
DIE WURZELN DES THEATERS

Das Phänomen Theater, wie es zuerst um 1500 v. Chr. im alten Ägypten, tausend Jahre später dann im europäischen Altertum und nach dessen Untergang im Fernen Osten faßbar wird, hatte seinen Ursprung in magischen Ritualen. Als deren bildnerische Darstellung sind die steinzeitlichen Höhlenzeichnungen von tanzenden Menschen in Tierverkleidung anzusehen. In dem (verglichen mit der historischen Zeit) riesigen Zeitraum der Magie, der sich bei manchen Naturvölkern bis in die Gegenwart erstreckt, war die natürliche Umwelt für den Menschen undurchschaubar. Sie erschien ihm als ein mit eigenem Willen begabtes Wesen, das es zu meistern galt. In magischen Ritualen bemühte er sich, die Dämonen des Regens oder des Meeres zu bannen, in Brauchspielen und Tänzen, wie sie sich rudimentär mancherorts bis heute erhalten haben, suchte er die Fruchtbarkeit des Bodens zu beschwören. Eine wesentliche Rolle spielte dabei die Maskierung von Gesicht und Körper als Mittel zur »Auslöschung« der eigenen Person, zur Transformation in den Zustand der Trance und Ekstase, des Aus-sich-Heraustretens. Der Tänzer war, im wörtlichen Sinne, »besessen« von dem Geist dessen, den er verkörperte. Die Rituale bestanden meist in der mimetischen Darstellung des herbeigewünschten Zustandes: Der Jäger imitierte das Tier, das er erbeuten wollte, der Krieger den besiegten Feind; der Bauer beschwor durch die Pflanzenverkleidung eine üppige Vegetation. Durch körpersprachliche Rituale suchte man sich die Geister der Ahnen gefügig zu machen. Im Laufe der Entwicklung kamen Aktionen hinzu, die sich auf die Beherrschung der Naturvorgänge am Menschen, auf die Geburt und die Menstruation (in ihrem geahnten Zusammenhang mit dem Mondwechsel) sowie auf Krankheit und Tod richteten. Ausgeführt wurden die rituellen Zeremonien meist von

den Männern, denen aufgrund ihrer größeren Kraft die Hauptrolle bei der Unterwerfung der Natur zufiel und damit auch deren symbolische Beschwörung. Wenn Frauen überhaupt zugelassen waren, so beschränkte sich ihre Aufgabe auf die musikalische Begleitung der Vorgänge. Nur in matriarchalischen Kulturen, in denen die Frauen durch Ackerbau und Gartenarbeit die Ernährung des Kollektivs sicherstellten, waren auch die Rituale ihre Sache.

Aus dem kollektiven Clan-Wesen entstand im Laufe der Zeit eine auf Privatbesitz und hierarchischen Machtstrukturen basierende Gesellschaftsordnung, die sogenannte Ständegesellschaft. Damit änderten sich auch die Vorstellungen des Menschen von der Natur und dem Kosmos. Aus den Dämonen als Verkörperungen der Naturkräfte wurden menschengestaltige Götter. Diese suchte man nicht mehr durch körpersprachliche Befehle und Beschwörungen günstig zu stimmen, sondern durch Opfer und Gebete. In der Gestalt des Priesters schuf sich das Kollektiv eine Vermittlungsinstanz, die göttlich berufen und gesellschaftlich sanktioniert ist, den Gott auf Erden zu repräsentieren. In dem vom Priester vollzogenen Ritual wird der Gott auch für die gewöhnlichen Menschen gegenwärtig. Im Unterschied zu den Teilnehmern am magischen Brauchtum, die sich mit dem Gott unmittelbar identifizieren, weist im religiösen Ritual der Priester lediglich stellvertretend auf die Macht hin, die sich in ihm offenbart, selbst aber einer höheren Welt angehört. Die Gemeinde verhält sich dabei im wesentlichen passiv. Während der Priester etwas darstellt, stellt sie sich lediglich etwas vor. Entkleidet man dieses Verhalten seines religiösen Charakters, so entspricht es ganz und gar der Struktur von Theater. Dort tritt allerdings an die Stelle des verpflichtenden Glaubens an die Realität des Dargestellten die

freiwillige Verabredung, die fiktive Realität des Spiels als echte zu akzeptieren. Voraussetzung für den Schritt dahin war selbstverständlich die Tatsache, daß der Mensch gelernt hatte, zwischen Sein und Schein zu unterscheiden, worin eine seiner größten Errungenschaften besteht.

