

Beilage zum Jahresbericht des Königlichen Gymnasiums  
zu Münstereifel 1909/10.

---

# Des Euripides Hippolyt und Racines Phädra.

Ein Beispiel vom Zusammenwirken auf dem Gebiete der Schullektüre.

---

Von  
Prof. Theodor Büsch.



1910 Progr. Nr. 629.



---

BONN  
P. Hauptmannsche Buchdruckerei  
1910.

9mV  
38 (1910)

629

HT 00813 8547



Herrn Direktor Dr. H. Hünnekes  
zu Linz a. Rh.  
in 40jähriger Verehrung  
gewidmet.



Beim Direktor Dr. H. Münnich  
zu Lang & Arn  
in Münster  
gewidmet

## Des Euripides Hippolyt und Racines Phädra.

Ein Beispiel vom Zusammenwirken auf dem Gebiete der Schullektüre.

Geisteswerke von bleibendem Werte dem Verständnis der Jugend nahe zu bringen und dafür zu begeistern, ist eine Hauptaufgabe der Schule. Wenn wir nebenbei nicht ganz übersehen, was etwa unvollkommen an jenen Werken geblieben ist, und auch Erzeugnisse zweiten Ranges nicht ganz ausschließen, welche dann aber auch nicht für Schöpfungen höchster Vollendung ausgegeben werden, so finden wir durch Abwägen und Vergleichen einen Maßstab für das Richtige, und das eigentliche Ziel, zum Genuß des wahrhaft Schönen vorzudringen, kann nur gefördert werden. Voraussetzung hierbei ist natürlich, daß altklugem, oberflächlichem Aburteilen vorgebeugt wird. Um den Entwicklungsgang und Wert der deutschen Literatur zu begreifen, lesen wir Lessing, den wir als Befreier des deutschen Geisteslebens aus beengenden unnatürlichen Fesseln im Laokoon, in der Hamb. Dramaturgie kennen lernen. Shakespeare stellen wir über die Franzosen, auch freveln wir nicht am klassischen Altertum, wenn wir zeigen, wie Goethes Iphigenie hoch erhaben ist über der Taurischen Iphigenie des Euripides; da aber Goethes Drama ein ganz neues Stück ist, das nur äußerlich an das griechische sich anlehnt, so brauchen wir nicht viel Zeit mit ausführlichem Vergleich zu verlieren: bei Euripides ersinnt Iph. selbst den Betrug und hält ihn dem Barbaren gegenüber für erlaubt, die Lösung der Verwicklung geschieht gewaltsam durch den deus ex machina, indem Athene dem Thoas befiehlt, die Griechen zu entlassen, und Thoas gehorcht; nirgends innerer Seelenkampf und Selbstüberwindung wie bei Goethe. Hätten wir keine bedeutenderen Werke von Euripides, so bliebe uns das Urteil des Aristoteles unverständlich, der ihn den Dichter der höchsten tragischen Wirkung (τραγικώτατος) nennt. Der

Hippolyt ist ein solches; mit welchem Rechte die Ältern dieses Stück zu den Dramen ersten Ranges zählen, wird sich im folgenden noch zeigen. — Ein Vergleich von Racines Phädra mit dem griechischen Original dürfte weit lohnender sein, als dies bei Goethes Meisterwerk möglich ist. Die sprachlichen Vorzüge, dichterische Schönheiten im einzelnen rechtfertigen die Phädra als Schullektüre. Alles aber, was der Franzose im Aufbau der Handlung und im Charakter der Personen geändert hat, ist eine Verschlechterung, dem ganzen stolzen Bau ist gleichsam das Rückgrat herausgenommen, „das große gigantische Schicksal“ hat der Erbärmlichkeit des Alltags den Platz geräumt. Hier haben wir Gelegenheit, dem Schüler an einem Beispiel zu zeigen, was dramatisch ist, was nicht.

**I. Aufbau der Handlung.** Mit zwingender Notwendigkeit sehen wir bei Euripides die einzelnen Stufen der Handlung sich aneinander fügen. Nichts geschieht, was nicht vollauf im Vorhergehendem vorbereitet und sicher begründet wäre, und dabei hat künstlerische Maßhaltung nirgends die Grenzlinien des Schönen überschritten. Grundlage und Voraussetzung der ganzen Entwicklung bildet die Leidenschaft der Phädra, eine gewaltige, unbezwingliche Leidenschaft, gegen welche die Heldin mit der ganzen Kraft ihres Willens und Denkens angekämpft hat, aber vergebens. Daher hat sie beschlossen, Hungers zu sterben und das Geheimnis ihrer sündhaften Liebe mit ins Grab zu nehmen. Anders vermag sie nicht, sich selbst, Kinder und Gemahl vor Schande zu bewahren. Die ihr treu ergebene Dienerin, welcher der Herrin hohe Begriffe von Ehre und Tugend fehlen, entlockt der Königin mit großem Geschick (auch des Dichters) die verborgene Ursache ihres Hinsiechens. Und weil sie das Leben für das höchste der Güter hält, sucht sie nun von ihrem Bildungsstande aus mit den Beweisgründen einer leichtfertigen Alltagsmoral Phädras Bedenken zu entkräften und stellt die Möglichkeit einer Befriedigung der Leidenschaft in Aussicht. Phädra wird wankend; sie willigt zwar nicht

ausdrücklich ein, aber sie weist auch die angebotene Vermittlung nicht ab. Das ist der Anfang ihrer Schuld. — Steigerung der Handlung: Mit lauter Entrüstung weist Hippolyt das Ansinnen der Amme zurück. Jetzt ist der Tod unvermeidlich; denn Phädra sieht sich öffentlich entehrt und sie fürchtet den Theseus, dem sie nicht mehr vor die Augen zu treten wagt. (Vgl. V. 321.) Im Tode steigert sie die Schuld durch Verleumdung ihres Stiefsohnes. Der Untergang des Hippolyt soll Rache verschmähter Liebe sein, zugleich aber einen zu fürchtenden Ankläger unschädlich machen. So wird Theseus den wahren Grund des Selbstmordes nicht erfahren; denn bei der Scheu, die der Chor Höherstehenden gegenüber an den Tag legt, ist anzunehmen, daß dieser das gelobte Schweigen halten wird. Auch die Mutterliebe ist wirksam. Ihre Kinder will Phädra nicht entehrt durch die Schande der Mutter zurücklassen, und sie sollen nicht unter die Gewalt des stolzen Hippolyt geraten. Es ist eine Art Notwehr, die ihr frevelhaftes Beginnen — nicht entschuldigt, aber mildert; sie ist keineswegs „ein verabscheuungswürdiges Ungetüm“, dem menschliche Teilnahme versagt werden müßte; sie steht nicht auf einer Stufe mit Putiphars Weib oder der argivischen Königin, welche den Bellerophon verberben wollte.

