

Zur Dramaturgie der Antigone.

---



Die Dramaturgie der Shakespeare



Die Antigone des Sophokles wird nicht nur regelmäßig auf den Schulen gelesen, sie ist auch ein Gemeingut der gebildeten Welt geworden, wenigstens ihrem Hauptinhalt nach. Und dennoch gehen noch heute die Meinungen über sie weit auseinander, der Streit über die Bedeutung einzelner Partien oder Rollen, über den Zweck von Einzelheiten und den Grundgedanken des Ganzen will nicht zur Ruhe kommen. Ja es ist gesagt worden, daß das richtige Verständnis des Stückes unsrer Zeit mehr oder minder überhaupt abhanden gekommen sei. Die Antigone bietet in der That noch Probleme, die teils die Gelehrsamkeit, teils der Geschmack sich immer wieder zu lösen bemüht.

Nun kann ja von vornherein der Einwurf erhoben werden, daß wir doch in den Erklärungen und Nachrichten der Alten reichlichen und authentischen Aufschluß finden müßten. Und manchem Gelehrten sind dies ja die vornehmste, wenn nicht einzige Quelle, woraus das Material zur Lösung der Frage fließen muß. Wir haben auch *ὑποθέσεις* und Scholien in reicher Zahl, doch kann ich ihnen keinen besonderen Wert beimessen zur Beurteilung des Ganzen. Ich bin überzeugt, daß alexandrinische Gelehrsamkeit, deren Resultate jene Inhaltsangaben und Erklärungen sind, gar nicht imstande ist, den Wert litterarischer Produkte zu erkennen. Das Gebiet, wo sie Vorbeeren erringt, ist die Kleinarbeit an Einzelheiten und Dunkelheiten des Ausdrucks, in Fortpflanzung von Thatsachen der Tradition. Und gerade hierbei ist diese Art Arbeit oft verhängnisvoll, wenn überlieferten Daten falsche Gründe untergelegt werden, die dann als Prinzipien wie eine ewige Krankheit sich forterben und der unbefangenen, ich möchte fast sagen, ungelehrten Betrachtung die Pforte verschließen. Der Dichter arbeitet mit intuitivem Kunstgefühl und die Gesetze des künstlerischen Ideals sind im wesentlichen dieselben heute wie ehemals, mögen sie — nicht am wenigsten dem Dichter selbst — auch noch so unerkant sein. Ich erwähne dies, um dem Vorwurf zu entgehen, daß ich an ein Stück altgriechischer Litteratur zu sehr mit modernen Theorien und Vergleichen herantreten sei. Die alten *ὑποθέσεις* vor antiken Tragödien geben überdies meist nur den Stoff an, über den das Stück verfügt, oft in merkwürdiger Beleuchtung, nicht aber den Sinn, in dem es jenen Stoff verarbeitet hat. So können wir auch nicht erwarten, daß eine *ὑπόθεσις* (=Stoff) uns deutliche Antwort auf Probleme wie das zu behandelnde giebt.

Es ist nämlich namentlich der Grundgedanke der Antigone, der Gegenstand so vieler Besprechungen und auch im wesentlichen der folgenden ist. Ich scheue mich nicht, dies viel verhandelte Problem von neuem vorzunehmen, da ich glaube, die Schwierigkeiten von einer neuen Seite beleuchten und beseitigen zu können.

Von den geltenden Anschauungen ist wohl die verbreitetste die, daß unser Stück das Aufeinanderprallen der sittlich religiösen Verpflichtung Antigones und ihrer Gehorsamspflicht gegen den Herrn des Landes oder das Haupt der Familie darstellen soll. Doch ist mit Recht erwidert worden, daß ein Konflikt dieser Art gar nicht vorhanden sein kann. Die beiden Seiten desselben sind zu wenig gleichwertig. „Die durch Erfüllung der höheren Pflicht bedingte Verletzung der niederen ist eine ganz geringfügige.“ (Corssen.) Schon für unsere Weltanschauung, noch mehr für die griechische, wo das Göttliche und Heilige weit mehr alle Handlungen und Gesinnungen durchdringt und beherrscht, und die Bürgerpflicht, wie die Familienpflichten, wofern sie etwa nicht eben im Göttlichen ihre Begründung haben, doch sehr zurückstehen. Ja man kann sagen, es giebt bei den Griechen weder eine individuelle, noch eine soziale Ethik ohne religiöse Begründung.

Es wäre also eine *παῖς*, die man unter keinen Umständen als *προδαια* bezeichnen könnte, ein Konflikt, dessen Ernst keinem Griechen aufgehen konnte. Auch Lehrs ist dieser Meinung und so noch viele, daß nämlich Antigone völlig unschuldig leidet.

Anderer legen den Konflikt in die zwei Personen der Antigone, als Vertreterin des göttlichen Rechts, und des Kreon, als Vertreters der Staatsraison. Hier gilt aber ebenso der vorige Einwurf. Es wäre Recht und Unrecht zu ungleich verteilt.

Nach Hegel stoßen die an sich berechtigten Interessen des Staates und der Familie auf einander, beide aber einseitig vertreten und übertrieben. Die Lösung des Konflikts ist, daß die Vertreter beider Überhebungen sich gegenseitig vernichten. Und Böckh nimmt das auf. Ungemeßnes und leidenschaftliches Streben, welches sich überhebt, führt zum Untergang. Die Vernunft ist das Beste der Glückseligkeit. Schrecklich enden muß, wer unnachgiebig in leidenschaftlicher Aufregung und Trotz den von ihm für recht erkannten Weg verfolgt. — Dem gegenüber weist Corssen mit Recht nach, daß Kreon als Vertreter der berechtigten Staatsinteressen überhaupt nicht gelten kann. Und schon Göthe sagt zu Eckermann, daß Kreons Handlungsweise keine Staatsugend, sondern ein Staatsverbrechen sei. Ich verweise auf die Stelle Ant. 1113, wo Kreon selbst zugiebt, daß sein Verhalten nicht „den bestehenden Gesetzen“ entsprach. Wiederum M. Heubach (Zahrbücher f. Phil. 112, 135 ff.) spricht bald von der Staatsraison, die Kreon vertritt, bald von dem leidenschaftlichen Tyrannen, der tyrannischen und unedlen Regierung, „dem Symbol eines absolutistischen Eigenswillens von atheïstischer Färbung, der in seiner dämonischen Blindheit sich bis zum Wahnwitz steigert.“ Aber weiter, was soll eigentlich hier die Schuld der Antigone, ihre Überhebung sein? Das Zurückweisen der Hilfe Ismenes? Die hat sich geweigert und ist zur That auch nicht tauglich. Daß sie „in heftiger Überhebung das Maß der Besonnenheit und Gesetzesfrenke überschreitet“? Das dürfte im einzelnen schwer nachzuweisen sein. Ihre That ließ sich wohl nicht gut anders ausführen. Und die Härte ihrer Worte im Streit mit Kreon erklärt und entschuldigt sich wohl durch die zornige Erregtheit beider Streitenden, ist jedenfalls kein todeswürdiges Vergehen. Und ferner wird so der ganze Konflikt aus der Substanz, dem inhaltlichen Wert der vertretenen Interessen entfernt und in die Art der Vertretung übergeführt. Diese begleitenden Umstände der Thaten, diese Nebensachen, die willkürlich den handelnden Personen zugeteilt sind, sollen dann das Grundmotiv der ganzen Tragödie bilden. Der eigentliche Kern des Konflikts bliebe aber ungelöst.

Kaibel (Göttlinger Programm 1897) sucht das Problem griechischer zu fassen. Kreon ist der Wächter und Vertreter des öffentlichen, bürgerlichen Rechts, Antigone des gentileischen. Frömmigkeit und Bruderliebe sind nicht die Hauptmotive Antigones, sondern die Thatsache, daß ihre Familie, das Labdakidenhaus, durch den aus anderem Geschlechte stammenden Kreon beschimpft ist. Nun will Antigone in „bodenlosem Hochmut und ganz verblendetem Dünkel der haßerfüllten Labdakidentochter“ (Corssen) lieber den Tod leiden, als solchen Schimpf dulden. Sogar als unmittelbar vor dem Tode alles Weiche und Weibliche in ihr erwacht, beklagt sie nur ihr eignes bitteres Los, als letzte ihres Geschlechts so elend untergehen zu müssen. Darum weist sie Kreon gegenüber es auch zurück, um eines Gatten — Haimons — und dessen Kinder — Menoikiden oder Kreontiden — willen solch eine That zu thun, wohl aber um des Bruders willen, des Labdakiden. Hiermit will Kaibel die vielbesprochene Stelle 905 ff., die schon Göthe ein Anstoß war, retten. Sie bildet den Ausgang und den Grund von Kaibels ganzer Auffassung. In dieser Thatsache aber liegt auch ihre Widerlegung. Kaibel thut, um weniger Verse willen, dem ganzen Stücke Gewalt an, worüber man das Nähere bei Corssen (die Antigone des Sophokles, ihre theatralische und sittliche Wirkung 1898) nachlesen kann. Außerdem sei es mir gestattet, anzumerken, daß Antigone ja gar nicht die letzte Labdakidin ist, sondern Ismene noch lebt. Und weiter ist wohl die Frage noch offen, ob der Geschlechtsstolz, der doch nur Sinn hat bei dem Rechte, das Geschlecht fortzusetzen, bei einem Mädchen so ausgeprägt sein kann.

