

XI
297
Ueber die Lektüre
der griechischen Tragiker.

Von Dr. P. J. B. Egger O. S. B., Sarnen.

Am Ferienkurs in Freiburg vom letzten Jahre, wo wir über „Methode des griechischen Sprach- und Literaturunterrichtes am Gymnasium und Lyzeum“ einen Vortrag hielten, reichte die Zeit leider nicht hin, um auch über die Lektüre der Tragiker zu sprechen. Das Fehlende sei deshalb hier unseren Fachgenossen unterbreitet.

Das Prinzip, das wir für den griechischen Sprachunterricht aufstellten, daß nämlich das Griechische nicht als eine isolierte Sprache, sondern als eine Sprache, die in lebendigem Zusammenhang steht mit dem Lateinischen und Deutschen und mit den modernen Fremdsprachen, und zwar grammatisch und lexikologisch, im Unterricht zur Darstellung gelangen soll, läßt sich auch auf den griechischen Literaturunterricht und speziell auf die Lektüre der Tragiker anwenden. Es besteht ein inniger Zusammenhang der griechischen Tragödie mit der lateinischen Tragödie des Seneca, mit der klassischen französischen Tragödie, der italienischen Tragödie von Alfieri, und besonders mit den deutschen klassischen Dramen von Lessing, Goethe, Schiller und Grillparzer.

Dieser Zusammenhang ist sowohl ein materieller als auch ein formeller. Materiell besteht der Zusammenhang darin, daß die deutschen Dramatiker nach dem Vorgange Senecas sowie der Franzosen und Italiener, Stoffe, welche bereits die griechischen Tragiker behandelt, ihren Schöpfungen zu Grunde legten; wir erinnern beispielsweise an die Iphigenie in Tauris von Goethe und an Grillparzers Medea. Formell besteht der Zusammenhang darin, daß unsere dramatischen Klassiker sich nicht nur in einzelnen technischen Behelfen, wie Prologen, Botenberichten, Monologen, dramatischer Illusion, Kontrastierung der Charaktere, Verwendung des Chores (Schiller in der Braut von Messina), sondern auch in der ganzen Anlage des Dramas nach griechischem Vorbilde richteten. Wir erinnern z. B. an Lessings Minna von Barnhelm, wo sogar die Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt ist, an Emilia Galotti, an Goethes Tasso und Iphigenie sowie an Grillparzers Medea, die ganz nach antikem Muster aufgebaut sind. Schiller hat in seiner dramatischen Technik die synthetische Methode Shakespeares mit der analytischen Methode der Griechen zu vereinen gesucht, ohne indessen seine Originalität und schöpferische Gestaltungskraft zu verleugnen. Besonders tritt dies im Wallenstein zutage.

So bietet sich dem Griechischlehrer immer wieder Gelegenheit bei der Lektüre der Tragiker auf die deutschen Klassiker hinzuweisen, die ja auch in der Schule zu gleicher Zeit gelesen werden. Und daß die Schüler an solchen Vergleichen Interesse haben, das lehrt die Erfahrung.

Aber auch in ideeller Hinsicht lassen sich zwischen der griechischen Tragödie und dem deutschen Drama interessante Parallelen ziehen. Hat der Lehrer mit den Schülern die Iphigenie in Tauris, oder die Medea des Euripides gelesen, so unterlasse er es nicht, einen Vergleich mit den deutschen Dramen gleichen Namens von Goethe und Grillparzer durchzuführen. Es lassen sich dabei sehr interessante, philosophische, ästhetische und kulturhistorische Fragen erörtern. Hat hinwiederum der Deutschlehrer mit den Schülern die Braut von Messina durchgenommen, so unterlasse er es nicht, auf deren Vorbild, nämlich auf König Oedipus von Sophokles hinzuweisen, wobei er einen Exkurs über die sogenannte Schicksalstragödie anknüpfen kann. Andere Parallelen sind: Der psychologische Konflikt beim Neoptolemos des Philoktet und der Iphigenie bei Goethe und dessen verschiedenartige Wirkung auf die Handlung, das Verhältnis des König Oedipus auf Kolonos zum König Lear, der Elektra zu Lady Macbeth u. da ja auch Shakespeare sich so ziemlich überall auf unseren Schulen als deutscher Klassiker eingebürgert hat. Die grauenvolle Geschichte des Atridenhauses hat kein Dichter so übersichtlich im Zusammenhang und poetisch verklärt zur Darstellung gebracht, wie Goethe im ersten Akte seiner Iphigenie. Die Orestessage finden wir nirgends in so herrlicher poetischer Sprache wiedergegeben, wie am Schlusse des dritten Aufzuges der Braut von Messina. Und wie kunstvoll und wirksam hat Schiller den Chor der Eumeniden bei Aeschylus in seinen Kranichen des Ibykus verwendet!

Bei der Wertung der griechischen Tragödie selbst ist ein Doppeltes zu unterscheiden, das spezifisch Hellenische und das allgemein Menschliche. Ersteres hat lediglich historisch-ethnographisches Interesse, während letzteres unvergängliche Werte darstellt und den griechischen Tragikern immer einen Ehrenplatz in der Weltliteratur sichern wird.

