

Iam nocte Titan dubius expulsa redit
Paradoxon, Spaltung und Integration in Senecas *Oedipus*

von
JULA WILDBERGER

Mit der Lehre ist es etwas Eigenartiges. Es liegt eine tiefe Kluft zwischen dem, was man vermitteln möchte, und dem, was tatsächlich gelernt wird. Was diese Kluft am Ende überwindet, weiß man nie; planen läßt es sich jedenfalls nicht. Auch der Jubilar mußte erleben, daß leider nicht alles, was er mir beibringen wollte, so aufgenommen wurde, wie er sich das gewünscht hätte. Dennoch ist er ein wichtiger und unauslöschlicher Teil meiner akademischen Identität geworden. Ob ihm das Endprodukt nun gefällt oder nicht, er ist mit schuld daran, daß ich überhaupt Klassische Philologie studiert habe. Und was am Ende aus mir geworden ist, was immer es nun sein mag, wäre ich ohne ihn, ohne sein Vorbild und seine Aufrichtigkeit als Lehrer nicht geworden.

Eines der tiefsten Erlebnisse meines Studiums war die Begegnung mit Senecas Oedipus in einem ganz besonderen Seminar. Der Jubilar wird wissen, welches ich meine. Wie damals so bin ich auch heute noch gebannt, wenn ich Oedipus' erste, stockende Worte lese.

*iam nocte Titan dubius expulsa redit
et nube maestum squalida exoritur iubar,
lumenque flamma triste luctifica gerens
prospiciet avida peste solatas domos,
stragemque quam nox fecit ostendet dies.*

(Sen. Oed. 1–5)¹

„Schon, die Nacht vertrieben, trüb-ungewiß kommt Titan zurück.
In Trauer, aus fleckiger Wolke, tritt er hervor, der Glanz.
Trostloses Licht trägt er, eine Flamme, die klagen macht.
Aussicht wird er haben auf öde Häuser, geleert durch die gierige Pest.
Verwüstung hat die Nacht aufgehäuft; zeigen wird sie der Tag.“

1 Der lateinische Text wird zitiert nach der Ausgabe von Otto Zwierlein, L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia, Oxford 1986. Übersetzungen stammen von mir.

Was haben diese Verse an sich, daß sie mich immer wieder fesseln? Dieser Frage möchte ich im Folgenden nachgehen.

I

Der Sonnengott Titan ist ein einsamer Gott: wenn er kommt, vertreibt er die Nacht, und er blickt auf eine zerstörte, tote Welt, auf leere Häuser und unpersönliche Produkte einer anonymen Verwüstung². Sein Erscheinen ist durch paradoxe Antithesen und Junktoren gekennzeichnet: Er kommt „jetzt schon“ (*iam*)³ zurück, aber unbestimmt trübe – oder zögernd (*dubius*). Trotz dieser Unentschiedenheit wird die Nacht – von ihm? – energisch vertrieben. Zwar kommt Titan als Glanz und heller Schein (*iubar*), doch dringt dieser Glanz aus einer fleckigen, schmutzigen Wolke (*nube*), die ihn wie Trauerkleidung umgibt. Die klangliche Ähnlichkeit von *nūbe* und *iūbar* unterstreicht das Paradoxon. So hebt auch die Assonanz *lūmen* – *lūctifica* hervor, daß dieses Sonnenlicht paradoxerweise kein „lichtmachendes“ (**lūcificus*), nichts Helles, Klares, Heiteres, Warmes, sondern etwas Trauerverursachendes ist. Neben dem nur beleuchtenden Licht (*lūmen*) steht die Flamme (*flamma*), der verbrennende, zerstörende Sonnenstrahl⁴.

Auch was die Fokalisierung angeht, ist die Passage zweideutig: Sehen wir Titan von außen? Ist er „ungewiß“ (*dubius*), weil sein Licht hinter finsternen Wolken nur trübe hervorscheint, und ist er traurig und trostlos, weil der Sprecher Oedipus im Stil einer hellenistischen „pathetic fallacy“ seine Gefühle und Stimmungen auf die Natur überträgt⁵? Oder ist Titan selbst „unentschlossen“, „zögernd“ (*dubius*), weil er wieder in diese so schreckliche Wirklichkeit kommen muß und sich – spinnen wir das doch

-
- 2 Entsprechend seiner Wurzel (vgl. *sternere*) bezeichnet *strages* primär den physischen Zerstörungsakt, bei dem ‚zu Boden geworfen‘ und ‚hingestreckt‘ wird. Es fehlt hier ein Genitiv wie etwa *hominum* oder *populi* zur Bezeichnung dessen, was niedergestreckt wurde. Zur Übersetzung von *fecit* mit „aufhäufen“ vgl. OLD s.v. *strages* 3. – Christine Schmitz (Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas, Berlin/New York 1993, 21) interpretiert die Ausdrücke der Trauer als Zeichen für ein „Mitleiden des Sonnengottes“; auch sie meint jedoch, daß die Trauer unpersönlich (22f.), d.h. nicht durch eine persönliche Beziehung des Gottes zu den sterbenden Menschen, z.B. als Schutzgott, begründet ist.
 - 3 Karlheinz Töchterle (Lucius Annaeus Seneca, Oedipus: Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung, Heidelberg 1994, 141) charakterisiert *iam* als „in derartigen Schilderungen formelhaft“, nimmt aber doch eine weitergehende Funktion an, u.a. „die Schilderung stärker zum Sprecher in Beziehung zu setzen“.
 - 4 Töchterle (wie Anm. 3) 143: „*Flamma* vom Sonnenlicht ist eher selten ...“; in Oed. 122f. färbt die *flamma* der Sonne die Menschen in Indien dunkel.
 - 5 So interpretieren etwa Schmitz (wie Anm. 2) 19f. und schon Kurt Anliker, Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien, Bern/Stuttgart 1960, 29f.

einfach einmal mutig weiter – für das Leid irgendwie verantwortlich fühlt? Daß er jedenfalls mit dazu beiträgt, erfahren wir wenig später in den Versen 39f.⁶

Wie immer man sich entscheidet, es besteht eine große Nähe zwischen Oedipus und dem Titan, den Oedipus beschreibt. Auch Oedipus ist einsam, isoliert von den anderen⁷. Wie Titan ist auch Oedipus zögerlich und ohne Gewißheit. Er weiß sich unschuldig und erlebt sich doch als schuldig. Er beschreibt sich als etwas, das „den Himmel böse macht“ (36 *fecimus caelum nocens*) und das „verwesemachende Schlechtigkeit des Himmels“ (79 *tabifica caeli vitia*) mit sich ins Land gebracht hat.

Wie Christine Schmitz herausgestellt hat, ist die Pest in Senecas *Oedipus* nicht bloß ein Handlungsauslöser. Sie motiviert nicht nur die Suche nach Laius' Mörder, sondern sie ist Ausdruck und Symbol eines ungesunden Zustandes. Im mantischen Sinne und, wenn man will, somit auch nach den Begriffen einer kosmischen Sympathie⁸, können die Pest und die gräßlichen Prodigien in der Mitte des Stückes als ein „Offenbarwerden der Verbrechen [sc. des Oedipus] im Kosmos“ interpretiert werden⁹. Gerade die Eingangsverse legen meines Erachtens aber eine andere Interpretation nahe: Der Kosmos, oder jedenfalls ein Teil davon, nämlich Titan, spiegelt Oedipus' psychische Verfassung wieder. Was in Oedipus' Psyche vorgeht, Angst, Schuldgefühle und zugleich das Wegschieben dieser Gefühle, ihr Verlagern auf einen anderen, das wird uns Lesern an Titan sichtbar gemacht. Dabei ist der Sonnenaufgang nicht nur ein Stimmungsbild und die Beschreibung nicht nur ein Mittel zur Charakterisierung der Figur Oedipus durch eine „pathetic fallacy“. Titan und Oedipus verschmelzen zu einer Figur: Titan *ist* das solare Gegenstück zu Oedipus, während umgekehrt der Mensch Oedipus an verschiedenen Stellen im Stück Charakteristika dieses Himmelskörpers hat¹⁰.

6 Zu den Möglichkeiten, *dubius* zu übersetzen, siehe Schmitz (wie Anm. 2) 20f. sowie den Kommentar von Töchterle (wie Anm. 3) 141f. mit weiterer Literatur. Gerhard Müller (Senecas *Oedipus* als Drama, *Hermes* 51 [1953] 447–464, hier 448), Ettore Paratore (La poesia nell'*Oedipus* di Seneca, *GIF* 9 [1956] 97–132, hier 114–116) und Willy Schetter (Senecas *Oedipus*-Tragödie, in: Eckard Lefèvre [Hg.], *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 402–449, hier 408) meinen, die Eingangsverse sollten Stimmung und Atmosphäre erzeugen. Nach Donald J. Mastrorarde (Seneca's *Oedipus*: The Drama in the Word, *TAPhA* 101 [1970] 291–315, hier 292) entfalten die Verse „an imaginary world consonant with his state of mind“ und führen dabei Schlüsselwörter ein, die die Bildsprache der Tragödie insgesamt bestimmten, darunter eben auch das Wort *dubius*.