Bruhn (eine neue Auffassung der Antigone, Jahrb. f. Phil. 1898) verwirft ebenfalls den größeren Teil der Ausführungen Kaibels. Er sieht in Kreon die vom Dichter beabsichtigte Karrikatur des Ödipus. Antigone ist dennoch die Vertreterin der Frömmigkeit diesem Asterbild eines Königs gegenüber. Allerdings handelt sie nicht nur nach selbstlosen, religiösen Motiven, denn sie haßt Kreon als Gegner ihres Hauses

schon seit langem. Die sich gegenüber stehenden Gegner sind sittlich nicht gleichwertig, Kreon hat ganz Unrecht, Antigone ganz Recht. Dennoch, Menschentroz ist machtlos gegen den Götterwillen, der den Untergang des Labdakidenhauses will. — Ich finde hier aber ein Schwanken zwischen mehreren Gedanken. Der Konflikt beruht auf dem Nebeneinander des idealfrommen Mädchens neben dem Königszerrbild, oder der stolzen Labdakidin neben dem persönlichen Feind, dem fremden Eindringling, der Untergang der Heldin aber beruht auf der Machtlosigkeit des gegen Götterwillen anstrebenden Menschentrozes. Soll dies aber etwa die Lösung jenes Konflikts darstellen?

Th. Blüß in zwei Besprechungen (a. a. D. 1898) erklärt ähnlich wie Raibel, daß nicht persönliche Bruderliebe oder allgemeine Frömmigkeit Antigone zur That treiben, sondern die altgriechischen und heroischen Gefühle der Pietät und Pflicht gegen das eigne Geschlecht, insonderheit die toten Blutsverwandten. Diesem Motiv gegenüber steht die „platte Verständigkeit“, der νόμος, sieghaft vertreten durch Kreon. Jene Verse 905 ff. sagen ironisch: grade ihre Handlung entspreche doch den Prinzipien Kreons, der klugen Verständigkeit, dem νόμος, und sie sind ein „letzter, moralisch vernichtender Protest der unterliegenden Heldin gegen die siegende Verständigkeit der Menschenwelt“, nachdem von allen Seiten gerade ihr die Verständigkeit abgesprochen ist. Doch was ist eigentlich diese halb platte, bald kluge Verständigkeit? Ist es die Feigheit zu verantwortungsvoller That? Ist es Loyalität? Ist es der Grundsatz, gegen tote Blutsverwandten nicht pietätvoll zu sein? Oder ist es das reine Nützlichkeitsprinzip? Wie kann das aber als νόμος schlechthin bezeichnet werden? Und Kreon als Typus des menschlich-verständigen Mannes?

Ein wirres Durcheinander! Ein krampfhaftes Suchen nach Motiven, nach Konflikten! Man kann die Sammlung noch vermehren. Bald wird Kreon der „einzig Verständige“, bald Karrikatur, bald ist Antigone das Idealbild frommer Menschlichkeit, bald die griechisch-beschränkte, ahnenstolze Adlige.

Bei alledem habe ich die Empfindung, daß man dem Stücke und dem Dichter nicht gerecht wird. Es sind meist Anschauungen über den Charakter der Personen und der Handlungen, die sich auf einzelne Züge derselben, auf gelegentliche Epitheta und Nebengedanken gründen, und hierdurch beschränkt und befangen, den Blick für die dramatische und tragische Gestaltung des Ganzen verlieren. Ich erinnere an die Worte, die ich oben über Kunstschaffen ohne Kunsttheorie gesagt habe. Der echte Dichter ist immer Naturdichter in dem Sinne, daß er aus seinem Gefühle, aus seinem Geschmacl heraus das Richtige, das tragisch Wirkame trifft. Er leistet Vollendetes auch ohne encheiresin naturae. Da nun Jahrhunderte daran gearbeitet haben, dieses geistige Band zu finden, glaube ich wohl, daß wir berechtigt sind von unsern Anschauungen über Tragik und überhaupt Dramaturgie auszugehen, auch wenn wir den Inhalt eines sophokleischen Stückes erfassen wollen.

Ich werde also einige Momente des Tragischen hervorheben und dann untersuchen, wo sie in der Antigone vorhanden sind.

Tragisch wirkt, wie Alberti in seinen 12 Artikeln des Realismus ausführte, die Handlungsweise und das Schickal einer Person, die sich bei ihrer That oder ihren Thaten in einer Selbsttäuschung befindet und an dieser Selbsttäuschung zu Grunde geht. (Vgl. Gesellschaft 1889.) Dasselbe meint wohl Aristoteles, wenn er in seiner Poetik sagt, ein tragischer Held ist der um einer Verfehlung (ἀμαρτία) willen leidende. Ein tragischer Held kann sich nun zunächst täuschen über die ihm selbst innewohnende Kraft oder über die zur Ausführung der That benötigte Energie. Das ist wohl der häufigste Fall von Tragik. Ich verweise auf Coriolan, Fiesco, Wallenstein („Wär's möglich, könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?"). Sehr rein stellt diese Tragik dar Ibsens Hjalmar in der Wildente oder Hauptmanns Glockengießer Heinrich. Dieser fühlt sich berufen, muß aber bald erkennen, daß er nicht auserwählt ist. Über alles, was ihn seelisch an seinen bisherigen Wirkens- und Gedankenkreis fesselt, täuscht er sich und reißt sich davon los. Aber er kann es innerlich doch nicht völlig überwinden, es folgt ihm in dem poetischen Symbol der versunkenen Glocke, es reißt ihn wieder gewaltsam an sich heran und mit sich herab. — Oder aber, die Täuschung geht über die eigne Person und ihre Kräfte hinaus, sie bezieht sich auf die Gunst oder Ungunst der Verhältnisse, unter denen die That vor sich gehen muß. Man vergleiche Antonius, der sich über die Stärke seiner egyptischen



füllt, es fehlt ein bedeutender Teil desselben, die Bestattung, und um die dreht sich der Rest des Stückes. Ajax selbst weist v. 827 fg. auf diese Fortsetzung des Kampfes hin.

Auf Grund dieser Betrachtungen und unseres Stückes behaupte ich nun zunächst, daß Antigone überhaupt keine tragische Heldin ist. Ihr Schicksal in den Mittelpunkt zu stellen, ruft manche Schwierigkeiten für die Dramaturgie des Stückes hervor. Da ist zunächst ihr Tod. Sie stirbt gar nicht den von Kreon als Strafe festgesetzten Tod der Steinigung. Ja, Kreon zögert bei ihrer Einlieferung überhaupt mit der Bestrafung, er trifft keinerlei Anstalten, ihr Urteil zu sprechen und auszuführen. Erst als die Scene mit Haimon ihm den wachsenden Widerstand gegen seinen Willen gezeigt hat, eilt er trotzig zur That, um sein Herrschergebot zu bestärken. Er will sie nun ihm Beisein seines Sohnes hinrichten lassen (760). Und Haimon vertritt durchaus nicht dieselben Motive wie Antigone, sodaß etwa dieser entscheidende Zusammenstoß der beiden Männer denselben Konflikt, wie zwischen Kreon und Antigone, darstellt. Die Scene mit Haimon ist überhaupt überflüssig, wenn es sich um den Konflikt der göttlichen Gesetze über die Behandlung der Toten mit dem menschlichen Feindeshaß nur handelte. — Kreon wählt — ob aus Furcht vor dem Volke, wie von manchen behauptet wird, ist fraglich; wohl mehr in der pedantischen Meinung, so der eigentlichen Blutschuld ledig zu sein — die mittelbare Hinrichtung, den Hungertod im unterirdischen Gefängnis. Doch kommt auch dieses nicht zur Vollendung, sondern Antigone entzieht sich diesem Geschick durch Selbstmord, sie erleidet also auch jetzt nicht die ihr bestimmte Strafe. Was ist nun der Grund dieses Schwankens in der dramatischen Komposition? Weshalb eigentlich tötet Antigone sich selbst? Wiederum lauten die Antworten der Erklärer recht verschieden. Am wenigsten tragisch wirkt die That, wenn sie geschieht, um den Qualen des Hungertodes zu entgehen.