Um nur ein paar Beispiele anzuführen, ist im Oedipus auf Kolonos das spezifisch-hellenische neben der Sage, die Verherrlichung des Geburtsortes des Sophokles, das allgemein Menschliche die Rechtfertigung des vierten Gebotes Gottes nach der positiven und negativen Seite hin. Pietät gegen den Vater bringt Segen, Impietät gegen den Vater bringt Fluch. Daneben wird das Problem des Leidens zwar nicht gelöst, aber doch aufgerollt und der richtige Gedanke dramatisch durchgeführt, daß

den Leiden eine reinigende, läuternde und sühnende Wirkung innewohnt. Oedipus wird ohne Schmerz und Krankheit lebendig von dieser Erde hinweggenommen. In der Medea des Euripides ist das spezifisch Hellenische die Verherrlichung Athens als gottesfürchtiger, gastfreundlicher Stadt, was auch im prächtigen Chorlied auf Attikas „heiliger Flur“ zum Ausdruck kommt. Diese Tendenz erklärt auch die in alter und neuer Zeit vielfach angefochtene Aigeuszene. Das allgemein Menschliche in der Medea ist die Rechtfertigung des sechsten Gebotes Gottes: „Du sollst nicht ehebrechen.“ Denn die Ehe ist nicht eine Verbindung, die der Mensch nach Willkür und Laune lösen kann, sondern sie ist mit einer göttlichen Sanktion versehen. Der gleiche Gedanke kommt auch in den Trachiniai des Sophokles zur Durchführung. In der Iphigenie in Tauris ist neben der Sage das spezifisch Griechische die Darstellung der Superiorität des Griechentums über das Barbarentum, die sich unter anderem auch in den Worten des Chores ausspricht, daß die bei den Tauriern gebräuchlichen Menschenopfer in Griechenland als „unheilig“ gelten. Das allgemein Menschliche ist die Vaterlandsliebe, Freundesliebe und Geschwisterliebe, Affekte, die Euripides viel natürlicher und dramatisch wirksamer zur Darstellung bringt, als Goethe in seinem gleichnamigen Stücke.

Man hört nicht selten auch unter Schulmännern die Ansicht äußern, daß nur vereinzelte Dramen des Altertums für die gegenwärtige Zeit „aktuelles Interesse“ haben. Man nennt unter diesen z. B. Sophokles Antigone, in der eine Prinzipienfrage zum Austrag kommt, die an jeden Menschen herantreten kann, ob er nämlich dem Gebote Gottes mehr gehorchen soll, als dem Gebote der Menschen. Man nennt ferner die beiden Oedipus-Dramen, besonders den „König“, in welchem die großen Wahrheiten vom jähen Umschlag irdischen Lebensglückes, von der Eitelkeit und Nichtigkeit des Menschendaseins, von der Unwandelbarkeit und Majestät des Sittengesetzes, „in dem Gott gewaltig wirkt“, in erhabener Sprache geschildert werden. Man nennt endlich als Pendant der Medea die Trachiniai, welche eine wirksame Apologie der Monogamie gegen die moderne Theorie der „freien Liebe“ bilden.

Aber man kann z. B. der Iphigenie höchstens das Interesse abgewinnen, daß sie auch von Goethe eine Bearbeitung gefunden hat. Und doch findet in ihr neben den bereits erwähnten ewig „aktuellen“ menschlichen Gefühlen, die Wahrheit Ausdruck, daß der Mensch sich nicht selbst von Schuld entschuldigen kann, sondern daß dazu eine übernatürliche, göttliche Dazwischenkunft nötig ist. Diese Wahrheit hatte gewiß nie mehr „aktuelles Interesse“ als heutzutage, wo eine von Gott losgelöste Moral

das Prinzip des Autonomismus, der Selbstgesetzgebung in Sittensachen und mithin auch der Selbsterlösung verkündet, wo man die Verheißung der höllischen Schlange im Paradiese: „Ihr werdet sein wie die Götter, das Gute und Böse wissend (scientes)“ im steigernden Sinne verbessert, indem man sagt: „Ihr werdet sein wie die Götter, das Gute und Böse gesetzlich festlegend (ponentes).“

Aber wendet man ein, dem Philoktet, der Elektra und dem Ajas läßt sich doch gewiß kein Gegenwartsinteresse abgewinnen! Gewiß liegt das Ewige und Unvergängliche der einen oder anderen dieser Tragödien nicht so an der Oberfläche, sondern muß erst durch Reflexion gewonnen werden. Aber kein Kenner wird behaupten, daß nicht auch in diesen Dramen große ethische Wahrheiten stecken. Nehmen wir z. B. nur den Philoktet. Außer dem Gedanken, daß hienieden der Unschuldige oft leiden muß, während der Schuldige triumphiert, und daß den Leiden eine sühnende Kraft innewohnt, spielt sich in dieser Tragödie ein interessanter psychologischer Prozeß ab, der beweist, wie tief und unaustilgbar der Schöpfer das Naturgesetz in die menschliche Seele eingegraben hat. Der kaltblütige, geriebene Odysseus, der sich ganz von utilitarischen Rücksichten leiten läßt, muß alle seine Schlaueit und Beredsamkeit aufbieten, Neoptolemos zu einer Lüge zu bewegen. Aber kaum hat dieser den Philoktet hintergangen, regt sich in ihm wieder die edle unverfälschte Natur und siegt die Wahrhaftigkeit, so daß er dem Philoktet, den durch List entwendeten Bogen zurückgibt. So enthält der Philoktet eine Apologie des achten Gebotes Gottes: „Du sollst nicht falsches Zeugnis geben.“ Nebenbei bemerkt proklamiert Odysseus im Prolog in aller Form den Satz: „Der Zweck heiligt das Mittel.“ Dieser Satz lag also mehr als zwei Jahrtausende in einer antiken Tragödie begraben, ehe dessen Erfindung und Durchführung den Jesuiten in die Schuhe geschoben wurde.

