen Stückes anzunehmen, es, wenn nötig, zu vollenden oder zu überarbeiten und es mit anderen Dramen des Vaters zu einer Tetralogie zu komplettieren und so beim Archon Eponymos

*) Erstmals vorgetragen auf Einladung von Clemens Zintzen an der Universität Köln im Juni 1995, danach an den Universitäten Halle, Bonn und Berlin (Freie Universität). Den Einladenden bin ich ebenso zu Dank verpflichtet wie den Teilnehmern an den anschließenden Diskussionen.

1) Vgl. Verfasser, *Der Tod des Sophokles*: RhM 138 (1995) 97 ff.

zu Beginn des neuen Amtsjahres einen Chor für die Aufführung beim Tragödienagon der folgenden Dionysien zu beantragen. So ganz der Norm hätte zwar auch das nicht entsprochen, die Wiederaufführungen bei den repräsentativen Theaterfestspielen der Stadt nicht vorsah, aber seitdem die Athener schon vor vielen Jahren beim Tod des Aischylos eine Ausnahme gemacht und in der Volksversammlung einen Beschluß gefaßt hatten, demzufolge jedem, der eine Tetralogie des *Princeps tragoediae* zur Aufführung bringen wolle, ein Chor zu gewähren sei²⁾, standen die Chancen auch für Sophokles nicht schlecht, daß man ihm nach seinem Tod das gleiche Privileg zubilligen würde, zumal ja auch ein neues Stück dabei war und, wie wir aus den *Fröschen* des Aristophanes erfahren, die Trauer groß war im Jahre 406 über die verwaiste Bühne im Dionysostheater zu Athen³⁾. Aber auf die Söhne ist kein Verlaß; die haben ihre eigenen Probleme, stehen ein Leben lang im Schatten des Vaters und leiden unter der Übermacht des väterlichen Ruhms. Auch Iophon – wie wir ebenfalls aus Aristophanes wissen⁴⁾ – hatte da seine leidvollen Erfahrungen machen müssen und dachte nicht daran, dem ohnehin umgehenden Gerede, als Dichter zehre er von den Arbeiten seines Vaters, noch zusätzlichen Vorschub zu leisten. Da bleibt für Großväter nur die Hoffnung auf die Enkel. Und so geschah es denn, daß Sophokles, der gleichnamige Enkel des Dichters und selbst nicht ohne Ambitionen und Talent auch er in der Kunst des Tragödiendichtens, sich des nachgelassenen Manuskripts annahm. Er fügte das eine oder andere hinzu, und an den Aischylosreprise im letzten Viertel des fünften Jahrhunderts sich orientierend⁵⁾, verband er die beiden berühmtesten Dramen des Großvaters mit dem *Ödipus auf Kolonos* zu einer thematisch gebundenen Trilogie, indem er dem neuen Stück den *König Ödipus* voraufgehen und die *Antigone* folgen ließ. Auch deren Text erweiterte er jeweils durch einen Zusatz, so daß sie sich besser in die neue Dramensequenz einfügten, wobei in Erinnerung an die Freundschaft zwischen dem Großvater und dem Geschichtsschreiber Herodot jede der drei Tragödien an markanter Stelle mit einer eindeutigen Herodotreminiszenz versehen wurde. Da aus den sophokleischen Einzelstücken eine fortlaufenden

2) Vita Aesch. 12; Schol. Aristoph. Ach. 10 (DID C 8 Snell-Kannicht²).

3) Ran. 71 ff.

4) Ran. 78 ff.

5) Vgl. H.-J. Newiger, Elektra in Aristophanes' Wolken: Hermes 89 (1961) 427 ff.; R. Cantarella, Aristoph., Plut. 422–425 e le reprise eschilee: RendLinc 20 (1968) 367.

de Familientrilogie geworden war, verstärkte er, dem Geschmack der Zeit entsprechend, die sentimental Züge der familiären Bindungen. An den Dionysien des Jahres 401 war es dann soweit: Fünf Jahre nach dem Tod des älteren Sophokles und drei Jahre nach der Katastrophe des Kriegsendes kam es zur Aufführung des *Ödipus auf Kolonos* und zur Wiederaufführung der beiden anderen thebanischen Dramen mit den beiden Volkskönigen Ödipus und Theseus und dem leidenschaftlichen Plädoyer des Haimon zugunsten der Demokratie gegen die Tyrannis seines Vaters Kreon. Und da die Athener insgesamt, besonders aber die kürzlich zurückgekehrten Demokraten mit dem Inhalt der Stücke höchstlich zufrieden sein konnten, wurde es ein fulminanter Erfolg, vermittelte die Trilogie dem Publikum doch das nostalgische Gefühl, es sei alles wieder wie früher, als Athen mächtig und seine Tragödiendichter die besten waren. Die Preisrichter erkannten Sophokles den Sieg zu. Angespornt durch diesen Erfolg, nutzte der Enkel das Erbe des Großvaters dazu, dessen Siegesliste durch weitere Wiederaufführungen seiner Dramen von 18 zu Lebzeiten gewonnenen Tragödiensiegen auf 24 zu erhöhen, und durch eigene Werke wurde er auch selbst ein anerkannter Tragödiendichter⁶).

Soweit die Geschichte von Sophokles und seinem rührigen und erfolgreichen Enkel. Weniges von dem, was sie enthält, ist so, wie es hier erzählt wurde, bezeugt, aber nichts davon ist frei erfunden. So soll das Folgende Auskunft geben über das, was wir wissen oder aus dem, was wir an Informationen besitzen, erschließen können. Im Zentrum steht dabei aus verständlichen Gründen der *Ödipus auf Kolonos*, primär geht es sogar ausschließlich um diese Tragödie, von der wir in der Tat wissen, daß sie erstmals im Jahre 401 – also fünf Jahre nach dem Tod des Dichters – vom jüngeren Sophokles zur Aufführung gebracht wurde⁷).

II

Das nachgelassene Drama des Sophokles ist in mehrfacher Hinsicht ein ungewöhnliches Stück. Im Rahmen des für die Gattung der Tragödie Möglichen erscheint es als das persönlichste

6) Vgl. Verfasser, Die Zahl der Siege des älteren und des jüngeren Sophokles: RhM 128 (1985) 93 ff.

7) Arg. II Soph. OC (DID C 23 Sn.-K.²). Die antiken Testimonien zu Person und Werk des jüngeren Sophokles (Sohn des Ariston) bei Snell-Kannicht, TrGF I² 208 f. (62 Sophocles II).

Werk eines attischen Tragikers, das wir kennen. ‚Persönlich‘ ist hier in einem durchaus biographischen Sinne gemeint. Der neunzigjährige Dichter macht das Lebensende eines alten Mannes, der nichts mehr zu erwarten hat als den Tod, zum Gegenstand eines dramatischen Spiels (das halte für belanglos und einen Zufall, wer will)⁸⁾, und er tut dies, indem er die Handlung des Stückes in seinem Heimatgau am Kolonos Hippios ansiedelt und den Chor aus seinen Gaugenossen bestehen läßt, die das Lob ihrer und seiner Heimat singen. Anknüpfend an seine drei Jahrzehnte ältere Ödipus-Dichtung greift er die exemplarische Geschichte vom Retter der Stadt, der selbst ins Unglück stürzt, wieder auf und macht den Mann mit den verkrüppelten Füßen und dem schnellen Verstand, der aus dem Gemeinwesen ausgestoßen worden ist, weil er – unwissend – seinen Vater getötet und die Mutter geheiratet hatte, am Ende seines Lebens und eines Bettlerdaseins in der Fremde zum mythischen Garanten der Existenzsicherung Athens. Als Sophokles den Sturz des thebanischen Königs auf die Bühne brachte, befand sich Athen auf dem Höhepunkt seiner politischen Macht⁹⁾. Die für das athenische Publikum tröstliche Botschaft des *Ödipus auf Kolonos* ist dagegen für Bürger geschrieben, deren Stadt nach einem wechselvollen fünfundzwanzigjährigen Krieg noch zwei Jahre von der endgültigen militärischen Katastrophe trennen. Der zeitgeschichtlichen Antithese entspricht die antithetische Korrespondenz der Handlungsstrukturierung beider Dramen¹⁰⁾. So ist das zweite Ödipus-Drama ein Werk, das in exzeptioneller Weise mit dem Menschen und dem Dichter Sophokles und dem Schicksal seiner Vaterstadt Athen verknüpft ist¹¹⁾.

8) Das hat nichts mit einer Gemeinsamkeit des individuellen Schicksals zu tun, über die man in alter und neuerer Zeit sich so manches zurechtgelegt hat. Das Alter ist Schicksalsgemeinschaft genug. In der Gestalt des blinden Königs und vagabundierenden Bettlers erscheint die Situation des alten Menschen in einer extremen Steigerung.

9) Zur Datierung des *König Ödipus* vermutlich 434 oder 433 v. Chr., jedenfalls nicht nach 433, vgl. Verfasser, *AbhMainz* 1984 (5), 59 (dort muß es natürlich „nicht nach 433“ statt „nicht vor“ heißen).

10) Zum strukturellen Verhältnis der beiden Tragödien vgl. B. Seidensticker, *Beziehungen zwischen den Oidipusdramen des Sophokles: Hermes* 100 (1972) 255 ff.

11) Man hat ansprechend vermutet, es scheine dem Dichter wichtig gewesen zu sein, daß der Ausgang des *König Ödipus* „nicht sein letztes Wort über den unseligen König von Theben“ bliebe (E. Vogt, *Der späte Sophokles. Mythos, Landschaft, Tod: JbMünch* 1994, München 1995, 92). Etwas dieser Art dürfte Sophokles schon bewegt haben. Doch scheint es auch einen aktuellen Anstoß im agonistischen Getriebe des Athener Theaterlebens gegeben zu haben. Im Jahre 408

Auch das letzte Stück des Sophokles beginnt wie alle anderen uns bekannten mit einem in die Handlung integrierten Expositionsprolog: Der greise Ödipus, ein vagabundierender Bettler, das Gesicht von der Blendung entstellt und für jeden, der in die leeren Augenhöhlen blickt, zum Fürchten¹²), betritt, von seiner Tochter Antigone geführt, die Orchestra. Der Müde verlangt nach einem Platz zum Sitzen und will wissen, wo man sich befindet. In der Ferne – so die Antwort – zeigen sich die Türme einer Stadt (Antigone erkennt, daß es Athen sein muß)¹³); die Stelle, zu der man gekommen ist, gibt sich als heiliger Ort zu erkennen: Es ist, was den beiden Fremden noch verborgen ist, der Hain der Eumeniden im Nordwesten Attikas beim Kolonos Hippios¹⁴). Das erfahren sie erst von einem Einheimischen, einem Grenzwächter, der alsbald auftritt und die Eindringlinge vom heiligen Ort vertreiben will. Ödipus aber erkennt, daß er am Ziel seines Lebens und Ende seines Leidensweges angekommen ist (Orakelsprüche haben ihn dies wissen lassen), und er weigert sich, den Hain zu verlassen. Er verlangt nach dem Herrn des Landes, erfährt, daß es Theseus, der König von Athen ist, und kündigt an, daß sein Aufenthalt dem Lande von großem Nutzen sein werde. Der Wächter ist skeptisch, aber gutwillig, und von der herrscherlichen Bestimmtheit des Blinden beeindruckt, erklärt er sich bereit, zunächst einmal seine Gaugenossen herbeizuholen, die darüber entscheiden sollen, was zu tun sei; denn der Fremde verharret nach wie vor am verbotenen Ort¹⁵).

Der einziehende Chor, aus einheimischen Greisen bestehend, ist empört über die Tabuverletzung der Eindringlinge. Doch gegen die Zusicherung, die Fremden nicht aus dem Lande treiben zu wollen, gelingt es ihm, von Antigone unterstützt, Ödipus' Bedenken zu zerstreuen und ihn zu überreden, den heiligen Bezirk zu

hatte Euripides sich zum letzten Mal mit einer Tetralogie am Agon der Großen Dionysien beteiligt, darunter vermutlich die *Phönissen* (vgl. Verfasser [wie Anm. 9] 66 f.; RhM 134 [1991] 269 Anm. 25; M. Hose, Drama und Gesellschaft, Stuttgart 1995, 15 ff.). Den Gedanken, daß der gebrochene und müde resignierende Ödipus dieser Tragödie die Abschiedsvorstellung ‚seines‘ Helden auf der attischen Bühne einer sichtlich zu Ende gehenden Epoche sein solle, muß Sophokles als eine besondere poetische Herausforderung empfunden haben. Der Ödipus seines letzten Dramas ist auch ein Gegenentwurf zum Ödipusbild der *Phönissen*.

