

Ueber den Geist und die Kunst des Euripides.

Keiner der drei großen Tragiker der Griechen hat eine so verschiedenartige Beurtheilung erfahren, als Euripides. Es hat freilich eine Zeit gegeben, in der die Anerkennung und Würdigung des Aeschylus und Sophokles zurücktrat, indeß geschah dieses mehr in Folge einer Unfähigkeit und Ungeneigtheit zum Verständniß eines Zeitalters, das durch die Natur seines Lebens und seiner Größe so fremd war. Der wahrhaft historische Sinn, der in der neueren Zeit durch Leben wie Studien so sehr geweckt und genährt wurde, hat dieses Verständniß wieder erschlossen. Euripides steht durch Geist und Kunst der modernen Zeit näher und hat deshalb stets bestimmteres und allgemeineres Lob oder Tadel erfahren.

Die drei Tragiker werden oft angesehen als eine Entwicklung desselben Geistes und derselben Kunst. Indesß findet diese Entwicklung mehr statt in der Kunst als in Hinsicht des Geistes. Euripides ist der Anfang einer neuen Zeit, die mit dem griechischen Alterthum gebrochen hat. Das mythologische und epische Element hatte in dem Glauben und Dichten des griechischen Volkes seine Wurzel verloren. Eine durch den Mythos und das Epos so reiche Zeit, wie sie die Hellenen hatten, hat sonst kein Volk des Abendlandes. Die Germanen, die den Hellenen am nächsten stehen, störte theils römischer Einfluß und römische Sitte, theils die ihnen aufgedrungene Religion, das Christenthum.

Mit dem Erlöschen des Epos trat das Drama hervor. Auch die Geschichtsschreibung findet nun ihre nothwendige Stelle. Die Gegenwart der Dinge beschäftigt die Geister. Reifere und mannigfaltigere Verhältnisse des Lebens wecken auch neue und verschiedene Kräfte des Geistes. In den Dramen des Aeschylus ist das Mythische noch sehr vorherrschend; in ihnen haben die Mythen die Einfachheit des Epos und sie bestimmen die Zeichnung der Charaktere.

Gleichwie eine Pflanze durch die Blüthe den Gipfel ihres Lebens erreicht, so blühte das hellenische Alterthum in Sophokles auf, um dann zu reifen. Höheres als Sophokles hat das Alterthum nicht hervorgebracht. Sokrates und Platon liegen bereits darüber hinaus.

Sophokles stand nach der Art der Griechen mitten im öffentlichen Leben des bewegten Athen. Dasselbe war die Schule seines Geistes. Sein Denken und das Leben des Volkes standen noch nicht im Widerspruch. Mit tiefem und reinem Gemüthe liebte und wußte er zu erkennen die reiche Fülle der Volkreligion und ihre Darstellung. Er weiß sie zu erklären mit reinem und hohem Sinne. Das Reinmenschliche, die *νόμοι ἀγαθοί* bilden den Grundcharakter seiner Dichtung und heben hierdurch in uns den Gegensatz gegen das uns Fremde des hellenischen Mythos auf. Obgleich fern durch Zeit und Nationalität steht er uns näher als irgend ein Hellene. Seine Charaktere sind erhaben und idealistisch. Das Plastische, der Grundcharakter des hellenischen Alterthums und seine bedeutendste Kunst, ist, was seine Poesie vorzugsweise auszeichnet. Sophokles hat ganz im Alterthume seine Wurzel, blühet aber mit seinem Vaterlande und seinem Volke. Die Zartheit und Aemuth des jonischen Stammes bringt er zur lieblichsten Schönheit. Sein Leben reichte

in eine schon veränderte Zeit; indeß dieselbe hat mit ihrer Veränderung nicht mehr auf ihn gewirkt. Er blieb seiner Natur und seiner Kunst treu und erhielt sich den Beifall der Athener bis zu seinem Tode.

Mit Euripides begann eine neue Zeit der Tragödie. Er siegte zuerst *Ol.* 83, 3. (442.) und brachte *Ol.* 87, 2. (431.) die *Medea* zur Aufführung. — Die Einheit des Denkens mit dem Leben war gestört. Der Geist hatte sich dem geschichtlichen Leben des Staates, der Religion und der Sitte entzogen und war zum Bedürfniß des Wissens erwacht. Am Gesundesten und Geistvollsten trat dieses in Sokrates hervor. Bei ihm ist keine Feindschaft gegen die Religion und die Sitte des Volkes, sondern er suchte sie nur geistiger und ethischer aufzufassen. Die Richtung des Wissens, die schon vorher zerstreut sich in einzelnen Bestrebungen gezeigt hatte, fand in ihm einen lebendigen und umfassenden Mittelpunkt. Von jetzt an war das Bestreben, alles Bestehende mit dem Wissen auszugleichen und dasselbe dem Urtheile des Wissens zu unterwerfen. Nicht Alle, denen große Gaben des Geistes gegeben waren, besaßen auch wie Sokrates, religiöse und sittliche Gesinnung genug, um nicht mit dem Bestehenden in Widerspruch zu treten.

Perikles hatte zwar das öffentliche Leben Athens zur höchsten Blüthe gebracht, indeß in einer Weise, daß der Grund des Verfalls zugleich mit gelegt wurde. Er bewirkte, daß Alle am öffentlichen Leben Theil nahmen und wußte bei der Reinheit seines Charakters und der Meisterhaftigkeit als Redner und als Feldherr das Hervortreten der Nachtheile zu verhindern, und Laune und List der Menge in Schranken zu halten. Um so jäher war der Fall nach seinem Tode. Perikles Fehler, nicht seine Tugenden dauerten fort. Das Volk war verwöhnt und begann nun zu herrschen und die Reichen in jeder Weise zu bedrücken. Die Pest verwüstete die Reste aus besserer Zeit und lehrte nur den Genuß suchen; es blieb nun vollends ein entartetes Geschlecht, das ohne Liebe zum Vaterlande und Frömmigkeit nur seinen Genuß suchte. Thucydides III., 82—83. zeichnet den Zustand, die völlige Verlehrung der Begriffe von Tugend, Recht und Gerechtigkeit. „Aus den Umwälzungen der Staaten ging jede Form der Bosheit hervor, die alte Einfachheit verschwand, der Partaikampf herrschte bei Allen aus Mißtrauen, die Schlechten trugen den Sieg davon.“

Dieser Wechsel der Dinge verbunden mit der Spekulation der jonischen und eleatischen Philosophie beschleunigte die Auflockerung des Glaubens an die Götter. Die Philosophie war nicht im Stande gewesen, an die Stelle dessen, was sie bekämpfte, eine lebendige Erkenntniß des Göttlichen zu setzen. Es war eine Zeit, wo die Erkenntniß das Maß des Glaubens an die Götter bestimmte. Diese Erkenntniß war eine dürftige, in sich nicht reiche, und hatte nicht die Kraft auf die Gesinnung Einfluß zu üben. Es war der Philosophie der Sinn für die Wahrheit abhanden gekommen. Diese sophistische, selbstsüchtige Gesinnung gefährdete das öffentliche und Privatleben; sie machte die Wissenschaft zur bloßen Fertigkeit. Schon Aristoteles weist auf den Zusammenhang des Anfanges der Sophistik und Rhetorik, mit den Umwälzungen der griechischen Staaten hin. Von den früheren Philosophen, die mit Ernst geforscht hatten, nahm man nur die Zweifel, wie Euripides von Anaxagoras.

In Folge hiervon verdrängen Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit und sophistische Bildung des Verstandes die alte Denkweise. In der Kunst drängt sich die Sucht nach Genuß und das Verlangen nach heftigeren Aufregungen des Gemüthes hervor. Deshalb gewinnt Euripides, der *παθητικώτατος* und *δewότατος*, den Beifall dieses großen Publikums.

Es ist in der Geschichte eine allgemeine Erfahrung, daß die sittlichsten Geister in Zeiten großer Umwälzungen den alten gestützten Formen anhängen; während die geistig beweglichsten und strebendsten sich meist dem Neuen zuwenden. Euripides hatte sich nun ganz diesem neuen Zustande der Dinge in Athen hingegeben. In diesem neuen Zustande hatte er seine Wurzel, seine Bildung. Sein Leben und Wirken ist ein Bruchstück aus der geistigen Geschichte der Demokratie.

Euripides genoss den Unterricht des Sophisten Prodikus aus Keos. Schon durch diese sophistische Bildung unterscheidet sich Euripides von den Dichtern der früheren älteren Zeit. An die Stelle einer urkräftigen durch die Gewalt des Gegenstandes bewirkten Sprache tritt nun eine künstlich gebildete und gewandte. Durch diese sophistische Bildung wird gewissermaßen der Geist des Dichters von dem Gegenstande gelöst und steht ihm freier gegenüber. Die Sophistik veranlaßte, um widerlegt zu werden, zur tieferen Erkenntniß des Wissens und zur Begründung des religiösen und sittlichen Glaubens, wie sie in Sokrates ihre Lösung fand. Indes eine ähnliche Wirkung derselben finden wir in Euripides. In ihm ist das Wissen freier und wir sehen bei der Vertiefung seines Bewußtseins Bedürfnisse nach einer Begründung des religiösen und sittlichen Glaubens hervortreten, wie sie zwar auf einige Zeit unerfüllt und auf irgend eine Weise hingehalten werden konnten; wie sie indes sonst in der Religion der Griechen keine Befriedigung mehr gewinnen konnten, sondern nur in einer Religion, die durch ewige Thatfachen allem Sehnen und allem Schmerz des Herzens lebendige Kraft ist und in ihrer Tiefe und ihrem Reichthum dem Geiste des Menschen stets genug ist.

Ein besonderer Einfluß des Prodikus auf Euripides läßt sich nicht nachweisen. Welcher will in den melancholischen Ansichten desselben einen Nachklang von Prodikus finden.

Nachweisbarer und bedeutamer ist der Einfluß des philosophischen Umganges mit Anaxagoras aus Klazomenä. Anaxagoras verpflanzte zuerst die Philosophie nach Athen. Zu seinen Schülern gehören auch Perikles und Thukydides. Euripides war von Natur vorzugsweise mehr zu einsamen Studien als zu dem öffentlichen Leben geneigt. In ihm wohnte ein Hang zur Philosophie; und so konnte die Einwirkung eines so ernstern Forschers, wie Anaxagoras war, nicht anders als sehr groß sein. An verschiedenen Stellen spricht Euripides seine große Verehrung und Liebe für seinen Lehrer aus. „Mir stand ein Mann nahe,“ heißt es in der *Alkestis* 903. ff. „dem ein einziger werther Sohn starb; aber er duldete das Unglück vereinsamt, ergrauet und schon zum Ziele seines Lebens neigend.“ Ebenso in *Thes.* fragm. 4.: „Er habe von einem weisen Manne es sich gemerkt, den Blick auf die Mannigfaltigkeit des menschlichen Leides und Harmes stets gerichtet zu haben, um, wo ihn selber ein Mißgeschick träfe, niemals überrascht zu sein.“ So groß aber auch die Neigung des Euripides zur Philosophie war und so sehr Anaxagoras ihn für große Gedanken zu begeistern wußte: so scheint er doch eben sowohl von dem wahren Mittelpunkte der Lehre des Anaxagoras sich entfernt zu haben, wie von dem Glauben der Väter. Ihm war als Dichter die Philosophie nur Nebensache und der Weg seines Forschens ohne Consequenz. Von Anaxagoras nahm er physikalische Grundlagen und Voraussetzungen; allein von hieraus schritt Euripides zur sittlichen Ordnung der Welt und ist hier mehr mit Sokrates auf einem gemeinsamen Boden, ohne aber dessen Lehre und Methode zu theilen. Aber auch der Mangel an Tiefe religiösen Sinnes und Strenge sittlichen Bewußtseins war ihm ein Hinderniß für die tiefere und ernstere Forschung. So bedeutend Euripides auch durch die Größe seines Geistes und so wichtig er in der Geschichte der griechischen Kunst ist: in sich hat er es niemals zur sittlichen und religiösen Klarheit des Geistes und des Herzens gebracht. In ihm war ein tiefer Zwiespalt: mit dem Glauben der Väter gebrochen, mit dem Leben und der Einrichtung des Staates zerfallen, sehnte und forschte er nach Wahrheit, getrieben durch die Macht seines Geistes, ohne sie jemals zu finden. Sein inneres und äußeres Leben war ein einsames, was niemals irgendwo einen Ruhepunkt fand. Und dieses ist um so schmerzregender, je bedeutender und größer sein Geist in der Geschichte seiner Zeit hervorragt. Hierin ist das Wehmüthige seines Charakters begründet, welches sich in seinen Dichtungen ausspricht. Dieser Zug des Schmerzes ist eine allgemeine Eigenschaft der griechischen Kunst, besonders der Plastik und des Drama.