Erste Belege für die Weiterentwicklung des Rituals zum Theater finden sich in der Kultur des Mittleren Reichs der Ägypter (2000-1500 v. Chr.). Aus der Inschrift einer Steinstele läßt sich der Ablauf eines Spiels zu Ehren des Gottes Osiris erschließen. Wie im christlichen Passionspiel des europäischen Mittelalters wurde auch hier alljährlich an die Leiden, den Tod und die Auferstehung des Gottes erinnert. Die dargestellten Vorgänge lassen noch deutlich den Ursprung im Fruchtbarkeitskult erkennen: Osiris wird von seinem Bruder ermordet und zerstückelt, von seinem postum geborenen Sohn gerächt und wieder zum Leben erweckt. Begleitet wurden die von Priestern und hochgestellten Laien aufgeführten Spiele von stark rhythmisch akzentuierten Frauentänzen mit erotischem und akrobatischem Charakter, wie sie auch bei Festgelagen und Begräbnisszenen präsentiert wurden.

Genauere Kenntnisse über den Zusammenhang von Ritual und Theater konnten erst für die griechische Antike gewonnen werden. Die

Entwicklung des einen aus dem anderen ließ sich zwar eindeutig nachweisen, doch ist bis heute umstritten, ob sich dieser Prozeß allmählich oder in Sprüngen vollzogen hat. Während die eine Forschungsrichtung, in der Folge von Friedrich Nietzsches epochemachendem Werk »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«, selbst in den Aufführungen der klassischen Epoche noch das kultisch-religiöse Moment ausgeprägt sieht, betont die andere deren weltlich-politischen Charakter und damit die entwicklungsgeschichtliche Diskontinuität.

Diesen Standpunkt hat zum Beispiel Bertolt Brecht mit Vehemenz vertreten: »Wenn man sagt, das Theater sei aus dem Kultischen gekommen, so sagt man nur, daß es durch eben den Auszug Theater wurde. Aus den Mysterien nahm es wohl nicht den kultischen Auftrag mit, sondern das Vergnügen daran, pur und simpel.« (Bertolt Brecht: Werke. Bd. 23. S. 67) Hauptsächlich interessiert an den gesellschaftlichen Wirkungen des Theaters, suchte es Brecht also schon an den Wurzeln möglichst scharf von der Religion zu trennen. Damit steht er im Gegensatz zu seinem Antipoden Antonin Artaud, der sich von der Orientierung an der Antike gerade die Wiedergewinnung der metaphysischen Dimension von Theater erhoffte.

*Fruchtbarkeitstanz,
Elfenbeinküste*



Das wichtigste Zeugnis für die Entwicklung des griechischen Theaters, wie sie sich im 6. und 5. vorchristlichen Jahrhundert in der Polis von Athen vollzogen hat, gibt Aristoteles in seiner »Poetik«. Dort findet sich der Hinweis, daß sowohl die Tragödie als auch die Komödie aus dem Brauchtum des Dionysos entstanden ist. Das Kultlied, in dem die Taten und Leiden des Gottes behandelt wurden, brachte der Sänger Arion um 600 v. Chr. in eine festgefügte Form und ließ es zur Begleitung des Aulos, eines Blasinstruments ähnlich unserer Schalmel, vortragen und tänzerisch gestalten. Die Darsteller waren mit Widderhörnern, Spitzohren, Hufen und Schwänzen als Satyrne und Silene, als die geilen und trunksüchtigen Begleiter des Dionysos, kostümiert. Das griechische Wort »tragedia« kann als »Gesang der Böcke«, aber auch als »Gesang um den Preis des Bockes« übersetzt werden. Unklar dagegen ist die Bedeutung des Wortes »Dithyrambos« für das Lied zu Ehren des Gottes, das (wie dieser selbst) aus dem phrygisch-thrakischen Raum in Kleinasien stammt.