An Phädras Stelle tritt in der zweiten Hälfte des Dramas Theseus als Träger des tragischen Elementes, welches bis zum höchsten Grade gesteigert wird: ein Vater, der durch eigenes Verschulden sich furchtbares Leid bereitet. Theseus kehrt von einer Festgesandtschaft zurück, den Lorbeerkranz auf dem Haupte, und wie er sich dem Palaste des Pittheus nähert, vernimmt er Klagegeschrei aus dem Innern. Vom Chor erhält er die halbe Auskunft, daß seine Gattin durch Selbstmord geendet habe, seine Gattin, die er wahrhaft liebt und verehrt, die Mutter seiner Kinder. Er ist schwer erschüttert und spricht es aus, daß fortan das Leben für ihn keinen Wert mehr habe; das Schicksal hat sich der Hand eines ihm noch unbekanntem Frevlers bedient, der seine Gattin in den Tod

getrieben. In dieser Stimmung entdeckt und liest er das Anklagetäfelchen, versiegelt und geschrieben von der Hand seiner geliebten Gattin; wir können es menschlich begreifen, daß er glaubt und seinen Sohn verflucht (Peripetie). Und doch ist es eine Übereilung gewesen, die er schrecklich büßen wird. Bei ruhiger Überlegung hätte er auf die Verteidigung seines Sohnes gehört. Sein edler Sohn, von Göttern und Menschen geliebt, der nie einen Freund gekränkt hat, war solcher Schandtats nicht fähig. Mit Recht beklagt der Chor das Unglück, das nun einziehen wird in den Palast des Fürsten, alle Freude aus dem Lande zu verbannen. Wir fühlen Mitleid mit dem unschuldigen Hippolyt; aber bald gesellt sich dazu das Mitleid mit dem Vater, ja zuletzt ist dieser mit seinen Seelenqualen vorzugsweise bemitleidenswert, während der Sohn wegen seiner Pietät gegen den Vater und indem er über den Tod gleichsam triumphiert, mehr die Bewunderung der Zuschauer in Anspruch nimmt. Auf Theseus vor allem ist das Auge des Dichters gerichtet vom Abschied des Sohnes an, beim Bericht des Boten bis zur letzten Szene zwischen Vater und Sohn. Der Sohn ist von den Rossen geschleift, der ganze Leib eine Wunde, die leiseste Bewegung schmerzt; dazu die Anhänglichkeit der Freunde und die Beteuerungen der Unschuld bis zum letzten Augenblicke. Das alles vernimmt, sieht der Vater mit eigenen Augen. Sein Zorn ist verflogen, allmählich entstehen Zweifel in seiner Seele, die Schritt für Schritt stärker werden. Kein Wortschwall, dramatisch meisterhaft! Noch wehrt er sich gegen die düstere Ahnung, die in ihm aufsteigt: es kann nicht sein, es wäre zu furchtbar, wenn er sich geirrt hätte. Da kommt Artemis und spricht es aus, daß er von seiner Gattin getäuscht worden sei. Aber vorher ist die Entwicklung von Stufe zu Stufe mit solcher Kunst bis zum letzten Punkte durchgeführt, daß hier von einem *deus ex machina* im gewöhnlichen Sinne nicht die Rede sein kann. Höchste Stufe des väterlichen Schmerzes: im Sterben strahlt des Sohnes Tugend im hellsten Lichte. (V. 1454.)

Racines Hauptabweichungen: Ende des ersten Aktes wird Theseus tot gesagt. Wird Phädra jetzt noch schuldig, wenn sie um Hippolyt wirbt? Hipp. aber liebt Aricia. Akt II. Ph. gesteht persönlich dem H. ihre Liebe. Akt III. hofft sie zum Ziele zu gelangen, wenn sie dem Geliebten zugleich die Königskrone anbietet: das alles muß teils peinlich, teils matt auf den Zuschauer wirken. Die Amme übernimmt zwar die falsche Anklage, aber Ph. gibt III 3. (Ende) deutlich genug ihre Zustimmung, ja der Anfang dieser Anklage liegt in den rätselhaften Worten, die Ph. in der folgenden Szene zu Theseus spricht. Akt IV. Theseus hat von einer versuchten, nicht ausgeführten Schandtats seines Sohnes gehört, und Ph. lebt noch; dennoch erfolgt der Fluch sofort ohne weitere Prüfung des Tatbestandes. Die wesentlichsten Umstände, die bei Eurip. dem irrenden Helden unsere Teilnahme sicherten, erscheinen so abgeschwächt und verändert, daß die Schuld des Theseus wächst, und wir ihn verachten. Sz. 4 zittert Phädra für Hippolyt und tritt auf in der Absicht, den Theseus aufzuklären. Da hört sie von Hippolyts Liebe zu Aricia, und die Eifersucht schließt ihr den Mund. Sie wird schuldiger als bei Euripides. Auch ihre Gewissensqualen und Selbstanklagen, die Entrüstung, mit der sie die Amme am Schluß des Aktes von sich weist, können ihr unsere Achtung nicht wiedergewinnen. Akt V. Theseus hat aus Andeutungen der Aricia Zweifel geschöpft, sein Vaterherz regt sich. Es kommt die Kunde: Oenone hat sich ins Meer gestürzt, Phädra ist dem Tode nahe (vergiftet), Hippolyt von den eigenen Rossen zu Tode geschleift. Bevor sie stirbt, erklärt Ph. den H. für unschuldig; sie war schuldig. Diese Erklärung und ihr Tod können uns nicht versöhnen. — Wir wollen eine Stelle zu näherer Betrachtung herausnehmen, welche besonders geeignet scheint, die Gegensätze im Wesen der beiden Dichter zu zeigen:

**II. Der Untergang des Hippolyt.** R. Ph. V 6 und Eurp. Hipp. 1151 ff. Der Bericht des Theramenes bei Racine: Ein schweigsamer Zug verläßt Trözen. Held und

Gefolge in stummer Trauer, selbst die sonst so stolzen Renner zeigen in Blick und Haltung, daß sie teilnehmen an der Trauer ihres Herrn. Da plötzlich: *Un effroyable cri u. s. w.* Das ist ein wirkungsvoller Gegensatz; aber hat dieser Schrei, und was zunächst folgt, auch noch einen dramatischen Zweck, etwa den, die Pferde scheu zu machen? Bei Eurip. erscheint der Stier, sein Anblick und furchtbares Brüllen setzt die Rosse in Schrecken, vergebens ist alle Kraft und Geschicklichkeit des Lenkers, sie nehmen das Gebiß auf die Zähne und gehen durch. Was hier nur ein Stier ist, ein gewaltiger allerdings, der mit donnerähnlichem Gebrüll die Luft erfüllt, ist bei R. das grausigste Ungeheuer geworden, halb Stier, halb Drache, mit Schuppen bedeckt, sein Atem verpestet die Luft, sein Rachen speit Feuer. Ohren, Augen, Geruch, alle Sinne werden auf einmal ergriffen. Und der Heldenmut des Hipp. strahlt im hellsten Lichte. Denn den Rossen gelingt es keineswegs, auf den ersten Schreck durchzugehen. Während alles zum nahen Tempel flüchtet, bringt Hipp. den Wagen zum Stehen, ergreift den Speer, und mit wohlgezieltem Wurf ist die Seite des Ungeheuers durchbohrt. Brüllend wälzt es sich zu den Füßen der Pferde, und sein flammender Rachen gähnt ihnen entgegen. Jetzt erst verliert der wackere Lenker die Gewalt über sie, blutiger Schaum rötet das Gebiß. — Das Walten des Gottes Poseidon freilich ist bedeutend göttlicher bei Eurip., er ist seiner Sache sicherer: erstens verschwindet sein Stier unverletzt, nachdem er seinen Zweck erfüllt hat, dann hat der Gott auch nicht nötig, sich noch um die durchgehenden Pferde zu kümmern und ihnen mit der Peitsche nachzusetzen. (R. 52 f.)

Wir erinnern uns hier an Lessings Auseinandersetzungen über die „Zieraten“ der geistreichen Franzosen in der Fabel, durch welche Wesen und Wert der Gattung verdorben wird, z. B. wenn das einfache „der Fuchs“ so ausgeschmückt wird: *Un vieux Renard, mais des plus fins, Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,*

Sentant son Renard d'une lieue etc. Und wenn Voltaire meint, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen, so möchte derselbe Lessing einwenden, „daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe.“ (Hamb. Dramat. 10.)

So hat Racine den Euripides weiter „verschönert“. Eine Blutspur bezeichnet den Weg des von den Rossen geschleiften Hippolyt, die Felsen sind gerötet, an den Dornsträuchern hangen blutige Haarbüschel. Die Szene V 6. ist eine schöne Stelle, schön zum Deklamieren, schön zum Rühren. Im Sterben gedenkt H. seiner Geliebten, der verlassenen Aricia, die er der Gnade und Fürsorge seines Vaters empfiehlt. Aber das Ganze ist dramatisch wertlos. Schon am Anfang der Szene zeigt sich Theseus umgestimmt; wir wissen nicht, weshalb? Sein Zorn ist verraucht, er ist ganz der liebende, besorgte Vater. Diese durch nichts begründete Sinnesänderung müssen wir dem Helden (oder dem Dichter) ebenso übelnehmen wie den Leichtsin, mit dem er im 4. Akt der verleumderischen Anklage Glauben schenkt und seinen Sohn verflucht. Die wirkliche Schönheit des griechischen Meisterwerkes, grade das, worin der eigentliche dichterische Wert besteht, hat der Franzose preisgegeben. Bei Euripides ist der Bericht über das Unglück des Hippolyt keine Botenpartie im gewöhnlichen Sinne, d. h. keine epische Ergänzung der Handlung, wie sie sowohl bei den griechischen Tragikern als auch den Dramatikern unserer Zeit häufig sind. Trotz der ausführlichen Erzählung des Boten und trotz den kargen Worten des Theseus ist die Szene in hervorragendem Maße dramatisch. Der Kampf im Innern des Theseus, der durch die vereinzelt Sätze, die er spricht, deutlich genug angedeutet ist, seine von Stufe zu Stufe sich steigernde Seelenangst bildet die dramatische Handlung. Theseus ist hier der Träger der Handlung, Theseus die Hauptperson,

