

PA 4413

.A78 F6

C. 1

Gen



**THE  
UNIVERSITY OF  
CHICAGO** LIBRARY

---







Anti

Königl. C

A. B

2

über die  
**Antigone des Sophokles**  
und  
**ihre Darstellung**  
auf dem  
Königl. Schloßtheater im neuen Palais bei Sanssouci.

---

Drei Abhandlungen

von

A. Böckh. E. G. Coelken. Fr. Förster.

---

Berlin, 1842.

Verlag von C. F. Schroeder.

Unter den Linden Nr. 23.

PA4413

.A78FG

89275

V o r w o r t.

---

Die Darstellung der Antigone des Sophokles in dem Schloßtheater des neuen Palais bei Sans-fouci am 28ten October d. J., (wiederholt den 6ten Nov.) veranlaßt durch den edlen Kunstsinne unseres Königes, welcher das wahrhaft Schöne mit tiefer Einsicht erkennt und sich desselben mit reiner Begeisterung erfreut, ist ein Gegenstand so allgemeiner Besprechung und Theilnahme geworden, daß es bei uns in die Reihe der Ereignisse eintritt. Die Wirkung desselben wird sich nicht bloß auf die Bühne beschränken, sondern auch in den weiteren Kreisen der Gesellschaft geltend machen.

Was zunächst die Bühne betrifft, so konnte es den Mitgliedern derselben nicht anders als erwünscht sein, gerade jetzt einmal eine Aufgabe zu erhalten, bei welcher die Schauspielkunst sich in

ihrer höchsten Bedeutung, in ihrer sittlichen Würde geltend machen kann.

Müssen wir es nicht einen edlen Beruf nennen, diejenige Kunst auszuüben, welche uns die höchsten Meisterwerke der dramatischen Poesie in ihrer wahrhaften Bedeutung und Wirksamkeit vor die Anschauung bringt? Denn was man auch vom stillen Genuß des griechischen Trauerspiels bei der Studierlampe, von der harmonisch-ungestörten Wirkung des Vorlesens eines Shakespear'schen Stückes sagen mag, — die ihm gebührende volle Geltung erhält das Drama einzig und allein auf der Bühne.

Wird aber der Schauspielkunst die verdiente Anerkennung und Achtung von Seiten des Publikums zu Theil, dann wird auch der Schauspieler sich selbst achten und vor allen seiner Kunst die Liebe und das Studium zuwenden, welche allein zum Ziele führen können.

Wenden wir uns nun zu dem Publikum, so finden wir, daß demselben ebenfalls durch diese Darstellung eine hohe und würdige Aufgabe gestellt worden ist, die nämlich: ein solches Kunst-

wert verstehen zu lernen, um sich daran wahrhaft erfreuen zu können.

Wer jener ersten Darstellung in dem neuen Palais beizuwohnen so glücklich war, fand daselbst eine Versammlung von Zuschauern, wie sie sich wohl selten zu einem gemeinsamen Kunstgenuß versammelt haben mag. Der König, die Prinzen und Prinzessinnen des Königlichen Hauses, der kunstsinrige Großherzog von Mecklenburg-Strelitz, der Prinz Friedrich der Niederlande, der Kronprinz von Württemberg, der Erbgroßherzog von Mecklenburg-Strelitz, hatten sämmtlich auf den amphitheatralisch erhöhten Sizen im Parterre Platz genommen. Unmittelbar dahinter so wie auf den Gallerien ersten und zweiten Ranges hatten in buntem Gemisch die, auf Befehl Seiner Majestät geladenen Generale, Professoren, Minister, Dichter, Geheimeräthe, Theater-Directoren, Gesandte, Prediger, Künstler, Kammerherrn, Bischöfe, Zeitungs-Redactoren, Gymnasial-Directoren, Mitglieder der Akademie der Künste und Wissenschaften u. s. w. ihre Plätze eingenommen. Nur einen Mangel theilte die heutige Versammlung mit einem

griechischen Theater: Frauen waren nur in sehr spärlicher Anzahl gegenwärtig. So gemischt aber auch die Gesellschaft zu nennen war, so war sie doch so ausgewählt, daß man an der aufmerksamen Theilnahme, wir möchten es Andacht nennen, welche alle Anwesenden der Darstellung schenkten, wohl erkannte, wie Alle in ein und dasselbe Element, in das der klassischen Bildung getaucht, die Weihe empfangen hatten, um sich an einem griechischen Kunstwerke wahrhaft erbauen zu können.

Schon die einfache Betrachtung, daß nun bereits vor mehr als zweitausend Jahren (442 v. Chr.) eine Dichtung von so rein menschlicher Gesinnung, von so sicher ausgeprägter Sittlichkeit, von so tiefer Weisheit und so innigem religiösen Bewußtsein geschrieben wurde und daß es schon zu jener Zeit ein Volk gab, aus dessen Geiste ein solches Kunstwerk hervorging und von dem es — und zwar nicht in einem ausgewählten Kreise — sondern in großer Festversammlung bewundert und verstanden wurde, das muß jene Annahme, als seien wir heut zu Tage allein die Erwählten und

Erweckten in bescheidene Grenzen zurückweisen. Noch heutigen Tages können wir hören, daß griechische Weisheit und Poesie unter dem allgemeinen Namen des Heidenthums der ewigen Verdammniß überantwortet wird und weil man diejenigen, welche in jenen Kunstwerken ewige Vorbilder für alle Zeiten erblicken, für nicht minder strafbar halten zu müssen glaubt, so werden auch sie — wir erinnern nur an die frommen Urtheile über Goethe und Hegel — von manchem Eiferer „tra la perduta gente“ gezählt, welche ewig „nella citta dolente“ schmachtet.

Aristoteles bedeutungsvolles Wort, „daß die Tragödie die Leidenschaften reinige“ wird sich, wie vor zweitausend Jahren, so auch heut noch bewähren, und dies ist es, was wir die sittliche Wirkung einer solchen Darstellung nennen dürfen. Nicht minder aber wird sich das eben so bedeutsame Wort Platon's: daß die Tragödie die Nachbildung des schönsten und vollendetsten Lebens sei, bewähren, und dies möchten wir die ästhetische Wirkung nennen; sie wird eben so wie jene andauernd sein und in immer weiteren Krei-

sen sich geltend machen. Daß ein so edles Kunstwerk, aus der engen Zelle des Gelehrten, aus der dumpfen Schulstube befreit, in das öffentliche Leben tritt, der Theilnahme des Publikums zugänglich gemacht wird, kann nicht erfolglos vorübergehen.

Ueber die Darstellung selbst ist zu berichten, daß die Anordnung und Einübung &c. Tief übertragen worden war, welcher sich nach Berathung mit mehreren hiesigen Gelehrten für die Donner'sche Uebersetzung entschied, deren Vorzüge in dem Wohllaute des Dialogs, der poetischen Sprache und des klangvollen Rhythmus in den Ohren bestehen, wenn auch hinsichtlich der Treue diese Uebersetzung von einigen anderen, namentlich von denen von Stolberg, Solger, Thudichum und Viscovius, welche letzteren mehrfach von mir zu Rathe gezogen wurden, übertroffen werden sollte.

Der Anordnung der antiken Scenen gemäß, war die Bühne erhöht, jedoch ohne Coulissen, im Hintergrunde der königliche Palast mit drei Eingängen. Zu der vertieften Orchestra, welche an der Stelle unseres heutigen Orchesters eingerichtet war,

führte eine freie Doppeltreppe von sieben Stufen herab. Hier stand ein Altar, Thymele genannt, um welchen der Chor sich versammelte; die begleitenden Instrumente, so wie der dirigirende Capellmeister waren möglichst verborgen.

In einem so kleinen Theater, wie das in dem neuen Palais konnte die erwähnte Treppe nicht so schräg gelegt werden um ein bequemes Auf- und Absteigen zu gewähren, was für diejenigen Personen, welche in leidenschaftlicher Aufregung diesen Weg nehmen mußten, gefährlich war. Derselbe Übelstand machte sich bei den Hinaustragen des Leichnams Hämöns bemerklich, indem die beiden Träger und der Todte selbst große Unbequemlichkeiten zu bestehen hatten. Von größerer Wirkung — dies nebenbei bemerkt — würde es vielleicht sein, wenn man den Leichnam, an welchem, ob schon er sich so eben das Schwerdt in Herz gestossen hat, Spuren äußerer Verletzung nicht vorhanden waren, ganz mit einem Tuch bedeckte, welches der Vater in der letzten Scene nur einmal aufnehmen dürfte, um den blutenden Leichnam des Sohnes daruner zu sehn.

Ein ganz neues Element, welches bei dieser Darstellung dem griechischen Trauerspiele hinzugefügt worden ist, war die Musik, die Composition der Chöre mit Begleitung des Orchesters von F. Mendelssohn-Bartholdy. Bei den Alten wurden die Chöre allerdings auch gesungen, oder, wenn sie gesprochen wurden, von einigen Rohr- pfeifen, Flöten und Lyren begleitet. Kannten sie nun auch einen Unterschied der Tonarten und wird uns viel von den Wirkungen jener Musik berichtet, so müssen wir doch durchaus bezweifeln, daß die Musik der Alten auf gleicher Höhe der Ausbildung, wie die anderen Künste gestanden habe. Statuen, Münzen, Gemälde, Gedichte haben sich erhalten; musikalische Compositionen nicht, und so lange man uns diese nicht zeigen kann, mag es wohl gestattet sein, an ihrem Kunstwerthe und selbst an ihrer vielgerühmten Wirkung zu zweifeln. Wie denjenigen aber, welchen die griechische Sprache unbekannt ist, das Verständniß und der Genuß des Originals nur durch die Vermittlung einer Übersetzung zu Theil werden kann, so müssen wir dem Componisten zugestehen, daß es ihm vollkommen

gelingen ist für den Chor der griechischen Tragödie die musikalische Sprache unserer Zeit zu finden.

Daß das Verdienst Mendelssohns hierbei ein bei weitem höheres ist, als das eines Übersetzers, bedarf keiner besonderen Erörterung. Ihm lag kein Original vor es gab keine griechischen Noten zu übersetzen, hier mußte neu und zwar in eigentümlichster Weise, ohne irgend ein Vorbild zu haben, geschaffen werden. Weder die Chöre der Oper, noch des Oratoriums, weder Kirchenstil noch weltliche Musik konnten hier einen Anhaltspunkt geben. Die Aufgabe war schwer, — allein sie ist — darin stimmen Aller Urtheile überein, auf das Glücklichsste gelöst worden. Die deutsche Musik ist um eine neue Gattung bereichert worden: Die Chöre der griechischen Tragödie haben ihren Componisten in Mendelssohn gefunden, wie die Psalmen einst in Marcello.

Über die Auffassung und Darstellung der einzelnen Charactere können wir nur im Allgemeinen berichten, daß sie den Anforderungen, welche an die erste Aufführung eines dem Inhalte und der

Form nach so fremdartiges Stück gemacht werden können, auf die jersfreulichste und befriedigendste Weise entsprach. Moderne Sentimentalität, hohles Aufspreizen und unnützes sich breit Machen mit Mund, Hand und Fuß ward gänzlich vermieden. Die zwölfßilbigen Trimeter nöthigen den Athem zu sparen und das Gewicht der Worte fordert von selbst zu deutlicher Aussprache und richtiger Betonung auf. Herr Kott gab den Kreon in würdiger Haltung des strengen Herrschers, der unbeugsam ist, wo es Gesetz Ordnung und das Wohl der Stadt gilt; es gelang ihm aber auch eben so vollkommen die Darstellung des zusammen gebrochenen Alleinherrschers, der mit lautem Wehgeschrei sich selbst anklagt und bekennt, daß er nichts weiter sei als Nichts!

Ma d. Wolf als Königin bewährte auch diesmal die Weimarsche hohe Schule, in welcher sie gebildet wurde. Sie war mit diesem Trauerspieler längst vertraut, da 1810 Goethe den Versuch machte, es nach einer Bearbeitung von Roch-  
 litz in Weimar zu geben. Die Ehre wurden damals gesprochen, brachten aber bei weitem nicht

den Eindruck hervor, den wir durch Mendelssohns Compositionen hier erreicht fanden.

Mad. Crelinger, unterstützt durch den Wohl-  
laut ihres Organs, vorbereitet zu so hoher Auf-  
gabe durch ihre Darstellung der Iphigenie von  
Goethe, stellte Antigone bis zur plastischen Voll-  
kommenheit vollendet dar. War einige Befan-  
genheit bei ihr, so wie bei allen ohne Aus-  
nahme bemerkbar, so müssen wir bedenken, daß  
dazu wesentlich der beschränkte Raum der kleinen  
Bühne beitrug, wo die Stimme noch nicht ihr  
rechtes Maß, die Bewegung und Handhabung  
noch nicht ihr rechtes Zuhause gefunden hatten.

Frl. Bertha Stich wurde bei ihrer Dar-  
stellung der Ismene anfänglich durch eine unfrei-  
willige Schüchternheit unterstützt; das Monden-  
scheinartige dieses Charakters, — wie ein Beur-  
theiler es nannte, — gelang ihr vortrefflich.

Herr Devrient als Hämon konnte in der  
That für einen griechischen Jüngling gel-  
ten; sein auf dem Turnplatz wie in der Palästra  
ausgebildeter Körper, die freie Haltung seines gan-  
zen Wesens waren die eines Königssohnes von

Theben. Nur mit den Tricot-Unterkleidern, mit der Frisur des Apolloknötens möchten wir uns nicht einverstanden erklären, wie überhaupt weder dem Schnitt, noch der Farbe, noch dem Stoffe nach die Anzüge angemessen erschienen; vielleicht hatte hierbei die Gelehrsamkeit zu viel, der Schneider zu wenig gethan.

Der Seher Teiresias wurde von Hrn. Franz so dargestellt und gesprochen, daß wir bei dieser Rolle durchaus nichts vermiften.

Hr. Wauer hat den Vorzug großer Deutlichkeit der Aussprache, jedoch haben wir uns mit seiner Persönlichkeit als Leporello so sehr befreundet, daß wir ihn in dem griechischen Trauerspiel nicht recht zu rangiren wissen.

Hr. Grua sprach den Bericht, den er der Königin als Bote zu erstatten hat mit etwas zu viel rhetorischem Aufwande; doch wird es freilich schwer halten, hier das rechte Maß zu finden, da der Dichter diese Rede mehr ausgeschmückt hat, als daß wir sie für die eines gewöhnlichen Boten halten dürfen. In bescheidneren Grenzen hielt sich Hr. Bethge als Diener.

Hr. Bader als Chorführer sprach so schön daß er mit seiner Stimme als Sänger kaum jemals einen größeren Eindruck hervorgebracht hat.

Da außer ihm die Königlichen Sängler Man- tius, Böttcher und Fischer mit in dem Chore sangen, oder auch vierstimmige Stücke, wie den Hymnos an Amor, mehrstimmige Recitative auch einzelne Soli mit Chorbegleitung vortrugen, so wurde die gewiß nicht leichte Musik unter der Leitung des Componisten mit größter Sicherheit und feinsten Abschattung und Farbengebung ausgeführt.

Alle, welche das Vergnügen hatten, der Vorstellung beizuwohnen, waren vom innigsten Danke gegen den Königlichen Festgeber für einen so reinen und hohen Kunstgenuß erfüllt.

Diesen Dank auszusprechen wird ein jeder sich gedrungen fühlen, wie und wo sich ihm die Gelegenheit darbieten wird, und so möge der Versuch, in das Verständniß eines solchen Kunstwerks einzubringen, zunächst als ein, wenn auch nur schwacher Ausdruck des Dankes für den uns zu Theil

gewordenen Kunstgenuß nachsichtige Aufnahme finden.

Die nachfolgende Vorlesung, welche ich in dem hiesigen wissenschaftlichen Kunstverein hielt, macht nicht den Anspruch eine gelehrte Abhandlung, oder akademische Rede zu sein. Mein Vortrag sollte nur eine Vorbereitung zu der Aufführung der Antigone sein und sich an die Abhandlungen, welche Hinrichs, Röttscher, Hotho in einer mehr wissenschaftlichen Form über ähnliche Gegenstände geschrieben haben, anschließen. Dies Eine ist und wenigstens gemeinsam, daß wir aus demselben Urquell Hegelscher Weisheit geschöpft haben, weshalb ich auch diejenigen, welche sich über das Wesen der antiken Tragödie und namentlich über die Antigone des Sophokles näher unterrichten wollen, auf Hegels Ästhetik verweise.