Aus Trotz und Eigensinn — so nimmt Gast (Jahrb. f. Phil. 1897) an, um dieses Untragische ihres Selbstmordes zu vermeiden. Er konstruiert die ganze Schuld der Jungfrau aus übertriebener Ausprägung und Geltendmachung ihrer Neigungen und Gefühle, aus Trotz und Eigensinn. Somit betrachtet er ihren Selbstmord als Gipfel ihrer Schuld. Sie will nicht einmal hierin Kreons Willen herrschen lassen, sondern ihn auch dieses letzte Mal durchkreuzen. Aber grade in dieser letzten That des Trozes liege auch gleich die tragische Strafe. Denn sie entzieht sich dadurch der wenn auch entfernten, aber immerhin doch vorhandenen Möglichkeit, bei etwaiger Änderung von Kreons Anschauungen von der Strafe befreit zu werden, das Leben zu behalten, an dem sie doch so sehr hängt v. 806 ff. Dieses eigenmächtige Eingreifen in ihr Schicksal, als sie an der Götter Hilfe verzweifelt v. 922, soll der Gipfelpunkt der tragischen Handlung sein, zugleich aber auch die ganze Lösung. Nicht Kreon ist das Werkzeug zur Strafe ihrer Schuld, sondern sie straft sich selbst. — Daß diese ganze Auffassung erkünstelt ist und außerdem dem übrigen Inhalt des Stückes nicht gerecht wird, drängt sich wohl jedem Leser auf. Das Ideal menschlichen Handelns, das durch das Scheitern des „eigenmächtigen Thuns“ Antigones empfohlen wurde, wäre also reines *laissez aller*. Das Begraben des Bruders, das Erfüllen der höchsten religiösen Pflicht, wäre Eigenmächtigkeit, nachdem es irgend jemand untersagt hat, und ein Selbstmord, um langwieriger Todesqual ein rasches Ende zu bereiten — denn als subjektives Motiv Antigones kann man kein andres finden —, ebenfalls, eine durchaus ungriechische Anschauung. Überdies ist die eigentümliche „Lösung des Konfliktes“, wie Gast sie auffaßt, doch recht schwächlich. Nein, der Selbstmord der Jungfrau hat anderen dramaturgischen Grund, wie wir sehen werden.

Corssen, der den Kampf eines schwachen Mädchens, auf dessen Seite Recht, Pflicht, Staat und Religion ist, gegen Kreons „Einzelwille, Willkür, Tyrannei und Gottlosigkeit“ annimmt, sieht auch die Schwierigkeit, die in ihrem Selbstmord liegt. Er erklärt ihn so: Antigone sieht von vornherein ihr Geschick bestimmt durch den alten Labdakidenfluch, sie stirbt als Opfer des Schicksals. Aber dennoch ist ihr Tod ein freiwilliger, sie erfüllt eben ihr Schicksal mit völlig freiem Entschluß, und dies ist ja die höchste Freiheit und Sittlichkeit. Ihr schließlich freiwilliger Tod soll dann das Schicksal verfühnen. Freilich paßt zu diesem seinem erhabenen Bilde der Antigone nicht ihre Abschiedsrede, welche ganze Scene Corssen auch als „unpassend und sinnlos“ bezeichnet. Er neigt daher zu der Ansicht, sie für später überarbeitet zu halten. Da nach ihm Antigone tragisch unschuldig ist, kann er eben ihren Untergang nicht anders erklären als durch Berufung auf das Schicksal, den Labdakidenfluch.

Auch in dieser Beleuchtung ist Antigones Geschick nicht geeignet, sie zur tragischen Heldin zu machen. Es fehlt ihr überhaupt das, was ich oben als Erfordernis tragischer Charaktere hingestellt habe. Sie ist sich von vornherein bewußt — was deutlich aus ihrer Unterredung mit Ismene hervorgeht —, daß sie dem Herrscherwillen Kreons nicht entgegen treten kann, daß ihre Überzeugung ohnmächtig ihm gegenüber ist, daß sie also im Kampfe dagegen notwendig unterliegen muß. Sie handelt dennoch unbekümmert nach ihrer sittlichen Überzeugung, trotzdem sie bestimmt weiß, daß sie deshalb sterben muß. Es findet also in ihrem Schicksal gar keine Peripetie statt (*ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή* Ar. Poet. 11). Auch das zweite tragische Moment fehlt ihr. Sie weiß ebenso bestimmt, daß niemand und nichts ihr helfen wird. Nichts in ihrer Umgebung, in den Verhältnissen wird erwähnt, was ihr einen günstigeren Verlauf ihrer That vorspiegeln könnte. Niemand ist mit ihrem Thun schlecht hin einverstanden, wenn auch die Motive gebilligt werden, nicht einmal der Chor, der das Volk und seine Stimmung vertritt. Doch darüber später. Auch Haimon kämpft nicht für sie, sondern gegen das Unweise und Frevelhafte in Kreons Herrschaft v. 749. Endlich als Schicksalstragödie, wie Corssen es erklärte, ist das Stück nicht zu begreifen. Odisus freilich handelt subjektiv berechtigt, täuscht sich aber über das Schicksal. Antigone dagegen kennt den Fluch der Labdakiden und ihr Thun ist einflußlos dem gegenüber. Sie muß untergehen, möchte sie thun, was sie wollte. Vertritt sie die höchste Sittlichkeit, ist ihre That in jeder Beziehung recht und gut, und unterliegt sie dennoch dem Fluch: so fehlt es eben an der tragischen Gerechtigkeit. Die sittliche Berechtigung ihres Handels ist auch nach ihrem Untergang unbestreitbar und ewig, es steht zum Labdakidenfluch in gar keiner Beziehung. Wie anders Odisus! Daß eben ein vorerst unbekanntes Schicksal, das den Konflikt heraufbeschwört, fehlt, daß keinerlei Geheimnis obwaltet, macht diese Auffassung unmöglich. Und der Gedanke, daß sie durch freiwilligen Tod das todverhängende Schicksal innerlich überwindet, indem sie so zur wirklichen Freiheit gelangend das Schicksal selbst vollzieht, dieser Gedanke ist doch etwas sehr modern philosophisch, von Reflexion über den menschlichen Freiheitsbegriff beeinflusst.

Noch anders endlich hat man den Tod Antigones erklären wollen. Sie sei zwar durchaus schuldlos. Ihr Tod erscheine aber dem Griechen nicht als Unglück. „Hätte sie Kreons unnatürlichem Befehle gefolgt, dann hätte sie in Frieden Haimon geheiratet und Kinder geboren und wäre schließlich ebenso verschollen, wie die meisten Königsfrauen und auch ihre Schwester Ismene.“ Sophokles hat sie also willkürlich zur Märtyrerin gestempelt, um ihr ein bleibendes Andenken zu verschaffen! Ich meine, sie hätte auch ohnedem durch ihr Verhalten gegen ihren Vater Odisus sich ein Denkmal aere perennius gesetzt. Und dann, was ist das überhaupt für eine Auffassung des Unglücks dichterischer Charaktere!

Übrigens deutet noch anderes darauf hin, daß Antigones Ungehorsam gegen Kreons Gebot nicht das Rückgrat der Handlung ist. Der Zorn der Götter, der von Teiresias dem Kreon bekannt gegeben wird und die Lösung herbeiführt, richtet sich nicht gegen die ungerechte Bestrafung der Jungfrau, ihre unterirdische Einkerkelung, sondern allein gegen den Frevel betreffs des Leichnams. Deshalb ist dies auch das erste und wichtigste, was der umgewandelte Kreon heilen muß. Dann erst geht er zur Befreiung Antigones, deren Strafe mit der Rücknahme seines Verbotes hinfällig ist. Bruhn (a. a. O.) entgeht den Konsequenzen dieser Stelle in recht künstlicher Weise. Er sagt, da Teiresias den Trotz Kreons brechen will, versucht er es erst mit der leichteren Forderung, das als *μίσμα* erkannte zu beseitigen, dann erst, einen formellen Regierungsakt, die Verurteilung des Mädchens, zurückzunehmen. Jedoch grade umgekehrt, das öffentliche Verbot der Bestattung ist ein formeller Regierungsakt und zwar der grundlegende, die Befreiung der Übertreterin ist das leichtere und selbstverständliche, sobald jener aufgehoben ist.