Wie wahr und mächtig ist ferner in der Elektra die Zerrissenheit, welche die Sünde in die Familie hineinträgt, und der Fluch des bösen Gewissens geschildert. Wollust, Hartherzigkeit und Grausamkeit selbst gegen das eigene Fleisch und Blut wohnen enge beisammen. Man frage hierüber die Geschichte! Und doch entringt sich der unmenschlichen Mutter der Ruf: „Gewaltig ist ein Mutterherz, nicht hassen kann's des Schoßes Frucht, wenn's Böses auch erfuhr!“ Wie naturwahr und unsterblich schön ist endlich die Liebe der Schwester zum Bruder im Monolog der Elektra geschildert!

Doch genug! Dichter sind Seher, sind Offenbarer großer Wahrheiten. So finden wir auch in jedem antiken Drama zahlreiche Sentenzen, die sich in veränderter Form bei anderen großen Dichtern wieder-

finden. Der Grundgedanke des Nibelungenliedes, daß Liebe Leid im Gefolge hat, findet sich schon in der Medea ausgesprochen. Den Satz des Sophokles: „Vieles Gewaltige lebt und nichts ist gewaltiger als der Mensch,“ finden wir bei Horaz in der Form: „Nil mortalibus ardui est.“ Den Worten des Odysseus im Ajas, nach denen das Leben des Menschen ein „leerer Schatten“ ist, begegnen wir in der hl. Schrift: „Sicut umbra dies nostri sunt,“ „Unsere Tage sind wie ein Schatten.“

Es ist überflüssig zu bemerken, daß wir den Hauptzweck der Tragikerlektüre nicht in der materiellen Bereicherung, sondern in der formellen Geistesbildung der Schüler erblicken. Aber da unsere Zeit alles nach dem offen zu Tage liegenden Nutzen abzuschätzen geneigt ist, so müssen wir ihr zeigen, daß auch von diesem Gesichtspunkte aus bei den alten Tragikern etwas zu holen ist. Wir lesen mit unsern Schülern neben Euripides und Sophokles auch Shakespeare und Alfieri, und wir machen dabei die Erfahrung, daß die Alten den jugendlichen Geist ganz anders in Anspruch nahmen als die Modernen. Nach dem Grade der Geistesarbeit ist auch der Grad der Geistes-schulung und Geistesbildung zu bemessen.

Im folgenden geben wir ein paar Proben, wie die griechischen Tragiker vergleichend ästhetisch und ethisch gewertet werden können.

Iphigenie in Tauris.

I. Gang der Handlung bei Euripides.

Als die Griechen auf ihrer Fahrt nach Troia in Aulis versammelt waren, da fehlte ihnen der günstige Fahrwind. Um einen solchen zu erlangen, opfert der oberste Heerführer Agamemnon auf den Rat des Sehers Kalchas der Göttin Artemis Iphigenie, seine und der Klytämnestra Tochter. Doch die Göttin rettete die Jungfrau und führte sie nach ihrem Tempel in Tauris und machte sie dort zu ihrer Priesterin. Als solche muß sie die an der Küste landenden Fremdlinge der Göttin zum Opfer einweihen.

In ihrem Vaterhause, in Argos, hat indessen der Fluch ihres Ur-ahnen Tantalus fortgewütet. Klytämnestra hat ihren Gatten ermordet und Orestes hat das Blut des Vaters mit dem der Mutter gesühnt. Den Muttermörder verfolgen die Rache-göttinnen. Der Gott in Delphi verspricht dem Orestes Befreiung von seiner Qual, wenn er das Bild seiner Schwester Artemis aus dem Barbarenlande nach Athen bringe.

In Begleitung seines Freundes Pylades kommt Orestes nach Tauris. Dort werden die beiden Fremden ergriffen und sollen nach der

herrschenden Landesitte geopfert werden. Iphigenie erfährt aus dem Munde des einen Fremdlings (Orestes), daß ihr Bruder Orestes, den ihr ein Traumbild als tot gezeigt hatte, noch lebe. Sie beschließt deshalb, Pylades zu opfern und Orestes mit einem Brief an ihren Bruder nach Argos zu senden. Es folgt ein edler Wettstreit zwischen den beiden Fremden, der damit endet, daß Pylades die Bestellung des Briefes besorgen, Orestes aber bleiben soll. Als Iphigenie mit dem Briefe aus dem Tempel zurückkehrt, macht sie den Pylades für den Fall, daß er ihn beim Schiffbruch verlöre, mit dem Inhalt bekannt. Hierauf überreicht Pylades den Brief dem anwesenden Adressaten Orestes. Die Zweifel der Schwester werden durch eine Art Verhör über einige Tatsachen aus der Geschichte des Atridenhauses entkräftet. Nachdem die beiden Geschwister ihrer Freude über das Wiedersehen Ausdruck verliehen, erinnt die Priesterin eine List zur Flucht mit dem Götterbilde. Sie teilt dem König mit, die beiden blutbesleckten Fremdlinge hätten durch ihre Anwesenheit im Tempelbezirke das Götterbild entweiht, und dies, wie jene beiden müßten nun in der Meeresflut entschuldigt werden. Während Thoas im Auftrag der Iphigenie für die Reinigung des Tempels sorgt, eilt die Priesterin mit dem Bilde, mit Orestes und Pylades und den Tempeldienern dem Meere zu. Aber die List wird entdeckt, die fliehenden werden ereilt, und sie würden dem Zorne des Königs verfallen sein, wenn nicht Pallas Athene die Erklärung abgegeben hätte, daß sich alles nach dem Rathschlusse der Götter vollziehe. Auf das hin läßt Thoas die fliehenden samt dem Artemisbilde willig ziehen.