Ich würde es nicht gewagt haben, einen, für den engeren Kreis nachsichtiger Kunstgenossen bestimmten Vortrag der Öffentlichkeit zu übergeben, wenn nicht meine beiden sehr geehrten und gelehrten Freunde, die Herren Böckh und Tölken durch die Mittheilung zweier gehaltvoller Ab-

handlungen über die Scenerie und das Theater der Griechen, mit Bezugnahme auf die Vorstellung der Antigone zu vereinter Herausgabe mir den erwünschtesten Beistand erwiesen hätten. Der Philosophie kann nichts willkommener sein, als von der sichern und wegefundigen Philologie in das Leben eingeführt zu werden. —

F. F.



**I.**

Über die  
**Antigone des Sophokles.**

Von

**Fr. Förster.**

---

Mare  
Oer  
wohl  
in ge  
hatsch  
Heiter  
Philo  
Ede  
hann  
denn  
nes  
fen  
de  
hals  
liche  
Kne  
tiger  
wie  
gelo

Unter so vielen Räthselworten, welche der delphische Gott denen, die sein Heiligthum betraten, zurief, war wohl jener Spruch, der an der Stirn des Tempels in goldener Schrift glänzte, das tiefsinnigste und inhaltsschwerste. Der Grieche aber, welcher durch die Heiterkeit und Freiheit, die ihm seine Götter und seine Philosophie schenkten, bewahrt blieb vor moralischer Schönthuerei und tugendbeflissener Selbstquälerei, konnte in jenem: „Erkenne Dich selbst“ keine Aufforderung finden, sich mit den Privatangelegenheiten seines Herzens, seines Characters, und am allerwenigsten seines Seelenheils zu beschäftigen; für den Griechen konnte jener Spruch nur die Aufforderung enthalten: Erkenne in Dir das Allgemeine, das Göttliche, den Geist, und durch das Erkennen wirst du zur Anerkennung dieses Allgemeinen als des allein Mächtigen und Bestehenden gelangen. Die Erörterung: wie die griechische Philosophie diese Aufgabe gelöst hat, müssen wir der geschichtlichen Darstellung

und Entwicklung ihrer Systeme überlassen; hier haben wir uns nur auf den Versuch beschränkt, nachzuweisen: wie die griechische Kunst, und insbesondere die griechische Tragödie jenes: „Erkenne Dich selbst,“ nach seinem tieferen Sinne verstanden, vor die Vorstellung gebracht, und somit das Räthselwort gelöst hat. Wohl giebt es heut zu Tage der verzagten Gemüther genug, welche überhaupt die Lösung jenes Wortes für eine übermenschliche Aufgabe und eitel Thorheit halten, welche an jedem wahrhaften Erkennen, und vor allen an dem Erkennen des eignen Selbst verzweifeln; allein solche Verzweiflung kannte der Grieche nicht, auch war er in der That zu fromm, als daß er einem Gotte zugetraut hätte, er werde so arges Spiel mit dem Sterblichen treiben, ihm zuzurufen: „erkenne Dich selbst;“ um dann seiner Ohnmacht zu spotten. Die Griechen opferten keinem orientalischen Allein-Gotte, welcher den Menschen unter den Baum der Erkenntniß stellte, und ihn, wenn er im verwegenen Ungehorsam von der verbotenen Frucht gepflückt, und „geworden war, wie einer der Elohim,“ aus dem Paradiese vertrieb. — Eben, weil jenes „Erkenne Dich selbst!“ ein Zuruf des Gottes war, den sie den Wissenden nannten, gingen die Griechen freudig daran, die Lösung zu finden; denn

sie lebten in der Gewißheit, daß Unmögliches und Un-  
erreichbares dem Sterblichen von keinem Gotte ange-  
sonnen werde.

Wenn aber der Dichter des Trauerspiels es un-  
ternimmt, jenes Wort zu lösen, so besteht seine Auf-  
gabe darin, daß er das innerste Wesen des Menschen  
in seinen heiligsten Beziehungen zu dem Menschlichen  
sowohl als dem Göttlichen zur Erscheinung in der  
Wirklichkeit bringe, und zwar: zu der geoffenbarte-  
sten durch Handlung und Wort. Um aber die  
Wesenheiten näher aufzuzeigen, welche der Dichter als  
die bewegenden Mächte seines Drama's hervortreten  
läßt, damit das versammelte Volk, und somit auch  
der Einzelne darin eine Anschauung seiner eigenen  
Wesenheit erhalte, versuchen wir es, eine einfache Ex-  
position des Sophokleischen Trauerspiels Antigone  
zu geben.

Oedipus, König von Theben, der schuldblose und  
dennoch fluchbeladene Vaternörder und Blutschän-  
der hatte sterbend Veröhnung mit sich gewonnen, al-  
lein das Verhängniß lag noch mit schwerer Hand auf  
des Labdakos Haus und Erynnis bereitete neues Ver-  
derben. Oedipus Söhne, Eteokles und Polyne-  
kes, welche ihm in der Regierung folgten, waren über-  
ein gekommen, abwechselnd, jeder ein Jahr, die Herr-

schaft zu führen. Nach Verlauf des ersten Jahres aber weigert sich Eteokles, dem Bruder den Thron zu überlassen. Polyneikes nimmt seine Zuflucht zu Adrastos, König von Argos, dieser giebt ihm seine Tochter zur Gattin und versammelt ein Heer, welches unter Anführung von sieben Fürsten zur Eroberung der mit sieben Thoren befestigten Stadt Theben auszieht. Allein die Götter beschützen die Stadt; das Heer von Argos wird zerstreut, Adrastos, Tydens, Hyppomedon und Parthenopaios retten sich durch die Flucht, Amphiaraus wird von der Erde verschlungen, Kapaneus vom Blitze des Zeus getroffen, die argen Brüder aber, die den Zwist hervorgerufen, fallen beide durch gegenseitigen Brudermord. Nur zwei Schwestern sind noch aus jener blutschänderischen Ehe des Königs Oedipus mit seiner Mutter Jokaste übrig geblieben, Antigone und Ismene. Ihr Oheim Kreon wird als nächster Thronerbe König von Theben, und der erste Befehl, wodurch er seine Herrschaft kund giebt, ordnet für Eteokles, welcher die Stadt gegen die Feinde vertheidigte, ein ehrenvolles Leichenbegängniß an; Polyneikes aber, welcher, mit den Fremden verbündet, die Vaterstadt bestürmte, soll bei Todesstrafe unbeerdigt liegen und den Hunden und Vögeln

geln zur Beute überlassen bleiben. Hier nun beginnt die Tragödie.

Antigone hat den strengen Befehl des königlichen Oheims vernommen, sie theilt Ismenen ihren Entschluß mit, trotz des Verbotes, dem Bruder die letzte Ehre zu erweisen. Ismene, theils weiblich zaghaft, theils in anerkennendem Gehorsam sich in das fügend, was als Gesetz verkündigt worden ist, räth wohlmeinend ab, ohne bei Antigone Gehör zu finden. Ismene sagt:

„Vorerst erwähnen mußt du, daß wir Frauen sind

„Und nicht geschaffnen Männern dreist im Kampf zu  
stehn;

„Dann aber, daß wir, als den Stärkern unterthan,

„Hier folgen müssen und sogar in Härterem.

„Deßhalb von ihnen, die der Schooß der Erde birgt,

„Nachsicht erflehend, weil Gewalt von mir es heischt,

„Werd' ich den Herrschern Folge leisten: denn es zeigt

„Niemals von Klugheit über seine Kraft zu thun.“

Wenn uns der Dichter in Ismenen die weibliche Zaghaftigkeit in ihrer Anmuth zeichnet, so zeichnet er weibliche Entschlossenheit in dem Character der Antigone, jedoch auch diese innerhalb der Gränze der Weiblichkeit. Sie entgegnet der Schwester:

Thun, wie es dir gefällt, doch ihm geb ich ein Grab,  
 Mir dünkt es schön zu thun dies und zu sterben dann.  
 Bei ihm, dem Lieben, werd ich ruhn, die Liebende,  
 Die frommen Frevel übte; länger währt die Zeit,  
 Da ich gefallen muß den Untern, als den hier.  
 Dort werd' ich ewig ruhen; doch wenn Dir es dünkt,  
 Was Göttern ehrenwerth, für ehrlos halte Du! —

So hat Antigone sogleich bei ihrem ersten Er-  
 scheinen ausgesprochen, daß sie durch kein Gesetz, wel-  
 ches „die hier oben“ d. h. welches der König und der  
 Staat giebt, worin sie nur menschliche Anordnung er-  
 kennt, zurückgehalten werden könne, das zu thun, was  
 sie als das Gebot der „Unteren“ d. h. der Götter  
 der Unterwelt und als das göttliche Gesetz der Schwe-  
 sterliebe in eigener Brust erkannt hat. Sie geht jetzt  
 fort, um die fromme Pflicht zu üben, und auf dem  
 Leichnam des Bruders Erde zu streuen.

Unterdeffen tritt der Chor auf, bestehend aus den  
 Ältesten und Abgeordneten der Stadt, welche Kreon  
 zu sich beschieden hat. Der Chor begrüßt den freun-  
 digen Tag, der die Stadt von den Feinden befreit,  
 dankt Zeus für Schirm und Sieg, fordert auf, jenes  
 Kampfes zu vergessen, und in jubelndem Festreigen  
 die ganzen Nächte hindurch Thebens Bacchios zu  
 opfern.

Hier muß nun sogleich jene oft vernommene Ansicht zurückgewiesen werden, als ob der Chor außerhalb des Dramas, als der alles besserwissende, und sich alles gefallenlassende Philister theilnamios dastehe. Wenn auch nicht mit in die Handlung verflochten, so ist er dennoch nichts weniger als unentschiedener und theilnahmloser Zeuge; es erweist sich am Schluß, daß, während Antigone und Kreon durch das einseitige Behaupten ihres Rechtes und ihrer Tugend sich Verderben bereiten, das Volk, dessen Repräsentant und Vertreter der Chor ist, das Allgemeine und Vernünftige als das Wirkliche erkennt und als solches anerkannt wissen will, welches aus dem Trauerspiele unversehrt und gerettet hervorgeht.

Kreon kündigt bei seinem ersten Auftreten den berufenen Abgeordneten des Volks an, daß er, kraft des Rechtes der Erbfolge, die Regierung übernommen habe. Als die alleinige Richtschnur seines Handelns als König, gilt ihm, das Wohl des Staats, welches er rücksichtslos gegen jeden, wer es auch sein möge, zu behaupten, sich entschlossen erklärt; er sagt in seiner Huldigungsrede:

„Denn mir erscheint, wer einen ganzen Staat regiert,  
Und nicht die edelsten Beschlüsse streng befolgt,  
Vielmehr aus Furcht gebunden seine Zunge hält,

Unwürdig scheint er mir anjezt und schien es längst.  
 Und welcher höher als das eigne Vaterland  
 Den Freund erachtet, traun für gar nichts acht' ich ihn.  
 Denn ich, das wisse Zeus, der Alles ewig sieht,  
 Nicht schweigen möcht ich, säh ich auf die Bürger je  
 Verderben ziehn, anstatt des Heiles; möchte nie  
 Zum Freunde mir den Mann, der Feind des Landes ist,  
 Erwählen, dies erkennend, daß das Land es ist,  
 Was Heil uns bringt. Und wenn zu dessen Sicherheit  
 Wir nun das Steuer führen, dann vereinen wir  
 Uns Freunde. —

Nochmals verkündigt er nun selbst, wie er den  
 Frevel des Polyneikes, der seine Vaterstadt bekriegte,  
 an dessen Leichnam strafen werde.

So finden wir Antigone und Kreon in dem, was  
 ihnen für das Heiligste gilt, in unauf löslichem Wider-  
 spruche, und beiden müssen wir zugestehen, daß sie mit  
 gleicher Berechtigung ihre Ueberzeugung geltend ma-  
 chen. Was könnte es für die liebende Schwester Hei-  
 ligeres geben, als die Pflicht: den unbeerdigten Lei-  
 chnam des Bruders vor Schmach und Schande zu be-  
 wahren? Was für den Fürsten Heiligeres, als die  
 Sorge für das Wohl des Staats, und die strenge  
 Handhabung des Gesetzes?

Wäre Kreon „ein Tyrann von unbändigem Herr-

ſcherſtolz, den er hinter patriotiſchen Redensarten vergebens zu verſtecken ſucht, „wäre er „der Feigling, der höhniſch Freche, dem plötzlich aller Muth entfallen,“ wie ihn Herr J. L. in Nr. 132. der Literatur des Auslandes nennt, dann wäre er keine tragische Perſon eines ſophokleiſchen Trauerspiels, ſondern könnte höchſtens für einen zuſammengeſtickten Lumpenkönig eines Roſebue'ſchen Jammerspiels gelten.

Dies aber iſt nun eben das Tragische, daß wir ein berechtigtes Pathos im Kampf mit einem gleich berechtigten finden, und zwar in einem Kampfe auf Tod und Leben, den ſelbſt die Götter nicht zu entwirren vermögen, da das Verhängniß mächtiger iſt als ſie ſelbſt.

Es hat von jeher für eine der ſchwerſten Aufgaben gegolten, das zu ergründen, was ſich die antike Welt unter dem Schickſal gedacht. Wenn Aeſchylus den an den Fellen geſchmiedeten Prometheus dem Zeus ankündigen läßt, daß über ihm das Schickſal walte, welchem er und alle Götter des Olympos unterliegen werden, ſo finden wir hierin ausgesprochen, daß das Schickſal eine jenseitige, unbegriffene Macht ſei, gegen welche nicht einmal die Freiheit der Götter, um wie viel minder die der Menſchen beſtehen könne. Den Sieg über dieſe finſtre Macht errang

erst das Christenthum, indem es an die Stelle des blinden Schicksals: die Vorsehung eines liebenden Vaters, an die Stelle der Nothwendigkeit die Freiheit setzte. Unterlag aber auch nach dem Glauben der antiken Welt der Einzelne im Kampfe mit dem Schicksal, und erscheint dieser vergebliche Kampf als das Tragische, so läßt doch der Dichter keineswegs dem Schicksal einen Triumph über das Allgemeine, über das Sittliche und Heilige, über die Idee des Rechtes und der Wahrheit feiern. Vielmehr wird uns insbesondere hier in der Antigone zur Anschauung gebracht, daß, wenn auch sie, die Einzelne, über die das Schicksal den Untergang verhängt hat, unterliegt, die Idee für die sie kämpft, die Frömmigkeit und die Heilighaltung der Geschwisterliebe in dem Glauben des Volkes erhalten bleibt und somit das Schicksal zuletzt der besiegte und unterliegende Theil ist, welches wie Mephistopheles am Schluß bekennen muß:

„Ein guter Mensch in seines Herzens Drange

„Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“

Nur so lange das Schicksal ein unbegriffenes war, konnte es für eine Macht gelten; da nun das Erkennen die Aufgabe der Philosophie zu jederzeit war, so hat es sich auch die neuere und neueste Philosophie damit, und wir müssen ihr zugestehn, mit gro-

fem Ernste angelegen sein lassen. Hatte das Christenthum schon zuvor in dem Glauben an eine ewig-waltende Liebe, an einen göttlichen Rathschluß, den Sieg über das Schicksal erfochten, so mußte die Philosophie um so mehr sich aufgefordert fühlen, nun auch auf dem Gebiete des Denkens jene finstre Macht zu bewältigen. Als Vorkämpfer auf diesem Gebiete müssen wir vor allen andern Schelling nennen; wie er es war, der die Natur, diesen tausendgestaltigen Proteus, zu bannen wußte, daß er in eigenster Gestalt ihm Rede stehen mußte; so hat er auch die Kunst, die nicht minder tausendgestaltige, in ihrem Allerheiligsten heimgesucht, und sie hat ihre Schönheit und Wahrheit dem Eingeweihten enthüllt.

In welchem logisch-dialektischen Fortgange seit Schelling die Idee des Schicksals durch Schlegel, Solger und Hegel der Erkenntniß näher gebracht wurde, hat Hinrichs in seiner geistreichen Abhandlung über das Wesen der antiken Tragödie bündig auseinandergesetzt: „Nachdem, (heißt es daselbst S. XIII.) die Schelling'sche Philosophie das Wesen der Kunst als die Identität der Nothwendigkeit und Freiheit bestimmt hatte und die dramatische Handlung darin gesetzt, daß die einzelne Handlung aus der vorhergehenden und zuletzt alles aus der ersten Synthese mit

Nothwendigkeit entspringen, die Aufeinanderfolge aber selbst nicht empirisch, sondern nur aus einer höheren Ordnung der Dinge begreiflich sein müsse, so geht daraus schon von selbst hervor, daß die Nothwendigkeit oder das Schicksal eine höhere Bedeutung als die gewöhnliche ist, gewinnen mußte. Demnach betrachtet Schlegel die sittliche Freiheit als die Basis der antiken Kunst überhaupt und drückt das näher so aus, daß es derselben gelungen sei, übermenschliche Hoheit und menschliche Wahrheit auf das vollkommenste zu vereinigen und der Erscheinung einer Idee ausdrückliche Körperlichkeit zu geben. Dem gemäß bestimmt er ferner die innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit als die beiden Pole der tragischen Welt, so daß die eine durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht werde, und den Anfang der Tragödie die Bewährung der Freiheit und ihr Ende die Anerkennung der Nothwendigkeit ausmache, aber diese Nothwendigkeit keine Naturnothwendigkeit, sondern eine solche, die jenseits der sittlichen Welt im Abgrund des Unendlichen liegend, deshalb die unergründliche Macht des Schicksals sei, womit denn noch die weitere Aeußerung über die Tragödie zu verbinden ist, nämlich: „daß sie uns auf die höchste in dem Streit der Darstellung selbst mit auf-

genommene Betrachtung über unser Dasein und seine nie ganz zu enträthselnde Bedeutung hinlenke.“

Aber diese Nothwendigkeit ist überhaupt keine sinnliche und äußere, vielmehr eine innere, die deshalb in der Anerkennung das Element der Freiheit gewinnt und als in der wirklichen Welt enthalten begriffen werden muß. In dieser Bedeutung hat denn auch Solger dieselbe aufgefaßt, indem er die Nothwendigkeit, oder das Schicksal als in untrennbarer Einheit mit der Welt des menschlichen Willens und Handelns erkennt, so daß deren gewaltig wahrhaftes Dasein stets dem unfrigen zu Grunde liegt, aber zu unserem Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchte, sobald das Wollen des Einzelnen sich in seiner Entgegensetzung mit ihr darstelle, jedoch als das Höchste und Ewige in der Gestalt der heiligsten, nothwendig durch sich selbst daseienden Gesetze erscheine, die sich abspiegeln in der idealischen Natur der menschlichen Gattung als eines Ganzen, welche mit dem ihr eingepflanzten Wesen ins Ganze als dem Ideal gleich unendlich sei. Jedoch, wenn auch in der Wirklichkeit selbst begründet, so ist dennoch die Nothwendigkeit oder das Schicksal, indem sie noch nicht als bloß entgegengesetzte Mächte der sittlichen Wirklichkeit, die sich gegenseitig zu Grunde richten, und sich deshalb auflösen, erkannt sind, nicht wahr-

haft begriffen, deshalb auch Solger das Sittliche noch als ein solches betrachtet, das nicht in seiner Wirklichkeit an und für sich unendlich ist und darum noch durch seinen Untergang der tragischen Ironie anheimfalle, anstatt daß die Nothwendigkeit als Schicksal es ist, welche untergeht und daraus die sittliche Wirklichkeit als das Wahre und Gewisse erst hervorgeht, also dieselbe dasjenige ausmacht, was in seiner Sittlichkeit keinen Untergang erleiden kann und darum an und für sich ewig ist. —

Diese Versöhnung, welche ebenfalls die Aufgabe der Tragödie ist, gewinnen wir durch die Einsicht, daß aus dem Untergange der einseitig festgehaltenen und behaupteten Tugend die Ausgleichung des menschlichen mit dem göttlichen Rechte, und die gleiche Anerkennung beider hervorgeht. Doch wir kehren zurück zur Bühne.