Endlich ein letztes, was dagegen spricht, Antigone zur tragischen Heldin zu machen. Mit ihrem Tode könnte die Tragödie zu Ende sein, wie es überall der Fall ist nach dem Tode des Helden. Das andre, der Umschwung in Kreon, der Tod Haimons und der Eurydike, der Jammer Kreons sind nur Anhängsel. Ihr ästhetischer Wert könnte nur der sein, daß nun, nachdem die Gute leider untergegangen ist, doch als Entgelt dafür auch die Schlechten ihre Strafe bekommen, und so ein Schein ausgleichender Gerechtigkeit statuiert wird. Das mag in Jugendschriften von gewissem erzieherischen Wert sein, poetischer Wert steckt

jedenfalls nicht darin. Die tragische Gerechtigkeit muß in der Entwicklung des Helden und in seinem Schicksalen begründet sein, aber Antigones Tod ist ebenso untragisch wie ungerecht. Ihr Los ist eigentlich schon im Prologos, jedenfalls aber im ersten Episodion, als die That ausgeführt ist und die notwendigen Folgen nur eine Frage der Zeit sind, vollauf entschieden und fertig, es findet nun kein weiterer Fortschritt statt, der ganze Rest des Stückes ist dramatischer Epilog. Und selbst, wenn man den Kern noch ausdehnt bis zur Abführung Antigones, bleibt noch allzuviel Epilog. Auch Böckh giebt zu, daß so das Stück „scheinbar in zwei Handlungen“ zerfällt. M. Heubach (a. a. V.) sagt freilich, an Laas anknüpfend: „Wenn auch Antigone für ihr Thun mit dem Tode büßen muß, so erhebt sich triumphierend die Idee, welche sie vertrat, in verkürzter Gestalt. Der Schauspieler, welcher ihre Rolle spielte, tritt als Teiresias auf. Bis zuletzt haftet das Interesse an ihrer That und an ihrem Schicksal.“ Das letztere ist eben die Frage! Und mit der Rolle, die hier der „Idee“ zugeschrieben wird, verlieren wir uns wieder gänzlich ins Abstrakte.

Zu diesen Gründen kommt noch die Schwierigkeit, den Idengehalt einzelner Chöre mit diesem Hauptinhalt der Tragödie zu verknüpfen, z. B. das erste Stasimon, wo von dem *ὀφρπολις* und *ἀπολις* die Rede ist, ferner die dramatische Notwendigkeit ganzer Szenen, wie namentlich der ganzen Haimonischen zu erklären.

Sch glaube, die Überzeugung wird sich jedem Leser aufdrängen, daß in der That Antigone nicht die Heldin des Stückes ist. Wer soll es aber sein? G. Freytag (Technik des Dramas) sagt: „Der Hauptheld muß sich von den Gegenspielern kräftig abheben, und sein Anteil muß der größere sein, um so größer, je vollständiger ihn das letzte Resultat des Kampfes als den unterliegenden zeigt.“ Nun, der Dichter hat doch in der Schlußlage deutlich genug alles Leid auf Kreon gerichtet. Er selbst empfindet es 1014: „Alle schießt ihr auf mich einen.“ Er ist im ganzen Stück die dominierende Gestalt. Auch äußerlich. Denn ihm sind grade so viel Verse beigelegt (348), wie die andern Personen mit Ausnahme des Teiresias, der Boten und Wächter und des Chores, also Antigone, Ismene, Haimon und Eurydike zusammen sprechen (339). Dazu Teiresias mit 76, die Boten und Wächter mit 208. Und wie werden manche Erklärer wider ihren Willen geradezu gezwungen zu dieser Ansicht. Nach Corssen will der Dichter zeigen, „daß frevelhafter Übermut auch des Mächtigsten gestraft werde und die ungeschriebenen göttlichen Gesetze allmächtig und ewig walten.“ Und er sieht das echt Dichterische an Sophokles darin, daß er diese seine Meinung nicht durch einzelne Personen zum Ausdruck bringt, sondern durch die Führung der Handlung und dadurch, daß er deren Wirkung in den einzelnen Personen sich individuell reflektieren läßt. Das heißt doch, auch der Mächtigste, Kreon, wird durch den unerwarteten Verlauf der Handlung, die durch verkannte oder mißachtete Beziehungen bestimmt wird, schmerzlich belehrt, daß er falsch gewollt hat, daß er in Selbsttäuschung gehandelt hat, wofür er nun büßen muß. Da ist er also der Held, und Antigone sinkt zur Nebenperson herab, wie es Ismene, Haimon, Eurydike ist. Warum wird von Corssen dennoch Antigone wieder in den Vordergrund gehoben? Seine ganze Besprechung des Charakters Kreons, seine Rechtfertigung desselben, daß er zuerst den Leichnam beerdigen läßt, ehe er Antigone befreit, die Beobachtung der Steigerung seines Trozes und seiner plötzlichen Sinnesänderung, die Betrachtung der Schlußworte, alles dies drängt ihn eigentlich, Kreon als Hauptrolle aufzufassen. Bezeichnend ist auch, daß das Verbot der Bestattung bei Aeschylus im Schlusse der Sieben von einem namenlosen „Vorsteher des Volkes,“ bei Sophokles von Kreon ausgeht.

Kreons Charakterbild schwankt, von der Parteien Gunst hin und her gezerrt. Die einen sehen in ihm den Tyrannen schlechtweg, in dem nichts Gutes wohnt, andre die klägliche Karrikatur des Oidipus. Richtiger, menschlicher faßt ihn Raibel. Und ihm muß jeder beistimmen, der sich bemüht in den Personen des Stückes Menschen zu sehen und nicht Verkörperung von Ideen, Prinzipien. Raibels Charakteristik lautet: *Creo provectoris aetatis homo, in re publica nondum versatus, imperandi insuetus, bona voluntate magis quam prudentia commendabilis, mollioribus animi motionibus nec suis neque alienis indulgens, fortis honestus severus pertinax, publici commodi observantissimus, sed quid prosit aliorum magis institutione edoctus quam ipse expertus, Tiresiae ope ad regnum evectus, suae virtutis ipse probe sibi conscius, dignitatis suae eo magis sollicitus quo minus se civibus gratum sentit — Creo igitur, ut*

probum ac gravem, iustum ac severum dominum se praeberet . . . (Kreon steht schon in vorgerücktem Alter, aber hat sich noch nicht in öffentlichen Ämtern versucht und ist besonders im Regieren unerfahren; er ist — mehr durch guten Willen als durch Klugheit empfohlen, jeder Sentimentalität bei sich und andern abgeneigt, charaktervoll, ehrlich, streng, ja starrköpfig, die Staatsraison über alles stellend, doch hierin mehr doktrinär als Praktiker — durch Teiresias auf den Thron gekommen. Sein berechtigtes Selbstgefühl treibt ihn, um so mehr auf Wahrung seiner Autorität bedacht zu sein, je ablehnender sich die Unterthanen zu zeigen scheinen. Er will sich als gerade und ernst, gerecht und streng, als Herrscher zeigen). Bruhn weist ferner mit Recht auf den Sentenzenreichtum Kreons hin. Er sieht darin aber Eitelkeit und Selbstgefälligkeit. Viel richtiger wäre es, ihn als Mann der pedantisch durchgeführten Prinzipien, als Prinzipienreiter, zu bezeichnen. Charakteristisch ist auch, daß er das Verhalten Ismenes der überführten Antigone gegenüber nicht versteht, sondern sie ohne weiteres als mitschuldig ansieht. Das συμπικτείν hat er nicht gelernt, alles Gefühlsmäßige ist ihm ἀνοία v. 561, ja verfällt seinem cynischen Spott 569.

Seinen Grundsätzen von Staatswohl und Patriotismus entsprechend giebt er das verhängnisvolle Gebot, den Feind des Landes nicht zu bestatten. Er glaubt mit seinem Herrscherwillen seine Unterthanen zwingen zu können. Er muß sich aber, vom Unheil bedroht, beugen, nachdem sich seine Ueberzeugung sogar bis zur Auflehnung gegen die Götter in der Hitze des Streites verschärft hat. Diese Steigerung ist echt sophokleisch; Sophokles war wohl von den griechischen Tragikern der geschickteste, die Charaktere seiner Helden sich entwickeln zu lassen, während dieselben bei Aeschylus z. B. mehr von vornherein ein bestimmtes ἦθος zeigen. Kreon ahnt ferner nicht, daß aus dem Ungehorsam gegen sein Gebot, den er trotz seiner Drohungen nicht verhindern konnte, das furchtbarste Unglück für ihn selbst entstehen kann, gerade durch das Beharren auf seiner Anschauung von Recht und Gesetz. Ja er muß schließlich einsehen, daß er mit seinem Thun sogar gegen das wirkliche Wohl des Staates gefehlt hat, sodaß das allgemeine Mitgefühl sich seinen Gegnern zuwendet und er am Schlusse äußerlich wie innerlich einsam dasteht. Seine Absicht, den Staat zu erhalten, wirkt vielmehr auflösend auf alle Bande, die ihn mit Staat und Familie verbinden. Das ist seine tragische Schuld, die κορυφαῖοι ἔρωτες 617, die Selbsttäuschung über das wahre Staatswohl, über Sittlichkeit und Religion, über Familienliebe und Menschlichkeit. Sein glühender Patriotismus macht auch vor dem Tode nicht halt, und dadurch wird er unsittlich — ihm selbst noch unbewußt. Vgl. auch die wichtigen Chorstellen 619 ff. und 1024 ff. In jener beklagt der Chor, daß das Schlechte gut erscheint einem Manne, der, so ehrlich er auch recht handeln will, vom Gotte verblendet ist. In der andern nennt er das ἐξαιμαρτάνειν allgemein ein menschliches Verhängnis, errare humanum est, fordert aber schnelles Einlenken, sobald üble Folgen eintreten.

