

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 21 (1941-1942)
Heft: 6

Artikel: Aeschylos
Autor: Rinck, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-158877>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

zu erhöhen. Auf diese Weise ist die Abwälzbarkeit der Abgabe und ihr Charakter als Konsumsteuer eindeutig festgelegt. Ob die Steuer offen oder versteckt abzuwälzen ist, mit anderen Worten, ob sie in der Rechnung des Verkäufers neben dem Warenwert oder innerhalb desselben in Erscheinung treten soll, wird im Gesetz lediglich durch die Rechtsvermutung berührt, daß mangels anderer Abrede im Kleinhandel die Steuer als im Preis eingerechnet, im Großhandel dagegen als gesondert berechnet gilt; die Geschäftswelt hat also die Wahl zwischen einer offenen oder einer versteckten Überwälzung¹⁶⁾.

g) Die konjunkturpolitische Bedeutung.

Zu einer Zeit steigender Preise und Löhne, in der man sich allenthalben mit der Frage befaßt, wie eine Inflation verhütet werden soll, gewinnt die Einführung einer Umsatzsteuer auch eine erhöhte konjunkturpolitische Bedeutung. Indem sie denjenigen trifft, der kauft, ist sie wie keine andere Abgabe geeignet, Kaufkraft abzuschöpfen und der Tilgung staatlicher Schulden dienstbar zu machen. Noch besser hätte die Umsatzsteuer diese Aufgabe erfüllen können, wenn sie früher in Kraft gesetzt worden wäre und beim Detaillisten erhoben würde, wo sich gegenwärtig noch die verhältnismäßig größten Warenvorräte befinden. Der Ertrag der Umsatzsteuer ist von offizieller Seite mit 70 Millionen Franken jährlich veranschlagt worden. Im Hinblick auf den generellen Charakter, der ihr gegeben wurde und unter Berücksichtigung der steigenden Preise, dürfte diese Schätzung eher zu niedrig als zu hoch sein. Ein recht großer Erhebungsapparat wird nicht zu umgehen sein, und namentlich in der Einführungszeit ist mit verschiedenen Komplikationen zu rechnen. Aber zur Landesverteidigung gehört auch die Bereitstellung der nötigen Mittel, wobei der Umsatzsteuer eine große Rolle zufällt.

Aeschylus.

Von Martin Nind.

„Was für die Knaben der Lehrer ist, der sie bildet und lenkt, das ist für Erwachsene der Dichter. Nur das Treffliche dürfen wir singen“: so mahnte die Athener die Maske des Aeschylus in den „Fröschen“, der ausgelassenen Farce des Aristophanes, die im Jahr der Entscheidung des peloponnesischen Kriegs 405 v. Chr. Geb. kurz vor der unglücklichen Schlacht bei Aigospotamoi über die Bühne des Dionysostheaters an der Akropolis gingen. Zum Erstaunen der Zuschauer erschien der vor fünfzig Jahren ge-

¹⁶⁾ Für Einzelfragen vgl. den demnächst im Verlag für Recht und Gesellschaft in Basel erscheinenden Kommentar des Verfassers.

storbene Dichter auf der Szene und rüstete sich, die frechen Reden abzuwehren, welche die Maske des Euripides, des jungen Erben seiner Kunst, vor Pluton, dem Herrn der Unterwelt, gegen ihn schleuderte. Dionysos, der Schutzgott der tragischen Spiele, muß eingreifen und ordnet einen regelrechten Wettkampf der beiden Dichter an, in den sich der ältere erfahrene Aeschylus ungern einläßt, nur um der Sache willen schließlich nachgibt und sich über sein Schaffen näher erklärt. Dionysos, vor kurzem mit einem Stück des Euripides bekannt geworden und daher anfänglich für ihn eingenommen, neigt doch während des Wettsstreits mehr und mehr zu Aeschylus hinüber, da er selbst jetzt des Abstands der beiden gewahr wird, und, auf der Waage gemessen, findet er seine Verse gehaltvoller, gewichtiger, feuchteschwerer, während die Worte des Euripides bei näherem Zusehen federleicht entschweben. Er wählt, da ihm Pluton einen der beiden freigibt, Aeschylus, um ihn den Athenern zurückzubringen.