Ein Wächter tritt auf und meldet zögernd und furchtsam, daß der Leichnam des Polyneikes von unbekannter Hand mit Erde bestreut und dem heiligen Gebrauch gemäß geweiht worden sei. — Der Chorführer glaubt des Königs Zorn, noch eh' er hervorbricht, dadurch beschwichtigen zu können, daß er ihm zuruft:

„Schon lang, o König, überlegt mein Inneres,  
 „Ob diese That nicht eine Gottheit angeregt.“

Anstatt zu besänftigen, reizt dies Wort den König zu noch heftigerem Zorn; er ruft dem Chor zu:

„Mir unerträglich ist es, daß du sagen magst,  
Die Götter hätten, wie den Freund verherrlichend,  
Den Mann begraben, der mit Brand zu tilgen kam  
Die Säulurmingten Tempel, und die Gaben dort  
Und ihre Fluren, ihr Geseß zu stürzen sann?  
Wann sahst du Frevler von den Göttern je geehrt?  
Nie wahrlich!“

Er deutet dem Wächter an, daß, wofern er nicht den Schuldigen entdecken und den Thäter ihm vor Augen stellen werde, sein Leben verwirkt sei.

Die Kunde von der unternommenen Wagniß der Bestattung und wohl auch der drohende Zornausbruch des Königes giebt dem Chor Veranlassung zu dem großartigen Gesang:

Vieles Gewaltige lebt, doch Nichts  
Ist gewaltiger, als der Mensch.

Dieser Chor allein würde hinreichen, um uns in Sophokles einen der größten Denker und Dichter des Alterthums kennen zu lehren.

In der ersten Strophe wird der Sieg des Menschen über die Elemente: über das Wasser durch die Erfindung des Schiffes, über die Erde durch die des Pfluges; in der zweiten der Sieg über die Thier-

welt: über Vögel und Fische, über Roffe und den Bergstier, besungen. Die dritte Strophe feiert den Menschen als Erfinder des Wortes, der den Flug eilender Gedanken und Staaten ordnete, Sazungen erfann, der überall Rath weiß, den rathlos nie das Künftige trifft.

Das größte und zugleich das gefährlichste Geschenk: die Freiheit des Willens, wird in der vierten Strophe genannt, heilbringend bald und bald verderbend, bald zum Segen der Stadt, den Göttern schwurheilig Recht achtend, bald zum Fluche, dem Laster gefellt, voll Troß sich blähend.

„Nicht an einen Heerd mit mir  
Gelage, noch in meinen Rath  
Solch ein Frevler.“

Indem der Chor mit diesen letzten Worten ein Verdammungsurtheil des Schuldigen ausgesprochen, wird Antigone von den Wächtern als die betroffene Thäterin herbeigeführt.

Wie sehr sich nun auch unser Mitgefühl mit vorwaltender Zuneigung der Antigone zuwendet, nicht ohne das innere Zugeständniß: sie befinde sich vollständig in ihrem Rechte, so daß bei ihr von einer einseitigen Tugend nicht die Rede sein könne, so müssen wir dennoch, und zwar mit Berufung auf ihr eignes

Bekentniß, sie für schuldig erkennen. Wäre sie es nicht, wäre sie nur die unschuldig Leidende, dann wäre sie kein tragischer Character. Ihre Schuld aber ist die Liebe, und zwar die reinste uneigennützigste, aufopfernde Liebe, die Liebe für einen Bruder, für einen Todten. Die Gebote dieser Liebe stehn ihr so hoch, daß sie diese allein für göttlichen Ursprungs, dagegen Gesetz und Ordnung des Staats für Menschenwerk erklärt, dem sie keine Geltung zugestehet.

Als Kreon sie befragt: wie sie es wagen konnte, das Verbot zu übertreten, obwohl sie es, und auch die darauf gesetzte Strafe gekannt, antwortet sie:  
 „Es war ja Zeus nicht, der mir solches kund gethan,  
 Noch Dike war's, die bei den untern Göttern wohnt,  
 Nicht stifteten sie unter Menschen solchen Brauch,  
 Und dein Gebot, ich wähn't' es nicht so stark, daß man  
 Der Götter ungeschrieb'ne und untrügliche  
 Gesetze überschreiten könnt', als Sterblicher.  
 Nicht heut und gestern erst, nein ewig gelten sie,  
 Und keiner weiß, wann sie uns wurden kund gethan.  
 Um diese wollt' ich nicht, dereinst aus banger Scheu  
 Vor Menschendünken mir der Götter Strafgericht  
 Zuziehn. Denn daß ich sterbe, des' bin ich gewiß  
 Schon längst, auch ohne deinen Spruch und nimmt  
 der Tod

Mich vor der Zeit hin, nenn' ich es für mich Gewinn,  
 Denn wem so vielfach herbes Leid das Leben kränkt,  
 Wie mir allzeit, wär' nicht für den der Tod Gewinn?  
 So ist fürwahr, daß dieses Loos mich trifft, für mich  
 Kein Schmerz; wenn ich dagegen meiner Mutter Sohn,  
 Den Todten, unbestattet hier als Leichnam ließ,  
 Das wäre Schmerz für mich, mehr als der eigne  
 Tod.

Und schein' ich thöricht jezo dir in meinem Thun,  
 So mag ein Thor mich immerhin der Thorheit zeihn.“

An dieser Rede, von so tiefer Empfindung sie auch ist, nimmt selbst der Chor, der sich im Ganzen mehr auf die Seite Antigone's neigt, Anstand, und sagt:

„Es zeigt die harte Frucht vom harten Vater her  
 „Am Kinde sich; der Noth zu weichen, weiß sie nicht.“

Bei weitem schroffer, als die Tugend der Schwesterliebe in Antigone, tritt die Tugend des Herrschers in Kreon bei Behauptung seines Rechtes hervor, dem wir schon deswegen weniger geneigt sind, unsere Theilnahme zu schenken, weil er die Gewalt für sich hat und der Kampf zu ungleich erscheint. Leidenschaftlich gereizt, sagt er in Antigone's Gegenwart zu dem Chor:

„Zu freveln, hat sie damals wohl gewußt, als sie

Das lautverkündete Gebot frech übertrat;  
 Und Frevel als sie's nun gethan, war zweitens dies,  
 Damit zu prahlen, und sich ihrer That zu freu'n.  
 Führwahr, anjezt wär' ich nicht Mann, Mann aber sie,  
 Wenn ungestraft ihr dieser Uebermuth geläng'.  
 Allein ob Schwester-Kind, ob näher uns verwandt,  
 Als unser ganzes Haus und Hausgott Zeus uns ist,  
 Der Todesstrafe soll sie wahrlich nicht entgehn. —

Da sich nun Antigone dem unvermeidlichen Tode  
 geweiht weiß, hält sie nicht zurück, dem Könige ihre  
 vollkommene Mißachtung seiner Würde und seiner Ge-  
 setze zu erkennen zu geben, ja sie geht sogar so weit,  
 die Bürger, wenn auch nur auf entferntere Weise, zur  
 Unzufriedenheit aufzureizen, indem sie sagt:

Wie aber konnt' ich ehrenvoll'res Lob mir wohl  
 Erwerben, als wenn meinem Bruder ich das Grab  
 Bereite? diesen allen scheint es wohlgethan;  
 Gern sagten sie's, wenn nur nicht Furcht die Zunge  
 schloß,

Schon reichbeglückt genug ist eines Königs Macht,  
 Und darf auch reden noch und thun was ihm beliebt.

Ob schon hierauf Kreon noch durch manche Stachel-  
 rede das edle Gemüth Antigone's wider sich aufregt,  
 sie bewahrt mit ihrer Frömmigkeit zugleich sichere Be-  
 sinnung und Gewißheit ihrer selbst. Ein zarteres

Geständniß reinster Weiblichkeit hat man wohl nie von Frauenlippen vernommen, als jene Antwort, die sie Kreon ertheilt, als er ihr sagt, daß selbst der Tod zu keiner Versöhnung mit dem Feinde führe. Antigone entgegnet:

Nicht mit zu haſſen, mit zu lieben bin ich da. \*)

Eine letzte Begegnung mit Ismene lehrt uns diese jüngere Schwester, deren Charakter in der ersten Scene uns vielleicht weit hinter dem der Antigone zurückzustehen geschienen, nach ihrem vollen Werthe erkennen. Als sie erfährt, daß die Schwester den Tod erleiden soll, weil sie die heilige Pflicht der Schwesterliebe geübt, erklärt sie sich für die Mitschuldige, um gleiche Strafe mit der geliebten Schwester zu leiden. Streng weist Antigone sie zurück und will ihr, die früher zur That keinen Muth gezeigt, nun auch nicht die Ehre der Strafe dafür gönnen. Sie sagt ihr das harte Wort:

---

\*) *ὄ τοι σπνέθειν, ἀλλὰ σπμυλεῖν ἔφυν.*

Donner übersetzt:

Nicht mit zu haſſen pfleg ich, mit zu lieben nur.

Dies „pfleg ich“ modernisirt und ermattet den schönsten Vers der ganzen Tragödie so sehr, daß wir die geistvolle Darstellerin angelegentlichst baten, jene andere Uebersetzung dieser Stelle zu wählen, was auch gern von ihr geschah.

„Ich liebe nicht die Freundin, die mit Worten  
liebt,“

worauf Ismene miß erwidert:

„Geliebte Schwester, wolle du mich nicht verschmäh'n

„Mit dir zu sterben und zu weih'n des Todten Grab.“

Antigone.

Du darfst mit mir nicht sterben, nicht auch, was du nie  
Berührt, das Deine nennen: mein Tod ist genug.

Ismene.

Und welches Leben kann mir werth sein ohne dich!

Antigone.

Das frage Kreon; warst ja nur um ihn besorgt.

Ismene.

Was höh'n'st du so mich, ohne daß dir's frommen mag?

Antigone.

Mit Schmerzen thu ich's, wenn ich Hohn dir bieten  
muß.

Ismene.

Wie kann ich anders jezo dir noch nützlich sein?

Antigone.

Errette dich nur, gern duld' ich es, wenn du fliehst.

Ismene.

O weh mir! darf ich denn nicht theilen dein Geschick?

Antigone.

Du hattest dir das Leben, ich den Tod gewählt.

## Ismene.

Doch nicht mit meines Herzens ungesprochenem Wort.\*)

Mit Bewundrung hört Kreon diesen Wettstreit der Liebe, den er nicht begreifen kann, an. Er weiß keinen anderen Grund dafür zu finden, als daß er beide Schwestern für wahnsinnig erklärt.

Um die Schwesterliebe Antigone's ganz rein und heilig hervortreten zu lassen, hat der Dichter ihr nicht ein einziges Wort zugetheilt, wodurch sie Kreon daran erinnern könnte, daß sie die Verlobte seines Sohnes ist. Bei weitem zarter ist es, daß Ismene daran mahnt:

Die Braut ermorden willst du deinem eignen Kind?

Kreon.

Mir graut vor einem schändlichen Weib für meinen Sohn.

Ismene.

O theurer Hämon, wie entehrt dein Vater dich! \*\*)

\*) Donner übersetzt:

Nicht ohne daß ich meine Gründe dir enthüllt.

Licovius:

Ja, ja nach meinen Worten, denn ich sag' es wohl.

ἀλλ' οὐκ ἐν' ἀρχῆτοις γε τοῖς ἐμοῖς λόγοις.

\*\*) Daß dieser Vers, mit Berufung auf irgend einen alten Scholiasten, von Tieck und Böckh der Antigone zu-

Unbeugsam spricht der König nochmals das Todesurtheil über Antigone aus und befiehlt, beide Schwestern in das Innere des Hauses zu führen und gut zu bewahren.

Der Chor stimmt einen Hymnus an mit zwei Strophen und Gegenstrophen, welcher eines der kunstvollsten, architektonisch-poetischen Bauwerke alter und neuer Zeit ist. Denn nicht nur, daß der Rhythmus und das Versmaß, Klang und Wiederhall haben, so daß dieser Chor selbst ohne Gesang einen eindringlich harmonischen Eindruck auf uns macht, so ist auch der Gedankenbau darin von bewundernswerther Schönheit. Den Sängern der Strophe hat der Dichter, wie es uns scheint, hier immer die Betrachtung des Allgemeinen zugetheilt, denen der Gegenstrophe die des Besonderen. So finden wir in der ersten Strophe die Seligen gepriesen, deren Haus die Götter nie erschütterten, und das Unglück derer beklagt, die ihren Fluch erfuhren. — In der Gegenstrophe werden das Haus des Labdakos und das des Oedipus als solche genannt, deren Fluch kein Gott lös't, so daß auch An-

---

getheilt worden ist, dünkt uns dem Character der Antigone nicht angemessen, die so sehr von der frommen Liebe zu dem Bruder erfüllt ist, daß sie Hämön nie erwähnt.

figone dem Schicksal nicht entinnen kann. In der zweiten Strophe wendet sich der Gesang wiederum der Betrachtung des Allgemeinen zu: die Macht des Zeus wird gepriesen. Die darauf folgende Gegenstrophe singt warnend von dem Trug der Hoffnung und kündigt dem König die Ankunft seines Sohnes Hämon an, der „um den Raub der Hochzeit,“ der schönsten Lebenshoffnung, betrübt, sich naht von Jammer erfüllt.

Wir theilen diesen Chor vollständig nach Donner mit.

### Strophe I.

Ihr Seligen, deren Geschick nie kostet Unheil!  
 Wem sein Bohnhaus Götter erschütterten, niemals  
 Läßt der Fluch ihn, fort von Geschlecht  
 Zu Geschlecht sich wälzend!  
 So wie das aufgeschwollne Meer,  
 Wann, vom Thrakersturm erregt,  
 Machtvoll es in die umbüsterste Tief' hinab sich wälzt,  
 Vom Abgrund auf den schwarzen Meersand  
 Wühlt, und dumpf im stöhnenden  
 Orkan die stuthgeschlagenen Ufer tosen.

### Gegenstrophe I.

Wohl seh' ich in Labdakos' Haus uraltes Leiden  
 Fort und fort auf's Leid der Geschiednen sich häufen,

Nicht Befreiung schafft ein Geschlecht  
 Dem Geschlecht; hinab stürzt  
 Ein Gott sie, löst nicht ihren Fluch.  
 Denn die letzte Wurzel, der  
 Glücklicheres Licht erstrahlt' in dem Haus des Oedipus;  
 Auch die mäht nun der Todesgötter  
 Blutigrothe Sichel ab,  
 Des Sinnes Thorheit, und der Seel' Erinnye.

## Strophe II.

Wie mag Einer im frechen Stolze  
 Zeus, deine Gewalt bezwingen,  
 Die nimmer der Schlaf bändigt, der ewig junge,  
 Nimmer die raschen  
 Göttermonden? In nie altender Jugend wohnst du  
 In Olympos' lichte  
 Strahlenden Glanz, o König  
 Und hinfort für alle Zeiten,  
 Wie für das Vergangene, gilt  
 Dies Gesetz: nie waltet  
 Im Leben das Glück lauter und frei vom Leide.

## Gegenstrophe II.

Hoffnung, die in der Irr umherschweift,  
 So viele der Männer tröstend,  
 Wird vielen ein Trug flatternder, eitler Begierde;  
 Dieser beschleicht sie

Arglos, eh' sie den Fuß setzen auf glühend Feuer.  
 Ein gepriesener Ausspruch scholl von dem Mund der  
 Weisheit:

Es erscheine gut das Böse  
 Dem, welchem ein Gott das Herz  
 In das Verderben lenke:  
 Nur flüchtige Zeit wandelt er frei vom Leide.\*)  
 Sieh, Hämon erscheint, der deinem Geschlecht  
 Am letzten entsproß; wohl über das Loos  
 Der verbundenen Braut  
 Antigone naht er von Jammer erfüllt,  
 Um der Hochzeit Raub sich betrübend.

Hämon, Antigone's Bräutigam, bereits mit dem harten Spruch des Königes bekannt, naht sich ihm mit geziemender Ehrfurcht und wird von dem Vater wohlwollend empfangen, der ihm zum Guten rath:

Kreon.

— — Wohlan, o Sohn, verliere nie um Liebeslust,  
 Um eines Weibes willen den Verstand, u. s. w.  
 . . . . . Denn welsch'  
 Geschwüre wär' wohl größer, als ein schlechter Freund?

---

\*) Wir bedauerten die zweite Strophe und Gegenstrophe von dem Chore nicht gesungen zu hören. In dem Theater-Textbuche fehlen sie.

Darum verabscheu sie als deine Feindin nun,  
 Sie wähl' im Hades einen Andren zum Gemahl.  
 Fürwahr, da ich hier offenkundig sie ergriff,  
 Von allem Volk die' einzig Widerspenstige,  
 Will ich nicht vor dem Volk als Lügner stehn, nein,  
 will

Sie tödten; dazu preise ich den Zeus, den Hort  
 Der Blutsverwandtschaft! Heg' ich bei dem eignen  
 Stamm

Den Ungehorsam, heg' ich mehr bei Fremden ihn.  
 Denn wer den Hausgenossen sich als strengen Herrn  
 Erweist, wohl erscheint er auch der Stadt gerecht.  
 . . . Doch wer gewaltsam die Gesetze bricht,  
 Und denen, die gebieten, vorzuschreiben denkt,  
 Der kann des Beifalls nicht bei mir theilhaftig sein.  
 Nur, wen die Stadt einsetzt, dem zu gehorchen ziemt  
 Im Kleinen und Gerechten, wie im Gegentheil.  
 Kein größres Uebel ist fürwahr als Anarchie,  
 Denn sie verwüstet Städte, sie macht Wohnungen  
 Verödet, sie bringt in der Schlacht den Waffen Flucht  
 Und Niederlage; doch bei Wohlgeordneten  
 Erhält die vielen Glieder der Gehorsam nur.  
 So müssen wir beschirmen, was gesetzlich ist,  
 Von keines Weibes Uebermacht bewältiget.