12) OC 141 (δεινὸς μὲν ὄραϊν); 285 f. Vgl. OR 1312.

13) OC 24.

14) OC 1–24. 42 f.

15) OC 28–80.

verlassen¹⁶). Doch als der Chor erfährt, wer der blinde Mann ist, ist er entsetzt und widerruft sein Versprechen¹⁷). Wieder ist es Antigone, die zwischen den beiden Seiten vermittelt: In einem rührenden Appell an das Mitleid der Choreuten mit ihr, dem unschuldigen Mädchen, in deren Augen sie die Alten bittet die Augen einer ihrer eigenen Töchter zu sehen, bringt sie es fertig, einen Aufschub zu erwirken¹⁸), und so erhält Ödipus, der Kluge und Beredte, Gelegenheit, die abergläubische Furcht vor dem Gottgeschlagenen zu dämpfen und den Chor zu bewegen, Theseus' Ankunft und Entscheidung abzuwarten¹⁹).

Mit Theseus' Ankunft (der Grenzwächter war gleich weitergeschickt worden, den König herbeizuholen) kommt es zur Begegnung zweier Ebenbürtiger und Gleichgesinnter. Vor allem aber: in Theseus trifft Ödipus auf den von den Göttern bestimmten Helfer. Alles, was er zu sagen hat, Theseus wird es verstehen und seine Zustimmung geben, ohne überredet werden zu müssen. Er kennt die Rolle, zu der er berufen ist. In der mythischen Grundgestalt der attischen Demokratie personalisiert sich der gute Geist Athens. Er nimmt den Verbannten als Bürger der Stadt auf, und als Ödipus ankündigt, daß man aus Theben nach ihm schicken werde, um ihn gegen seinen Willen von Athen fortzuführen, weil auch den Thebanern ein Orakel empfohlen habe, sich seines Grabes als eines Schutzschildes des Landes und Unterpfandes künftiger Herrschaft zu versichern, da sagt er jede notwendige Hilfe zu, und desgleichen nehmen nun auch die Leute vom Kolonos sich des Fremden wie eines der Ihrigen an²⁰). Damit ist der erste Angriff auf Ödipus und sein vorbestimmtes Ende, unternommen aus frommer Ängstlichkeit und falschverstandener Götterfurcht, endgültig abgewehrt. Die Aufnahme des Fremden in die Gemeinschaft der Choreuten artikuliert sich im Jubellied des Chors, in dem er sich der paradiesischen Schönheit und Gottgeliebtheit des heimatlichen Landes versichert²¹).

In die solchermaßen vergegenwärtigte Idylle bricht mit der Ankunft des Kreon und seiner militärischen Begleitung die Gewalttätigkeit eines zweiten Ansturms auf die Anwesenheit des

16) OC 117–191.

17) OC 220–236.

18) OC 237–257.

19) OC 258–309.

20) OC 549–667.

21) OC 668–719.

Ödipus beim Heiligtum der Eumeniden ein²²). Die Gefährdung des von den Göttern bestimmten und von Ödipus gewollten Endes zeigt sich in einer doppelten Weise: in einem scheinbar konkurrierenden Orakelspruch zugunsten Thebens und durch die physische Gewalt auf seiten Kreons gegenüber den Greisen vom Kolonos, die im Augenblick die einzige und angesichts des Kräfteverhältnisses unzureichende Hilfe des Schutzbedürftigen darstellen. Der Orakelspruch zugunsten Thebens wird aufgehoben durch Apollons Gebot, den Mörder des Laios aus dem Land zu entfernen. Beides läßt sich nicht miteinander vereinbaren. So weiß Ödipus, daß Kreon es nicht ehrlich mit ihm meint. Zunächst versucht Kreon mit einer anbietenden Trugrede, die seine wahren Absichten verschleiert, Ödipus freiwillig zum Mitkommen zu bewegen. Seine Rede trieft von falschem Mitleid mit dem leidgeprüften Verbannten und berichtet in herzergreifender Weise von der Sehnsucht des ganzen Volkes, in dessen Namen er gekommen sei, Ödipus nach Hause zu holen²³). Auf die falsche Sentimentalität der Kreonrede antwortet Ödipus mit einer Gegenrede, die mit Kreons Verhalten in der Vergangenheit abrechnet und das trügerische Gespinnst friedfertiger Bonhomie zerreit²⁴). Da er die Orakelsprüche kennt, kennt er auch Kreons wahre Absichten und weiß, daß man ihn nur an die Grenzen des Landes schaffen und dort seinen Tod abwarten will, um in den Genu des apotropäischen Segens seines Grabes zu kommen. Der demaskierte Kreon verlegt sich aufs Drohen und befiehlt, Antigone als Gefangene abzuführen, nachdem zuvor schon Ismene unterwegs aufgegriffen worden war, um den Blinden der notwendigsten Hilfe zu berauben und so zum Mitkommen zu nötigen²⁵). Als er an Ödipus selbst Hand anlegen will und der Chor nach Theseus ruft, verhindert der Herbeieilende, daß Ödipus weggebracht wird. Die beiden Mädchen lät er befreien und zurücholen. Kreon mu unverrichteter Dinge abziehen²⁶). Nahe der drohenden Katastrophe hat sich die Zusage des Theseus bewährt. Die Verbindung des Ödipus mit Athen erscheint durch die Tat bestätigt und gefestigt.

Der dritte und letzte Angriff ist der gefährlichste, gerade weil er, anders als die beiden vorausgehenden, ohne Gewaltandrohung als die Bitte eines gleich Ödipus hilfeschendenden Verbannten daher-

22) OC 720 ff.

23) OC 740–760.

24) OC 761–799.

25) OC 818–855.

26) OC 860–1043.

kommt. Polyneikes, Ödipus' ältester Sohn, von Eteokles, dem jüngeren Bruder, und Kreon aus Theben vertrieben, hat sich als Schutzflehender am Altar des Poseidon beim Kolonos Hippios eingefunden und bittet, mit dem Vater sprechen zu dürfen, weil er weiß, daß er nur mit diesem zusammen das Heer der Argiver, die den Verbannten aufgenommen haben, erfolgreich gegen Theben führen und die Herrschaft wiedergewinnen kann. Die Fronten erscheinen gegenüber der Kreon-Szene merkwürdig verändert: Polyneikes – auch er wie der Vater ein Hilfebedürftiger²⁷⁾ unter dem Schutz eines Gottes (Theseus und Polyneikes müssen Ödipus daran erinnern)²⁸⁾ – kommt als Bittender, der sein früheres Verhalten gegenüber dem Vater bereut und aufrichtig gewillt ist, Genugtuung zu leisten und Ödipus nach Theben zurückzubringen. Und auf der Gegenseite Ödipus nunmehr als der Starke und Unerbittliche, der den Sohn weder sehen noch hören und schon gar nicht mit ihm sprechen will. Und wenn er schließlich auf Bitten Antigones, des Theseus und des Chores sich doch dazu bereit findet²⁹⁾, dann nur, um den Sohn zum Vatermörder zu erklären und zu verfluchen³⁰⁾ – eine Identifizierung eigener Art und ein auf den ersten Blick irritierender Rollentausch.

Die unbeugsame Härte des zornigen alten Mannes ist befremdlich, wenn nicht abstoßend, vor allem für den modernen Betrachter, der bewußt oder unbewußt vom Paradigma des Verlorenen Sohnes ausgeht. Aber im Unterschied zum biblischen Gleichnis ist es im Falle des Ödipus der Vater, der die Eicheln hat essen müssen und im Elend verkommen ist. Die Vertreibung des Vaters durch den Sohn ist eine solch existentielle Infragestellung und totale Wertannullierung von seiten dessen, der den Vater hätte schützen müssen, daß nicht zu erkennen ist, wie eine Versöhnung glaubhaft hätte motiviert werden können, ohne nur eine wohlfeile Harmonisierung zu sein. Das Bild vom Mörder des Vaters ist die extreme Metapher der irreversibel zerstörten Bindung. Natürlich ist es auch die alte Authadeia des Helden, diese Mischung aus Eigensinn und Selbstgewißheit dessen, der mit dem, was er tut, im Recht ist, weil es dem Willen der Götter entspricht. Und ein Zweites ist zu bedenken. Auch bei Sophokles gibt es die Versuchung des Vaters, sich des Sohnes zu erbarmen. Die Ablehnung könnte

27) OC 1156–1159.

28) OC 1179 f. (Theseus); 1278. 1285–1288 (Polyneikes).

29) OC 1169–1210. 1346–1396.

30) OC 1360–1364. 1383–1396. Dem σοῦ φονέως in V. 1361 entspricht (ὁ) ἄπᾶτωρ ἐμοῦ in V. 1383.

nicht so radikal sein, wenn die Natur der Beziehung nicht so innig und exzeptionell wäre. Eine gewisse Parallele zeigt Aias' Härte gegenüber Tekmessa³¹). Daß der Gedanke der Versöhnung zwischen Vater und Sohn für den Dichter und sein Publikum keineswegs außerhalb des Denk- und Vorstellbaren lag, beweist der behutsame Versuch Antigones, Ödipus zu einer anderen Sicht der Dinge zu bewegen³²). Für diesen ist es so etwas wie die letzte Versuchung und im Vergleich zur Kreon-Szene die ungleich größere Gefährdung des von den Göttern bestimmten Endes. Kreons Mittel der Übertölpelung des alten Mannes, dieses Für-dumm-Verkaufen des blinden Bettlers, dem etwas vorgegaukelt wird, was gar nicht beabsichtigt ist, schließlich die Versuche der Anwendung von Gewalt – alles das sind erkennbar untaugliche und zum Scheitern verurteilte Mittel. Polyneikes' Angebot ist grundsätzlich anderer Art. Nicht nur, daß er dem, was der Vater hat leiden müssen, Gerechtigkeit widerfahren läßt, sich zur eigenen Schuld bekennt und an das verzeihende Erbarmen (αἰδώς) des Vaters mit ihm, dem Sohn, appelliert³³), er meint es auch ehrlich mit seiner Absicht, den Vater nach Theben zurückführen zu wollen³⁴). Es ist ein wirkliches Restitutionsangebot nach dem trügerischen Versprechen Kreons, und Ödipus' rigorose Form der Verweigerung bestätigt *e contrario* das Verführerische dieses Angebots. Am Ende treffen sich Vater und Sohn in einer zerstörerischen Harmonie: Der Fluch des Ödipus wird Polyneikes nach Theben schicken, um dort seinen Bruder zu töten und von diesem getötet zu werden³⁵), und Polyneikes, der weiß, daß es so kommen wird, wird trotzdem und ungeachtet Antigones Beschwörungen nicht davon abstehen, weil der Aufmarsch der argivischen Truppen bereits im Gange und das Rad der Kriegsmaschine nicht mehr anzuhalten ist³⁶). Doch er schickt sich nicht nur in das unabänderlich Scheinende, er macht es sich auch zu eigen. So ist er zugleich Opfer und Vollstrecker des väterlichen Fluchs.

Doch am Ende des Stücks steht nicht die sinistre Logik der Zwangsläufigkeit des Untergangs der Söhne, sondern der von den Göttern bestimmte Tod des Ödipus im Hain der Eumeniden und

31) Aias 485–595.

32) OC 1181–1203 (vor allem 1189–1198).

33) OC 1254–1270.

34) OC 1331 f. 1342–1345.

35) OC 1383–1396.

36) OC 1399–1446.

seine Heroisierung. Donnerschläge kündigen das Ende an³⁷). Zuletzt nur noch im Gespräch mit Theseus, entzieht sich Ödipus den Menschen. Die abschließende Zusage an Athen, als *arcanum imperii* dem König und seinen Nachfolgern in der Herrschaft anvertraut, bindet die Rettung der Stadt durch das Grab des Ödipus im Grenzgau Kolonos an die moralische Integrität ihrer politischen Führer³⁸). So steht hinter der Verheißung die Warnung und Rückbindung an die Eigenverantwortung der Athener. Es ist das alte solonische Problem³⁹) auf einer neuen, kritischeren Reflexionsstufe.