Wenn Aristophanes alles in seinem Stück anwendete, um das Bild des älteren Dichters eindrücklich zu machen und den Athenern lebhaft wieder in Erinnerung zu rufen, so verfolgte er die doppelte Absicht: vor der gefährlichen Entwicklung zu warnen, die sich in der Kunst seiner Zeit ebenso deutlich wie im Staatsleben anbahnte. Die Gebrechen des Staats, seine Auslieferung an Schwächer und Nichtskönner, wie der überspitzte Ausbau der Volksherrschaft, besonders die Ämterverteilung durchs Los sie notwendig zur Folge haben mußte, waren für Sehende längst kein Geheimnis mehr und traten in den langen Kriegsjahren grell zu Tage. Aber auch das Drama, die eigenartigste Schöpfung der attischen Muse und der Stolz jedes Gebildeten, hatte die Hochblüte hinter sich. Wie ein Schatten lag der Tod des großen Sophokles im Vorjahr 406 auf der Zeit. Talente zweiten Ranges wie Agathon und die Sippe des Karkinos machten sich breit, und schon Euripides — jünger als Sophokles, aber kurz vor ihm gestorben — hinterließ als Mensch und als Künstler einen zwiespältigen Eindruck. Unschätzbar ist heute die Kritik in den „Fröschen“, weil sie zeigt, wie die Zeitgenossen hierin empfanden. Wir können das meiste unterstreichen, wenn wir auch im Hinblick auf die Entwicklung des Dramas den konservativen Standpunkt des Aristophanes nicht teilen werden. Auch das Fragwürdige hat oft seine Zukunft, wenn die kommende Zeit die kühn voraftenden Versuche als Anregungen zu nutzen weiß. Wirklich zeigte sich der griechische Geist noch immer spannungskräftig genug, auf allen Feldern der Kunst eine Fülle neuer Formen, Gestalten und Bilder aus den Stücken des Euripides zu ziehen.

Was Aristophanes an Aeschylus vor allem bewundert, ist seine Größe, die Erhabenheit, zu der er alles, Raum und Menschen, Sprache und Aufbau des Dramas hinaufsteigert. „Fromm und still“, so kennzeichnet ihn Friedrich Gottlieb Welcker in seiner heute noch lebenswerten Einleitung zu den Fröschen (Gießen 1812, 256 ff.), „kraftvoll, majestätisch und derb, heftig, furchtbar und stolz . . . in der Kunst durchaus einsach, erhaben, grandios,

dabei streng moralisch, Helden und Kraftmenschen dichtend bis zum Angstigen und Bestürzen, harte, doch ferngesunde, nicht verliebte, aber liebevolle Herzen, Wesen, die ruhig und gleichgültig unter wilden Gestalten des Todes wandeln und doch einer unendlichen Tiefe des Gefühls fähig sind, redend in gleich großen, innerlich starken, prächtigen Worten, erscheinend in gleichsam überirdischer Rüstung und Umgebung. Wie Gebirgsgegend zur Ebene verhält sich seine Welt zur Euripideischen. Denn der ausgebildete Verstand (mit dem Euripides überrascht) läßt uns ungehemmt nach allen Seiten blicken und schließt unendliche Vorräte in sich ein, vermag aber nicht, uns zu erheben und unserm Auge Gestalten und Massen abzusondern; einfache, feste, tapfere Gemüter hingegen stehen vor uns wie erhabene Berge. Überall ist Aeschylus kunstmäßig bis zum Strengen, feierlich bis zum Religiösen in allen Mitteln der Darstellung, besonders auch in der Musik, die choralmäßig seine langen Lieder begleitete."