Denn gilt es, lieber fallen wir von Manneshand,  
Doch nimmer heiß es: Weiber hätten uns besiegt.

Hämon erkennt die Wahrheit dieser Rede vollkommen an, auch ist er weit entfernt, etwa die Neigung seines Herzens für die Brant hier geltend zu machen; er sucht den Sinn des Vaters dadurch milder zu stimmen, daß er ihm mittheilt, wie die öffentliche Meinung der Stadt sich gegen die Verurtheilung Antigone's ausspreche, und wie man ihr für diese treue Schwesterliebe vielmehr goldnen Preis zuerkenne. Er fügt dann in unangemessenerem Tone der Zurechtweisung gegen den König und Vater hinzu:

„Nur den Gedanken hege nicht in deiner Brust:  
Wie du befehlst, nicht anders, so nur sei es recht.  
Wer sich allein für weise hält, wer Redekunst,  
Wer Geist zu haben glaubt, wie sonst kein Anderer,  
Wie hohl erscheint er oft, wenn seine Gaben er  
Entfaltet.

Drum laß vom Zorn, gewähre Sinnesänderung,  
Wenn etwas Einsicht auch bei mir, dem Jüngern, wohnt,  
Ich meinerseits bekenne, sehr vortrefflich ist's,  
Ein Mann so ganz voll Weisheit von Natur zu sein,  
Wo nicht, denn dieses fügt sich nicht gewöhnlich so,  
Auch schön: zu lernen dann von Gutes Rathenden.“

Kreon aber ist keineswegs geneigt, Belehrung und

Zurechtweisung von dem Sohne anzunehmen, am wenigsten aber macht es Eindruck auf ihn, daß Hämon sich auf die Stimme des Volks, die er für sich habe, beruft, und dem Könige gegenüber, in Gegenwart der Abgeordneten der Stadt, demagogische Grundsätze geltend machen will.

Hämon. .

Ich heiße nicht dem Schlechten Ehrerbietung weihn.

Kreon.

Befiel ein solcher Wahnsinn nicht Antigone?

Hämon.

Nein! sagt das allgesammte Volk von Theben hier.

Kreon.

Soll denn die Stadt mir sagen, was ich ordnen soll?

Hämon.

Sieh doch, du redest allzusehr nach Knabenart.

Kreon.

Herrscht denn ein Andern, oder ich in diesem Lande?

Hämon.

Kein Staat ist, welcher eines einz'gen Mannes ist.

Kreon.

Wird nicht der Staat als dessen anerkannt, der herrscht?

Hämon.

Recht schön im öden Lande herrschst du dann allein.„

So erhitzt sich der Streit zwischen Vater und

Sohn immer mehr und mehr; der Vater wiederholt die Drohung, die Braut zu den Füßen des Sohnes sterben zu lassen, worauf Hämon mit dem Entschluß, diese Schmach nicht zu überleben fortstürzt.

Dem Chor erscheint Hämon mehr von der Liebe, als von anderer Leidenschaft bewegt und deshalb singt er jetzt die Macht des Eros, des Allsiegere im Kampf, dem kein ewiger Gott und kein Sterblicher zu entrin-  
nen vermag. — In der Gegenstrophe aber, die keines-  
wegs als zu dem Gebetanruf betrachtet werden darf,  
wird Eros als der Verderbenbringende angeredet, der  
den Sinn des edlen Mannes in böse Schuld verlockt.

Antigone wird nun herbeigeführt, um nach dem Befehl des Königs in einem engen Felsengrab leben-  
dig eingeschlossen zu werden. Ihre Sprache nimmt  
jetzt den höheren Schwung der Lyrik an; sie klagt  
im Wechselgesange mit dem Chor, daß sie den letzten  
Strahl von Helios Glanz sehen soll und nie wieder,  
da Acheron sie in das Brautgemach ruft.

Der Chor spricht ihr Muth und Trost zu, daß sie  
„würdig des Ruhmes und mit Ehren geschmückt das  
Gemach der Todten betrete;“ allein er erinnert sie auch  
daran, daß sie „an Dike's hohen Thron gewaltig an-  
stieß, ein verwegnes Kind, den Kampf des Vaters  
auszukämpfen wage.“ Dies war die schmerzlichste Er-

innerung für sie, „herzkränkende Dual regt sich ihr auf bei dem Jammergefchick des Vaters.“ Bei aller Theilnahme aber, welche der Chor ihr schenkt, und bei aller Anerkennung ihrer Frömmigkeit kann er es dennoch als Vertreter der öffentlichen Ordnung nicht gut heißen, daß sie dem Gebote des Königes Troß geboten. Er singt:

Fromm handelt, der die Todten ehrt,  
 Doch dessen Macht, dem Macht gebührt  
 Zu verachten, ziemt sich nimmermehr:  
 Ja, dich stürzt eigne Wahl in's Unheil.

Tief empfindet Antigone dieses strenge Wort. Nun klagt sie, daß sie unbeweint, ohne Freund, unvermählt in das finstre Grab lebend hinabsteigen soll. „Meinen Tod ehren die Freunde nicht mit Thränen noch mit Klage!“

Zu lang währt Kreon dieser Klaggesang, er tritt heraus, befiehlt den Sklaven, Antigone fortzuführen und in schattendes Grabbüchel einzuschließen.

Mit einer Rede scheidet nun Antigone, die als Rede ein eben so ewiges Muster sein wird, wie der oben angeführte Chor, weshalb wir auch diese hier vollständig mittheilen.

O Grab, du Hochzeitkammer, tiefgegrabnes Haus  
 Der ew'gen Obhut, wo hinab ich wandern muß

Zu meinen Lieben, deren größte Zahl im Haus  
 Der Todten Verschwaffa schon empfangen hat,  
 Von welchen ich die letzte, weit unseligste,  
 Hinuntergehn soll eh' sich schloß mein Lebenstag,  
 Doch hingeliegend heg' ich den gewissen Trost:  
 Ich komme lieb dem Vater, und willkommen dir,  
 O Mutter, komme dir geliebt, o Bruderhaupt,  
 Nachdem ich euch im Tode selbst mit dieser Hand  
 Gebadet und geschmückt und dann auf euer Grab  
 Trankopfer ausgegossen. Nun auch deinen Leib  
 Bestattend, Polyneikes, ärn't' ich solchen Lohn.  
 Doch loben's Wohlgesinnte, daß ich also that.  
 Denn nimmer, wenn als Mutter ich des Kindes Tod,  
 Als Gattin den dahin geschwundnen Ehemahl  
 Beklagen müßte, hätt' ich solcher Fährlichkeit  
 Mich unterfangen wider ein Verbot der Stadt.  
 Und welchem Grundgesetz zu Liebe sag ich dies?  
 Gemahl mir, wenn er stürbe, würd' ein anderer,  
 Ein Kind vom andern Manne, wenn ich dies verlör.  
 Doch da mir Vater jezt und Mutter in dem Haus  
 Des Hades ruhn, kann nie ein Bruder mir erblühn.  
 Daß ich aus solchem Grunde nun dich hochgeehrt  
 Vor allen, achtet Kreon als verbrecherisch.  
 Als freches Wagniß, o geliebtes Bruderhaupt.  
 Und jezo faßt er mit Gewalt und schleppt mich fort,

Jungfräulich, unvermählt, bevor der Ehe Glück  
 Der zarten Kinder Pflege mir beschieden ward.  
 Verwaist an Freunden muß ich Unglückselige  
 Lebendig gehn zum Hause, das die Todten birgt.  
 Und welsch' Gebot der Götter hab' ich denn verlest?  
 Wie darf ich Arme noch den Blick nach ihren Höh'n  
 Erheben, wen um Hülfe flehn, da Götterfurcht  
 Den Lohn der Gottverächter mir erworben hat?  
 Wenn aber dieses bei den Göttern gilt für schön,  
 Woll'n wir, die wir gebüßt, der Schuld geständig sein,  
 Sind aber jene schuldig, mögen sie dann nie  
 Mehr Leid erfahren, als mit Unrecht sie mir thun. —

Daß in diesem Momente des schmerzvollsten Abschiedes vom Leben Antigone sich selbst für schuldig erkennt und — wenn auch eine prophetische Warnung in den Worten liegt — das Gericht den Göttern anheimstellt, ist der eigentliche Schlussstein der ganzen Tragödie.

Diese Stelle, gewiß die bedeutungsvollste in der ganzen Tragödie, hat zu mannigfaltiger Auslegung Veranlassung gegeben.

*ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τὰθ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλὰ,  
 παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες·  
 εἰ δ' οἶδ' ἁμαρτάνουσι, μὴ πλείω κακὰ  
 πάθουεν, ἢ καὶ θρῶσιν ἐκδικῶς ἐμέ.*

Liscovius übersetzt:

Nun denn, wenn dies vor Göttern wohlgefällig ist,  
Verzeihn wir, was wir leiden, wir die wir gefehlt;  
Wenn aber diese fehlen, mögen sie dann nicht  
Mehr böses leiden, als mit Unrecht sie mir thun.

Böckh übersetzt:

Doch wenn es also gültig bei den Göttern ist,  
Werd' ich die Schuld erkennen, wenn ich sie gebüßt.

Hinrichs paraphrasirt diese Stelle in milderem  
Sinne also:

„Doch warum noch zu den Göttern den Blick er-  
heben, da selbst die Gottesfurcht mir den Vorwurf  
der Gottesverachtung zugezogen. Aber wenn das den  
Göttern recht sein kann, so erkenne ich an, daß, weil  
ich leide, ich gefehlt habe und wünsche, daß auch die-  
jenigen, die mir unrecht gethan, nicht mehr Uebel, als  
sie zugefügt, erleiden mögen.“ Hermann und andre  
Philologen legen diese Stelle so aus: Antigone werde  
bei den Göttern der Unterwelt nach ihrem Tode es  
erfahren, ob sie schuldig sei.

Madame Crelinger — und einer so denkenden  
Künstlerin müssen wir vor allen anderen hierbei eine  
entscheidende Stimme zugestehn — hat die beiden  
letzten Worte nicht im Tone des Fluches — wie man

es ihr angeschlossen — sondern in dem gemäßigteren einer Verkündigung drohender Zukunft gesprochen. Wir dürfen nie vergessen, daß der Grundzug in dem Character der Antigone ist: „nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da.“

Weder Antigone's würdevolle Ergebung, noch des leidenschaftlich bewegten Sohnes Drohung beugen den strengen Willen des Herrschers, er weist die Warnung des Chors zurück, und selbst die Stimme der Gottheit, welche der blinde Seher Teiresias, der nun auftritt, ihm verkündigt, läßt ihn anfänglich ungerührt. Wohlmeinend sagt der Seher zu dem Könige:  
 Dies nun, o Sohn, bedenke, Allen Menschen ja  
 Ist es gemein zu fehlen; hat er aber nun  
 Einmal gefehlt, so ist doch nimmer jener Mann  
 Unklug und unbefonnen, der in Ungemach  
 Gerathen abhilft, nicht verharret bei seinem Sinn.  
 Selbstanmaßung\*) zieht man des Unverstandes wohl.  
 Drum gieb dem Todten nach, nicht den Erschlagenen  
 triff.

Welch Heldenstück den Todten mehr zu tödten noch?  
 Gut meinend red' ich Gutes; schön ist es zu lernen  
 Von dem der Gutes redet, wenn Gewinn es bringt?“

---

\*) *avdadla.*

Diese und noch andere gutgemeinte Worte verschwendet Teiresias; der König weist sie mit der Anschuldigung, daß die ganze Seherkunst käuflich sei, von sich, worauf der Seher dem Königshause das nahe Unheil als unvermeidlich verkündet.

— Schon lauern Lohn bereitend und Verderben schwer  
Des Hades und der Götter Straf-Erynien,  
In gleichem Unheil zu umstricken bald dich selbst.  
Und ob ich dies mit Gold bestochen rede, gib  
Wohl acht! denn zeigen wird nicht langer Zeit Ver-  
schub.

Von Männern, Frauen Wehgeschrei in deinem Haus“

Der Chor verhehlt, als der Seher sich entfernt hat, dem Könige seine Besorgniß nicht, denn noch nie hatte jener Unwahres verkündigt. Auch Kreon schwankt und schon hier giebt sich an ihm das Tragische dadurch kund, daß er, der strenge Alleinherrscher, seinen Eigenwillen gebrochen fühlt und sich an den Chor, an die Vertreter des Volkes wendet, und ihrem Rath alles anheim stellt:

„Ich weiß es selbst, und mir erschüttert ist das Herz;  
Nachgeben bringt Gefahr, nicht minder Widerstand,  
— — Was ist zu thun denn, rede, ich gehorche  
dir.“

## Chor.

Geh hin, die Jungfrau aus der Höhle Kammer führ'  
Hervor, und gieb den Unbegrabenen ein Grab.

## Kreon.

Weh mir! So schwer es wird, doch änd're ich mei-  
nen Sinn,

Die Noth gebeut und nicht vergebens kämpfe du.\*)

Kreon befehlt nun, Antigone sofort aus dem Grabe zu befreien und eilt selbst mit fort, um Hand an das Werk zu legen. Ueber so willkommenen Entschluß spricht der Chor seine Freude in einem Hymnos an Bacchos aus, ergriffen von der Macht des Gottes und uns mit ergreifend, wenn er singt:

Du, Glutausprühender  
Gestirne-Reigenführer, der Nacht  
Zubeltönen ein Fürst,  
Du Knabe, entsprossen von Zeus,  
Erscheine voran in dem Zug  
Mit der narischen Jungfrau  
Opfernder Schaar,  
Welche die Nächte hindurch,

---

\*) το δῆλον ἀνάγκη, καὶ οὐχὶ δυνάστητος.

Wenn Donnerer übersetzt:

„Denn mit dem Schicksal kämpfe nicht fruchtlosen Kampf“  
wird dem Dichter ein ihm fremder Gedanke hier untergelegt.

Heiligen Wahnsinn voll,\*)

Lobende Reigen begeh'n,

Dich zu ehren, o Freudenspender, Jachos!

Auch hierbei müssen wir die hohe Einsicht des Dichters in Betreff der scenischen Wirkung bewundern. Eben noch hat er uns mit fortgerissen in bacchantischer Begeisterung, da tritt der Bote auf, welcher der Königin das Entsetzliche verkündigen soll. Eurydike hat zum Theil schon erfahren, was vorgegangen ist; jetzt erstattet der Bote ausführlichen Bericht. Schweigend vernimmt sie die gräßliche Nachricht von der Ermordung Hämions und Antigone's, kein Schrei des Entsetzens, kein Weh kommt über ihre Lippen, sie sinkt in die Arme ihrer Jungfrauen, verhüllt ihr Haupt und geht mit finstrem Entschluß in die Halle zurück. Der Chorführer äußert besorglich:

. . . ein allzutiefes Schweigen scheint mir  
So schwer bedeutend, als vergeblich viel Geschrei.\*\*)

\*) *μαινόμεναι*, „schwärmend“; wie es Donner übersetzt, ist nicht genügend: die strenge Beibehaltung des griechischen Verstandes nöthiget ihn oft dem Sinne Gewalt anzuthun.

\*\*) . — *ἐμοίγ' ὄν ἢ τ' ἄγαν σιγὴ βαρὺ  
δοκεῖ προσεῖναι, χ' ἢ μάτην πολλὴ βόη.*

Donner übersetzt sinntestellend:

Klar deutet mir auf schwere That  
Das tiefe Schweigen, wie der allzulaute Schmerz.

Den blutenden Leichnam im Arme kehrt der Vater jammernd zurück, sich seiner Thorheit wegen als Mörder des Sohnes anklagend. Da erfährt er, damit das Maß seines Elends ganz voll werde, daß sich Euridike, seine Gattin, als sie Nachricht von dem Tode des Sohnes erhielt, am Altar das Messer in das Herz gestossen. Der unglückliche Vater und Gemahl ruft: „Weh! wehe mir, auf keinen sonst der Sterblichen, Auf mich allein nur fällt's durch meine eigne Schuld. Denn ich, ich war's, der dich aus Unklugheit erschlug. Ich sag' es wie es ist, herbei, ihr Diener, nun, O, bringt mich fort von hier, bringt mich hinweg, Der nun hinsort nichts Andres ist, als nichts.“

Der Chor aber, in dem Bewußtsein, daß die Veröhnung allein durch die Erkenntniß gewonnen werde, und zwar durch die wie wir es oben ausgesprochen haben — Erkenntniß der ewigen und heiligen Beziehungen des Menschlichen zum Göttlichen, singt das gewichtige Schlußwort:

„Das köstlichste Gut von den Gütern des Glücks  
Ist weise zu sein. Mit dem Göttlichen muß  
Man freveln nicht; der Berwegene büßt  
Großsprechrisches Wort mit schwerem Gericht,  
Und lernt nur zu spät das Besinnen.“

Nicht als ein Zufälliges, oder nur von dem Dich-

ter verständig Angordnetes dürfen wir es ansehen, daß die Repräsentanten des Volks die einzig Uebriggebliebenen in dem Trauerspiele sind; es ist vielmehr die innere Nothwendigkeit und Bedeutsamkeit des Chors, welche solches bedingen, denn er ist es, in welchem die Idee gerettet, und die gegeneinander in Kampf getretenen Leidenschaften überwunden und versöhnt erscheinen. Indem er aber in der Gewißheit auftritt, und redet, daß in dem Volke das unentzweite Bewußtsein vom Göttlichen lebt, daß hier das sittliche Bewußtsein seine gesicherte Freistätte habe, hat der Dichter die Aufgabe erfüllt, die wir als die würdigste und höchste bezeichneten, indem er dem versammelten Volke zur Anschauung brachte, was der Zuruf des delphischen Gottes: „Erkenne Dich selbst“ bedeutet. Das Volk hat sich selbst, d. h. den in ihm und durch dasselbe waltenden Geist, das Göttliche wie es in der Wirklichkeit in die Entzweiung und Spannung tritt, und durch diese hindurch die Versöhnung gewinnt, erkannt, und feiert dieses Erkennen als das höchste und würdigste Ziel menschlicher Bestrebung.

