

Zur

ästhetischen Kritik des König Oedipus.

Motto.

„Hamlet ist nicht das bewundernswürdigste unter Shakespear's Stücken;
aber Shakespear ist am bewundernswürdigsten im Hamlet.“

L. Börne.

Die warme Theilnahme, welche die Meisterwerke der antiken Bühne in neuerer Zeit auch in den bisher davon wenig oder gar nicht berührten Kreisen gefunden, die Versuche zu ihrer Wiederbelebung auf unsern Brettern, alles das ist jedenfalls auch für die wissenschaftliche Behandlung derselben von nicht geringer Bedeutung gewesen. Mag man jene Versuche als poetische Armuthszeugnisse der Gegenwart, als die Galvanisirung todtet und abgethaner Gestalten ansehen, das wenigstens wird sich nicht leugnen lassen, daß sie insofern ihre Mission gehabt haben, als durch sie mehr und mehr die ästhetische Betrachtung und Zergliederung antiker Dramen in Uebersetzungen und Bearbeitungen zu dem Recht gelangt ist, welches ihr durch die einseitig philologische Behandlung bisher verkümmert wurde. Auch der König Oedipus hat von diesem neu erwachten Interesse an der alten Tragödie seinen reichlichen Antheil erhalten, so daß es fast scheinen könnte, als gehöre ein gewisser Muth dazu, dieses Drama einer nochmaligen Besprechung zu unterziehen. Allein das Maß dieses Muthes beschränkt sich doch darauf, daß man gegen den Vorwurf „Eulen nach Athen“ mit einiger Fassung gerüstet sein muß, und es scheint dem Verfasser in der That, als berge König Oedipus in seinem Innern noch mancherlei Räthsel, welche entweder noch nicht als solche aufgewiesen sind, oder, falls dies geschah, noch ihrer Lösung harren. Die Rechtfertigung dieser Meinung muß der folgenden Abhandlung vorbehalten bleiben. Meines Wissens ist für die ästhetische Kritik des Oedipus noch wenig Umfassendes geleistet. Während einzelne Fragen eine eben so gründliche als weitläufige Erörterung gefunden, hat man die Betrachtung des Gesamtbildes meist vernachlässigt. Es wird daher immerhin nicht unmöglich sein, wenn auch nur in Bezug auf Zusammenstellung und übersichtliche Anordnung, einen bescheidenen Beitrag zum Verständniß und zur Beurtheilung des Stückes zu liefern. Der Werth des ächten Kunstwerkes, das, wodurch es sich von der künstlerischen Alltagswaare unterscheidet, der ideale Stempel besteht ja nicht zum geringsten Theil darin, daß es eben ein Unendliches ist, welches sich nimmer bis auf den Grund ausschöpfen läßt, sondern der sinnenden Betrachtung immer neue Seiten darbietet. Und so wird sich auch bei dem Sophokleischen Meisterwerk jedem Auge, sobald es sich mit Treue und Hingebung in seine Schönheitslinien versenkt, noch Dies oder Jenes offenbaren, was bis dahin andern Augen verborgen blieb. Sollte aber bei tieferem Eindringen

neben dem glänzenden Licht sich hier und da auch ein Schatten bemerkbar machen, warum davon schweigen? Alle Vollendung ist nur relativ. Homer schläft auch bisweilen. Der größte Dichter, der größte Künstler hat in seinen Werken irgend Etwas, das „nach Sterblichkeit riecht“, und Diejenigen, welche die Aufzeigung eines Fehlers an einem bewunderten Kunstwerk als eine Entweihung des Heiligen zu brandmarken pflegen, gehören eben zu jenen Freunden des Künstlers, gegen deren Wohlwollen ihm ein Schutz nöthiger thut, als gegen die Abneigung seiner Feinde. Die Liebe zu einem Menschen, welche die Erkenntniß seiner Fehler erträgt, ohne an ihrer Gewalt das Geringste einzubüßen, ist doch wohl inniger und wärmer, als jene Liebe, welche vor den Fehlern die Augen verschließt, weil sie ihrer selbst so wenig gewiß ist, daß sie in der Erkenntniß eine Gefährdung ihrer Existenz ahnt und damit den Verdacht erweckt, sie möchte in dem geliebten Gegenstande nur das Gebilde der eignen Phantasie umfassen. Sollte sich dies nicht auch auf die Liebe zu einem Kunstwerk anwenden lassen, in welchem, trotz der vielleicht nachweisbaren Mängel der Hauch des ewigen Genius weht? Aber wäre das auch nicht der Fall, so kennt das Streben nach Wahrheit keine Rücksichten. Wer die Mängel zeigt, kann irren; dann möge man ihm den Irrthum nachweisen. Ihm einen Vorwurf daraus machen, wäre so viel, als dem Astronomen einen Vorwurf daraus machen, daß er Flecken in der Sonne entdeckt. Auch ihn kann sein Auge täuschen; aber darum ist er weder ein Frevler, noch ein Unbescheidner, und die Sonne bleibt doch die Sonne.

Daß auf die Schwächen des Oedipus bisher wenig geachtet ist, giebt weniger einen Beweis gegen die Existenz derselben, als ein Zeugniß für die Fähigkeit traditioneller Anschauungen. Erst die moderne Kritik hat angefangen, das Stück sorgfältiger zu untersuchen, ohne indeß über das Ganze zu einem bewußten, klaren Resultat gelangt zu sein *). Es ist eigentlich eine wunderliche Erscheinung, warum man sich so sehr sträubt, an antiken Kunstwerken auch Fehler einzuräumen. Wenn die Kritik die Schöpfungen der modernen Poesie in Anspruch nimmt, so findet selten Jemand etwas Arges darin, falls der Tadel nur gehörig begründet ist. Daß in Schiller's Tell das Verhältniß zwischen Rudenz und Bertha, die Erscheinung des Parricida, die Reflexionen Tell's vor dem Morde angegriffen worden, daß man in Tasso und Iphigenie Mangel an Handlung findet, und Shakespear ein Vorwurf daraus gemacht wird, wenn er Nebenpersonen mitunter pathetischer reden läßt, als es dem Charakter derselben und der Natur der Situation angemessen ist; daß Schiller selber über Goethe's Egmont empfindlichen Tadel ausgesprochen, darin erblickt Niemand etwas Anstößiges. Ehe man aber die Kritik ihr Secirmesser an ein Sophokleisches oder Aeschyleisches Stück legen läßt, wagt man sich lieber auf das schwankende Seil der halbsprechendsten Erklärungsversuche und der tollkühnsten Conjecturen. Den Euripides giebt man allensfalls Preis, und warum? Meistens doch auf die Auctorität des Alterthums hin, ja vielleicht nicht zum geringsten Theil auf Grund der Angriffe Seitens der alten Komödie. Das Urtheil über ihn mag nicht ungerecht sein, aber sind deshalb alle Stücke des Sophokles tadellos? Nehmen wir ihm gegenüber für die Kritik nicht dasselbe Recht in Anspruch, wie unsern deutschen Dichterhelden gegenüber? Es finden sich doch auch in andern Stücken unseres Dichters offenbare Fehler! Ein solcher ist es z. B., wenn er in der Elektra neben dem die Heldin bewegenden Hauptmotiv, der Blutrache für den ermordeten Vater, noch die Beforgniß für die eigne Sicherheit als zweites Motiv in Bewegung setzt **). Warum soll Oedipus allein

*) Vgl. z. B. „das griechische Theater“ v. G. Th. Gravenhorst, Th. I. Der Verf. tadelt z. B., worin ich ihm nicht beistimmen kann, die Exposition pag. 86; die Stellung des Chors zu den handelnden Personen, pag. 74. u. f. w.

**) Wenn Schneidewin in seiner Einleitung zur Elektra dies als eine Schönheit zu betrachten scheint, so ist das nur ein Beweis, wie oft selbst die verdientesten Philologen in ästhetischen Dingen kaum die Kinderschuhe vertreten haben. Wird die erhabene Leidenschaft, womit der Gedanke an den ermordeten Vater Elektra's Brust erfüllt, nicht durch die egoistische Rücksicht

von der Möglichkeit eines solchen Fehlers ausgenommen sein? — Daß Aristoteles dies Stück, wie Schneidewin behauptet, „offenbar als Mustertragödie betrachtet“, läßt sich wenigstens aus der Poetik nicht erweisen. Der Stagirit hebt nur manche vortreffliche Seiten des Stückes *) mit Recht hervor, wie sie ihm eben zur Erklärung und Begründung seiner Theorie dienen können. Ueber den Werth der ganzen Tragödie hat er sich nirgend ausgesprochen. Dagegen haben wir aus dem Alterthum ein bestimmtes Zeugniß, daß es auch damals Leute gegeben habe, deren Urtheil nicht so günstig gelautet, wie angeblich das des Aristoteles. Nach der *ἰστορία* des Dicaearch von Messana hat Sophokles bei der Aufführung nur den zweiten Preis bekommen, oder, was ziemlich dasselbe sagen will, ist mit demselben durchgefallen. Schneidewin nennt dies unbegreiflich, Gravenhorst erklärt es aus dem politischen Charakter des Drama's **). Es wäre indeß, ehe wir zu Hypothesen und Unbegreiflichkeiten unsre Zuflucht nehmen, doch vielleicht der Mühe werth, zu untersuchen, ob sich das Urtheil des athenischen Publikums, wenn nicht rechtfertigen, (denn wir kennen das Stück des Gegners Philokles nicht,) doch wenigstens aus unserm Drama selbst erklären ließe. Freilich wird man entgegenen, das Urtheil des athenischen Janhagels bedeute Nichts gegen die Auctorität des Stagiriten. Allein einmal ist dieselbe in Bezug auf das Ganze der Tragödie nicht erwiesen, und wenn sie es wäre, so ist es zwar eine gewaltige Auctorität, aber eben nur eine Auctorität, die Nichts beweist, wo es sich um Wahrheit, also um Gründe, handelt. Dann aber ist doch jedenfalls das Urtheil eines Publikums von der ästhetischen Durchbildung, welche wir bei dem athenischen voraussetzen gewohnt sind, von entschiedenerem Gewicht, als der Beifall oder das Zischen unsrer Gallerieen, ganz abgesehen davon, daß der natürliche Instinct oft richtiger urtheilt, als alle Aesthetiker der Welt. Wäre es denn nicht möglich, daß das Stück in seiner formalen Behandlung Schönheiten enthielte, welche nur für das geübte, helle Auge des Philosophen sichtbar und vorzugsweise anziehend gewesen, Schönheiten, welche sich überhaupt erst der späteren Reflexion und einer bis in das Einzelne dringenden Betrachtung aufschließen, während dem Stück vielleicht etwas fehlt, was die Menge verlangt, die, wenn auch ästhetisch gebildet, doch immer eine Menge bleibt und unter dem augenblicklichen Eindruck der ersten Aufführung urtheilt? ***) Ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen. Jedenfalls wird das Urtheil der Athener den Versuch rechtfertigen, den König Oedipus auch einmal auf die bei jedem Menschenwerk möglichen Mängel anzusehen.

Jeden unbefangenen Leser des Oedipus wird während der Lectüre ein eigenthümliches Unbehagen, ein Grauen ergreifen, welches an seiner Intensivität Nichts dadurch verliert, daß die Quelle desselben dem Bewußtsein nicht sogleich klar ist. Mit noch größerer Gewalt muß sich dieses Unbehagen bei lebendiger Darstellung des Zuschauers bemächtigen. Es ist aber weit entfernt von jener Furcht, welche nach Aristoteles einen der Zwecke der Tragödie bildet, jener Furcht, welche sich an dem Anblick strafender Gerechtigkeit oder an der Entwicklung schweren Leides aus verhältnißmäßig unbedeutenden Fehlstritten entzündet.

auf sich selber unfehlbar abgeschwächt? Es ist ein Fehler, daß „die Rücksicht auf ihre Selbsterhaltung hinzukommt.“ Zwei Motive für dieselbe Handlung sind nie eine Schönheit in einem Kunstwerk. Es ist derselbe Fehler, den bekanntlich Napoleon im Werther fand, und den Göthe als solchen zugegeben hat.

*) Vgl. Poetik 16, 8; 26, 5; 15, 7; 24, 10.

**) Gravenhorst erwähnt indessen nur einige Züge, welche allerdings Verwandtschaft mit den Tagesereignissen haben und diesen nachgebildet sein können. Er führt aber nicht aus, in wiefern dadurch nun das Urtheil der Athener bestimmt sei, und welches denn des Sophokles politische Tendenz gewesen. Wenn Schneidewin die politische Deutung aus dem Grunde abweist, weil man dadurch den edlen Sophokles zu einem „hämischen Wähler“ mache, so spricht sich darin nur die gänzliche Ahnungslosigkeit über Das aus, was man in einem freien Staate politische Parteien nennt. Der politische Charakter des Oedipus ist eben so wenig als der unpolitische zu beweisen.

***) Die Parallele von Beethovens Fidelio, welcher auch anfangs durchfiel, paßt hier nicht. Denn Beethoven hat selbst dem Urtheil des Publikums durch die völlige Umarbeitung seiner Oper ohne Frage Recht gegeben.

Das durch den Oedipus erweckte Grauen fließt vielmehr aus dem dunklen Gefühl, daß hier das Menschenleben mit seinen Höhen und Tiefen in den Banden einer dunklen Naturgewalt befangen erscheint. Mit einem Wort: Oedipus ist eine Schicksalstragödie. Ich weiß wohl, daß Dem vielfach widersprochen ist; allein dieser Widerspruch gründet sich entweder auf Unklarheit über den Charakter der Schicksalstragödie, oder auf die oberflächliche Betrachtung des Oedipus selber, oder endlich auf die Abneigung, dem bewunderten Werke eines Sophokles ein Attribut zu verleihen, welches, wie man einmal zu denken gewohnt ist, von vornherein einen Tadel in sich schließt. Der König Oedipus ist, wie hoffentlich unten bewiesen werden wird, eine Schicksalstragödie, ja er ist unter den uns aus dem Alterthum geretteten Tragödien vielleicht die einzige, welche im strengsten Sinne diesen Namen verdient. Es ist ein Irrthum, der in der Entwicklung unsrer poetischen Literatur schon viel Unheil angerichtet hat, wenn man meint, die dramatische Kunst der Alten habe vorzugsweise Schicksalsdramen geliefert, und darin gerade bestehe der specifische Unterschied von dem modernen Drama. Diese oberflächliche Ansicht ist eines von jenen traditionellen Mißverständnissen, welche sich durch Jahrhunderte fortschleppen und auf Jahrhunderte hin verwirren *). Gerade Oedipus hat hierauf besonders eingewirkt, vielleicht weil man dies Drama als eine Art von Repräsentanten der antiken Tragödie überhaupt ansah, was es trotz seiner unleugbaren Vorzüge nicht ist. Um aber die Frage, ob der König Oedipus Schicksalstragödie, oder nicht, bestimmt beantworten zu können, wird es nöthig sein, den Begriff dieser dramatischen Gattung vorher genau festzustellen.

Poesie und Religion sind in der Seele der Menschheit verwandte Gebiete. Die Dichtung hat an der Schöpfung der religiösen Vorstellungen einen weit bedeutenderen Antheil, als die Theologie in der Regel sich träumen läßt. Die Poesie ist ein Zweig des menschlichen Geistes, in dessen Blättern der Athem Gottes eben so gut weht und rauscht, wie in der Religion. Die Propheten des alten Bundes, aus deren begeisterter, schöpferischer Brust der Gedanke des Monotheismus zuerst hervorquoll, waren Nichts, als die Dichter des Volkes Israel, und ihre Vorstellungen von der Gottheit und deren Verhältniß zur Menschheit sind durchweg vom Geiste der Poesie belebt. Dieselbe Wahrnehmung begegnet uns bei dem vorzugsweise mit schöpferischer Phantasie begabten Volke der Hellenen. Auch hier sind die Dichter die ältesten Offenbarer des Göttlichen. Aber die poetisch-religiöse Schöpfung nimmt hier einen andern Weg und führt zu andern Resultaten, als bei den Semiten. Das hellenische Volk, in Stämme und Cantone mit scharf begrenzter Natureigenthümlichkeit gegliedert, von einer vorherrschenden Neigung zum Individualisiren erfüllt, faßt die einzelnen Mächte und Erscheinungen der Natur nicht als Manifestationen eines Geistes, sondern poetisch als Persönlichkeiten, und jeder Stamm, jeder Canton bildet sie als solche für sich aus, je nachdem sich die eine oder die andere Naturerscheinung diesem oder jenem Canton mit besondrer Lebhaftigkeit aufdrängt. Der erweiterte Verkehr bewirkt dann den Austausch der individuell ausgestatteten Göttergestalten; die geistige Entwicklung streift allmählich das natürliche Element derselben ab, erhebt sie zu sittlichen Gestalten und nähert sie dadurch der Menschlichkeit. Die großen Epen fassen schließlich die gesammten religiösen Anschauungen zu einer bunten, von menschlichen, aber idealisirten Motiven und Leidenschaften bewegten Götterwelt zusammen. Wenn Herodot sagt,

*) Es ist unverkennbar, daß dieses Mißverständniß namentlich auf Schiller gewirkt und ihn zu manchen Fehlgriffen verleitet hat. Unsere neuere dramatische Literatur schulte sich mit Recht an den Mustern der Alten; aber nicht alle Stücke der Alten verdienen als Muster betrachtet zu werden; wenigstens nicht Alles, was sich in und an ihnen findet. An Schiller haben ohne Frage jene spätern Schicksalspoeten, die Müllner, Grillparzer u. A. angeknüpft, und es wäre doch möglich, daß wir mit deren Caricaturen verschont geblieben wären, wenn nicht auch Schiller unter der Herrschaft jenes Mißverständnisses gestanden hätte, obwohl der ächte Athem des Genius denn doch in ihm zu mächtig wehte, als daß er sich zu einer „richtigen“ Schicksalstragödie verirrt hätte.

Homer und Hesiod hätten den Hellenen ihre Götter geschaffen *), so hat dieser Ausspruch in gehöriger Beschränkung seine Wahrheit. Er bezeichnet mit Recht theils die poetische Anlage überhaupt als eine Quelle der hellenischen Religion, theils den mächtigen Einfluß, welchen namentlich das homerische Epos auf den Charakter der religiösen Vorstellungen ausübte. Da in demselben die Mythen und religiösen Vorstellungen fast aller Stämme zusammengelassen waren, so stand in der Ilias und Odyssee das Resultat der religiösen Entwicklung vor den Augen der Hellenen da. Die zerstreuten Elemente waren, trotzdem sie sich bisweilen unter einander widersprachen, hier zusammengefaßt, und somit ein Abschluß gewonnen, welcher als Basis für eine weitere Entfaltung dienen konnte.