Diese Herkunft wird durch den Mythos bestätigt: Dionysos soll zu Schiff aus der Fremde gekommen sein, als Eindringling, der Widerstände brechen mußte, bevor er allgemein anerkannt wurde. Mit Vehemenz bemächtigte er sich der Gemüter und zwang die Menschen in seinen Bann, verlieh ihnen das Gefühl schrankenloser Freiheit, versetzte sie in Ekstase und führte sie in die äußerste Spannung zwischen Jubel und Schmerz. Dionysos war umgeben von einem Schwarm von Begleiterinnen, die als »Mänaden« oder – nach dem lydischen Namen des Gottes – als »Bakchen« bezeichnet wurden. Nach dem Mythos führt der Gott die Frauen aus der abgeschlossenen Welt des häuslichen Alltags hinaus in die Wildnis und schlägt sie mit Wahnsinn. Sie zerreißen die Tiere des Waldes und verzehren das rohe Fleisch, töten sogar, wie es Euripides in seiner Tragödie *Die Bakchen* schildert, ihre eigenen Kinder. Solche orgiastischen Elemente werden auch im Kult des Dionysos eine Rolle gespielt haben; damit war eine kollektive Abreaktion unterbewußter



*Dionysos und Mänaden.
Vasenbild, um 540 v. Chr.*

Triebenergien verbunden. Der Mythos sagt, daß Dionysos, Sohn des Göttervaters Zeus und der thebanischen Königstochter Semele, gleich nach der Geburt von den Titanen verschleppt worden ist. Um sie irrezuführen, verwandelte er sich nacheinander in einen Ziegenbock, in einen Löwen, in eine Schlange, in einen Tiger und schließlich in einen Stier. In dieser Gestalt haben ihn dann die Titanen in Stücke gerissen und verschlungen. Der Kopf allerdings wurde von Rhea, der Mutter des Zeus, gerettet, und auch die wiederausgespienen Glieder fügten sich auf wunderliche Weise zusammen. Der auferstandene Dionysos fuhr auf in den Olymp und wurde in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen. Der Mythos von Tod und Wiedergeburt verweist auf die Vorgänge in der Natur. Dionysos gilt als die göttliche Verkörperung der Fruchtbarkeit, als Lebensbringer, dem die Vitalsäfte Blut, Wein, Wasser und Sperma heilig sind; darum wurde er besonders von den Bauern verehrt.

DAS GRIECHISCHE DRAMA

UND SEINE AUFFÜHRUNGSFORM

Die Zeitspanne eines Jahrhunderts genügte für den Aufstieg, die Vollendung und den Ausklang der griechischen Tragödie. Innerhalb von nur drei Generationen vollzog sich ein geistig-kultureller Prozeß, der synchron zur politischen Entwicklung der Stadt Athen und des von ihr beherrschten Territoriums verlief. Schon die antiken Gewährsleute haben das Leben der drei großen Tragiker in Beziehung gesetzt zur »Schicksalsstunde« der Polis von Athen, dem Sieg über die Perser in der Schlacht bei Marathon im Jahr 490 v. Chr.: Aischylos hat mitgekämpft, Sophokles soll als Jüngling den Siegesreigen angeführt haben und Euripides in diesem Jahr auf die Welt gekommen sein. Von den drei Autoren haben sich dreiunddreißig Dramen vollständig erhalten – angesichts der ungefähr tausend zur klassischen Zeit entstandenen Dramen eine verschwindend geringe Zahl. Diese Werke haben allerdings eine ungeheure Wirkung auf die abendländische Kultur ausgeübt. Bis in unser Jahrhundert gehörten sie zum Fundament der Bildung, auf dem die geistige und sittliche Erziehung der kulturtragenden Schichten des Abendlandes basierte. Seit dem Beginn der Renaissance sind sie Gegenstand produktiver Auseinandersetzung gewesen. Nicht nur für das Drama des Humanismus sowie der Französischen und der Deutschen Klassik, sondern auch für die Gattung der Oper haben sie als Muster gewirkt. Die griechische Tragödie und ihre Reflexion in der »Poetik« des Aristoteles wurden immer wieder – so heftig wie kontrovers – diskutiert, unter verschiedenen Aspekten gedeutet und zum Vorbild genommen. Noch Bertolt Brecht benutzte sie als Gegenbild bei der Entwicklung seines »anti-aristotelischen« Theaters. Antonin Artaud, der andere große Theaterreformer des 20. Jahrhunderts, sah in der antiken Tragödie ein Orientierungsmuster für sein »Theater der