nicht Hippolyt, dessen tragisches Geschick dem dramatischen Zweck untergeordnet wird. Bei der Ankunft des Boten ist er noch unerschütterlich überzeugt von der Schuld seines Sohnes. Sein Vaterherz soll bewegt werden, er beginnt zu zweifeln, die letzte volle Aufklärung durch die Göttin Diana wird vorbereitet. Geeignet, sein Gefühl zu erschüttern, ihn zum Nachdenken zu zwingen, sind folgende Züge aus dem Botenbericht: Am Ufer des Meeres befinden sich die Diener des H., sie striegeln die Rosse und weinen; denn die Kunde von der Verbannung des geliebten Herrn haben sie vernommen. Weinend kommt H. zum Strande, begleitet von einer Schar treuer Freunde. Nach einer Weile ermannt er sich, läßt anspannen und mit dem Worte: Gehorsam den Worten des Vaters! besteigt er den Wagen. Ehe die Fahrt beginnt, schwört er zum Zeus, daß er unschuldig ist, und betet, der Vater möge zur Erkenntnis gelangen, damit der Sohn nicht im Leben und Tode entehrt bleibe. — In die Riemen verwickelt, wird er von seinen Rossen geschleift. Herzergreifend sind die Klagen, welche ihm die Schmerzen seines zerfleischten Leibes und Todesschauern auspressen. An die Rosse, die er selbst aufgezogen und an eigener Krippe genährt hat, wendet sich sein Flehen. Seine Unschuld betuernd, beklagt er den unglückseligen Fluch des Vaters. Vergebens sind seine Hilferufe. — Der Bote schließt seinen Bericht, die sonst streng beobachtete Schranke zwischen Herr und Diener, Höheren und Niederen (vgl. besonders das Verhalten des Chores in unserm Stück) durchbrechend, mit der Beteuerung, daß er nie glauben könne, des Theseus Sohn sei schlecht, und wenn das ganze Weibervolk sich aufhängte und Tafeln aus Brettern, soviele die Wälder des Idagebirges lieferten, vollgeschrieben würden. Er kenne ihn als edeln Mann. Theseus spricht, anfangs habe er sich gefreut, daß Poseidon ihm so schnell Genugtuung verschafft habe; jetzt scheut er die Götter, er freut sich nicht mehr, aber es betrübt ihn auch nicht das Unglück, d. h. Haß und Vaterliebe streiten in seiner Seele, und leicht erraten wir, daß schon die Liebe

in weit höherem Grade die Oberhand gewonnen hat, als er uns und sich selbst gestehen will. Auf die Bitte des Boten, den Sterbenden vor den Vater bringen zu dürfen, erwidert er noch halbbarsch, aber doch einwilligend: „Bringt ihn, so kann ich ihn, wenn er bisher geleugnet, durch die Strafe der Götter überführen.“ Man fühlt bei den Worten, wie Theseus sich gegen den aufdämmernden Zweifel wehrt, dasselbe Gefühl hat man schon gleich anfangs beim Auftreten des Boten, wo er fragt: „Hat ihn ein Feind erschlagen, dem er die Gattin geschändet?“ (V. 1164 f.) Das ist die notwendige Vorstufe der tragischen Höhe, zu der in der Schlußszene die Vaterliebe emporsteigt. Im altdeutschen Heldengesang finden wir solche gewaltige Tragik wieder, wenn z. B. ein Hildebrand die heißentzündete Vaterliebe im Streit mit Heldenehre und Mannentreue d. h. Pflicht des Fürsten gegen sein Gefolge niederkämpfen und der Fürstenpflicht folgen muß, mit dem Unterschiede, daß der deutsche Held mehr tätig, der griechische sich mehr leidend verhält.

**III. Die Person des Hippolyt.** Bei Euripides ist, wie schon oben gezeigt wurde, im ersten Teile Phädra die tragische Person, in der zweiten Hälfte Theseus, keineswegs die Idealgestalt des Titelhelden mit seiner schattenhaften, mühsam herausdestillierten „Schuld“. Es ist vielleicht ein Beweis von dem künstlerischen Werte dieses Stückes, daß, sobald wir zu seiner Beurteilung einen draußen geborgten fertigen Rahmen mitbringen, in den wir das Kunstwerk hineinzwängen möchten, man sich Schwierigkeiten bereitet, welche verschwinden, wenn wir das Werk allein für sich reden lassen. „Die Schuld, die ihm der Dichter gibt, um den Groll der Aphrodite zu motivieren, nämlich die tugendstolze Überhebung, genügt nicht, um seinen Untergang zu erklären“ meinen die Herausgeber. Eine zu eng und einseitig gefaßte Kunstregel verführt zu dem Schluß: Hippolyt leidet, also muß er eine Schuld haben. Aber hier eine Schuld ausfindig machen wollen, ist ebenso zwecklos, wie etwa in Schillers Wallenstein bei Max Piccolomini und

Thekla. H. leidet nicht wehr- und hilflos, und unser Mitleid muß zuletzt ganz der Bewunderung vor der aufs höchste gesteigerten Heldengröße weichen. Über den Tod triumphiert der Held, und indem er das stolze Wort spricht, der Vater sei mehr zu beklagen als er selbst, verzeiht er dem unglücklichen Vater und scheidet versöhnt aus dem Leben. — Vor Jahren sah ich einen Kupferstich: Christliche Märtyrer werden aus der römischen Arena getragen. Zunächst erklärte ich den Gegenstand für roh und abstoßend. Ein Freund widersprach, und so zeigte sich bei näherer Betrachtung der künstlerische Wert des Bildes. Der Künstler hatte seine Absicht erreicht: Triumph über den Tod, Verklärung des Sieges auf dem Antlitz der Gemarterten. — Ungemein zart und edel ist der Held gezeichnet, die Schilderung der frisch erwachten, unentweiheten Natur im Frühling (V. 73—81) ist gleichsam ein Bild seines Wesens. Dabei hütet sich der Dichter vor Maßlosigkeit. Nicht menschlichem Fühlen und Empfinden erscheint H. entrückt, der Verlust der Liebe des Vaters, der Heimat, der Freunde tut ihm weh, er ist nicht unempfindlich gegen Schmerz und Tod.

Eine andere Schuld läßt sich auch nicht ausfindig machen. Man könnte fragen: Ist es nicht Stolz, daß er sich durch den ihm von der Amme listig abgenötigten Schwur gebunden fühlt und dem Vater nicht sagt, wer schuldig ist? Dann stände freilich auch die Weiterentwicklung der Handlung auf schwachen Füßen, wenn sie nur auf diesem nicht einmal ausreichend begründeten Schweigen beruhte. Aber auf diesen Einwand läßt der Dichter selbst den H. die genügende Antwort geben: Der Vater würde ihm doch nicht glauben, und er hätte vergebens seinen Schwur gebrochen (V. 1060 bis 63; vgl. auch V. 1308 f.). — Fragen, wie die eben besprochenen, fallen selbstverständlich bei dem französischen Stücke fort, dessen Handlung und Charaktere sich von Anfang bis zum Schluß auf dem sichern Boden platter Alltäglichkeit bewegen.