Mit einer für die sophokleische Dramaturgie charakteristischen Konzentration entfaltet sich der Geschehnisablauf des Stückes in einer gleichsam punktualisierten Handlung. In drei Anläufen, die bei unterschiedlicher Motivation alle das gleiche Ziel verfolgen, geht es darum, einen alten Mann, der den Ort erreicht hat, von dem er weiß, daß er dort sterben wird, daran zu hindern, hier und an diesem Tage zu sterben. Die erfolgreiche Weigerung des Helden, sich von der Stelle zu bewegen, ist so etwas wie das handlungsauslösende Leitmotiv des Stückes – ein geradezu paradoxes Dramensujet. Die Handlungsstruktur stellt sich als eine Klimax dreier Sequenzen von Herausforderung und Antwort, Gefährdung und Rettung dar, die präludiert wird von der Findung des heiligen Ortes im Prolog und einmündet in eine letzte Übersteigerung in der Entrückung im Innern des Hains der Eumeniden⁴⁰). Der dreifache Antagonismus Ödipus-Chor, Ödipus-Kreon, Ödipus-Polyneikes beschreibt eine Linie, die vom Fremden zum Eigensten führt, wobei sich das Fremde zunehmend zum Vertrauten wandelt und das Zugehörige und Eigene sich als das Entfernteste erweist, dem sich Ödipus endgültig durch seinen Tod im Hain der Eumeniden beim Kolonos Hippios entzieht. So zwiespältig unsere Empfindungen gegenüber dem Helden des Dramas bleiben mögen – es gibt keine Gestaltung des Ödipusstoffes vor Sophokles, die den Fluch über die Söhne so begreifbar und für die Beurteilung des Vaters entlastend darzustellen und zu motivieren bemüht wäre wie die sophokleische Tragödie⁴¹). Wie *Elektra* und *Philoktet*, die bei-

37) OC 1456. 1460f.

38) OC 1518–1555 (vor allem 1534–1538).

39) Solon (Staatslegie) Fr. 4 West (3 D.³).

40) K. Reinhardts Urteil, „gerade dies Stück (ist) eins der allereinheitlichsten“ (Sophokles, Frankfurt 1933, 284), besteht vollkommen zu Recht.

41) In der kyklischen *Thebais* sind die Motive, die Ödipus zur Verfluchung seiner Söhne veranlassen, der Zorn über die (von ihm untersagte) Benutzung von

den anderen Dramen des späten Sophokles, so ist auch sein letztes Stück keine Tragödie im neuzeitlichen Sinn des Begriffs. Doch fehlt es dem Drama nicht an Elementen des Tragischen. Polyneikes, der erstgeborene Sohn des Helden (und nur bei Sophokles ist er dies)⁴²⁾, dem in mancherlei Hinsicht eine Art Doppelgängerrolle zudedacht ist, ist die tragische Figur des Dramas, und ein Vater, der am Ende seines Lebens den Fluch über die Söhne glaubt erneuern zu müssen⁴³⁾, bleibt auch selbst ein Gezeichneter.

„Nicht geboren zu werden, übertrifft jedes Wort. Das bei weitem Zweitbeste aber, wenn man geboren wurde, ist, dorthin zu gehen, woher man gekommen, wie es am schnellsten.“⁴⁴⁾ Das sagt der Chor nicht etwa im Hinblick auf die brutale Machtdemonstration des Kreon, sondern zwischen Ankündigung und Auftritt des Polyneikes. Was als allgemeine Lebensweisheit gemeint ist, erhält durch die Platzierung an dieser Stelle des Dramas seine konkrete Bedeutung mit Blick auf die Begegnung von Ödipus und seinem Erstgeborenen. Keiner der sophokleischen Helden erfährt – beginnend mit der Geburt – an sich ein solches Maß an Zerstörung wie Ödipus. Er selbst sieht das zu Recht so⁴⁵⁾. Und noch die Wiederherstellung des geschundenen Helden im Vorgang der Heroisierung vollzieht sich in einer mit ambivalenter Zerstörung verbundenen Trennung von seinen Söhnen und der Vaterstadt.

Der Begriff der Hikesie ist nur vordergründig geeignet, die innere Form des Dramas zu beschreiben. Der Schutzfliehende wird schon mit dem Ende des ersten Epeisodions⁴⁶⁾ zum Schutzverheißenden, der seinerseits im folgenden umworben wird. Das eigent-

Tafelgeschirr aus dem Besitz des Laios und die Empörung über die Auswahl eines ihm zugeordneten Stücks Fleisch, durch das er sich von den Söhnen nicht angemessen geehrt fühlt (EpGF F 2/3 Davies). Die gleiche Motivation wird noch in den *Sieben* des Aischylos vorausgesetzt (V. 785–791), und zu Recht nennt der Chor diesen Ödipus „verrückt“ (βλαψίφρων, V. 725). Euripides bemüht sich in den *Phönissen* um eine zeitgemäßere und psychologisch beiderseits nachvollziehbare Erklärung: Ödipus habe den Fluch über die Söhne ausgesprochen, weil sie sich des Vaters schämten und ihn im Innern des Palastes eingesperrt hielten (V. 63–68). Diesen Ödipus, der den Tod der Söhne überlebt, reut der in Erfüllung gegangene Fluch (V. 1560 f., vgl. schon vorher V. 327–334). Allein bei Sophokles ist die Verfluchung der Söhne die Strafe für eine fluchwürdige Tat, die Vertreibung des Vaters aus Theben.

42) OC 1293 f.

43) OC 1375–1379.

44) OC 1224–1227.

45) OC 266–274.

46) Ich gehe davon aus, daß der Auftritt des Theseus (V. 547) in der Konzeption des Dichters unmittelbar an V. 309 anschloß. Vgl. unten S. 217.

liche Thema des Dramas ist die Restitution des Helden, das mit dem Motiv der Hikesie auf eine nur vorläufige Weise verbunden ist. Es beginnt mit der Einbürgerung des Fremden in Attika und setzt sich fort mit zwei Restitutionsangeboten aus Theben, von denen das eine eine erkennbare Täuschung, das andere zwar ernst gemeint ist, aber abgewiesen wird. Am Ende steht die überhöhen- de Wiederherstellung als heroisch-dämonische Entrückung.

Die Restitution des Helden ist ein altes sophokleisches Thema. Im *Aias* bestimmt es den Teil des Dramas nach dem Tod des Helden. In den *Trachinierinnen* erscheint es als Hintergrund von Herakles' qualvollem Sterben, und in der *Antigone* realisiert es sich in der Vernichtung des Kreon und seiner Familie als einer göttlichen Bestätigung von Antigones Tun. Ausgespart bleibt das Motiv nur im *König Odipus*, dem nach der Erkenntnis der Wahrheit nicht einmal der Tod als Befreiung von der Last des Geschehenen offen steht⁴⁷). In der vielfältig deutbaren Blendung sucht der auf Wahrheit und Selbst-Erkenntnis Fixierte nach seinen eigenen Worten⁴⁸) stellvertretend die Aufhebung jeglicher Wahrnehmung und wahrnehmenden Selbst-Erfahrung eines Menschen, der einfach nicht da sein sollte und für den es weder in diesem Leben noch im Hades einen Ort gibt.

In den drei letzten der erhaltenen Stücke des Sophokles, die vom Schicksal dreier Ausgestoßener handeln, wird die Wiederherstellung des Helden zum eigentlichen Thema des Dramas. Dabei ergibt sich eine deutliche Steigerung: In der *Elektra* erfolgt die Restitution mit Konsequenzen, die zwar im Stück selbst ausgeblendet werden, die aber gerade in der Verdrängung des nächsten Opfers die Vorläufigkeit des Dramenendes spürbar werden lassen. Im *Philoktet* wird mit der offenbar werdenden Unentbehrlichkeit des Helden für die Eroberung Trojas und der symbolträchtigen Aussicht auf Heilung durch die Asklepiaden die vollkommene Wiederherstellung von Ehre und Gesundheit sichtbar, aber doch im Horizont einer begrenzten Lebensphase. Im *Ödipus auf Kolonos* schließlich ist die Wiederherstellung endgültig und unaufhebbar, indem sie den Gefährdungen des diesseitigen Lebens entzogen wird. So steht sie denn auch im bewußten Kontrast zum menschlichen Restitutionsangebot des Polyneikes. Der schuldlos Schuldige wird rein, der von Kind an Heillose heil, und dem Retter der Stadt

47) OR 1367–1374.

48) OR 1270–1274. 1334 f. 1375–1390. Vgl. auch die V. 1409–1412, die Ausdruck für den Wunsch nach Existenzannullierung sind.

wird seine unheilabwehrende Kraft zurückgegeben. Sophokles enthält sich jeder kausalen Begründung des Geschehens; es ist so, wie es ist. Nur soviel läßt sich sagen: Seine Götter lassen die großen Seelen nicht verkommen.

III

Als der jüngere Sophokles sich vornahm, die nachgelassene Tragödie des Großvaters auf die Bühne zu bringen, sah er sich vor die doppelte Aufgabe gestellt, den Text für die Aufführung einzurichten und das Drama in eine Tragödiendrilogie einzupassen, was keineswegs bedeutete, daß ein thematischer Zusammenhang zwischen den drei Stücken bestehen mußte. Und damit sind wir mitendrin in den Dingen, die wir gerne wüßten, über die jedoch unsere Überlieferung uns vollkommen im Stich läßt. Wir wissen weder, ob überhaupt und gegebenenfalls welchen Anteil der jüngere Sophokles am überlieferten Textbestand des *Ödipus auf Kolonos* hat, noch mit welchen anderen Dramen des Dichters zusammen er das Stück 401 zur Aufführung brachte⁴⁹⁾. Vielmehr sind ebendies die beiden Thesen dieser Untersuchung, daß wir die bearbeitende Hand des Enkels im Text des Dramas erkennen können

49) Es gibt, soweit ich sehe, kein Zeugnis für die Aufführung eines einzelnen Dramas an einem der beiden städtischen Tragödienagone in Athen vor 386. Wir wissen von den posthumen Aufführungen einer Tetralogie (? Trilogie?) des Pratinas durch seinen Sohn Aristias (DID C 4 Sn.-K.²), der letzten Tetralogie des Aischylos durch seinen Sohn Euphorion (Aischylos T 71 Radt) und der nachgelassenen Trilogie des Euripides durch seinen Sohn gleichen Namens (DID C 22 Sn.-K.²). Und wir kennen die Regelung, die (irgendwann?) nach dem Tod des Aischylos getroffen wurde, daß der, der Tragödien des Dichters zur Aufführung bringen wolle, einen Chor erhalten solle (vgl. oben Anm. 2). Bei welcher anderen Gelegenheit als dieser sollte es die „nicht wenigen“ Siege nach dem Tod des Aischylos gegeben haben, von denen die Vita spricht (13)? Von Wiederaufführungen „außer Konkurrenz“ (H.-J. Newiger, *Drama und Theater*, in: G. A. Seeck [Hrsg.], *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, 443) ist nichts bekannt. Für eine Aufführung des *Ödipus auf Kolonos* an den repräsentativen Festspielen der Stadt spricht nicht nur die Wahrscheinlichkeit, sondern auch die Verbindung mit dem Namen des eponymen Beamten (Mikon, Arg. II OC), dem – im Unterschied zu den Lenäen, Aristot. Ath. resp. 57,1 – die Organisation der Großen Dionysien oblag. Ich unterstelle den Sieg und halte es für sicher, daß er Bestandteil der RhM 128 (1985) 93 f. abgehandelten Zahlenangaben ist. Ob sich IG II/III² 3090 (Syll.³ 1083; DID B 3 Sn.-K.²; H. J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin 1977, 45) darauf beziehen läßt (Σοφοκλῆς ἐδίδασκεν), wie nach Jachmann und Körte auch Wilamowitz annahm (in T. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles* [PhU 22], Berlin 1917, 318 Anm. 3), ist eher unwahrscheinlich, zumindest ganz unsicher.

und daß die Tragödiendrilogie des Jahres 401 aus *König Ödipus*, *Ödipus auf Kolonos* und *Antigone* bestand.