Wahre Größe wird sich immer in der Eindruckskraft und Nachhaltigkeit verraten, mit der geschilderte oder gespielte Szenen auf uns wirken. Ich gestehe, daß in dieser Hinsicht mich nie etwas tiefer ergriff, stärker erschütterte als der „Agamemnon“, wo in einer Ballung sondergleichen das tragische Geschehen vor uns abrollt und wie in einem Gewitter Blitze weiterhellend in eine schauervolle Nacht hineinleuchten: In der Königsstadt Argos wird Trojas Fall in allernächster Zeit erwartet. Gerüchte vom endlich nicht mehr zweifelhaften Sieg der Griechen sind im Umlauf, und nur das sichtbare Flammenzeichen, welches von Berg zu Berg aufglimmend die Botschaft auf kürzestem Weg nach Hellas melden soll, steht noch aus. Auf der Burgzinne sitzt der Wächter und späht in die Nacht hinaus. Er ersehnt das Ende der langen Wartezeit wie alle Argiver. Denn zehn Jahre dauert nun das Ringen, zehn Jahre dieser größte Krieg seit aller Gedanken und mit ihm die Ungewißheit der Hinterbliebenen, die Not und die Sorge um die Tapferen alle, die damals mit Agamemnon die Stadt verließen. Und doch, blickt er ins Königshaus hinab, das unter ihm im Schlafe ruht, so scheint ihm, daß die ersehnte Botschaft dem Lande das Glück doch nicht bringen könne. Denn er weiß wohl, daß dort nicht alles zum Besten steht, Althämenstra Iphigeniens Opferung ihrem Gatten nie verzieh und sie sich rachgierig deshalb mit des Königs Todfeind Aegisth verbündete, ja ihn als Buhlen im Hause dulde.

So liegt Hoffnung und Furcht auf den ersten Worten des Dramas und begleitet als Unterton die weiteren Szenen, bis die Schale des Furchtbaren sich entschieden zur Tiefe neigt. Das Feuerzeichen blickt auf, und der Wächter eilt, seiner Herrin die große Neuigkeit zu melden, die daraufhin ein großes Opfer anordnet. Es regt sich auf dem Platz vor der Königshalle, und der Chor zieht in der Frühdämmerung ein: Greise aus Argos, die in langen Sprechgesängen der Stimmung im Lande deutlicheren Ausdruck geben, gleichzeitig an die großen, von den Göttern uns zum Wegweiser gesetzten Wahrheiten erinnernd. Während Dienerinnen das Opfer rüsten,

tritt die Königin Alcämnestra aus dem Palast und erklärt dem Chor selber die Bedeutung des Opfers. Der Morgen geht auf, und schon naht vom Strand der erste Vorbote der siegreich Heimkehrenden: der Herald des Königs, mit innig dankerfüllten Worten die Götter seiner Vaterstadt zu begrüßen und die Bürger zum würdigen Empfang Agamemnons aufzufordern. Ein schneidender Gegensatz: Alcämnestras Kälte dieser warmen Ansprache gegenüber. Zwar beherrscht sie sich vollkommen. Freudigsten Gruß lässt sie dem Gatten entbieten; er werde alles im Hause finden, wie er es verlassen, treu sein Weib, ihm edlen Sinns und des Hauses Wächterin, in allem noch dieselbe und von ihrer Hand kein Siegel während all der Zeit verlebt. Den Hörer aber durchschauert die Verstellung, wie sie hinter ihren Worten lauert. Neue Lieder des Chors, der kaum noch zu hoffen wagt, da, wie er hört, Menelaos, der einzige, der dem König wirklichen Schutz bieten könnte, nicht mit ihm heimkehren wird. Dann naht Agamemnon im Siegeswagen, Cassandra neben sich, die unglückliche Priamstochter, die er als besten Teil aus der Beute sich wählte. Die Spannung verdichtet sich. Alles, was dumpf und ungewiss bis dahin auf den Gemütern lag, muß jetzt zum offenen Auftag kommen.

Königlich ist das Auftreten des Fürsten, königlich selbstbewußt auch die Sprache, mit der er die zaghafte gehaltenen Worte seiner Argiver beantwortet. Aber seine Versicherungen genauer Menschenkenntnis, mit der er im Krieg sich zu wappnen gelernt habe, klingen wie tragische Ironie, wenn ihm alsbald Alcämnestra gleichnerisch entgegentritt, ihm den Kummer schildert, den sie seitwegen all die Jahre hindurch ausgestanden, ihn mit tausend schönen Worten umschmeichelt und schließlich von Dienerinnen Purpurteppiche vor ihm ausbreiten lässt, damit er weicher zum Palaste schreite. Zwar ahnt dem Fürsten aus solchen Übertreibungen nichts Gutes; darum zögert er, die Decken zu betreten, und zieht die Sandalen aus, ehe er sich dazu entschließt, um nicht den Neid der Götter auf sich herab zu ziehn. So schreitet er dem Verhängnis entgegen, in den Palast seiner Väter und seiner Ehren, wie er meint, in sein Blutgemach, wie der Zuschauer ahnt und wie die Purpurteppiche doppelsinnig andeuten.