Möge dieser Versuch, an eines der vollendetsten Kunstwerke des Alterthums mit philosophischer Betrachtung heranzutreten, eine günstige, oder doch mindestens nachsichtige Aufnahme gefunden haben. Da wir heut

unser Stiftungsfest begehen, so schien es mir nicht unangemessen, an den Grundgedanken, aus welchem unser Verein hervorgegangen ist, zu erinnern, daran nämlich: daß Wissenschaft und Kunst nur in gegenseitiger Durchdringung zu ihrer Vollendung und Wahrheit gelangen. Hiermit ist nicht gemeint, daß der Philosoph ausübender Künstler, und der Künstler speculativer Philosoph sein müsse, wir fordern nur, daß dem Philosophen, der Sinn für das Kunstwerk aufgeschlossen, und dem Künstler die Ueberzeugung aufgegangen sein möge: daß es ohne die Erkenntniß des Schönen, keine würdige Betrachtung des Kunstwerkes giebt, und daß diese Erkenntniß nicht auf der Zufälligkeit des Gefühls und des Geschmack's, auch nicht auf Anwendungen von Frömmigkeit und Erbaulichkeit, sondern einzig und allein auf gesundem Sinne und auf der Wissenschaft beruhe. —

Wenn ich aber heut diese Ansicht mit mehr Zuverlässigkeit als jemals vor Ihnen auszusprechen mich gedrungen fühlte, so geschah es, weil wir heut so glücklich sind, denjenigen als Ehrengast unter uns zu begrüßen, von welchem zuerst eine wahrhafte Betrachtung des Kunstwerkes, und eine tiefere Einsicht in das Wesen der Kunst ausgegangen ist. Es war Schelling, welcher die mit Platon in ein unerreichbares und jensei-

tiges Reich des Ideals abgetriebene Idee, aus jenem Bann erlöste, und in die Wirklichkeit zurückführte, er war es, der die Psyche den trüben Nächten der Schattenwelt entriß, und sie dem heitern Tage und der Freude der Gegenwart wiedergab. Durch Schelling ward die Idee aus den Banden der Abstraction befreit, der Gedanke trat in die Wirklichkeit ein, und diese Vereinigung und Ineinsbildung der Nothwendigkeit und Freiheit, des Vernünftigen und Sinnlichen, des Geistigen und Natürlichen wurde von ihm in dem Kunstwerke erkannt, und als das Wesen der Kunst ausgesprochen. „Mit Schelling, so lautet das Zeugniß Hegels, jenes Meisters der Wissenschaft, welchem die eigenthümliche Stellung zu Theil geworden, zugleich der Nachfolger und Vorgänger seines Freundes zu sein, — „Mit Schelling erstieg die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt, und wenn die Kunst bereits ihre eigenthümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt nun auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden, und sie in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen.“

Wie aber Schelling es war, welcher dem Kunstwerke die Idee wieder zuführte, so war er es auch,

welcher der Wissenschaft das Recht vindizirte, die Idee in dem Kunstwerke und das Wesen der Kunst zu erkennen. Ihm verdanken wir es, daß die Kunst nach ihrer tiefsten Bedeutung ein Gegenstand des Wissens geworden ist, indem er es ausgesprochen, „daß außerhalb der Philosophie und anders als durch dieselbe von der Kunst nichts auf absolute Weise gewußt werden könne.“ —

Die Berufung eines so würdigen Hauptes hierher in das Reich, in welchem einst ein König den Thron der Philosophie einnahm, in das Reich, in welchem Leibniz, Wolff, Kant, Fichte, Schleiermacher, Solger, Hegel im Dienste der Idee, der einzigen Macht, die wir als die absolute anerkennen, lebten und lehrten, die Berufung Schelling's wird von uns mit um so größerer Freude aufgenommen, als wir darin eine neue Gewähr finden, daß der Genius Preußens sich selbst nicht untreu werden kann, und daß jenes Wort des delphischen Gottes, welches gegenwärtig nicht mehr an den Einzelnen, auch nicht an das besondere Volk, sondern an den Weltgeist selbst gerichtet wird, hier bei uns seine Lösung und Offenbarung finden werde. —



## **II.**

Über die  
**Eingänge zu dem Proscenium**  
und der  
**Orchestra des alten griechischen**  
**Theaters.**

Von

**E. G. Coelken.**

---



## Erster Artikel.

Die Darstellung der Antigone des Sophokles am 28sten v. M., wodurch auf Befehl Sr. Majestät des Königs die Griechische Tragödie in ihrer ursprünglichen Gestalt, so weit die Mittel es gestatteten, zur Anschauung gebracht worden, ist für das Deutsche Theater ein so merkwürdiges Ereigniß, daß man Allen, die dabei mitgewirkt haben, dem gefeierten L. Tieck, der das Ganze angegeben und geleitet, dem genialen F. Mendelssohn, der den antiken Gesangsweisen sich mit so viel Besonnenheit, Geschmack und Empfindung anbequemt, dem Regisseur Herrn Stawinsky, der das Aeußere dramaturgisch geordnet, so wie den bei dieser poetischen Wiederbelebung eines Meisterwerkes, das seit mehr als zwei Jahrtausenden die Bewunderung aller Gebildeten in Anspruch nahm, unmittelbar thätigen Königlichen Schauspielern und Sängern, wegen des unerwarteten Erfolges nur Glück wünschen kann. Der Eindruck, den alle Anwesenden unauslöschlich mit sich hinweg nahmen, war so gewaltig, daß sich wohl erwarten läßt, es werde dieser Versuch

nicht der einzige bleiben und, wo nicht andere Griechische Tragödien, z. B. der Oedipus Tyrannus des Sophokles und der Hippolyt und die Bacchen des Euripides (welche drei Stücke vorzüglich geeignet sein dürften), doch die Antigone wiederholt zur Aufführung gebracht werden.

Mit Rücksicht auf diese Wünsche, habe ich mir erlaubt, dem Urtheil der Kundigen folgende Bemerkungen vorzulegen, die sich zunächst bloß auf das scenische Arrangement beziehen, welches, nach meiner unmaßgeblichen Meinung, zum wesentlichen Vortheil der ganzen Darstellung sich den antiken Vorschriften näher bringen läßt, wofern nur diese richtig gedeutet werden. Hinweg zu sehen ist hierbei von den Hindernissen, welche die nicht ganz zu beseitigende Gestalt des schon vorhandenen Theaters, welches zu der Darstellung benutzt wurde, der Annäherung an das antike Vorbild entgegenstellte. Es handelt sich um etwas, das ohne Schwierigkeit sich hätte ausführen lassen und selbst den Darstellenden eine wesentliche Erleichterung gewährt haben würde. — Es wird aber nöthig, einen kleinen Umweg zu nehmen, um zur Sache selbst zu gelangen.

Genelli's Werk: „Das Theater zu Athen“ ist im Wesentlichen noch immer das Maß unserer

Kenntniß der Griechischen Bühnen-Einrichtung. August Wilhelm Schlegel pflichtete im ersten Theil seiner Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur Genelli's Ansichten bei, noch ehe jenes Werk erschienen war, und sicherte dadurch zum voraus dessen Erfolg. Genelli selbst berief sich auf Mittheilungen Friedrich August Wolf's, die jedoch das hier zu Erörternde wohl kaum betroffen hatten. Das Buch imponirt durch Fleiß, Ernst und Umfang, die beigegebenen Pläne empfehlen sich durch Genauigkeit. Sollten Mißverständnisse stattgefunden haben, so sind sie hier nachzuweisen.

Genelli giebt auf seiner 1sten Tafel den Grundriß, auf der 2ten und 3ten den Quere- und Längendurchschnitt des Griechischen Theaters, auf der 4ten das zum Grunde liegende Schema der Construction der Orchestra. Mit fast allen Vorgängern nimmt er an, daß die Zuschauerfisse, in konzentrischen Halbkreisen sich über einander erhebend, nicht vortreten über eine durch den Mittelpunkt der Orchestra, wo die Thymele, der Altar des Bacchus, sich befindet, der Bühne gegenüber gezogene Linie. Die Entfernung der Rückwand der Scene wird durch eine Parallellinie bestimmt auf der Tangente des die Orchestra begränzenden Kreises; die Tiefe des Prosceniums

durch die Seite eines nach vorgeschriebenem Verhältniß in jenen Kreis gezeichneten Quadrats. Hierdurch entsteht zwischen der Gränzlinie der Zuschauerfisse und dem Proscenium nebst dessen verlängerten Seitenwänden ein breiter Zwischenraum, der selbst bei Theatern von mäßiger Größe ungeheuer erscheinen muß. Bei einem Halbmesser der Orchestra von 50 Fuß beträgt die Breite jenes supponirten Zwischenraums, obgleich Genelli unbefugt etwas davon abnimmt, über 30 Fuß! Um nun diese Leere wenigstens in etwas zu beleben, verlegt Genelli hierher einen Theil der Handlung. An den Enden dieses Raumes, den man unmöglich einen bloßen Weg (*δρόμος*) nennen kann und wogegen die ganze Bühne geringfügig erscheint, gewahrt man, weit von dieser entfernt, rechts und links eine Eingangspforte, durch welche nicht bloß der Chor, sondern die Mehrzahl der spielenden Personen auftritt. Mit Ausnahme der aus dem Palast, welcher die Tiefe der Scene allein einnimmt, Kommenden, gelangen Alle erst durch die Orchestra mittelst einer Doppeltreppe auf die Bühne und gehen eben so wieder ab. Von der linken Seite, die von außerhalb der Stadt hereinführt, kommen wiederholt der Wächter (Herr Bauer) und beide Boten (Herr Grua und Herr Bethge), von der rechten, wo die Stadt gedacht wird,

Hämon (Herr Devrient) und Tiresias mit seinem Führer (Herr Franz und Ull. Freitag); und diese Treppe hinabsteigend entfernen sich Antigone (Mad. Crelinger) wiederholt, Hämon, alle schon Genannten und Kreon selbst (Herr Kott). Diese Treppe hinauf wird Hämon getragen, ja, Antigone verweilt lange in der Orchestra, bevor sie vom Altar hinweggerissen und zum Tode geführt wird. Kreon's Klagen beginnen ebenfalls schon in diesem für den Chor bestimmten Raum. Ist aber dies den antiken Vorschriften wirklich entsprechend? Ist eine solche Vermischung des Scenischen und Thymelischen nach Griechischen Begriffen auch nur denkbar?

Um das vorliegende Verhältniß richtig zu würdigen, werfe man einen Blick auf Genelli's Tafeln. Auf der zweiten erscheint neben der decorirten Scene eine noch weit größere völlig schmucklose hohe Wand; und da die Abbildung nur die Hälfte zeigt, so muß man auf der anderen Seite eine eben so große nicht decorirte Mauer hinzudenken, die der Zuschauer zugleich mit der Bühne beständig vor Augen hat. Wegen der bedeutenden Entfernung der Sitzplätze von dem Proscenium erblickt er nothwendig immer auch außerdem noch, wo er sich befinden mag, wenigstens die eine der gleichfalls schmucklosen breiten Seiten-

manern, die auf Genelli's dritter Tafel dargestellt sind; wobei die ganz Ungriechische Triumphbogen-Form der dort fingirten Thore, so wie die allenthalben angebrachten Bogen und Wölbungen, ungerügt bleiben mögen. Allein, nimmt man den Grundriß, Tafel I, oder das Schema, Tafel IV, zur Hand, so zeigt sich eine solche Zerrissenheit des ganzen Baues, ein Unzusammenhang des Zusammengehörigen, ein Widerstreit des zugleich sichtbaren, ungeschmückten nothwendigen Bauwerks und der entfernten vereinzeltten Scene, daß das Ganze sich selbst aufhebt und schlechtthin unmöglich ist.

Die erhaltenen Denkmäler streiten auch eben so deutlich dawider, als die Vorschriften Vitruv's. Das Theater und das Odeum zu Athen (letzteres erwähne ich nur, weil Genelli wegen einer vorgefallenen Verwechslung hier die Autorität Stuart's verwirft), das von Polyklet erbaute, für besonders musterhaft geltende (Pausan. I. II. c. 27) Theater bei Epidaurus, die zu Megalopolis, auf Megina, zu Rhiniasta (wahrscheinlich dem alten Pandosia, das besonders wohl erhalten ist), zu Stratonicæa, Milet, Laodicea, Jassus und an vielen anderen Orten, zeigen ohne Ausnahme, daß die Sitzstufen für die Zuschauer zu beiden Seiten vortraten über den supponirten Halbkreis und nach

dem Proscenium sich verlängerten. Bekanntlich sind bei den Griechischen Theatern die Sitzstufen größtentheils aus dem natürlichen Felsen ausgehauen, was bei der bergigen Beschaffenheit des Landes fast alenthalben ein Leichtes war, nur die vortretenden Enden (die sogenannten *cornua theatri*, τὰ κέρατα) wurden aus Mauerwerk angefügt und sind eben deshalb, mit Ausnahme vielleicht eines einzigen Falles, größtentheils zerstört. Allein schon Stiegliß fand sich dadurch veranlaßt, in seiner Archäologie der Baukunst (Band II. 1. Tafel 18. 19.) die Sitze vortreten zu lassen, verfiel indeß in andere Mißgriffe. Immer bleiben bei ihm die Eingänge in weitester Entfernung; die Eintretenden müssen durch die Orchestra auf die Bühne steigen, und alle gerügten Uebelstände wiederholen sich.

Dies ist um so wunderbarer, da beide Schriftsteller, Genelli und Stiegliß, auf der Bühne selbst die drehbaren dreiseitigen Vorrichtungen (*πελαστοί, machinae versatiles trigonae*) erwähnen, woran die Decorationen angebracht waren und die zur Linken des Zuschauers Feld, Wald, Gebirge oder dergleichen, zur Rechten Häuser und städtische Anlagen zeigten. Die Eingänge für die Schauspieler hätten sich also ganz anderswo befunden, als die zugehörigen Decorationen.

Alles dies ist aber rein aus der Luft gegriffen. Vitruv schreibt aufs genaueste vor, nach welcher Linie die Sitzstufen für die Zuschauer bis an das Proscenium zu verlängern sind, damit Alles das gehörige Maß habe (l. V. Kap. 8. oder nach der Schneider'schen Ausgabe Kap. 7). Er verlangt, das in der Nähe des Prosceniums die untersten Sitzreihen weggeschnitten werden, um zu beiden Seiten eine Thür anzubringen, deren Höhe er auf ein Sechstheil des Durchmessers der Orchestra bestimmt. Allein nur der Chor trat bei den Griechen hier ein. Die auf der Bühne thätigen Künstler (*σκηνικοί*, *scenici*) fanden ihren Eingang auf dieser selbst, entweder durch eines der drei Hauptthore, wenn sie aus dem Palast oder dessen Nebengebäuden auftraten, oder durch die Thüren zu beiden Seiten in den vortretenden Seitenwänden (*versurae procurrentes*) des Prosceniums. Genelli selbst erwähnt diese Thüren (Taf. I. und III. sind sie mit lit. i bezeichnet), über deren Vorhandenseyn die von ihm angeführten Worte des Pollux (Genelli S. 49, Note 34) keinen Zweifel lassen; allein er täuscht sich, gegen die deutlichen Vorschriften Vitruv's (l. V. Kap. 7. fin.), über deren Gebrauch. Bühne und Orchestra waren streng geschieden. Nur in seltenen Fällen betrat ein Bühnenkünstler die Or-

Orchestra, oder der Führer des Chors mit diesem die Treppenstufen des Prosceniums; obwohl auf dem komischen Theater allerdings mehr Freiheit herrschte. Das Einzige, was Zweifel erregen könnte, ist die Erwähnung eines Altars in der Handlung der Tragödien selbst; allein niemals ist unter diesem der wirkliche Altar des Theaters, die Thymele des Bacchus, im Mittelpunkte der Orchestra zu verstehen, außer wenn vom Chore die Rede ist (wie in den Schlußreden des Aeschylus), sondern ein Altar auf der Bühne selbst, der als zur Wohnung oder dem königlichen Palast gehörig betrachtet werden muß.

Indem ich mir vorbehalte, über Manches hier in Frage kommende in einem zweiten Aufsatz meine Ansicht darzulegen, erlaube ich mir zur Bekräftigung des bisher Entwickelten nur noch den Umstand anzuführen, daß die Griechen einen wesentlichen Unterschied machten zwischen den dramatischen Künstlern (*Διονυσιακοί*, Dionysische, „Bacchus = Geweihte“, wie sie gemeinschaftlich genannt wurden), die auf der Bühne, und denen, die in der Orchestra auftraten (*σκηνικοί* und *θυμηλικοί*; *scenici et thymelici separatim nominantur*, wie Vitruv l. V. cap. 8. sich ausdrückt); ein Unterschied, dem der bei uns gewöhnliche zwischen Schauspielern einerseits und Sängern und Tänzern,

als recitirendes und Oper-Personal, entspricht, nur daß die Griechischen Benennungen von den Orten, wo sie auftraten, entlehnt sind, was unmöglich gewesen wäre, hätten Personen und Räume sich dergestalt vermischt, daß von den recitirenden Schauspielern ein Theil ihrer Rolle nicht auf der Bühne, sondern in der Orchestra und selbst in den supponirten Seitengängen aufgeführt worden wäre.

### Zweiter Artikel.

Es war meine Absicht, die von dem wackeren Genelli, dem vieljährigen vertrauten Freunde und Genossen Tieck's, den wir jetzt wieder den unsern nennen, und von anderen verdienten Forschern verfochtenen irrigen Ansichten über die Einrichtung des griechischen Theaters durch eine ausführliche Erörterung zu widerlegen. Inzwischen wird mir von allen Seiten versichert, daß schon mein erster Aufsatz für die Feststellung der Hauptsache vollkommen überzeugend sei. Ich glaube daher, mich auf eine kurze Zusammenfassung der wesentlichsten Punkte beschränken zu dürfen, indem ich nur für den Fall, daß Jemand für irgend eine der ältern Ansichten den Schild erheben sollte, mir vorbehalte, den Kampf in aller Form wieder aufzunehmen.