**IV. Der Götterapparat.** Von Göttern hat Racine nur den Poseidon, und auch den, wie mich dünkt, ohne

Not beibehalten. Wir wollen nun untersuchen, ob das Auftreten der Götter den Wert unseres griechischen Dramas beeinträchtigt. „Bei unserer Beurteilung des Stückes“ sagt ein Herausgeber (Wecklein) „müssen wir uns hüten, den antiken Standpunkt außer acht zu lassen. — — Homerisch ist es auch, wenn die Vorgänge des Innern zu Erscheinungen der Außenwelt gemacht werden, und wie in der Ilias nicht die Scheu vor der königlichen Majestät des Heerführers den Achilles abhält, gewaltsam auf Agamemnon einzudringen, sondern Athena, welche ihn am Haare faßt, so kann die plötzliche Anwandlung, welche über Phädra kommt, und die unbezwingliche Macht, mit der die Liebe sich ihres Herzens bemächtigt, als das Werk des Kypris betrachtet werden. — — Stellen wir uns auf diesen antiken Standpunkt, so muß uns der Hippolyt als ein bedeutendes Werk erscheinen.“ Diese Warnung erscheint überflüssig; denn „Vorgänge des Innern zu Erscheinungen der Außenwelt zu machen“ ist nicht homerisch, nicht antik, sondern ein Vorrecht der Dichter aller Zeiten. Was das Herz des Menschen bewegt, die freundlichen und feindlichen Gewalten, die in seiner Seele schlummern, durch des Dichters Kraft werden daraus lebendige, sichtbare Gestalten. Dabei ist für den künstlerischen Zweck kein Unterschied zu machen, ob wir freie Schöpfungen der dichterischen Phantasie vor uns haben, oder ob die Gestalten der antiken Götterwelt oder dem Christentum entlehnt sind.

1. Aphrodite spricht den Prolog und so haben wir Exposition und Ziel der Handlung. Aphrodite und die im Chorliede V. 525—64 dargestellte furchtbare, verderbenbringende Macht des Eros sind eins. Ist das aber etwas Fremdes außerhalb des Menschen, von außen eingreifend in das Geschick der tragischen Heldin? Aus der dichterischen Verhüllung und Versinnlichung herausgeschält, bleibt die Leidenschaft der Phädra zu ihrem Stiefsohn Fundament und Ausgang des Dramas.

2. Poseidon. Am Ende seiner Rechtfertigung vor dem Vater sagt H. ganz richtig V. 1041—44: „Wahrhaftig,

über dein Verfahren wundere ich mich, Vater; denn wärest du der Sohn und ich dein Vater, getötet hätte ich dich, nicht mit Verbannung bestraft, wenn du wagtest, mein Weib anzurühren." Psychologisch richtig wäre es gewesen, wenn Theseus im Augenblick der höchsten Erregung das Schwert gezogen und seinen Sohn niedergestoßen hätte. Das Maß seiner Schuld wäre dadurch nicht verändert worden. Die Schwierigkeit dagegen, welche entsteht, wenn dem Urheber solcher Tat vorher Zeit und die Möglichkeit gelassen wird, zu ruhiger Überlegung zu gelangen, ist für menschliches Fühlen und für die Kunst gleich groß. Es war also keine leichte Aufgabe für den Dichter, sich aus der Enge herauszuhelfen, in der er zwischen der doppelten Notwendigkeit sich befand: auf der einen Seite die augenblickliche Bestrafung des H. bis zur Vernichtung, auf der andern Seite die Unentbehrlichkeit der Person zur weitem Entwicklung und zum Abschluß des Dramas. Ein augenblicklicher Willensakt der die ganze Verantwortung des Theseus in sich schließt, ist erforderlich, und doch darf H. noch nicht sterben. Denkbar wäre etwa ein sicher wirkendes Geschöß, ein vergifteter Pfeil, der dem Getroffenen gestattete, noch einige Stunden bei vollem Bewußtsein zu leben. Das Geschöß ist hier der Fluch zu Poseidon (V. 887 ff.); durch die Erfüllung dieses Fluches wird der Gott dem Theseus seine Vaterschaft beweisen. Der Gedanke an die Mitwirkung des Poseidon zeigt dem Theseus sogar die Möglichkeit einer härteren Strafe, dem Dichter aber hilft er über ein künstlerisches Bedenken hinweg, das z. B. von Schiller nicht so glücklich überwunden wird, wenn Tell den Geßler nicht gleich bei der Apfelschußszene vom Pferde schießen kann.

3. Artemis. Die vermenschlichende Eifersucht der beiden Göttinnen, der Gegensatz zwischen Aphrodite und Artemis ist dem Dichter in diesem Drama der Gegensatz von gut und böß überhaupt. Wie Aphrodite zur Verkörperung der verderbenbringenden Leidenschaft dient, so ist Artemis die schuldlose Reinheit, das Gute, das Göttliche