Grausamkeit«. Bedeutende Regisseure des Gegenwartstheaters ließen sich durch die Dramen der Antike herausfordern. Dramatiker wie Hugo von Hofmannsthal, Eugene O'Neill, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, André Gide, Jean-Paul Sartre und Heiner Müller haben an den alten Themen und Figuren die Probleme ihrer Gegenwart abgehandelt; wie einst die griechischen Tragiker nutzten sie die Mythen, in denen sich eine versunkene Welt widerspiegelt, zur Erkundung und Darstellung der aktuellen Wirklichkeit.

Aus der Frühzeit der Tragödie haben sich nur ganz spärliche Textreste erhalten. Genauere Kenntnis besitzen wir erst über das Werk des Aischylos. Der als Sohn aristokratischer Eltern in Eleusis, nahe der Stadt Athen geborene Dichter beteiligte sich zu Beginn des »klassischen« 5. Jahrhunderts zum ersten Mal an einem Tragödien-Wettkampf und ging dabei einen entscheidenden Schritt über Thespis und dessen hypothetisch erschlossene »Ur-Tragödie« hinaus: Er stellte dem Chor einen zweiten Schauspieler gegenüber; ihm fügte Sophokles noch einen dritten hinzu. Über diese Zahl von Akteuren ist das griechische Theater nicht hinausgegangen; das hatte erhebliche dramaturgische Einschränkungen zur Folge: Nie durften mehr als drei Figuren gleichzeitig auf der Bühne sein, und zwischen den Auftritten mußte es genügend Zeit für einen Wechsel von Maske und Kostüm geben. Die Handlung entfaltete sich bei Aischylos nach dem immer gleichen Grundschema, an das sich auch seine Nachfolger hielten: Nach dem Auftritt des (meist mit dem Autor identischen) »Protagonisten«, des ersten Schauspielers, der in einem Prolog die Ausgangslage klarstellt, folgt das Einzugslied des Chores (»Parodos«) und darauf eine Szene zwischen den Einzelakteuren (»Epeisodion«). Dieser schließen sich im Wechsel Standlieder

des Chores (»Stasimon«) und weitere Szenen an, bis am Ende der Chor mit einem Lied wiederum auszieht (»Exodus«). Die Sprechpartien sind in jambischen Trimetern, die »Arien« der Solisten und die Chorlieder in verschiedenen lyrischen Versmaßen gehalten. Im Unterschied zum Drama der Neuzeit spielt das dialogische Moment eine untergeordnete Rolle. Vor allem die gesungenen Passagen dienen eher dem Gefühlsausdruck als der Kommunikation mit den anderen Gestalten. Der Chor artikuliert Freude und Schmerz, Angst und Zweifel; er kommentiert das Geschehen und greift nur selten direkt ein. Durch seine Anwesenheit gewinnen selbst die intimsten Szenen zwischen den Figuren eine gewisse Öffentlichkeit; die für das bürgerliche Theater charakteristische Verinnerlichung ist ausgeschlossen. Bei den Aufführungen im Dionysos-Theater vertrat der Chor den Standpunkt der Polis-Gemeinschaft, deren Probleme hier öffentlich verhandelt wurden. Für die Bürger von Athen stellten sich in dieser Zeit radikaler politischer und sozialer Umbrüche eine Fülle fundamentaler Fragen, deren