So hatte das hellenische Volk vor sich ein unabsehbares Gewimmel der mannigfaltigsten Götterbilder, die Schöpfung einer jugendfrischen Phantasie. Mit der fortschreitenden Entwicklung mußte sich aber innerhalb derselben der Gedanke, die Reflexion allmählich geltend machen. Das Denken sucht im Gegensatz gegen die individuell gestaltende Phantasie stets nach der Einheit in der Mannigfaltigkeit, stets nach dem Allgemeinen im Gegensatz zu dem Besondern. Es mußte also bald das Bedürfnis fühlbar werden, unter dem Gewirr der mannigfachen Gestalten eine Art von Regel, ein Gesetz, das in allem Wechsel Beharrende, „den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht“ zu gewinnen. Ein Product dieses Zuges zum Denken ist das „Schicksal“ der Hellenen. Die Keime der Idee finden sich schon bei Homer in dem Zeus, welcher bei entscheidenden Momenten das Geschick der Helden nicht willkürlich bestimmt, sondern mit der Wage wägt. Sie finden sich in dem uralten Mythos vom Prometheus auf das Bestimmteste angedeutet. Zeus selbst erscheint somit gleich den übrigen Göttern bald nur als der Vollstrecker einer über Menschen wie Göttern waltenden Macht, bald, obwohl der oberste Gott, derselben passiv unterworfen **). Diese höhere Macht ist aber als das Product des Denkens ein Abstractum und liegt deshalb bei dem heitern auf das Concrete gerichteten Volke nur als ein dunkler Hintergrund da. Das Fatum in seiner Allgemeinheit hat keinen Tempel, wie Parabrama, der Urgrund der Indischen Trimurti, keine Secte hat. Der unverwüßliche poetische Trieb der Griechen zeigt sich allerdings auch hier wieder darin, daß in den Gestalten der Erinnyen und Mōren neue Versuche zur Personification des Schicksals gemacht sind. Sie bedeuten indeß weniger das Schicksal selbst, als die besondern Vollstrecker desselben. Das Schicksal selbst ist als ein Abstractum blind. Während die Götter nach vernünftigen Motiven handeln, erscheint es ohne Motiv, ohne Grund. Es ist bestimmt, εἴμαρται, πέπρωται, das ist Alles, was sich davon sagen läßt. Es schließt die Frage nach dem Warum aus.

Die Griechen waren indessen weit entfernt, diesen unter der Fülle der Erscheinungen geahnten dunklen Grund und einfachen Zusammenhang aller Dinge zu ihrer Götterwelt in ein klar umgrenztes, systematisches Verhältniß zu setzen. Deshalb schwanken auch die Anschauungen der Dichter darüber hin und her. Der Unterschied zwischen den Göttern als selbständig verhängenden Personen und als den Werkzeugen des Schicksals ist stets ein fließender gewesen. Die Züge und die Genesis der Schicksalsidee, wie ich sie darzustellen versuchte, enthalten nur das zusammengefügte Gesamtbild, die Totalentwicklung, welche durch einzelne Abweichungen in der Anschauung nicht wesentlich alterirt werden kann. Ist aber der Gedanke eines allgemeinen Zusammenhangs der Dinge, in welchen sich Alles, auch der Götterwille, einfügen muß, einmal gefaßt, dann erscheinen die einzelnen erschütternden Ereignisse des menschlichen Lebens nur als die Ausflüsse, als die einzelnen besondern Momente der das ganze Dasein mit Noth-

*) Herod. 2, 53: οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι, καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες, καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες.

***) Vgl. Aeschyl. Prom. v. 510. Herod. 1, 91. τὴν πεπρωμένην μοῖραν ἀδυνατὰ ἐστὶ ἀποφυγέειν καὶ τῷ θεῷ.

wendigkeit durchwaltenden Macht. Solche Momente zu suchen, in denen die ewige Nothwendigkeit mit ihrer erhabenen Ruhe gewaltig in das unruhvolle, von widerstrebenden Trieben beherrschte Menschenleben hineinzuragen schien, lag vorzugsweise in der Aufgabe der Tragödiendichter. Die Erhabenheit der Idee mußte sie reizen; ihre Kunst wies sie ohnehin an, überall zu verknüpfen, Zusammenhang zu suchen, und so ist es natürlich, daß dem Fatum in ihren Schöpfungen ein bedeutender Raum gegönnt wurde. Und dennoch verdienen nur wenige der griechischen Tragödien den Namen Schicksalstragödien. Denn der bloße Gebrauch einer übermenschlichen in das Leben eingreifenden Gewalt rechtfertigt diese Bezeichnung noch nicht. Eine solche Macht im wirklichen Leben wegzuläugnen, würde baarer Unsinn sein, also wird sie auch in dem verklärten Bilde des Lebens, in der Dichtung ihre Stelle haben, mag man sie Schicksal, Zufall oder in christlichem Sinne Vorsehung nennen. Das Leben bewegt sich einmal zwischen den Polen der Subjectivität und Objectivität. Der Name Schicksalstragödie hängt aber von der Ausdehnung ab, welche der Objectivität im Drama eingeräumt ist. Mit einem Worte, der entscheidende Punkt, der Nerv der ganzen Begriffsbestimmung liegt in dem Verhältniß des Schicksals zur menschlichen Freiheit. Nur da können wir eine ächte Schicksalstragödie anerkennen, wo auch die menschliche Selbstbestimmung in die Bande einer außer ihr liegenden Nothwendigkeit geklemmt erscheint.

Es ist hier nicht der Ort, auf das alte Räthsel, „daran die Welt schon tausend Jahre kaut“, das Verhältniß der Freiheit zur Nothwendigkeit, der Subjectivität zur Objectivität näher einzugehen. Doch dürften einige Bemerkungen darüber zur Begründung des Folgenden dienlich sein. Diese Frage ist eine ächte Sphinx, welche noch ihres Oedipus harret. Durch die ganze Geschichte heidnisch-antiker und christlich-moderner Bildung zieht sich der Streit darüber. Die Parteien charakterisiren sich dabei einfach nach dem Inhalt der Frage selbst, und eine jede glaubt natürlich die Lösung gefunden zu haben. Entweder legt man das ganze Gewicht in die Objectivität; Schicksal nennt sie der Grieche, Vorsehung oder Gnade nennt sie der christliche Theologe. Oder das Gewicht fällt auf die subjective Seite, die Freiheit des Denkens und Handelns. Die vermittelnden Theorien haben sich bis jetzt lediglich als Inconsequenzen erwiesen, und das natürliche Loos aller solcher Vermittler gehabt, von den Hauptparteien wenig Dank zu ernten. Die erste Weise die Frage zu beantworten führt consequent verfolgt zur Läugnung der menschlichen Freiheit. Die zweite löst den Zusammenhang der Weltordnung in die Atome subjectiver Willensbestimmungen auf. In den Vertretern beider Weltanschauungen offenbart sich eine Verschiedenheit psychologischer Grundrichtungen, welche die theologische und philosophische Entwicklung der Menschheit in viel höherem Grade beherrscht, als man gemeiniglich anzunehmen gewohnt ist. Auf der einen Seite stehen die Männer des religiösen Tiefsinns, in denen zugleich der Zug des Denkens so gewaltig ist, daß sie vor keiner Consequenz des Gedankens zurückweichen, Männer wie Paulus, Augustin, Calvin. Auf der andern Seite erblicken wir Männer wie Pelagius, Theod. v. Mopsuestia, Arminius u. A., welche weniger von dem innerlichen Bedürfniß eines tieferen Zusammenhanges der Dinge, als von dem Interesse an der sittlichen Kräftigung der Menschheit und von dem unmittelbaren, sinnlich-geistigen Lebensgefühl getragen werden. So lange in der Geschichte der Menschheit diese psychologischen Grundrichtungen in unversöhntem Gegensatz sich gegenüber stehen, so lange wird auch der Kampf um die menschliche Freiheit sich erneuern; so lange wird auf der einen Seite das unmittelbare Lebensgefühl für den Menschen in jedem Augenblicke die Freiheit der Wahl zwischen Gutem und Bösem in Anspruch nehmen, während auf der andern religiöser Tiefinn und wissenschaftliche Consequenz gegen die Zerreißen des sittlichen Lebens in einzelne Acte des Willens protestirt und die Abhängigkeit der vereinzelt Willensthätigkeit von der durch eine höhere Macht dem Geiste ein für allemal aufgeprägten Bestimmtheit behauptet.

Dies ist das thatsächliche Verhältniß. Es genügt, darauf hinzuweisen; ein weiteres Eingehen würde für unsern Zweck Nichts nützen. Denn eine immerhin problematische Entscheidung zwischen diesen Richtungen kommt hier viel weniger in Betracht, als das Verhältniß, in welchem sie zur Kunst überhaupt, zur Poesie

und namentlich zur Tragödie stehen, derjenigen Dichtungsgattung, welche vor andern dazu bestimmt ist, die sittlichen Conflict, den Zusammenhang von Schuld und Vergeltung zu reinen Formen abzuklären. In dieser Rücksicht wird sich die Entscheidung leichter treffen lassen. Wenn man auch zugeben muß, daß bei tieferem Nachdenken eine Freiheit, wie sie Pelagius behauptete und das unmittelbare Lebensgefühl sie jeden Augenblick zum gewöhnlichen Bewußtsein bringt, im Verhältniß zur objectiven Weltordnung mehr als problematisch wird; wenn man auch geneigt sein möchte, in dieser Frage dem religiösen Tief Sinn und der wissenschaftlichen Consequenz das größere Recht einzuräumen, — der natürliche Boden der Kunst wird immer jenes unmittelbare Lebensgefühl bleiben, welches die Freiheit und Sittlichkeit des Menschen als seine eigene That voraussetzt. Beruht diese Voraussetzung auf einer Täuschung, gleichviel; dann ist dieselbe für die Kunst eine Nothwendigkeit. Auch der Einwurf, daß sie ihre Quelle zum Theil in der Sinnlichkeit des Lebens habe, trifft nicht; denn eben die Sinnlichkeit ist eines der Lebens-elemente der Kunst. Nichts ist ihr verderblicher, als ein kahler, leerer Spiritualismus. Wie die Religion in der Mitte zweier Welten, zwischen Himmel und Erde, Gottheit und Menschheit mit der Aufgabe steht, beide Seiten zu vermitteln, so hat die Kunst die ähnliche Mission, Gedanke und Form, Geist und Natur durch die Idee der Schönheit zu vermählen. Wäre die Freiheit dem Menschen nicht in jenem unmittelbaren Bewußtsein gegeben, er müßte sie erfinden, falls er eine Kunst haben wollte. Auch der Maler täuscht uns mit seiner Perspective, seinen Farben. Aber der schöne Schein, welchen die Kunst hervorbringt, indem sie durch die adäquate Form den Gehalt der Idee durchscheinen läßt, ist eine höhere Realität, als die gemeine Wirklichkeit. Nicht im Abschreiben dieser Wirklichkeit, nicht im slavischen Nachbilden der Natur, sondern in der Durchdringung von Natur und Wirklichkeit mit dem Geist erfüllt die Kunst ihre Zwecke und schafft etwas Höheres, als das rohe äußerliche Naturleben. Gesezt, die logisch consequente Ansicht von der absoluten Bestimmtheit des Menschen durch eine außer ihm liegende Macht hätte die volle Wahrheit auf ihrer Seite, möchten wir dann nicht dem sinnlich-geistigen Lebensgefühl der Freiheit gegenüber mit der schottischen Königin ausrufen: Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen, die unfres Kerkers Mauern uns verdecken! Es giebt ein Märchen mit einem ähnlichen Grundgedanken, der übrigens auch in dem „Bilde zu Sais“ anklingt. Der Schüler spricht ein Zauberwort, das ihn in den Mittelpunkt der Natur versetzt und deren Hülle vor seinen Augen abstreift. Da verschwinden Duft und Farbe, und an die Stelle der schönen Natur tritt ein farbloses Drängen und Schrauben chemischer und mechanischer Kräfte. Möchte man jene Theorie nicht dem unheimlichen Zauberwort vergleichen? Streift sich unter ihrem Eindruck nicht auch die freundliche Hülle des Menschenlebens ab? Macht sie nicht die lebendige Geschichte und Entwicklung zu einem Spiel mechanisch arbeitender Gewalten, zu einer endlosen traurigen Kette geistlos wirkender Potenzen? Und eine solche Idee, selbst wenn sie die absolute Wahrheit enthielte, sollte der rechte Boden für die Kunst sein? Mit demselben Recht könnte man behaupten, die logische Kategorieentafel erschöpfte das volle Leben des Menschenherzens.

Man wende hier nicht die Erfahrung ein, daß Menschen oft willenlos in ihren Handlungen dem Verderben entgegen zu taumeln scheinen. Geschichte und Sage zeigen uns freilich Wesen, welche auch dem gewöhnlichen sinnlichen Menschen dergestalt von einer dämonischen Schicksalsmacht beherrscht erscheinen, daß er ihre Freiheit für aufgehoben erachten muß. Aber kann man von einer Erfahrung reden, wo gegen hundert Fälle hundert andere eine ganz entgegengesetzte Meinung rechtfertigen? Stände aber die Erfahrung fest, berechtigt denn jede Erfahrung zu einer Theorie? Selbst wenn sie es thäte, so ist nicht jede äußerliche Erfahrung mit der darauf gebauten Theorie ein glücklicher Vorwurf für die Kunst.

Hieraus würde sich ergeben, daß der Name Schicksalstragödie im eigentlichsten Sinne nicht denjenigen Dramen gebührt, in welchen das Schicksal nur als rächende Nemesis oder unglückliches Ereigniß in die Handlung tritt, sondern denjenigen, in welchen auch die Handlungen des Helden nicht aus subjectiver Freiheit, sondern aus einer von Außen aufgelegten Nothwendigkeit hervorgegangen scheinen.

Denn wie sich die Sache in der Wirklichkeit verhält, ist in dieser Beziehung für die Kunst gleichgültig. Es fragt sich nun aber: vorausgesetzt, daß dies nicht geläugnet wird, und daß, was ich unten zu beweisen suchen werde, Oedipus eine Schicksalstragödie ist, liegt denn in der Behandlung von dergleichen Stoffen ohne Weiteres ein Fehler? Wenn der eben aufgestellte Satz, daß die subjective Freiheit der Lebensathem der Kunst im Allgemeinen sei, seine Richtigkeit hat, so ergiebt sich die Anwendung auf die tragische Kunst von selber. Dennoch wird es nothwendig sein, diese Anwendung bis in das Einzelne durchzuführen. Da fällt es denn allerdings zunächst auf, daß man sich so entsetzlich viel Mühe gegeben, dem Oedipus das Prädicat Schicksalstragödie abzusprechen. Offenbar haben alle die verzweifeltsten Versuche, an Oedipus' Person eine Schuld, sei es auch nur einen sündigen Sinn, zu entdecken, keinen andern Zweck, und führen deshalb auf die wohlbegründete Vermuthung, daß die Urheber jener Bemühungen in der Bezeichnung Schicksalstragödie einen Makel gesehen haben müssen. Das Suchen nach einer Schuld hat sonst wenig Sinn. Warum eine motivirende Schuld suchen, wenn das Fehlen derselben der Schönheit keinen Eintrag thut? Warum erspart man sich da nicht lieber die undankbare Mühe? Nein, es war das mehr oder weniger klare Gefühl, daß hier ein Fehler in der Zeichnung des Bildes vorläge, den man von dem verehrten Namen des Sophokles abzuwälzen sich bemühte. Es hat, das ist also wohl mit Sicherheit zu schließen, von jeder Leute gegeben, welche diese ganze Gattung als einen Mißgriff in der Poesie angesehen haben.

Dies ist indessen nur ein historisches Zeugniß, aber kein Beweis. Es wird deshalb nöthig sein, den Fehler aus der innersten Natur der Tragödie selber zu deduciren. Die Tragödie ist die Form, in welcher die Idee des Tragischen von der Kunst gestaltet erscheint. Das erste an den tragischen Dichter zu stellende Verlangen würde also darin bestehen, daß er in die Form des tragischen Drama nur Das zu gießen unternähme, was seiner Natur nach selber tragisch ist, weil sonst nie die Bedingung aller Kunst und das Wesen aller Schönheit, die Einheit von Inhalt und Form erreicht werden wird. Fehlt der Dichter hierin, so vergreift er sich in seinem Stoffe. Die Unfähigkeit eines Stoffes für die tragische Form kann aber möglicher Weise nur relativ sein, und in diesem Falle steht es dem Dichter frei, mit demselben eine solche Umbildung vorzunehmen, daß er sich in die Kunstform ohne Zwang einfügt. Kann sich der Dichter dazu nicht entschließen, oder liegt in dem Stoffe ein absolutes Widerstreben gegen diese poetische Freiheit, so thut er besser, auf die Behandlung desselben zu verzichten *). Dem ächten Dichter wird in der Regel der dichterische Instinct bei der Wahl seiner Gegenstände ein richtiger Führer sein. Nun fragt sich aber weiter, was denn an sich tragisch sei. Das Wort wird häufig in sehr verschiedenem Sinne gebraucht und gemißbraucht, und es wird nicht leicht sein, eine durchaus genügende Begriffsbestimmung desselben zu geben. Darauf erschöpfend einzugehn, gestattet auch der Raum dieser Arbeit nicht. Aber es wird für den gegenwärtigen Zweck an einem Haupt- und Grundzuge genug sein. Denn so mannigfaltig die Formen und Verhältnisse sein mögen, unter welchen uns das Tragische in Poesie und Leben begegnet, so trägt das ächt Tragische doch überall einen sittlichen Charakter. Es ist ein Mißbrauch, wenn ein bloßes Unglück, so gewaltig und erschütternd es auftreten mag, mit diesem Worte bezeichnet wird. Mag unter den gewaltigsten Naturereignissen Glück und Wohlfahrt von Tausenden in Trümmer fallen, weder das Naturereigniß selber, noch das dadurch hervorgerufene Leiden verdient jenen Namen. Wenn das Leiden tragisch sein soll, so verlangt es einen sittlichen Grund. Aber auf der andern Seite würde ein Stoff, bei dem der sittliche **) Grund so vorhanden wäre, daß er durch das

*) Goethe's Entwicklungsgeschichte zeigt deutlich genug, wie manche Stoffe, deren sich seine Phantasie mit Liebe bemächtigt hatte, liegen geblieben sind, weil ihn der Instinct zur rechten Zeit warnte.

**) Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß das Wort „sittlich“ hier im allgemeinsten Sinne genommen nichts Anderes bezeichnet, als das, was aus freier Selbstbestimmung hervorgeht. Sittlich gut wird es erst, wenn die freie Selbstbestimmung, die subjective Form der Freiheit sich mit dem Inhalt der objectiven Mächte der Sittlichkeit, dem göttlichen Gesetz, erfüllt.

Leiden völlig gedeckt würde, also etwa die Bestrafung eines gemeinen Verbrechers, ebenfalls untragisch sein, und zwar deshalb, weil die Idee des Tragischen nicht die Idee der gemeinen irdischen Gerechtigkeit, sondern vielmehr die Idee der höhern sittlichen Weltordnung ist, wie sie von göttlicher Hand durch Fügung der Umstände gehandhabt wird, und deren künstlerische Form die Tragödie bildet. Das ächt Tragische wird also in der Mitte zwischen völlig verschuldetem und völlig unverschuldetem Unglück liegen. Was, wie von der Tragödie gewiß zugegeben wird, einen sittlichen Zweck hat, muß auch selber einen sittlichen Charakter haben.