Kreons Schicksal zu erfüllen, führt der Dichter zuerst die Antigone ein. Ihre Rolle ist nach Welcker und Corssen von Sophokles erst geschaffen, und zwar sehr geschickt. Nicht ein beliebiger Unterthan, sondern, menschlich besser motiviert, ein Glied seines Hauses, durch die Verlobung mit Haimon, die hohe Labdakidin, fühlt sich durch andre Interessen als er gezogen. Sie giebt zusammen mit Ismene die Exposition des Stückes, ein dramatischer Kunstgriff, der sich überaus häufig findet. Wäre sie die Hauptfigur, so wäre mit dem Prologos schon der Inhalt des ganzen Stückes so gut wie bekannt. Die Schwester Ismene dient zunächst nur als Folie, um die Person Antigones mit der Wärme des Lebens auszustatten. Auch sie steht mit ihrer Gesinnung gegen Kreon, ist aber willensschwächer als Antigone und durch den Verfall ihres Hauses niedergeschlagen. Daß nicht erst das Aufkeimen des Widerstandes dargestellt ist, kann nicht Wunder nehmen. Jeder Grieche mußte ihn erwarten, selbst Kreon v. 219, 289 ff. Wie tief gerade die Pietät gegen die Toten im Bewußtsein der Griechen begründet war, zeigt das Solonische Gesetz, daß sogar der Sohn, den sein eigner Vater zur Schande verkauft hat, ihm gegenüber zur Bestattung verpflichtet ist. Aesch. in Tim. 13. Nur allein der Vaterlandsverräter und Tempelräuber ging nach athenischem Recht seines Anspruchs auf Bestattung im Vaterlande verlustig, aber nicht der Bestattung überhaupt, er mußte im Ausland begraben werden, wozu sich dann meistens das benachbarte Megara hergeben mußte (Stob. Floril. 40,8). Natürlich ist dieser Fall etwas ganz Anderes, als das Verfahren, das Kreon gegen Polyneikes beliebt. — Im Stücke

wird nun vorgeführt, wie vernichtend der Widerstand sich für Kreon gestaltet. Vorahnend klingt das zweite Lied des Chores, das erste Standlied. Nachdem er bescheiden und zurückhaltend Bedenken gegen Kreon geäußert hat, auch die gemeldete Übertretung auf göttliche Veranstaltung zurückzuführen versucht hat — für Kreon vergebliche, leise aber bedeutungsvolle Mahnung —, ahnt er ein Hereinbrechen gewaltiger Ereignisse. Der gewaltig strebende Menscheng Geist kann gewaltige Konflikte herbeiführen durch seine Maßlosigkeit. Zugleich deutet er in der zweiten Antistrophe merkbar auf die Motive Kreons hin. Die Übergewalt menschlichen Strebens zeigt sich verderblich bei Lenkung der Staaten, und daher der Gegensatz des *ὀφθαλμίου* und *ἀπολίου*. Daß hiermit der Chor an Kreon denkt und nicht an Antigone oder auch nur den noch unbekanntem Übertreter, meint auch Corssen. An beide denkt Böckh, wenn er auch lieber jede Beziehung aufgeben will. — Nun erfährt Kreon, daß es Antigone ist, die sich zuerst gegen ihn gestellt hat. Und bald darauf sieht er auch Ismene, die sich angesichts des Todes mit ihrer Schwester identifiziert und sich wie sie von ihm löst, aus Liebe zur Schwester, wie diese aus Liebe zum toten Bruder. Es droht aber bereits das Weitergreifen des Verhängnisses, als Antigones Verhältnis zu Haimon, das übrigens nach Corssen ebenfalls von Sophokles frei erfunden ist, erwähnt wird 563 ff. Kreon zieht aber daraus andre Konsequenzen, er steht ja, wie der Chor eben singt, unter dem Einfluß der männerbethörenden *ἀνδρῶν*. Nachdem das Schwesternpaar als Gegner ihm gegenüber steht, sucht er seinen Sohn sich zu erhalten, er geizt nach seinem Beifall 640 ff., wie Wallenstein dem Sohne seines Feindes, Max Piccolomini, gegenüber. Doch auch Haimon löst sich von ihm mit wachsender Entschiedenheit, je mehr Kreon auf seinem Willen verharret und den Bedenken des Jünglings kein Ohr verschließt. Dieser kämpft für die wahre staatsmännische Gesinnung, die von der Opposition lernt 707 ff., 723, 737. Er lehnt es ab, für Antigone zu streiten, das allgemeine Wohl des Herrscherhauses ist es, was ihn bekümmert 749. In vollem Zorn scheidet er vom Vater. Und die tragische Verblendung Kreons erscheint hier auf ihrem Höhepunkt. Er sieht den Zwiespalt in seiner Familie entbrannt, und dennoch öffnet derselbe ihm nicht die Augen für das Unberechtigte seiner Handlung, im Gegenteil er reißt in ihm den Entschluß, der sein ganzes Verfahren krönt. Es wäre aber noch nicht zu spät zum Einlenken. Es folgt der berühmte Kommos zwischen Antigone und dem Chor. In seiner breiten Anlage und Ausführung ist er jedenfalls veranlaßt durch das Mitgefühl mit der unschuldig als Opfer sterbenden Jungfrau, das den Dichter selbst mit fortreißt, ihm zugleich aber Gelegenheit giebt zu einer lyrischen Einlage, die die Erregung durch den eben durchfochtenen Kampf sich legen läßt und auf den zweiten Höhepunkt, Teiresias' Auftreten, vorbereitet. Antigone, die hier im Schatten des Todes als echtes Weib erscheint, die männliche Härte ganz verloren hat, klagt über ihr Geschick, das sie zur Einsamkeit verbannt. Verlassen von Freunden, ohne Gattenliebe genossen zu haben, muß sie ungerechtem Gesetz erliegen. Der matte Trost des Chores erscheint ihr als Spott, als eine Art Schadenfreude, denn so kann man das *γελῶμαι* echt griechisch auffassen. Vgl. Eurykleia vor den Leichen der erschlagenen Freier. Der Chor, die *πολις* vgl. 806, scheint ihr auf Seiten Kreons zu stehen, da er kein Wort des Tadelns gegen ihre Hinrichtung hat. Sie ruft deshalb die leblose Natur Thebens zum Mitgefühl auf. (Die Interpunktion des Textes ist hier zu ändern, sodaß die Frage bis *ἀνδρῶν* reicht und mit *ὡς* der neue Satz beginnt.) Doch der Chor entschuldigt seine Passivität mit der formalen Ungefeßlichkeit ihres Thuns und lenkt ihre Gedanken auf den Fluch ihres Hauses, wodurch auch Antigones Schmerz allgemeiner und damit sanfteren Wellenschlags wird. Nun kann sie auch der Chor daran erinnern, daß sie mit eigenem Willen die *εὐσέβεια* gewählt hat gegen das *κράτος*. Kreon treibt nun zur Vollstreckung, zur Einmauerung in unterirdischer Kammer. Weshalb aber hat er diese Todesart gewählt anstelle der Steinigung? Einen subjektiven Grund spricht er selbst aus 889, nämlich um selbst *ἀγρός* zu bleiben — natürlich konnte einen solchen Grund nur ein Pedant wie Kreon aussprechen! Der Dichter aber wählte die Todesart, um darzustellen, wie Kreon eben an den Verhältnissen, an Ungewolltem und Ungeahntem scheitert. Den schließlichen Tod der Antigone hat er nicht einmal in der Hand, ein Gutmachen seinerseits wird unmöglich gemacht, da es zu spät ist. Sein eignes Thun wächst ihm über den Kopf. Es ist ja vielfach der Grundton in Sophokles' Dichtungen: Der Mensch denkt, aber Gott lenkt. — Die Bedeutsamkeit dieses Entschlusses Kreons wird durch das folgende Chorlied genügend hervorgehoben, in dem drei Beispiele ähnlichen