Es ist das tiefe Weh, die Sehnsucht des Herzens nach Gott nicht erfüllt zu sehen, nachdem das Höchste errungen war, was als Aufgabe dem hellenischen Volke gegeben war.

Diese wehmüthige und einsam = stille Stimmung des Euripides war noch durch einzelne Leiden seines häuslichen Lebens befördert. Obgleich in seinen Stücken sich viel Politisches findet, so hielt er sich selbst von allem öffentlichen Leben fern und lag nur seinen Studien ob.

Wenn Euripides den Aether mit dem Zeus identifizirt, so entfernte er sich von der Meinung des Anaxagoras. Der *νοῦς* des Anaxagoras ist *ἀσώματος, πάντα διεκόσμησε νοῦς*. Und Platon sagt, dieser *νοῦς ἐστὶν ὁ διακοσμῶν τε καὶ πάντων αἴτιος*. Dessenungeachtet wußte Anaxagoras diese große Idee göttlicher Intelligenz nicht festzuhalten und durch sie die Erscheinungen zu begreifen. Dem *νοῦς* des Anaxagoras als *κοσμοποιος* stand ein qualitativer und quantitativer an sich bestimmter Stoff als gleich ewig entgegen. Deshalb ist der *νοῦς* unselbstständig, wie Platon, Aristoteles und Clemens von Alexandrien tabelnd bemerken. Die sittliche Betrachtungsweise war dem Anaxagoras fremd. „Man vermochte nicht,“ sagt Schömann, „das Absolute mit dem Begriffe der Persönlichkeit zu verbinden, wie es das religiöse Bedürfniß verlangt. Dieses waren den Griechen die gewordenen Götter.“

Von dieser naturphilosophischen Bildung ging Euripides, durch seinen großen Lehrer angeregt, aus und wandte sich mehr der moralischen Richtung zu. Was sich bei Euripides Kosmogonisches findet, stammt mehr von Anaxagoras her. Valckenaer, ein Bewunderer des Dichters, hat die Uebersetzungen des Anaxagoras in seiner Diatribe gesammelt.

Man darf wohl annehmen, daß diese philosophische Bildung dem Euripides die religiöse Gesinnung gefährdet hat. Wie tief und ernst tritt uns die Frömmigkeit bei Aeschylus und Pindar, wie gläubig und rein bei Sophokles entgegen. Welch eine religiöse Zuversicht und innere Gewißheit der persönlichen Fortdauer der Seele weht durch Platons Phädon, die vollkommen ersetzt, was die Beweise nicht vermögen.

Dieses Religiöse und Ahnungsvolle hat die Anschauungsweise des Euripides nicht. Indes in seiner philosophischen Weise spricht er oft die reichsten und tiefsten Gedanken aus, worin sich die Arbeit seines ringenden Geistes offenbart. Der Reichthum und die Tiefinnigkeit der Gedanken des Euripides haben schon die Bewunderung seiner Zeitgenossen sich erworben. Sie sind später mehrmals gesammelt und zusammengestellt. Im besten Sinne war er ein *σημικὸς φιλόσοφος* und seine Aussprüche genossen noch lange den unbedingtesten Beifall. Platon und viele andere nach ihm bewunderten die Worte in Polyid fragm. 7. :

*τις δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστὶ καθ'αυτῶν,
τὸ καθ'αυτῶν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται.*

In diesen Worten sowie in denen Hippol. 191. und Phönic. fragm. 9. — *τὸ ζῆν γὰρ, ἴσμεν τοῦ θανεῖν δ' ἀπειρία πᾶς τις φοβείται φῶς λιπεῖν τὸ δ' ἡλίον.* —, daß die Menschen aus Aukunde des künftigen Daseins sich vom äußerlichen Scheine des Lebens nicht loszureißen wagten, tritt eine ebenso wahre Ansicht von dem gegenwärtigen Leben hervor als eine hoffnungsvolle von dem künftigen Dasein. Man darf annehmen, daß solche Aeußerungen des Euripides, die unter vielen anderen nach Art seiner Zeit leuchtend hervortreten, seine wahren Ueberzeugungen sind. Von seinem sittlichen Streben und seinem ernstern Ringen nach Erkenntniß haben wir Zeugnisse in den fragment. incert. 101, 103, 106.

Wie es überhaupt eine besondere Eigenschaft der Euripideischen Poesie ist, die Wirklichkeit des Menschen und der Denkungsart seiner Zeit in derselben hervortreten zu lassen: so giebt er dem Denken der Chlokratie in Darstellung der Charaktere und in ihren Meinungen vollen Raum. Es würde der Widerspruch der sittlich-leichten und ungebundenen Aeußerungen in den Stücken des Euripides mit den wenn auch seltener sich findenden tiefern Worten, die Zeugnisse eines ernstern und ringenden Geistes sind, nicht zu ver-

einen sein, wenn man nicht die Denkungsart und die Meinungen der Personen in seinen Tragödien als für eine bloße Darstellung der geistigen Zustände seiner Zeit halten wollte. Dieses ist oft auf eine meisterhafte Weise geschehen, obgleich es der eigentlichen Schönheit der Kunst nicht entspricht. Die Tragödie des Euripides hat die hohe Würde der alten Tragödie bereits verlassen und hat sich durch die Annäherung an die Wirklichkeit des Lebens der Komödie genährt. Es lag in den neuen Prinzipien der Kunst des Euripides keine Nothwendigkeit für diese volle Hingabe an die sittlich-ferchte Gesinnung seiner Zeit. In Euripides selbst lag eine solche Hinneigung begründet, gegen die ihn die Größe seines Geistes nicht schülzte. Durch die Lehre des Anaxagoras und den Mangel sittlichen Ernstes verleitet, steigerte er seine Aeußerungen selbst bis zur Verletzung des atheniensischen Volkes, wie durch den Anfang der Melanippe, durch eine Aeußerung in der Danae; die Tadel des ruchlosen Ixion soll er auf den Ausgang verwiesen haben. Wegen der Aeußerung im Hippolytus 612. wollte man ihn vor Gericht belangen. Mit vollem Recht verdient er in dieser Beziehung den bittersten Tadel des Aristophanes in dessen Fröschen. Mit den Göttern verfuhr er ganz in derselben Weise, wie Anaxagoras die Namen der Götter sehr rationalistisch behandelte, und suchte sie so ihrer höheren sittlichen Bedeutung zu entleeren und die Volksreligion zu bekämpfen. Statt dessen brachte er Theoreme der Physik vor, die seine Zuschauer in Entrüstung versetzten. Es war wohl nur eine Nachgiebigkeit gegen die Raisonnements vieler seiner Zeit oder vielleicht eine Verwickelung in Anaxagoräische Lehrrätze, wenn er sagt, τὸν ποῦν ἡμῶν ἐκάστον εἶναι θεόν oder Ζεὺς, εἰ' ἀνάγκη γνῶστος, εἰς ποῦς ἕσονται.

Sehen wir auf diese Gesamtheit der Aeußerungen des Euripideischen Geistes, so müssen wir bekennen, daß er zu den größten, würdigsten und geistvollen Männern gehört; es spricht sich in seinen Stücken eine reiche Fülle von tief sinnigen Gedanken aus. Aber sie sind nicht selten Zeugnisse eines nicht gesunden und gestillten Geistes. In ihm wohnt keine sittliche Klarheit des Gemüthes und Ruhe nach Vollendung des innern Kampfes. Er gab sich der Denkungsweise seiner Zeit hin; aber es ist ihm nicht gelungen von diesen neuen Grundlagen aus zu einer künstlerischen Vollendung zu gelangen.

Es ließen sich wohl manche Züge nachweisen bei dem Untergange des griechischen Alterthums zur Zeit des peloponnesischen Krieges, die sich auch bei dem Untergange des deutschen Alterthums im sechszehnten Jahrhundert wiederholten. Tritt ein Volk aus seiner epischen Zeit und zerbrechen alle die geschichtlichen Gestaltungen, die aus diesem Geiste hervorgegangen sind: so tritt ein größeres Erwachen des persönlichen Bewußtseins hervor. In der Wissenschaft tritt zur Theologie die Anthropologie; im Leben zu dem religiösen Element das sittliche.

In diese Zeit des griechischen Lebens fiel die Kunst des Euripides. Nicht bloß am Anfange eines neuen Zeitalters in der Denkungsweise stand er, sondern mit ihm beginnt auch eine neue Zeit in der Kunst. Die Zeit des Aeschylus und des Sophokles war eine glückliche und blühende, und beide standen mit der Anschauung und dem Leben derselben im ungestörtesten Verhältnisse. Kein Zweifel hatte ihren Glauben zerstört; kein Unglück noch Verderben die Blüthe des Staates zerfressen; noch hatte kein Zwiespalt zwischen dem Unglück des Lebens und dem sittlichen Gesetze Gottes ihren Geist zum Versuche vergeblicher Lösung getrieben. Ihnen beiden galt der Wille des Schicksals noch als das göttliche Gesetz Gottes in der Welt. Es liegt in der Nothwendigkeit des Schicksals etwas Großes, was die persönliche Berechnung und die persönliche Schuld übersteigt. Niemals ist in der hellenischen Poesie das Fatum eine Willkür Gottes. Es ist das sittliche Gesetz, daß Sünde Sünde gebietet und Sünde durch Sünde gestraft wird noch in den folgenden Geschlechtern. Am Tiefsten und Bedeutungsvollsten zeigt dieses die Oedipusfage. Bei Aeschylus ist das Verhältniß des Menschen zu dem Schicksal und den Göttern erhaben, herbe und schmerzvoll; bei So-

phokles ist der Zwiespalt zwischen menschlicher Freiheit und göttlichem Willen und göttlicher Führung schon gelöst. Man denke nur an die tiefbedeutsame Lösung im Oedipus auf Kolonos.