Will nun der Dichter die Idee des Tragischen, die Idee einer höhern sittlichen Weltordnung, in der Kunstform der Tragödie zur Anschauung bringen, so bedarf er zunächst als Hauptbestandtheil derselben ein Leiden seines Helden, und da dieses einen sittlichen Grund haben muß, so kann derselbe nur in einem Thun des Helden liegen. Somit ergibt sich als zweiter Grundbestandtheil der dramatischen Handlung die That. Die Verbindung von beiden, von Leiden und Thun, ergibt den tragischen Stoff, den Inhalt der Tragödie. Damit ist jedes andere Motiv des Leidens als die That *) geradezu ausgeschlossen. Wenn nun die That zur Motivirung des Leidens nothwendig ist, so fragt sich: Welche Sattungen von Handlungen darf der Dichter zu diesem Zweck in der Tragödie verwenden? Diese Frage hängt aber wieder auf das Engste mit der weiteren Frage zusammen: wie muß der tragische Held beschaffen sein? Denn die Thaten des Menschen werden durch seinen Charakter bestimmt, und der Dichter könnte kaum einen größeren Fehler begehen, als seine Helden Dinge thun zu lassen, die mit der ihnen beigelegten Charaktereigenthümlichkeit nicht stimmten.

Nun verlangt Aristoteles in Uebereinstimmung mit der oben gezeichneten Natur des Tragischen, der tragische Held dürfe weder ein ganz guter, noch ein ganz schlechter Mensch, weder ganz unschuldig, noch so schuldig sein, daß das Leiden als völlig adäquate Strafe erschiene **). Darf der Held also nicht ganz unschuldig sein, so muß er sich auf irgend eine Weise vergehen, und zwar so, daß dies Vergehen in directer Beziehung zu dem folgenden Leiden steht. Es muß mithin eine Schuld da sein. Dieselbe soll in einem Mißverhältniß zum Leiden stehen; aber fehlen darf sie nicht. Wo Schuld ist, da muß auch Freiheit sein. Der sittlich Unfreie, dessen Hand an einem fremden, ihm unbekanntem Drath gezogen erscheint, kann, so beklagenswerth objectiv seine Handlungen sein mögen, eben so wenig eine eigentliche Schuld auf sich laden, als das unfreie, vernunftlose Thier. Eine That, die nicht auf Wahl, sondern auf einer für den Menschen äußern Nothwendigkeit beruht, ist keine That mehr, sondern nur ein Geschehen. Das Motiv des tragischen Leidens kann also nach dem Wesen der Tragödie nur in einer Handlung liegen, welche aus freier, bewußter Selbstbestimmung hervorgegangen scheint. Jedes andere Motiv würde ein Fehler sein. Was thut aber die Schicksalstragödie? Sie setzt an die Stelle der Selbstbestimmung die Bestimmung des Handelns durch eine Macht, welche außerhalb des handelnden Subjects liegt, mag sie nun Schicksal, Zufall oder Vorsehung heißen. Der Name ist dabei gleichgültig; es ist genug, daß die Freiheit der motivirenden That aufgehoben wird. Sie macht also den Helden, er mag übrigens sein, wie er will, in Beziehung auf diese Thaten, um deren Folgen es sich gerade handelt, zu einem Unschuldigen, und dann wird das Leiden zu dem *μικρον* des Aristoteles, das er in dieser Weise mit Recht aus

*) Es versteht sich von selbst, daß That hier im allgemeinsten Sinne als jede äußere Bethätigung des innern Seins genommen ist, so daß unter diesen Begriff der That auch übermüthige Reden u. dgl. fallen.

**) Der scheinbare Widerspruch hierin löst sich einfach dadurch, daß Aristoteles nur ein Mißverhältniß zwischen Thun und Leiden fordert. Ja selbst an sich und subjectiv betrachtet edle Thaten geben ohne Zweifel die besten tragischen Motive, wenn sie ihre Quelle darin haben, daß der Handelnde eine relative Berechtigung einseitig als eine absolute faßt, und indem er sie als solche geltend macht, dadurch in Conflict mit andern gleich oder höher berechtigten Gewalten geräth. Vgl. die Antigone.

der Tragödie verbannt wissen will. Auch Lessing spricht sich in der Hamburgischen Dramaturgie *) auf das Schärfste dagegen aus, und man wird von ihm schwerlich behaupten, daß er etwa nicht tief genug in die Idee des Tragischen eingedrungen sei. Die Schicksalstragödie leidet hier an demselben Fehler, den der Dichter begehen würde, welcher ein natürliches Gebrechen, Blindheit, Wahnsinn oder dgl. zur Quelle tragischen Leidens machte. Ein Beinbruch paßt dazu eben so gut, wie eine absolut durch das Schicksal bestimmte Handlung. Es ist uns widerrätig, dergleichen zu sehen; es erscheint uns als eine leere, aller Gerechtigkeit baare Grausamkeit, und um so schlimmer, wenn gar eine höhere göttliche Hand die Dinge so leitet, daß der Mensch zuerst zur Sünde bestimmt und genöthigt wird, und dann in Folge dessen unabsehbares Leid auf sein Haupt herniederstürzt. Daß wir Menschen das Ziel der Weltregierung eben so wenig zu überschauen vermögen, als ihre Motive, hilft uns hier gar nicht. Das ist eine religiöse Betrachtungsweise, welche mit den Gesetzen der darstellenden Kunst Nichts zu schaffen hat. (Vgl. übrigens Lessing a. a. D.) Daß die Geschichte Beispiele von unschuldig Leidenden zeigt, daß die Erfahrung uns lehrt, wie die Sünden der Väter oft an den unschuldigen Kindern heimgesucht werden, hilft uns eben so wenig. Es giebt, wie schon oben bemerkt wurde, und wie auch Lessing ausführt, viele Thatfachen, welche kein Vorwurf für die Kunst sind, und was von einzelnen Thatfachen gilt, gilt auch von dergleichen Erfahrungen. Denn was ist die Erfahrung, als eine aus einzelnen Thatfachen zusammengestellte Regel? Was also von den einzelnen Fällen gilt, muß auch von deren Gesamtheit gelten. Nein, wenn einmal das Schicksal in der Tragödie gebraucht wird, dann muß es wenigstens auf eine andere Art geschehen. Auch Orest und Antigone stehen in dem Zusammenhange eines verbrecherischen Geschlechtes, aber ihre Handlungen erscheinen nichts desto weniger als Resultate freier Selbstbestimmung; Beide wissen vollkommen, was sie thun. Das Schicksal bestimmt ihre Handlungen nicht, sondern diese kommen dem Verhängniß nur entgegen. In Macbeth wird durch die gebotenen Gelegenheiten der brennende Ehrgeiz, welcher längst schlummernd in seiner Brust lag, wach gerufen, aber es sind seine eigenen Thaten, die seinen Untergang herbeiführen **). Wallenstein bietet in selbstgeschaffener Verblendung über seinen Stern dem Schicksal durch seine eignen Handlungen den unbewahrten Punkt dar, an welchem es ihn trifft. Diese höhere Macht tritt hier, indem sie dem Menschen Zustände in den Weg wirft, an welche die verbrecherischen Neigungen anknüpfen, nur als Prüfung oder Versuchung auf. (Den Unterschied zwischen beiden Erscheinungsformen bildet der Zweck.) Bei Wallenstein ist es seine Machtstellung, deren Gefühl er sich allzulehr hingiebt; bei Macbeth ist es die Aussicht auf die Krone, welche in ihm den schlummern-

*) 79. Stück. Ich setze die Stelle hierher, weil sie auch für die folgende Erörterung lediglich eine Befätigung liefert. Lessing sagt in Bezug auf Richard III. von Weis: „Man sage nicht: erweckt ihn (den Jammer über unschuldiges Leiden in der Tragödie) doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? Es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufsteht, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm Alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergift diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel schiebt, und gestissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns befehlen soll, wenn wir, bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen: so ist es höchst nöthig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! u. s. w.“

**) In dieser Beziehung hat Schiller wenigstens den Sinn der Dichtung richtig getroffen, wenn er die Hexen singen läßt: Er kann es vollbringen, er kann es lassen; und: Wir streuen in's Herz die böse Saat, aber dem Menschen gehört die That.

den Dämon weckt, also daß er nicht ruhig auf die Erfüllung der Weissagung wartet, sondern deren Herbeiführung selbstthätig unternimmt, und wohlgemerkt, diese dämonischen Wesen sind keine Götter, deren Weissagungen absoluten Glauben in Anspruch nehmen, sondern nur die mythischen Personificationen von des Helden eignem, nach hohen Dingen strebendem Innern. Bei allen diesen Versuchungen bleibt aber freier Raum für die Selbstbestimmung.

Wir fordern also wohl mit Recht neben der objectiven Schicksalsmacht die freie Mitwirkung des tragischen Helden. Nur so ist es möglich, den von Aristoteles aufgestellten Zweck der Tragödie, die Erregung von Furcht und Mitleid und die Reinigung dieser Leidenschaften oder Affecte zu erreichen. Denn was bedeutet die Reinigung eines Affectes anderes, als die Zurückführung desselben auf eine sittliche Quelle? Mitleid und Furcht sollen durch die Tragödie so in uns hervorgerufen werden, daß wir in der sittlichen Verirrung eines sonst edlen Menschen, oder in der einseitigen Auffassung und Bethätigung eines sonst wohlberechtigten Strebens und in dem daraus entspringenden Leiden den würdigsten Gegenstand unsres Mitleids erblicken, also Nichts mehr fürchten, als eben die sittliche Verirrung. So werden diese beiden Leidenschaften gereinigt, d. h. idealisirt. Hierin liegt auch eben der Grund, warum ein völlig verdientes Leiden kein tragischer Stoff ist. Dasselbe schließt das Mitleid aus, wie ein völlig unverdientes Leiden zwar nicht das Mitleid, aber die Furcht ausschließt, also wenigstens das tragische Mitleid nicht erweckt. Das Mitleid, welches wir beim Anblick der natürlichen Leiden unsrer Mitmenschen, bei Krankheit und andern Unfällen des Lebens empfinden, ist eben ein ganz anderes, weil ihm der ethische Grundcharakter fehlt, den das tragische Mitleid haben soll, und der sich dadurch kennzeichnet, daß dieses immer auch mit der ethischen Furcht verbunden ist. Wem rühren sich nicht diese ethischen Mächte im tiefsten Innern, wenn er eine sonst edle Natur einer einzelnen Verirrung halber unrettbar in's Verderben stürzen sieht! Wem drängt sich da nicht der erschütternde Gedanke auf: Du stehst unter denselben Bedingungen menschlichen Looses und menschlicher Schwäche; auch Dich kann ein kleiner Fehltritt in ein ähnliches Verhängniß stürzen. Wird derselbe Eindruck erreicht werden, wenn der Held etwa im Zustande des Wahnsinns Dinge thut, die ihm Verderben bringen? Vor einem solchen Bilde wird der Zuschauer vielleicht denken können: Nun, ich bin nicht wahnsinnig, was geht das mich an? Eben so zweifelhaft wird der Dichter über die Wirkung seines Stückes sein müssen, wenn sein Held nur als Puppe des Schicksals handelt. Das unmittelbare Lebensgefühl in der Brust des Publikums wird diesem fortwährend zuschlüstern: Dir kann so etwas nicht begegnen; du hast ja deinen freien Willen. Der Dichter würde auf diese Weise denselben Fehler begehen, dessen sich der Prediger schuldig machte, welcher die Sünde mit solcher Uebertreibung schilderte, daß jeder Hörer im Stillen zu sich sagte: Dich kann er nicht meinen; denn so schlecht bist du nicht. Das Interesse, welches wir an dem Helden nehmen, und worauf ein großer Theil der Wirkung beruht, muß durch jede ächte Schicksalsfabel abgeschwächt werden, weil wir in einer solchen unmöglich die Grundzüge des gemeinsamen Menschenlooses zu erkennen vermögen.

Ist denn das unheimliche, widerwärtige Gefühl, welches in jeder Schicksalstragödie auch den Ungebildeten beschleicht, etwas Anderes, als die instinctmäßige Ahnung, daß die Kunst sich hier auf einem ihr unnatürlichen Gebiete befinde, aus welchem dem Menschen weder Trost, noch Warnung, noch sittliche Kräftigung und Reinigung der Leidenschaften erwachsen kann? Gelangt denn die Leidenschaft, das Grundmotiv des Drama, hier zu ihrem Rechte? Es ist fast gleichgültig, ob sie da ist, oder nicht. Die Bestimmung oder, was dasselbe bedeutet, die Vorhersagung der Handlung, wie sie in Schicksalstragödien vorzukommen pflegt, schneidet ihr den Nerv durch. Auch der Charakter verliert dann viel von seiner Bedeutung. Der Zuschauer wird, statt sich in das Bild des vollen Lebens voll menschlicher Kraft, voll Liebe und Haß, voll menschlichen Frevels und göttlicher Vergeltung mit einem ethischen Schauer zu versenken, sich zwischen die nüchternen und kalten Schranken einer todten Nothwendigkeit auf peinliche Weise eingeklemmt finden.

Zugegeben nun, daß in der Schicksalstragödie eine poetische Verirrung vorliegt, so fragt sich freilich noch, ob dieselbe auch auf antikem Boden als solche erscheint. Denn daß die ganze Gattung innerhalb der modernen Welt ein Zerrbild sei, darüber urtheilt die ästhetische Kritik ziemlich einstimmig. Und zwar hat das Verdammungsurtheil die Dramen der Müllner, Houwald, Grillparzer lediglich getroffen, weil sie Schicksalsdramen sind. Denn daß die bessern Stücke dieser Literatur, abgesehen von dem berührten Punkte, hier und da ihre Schönheiten haben, wird Niemand läugnen *). Der Fehler liegt in der Gattung, und kann diese im Alterthum passiren, wenn unsere modernen ästhetischen Begriffe sie nicht minder verwerfen, als unser natürliches Gefühl? Die Einwendungen, welche man in dieser Beziehung macht, sind etwa folgende: Das Christenthum hat den finstern heidnischen Begriff des Schicksals umgewandelt zur tröstlichen, Alles nach weisen, wenn auch uns verborgenen, Zwecken und zum Bessern fügenden Vorsehung. Wir verwerfen die Schicksalsidee im Drama nur deshalb, weil sie in unsern geläuterten Begriffen über Freiheit und Weltregierung keinen Platz mehr hat. Auf antikem, vom Glauben an das blinde und unbedingte Walten des Schicksals beherrschtem Boden macht sich die Sache ganz anders, und andere Weltanschauungen bedingen auch andere Kunstformen. —

Dieser Einwand hat scheinbar etwas für sich, und dennoch trifft er den Kern der Sache nicht. Es möchte sich zunächst bei genauerer Forschung herausstellen, daß die Kluft zwischen heidnisch-antiker und christlich-moderner Weltanschauung gar so groß nicht ist, wie man sich gewöhnlich einbildet. Namentlich steht keine Schöpfung des hellenischen Geistes, nicht einmal die Platonische Philosophie, den Ideen des Christenthums so nahe, wie die Tragödie. Ist denn das Dogma von der Erbsünde wirklich so weit von dem griechischen, auch auf die sittlichen Handlungen des Menschen einwirkenden Fatum entfernt? **) Ist nicht schon in des Stammvaters Sünde die Sünde der folgenden Geschlechter mit gesetzt? Sucht nicht auch der alttestamentliche Gott die Sünden der Väter heim an den Kindern bis in's dritte und vierte Glied? Und um neutestamentliche Zeugen reden zu lassen, ist denn die Paulinische Lehre von der Gnadewahl und die daraus gefolgerte Prädestination für das Object dieser Vorherbestimmung etwas wesentlich Anderes, als das hellenische Schicksal? Bestimmt sie nicht Den, welchen sie nicht erwählt, eo ipso zum Sünder, obgleich er seinerseits eben so wenig dazu thut und im Grunde eben so wenig taugt, wie der Erwählte? Es ist doch wohl wenig Unterschied zwischen dieser christlichen Lehre und Dem, was Schneidewin als die Idee des König Oedipus angeht: „Den Sterblichen, sei er noch so gut, bewahrt alle Wachsamkeit über seine Schritte nicht vor Vergehungen; aller Scharfsinn in der Erkenntniß des Richtigen frommt ihm nicht, sobald ihm die Liebe der Götter entgeht.“ Das heißt doch nichts Anderes, als: Das Thun und Sein des Menschen ist in Bezug auf die Erwerbung der göttlichen Liebe von keinem Belang. Gott wählt, wen er will, und verflößt, wen er will, ohne Rücksicht auf die Person ***). Man sollte sich also wenigstens hüten, der modernen Weltanschauung, welcher die Schicksalsidee in der Kunst so zuwider ist, den Charakter einer specifisch-christlichen zu vindiciren. Sie ist nur eine humane. Sie beruht auf jener psychologischen Grundrichtung der meisten Menschen, von der oben die Rede war, auf jenem an wissenschaftliche Consequenz sich nicht lehrenden unmittelbaren Lebensgefühl, welches bereits als der einzig natürliche Boden der Kunst aufgewiesen wurde. Dieses dem Hellenen absprechen zu wollen, wird schwerlich Jemandem einfallen. Im Gegentheil hat es nie ein Volk lebendiger erfüllt, bei keinem eine größere Fülle edler Gestalten hervorgerufen, als bei den Griechen. Daß damit nicht über-

*) Börne sagt einmal: Die Schuld ist eine Sünderin, aber eine schöne Sünderin.

**) Das Dogma von der Erbsünde faßt nur Das ganz allgemein, was der griechische Mythos vorzugsweise in einzelnen hervorragenden Familien sah, deren Geschicke den Stoff für die dramatische Dichtung ganz besonders hergaben.