In der interpretierenden Paraphrase des *Ödipus auf Kolonos* sind zwei Szenen des überlieferten Textes ausgespart worden, und zwar Ismenes Auftritt im ersten Epeisodion⁵⁰⁾ (einschließlich des nachfolgenden Stasimon)⁵¹⁾ sowie der Auftritt der beiden Schwestern in der Exodos⁵²⁾. Beide Szenen – so meine Annahme – sind Einarbeitungen des jüngeren Sophokles. Es sind dies nicht die einzigen Zusätze⁵³⁾, aber schon vom Umfang her die gewichtigsten.

Schon Adolf Schöll im Philologus von 1867 und August Nauck in seinem Kommentar des Dramas von 1870 haben in der ersten Ismene-Szene eine Reihe von Unstimmigkeiten und Anstößen ausmachen zu können geglaubt, die sie bereits auf die Inszenierung des Jahres 401 zurückführten⁵⁴⁾. Vor allem der Schlußteil der Szene mit der Beauftragung Ismenes, stellvertretend für Ödipus dessen Entsühnung im Hain der Eumeniden vorzunehmen (V. 461 ff.), geht von irritierenden Voraussetzungen aus. Einmal ist nicht einzusehen, wieso Ismene – ohne erkennbare Legitimation – wie selbstverständlich tun darf, was Ödipus, Antigone und auch die Greise von Kolonos nicht tun durften, in das unbetretbare Heiligtum der Göttinnen eindringen, und noch weniger ist zu erkennen, wieso das Reinigungsoffer stellvertretend von jemandem anderen als dem, der der Reinigung bedarf, in dessen Abwesenheit vollzogen werden kann. Die dramaturgisch-technische Notwendigkeit, Ismene damit zu beauftragen, ist offenkundig: Sie muß von der Bühne abtreten, weil ihr Schauspieler für die Rolle des Theseus in der folgenden Szene benötigt wird. Vom Geist des Stückes her ist die Reinigung ohnehin abwegig, da Ödipus mit

50) OC 310–509.

51) OC 510–548.

52) OC 1667–1779.

53) Vgl. unten Anm. 98.

54) A. Schöll, Die Überarbeitung des sophokleischen Oedipus auf Kolonos, nachgewiesen an den widersprüchen in allen handlungsmotiven: Philologus 26 (1867) 385 ff. 577 ff.; F. W. Schneidewin – A. Nauck, Sophokles. Oidipus auf Kolonos, Berlin⁵1870, 28 ff. Schöll bezieht den ganzen Text des Dramas in seine Analyse ein, so daß keine Szene verschont bleibt. Nauck, der Schöll grundsätzlich zustimmt, geht sehr viel behutsamer vor. Zur Ismene-Szene Schöll 390–394; Nauck 30 f. – Auch Wilamowitz (wie Anm. 49) 329 ff. hat das Stück als Ganzes einer Analyse unterzogen mit dem Ergebnis, daß der ältere Sophokles selbst zwei unterschiedliche Ansätze der Dramenhandlung ineinander gearbeitet habe, so daß „die Tragödie von der Aufnahme und Entrückung des Oedipus nur äußerlich verbunden ist mit Oedipus zwischen den um Thebens Herrschaft streitenden Parteien“ (335). Die Ismene-Szene rechnet er dem zweiten Dramenkonzept zu (344 ff.).

dem Betreten des Hains den ihm von den Göttern bestimmten Ort erreicht hat.

Doch nicht erst am Schluß, von Anfang an zeigt die Ismene-Szene bedenkliche Auffälligkeiten. Die Ankündigung des Auftritts von Personen, die von ferne sich nähern, geschieht bei Sophokles in knappen Worten, und wenn es sich um eine Person handelt, die man kennt, wird alsbald ihr Name genannt. So geschieht es auch im *Ödipus auf Kolonos* beim Auftritt des Theseus nach einem Vers, des Kreon nach drei und des Polyneikes nach fünf Versen:

549f.

CHOR *Sieh, da kommt unser Herr, der Sohn des Aigeus,
Theseus, der sich auf deinen Ruf hin aufgemacht hat.*

720–723

ANT. *O vielgelobtes, hochgerühmtes Land,
Jetzt ist es an dir, die herrlichen Worte sichtbare Wirklichkeit
werden zu lassen.*

ÖDIP. *Was gibt es Neues, mein Kind?* ANT. *Es nähert
Kreon sich uns hier und nicht ohne Begleitung, Vater.*

1249–1253

ANT. *Wahrlich, da nähert sich uns, wie mir scheint, der Fremde,
ohne Begleitung, Vater, reichlich Tränen
aus dem Auge vergießend, so kommt er daher.*

ÖDIP. *Wer ist es?* ANT. *Der, an den wir schon lange dachten,
ist es, der hierher gekommen, Polyneikes.*

Das letzte Beispiel ist wegen der typologischen Ähnlichkeit mit Ismenes Auftritt besonders lehrreich. In beiden Fällen ist es Antigone, die den herankommenden Bruder bzw. die Schwester sieht, schon ahnt, wer es sein könnte, und dann ganz sicher ist, um wen es sich handelt. Obschon sie bei Polyneikes mit Rücksicht auf Ödipus noch zögert, den Namen auszusprechen, komprimiert Sophokles den komplexen Vorgang auf fünf Verse. In der Ismene-Szene dehnt sich der gleiche Vorgang auf ganze vierzehn Verse aus (V. 310–323):

ANT. *Bei Zeus, was soll ich sagen! Welch abwegiger Gedanke kommt mir,
Vater!*

ÖDIP. *Was ist, mein Kind Antigone?* ANT. *Eine Frau sehe ich,
die sich uns nähert auf einem sizilischen
Fohlen. Auf dem Kopf ein thessalischer
Sonnenhut umschließt ihr Gesicht.*

Was soll ich sagen?

*Ist sie es? Sie ist es doch? Oder geht meine Vermutung in die Irre?
Ich meine, sie ist es, und auch wieder nicht. Ich weiß nicht, was ich
sagen soll.*

Schlimm!

*Keine andere ist's. Aus strahlenden Augen
winkt sie mir im Näherkommen zu. Das heißt, es ist klar,
daß dies allein Ismenes Haupt sein kann.*

ÖDIP. *Wie meintest du, mein Kind?* ANT. *Dein Kind, meine
Schwester ist zu sehen. Gleich wird man sie an der Stimme erkennen
können.*

Natürlich kann man, wie geschehen⁵⁵), sich fragen, ob es angemessen sei, Ismene à la mode gekleidet auf einem Rassepferd daherreiten zu lassen, während Antigone und der Vater in Lumpen herumlaufen. In der *Elektra* gibt es einen vergleichbaren Kontrast zwischen Chrysothemis und Elektra, aber da hat der Unterschied von ‚standesgemäß‘ und ‚unstandesgemäß‘ (= ausgestoßen) seinen besonderen Sinn⁵⁶). Das Fatale im *Ödipus auf Kolonos* ist der Eindruck, daß die Symbolik der Kleiderfrage gerade keine Rolle spielt und von Ismenes Erscheinung in einem ganz naiven und unreflektierten Sinn die Rede ist. Doch die eigentlichen Anstöße der zitierten Verse liegen auf einer anderen Ebene.

Es ist dieses betuliche Auskosten von Antigones Schwanken zwischen Ungewißheit und Erkennen angesichts der herankommenden Schwester. Über zwölf Verse hinweg will das kein Ende nehmen – die notwendigen Sprechpausen nicht mitgerechnet. Und die Form, in der sich dieses Hin und Her zwischen Ja und Nein und dann Doch artikuliert, ist eher banal als von psychologischer Sensibilität. Daß Antigone auf die Entfernung zwar die Provenienz der Pferderasse und die besondere Form des Sonnenhutes, aber nicht die Identität der Reiterin ausmachen kann, leuchtet nicht ein, von ihren hippologischen Spezialkenntnissen ganz zu schweigen. Mit Detailgenauigkeit und Realitätssinn hat das – wohl entgegen den Intentionen des Autors – wenig zu tun. Antigones Gewißheit, daß es sich bei der Herankommenden tatsächlich um Ismene handelt, formt sich zu einem abschließenden Selbstzitat

55) Schöll (wie Anm. 54) 390; Nauck (wie Anm. 54) 31.

56) Vgl. El. 191 über Elektras schäbiges Kleid (ἀεικέϊ σὺν στολῆ, vgl. V. 450) und El. 359–362 über Chrysothemis' Leben im Luxus (τὰ σὰ . . . δῶρ', ἐφ' οἷσι νῦν χλιδῆς, . . . σοὶ δὲ . . . περιρρεῖτω).

aus der *Antigone* (V. 1): Ἰσμήνης κάρα. Im Unterschied zu Euripides ist auch das nicht die Art des Sophokles⁵⁷).

Nicht ohne Komik ist, wenn Ödipus nach Antigones langen Expektorationen fragt, was sie gesagt habe, so als sei er nicht nur blind, sondern auch schwerhörig. Antigone gibt die Frage Gelegenheit, den Inhalt der beiden letzten Verse mit Variationen noch einmal zu wiederholen.

Nach Ismenes ersten Begrüßungsworten gestaltet sich die Freude über das Wiedersehen von Vater und Tochter in acht ziemlich inhaltsleeren Antilabai-Versen⁵⁸). Es ist das gleiche, rein quantitative Auskosten der affektischen Sprechsituation wie zuvor. Hier wäre nun nach den Konventionen der attischen Tragödie der Zeitpunkt, die Neuhinzugekommene nach Anlaß und Zweck ihres Besuches zu fragen mit anschließender Rhesis als Antwort. Statt dessen wird die Stichomythie mit familiären Informationsfragen fortgesetzt. Ödipus fragt nach dem Verbleib der Söhne – so wie man nach der Begrüßung unter Verwandten fragt, was der oder jener mache, mit dem Unterton, daß der Betreffende sich eigentlich auch einmal wieder hätte sehen lassen können⁵⁹). Die Frage paßt zu einem Ödipus, der sich von seinen Söhnen vernachlässigt fühlt, aber nicht zu jemandem, der von seinen Söhnen aus dem Land vertrieben worden ist. Zu diesem Zwiespalt gleich mehr. Ismene antwortet viel- oder besser nichtssagend: „Sie sind, wo sie sind“⁶⁰). Und nun folgt statt der erwarteten Rhesis der Tochter zunächst eine längere Rede des Ödipus, die eine Synkrisis seiner Söhne und Töchter zum Inhalt hat⁶¹). Ausgehend von einer Stelle im zweiten Buch des Herodot, derzufolge in Ägypten alles anders sei als bei anderen Völkern und so auch die Männer die Arbeiten von Frauen übernahmen, während Frauen der Tätigkeit von Männern nachgingen⁶²), beschimpft Ödipus seine Söhne, daß sie es sich bequem machten und das Haus hüteten, während ihre Schwestern

57) Zu Euripides vgl. Chr. Mueller-Goldingen, Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides [Palingenesia 22], Stuttgart 1985, 280 ff. – Die wörtliche Übereinstimmung des Halbverses OC 321 mit Ant. 1 erweist sich zusammen mit der Gleichheit des Vorgangs (erste Begegnung der beiden Schwestern innerhalb der Dramenhandlung) als ein ‚strukturelles Zitat‘. Der Zitatcharakter des Halbverses steht damit außer Zweifel.

58) OC 324–334.

59) OC 335: „Die Brüder, die jungen Kerle, wo treiben die sich denn herum?“ (ποῦ . . . πονεῖν).

60) OC 336: εἶσ' οὐπέρ εἶσι.

61) OC 337–356.