Lösungsmöglichkeiten am Modell der überlieferten Mythen durchgespielt wurden. Die Tragödie trug zur Ausbildung der Fähigkeit bei, die Dinge von verschiedenen Seiten zu sehen, die Alternativen gegeneinander abzuwägen und so auf rationalem Weg zu den notwendigen politischen Entscheidungen zu gelangen. Weil sich dieser Prozeß in der Öffentlichkeit des Theaters vollzog, ging davon eine integrative und demokratisierende Wirkung auf die attische Bürgerschaft aus. So ist das Theater des Aischylos und seiner Nachfahren als ein wichtiger Teil des Lebens in der Polis zu verstehen, als eine Angelegenheit der gesamten Bürgerschaft und nicht eine für spezielle Interessenten, wie das heute der Fall ist.

Für sein ältestes erhaltenes Stück, *Die Perser*, wählte Aischylos – abweichend von der Regel – keinen mythologischen, sondern einen zeitgenössischen Stoff: den Kampf der Griechen gegen die feindliche Großmacht. In diesem einzigen überlieferten Zeitstück der Antike singt der Dichter allerdings nicht das Loblied der siegreichen Athener, sondern schildert die Leiden der Besiegten. Aischylos führt seinen Landsleuten das Schicksal der Perser vor Augen, um sie vor Überheblichkeit zu warnen, vor jener Hybris, die den Griechen als Vergehen gegen die Götter erschien. In all seinen Tragödien warnt Aischylos davor; immer wieder stellt er dar, wie Maßlosigkeit, die gegen die gesetzten Ordnungen verstößt, zum Untergang führt. Weil die Menschen das immer wieder vergessen, müssen sie durch die Schicksalsschläge der Olympier daran erinnert werden. Zentrum aller Tragödien von Aischylos ist die Macht, die zum »ernsten Nachsinnen« zwingt und die Menschen »durch Leiden lernen« läßt. *Sieben gegen Theben*, ein Drama, das schon ein Zeitgenosse als »vom Kriegsgott erfüllt« charakterisiert hat, behandelt den Kampf der Ödipus-Söhne Eteokles und Polyneikes um die Macht in Theben. Die Brüder töteten sich gegenseitig im Zweikampf, die Stadt aber wird gerettet. Am Schluß verkündet ein Herold den Befehl, den Leichnam des einen mit allen Ehren zu bestatten, den des anderen aber den Vögeln und den



Tanz eines Chores in der Tragödie.
Vasenbild, 4. Jh. v. Chr.

Hunden zum Fraß vorzuwerfen. Hier setzt die Geschichte der Antigone ein, wie sie dann Sophokles in seiner gleichnamigen Tragödie erzählen wird.

Die Schutzfliehenden ist das am seltensten gespielte Drama des Aischylos. Hier steht der Chor ganz im Mittelpunkt, der von den Töchtern des Danaos gebildet wird. Ihre Flucht vor der Werbung ihrer Vettern gibt Anlaß zu einer Diskussion des Asylrechts, dem in der griechischen Antike eine hohe Bedeutung zugemessen wurde. Kaum aufgeführt wird auch *Der gefesselte Prometheus*, das Anfangsstück einer Trilogie über den Halbgott und Titanen-Sohn, der den Menschen, gegen den Willen des Zeus, das Feuer gebracht hat. Der Göttervater, der hier als herrschsüchtiger und grausamer Tyrann erscheint, hat ihn zur Strafe an einen Felsen des Kaukasus schmieden lassen, wo er ewige Qualen leidet. Dort erhält er Besuch von den Töchtern des Okeanos, die erst sein Schicksal beklagen, dann das der Io, die (von der eifersüchtigen Hera in eine Kuh verwandelt) auf der Flucht vor den Nachstellungen des Zeus durch die Welt hetzt. Prometheus prophezeit ihr, daß sie die Ruhe wiedergewinnen wird und zur Stammutter eines Geschlechtes ausersehen ist, aus dem Herakles erwächst, der ihn befreien und sein Leiden beenden wird.