***) Ob Schneidewin's Idee wirklich auch die Idee des Stückes ist, mag dahin gestellt bleiben. Daß man sie aber herauslesen kann, leidet keinen Zweifel.

haupt der Unterschied zwischen hellenisch-antiker und christlich-germanischer Bildung und Anschauung geläugnet werden soll, versteht sich von selbst. Aber selbst wenn er, was nicht der Fall, sich auf den Punkt erstreckte, auf den es hier ankommt, ist es möglich, daß die reinen Kunstformen, die doch etwas allgemein Menschliches sind, jemals durchaus verschiedenen Gesetzen folgen? Wenn wir der Zeit und Nationalität auch die gebührende Rechnung tragen, so müssen wir doch behaupten, daß das Gesetz der innern, idealen Form ein ewiges ist. Es giebt nur eine Schönheit. Von den Aeußerlichkeiten der Form, z. B. dem Chor, ist natürlich nicht die Rede. Was an der Form einer modernen Statue tadelhaft wäre, würde schwerlich Lob verdienen, wenn es sich an einer antiken fände. Wenn heute ein Gemälde wegen Vernachlässigung der Perspective von der Kritik in Anspruch genommen wird, ist der Kritik nicht dasselbe Recht in Bezug auf ein Bild des Apelles oder Zeuxis zuzugestehen, falls es an demselben Fehler leidet? Daß die Alten vielleicht die Perspective nicht gekannt haben, entschuldigt vielleicht den Fehler, aber es hebt ihn nicht auf. Fehlt nicht, trotzdem wir diese Schranke der alten Malerei wohl kennen, ein Stück zur Vollkommenheit? Was den Maler entschuldigt, bessert das Gemälde nicht. Verhält es sich so mit Sculptur und Malerei, so ist schwerlich ein Grund denkbar, warum es in diesem Punkte mit der Poesie sich anders verhalten soll. Warum soll, was ein Fehler in der Form eines modernen Epos oder Drama, kein Fehler in einer antiken Dichtung dieser Gattung sein? Warum soll, was bei Sophokles erlaubt, bei Mülner verboten sein? Ich kenne das *duo cum faciunt idem, non est idem*, wohl. Ich weiß wohl, daß die poetischen Fabrikarbeiter ihre Fehler nicht mit den Fehlern des schöpferischen Meisters entschuldigen können; aber damit wird der Fehler des Meisters nicht weggelöscht. Ehe nicht eine größere Differenz zwischen antiker und moderner Weltanschauung, so weit sie sich in der dramatischen Literatur ausdrückt, nachgewiesen wird, als bisher geschehen, wird die Konstanz der dramatischen Form nicht in Abrede gestellt werden können.

Es ist hier aber noch ein zweiter Einwurf möglich, nämlich daß dem Griechen schon die objective That auch ohne die subjective Quelle verbrecherischen Willens als strafbar und sühnungsbedürftig gegolten habe. Nichtig; auch unfreiwillige, durch Zufall herbeigeführte Tödtung wurde so angesehen, wie neben Herodot's Erzählung von Kroisos und Abrastos tausend andere Fälle beweisen. Daß aber auch die entgegengesetzte Ansicht, wonach dergleichen nicht als moralische Schuld, sondern als bloßes Unglück betrachtet wird, bei den Hellenen sich gefunden, beweist Sophokles selbst, wenn er im Oedipus auf Kolonos seinen Helden selbst diese Seite auf das Bestimmteste hervorkehren läßt *). Die Entschuldigung, daß nach dem Geiste des Alterthums eben keine andere Betrachtungsweise einer solchen Handlung möglich gewesen, fällt also weg, und der Fehler bleibt stehen. Die Handlung verliert den Charakter der Sünde und wird zum bloßen moralischen Unglück. Daß sie als solches gesühnt werden muß, ist natürlich, denn sie ist immer ein Zeichen von Götterzorn, dessen Folgen durch die Sühnung abgewendet werden sollen. Aber sie steht auf einer Stufe mit allen unwillkürlichen Verunreinigungen äußerer Art (wie z. B. die Berührung von Leichen u. dgl.), welche gleichfalls der Lustration bedürfen, aber gewiß eben so wenig wie eine unfreiwillige Tödtung als Ausgangspunkt tragischen Leidens benutzt werden dürfen.

Es würde nun nachzuweisen sein, daß Oedipus wirklich eine Schicksalstragödie in des Wortes wegenster Bedeutung ist, und daß deshalb der Tadel, welcher auf dieser ganzen Gattung haftet, auch ihn trifft. Vergewärtigen wir uns zu diesem Zwecke noch einmal kurz den Inhalt und Gang des Drama's nach allen wesentlichen Momenten, die dabei in Betracht kommen. — In Theben ist eine Pest ausgebrochen. Das Volk, oder wenigstens ein Theil desselben, versammelt sich in feierlicher Procession an den Altären, und der Priester des Zeus als Wortführer der Uebrigen trägt dem edlen Könige die

*) Vgl. Oed. Colon. v. 266. *ἐπει τὰ ἔργα μου πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδραμότα.*

Noth und die Bitte um Hülfe vor *). Oedipus ist dieser Bitte bereits zuvorgekommen. Nachdem er in seiner eignen Weisheit vergebens nach einem Rettungsmittel gesucht, hat er seinen Schwager Kreon nach Delphi zum Orakel gesendet, um bei Apollon sich Rathes zu erholen, was in der entsetzlichen Lage der Stadt zu thun sei. Kaum hat er dies den Hülfelehenden mitgetheilt, so erscheint Kreon und theilt als Antwort des Orakels mit, der Gott verlange die Sühnung einer alten auf der Stadt ruhenden Blutschuld. Der Mörder des Laios solle aufgespürt und bestraft werden. Der König, welcher trotz mehrjähriger Regierung über das Schicksal seines Vorgängers niemals etwas Bestimmtes erfahren hat, erkundigt sich, um Anknüpfungspunkte zur Untersuchung zu gewinnen, erst jetzt nach den Gerüchten über Laios' Tod, und fragt, warum man die Schuld nicht früher gesühnt habe. Kreon erwiedert: daran sei die durch die Sphinx hervorgerufene Noth schuld gewesen. Warum nach deren Beseitigung Nichts geschehen, bleibt unerörtert. Oedipus erklärt um so mehr seine Bereitwilligkeit, dem Gebot des Gottes Folge zu leisten, als er in dem Morde ein Attentat gegen die Tyrannis überhaupt und in der Straflosigkeit des Mörders eine Bedrohung seiner eignen Herrscherwürde erblickt. Er sendet deshalb einen Diener ab, die angesehensten Thebaner (den Chor) herbeizuholen, damit sie ihm zur Entdeckung des Mörders behülflich sein sollen. Die Bürger erscheinen schnell, und nachdem Oedipus ihren flehenden Gesang gehört, fordert er sie zur Mitwirkung bei der Entdeckung des Mörders auf, indem er über diesen sowohl, wie über Diejenigen, welche etwa als Mitwisser die Unthat und ihre Kenntniß derselben verhehlen, den schwersten Fluch ausspricht **). Die Bürger lehnen jede Theilnahme an der That sowohl, als jede Mitwissenschaft ab und rathen, den blinden Seher Tiresias zu befragen. Oedipus hat auf Kreons Rath bereits zweimal nach diesem geschickt und wundert sich, daß er noch nicht da ist. Als er jetzt endlich erscheint, beschwört er den König, ihn zu entlassen und vom weiteren Forschen abzustehen. Seine fortgesetzte Weigerung, die Wahrheit zu sagen, reizt den Oedipus zur Heftigkeit, und dieser gelingt es, dem Tiresias die Erklärung zu entlocken, der König selber sei der Mörder, ja noch mehr, derselbe lebe mit seinen nächsten Verwandten in blutschänderischer Gemeinschaft. Da steigt in diesem der Gedanke an ein Complot des Tiresias mit Kreon auf ***). Er verhöhnt den ersteren, und als dieser nach einer Wiederholung seiner Enthüllungen auf den Befehl, sich zu entfernen, vermuthen läßt, daß er Wissenschaft von des Königs Herkommen habe, fordert dieser vergebens Aufklärung, zeigt aber bald, daß der Pfeil haftet; denn der Trieb, das über seiner Geburt schwebende Dunkel zu lüften, ist von Neuem in seiner Brust erwacht und läßt ihm von jetzt an keine Ruhe mehr, bis er gefunden, wonach ihn so dringend verlangte: das volle Licht, das für ihn zur tiefen Finsterniß werden sollte.

Nachdem der folgende Chorgesang verhallt ist, erscheint Kreon, um sich gegen die Beschuldigung des Hochverrathes und geheimen Einverständnisses mit Tiresias zu vertheidigen. Vergebens. Oedipus beharrt

*) Gravenhorst tadelt diese Exposition, weil es nicht zu loben sei, daß der König erst durch einen Bittgang von dem Wüthen der Pest unterrichtet werden müsse. Schwerlich mit Recht. Der Zweck der Procession ist nicht die Anzeige der Pest, sondern die Bitte um Hülfe, welche nur durch die Schilderung der Noth eindringlich gemacht werden soll. Zugleich wird damit dem Zuschauer aber auch eine lebendige Anschauung von der Lage der Stadt gegeben. Daß Oedipus diese schon kennt, liegt ja deutlich in den Worten: v. 58. *ὦ παῖδες οἰκτοῖ γυναικῶν ἄνθρωπά μοι etc.*

**) Ob sich der Fluch des Oedipus nicht allein auf den Mörder bezieht, ist freilich ungewiß, da die Rede sehr verborben zu sein scheint, und auch in anderer Beziehung voll Dunkelheiten steckt. Es wird davon noch unten die Rede sein. Für die Entwicklung des Stückes ist es gleichgültig, wer das Object der Flüche sein mag. Nach innern Gründen aber ist es wahrscheinlich, daß er mit dem eigentlichen Fluch den Mörder allein meint.

***) Es ist möglich, daß, wie Fritzhaber meint (Neue Jahrb. f. Philolog. und Pädagogik v. Zahn und Klotz, 17 Jahrg. 50 Bd. 2. Heft), dieser Gedanke schon vorher in Oedipus' Seele gelegen. Vielleicht fällt dadurch auch ein Streiflicht auf die Rede v. 216 — 275. Aber als nothwendig ist diese Annahme aus dem Text eben so wenig zu erweisen, als die Meinung, daß Kreon von vornherein den König als den Mörder kennt. Für die fernere Entwicklung ist Beides von keinem Belang.

auf seiner vorgefaßten Meinung, und nur der Vermittlung Jokaste's und des Chors gelingt es, zu bewirken, daß er ihn endlich ohne Gewaltthätigkeit, aber ohne die Ueberzeugung von seiner Unschuld entläßt. Jokaste sucht nach seiner Entfernung, und nachdem Oedipus ihr den Grund des Streites, so wie seine Ueberzeugung von der Anstiftung des Tiresias durch Kreon mitgetheilt, ihm die Wichtigkeit der Seherprüche durch die Nichterfüllung des dem Laios ertheilten Orakels darzuthun. Da sie dabei erwähnt *), derselbe sei, statt durch die Hand seines Sohnes, von einer Räuberschaar an einem Dreiweg erschlagen, so macht die Bezeichnung der Localität den König stutzig. Die Erinnerung erwacht; eine Ahnung des Zusammenhanges ergreift ihn. Ungestillt forschet er nach Ort und Zeit des Mordes, nach dem Alter und Aussehen des Laios, und verlangt, daß der Sklave, welcher allein die Nachricht von der Ermordung gebracht und sich dann auf das Land zurückgezogen, herbeigeht werde. Da Jokaste nach Aufklärung über den Grund seiner Besorgnisse verlangt, erzählt er seine Geschichte bis zur Ankunft in Theben und spricht seine Absicht aus, falls er wirklich Laios' Mörder sei, wenigstens nicht nach Korinth zurückzukehren. Seine Hoffnung ruht noch darauf, daß der entronnene Diener erzählt hatte, Laios sei von einer Räuberschaar erschlagen.

Durch diese Erzählung, welche Euripides in den Prolog verlegt haben würde, um damit dem Zuschauer von vorn herein die Bildung des Mythos nach seiner Auffassung an die Hand zu geben, erfahren wir zuerst von dem Orakelspruch, welcher dem Oedipus zu Theil geworden. An die Erfüllung der zweiten Hälfte desselben, die Vermählung mit der Mutter, denkt er noch gar nicht. Jokaste, um die Mehrzahl der Räuber nicht als die alleinige Stütze der Hoffnung erscheinen zu lassen, macht ihm bemerklieh, daß, selbst wenn der Sklave seine Aussage ändere, der Werth des Orakels, demzufolge Laios durch seinen Sohn habe den Tod finden sollen, immer ein problematischer sei; denn Laios' einziger Sohn sei vor ihm um das Leben gekommen. Sie erklärt indeß, sie wolle, um der Sache auf den Grund zu kommen, den Diener sogleich herbeiholen lassen, und tritt mit dem Könige in das Haus. Nachdem der Chor das zweite Stasimon gesungen, erscheint sie wieder, offenbar ängstlicher, als zuvor, in der Absicht zu opfern. Da tritt ein Bote aus Korinth auf, um den Tod des Polybos, des vermeintlichen Vaters von Oedipus, zu melden, so wie die Erhebung dieses Letztern auf den Korinthischen Thron. Jokaste benützt dies abermals, ihren Gemahl auf die Unzuverlässigkeit des Orakels hinzuweisen, welches ja den Tod des Vaters durch die Hand des Sohnes geweissagt habe. Oedipus schwankt zwischen der dadurch erweckten Hoffnung und seinen Befürchtungen hin und her. Noch quält ihn die vom Orakel ausgesprochene Heirath mit seiner Mutter. Diese Furcht glaubt der Bote dadurch beseitigen zu können, daß er dem Oedipus mittheilt, er sei gar nicht der Sohn des Polybos und der Merope, sondern von diesen nur adoptirt. Er selbst, der Bote, habe den König als Kind von einem Hirten auf dem Kithäron empfangen und nach Korinth gebracht. Dieser Hirt, welcher, wie sich bald zeigt, mit dem bei Laios' Tode entflohenen Sklaven eine Person ist, müsse wissen, wer Oedipus sei. Jetzt ist Jokaste Alles klar. Nachdem sie vergebens den König von weiteren Nachforschungen abzubringen gesucht hat, eilt sie, nun die volle Enthüllung nicht mehr zu hindern ist, von der Bühne. In Oedipus aber ist das Verlangen nach der früher vergeblich gesuchten Kunde über seine Abkunft mit neuer Lebendigkeit erwacht. Er eilt der Erkenntniß mit verhängnißvoller Hast entgegen. Der Sklave, welcher allein den Knoten lösen kann, erscheint und wagt nicht, den Drohungen des Königs die Wahrheit zu verweigern. Halb wahnsinnig stürzt dieser in das Haus. Nach dem vierten Stasimon erscheint ein zweiter Bote und erzählt die Gräueltath des Palastes. Jokaste hat sich erhenkt, Oedipus geblendet. Er selbst tritt noch einmal auf, spricht sich über sein Geschick, seine Blendung aus und fordert Verstoßung aus dem Lande. Kreon, welchem als Thronfolger die

*) Es ist vom höchsten dramatischen Interesse, wie Alles, was zur Beruhigung des Helden geschieht, ihn gerade der größten Erkenntniß entgegenführt; jedenfalls einer der glänzendsten Züge des Stückes.

Bestimmung darüber zuseht, verweist ihn auf Apollons Entscheidung. Oedipus verlangt die Gegenwart seiner Töchter, empfiehlt sie Kreons Obhut, und der Chor schließt das Stück mit dem Gedanken: Kein Mensch sei glücklich zu preisen, ehe man sich überzeugt habe, ob ihm das Glück auch bis an's Ende treu geblieben; die alte Idee, welche Herodot Solon dem Kroisos gegenüber aussprechen läßt.

Das ist der Inhalt der Tragödie. Wo ist da das Schicksal? Wo ist gar die Influxion des menschlichen Willens in seiner Freiheit durch eine außer demselben liegende Macht? Ein Thebanerkönig geräth bei der Nachforschung nach dem Urheber eines alten Mordes zu der Entdeckung, daß er selber der Mörder sei und daneben in Blutschande mit seiner eignen Mutter lebe. Paßt denn auf dies Sujet der Name Schicksalstragödie? Faßt man das Stück lediglich in seinem äußern vorliegenden Umfange, so verdient es offenbar jene Bezeichnung nicht. Aber ist denn eine solche Fassung auch möglich? Gehören zu dem Drama nicht gewisse Momente, welche, wenn sie auch äußerlich vor demselben liegen, dennoch von dem innern Gehalt sich gar nicht löstrennen lassen, ohne daß das ganze Gebäude zusammenstürzt? Mit einem Worte, der Mythos, wie ihn Sophokles zu seiner Dichtung umgestaltet hat, gehört, soweit er nicht schon innerhalb des Drama's selber Platz gefunden, jedenfalls mit zu demselben, und derselbe umfaßt Alles, was zum Verständniß der Handlung aus frühern Zeiten und Verhältnissen dem Zuschauer oder Leser zu wissen nöthig ist. Wenn irgend wo, so liegt hier die Nothwendigkeit vor, den Gesamtmithos, so weit er vor dem Stück liegt, als integrierenden Theil der dramatischen Handlung zu betrachten. Es handelt sich hier nicht um gelegentliche Notizen über den Helden und die übrigen Personen. Hier ruht das Drama in allen Theilen auf der Vergangenheit, zahlreiche Fäden ziehen in dieselbe hinüber; wir haben, wie schon Dfr. Müller bemerkt, hier Nichts als die Aufhüllung einer dunklen Vergangenheit, auf welche das geistige Auge des Zuschauers mit jedem Verse, mit jeder Scene hingewiesen wird. Wenn oben gesagt wurde, das Leiden als der eine Hauptbestandtheil der Tragödie verlange zu seiner Motivirung ein Handeln, so gehört doch wohl dieser zweite Hauptbestandtheil mit zu dem ideellen Inhalt des Stückes, auch wenn er vor den Beginn desselben gesetzt ist. Bei dem ganz eigenthümlichen Charakter des König Oedipus fiel das ganze Stück weg, sobald jene Thaten, um deren Aufklärung es sich handelt, wegfielen *).

Wie ist nun diese Vergangenheit, die Grundquadern, auf welchen sich das Drama aufbaut, beschaffen? Schon daß hier Vergehungen vorliegen, die der Schuldige theils gar nicht, theils nicht in ihrer wahren Beschaffenheit kennt, für welche er sich also gar nicht subjectiv verantwortlich halten kann, deutet auf die Wirksamkeit der dunklen Schicksalsmacht hin. Das sind doch unmöglich Handlungen des freien Willens, die Jemand begeht, ohne ihren Werth und Unwerth zu kennen. Das wenigstens, was eigentlich das Schlimme daran ist, der Mord des Vaters, die Blutschande sind Dinge, welche dem handelnden Subject nicht zur Last fallen. Nicht die Tödtung eines Menschen überhaupt, nicht die Heirath an sich ist es ja, was diesen Handlungen den furchtbaren Charakter giebt, sondern daß der Getödtete des Oedipus Vater, daß das Weib, das er heirathet, seine Mutter ist, und von diesem Charakter seiner Thaten weiß er Nichts. Und doch veranlaßt derselbe sein Leiden, enthält die der Tragödie nothwendige Schuld. Wenn hier eine solche vorhanden ist, so ist es wenigstens keine subjective, und dann bedeutet sie nicht mehr, als wenn Jemandem ohne sein Zuthun, selbst ohne Fahrlässigkeit, ein Gewehr losgeht und seinen Vater tödtet. Das ist ein bloßes Unglück aber keine Schuld. Oedipus müßte also neues Unglück erfahren, weil er früher schon

*) Gravenhorst, welcher übrigens unser Stück als Schicksalstragödie betrachtet, bemerkt: nicht daß die Thaten geschehen, sondern wie sie sich vor dem Auge des Helden enthüllen, bilde den Inhalt der Handlung. Wenn dies auch richtig wäre, so ist damit doch wenig geholfen. Denn wären die Thaten nicht geschehen, so brauchte Oedipus nicht zu leiden, und kein Zuschauer wird sich von dem Gedanken losmachen können, daß die Entdeckung eben als eine Strafe für das Thun betrachtet werden soll.

unglücklich gewesen. Daß die Handlungen des Oedipus, auf denen sein πάθος in der Tragödie ruht, aber nicht bloß unbewusste, sondern ganz unfreie waren, beweist auf das Bestimmteste das Orakel. Der pythische Gott hat ihm auf das Deutlichste geweissagt, was ihm begegnen werde. So erzählt er es selbst der Jokaste:

ὡς μητρὶ μὲν χρεῖή με μιχθῆναι, γένος δ'
ἀτλητὸν ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὄραν,
Φοινεὺς δ' ἔσοιμην τοῦ Φυτεύσαντος πατρός.