II. Gang der Handlung bei Goethe.

Obwohl schon Jahre lang Priesterin der Artemis in Tauris, fühlt sich Iphigenie nicht heimisch im Barbarenlande „und an dem Ufer steht sie lange Tage, das Land der Griechen mit der Seele suchend“. Sie bittet die Göttin Artemis, die sie einst vom Tode errettet, sie auch vom Leben in Tauris, das ihr wie ein zweiter Tod sei, zu erretten. Doch König Thoas will sie nicht ziehen lassen, denn durch ihr reines hoheitsvolles Wesen hat sie sittigend auf das rohe Barbarenvolk eingewirkt und die grausamen Menschenopfer verschwinden machen. Der König, durch den Tod seines Sohnes kinderlos geworden, wirbt sogar um ihre Hand. Bescheiden, aber entschieden lehnt Iphigenie die Werbung ab, und da Thoas weiter in sie dringt, entdeckt sie ihm ihre Abkunft aus dem verbrecherischen Geschlechte des Tantalus. Als der König trotzdem seinen Antrag wiederholt, beruft sie sich auf ihren jungfräulichen Dienst gegenüber der Göttin. Hierüber erzürnt, befiehlt ihr der König, den

früheren Brauch, jeden landenden Fremdling der Artemis zu opfern, wieder aufzunehmen. Zwei Griechen, die soeben gefangen worden, sollen als die Ersten wieder getötet werden. Es sind Orestes und Pylades. Mit Schaudern vernimmt Iphigenie von den Fremden die Geschicke ihres Hauses. Pylades sinnt auf Rettung; deshalb stellt er sich, ein zweiter Odysseus, mit falschem Namen vor, und gibt Orestes für seinen Bruder aus, der um eines Mordes willen von den Erinyen verfolgt werde. Zur Sühne habe ihm Apollo befohlen, seine Schwester aus dem Barbarenlande zu befreien. Orestes vervollständigt den Bericht seines Freundes, aber seiner geraden Natur widersteht es, das lügenhafte Gewebe desselben weiter zu spinnen. . . . Er gibt sich der Schwester als den Muttermörder Orestes zu erkennen. Als Iphigenie sich ihm als Schwester offenbart, ergreift ihn Entsetzen. Die Schwester ist ja die Priesterin, die durch das Opfer des eigenen Bruders das schreckliche Schicksal der Atriden vollenden soll. Den armen Mann ergreift Wahnsinn, und nachdem er seine Schwester gebeten hat, ihm den Mordstahl ins schuldbeladene Herz zu stoßen, bricht er ermattet zusammen. Aber mit seinem reuevollen Bekenntnis ist auch der Fluch gesühnt und Ruhe und Geistesklarheit über ihn gekommen. Als die Schwester mit dem Freunde zu ihm zurückkehrt, haben ihn die Furien verlassen.

Pylades drängt zur Flucht. Iphigenie läßt sich anfänglich durch ihn überreden, den König zu täuschen, indem sie ihm sagt, das Bild der Göttin sei durch den wahnsinnigen Orestes entweiht worden, und es müsse deshalb im Meerwasser gereinigt werden. Diesen Augenblick wollen die drei dann benützen, auf das hinter einem Vorsprung verborgene Schiff zu fliehen und mit dem Götterbilde in die Heimat zurückzufahren. Allein im entscheidenden Augenblicke wagt Iphigenie doch nicht, den König anzulügen, sondern nach heftigem Seelenkampfe gesteht sie ihm offen die Wahrheit. Dadurch wird Thoas vollständig umgestimmt, und da Orestes jetzt den wahren Sinn des Orakels erkennt, er solle nicht die Schwester des Apollo, Artemis, sondern seine eigene Schwester Iphigenie in die Heimat holen, so läßt Thoas alle drei ohne Hindernis ziehen.

III. Verhältnis der Goetheschen zur Euripideischen Iphigenie.

Die Iphigenie Goethes verhält sich zur Iphigenie des Euripides ähnlich wie sein Götz zur urwüchsigen Biographie des schwäbischen Ritters. Wie die Gestalten seines Götz Goethe dazu dienten, um die Grundstimmungen seiner überschaumenden Jugend hineinzulegen, so modelte Goethe an den Personen des Euripides so lange herum, bis sie

ihm dazu dienten, den Stimmungen und Anschauungen aus der ersten Zeit seines Weimarer Aufenthaltes Ausdruck zu verleihen. Iphigenie wurde Frau von Stein, die ihm „Mutter, Schwester und Frau“ war und ihn als zweiten Orestes wenigstens zeitweise von den Furien seines zerstreuten Hof- und Geschäftslebens und den damit zusammenhängenden Phantasieleiden erlöste.

Wie aber Goethe seinen Dichtungen neben der persönlichen Note immer einen allgemein menschlichen Gehalt zu geben versuchte, so macht er auch Iphigenie zur Trägerin der Humanitätsreligion; sie soll, wie er selbst sagt, den Satz verkünden: „Alle menschlichen Gebrechen heilet reine Menschlichkeit.“ Im Faust hat Goethe diesen Satz noch konkreter gefaßt in den Worten: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan.“ Iphigenie führt durch ihr bezauberndes Wesen ein rohes barbarisches Volk zur Sittigung, sie heilt durch ihre bloße Gegenwart den Orestes von der Schuld des Muttermordes, sie stimmt durch ihre Wahrheitsliebe den rachedürstenden Barbarenkönig Thoas vollständig zur Milde um. Dies alles führt der Dichter in herrlicher Form aus, so daß man darüber das Unwahrscheinliche, ja Unwahre der Handlung fast vergißt.