Diese Bedeutung hat das Schicksal bei Euripides nicht mehr; nach seiner philosophischen Bildung und sittlichen Anschauung kann dasselbe nicht tragischer Grundgedanke seiner Poesie sein. Dem Euripides fehlt diese religiöse objektive Tiefe. Dagegen ist sein Bewußtsein zur sittlichen Freiheit erwacht. Bei ihm ist nicht ein Zwiespalt mit dem sittlichen Gesetze des Schicksals, sondern der Streit der Sinnlichkeit gegen inneres und äußeres Recht. Der tragische Kampf ist in seine eigene Seele übertragen. Die Subjektivität tritt mit unbedingtem Rechte auf. Diese, welche früher schlummerte, ist jetzt die herrschende.

Der Charakter der Poesie des Euripides ist ein anthropologischer. In dieser Bezeichnung liegt das Unterscheidende der Euripideischen Kunst. Ganz von Aeschylus und Sophokles hierin verschieden, neigt er sich dem Modernen zu.

Das Leben und die Kunst der Hellenen gehört ganz der gesunden Sinnlichkeit an. Wenn sich auch zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen der Gemeinschaft eine Trennung, ein Zwiespalt findet, so ist er mehr ein natürlicher als ein ethischer. Bei den alten Griechen ist die menschliche Natur selbstgenügsam; sie empfinden keinen Mangel und ihre Kräfte reichen hin, um das Ziel ihrer Vollkommenheit zu erreichen. Ganz anders verhält es sich bei uns durch das Christenthum. Dieses Leben ist nicht unsere Heimath; die Glückseligkeit liegt jenseits seiner Grenze. Selbst die Natur seufzet unter dem Drucke der Sünde und sieht der Erlösung entgegen. Die sittliche Kraft des Menschen fühlt sich gelähmt zur Erreichung des Zieles seiner Bestimmung. Nicht bloß ist ein Zwiespalt zwischen dem Menschen und der Welt, sondern in ihm selbst ist die Entzweiung.

Dieser Denkungsart nährt sich Euripides. Bei ihm indeß ist dieser Zwiespalt nicht ein religiöser. Im Gegentheil er hat sich dem Lebensvollen der griechischen Götter abgewandt. Ein lebloser *voûs* ist der Mittelpunkt seiner Lebensanschauung, dem gegenüber die menschliche Natur kühn und ungebunden entgegentritt. Durch den Mangel der Religion ist die sinnliche Natur entfesselt und tritt in den Gegensatz mit dem sittlichen Gesetze des Lebens. Die Sittlichkeit ist objektiv an die Stelle der Religion getreten; subjektiv erwacht die sinnliche Natur mit allen Leidenschaften und Gefühlen. Dieses mannigfaltige Leben der Seele tritt in Euripides mit einer gewissen Gewalt hervor. In ihm erscheint zuerst im Alterthume diese Macht und diese Bedeutung der Leidenschaft. Es ist eine neue Welt, die das Alterthum sonst nicht kannte und seinem Wesen fremd war. Diese Welt der Leidenschaft ist der Inhalt der Tragödie des Euripides. Hierin besteht sein höchster Werth und seine Bedeutung. Mit ihr hängen die Mängel seiner Kunst eng zusammen.

Wenn man Euripides an den Anfang einer neuen Zeit der Kunst setzt, so ist das anthropologische Element dasjenige, was die neue Zeit von der alten scheidet. Euripides fand nicht mehr, wie Aeschylus und Sophokles, eine große und blühende Zeit vor, der er sich hätte hingeben können. Die geistigen und historischen Elemente der Ordnung der früheren Zeit waren aufgelöst; in religiösen und politischen Dingen wuchs die Zerrissenheit, die den stillen Glauben an ein ideales Gesetz vernichtete. Von dieser Zeit wandte sich Euripides ab, da ja ohnehin die Grundlage, die Aeschylus und Sophokles in ihrer Poesie zum Grunde gelegt hatten, gewichen war. Die Thatfachen der Seele, die jener Gestaltung des Lebens entgegentraten, waren seine Grundlage.

Euripides ist in der Kenntniß und in der Darstellung der Leidenschaft des Herzens ein Meister. Nur Tacitus ist ihm im Alterthume in dieser Kunst verwandt. In der Kunst der Darstellung der Leidenschaft des Herzens im Kampfe gegen die sittlichen Gesetze des Lebens hat es seinen Grund, daß Aristoteles ihn den Tragischsten der Tragiker nannte. Mit großer Geschicklichkeit dringt er in die Tiefen des Herzens und

stellt die geheimsten und zartesten Regungen des Gemüthes, ihren Ursprung, ihre Verwickelungen dar. Noch größer und feiner ist seine Kunst, wenn er die Leidenschaft in lodernder Flamme, die den Menschen verzehrt und Andere in's Verderben reißt oder nur durch Hilfe der Götter an das Ziel der Lösung bringt, zeichnet. Alte und neue Kritiker stimmen in der Anerkennung und im Lobe seiner psychologischen Kunst überein. Am meisten beweiset sich diese Kunst in der Charakteristik der Liebe, wie sie sich in heißer Leidenschaft und gewaltigem Konflikte oder in den ihr eigenthümlichen Sophistereien darstellt. Ja er scheint gerade die gewaltigsten Leidenschaften der Liebe und den Zustand des Wahnsinnes mit unübertrefflicher Kunst zu behandeln. Die bewunderten Schilderungen im Hippolytus und in der Medea sind auf seltene Weise naturtreu und gewaltig spannend. In dieser Beziehung der Empfindsamkeit verläßt er ganz das antike Gebiet und steht in der Liebes-Tragödie Andromeda fast ganz auf modernem Boden. Er erhob die Liebe und ihre sittlichen Konflikte zu einem Prinzip der Darstellung. Deshalb brachte auch er zuerst die mannigfaltigsten Neigungen des weiblichen Herzens auf die Bühne. Wie neu und unerhört dieses war, beweiset die große Entrüstung seiner Zuhörer. Den Stoff der Antigone, den Sophokles mit Unterordnung der Liebe behandelt, gestaltet Euripides zu einer Liebes-Tragödie. Im Hippolyt, wohl dem schönsten der Stücke des Dichters, wagt er in der Phädra zu zeigen, wie das Reinste durch Zwang einer unbezwinglichen Leidenschaft in das blinde Verderben stürzen könne. Diese Art zu denken war den Alten fremd. In der Auge scheint Euripides das Reimmenschliche gegen die Strenge der Satzungen einigermaßen in Schutz genommen und der Ehelosigkeit der Priesterin nicht das Wort geredet zu haben. Der Mythos bot dazu die Veranlassung. Wenn auch seinem Stücke Aeolus eine volksmäßige Erzählung von der Gewalt der Liebe zu Grunde gelegen haben mag, wie auch im Hippolyt die unheilige Liebe der Phädra aus örtlicher Volks Sage herrührte: so war doch die Liebesschuld der Geschwister Makareus und Kanache der Sitte und dem Rechte der Griechen entgegen. Aber es war dieses Stück ohne Zweifel voll der gewaltigsten Scenen, worin Euripides seine größte Kunst zeigt. In der Stheneböa stellt der Dichter eine ähnliche Leidenschaft der Liebe dar als in der Phädra; doch sind die Verschiedenheiten im Charakter und Schicksal sowohl der Stheneböa und der Phädra als des Bellerophon und Hippolytus, bei großer Ähnlichkeit der Sinnesart und der Verhältnisse im Allgemeinen, im Einzelnen ein scharfer Gegensatz. Wie auf der einen Seite die Leidenschaft der Liebe von dem Dichter dargestellt allerdings durch ihre Neuheit verletzete; so mußte sie doch mit der Zeit durch ihre unübertreffliche Meisterhaftigkeit und Wahrheit der Darstellung das Publikum ebenso sehr für sich gewinnen. Euripides gelangte durch dieses Element der höchsten Leidenschaft zur pathologischen Behandlung der Tragödie. Es ist ganz natürlich, daß Euripides dahin geführt wurde, gerade die Leidenschaft des weiblichen Gemüthes in seinen Stücken darzustellen, wie er in der Tetralogie der Alkestis das Weib in den verschiedenen Charakteren ausmaß.

Vor Euripides war das Leben sehr wenig nach Innen gekehrt; er zuerst öffnete diesen neuen Quell des Lebens und leitete dessen Strom in die Kunst. Nichts ist natürlicher als daß hierdurch ein Gegensatz gegen die sittliche Ordnung des Lebens sich bildete, besonders wie sie in der Zeit des Dichters sich darstellte. Zum Voraus muß man erwarten, daß bei einer gänzlich neuen Art der Persönlichkeit des Dichters und bei der großen Veränderung in der politischen und sittlichen Einrichtung des Lebens auch die Anschauungsweise des Dichters diesen neuen Verhältnissen entsprach und sich von der früheren sehr unterschied.

Mit dem Untergange der früheren ruhigen ethischen Gesinnung hatte eine Vertiefung des innern Lebens stattgefunden. Das frühere Selbstgenugsame und alles Vermögende und Besitzende der griechischen Gesinnung war verschwunden. Merkwürdig und bezeichnend ist für diesen Zustand des Gemüthes das Wort des Euripides, was er in der Medea in den Versen 1078-80 ausspricht, und welches Ovid überjert *video meliora*

proboque, deteriora sequor. Es bezeichnet dieses den innern tieferen Zwiespalt, der sich ebensoviele gegen die Dinge der Welt darlegt. Die Leidenschaft und die Verhältnisse des Lebens beherrschen den sich entgegensetzenden Geist. So sehr Euripides auch selbst vor der zersetzenden Grübelelei warnt, so hielt er sich doch selbst nicht frei von der Krankheit seiner Zeit. Ja es bildet das stete philosophische Räsonniren über die wichtigsten Lebensfragen seiner Zeit einen besonderen Zug seiner Dichtung. Anderntheils hängt hiermit zusammen die Sophistik der Leidenschaft.

Wie Euripides reich ist an den schönsten und tiefsinnigsten Sentenzen, ebenso findet sich bei ihm ein großer Reichthum von Aussprüchen und Meinungen, welche die Gesinnung des sittlichen Verderbens seiner Zeit ausspricht. Bei der Eigenschaft seiner Poesie, die Wirklichkeit darzustellen, würde es Unrecht sein, diese Aussprüche als des Dichters Meinung anzusehen. Sie sind im Gegentheil ein lebendiges Bild der Gesinnung der atheniensischen Oelokratie. Freilich konnte es nicht fehlen, daß durch das Aussprechen mancher Meinungen, die das religiöse und sittliche Gefühl verletzten, veranlaßt, Widerspruch erhoben wurde von einem bessern Theile. Dessenungeachtet bezeichnen solche Aussprüche bei Euripides doch das geistige und sittliche Streben seiner Zeit. In dieser Beziehung spricht er Bacch. 276. 2c. eine rationalistische Theorie bei der Behandlung der mythologischen Götter aus. Ueberhaupt war es sein Streben, das sittliche Bewußtsein als den Grund des religiösen Glaubens darzustellen. Ihm scheint Zeus sehr wenig der sittlichen Forderung zu entsprechen (Melanipp. init., Herc. 339—47.). „Wenn die Götter schlecht handeln“, sagt er, „sind sie nicht Götter.“ — „Das ist der beste Wahrsager, der gut urtheilt.“ Gewiß sprach der Dichter mit diesen rationalistischen Meinungen die Ansicht eines Theiles des Publikums seiner Zeit aus.