7 Das wird für den Zuschauer, der die Eingangsszene von Sophokles' *Oidipous Tyrannos* kennt, sofort augenfällig. Siehe auch Thomas F. Curley, *The Nature of Senecan Drama*, Rome 1986, 103f.

8 Curley (wie Anm. 7) 86–88.

9 Schmitz (wie Anm. 2) 85.

10 Denis Henry und Brioney Walker (*The Oedipus of Seneca: An Imperial Tragedy*, Ramus

Die Identifikation von Oedipus und Titan wird durch das Stück hindurch fortgesetzt. So nimmt bei der Eingeweideschau das Vorzeichen für Oedipus' Blendung eine Form an, die an den Titan der ersten Verse erinnert.

*ambitque densus regium fumus caput
ipsoque circa spissior vultus sedet
et nube densa sordidam lucem abdidit.* (Sen. Oed. 325–327)

„Dichter Rauch zieht um das Königshaupt.
Gerade rings um das Gesicht bleibt er noch kompakter stehen.
In einer dichten Wolke hat er das verschmutzte Augenlicht verborgen.“

Wie Titan erscheint Oedipus als verdunkelter Leuchtkörper. In Vers 2 scheint Titan traurig-trüb aus einer fleckigen Wolke hervor. Hier steckt nun Oedipus' Kopf in einer Rauchwolke, die sein Augenlicht verschmutzt und es verbirgt, d.h. dem vom Auge erzeugten Sehstrahl bzw. Sehkonus den Weg versperrt¹¹.

Was durch dieses Vorzeichen angekündigt wurde, bewahrheitet sich am Ende des Stückes, an dem Oedipus den Fluch seines toten Vaters (646–658) erfüllt. Wenn Oedipus das Land verlassen hat, so lautet Laius' Prophezeiung, wird Frühling einkehren:

*vere florifero virens
reparabit herbas; spiritus puros dabit
vitalis aura, veniet et silvis decor.* (Sen. Oed. 649–651)

„Ergrünend in blumenbringendem Frühling
läßt dann [der Boden] die Pflanzen wieder wachsen; reine Atemzüge gewährt
der belebende Lufthauch; und auch den Wäldern kehrt ihr Schmuck zurück.“

12 [1983] 128–139, hier 129) sehen im *Titan dubius* der Anfangsverse ein Symbol von Oedipus' „faltering authority“.

11 Zur stoischen Physiologie des Sehens, wonach zwischen Auge und Objekt ein gespannter Konus entsteht, siehe z.B. D.L. 7,157f. – Nach William H. Owen (Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies, TAPhA 99 [1968] 291–313) dient die Bildsprache astronomischer und meteorologischer Phänomene im *Oedipus* zum Ausdruck moralischer Ordnung einerseits und andererseits, wenn eine drückende, verpestete Atmosphäre geschildert wird, als Ausdruck und Symbol von Oedipus' Schuldgefühlen und seiner angstvollen Stimmung. Owen stellt dabei die meisten der auch von mir diskutierten Belege zusammen, deutet sie aber anders. So sieht er in dem Rauch um Oedipus' Kopf nur ein Beispiel für „the monarch's corrupted skies“ (310), aber keine direkte Analogie zu Titan am Anfang des Stückes.

Oedipus ist hier wie ein Naturphänomen, ein böser Stern, der über das Land gekommen ist. Wie am Anfang des Stückes der einsame Mensch am Boden und das einsame, traurig zaudernde Gestirn im Himmel miteinander verschmelzen, so ist Oedipus in der Prophezeiung seines Vaters zugleich ein Elender, der todbringend und vom Tod begleitet (649. 652) mit Mühe seine unsicheren Schritte tut¹², und eine Himmelserscheinung oder jedenfalls etwas, das den Zustand des Himmels beeinflusst und dem Laius, der Vater, in einer rätselhaften Wendung „den Himmel wegnehmen“ will.

eripite terras, auferam caelum pater. (Sen. Oed. 658)

„Entreißt ihr [sc. Thebaner ihm] das Land; ich, der Vater, will [sc. ihm] den Himmel wegnehmen.“

Eine naheliegende, rationale Deutung des Ausdrucks besteht darin, unter dem Wegnehmen des Himmels den Entzug des Tages- und damit Augenlichts zu verstehen. Danach soll die Antithese von Land und Himmel die doppelte Bestrafung durch Verbannung und Blendung poetisch effektiv zum Ausdruck bringen. Doch gerade in der Parallelstellung zu *terras* liegt es nahe, *caelum* nicht nur als den gesehenen Himmel, als ein Objekt der Wahrnehmung zu verstehen, sondern zugleich auch als einen Raum, in dem man sich aufhalten kann¹³.

Ein merkwürdiges Zwischending zwischen einem Menschen unter der Sonne und einem Leuchtkörper ist Oedipus auch in seiner Selbstbeschreibung, kurz nachdem er sich die Augen aus den Höhlen gerissen hat.

*bene habet. peractum est: iusta persolvi patri.
iuvant tenebrae. quid deus tandem mihi
placatus atra nube perfundit caput?
quis scelera donat? conscium evasi diem.
nil, parricida, dexterae debes tuae.
lux te refugit. vultus Oedipodam hic decet.* (Sen. Oed. 998–1003)

„Nun ist es gut. Es ist vorbei. Das rechte Totenopfer hab ich meinem Vater dargebracht.“

12 Wieder und wieder lenken Laius' Worte die Aufmerksamkeit auf Oedipus' Fortbewegung: 648 *gradu*; 654 *rapidis gressibus*; 655 *graves pedibus moras*; 656 *reptet incertus viae / baculo senili triste praetemptans iter*.

13 Eine solche räumliche Auffassung ist auch in Statius' *imitatio* zu erkennen: Theb. 11,691 *caelum terramque reliqui*.

Wie angenehm das Dunkel ist! Welchen Gott konnte ich endlich
 besänftigen, daß er mein Haupt mit einer schwarzen Wolke übergöß?
 Wer ist es, der mir die Verbrechen erläßt? Meinem Mitwisser, dem Tag, bin ich
 entkommen.
 Nein, du Vatermörder, es ist nicht das Verdienst deiner eigenen Rechten.
 Das Licht schreckt vor dir zurück. So ein Antlitz muß ein Oedipus zeigen.“

Vor allem drei Dinge lassen Oedipus hier als eine Art verdunkelte Sonne erscheinen: Erstens verwundert, daß Oedipus seine Blendung als Sühne für den Mord am Vater bezeichnet. Die Blendung sollte nämlich mehr sühnen als nur dieses Verbrechen, für das der Tod ausgereicht hätte (938–941)¹⁴. Dieser Widerspruch ließe sich mit der Annahme erklären, daß so noch einmal auf die Prophezeiung verwiesen werden soll, nach welcher Laius ankündigte, seinem Sohn den Himmel wegzunehmen.

Zweitens beschreibt Oedipus seine Blindheit in einer Weise, die an das Omen bei der Eingeweideschau erinnert: sein Haupt ist von einer schwarzen Wolke umgeben. Das allein wäre natürlich noch kein Grund, Oedipus auch hier wieder mit einem Gestirn zu identifizieren, zumal Oedipus selbst gleich darauf sagt, er sei dem Tag, seinem Mitwisser, entkommen. Doch ist das nicht eine überraschend kindliche Sichtweise? Wie ein Kleinkind, das sich die Augen zuhält, scheint Oedipus zu glauben, daß man ihn nicht sehen kann, wenn er selbst nichts mehr sieht! Einer solchen kindlichen Logik möchte Töchterle¹⁵ nicht folgen und verweist auf Phoen. 9f. Dort beschreibt Oedipus all das, was er selbst nicht mehr sieht, als etwas Präsenes, das er von sich selbst befreien möchte; hier muß Oedipus umgekehrt selbst den Tag nicht mehr sehen und empfindet das als Erleichterung. So weit, wohl zu Recht, Töchterle. Wenn man dann aber weiter fragt, warum die Blindheit Oedipus Erleichterung bringt, kommen wir in abgewandelter Form doch wieder zu der kindlichen Sichtweise zurück. Dadurch, daß er seine Wahrnehmung von ihr ausgelöscht hat, ist für Oedipus die Welt selbst zum Verschwinden gebracht worden – und mit ihr seine Verbrechen¹⁶. Mit seinem Augenlicht hat er das Licht des Tages ausgelöscht.