überhaupt in edler, erhabener Auffassung. An das Auftreten der Artemis sind geknüpft die fast bis zur Höhe christlicher Vorstellungen sich erhebenden Gedanken von der Willensfreiheit und Verantwortlichkeit, vom Verzeihen, von göttlicher Barmherzigkeit neben strenger Gerechtigkeit. Den Vater bringt sie zum Bewußtsein seiner Schuld, aber er hat dennoch Anspruch auf Nachsicht (V. 1325), er soll nicht verzweifeln, und den Sohn stimmt sie versöhnlich. (V. 1435.) Selbst der Frevel der Phädra erscheint in milderem Lichte: „Während sie mit der Vernunft die Kypris zu überwinden trachtete, wird sie gegen ihren Willen zu Grunde gerichtet durch der Amme Ränke, die unter Eidschwüren deinem Sohne die Leidenschaft offenbart.“ (V. 1304 ff.) Wie wir heute noch in bangen Zweifeln vor den ernstesten Rätseln des Lebens stehen und mit menschlichem Maßstabe messend uns erschüttert fragen: wie war das möglich? wie konnte Gott das zulassen? so sagt der Chor (V. 1102 ff.) dasselbe mit den Worten: „Das Nachdenken über die Gottheit befreit vom Schmerz meine Seele, aber die Zuversicht verläßt mich, sobald ich die Taten und Schicksale der Sterblichen betrachte.“ Für unsere Tragödie versucht der Dichter in seiner Sprache die Antwort (V. 1325 ff.): „Furchtbares hast du getan, aber doch ist es dir möglich, auch dafür Verzeihung zu finden. Denn Kypris wollte, das solle geschehen, ihren Zorn zu sättigen. Für die Götter aber besteht dieses Gesetz: keiner will entgentreten dem Verlangen eines, der etwas will, sondern wir ziehen stets uns zurück. Doch wisse wohl, ohne die Furcht vor Zeus wäre ich nie in solche Schmach geraten, meinen ersten Liebling von allen Sterblichen untergehen zu lassen.“ Artemis, d. h. Gottes Güte, hätte nach menschlichem Ermessen den Hippolyt beschützen müssen. So wäre die Unschuld gerettet und auch der Vater vor den gräßlichen Folgen seiner Verblendung behütet worden, die er doch in dem Maße nicht verdient hat. Aber über menschlichem Begreifen steht das Gesetz der Götter oder Zeus d. h. Gott selbst, der auch das Böse in der Welt

zuläßt, ohne daß wir schwache Sterbliche seine Absichten zu durchschauen vermögen. — Ein Bild von Gottvertrauen in Not und Tod (V. 1391 ff.): O, ein Wehen göttlichen Hauches! In meinen Leiden fühle ich deine Nähe, mir zum Trost. Ist an diesem Orte die Göttin Artemis?

**V. Gefühlswahrheit und die Sprache.** Es ist schon darauf hingewiesen worden, wie Racine, ohne genügende Rücksicht auf das Ganze und die augenblickliche Lage der Personen zu nehmen, bestrebt ist, alle Teile glanzvoll und pathetisch zu gestalten. Daher die Redseligkeit der Hauptpersonen bis zum Schluß. Aber wahres Gefühl macht nicht viele Worte, höchster Schmerz ist stumm. Das verstand der griechische Dichter besser. Beim Botenbericht haben wir schon die wenigen Worte des Theseus als den richtigen Ausdruck seiner aufsteigenden innern Erregung erkannt. Als dann Artemis ihn über den ganzen Umfang seines Verschuldens und seines Unglücks aufklärt, bringt er nichts als die kurzen Ausrufe hervor: „Wehe mir!“ und dann: „Herrin, könnte ich sterben!“ Vergleichen wir damit die Schlußszene bei Racine. Phädra offenbart dem Theseus die Unschuld des Hippolyt und ihre sündhafte Liebe zu ihrem Stiefsohne. Was weiter geschehen, hat die Dienerin verschuldet: *La détestable Oenone a conduit tout le reste etc. d. h. mit einer halben Lüge scheidet sie aus dem Leben. Etwas mehr Strenge, sogar etwas Ungerechtigkeit gegen sich selbst hätten wir ihr eher verziehen. Und Theseus will es wieder gut machen, was er durch den abscheulichen Fluch an seinem Sohne gesündigt hat, durch ein ehrenvolles Begräbnis (Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités.); auch die Geliebte des Toten, deren Familie ihm verhaßt ist, will er wie eine Tochter halten!*

Vornehme Zurückhaltung bewahrt Hippolyt bei Euripides (V. 1032 ff.) „Ob Phädra aus Furcht ihr Leben vernichtet hat, ich weiß es nicht; denn mir ist nicht erlaubt, mehr zu sagen. Doch vernünftig hat sie gehandelt, der Vernunft

entbehrend." Bei Racine wird die skandalöse Familienchronik des kretischen Königshauses zur Anklage der Stiefmutter ins Feld geführt: IV 2. 115 ff: „Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère: Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une mère, Phèdre est d'un sang, seigneur, vous le savez trop bien, De toutes ces horreurs plus rempli que le mien.“ Was der Franzose sonst aus dem Original unverändert übernommen hat, ist gut oder besser das Gute in seinem Stück. Auch dieser Gedanke stammt von Euripides, aber in anderem, passenderem Zusammenhang. Phädra selbst spricht ihn aus, um vor den Frauen das Geständnis ihrer verbrecherischen Liebe einzuleiten und um den Zuschauer zum Nachdenken zu veranlassen über das Verhältnis von Schicksal, Vererbung und persönlicher Verantwortung (V. 337 ff.): „O unglückselige Mutter, welcher Leidenschaft bist du erlegen, und du, unglückliche Schwester, Gattin des Dionysos, und als dritte gehe ich Elende zu grunde. Aus jener Zeit und nicht von heute ist unser Unglück.“ — V. 424 f. spricht Phädra, an das künftige Schicksal ihrer Kinder denkend: „Es demütigt den Mann, auch wenn er Mut im Herzen hat, wenn er von Missetaten des Vaters oder der Mutter weiß.“ Weniger bedenklich verfährt Racine mit dem kindlichen Zartgefühl. Gleich in der ersten Szene sucht der Hofmeister den Hippolyt, der ausziehen will, seinen Vater zu suchen, mit dem Gedanken zu beruhigen, Theseus sei vielleicht wieder durch ein galantes Abenteuer in der Fremde gefesselt und wünsche gar nicht aufgesucht und vorzeitig gestört zu werden. H. sagt feierlich abwehrend: „Cher Théramène, arrête; et respecte Thésée. De ses jeunes erreurs désormais revenu, Par un indigne obstacle il n'est point retenu; Et, fixant de ses vœux l'inconstance fatale, Phèdre depuis longtemps ne craint plus de rivale.“ Man hat das Gefühl, daß der Redende innerlich selbst nicht so fest glaubt, was er hier feierlich behauptet; auch wirft so noch die ganze Rede ein eigenartiges Licht auf die bestehende Ehe des Theseus, überhaupt wirkt diese Verteidigung aus dem Munde des

eigenen Sohnes kaum minder peinlich als der Tadel, den Aricia über ihren zukünftigen Schwiegervater ausspricht. S. II 1, 76 ff, wo sie gegen 50 Verse nötig hat, der Freundin ihre plötzlich erwachte Liebe zu entdecken. Sie hofft den Hippolyt zu gewinnen. Er besitzt die Tugenden seines Vaters, aber nicht seine Schwächen. Welcher Triumph wird es für sie sein, den Stolz des herrlichen Jünglings unter das Joch der Liebe zu beugen. Stolzer als Phädra, trachtet sie nicht nach Huldigungen, die tausend andern schon dargebracht worden sind, sie will nicht einziehen in ein Herz, das für jedermann offen steht.