Denn nicht ein Mensch kann einen Menschen von Schuld und Sünde befreien, sondern das kann nur durch Eingreifen einer höheren Macht geschehen. In dieser Beziehung nähert sich Euripides, der Orestes durch Athene entschuldigt werden läßt, dem Christentum und der Wahrheit mehr als Goethe. Ferner ist es zum wenigsten unwahrscheinlich, wenn nicht ganz unwahr, daß eine weibliche Person durch ihre bloße Gegenwart ein verwildertes Volk auf eine höhere Kulturstufe zu heben imstande ist. Unwahrscheinlich ist es auch, daß ein roher Barbar, dessen Sinn nach Menschenopfern verlangt, sich durch die Offenheit der Iphigenie ohne Weiteres umstimmen läßt. Iphigenie enthält sich der Lüge nicht deshalb, weil sie eine Beleidigung Gottes ist, sondern aus einem rein natürlichen Grunde, nämlich weil sie die Strafe in sich selbst schließt und den Frieden des Herzens raubt.

So ist der Charakter der Iphigenie weder heidnisch noch christlich. Für eine Heidin steht sie zu hoch, für eine Christin zu tief. Denn das Christentum hat das weibliche Ideal zu einer viel höheren Vollkommenheit erhoben, es nicht bloß auf natürlichen, sondern auf übernatürlichen Boden gestellt. Die Heiligen des Christentums beten nicht zu den schönen Götterbildern der Griechen, sondern zu Christus, dem menschengewordenen Gottessohn. Ganz richtig hat deshalb Gervinus die Iphigenie als die „reinste Blüte moderner Sittigung“ bezeichnet. Sie ist das

Frauenbild, in welchem sich die Humanitätsreligion Goethes und Herders verkörpert. Sie erschien Goethe selbst später als „verteufelt human“.

Auch die Freundschaftsidee, die Euripides uns dramatisch wirksam vorführt, hat Goethe nicht so machtvoll geschildert, indem er dieselbe nicht durch Handlung, sondern bloß durch Erzählung zur Darstellung bringt. Auch hat Goethe die Freundschaftsidee dadurch modernisiert, daß er dem Orestes und Pylades eine gewisse Naturschwärmerei nach Art von Rousseau-Werther andichtet. Sie reden wie Romantiker von schönen Jugendtagen, bunten Schmetterlingen, dunkeln Blumen, großen Taten, unendlichen Werken, stillen Abend Schatten, goldenen Harfen.

Die Idee der Vaterlandsliebe, welche bei Euripides durch die Hauptheldin und durch den Chor immer wieder zu ergreifendem Ausdruck gelangt, hat Goethe in seinen ersten Monolog verlegt, und anstatt sie mit der weiteren Handlung zu verflechten, läßt er sie ganz fallen.

Die Euripideische Iphigenie hat ein allgemein menschliches und spezifisch griechisches Interesse. Vaterlandsliebe, Geschwisterliebe, Freundschaftsliebe, die Qualen des besleckten Gewissens und die Reinigung desselben durch das Eingreifen einer höheren Macht sind in dem Stücke machtvoll und ergreifend geschildert. Daneben kommt der Antagonismus zwischen Hellenen- und Barbarentum, die Superiorität des Griechentums vor dem Barbarentum in physischer und geistiger Beziehung zur Darstellung. Die Goethesche Iphigenie sucht allerdings auch allgemein menschliches Interesse zu erregen durch Verkündigung der sogenannten Humanitätsreligion. Allein diese Religion ist nicht aus dem Herzen des Volkes herausgewachsen, sie ist kein natürliches, sondern ein künstliches Erzeugnis und innerlich unwahr, weil der Ausdruck einen Widerspruch in sich schließt. Denn Religion heißt Bindung (religare) des Menschen an Gott, während die Humanität den Menschen auf sich selbst stellt. Spezifisch Nationales hat Goethe seinem Drama nichts beigegeben. Darum wird es auch nie ein Volksstück werden, sondern stets ein Stück für die „Intimen“ bleiben.

Wenn die das Ganze beherrschende Grundidee auch verwerflich ist, so ist das Stück doch reich an herrlichen Sentenzen und an hinreißend schönen Stellen, wie kaum ein anderes Werk unserer Literatur. Namentlich sind in den drei ersten Akten poetische Schönheiten in verschwenderischer Fülle ausgeschüttet.

Die Braut von Messina.

I. Gang der Handlung.

Es ist ein uralter Gedanke, der sowohl in der Bibel ausgesprochen ist, als auch im griechischen Drama durchklingt: „Die Sünden der Väter vererben sich auf die Kinder und Nachkommen.“ Das bewahrheitet sich auch an einem normannischen Fürstengeschlecht in Messina auf der Insel Sizilien im Mittelalter um die Mitte des 12. Jahrhunderts.

Ein Fürst aus diesem Geschlechte reißt die dem eigenen Vater bestimmte Braut gewalttätig an sich und ernennt dafür den Fluch des Vaters. Der Fluch erfüllt sich bereits an den ungeratenen Söhnen, die aus dieser unseligen Ehe stammen, Don Manuel und Don Cesar, die miteinander in unverföhnlichem Hasse leben.