Cassandra bleibt allein im Wagen zurück, starr und unbeweglich lange, dann plötzlich sich aufrichtend und furchtbaren Wehruf erhebend, Weh, daß Apoll sie in dieses Haus gebracht, Weh, daß sie die hier sich abspielenden Greuel miterleben, ja im Geist jetzt vorausschauen muß. Denn sie sieht Alcämnestra den Agamemnon ins Bad locken, ihm wie einem Jagdtier das Neß übers Haupt werfen, ihn listig fangen und erschlagen; sie sieht die Erinen ein grauses Mahl im Hause halten, den „sipperächenden Schwarm“ sich frech übermäßig an Menschenblut sättigen und höhnische Becherlieder dazu singen. Sie sieht dann in neu aufzufindenden Bildern die gemordeten Knaben des Thiest und ihren Bruder Aegisth rachedürstend daneben und schaut endlich den eigenen Tod voraus, ihren Opfersold für Alcämnestras Eifersucht. Da wirft sie Priesterkleid, Stab

und Seherbinde weg, hadert mit dem Gott, der ihr solch furchtbare Schicksal auferlegt, und findet nur in einem Trost, daß auch sie mit Agamemnon nicht ungerächt sterben, Drest einst heimkehren und mit der Rache an der Mutter der Fluch sich endigen werde. Die ganze Szene, wie Cassandra eingeführt wird, wie sie dann das Gesicht hat und im Grausen darüber zuerst in Ausrufen, in abgerissenen Säzen und dann in deutlicherer Rede sich ausläßt, um schließlich dem forschenden Chor das Geheimnis ihrer eigenen unglücklichen Sendung, ihres von Apoll ihr aufgedrängten Loses preiszugeben, gehört zum Gewaltigsten, was wohl je gedichtet wurde.

Was folgt, wirkt wie der Riß des überschweren Vorhangs, wie die grelle Auflichtung der bis zur Unerträglichkeit nahegerückten und doch bis zuletzt nicht scharf faßbaren Wirklichkeit, als ihr plötzlicher Umschlag in Tatsächlichkeit, da das Palasttor sich öffnet, unter roten Decken die Leichen Agamemnons und Cassandras sichtbar werden und Alhämnestra mit dem Veil heraustritt, wie die Erinys selber, der Tat sich rühmend und alle Vorwürfe mit der ehernen Maske früher ihr aufgedrungener Leiden und Wunden zurückweisend.

Scharf unterscheidet sich die Größe des Aeschylus vom barocken Pathos der späteren Kunst. Pathetisch sind seine Helden nicht trotz Euripides, der sie sarkastisch in den „Fröschen“ „Trompetenlanzennebelbärte“ nennt und sich viel darauf zugute tut, ihr geschwollen aufgedunenes Wesen „durch Rübenkur, Spaziergang, Liederchen abgesieht und schwatzhaft schmacchaster“ gemacht zu haben. „Und du“, antwortet er auf das eingangs zitierte Wort des Aeschylus, „wenn du Riesengebirge von Wörtern aufsturmst und lauter Parnasse sprichst, heißt das wohl das Treffliche lehren? Man muß doch menschlich auch reden!“ Aeschylus antwortet:

„O du Verblendeter, muß ich für große
Gedanken, Entschlüsse, nicht Worte zugleich mir erschaffen
von gleichem Gewichte?

Und es ziemt sich auch wohl, daß der Halbgott stets in
gewaltigen Wörtern sich ausspricht,
So wie er denn prächtiger auch als wir und reicher
erscheint in Gewändern.“