14 Töchterle (wie Anm. 3) 615; Gottfried Mader, *Nec sepultis mixtus et vivis tamen / exemptus: Rationale and Aesthetics of the ‚Fitting Punishment‘ in Seneca’s Oedipus*, *Hermes* 123 (1995) 303–319, hier 306f. In Vers 951 erscheint die Blendung auch als Möglichkeit, einen Tod zu sterben, der Oedipus von seinem Vater in der Unterwelt fernhält.

15 Töchterle im Kommentar zur Stelle (wie Anm. 3, 616).

16 Curley (wie Anm. 7) 85 versteht die Blendung als Oedipus’ Versuch, seine Selbstwahrnehmung auszuschalten („to hide himself from himself“); vgl. auch ebd. 99 und 103.

Ein etwas anderes Bild ergibt sich drittens aus den nächsten beiden Versen. Hier gleicht Oedipus noch deutlicher einem verdunkelten Gestirn: Es ist nicht das Verdienst seiner Hände, daß er nichts mehr sehen kann. Das Licht selbst scheut vor ihm zurück. Das ist zweideutig wegen der zugrundeliegenden Auffassung vom Sehen mittels eines Pneumakonus, der scheinwerferartig von den Augen ausgeht. Es könnte also entweder das äußere Licht zurückweichen, z.B. die Sonne ihren Lauf umkehren oder sich verdunkeln¹⁷, oder das Licht will nicht in Oedipus selbst sein, so daß er keinen Sehkonus mehr erzeugen kann. Wie ein schwarzer Stern zeigte Oedipus dann ein verdunkeltes Antlitz¹⁸.

Am Schluß des Dramas erfüllt Oedipus schließlich seines Vaters Prophezeiung und vollzieht durch seinen heilbringenden Abgang auf der Erde die komplementäre Gegenbewegung zu Titans unheilvollem Aufgang am Anfang der Tragödie: Unsicheren Schrittes, stolpernd (1047–1051) verläßt er das Land, so daß nach seiner Flucht ein „milderer Zustand des Himmels“ (*mitior caeli status*) nachfolgen kann (1054f.). Während Titan ein „trostloses Licht“ brachte, mit „einer Flamme die klagen macht“ (*3 lumenque flamma triste luctifica gerens*), zieht Oedipus am Schluß alles Todbringende, Verdorbene auf der Erde (1058 *mortifera ... vitia terrarum*) aus dem Land heraus und nimmt alle Schrecken, darunter auch „schwarze Pest“ (*atra pestis*; vgl. 4 *avida peste*), mit sich fort (1058–61).

Hier, am Ende, ist nun alles ordentlich sortiert. Thebens Bürger dürfen leben; den Kranken wird geholfen; alles Schlimme begleitet Oedipus ins Exil. Aus der ambivalenten Sonne am Anfang ist auf der einen Seite ein von Unheil begleiteter Verbannter geworden, während auf der anderen Seite der von Phoebus in seinem Orakel angekündigte „lichtreiche Tag“ zurückkehrt. Bevor nicht der Königsmord durch Exil gesühnt sei, werde es keine helle Sonne am klaren Himmel geben, hatte Phoebus prophezeit.

... non ante caelo lucidus curret dies
haustusque tutos aetheris puri dabit.

(Sen. Oed. 219–220)

„Nicht vorher wird der Tag [d.h. die Sonne] lichtvoll über den Himmel eilen und gefahrlose Atemzüge reinen Äthers erlauben.“

17 Vgl. zu dieser Möglichkeit Töchterle (wie Anm. 3) 616 f.

18 *Vultus* von Sonne oder Mond z.B. Herc. fur. 596. 941; Phaedr. 654. 747. Im *Oedipus* selbst zu vergleichen ist 409 *vultu sidereo discute nubila*, wo Bacchus als *lucidum caeli decus* (405) um Hilfe angerufen wird.

Erst danach würden „mildere Gestirne zurückkehren“ (233 *mitia ... remeabunt sidera*).

Während Titan – und so auch Oedipus – am Anfang ein betrübter, ängstlicher, unsicher zaudernder Zeuge ist, der nur schaut (4 *prospiciet*) und zeigt (5 *ostendet*), muß Oedipus am Ende zwar physisch unsichere Schritte tun und fürchten, auf die Leiche seiner Mutter zu treten (1051), doch psychisch ist er ein anderer: Er hat seine Rolle gefunden (1003)¹⁹ und sie angenommen. Nach seiner Selbstverstümmelung betritt er die Bühne mit den Worten „Nun ist es gut“ (998 *bene habet*), und sein letztes Wort, bevor er die Bühne verläßt, ist *libet* (1061) – „so gefällt es mir“. Die Gewißheit und das Annehmen der Gewißheit geben Oedipus Handlungsmacht: Er wird nicht vertrieben, wie es Laius gefordert hatte (647f.), sondern er geht von selbst (1053 *fugio, exeo*); aktiv gibt er Anweisung, sich um die Kranken zu kümmern, und verspricht ihnen Genesung; aktiv zieht er alle Schrecken aus Theben mit sich fort (1058 *extraho*)²⁰.

II

Im paradoxen, widersprüchlichen Hin und Her der Eingangsverse zeichnet sich doch eine Entwicklung ab: Aus dem zögernden, trüben, trauernden Sonnenglanz (2 *maestum ... iubar*), wird ein trostloses Licht, d.h. ein Licht, das wegen der Zweideutigkeit des Wortes *tristis* sowohl selbst traurig als auch andere traurig machend sein könnte, und eine sengende, brennende Flamme, die aktiv Trauer verursacht (3)²¹. Der ungefährliche Glanz wird zum gefährlichen Feuer; aus dem Trauernden wird etwas, das an Trauer schuld ist. Doch da, plötzlich, ist Titan es nicht mehr: die ambivalente, hell-dunkle Sonne steht auf einmal hoch am Himmel und schaut von oben herab auf

19 Siehe Töchterle (wie Anm. 3) zur Stelle und vor allem Mader (wie Anm. 14) 316–319.

20 Vgl. Franco Caviglia, *L'Oedipus di Seneca*, in: Bruno Gentili/Roberto Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale* (Urbino 15–19 novembre 1982), Roma 1986, 255–269, hier 264f. und Cedric A.J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford 2004, 89. – Als eine Art Handlungsmacht kann man es auch ansehen, daß es Oedipus gelingt, die Prophezeiung des Schicksals durch ein weiteres ‚Verbrechen‘, den Tod seiner Mutter, sogar zu übertrumpfen (1042–1046). Eine andere mögliche Interpretation besteht darin, daß Oedipus nun, da er sich mit dem erwarteten Schicksal abgefunden hat, es fertigbringt, auch das unerwartete Schicksal anzunehmen, was nach der stoischen Affekttheorie eine schwerere Prüfung darstellt. – Zur Frage, wie sich Oedipus' Verhalten aus der Sicht der stoischen Auffassung von Schicksal und menschlicher Handlungsmacht darstellt, siehe Klaus Schöpsdau, *Zur dramatischen Struktur von Senecas „Oedipus“*, *Hermes* 113 (1985) 84–100.

21 Vgl. Schmitz (wie Anm. 2) 23.

eine von „gieriger Pest“ verödete Stadt. Das Leid der Stadt ändert Titans Erscheinung nicht mehr; dieser sieht erst selbst von oben herab und zeigt dann auf, was „die Nacht“ angerichtet hat. Der quälende, ambivalente Zwischenzustand des Zweifels, daß etwas zugleich hell und dunkel, zugleich gut und schlecht ist, wird beendet durch eine abrupte Trennung, durch Aufspaltung des Gut-Schlechten in ein Gutes und ein Schlechtes, von dem man nur noch das eine ist. Damit verliert Titan aber seine Individualität und Personalität: Er ist nun „der Tag“²².

Eben dieses Umschlagen von verwirrender, ambivalenter Paradoxie, bei der eine Sache zwei Gegensätze zugleich ist, hin zu einer klaren Trennung und Übersteigerung in die eine oder andere Richtung scheint mir eine Grundstruktur des *Oedipus* zu sein. So verblüffen schon die ersten Worte, die Oedipus an die Beschreibung des Sonnenaufgangs anschließt. Was sollen diese Gemeinplätze über die besonderen Gefahren, die Königen vom Schicksal drohen²³? Es ist, als versuche Oedipus sich wie die von ihm zum Vergleich herangezogenen Berggipfel und Klippen – und wie der zum Tag gewordene Titan – ober- und damit außerhalb des Pestgeschehens zu erleben.