Die *Orestie* ist die einzige vollständig erhaltene Tragödien-Trilogie. Aischylos behandelt hier den auch von seinen Nachfolgern aufgegriffenen Mythos des fluchbeladenen Atriden-Geschlechts, der erfüllt ist von den schrecklichsten Untaten. Entstanden in der Zeit der Entmachtung des aus Adeligen zusammengesetzten Areopags, des obersten Gerichtshofes von Athen, der Übertragung seiner wichtigsten Rechte auf die Volksversammlung, beschäftigt sich das Werk mit einem höchst brisanten Thema. Es zeigt, wie am Ende der Verkettung von Rache und Gegenrache der Wahnsinn des abwechselnden Mordens ein Ende findet. Der Muttermörder Orest wird vom Athener Gerichtshof – unter kräftiger Mithilfe der Stadtgöttin Athene – freigesprochen. Das alte System der Blutrache weicht einer neuen, durch die



Orest und die Erynnien.
Vasenbild, 4. Jh. v. Chr.

Bürgerschaft von Athen garantierten, auf göttlichem Willen beruhenden Rechtsordnung. Die Erynnien, rächende Muttergottheiten, weichen der aus dem Haupt ihres Vaters entsprungenen Göttin der Vernunft; von Athene versöhnt, werden sie zu den segenspendenden Eumeniden. Ein Prozeß, der sich in der Frühgeschichte Athens über Jahrhunderte hin erstreckt hat, erscheint in der *Orestie* zusammengedrängt auf die Dauer einer Theatervorstellung.

Außer den sieben Tragödien sind von Aischylos die Fragmente von drei Satyrspielen überliefert. In dem zur Trilogie um die Töchter des Danaos gehörigen Stück *Amymone* wird die Titelheldin beim Wasserholen im Wald von einem lüsternen Satyr belästigt, durch das Eingreifen des Meeresherrn Poseidon befreit und von diesem in Gestalt eines schönen Jünglings zur Geliebten genommen.

In den *Netzfischern* entdeckt der Chor der Satyrn in einem an Land gezogenen Netz einen Kasten, in dem Danae mit ihrem kleinen Sohn an der Brust ausgesetzt wurde. Es handelt sich also um die Sage des Perseus, die Aischylos hier aus naiv-heiterer Sicht erzählt. Die gleiche Grundhaltung begegnet in den *Isthmosfahrern*, in denen Satyrn und Silene bei sportlichen Wettkämpfen gezeigt werden.

Über Sophokles ist mehr bekannt als über Aischylos; das ist kein Zufall, sondern entspricht der gewachsenen Bedeutung des Individuums in der entwickelten Polis. Sein Leben umspannt fast das ganze 5. Jahrhundert. Der

Dichter stammte aus einer vornehmen Familie, erhielt eine gute Ausbildung und erlernte die ärztliche Kunst, womit er ein Priester des Asklepios wurde, des Gottes der Heilkunde. Politisch stand Sophokles dem Perikles nahe, der als anerkannter Führer der demokratisch eingestellten Partei anderthalb Jahrzehnte lang die Politik Athens maßgeblich bestimmte. Mit dessen Unterstützung und aufgrund des Erfolges seiner ganz auf das Wohl der Polis ausgerichteten Dramen wurde er mehrfach in hohe Staatsämter gewählt. Sophokles hat 130 Schauspiele geschrieben; davon sind sieben Tragödien sowie ein Satyrspiel mit dem Titel *Die Spürhunde* erhalten, in dem es um die Einsetzung der Musik durch die Götter Hermes und Apollon geht. Mit seinen Werken scheint der Dramatiker bei seinen Mitbürgern auf ein hohes Maß von Einverständnis gestoßen zu sein, denn in den Theaterwettkämpfen hat er achtzehn erste und zwölf zweite Preise errungen.