Aeschylus durfte so sprechen, weil er die Kippe glücklich vermied, die wir im Wort „pathetisch“ allzuleicht mitdenken: die Leerheit, das hohle Tönen unter den Quadern der kühnen Wort- und Satzgefüge. Gewiß gibt es Längen in seinen Stücken, zumal in den Chören, die uns fühlbarer werden müssen als den Alten, weil uns die tragenden Melodien verloren sind und der in Anspielungen immer wieder berührte Hintergrund der griechischen Mythenvelt uns ferner gerückt ist. Gewiß bewegt sich im Verhältnis dazu die Handlung einzelner früherer Dramen des Aeschylus in engen Grenzen und sind die Charaktere der Nebenpersonen häufig schematisch angelegt. Sophokles weiß psychologisch feiner zu schattieren und alles ein-

heitlicher gegeneinander abzustimmen, Euripides durch Zuspizung in einzelnen Fällen die innere Problematik drastischer hervorzutreiben. Über die Wucht im Gesamteindruck erreicht keiner der beiden. Die Einwände des Euripides fallen davor in Nichts zusammen und erweisen sich als kurzfristige Perspektiven der veränderten Lebens- und Kunstantansicht des jüngeren Dichters. Zwei Dinge — das kommt in den „Fröschchen“ deutlich zum Ausdruck — überhörte der Spätling, weil er als Kind einer unruhigeren Zeit kein Organ mehr dafür hatte: den religiösen Grundklang in den Werken des Aeschylus und das sie tragende vaterländische Ethos.

Seine Chorlieder sind nicht in erster Linie da, um den Stimmungsuntergrund des Dramas zu kennzeichnen oder neuartige Lebensansichten in ihnen vorzutragen oder einfach um eine Pause zu füllen wie so häufig bei Euripides. Man hat den Dichter falsch verstanden, wenn man nur sich selbst genügende oder unterhaltende Stücke in seinen Dramen sieht. Aeschylus will etwas mit ihnen, und sein vornehmster Zweck ist, in das Verhältnis der Menschen zur göttlichen Ordnung tiefer hineinzuleuchten. Zweck, das ist eigentlich schon zu viel gesagt. Denn etwas Aufdringliches ist nicht dabei, und niemand wird es so empfinden, weil er spürt, daß sich bloß die sichere Grundhaltung eines weisen, frommen, tieferblickenden Menschen darin ausspricht. So zu verstehen sind zunächst die zahlreichen Hymnen und Bittgesänge, die dem Chor, aber auch Einzelpersonen in den Mund gelegt sind. Zeus vor allem wird gefeiert und steht als der alles überragende Gott vor des Dichters Augen:

„Schaffe Heil uns der Wille des Zeus,
Wenn es sein Wille ist“,
so rufen die „Schutzflehenden“ ihn an.
„Schwer ist der zu erspüren,
Auch im Finstern glüht er,
Im dunkeln Lóse überall
Sterblichen Menschenvolkes.
Vorstürzt siegend und nicht in den Staub,
Ist es im Haupte des Zeus
Reif, das erfüllte Geschehn.
In Walddicthes Schatten
So dehnt sich seines Denkens Pfad:
Wer sieht, wohin er führet?
Hinabstürzt vom hohen Turm
Der Hoffnung er Menschen, elende, tief.
Gewalt braucht er nicht zu rüsten;
Mühelos wirkt göttliche Kraft.
Ja, ein gewaltiger Wille bahnt
Sich seinen Weg geheimnisvoll
Von hochheiligen Thronen . . .

Vater ist

Der urgewalt'ge, wissende
Allvater, allauterer Vorn des Heils, Zeus!
Er hat zu niemand über sich emporzuschaun;
Da steht mit seinem Wort das Werk;
Was still im Geist kaum ihm keimt,
vollbracht ist.

Etwas Tieferes ist es, was letzterdings die breite Ausstrahlung des religiösen Gefühls bei Aeschylus veranlaßt: Der Götterglaube ist ihm der Herzpunkt der Sittlichkeit. In Übereinstimmung mit griechischer Grundanschauung, aber schärfer als andere vor ihm, sah er im Frevel einen Eingriff ins Lebensgesetz, in die ewigen, von den Göttern stammenden Sitten und wies darauf hin, daß demgemäß auch die Bestrafung, die Sühnung, die Reinigung als Angelegenheit nicht bloß des Richters, sondern ebenso sehr des Priesters im griechischen Sinn zu verstehen sei. Immer wieder erinnert der Chor an die Unausweichlichkeit einer Vergeltung irgendwelcher Art, an den tieferen Zusammenhang von Tun und Leiden, an einen Ausgleich, den das Leben und seine Hüter, die waltenden Götter fordern. Unverrückbaren Pfeilern gleich ragen seine Mahnungen in die bewegte Handlung als ein Vollwerk der Orientierung mitten im Sturm entfesselter Leidenschaften, der Machtgier und haßgetränkten Rachegeistes, wie er an den Verhältnissen der Menschen rüttelt und reißend sie ins Verderben schleudert. Nicht einfach sind diese Fragen. Denn wo beginnt die Schuld eines einzelnen, und was ist Schicksal, Dämon, Anlage? Was bleibt den Göttern, was menschlichen Richtern und was dem einzelnen bei der Sühnung des Frevels überlassen? Wo ist Rückweisung des andern und Rache Pflicht und wo die Entzürnung und Aussöhnung?