Doch das Schlimme, das gerade noch von außen anbrandete, ist sogleich wieder in ihm, und auch das ist ein Grundmotiv des Stückes: das Zurückumschlagen des Gespaltenen in neue Paradoxien. Eben noch ein sorgenfreier Vagabund, der sich aus dem ungeliebten Königreich seines Vaters verdrückt hat (12f.), ist er im nächsten Augenblick voller Furcht, er könnte einen Vätermord begehen (14f.). Dieses paradoxe, innerpsychische Phänomen, daß man ein Verbrechen begehen könnte, das man selbst verabscheut, wird aber sofort wieder nach außen verlagert: Die Tat wird ihm nicht nur angekündigt (16 *monent*), sondern ihm angesagt, über ihn verhängt (17 *indicunt*)²⁴ und ihm angedroht (21 *minatur*), also ihm mit aller Gewalt von außen zugemutet, und das bemerkenswerterweise als gegenwärtige Bedrohung im Präsens²⁵. Das Orakel ist keine zurückliegende Vergangenheit, sondern präsenter, ständig nagender Gedanke.

22 Schmitz (wie Anm. 2) 23f. Sie sieht in dem letzten Vers zugleich eine Andeutung auf das Grundgeschehen des Oedipus-Mythos, daß nämlich das Verborgene ans Licht des Tages gebracht wird.

23 Ted Hughes läßt sie in seiner Adaption des Stückes bezeichnenderweise aus (Seneca's *Oedipus*, adapted by Ted Hughes, London 1969; mehr dazu unten in Abschnitt 3). Vgl. auch Stephan Schröder, Beiträge zur Kritik und Interpretation von Senecas „Oedipus“, *Hermes* 128 (2000) 65–90, hier 67. Nach Anliker (wie Anm. 5) 30–32 dienen die allgemeinen Worte zur Königsherrschaft der Überleitung, da sie sich sowohl auf Oedipus' Rolle als König des pestgeplagten Theben als auch auf seine Rolle als Kronprinz von Korinth beziehen können.

24 Siehe Töchterle (wie Anm. 3) 154 zur Seltenheit der Bedeutung „vorhersagen“.

25 Schetter (wie Anm. 6) 410f.; Schröder (wie Anm. 23, 65f.) schlägt eine Interpretation als

Auch diese Aufspaltung hält nicht lange. Sogleich (24f.) kehren die Paradoxien wieder: Aus Mangel an Vertrauen in seine Fähigkeit, das Falsche zu unterlassen (24), unternimmt es Oedipus, die natürliche Ordnung sicherzustellen (24f.). Nicht nur, daß er also anscheinend zugleich doch glaubt, wenigstens etwas Richtiges tun zu können, das Perfekt *posui* stellt das angestrebte Ziel dieses Tuns sogar als bereits erreicht hin, während die direkte Anrede an *Natura* Oedipus auf die gleiche oder sogar eine höhere Stufe als die zu Schützende stellt: „Mach dir keine Sorgen, liebe Natur, ich kümmere mich um deine Belange.“ Die beiden auf Oedipus und die Natur weisenden Pronomina sind hervorgehoben: statt *mihi* steht *mihimet*; *tua* ist durch weites Hyperbaton über die Versgrenze hinweg von seinem Bezugswort getrennt. Bei sich selbst ist sich Oedipus unsicher; was die natürliche Ordnung betrifft, dagegen übertrieben selbstgewiß. Dieser Selbstgewißheit widersprechen allerdings die Häufung des Angstlautes *ū* sowie die Klangfigur von stammelnd wiederholten gleichartigen Silben: *in tuto tua, natura, ... iura*. Und in der Tat ist Oedipus' Furcht nicht wirklich beseitigt, nichts ist sichergestellt: Oedipus fürchtet, was er für unmöglich hält (25f.), hat Panik vor wirklich allem (26 *cuncta expavesco*) und vertraut noch nicht einmal sich selbst (26).

Erneut wird dieser unerträgliche Mischzustand aufgespalten. Oedipus ist nun nicht mehr der hoch aufragende Fels, den Meer und Wind besonders hart treffen, sondern umgekehrt der einzige in der ganzen Stadt, der verschont bleibt (31); unversehrt steht er dabei (34 *incolumis asto*) – allerdings nur, um für etwas Schlimmeres aufgespart zu werden. Oedipus sieht sich jetzt nicht mehr unschuldig von Bösem bedrängt, sondern als schuldigen Ausbund des Bösen. Ein allwissender Gott klagt ihn an (34 *Phoebireus*). Es besteht kein Zweifel: Er *ist* der Täter und hat die ungeheuren Verbrechen bereits so gut wie begangen (35 *sceleribus tantis*), ja gleich den ganzen Himmel mit seiner Schlechtigkeit erfüllt (36 *fecimus caelum nocens*).

Verschiedene Erklärungen wurden dafür vorgeschlagen, daß Oedipus sich hier für ein Verbrechen verurteilt, das er nach seinem eigenen Wissen gar nicht begangen hat²⁶. Liest man den Monolog als Ausdruck psychischer Prozesse, in denen ein Ich mit unerträglicher Ungewißheit kämpft, wird diese Selbstverurteilung verständlich: Oedipus steht nun nicht mehr unter Anklage, nicht wissend, ob er es war oder nicht, sondern die Sache ist entschieden. Er selbst übernimmt die Rolle des Anklägers und Richters und hat seinen Gegner Phoebus damit quasi inkorporiert. Hier gibt es nun keinen unschuldig Schuldigen, keinen Guten, der vielleicht etwas Böses getan hat. Oedipus ist jetzt ganz und gar böse und schuldig – und paradoxerweise gerade dadurch der

resultatives Präsens analog zum Präsens bei Zitaten vor.

26 Siehe etwa Töchterle (wie Anm. 3) 164.

mächtige Richter. Das Verwirrende wurde aufgespalten, und blitzartig blendet Oedipus ständig zwischen dem einen und dem anderen Spaltprodukt hin und her²⁷.

Entsprechend dieser Spaltung und Doppelung steht nun dieser Oedipus-Phoebus in seiner Eigenschaft als Sonne (40 *Titan*)²⁸ am „schädlichen/verbrecherischen Himmel“ (36 *caelum nocens*) und brennt erbarmungslos auf das leidende Theben hinunter (39f.) – einerseits böser Zerstörer, andererseits unerbittlicher Verfolger von Oedipus' Verbrechen.

III

Die hier diskutierten Eigentümlichkeiten der senecanischen Prologverse werden vielleicht noch etwas deutlicher durch einen Vergleich mit Ted Hughes' Adaption des Dramas für die moderne Bühne²⁹:

*Chorus: night is finished but day is reluctant the sun
drags itself up out of that filthy cloud it stares
down at our sick earth it brings a gloom not light*

*beneath it our streets homes temples gutted with the
plague it is one huge plague pit the new heaps*

27 Zu Möglichkeiten, Oedipus' Selbstbezeichnung mehr oder weniger rational zu erklären, siehe etwa Schetter (wie Anm. 6) 411–414. Otto Zwierlein (Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas, Mainz/Stuttgart 1986, 229f.) schlägt vor, den Dativ in finalem Sinn zu verstehen: „zur Verübung solcher Verbrechen“. Mein Lesevorschlag läßt sich mit jeder dieser Lösungen vereinbaren. Es geht hier um eine generelle Ablaufstruktur, die in Form ganz unterschiedlicher Gedanken, Vorstellungen oder Phantasien konkretisiert werden kann.

28 Daß Seneca Apollon im Stück regelmäßig Phoebus nennt, also mit einem Namen, der speziell auch auf den Sonnengott weist, reicht allein zur Identifikation nicht aus, da der Name „Apollo“ in den Tragödien Senecas überhaupt nicht vorkommt. Eine ausdrückliche Verbindung wird jedoch dadurch hergestellt, daß Luna wenige Verse weiter als *Phoebi soror* erscheint (44; vgl. auch 121f. *promit hinc ortus aperitque lucem / Phoebus*). Bemerkenswert ist auch der Anklang des letzten Prologverses (109 *si quam salutis Phoebus ostendat viam*) an den letzten der Eingangsverse (5 *ostendet dies*; vgl. Anthony J. Boyle, *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*, London/New York 1997, 93). Sowohl Phoebus als auch der Sonnengott zeigen etwas, der eine die Verwüstungen der Nacht, der andere einen Ausweg.