- 1) Die griechischen Benennungen *δρόμος*, *πίστος*,

*πάροδοι*; im Lateinischen: *iter, aditus, itinera*, bezeichnen allerdings die Zugänge zu der Orchestra. Allein schon die Wahl jener Worte, die sämmtlich nur „Weg,“ „Gang“ oder dergleichen bedeuten, verbietet, darunter weite breite Räume zu verstehen, wie man sie zwischen den Zuschauerfüßen und dem Proscenium vor- aussetzt. Ist denn die griechische Sprache so arm, um sich mit den undeutlichsten Ausdrücken behelfen zu müssen? Schon durch die Wahl jener Worte allein wird die hergebrachte Vorstellung von der Einrichtung des griechischen Theaters, die Genelli nur variirt, nicht rectificirt hat, eine Unmöglichkeit.

2) Das Wort *παρασκήνιον*, gewöhnlich pluralistisch: *τὰ παρασκήνια* gebraucht, und im Lateinischen nicht vorkommend, kann nicht jene vorausgesetzten breiten und hohen Mauern bedeuten, welche zu beiden Seiten der decorirten Scene den Zuschauern beständig zugleich sichtbar gewesen sein sollen, gleichsam als „Neben- oder Seiten-Scenen,“ wodurch jede Illusion unmöglich wird. Da das Wort *σκήνη*, *scena*, an und für sich blos die Decorationen bezeichnet, wie alle Ausleger eingestehen, so hätten solche nicht decorirte Nebenwände, wären sie vorhanden gewesen, nur *παρασκήνη*, *παρασκήνια* heißen können. Allein diese Ausdrücke kommen nirgend vor. Die gewählte neutrale Form lehrt deutlich, daß, so wie *προσκήνιον*, *proscenium*,

den vor den Decorationen befindlichen und von ihnen eingeschlossenen Raum bezeichnet, wo die Schauspieler auftraten, die Parascenien nicht Wände, sondern Räume waren, zu beiden Seiten des Prosceniums, welche durch die Decorationen dem Anblick der Zuschauer entzogen waren. Worauf auch die Nachricht führt, daß die Schauspieler in den Parascenien Kleidung und Masken wechselten (Demosth. und Poll.), wenn dies während der Aufführung erforderlich war. Oder soll etwa dies vor aller Augen im angeblich offenen weiten Dromos geschehen sein?

3) Der Ausdruck *versurae* bei Vitruv, den Genelli ebenfalls von den supponirten weiten Räumen zu beiden Seiten der Bühne zwischen den Enden der Zuschauer-Sitze und der, wie man annimmt, sichtbaren hohen Rückwand versteht: „weil man in dieselben hinein sich wenden muß (Genelli, S. 44)“ kann deren Vorhandensein noch viel weniger darthun. Wie wären, bei solcher Bedeutung des Wortes Zusammenstellungen, wie *itineraria versurarum* oder *versurae procurrentes*, *prominentes* nur denkbar? *Versura* heißt: „Wendung;“ und *versura procurrentes*: „vortretende Wendung,“ „Wendung nach vorn.“ Von dem Proscenium gebraucht, bezeichnet es die nach vorn sich wendenden Grenzen desselben. Ue-

brigens nicht Mauern (wie Stieglitz und Andere meinen, was aber das Wort eben so wenig bedeuten kann), sondern die Grenzlinie der Seiten-Decorationen. Das Ganze wird erst bei einer allgemeinen Schilderung des griechischen Theaters, die ich mir vorbehalten, deutlich werden; allein man lese die Stelle Vitruv's lib. V. cap. 7. „spatia ad ornatus comparata etc.“ (nur nicht in Uebersetzungen!), um jeden Zweifel schwinden zu sehen. Uebrigens hat der sorgsame Genelli wunderbarer Weise außer Acht gelassen, daß Vitruv l. V. c. 6. die itinera versurarum, das heißt, um es gleich herauszusagen: die Eingänge durch die Seiten-Coulissen, welche bei Griechen und Römern durch Drehen verwandelt wurden (obwohl der Ausdruck: versura sich nicht hierauf bezieht), zunächst gerade bei dem römischen Theater erwähnt, wo jene vorgeblichen weiten Zwischenräume, nach Genelli's eigenem Geständniß, gar nicht stattfanden.

4) Bei allem bis hierher Erörterten ist für Jeden, der in der Kenntniß der alten Sprachen nicht fest begründet ist, was Archäologen und Künstlern wohl begegnen mag, das Irrren erklärlich und deshalb zu entschuldigen. Allein was soll man sagen zu dem nun Folgenden? Vitruv giebt l. V. c. 7. eine Vorschrift über die Verhältnisse, welche die in die Dr-

Orchestra hincinführenden Eingänge erhalten müssen. Hier weiß nun unter allen Auslegern Niemand, von welchen Thüren die Rede ist, weil man nämlich die Orchestra ganz offen gelassen hatte. Stieglitz schweigt völlig davon. Der Architekt Newton meint, es sei von einem Gang um die Orchestra die Rede; andere denken an die Thüren auf der Bühne. Genelli klagt, daß diese Vorschrift undeutlich sei, spricht von Gewölbe=Bogen und scheint, da Vitruv nur die Höhe angiebt (indem das Verhältnißmaaß der Breite schon früher von ihm bestimmt worden), einen Augenblick auf eine Ueberwölbung seines ganzen, dreißig bis vierzig Fuß breiten, vorgebliehen Dromos zu sinnen; verwirft aber dies, weil dann die singirten hohen Seitenwände nicht sichtbar bleiben, und eilt schnell über die gefährliche Stelle hinweg, indem er sie in eine Note verweist (S. 45.), um nirgend darauf zurückzukommen. Allein Vitruv's Ausdrücke sind so genau, daß ein Mißverständniß kaum möglich scheint und sich nur erklärt durch die schon starr gewordene falsche Ansicht. Man höre den Alten selbst. Nachdem er bemerkt hat, daß die Sitze ringsum, eben so hoch wie die Scene und bis an diese, hinaufgeführt werden müssen, weil sonst der Schall der Stimme sich verliere, fährt er also fort: Orchestra inter gradus imos

quam diametron habuerit, ejus sexta pars sumatur, et in cornibus (ad aditus) ad ejus mensurae perpendiculum inferiores sedes praecidantur, et qua praecisio fuerit, ibi constituentur itinerum supercilia: ita enim satis altitudinem habebunt eorum conformationes. Dies heißt wörtlich: „Welchen Durchmesser die Orchestra zwischen den untersten Sitzstufen haben mag, so nehme man davon den sechsten Theil, und auf beiden vortretenden Enden (in cornibus) werden nach einem Perpendikel dieses Maaßes für die Zugänge die untersten Sitzstufen weggeschnitten, und wo dieser Ausschnitt fällt, dahin lege man die Uberschwellen (supercilia) der Eingänge: auf solche Art wird ihre Gestalt die angemessene Höhe haben.“ — Man muß von aller mathematischen Phantasie entblößt sein, um hier Undeutlichkeit zu finden; vielmehr hängt nun erst Alles harmonisch zusammen. Die unteren Sitzstufen konnten nicht ohne Uebelstand bis an das Proscenium selbst fortgeführt werden; also war hier der bequemste Ort für die Eingangsthüren. Eben so stattlich ist das Verhältnißmaaß. Bei dem von Polyklet erbauten Theater bei Epidaurus, dem schönsten von allen griechischen, wie Pausanias versichert, obwohl bei weitem nicht dem größten, hatte die Orchestra einen Durchmesser von 88 Fuß griech. Maaßes (nach Sir

Wm. Gell 89 Fuß engl.), jene Thüren also eine Höhe von  $14\frac{2}{3}$  Fuß, was nach dorischem Verhältniß eine Breite von  $6\frac{2}{3}$ , nach Ionischem von 9 Fuß ergibt\*): so daß der Chor, von seinem Auletes (Flötenspieler) und dem Choragen geführt, in Reihen zu drei oder fünf nach der Vorschrift geordnet, in feierlichem Tanzschritt bequem durch sie hereintrat. In Folge der weiterhin zu schildernden allgemeinen Conformation des Baues waren sie um ein Weniges ge-

---

\*) Das Theater auf der Insel Aegina war eine Nachahmung jenes Polykletischen (Pausan. II., 29.), was die Reste bestätigen. Dasselbe galt, wie es scheint, mit Ausnahme der Dimension, die immer kolossaler, und der Verzierung, die immer reicher wurde, von allen spätern Theatern in Griechenland; so daß man Polyklet als den Vollender jener Hauptform der griechischen Architektur betrachten darf, und Vitruv's Vorschriften wahrscheinlich von jenen Mustern entlehnt sind. Die Orchestra des Theaters zu Megalopolis in Arkadien, des größten aller griechischen (Pausan. II., 27.), maasß 168 griech. Fuß (170 engl. S. Sir Wm. Gell Narrative of a journey in the Morea p. 176.), also die Höhe jener Thüren 28, ihre Breite dorisch  $12\frac{2}{3}$ , ionisch  $16\frac{2}{3}$  Fuß. Da der Durchmesser des ganzen Theaters über 400 Fuß betrug, so würde der von Genelli und seinen Vorgängern supponirte leere Zwischenraum von den Enden der Sige bis an die falsch verstandenen Seitenwände der Scena wenigstens 115 Fuß lang und 70 Fuß breit gewesen sein!

gen die Zuschauer gefehrt und dadurch allenthalben sichtbar. Ueberdies wurde das Podium, da, wo die Sitze aufhörten, nicht scharf abge schnitten, sondern wandte sich, wie Reste zeigen, in einer sanften Schwingung herum. Die Worte Vitruv's, daß man die unteren Sitzstufen wegschneiden solle, beweisen zugleich, daß die Reihen über den Thüren bis an die Seitenwand des Prosceniums fortliefen, was schon Barthelémy, obwohl allerdings in unrichtiger Weise, behauptet haben muß, da Genelli (S. 46.) gegen ihn bemerkt, daß solche Plätze unbrauchbar gewesen seien, und dadurch die ganze Sache zu beseitigen glaubt. Allein er vergißt, daß die Sitzstufen nach einer vorgeschriebenen, eigenthümlich gebogenen Linie sich um die Orchestra zogen, und daß das Logeum, der eigentliche Schauplatz für die handelnden und recitirenden Schauspieler, tief in die Orchestra hereintrat; also von allen Stellen der ihn rings einschließenden Sitze sichtbar blieb. Ließ doch der Imperator Nero für sich einen kaiserlichen Ehrenplatz sogar über dem Proscenium einrichten, an dem Orte, wo die Götter erschienen, und der deshalb der theologische (*θεολογείον*) hieß, um gleichsam als gegenwärtiger Divus selbst einen Theil des Schauspiels auszumachen und es zugleich mit anzusehen. Könnte übrigens irgend ein Zweifel über

den Sinn jener ganz vom hellenischen Kunstgeist eingegebenen Vorschrift obwalten, so wird derselbe beseitigt, durch das fast durchaus im Felsen ausgehauene und deshalb auch in diesen, anderswo zerstörten, Theilen genugsam erhaltene Theater zu Rhiniassa.\*)

5) Daß außer den drei Eingängen im Grunde des Prosceniums sich auf jeder Seite desselben noch ein Eingang befunden habe, vor welchen die drehbaren Decorationswände standen, sagt Pollux (l. IV., 126) so deutlich, daß Genelli die Stelle derselben sowohl in seinem Grundriß, als im Längen-Durchschnitt des Theaters angiebt. In mehreren Trümmern griechischer Theater sind diese Eingänge noch erkennbar. Winkelmann fand sogar vor einem derselben auf dem Proscenium des Theaters zu Herculaneum noch im Fußboden die eiserne Mutter, worin sich die Welle einer der Drehmaschinen bewegte. Eben so deutlich äußert sich Vitruv (l. V. c. 7. fin.). Man sollte meinen, es sei unmöglich, nicht einzusehen, daß hier, wo die Decorationen standen, die rechts die Stadt, links Wald, Feld und dergleichen darstellten, auch die Schauspieler aufgetreten seien. — Nein! ruft Genelli, wie vor ihm

---

\*) Hughes travels in Sicily, Greece and Albania. London 1820. Vol. II p. 340.

Andere: Nein! Denn die Decorationen standen ja davor; also gingen durch jene Thüren nur die Arbeiter, welche bei diesen zu thun hatten. Dort standen die Winden zum Drehen, zum Ziehen, zum Rollen u. s. w. (Genelli S. 49 und 57 und folg.). Also stiegen die Schauspieler von vorn vermittelst Treppen auf das Proscenium. — Wer freilich die Augen recht fest verschließt, sieht auch die Sonne nicht! Jene Drehmaschinen waren ja dasselbe, was bei unserer Theaterpraxis die viel weniger künstlichen Couliissen sind. Ein künftiger Antiquar, welcher dereinst unsere Bühnen-Einrichtung erforscht, muß nach dieser Schlussfolge sagen: Auf den Seiten der Bühne standen die Couliissen, also konnte von dorthier Niemand auf dieselbe gelangen, sondern man stieg vermittelst Treppen aus dem Orchester auf das Proscenium. — Ganz im Gegentheil. Eben dort, wo auf dem griechischen Theater jene Decorationen aufgestellt waren, fanden auch die Schauspieler ihren Eingang. Daß die wirklichen Thüren weiter zurück lagen, versteht sich von selbst und erhellt aus den Resten. Gerade hier befanden sich, hinter den Decorationen und durch sie vor den Zuschauern verdeckt, die Parasceenien, von denen bereits die Rede war.

6) Nur noch ein Punkt und wir sind am Ziele.

— Der einzige scheinbare Grund für die von Genelli und vor ihm von Anderen in ähnlicher oder noch weit ungeschickterer Weise angenommene Einrichtung des griechischen Theaters, welchen man deshalb auch nicht müde wird zu wiederholen, ist der, daß sehr häufig eine schon auf der Bühne befindliche Person eine andere von Weitem kommen sieht und über sie spricht, lange bevor diese wirklich auftritt. Also ist es doch offenbar, daß die Eingänge weit, ganz ungeheuer weit entfernt sein mußten; was, bei der bekannten Enge der griechischen Bühne, einen maaslosen, sichtbaren Raum anßerhalb derselben voraussetzt, damit der Zuschauer die Herankommenden sehen kann. — Wenn ältere italienische Gelehrte, die noch kein Theater kannten, oder Leute, die, auf dem Lande wohnend, nie vor einer Schaubühne standen, also reden, das läßt sich entschuldigen. Allein wir sollten gläubig uns vorsagen lassen, daß, weil der Schauspieler nach Vorschrift seiner Rolle Jemanden kommen sieht, so müßten die Zuschauer diesen sofort wirklich erblicken, wie er allmählig immer näher rückt? Kommt denn auf unserem Theater nicht oft genug dasselbe vor? Im Gegentheil scheint die bei den Griechen so häufige Anmeldeung der Auftretenden durch jene kunstlose Wendung, den Nebenzweck zu haben, sowohl die Zuschauer

nicht in Ungewißheit zu lassen über die erwartete Person, als auch den Schauspieler dadurch aufzurufen, damit er sich fertig macht, um im rechten Moment aus dem Parascenium hervorzutreten.

7) Allein selbst die Geister ruft man auf, die bekanntlich in den griechischen Tragödien, dem alten Volksglauben gemäß, sehr zahlreich sind. Die Verfenkung (*avanisqua*), wo sie verschwanden, befand sich in der Orchestra; dies meldet Pollux. Wie konnten die Geister von der Bühne dorthin gelangen, da jene tiefer lag, wenn sie nicht die Treppe hinabstiegen? Und damit nicht zufrieden, ersinnt Genelli, der Bühne gerade gegenüber, ein immer offen stehendes Thor des Hades mitten unter den Zuschauersitzen (Taf. II. B.) und eine zweite Treppe, die hinabführt. Der verschwindende Geist tritt aus dem Proscenium auf das Logeum, steigt eine der dort befindlichen Treppen herab, durchschreitet die Orchestra und gelangt mittelst der zweiten Treppe, vor Aller Augen, in die Unterwelt. — Ein offener Schlund des Hades? Favete linguis! Nimmermehr hätte ein Grieche in einem solchen Theater sich niedergelassen. — Zum Glück sind wir hier ganz genau berichtet. Unter der Bühne befand sich das Hyposcenium, welches durch seinen Namen hinlänglich erklärt wird, obwohl man auch hier

es an Mißgriffen nicht hat fehlen lassen. Durch eine Versenkung gelangte man hinauf oder hinab. Mit der Orchestra stand jener „Raum unter der Bühne“ durch Eingänge in Verbindung, deren Säulen den Zuschauern gegenüber ausdrücklich erwähnt werden; wie denn dies bei der Conformation des griechischen Theaters nicht anders sein konnte. Vor diesen Eingängen, nicht unter den Sitzen der Zuschauer, neben den Stufen (*ἀναβασμῶν*) für die Aufstellung des Chors, dicht an der dort in der Orchestra befindlichen Thymele, dem Altar des Bacchus, der bekanntlich auch der Gott des Todes war, befand sich die Charonische Stiege (*χλωμαξες*), nicht offen, sondern verschlossen durch ein Anapiesma, welches von jenem auf der Bühne ausdrücklich unterschieden wird (Pollux IV., 127. 132. cf. 123.). Hatte der erschienene Geist, z. B. der des Polydor in der Hecuba des Euripides, seine Rolle beendigt, so verschwand er durch die Versenkung auf der Bühne, trat aus dem Hyposcenium neben den Altar des Todesgottes und versank hier durch jenes zweite Anapiesma, das zuverlässig sofort sich wieder schloß. Wofern nicht die Versenkung in der Orchestra nur gebraucht wurde, wenn der Chor, wie in den Eumeniden des Aeschylus, aus Wesen der Unterwelt bestand. An keinem der hundert griechi-

schen Theater, die untersucht worden, hat jene Cha-  
tonische Höhlung, deren Stelle Genelli (S. 73. 74.)  
mit solcher apodiktischen Gewißheit angiebt, unter den  
Sitzstufen sich vorgefunden; was ich an einem in Ita-  
lien nach griechischer Weise im Felsen ausgehauenen  
Theater als Augenzeuge versichern kann. — So-  
mit fällt auch der letzte scheinbare Grund. Sämmt-  
liche falsche Ansichten über die Einrichtung des Grie-  
chischen Theaters sind beseitigt, und wir haben freie  
Bahn vor uns; so daß eine kurze Schilderung des  
Griechischen Theaters, nach seiner wirklichen Be-  
schaffenheit, sich zusammenstellen läßt, die ich mir vor-  
behalte. So viel ergibt sich schon jetzt: Das Grie-  
chische Theater, erfunden und ausgebildet zur Zeit der  
höchsten Blüte des Hellenischen Geistes, war in al-  
len Theilen: Poesie, Musik, Tanz und Architektur,  
das harmonischste, in sich vollendetste Kunstwerk, wel-  
ches der schaffende Genius der alten Zeit ins Leben  
gerufen.