Die ernste Eindringlichkeit, mit der Aeschylus an die Lösung herantritt, erhellt am deutlichsten aus der Orestie, und sie ist auch geeignet, sein staatsbürgerliches Verantwortlichkeitsgefühl am besten ins Licht zu rücken. Immer bleibt es lehrreich, Goethes Iphigenie neben die Trilogie des griechischen Dichters zu stellen. Denn beiden Stücken liegt seelisch das gleiche schwierige Problem zugrunde: die Entzürnung des Mörders Orest glaubhaft zu machen. Mit dem furchtbarsten Makel, der Ermordung der Mutter, ist der Sohn des Agamemnon und Klystämnestras behaftet und hat zur Entlastung nur das eine für sich, daß nach den Anschauungen jener Zeit der Mord als Rache für den Tod des Vaters für ihn unumgängliche Pflicht war. Er handelte, wie er mußte, wie das eigene Gewissen, die Stimme der Schwester Elektra, der ihn stachelnde Geist des Vaters, ja schließlich sein göttlicher Führer Apollo selber ihm immer wieder einschärften.

Goethe, im äußeren Gang seines Stücks dem Euripides folgend, stellt bei der allmählichen Lösung vom Fluch alles aufs Innere ab. Von Gewissensqualen gepeinigt, ja gänzlich zerrieben, verfällt Orest bei ihm in

eine Schwermut, in der ihm nichts ersehnter vorkommt als der Tod. Sein Wunsch erfüllt sich, scheinbar grausamer, aber auch sinnvoller als er gedacht. Am Altar der taurischen Artemis soll er von der Hand der eigenen Schwester Iphigenie fallen. Das Selbstopfer empfindet er als notwendiges Schlußglied in der Kettenfolge der Bluttaten, die das Atridenhaus verwüstete. Mit ihm als dem letzten männlichen Sproß desselben muß der Fluch für immer erlöschen, und daß die Schwester im Dienste der Göttin das Sühneopfer vollziehen soll, ist ihm eine schmerzlich süße Beruhigung. In der Umnachtung, die seinen Geist befällt, erlebt er die Tat *wirklich*, eh' sie geschehen, und glaubt sich den Unterirdischen gesellt. Damit wird die Sühne für ihn Wirklichkeit, und alles Quälende fällt von ihm ab. Versöhnt meint er die Manen seiner Eltern und Vorfäder, seinen Freund Pyhalades auch und Iphigenie auf sich zukommen zu sehen. Er erwacht aus seinen Phantasien, das Leben steht wieder vor ihm und — die Krise ist überwunden. Das Glück, die Schwester wiedergefunden zu haben, zum erstenmal im Leben der Liebe eines nahverwandten Menschen sich ganz hingeben zu können, tut sein übriges, ihn zu gesunden, und erwärmend steigt eine neue Zukunft vor ihm auf.