62) Herod. 2,35,2.

den Vater auf seinem Leidensweg in die Fremde begleiteten und für ihn sorgten. Was bei Herodot wertneutral berichtet und unter dem Aspekt der ethnographischen Relativität unterschiedlicher Landessitten betrachtet wird, erhält im Mund des Ödipus die Konnotation orientalischer Verweichlichung und Pervertierung der natürlichen Geschlechterrollen. Das Verhalten der Söhne erscheint im Lichte familiären Desinteresses: Das Schicksal des Vaters ist ihnen gleichgültig, die Sorge um ihn lästig. Von einer aktiven Beteiligung an der Verbannung aus Theben ist hier keine Rede, und sie paßt auch nicht zu dem erhobenen Vorwurf der Bequemlichkeit und Herzensträgheit. Dieser Vorwurf steht im Gegensatz zu dem, was Ödipus später zu Theseus und Polyneikes sagen wird, die eigenen Söhne hätten ihn aus dem Land getrieben⁶³). In einer zweiten Rede des Ödipus wird dann versucht, diesen Gegensatz, der an sich nicht auszugleichen ist, aufzuheben, indem beide Versionen kontaminiert nebeneinander gestellt erscheinen: Ödipus sei von den Söhnen aus dem Lande geschickt und öffentlich zum Verbannten erklärt worden⁶⁴) (das ist die Version im weiteren Verlauf des Stückes, die mit der Verfluchung der Söhne verbunden ist), und die andere, die nur in der Ismene-Szene vorkommt: als man ihn verbannte, hätten die Söhne ihm nicht geholfen, obschon es dazu nur eines kleinen Wortes von ihrer Seite bedurft hätte, vielmehr hätten sie die Vertreibung geschehen lassen, weil ihnen Thron und Herrschaft mehr wert gewesen seien als das Wohl des Vaters⁶⁵). Wer will, mag die erste Vertreibungsversion psychologisierend für eine Übertreibung des zornigen Vaters halten⁶⁶). Irritierend ist nur, daß Ödipus selbst es ist, der die beiden unterschiedlichen Versionen vom Verhalten der Söhne – die schlimme und die nicht ganz so schlimme – mitteilt.

Eine andere Unklarheit betrifft die Rolle, die Ismene in dieser Szene zugewiesen wird. Ödipus nennt die Tochter „seine treue Wächterin“⁶⁷), was er auch und mit größerer Berechtigung von Antigone sagen könnte, von der er aber Ismene an dieser Stelle gerade abheben will. Deren besondere Aufgabe besteht nun darin, den Vater jeweils über die in seinen Angelegenheiten in Theben eingehenden Orakelsprüche zu unterrichten, was – wie man im

63) OC 599–601. 1354–1364.

64) OC 425–430.

65) OC 440–444.

66) Wilamowitz (wie Anm. 49) 352.

67) OC 355 f. (φύλαξ δέ μου / πιστή).

folgenden erfährt – auch der Anlaß ihres jetzigen Kommens ist⁶⁸). Doch eben darin besteht das Problem. Ismene als vornehme Dame, die zwischen den Fronten pendelt und von Zeit zu Zeit bei Ödipus und Antigone vorbei kommt, hat ihren normalen Wohnsitz in Theben. So stellt es sich auch bei ihrem eben beschriebenen Auftritt dar⁶⁹). Sie reist zwar nicht mit Gefolge, aber doch in Begleitung des einzigen treugebliebenen Dieners⁷⁰). Trotzdem war die Reise und die Suche nach dem Vater beschwerlich genug, wie Ismene, nicht ohne Koketterie („... aber davon will ich nicht weiter reden“), einleitend vermerkt, aber es muß schon schlimm gewesen sein, da sie sich durch die erzählende Wiederholung nicht ein weiteres Mal aufregen möchte⁷¹). Das alles will nicht zu einer Ismene passen, die wie Antigone den Vater in seinem Elend begleitet und seine Stütze ist (so wird es ebenfalls in der Rede des Ödipus angedeutet), und in den folgenden Teilen des Dramas ist es das selbstverständlich vorausgesetzte Bild, das dem Zuschauer von Ismene vermittelt wird. Hier unterscheiden sich die beiden Schwestern nur dadurch, daß Antigone spricht und Ismene als Statistin figuriert.

Ismenes Funktion als thebanische Informantin wird aber auch noch durch einen anderen, gewichtigeren Umstand in Frage gestellt. Ödipus' Wissen über sein Ende und das Heil, das von seinem Grab ausgehen wird, verdankt er der Kenntnis von Göttersprüchen, die ihm persönlich zuteil geworden sind. Er spricht davon schon im Prolog⁷²). Während der ganzen Dramenhandlung sind sie präsent und gewinnen zunehmend an Bedeutung⁷³). Von einer Vermittlung seiner Kenntnisse durch Ismene ist dabei keine Rede mehr. Es ist ein unmittelbares Wissen, das aufs engste mit seinem Schicksal verbunden ist und die einzige Hoffnung, die die Götter dem Leidenden zugebilligt haben. Die Einführung einer informierenden Zwischenträgerin, und sei es die eigene Tochter, degradiert dieses Wissen zu einem abkünftigen Wissen, das Ödipus nur vom Hörensagen kennt. So aber tritt er außerhalb der

68) OC 353–360.

69) OC 357 f.: νῦν δ' αὖ τίν' ἤκεις μῦθον, Ἰσμήνη, πατρὶ / φέρουσα; τίς σ' ἐξήρην οἰκοῦσθαι στόλος; Ödipus weiß, daß Ismene ihn nicht ohne Anlaß aufsucht (V. 359 f.: ἤκεις γὰρ οὐ κενή γε, τοῦτ' ἐγὼ σαφῶς / ἔξοιδα).

70) OC 334.

71) OC 361–364. πονεῖν als leitmotivisches Stichwort im Munde dieser Ismene ist nicht ohne (ungewollte) Komik (vgl. V. 509).

72) OC 44–46. 72–74. 84–110. Vgl. vor allem das thematische Schlüsselwort ξυμφορᾶς ξύνθημα(α) ἐμῆς (V. 46).

73) OC 287 f. 575–628. 784–793.

Ismene-Szene an keiner Stelle auf. Seine Selbstgewißheit hinsichtlich dessen, was geschehen wird, verdankt sich Apollon und Zeus und verleiht ihm gegenüber seinen Gegenspielern jene Zuversicht, die seine Stärke ausmacht. Der Verfasser der Ismene-Szene sucht den von ihm selbst verursachten Zwiespalt dadurch zu überbrücken, daß er beide Erkenntniswege, den unmittelbaren und den mittelbaren, nebeneinander stellt⁷⁴). Es ist das gleiche Verfahren wie im Falle der beiden unterschiedlichen Versionen der Schuld der Söhne an der Vertreibung aus Theben.

Nachlässig behandelt, ja konfus sind die Zeitverhältnisse in Ismenes Bericht aus Theben⁷⁵). Er beginnt mit dem Streit der Brüder und der Vertreibung des Polyneikes. Ausdrücklich heißt es V. 366, dies zu melden sei sie gekommen. Es muß also eine aktuelle Nachricht sein. Anfangs, sagt Ismene, hätten die Brüder auf eine Übernahme der Herrschaft verzichten wollen und sie Kreon überlassen; doch dann hätten sie ihre Einstellung geändert, und es sei zum Streit gekommen⁷⁶). Der zusammenhängende Bericht endet bei den Kriegsvorbereitungen des vertriebenen Bruders in Argos und dem bevorstehenden Feldzug gegen Theben⁷⁷). Dann erst – in der Stichomythie V. 385–420 – meldet Ismene das neueste Orakel aus Delphi (τὰ νῦν μαντεύματα V. 387). Man erwartet, daß zwischen Bruderzwist und Orakel eine gewisse Zeitspanne liegt. Doch dann heißt es, daß beide Brüder in gleicher Weise (ὁμοίως) und zutreffend (καλῶς) über den Inhalt des Orakels informiert seien (V. 417), was sich ohne Künstelei nur so verstehen läßt, daß zum Zeitpunkt, als das Orakel in Theben bekannt wurde, Polyneikes sich noch zu Hause aufhielt. Dazu paßt, wenn Ödipus im Folgenden ausruft: „Und dann, obwohl die Schurken *vorher* davon wußten, gaben sie der Herrschaft den Vorzug vor ihrer Anhänglichkeit an mich“ (V. 418f.). Danach müßte das Orakel dem Konflikt der Brüder zeitlich vorausliegen, aber es hinderte die Brüder nicht, ihren Herrschaftsgelüsten nachzugeben. (τυραννίδα in V. 419 greift κἀ-τους τυραννικοῦ in V. 373 wieder auf.) Im Grunde genommen fällt in Ismenes Rede die Kategorie der Zeit aus; alles geschieht in einem Ereignisraum der Simultaneität. Das wirkt auch noch in die folgende Rede des Ödipus hinein (V. 421 ff.), wenn die Verfluchung der Söhne als Konsequenz aus dem zuvor Gesagten erscheint, weil den Söhnen mehr an der Herrschaft als an ihrem

74) OC 452–454.

75) OC 365–420.

76) OC 367–373.

77) OC 377–383.

Vater gelegen habe. Die ausgesprochenen Verwünschungen setzen voraus, daß die Söhne bereits zum Zeitpunkt der Verbannung des Vaters das jetzige Orakel kannten.

Die zweite Rede des Ödipus ist thematisch eine Sequenz von Versatzstücken. Es beginnt mit einer Variation des Fluchmotivs (V. 421–430): Der Streit der Söhne um die Herrschaft soll kein Ende nehmen, und keiner von beiden soll den Sieg davontragen. Das ist eine Antizipierung des Fluchs, den Ödipus V. 1383 ff. über Polyneikes und Eteokles aussprechen wird. Wenn aber in der Polyneikes-Szene in einer Art rituellen Evokation und Epipompe die früheren Flüche des Vaters als Kampfgenossen herbeigerufen und auf die Söhne gehetzt werden (V. 1375 f.), dann kann es sich dabei nicht um die zahnlose Fluchversion der Ismene-Szene handeln⁷⁸). Vielmehr holt Sophokles damit ein Stück Vorgeschichte in die Dramenhandlung herein⁷⁹). Wenn Ödipus den Sohn zum Mörder des Vaters erklärt (V. 1361), setzt dies den Fluch voraus, und schon V. 789 f. spielt Ödipus gegenüber Kreon darauf an. Die Wiederholung des Fluchs ist ein Insistieren auf der immer schon vollzogenen Trennung von den Söhnen, wie Ödipus sie V. 588–601 auch gegen Theseus ausspricht. Die Verwünschungen der Ismene-Szene sind dagegen von ganz anderer Art. Sie verstehen sich als hier zum ersten Mal ausgesprochen, und zwar nachdem sich Ödipus von Ismene ausdrücklich hat bestätigen lassen, daß die Söhne das neuerliche Orakel kannten (V. 420). Weil sie aber trotzdem nach der Herrschaft strebten und die Vertreibung des Vaters geschehen ließen, trifft sie im folgenden der väterliche Fluch, aber in einer milderen Fassung. Von gegenseitiger Tötung ist keine Rede. In der Polyneikes-Szene verflucht Ödipus den Sohn, der ihn aufrichtig um Verzeihung bittet und ihn zurückzuführen verspricht. Das ist nicht der Ödipus der Ismene-Szene, dem Unbedingtheit fernliegt und für den es keinen Grund gäbe, das Angebot des reumütigen Sohnes zurückzuweisen. Obschon die Version des Fluchmotivs V. 421 ff. vermutlich im Hinblick auf V. 1375 f. geschrieben worden ist, handelt es sich um zwei verschiedene Dinge. Zudem ist Ismene keine angemessene Adressatin der Verwünschungen.

Ähnliches gilt für das folgende Versatzstück (V. 431–444), dessen Thema dem dritten Epeisodion (V. 765–770) entnommen

78) Das ist die *Opinio communis* der Kommentare. Richtig dagegen L. Campbell, *Sophocles. The Plays and Fragments I*, Oxford 1871, 356; B. M. W. Knox, *The Heroic Temper*, Berkeley 1966, 194 Anm. 14.