Die Weissagung ist keine bedingte, wie sie Laios erhalten, wie sie auch im Prometheus des Aeschylus erscheint. Wenn dem Laios der Tod von Sohnes Hand geweissagt wurde, so mußte er es als eine Warnung ansehen, und konnte die Zeugung vermeiden. Er that dies nicht. Wenn er sich über die indirecte Drohung des Orakels hinwegsetzte, so verachtete er die Warnungen des Gottes; er wußte, was er that, und die Folgen fielen mit Recht auf sein Haupt. Die Verknüpfung von Schuld und Buße, der Grundgedanke der Tragödie, würde in einem Drama dieses Inhalts mit voller Klarheit dagestanden haben. Wie ganz anders ist es mit Oedipus! Der subjectiv noch ganz unschuldige Jüngling erhält auf eine unter den obwaltenden Umständen wohl gerechtfertigte Frage keine Antwort, dagegen die bedingungslose Anzeige, daß er bestimmt sei, die entsetzlichsten, von Göttern und Menschen verabscheuten Familiengräuel zu begehen. Er thut, was er in seiner Lage und bei seiner Wissenschaft von sich selber thun kann, um denselben zu entgehen. Vergebens. Das Schicksal oder der den Willen desselben vollziehende Gott treibt ihn blind zu Dem hin, was er nicht will, was er nicht wollen kann, dem zu entfliehen sein eifriges Bestreben ist, und diese willenlos vollbrachten Thaten bilden den ideellen Ausgangspunkt der Tragödie. Das Vorherwissen und Vorherverkündigen derselben scheidet die subjective Thätigkeit des Willens ab. Dem Zuschauer mußte also Oedipus als ein Mann erscheinen, der ohne Bewußtsein und wider seinen Willen durch fremden Einfluß zu Demjenigen getrieben war, dessen Enthüllung den Inhalt des Stückes bildet *). Und dieser fremde Einfluß war blind, d. h. ein sittliches Motiv für denselben

*) Oedipus selbst sieht sich allerdings in unserm Stücke als subjectiv verantwortlich für seine Thaten an. Denn die Blendung ist die Strafe, welche er selbst glaubt an sich vollziehen zu müssen; (davor unten). Daß er in der halb wahnfinnigen, durch die Entdeckung veranlaßten Aufregung den Unterschied überseh, ist nur natürlich. Aber mit dem Zuschauer verhielt es sich anders. Dieser konnte auf keinem andern Standpunkte sich befinden, als dem, welchen Oedipus im Oedipus auf Kolonos selbst einnimmt. Vergl. Oed. Col. v. 964 ff.

θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον,
τάχ' ἂν τι μνηύουσιν εἰς γένος πάλαι.
ἐπεὶ κατ' αὐτόν γ' οὐκ ἂν ἐξεύροις ἐμοὶ
ἀμαρτίας ὄνειδος οἰδέην, ἀνδ' ὅτου
τάδ' εἰς ἐμαυτὸν τοὺς ἐμούς δ' ἠμάρτανον.
ἐπεὶ δίδαξον, εἴ τι θεσφατοῦ πατρὶ
χρησμοῖσιν ἰνεῖδ', ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν,
πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὀνειδίχοις ἐμοί,
ὃς οὔτε βλάστας πω γενεθλίου πατρός,
οὐ μητρὸς εἶχον, ἀλλ' ἀγέννητος τότε ἦ;
εἰ δ' αὖ φανείς δύστηνος, ὡς ἐγὼ Φάνην,
εἰς χεῖρας ἤλθοῦν πατρὶ καὶ κατέκτανον,
μηδὲν ξυνίεις ἂν ἔδρων, εἰς οὓς τ' ἔδρων,
πῶς τὰν τό γ' ἄγονο πρᾶγμα' ἂν εἰκότως ψέγοις;

liegt nicht vor. Wir sehen und wissen durchaus nicht, daß Oedipus bis zu dem Augenblicke, wo ihm seine Bestimmung verkündigt wird, irgend etwas gethan oder geäußert habe, wodurch der Ausspruch des Gottes eine Veranlassung erhielt. Er ist lediglich ein Opfer blinden Schicksals- und Götterhasses, und so faßt er selbst es im Oedipus Koloneus auf. Der Götterhaß trifft ihn aus keinem andern Grunde, als weil er der Sohn des Laios ist. Wenn die Sünden der Väter an den Kindern heimgesucht werden, ohne daß diese gesündigt haben, so ist die Heimsuchung für die Kinder nur blindes Schicksal, und so verhält es sich mit dem Oedipus, welcher selber unschuldig den gegen Laios wohl begründeten Haß der Götter zu erdulden hat. Möglich, daß auch er bis zum Empfang des Orakels sündigte; da uns aber weder Sophokles, noch die Sage etwas davon erzählt, so ist doch schwerlich zu verlangen, daß Zuschauer und Leser darauf Rücksicht nehmen.

Niemandem wird es einfallen, der „Schuld“ von Müllner und andern Stücken dieses Genres das Prädicat Schicksalstragödie absprechen zu wollen. Wenn es überhaupt Schicksalstragödien giebt, so ist die „Schuld“ eine. Es kommt mir natürlich nicht in den Sinn, Müllner mit Sophokles vergleichen zu wollen. Aber ist denn, was das Schicksal in den betreffenden Stücken anlangt, ein wesentlicher Unterschied? Bei Müllner hängt der Brudermord und Alles, was darauf folgt, „an dem Real, den meine Mutter einer Bettlerin verweigert.“ Von dem Fluch der Bettlerin sind die Handlungen des Helden, die den tragischen Ausgangspunkt bilden, abhängig. Bei Sophokles offenbart sich in dem Orakel allerdings der Götterwille, und das ist in sofern vielleicht ein Vortheil, als das Schicksal dadurch in einer gewissen Erhabenheit gegenüber der bettelnden Zigeunerin erscheint *). Ein Fluch liegt aber auch für den Oedipus darin, und diesem Fluche gegenüber ist sein ferneres Thun eben so gebunden, wie das Thun von Müllner's Helden dem Fluch der Bettlerin gegenüber. Ja, Hugo bewegt sich noch freier als Oedipus. Er kennt ja seinen Bruder, und die wahnwitzige Leidenschaft reißt ihn zum wohlbedachten Verbrechen. Beide aber, Oedipus wie Graf Hugo, sind dennoch wie Insekten, welche von einer außer ihnen liegenden Gewalt in die Flamme gezogen werden **). Die Ähnlichkeit in diesem Punkte geht noch weiter. Beider Handlungen sind schon vor ihrer Geburt bestimmt. Denn das Orakel des Laios war nur für ihn ein bedingtes; mit der Geburt des Oedipus wurde es für Vater und Sohn ein unbedingtes, wie er

Vgl. 992. ff.

*εἴ τις σε τὸν δίκαιον, αὐτὴν ἐνθάδε
πτεῖνοι παραστάς, πότερα πυνθάνοι' ἄν, εἰ
πατήρ σ' ὁ καίνων, ἢ τίνοι' ἄν εὐθέως;
δοκῶ μὲν, εἴπερ ζῆν Φιλεῖς, τὸν αἴτιον
τίνοι' ἄν, οὐδὲ τοῦνδικον περιβλέποις.*

Diese letzte Stelle scheint Hirnhaber ganz übersehen zu haben, wenn er läugnet, daß der Mord des Laios nach Sophokles Auffassung ein Act der Nothwehr gewesen.

*) Ob es in anderer Beziehung nicht ein Nachtheil ist? Wo der Ausspruch von Zigeunerinnen und Kartenschlägerinnen den Ausgangspunkt bildet, wird in der Seele des Zuschauers immer noch den Handlungen des Helden eine größere Freiheit eingeräumt werden, und nie die Schranke der Nothwendigkeit so klemmend erscheinen, als wo das Orakel an der Spitze steht, das absoluten Glauben fordert.

**) Wenn Gravenhorst meint, man dürfe von Aeschylus und Sophokles nicht voraussetzen, „daß sie eine starre Nothwendigkeit an die Stelle der belebenden Freiheit gesetzt, und durch den Glauben an ein blind wallendes Schicksal die Keime der Sittlichkeit in den Herzen der Menschen erstickt hätten“, so ist dies im Allgemeinen richtig, aber auf den Oedipus paßt es nicht. „Gerechtfertigt wird allerdings bei beiden Dichtern keine Handlung aus dem Schicksal“, weil bei Dem, was objectiv immer als ein Verbrechen erscheint, überhaupt von Rechtfertigung keine Rede sein kann. Das Beispiel des Orestes bedeutet dagegen Nichts. Er hat einen Befehl von Apollon; er kennt in vollem Umfange die Bedeutung der von ihm verlangten That, des Muttermordes. Oedipus kennt die Bedeutung seiner Thaten nicht; er hat keinen Befehl, dem zu folgen oder nicht zu folgen in seiner Macht steht, sondern eine einfache Anzeige: das wird geschehen. — Rechtfertigen will doch wohl Müllner die That des Grafen Hugo durch den Zigeunerfluch auch nicht.

in der oben angeführten Stelle des Oedipus auf Kolonos richtig hervorhebt. Wo soll also in dieser Hinsicht ein Unterschied sein? Damit endet freilich die Aehnlichkeit, aber sie reicht doch hin, um zu beweisen, daß, wenn die Schuld eine Schicksalstragödie, auch Oedipus sich dieser Bezeichnung nicht entziehen kann. Der Drakelspruch thut sogar noch mehr, als der Zigeunerfluch. Er treibt, indem er den Helden an der Rückkehr nach Korinth hindert, denselben gerade seinem Verhängniß entgegen und der unheimlichen phokischen Schiste zu.

Wer nun den Oedipus nicht als Schicksalstragödie faßt, ist genöthigt, außer dem Willen der Götter noch eine subjective Schuld oder Verirrung des Helden zu suchen. Das ist denn auch in — man kann fast sagen — krampfhafter Weise geschehen. Legt Ihr nicht aus, so legt ihr doch unter, heißt es da, und was sich nicht finden läßt, kann man doch erfinden. Schon der oben angeführte Aufsatz von Firnhaber, welcher übrigens das Verdienst hat, den Mythos, wie ihn Sophokles gebildet, aus dem Stück selber zu eruiren *), enthält manche dahin zielende Andeutungen. Das allerdings auffallende Schweigen des Oedipus über seine Vergangenheit deutet er unverkennbar als ein Symptom bösen Gewissens. Sophokles hat uns den Grund dieses Schweigens nicht gesagt. Aber aus dem über diesem Punkte liegenden räthselhaften Dunkel kann man doch nicht ohne Weiteres ein Schuldbewußtsein ableiten. Vielleicht hatte er nur obenhin seine Schicksale bis zur Ankunft in Theben erzählt, und stellt sie jetzt, wo auch das Unbedeutende wichtig wird, wo es ihm darauf ankommen muß, Jokaste ganz klar sehen zu lassen, nur in den rechten Zusammenhang. Wenn er Alles, was er in jener Erzählung sagt, verschwiegen hat, so muß er auch seine vermeintliche Abkunft verschwiegen haben. Konnte diese überhaupt der Jokaste ganz neu sein, obwohl er sie als etwas bis dahin Unbekanntes mittheilt? In dem nicht allzu weit entfernten Korinth wußte man, wie die Sendung des Boten beweist, doch, daß der Sohn des Polybos auf Thebens Throne sitze. Konnte also seine Abkunft sechszehn Jahre lang wohl in Theben verborgen bleiben? Wenn aber dieser Theil seiner Angaben der Jokaste bekannt war, so braucht er doch wohl auch das Uebrige nicht absolut verschwiegen zu haben. Einem edlen Menschen, wie Oedipus es war, mußte die, wenn auch in gerechter Nothwehr vollzogene, Tödtung des Fremden immerhin ein beklagenswerthes Ereigniß bleiben. Die Erinnerung daran war also keine angenehme, und er mag deswegen diese Dinge nur obenhin berührt haben, frischet sie jetzt aber im Zusammenhange auf, um Jokaste au fait über seine Besorgnisse zu setzen. Daß er sich, worüber Firnhaber sich wundert, seiner That nicht als eines Beweises der Tapferkeit in Theben gerühmt hat, kann eben sowohl seine Bescheidenheit beweisen, als das Bedauern darüber, daß er tödten mußte, um zu leben. Und daß er über das Orakel schwieg, ist noch leichter zu erklären. Wer ließe sich gern als den Gegenstand eines so grausigen Fluches betrachten? Sollte das Volk von vornherein mit Fingern auf ihn zeigen? Der Jokaste mochte er aber vielleicht deshalb Nichts davon sagen, weil ihm die weibliche Zunge nicht als der beste Meßel für solche dunklen Dinge erschien. So viel wird also jedenfalls zugegeben werden müssen, daß das Unternehmen, als Motiv des bisherigen Schweigens ein Schuldbewußtsein herauslesen zu wollen, mindestens ein gewagtes ist. Das heißt doch, einer vorgefaßten Meinung zu Liebe, bloß damit das Stück keine Schicksalstragödie sei, nicht aus dem Dichter heraus, sondern in ihn hineinlesen.

Anderer Ausleger nehmen den Charakter des Helden, wie ihn das Drama zeigt, und benutzen die Flecken, die sich mit dem schärfsten Auge allenfalls darin entdecken lassen, ohne Weiteres als motivirende Züge für seine viele Jahre vor dem Beginn der dramatischen Handlung liegenden Thaten. In anderen Fällen mag dies Verfahren nicht eben unstatthaft sein. Verhält sich doch der Charakter des gereiften

*) Das Resultat ist allerdings von Uebertreibungen und vagen Vermuthungen nicht frei. Ob der Verf. seine Absicht, aus der Aristotelischen Poetik den Beweis zu liefern, daß Aristoteles das Stück für keine Schicksalstragödie gehalten, ausgeführt hat, ist mir nicht bekannt.

Mannes zu dem des Jünglings wie das ausgeführte Gemälde zum Carton. Aber im Oedipus müßten doch bestimmtere Fingerzeige zu diesem Verfahren von Seiten des Dichters gegeben sein, zumal ein Theil dieser Charakterfehler sich erst in späteren Jahren unter der Begünstigung des Glücks und Erfolges zu entwickeln pflegt. Solche Fingerzeige fehlen in unserm Stücke ganz und gar. Und welches sind denn die Charakterzüge, welche bewirken sollen, daß der Mord des Vaters und die Vermählung mit der Mutter einen Antheil von subjectiver Schuld erhalten? Hestigkeit, Leichtsin, Hochmuth und allzu hoch gesteigertes Selbstbewußtsein in Bezug auf seine geistige Ueberlegenheit. Im Drama erscheint er allerdings heftig. Wo ist aber der Beweis, daß er es immer gewesen? Er hatte den Korinther, der ihm vorwarf, daß er ein untergeschobenes Kind sei, nicht zu Boden geschlagen, wie es ein heftiger Mensch bei einer solchen Beleidigung ohne Zweifel gethan haben würde. Dieselbe mußte um so empfindlicher sein, als er nach Sophokles von der Wahrheit bis dahin auch noch nicht einmal durch das sonst so geschäftige Gerücht eine Ahnung erhalten hatte. Sonst würde er sich früher um Auskunft an seine Aeltern gewendet, oder es würde ihn nicht überrascht haben. Er wird aber nicht heftig, sondern still und in sich gekehrt, und nur diese innere Unruhe über seine Herkunft bestimmt seine nächsten Schritte. Die Tödtung des Laios ist ein Act gerechter Nothwehr *), den kein Hellene als eine subjective Verschuldung ansehen konnte, und Niemand kann beweisen, daß die Tödtung der Diener **) anders als zu eigner Vertheidigung erfolgt ist, da ja der Kampf ihres Herrn sie nothwendig zu dessen Beistande rufen mußte. — Ein Aufsatz in der Kieler „Allg. Monatschr. f. Wissensch. u. Literat.“ (Sept. 1851): „Das Walten des Schicksals im König Oedipus“ von Kolster enthält neben mancher treffenden Bemerkung eine Menge unbegründeter hieher zielender Behauptungen. Da ist Oedipus „durch die Gunst der Götter in stiller ungetrübter Jugend aufgewachsen.“ Kann von einer Gunst der Götter bei Dem die Rede sein, den sie zu so grauenvollen Dingen aufwachsen lassen? ***) Da „reißt ihn die Rache zum Todtschlag hin“, während es nach Sophokles die Selbstvertheidigung war. Da „zieht er voll stolzen Selbstvertrauens weiter: der Ruf der Sphinx zieht ihn an, wie der Magnet das Eisen“, u. s. w. Leider sind zu diesen „psychologischen Motiven“ in unserm Texte und im Oedipus auf Kolonos nicht die leisesten Andeutungen gegeben, und man kann sich eben so gut etwas beliebig Anderes in die Lücke denken. Wäre aber Kolster mit seiner Ergänzung im Recht, dann bliebe es doch immer ein arger Fehler des Dichters, uns von diesen schönen Dingen gar Nichts sehen zu lassen. Die Hauptsünde soll nach Kolster aber in seiner Vermessenheit liegen, womit er, statt den Gott demüthig um Hülfe zu bitten, seiner eignen Kraft vertraue, das Gräßliche abzuwenden. Nachdem er das Wort des Orakels vernommen, habe er bei einigem Nachdenken doch zweifelhaft werden müssen, ob Merope seine Mutter und Polybos sein Vater; er habe deshalb in allen andern Personen möglicher Weise Vater und Mutter vermuthen können. Er habe also Niemanden tödten und nicht heirathen dürfen. Also sollte er sich wohl von jedem Wandrer oder Räuber

*) Vgl. die oben angeführte Stelle Oed. Colon. v. 992 ff.

**) In dem *κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας* v. 813 eine Muthredigkeit, oder gar eine Andeutung finden zu wollen, als habe er aus blinder Nachsicht oder Mordlust die Diener getödtet, heißt doch auch in den Text hineinlesen, was nicht darin liegt. Ob Laios den Oedipus zu tödten beabsichtigte, ist allerdings zweifelhaft, obgleich eine solche Absicht zu dem Charakter des alten Tyrannen wohl passen würde. Oedipus hat aber an dieser Absicht nicht gezeweifelt.