Bei der allgemeinen Genußsucht seiner Zeit, bei dem Mangel religiösen Glaubens und bei der sittlichen Erschlaffung mußte die Anschauung des Lebens eine sehr trübe sein. Es fehlt die sittliche Kraft, diesen Widerwillen gegen das Leben und die Mühseligkeiten desselben zu überwinden und zu ertragen. In dieser Beziehung ist der Anfang des Drest bekannt. In dem ersten Fragmente des Rhadamanthys findet er den Grund dieser endlosen Schwankung in den Widersprüchen menschlicher Neigungen und Leidenschaften. Selbst das Nichtgeborensein preiset er glücklicher und er wünscht ein ununterbrochenes Leid, damit der Mensch es leichter ertrage. Bei dem Anblick des Glückes der Bösen wird ihm selbst das sittliche Gesetz im Leben und die Gerechtigkeit Gottes ungewiß. Dieses gerade ist es, was seiner Tragödie einen tragischen Grundton giebt und was Aristoteles Poet. 13, 9. 10. als besondere Eigenschaft des Euripides rühmt.

Selbst die sozialen Fragen seiner Zeit behandelte er. Am meisten tritt hier seine Meinung über die Stellung des Weibes und die Beurtheilung ihres Wesens hervor. Ebenso behandelt er die Armut und den Reichthum, das moralische Recht der Sklaven und die allgemeinen Menschenrechte, das Vorurtheil der adeligen Geburt. In einem Fragmente aus der Danae stellt er das Geld höher als jedes andere Gut, was nach dem Berichte des Seneca das ganze Volk zum größten Unwillen erregte. Diese und ähnliche Ansichten tänten oft etwas sehr grell hervor. Sie sind aber nicht bloß einzelne Meinungen, sondern sie haben auf die ganze Gestaltung der Euripideischen Kunst, auf ihre Motive und Tendenzen großen Einfluß geübt. Euripides war, wie Lessing es bezeichnet, in seiner Poesie didaktisch.

Bezeichnender für seine Kunst ist die Sophistik der Leidenschaft. Was schon in den Worten der Medea von dem Widerstreite des Erkennens und Thuns des Guten ausgesprochen war, das spricht auch Phädra im Hippolytus 380. ff. in ihren höchsten Leidenschaften des Schmerzes aus, um ihre sinnlose Verblendung zu entschuldigen. Den Hippolyt läßt er selbst mit jenen berücksichtigten Worten 612. „Die Zunge schwur's, mein Sinn hat keinen Eid gethan“, sich zu entschuldigen versuchen. Seine lecken Worte, Aeoli fragm. 11, τὶ δ' αἰσχρὸν, ἢν μὴ τοῖς θεομέτροις δοξῆν wurden selbst mit Beifall gehört, die Makareus dem Aeolus,

der die Ehe unter Kindern derselben Mutter für etwas Schändliches erklärt hatte, antwortete. Wegen der reichen Weisheit dieser Art stellt Aristophanes in seinen Fröschen ihn dar, als den von schlechtem Gefindel mit Bewunderung gefeierten hochweisen Mann. Die *σοφία Ευριπίδου* hatte seitdem eine sehr große Geltung und Verbreitung.

Desßhalb hielt Euripides zuletzt an der Resignation und Hingebung in den unergründlichen Grund der sittlichen Dinge fest. Die Reife dieser seiner Erfahrung spricht er in den Bacchen aus, besonders in 900—909.

Diese Seite der Euripideischen Kunst war es vorzüglich, welche dem bitteren Tadel des Aristophanes ausgesetzt war. Bei einem innigen Verschlungensein von großen und neuen Vorzügen des Euripides mit vielen nicht unbedeutenden Schwächen und Mängeln war es der ohnehin gegen die Tragödie polemisch gesinnten Komödie nicht möglich gerecht zu sein. Aristophanes war ein Feind alles Neuen und ein eifriger Verteidiger des Alten. Bei der Neuheit des Prinzips gab Euripides mit seinen vielen und großen Mängeln dem Aristophanes vielfache Gelegenheit zur Verspottung. Indeß Manches, was sich seinen bitteren Tadel zuzog, ist mit Unrecht getadelt. Gerade sein unermüdlicher Angriff gegen den Euripides beweiset dessen Bedeutung. Bei Euripides findet sich die Wahrheit bestätigt, daß großer Schatten nur bei großem Lichte sich findet. Freilich hat es nicht an solchen gefehlt, die den Urtheilen des Aristophanes unbilliges Recht gaben. Dagegen haben Göthe und Tieck die Größe des Dichters rühmend anerkannt.

In keiner Beziehung weist das Drama der Griechen so sehr auf seinen Ursprung und auf die geschichtliche Entwicklung zurück als in seiner Dekonomie. So sehr das Drama des Aeschylus und des Sophokles aus dem nationalen Leben seine Gestaltung genommen hat, ebensosehr unterscheidet sich Euripides von ihnen, indem er diesen Boden verläßt.

Die dramatische Kunst der Griechen hat sich aus der Lyrik herausgebildet. Bis auf Aeschylus waren die Gesänge in den Tragödien zahlreich und vielfältig. Aeschylus minderte diese Chorgesänge, um der Handlung mehr Raum zu geben. Durch die Einführung des zweiten Schauspielers wurde erst die Möglichkeit des Dialogs gegeben. Aber noch mehr war Aeschylus der Gründer der Tragödie dadurch, daß er derselben Mythen aus dem Epos zum Grunde legte. In diesem Sinne nennt Platon den Homer den Vater der Tragödie. Bei Aeschylus ist diese epische Grundlage noch durchaus vorherrschend. Die Zeichnung der Charaktere entfernt sich nicht von der epischen Zeichnung und der alterthümlichen Einfachheit. Der Kampf und das Leiden seiner Tragödie bezieht sich bloß auf das Geschichtliche; der innerliche Kampf der Charaktere trat bei ihm nicht hervor.

Sophokles behandelte die epischen Mythen mit feinerer Kunst; er beengte den Raum und ließ statt der epischen Anlage einen dramaturgischen Plan eintreten. Sophokles zeichnet sich gegen Aeschylus besonders durch eine dramatisch-technische und psychologische Erfindsamkeit aus. Auch dichtete er nicht trilogisch. Der Fortschritt der Sophokleischen Dramatik bestand darin, daß das Zwiegespräch der Personen selbst Handlung und Entwicklung ist, was auch Aeschylus in seiner *Drestea* nach Sophokles befolgte. Bei Sophokles trat schon das Epische der Mythen zurück; sie sind ihm die Anschauungen der Einheit des göttlichen Gesetzes und der Freiheit des menschlichen Willens. Hierdurch befreiete er sich vom Epischen in der Anlage. In Hinsicht der Idealität der Charaktere stellt Aristoteles den Homer mit dem Sophokles zusammen. Ueberhaupt fand das Alterthum in Sophokles etwas Homerisches. Aristoteles stellt, wenn er sagt, daß die Alten staatsmännisch, die Jüngeren aber rednerisch sprechende Personen dichteten, Aeschylus und Sophokles der Euripideischen Charakteristik entgegen. Auch macht Welcker auf einen großen Unterschied des Aeschylus

und Sophokles von Euripides in Ansehung des Ernstes bei der Behandlung der epischen Mythen aufmerksam.

Aus der geschlossenen Entwicklung der ununterbrochenen Handlung der Sophokleischen Kunst ergibt sich auch die Stellung des Prologs und des Chores. Sophokles läßt seine Stücke immer da beginnen, wo sich Alles vereinigt zur nahen Entscheidung. Was von dem Früheren zu wissen nöthig ist, wird entweder sogleich in den ersten Reden gesagt, oder später kunstreich ohne sichtbare Absicht angebracht. Im Vergleich zu Aeschylus beschränkte Sophokles den Chor im Verhältniß zum Dialog und setzte ihn in eine nahe Beziehung zum Verlauf des Drama's. Aristoteles lobt den Dichter in der Poetik c. 18. dieser Einrichtung wegen.

Nach dem eigenthümlichen Geiste des Euripides und nach den großen und sittlichen Veränderungen der Zeit läßt sich schon eine bedeutende Veränderung in der Dekonomie des Dichters erwarten. Aristoteles, der ihn den am meisten tragischen Dichter genannt hat, tadelt seine Dekonomie. Es würde fast unmöglich sein, bei so ochlokratischen Zuständen, wie sie zur Zeit des Euripides in Athen herrschten, eine Kunst des Sophokles zu finden, die ebensofehr von der glücklichen Blüthe des Vaterlandes, als von einem edlen Geiste und heiliger Gesinnung abhängig sind. Die Dekonomie der Dichtung des Euripides entspricht dem Zustande seiner Zeit. Sie ist nicht so strenge und künstlerisch-sparsam, sondern bei ihrer Lässigkeit reicher. Er hat bei seiner Dichtung mehr die Mittheilung von Gedanken als die Kunst selbst im Auge, und an die Stelle einer mühsamen feineren Arbeit trat ein geistiger Inhalt, der die Masse des Stoffes verflüchtigte. Der intelligente Zweck, der ihn bei seiner Dichtung leitete, ließ ihn keine Sorgfalt auf eine sich entwickelnde Gestaltung der Charaktere und auf den künstlerischen Gang ausüben. Was das Wichtigste von Allem ist, und was nothwendig aus dem Verfall des Alterthums und mit dem Beginne der neuen Zeit zusammenhängt, ist, daß das Drama durch Euripides sich von dem nationalen Leben trennt und selbstständiges Institut der Kunst wird.

Die Gesinnung und Bildung des Euripides konnte nicht mehr die Mythen mit dem idealischen und alterthümlichen Geiste, womit Aeschylus und Sophokles denselben zugethan gewesen waren, darstellen. Ihre innere ursprüngliche Bedeutung war ihm fremd geworden. Sie waren ihm nur Hüllen, denen der Inhalt entwichen war. Statt der Erhabenheit des Alterthums zieht er die Heroen in die Wirklichkeit der Zeit und ihrer Bildung. „Euripides scheint sich“, sagt Hamann, „sehr zum Geschmacke des Parterre herunter gelassen, in der Bildung seiner Personen und ihrer Sitten den herrschenden Vorurtheilen des großen Hauses geschmeichelt zu haben; auch fällt sein Affekt zu oft in Deklamation.“ Sein Prinzip war das Reinen menschliche der Wirklichkeit, die noch mehr hervorgetreten wäre, wenn nicht das Phantastische der mythischen Hülle es verhindert hätte. Nach seiner vorwiegenden Neigung, in seinen Tragödien zu belehren, kämpfte er für diese neue höhere Wahrheit gegen die heilige und politisch berechnete Volksreligion. Statt der ursprünglichen Bedeutung der epischen Charaktere wurden sie nun Träger neuer Gedanken und Empfindungen. Diese Umwandlung der Dichtung hat zwar großen Reiz der Neuheit, aber der Poesie und der Kunst that sie großen Eintrag.

Hinsichtlich der Gegenstände hat Euripides zum Unterschiede von Sophokles weniger Stoffe aus dem nachhomerischen Epos entnommen. Auch die Einfalt der Odyssee, die den Sophokles besonders anzog, hat dem Euripides keine Tragödie abgewonnen. Aristophanes, Thesmoph. 547. wirft ihm dieses vor. Der freie Gebrauch der Mythen, die er wählte, ist nach moderner Weise ein freies Dichten. Gerade in diesem freien Ausfüllen einer bedeutenden Zahl von Mythen, die ihren positiven Inhalt verloren hatten, entwickelte Euripides ein großes schöpferisches Talent.