79) Zum Andeuten von Ereignissen, die der Dramenhandlung vorausliegen, im Spätwerk des Sophokles vgl. unten Anm. 90.

ist. Dort weist Ödipus zu Beginn seiner Antwortrede die trügerische Freundlichkeit von Kreons Angebot, ihn nach Hause holen zu wollen, zurück mit dem Hinweis auf die schlechten Erfahrungen, die er mit Kreons Bereitschaft, auf seine Wünsche einzugehen, in der Vergangenheit gemacht habe: Als er selbst nach der Aufdeckung von Inzest und Vätermord danach verlangt habe, in die Verbannung zu gehen, habe Kreon ihm dies verweigert, als er aber im Laufe der Zeit zur Ruhe gekommen sei und es ihm lieb gewesen wäre, in der Heimat bleiben zu können, sei er vertrieben worden. Was gegenüber Kreon in der vorliegenden Situation seinen richtigen Ort hat, erscheint gegenüber Ismene (oder auch dem Chor) weit hergeholt. Schon die rhetorische Figur des einleitenden εἰποῖς ἄν (V. 431) ist unpassend und unterstellt Ismene ein dialektisches Interesse am Problem der Berechtigung der Verbannung des Vaters. Dabei antizipiert Ödipus einen Einwand (ursprünglich habe er selbst seine Bestrafung gewünscht), der von der Art ist, daß ihn auch nur zu denken für die Tochter vollkommen fern liegen dürfte⁸⁰). Außerdem erhält der OC 766 ff. formulierte Gegensatz in der Ismene-Szene eine abgewandelte und zugleich gesteigerte Fassung auf Kosten der inneren Stimmigkeit: Die sinnvolle Opposition von gewünschter und erzwungener Verbannung wird ersetzt durch den Gegensatz von gewünschter Tötung und auferlegter Vertreibung. Aus dem Angriff gegen Kreon und einer einfachen Feststellung von Fakten ist hier eine Verteidigung des Ödipus geworden mit der pathetisch-affektgeladenen Beschreibung einer inneren Wandlung. Der Autor und sein Held scheinen gleichermaßen von der Thematik fasziniert zu sein, wie der Schluß des *König Ödipus* zeigt, der eine vergleichbare Doppelung des Motivs aufweist⁸¹).

Die Verse OC 445–449 schließlich wiederholen die Gegenüberstellung von Töchtern und Söhnen aus der ersten Ödipusrede (V. 337–352), und die Verse 450–460 nehmen das V. 587 ff. von Ödipus zu Theseus Gesagte vorweg.

Daß der Ödipus der Ismene-Szene ein anderer ist als der des Prologs und der folgenden Teile des Dramas, ist mehrmals deutlich geworden. Hier sei ein nicht unwichtiges Detail hinzugefügt. Ödipus, der nörgelnde Familienvater, der sich von seinen Söhnen nicht hinreichend geliebt und ästimiert fühlt, rechtet auch mit den

80) Oder richtiger: fernliegen sollte, denn die Ismene dieser Szene ist ein altkluges Ding (vgl. unten Anm. 93) und antizipiert V. 407, den Vater belehrend, eine Einsicht, die Ödipus V. 600 f. selbst ausspricht.

81) Vgl. unten S. 219f..

Göttern, weil sie ihn so lange haben hängen lassen und sich erst jetzt an ihn erinnern, da er ein alter Mann ist⁸²). Natürlich kann man die Dinge so sehen, aber das hat nichts mit dem Ödipus des Prologs zu tun, der gläubig auf die Zusage der Götter setzt und sich ihnen anvertraut⁸³).

Die Ismene-Szene bringt für die Dramenhandlung und die innere Entwicklung des Geschehens keinen Fortschritt, erweitert, wie sich im nachhinein zeigt, auch nicht den Bewußtseinsstand des Helden und führt eine Person ein, die zwar im weiteren Verlauf des Stücks Erwähnung findet und zeitweise als ‚stumme Person‘ auf der Bühne gegenwärtig ist⁸⁴), die aber keine eigenständige Bedeutung besitzt, weil sie nichts darstellt als eine Verdoppelung Antigones. Bedeutung erhält sie erst im Hinblick auf eine Fortsetzung des Dramas durch die sophokleische *Antigone* und die dort im Prolog sich entfaltende Opposition der Charaktere beider Schwestern, so wie die Verse OC 431–444 über Ödipus' wechselnde Einstellungen zu seiner Verbannung an den Schluß des *Königs Ödipus* anknüpfen⁸⁵) und einen wichtigen Punkt der Anklage gegenüber Kreon, der Ödipus zur Rückkehr nach Theben überreden will, vorwegnehmen⁸⁶). Ihre Themen borgt sich die Ismene-Szene aus den vorhergehenden und den folgenden Teilen der Tragödie, ohne daß sie das Aufgenommene immer sinnvoll weiterführte oder das Künftige angemessen präludierte. Die Szene entwickelt sich nicht aus dem Ganzen, sondern bezieht sich auf später Gesagtes, indem sie es vor der Zeit zur Sprache bringt⁸⁷). Was als Vorverweis gedacht ist, verrät sich so als Dublette. Das Eigene und Neue der Ismene-Szene besteht in der Vergegenwärtigung der emotionalen Bindungen und Spannungen zwischen Ödipus und seinen Kindern, ansonsten bleibt es im Äußerlichen und unterhält mit Realienwissen, wie dem Reinigungsritual im Hain der Eumeniden⁸⁸) oder dem ethnologischen Paradoxon des ägyptischen *Mundus inversus*. Man ist versucht, in Abwandlung eines Schleiermacherschen Wortes über die Verteidiger der Echtheit des *Großen Alki-*

82) OC 391–395.

83) OC 84–110.

84) So nach der Rückführung der beiden Mädchen aus den Händen der Thebaner (OC 1096 ff.).

85) OR 1517–1520. Vgl. dazu unten S. 220.

86) OC 765–771.

87) Das gilt von Ismenes Wiedergabe des Orakels (V. 387 ff. ~ Ödipus zu Theseus V. 603 ff.), von der Einführung des Fluchmotivs (V. 421 ff.) und vom Rekurs auf den ursprünglichen Wunsch des Ödipus, Theben zu verlassen (V. 431 ff.).

88) OC 468–492.

biades zu sagen, diejenigen, welche Sophokles für den Verfasser der Verse OC 310–509 hielten, verdienten Glückwünsche, daß sie sich so wohlfeil sophokleisch ergötzen könnten⁸⁹).

Wie der *Philoktet* zeigt, geht der späte Sophokles mit der Berücksichtigung von Handlungsvoraussetzungen, die sich aus der Vorgeschichte des Mythos erklären, sparsam um und setzt beim Zuschauer eine entwickelte Bereitschaft und Fähigkeit zum Supplieren voraus⁹⁰). So verweist V. 1375 f. auf die frühere, der Dramenhandlung voraufgehende Verfluchung der Söhne⁹¹). Die Ankündigung der Aktivitäten von seiten der Thebaner und der Söhne wird aus dem eigenen Vorwissen des Ödipus abgeleitet. Sophokles läßt Ödipus in diesem Zusammenhang Dinge sagen, die in Ismenes Bericht nicht zur Sprache gekommen waren⁹²).

Eine Gegebenheit des Dramas bleibt jedoch unerklärt, mag die Erklärung zum Verständnis der Tragödie auch unerheblich sein: Wie kann Ismene in Kreons Hände fallen, und wieso hält sie sich in Ödipus' Nähe auf, nachdem der Prolog nur Antigone als Begleiterin des Vaters gezeigt hatte? Die Einfügung der Ismene-Szene gibt zwar eine Antwort auf die zweite, nicht aber auf die erste Frage, wie nämlich Ismene in Kreons Gefangenschaft geraten konnte, da sie sich während der Zeit ihrer Abwesenheit von der Bühne im Hain der Eumeniden aufgehalten hat, von dessen Schändung durch die Thebaner aber keine Rede ist⁹³). Ismenes Entführung wird mit der knappen Mitteilung Kreons angezeigt, er habe

89) Platons Werke II 3, Berlin ³1861, 207.

90) Vgl. Verfasser, Die Aussetzung des Philoktet. Euripides und die Darstellung eines etruskischen Spiegels aus Castro: RM 101 (1994) 70 ff. 79.

91) Vgl. oben S. 213.

92) OC 387 ff. ist aus 603 ff. abgeleitet. Der vorgenommene Rollentausch ist so befremdlich wie durchsichtig. Ödipus verhält sich gegenüber Ismene ebenso uninformiert und nichtsahnend wie Theseus gegenüber Ödipus. Nimmt man die Dinge in der Reihenfolge des überlieferten Textes, wird aus dem ahnungslosen Ödipus der Ismene-Szene der Küber göttlichen Wissens in der Theseus-Szene. Dabei weiß Ödipus dort ungleich mehr, als er von Ismene erfahren hat.

93) Nachdem Ismene gouvornantenhaft Antigone angewiesen hat, auf den Vater aufzupassen (V. 508), nicht ohne ihren eigenen mühevollen Auftrag ins rechte Licht zu rücken (V. 508 f.), hat sie die Orchestra verlassen. Unklar bleibt, auf welchem Wege. An sich würde man erwarten, daß sie sich unverzüglich in den Hain der Eumeniden, d. h. in den hinterszenischen Raum, begibt. Doch verweist der Chor sie an einen „jenseits des Hains“ (τοῦ κείθεν ἄλλου) wohnenden Wärter des Heiligtums, der die erforderlichen rituellen Utensilien bereithalte (V. 505 f.). Ismene kann also auch durch eine der Parodoi abgegangen sein. Soll der Zuschauer denken, daß sie dabei oder auf dem Rückweg von den Leuten des Kreon aufgegriffen wurde (V. 818 f.)?

sie soeben aufgegriffen und abgeführt⁹⁴). Die näheren Umstände bleiben im dunkeln. Ob Sophokles es dabei bewenden lassen wollte oder er bei Vollendung des Dramas eine Erklärung gegeben hätte (etwa, Ismene sei auf dem Weg zum Vater gewesen, als man ihrer habhaft wurde)⁹⁵), muß dahin gestellt bleiben. Jedenfalls unternimmt auch der Enkel wenig oder nichts, um diese Unklarheit zu beseitigen.

Auch das erste Stasimon – ein Amoibaion, in dem der Chor Ödipus wider seinen Willen über die Vorgeschichte und Ursachen seines Leidensweges ausfragt – halte ich für eine Ergänzung des jüngeren Sophokles⁹⁶), so daß ursprünglich die erste Begegnung von Ödipus und Theseus die zweite Szene des ersten Epeisodions bildete. V. 549 schließt bruchlos an V. 309 an. Teil der Bearbeitung ist auch der Wechselgesang zwischen Antigone, Ismene und dem Chor am Ende des Stückes sowie der Entschluß der beiden Schwestern, nach Theben zurückzukehren, um die gegenseitige Tötung der beiden Brüder zu verhindern⁹⁷). Die Verse 1768–1772 leiten unmittelbar zur *Antigone* als dem abschließenden Drama der Trilogie von 401 über. Ob das nachgelassene Manuskript des Sophokles mit dem Bericht des Boten (V. 1666) abbrach, so daß der Dramenschluß noch unausgeführt war, oder aber die Fassung von 401 einen schon vorhandenen Dramenschluß verdrängte, muß dahingestellt bleiben. Doch neige ich eher der ersten Möglichkeit zu⁹⁸).

94) OC 818 f.: παίδοιν δυοῖν σοι τὴν μὲν ἀρτίως ἐγὼ / ξυναρπάσας ἔπεμψα, τὴν δ' ἄξω τάχα.

95) Natürlich nicht in der Mission, in der sie der jüngere Sophokles auf die Reise schickt, sondern in der Absicht, den Vater in Zukunft wie Antigone begleiten und umsorgen zu wollen. Von dieser Voraussetzung geht auch die Rollenzuteilung im weiteren Verlauf des Stückes aus.

96) OC 510–548. Das erste Stasimon dreht die Entwicklung der Handlung zurück auf den Punkt, der bereits mit V. 254–295 erreicht war. Es bezieht auch seinen Inhalt aus den V. 265–281, deren Grundgedanken erneut und genüßlich zur Schau gestellt werden. Sich selbst quälend, befriedigt Ödipus die Neugier des Chors mit Dingen, die dieser bereits kennt. Ödipus' Kernaussage ἐπεὶ τὰ γ' ἔργα μου / πεπονθότε' ἐστὶ μάλλον ἢ δεδρακότα (V. 266 f.) wird vereinfacht und sinngemäß wiederholt: ἔπαθον ἄλαστ' ἔχειν. – ἐρεξας. – οὐκ ἔρεξα (V. 538 f.). Die sprachlich-gedankliche Qualität der Verse ist von außergewöhnlicher Schlichtheit und Spannungslosigkeit, jedenfalls nicht in der Art des Sophokles.

97) OC 1667–1779. Vgl. bereits die Kritik der antiken Sophoklesexege am Schluß des Dramas (Schol. OC 1669): καὶ ἔστι τὰ ἐφεξῆς τοῦ δράματος οὐκ εὐκαταφρόνητα (464 Papageorgiu).