Die Kunstrichter des Altertums rechneten diesen Hippolytos des Euripides zu den Dramen ersten Ranges, und für uns ist dieses Urteil auch heute noch gültig, wenn wir den Aufbau der Handlung, die feine Durchführung der Charaktere und die Fülle erhabener, bis zu den höchsten Fragen hinaufsteigender Gedanken betrachten.

Racines Werk ist durchweht von Pariser Hofluft, die ja ein Jahrhundert die europäischen Höfe und auch deutsches Geistesleben beherrscht hat; es gehört zu der Literatur, die der junge Goethe „bejährt“ nennt. Vgl. noch Goethes Annalen (1804): „Auch vorlesend und deklamierend wollte Frau von Staël sich Kränze erwerben. Eine Vorlesung der Phädra, der ich nicht beiwohnen konnte, hatte jedoch einen vorauszusehenden Erfolg: es ward abermals klar, der Deutsche möchte wohl auf ewig dieser beschränkten Form, diesem abgemessenen und aufgedunsenen Pathos entsagt haben. Den darunter verborgenen hübschen natürlichen Kern mag er lieber entbehren, als ihn aus so vieler nach und nach darum gehüllten Unnatur gutmütig herausklauben.“

Ich schließe mit einer Stelle aus Hebbel, *Ausg. v. Werner* 1903 Bd. XI S. 151 f *Krit. Arbeiten II* (Schillers Briefwechsel mit Körner): „Körner gibt S. 110 ein sehr gutes Urteil ab über 'den Stolz der Franzosen', über Racine. 'Racine zu lesen ist wirklich ein heldenmütiger Entschluß,

sobald man eins oder zwei von seinen Stücken kennt. Ich habe mir alle Mühe gegeben, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Sprache und Versifikation sind auch gewiß vortrefflich; und vorausgesetzt, daß diese Gattung nun einmal von der Mode gestempelt war, so ist Racine immer ein braver Künstler, und seine Werke tragen das Gepräge der Vollendung oder einer konventionellen Klassizität. Aber ein Genie war er nicht, sonst wäre es ihm unmöglich gewesen, die Sphäre der Kunst so eng zu beschränken und sich mit der unausstehlichen Monotonie auszusöhnen, die in seinen Charakteren, Situationen und in der Art des Ausdrucks herrscht.“ Um auch den Franzosen gerecht zu werden und das Gute ihrer konventionellen Klassizität gelten zu lassen, wollen wir Hebbels Zusatz zu diesem Urteil nicht unterdrücken, weil zugleich damit eine periodisch in der Literatur wiederkehrende Erscheinung getroffen wird, wie wir sie ja jüngst noch erlebt haben. Hebbel fährt also fort: „Ja wohl! Zwischen dieser konventionellen Klassizität und der echten ist der Unterschied unermesslich! Die eine ist ganz ein Produkt der Freiheit, die andere ist es nur halb; die eine verlangt nichts als ein Individuum, das auch im ästhetischen Gebiet ein sittliches ist und sich kultiviert, soweit es kann; die andere setzt mit Notwendigkeit ein großes Individuum voraus. Doch ist auch die konventionelle Klassizität nicht zu verachten, und es wäre namentlich unserer Zeit, die sich in Vernachlässigung derselben ganz besonders gefällt, zu wünschen, daß sie sich davon wieder überzeuge. Wie es nach Böttigers in diesem Punkt glaubwürdigen Memoiren in Weimar eine Periode gab, wo jeder aus Deutschland eintreffende Vagabond, der seine Liederlichkeit durch einen abgetragenen Rock und durch zerrissene Stiefel dokumentieren konnte, sich für ein Genie ausgeben zu dürfen glaubte, so bildet sich jetzt jeder mittelmäßige Kopf ein, er brauche nur schlechte, d. h. holperige Verse zu machen, und eine aller Logik ermangelnde, dafür aber freilich blumen- und phrasenreiche Prosa zu schreiben, um seine

Genialität außer Zweifel zu setzen. Man möchte Nicolai und Gottsched mit ihrem reinlichen und ehrlichen Stil, der die Geistesarmut doch wenigstens nicht durch einen künstlich erzeugten Nebel zu verhüllen sucht, zurückrufen, wenn man den Gallimathias, der sich den modernen nennt, verdauen soll."