29 Hughes (wie Anm. 23) 13, l. 1–7.

*of dead spewed up everywhere hardening in the
sickly daylight.*

Während im lateinischen Original nur ein Subjekt die fünf ersten Verse beherrscht, nämlich Titan, beginnt Hughes' Adaption mit drei Subjekten: Nacht, Tag und der Sonne, die alle aus der Sicht des Chores gesehen werden, der die Verse spricht. Dem Blick des Chores in den Himmel und zur aufgehenden Sonne steht ein gleich langer Abschnitt gegenüber, in dem der Chor seinen Blick auf das wendet, was unter der Sonne ist. Nicht die Sonne schaut, sondern der Chor. An eine Identifikation von Oedipus und Sonne, wie in Abschnitt 1 vorgeschlagen, ist hier nicht zu denken; auch die Bewegung vom Paradoxon zu gespaltener Klarheit fehlt. An Hughes' Sonne ist nichts Widersprüchliches: Sie (bzw. der Tag) mag nicht kommen; sie zieht sich mühsam aus einer schmutzigen Wolke nach oben, starrt zum Chor nach unten und bringt nur Düsternis, kein Licht. Diese Sonne ist einfach nur düster, träge, unwillig, ja geradezu mürrisch.

Auch Hughes' Oedipus ist weniger ambivalent. Er ist der Fliehende, der Verfolgte, der seine Angst mit Flucht³⁰ bekämpft. Das Böse, das ihn ängstigt, ist nicht *in* Oedipus; es ist draußen, so daß er davor weglaufen kann. Flucht und die Angst, die ihn verfolgt, sind die ersten Worte dieses Oedipus und bestimmen seinen gesamten Eingangsmolog.

*Oedipus: and I was happy escaping from my father Polybus
freedom not exile wandering unafraid a
prince fleeing yes but unafraid till I stumbled
as God in heaven saw me I stumbled on this kingdom*

*fear that came after me it followed me the
fear the words of the oracle some day I would
kill my father ...³¹*

Im Gegensatz zu Senecas Oedipus, der zunächst noch fürchtet, welche Verbrechen er selbst mit eigener Hand begehen könnte, der also sich selbst fürchtet (Sen. Oed. 14f.), kommen für Hughes' Oedipus Furcht und Schuld von Anfang an von außen. Entsprechend fehlt auch die Klimax, mit der Senecas Oedipus die Schuld zunehmend aus

30 Dies entspricht Schettters Interpretation (wie Anm. 6), nach welcher Flucht die Grundbewegung des ersten Teils von Senecas Oedipus ist: Flucht vor seinen vermeintlichen Eltern in Korinth ebenso wie Flucht vor der Pest und „Flucht vor den früheren Einsichten [sc. des Prologs]“ (422).

31 Hughes (wie Anm. 23) 13, l. 8–14.

sich heraus verlagert und zur Drohung Apollos macht (16 *monent* – 17 *indicunt* – 21 *minatur*). In Hughes' Adaptation ist das Orakel von Anfang an eine Drohung³². Sein Oedipus ist kein sich selbst mißtrauender fürsorglicher Schutzpatron der *Natura*. Bei Seneca führt das zuerst genannte mangelnde Selbstvertrauen zur großen Schutzgeste: Senecas Oedipus erklärt zuerst, daß er sich selbst nicht vertrauen kann, und verkündet danach, er habe dafür gesorgt, daß *Naturas* Ordnung nicht gefährdet werde. Oedipus tritt hier also paradoxerweise als Beschützer auf, *weil* er sich selbst für eine Gefahr hält. Dieses Paradoxon wird bei Hughes durch Weglassen der Apostrophe, durch Zusatz eines Attributs und durch Umstellung zur psychologisch einsichtigen Folge in der Zeit: der kleine Untertan will das „hohe Gesetz“ befolgen, es bewahren, verliert das Selbstvertrauen, macht sich davon³³.

*the high law of nature I respected that determined
to guard that not trusting myself removed
myself*

Hughes' Darstellungsintention wird noch deutlicher bei seiner Übertragung des Verses 26, den er in eine Verfolgungsphantasie umwandelt (14, l. 1–5):

*but the fear
came with me my shadow into this kingdom to
this throne and it grew till now it surrounds
me fear I stand in it like a blind man in
darkness.*

Senecas Oedipus, der fürchtet, daß von seiner eigenen Hand sein Vater getötet werde (14f.), will das von „tödlicher Hand“ berührte Königreich von sich weisen, will das Schreckliche hinter sich lassen, von dem er glaubt, daß er es mit sich bringt.

*sperne letali manu
contacta regna, linque lacrimas, funera,
tabifica caeli vitia quae tecum invehis*

32 Das Beängstigende sind die Worte selbst, und entsprechend arbeitet Hughes mit einer Häufung der Ausdrücke des Sagens. Statt nur drei wie bei Seneca finden wir bei Hughes (wie Anm. 23) fünf: 13, l. 13 „fear the words of the oracle“; 15f. „the / oracle pronounced it“; 16f. „but the god predicted the god / threatened me with my father's bedchamber“; 19f. „the god predicted / it“.

33 Hughes (wie Anm. 23), 13, l. 24–26.

infaustus hospes, profuge iam dudum ocuis

– *vel ad parentes.*

(Sen. Oed. 77–80)

„Nimm es nicht an, das von tödlicher Hand
berührte Königreich! Laß sie hinter dir, die Tränen, Leichenbegängnisse,
die verwesenmachende Schlechtigkeit des Himmels, die du, ein Unheilsgast,
mit dir
ins Land bringst! Geh doch endlich ins Exil, und zwar schleunigst
– von mir aus auch zu den Eltern.“

Oedipus äußert einen vollkommen paradoxen Fluchtwunsch. Am Anfang, wo er sich auffordert, das verdorbene Königreich abzulehnen (*sperne*), spricht er so, als wolle er die Last loswerden, König eines leidenden Landes zu sein. Das Geschenk gefällt ihm nicht mehr³⁴. Am Ende, wo er sich als Unheilsgast bezeichnet und sich ungeduldig selbst ins Exil schickt, scheint er das Land vor sich schützen zu wollen³⁵. Dem widerspricht aber, daß er kein Mitleid mit seinem Volk äußert³⁶, sondern den Entschluß, das Leid seiner Untertanen hinter sich zu lassen (*linque*). So entsteht der Eindruck, daß es ihm doch nicht darum geht, das Land von ihm selbst als einer todbringenden Plage zu befreien, sondern die Plage von dem Land und damit sich selbst von seiner Schuld. Doch so wie die Aufforderung formuliert ist, ist vollkommen klar, daß Oedipus nie davon loskommen kann. Wohin immer er, der „Unheilsgast“, auf seiner Flucht gelangen wird, wird er wieder alles verderben³⁷.

Anders ist es bei Hughes' Oedipus: Nicht Oedipus selbst ist das Unheil, sondern „der Fluch, den er überallhin mit sich herumschleppt“. Dieser Oedipus flieht nicht vor sich selbst, sondern vor einem äußeren Verfolger, dem Fluch. Er ist wie ein Hund, dem man einen scheppernden Gegenstand an den Schwanz gebunden hat; auch wenn man es vielleicht nicht besonders vernünftig findet, ist es doch verständlich, daß er panisch wegrennen möchte³⁸.

*Oedipus get out of this land get away from these
cries this unending funeral this air you've poisoned*

34 Als Entschluß zur Flucht vor der Verantwortung lesen z.B. Schetter (wie Anm. 6) 146f. und Curley (wie Anm. 7) 86. 91 die Passage.

35 So interpretieren z.B. Müller (wie Anm. 6, 452) und Norman T. Pratt (Seneca's drama, Chapel Hill, North Car./London 1983, 97).

36 Vgl. Schetter (wie Anm. 6) 409.

37 Littlewood (wie Anm. 20) 88: „Even to his own ears the prayer is hopeless ...“

38 Hughes (wie Anm. 23) 15f.

*with the curse you drag everywhere get away
run as you should have done long ago run
yes even back to your parents.*

Kurz, Senecas *Oedipus* bewegt sich in verwirrenden Paradoxien von Gutem und Schlechtem, die kurzfristig durch Spaltungen auseinandersortiert werden, dann aber wieder zurückkehren. Hughes' *Oedipus* ist klar und eindeutig ein von schrecklicher Angst Verfolgter.

IV

Die wichtige Rolle, die im *Oedipus* das Motiv des Zweifels und der Ungewißheit spielt, wurde von den Interpreten schon längst gesehen³⁹. Ebenso stellen Interpreten die Furcht heraus⁴⁰, die mit diesem Motiv einhergeht und die dann in Hughes' Adap-

39 So sieht etwa John G. Fitch in der Einleitung zu seiner Ausgabe (Seneca, *Oedipus. Agamemnon. Thyestes*. [Seneca], *Hercules on Oeta. Octavia*, Cambridge, Mass./London 2004, 6f.) Wissen und Nichtwissen als zentrale Themen des Stücks an. Verbunden sei beides durch emphatische Hinweise auf etwas Verborgenes, dessen *Oedipus* sich bewußt ist und das, gerade weil es verborgen ist, beunruhigt.