Aristoteles berichtet in der Poetik 25. einen Ausspruch des Sophokles, daß Euripides die Menschen

darstelle, wie sie wirklich sind. Dieses entspricht seinem Prinzip. In dieser Beziehung ist die neue Tragödie seit Euripides ähnlich der neuen Komödie. Die Wirklichkeit der Charaktere bei Euripides wird nicht selten zur Schlechtigkeit und Niedrigkeit. Die epischen Personen verlieren bei ihm oft mit ihrer Hoheit auch die Sittenreinheit. Er malt mit Liebe die Blößen und sittlichen Schwächen seiner Personen aus und läßt sie sich oft dieser Gebrechen rühmen. Es sind die Charaktere des Euripides allerdings wirklich und fern von der Hoheit des Epos, aber sie sind dessenungeachtet nicht lebendig. Wie die Mythen stehen auch die Charaktere unter pathologischem Einflusse. Wie seine Zeit sind auch seine Personen charakterlos. Sie haben in sich keine Kraft und festen Werth und sind nicht die Träger und entwickelnde Bewegung der Handlung. Sie sind voll Empfindung und Reflexion. Die Euripideischen Charaktere sind Typen der gemeinen Wirklichkeit der ochlokratischen Zeit in Athen ohne lebendige Festigkeit. Wo den Dichter die kühne Leidenschaft und der Kampf der Lebensgeschichte beschäftigt, wo die Personen durch die Gefühle gehoben werden, da besitzt seine Zeichnung größere Vollendung und Tiefe, wie es sich besonders bei den weiblichen Charakteren findet. Die größte Kunst zeigt er bei der Darstellung der Leidenschaft der Liebe. Aber wie in der ganzen Composition zeigt sich auch die Eigenthümlichkeit des Euripides darin, daß er nur einzelnen Theilen und Seiten der Charaktere seine Kraft zuwendet. In keiner Hinsicht findet sich bei ihm irgend eine äußere Vollendung. So mangelhaft auch diese äußere Einrichtung ist, so beginnt doch dieselbe mit ihren verschiedenen Hebeln, den Peripetien, Erkennungen und Metabasen in's Unglück, seit dem Beginne dieser neuen Tragödie feste Manier zu werden. Dadurch hat er den tragischen Mechanismus für alle Zeiten vervollkommenet.

Wie es den Charakteren des Euripides an einem festen Mittelpunkte fehlt, von dem aus ihr Leben kräftig hervorgeht, so sind auch seine Tragödien keine festgegliederte Körper, die von einer tieferen Einheit aus lebendig durchdrungen werden. Nicht selten fehlt diese innere Einheit und die Abrundung ganz; lose Theile sind dann zu einem Ganzen zusammengeschoben. Ein auffallendes Beispiel dieser Art ist die Hecuba, in welcher er die Opferung der Polyxena und die Rache um Polymestor wegen der Ermordung Polydors in der Beziehung auf die Hecuba vereinigt. Dann ist zwischen dem Handeln und Reden ein auffallendes Mißverhältniß, das in einzelnen Reden auf Kosten des Ganzen eintritt. Der organische Ablauf der Handlung, wie er sich bei Sophokles findet, der geordnete Fortgang durch die Gegensätze konnte nur bei der geschlossenen Festigkeit der Charaktere stattfinden. Um diesen Mangel der sich entwickelnden Fortbewegung zu ersetzen, gewann er sich einen neuen Hebel durch die neue Technik einen Knoten zu schürzen und zu lösen, durch die Verschlungeneit der Intrigue. Durch diesen verschlungenen Plan hat indeß die Durchsichtigkeit der alten Tragödie aufgehört.

Auch Euripides dichtete nicht wie Aeschylus trilogisch. Was aber bei ihm eine merkwürdige Erscheinung ist, das ist, daß er an die Stelle des Satyrspiels ein ungemischtes, aber heiter ausgehendes Schauspiel durch die Alcestis treten ließ. Früher, ehe man diese Stellung in der Tetralogie vor der Bekanntmachung des didaskalischen Fragments durch Wilh. Dindorf kannte, war die Alcestis räthselhaft. Friedrich von Hammer findet in dieser Verbindung des Tragischen und Komischen etwas Weissagendes von einer Gestaltung, die sich im Shakespeare und Calderon häufiger findet.

Zu den Stücken der Dekonomie, durch welche Euripides dem modernen tragischen Mechanismus nahesteht, gehört auch der Prolog als Auskunftsmittel, indem er oft der Handlung willkürlich einen Anfangspunkt setzt, und Alles, was diesem vorausgeht, einer der Personen in den Mund legt, die es den Zuschauern in der Gestalt des Prologs erzählen muß. Gegen die meisterhafte Exposition des Sophokles sind sie mechanisch verbunden. Lessing war der Meinung, aus den Prologen die Ueberlegenheit und sichere Meisterschaft des spannenden Planes des Euripides zu erweisen. Schlegel findet den Grund dieser Gestalt

der Prologe darin, daß er alles Bekannte und Gewohnte der Fabeln umstieß, um durch sie die Lage der Sachen nach seiner Annahme zu melden und den Verlauf anzukündigen. Dagegen spricht der Prolog zur Helena, wo die Fabel von der gewöhnlichen so sehr abweicht, das Stück dennoch ohne Prolog verständlich bleibt, Euripides also noch andere Gründe für die Prologe gehabt haben muß, als den, sich dadurch bloß die Einleitung, die Exposition zu erleichtern. Aristophanes tadelt diese Kunstlosigkeit der Prologe sehr bitter. Sie sind sehr eintönig und breit. Indeß scheint es, der Dichter fand sich zu diesen Prologen durch den Mangel einer Exposition der einflußreichsten Charaktere verpflichtet.

Bei dem Mangel einer festen und sich entwickelnden Exposition der Charaktere bringt Euripides das Gemälde der Leidenschaft und der Leiden zwar an sein äußerstes Ende, aber nicht in einer reinen Auflösung und innerlichem Abschlusse. Um diesen übrigbleibenden Miston zu heben, fügt er dem Schlusse einen Epilog bei. Mit Recht hat man die der Kunst des Euripides eigenthümlichen Götter-Erscheinungen, den Deus ex machina, getadelt als ein bloß äußerliches Mittel dem Zweifel und dem Kampfe der Leidenschaften einen beruhigenden Schluß zu geben.

Aristoteles rühmt es bei Sophokles, daß er den Chor als einen Theil dem Ganzen eingefügt habe und tadelt das Gegentheil bei Euripides. Dieser hat den Chor aus dem Mechanismus des Drama gelöst und behandelt ihn nur noch als zufälliges Beiwerk mangelhaft und nachlässig. Sein Inhalt ist bei ihm oft ohne Beziehung auf die Handlung. Die handelnden Personen haben den Raum des Chores verengert. Er schließt sich der Hauptperson als theilnehmender Freund an. In mehr geschmückter und glänzender als erhabener und begeisterter Rede trägt er die philosophischen und religiösen Gedanken des Euripides vor. Selbst Frauen übernahmen die Erörterungen tiefsinniger Theoreme, die nicht zu ihnen paßten. In Hinsicht der Kunst sind sie mittelmäßige Gedichte und durch ihre Gemeinplätze und die Einförmigkeit der Phrasen nähern sie sich der Prosa. Auch diese Ehre des Euripides hat Aristophanes bitter getadelt.

Die Monodien sind sowohl in ihrem Wesen wie in dem Gebrauche ein dem Euripides eigenthümliches Werk, aus seinem Geiste und seiner Kunst hervorgegangen. Zwar finden sich schon vor ihm bei Tragikern die *τὰ ἀπὸ σκηπῆς*. Euripides gab ihnen zuerst die Gestalt der Monodien nach dem Principe seiner Kunst. Das leidenschaftliche Element der Euripideischen Tragödie, worin die alte Gestaltung und der Gebrauch der Ehre keinen lebendigen Zusammenhang mehr hatte, fand in den Monodien seinen höchsten Ausdruck. In ihrer Unruhe und ihrem leidenschaftlichen Schmerze sind sie der gerade Gegensatz der alten Ehre, in denen die Handlung und die Bewegung des Gemüthes einen Ruhepunkt fanden. Die Monodien sind in jeder Beziehung ein modernes Element der Euripideischen Kunst durch Mangel der Einfachheit und Stärke, durch die springenden Affekte und den pikanten Anstrich in ihren Sätzen und Ausrufungen und durch irre laufende Rhythmen.

Die Composition der Alceste ist von der der übrigen Tragödien des Euripides und der griechischen Tragiker gänzlich abweichend. Der Grund der Abweichung ist durch die Bekanntmachung des didaskalischen Fragments durch die Stellung des Stückes in der Tetralogie dargethan. Indeß die Annäherung des Euripides an das Moderne konnte ihn nur zu dieser Anlage und Ausführung führen.

Nach dem Geiste und der Kunst der Poesie des Euripides muß man schon erwarten, daß seine Schreibart sehr bedeutend sich von der seiner Vorgänger unterscheidet. Euripides, der in Allem so sehr dem Geiste seiner Zeit angehörte, stellt denselben auch in seinem Stile dar.

Die Sprache des Aeschylus entspricht der Stufe seiner Kunst und seinem Geiste. Bei ihm hat das

Religiöse in seiner Gesinnung noch bei Weitem das Uebergewicht. Seine Kunst lehnt sich an das Epos und Melos, so daß beide sichtbar ihre Nachwirkungen üben in Kunst und Sprache. Sein religiöser Geist veranlaßt ihn zum feierlichen Ton und hohen Schwunge. Die Kühnheit seiner Anschauung giebt seinem Ausdrucke Dunkelheit und Härte, Abgerissenheit und Maßlosigkeit. Quintilian giebt X. 1., 68. mit wenigen Worten eine sehr treffende Charakteristik seines Stils. Sein Charakter ist Großartigkeit. Dabei hat seine Poesie und sein Ausdruck etwas Unvollendetes.

Diese Vollendung gab Sophokles der tragischen Kunst und Sprache. Statt der frühern Großartigkeit und des Reichthums des Aeschylus giebt Sophokles der tragischen Kunst und Sprache innere Vertiefung und die feinste geistige Ausbildung. In Hinsicht der Composition befreite er sich, wie schon gesagt, von dem Epos und gab dem Drama zuerst eine aus seinem innersten Prinzipie entwickelte Gestalt. Composition und Sprache erhielten durch ihn eine feine Abgeschlossenheit. Der Dialog erhielt einen größeren Raum in Beziehung zum Chöre. Die Wechselrede desselben in gedrängten Jamben war kunstvoller und Sprache, Metrum und Inhalt sind in natürlicher Einfachheit bewunderungswürdig verschmolzen. Die äußere Fülle des Bildes und der Phantasie, wie sie sich bei Aeschylus fand, verwandelte er zu innerer Veredelung wie der Kunst so auch der Sprache in Hinsicht der Bedeutsamkeit, Schärfe und Feinheit. Bei ihm hat die Sprache bereits in ihrer Composition die Einfachheit und Ungleichartigkeit verlassen und eine kunstmäßige Gestaltung angenommen, wie sie eine feinere und entwickeltere Bildung des Geistes und der Kunst verlangte. In Kunst und Sprache findet sich bei Sophokles die Feinheit und Gründlichkeit der griechischen und plastischen Kunst.