Nun hat der Fürst einen Traum. Er sieht zwei Lorbeerbäume und dazwischen eine Lilie. Die Lilie verwandelt sich plötzlich in eine Flamme, die alles um sich her verschlingt. Ein sternkundiger Araber deutet den Traum dahin, seine Gemahlin Isabella werde ihm eine Tochter schenken, die beide Brüder töten und den ganzen Stamm vernichten werde. Um die Erfüllung des Traumes zu verhindern, gibt der Fürst den Befehl, das Kind gleich nach der Geburt ins Meer zu werfen. Auch Isabella hatte vor der Geburt des Kindes einen Traum. Sie sah ein Kind im Grase spielen und zu seinen Füßen einen Löwen und einen Adler friedlich liegen. Ein Mönch legte den Traum dahin aus, daß die Fürstin eine Tochter gebären werde, „die der Söhne streitende Gemüter in heißer Liebesglut vereinen werde.“ Im Vertrauen auf diese scheinbar gute Deutung läßt die Mutter ihre Tochter durch ihren treuen Diener Diego in ein Kloster bringen und dort auferziehen.

Jahre vergehen. Der Fürst stirbt, ohne eine Ahnung zu haben, daß seine Tochter am Leben sei. Die beiden feindlichen Brüder, bisher durch den strengen Vater in Schranken gehalten, brechen am offenen Grabe desselben in Streit aus, und ein Bürgerkrieg droht das Land zu verheeren. Da gelingt es der Mutter endlich, die beiden Brüder zu einer friedlichen Zusammenkunft zu bewegen und sie gegenseitig zu verfühnen. Um die Freude im Hause voll zu machen, schickt sie ihren Diener Diego nach dem Kloster, um die zu einer blühenden Jungfrau herangewachsene Schwester Beatrice den beiden Brüdern das erste Mal zu zeigen.

Mit dieser waren aber die Brüder, ohne etwas von einander zu wissen, schon bekannt geworden. Don Manuel hatte sie auf einer Jagd kennen gelernt, und Don Cesar hatte sie bei dem Begräbnis des Vaters

in der Kirche gesehen. Die beiden Söhne wollen nun auch der Mutter eine Freude machen, indem ihr jeder seine Braut vorzuführen verspricht.

Don Manuel hatte Beatrice aus dem Kloster in den Garten der barmherzigen Schwestern in die Stadt bringen lassen. Don Cesar hatte sie dort durch seine Späher entdeckt. Nun wollen beide Brüder sie von dort nach Hause führen. Don Manuel begibt sich zuerst dorthin. Als Cesar ihn in den Armen Beatrices findet, ersticht er ihn im aufwallenden Zorne auf der Stelle. Als Don Cesar jedoch erfährt, daß die von ihm so heiß Geliebte seine leibliche Schwester ist, macht er seinem Leben trotz Bitten und Flehen von Mutter und Schwester ein Ende. So sind beide Träume in Erfüllung gegangen.

II. Vergleich zwischen König Oedipus und der Braut von Messina.

Die Bekanntschaft mit Aeschylus, von dem Schiller einige Dramen in der Uebersetzung von Fr. E. Stolz las, veranlaßten ihn, ein Drama im griechischen Stile zu schreiben. Dabei nahm er sich speziell den „König Oedipus“ des Sophokles zum Muster, ohne sich jedoch vom griechischen Dichter weder in der Weltanschauung, noch in der Formgebung binden zu lassen. Die Vergleichungspunkte zwischen beiden Tragödien lassen sich in formelle und materielle einteilen.

1) Formelle Vergleichungspunkte.

Sie liegen a) in der Einführung der Schicksalsidee b) in der Benützung des Chors.

a) Die Schicksalsidee hat Schiller in seiner Braut v. Messina in einem ganz andern Sinne aufgefaßt und wirksam sein lassen als die Griechen, speziell Sophokles in seinem Oedipus Rex. Denn während bei Sophokles das Schicksal eine Macht ist, die starr und unabänderlich über den menschlichen Handlungen schwebt, und infolgedessen keine menschliche Schuld begründen kann, ist das Schicksal bei Schiller die göttliche Vorsehung, welche die Sünden der Väter heim sucht an den Kindern, aber nur, weil diese mit ihrer Schuld die Frevel der Väter fortgesetzt haben. Deshalb läßt Sophokles den König Oedipus, da er ja nicht persönlich schuld ist an dem Morde seines Vaters und an der Heirat mit seiner Mutter, nicht gewaltsam untergehen, sondern eines verklärten Todes sterben, während Don Cesar, der mit vollem Bewußtsein seinen Bruder tötet, schwere persönliche Schuld auf sich ladet und dieselbe durch den Tod büßt.

Dieser fundamentale Unterschied in der Auffassung des Schicksals bei Sophokles und Schiller wurde vielfach außer acht gelassen, und so

hat der Versuch Schillers das Griechische fatum als tragisches Motiv zu verwenden, eine Flut von sogenannten Schicksalstragödien hervorgerufen.

b) Auch in der Einführung des Chores erlaubte sich Schiller wesentliche Abweichungen vom Drama der Griechen. Während der Chor im griechischen Drama in der Regel den passiven Zuschauer spielt, höchstens durch seine lyrischen und didaktischen Reflexionen das Auditorium belehrt und die Handlung verknüpft, nimmt bei Schiller der Chor an der Handlung aktiv teil und hilft sie weiterführen. Während ferner bei den Griechen der Chor ein einheitliches Ganzes bildet, teilt ihn Schiller in zwei Halbchöre: Don Manuel und Don Cesar. Beide Chöre bieten ein Abbild des Charakters ihrer Herren. Auf der andern Seite teilt Schiller seinen Chören doch wieder die Funktion des griechischen Chores zu, indem er sie die erhabensten Gedanken aussprechen läßt. Die vielen herrlichen Sentenzen, die Schiller in andern Dramen in die Handlung hineingewoben hat, legt er in seiner Braut dem Chor in den Mund. Diese Chorlieder gehören zum Schönsten und Erhabensten, was die deutsche Poesie je geschaffen hat.