40 Müller (wie Anm. 6, 448) spricht von einem „grausigen Grundakkord“, der im Prolog „angeschlagen“ werde und das gesamte Drama bestimme. Vgl. außerdem z.B. Mastrorarde (wie Anm. 6) 293; Pratt (wie Anm. 35) 97f.; Curley (wie Anm. 7) 85f.; Boyle (wie Anm. 28) 92f.; Mader (wie Anm. 14) 305 mit weiterer Literatur in Anm. 7; Claudia Wiener, *Stoische Doktrin in römischer Belletristik. Das Problem von Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans Pharsalia*, München/Leipzig 2006 (BzA 226), 106 mit weiterer Literatur in Anm. 15 und 123 Anm. 48. Nach Wiener beobachten wir in Senecas *Oedipus* keine Aufklärung, da *Oedipus* bereits im Prolog über alles notwendige Wissen zum richtigen Handeln verfüge und in den Versen 77–81 ja auch schon an Abdankung und freiwilliges Exil denke (108), sondern „eine Wahrheitsverdrängung aus Furcht vor ihr“ (109; siehe auch 128). Indem *Oedipus* versuche, eine andere Lösung und somit eine andere Wahrheit zu finden als diejenige, die ihm schon im Prolog zur Verfügung stehe, komme es zu dem „tragischen Paradoxon“, daß die Eingeweideschau und die Nekromantie genau das Gegenteil von dem bewirkten, was mit ihnen bezweckt werde. „Der unwissende, aber dem Schicksal gehorchende *Oedipus* am Anfang des Stücks hätte das Schicksal akzeptieren können, die Stadt Theben verlassen zu müssen. Mit zunehmendem Informationsfluß wird ihm das immer weniger möglich“ (115). Zu Wieners Interpretation konträr ist die Auffassung Alessandro Schiesaros (*The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Seneca Drama*, Cambridge 2003, 10–12) nach welcher „uncontrolled fear“ (12) Seneca gerade zum Suchen nach Erklärungen antreibe. Walter Pötscher (*Der Oedipus des Seneca*, RhM 120 [1977] 324–330) listet eine Reihe von Merkmalen des Senecanischen *Oedipus* auf, die er als Symptome einer Angstneurose interpretiert. Problematisch an dieser Interpretation ist erstens, daß die einzelnen Merkmale aus ihrem Zusammenhang gerissen

tion des Prologs zur ausschließlichen Emotion wird. Dabei ist es nicht nur der Inhalt des Orakels vom Vatemord und dem Verkehr mit der Mutter, der beunruhigt. Auch die Ungewißheit an sich ist zutiefst beängstigend.

Als Iocasta ihn ermahnt, dem ungewissen Zustand (83f. *dubius ... / status*) seines Reiches mit umso gewisserer Entschlossenheit zu begegnen (85 *stare certo pressius fortem gradu*), verteidigt er sich damit, daß er furchtlos jedem menschlichen oder übermenschlichen Feind auf dem Schlachtfeld begegnen würde und sogar vor der Sphinx, „die in dunklen Versen Worte ineinander verwickelte“ (92), nicht geflohen sei. Wenn die Erwähnung der Sphinx nach den vorher genannten Giganten (91) noch eine Steigerung darstellen soll, so kann sie das kaum als nur physische Gegnerin und gefährliches Ungeheuer. Das Grauen besteht wenigstens auch aus dem „trauererregenden Spruch“ (102 *triste carmen*) selbst und nicht nur aus dem Maul und den Klauen, die denjenigen, der den Spruch nicht lösen kann, zu zerreißen drohen.

Selbst das von allen heiß ersehnte (205) und von Oedipus als einzige Hoffnung bezeichnete (108f.) Orakel Apollos, das Creon in Delphi eingeholt hat, läßt Oedipus regelrecht vor Angst schlottern.

*horrore quatior, fata quo vergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat:
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet.* (Sen. Oed. 206–209)

„Ich schaudere und es schüttelt mich vor Angst, wohin sich das Schicksal neigen könnte.

Zitternd schwankt meine Brust in doppeltem Gefühl.

Wenn Erfreuliches mit Hartem vermischt im Unbestimmten liegt,
ängstigt sich der unsichere Geist vor dem Wissen, das er begehrt.“

In der Zwischenzeit hat Oedipus eine andere Erklärung für die Pest in Betracht gezogen, daß diese nämlich eine Vergeltung für den Tod der Sphinx sei (106f.)⁴¹. Und

werden, so daß z.B. Muster im zeitlichen Ablauf nicht mehr zu erkennen sind. Zweitens wird nicht genug berücksichtigt, daß Oedipus ja wirklich in einer extremen Situation ist. Für die Dramenfigur sind die Pest und das Orakel bittere Realität; Angst und Selbstzweifel sind entsprechend keine pathologischen Symptome, sondern durchaus nachvollziehbar. So oder so ähnlich könnte jeder Mensch in dieser Lage reagieren. Wenn man also das Stück als Dramatisierung einer seelischen Erkrankung lesen wollte, müßte man es insgesamt als Phantasie einer kranken Psyche, als Traum oder innere Welt eines Neurotikers betrachten.

41 Vgl. Schetter (wie Anm. 6) 420f.

wenn er als letzte Hoffnung den Gedanken äußert, Apollos Orakel könne vielleicht einen Ausweg zeigen (108f.), ist wohl kaum davon auszugehen, daß dieser Ausweg in einer Beschuldigung des Hoffenden selbst besteht. Insofern kann seine Angst in 206–209 jedenfalls nicht allein darin bestehen, daß er als Vatermörder und Mutter-schänder entlarvt werden könnte. Es ist wenigstens auch die Ungewißheit selbst, die Oedipus' Reaktion hervorruft.

Wie schon im Prolog läßt Oedipus diesen quälenden Zustand nicht lange zu. Mit einer ungeduldig drängenden Frage fordert er Creo zum Bericht auf (210f.), worauf nun *dieser* die Uneindeutigkeit und Rätselhaftigkeit des Orakels beklagt (212. 214f.), während Oedipus mit der bereits beobachteten charakteristischen Spaltung reagiert: Eine ungewisse Rettung sei überhaupt keine Rettung (213), erklärt er, ins Negative übersteigernd. Dann aber tritt er, im Positiven übersteigernd, als derjenige auf, der als Einziger das Unklare und Ungewisse zur Kenntnis nehmen (*noscere*) kann (215f.).⁴² Oedipus' Selbstgewißheit steht in starkem Kontrast zu Creos Unsicherheit und Furcht, die ähnlich übertrieben erscheint wie zuvor Oedipus' Angst, vor allem seine Angst vor Oedipus, wenn er darum bittet, „gefährlos“ von dem Orakel berichten zu dürfen (223).

Überraschenderweise hat nun aber Oedipus selbst anscheinend gar keine Angst mehr; er erschrickt nicht einmal mehr, als das von Creo zitierte Orakel den Täter in der zweiten Person Singular anspricht und ihn als jemanden apostrophiert, der „erneut in den mütterlichen Ursprung zurückgekehrt“ sei – oder zurückkehren werde (236–238).⁴³ Gerade auch in Anbetracht des Umstandes, daß Apollos Apostrophe hier durch Creos Mund direkt an den richtigen Adressaten gerichtet ist, staunt man doch, wie unbeeindruckt Oedipus bleibt, obwohl er noch im Prolog die schlimmsten Befürchtungen sich selbst gegenüber gehegt hatte (19–27). Zu Recht merkt Karlheinz Töchterle an: „Die Reaktion des Oedipus überrascht: er nimmt auf den zweiten, viel drastischer geschilderten Teil des Orakels mit keinem Wort Bezug. Zumindest hätte man einen Ausdruck des Schauderns erwartet ...“⁴⁴

42 Vgl. Ilona Opelt, Senecas Konzeption des Tragischen, in: Eckard Lefèvre (Hg.), Senecas Tragödien, Darmstadt 1972, 92–128, hier 97. Nach dem affektischen Prolog sei Oedipus jetzt auf einmal „der verstandesstolze Löser des Sphinxrätsels, der König, der nach einem Weg zur Rettung der Stadt forscht“.

43 Da der Hauptsatz, von dem das Partizip *revolutus* abhängt, im Futur steht, kann Oedipus das Partizip als Vorhersage auffassen, die er dann in seinem Fluch bestätigt. Eindeutig auf die Vergangenheit bezöge es sich nur im Vokativ. Auf die Vergangenheit bezieht das Partizip Töchterle (wie Anm. 3, 275), der auch darauf hinweist, daß etwas Vergleichbares in Kreons Bericht bei Sophokles fehlt.