***) Vgl. die Kritik desselben Gedankens bei Aristoph. Ran. v. 1183 ff. Euripides hat gesagt:

ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ.

Darauf läßt Aristophanes den Aeschylus erwidern

*μὰ τὸν Δι' οὐ δῆρ', ἀλλὰ κακοδαίμων φύσει,
ὄντινά γε, πρὶν φῶναι μὲν, ἀπόλλων ἔφη
ἀποκτενεῖν τὸν πατέρα, πρὶν καὶ γεγονέναι,
πῶς οὗτος ἦν τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ;*

ohne Gegenwehr todtzuschlagen lassen, weil derselbe möglicher Weise sein Vater sein konnte? Was aber die Heirath betrifft, so ist festzuhalten, daß Sophokles ihn noch dicht vor der Aufklärung so darstellt, als ob er gar nicht zweifelte, daß Merope seine Mutter sei. Noch als der Bote die Nachricht von Polybos' Tode bringt, erklärt er seine Absicht, nicht auf den Korinthischen Thron zurückzukehren, um das Wort des Gottes nicht zu erfüllen. Er war dazu schon nach Empfang des Orakels entschlossen gewesen. Gehabt hat er also nach Sophokles jedenfalls keine Zweifel. Ob er sie hätte haben müssen, ist allerdings eine andre Frage, aber wie er eigentlich in jener Situation gedacht, darüber sind wir, wie schon gesagt, völlig im Dunkeln. Es liegt indeß doch wohl weder Leichtsinm noch Vermessenheit darin, daß er Alles thut, was er in seiner Lage thun kann und zu thun weiß, um dem drohenden Geschick zu entgehen, und deshalb Die meidet, die er immer noch für seine Aeltern hält. Daß er in gewöhnlicher menschlicher Blindheit handelt, motivirt doch sein grausiges Geschick nicht. Und dann vergift man bei diesem Versuche, Schuld zu finden, daß, er mochte nun vermessen sein oder nicht, damit das Schicksal gar nicht verändert wurde *). Der Gott hatte absolut gesprochen, und zwar ehe seine Vermessenheit sich in dieser Weise gelten machen konnte. Somit war sein späterer Gemüthszustand für Das, was geschah, gleichgültig. Ja, sollte der Gott auch den in ihm verborgenen sündigen Sinn haben strafen wollen, so steht hier wieder das Orakel des Laios im Wege, das mit der Geburt des Oedipus ein unbedingtes geworden war. Das hilft also auch nicht, ganz abgesehen davon, daß es denn doch beispiellos sein möchte, in der bloßen Sinesart, ohne daß sie sich in Wort und That irgend documentirt, den sittlichen Beweggrund zu finden, weshalb ihm die Götter ein solches Geschick zusenden. Daß ferner, wie Kolster meint, durch Demuth und Unterwerfung eine Abwendung des Entsehllichen, eine Versöhnung des Gottes, möglich gewesen, wie andre Mythen diese Wendung nehmen, davon ist hier auch nicht die leiseste Spur zu finden **). Wo bliebe auch dann die Nemesis für Laios und Jokaste, die Missethäter, welche mit vollem Bewußtsein gesündigt hatten? Dies Letztere sieht Kolster selbst ein. Und wo steht geschrieben, daß er den Gott nicht wirklich um Hülfe bat, wie er hätte thun können und sollen? Kann der Gott auf diese Bitte nicht auch geschwiegen haben? Man mißverstehe mich nicht. Es ist keineswegs meine Meinung, daß Oedipus dies gethan. Es läßt sich aber auch nicht beweisen daß er es nicht gethan. Die ihm angedichtete Vermessenheit ist eben auch weiter Nichts als eine Vermuthung, und wo der Dichter einmal keine Anhaltspunkte giebt, da schwebt die eine Vermuthung so gut in der Luft, wie die andre. Die von Kolster als möglich angedeutete allegorische Lösung ***) erklärt er selbst für eine dürftige Erfindung; wir dürfen also mit

*) Auch Gravenhorst scheint dies nicht beachtet zu haben, wenn er von den im Stück hervortretenden Charakterfehlern spricht: „Nicht daß die Thaten geschehen sind, sondern daß es in der Seele des Helden allmählich zu tagen anfängt, ist Gegenstand der Tragödie.“ Je näher er der Enthüllung kommt, um so schärfer tritt sein Selbstgefühl hervor, wodurch er sich in völligen Unglauben verirrt, und namentlich von seiner Gattin-Mutter, deren Schicksal dadurch ebenfalls motivirt erscheint, sich zum strafbarsten Leichtsinm verführen läßt.“ Zugegeben, daß dies Alles richtig ist, so kommt dieser Leichtsinm und Unglaube doch erst, nachdem Apollon längst über ihn verfügt hat. Wäre derselbe nicht gekommen, war er darum weniger der Mörder seines Vaters und der Gatte seiner Mutter? — Das Schicksal der Jokaste war durch die Aussetzung des Kindes und ihren Ungehorsam so begründet, daß es weiter keiner Motivirung bedurfte. Auf Oedipus ruht doch bis zur Ankunft in Theben kein Schatten von Unglauben, was auch Kolster anerkennt.

**) Das Beispiel des Prometheus paßt, wie schon gesagt, hier nicht, weil das dem Helden bekannte Weltgeheimniß nur als eine bedingungsweise nothwendige Fügung hingestellt ist, und wir gar nicht wissen, wie in Aeschylus verlorrenem Schlusstücke der Knoten gelöst ist.

***) „... hätte Oedipus sich gläubig vor dem Gotte gedemüthigt, hätte dieser den Ausspruch thun mögen: Oedipus sei der Sohn des Hochmuths und der apathischen Ergebung. Indem er sich gedemüthigt, habe er seinen Vater (jeden Blutstropfen des Laios, der in ihm war) umgebracht, jetzt solle er sich in Delphi dem Tempeldienste weihen, auf Größe und Ehre verzichten und in dieser unterwürfigen Ergebung unter die Gottheit seine Mutter ehelichen.“ Dies kann allerdings, wie der Verf. selbst sagt, nicht den Anspruch machen, eine Lösung zu sein. Wenn ein solches Allegorisiren auch in dem Geiste der Griechen liegt, so liegt es wenigstens nicht im Geiste der Poesie.

ihm darüber nicht rechten, und in der That, wenn dergleichen hie und da im Mythos vorkommen mag, so wäre es für die Kunst die hölzernste Lösung, die man erdenken könnte. Die Allegorie hat überhaupt etwas Frostiges, das Frostigste wäre aber ein solches Ueberspringen in dieselbe aus dem Kreise des wärmsten Lebens. Das wäre doch wirklich der prachtvolle Strom, der im Sande versiegt, und ein Fehler, welcher hundert Schicksalstragödien aufwiegen würde. Der bloße Versuch, eine solche eventuelle Sühnung aufzustellen, zeigt die entsetzliche Verlegenheit Derer, die von einer richtigen Schicksalstragödie Nichts wissen wollen. Auch die Art, wie Kolster die Aeußerungen des Oedipus auf Kolonos beseitigen will, läßt sich nicht halten. Freilich „lehnt dort der Held nur Vaternord und Blutschande als von ihm begangene Sünden ab“, aber damit lehnt er die subjective Schuld überhaupt ab. Im Oedipus Koloneus erscheint der früher von den Göttern Verfolgte, der ἀσεβής, als ein εὐσεβής in der Gunst der Götter. Wie er dahin gelangt, wissen wir nicht *). Aber wo steht, daß es durch Demuth geschehen? An dieser Gunst ist er eben so wenig Schuld, als früher an der Ungunst. Sagt er etwa: Ja, ich habe gefehlt, ich bin in meiner menschlichen Schwäche vermessen gewesen; ich habe den Gott nicht um Hülfe gebeten; ich wollte mich frevlerisch auf mich selbst verlassen; ich bekenne die Schuld, aber jetzt bin ich still und demüthig, darum sind mir die Götter gnädig? Bewahre! Nichts von alle Dem. Ich habe subjectiv keine Sünde begangen, erklärt er; ich bin unschuldig. Was ich gethan, habe ich gethan *ἰεῶν ἀγούτων*. Ist das Demuth?

Daß Sophokles uns über Oedipus' Gedanken nach Empfang des Orakels nicht aufklärt, hat wahrscheinlich seinen guten Grund. Die Darstellung der Gemüthswelt eines Menschen in solchen Momenten entzieht sich aller Vorstellung. Hielt er den Spruch des Gottes für unbedingt wahr, warum blendete oder tödtete er sich nicht sogleich? Das Letztere wäre eine Wohlthat gegen sein späteres Loos gewesen. Oder durfte er sich nicht tödten, um den Gott nicht Lügen zu strafen? Warum kehrte er nicht nach Korinth zurück, wenn er unbedingt gläubig war? Seinem Geschick konnte er dann doch nirgend zu entrinnen hoffen. Mußte ihm nicht die Heimkehr nach Korinth noch als das Beste erscheinen, was er thun konnte? Denn seine dortigen Aeltern kannte er als solche, und zweifelte ja nicht. Hätte er auch den Polybos durch Zufall wider seinen Willen tödten können, so war doch eine Heirath mit Merope ohne seinen Willen unmöglich. Daß er nach Sophokles Darstellung nicht zweifelte, beweist seine Flucht; wenn er aber nicht zweifelte, wie konnte er durch dieselbe etwas zu erreichen hoffen? Die Zahl dieser Fragen ließe sich noch ansehnlich vermehren. Man wird sie wunderlich und unnütz finden. Mag sein; das aber beweisen sie jedenfalls, daß durch diese Orakelmaschinerie ein Element in die Dichtung kommt, durch welches nach allen Seiten hin die wunderlichsten Räthsel und die unlösbarsten Widersprüche entstehen. Es nützt auch nicht, Vermuthungen aufzustellen, wie der Dichter sich die Sache gedacht haben möge. Entweder hat er gar nicht darüber reflectirt, oder er hat aus gerechtem Bedenken absichtlich nicht an dem Schleier gerührt.

Im Drama erscheint Oedipus ferner von einem gewissen Selbstgefühl erfüllt. Mit Stolz gedenkt er der Hülfe, welche der Stadt in dringender Noth durch ihn geworden. Mit Stolz gedenkt er seiner *τέχνη*, welche dem hilflosen Schweigen des Tiresias gegenüber Rettung gebracht habe. Mag dieser Stolz ungerechtfertigt sein oder nicht, er geht jedenfalls erst aus seiner Herrschergewalt, aus der Rettung der Stadt hervor, kann also unmöglich schon zu einer Zeit als motivirende sündhafte Gesinnung erscheinen, wo von all diesen Dingen noch gar keine Rede war, wo er im Gegentheil unter dem Vorwurf der Unächtheit als ein bescheidener Jüngling erscheint. Diese Versuche, eine Gesinnung zur Motivirung des Mordes und der Heirath zu finden, müssen also als mißlungen erscheinen, und was von dunklern Cha-

*) Das Einfachste ist anzunehmen, daß der Haß der Götter nun befriedigt war. „Wen das Schicksal drückt, den liebt es; wem's entzieht, dem will's vergelten.“ Es ist die Rehrseite des Glaubens an den Reid der Götter.

rakterzügen etwa im Drama selber vorkommen mag, nützt, um eine Schuld zu beweisen, gar Nichts, wenn es nicht auch als vor jenen Unthaten und vor Empfang des Orakels vorhanden nachgewiesen wird. Sie motiviren also nicht die Gräuelt, sondern nur die Art, wie deren Enthüllung vor sich geht. Es hieße doch auch dem Zuschauer, welcher naturgemäß mit Geist und Phantasie in Dem lebt, was vor seinen Augen spielt, einen weiten Rückschluß zumuthen, wenn man verlangte, er solle sich aus den Charakterzügen des Helden, zumal wenn sie, wie hier, oft nur angedeutet sind, die Motive für seit Jahren verschollene und jetzt erst aus dem Todeschlaf erweckte Handlungen zusammenlesen. Eine etwas weitaufge Arbeit! Wenn Sophokles mit ächt dichterischem Takte in Oedipus das volle Bewußtsein der Königsherrlichkeit zur Anschauung bringt, so thut er dies, um den Sturz aus dieser sonnigen Höhe in das tiefste Dunkel, den Widerspruch zwischen Schein und Wahrheit erschütternder zu machen, schwerlich aber um damit die alten Gräuelt zu erklären. Somit hat Schneidewin zwar nicht ganz Recht, wenn er den Charakter des Oedipus als „flecklos“ bezeichnet: das ist er nicht; seine Handlungen werden nicht überall aus den „edelsten Motiven“ *) abgeleitet. Aber die Zeichnung des Charakters reicht nicht aus, den Fluch der Götter zu erklären. Schneidewin verbirgt nur das Richtige, was in seiner Auffassung liegt, wieder damit, daß er hinzufügt: man dürfe nicht vergessen, daß Oedipus angeerbte Schuld trage, und daß der Verkehr mit den Unreinen verunreinige. Freilich, angeerbte Schuld tragen wir Alle. Wenn wir aber dieserhalb allein verdammt würden, Väter zu tödten und Mütter zu heirathen, so würden wir uns zwar diesem Geschieh unterwerfen müssen, schwerlich aber darin eine Spur göttlicher Gerechtigkeit finden. Der Verkehr mit den Unreinen, (hier ist doch wohl Jokaste gemeint, auf die Schneidewin eine besondere Malice gehabt zu haben scheint), tritt ja aber auch bei Oedipus erst nach Mord und Heirath ein. Im Uebrigen ist die ganze Einleitung Schneidewins, wenn er das auch vielleicht nicht gewollt, lediglich ein Beweis für unsere Behauptung, daß Oedipus eine Schicksalstragödie, und kein Bild der ewigen göttlichen Gerechtigkeit ist.

Wenn nun die ganze Gattung eine poetische Verirrung ist, so muß auch unser Stück Theil daran haben. Es kann doch wohl schwerlich ein ärgeres *μαρτύριον* geben, als wenn ein edler Mensch wider seinen Willen durch das Schicksal genöthigt wird, nicht bloß zu leiden, sondern Verbrechen der gräßlichsten Art zu begehen. Ist darin auch nur ein Schatten von der sittlichen Erhebung, welche die Tragödie anstreben soll, wenn hier der Mensch voll edlen hohen Strebens als das Werkzeug, der Spielball eines Götterwillens und Götterhasses erscheint, den er gar nicht veranlaßt hat? Mußte nicht selbst der Hellene von dieser Quälerei eines Unschuldigen unangenehm berührt werden? Man kann hier einwenden: Der Gott oder das Schicksal beabsichtigt gar nicht das Verderben des Oedipus für sich; dieser ist bloß das Mittel, Laios und Jokaste zu treffen. Bei dieser Auffassung sind allerdings alle fehlenden sittlichen Motive ergänzt. Beide haben ihr Schicksal veranlaßt, und ihr Sohn wird nur als Werkzeug zur Herbeiführung desselben gebraucht. Der Stoff wird dann ächt tragisch. Die Frucht der Sünde selbst kehrt sich gegen die Schuldigen, und das Werkzeug wird nur nebenbei in den großen Sturz mit hinabgerissen. Oedipus ist es dann nicht, auf dessen Leiden unser Auge fast ausschließlich haftet. Leider gestattet nur der Bau unsres Drama's diese Auffassung nicht. Laios erscheint gar nicht auf der Bühne, und die allein schuldige Jokaste steht gerade an der Stelle, welche danach dem Oedipus zufallen mußte. Sie gerade wird als die tragische Nebenfigur mit in den Sturz des Sohnes und Gatten verwickelt. Das ganze Pathos des Drama's ruht auf dem Oedipus selber, und dazu kommt noch, daß der Gedanke, als ob das Schicksal Verbrechen durch Verbrechen strafe, eben so unsittlich wie unpoetisch ist.

Es wird Manchem, selbst wenn er den Fehler im Allgemeinen zugiebt, vielleicht scheinen, als legte ich demselben eine zu große Bedeutung bei, und ein Mißgriff im Stoff ist, das gestehe ich, sonst aller-

*) Vgl. sein Benehmen gegen Kreon und Tiresias.

dingß kein geringer Vorwurf. Man mag indeß denselben für bedeutend oder nicht bedeutend ansehen, so verschlägt das nicht viel, wenn er nur überhaupt zugestanden wird. Ja, es ist vielleicht nicht allzu gewagt, die Vermuthung auszusprechen *), daß Sophokles ihn selber schon gefühlt. Diese Vermuthung beruht zwar nicht auf äußern Zeugnissen, aber desto mehr auf innerer Wahrscheinlichkeit. Sie stützt sich auf die Existenz des Oedipus auf Kolonos. Dieses Stück ist das vollkommne Gegenbild des Königs Oedipus. Hier haben wir keine alles Gefühl verwundende, herbe Schicksalsmacht, sondern die segnenden, gnädigen Götter. Hier haben wir als Ausgangspunkt keine willenlos vollbrachten Gräuelp, sondern nur Verhältnisse auf sittlicher Grundlage und mit sittlicher Zurechnung. Hier keine bloße Aufklärung alter Verirrungen, sondern lauter Handlungen und Motive, die vor unsern Augen spielen. Hier tönt nicht der Schrei des unschuldig Gequälten, sondern ein friedliches Ausklingen nach versöhntem Streit und vollbrachter Pilgerbahn. Ist es denn so unwahrscheinlich, daß der Dichter dieses Stück schrieb, weil ihn die Fabel des ersten Oedipus sittlich und poetisch doch zu wenig befriedigte? Kann die Schöpfung desselben für ihn nicht zu einer innern Nothwendigkeit geworden sein? Wenn diese aber vorhanden war, worin sollte sie gelegen haben, als in dem Gefühl, daß die Schicksalsidee, wie sie im König Oedipus auftrat, ewig etwas für den Menschen tief Verwundendes behielt, das nach Versöhnung verlangte? Dieser Stachel war aus dem Stück, wenn das im Mythos gegebene Orakel einmal als fester Punkt stehen blieb, nicht wegzuschaffen. Und wenn er diesen Grundpfeiler wegnahm, entstand vielleicht seiner Meinung nach Gefahr für das ganze Gebäude. Er war einmal da, und wie am menschlichen Körper Gebrechen sich oft nicht wegschaffen lassen, ohne daß die edelsten Theile verletzt werden, wie an einem Bilde die Tilgung eines Fehlers oft große Schönheiten vernichtet **), so mochte der Dichter, statt eine Umformung des Gedichtes vorzunehmen, aus dergleichen Gründen seinem Gefühl und Urtheil lieber dadurch Genüge thun, daß er den Oedipus auf Kolonos schuf. Falsch aber wäre es, wenn man meinte, das Gegenbild des zweiten Oedipus hebe die Fehler des ersten auf. Denn jedes der beiden Stücke muß für sich beurtheilt werden. Jedes ist für sich völlig abgeschlossen. Wenn beide als die Stücke einer Trilogie zusammengehörten, so ließe sich vielleicht aus dem zweiten eine Rechtfertigung für das erste gewinnen. Die spätere Verherrlichung würde dann einen Lichtstrahl auf die Nacht des früheren Geschehens. Diese Aussicht war aber dem Zuschauer, vor dessen Augen der König Oedipus allein aufgeführt wurde, durchaus verschlossen ***).