2) Materielle Vergleichungspunkte.

An Stelle der zwei Orakel im König Oedipus, von denen das erste dem Laios verkündet, daß er durch seinen Sohn sterben werde, und das zweite dem Oedipus weisagt, daß er seinen Vater morden und seine Mutter heiraten werde, treten in der Braut zwei Traumgesichte, von denen das eine dem Fürsten, das andere der Fürstin zuteil wird. Auf beiden Seiten wird dem Orakel und den Traumgesichten entgegen gearbeitet, aber gerade durch das Entgegenarbeiten bringt man sie in Erfüllung. Oedipus erschlägt den eigenen Vater und heiratet seine Mutter, Don Cesar tötet seinen Bruder und zulezt sich selbst.

Bei Sophokles wie bei Schiller ist es ein Kind, hier Beatrice, dort Oedipus, das dazu bestimmt ist, das Verderben der Familie herbeizuführen. Um das Verderben abzuwehren, werden beide Kinder dem Tode geweiht, aber beide werden gerettet, Oedipus von einem Hirten, Beatrice vom Diener Diego. Beide kennen ihre Herkunft nicht. So nur kann Oedipus seinen Vater erschlagen und seine Mutter heiraten, und Beatrice ihre beiden Brüder zur Liebesglut entflammen, die den Brudermord im Gefolge hat. Die Urheber des Unheils strafen sich selbst. Don Cesar tötet sich, Oedipus sticht sich die Augen aus.

Sophokles' Ajas.

I. Vorfabel.

Nach dem Tode des Achilles ordneten die Heerführer der Griechen vor Troja einen Wettstreit um seine berühmten von Hephaistos' Kunst-

reicher Hand gefertigten Waffen an. Odysseus, der klügste, und Ajas, nächst Achilles der tapferste Held der Griechen, treten als Bewerber um den edlen Siegespreis auf. Ein Gericht wird eingesetzt, den Streit zu entscheiden. Bei der Abstimmung, welche durch Abgabe und Auszählung von Stimmsteinen erfolgt, wird ein Betrug verübt (1136), als dessen Urheber Teukros den Menelaos hinstellt. Infolgedessen werden die Waffen von Agamemnon dem Odysseus zugesprochen.

Darüber gerät Ajas, der schon lange Groll gegen die obersten Heerführer nährte, in solchen Zorn, daß er um Mitternacht ins griechische Lager schleicht, mit dem Entschlusse, die Söhne des Atreus und den Odysseus zu ermorden. Doch Athene wacht über die Heerführer und ihren Schützling Odysseus. Der Held hat sich ihren Zorn, sowie den Zorn der Götter überhaupt zugezogen. Schon beim Auszug in den Krieg hat er übermütig geprahlt, auch ohne den Beistand der Götter Ruhm zu erwerben; und später hat er bei einem Kampfe die Hilfe der Göttin vermessen zurückgewiesen. In dem Augenblicke, wo er seinen frevlen Voratz ausführen will, verwirrt Athene seine Sinne. Ajas fällt in die erbeuteten Herden, und richtet eine große Niederlage unter denselben an. Eine Schar treibt er in sein Zelt, um sie dort einem langsamen Tode zu weihen, alles in dem Wahne, daß er es mit seinen Feinden zu tun habe. Die seltsame Begebenheit wird schnell im Heere kund, Ajas wird bereits vom Gerüchte als der Täter bezeichnet. Odysseus schleicht zu seinem Zelte, sich zu vergewissern.

II. Gang der Handlung.

In der ersten Morgenfrühe stehen Odysseus und Athene vor Ajas Zelt. Ajas ist drinnen bei seinem vermeintlichen Rachewerke. Einem Widder (Agamemnon) hat er die Zunge herausgerissen, einen andern (Odysseus) peitscht er durch. Von Athene herausgerufen, zeigt er sich in seinem Wahnsinne. Nachdem er wieder hineingetreten ist, weicht die Krankheit. Im Bewußtsein seiner besleckten Heldenehre gibt er sich tiefer Schwermut hin und beschließt zu sterben. Die treuen Genossen seiner Heerfahrt, der aus salaminischen Schiffen bestehende Chor, und sein Weib Tekmessa bemühen sich, ihn von der Ausführung des Entschlusses zurückzuhalten. Ajas täuscht sie durch scheinbares Eingehen auf ihre Vorstellungen. Die Warnung seines Bruders Teukros, der durch einen vorausgesandten Boten befehlt, den Ajas heute im Zelte zurückzubehalten, kommt zu spät. Der Held ist bereits fortgegangen, ohne daß es jemand merkte und hat sich draußen am einsamen Meeresstrande in das ihm einst von Hektor geschenkte Schwert gestürzt.

Teukros eilt herzu, um den Leichnam vor Entehrung zu schützen. Menelaos und Agamemnon erscheinen nach einander und verbieten die Beerdigung. In überlegenem Redekampfe tritt Teukros für die Rechte seines Bruders ein. Der Streit wird schließlich durch die edelmütige Vermittlung des Odysseus geschlichtet, worauf man zur Bestattung des Leichnams schreitet.

III. Aufbau der Handlung.

Das Drama ist ein Muster harmonischen Aufbaues. Die Handlung steigt und fällt ebenmäßig in drei Stufen.