Mit der neuen Tragödie tritt zugleich eine völlige Umgestaltung der Sprache ein. Bei Euripides wird der Ausdruck nicht mehr von dem Inhalte der Empfindung, der Gedanken und der Phantasie, von der Art der Rede getragen, sondern seine Sprache ist eine durch die Schule künstliche. Die lebendige Ueberslieferung des Volkes ist zurückgedrängt durch künstliche Diktion und Phraseologie. Indem die Kunst des Euripides die ideale Höhe der alten Tragödie verlassen hat, hat sich auch seine Sprache dem Boden des wirklichen Lebens genähert. Das ochlokratische Leben zerstörte alle Technik, die organisch aus der reichen Fülle und der inneren Feinheit hervorging und in einer von dem gewöhnlichen Leben geschiedenen Höhe sich hielt. Wie in der ungestörten Entwicklung der Poesie aller Völker ging auch hier der Fortgang von der sinnlichen Anschauung zum Begriff. Deshalb wich bei ihm das Bild figürlichen Wendungen und einer technischen Phraseologie, die Phantasie der Reflexion. Bei Aeschylus ist der Chor der Gipfel seiner Kunst; bei Euripides ist er überflüssig und lästig und deshalb mit Käfigkeit behandelt, oft nur geschmückte Prosa und von dem jambischen Theile nicht mehr verschieden. Euripides machte die seine Umgangssprache zur Sprache der Tragödie. Dionysius nennt *de compos. verb.* seine Schreibart eine fließende und blühende. Longin sagt, Euripides gehöre zu denen, welche ohne erhaben zu sein, durch einrichtsvolle Compositionen auch mit alltäglichen und gemeinen Wörtern eine hohe Wirkung erreichen. Der Styl seiner früheren Stücke ist sorgfältiger, der der späteren nachlässiger. Aber auch in diesen letzteren finden sich in Sprache und Stil sehr schöne Stellen. Der Stil des Euripides hat dieselben Vorzüge und Fehler wie seine Kunst. Er hat nicht die Würde des Aeschylus, nicht die reine und sinnige Anmuth des Sophokles. Der Stil des Euripides ist in seinen besten Stücken leicht, die veredelte Natürlichkeit der Volkssprache und zwanglose Eleganz; er ist körnig, korrekt, präzise, mit natürlichster Wortstellung und Leichtigkeit. Später nach *Ol. 90.* ist er ungründlich, in sorgloser Manier und Mechanismus in Handhabung bestimmter Phraseologie; dann auch wenig gedrängt; oft sonderbar und seltsam in seinem Ausdrucke.

Ein bedeutendes neues Element in seinem Stile ist die Rhetorik der Schule. Euripides war Schüler des Protagoras und des Prodikus. Er läßt seine Personen nicht in der einfachen Sprache des vornehmen,

handelnden, in der natürlichen Beredsamkeit großartigen Menschen, sondern in der durch die rhetorische Schule künstlich gebildeten und zugestutzten Sprache reden. Die Kunst des Redners und der Gang der Gerichtsverhandlung bildete ein bedeutendes Element der Tragödie des Euripides und seiner Nachfolger. Dieses rhetorische und sophistische Element wird gewiß nach Euripides in der Tragödie noch viel bedeutender gewesen sein. Der Geist des Dichters, die Darstellung seiner Personen, ihrer Leidenschaften, Collisionen mit dem Gesetze der Sittlichkeit und des bürgerlichen Lebens, des Streites mit der persönlichen Freiheit und der gesellschaftlichen Ordnung fand in dieser sophistischen Dialektik und der Rede des Prozeßes ihr entsprechendes Organ. So ist der Stil des Euripides ein lebendiger Abdruck des atheniensischen öffentlichen Lebens. Hierauf bezieht sich seine Empfehlung bei Quintilian für das handelnde Leben. Nicht minder stellt sich auch in dem differirenden Tone über Moral und philosophische Gegenstände die Denkungsweise der Zeit dar.

In rhetorischer Hinsicht ist er ein Muster. Seine Beredsamkeit ist scharfsinnig und warm; ja die geistigen Gedanken oft sehr schön und geistvoll, dann auch wieder leicht, schlaff und charakterlos. Im Ganzen ist bei ihm kein Gleichmaß. Sein Dialog ist ohne Pathos und Bändigkeit, im Erzählen breit in Uebermaß von Worten und Farbetönen. Seine Sätze sind gegliedert und durchsichtig, aber es fehlt die poetische Kraft, Stimmung und Phantasie. Seine Sucht zu Betrachtungen führt ihn zu unzeitigen Darstellungen derselben, wie durch Boten, Frauen, in unpassenden Monologen und Betrachtungen. In der Lebhaftigkeit des Dialogs setzt er den üblichen Wechsel der Rede übermäßig fort. In endlosen Reden sucht er seine glänzenden Rednerkünste zu zeigen. Dieses entspricht nicht der Poesie. Durch die Schilderung seltsamer Eigenheiten und der Wirklichkeit des Lebens neigt sich Euripides der Komödie zu. Diesen Stil des Euripides in seinen Vorzügen haben Viele im Alterthume, Freunde und Feinde, sehr bewundert und nachgeahmt. Selbst Aristophanes, sonst sein größter Feind, gesteht, daß er dem Tragiker die Methode seines abgerundeten Stils abzulernen suche. Menander und Philemon bekennen sich mit Bewunderung als seine Schüler.

Die Sprache des Euripides hat im Ganzen den Grundton der späteren Tragödie ausgemacht.

Euripides scheint ja später desto mehr der Liebling aller Bühnen geworden zu sein. Er hat sich auf den Bühnen viel längere Zeit hindurch erhalten und war viel mehr verbreitet als bis jetzt Shakespeare und Racine auf diesen gelebt haben.

Einen Unterschied in der Rhythmopödie schon seit Ol. 89. hat Gottfried Hermann bemerkt. Agathon lösete Choralieder von dem Organismus des Drama ab und behielt sie nur als musikalische Zwischenspiele. Je mehr die Ochlokratie sich erweiterte, desto geringere Sorgfalt wurde auf die Technik des Drama, besonders auf die Feinheit der metrischen Formen verwandt. Die früheren Stücke des Euripides unterscheiden sich hierin bedeutend von den spätern. Seine Rhythmen werden regelloser und schlaffer; das Versmaß süßlicher, tonloser und gebrochen. Bei ihm trat der lyrische Theil in den Hintergrund, wofür er weder Talent noch Neigung besaß. Er gebraucht mit Vorliebe die weichen Glykoneen, zum Ausdruck der leidenschaftlichen Bewegung des Gemüthes besonders den klagenden Anapäst, um der Trauer ein feierliches Gepränge zu geben; auch den pathetischen Dochmius. Den früher vollen und männlichen Trimeter machte er immer leichter und schwächte ihn durch Auflösung bis zur Umgangssprache. In der Medea, Alceste und im Hippolytus ist er noch strenger. In der Medea ist der Bau dieser Lieder wie B. 410. ff. 976. ff. dorisch. Aristophanes verspottete seine Metrik.

Wenn ich zur genaueren Nachweisung des Geistes und der Kunst des Euripides unter seinen Stücken die Medea wähle, so ist es mir nicht entgangen, daß dieselbe nicht völlig eine Schöpfung des Dichters ist.

Das Argument der Euripideischen Medea berichtet uns, daß er durch Diaskene die Medea des Neophron aus Sikyon sich angeeignet habe. Es ist nicht zu verwundern, daß Euripides den glücklichen Fund, den Neophron am Schema der Medea gethan, begriff und von ihm sowohl die Namen der Charaktere als auch die Wendungen der Dekonomie borgte. Erfindung des Planes und die Kunst der Composition war nicht so sehr Sache des Euripides als vielmehr die Ausführung nach dem Principe seiner Kunst. Von den anderen beiden Tragikern ist dieser Gegenstand nicht behandelt. Dertliche alte Sagen und Gebräuche boten den äußeren Anlaß und Stoff zu einer solchen Dichtung. Wie auch immer der Dichter diesen vorgefundenen Stoff gebraucht haben mag, jedenfalls bot sich derselbe als sehr geeignet für das Prinzip seiner Kunst und seiner Motive dar.

In einem sehr trefflichen und geschickten Eingang wird durch die Amme, durch das Gespräch des Pflegers der Kinder und durch Medea's eigene Wehklagen hinter der Scene ihre verzweiflungsvolle Lage angekündigt. Dann tritt Medea selbst hervor und bildet im ganzen Verlaufe des Stückes so sehr den Mittelpunkt der Handlung, daß die übrigen Personen dagegen unbedeutender als billig erscheinen. In der Darstellung der Leidenschaft der Medea sucht der Dichter alle seine Kraft zu erschöpfen. Es ist eine besondere Neigung des Dichters, Frauen in seinen Stücken die Hauptrollen zu geben, weil sie die passendsten Träger seiner Motive sind. Darstellung und Entwicklung der Leidenschaft ist ihm die Hauptsache. Wenn Sophokles die Antigone und die Elektra Hauptpersonen von Tragödien sein läßt, so setzt er sie in Widerstreit mit willkürlich menschlichen Anordnungen und Gesetzen, denen sie sich handelnd und leidend nach religiös-sittlichen Gesetzen widersetzen. Obgleich Antigone, als sie zum Tode geführt, sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren Tod ergießt und sie nicht verschmäht, die sittsame Jungfrau, auch die verlorene Brautfeier und die ungenossenen ehelichen Segnungen zu beweinen; so offenbart sie doch mit keiner Silbe eine Neigung für Hämion. Wie ganz anders ist die Weise des Euripides. Medea nimmt nirgends die Kraft ihres feindlichen Gegensatzes gegen Jason aus sittlichem Bewußtsein der Heiligkeit der Ehe. Selbst als Jason die Sache auf einen Boden hinüberspielt, wo Ehe und persönliche Verhältnisse anderen Plänen und Zwecken ganz untergeordnet werden, setzt Medea ihm nicht sittliche Kraft und Duldung, noch die sittliche Heiligkeit der Ehe nach den dem Herzen eingeschriebenen Gesetzen entgegen, sondern es wührt ihre Leidenschaft des Jornes und die feste Kühnheit für den Entschluß zur Rache. Den Gründen, mit denen Jason seine neue Heirath ihr annehmlich machen will, setzt sie eine verletzete leidenschaftliche Liebe entgegen. Auf diesem Boden der Leidenschaft entwickelt der Dichter nun den ganzen Inhalt des Jornes und der Rache bis zum Verbrechen.

Nachdem Medea auf die Bühne getreten, spricht sie noch klarer aus, wie sie bedrängt, verwiesen, mit dem Tode bedroht sei. Kreon verkündet ihr nun ihre und ihrer Kinder Verbannung, steigert das Verzweiflungsvolle ihrer Lage bis zum Höchsten und treibt sie zur Ausführung der Rache an Kreon und seiner Tochter. Mit schmerzlicher Bitterkeit hat sie zuvor das leidenvolle Leben des Weibes nach allen Seiten beklagt; von ihrem Manne schändlich verlassen und beschimpft, sie die ohne Vaterland ist, die nicht Mutter, noch Bruder, noch Freund hat. „Kein Hafen, der aus dieser Noth mich rettete,“ heißt es v. 246. Selbst ihr ursprünglich reines, edleres Gemüth hat die Schlechtigkeit des Mannes und die Gewalt der Ereignisse verdorben und hinabgezogen, v. 225—226. Die Liebe, die ihr der Quell des Verderbens war, nennt sie v. 318. dem menschlichen Geschlechte einen Fluch. Die Erfindsamkeit der gekränkten Liebe siegt über den Schmerz: sie bittet den Kreon um einen Tag. So kalt und feig, so wenig großmüthig Kreon ist, er gewährt ihr diese Bitte.