Wenn also nach alle Diesem unser Stück sich in einem wichtigen Punkte als fehlerhaft erweist, könnten die Athener nicht dasselbe gesehn, und wenn nicht gesehn, könnten sie nicht das instinctmäßige Gefühl gehabt haben, welches wir empfinden, wenn wir eine Müllnersche Schuld, oder einen Houwaldschen Leuchtturm über die Bühne wandeln sehen? In diesem Falle würde das verwerfende Urtheil des athenischen Parterres doch nicht so ganz unbegreiflich erscheinen. Es war der grauenhafte, unsittliche Stoff, welcher die Athener abstieß, weil er die Handlungen des Helden nicht als Thaten freier Selbstbestimmung zeigte. Das Urtheil kann aber noch auf einer andern Eigenthümlichkeit des Stoffes beruhen,

*) Ich sehe, daß auch Gravenhorst diese Vermuthung ausspricht; ich bin dazu gelangt, ehe ich sein Buch gelesen.

**) So ist z. B. die zuerst auftauchende Erinnerung an das alte Orakel scenisch jedenfalls von ungemeiner Wirkung.

***) Es steht damit nicht in Widerspruch, wenn ich den Oedipus auf Kolonos benutzt habe, um Einwürfe zu widerlegen u. dgl. Es handelt sich dabei nur um die sittlichen Anschauungen des Dichters über Oedipus Thaten und Schicksale. Nach dieser Richtung gehören im Geiste des Dichters beide Stücke zusammen; man kann in dieser Beziehung das eine aus dem andern ergänzen, um zu beweisen, daß die etwa aus dem König Oedipus zu entwickelnden sittlichen Begriffe weder die der Hellenen im Allgemeinen, noch speciell des Sophokles gewesen sind, also der sittliche Gehalt des Stückes nicht auf einer national-religiösen Nothwendigkeit beruht. In der ästhetischen Beurtheilung kann die Kritik auf den zweiten Oedipus so wenig Rücksicht nehmen, als der Zuschauer, für den dasselbe ja bei der ersten Aufführung des König Oedipus noch gar nicht existirte.

welche, wenn auch an sich vielleicht kein Fehler, doch für ein großes Publikum immer etwas Bedenkliches hat. Es ist schon oben bemerkt, daß die Handlung unsrer Tragödie lediglich in der Enthüllung alter verschollener Gräuelpunkte besteht. Wir sehen nicht die Schürzung, sondern nur die Lösung oder Durchschneidung des Knotens. In dieser vielleicht beispiellosen Eigenthümlichkeit des Stoffes liegt ein dramatischer, oder richtiger scenischer Nachtheil. Es ist gar keine Frage, daß der Zuschauer dem Stück mit ungleich wärmerer Theilnahme folgen wird, wenn er die Verwicklung sich vor seinen Augen knüpfen sieht. Erblicken wir es auch nicht in eigentlicher Bedeutung des Wortes, wie Antigone den Staub auf die Leiche des Bruders streut, so liegt diese das Recht des Staates verletzende und damit das Grundmotiv für die weitere Entwicklung gebende That doch innerhalb der Grenzen des Drama's und die Phantasie ergänzt mit Leichtigkeit die Vorgänge hinter der Scene. Die Motive, die ganze Sinnesweise, in welcher die Heldin handelt, bieten sich unsrer Anschauung dar, erleichtern uns damit die Würdigung des Folgenden, und bahnen der tragischen Wirkung den Weg zu unserm Herzen. Die Thaten des Oedipus, deren Enthüllung seinen Sturz von der Höhe geträumten Glückes veranlaßt, sehen wir nicht. Sie selber sind leicht zu ergänzen, aber die Art, wie sie geschehen, die Stimmung des Helden dabei, diese für die Wirkung von der Bühne so wichtigen Dinge entgehen uns vollständig und damit ein Schlüssel des Verständnisses. Entweder ist es der Einbildungskraft, wie oben bemerkt wurde, überhaupt unmöglich, davon eine deutliche Vorstellung zu bilden, oder der Dichter muthet dem Zuschauer, während dieser sehen will, eine Reihe von verwickelten Reflexionen zu, deren Verfolgung nur möglich scheint, wenn er von dem Stück selber nicht fortgerissen und fortwährend in seinen Betrachtungen gestört wird; oder endlich die Resultate dieser Gedankenarbeit sind so schwankend, regen fortwährend so neue Fragen in ihm an, daß er unter all diesen Umständen nicht zum Genusse gelangen kann. Man denke sich in die Seele des athenischen Bürgers vor „den Brettern, die die Welt bedeuten.“ Er kennt natürlich den Titel des Stückes, das seiner harret; somit kennt er auch wie jedes Kind in Athen die Umrisse des Stoffes *), und mit den Worten *ὁ πᾶσι κλεινός Οἰδίπους καλούμενος* weiß er die ganze Katastrophe voraus, weiß, sobald nur von dem Mörder des Laios die Rede ist, wen der Gott meint, wer die That gethan. Obgleich auch darin etwas Ergreifendes liegt, daß Oedipus hier allein blind und jeder Zuschauer sehend ist, so kann doch von einer stofflichen Spannung kaum noch die Rede sein. Was geschieht, kann das Publikum nicht reizen, sondern nur wie es geschieht, wie der Dichter die Enthüllung leitet und motivirt. Es ist vollkommen wahr, daß, wenn es sich nur darum handelt, der Dichter die Aufgabe mit der Meisterschaft des Genies gelöst hat. Allein der Mangel an stofflicher Spannung konnte doch leicht abschwächend auf die Theilnahme des Publikums wirken. Denn ein Publikum, auch das gebildetste, bleibt immer ein Publikum, d. h. eine Menge, die in der Mehrzahl nach sinnlichen oder nur halbbewußten blitzartigen Instincten urtheilt, von der man, zumal bei einer ersten Aufführung, kein Eindringen in die feinsten Nuancirungen der dichterischen Form verlangen darf, und noch weniger, daß sie um der Formvollendung willen einen Mangel im Stoff übersehen oder zu Gute rechnen soll. Wer bewundert nicht Goethe's Tasso und Iphigenie? Und wer müßte nicht gestehen, daß trotz aller Formvollendung ein großes Publikum an diesen Schöpfungen des Genius auf den Brettern niemals großes Interesse nehmen wird, und daß der Grund davon in nichts Anderem, als in der Magerkeit der Handlung liegt? Oder ist es etwa ein Zufall, daß sie so selten selbst auf Bühnen erscheinen, deren Parterre noch nicht geistig gebirchpfeifert ist? Ich meine na-

*) Ich weiß wohl, daß der Komiker Antiphanes einen Vorzug der Tragödie gerade darin sah, daß ihre Stoffe dem Publikum schon bekannt seien, und daß Lessing aus demselben Grunde die Euripideischen Prologe als einen Beweis von dem sichern Gefühl der Meisterschaft ansah; dies mag für die ästhetische Beurtheilung richtig sein; ob für die Augen der Menge, möchte ich bezweifeln, und zwar aus den im Text angegebenen Gründen, mit welchen auch Lessing's Bemerkung eigentlich nicht in Widerspruch steht.

türlich nicht, daß es dem Oedipus überhaupt an einer Handlung fehlt; allein diese Handlung ist eben nur der letzte Act eines größern ideellen Ganzen, und was als Schlußstück einer dramatischen Trilogie an Stoff überreich wäre, kann arm werden, sobald es als selbständiges Ganzes auftritt. Eben so wenig ist die Meinung, daß durchaus Vieles geschehen solle; aber schwerlich wird Jemand läugnen, daß in der bloßen Entdeckung alter Gräuelt, wenn man sie als selbständige dramatische Handlung betrachtet, eine gewisse Leerheit und Magerkeit liege. Dies ist der zweite Punkt, welcher nach meiner Meinung das Urtheil der Athener bestimmt haben kann. Wenn derselbe noch nicht ausreichend scheinen sollte zur Erklärung dieser Thatsache, so mag der Grund wohl darin liegen, daß wir überhaupt das Stück nur lesen und nicht sehen, und falls eine besondere Günst des Glückes uns das Letztere gestatten sollte, es wenigstens nicht unter den Bedingungen sehen, wie die Athener. Aristoteles wird vielleicht auch mehr nach der Lectüre geurtheilt haben, welche ja der eingehendsten Betrachtung jeder Feinheit vollkommen Raum läßt.

Damit verschwände denn allerdings ein großer Theil der Unbegreiflichkeit. Vielleicht gesellen sich aber zu diesen das Ganze treffenden Mängeln noch Fehler im Einzelnen. Als ein solcher ist dem Verfasser von jeher die Selbstblendung des Oedipus erschienen. Reichte das in Folge der Entdeckung eingetretene Seelenleiden, das ja doch die Hauptsache ist, nicht hin, um die volle tragische Wirkung hervorzubringen? War es nicht genug, daß der Fluch, den Oedipus auf den Mörder geschleudert, sein eignes Haupt traf? Sophokles, nach dessen Intentionen sich der Held im Augenblick der vollen Klarheit die unbedingte Verantwortlichkeit für seine Thaten zuschreibt, mußte die Leiden als eine Strafe der Götter auffassen. Das bloße innere Leiden reichte ihm für diesen Zweck wohl nicht aus, und somit mußte er nach einem äußern Symbol desselben suchen. Denn als eine Strafe, die er selbst an sich vollzog, sah Oedipus die Blendung ohne Zweifel an. Wäre hier aber nicht der Tod viel natürlicher gewesen? Derselbe war durch den Mythos nicht gegeben; ob es die Blendung in allen Gestalten desselben war, ist zweifelhaft. Die Stelle bei Hom. Od. 11, 271 ff. kann so gedeutet werden, aber nothwendig ist es nicht *). Hat, wie es wahrscheinlich ist, die Blendung in dem ursprünglichen Naturmythos gelegen, so war der Sinn desselben zu Sophokles' Zeit völlig verloren, und die Vorgänge der Natur in Uebereinstimmung mit der allgemeinen religiösen Entwicklung in menschlich sittliche Handlungen und Verwicklungen verwandelt. Es lag also in der Befugniß, ja in der Pflicht des Dichters, die Züge, welche dem Kunstwerk nicht paßten, umzubilden. Kann Oedipus, der sein Schicksal so tief faßt, es ertragen, mit diesem Bewußtsein fortzuleben? „Aber das Fortleben im Hades hob nach dem Volksglauben der Griechen Erinnerung und Bewußtsein nicht auf. Dem Bewußtsein des Gräßlichen konnte er auch durch den Tod nicht entgehen; so beraubte er sich denn der Augen, weil sie nicht gesehen, was sie sehen sollten, und weil er glaubte, den Anblick der Aelttern im Hades nicht ertragen zu können.“ Diese Einwürfe liegen auf der Hand, und dennoch rechtfertigen sie nicht. Oedipus geräth, nach dem Bericht des Erangelos, durch die Entdeckung in eine Art von Raserei und blendet sich in diesem Zustande. Ein Rasender ist allerdings nicht verantwortlich für Das, was er thut. Aber lag es ihm in diesem Zustande nicht näher, sich das Schwert in die Brust zu stoßen? In solchen Augenblicken ist doch die Natur und das sinnliche Gefühl so mächtig in dem Menschen, daß er nicht mehr nach Ueberlegung handelt, und in dieser Beziehung hat der Dichter wohl auf die Stimme der Natur zu lauschen. Aber wenn wir auch die Blendung selbst als die Wirkung eines gedankenlosen Affectes begreifen könnten und sie deshalb nicht als Fehler ansehen wollten, so wehrt uns dies der Dichter selbst, in dem er sie durch Oedipus als das Resultat

*) Vgl. Od. 11, 279. τῶ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσω πολλά μάλ' dies kann doch schwerlich die Blendung allein bezeichnen.

einer Reflexion hinstellen läßt *). Ohne Reflexion ist sie in dem Seelenzustande des Unglücklichen allensfalls begründet; die ausdrückliche Motivirung hebt diese Begründung wieder auf, weil sie mit dem Zustande, welcher eine solche That natürlich und poetisch allein zu rechtfertigen vermag, unverträglich ist. Es ist unnatürlich, daß er in der Stimmung, welche der Bote schildert, solche Betrachtungen anstellt, und es ist ein Fehler des Dichters, wenn er uns dieselben gar aus seinem eignen Munde hören läßt. Man denke sich doch nur in die Scene hinein. Eben hat der Bote die grauenhafte Erzählung beendet, da wankt Oedipus aus dem Pallaste, und er, der unsrer Phantasie so eben noch als ein Rasender vorschwebte, zählt nach einigen allgemeinen Klagen ziemlich ruhig und zusammenhängend die vernünftigen Gründe auf, warum er sich geblendet, d. h. doch wohl, warum er sich nicht getödtet.

Den Hauptgrund als zureichend zugegeben, hatte nicht Jokaste, die viel Schuldigere, eben so wohl Grund, den Anblick des Sohnes im Hades, wie er den übrigen, zu scheuen? Wird sie dadurch vom Selbstmorde zurückgehalten? Jene Erklärungsrede des Oedipus klingt wie der Versuch zu einer Rechtfertigung des Dichters, und es ist vielleicht keine unwahrscheinliche Vermuthung, daß Sophokles diese auch beabsichtigt hat. Für den Selbstmord bedurfte er nach der Anlage des Stückes derselben nicht. Er konnte aber keine Rechtfertigung beabsichtigen, wenn er keinen Vorwurf voraussetzte. Ob diesem vorgebeugt ist, möchte mehr als zweifelhaft sein; im Gegentheil, die Rechtfertigung verschlimmert die zu rechtfertigende Sache noch mehr. *Qui s'exouse, s'accuse.* Gerade die lange Rede inmitten des Parorysmus oder unmittelbar nach demselben erscheint nun erst recht bedenklich.

Wie Sophokles dazu gekommen, die Blendung überhaupt beizubehalten, darüber lassen sich mancherlei Erklärungen beibringen. Einmal kann es ihm zu einförmig erschienen sein, auf das Haupt des Sohnes dasselbe äußere Leiden zu laden, wie auf das Haupt der Mutter. Es kann ihn ferner der tragische Gegensatz zwischen dem Sehenden, der in Wahrheit blind war, und dem Blinden, der nun Alles sieht, gereizt haben. Das Verhältniß des Oedipus zu dem von ihm wegen seiner Blindheit verhöhten Tiresias wurde dadurch erschütternder. Der Blinde hatte Alles gesehen, der Sehende wurde, nachdem er auch gesehen, ebenfalls blind. So mochte dem Dichter die Blendung mit ihrer tragischen Umkehr ungemein fruchtbar an pikanten Anspielungen während der Entwicklung erscheinen. Mögen alle diese Gründe mitgewirkt haben, um ihn zu bestimmen, daß er das Drama anders enden ließ, als es die menschliche Natur und die Kunst verlangte, der Hauptgrund scheint doch ein anderer gewesen zu sein. Wenn, wie oben vermuthet wurde, die im König Oedipus liegende Untröstlichkeit der Schicksalsfabel dem Dichter eine innere Nöthigung zur Abfassung des Oedipus auf Kolonos wurde, so konnte er das erste Stück natürlich nicht mit dem Tode des Helden endigen lassen, und wenn ihm, wie es ja leicht möglich, der Gedanke an das zweite Stück schon als allgemeines Bild im Kopfe lag, so griff er zu der Blendung um so lieber, als er dadurch das wunderbar schöne Bild des blinden, unter der Obhut der schwachen Mädchen im Lande umherirrenden Königsgreises gewann. Es giebt überhaupt der Andeutungen mehrere, daß den Dichter schon im König Oedipus Rücksichten auf das zweite Stück geleitet haben können. Sollte es denn ganz zufällig sein, daß die Söhne in der letzten Scene gar nicht berücksichtigt werden, daß den Dulder allein nach den Töchtern verlangt? Freilich „galten jene der Sage einmal für gottlos“, aber diese Gottlosigkeit trat doch erst später hervor. Das *ἀνδρες εἰς τὴν* **) motivirt doch höchstens seine Sorgenlosigkeit in Bezug auf sie, aber nicht, daß er sich jetzt nicht einmal nach ihnen sehnt. Der Sohn stand doch dem Herzen des griechischen Vaters wohl in der Regel näher, als die Töchter. Hier aber heißt es v. 1472:

*) Deshalb paßt auch die Erklärung nicht, Oedipus habe die Blendung gewählt, weil sie ihm als höhere Strafe erschienen sei. Man zieht hierher die Worte v. 1373 u. 74: *ὄν μοι θυοῦ λόγ' ἐστὶν κρείσσον' ἀγχόνης εἰργασμένα;* als ob eine solche Reflexion in dieser Situation und Stimmung nicht ebenfalls unnatürlich wäre.

**) v. 1460.

Κρέων ἐπεμψέ μοι τὰ Φίλιατ' ἐγγόνου ἐμοῖν. Klingen ferner Kreons Worte: πάντα μὴ βούλου κραταῖν trotz aller Theilnahme, die er zeigt, nicht dennoch zu herbe, als daß sie sich so ganz mit dem zur Schau getragenen Wohlwollen vereinigen ließen? Nein, dies Alles scheint im Hinblick auf den Plan des Oedipus auf Kolonos so gebildet zu sein. Daß das letztere Stück lange nach dem König Oedipus gedichtet wurde, ist keine Instanz gegen diese Annahme. Weiß man denn nicht, wie viele Jahre zwischen dem ersten Theil des Faust und der Vollendung des zweiten liegen?

Der dramatische Dichter hat ferner in seiner Composition das Unwahrscheinliche zu vermeiden, und wenn er es gebrauchen muß, dasselbe wenigstens so darzustellen, daß es dem Leser oder Zuschauer nicht als solches erscheint. Denn die Gewalt des Eindrucks beruht auf dem Maaße, in welchem er dem Zuschauer seine Gebilde als Wahrheit anzutauschen weiß. Hat gegen diese Regel nicht Sophokles durch des Oedipus Erzählung von seinen Jugendschicksalen gefehlt? Auch Gravenhorst hat diese Bemerkung gemacht. Wenn die Bühne bereits *ἄνδρες* sind, so müssen seit der Heirath bereits 16—18 Jahre verfloßen sein *). Und in diesem langen Zeitraume des innigsten Beisammenlebens war nie die Rede von Oedipus' früheren Schicksalen? Daß er das Orakel verschwieg, begreift sich nach dem oben Gesagten; auch das Zurückhalten mit Laios' Tödtung läßt sich allenfalls erklären. Daß er aber nie von seinen Erlebnissen in Korinth gesprochen, daß er auch die Namen seiner vermeintlichen Aeltern verheimlicht haben soll, ist doch wenig glaublich, und der Dichter hat Nichts gethan, um uns ein Motiv für diese Handlungsweise auch nur vermuthen zu lassen **). Mit Unrecht hat man dagegen das ganze Ehebündniß wegen Jokaste's Alter für unwahrscheinlich erklärt. Wenn auch Göthe's Wort ***) von den mythologischen Frauen hier vielleicht nicht paßt, so war Jokaste, als ihr Sohn in Theben erschien, etwa 34 Jahre alt, und man muß doch nach der Denkweise der Alten festhalten, daß der Lohn für die Lösung des Räthsels weniger in der Schönheit der Frau, als in der mit der Hand der Fürstin verbundenen Herrschaft lag. Penelope mußte doch auch bei der Heimkehr des Gatten mindestens 36 Jahre alt sein, und doch erscheinen die Freier als Jünglinge von Telemachs' Alter. Auch sie wird wohl weniger die Frau, als die Fürstin angezogen haben.