Der *Aias*, das älteste erhaltene Stück des Sophokles, berichtet vom Streit der griechischen Helden vor Troja um die Waffen des gefallenen Achilles. Aias erhebt Anspruch darauf, durch eine List werden sie aber dem Odysseus zugesprochen. So sinnt Aias auf Rache, will seine Kampfgefährten ermorden; doch Athene schlägt ihn mit einem Wahn, in dem ihm eine Viehherde als das Lager der Griechen erscheint, und er richtet ein Blutbad unter den Tieren an. Von der Raserei befreit, muß er einsehen, daß er nun der Lächerlichkeit preisgegeben ist, und er stürzt sich in das eigene Schwert. Das selten aufgeführte Stück steht noch den Werken des Aischylos nahe, ist am wenigsten charakteristisch für den Stil des Sophokles.

Im Zentrum der *Antigone* steht der Konflikt zwischen der Heldin und ihrem Onkel Kreon, dem Herrscher von Theben. Entgegen seinem Befehl begräbt sie den Leichnam ihres Bruders Polyneikes. Mit radikaler Unbedingtheit vertritt sie ihre Auffassung: »Nicht mitzuhassen, sondern mitzulieben bin ich da!« Dafür opfert sie sogar ihr Leben. Familiäre und religiöse Pflich-

ten stehen hier gegen Staatsräson und Realpolitik. In Kreons Auffassung klingt manches objektiv und berechtigt; seine Maßlosigkeit zeigt sich erst im Laufe des Geschehens. Kreons Prinzipien sind die Ausgeburten einer starren Herrschsucht. Insofern muß Georg Wilhelm Friedrich Hegel widersprochen werden, der in seiner berühmten Interpretation die von Antigone und von Kreon vertretenen Grundsätze als gleichberechtigt ansieht.

Dem Schicksal von Antigones Vater hat Sophokles zwei Tragödien gewidmet. *Ödipus auf Kolonos*, eines der letzten Werke des Dichters, ist ein lyrischer Trauergesang. Der ihm stofflich vorausliegende *König Ödipus* gilt als das Muster eines »analytischen Dramas«. Bei diesem im vorigen Jahrhundert, vor allem von Henrik Ibsen, wieder aufgegriffenen Typus besteht der Inhalt des Dramas in der Enthüllung von verborgenen Ereignissen der Vergangenheit. Sophokles zeigt, wie bei dem von seinen Untertanen geliebten Herrscher und glücklichen Ehegatten langsam die Erkenntnis wächst, daß er seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter geschlafen hat. Der Schicksalwechsel (»Peripetie«) ist mit höchster Ausdruckskraft gestaltet. Der Spruch der Götter erfüllt sich, wie sehr sich der Mensch auch müht, ihm zu entgehen. Im Scheitern realisiert sich die tragische Existenz des Helden. Noch im tiefsten Unglück baut Ödipus auf die Kraft, mit der er angetreten ist, auf die Kraft des Erkennens, auch wenn sie zu seinem Untergang führt. Sich selbst blendend, wird er zum wahrhaft Sehenden.

Das Drama *Elektra*, das zu den Spätwerken des Sophokles zählt, behandelt den gleichen Mythos wie der zweite Teil der *Orestie* des Aischylos. Allerdings tritt hier das Motiv des Mutttermordes und der Blutrache in den Hintergrund zugunsten eines anderen Themas: der Verlassenheit Elektras, ihres verzweifelten Hoffens auf die Rückkehr des Rächers in Gestalt ihres Bruders Orest. Nicht ganz so aussichtslos erscheint die Tragik im *Philoktet* des Sophokles. Ein »Deus ex machina«, ein Gott, der mit einer kranartigen Maschine auf die Szene ge-