„Unglück drängt mich überall,“ sagt Medea v. 352. dem Chore, der ihre Noth beklagt. Kein Ausweg

zeigt sich. Von aller Welt verlassen, findet sie ihre Genüge in sich, in dem Verderben des Vaters, Bräutigams und der Braut. Sie bedenkt mit List die Wege der Ausführung. Nicht bloß ihren Untergang will sie, auch die Freude darüber will sie genießen. Der Wunsch nach dieser Freude läßt sie sorgsam die sicherste Art suchen und für sich dann einen Zufluchtsort. Hier zeigt sie sich klein gegen die Höhe ihrer Leidenschaft. Ich weiß nicht, ob man dem Tadel Schlegels hier ganz beistimmen darf. Jedenfalls sind v. 387—97. ein Gemälde einer in der leidenschaftlichen Gewalt der Rache glühenden und empörten Seele, die ihre Empörung bis zur Ausführung von Verbrechen steigert. Man hofft anfangs, es könne mit Jason vielleicht eine Verständigung eintreten, indeß ihre Zusammenkunft beschwichtigt nicht, sondern erhöht Medea's Zorn und Rachesucht; sie wird fester und kühner. Den feigen und unwahren Worten des Jason gegenüber spricht sie, wie sie ihn errettet, wie sie Vaterhaus und Vaterland verlassen habe. V. 465. heißt es: „Hin ist Eid und Treue.“ Auch das Bewußtsein als Barbarin für Jason nicht ehrenvoll zu sein, vermehrt noch ihres Herzens Ingrimm, v. 563. Die Sorge Jasons gilt ihr als Hohn, v. 575. Sie weist jede Hilfe, von ihm geboten, ab. In bitterem Spott spricht sich der tiefe Schmerz der gekränkten Liebe als Mittelpunkt ihrer Leidenschaft aus. Jason hat v. 541—44. den Punkt berührt, woraus bei einem Weibe der gewaltigste Haß und die grau'amste Rache veranlaßt werden. Darin beruhet ihr Dasein, ihr Glück und ihr Untergang. Ähnlich ist es bei Kriemhildens Rache in den Liedern der Nibelungen. Der Chor spricht Allgemeines über maßlose leidenschaftliche Liebe aus. So störend der Zufall der Ankunft des Aegeus auch für die Dekonomie ist, so ist darin doch nichts gegen die Wahrheit der leidenschaftlichen Stimmung der Medea gefehlt. Daß sie einen Zufluchtsort, eine Rettung ihres Lebens sucht, geht aus demselben Grunde ihrer Seele, worin auch die Kränkung ihrer Liebe, ihre Leidenschaft und Rache wurzelt. Kühner würde es allerdings sein, wenn sie alle Sorge ihres Lebens aufgebe, aber bei ihrem leidenschaftlichen, der sittlichen Ruhe fremden Zustande nicht wahrer und feiner. Das Bewußtsein dieser Zuflucht macht ihre Leidenschaft kälter und furchtbarer; das sinnlich kalte Element der Leidenschaft herrscht in ihr vor; ihre Wallung des Gefühls ist beruhigt und sie denkt jetzt nur noch an die Ausführung ihrer Absicht. Sie läßt Jason zurückrufen und theilt dem Chore ihren Plan mit. Indeß spricht sie nun auch von dem Mord ihrer Söhne. Mit kalter List und erheuchelter Freundlichkeit spricht sie gegen Jason eine Aenderung ihres Gemüthes aus. Doch v. 861. ff. rühren auf das Innigste die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüstungen zu der grausamen That. Es ist aber wohl nicht bloß dieses Erweichen des Gemüthes gegen die Kinder gerichtet, wie es scheint, sondern es ist das letzte Erschrecken der inneren besseren Natur des Menschen gegen das bevorstehende Verbrechen, das durch die mütterliche Zärtlichkeit veranlaßt wird und sich nur in dieser Weise offenbart. Es ist ein Beweis der Meisterschaft des Dichters in der Darstellung des Lebens der leidenschaftlich bewegten und in sich kämpfenden Seele. Jason geht mit den Kindern ab und der Chor beklagt das Geschick der Kinder, der Braut, des Eidams und zuletzt die Mutter der Kinder. Die That ist vollbracht. Mit unglücklicher Trauer im Bewußtsein des Fluches und des Unglückes vereint Medea die vermeintlich freundige Botschaft des Greisen von der Befreiung der Kinder vom Banne. In einer überaus herrlichen Weise wendet sich das mütterliche Herz gerührt und erweicht wieder den Kindern zu, welche zurückgekehrt sind. Sie beklagt ihre süße Sorgfalt um die Kinder und daß sie nun ihrer beraubt leben wird. Der Anblick der Kinder nimmt ihrem Herzen die Kraft zur Ausführung ihres Entschlusses. „Fahre hin der vorige Entschluß,“ v. 980. „Ich führe aus diesem Lande sie hinweg. Doch was will ich?“ v. 985. „Meine Feigheit ist es nur, die kaltes Ueberlegen dem Gemüthe vergönnt,“ v. 987. Rachesucht und Mutterliebe sind im heftigsten Kampfe, unter dessen Drucke das Herz der Mutter seufzend schwankt. Auch die Liebe der Mutter ist in dem bewegten Herzen zur Leidenschaft geworden und diese Leidenschaft der Liebe und die der Rache

und der Zorn suchen sich gegenseitig durch Gründe des Herzens zu besiegen. Aus diesem Kampfe zieht sie sich v. 1002. durch die Erinnerung an die königliche Braut in dem tödtenden Kranze. „Wohlan, so gehe auch den jammervollsten Gang und diese sende ich jammervoller noch hinab.“ Noch einmal taucht die Liebe der Mutter empor aus den Wogen des wild stürmenden Gemüthes, redet an die Hand, den geliebten Mund, die holdselige Gestalt, die edelen Angesichter. „Doch dem Mitleid obgesiegt hat der Zorn, er der die größten Leiden bringt den Sterblichen,“ v. 1016.—1017. Der Chor betrachtet die Leiden der Eltern, die ihnen die Kinder verursachen.

Ein Bote verkündet auf erhabene und furchtbare Weise den Tod der Braut und ihres Vaters. Medea spricht noch einmal den Entschluß aus, die Kinder zu morden, doch nicht ohne daß sie das widerstrebende Herz noch einmal mit trügerischer und sophistischer Rede des Hasses und der Rachsucht betäuben muß, unter der indeß doch zuletzt das Geständniß ihres ganzen Unglückes, ihrer That und ihres Lebens schmerzvoll hervorbricht. „Den kurzen Tag sollst du ja nur vergessen, daß du Kinder hast, dann wein' hinfort; denn ob du auch sie tödtest, doch sind sie dir werth; du aber bist das ärmste Weib.“ v. 1182—85. In verzweiflungsvollem Schmerz verläßt sie die Bühne. Die Macht des Hasses und der Rache hat sie besiegt. Sie erkennt nicht bloß, daß, was sie thun will, schrecklich ist, nein sie fühlt den Fluch, das Unglück und das Widerstreben des Herzens. Allein sie muß thun, was sie für schlecht hält. Ihre Leidenschaft ist bereits bis zum kalten Wahnsinn geworden, sie ist von ihm kraftlos und freiheitslos beherrscht. Das Gewissen ist bereits abgestumpft, das Herz schweigt in Ermattung.

Man hört das Geschrei der Kinder und des Pädagogen. Der Chor entsetzt sich; nur Ein Weib kennt er, das an Söhne eigene Hand gelegt. In eisiger Kälte tritt Medea dem Jason entgegen in einem hochmüthig siegesvollen Bewußtsein seines Unglückes. „Sie sind nicht mehr. Gedenke deß und quäle dich!“ v. 1301. Nicht einmal die Bestattung der Kinder räumt Medea dem Jason ein. Höhnend weist sie ihm die Beerdigung seines Weibes im Palaste an. Nicht einmal den Anblick der Kinder erlaubt sie ihm.

„O Weiberliebe, du qualvolle, welch' Unheil hast du den Menschen von je gebracht!“ v. 1223—25. sind die letzten bedeutenden Worte, die der Chor über das Ganze ausspricht.

Ich habe die Entwicklung und Steigerung der Leidenschaft der Medea im Umriss bis zu ihrem Ende dargestellt, weil sie die Hauptperson des Stückes ist und Euripides auf sie alle seine Kunst angewandt hat. Es ist ein meisterhaftes Gemälde der Leidenschaft, ihrer geheimen Listen und Falten; mit der feinsten Beobachtung wird der Schmerz und die Erfindsamkeit gekränkter Liebe wahr und kräftig dargestellt und von einer Stufe zur anderen bis zur furchtbarsten Rachethat gedrängt. Die mächtige Zauberin und das schwache Weib ist ergreifend geschildert. Die Anwendungen mütterlicher Zärtlichkeit rühren auf das Innigste. Unübertrefflich ist der Kampf der Leidenschaft entwickelt; und unter allen Kämpfen der ringenden Elemente und der Sophistik der Vorpiegelungen und Schlagwörter der erhitzten Leidenschaft gelangt der Haß und die Rachsucht zum Siege. Medea ist Verbrecherin, aber nicht ohne Veranlassung, nicht ohne Kraft und Größe. Dem religiösen und kriegerischen Aeschylus ist diese innere Welt fremd; Sophokles schafft Charaktere, handelnde, und vertieft sie auf sittliche Weise. Euripides öffnet der Kunst die Welt, diese Fülle der Leidenschaft sowohl in ihren reinsten Empfindungen als in den stärksten Verirrungen des Gemüthes, wie sie uns regieren, trüben und vernichten.

A. W. Schlegel bezweifelt den ausgesprochenen Beweggrund der Medea als zureichend, der sie zum Morde ihrer Kinder treibt, da sie dieselben doch anfangs nicht als Opfer ihrer Rache bezeichnet. Es ist nicht nöthig, daß sie gleich anfangs bestimmt die Nothwendigkeit der Rache an den Kindern fühlte und aussprach. Erst im Fortgang der Leidenschaft konnte ihr diese innere Nothwendigkeit klar werden und sie

ihn dann aussprechen, selbst wenn sie auch früher das Gegentheil gesagt hätte. Nicht das bestimmte Wissen, sondern der Drang des leidenschaftlichen und gekränkten Gemüthes ist wahr und natürlich. Wenn die Korinthier noch später ein Versöhnungsfest wegen der Ermordung der Söhne Jason's und Medea's feierten, und daraus wohl geschlossen werden muß, daß die Stadt selber, nicht Medea, die grause That verübt hatte, so finde ich es ausgezeichnet nach dem Geiste der Euripideischen Kunst, daß der Dichter, wenn er es nicht schon bei Neophron vorfand, diese That der Medea beilegte. Wie der Dichter einmal die Medea darstellt, konnte er die Kinder nicht leben lassen. Mit Recht sagt Raumer: „die Kinder eines solchen Vaters werden von einer solchen Mutter gehaßt, sie kann sie nicht zurücklassen und eben so wenig mit ihnen leben.“

In Medea ist Alles aufgelösete Leidenschaft, keine Aeußerung eines Charakters. Ihr Zorn wird von einer Stufe zur anderen gedrängt und gereizt. Der Dichter löset für die Leidenschaft die Charaktere auf.