44 Töchterle (wie Anm. 3) 275; vgl. Müller (wie Anm. 6) 452 mit Anm. 2.

Im Gegensatz zu Töchterle und den von ihm zitierten Interpreten möchte ich die Erklärung allerdings nicht in Oedipus' plötzlich erwachter Sorge um Herrschaftssicherung sehen. Vielmehr scheint hier das gleiche zu geschehen wie im Prolog, wo Oedipus Herrschaftssicherung gerade abgelehnt hatte (6–14): In beiden Fällen ist der Gedanke an Herrschaft nur ein Vehikel, um das allzu Beunruhigende abzuspalten⁴⁵. Plötzlich sind alle Ängste und Selbstzweifel verschwunden. Oedipus ist auf einmal nur noch die königliche Hoheit, die es als ihre fromme (245 *pium ... officium*; 247 *expietur*) Aufgabe ansieht, streng zu sühnen, daß jemand wagte, das geheiligte, sakrosankte Königszepter – wie er die Tat noch weiter übersteigernd hinzufügt – heimtückisch⁴⁶ anzutasten. Während Apollo nur die Verbannung des Mörders fordert, verflucht Oedipus den Mann, der er selbst ist. Die Übersteigerung geht so weit, daß Oedipus die Stimme Apollos, also genau die Worte, die ihn eigentlich so hätten erschrecken müssen (236–238), usurpiert. Das erinnert an den Prolog, wo er über sich selbst das Urteil fällt und sich so mit seinem Ankläger Phoebus vereinte (siehe S. 110).

Damit ist dann aber der eben noch abgespaltene Inzest doch wieder zurückgekehrt: Der andere soll tun, wovor Oedipus selbst geflohen ist (262f.). So wahr der „Vater“ Polybus friedlich an Altersschwäche sterben und die „Mutter“ Merope niemals einen anderen Mann als diesen kennen möge (270–272), „soll keine Parteilichkeit den Schuldigen“ Oedipus' Strafe „entreißen“ (273).

V

Das Ungewisse, das Oedipus ängstigt, ist nicht einfach nur eine verwirrte Version von etwas Bekanntem, sondern Träger einer Information, die anders nicht zugänglich ist. Dies gilt natürlich vor allem für die Orakelsprüche Apollos, aber selbst das Rätsel der Sphinx wird in Oedipus' Erinnerung zu einem Orakel (101 *sors*). Obwohl nun diese zweideutigen, verschlungenen, verwirrenden Worte so beängstigend sind, verlangt Oedipus immer wieder nach ihnen, fordert den rätselhaften Spruch (98 *carmen poposci*) und vermag ihn am Ende auch zu lösen.

Im gerade besprochenen ersten Akt wird die Lösung des Rätsels allerdings zunächst durch eine Spaltung verhindert. Oedipus ignoriert den Inzestvorwurf, der so deutlich

45 Curley (wie Anm. 7, 95) beobachtet eine Verknüpfung zweier Grundmotive im Stück: des „*dubius*-Motivs“ und des „*regius*-Motivs“. Vgl. auch Schöpsdau (wie Anm. 20) 88–90; Wiener (wie Anm. 40) 111f. 120f.

46 Aus dem Orakel und damit denjenigen Informationen, über die Oedipus und die Zuschauer zu diesem Zeitpunkt verfügen, geht etwas Derartiges nicht hervor.

auf ihn selbst weist, und sieht sich plötzlich nur noch als Rächer des Königsmordes. Doch auch auf diesem Wege führen alle Indizien zu ihm. Er beginnt sofort mit den Ermittlungen und erfährt so vom engen zeitlichen Zusammenhang des Mordes mit dem Auftreten der Sphinx (245f.) und damit seiner eigenen Ankunft in Theben. Auch die Beschreibung des Tatorts (276–285) hätte Oedipus zu denken geben können und tut es später auch (668–672), obwohl Creo die Tat einer Räuberbande (286 *praedonum manus*) und keinem Einzeltäter zuschreibt.

Mit Tiresias Auftritt setzt nun eine Reihe von Szenen ein, in denen das Abspalten des bedrohlich Verwirrenden und seine Rückkehr mit noch größerer Dringlichkeit, doch zugleich auch Deutlichkeit zum strukturellen Merkmal des Stückes insgesamt wird. Oedipus ist dabei, so viel über Laius' Tod zu erfahren, daß er sich selbst als Täter entlarven könnte. Da erscheint Tiresias (288) und wird von Creo und Oedipus als derjenige begrüßt, der das Rätsel lösen kann. Doch schafft Tiresias Auftritt keine Klarheit, sondern verhindert Erkenntnis⁴⁷. Tiresias Bemerkung, daß er, wenn er jünger wäre, den Gott in seiner Brust aufnehmen würde (298), unterstreicht, wie wenig zielführend sein Auftritt ist. Wenn die beste Art der Wahrsagung in genau dem Verfahren besteht, das die Pythia gerade in Delphi angewendet hat (231f.), was soll dann das Exstispiz noch Neues ergeben?

In der Tat läßt die Eingeweideschau Oedipus so ratlos zurück wie zuvor. Wie schon bei dem delphischen Orakel ignoriert er die Hinweise auf Inzest und widernatürliche Geburt. Nur „eines wollen die Himmelsbewohner wissen/uns wissen lassen“⁴⁸, nämlich wer den König getötet hat. Anstatt daß nun aber Oedipus mit den Ermittlungen, die durch Tiresias Auftritt unterbrochen wurden, fortfährt, wird die Totenbeschwörung beschlossen und durchgeführt, die mit der bereits besprochenen Prophezeiung des Laius endet (siehe S. 104). Oedipus ist, wie zu erwarten, zutiefst erschrocken (659f.)⁴⁹ und stößt die Erkenntnis zunächst weit von sich. Während er im Prolog noch keineswegs seiner sicher war, ist er hier nun fest davon überzeugt, daß er seinen Eltern nichts getan hat (661–664). Während diese Überlegung keineswegs abwegig ist, ist das nächste Verteidigungsargument verblüffend: Gerade eben noch hatte Oedipus erfahren, daß man Laius' Mörder wegen des Auftretens der Sphinx nicht hatte verfolgen

47 Wiener (wie Anm. 40) 112–114. Anderer Ansicht ist Müller (wie Anm. 6, 454): Oedipus hätte an diesem Punkt nicht weiterkommen können.

48 388 *quod unum scire caelicolae volunt*. Eine Ellipse des Subjektsakkusativs *nos* ist natürlich nicht ausgeschlossen. Doch hätte man auch in diesem Fall einen Ausdruck vor sich, der jedenfalls als einfacher Infinitiv gelesen werden kann. Identifiziert hier wieder Oedipus sich selbst mit den Göttern, vor denen er sich fürchtet?

49 Zum Problem der Zuweisung dieser Verse siehe den Kommentar von Töchterle (wie Anm. 3) zur Stelle und Wiener (wie Anm. 40) 117f.; sie selbst möchte Vers 659 Creo geben.

können (245f.), jetzt meint er, Laius sei lange vor seiner eigenen Ankunft in Theben getötet worden (665f.)⁵⁰.

Es wurde diskutiert, ob und in welchem Maße sich Oedipus durch die ungerechtfertigte Verhaftung Creos schuldig macht⁵¹. Für den hier verfolgten Leseansatz ist die Entscheidung dieser Frage allerdings zweitrangig, da nicht Oedipus' Schuld erörtert, sondern ein bestimmtes psychisches Muster aufgezeigt werden soll. Entscheidend ist, daß erneut eine verwirrende Auskunft weggeschoben wird, wobei Oedipus wieder seine Königswürde benutzt und sich nun selbst als den von einer Verschwörung Bedrohten hinstellt. Sein Versuch, die Angst vor der beunruhigenden und verwirrenden Prophezeiung dadurch loszuwerden, daß er Creo in Angst und Schrecken versetzt, mißlingt jedoch. Zwar läßt er Creo ins Gefängnis werfen, aber, wie es Creo ausdrückt, wer andere in Angst versetzt, „fürchtet die, die ihn fürchten. Die Angst kehrt zu ihrem Urheber zurück“ (706).

Die Angst ist also immer noch da (764). Dies ist der Punkt, an dem Oedipus seine eigenen Ermittlungen wieder aufnimmt. Wie Willy Schetter und Klaus Schöpsdau überzeugend dargelegt haben⁵², kehrt sich die Bewegung des Stückes nun um⁵³. Zwar kommt es auch jetzt noch einmal zu einer Unterbrechung durch das Eintreffen eines Boten aus Korinth, doch diese fördert die Ermittlungen. Oedipus hat zu diesem Zeitpunkt bereits erkannt, daß er Laius getötet hat (782 *teneo nocentem*), und die Ankunft des Korinthers hilft, die noch ungeklärte Unstimmigkeit zu beseitigen, daß Laius Oedipus' *Vater* sein soll.