### **III.**

über die  
**Darstellung der Antigone.**

Von

**B ü c h h.**

---



**W**enn unser erhabener und kunstsinziger König eine Sophokleische Tragödie wieder ins Leben rufen wollte, so konnte hiermit keine sklavische und pedantische Nachahmung des Alterthümlichen bezweckt werden, sondern die Hervorbringung des Gesamt-Eindruckes dieser Kunstwerke mit den Mitteln, welche uns zu Gebote stehen. Die Griechische Tragödie wurzelt zwar in der Griechischen Volksthümlichkeit und im Geiste des Alterthums; aber sie ist, wie jedes wahrhafte Kunstwerk, zugleich erhaben über diese Besonderheit und etwas allgemein Menschliches, und somit auch, ohne Anderes auszuschließen, ewig Gültiges, welches jeden Gebildeten durch die Gewalt des Genius eben so gut wie die plastischen Werke des Alterthums wieder anspricht: selbst wer ganz in moderne Kunstformen eingewöhnt ist, muß dies zugeben, wenn seine Bildung nicht so völlig einseitig geworden ist, daß auch die Bildwerke vom Parthenon oder Laokoon und die Niobiden ihn nicht berühren. Man wendet ein, die Motive der Griechischen Tragödie seien uns

zu fremd. Aber wir geben zu bedenken, ob uns nicht die Motive vieler Theaterstücke und besonders Opern, die dennoch gefallen, um nichts weniger fremd sind, als die der Sophokleischen Antigone. Daß man die Fähigkeit habe, sich in diese Motive und in das übrige aus der Eigenthümlichkeit des Volkes und des Zeitalters, worin das Stück spielt, Hervorgehende hineinzufinden, ist freilich eine Voraussetzung für den Genuß jedes dramatischen Kunstwerkes, welches nicht aus dem Kreise unserer nächsten Umgebung entnommen ist. Unter dieser Voraussetzung konnte das Stück seinen Eindruck nicht verfehlen; wie Alle anerkennen, war er großartig und erhaben; er war zugleich vollkommen tragisch und harmonisch; die Spannung erhält sich bis zur letzten Wehklage des Kreon, welche der Natur der Sache nach nicht mehr anspannen kann, weil sie auf nichts Weiteres mehr hinweist; Alles hat Einheit, Form und Gestaltung, Alles wird mit einfachen Mitteln erreicht. Indem diese Vorzüge des Stücks bei der Aufführung zur Anschauung kamen, zeigte uns dieselbe das Wesentliche des Antiken, den Geist des Alterthümlichen. Ob dabei dieses und jenes von der antiken Darstellungsweise abweicht, ist von geringem Belang für den Gesamteindruck, und es hätte vielleicht ein trockenes Werk abgegeben, es wäre vielleicht

das Wesentliche in Nebendingen untergegangen, wenn man die genaueste Aehnlichkeit mit einer Attischen Vorstellung des Stückes erstrebt hätte. Wie es gegeben wurde, ist es mit Geschmack und Urtheil in Scene gesetzt: ich möchte sagen, es zaubert uns das Wesen der Tragödie überhaupt in ihrer reinsten und edelsten Form vor die Augen. Seine Wirkung beruht aber keinesweges etwa auf dem Sophokleischen Maß allein, dessen Erkenntniß eine Sache der Urtheilskraft wäre, noch auf der allerdings bewunderwürdigen Weisheit der Gedanken, sondern die Situationen, in ihrer einfachen Klarheit, ergreifen unmittelbar das Gemüth; ja, ihre Eindrücke würden zu heftig sein, wenn nicht der Chor Ruhepunkte gewährte, ohne doch zu zerstreuen und Gesang und Instrumental-Musik die Leidenschaft reinigten und die Dissonanzen des dargestellten Lebens in ihre Harmonie tauchten, ohne sie aufzuheben. Hier-  
 auf haben auch die alten Dichter den schon aus anderen Gründen nothwendigen Chor berechnet, und wir können nicht einsehen, weshalb dieser unserem Publikum nicht zusagen sollte, und warum sich das ganz willkührliche Vorurtheil nicht sollte ablegen lassen, daß eine Tragödie nichts Opernartiges haben dürfe, während die tragische Oper doch die Verschmelzung des Tragischen mit dem Musikalischen, freilich mit dem

Vorwiegen des zweiten Elementes, zur allgemeinen Befriedigung bewerkstelligt. Uebrigens ist der erste Versuch der Wiederbelebung der alten Tragödie sehr verständig mit der Antigone gemacht worden, weil sie theils in Rücksicht des Scenischen die wenigste Schwierigkeit darbietet und eine sehr einfache Behandlung des Chors erlaubt, theils allerdings auch keine besonders große Einsicht in die eigenthümlichen Vorstellungen, Lebens-Ansichten und Sitten des Alterthums verlangt.

Die scenische Einrichtung war im Verhältniß zu der beschränkten Räumlichkeit höchst zweckmäßig getroffen. Damit der Blick in die Orchestra frei bleibe, müssen die Sitze, wo möglich in einer Rundung, aufsteigen; diesen Vortheil bot das kleine Theater schon dar, in welchem die Aufführungen stattfanden. Die Bühne ist fünf Fuß über die Orchestra erhöht; dieses Verhältniß ist sehr ansprechend, und die handelnden Personen, namentlich der König, werden dadurch gegen den Chor angemessen hervorgehoben. Man hat die Vitruvische Angabe, die Bühne des Griechischen Theaters sei zehn bis zwölf Fuß über die Orchestra zu erheben, neuerlich für ungereimt erklärt und gesagt, nur der Grund, auf welchem die Orchestra mittelst eines Holzgerüsts aufgebaut worden sei, habe

so tief gelegen, nicht aber dieser so aufgebaute Boden, auf welchem der Chor erschien; wenn aber in dem sehr kleinen Theater des neuen Palais eine Vertiefung der Orchestra gegen die Bühne von fünf Fuß sich sehr passend erwies, so findet kein Zweifel mehr Raum, daß das von Vitruv angegebene Maß im Verhältniß zu den großen Dimensionen eines Theaters, welches, wie das Attische, an 30,000 Menschen faßte, durchaus nicht übermäßig ist, sondern diese Vertiefung sogar als unbedeutend erscheinen mußte. Die Decoration der Scene, der Palast des Kreon, ist würdig architektonisch ausgeführt. Die bei den Alten gebräuchlichen Seiten-Decorationen des Vordergrundes, welche auf den prismatischen Drehmaschinen befindlich waren, gestattet die Beschränktheit dieser kleinen Bühne nicht; auf einer größeren dürften sie nicht fehlen, und es würde einerseits eine hügeliche Gegend, wo man sich den Leichnam des Polyneikes zu denken hat, andererseits eine Andeutung der Stadt, der antiken Scenerie gemäß sein: beide müßten einen Durchgang für die auf- und abtretenden Personen gestatten, wie bei den Alten solche Durchgänge neben den Drehmaschinen waren. Zu tief wird hierdurch der Scenenraum auch in Vergleich mit dem alten Theater nicht; denn wenn auch bei den Alten die Breite dieses Raumes

gegen seine Tiefe viel beträchtlicher war, so stellt man sich doch die letztere bisweilen viel zu gering vor, als daß der Raum, nach diesen Vorstellungen, für die erforderlichen Decorationen und das auftretende Personal, wozu auch der bisweilen auf der Scene befindliche Chor gehört, hätte genügen können. Schon vor Erscheinen des gründlichen Aufsatzes unseres Völkens waren wir der Meinung, daß alle Schauspieler, inwiefern sie nicht aus dem Palast kommen, ihren Ein- und Ausgang nicht durch die Orchestra, sondern durch die Seiten-Decorationen des Vordergrundes nehmen müssen; jene gelehrte Auseinandersetzung überhebt uns einer weiteren Darlegung, und ich bemerke nur, daß eine Stelle des Pollux, welche zur Unterstützung der entgegengesetzten Ansicht dient, leicht beseitigt werden kann. Bei der Beschränktheit des Raumes im Theater des neuen Palais gewährt der Ein- und Ausgang über die Treppen durch die Orchestra wesentliche Vortheile; auf einer größeren Bühne wird diese Einrichtung unnöthig sein, und die eben angegebene, mit unserer Theater-Praxis übereinstimmende, die Schauspieler von einiger Unbequemlichkeit und die Zuschauer von einem Anstoß befreien. Obgleich nun hiernach die von der Bühne nach der Orchestra führenden Treppen für die Handlung dieses Stücks keinen Gebrauch

mehr gewähren würden, so müssen sie dennoch beibehalten werden, da sie im antiken Theater vorhanden und für manche Stücke unumgänglich nöthig waren, vorzüglich weil der Chor bisweilen auf die Bühne kam und vermuthlich in seltenen Fällen auch eine handelnde Person in die Orchestra; auch bilden sie eine sinnliche Vermittelung zwischen den Handelnden und dem Chor, die sonst durch eine Kluft von einander getrennt wären; endlich mochten sie auch, wie Herr Tölken bereits vermuthet hat, dazu benutzt werden, den Chorführer mit oder ohne die übrigen Choreuten den Handelnden, wenn der Chor mit ihnen in Gespräch kam, näher zu bringen: denn bei einer bedeutenden Vertiefung der Orchestra unter der Bühne konnte wohl der Chor nicht angemessen gegen die Handelnden, mit welchen er in Verhältniß trat, gestellt werden, wenn nicht wenigstens der Führer einige Stufen hinaufstieg. Die Rückwand der Orchestra gegen die Bühne zu, wurde bei den Alten mit kleinen Säulen und Bildsäulen verziert, was sich bei einer größeren Länge und Höhe der Wand gewiß anmuthig ausnehmen würde. Der in der Orchestra befindliche Altar oder die Dionysische Thymele hat zwar zunächst und allgemein nur die Bedeutung, daß die Festfeier eine Dionysische sei; in der Antigone ist er jedoch benutzt, indem der Chor

bei demselben zum Dionysos steht. Bei der Aufführung, von welcher wir sprechen, wurde er überdies benutzt, um der Antigone während des Vortrages des Chorgesanges „Auch der Danaë Reiz“ einen Ruhepunkt zu gewähren, welcher durchaus erforderlich scheint. Hätte Sophokles diese Einrichtung treffen können, so würde sie ihm eine schickliche Gelegenheit gegeben haben, die Hoheit der Antigone noch mehr hervorzuheben, falls er sie freiwillig dies Asyl aufgeben ließ, oder das Frevelhafte des Kreon zu bezeichnen, wenn sie mit Gewalt weggerissen wurde: da keines von beiden sich findet, kann schwerlich daran gedacht werden, daß Antigone an einem Altar verweilte. Aber solche Reflexionen dürfen uns nicht abhalten anzuerkennen, daß bei der in Rede stehenden Aufführung diese Benutzung des Altars passend war und den Eindruck nicht verfehlte. Wird die Tragödie in einem größeren Theater aufgeführt, so wird sie auf der Bühne selbst einen längeren Weg durchmessen können, während der Chor singt, und überdies könnte man an der Seiten-Decoration, durch welche sie abgeführt wird, einen Felsensitz oder eine Marmorbank als Ruheplatz für Wanderer anbringen, etwa wie im Oedipus auf Kolonos; hierdurch würde der Gebrauch, welcher jetzt vom Altar gemacht ist, vollkommen ersetzt. Auf eine

ähnliche Weise dürfte für Kreon zu sorgen sein, der während des Chor-Gefanges 580—626 auf der Bühne bleibt; wir stellen uns ihn in der Halle des Palastes auf einem marmornen Thronos oder Kathedra sitzend vor, umgeben von den Dienern, deren Zahl etwas zu vermehren sein dürfte; bei den Worten des Kreon Vers 1093 fällt es unangenehm auf, daß nur zwei auf der Bühne sind. Ueberhaupt hat man in neueren Zeiten die Vorstellung von der Prunklosigkeit der Tragödie der Griechen übertrieben; sie verschmähten keinesweges die Pracht des Choragiums, und man kann in dieser Hinsicht leicht zu wenig thun. Der Leichnam der Eurydike wurde in der Vorstellung durch Oeffnen der Hauptthür des Palastes gezeigt; es war ein unvergleichliches Bild. Doch hatte diese herrliche Vorrichtung den Nachtheil, daß Kreon dadurch verhindert wurde wieder in den Palast zurückzugehen, was sicherlich gegen die Absicht des Dichters ist und auf eine geschickte Weise abzuändern sein dürfte. Von der Weglassung der Masken und Aehnlichem ist nicht nöthig zu sprechen.

Es ist für diese Vorstellung die Uebersetzung von Donner gewählt worden, unstreitig weil sie den Vortrag einer gewissen Verständlichkeit hat, ohne sich zu weit vom Original zu entfernen, und besonders im

Dialog meistens anspricht. Sie hat aber nicht immer die Sophokleische Kraft; sie weicht öfter ohne alle Noth, und ohne irgend etwas dadurch zu erreichen, von der Urschrift ab, setzt Wörter oder Sätze voran, welche in der Urschrift nachstehen, und vermindert dadurch den Nachdruck, welcher durch genaues Anschließen an das Original erreicht werden konnte, ohne unserer Sprache den geringsten Zwang anzuthun, giebt, wo Sophokles dasselbe Wort für denselben Begriff wiederholt hat, für diesen Begriff verschiedene Wörter, und verdunkelt dadurch den Eindruck, verwischt manchen geistreichen Zug der Sophokleischen Sprache, läßt den Gedanken, weil nicht die richtigen Worte oder Wortfügungen gebraucht sind, getrübt und nur wie durch einen Nebel durchscheinen, und öfter ist der Sinn, wie in vielen dieser Uebersetzungen, gänzlich verfehlt. Es soll hiermit nicht geläugnet werden, daß die Uebersetzung in vielen Rücksichten verdienstlich sei, selbst in den Chorgefängen leistet sie viel Dankenswerthes, und dies muß um so mehr anerkannt werden, je schwieriger die Aufgabe ist; in einigen Partien der Gesänge konnte jedoch mehr erreicht werden, obgleich keine Uebersetzung alle Schönheiten des Sophokleischen Chors wiedergeben kann, am wenigsten die rhythmische Malerei in demselben, für welche un-

sere Sprache nicht geeignet ist: insonderheit wäre zu wünschen gewesen, daß nicht prosaische Wendungen, kraftlose Ausdrücke und auffallende Gedanken-Entstellungen in die Ehre gekommen wären. Diese Gesänge sind die geistvollsten Erzeugnisse, die schönsten Blüthen der Sophokleischen Kunst; aber viele dieser Blüthen werden uns weß geboten in den meisten Uebersetzungen. Eine Folge der berührten Mängel ist es, daß in den Gesängen der Komponist, im Gespräche der Schauspieler sich abmühen muß, dem unvollkommenen Sprach-Ausdruck eine erträgliche Farbe zu geben, was doch beim besten Willen nicht immer gelingen kann; ja der Darstellende muß sogar, wo der Sinn des Originals nicht genau wiedergegeben ist, in der Auffassung der Rolle irregeleitet werden; und wird auch nicht der Eindruck des Ganzen durch jene Unvollkommenheiten bedeutend gestört, weil alles Einzelne rasch vorübergeht und Vieles nicht erwogen wird, und weil diese Stücke selbst in einiger äußeren Entstellung immer noch gefallen, wie die Griechischen Bildsäulen, wenn auch die Oberfläche des Marmors zerfressen und rauh geworden ist, nicht aufhören schön zu sein, so vermindern und stören doch jene Fehler dem Zuschauer Verständniß und Genuß. Für die zweite Aufführung waren einige Stellen verbessert

worden, zufällig gerade diese. Zum ferneren Gebrauch, wenn das Stück wiederholt werden sollte, würde die Uebersetzung einer vollständigen Revision zu unterwerfen sein, damit nicht dem Sophokles zur Last falle, was er nicht verschuldet hat. Da viele relativ gute Uebersetzungen vorliegen, kann man dabei eklektisch zu Werke gehen, jedoch nicht ohne daß öfter Neues versucht werden muß. Auch in dem Text der Chorgesänge kann Einiges verändert werden, da der geistvolle Komponist, wo es ohne zu große Aufopferung geschehen kann, sich gern einem verbesserten Text anschließen wird.