In Vergleich zur Medea ist die Darstellung des Jason dürftig. Ich will kein bestimmtes Urtheil aussprechen, ob dieses in der Absicht des Dichters gelegen habe, oder ob es in seiner Unfähigkeit seinen Grund haben mag, auch in der Darstellung der Leidenschaft ein Stück nach allen Seiten zu vollenden. Die Gefühle des Vaters treten auch nach der Ermordung der Kinder schwach bei ihm hervor und scheinen auch dann noch kalt und gemacht. Ein Hervorbrechen des väterlichen Gefühls würde das Verbrechen der Medea mehr hervorgehoben haben. Wir erkennen in Jason nicht jenen Führer der Argonauten, sondern einen Menschen gemeiner Absicht, der dieser das Heiligste ohne Kampf opfern kann. Leidenschaftliches hat Jason auch im guten Sinne nichts. Er ist mehr ein Charakter, ein gemeiner, wie Euripides sie liebt, wie es schon Aristoteles bemerkt. Jason ist ein Beispiel, wie er die Menschen darstellt. Die Heroen sind Menschen seiner Zeit ohne alle idealische Hoheit, ohne Größe und Würde, nur zuweilen von einer Liebenswürdigkeit des Lebens.

In der Erzählung des Boten ist die Darstellung des Charakters der Glauck sehr bestimmt und lebendig, obwohl in sehr wenigen Zügen. Es ist kein schöner Charakter, aber lebendig wahr und den Verhältnissen meisterhaft entsprechend. In der Darstellung ihres Aeußeren hebt Euripides besonders das sinnlich Reizende hervor. Es entspricht der Kunstweise des neuattischen Lebens, wie Praxiteles es darstellt, wo an die Stelle der göttlichen Würde und Herrschermacht, wie sie die Bildner der altattischen Schule auszudrücken suchten, die Verehrung der sinnlich-reizenden Erscheinung für sich trat, ähnlich dem Bestreben der Musik in unseren Tagen.

In Hinsicht der Composition ist Medea eines der besten Stücke des Dichters, vielleicht das beste. Der Fortschritt ist nirgends aufgehalten und schleppend, der Gang der Handlung einfach; der Dialog ist vortrefflich; die Verwicklung, die alle Fäden und Kräfte anzieht und spannt, kunstvoll; die Einrichtung und Ausführung ist sparsam, wie es nur bei dem Prinzipie der Euripideischen Kunst möglich ist.

Indeß das Aristotelische *εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εἴ οἰονομεῖ* hat auch hier sein Recht. Dem Stücke fehlen nach der Art der Euripideischen Kunst ganz die in sich selbst ruhenden, kräftigen Charaktere, die durch ihre Selbstbestimmung und tiefe Persönlichkeit aus sich selbst ein machtvolles Pathos und eine Entwicklung wechselseitig bedingter Zustände hätten entfalten können. Seine Charaktere, wie sie da sind, sind nicht Träger der Handlung des Stückes. Die meisten anderen Stücke sind bloße Aggregate von Personen, denen die selbstständige Gliederung und Thatkraft fehlt. Nach der Art der Euripideischen Dichtungsweise ist in der Medea die Entwicklung des Fortganges im Allgemeinen ausgezeichnet, obgleich die innere Entfaltung, wie sie in der Composition des Sophokles sich so meisterhaft findet, nicht geleistet, wie sie doch möglich war.

Euripides eröffnet seine Tragödien mit Prologen nach einerlei Schema, in denen er mit Breite den Anfang und den Verlauf der Erzählung darlegt. Den schönsten Prolog hat Medea. Wie Sophokles mit dem Anfange sogleich die Entwicklung der Handlung des Stückes beginnen läßt, so beginnt Euripides

in dem Prologe der Medea die leidenschaftlichen Zustände mit den Klagen der Amme. Statt daß, wie sonst in den Prologen zu geschehen pflegt, der Inhalt der folgenden Handlung erzählt wird, beklagt hier die Amme das Geschehene, schildert die Leiden ihrer Herzenspein und ahnend spricht sie das Schreckliche der Zukunft aus. Ungezwungen und einfach fügt der Greis, der mit den Kindern von der Rennbahn zurückkehrt, verklärend neues Mißgeschick hinzu. Es ist ganz der Art des Euripides entsprechend, daß wir alles dieses durch Erzählung vernehmen, nicht durch die That. In diese Kunde des Unglückes tritt nun die Medea selbst hinein, deren Wehklage man aus dem Palast vernimmt. Wir sind mitten in das Unglück versetzt. Ihr erstes Auftreten indeß ist durch die vielen allgemeinen Betrachtungen abkühlend, aber man darf die Medea nicht tabelnd klein nennen, wie Schlegel es will. Nach dem Anfange, in welchem die Leidenschaft und das Unglück sich schon so heftig ausspricht, konnte und durfte nicht sogleich eine Steigerung folgen. Es würde den Zuschauer erdrückt und die Kraft der Medea überspannt haben. Ich finde diese Weise der Darstellung des Dichters nach dem gemachten Anfange ganz entsprechend. Aber dann verliert durch diese Einrichtung gerade das Vorhergehende das Gelungene der Stellung. Der Sophokleischen Dekonomie würde diese Stellung nicht möglich sein. Indesß Euripides giebt vorzugsweise nur Aggregate von Lagen, die uns auf das Tiefste ergreifen sollen.

Auffallender und ein Mangel nach der Einrichtung des Dichters selbst ist das Auftreten des Aegeus. Nicht unwahrscheinlich sieht Schlegel in einer Gefälligkeit gegen die atheniensischen Alterthümer den Grund zu diesem frostigen Einschiesel. Der Dichter gebraucht dieses Gespräch und den Bund mit Aegeus, um sich einen Uebergang zur Katastrophe zu bahnen. Indesß die scheinbare Nothwendigkeit dieser Einfügung für den Zweck des Ausganges, wie sie Euripides oft einzurichten pflegt, ist ein Beweis von einer nicht aus sich selbst sich entwickelnden Composition. Dazu ist in diesem Falle dieses Einschieben des Aegeus und sein Auftreten um so weniger zu billigen und nothwendig, als der Dichter ohnehin die Lösung durch seinen gewohnten *Ἰεός* *κατὰ ἀναγκήν* durch eine davon unabhängige Combination herbeiführt, indem er durch seinen Flügelwagen das Stück in eine viel natürlichere Wendung leitet. Schon Aristoteles tabelt in der Poetik 25. diese Vermittelung des Aegeus.

Mit dem Mangel der Handlung, den die Personen des Euripides zeigen, und mit ihrer Neigung, im Zustande der Leidenschaft sich in breiten Betrachtungen und Reden zu ergehen, hängt in dieser Tragödie auch der Fehler zusammen, daß Medea ihr Vorhaben zu frühzeitig und zu bestimmt ankündigt, statt es bloß als dunkle schwarze Ahnung zu hegen. Zu verschiedenen Malen erfahren wir, daß sie Kreon, seine Tochter und deren Bräutigam, dann auch die Kinder morden will. In breiter und allgemeiner Rede behandelt sie dieses Vorhaben. Es wird durch dieses frühzeitige Aussprechen der Leidenschaft die dunkle Tiefe, die ungestörte gewaltige Kraft und die natürliche Wahrheit gefährdet. Das neue Element der Leidenschaft, das Euripides der Kunst zuführt, und mit dem er das Prinzip der neuern Kunst weissagend ankündigt, hat er durch den allgemeinen Schematismus seiner Kunst und seiner Rede bedeutend geschwächt. Die Meisterhaftigkeit in der Behandlung pathologischer Zustände, die Longinus mit Recht und treffend hervorhebt, würde dann tiefer und ungemischter sein. Indesß bei Euripides trat schon eine feste Manier hervor, die später bleibend wurde.

Der Chor des Euripides entspricht der Anforderung des Aristoteles nicht; er tabelt in der Poetik 18. die Stellung des Chors, und ein Scholiast zu Aristophanes Ach. 442. zugleich auch den Inhalt. Der Chor in der Medea nimmt weder handelnd noch leidend thätigen Antheil an dem Unglücke. Hier steht er in der Mitte der durch die Intriguen gegen sich gerichteten Parteien. Er spielt die Rolle der später Vertrauten der Medea, spricht über die Sache mit und geht aus den allgemeinen Betrachtungen bei steigender Gefahr

zu Rathschlägen über; indeß zur Handlung bringt er es nicht. In Hinsicht des Inhaltes ist der Chor in der Medea weniger mit fern liegenden allgemeinen und mythologischen Betrachtungen angefüllt. Der Inhalt des Chores v. 1019. ist wenig passend. Im Vergleich zu den Chören anderer Stücke des Euripides gehört der Chor der Medea zu den besseren in Hinsicht des Inhaltes und der Form.

Medea hat mit mehreren anderen Stücken einen gemeinschaftlichen Epilog, in dem der Dichter seine Gemälde der Leidenschaft und der Trübsal durch eine Reflexion zu versöhnen sucht.

Die Erzählung des Boten, welcher der Medea den Tod des Kreon und der Glauke mittheilt, ist furchtbar erhaben und enthält manche sehr gelungene Beschreibungen. So die Art, wie Glauke das Kleid annimmt, wie sie es anlegt, sich schmückt und sich in diesem Schmucke gefällt. Sinnlich reizend ist die malarische Darstellung v. 1100. ff. Durch unnöthige Ausführlichkeit zerstört der Bote jedoch das schielliche Verhältniß des Theiles zum Ganzen. Euripides behandelt diese Erzählungen der Boten mit einer gewissen Zuneigung und Schönheit.

Der Dialog des Stückes ist trefflich im Vergleich zu den übrigen Stücken. In der Medea beweiset der Dichter besonders jene Kunst der Beredsamkeit, die wir wegen ihres Scharfsinnes, der Feinheit psychologischer Züge und der großen Fülle seiner Gedanken bewundern, die noch besonders durch die drastischen Interessen des Stückes gesteigert wird. Ausgezeichnet ist in dieser Beziehung die Rede der Medea v. 438 bis 492. Es ist nicht zu verwundern, wenn wir finden, daß ein redefertiger, in einer Manier eingewohnter Mann fast unwillkürlich in gewissen Phrasen und pathetischen Formeln sich gefiel, wie es sich in Medea v. 546.; Suppl. v. 427. oder Medea v. 1030. und ähnlich Troad. v. 755. findet.

Anspielungen auf die Zeitereignisse, woran kein Tragiker reicher war, finden sich weniger in der Medea. Dagegen vertheidigt sich der Dichter v. 296. gegen den Vorwurf eines unpolitischen Lebens, wobei er klugen Leuten empfindlich anrath, ihren Kindern nicht zuviel Bildung ertheilen zu lassen. In v. 580 verdammt er die witzigen Trugkünste, mit denen das Unrecht beschönigt wird.

Medea enthält manche schöne Sentenzen aus dem Gebiete des Lebens, das dem Stücke zum Grunde liegt. Am tiefinnigsten finde ich den Ausspruch in v. 1078 — 80., der am bestimmtesten einen Bruch mit der Vergangenheit ausspricht und ahnungsvoll auf die Zukunft weist und in den Worten des Apostels Paulus: „Denn das Gute, das ich will, das thue ich nicht; sondern das Böse, das ich nicht will, das thue ich,“ erst sein volles Verständniß gefunden hat.

Dr. Merschmann.