Das Chorlied zwischen dem dritten und vierten Akt schildert, wie Oedipus' Geschlecht schon immer vom Götterzorn verfolgt war, und berichtet als Beispiele von Cadmus'

50 Töchterle 1994 (wie Anm. 3, 486) meint, daß diese „Vermutung“ nicht unwahrscheinlich sei. Zwar läßt sich durchaus ein Szenario denken, wonach ein längerer Zeitraum zwischen Laius' Tod und Oedipus' Ankunft liegen könnte. Nur äußert Oedipus keinen Hinweis darauf, daß er nur vermutet, und die Informationen, die er im Stück ausdrücklich erhalten hat, sprechen gegen einen zeitlichen Abstand, den man mit *multo ante* charakterisieren könnte. – Pratt (wie Anm. 35, 99) meint im Zusammenhang mit dieser Szene: „The more Seneca calls attention to the truth, the more unbelievable Oedipus' ignorance becomes.“ In jedem Fall entsteht der zunehmend stärkere Eindruck, daß Oedipus erhebliche psychische Energie aufwendet, um sich für unschuldig zu halten.

51 Zur Schuldfrage generell siehe zuletzt Wiener (wie Anm. 40) 103–129, sowie z.B. Schetter (wie Anm. 6), Joachim Dingel, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974, 72–80 und Joe P. Poe, *The Sinful Nature of the Protagonist of Seneca's Oedipus*, *Ramus* 12 (1983) 140–58.

52 Bibliographische Angaben in Anm. 4 und 20.

53 Vgl. auch Schöpsdau (wie Anm. 20).

Drachensaat und von Actaeon. In die Gestalt eines Hirsches verwandelt flieht Actaeon erschreckt von Federn im Wind (751–759), bis er an die Quelle kommt, in der er Diana gesehen hatte.

*donec placidi fontis in unda
cornua vidit vultusque feros,
ubi virgineos foverat artus
nimium saevi diva pudoris.*

(Sen. Oed. 760–763)

„Bis er in dem friedvollen Wasser der Quelle
sein Geweih sah und das Antlitz eines Wildtiers,
dort wo ihre jungfräulichen Glieder gepflegt hatte
die Göttin, deren Scham gar zu grausam wütet.“

Eben dies geschieht mit Oedipus. Sein panisches Abspalten findet ein Ende. Er kann endlich hinsehen und das, was er sieht, auch akzeptieren. Er versteht nun, was geschah, und was aus ihm geworden ist⁵⁴.

VI

Führt Selbsterkenntnis zu einem guten Ende? Ich denke, ja. Wie immer man seine moralische Schuld bewerten will, indem Oedipus die Verantwortung für seine vom Schicksal bestimmten Taten übernimmt – und auch die Verantwortung für das, was das Schicksal, d.h. Phoebus, ihm nicht vorhergesagt hat (1042–1046) –, kann er wiedergutmachen. Ob nun schuldig oder unschuldig (vgl. 934) und durch das Schicksal dazu bestimmt (984), Oedipus hat die Taten begangen und dadurch, daß er die Konsequenzen aus dem zieht, was er getan hat, kann er sühnen und vergelten bzw. – nach Maders Interpretation (wie Anm. 14) – das schreckliche *prodigium*, das er darstellt,

⁵⁴ Dagegen sieht Boyle (wie Anm. 28, 92) gerade im Mangel an Entwicklung die Eigenheit des senecanischen Oedipus: „The ending of Seneca’s Oedipus plays out externally the moral situation internally experienced by its protagonist in the drama’s opening lines;“ vgl. schon Wolf-Hartmut Friedrich, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna/Leipzig 1933, 62f. Indes betont Boyle, daß das Ende des Stücks im Kontrast zu Sophokles’ *Oidipous Tyrannos* „a strangely un pitying sight“ (96) biete. – Eine positive Entwicklung, jedenfalls in Oedipus’ Fähigkeit, sein Schicksal anzunehmen, sieht dagegen Curley (wie Anm. 7) 88–90, hier 85: „In the prologue Oedipus, out of fear, is on the point of abandoning Thebes to its afflictions (77ff.). In the final act he does abandon Thebes but, this time, the king relieves his realm of its misery by taking the plague upon himself (1052ff.).“ Vgl. auch Owen (wie Anm. 11) und Pratt (wie Anm. 35) 97–101 sowie oben S. 108.

heilen. So ist er am Ende ein guter, fürsorglicher König, der zu heilen und zu helfen vermag, ähnlich dem König, der uns am Anfang von Sophokles' *Oidipous Tyrannos* entgegentritt.

VII

Was ist es also, das Faszinierende an den fünf Eingangsversen? Ist es die hohe poetische Dichte und Ökonomie mit der zugleich die Grundstimmung der Tragödie, ihre Hauptfigur und das grundlegende Bewegungsschema eingeführt werden: Paradoxon durch Spaltung, Ausstoßen des Paradoxen oder Abwendung von ihm, Rückkehr des Paradoxons in verwandelter Form bzw. erneute Hinwendung zu ihm, erneute Spaltung ... ? Ich denke, es ist all dies und noch eins, nämlich eben dieses Schema selbst. Es ist eine psychische Konstante, die ich in meinem eigenen Leben ständig erfahre und die mein Dasein, gerade als Lehrende und Lernende wesentlich prägt. Es ist das Wesen meines Forschens und Lernens, auf das Fremde, Paradoxe, Unerklärliche, Andere und daher Beunruhigende zu treffen. Meine Reaktion darauf ist die Spaltung, das Konstruieren begrifflicher Kategorien, in die ich das Verwirrende fein zu scheiden versuche. Zufrieden betrachte ich das hübsche kleine Gedankengebäude... bis der Zweifel kommt und neue Verwirrung, weil irgendetwas nicht stimmt, eine Grenze verwischt wurde, ein Verdacht sich regt. Erneut stehe ich vor dem Paradoxen und Unerklärlichen und erneut beginne ich mit dem Spalten und Sortieren... Ein Ende gibt es dabei nicht, und ob dieser Prozeß ein Zirkel ist oder doch vielleicht eine Spirale, bei der es mir in jedem Durchgang gelingt, etwas von dem Gespaltenen in ein Ganzes zu integrieren, das vermag ich nicht zu sagen. Eines aber weiß ich mit Gewißheit: Ich möchte, daß es immer so weitergeht.

Aber was hat das noch mit Oedipus zu tun? Wenn man der von Melanie Klein begründeten psychoanalytischen Schule glaubt, sehr viel. Diese Schule modifiziert Sigmund Freuds Theorie vom Ödipus-Komplex in der Weise, daß sie zwei verschiedene Grundpositionen annimmt, in denen die menschliche Psyche zu sich selbst und ihrer Umwelt steht. In der sogenannten ‚paranoid-schizoiden Position‘ werden die Objekte der inneren und äußeren Welt so zerlegt und gespalten, daß sie immer nur einzelne Aspekte aufweisen, z.B. nur gut oder ganz und gar böse sind. In der ‚depressiven Position‘ kommen diese Objekt-Fragmente zusammen, und es wird möglich, daß ein Objekt in seiner Qualität ambivalent, paradox, unbestimmt, zugleich gut und schlecht, zugleich liebend und abweisend wird. Damit sind die äußeren und inneren Objekte nun komplexer und vollständiger; die Psyche sieht nicht mehr nur Teile von sich außerhalb und in sich selbst gespiegelt, in ausschließlicher Relation zu sich selbst, sondern kann

auch beobachten wie Objekte untereinander Beziehungen haben. „This capacity to stand aside and observe the relationship between two objects requires the ability to sustain feeling left out and therefore the full impact of the classical oedipal pain. It is this moment, in which the capacity for love and hate is joined by the capacity to observe and know, which is one of the great characteristics of the depressive position. ... Thus the depressive position is more than the attaining of the Oedipus complex. It involves the capacity to begin a better knowledge of the internal and external worlds⁵⁵“.

Dafür, was mir Lernen und Einsicht bedeuten, dafür, daß ich Erkenntnis ohne schmerzliche Verwirrung und ohne das Gefühl des Versagens und des Schlechtseins nicht erlangen kann, aber auch dafür, daß wahres Lernen für mich bedeutet, mich dem Gefühl des Scheiterns zu stellen, statt im stolzen Hochgefühl falscher Klarheit auf die Dinge herabzuschauen, kenne ich kein besseres Bild als die Anfangsverse von Senecas *Oedipus*.

55 Robert D. Hinshelwood, *A Dictionary of Kleinian Thought*, London 1989, 64 (s.v. Oedipus Complex).