Ungeachtet der Schwierigkeiten, welche der Text mit sich brachte, haben die Darstellenden das Stück würdig wiedergegeben, und von allen ergreifenden Momenten selbst ergriffen, jene erhebende und mächtige Wirkung hervorgebracht. Der kunsterfahrene Dichter und die übrigen Künstler, welche die erforderlichen Anordnungen getroffen haben, die Darstellenden, welche die ganze Liebe, die allein einen günstigen Erfolg versprechen konnte, dem Kunstwerke widmeten, verdienen unseren vollen Dank. Antigone war großartig und leidenschaftlich und doch nicht unweiblich aufgefaßt, das Abstoßende derselben gegen die Schwester mit feinem Maß gehalten; Ismene erschien in ihrer ganzen Zart-

heit; Vortrag und Action im Zusammenspielen beider unterstützten sich, um die tragische Rührung hervorzubringen. Der Darsteller des Kreon erreichte die richtige Höhe des Rothurns ohne Bombast, Uebertreibung oder Declamation; woran er besonders in den sententiösen Parthieen leicht scheitern kann; die dochmischen Wehklagen des Königs, die im Alterthum gesungen wurden, sind für den Vortrag als Rede eine fast unausführbare Aufgabe, die dennoch angemessen gelöst wurde. In den übrigen Rollen erschien der Grad der Virtuosität, den wir an ihren Darstellern schätzen und ehren. Der unseren Sauspielern ungeläufige Trimcter schien sie im Allgemeinen wenig zu stören; für die Würde des Vortrages war er nur förderlich. Die Stichomythien oder Unterredungen in einzelnen Schlag auf Schlag fallenden Versen wurden vortrefflich und mit großer Wirkung gesprochen, so schwierig ihr Vortrag war; man erhielt dadurch die Ueberzeugung von der außerordentlichen Zweckmäßigkeit dieser Darstellungsform in den tragischen Redekämpfen. Das erste Gesetz der Hellenischen Kunst ist die Harmonie. Diese verlangt, daß in der Tragödie die Nebenrollen nicht stark hervortreten; die Griechischen Schauspieler haben in diesen, sogar noch in Cicero's Zeit, selbst ihre Stimme gemäßigt, obwohl sie

lauter sprechen könnten, um nur die Hauptrollen nicht zu verdunkeln. Der Schauspieler, der eine solche Nebenrolle übernommen hat, deren keine auch eines großen Künstlers unwürdig ist, muß daher mit Selbstaufopferung sich zurückhalten, und wenn er auch seine Rolle mit größerer Kraft und Leidenschaft vortragen könnte, falls sie isolirt gedacht würde, dennoch darauf verzichten, um in dem richtigen Verhältniß zu den Hauptpersonen zu bleiben. In manchen Sophokleischen Nebenrollen wird er dafür durch die feine Kunst entschädigt, mit welcher der Dichter auch diese gearbeitet hat; denn wenn Sophokles in der Zeichnung der Hauptrollen und heroischen Personen der Macht der Situationen, der Motive und Handlungen vertraute, daß sie den Charakter der Handelnden mit plastischer Klarheit hervortreten lassen würden, ohne daß es einer charakterisirenden Färbung durch Nebenzüge bedürfte, so haben dagegen die Nebenfiguren mehr charakteristische Thaten. So hat der Wächter in der Antigone einen leichten Anflug von schnurrigem Humor, der im Alterthum selten ist; er tritt jedoch in der Uebersetzung nicht genug heraus. Der Bote, welcher Haemon's Tod verkündet, steht bedeutend höher als der Wächter; aber großen Seelenadel und erhabene Gesinnung darf man bei ihm nicht suchen.

Dem Wächter geht seine eigene Wohlfahrt über Alles; dem Boten hat das Leben nur Werth durch das Vergnügen, eine höhere Würde desselben kennt er nicht und kann sie seiner Stellung nach kaum kennen. In diesem Sinne muß man die Sentenzen Vers 1148 ff. in seinem Munde fassen und vortragen, nicht als erhabene Sprüche; sie bleiben auch so immer noch wirksam, und sind zugleich charakteristisch für ihn als richtige Reflexionen des gemeinen Mannes über das oft nicht beneidenswerthe Loos der Hohen.

Da den Verfasser dieses, sein musikalischer Freund im Stiche gelassen hat, so muß er sich schon bequemen, auch über das Musikalische selber zu sprechen, so wie über das hiermit zusammenhängende Orchestrische. Zugegeben, daß wir in diesen Partieen der Alterthumskunde mit vielem unbekannt sind, was weder das überlieferte System der Griechischen Musik, noch die nicht unbedeutende Zahl vereinzelter Nachrichten, sondern nur die sinnliche Anschauung uns lehren könnte, die wir nicht haben, so wissen doch diejenigen, welche daraus ein Studium gemacht haben, mehr davon, als das große Publikum glaubt: war es aber rathsam, von diesem Wissen für die Aufführung der Antigone Gebrauch zu machen, oder war es auch nur möglich? So viel ist gewiß: die Griechen haben in der Musik, wie

in der Maleret, in welcher sie sonst ebenfalls für Stümper galten, durch Mittel, die wir nicht hinlänglich kennen, große Wirkungen hervorgebracht. Wollen wir diese wieder erreichen, so müssen wir unsere Mittel anwenden, und diese hat Herr Kapellmeister Mendelssohn-Bartholby so in Bewegung gesetzt, wie es dem Charakter der Chorlieder und der darin enthaltenen Gedanken angemessen ist, folgend der großartigen und erhabenen, der betrachtenden und threnetischen, der trüben und der mehr heiteren und hoffenden Stimmung des Chors; das Edle und Würdige des Gesamt-Eindrucks entscheidet für die Vortrefflichkeit der Musik auch dem, welcher die einzelnen Schönheiten nicht verfolgen kann. Hierdurch darf sich jedes antiquarische Gewissen beschwichtigt fühlen, da zumal kein Antiquar im Stande sein wird, an die Stelle dieser Musik eine antike zu setzen. Der zweite Chor „Vieles Gewaltige lebt“ ist angefochten worden; uns hat gerade die geistreiche Heiterkeit, welche ihn belebt, reizend angesprochen: diese Musik scheint ganz die Anmuth und Süßigkeit der Sophokleischen Muse zu athmen. Den Chor-Gesang „Auch der Danaë Reiz“ denkt sich der Verfasser dieses wenigstens in der choriambischen Partie mehr im Charakter eines Threnos, deren einer von Simonides auch gerade den Mythos

von der Danae behandelte; bei solchen Liedern wandten die Alten nur Blase-Instrumente an. Der Bacchische Chor-Gesang ist mit Recht am rauschendsten komponirt. Indem wir alles Uebrige kompetenteren Kunststrichern überlassen, sei es gestattet, daß wir uns noch einige Augenblicke auf den antiquarischen Standpunkt versetzen; vielleicht berücksichtigt derselbe Komponist einmal bei einem ähnlichen Anlaß eine oder die andere dieser Bemerkungen. Das Chorische der Griechischen Tragödie zerfällt in die Parodos und das Stasimon: jene wurde sicher mit Tanzbewegungen ausgeführt, dieses unseres Erachtens ohne alle Tanzbewegung; doch wurde bisweilen aus besonderen Motiven statt eines Stasimon ein Tanzlied eingelegt, von welcher Art der letzte Chor-Gesang unserer Antigone ist, wie der Verfasser anderwärts gezeigt hat. Außerdem bietet die alte Tragödie Gesänge von der Scene (*μὴν τε ἀπὸ σκηνῆς*), das heißt der Schauspieler, und die sogenannten Kommen dar, welche sich zwischen den Chor und die Schauspieler theilten, so daß der eine Theil dieses Gesanges ebenfalls Gesang von der Scene war. Bei unserer Darstellung der Antigone wurde die Parodos (Strahl des Helios) zum Theil in Halbchören gesungen, und der Chor, der wie zu Athen aus funfzehn Personen bestand, trat auch in Halbchören

Mann hinter Mann auf. Ob Halbchöre hier bei den Alten statthatten, läßt sich weder behaupten noch verneinen, doch bedünkt es uns nicht wahrscheinlich. Der Aufmarsch des Chors geschah bei den Alten gewöhnlich in einer Kolonne, welche fünf Mann tief war, drei Choreuten in jeder Reihe; doch findet auch eine Stellung von drei Reihen hinter einander statt, jede von fünf Choreuten; der Chor entwickelte sich dann in kunstreichen taktisch-orchestrischen Evolutionen. Abgerechnet, daß bei unserer Aufführung hierzu kein Raum vorhanden war, würde eine lange Einübung der Choreuten, wie sie zu Athen stattfand, zur Nachahmung des Antiken erforderlich sein, und die Sache hätte vielleicht unseren Zuschauern doch steif und pedantisch erschienen. Vielleicht wäre sie jedoch in einem größeren Raum des Versuches werth. Wie die weiteren mäßigen Tanzbewegungen der tragischen Emmeleia zu regeln sein würden, lassen wir unberührt; nur ein geringer Ersatz dafür lag in den Bewegungen und Stellungen, welche unsere Choreuten machten. Ginge man tiefer in das Orchestische ein, so würde sich manche einzelne Schönheit des Sophokleischen Chors herausstellen lassen; wie die Griechen vorzüglich in dem lyrischen Hyporchem den Inhalt der Worte oder die Begriffe durch Musik und Tanz nachahmten, so geschah

es auch hier und da in der Tragödie, und für die Antigone beweisen dies die Rhythmen an mehreren Stellen der beiden Tanzlieder; indessen ist zu zweifeln, ob für unsere Augen und Ohren durch die Darstellung dieser feinen Besonderheiten viel würde gewonnen werden. Die anapästischen Systeme der Parodos, so wie die den übrigen Chorliedern angefügten, hat der Komponist meistens als Recitativ für den vollen Chorgesang, selten als Recitativ des Chorführers behandelt; letzteres entspricht der Meinung der bewährtesten Philologen, und wenn wir nicht irren, nahm er sich ganz vorzüglich aus. Die Durchführung dieser Composition für alle anapästischen Systeme, namentlich für die in den mittleren Theilen der Parodos, würde unseres Erachtens eine sehr schöne Abstufung gegen den vollen Chorgesang in den lyrischen Strophen und Gegenstrophen geben. Wie die anapästischen Systeme für die Bewegung des Chors in einem größeren Raume zu benutzen wären, übergehen wir der Kürze halber. Da der Rhythmus als das Gestaltgebende in der Griechischen Musik unstreitig sehr bestimmt hervortrat, so wird die Composition sich dem Antiken besonders dann nähren, wenn die Rhythmen klar hervorgehoben werden. Am deutlichsten schienen sie in dem Chorgesang „Auch der Danae Reiz“ durchzutö-

nen, sind aber hier auch vom Dichter sehr stark bezeichnet. Es kann nicht davon die Rede sein, den Takt aufzugeben, dessen die alte Musik selbst schwerlich ganz entbehren konnte, wie sich Manche vorstellen. Der im Sylbenmaasse ausgesprochene Rhythmus fügt sich leicht in den Takt, ohne das Verhältniß der Längen und Kürzen gegen einander in einer und derselben rhythmischen Reihe bedeutend zu ändern. Daß die Alten nicht bloß die beiden Zeitmaße der Mora und ihres Zweifachen (etwa Achtel und Viertel) hatten, sondern mannigfache Maße, war längst bekannt, und vor kurzem hat Herr Professor Bellermann aus einer von ihm ans Licht gezogenen Schrift für diese Maße auch die rhythmographischen Zeichen nachgewiesen; auch wer behauptet, die Alten hätten ihren Rhythmen nur Kürzen und Längen zu Grunde gelegt, stellt hiermit nicht in Abrede, daß es Kürzen und Längen von sehr verschiedenem Maße gegeben habe, und muß mancherlei Modificationen und besonders motivirte Ausnahmen zugestehen, deren Entwicklung uns hier viel zu weit führen würde. Die Anwendung dieser verschiedenen Maße und der Pausen hob die scheinbare Monotonie auf, und erlaubt die Rhythmen der Alten, ohne wesentliche Abweichung vom Sylbenmaß,

in den Takt zu bringen. Es kommt nur darauf an, diese Mittel so zu gebrauchen, daß der im Sylbenmaß liegende Rhythmus nicht aufgehoben werde. Der Einwurf, die Metriker seien über den Rhythmus der Maße, ja über die Maße selbst, häufig nicht einig, ist nicht von großem Belang, indem der Komponist schon finden wird, auf welcher Seite die Wahrheit sei, wenn er nur einigen Sinn für die antiken Formen hat; dagegen kann aber der letztere auch wieder verlangen, daß die Uebersetzung nicht, wie so häufig, Zweifel und Zweideutigkeit in Bezug auf den Rhythmus übrig lasse, sondern diesen deutlich auspräge. Unterwirft sich der Komponist dem freilich harten Zwang eines gegebenen Rhythmus, so dürfte ihn dieser in einige Nähe auch des alten Melos führen, da beide Elemente übereinstimmen müssen.

Mißverständlich hat man behauptet, auch ein Theil des Dialoges sei bei unserer Aufführung mit Musik begleitet worden. Die Sache verhält sich so. Die Lieder von der Scene und was vom Kommos den Schauspielern zufällt, also die Todesklage der Antigone und die Beklagen des Kreon, welche der Dichter für den Gesang geschrieben hat, wurden gesprochen, aber mit melodramatischer Begleitung, die ge-

nial gesetzt ist und eine große Wirkung macht; der Phantasie des Zuhörers bietet sie einen Ersatz für den fehlenden Gesang. Der dem Chor zukommende Theil der Kommen wurde in unserer Aufführung größtentheils vom vollen Chor gesungen. Gegen die Rede der Schauspieler, welche in den Kommen angenommen ist, scheint dies zu stark abzustechen; aber auch wenn der Kommos vom Schauspieler gesungen würde, möchte der chorische Theil desselben, bei genauerer Nachahmung des Antiken, größtentheils vom Chorführer oder einem und dem anderen Choreuten recitativisch vorzutragen sein, am sichersten die darunter befindlichen iambischen Senare, bei welchen der Komponist auch einmal eine Ausnahme zu Gunsten der hier ausgesprochenen Ansicht gemacht hat; dann aber auch die anapästischen Systeme: die kleineren, größtentheils in lyrischen Jamben gesetzten Strophen möchten am ersten eine Konkurrenz des ganzen Chors oder halber Chöre im Alterthum gestattet haben; besonders dürfte hier das Einfallen des vollen Chors oder eines Halbchors mit dem letzten Vers von großer Wirkung sein. Vergleicht man also unsere Aufführung mit der antiken Darstellungsweise, so weit sich diese mit mehr oder weniger Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit be-

stimmen läßt, so ergibt sich, daß in ersterer das musikalische Element bald stärker, bald schwächer ist, als es in letzterer war; indem sich aber das Mehr und Minder gegen einander ausgleicht, stellt sich das richtige Verhältniß für den Gesamt-Eindruck wieder her, inwiefern es bei der Substitution der neueren Musik für die alte möglich ist.

---

Gedruckt bei C. Feister.

---

In demselben Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Ode**

an Seine Majestät den König

**Friedrich Wilhelm IV.**

Abdruck einer Allerhuldreichst entgegengenommenen  
Handschrift

von

**August Kopisch.**

Juni 1840.

4to geheftet Preis 5 Sgr. Prachtausgabe 1 Thlr. 15 Sgr.

---

**Erinnerungen**

**aus den ersten Tagen des Juni 1840.**

**Drei Gedichte**

von

**August Kopisch.**

(enthaltend: Die Grundsteinlegung zum Denkmal Friedrich's II  
am 1. Juni 1840. — Des Königs letzte Labung. — Die Ueber-  
führung der Königl. Leiche von Berlin nach Charlottenburg  
in der Nacht vom 11—12 Juni 1840.)

gr. 8. geheftet. Preis 5 Sgr.

---

# Der Preußen Huldigungsfeier,

im Jahre 1840.

Nach amtlichen und andern sichern Nachrichten  
und

eigener Anschauung zusammengestellt  
von **Karl Streckfuß.**

Mit acht Kunstbeilagen.

gr. 8. cartennirt. Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Inhalt: I. Einleitungen. — Reise J. J. M. M. nach Erdmannsdorf und Aufenthalt daselbst. — II. Einzug, Aufenthalt und Huldigung in Königsberg. — III. Reise nach Berlin, Einzug und Huldigung daselbst. — IV. Huldigungsfeierlichkeiten in den Provinzen. Beilagen: a) Landtag in Königsberg. — b) Programm zur Feier der Huldigung Sr. Majestät, Königs Friedrich Wilhelm IV., in Königsberg in Preußen am 10. September 1840 — c) Liste der sämmtlichen, von Sr. Maj. dem Könige, aus Veranlassung der am 10. September 1840 in Königsberg eingenommenen Erbhuldigung, Allerhöchst bewilligten Standeserhöhungen und sonstigen Gnadenbezeugungen und Ordensverleihungen. — d) Verzeichniß sämmtlicher zu der am 10. September 1840 in Königsberg stattgefundenen Erbhuldigung versammelten Deputirten des Königreichs Preußen und des Großherzogthums Posen, so wie der hiezu besonders eingeladenen Repräsentanten der evangelischen und der katholischen Geistlichkeit des Königreichs Preußen und des Großherzogthums Posen. — e) Programm der Empfangsfeierlichkeiten, welche bei Gelegenheit der beglückenden Rückkehr Sr. Majestät des Königs und Ihrer Majestät der Königin in die Haupt- und Residenzstadt Berlin am 21. September 1840 stattfanden. — f) Programm zur Feier der Huldigung Sr. Majestät, Königs Friedrich Wilhelms IV. in Berlin am 15. Oktober 1840 — g) Liste der sämmtlichen von Sr. Majestät dem Könige, aus Veranlassung der am 15. Oktober 1840 in Berlin eingenommenen Erbhuldigung, Allerhöchst bewilligten Standeserhöhungen und sonstigen Gnadenbezeugungen und Ordensverleihungen. — h) Nachweisung der zur Erbhuldigung Sr. Maj. des Königs in Berlin anwesend gewesenen Deputirten und freiwillig erschienenen Personen. — i) Verhaltung und Eidesformulare. — k) Verzeichniß der Kunstbeilagen.

## **Trauer-Kränze**

auf den Sarkophag

Seiner hochseligen Majestät

König

# **Friedrich Wilhelm des Dritten.**

Zweite bedeutend vermehrte Auflage.

8. 1840. geheftet. Preis 10 Sgr.

ite,

11

11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

UNIVERSITY OF CHICAGO



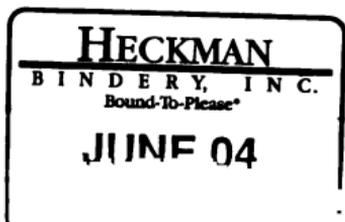
18 840 730











UNIVERSITY OF CHICAGO



18 840 730