Endes klagend besungen werden. Als letzter im Kampf gegen Kreon greift Teiresias ein. Und sein Auftreten ist ein starker Beweis für unsere Auffassung des Stückes. Die Götter sind verletzt durch die Folgen der verbotenen Bestattung. Diese ist eben der Kern der Handlung. Von Antigone ist zunächst gar nicht die Rede. Im Gegenteil von einem Kampf Kreons mit dem Leichnam 1029 fg. Auch Kreon sagt, alles, was ihm entgegen trete, habe zum Zweck seinen Willen betreffs der Leiche zu brechen 1039. Aber alle Gegnerschaft, alle Gründe vermögen es nicht. Nur endlich, nachdem Kreon sich bis zur Gotteslästerung verstiegen hat, die Weissagung des schrecklichen Unglücks, das ihn treffen wird. Dadurch wird er erschüttert, sodaß ein völliger Umschwung bei ihm eintritt. Noch aber sieht er das innerlich Falsche seines ersten Entschlusses nicht ein, er fürchtet nur die Folgen; um diesen zu entgehen, will er seine Befehle zurücknehmen. Und da muß er natürlich seinen Grundfehler zuerst gut zu machen versuchen und den Leichnam beerdigen. So ist sein Verfahren leicht erklärlich, während es anderen (z. B. Bellermann) weder sachlich noch psychologisch motiviert scheint. Doch wiederum hochtragisch ist es, daß die Folgen seiner Verblendung für ihn schon eingetreten sind, als er seine Schuld erkennt. Das Land Thebens hat er durch Beseitigung des *μίσσηρα* vor der Strafe der Götter noch gerettet, aber ihn selbst trifft in schnellen Schlägen das Unheil. Haimon stirbt in offener Loslösung vom Vater, seine Gattin verläßt freiwillig ihn und das Leben. Gebrochen kehrt er mit der Leiche des Sohnes zurück, er beklagt die *φρεσῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα*, durch die seine Familie (*ἐμφυλίους*) zerstört ist (von Antigones Tod und Leiche ist nicht mehr die Rede), und alles durch seine eignen verkehrten Entschliessungen (*δυσβουλίας*). Zu spät erkennt er der die *δίκη* 1270. Sein tragisches Geschick ist es, daß er aus dem *ἀγαθὸς Κρέων*, dem selbstbewußten patriotischen Herrscher zum *παδοκτόνος* 1305 und Gattinmörder 1319 geworden ist. Oder wie der Bote sein Schicksal zusammenfaßt 1136 ff.: er war zuvor beneidenswerth, er der vom Feind befreite dies Radmeiervolk, hierauf des Landes Macht empfang und lenkte, durch der Kinder edle Saat beglückt. Und nun — dahin ist alles. Vgl. auch 1161 ff. In der Schlußlage 1339 ff., wo die Schuld Kreons erwähnt wird, ist nur von Haimons und Eurydikes Tod die Rede, nicht von Antigone. Ihre Strafe war formell recht, nachdem das erste Staatsgesetz betreffs des unbeerdigten Leichnams vorlag, sie war nur das Bindeglied, das das Verhängnis von Polyneikes in Kreons eigne Familie hineinzieht. Die Vernichtung dieser Familie, das Bewußtsein der eignen Schuld daran, die völlige Vereinsamung ist die Strafe Kreons, wie sie sich aus der Natur seiner ersten Handlung folgerichtig und ohne Sprünge entwickelt, er ist nun „lebendig tot“ 1142, 1167, 1325. Erwähnt sei nur noch, daß bei Aeschylus wie bei Sophokles der Höhepunkt der Tragik nicht wie bei uns am absoluten Schluß liegt, sondern in der Peripetie, während der eigentliche Schluß dann lyrisch ausklingt. Bühneneffekte und wirkhame Abgänge brauchten eben die Alten nicht. So ist die Handlung des Stückes in fortwährender dramatischer Steigerung bis dicht vor den Schluß durchgeführt. Und der Chor zieht endlich nach den Klagen Kreons die Folgerungen im Preis des *φρονεῖν* und der Götterfurcht, im Tadel des zu großen Selbstgefühls (*μεγάλο λόγοι*), das durch Leiden lernen muß Vgl. auch 1271 (*ἔχω μανῶν δελταίος*). Es ist so das Stück die echt griechische Warnung vor der *ὕβρις*.

Hier seien nur noch einige Ausführungen über die Stellung des Chors der thebanischen Greise gestattet. Corssen betont mit Recht, daß der Chor nicht Einkleidung des Dichters, sondern selbst handelnde Person ist, er steht in, nicht über der Handlung. Da er aber in abgeklärter Besonnenheit und Mäßigung zwischen den Parteien steht, wird er von selbst Vertreter des Richtigen, der *δίκη*, der dichterischen Tendenz, wenn man will. Den ganz unbestimmt vorahnenden Charakter des ersten *στάσιμον* zugleich mit der allgemeinen Hindeutung auf Überschreitung der Grenzen in politischer Thätigkeit hatte ich schon erwähnt, ebenso die bescheidene Mahnung an Kreon, in der gemeldeten That die Fügung der Götter zu sehen. Als Antigone als Thäterin eingeliefert wird, nimmt der Chor lebhaftes Interesse an ihrem Wortstreit mit Kreon und tadelt ihr rücksichtsloses Verhalten dabei 471 fg. Wie ihn dies schon an ihren Labdakidencharakter erinnert, so verfolgt er diesen Gedanken weiter im zweiten *στάσιμον*. Das Schicksal wüthet im Labdakidengeschlechte und zerstört es noch in der letzten Wurzel, Antigone, die durch *λόγος ἀνοία* und die *ἔρις* zu Grunde geht. Hierin liegt ein Tadel der Jungfrau, doch billigt er ohne Frage ihre Motive, wie er die Berechtigung Kreons verneint hat. Doch ist die Art, wie Antigone sich weiter verhält, nicht nach seinem Geschmaek. Das

rücksichtslose Vertreten der eignen Überzeugung, wo Konflikte vorhanden sind, billigt er nicht. Als Greis, der viel erfahren hat und dadurch milde geworden ist, zieht er andere Wege vor. Er ist ohne Zweifel der Meinung, daß Kreon unter Umständen seiner Anverwandten die äußerste Strafe erspart hätte, nämlich, wenn sie reu- und demütig, mit der Bitte um Verzeihung für ihre Bruderliebe ihm entgegen getreten wäre. Vielleicht hätte auch Kreon wirklich so gehandelt, dafür scheint uns sein Zögern mit der Bestrafung und sein Schwanken betreffs der Todesart zu sprechen. Er mußte eben noch weiter gereizt werden, sich weiter in seine falschen Prinzipien verrennen. Echt menschlich kann der Chor sich in der folgenden Scene dem Eindruck von Kreons beredter Verteidigung seiner Handlungen nicht entziehen 681 fg., doch *audiatur et altera pars*, auch Haimon scheint ihm Recht zu haben 724. Die thebanischen Greise lassen sich eben von ihrem Gefühl leiten, dem Bau dialektischer Theoreme sind sie nicht gewachsen. Das Eroslied ist unter dem Eindruck dieser Scene gesungen, den innersten Grund des Zerwürfnisses zwischen Vater und Sohn bildet eben Haimons Beziehung zur Braut. Des Chores beschwichtigende und tröstende Rolle im Kommos war schon besprochen. Da er den Tod der Jungfrau unabwendbar sieht, sucht er sie zur Ergebung in ihr Schicksal zu führen. Das nächste betrachtende Lied des Chores hat nach Corssen vorwiegend den Zweck, eine Pause herbeizuführen. Es schildert Göttermacht und Schicksalswalten, das Schuldige wie Unschuldige bezwingt. Als Kreon von Teiresias zur Umkehr gezwungen ist, äußert der Chor bittweise die Hoffnung auf glückliche Beilegung des Streites und Abwendung des Unheils durch Bacchos' Hilfe. Zäh und überraschend trifft ihn die Kunde von des Königs Unglück. Und nun legt er seiner Zunge keinen Zaum mehr an, er spricht aus, daß dieses von Kreon selbst verschuldet ist, und kann so die Moral des Stückes vortragen, wie oben ausgeführt. Neben seiner theaterteknischen Aufgabe dient so der Chor dazu, die reife und ruhige Auffassung älterer Männer darzustellen, das Bild Thebens wird so ein vollständiges. Wie Haimon der Vertreter der stürmischen, aufbrausenden Jugend ist, so der Chor der des bescheidenen, milden und frommen Alters. Seine Anschauungen decken sich, wo sie nicht von der noch unvollendeten Handlung bestimmt werden, naturgemäß meistens mit denen des Dichters, sind aber nicht bloß Einkleidungen der Tendenz.