98) Außer den genannten größeren Textpassagen sind Bestandteil der Überarbeitung sicher die V. 1405–1413 mit Polyneikes' Bitte an die beiden Schwestern, für seine Bestattung in Theben Sorge zu tragen. Der Einschub, der in Hinblick auf

IV

Damit sind wir bei der Frage, mit welchen Stücken der *Ödipus auf Kolonos* zusammen aufgeführt worden ist. Daß ihm bei der Aufführung von 401 der *König Ödipus* vorausgegangen und die *Antigone* gefolgt sei, ist eine vereinzelt schon im 19. Jahrhundert geäußerte und vor einigen Jahren wiederholte Annahme⁹⁹). Den Anstoß gaben die überlieferten Schlußverse des *König Ödipus*, deren Authentizität seit langem umstritten ist (V. 1524–1530)¹⁰⁰):

*Bürger unseres Landes Theben, seht diesen Ödipus hier,
der die berühmten Rätsel löste und der tüchtigste Mann war.
Wer von den Bürgern hat auf sein Glück nicht mit Neid geblickt!
In welch große Woge gewaltigen Schicksals ist er geraten!
Daher blicke man bei jedem, der sterblich, auf jenen letzten
Tag und preise niemanden glücklich, bevor er
passiert die Zielmarke des Lebens, ohne daß ihm Leid widerfahren.*

den Inhalt der *Antigone* vorgenommen wurde, verrät sich dadurch, daß Antigone in ihrer Erwiderung mit keinem Wort auf diesen ‚letzten Wunsch‘ des Bruders eingeht, sondern sich auf das davor Gesagte bezieht. V. 1414 schließt inhaltlich unmittelbar an V. 1404 an. Polyneikes greift das Thema dann noch einmal V. 1435 f. auf. Auch darauf erfolgt keine Reaktion. Beide Verse gehören ebenfalls der Bearbeitung an. – Die V. 1365–1369 nehmen die Thematik der Ismene-Szene wieder auf. Der Vorwurf, daß jetzt die Töchter die Aufgabe wahrnahmen, die an sich Sache des Sohnes wäre (V. 1365 f.), und die beiden Mädchen sich als die eigentlichen Männer erwiesen (V. 1367 f.), ist nur aus dem Kontext der *Ödipusrede* V. 337 ff. zu verstehen. Im vorliegenden Zusammenhang ist er fehl am Platz, da nicht Trägheit oder mangelnder Mut, für den Vater einzustehen, sondern Ehrgeiz und Machtgier des Sohnes *Ödipus* aus dem Land getrieben haben (V. 1354–1359). – Auch die V. 588–593 scheinen mir verdächtig. – Bringt man die auf den jüngeren Sophokles hier zurückgeführten Ergänzungen in Abzug, reduziert sich der Umfang des *Ödipus auf Kolonos* mit etwas mehr als 1400 Versen auf das Normalmaß einer sophokleischen Tragödie. Ich betrachte das nicht als ein Argument zugunsten meiner These, aber als ein nicht unwillkommenes Nebenergebnis. Das Ausscheiden Ismenes aus dem Kreis der sprechenden Rollen führt nicht zu einer Vereinfachung der komplizierten Rollensequenz der drei Schauspieler im *Ödipus auf Kolonos*, der zufolge nicht nur – wie üblich – ein Schauspieler mehrere Personen übernimmt, sondern eine bestimmte Rolle im Wechsel auf mehrere Schauspieler verteilt werden muß.

99) P. L. W. Graffunder, Über den Ausgang des ‚König Ödipus‘ von Sophokles: *NJbPhP* 55 [132] (1885) 406 f.; D. A. Hester, The Banishment of Oedipus: *Antichthon* 18 (1984) 21 ff.

100) Erstmals athetiert von F. Ritter, Sieben unechte schlussstellen in den tragödien des Sophokles: *Philologus* 17 (1861) 424 ff., bereits unter Hinweis auf Eur. Andr. 100–102 und Phoen. 1757–1761. Vgl. im übrigen die Literatur bei Hester (wie Anm. 99) 21, der sich erwartungsgemäß für Unechtheit ausspricht, und H. Lloyd-Jones – N. G. Wilson, *Sophoclea*, Oxford 1990, 114, die das Authentizitätsproblem für unentschieden halten. Zum Verhältnis der Phönissenstelle zum Schluß des *König Ödipus* vgl. unten Anm. 116.

Daß die Präsentation des geblendeten Ödipus – gleichsam eine Ecce-Homo-Szene – ein einprägsames Pendant zur Eröffnungsszene des *Ödipus auf Kolonos* mit dem herumirrenden blinden Bettler darstellt, leuchtet unmittelbar ein. Ein sprachlich-formales Bindeglied zur Ismene-Szene ist das erneute Herodotzitat, man dürfe keinen Menschen vor seinem Tode glücklich nennen (ὄλβιζειν im Sophoklestext nimmt das herodoteische ὄλβιος auf)¹⁰¹). Herodot legt die Lebensweisheit dem Athener Solon gegenüber dem reichen Lyderkönig Kroisos in den Mund. Da die *Möglichkeit* der Unechtheit meist nicht in Frage gestellt wird, beschränke ich mich auf das am wenigsten subjektive Argument zugunsten der Unechtheit. Der *König Ödipus* ist aller Wahrscheinlichkeit nach 434 oder 433 zur Aufführung gekommen¹⁰²). Da uns aus der Zeit zwischen 458 und 415 keine Tetrameter in einer attischen Tragödie bekannt sind¹⁰³), Euripides sie aber in seinen späten Stücken gerne verwendet, spricht einiges dafür, die Tetrameter vom Ende des *König Ödipus* einer überarbeiteten Fassung des Dramenschlusses in den Bahnen des späten Euripides zuzuweisen. Diese Argumentation kann aber nicht nur für die zitierten V. 1524–1530 gelten, sie gilt für die ganze Verspartie ab V. 1515 ff. Die übliche Zurückhaltung bei der Athetese der Tetrameter V. 1515–1523 ist unverständlich, zumal ein Qualitätsunterschied zwischen den beiden Versgruppen nicht erkennbar ist¹⁰⁴). Hinzu kommt eine enge inhaltliche Beziehung der V. 1517–1519, die als

101) Herod. 1,32,7: εἰ δὲ πρὸς τούτοις ἔτι τελευτήσῃ τὸν βίον εὖ, οὗτος ἐκείνους τὸν σὺ ζητέεις, (ὁ) ὄλβιος κεκλησθαι ἄξιός ἐστι πρὶν δ' ἂν τελευτήσῃ, ἐπισχεῖν μὴδὲ καλέειν κω ὄλβιον, ἀλλ' εὐτυχέα. Der Bezug zu Herodot wird weder durch die inhaltliche Parallele Soph. Tr. 1–3 noch durch die sprachliche Eur. Andr. 100–102 eingeschränkt oder unwahrscheinlich. Der Anfang der *Trachinierinnen* lehrt, daß die Gnome älter ist als Herodot, die Andromachestelle, die das herodoteische Schlüsselwort ὄλβιος aufweist (V. 100), aber mit OR 1528–1530 auch die Junktur τὴν τελευταίαν ἡμέραν περᾶν gemeinsam hat, daß der Verfasser der Schlußverse des *König Ödipus* sich bei seiner Formulierung des Herodotzitats an eine vorgegebene Euripidesstelle anlehnte, die ebenfalls Herodot zitierte.

102) Vgl. oben Anm. 9.

103) Vgl. Aisch. Ag. 1649 ff. (a. 458) und Eur. Troad. 444 ff. (a. 415). Datierung (wie Anm. 9) 31 habe ich das metrische Argument nicht ernst genug genommen, weil ich der Authentizität des Ödipusschlusses zuneigte und demzufolge in den Tetrametern kein Datierungsindiz anerkennen mochte. R. Dawes vorsichtig angedeutete Alternative besteht wohl zu Recht: Entweder man datiert den *Ödipus* nach 415 oder man athetiert die Tetrameter (Sophocles. Oedipus Rex, Cambridge 1982, 245). Vgl. Soph. Phil. 1402–1408 (a. 409).

104) Die Tilgung der gesamten Tetrameterpartie 1515–1530 wurde erstmals von W. Teuffel, Ueber den Schluß des sophokleischen König Ödipus: RhM 29 (1874) 507 ff. vorgeschlagen. Teuffels Argumentation ist bisher nicht entkräftet.

eine schwache Wiederholung der früheren V. 1432–1445 erscheinen, zum *Ödipus auf Kolonos*. Zugleich unterscheiden sie sich von der vorausgehenden Stelle durch einen Charakterwandel des Kreon. Aus dem untragischen, aber honorigen Biedermann, der er dort wie während der längsten Zeit der Tragödie war, ist in den Schlußtetrametern bereits der rechthaberische Widerling geworden, der Ödipus zurechtweist und ihm klar macht, daß seine Zeit als König abgelaufen ist und er keine Anordnungen mehr zu geben habe. Es ist der Kreon des *Ödipus auf Kolonos* auf dem Weg zur Machtübernahme.

Weitergehend ist die Beziehung der Verse OR 1515–1523 zur Ismene-Szene des *Ödipus auf Kolonos*. Nicht nur die besondere Anhänglichkeit des Ödipus an seine Kinder verbindet beide – in der Ismene-Szene auf die Töchter beschränkt, aber gegenüber den Söhnen angemahnt im Vorwurf des fehlenden „Verlangens nach dem Vater“ (V. 419) –, auch die dringliche Wiederholung der Bitte an Kreon, ihn aus dem Lande zu schicken, schafft eine thematische Verknüpfung. Kreon verhält sich zögerlich bis abweisend: Das sei Sache des Gottes. Auf diese Stelle nimmt OC 430–444 Bezug, wenn Ödipus erklärt, als er nach Bestrafung seiner schlimmen Taten verlangte, habe man sie ihm verweigert, später aber, als er im Land bleiben wollte, sei er mit Gewalt daraus vertrieben worden. Das Verhältnis der beiden Stellen zueinander ist freilich komplizierter, als es auf den ersten Blick erscheint. Der ältere Sophokles hatte die Verse OC 765–771 (Ödipus zu Kreon) in Hinblick auf OR 1432–1445 geschrieben¹⁰⁵). Der Enkel verschärft mit Rücksicht auf OC 765–771 Kreons Vorsicht in OR 1432–1445 zur herrischen Zurechtweisung des Ödipus durch den neuen Machthaber in OR 1517–1519. In der Ismene-Szene aber variiert er die Motivübernahme aus OC 765 ff. und den Bezug zu OR 1517 ff. durch eine nicht ganz stimmige Verknüpfung mit OR 1410–1412, wo Ödipus den Chor aufgefordert hatte, ihn zu töten¹⁰⁶).

Die gesamte überlieferte Tetrameter-Passage vom Ende des *König Ödipus* fügt sich somit in das Konzept einer Überarbeitung des Dramenschlusses, die der jüngere Sophokles im Hinblick auf die sich anschließende Aufführung des *Ödipus auf Kolonos* vornahm. Beiläufig sei erwähnt, daß die Antilabai-Struktur der Tetrameter V. 1515–1523 und der Eröffnungspartie der Ismene-Szene

105) Schon vorher hatte Ödipus den Chor gebeten, ihn aus dem Land fortzuführen (OR 1340–1346).

106) Vgl. oben S. 214.

auf eine Vorliebe ihres gemeinsamen Verfassers schließen läßt, der dies für einen besonderen Ausweis des dramatischen Dichters halten mochte.