1. Exposition: Der Held im Wahnsinn und seine Tat (1—135).
- 2) Steigende Handlung: Die Wirkung der Tat.
 - a) Der Held, vom Wahnsinn befreit, allein im Zelt unter dem Eindruck der Tat, und die Stimmung der Seinen (201—347).
 - b) Der Held auf der Szene: Sehnsucht nach dem Tode und stiller Entschluß zu sterben. Abschied von Eurysakes (430 bis 595).
 - c) Scheinbare Willensänderung, um die Seinen über seine wahre Absicht hinwegzutäuschen (646—692).
- 3) Moment der letzten Spannung: Die Botenszene (719—814).
- 4) Höhepunkt: Monolog des Ajas.
- 5) fallende Handlung: Folgen des Selbstmordes.
 - a) für Tekmessa: Jammer, Verwaisung (866—973).
 - b) Verstoßung durch Telamon, Heimatlosigkeit (974—1039) für Teukros.
 - c) für Ajas: Verweigerung der Bestattung, drohende Leichenschändung (1040—1184).
- 6) Entehrung verhindert, Vermittlung des Odysseus. Erydos.

IV. Charakteristik der Hauptperson.

Die Grundzüge vom Charakter des Ajas, den G. Freytag nicht mit Unrecht den Verlichingen des Hellenenheeres nennt, sind stiermäßige Tapferkeit und hochherzige Gesinnung, erfüllt von einem unersättlichen Streben nach Ruhm, den er mit Ausschaltung aller übernatürlichen Hilfe durch eigene Kraft zu erringen sucht. Er ist der „Hort der Achäer“, „ein Turm in der Schlacht“, wortfarg, ein Mann der Tat, hartnäckig in der Durchführung dessen, was er sich einmal vorgesetzt hat, ein furchtbarer, unerbittlicher Feind seiner Feinde, ein treuer zuverlässiger Freund seiner Freunde. Seine Mannes- und Kriegerehre geht ihm über alles; äußern Einflüssen unzugänglich, ist er ganz auf sich selbst gestellt.

Diesen Charakter trifft nun das Los, daß man ihn der Waffen des

Achilles für unwert erachtet. Damit ist er als der tapferste und verdienteste Mann im Griechenheere im innersten Herzen getroffen, seine Heldenehre ist besleckt. Mit Worten kann er sich nicht verteidigen, denn der hohen Rede Gabe ist ihm versagt, seine einzige Hilfsquelle ist die Kraft. Mit dieser will er seine Feinde, ja das ganze Griechenheer vernichten. Um seine gekränkte Heldenehre wieder herzustellen, besleckt er selbst diese Heldenehre. Denn nicht im offenen Kampfe tritt er seinen Feinden entgegen, sondern im Dunkel der Nacht will er sie hinterlistig ermorden.

Aber über menschlicher Kraft steht noch eine andere Macht, die sich nicht ungestraft verachten läßt, und diese greift jetzt ein. Ajas wird mit Wahnsinn geschlagen, und begeht in demselben eine Tat, die ihn mit dem Fluche unauslöschlicher Lächerlichkeit belastet, seine Krieger- und Heldenehre mit einem Schlage vernichtet. Er schlägt sein Haupt, rauft sein Haar, stöhnt stumpf wie ein zu Tode verwundeter Stier. Seine Ehre, die ihm zuerst andere geraubt, hat er nun sich selbst geraubt, er der erste aller Helden hat sich lächerlich gemacht, da er wehrlose Hammel und Schafböcke schlachtete. Für ihn gibt es nun keinen Platz mehr auf dieser Erde. Die Bitten der Seinen nützen nichts. Man könnte eher den Olymp erschüttern als diesen ehernen Charakter ins Wanken bringen. — So ist sein Selbstmord eine notwendige Folge seines Charakters.

Neben dem unverdönllichen Hasse gegen seine Feinde, welch eine zarte, innige Liebe gegen seine Freunde! gegen seine salaminischen Kriegsgefährten, gegen seinen Bruder Teukros, gegen sein Kind Eurysakes, gegen seine greisen Eltern im fernen Salamis! Ganz Naturmensch, hat Ajas auch einen zarten Sinn für die Natur, dem er im herrlichen Monologe die weichsten Töne leiht. Diese Züge sind es, welche uns mit dem Helden sympathisieren machen, abgesehen vom Mitleid, das jeder an seiner Ehre Gefränkte und von der Gottheit Geschlagene in uns wachruft.

V. Ideeller Gehalt der Tragödie.

Neben dem Grundsatz der heidnischen Moral: Liebe deinen Freund und hasse deinen Feind, zeigt das Stück auch die unwürdige Stellung der Frau in der vorchristlichen Zeit, denn Tekmessa, obwohl einer der lieblichsten Frauencharaktere, die Sophokles gezeichnet, wird von Seite ihres Mannes kaum eines freundlichen Wortes gewürdigt. Daneben bringt das Stück auch allgemein gültige Wahrheiten zum Ausdruck: „Gott demütigt den Stolzen. Der Mensch vermag nichts aus sich selbst“, oder wie das der Dichter selbst ausdrückt: „Wir alle, die wir leben, sind Scheinbilder und leere Schatten nur.“ — In Ajas und Odysseus stehen

sich physische und geistige Kraft gegenüber. Dadurch, daß der Dichter dem Odysseus die Waffen des Achilles zuteil werden läßt, zeigt er, daß geistige Kraft höher zu werten ist als physische. Und wenn er am Schlusse des Stückes den Odysseus seinem Todfeinde verzeihen läßt, so zeigt er damit schon eine Ahnung von jenem großen Gesetze, das Christus später in der Welt verkündet hat, vom Gesetze der Feindesliebe. Treffend läßt sich auf die beiden Helden das Wort des Horaz anwenden:

„Vis consili expers mole ruit sua,
Vim temperatam di quoque provehunt
In maius.“ (Od. III. 4, 65—67.)