Eine Schulausgabe von Racines Phädra, deren Einleitung sich auch mit Euripides beschäftigt, verdient hier erwähnt zu werden: *Phèdre par Racine*. Mit Anmerkungen herausgegeben von Prof. Dr. Chr. Rauch, Oberschulrat in Gotha. Bielefeld und Leipz. 1896 (Velhagen und Klasing). Dasselbe neu herausgegeben von Prof. v. Jarochowski. Einleitung von René Riegel, licencié ès lettres. 1907 (Velh. u. Kl.). Rauch meint Einl. S. 10: „Die Phädra des Euripides wird gegen das Ende des Stückes (Phädra stirbt in der Mitte des Stückes!) urplötzlich und unvermittelt zum verabscheuungswürdigen Ungetüm; die des Racine bleibt, was sie von Anfang an war, bemitleidenswerte Sünderin.“ S. 9: „Der Hippolyt Racines ist den Anschauungen moderner Zuschauer entsprechender, d. h. edler und, vor allem, liebenswürdiger als der des Euripides. — Die Schöpfung der Rolle der Aricia ist an und für sich ein genialer Griff Racines.“ Genial sind ihm alle Abweichungen Racines. S. 12 faßt Rauch sein Urteil zusammen: „Aus dem Vorstehenden ist zu entnehmen, daß Racine von Euripides zwar den Gedanken zu der bewunderungswürdigen Gestalt der Phädra gewonnen, ihn aber in wirklich genialer Weise veredelt und sittlich erhöht hat.“ Doch die Rauch'sche Ausgabe ist ja durch eine neue ersetzt. Hier drückt sich der Vorredner etwas vorsichtiger aus, fertigt aber doch den Euripides zu rasch ab. Das griechische Original ist ihm vor allem eine religiöse Tragödie. S. XIV „Le drame d'Euripide dont une querelle de déesses forme le fond, se transforme donc sur la scène française en une action psychologique, tout intérieure

dont l'intérêt repose sur l'évolution des sentiments et des passions“, d. h. das „Genial“ von Rauch wird beibehalten, nur in fremder Sprache umschrieben und verdeutlicht. „L'incomparable originalité de l'imitation racinienne!“ Einmal macht Riegel ein Zugeständnis wegen Theseus: „dont la grande figure livrée par la légende est bien affadie chez Racine.“ Wäre er mit etwas weniger „rapidité“ zu Werke gegangen, ich glaube, er hätte noch mehr Fades bei Racine und auch einiges Geniale bei Euripides entdeckt. Besonnen ist das Urteil des Herausgebers (v. Jarochowski), vgl. Anhang S. 8. zu II 1,76—91: „Man kann kaum an die Echtheit einer Liebe glauben, die sich so haarscharf selbst zu zergliedern weiß und welche eingestandenermaßen mit soviel Eitelkeit vermischt ist. Diese Stelle zeigt so recht deutlich, wie die französischen Klassiker die Leidenschaften schildern. Man sieht, daß sie dieselben durch kalte Reflexion des Verstandes miterstehen lassen, nicht aber mit dem Herzen empfinden und miterleben.“ — Wozu aber die an sich brauchbare Ausgabe durch solche Vorrede verunzieren, wozu vernünftiges Urteil fälschen und dieses gefälschte Urteil der Jugend in die Hand geben? Besser wäre es wenigstens, sich überhaupt auf keine Erörterung über das Verhältnis des Racine zum Euripides einzulassen, sondern nur kurz anzugeben, daß des Euripides Hippolyt das Original von Racines Phädra ist.

Münstereifel.

Theodor Büsch.



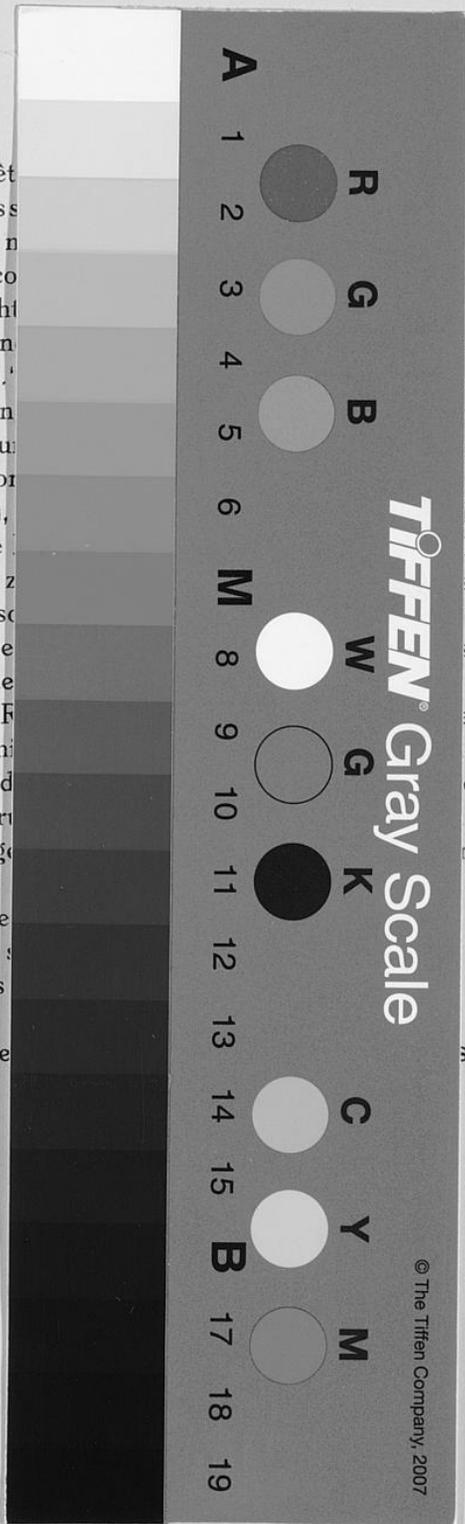
dont l'intérêt  
 et des pass  
 beibehalten, n  
 licht. „L'inco  
 Einmal „mach  
 „dont la gran  
 chez Racine.“  
 Werke gegän  
 bei Racine u  
 deckt. Beson  
 rochowski),  
 kaum an die  
 scharf selbst z  
 maßen mit so  
 so recht de  
 Leidenschaft  
 durch kalte F  
 nicht aber mi  
 Wozu aber d  
 Vorrede ver  
 und dieses g  
 Besser wäre  
 örterung übe  
 einzulassen, s  
 Hippolyt das

Münste

ntiments  
 uch wird  
 d verdeut-  
 cinienne!“

Theseus:  
 n affadie  
 idité“ zu  
 ur Fades  
 pides ent-  
 s (v. Ja-  
 Man kann  
 h so haar-  
 standener-  
 telle zeigt  
 ssiker die  
 dieselben  
 en lassen,  
 eben.“ —  
 ch solche  
 fälschen  
 nd geben?  
 keine Er-  
 Euripides  
 Euripides

sch.



© The Tiffen Company, 2007