V

Ist die inhaltliche Verklammerung von *Ödipus auf Kolonos* und *Antigone* schon durch die Exodos des zweiten Ödipus-Dramas hergestellt, so sehe ich die Hand des jüngeren Sophokles auch im Antigonetext selbst am Werk. Die berühmteste Interpolation (oder vorsichtiger: interpolationsverdächtige Stelle) im ganzen Sophoklestext sind die Verse 904 ff.¹⁰⁷). Antigone begründet vor ihrem Tod noch einmal die Entscheidung, den Leichnam ihres Bruders Polyneikes entgegen Kreons staatlichem Gebot zu bestatten. Anders als bis dahin beruft sie sich an dieser Stelle nicht mehr auf die Forderungen der Götter und die „ungeschriebenen Satzungen“¹⁰⁸), sondern auf ihr exzeptionelles Verhältnis zu ihrem toten Bruder (V. 905–912):

*Denn niemals hätte ich, wenn ich die Mutter von Kindern gewesen
oder wenn mir ein Gatte sterbend dahingegangen wäre,
den Bürgern zum Trotz diese Mühsal (der Bestattung) auf mich genommen.
Welchem Gesetz zuliebe ich das sage?
Als Gatte hätte mir nach dessen Tod ein anderer zur Verfügung gestanden
und ein Kind von einem anderen Manne, wenn ich dieses verloren hätte.
Da aber Vater und Mutter im Hades ruhen,
wird mir kein Bruder mehr heranwachsen.*

Das „dialectische Calcül“, wie es Goethe mißfällig genannt hat¹⁰⁹), entnimmt der Dichter einer Stelle im dritten Buch des

107) Zur Geschichte des Textproblems Th. A. Szlezák, Bemerkungen zur Diskussion um Sophokles, Antigone 904–920: RhM 124 (1981) 108 ff., der selbst (mit Vorsicht) der Athetese zuneigt. Der Beginn der Diskussion läßt sich offenbar noch über A. L. Jacob, Sophocleae quaestiones I, Warschau 1821, 363 ff., zurückverfolgen (Szlezák 109 Anm. 3). In ihrem heutigen Umfang stammt die Abgrenzung der verdächtigen Verse von K. Lehrs, Zur Litteratur von Sophokles Antigone: NJbPhP 32 [85] 1862, 297 ff. Mit neuer Argumentation für Tilgung der Verse W. Rösler, Die Frage der Echtheit von Sophokles, Antigone 904–920 und die politische Funktion der attischen Tragödie, in: A. Sommerstein u. a. (Hrsg.), Tragedy, Comedy and the Polis, Bari 1990, 81 ff. Zugunsten der Echtheit P. Riemer, Die Alkestis des Euripides, Frankfurt/M. 1989, 152 f.; ders., Sophokles, Antigone – Götterwille und menschliche Freiheit, AbhMainz 1991 (2), 44 ff.; Lloyd-Jones – Wilson (wie Anm. 100) 138.

108) ἄγραπτα . . . νόμιμα (Ant. 454 f.).

109) Gespräche mit Eckermann 28. März 1927 (III 356 Biedermann²; I 265 Grumach).

Herodot¹¹⁰). Dort hatte der Perserkönig Dareios einen der Großen des Reiches, Intaphrenes, und die männlichen Mitglieder von dessen Familie zur Hinrichtung eingekerkert. Er erbarmt sich aber der Frau des Intaphrenes, die durch die Hartnäckigkeit ihrer Klagen sein Herz gerührt hat, und will ihr einen der Inhaftierten nach Wahl freigeben. Die Frau wählt weder ihren Mann noch einen der Söhne, sondern zur Überraschung des Königs den Bruder. Sie begründet dies so, wie Antigone ihre Entscheidung für Polyneikes begründet. Was aber bei Herodot sinnvoll ist, verliert im Kontext der *Antigone* seine Logik; denn Polyneikes ist bereits tot, und die ganze Situation ist eine andere. Dies zusammen mit der in Gegensatz zu Antigones bisheriger Einstellung zu ihrer Tat stehenden Rechtfertigung sind die wichtigsten Argumente gegen die Echtheit.

Das handfesteste Argument zugunsten der Echtheit ist die Tatsache, daß Aristoteles in der *Rhetorik* die Antigonestelle zitiert¹¹¹). Nun besagt dieses Zitat zunächst nicht mehr, als daß im Sophoklestext des Aristoteles und damit wohl im *Textus receptus* des vierten Jahrhunderts die Verse enthalten waren. Wer gleichwohl für Interpolation plädierte, mußte eine plausible Erklärung der Herkunft der Verse geben. Die ‚Schauspielerinterpolation‘ der Aufführungspraxis des Jahrhunderts nach Sophokles war zwar eine einleuchtendere Erklärung als die traditionelle Leser- oder Gelehrteninterpolation, aber es blieb immer noch ein gewisses Legitimationsdefizit¹¹²). Mit dem jüngeren Sophokles als Verfasser dürfte diese Schwierigkeit behoben sein. Denn daß die Familien der attischen Tragiker als die autorisierten Verwalter des authentischen Textnachlasses für die Frühgeschichte der Überlieferung eine zentrale Rolle gespielt haben müssen, erscheint evident. Die Aufführung von 401 ist, so die Schlußfolgerung aus der hier vertretenen These, für die Tragödien der thebanischen Trilogie des Sophokles der Ausgangspunkt aller weiteren Textüberlieferung geworden. Der jüngere Sophokles als Verfasser der Verse Ant. 904 ff. fügt sich in doppelter Weise in das bisher gewonnene Bild des Dichters: Die Verse betonen emphatisch die emotionale Bindung der Geschwister; die vermeintlich rationale Begründung ist

110) Herod. 3,119.

111) Aristot. Rhet. 3,16. 1417a27–35.

112) Vgl. die energische Kritik H. Erbses an den „Schauspielerinterpolationen“ des 4. Jhs. (Medeas Abschied von ihren Kindern: *Hermes* 120 [1992] 34 ff.) sowie das große Gewicht, das Riemer (wie Anm. 107) 44 f. dem Aristoteleszeugnis für die Echtheit der Verse beimißt.

ein „Sophismus des Herzens“, wie Vertreter der Echtheit die Einwände gegen das dialektische Kalkül zurückzuweisen pflegen¹¹³), und die zugefügten Verse zeigen ihren Verfasser erneut als Herodotkenner, der den intertextuellen Bezug zum Werk des Geschichtsschreibers als eine dreifache Klammer gebraucht, welche die Einzelstücke der Trilogie verbindet¹¹⁴).

Die Mitteilung von der Aufführung des nachgelassenen *Ödipus auf Kolonos* im Jahre 401 durch den jüngeren Sophokles ist ein Goldkorn im legendendurchwirkten Nachrichtenwust der antiken Sophoklesbiographie. Diese Mitteilung auf sich beruhen zu lassen, ohne nach ihren Konsequenzen für den Zustand des überlieferten Textes zu fragen, ist ein Verstoß gegen die Sorgfaltspflicht des

113) Vgl. A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen ³1972, 207. Schon A. Böckh hatte von einer „Sophistik der Verzweigung“ gesprochen (Des Sophokles *Antigone*, Leipzig ²1884 [¹1843], 142).

114) Das Herodotzitat der *Antigone* hat eine besondere Qualität. Es handelt sich nicht um irgendeine von Herodot angeregte Motivübernahme, sondern um ein echtes Zitat mit beabsichtigtem Verweisungscharakter: Der Zuschauer oder Leser soll erkennen, daß er hier die Argumentation der Frau des Intaphrenes bei Herodot liest oder hört. Die sprachliche Anlehnung an Herodot ist strukturell so eindeutig, daß sie auf Lektüre beruhende Kenntnis des Herodottextes voraussetzt (so überzeugend Rösler [wie Anm. 107] 95 f.). Dagegen vermag ich in Eur. Alc. 293 f. kein Antigone- und schon gar kein Herodotzitat zu erkennen. Anders Riemer (wie Anm. 107) 1989, 152 f.; 1991, 45 Anm. 85. – In der eingangs erzählten ‚Geschichte‘ (oben S. 194) wurde die Freundschaft zwischen dem älteren Sophokles und Herodot aus Halikarnaß als eine historische Gegebenheit behandelt. Es handelt sich, was oft übersehen wird, nur um eine wissenschaftliche Hypothese. Ungeachtet der Möglichkeit ihrer Historizität, stand sie, was ihre Bezeugung betrifft, immer schon auf schwachen Füßen. Im Grunde sind es nur die bei Plutarch (*An seni* 3.785B = Fr. 5 West [2 D.³]) überlieferten eineinhalb Verse, die der fünfundfünfzigjährige Sophokles an einen Herodot richtet, die sich in dieser Weise deuten ließen. Doch ist keineswegs gesichert, daß der genannte Herodot der Geschichtsschreiber ist. Mit der Athetese von Ant. 904 ff. und OC 337 ff. brechen die beiden Säulen der Authentizität dieser Freundschaft im Werk des Tragödiendichters weg. Kein Wunder, daß sich F. Jacoby vehement gegen die Tilgung der Antigoneverse gewandt hat („schlimmer als Spielerei“, RE Suppl. II [1913] 235), da für ihn die Freundschaft zwischen Tragiker und Historiker der Eckstein seiner Herodotbiographie war. E. Bruhn glaubte mit Hilfe der mangelnden Stimmigkeit der Verse OC 337 ff. die der Antigonestelle per analogiam retten zu können (Sophokles. *Antigone*, Berlin ¹⁰1904, 36 f.). Damit ist es nun auch nichts mehr. Doch so paradox es scheinen mag, wenn die hier angenommene Funktion des dreifachen Bezugs der thebanischen Trilogie zu Herodot sich bewährt, dann muß der Bezugnahme auf Herodot ein Wert zukommen, der nicht im rein Literarischen aufgeht, sondern darüber hinausweist. Ich bin nicht abgeneigt, diesen Wert in der Spiegelung einer freundschaftlichen Verbindung zwischen Sophokles und Herodot, die ja möglicherweise durch das Plutarchzitat wirklich bezeugt wird, zu sehen. Das dreifache Herodotzitat des Enkels wäre dann so etwas wie ein Siegel der Authentizität im Geiste des Großvaters.

Interpreten im Umgang mit historischen Zeugnissen. Nur Voreingenommenheit oder Naivität kann davon ausgehen, daß der *Ödipus auf Kolonos* des Jahres 401 zur Gänze den authentischen Text des älteren Sophokles wiedergeben müsse. Die hier zur Diskussion gestellte Antwort verbindet zwei Vorzüge. Sie bündelt mit der Einbeziehung der beiden anderen thebanischen Dramen eine Reihe von lange gesehenen, wenn auch kontrovers diskutierten Problemen, und sie gibt der Überarbeitung einen einheitsstiftenden Rahmen. Der überlieferte Textzustand aller drei Tragödien erhält so seine eigene geschichtliche Legitimation¹¹⁵). Der Eindruck der Aufführung von 401 muß überwältigend gewesen sein. In ihrer Nachfolge kommt es kurz danach zur Überarbeitung der Schlüsse der *Phönissen* des Euripides¹¹⁶) und der aischyleischen *Sieben*¹¹⁷).

Es ist ein entschiedener Nachteil von Echtheitsdiskussionen, daß die Argumentation, wenn es um die Großen der Kunst geht, nicht ohne das Kriterium von Qualitätsunterschieden auskommt, und auch der Nachweis der Andersartigkeit ist nur selten völlig wertneutral, stellt sich das Andere doch leicht als Mißverständnis oder zumindest als Vernachlässigung des ursprünglich Gemeinten dar. So sei denn zum Schluß gleichsam zur Ehrenrettung des jüngeren Sophokles gesagt, daß ungeachtet gelegentlicher Kritik in der Antike (an den Schlußversen des *König Ödipus* sowie dem *Amoibaion* vom Ende des *Ödipus auf Kolonos*)¹¹⁸) und massiver Kritik in der Neuzeit alle hier auf den Enkel zurückgeführten Stellen ihre dramatische Wirkung nicht verfehlt haben. Die große Zahl der engagierten Verteidiger ihrer Echtheit beweist es.

Saarbrücken

Carl Werner Müller

115) Vgl. H. Flashar (Sophokles. *Ödipus auf Kolonos*, Frankfurt/M. 1996, 103 f.) über den unterschiedlichen zeitgeschichtlichen Hintergrund von Entstehung (407/6) und Aufführungsdatum (401) des *Ödipus auf Kolonos*.

116) Mueller-Goldingen (wie Anm. 57) 263 ff. macht wahrscheinlich, daß Phoen. 1758–1763 von OR 1524–1530 abhängt und nicht umgekehrt.

117) Inhaltlich ist natürlich die *Antigone* das Vorbild, hinzu kommt, wie K. Sier gezeigt hat, der Schlußteil des *Aias* (Zwei Bemerkungen zu den ‚Sieben gegen Theben‘: RhM 134 [1991] 15 ff.), formal aber ist das Vorbild die Klage von Antigone und Ismene in der Exodos des *Ödipus auf Kolonos*.

118) Schol. OR 1523 (211 f. Parageorgiu): καὶ αὐτάρκως ἔχει τὸ δῶμα· τὰ γὰρ ἔξῃς ἀνοίξαι γνωμολογοῦντος Οἰδίποδος. Schol. Soph. OC 1669 (464 P.); vgl. den Text oben Anm. 97.