Es erübrigt nun noch die Antwort auf die Frage: wenn Kreon so durchaus der Held der Tragödie ist, wie kommt es, daß so lange Antigone in den Vordergrund gestellt wurde? Kaibel sagt freilich, wenn sie in den Ruf der Frömmigkeit und Liebe gekommen ist, so muß der Leser seine eigne Unfähigkeit, sich in den Geist des Griechentums zu versetzen, dafür verantwortlich machen. Ich meine, einerseits liegt es viel mehr an ihrer Gestalt selber. Schon als letzter Sproß der Labdakiden, Ismene abgerechnet, erweckt sie unser Interesse. Der Fluch des Ödipus kommt auch über ihr nicht zur Ruhe. Das wirkt auch in unserm Stück vielfach noch nach. Ihre Sehnsucht zu sterben 461 ff. entspringt aus dem Gefühl, daß sie so wie so vereinsamt und unglückverfolgt dasteht. Und das lebhaftes Mitgefühl, das Ödipus' gewaltige Gestalt und sein tragisches Verhängnis übermächtig erregt, erstreckt sich auch auf seine unglückliche Tochter. Dazu ist auch ihre Figur vom Dichter selbst mit Liebe behandelt, und darum ist die Rolle umfangreicher, als unbedingt nötig, geworden. So sehr sie auch für unser Drama Kreon gegenüber nur Nebenperson ist, ist sie doch mit einer Fülle lebenswarmer Züge ausgestattet. Da sie bietet in sich wieder ein psychologisches Problem. Während einerseits das starre Gefühl für Recht und Frömmigkeit und ihre rücksichtslose Energie ihren Charakter fast männlich erscheinen lassen, besonders mit der Folie Ismene, machen sich doch angesichts des Todes die zurückgedrängten weiblichen Empfindungen geltend. Und fesselnd ist es, wie ihr starker Wille auch in diesem Aufruhr der Gefühle die Oberhand behält, und sie bleibt *ωπὸς* bis zuletzt. Endlich hat sie ja seit dem Ödipus auf Kolonos ein besonderes Recht auf Verehrung, und um so grausamer und unverdienter erscheint ihr Schicksal. Sie steht seit jeher mehr in dem Vordergrund der rankenden Sage, wenn diese auch von Kreon einst vielleicht mehr zu berichten wußte, als uns jetzt erhalten ist. Ist doch Kreon bei Euripides Schwiegervater des Herakles. Das ideale Opfer der Tochterliebe und Bruderliebe macht Antigone zu einem herrlichen Typus eines Weibes, und je höher das Weib in der Achtung und Beachtung der Menschen stieg, um so lieber klammert sich das Interesse an sie. Ganz gewiß ist „die Darstellung einer edlen Jungfrau, die alles, auch das Leben, daran setzt, um den Leichnam ihres geliebten Bruders vor der äußersten Beschimpfung zu

bewahren, für die Modernen so rührend und ergreifend, wie sie nur für die Athener des Sophokles gewesen sein mag“ (Corssen). Eine gewisse Sentimentalität, die sich diesem Interesse nicht absprechen läßt, wurde so im Laufe der Zeit liebe Gewohnheit. Dazu kam die nachlässige, wie es uns erscheint, Art der Alten, Titel zu geben. Wir verlangen von einem rechten Titel zugleich Hindeutung auf den Kern der Sache, während die alten Schauspiele doch zum Teil ihre Titel recht wenig rechtfertigen. Bei der Elektra ist es anders. Sie faßt den Plan der Ermordung, sie assistirt bei seiner Ausführung. *πάσων εἰ σθεναρῆς διπλῆν* 1415!

Der vornehmste Grund aber, daß das Stück diesen Namen trägt, und überhaupt der Grund so mancher absonderlich scheinenden Titelgebung hängt mit einem griechischen Brauch zusammen. Es war nämlich üblich, daß ein Drama nach der Rolle des Protagonisten, des Haupt Schauspielers genannt wurde. Spielte derselbe aber in demselben Stücke mehrere bedeutende Rollen, so wurde der Name anders woher genommen. Das ist wohl der Grund für die Namensgebung der Trachinierinnen, der Perser, der Phönissen u. a., wo der Chor den Namen hergab. (Vgl. Jul. Richter, die Vertheilung der Rollen unter den Schauspielern der griechischen Tragödie.) Und bei unserm Stück stimmen die Didaskalien und sonstigen Nachrichten aus dem Altertum überein, daß Antigone vom Protagonisten gespielt wurde.

Ist nun aber diese Thatsache nicht ein durchschlagender Grund gegen die ganze vorgetragene Auffassung des Dramas? Für die meisten gewiß, und das ist wohl der Grund, daß die falsche Auffassung so fest wurzelt. Ein Gelehrter nur (Frey in den *Jhb. f. Phil.* 117, 460 ff.) wirft die ganze antike Überlieferung über den Haufen und behauptet kühn, Kreon sei die Protagonistenrolle. Freilich hat er einen Vorgänger in Vachmann, der ebenfalls Kreon für den Protagonisten reserviert. Zuerst zeigt Frey in kurzer Ausführung, daß doch Kreon die Hauptperson im Stücke sei. Dabei setzt er sich mit R. Fr. Hermann auseinander, der dies abstreitet, weil Kreon nicht „ein mit individueller Selbstbestimmung handelnder Charakter heißen kann, sondern als abstrakter Doctrinär nur thut, was er seiner Stellung nach nicht lassen zu können glaubt.“ In der That — ein merkwürdiger Einwurf! Dann mit G. Freytag: „daß er durch Teiresias gründlich erschüttert und umgestimmt wird, . . . verminderte den Griechen die Teilnahme am Charakter“, und an anderer Stelle: „es wäre gegen die Würde seines (des Protagonisten) Rollenachs gewesen, jemand auf der Bühne darzustellen, der sich von einer andern Person des Stückes, die Götter ausgenommen, imponieren ließ“. Endlich sucht Frey den Titel zu erklären, zunächst durch den Hinweis, daß Antigone die idealste und schönste Gestalt ist, dann mit Berufung auf die Sage, die nur die That der Antigone erzählt. An sie habe Sophokles angeknüpft und das andre, das Schicksal Kreons, erst selbst hinzugefügt.

So nahe nun auch Frey dem Kern der Frage zu kommen scheint, meine ich doch, er hat sich selbst um die Frucht seiner Arbeit gebracht durch die unmögliche Behauptung, daß Kreon nun auch vom Protagonisten gespielt wurde. Das scheidet nämlich endgültig — selbst wenn man den alten Didaskalien nicht so viel Gewicht beilegen wollte — an dem ausdrücklichen Zeugnis des Demosthenes in seiner Rede *περὶ παραπροσειας* § 247. Aber gerade diese Stelle giebt uns die Lösung der Titelschwierigkeit und damit wohl der ganzen Frage.

Die Sachlage ist folgende. Die Hauptrolle liegt gemeinhin bei den alten Griechen in den Händen des Protagonisten, nach Demosthenes hat aber Aischines als Tritagonist den Kreon gespielt. Also scheint es, kann wohl Kreon nicht die Hauptfigur im Stücke sein. Ich bin dagegen, auch gegen Frey, der Meinung, daß Kreon ganz gut Tritagonistenrolle und dennoch die Hauptfigur sein kann. Den Schlüssel zu dieser unkanonischen Anschauung bietet uns eben diese Demosthenesstelle. Es heißt da: es ist ein Ehrengeschenk für die Tritagonisten, daß in den Dramen Tyrannen und Scepterträger auftreten. (*ἐξαιρητόν ἐστίν ὡσπερ γέρας τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκήπτρ' ἔχοντας εἰσιέναι*). Man muß nun fragen: warum werden Könige immer von Tritagonisten gespielt? Recht erkünstelt erscheint mir der Grund, den oben R. Fr. Hermann in diesem einzelnen Falle angiebt. Daß Könige ihrer Stellung gemäß, das heißt königlich handeln, macht sie doch nicht zu minderwertigen Charakteren oder abstrakten Doctrinären. Und sollten wirklich die attischen Schauspieler solche Rollen nicht gern gespielt haben, die abstrakte Schemen waren? Wenigstens ist dieser Grund von anderer Seite angegeben worden, daß nämlich die Könige meist weniger feine Individualisierung

zeigten. Auch der Scholiast zu der Demosthenesstelle folgt dieser Ansicht, der dritte Schauspieler bekäme die leichtesten Rollen, die am wenigsten ausdrucksvoll wären (*ἧττον παθητικά καὶ ὑπέροργκα*). Aber es kann doch niemand die Kreonrolle verwaschen und matt nennen, im Gegenteil, der Umschwung in ihr erfordert hohe psychologische Ausdrucksfähigkeit. Und die Schlußklage! — Daß auch ferner Kreon für die Griechen trotz des Tritagonisten, der ihn spielte, eine gewaltige Rolle war, zeigen uns zwei Stellen aus Lufianos, die man wohl auf die Antigone beziehen darf. In der Apologie § 5 sagt er: Schauspieler sind auf der Scene gewaltige, hohe Herrn, Agamemnon oder Kreon oder selbst Herakles. Wenn sie aber die Maske ablegen, sind es elende ums liebe Brot Mimende (*ὕπομοσθοι τραγωδοῦντες*). Und in der Nekhomanteia § 16: Schauspieler werden willkürlich vom Dichter in bestimmte große Rollen gekleidet, wie Kreon, Priamus, Agamemnon, bald darauf sind sie wieder ein Sklave (*οὐκέτης*). Nach Schluß des Stückes aber sind sie nicht mehr Agamemnon oder Kreon, sondern Müller aus Stallupönen oder Schulze aus Finsterwalde (Polos aus Sunion oder Satyros aus Marathon), arm und niedrig (*πέννης καὶ ταπεινός*).