Eine andere Unwahrscheinlichkeit scheint dagegen in v. 1040-1052 zu liegen. Der Bote von Korinth erzählt, er habe den Oedipus als Knaben von einem Diener (τῶν Λαίου δῆπου τις ἀνομάζετο), einem *βοτήρ* des Laios empfangen. Oedipus fragt, ob derselbe noch lebe. Das müsse der Chor wissen, erwidert der Bote, ohne die geringste nähere Bezeichnung hinzuzufügen, und der König, ohne eine solche zu verlangen, fragt die Thebaner sogleich, ob sie den Mann persönlich kennen. Diese antworten ohne Zaudern, es könne kein anderer sein, als der Sklave, nach dem schon zur Entdeckung von Laios' Mördern geschickt sei. Seit der Aussetzung des Oedipus waren etwa 35, oder nach der geringsten Annahme 25 Jahre verfloßen. Ist denn die Bezeichnung τῶν Λαίου δῆπου τις βοτήρ so bestimmt, daß Oedipus nur

*) Selbst wenn das *ἄνδρες* nur das männliche Geschlecht und die demselben eigne größere Selbständigkeit bezeichnet, und man danach die seit Laios' Tödtung verfloßene Zeit auf das Minimum reducirt, ergeben sich 4—5 Jahre.

***) Die von Kolster und Finhaber vermutheten Motive sind schon oben beleuchtet.

****) Faust, 1ter Theil. Chiron sagt in Bezug auf Helena zu Faust:

Ich seh' die Philologen,
Sie haben dich, so wie sich selbst, betrogen.
Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau!
Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau;
Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
Stets appetitlicher Gestalt,
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
O'nug, den Poeten bindet keine Zeit.

voraussehen kann, der Chor wisse sogleich, wer gemeint sei? Der Bote wollte, indem er an diesen verwies, doch weiter Nichts sagen, als daß über diese Person die eingebornen Thebaner bessere Auskunft müßten geben können, als er selber. Es war ja aber noch nicht einmal das Jahr bestimmt; es bedurfte doch des Nachrechnens in Bezug auf die Zeit. Und sollten denn die königlichen Heerden auf dem Kirithäron nur unter eines einzigen Hirten Aufsicht gestanden haben, daß der Chor ohne alles weitere Nachdenken sich des Mannes mit so großer Bestimmtheit erinnern und ihn bezeichnen konnte? Er sagt allerdings *ὄμωι* und verweist wieder den König an Sokaste, die freilich jetzt nicht mehr in Zweifel war. Aber er vermuthet doch auf eine ganz vage Bezeichnung hin eine bestimmte Persönlichkeit, und das ist unwahrscheinlich *).

Dergleichen auffällige Dinge finden sich noch manche in unfrem Stück. Sie mögen sich zum Theil durch Verbesserung des Textes, zum Theil durch richtigere Interpretation aufklären lassen, wie es mit vielen ja schon geschehen. Eine Stelle ist aber noch, welche bis jetzt aller Erklärungs- und Verbesserungsversuche gespottet hat, und da die bei derselben gebräuchliche Aushülfe in das ästhetische Gebiet herüberstreift, so mögen hier noch einige Bemerkungen darüber stehen, zumal da die gewöhnlichen Ausgaben den darüber Belehrung Suchenden gänzlich im Stich lassen, ein Beweis, daß gewiß viele Ausleger die Schwierigkeiten nicht einmal gesehen haben. Ich meine die Rede oder Proclamation des Oedipus nach der Parodos des Chors 216 — 275. Dieselbe ist nach dem überlieferten Texte ein Muster von Gedankenconfusion, und weil man den Knoten nicht lösen konnte, zerhauen ihn die meisten Ausleger, indem sie meinen, Sophokles habe die Verwirrung beabsichtigt, um damit ein Bild von Oedipus blindem, Alles überstürzendem Eifer zu geben. Davon nachher. Andere haben durch Emendationen des angeblich verdorbenen Textes zu helfen gesucht. So noch neulich D. Ribbeck im Rhein. Museum f. Philolog. 13. Jahrg. 1. Heft. Derselbe schneidet 246 — 251 incl. aus und schiebt diese Stelle zwischen 272 und 273 ein. Es ist auch nicht zu läugnen, daß durch diese Umstellung der Zusammenhang wesentlich verbessert wird. Allein damit sind nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Der Gedankengang ist in der ersten Hälfte der Rede etwa folgender: Der König faßt von vornherein zwei Dinge, die Thäterschaft und die Mitwissenschaft, in's Auge und verneint Beides gleich anfangs von seiner Person. Er sei *ξένος τοῦ λόγου τοῦδε*, d. h. er wisse Nichts davon, und *ξένος τοῦ πράχθέντος* d. h. er selber habe es nicht gethan. Er sei also, meint er, auf den guten Willen und die Beihülfe des Chors angewiesen. Das *γάρ* von 220 knüpft wieder an 218 an, so daß v. 219 bis *πράχθέντος* als eine Parenthese erscheint.

Dann fährt er fort: Wer von Euch gesehen, durch wessen Hand Laios umgekommen, soll es sagen, v. 224 — 226. Wenn der Mörder selbst sich unter Euch befindet, soll er sich nicht scheuen, sich selber anzugeben; denn ihn wird nichts Schlimmeres als Landesverweisung treffen; v. 227 — 229. So weit ist Alles in bester Ordnung. Nach dem von Kreon überbrachten Orakel kann es nicht auffallen, daß Oedipus von vornherein den Thäter in Theben voraussetzt, obwohl die That außer Landes geschehen. Hat er doch schon früher vermuthet, derselbe möchte von Theben aus gedungen sein. Nun aber folgt ein seltsamer und müßiger Gedanke: Wenn Jemand den Mörder als einen Ausländer kennt, so soll er auch nicht schweigen, v. 230 — 232. Wie kommt das hieher? Der allgemeine, nicht bloß auf Thebaner beschränkte Befehl, 224 — 226, den Mörder zu offenbaren, schließt doch den Befehl, auch den Ausländer nicht zu verschweigen, ein. Ist dieser zweite Befehl durch das *γὰρ δ' ἄπεισον ἀσφαλῆς* veranlaßt, so müßte Oedipus geglaubt haben, der Mitwisser könne es für überflüssig halten, den Ausländer zu nennen, da denselben die Strafe der Verbannung ja doch nicht treffen könne. Wie konnte er aber

*) Vielleicht hat Sophokles an dieser Stelle absichtlich selbst eine natürliche Zögerung vermieden, um die so lange retardirte Katastrophe nun nicht mehr aufzuhalten.

vernünftiger Weise so etwas annehmen? Einen Thebaner zu verschweigen, konnte für den Mitwiffer in Furcht oder Liebe wohl ein Grund vorliegen. Wenn Oedipus hoffte, sein Befehl würde die nöthige Wirkung haben selbst in dem Falle, daß der Mörder ein Thebaner war, so verstand es sich ja von selbst, daß er eine Wirksamkeit seines Befehls auch voraussetzte, falls jener Theben nicht angehörte. In diesem Falle, wo er der strafenden Hand des Königs ganz entzogen war, wo die für den Mord gedrohte Strafe der Verbannung gar keine Strafe für ihn war, läßt sich schlechterdings kein Motiv des Schweigens für einen Thebanischen Bürger ersinnen, dem ja die für ihn und den Mörder gefahrlose Befreiung von der Pest auch am Herzen liegen mußte, da ein Jeder darunter litt. So wird also dieser zweite Befehl müßig. Wie kann aber ferner Oedipus diesen Fall nur als möglich voraussetzen, da ja der ganze Drakelspruch zusammenfiel, wenn der Mörder, dessen Vertreibung oder Tödtung er verlangte, gar nicht in Theben war? Das Drakel setzt seine Anwesenheit in Theben auf das Bestimmteste voraus *). Seine Anwesenheit ist gerade das auf der Stadt haftende *μιασμα*. Wollte man die Worte *ἄλλον ἐξ ἄλλης χθονός τὸν αὐτόχειρα* auf einen jetzt in Theben lebenden Ausländer beziehen, so bliebe doch immer die zuerst erwähnte Unzuträglichkeit, daß dieser Befehl schon in dem ersten enthalten ist, und doch als ein neuer auftritt.

Aber weiter. Nachdem Oedipus die Furcht als Motiv des Schweigens 227 — 229 beseitigt hat, setzt er sie doch als möglich wieder voraus: Wenn Ihr aber dennoch schweigen werdet, und Einer aus Furcht für sich oder einen Freund meinen Befehl mißachtet, so will ich sagen, was alsdann geschehen soll, 233 — 235. Er nimmt mit Recht als möglich an, daß seine Beruhigung über die Folgen der Enthüllung doch nicht wirksam genug sein möchte, und trifft für diesen Fall Maßregeln: Dann befehle ich, daß Niemand den Mörder aufnehmen, noch anreden soll. Er soll weder zu Gebet noch Opfer zugezogen, sondern als *μιασμα* von Jedem ausgestoßen werden, 235 — 243. Also eine Art von Excommunication oder Achtung. Aber ist denn das in diesem Zusammenhange nicht geradezu widersinnig? Oedipus sagt: *ἀπαυδά μήτε τινα τῆδε γῆς εἰσδέχεσθαι* etc. Dies setzt ja voraus, daß Jeder den Mörder kannte, was der König doch unmöglich annehmen konnte. Daß sprachlich die Worte *μήτε τινα τῆδε γῆς* nicht bedeuten können: „Niemand, welcher den Mörder kennt“, ist doch wohl außer Zweifel. Aber gesetzt auch, sie könnten diese Bedeutung haben, so bleibt der Befehl dennoch widersinnig. Wie konnte Oedipus erwarten, daß der, welcher dem ersten allgemeinen Befehl, den Mörder zu nennen, trostete, sich diesem fügen würde, da er damit ja indirect den Thäter bezeichnete und noch obendrein die dem Fehler drohende Strafe auf sich zog? Dieser Befehl ist also seiner Bedeutung nach wieder identisch mit dem ersten. Wollte der König damit dem Fehler eine Falle stellen, beabsichtigte er, daß derselbe ohne Bewußtsein über die einfache Bedeutung und Folge der Achtung auf diese Weise den Thäter verurathen sollte, so war die Falle denn doch zu plump. Nur ein Dummkopf konnte in dieselbe gehen. Nein, aus der ganzen Rede 235 — 243 geht hervor, daß der König sich nicht Einzelne als die den Mörder ausschließenden Personen dachte, sondern die Gesamtheit der Thebaner. Aber das macht die Sache noch schlimmer. Denn, wie oben schon gesagt wurde, einmal konnte unmöglich vorausgesetzt werden, daß alle Thebaner den Mörder kannten, und wenn es der Fall war, so hatten Alle dasselbe Interesse, der Excommunication den Gehorsam zu verweigern, welches der Einzelne hatte.

Mit einzelnen Emendationen des Textes wird, wo der Fehler im ganzen Gedanken liegt, schwerlich

*) Vgl. v. 97. *μιασμα χώρας, ὡς τετραμμένον χθονὶ ἐν τῆδε . . .* v. 101. *ὡς τὸδ' αἷμα χεϊμάζον πόλιν.* v. 110. *ἐν τῆδ' ἔφρασε γῆ.* Wenn es nach diesen Worten auch zweifelhaft bleibt, ob nach dem Drakel der Mörder nicht auch auf dem thebanischen Gebiete im Gegensatz der Stadt sich befinden könne; so bezeichnen doch Oedipus Worte *ἐξ ἄλλης χθονός* den Nichtthebaner ganz bestimmt.

zu helfen sein *). Man hat sich nun, vielleicht im Gefühl der Unzulänglichkeit aller philologischen Abhülfe, der schon angeführten Erklärung bedient, um die Rede zu retten. Ribbeck a. a. D. sagt selbst, man habe sich gewöhnt, sie als in blindem, unverständigem Eifer herausgepoltert anzusehen. Man zieht also die Aesthetik herbei, wo man mit der Logik in's Gedränge geräth. Aber diese Erklärung ist, wie schon Ribbeck bemerkt hat, durchaus unstatthaft, wenn auch aus andern Gründen, als weil „selbst der Wahnsinn seine Methode haben müsse.“ Oedipus ist, wenn wir die Situation in Betracht ziehen, gar nicht in so blindem Eifer, daß der Dichter ihn die Gesetze der Logik mit Füßen treten lassen dürfte, und wenn er es wäre, darf der Dichter einen Menschen, der doch nicht als wahnsinnig, sondern im vollen Besitze seiner geistigen Kraft erscheint, Dinge reden lassen, die geradezu zweckwidrig, ja widersinnig sind, Dinge, durch welche er sich dem Hohngelächter Derer Preis giebt, die er treffen will? Er darf doch nicht voraussetzen, daß die Thebaner dumm und blind sind. Mußte er ihnen mit diesem Befehl nicht albern erscheinen? Man läßt auf diese Weise den Dichter, um ihn zu erklären, einen groben ästhetischen Fehler begehn. Wo wäre der wahre Poet, der seine Helden bei Sinnen logischen Unsinn sprechen ließe? Wenn bei einem Poetaster sich dergleichen fände, so würden wir es kurzweg für Unsinn und Gedankenlosigkeit erklären. Wenn hier also dem Sophokles nicht einmal etwas Menschliches passirt ist, so muß die Rede in Grund und Boden verdorben überliefert sein **). Die Schwierigkeiten sind hiemit nicht erschöpft; da das Uebrige aber dem ästhetischen Zweck dieser Zeilen fern liegt, so verzichte ich auf eine weitere Erörterung derselben.

Es sollte, nachdem nun hinlänglich die Schattenseiten der Dichtung hervorgehoben wurden, auch von deren Lichtseiten die Rede sein, wenn dies nicht Wasser in den Ocean füllen hieße. Wer braucht Das noch zu loben, dessen Preis in Aller Munde ist? Die Ungunst des Stoffes, das Festhalten des Drakels, der Blendung, der Handlung als einer bloßen Aufklärung einmal vorausgesetzt, hat Sophokles in dem Stück geleistet, was zu leisten überhaupt möglich war. Die Klarheit der Exposition, die rasche, leidenschaftliche Entwicklung der Handlung Scene um Scene, das Hereinbrechen des Unheils gerade in dem Augenblick, wo der Held sich gerettet wähnt, und gerade durch die Person Dessen, der ihm als Freudenbote und Zerstörer der dunklen Schicksalswolke erschien; der meisterhafte Contrast zwischen dem blinden Tiresias und dem sehenden und doch nicht sehenden König, die Feinheit der Charakterzeichnung **), die wunderbar schönen Chorgesänge, — das Alles sind Dinge, die, sicher gegen alle Kritik, für die etwaigen

*) Wenn, wie Hirnhaber meint, Oedipus schon jetzt ein Mißtrauen gegen Kreon hätte, und ganz von diesem Gedanken erfüllt gedacht werden könnte, so ließe sich die Verwirrung allenfalls begreifen. Denn es ist psychologisch durchaus denkbar, daß ein Mensch, der von einer falschen Voraussetzung beherrscht wird, und derselben, ohne sie auszusprechen, durch dick und dünn nachgeht, auch Dinge sagt, die denen, welche mit jener verschwiegenen Voraussetzung unbekannt sind, räthselhaft erscheinen müssen. Indem er nur dies eine Ziel vor Augen hat, kann er dann wirklich blind dagegen sein, daß er Unzweckmäßiges thut oder sagt. Wenn man dann statt *χθονός* die von Schneidewin freilich verworfene Conjectur *χερός* aufnähme, so wäre es möglich, daß Oedipus nicht einen Ausländer, sondern den in Theben vorausgesetzten Anstifter des Mordes, nämlich Kreon meinte, also auf den schon 124 f. ausgesprochenen Gedanken zurückblätte:

*πῶς οὖν ὁ ληστής, εἴ τι μὴ ζῶν ἀργύρεον
ἐπράσσει ἐνθάδ', ἐς τὸδ' ἂν τόλμης ἔβη;*

Freilich würde, wenn diese Erklärung möglich wäre, damit nur eine Schwierigkeit beseitigt werden. Ich würde dann aber nicht schreiben: *ἄλλον ἢ ἑξ ἄλλης χερός*, sondern *ἄλλον ἐξ ἄλλης χερός* d. i. den Mörder aus zweiter Hand, den Anstifter.

**) Wenn man Antig. 905 — 13 ohne äußere Zeugnisse und selbst gegen Aristoteles für unächt erklärt hat, so ließe sich auch hier vielleicht ein größeres Einschickel annehmen.

***) Schon Kofler hat hervorgehoben, daß die von Schneidewin gegebene Zeichnung des Charakters der Jokaste eine Uebertreibung sei. Dies ist vollkommen richtig. Schneidewin geht so weit, ihr die Verleitung des Laios zur Erzeugung des Oedipus beizumessen. Wenn dieser Zug sich bei Aeschylus fand, so sucht man bei Sophokles vergebens nach der leisesten Spur davon, und man darf doch nicht ohne Weiteres äschyleische Züge in Sophokleische Stücke übertragen.

Schwächen einen so ausreichenden Ersatz bieten, daß sich das allgemeine Urtheil vollkommen daraus erklären läßt. Trog jener Schwächen, die ich nachzuweisen versuchte, bleibt unser Drama eine der höchsten Schöpfungen des poetischen Genius. Wenn Shakespear das Wagstück unternahm, aus dem thatenscheuen Hamlet einen dramatischen Helden zu bilden, und das unentschlossene Hin- und Herschwanken selbst zur anziehendsten dramatischen Handlung zu gestalten, so hat Sophokles mit seiner Schicksalstragödie ein kaum minder kühnes Wagstück begangen. Wir können vielleicht diese Stücke nicht für die besten beider Dichter halten, aber wie der schöpferische Dichtergeist Shakespear's in keinem Stücke eine glänzendere Offenbarung gefeiert, als im Hamlet, so erhebt sich auch der Genius des griechischen Dichters in keinem Drama zu höherem Glanze, als im König Oedipus.

Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet.

Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet.

Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet.

Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet. Die Dichtung des Sophokles ist ein Werk von einer Höhe, die nur in der Dichtung des Shakespear einen gleichzeitigen Anknüpfungspunkt findet.