Weshalb lag denn nun aber die Rolle des Kreon in den Händen des Schauspielers dritten Ranges, des Tritagonisten? Nun, da braucht man nur an das leicht erregbare attische Publikum zu denken und seine von unsrer ganz verschiedenen Erwartung im Theater. Wir stehen leider dem Inhalt der Rollen meist kühl gegenüber, beklatschen aber ganz objektiv die Leistungen des Mimen, mag er nun von Edelmut triefen, oder mit Virtuosität Schandthat auf Schandthat häufen. Das ist ein Vorwiegen des Histrionentums, wie es ja auch in späterer Zeit und namentlich in Rom zu bemerken war. Darauf deutet auch die Stelle bei Cicero, *Divinatio* § 48: „der Schauspieler der zweiten oder dritten Rolle menagiert sich (*multum submittit*), damit der princeps am meisten hervortritt.“ Das sind Gastmanieren, wie sie auch heute bestehen, und sie rühren daher, daß bei einer Theateraufführung die Person des Mimen das Interessanteste ist, weniger dagegen der Gehalt des aufgeführten Stückes. Anders war es aber zur klassischen Zeit in Griechenland! Da war das Theater eine „moralische Anstalt“, ein Ort religiöser Erbauung im Dienste des Dionysos, und wenn das auch mit der Zeit mehr und mehr schwand, so blieb doch immer das, was der Dichter dem Publikum zu sagen hatte, das Wichtigste. Wie oft hat ein Dichter die Menge zu Thränen hingerissen durch die Vorführung nationalen Unglücks, nicht ein Schauspieler durch die Virtuosität seiner Mimik — Phrynichos wurde bestraft, nicht sein Protagonist Herodot 6, 21 —, oder sonst das nationale oder sittliche Gewissen des Volkes aufgerüttelt. Auch Aristophanes bezeugt wiederholt, wie zugänglich das Volk den schmeichelnden Worten des dramatischen Dichters ist, wie gern es sich Marathonkämpfer u. s. w. nennen läßt, um ihm dann den Preis im Wettspiel zu erteilen. Der Dichter kraftvolle Sentenzen gewannen Leben im Volk, sie riefen tosenden Beifall hervor. Und nun denke man sich das demokratische Volk von Athen, das nichts so sehr haßte als Herrscherwillkür, monarchisch-absolutistische Überhebung. Ein allgemeines Murren wird das Theater durchbraust haben, wenn Kreon seine politischen Grundsätze entfaltete: Die Bürger müssen ihren Rücken unter das Joch beugen 291, Antigone ist ihm *δούλος τῶν πέλας* 479, die Bürgerschaft kann ihn nicht lehren, was er thun soll 735, die Stadt gehört dem Herrscher zu eigen 738. Auch die Gotteslästerung 1040 ist hierzu zu nehmen. — Aber mochte auch der Beifall sowohl, wie das Mißfallen in erster Linie dem Wort des Dichters gelten, einen Teil desselben nahm der Vortragende auf sein Konto, denn ihm bezeugte man beides. Und während des Spieles war er eben nicht Polos aus Sunion, sondern wirklich Kreon. Aber andererseits trafen fühlbare Äußerungen des Mißfallens — *sit vonia* — nicht Kreon sondern den Polos. Sollte nun ein beifallgewohnter und verwöhnter Protagonist sich zur Zielscheibe des Volksunwillens machen, wie es doch sicher mit Kreon geschah? Solche, in diesem Sinne undankbare Rollen überließ man eben gnädig dem Tritagonisten und das will auch die spottende Bemerkung des Demosthenes sagen: Könige, scepterschwingende Tyrannen, zu spielen ist das zweifelhafteste Ehrengeschenk für Tritagonisten. Der Protagonist bekam eben nicht die Hauptrolle schlechthin, sondern — wie auch heute ein berühmter Gast — die dankbarste, die allerdings meist wohl die Hauptrolle war, hier bei der Antigone aber nicht. Während Kreon nämlich das Murren der leicht erregten, empörten Zuschaueremenge hervorrief, entfesselten seine Gegner und unter ihnen besonders Antigone, mit ihren Sentenzen Beifall. Man versteht nun auch, weshalb die Nebenrolle der Antigone im

Verhältnis so ausgeführt und so umfangreich vom Dichter gestaltet ist. Übrigens möchte ich hier abschweifend bemerken, daß eine Stelle bei Stobäus, aus der man schloß, daß allgemein in der Komödie die Rolle der Bösen dem Tritagonisten zufiel, falsch aufgefaßt wird. 106,8: „Dem Schmeichler geht es am besten von allen, zu zweit dem Sykophanten, die dritte Rolle spielt der Bösewicht.“ Natürlich ist hier vom Theater gar nicht die Rede, sondern von den sozialen Verhältnissen, der Bühne des Lebens. — Der Brauch, dem Protagonisten die dankbarste Rolle zu geben, ist noch natürlicher für die erste Zeit, wo der Dichter selbst als Protagonist mit spielte. Da ist die Einheit des Vortragenden mit dem Vorgetragenen noch inniger, und die Antigone ist eines der älteren Stücke, wenn auch Sophokles bereits darauf verzichtete selbst zu spielen. Wann er dies that, ob schon von vornherein, wissen wir nicht.

Hiermit ist wohl der letzte Anstoß aus dem Wege geräumt, der darin lag, daß Antigone (und Teiresias) vom Protagonisten, Kreon vom Tritagonisten gespielt wurde. Es könnte vielleicht nur noch ein Einwurf erhoben werden, daß nämlich Sophokles mit der Rolle der Antigone einen ungelösten Widerspruch, eine unausgeglichene Ungerechtigkeit einführt und so durch seine Tragödie uns verletzt, anstatt erschüttert. Doch niemals war es Aufgabe der Dichter, in allen Nebenrollen die tragische Gerechtigkeit zu wahren. Zahlreich sind die Beispiele von unschuldigen Opfern der tragischen Helden. Man denke nur an die Schlächtereien Macbeths und Richards III. Und in unserm Stück befindet sich auch wenigstens Eurydike in derselben Lage, wohl auch Haimon; denn das *αὐτῶν ἡλωδία* ist zu wenig klar als Motiv des Selbstmordes Haimons. Wenn die Hauptpersonen selbst auch zuweilen an und mit dem Opfer noch stürzen, wie auch hier Kreon, so ist damit für das Opfer selbst doch nichts gewonnen in bezug auf tragische Ausgleichung, höchstens nur, was oben schon zurückgewiesen, im Sinne der äußerlichsten Vergeltungstheorie. Und gerade der Selbstmord findet sich bei diesen Opfern der Tragik häufig, bei Max Piccolomini (denn auch sein Tod ist schließlich Selbstmord), wie bei Egmonts Clärchen, bei Ophelia wie bei Marquis Poja, bei Hedwig in Wildente, dem Sonnenscheinchen in Sodom's Ende und der Frau des Glockengießers Heinrich.

Ein merkwürdiger Zufall ist es, daß eine ziemlich genaue Parallele zu unserm Problem in dem neuesten Drama Hauptmanns vorzuliegen scheint, im „Michael Kramer“. In derselben Nummer einer Zeitung fand ich zwei Besprechungen desselben, die eine unter den Theaternachrichten, die die Haupthandlung in dem Schicksal des Sohnes, des „verlorenen Sohnes“ sah, die andre unter dem Strich, die wohl richtiger das Schicksal des Vaters in den Vordergrund stellt, der in der Beschränktheit und strengen Verschlossenheit seiner Lebensanschauung den schwierigen Künstlercharakter seines unglücklichen, misgebildeten Sohnes verkennt und dadurch mishandelt, bis er an der Leiche desselben die zu späte Totenklage anhebt.