Bei Aeschylus geht die innere Wandlung zusammen mit äußeren Reinigungen und Entföhnnungsoptern, der religiöse Hintergrund ist mit echt griechischer Plastizität schärfer herausgehoben, und der Dichter nimmt gleichzeitig Anlaß, an einem Musterfall die Rechtsentwicklung in seiner Vaterstadt tiefendringend zu veranschaulichen. Den Gewissenskonflikt hat auch er in den Brennpunkt gestellt; ja seine Tat bleibt es, die erbarmungslose Marterung des Orest in ihrer ganzen Härte und Grausamkeit erst sichtbar gemacht zu haben. Schlechthin einmalig, unvergleichbar ist die innere Not tragischer Verschuldung in den „Eumeniden“ dargestellt, die bohrende, lähmende Dual und die Heze vergeblicher Flucht aus sich selber in den Erinen bis zum Greifen nahegebracht. Wie darin das Grausen Gestalt gewann, so durften dann aber auch die Gegenkräfte von dem griechischen Dichter ohne Bedenken sinnlich vor Augen geführt werden. So wollen die persönlich erscheinenden Götter Apoll und Athene im Drama verstanden sein. Aus ihnen wirkt, was sich als Reinigung und Entföhnnung nach langen Leiden in Orest anbahnt. Indem er sich ihnen hingibt und ihren Forderungen Genüge tut, wird er ihrer Schutz- und Heilkraft teilhaft. Die Dämonen fallen in Schlaf bei ihrem Nahm, und ferner Hoffnungsschimmer leuchtet wieder vor dem Gequälten auf, da jene sich selber zu seinem Anwalt machen. Die Pallas setzt ein Gericht erfahrener Männer am Ares Hügel ihrer Lieblingsstadt Athen ein, welches nach strengem Recht entscheiden soll. Die Erinen treten als Ankläger auf, sie fordern seinen Tod, während Apoll als Verteidiger Freispruch beantragt. Den Stichentscheid bei der Abstimmung gibt der Stimmstein Athenens, den sie zu Gunsten ihres Schützlings einlegt. Von den Göttern und Menschen ist Orest dadurch seiner Freiheit zurückgegeben, innerlich und äußerlich ent-

führt fehrt er in sein Erbe nach Argos zurück. Den Erinen aber stifteten die Athener, um sie zu versöhnen, am Arethügel ein Heiligtum. Sie geben ihnen feierlich festliches Geleit, damit das nun ständig dort tagende Blutgericht ihrer Mithilfe im Aufspüren dunkler, gemeiner Taten gewiß bleibe.

Mit dem Schluß, der unter ernsten Mahnungen doch schließlich in ein warmes Lob seiner Vaterstadt ausläuft, wollte Aeschylus an das alte, aber zu seiner Zeit vielumstrittene Institut des Areopags, des aristokratischen Rats und Blutgerichtshofs von Athen, nachdrücklich erinnern. Gleichzeitig sollte der wichtigste Wendepunkt in der Rechtsentwicklung allen sichtbar gemacht werden: der Übergang vom älteren Blutracherecht zum staatlich gehandhabten, das staatliche Leben erst eigentlich garantierenden Gemeinschaftsrecht. Wir halten diese Seite des Stücks für besonders wichtig, ohne daß nun noch genauer darauf eingegangen werden kann. Es erhält dadurch merkwürdige Gegenwartsnähe und wirkt, von hier aus scharf durchgedacht, wie ein Spiegel der inneren Geschichte des athenischen Volks, wie ein Spiegel für die Rechtsentwicklung überhaupt. Neben allem andern Auszeichnenden liegt eine geheime staatserzieherische Kraft in ihm, die Aristophanes mit im Auge gehabt haben muß, da er dem hoch von ihm verehrten Meister das mottoartig diesen Betrachtungen vorangestellte Wort vom Dichter als dem wahren Erzieher seines Volks in den Mund legte.

Bescheiden nannte Aeschylus seine Werke „Brocken vom reichen Tisch des Homer“. Wir aber nennen ihn den Vater der Tragödie, einen Dichter von Gottes Gnaden und einen Denker, wie es auch unter den Griechen nur wenige gab. Es sei noch beigesetzt, daß den meisten Zitaten unseres Aufsatzes die Übersetzung von Johann Gustav Droysen zugrunde liegt, die der Verlag Alfred Kröner in seinen bekannten Taschenausgaben mit guter Einleitung von Walter Nestle 1939 wieder herausgegeben hat.

Politische Rundschau

Zur Lage.

„Wenn aber der Augenblick zur Rückkehr der Bevölkerungen und Gebiete, die Italien zustehen, und zur Durchführung einer allgemeinen, heilsamen Revision der französischen Stellungen gekommen ist, wenn also Frankreichs Macht auf ihr naturgegebenes Maß zurückgeführt und ihm der Weg zur Gesundung gewiesen wird, dann soll nur niemand gerade Italien um jenes „Mitleid“ bitten, das in diesen Fällen höchstens dazu dient, die Hand des Chirurgen unsicher zu machen.“

Diese bemerkenswerten Worte bilden die Einleitung zu einem vom italienischen Ministerium für Volkskultur herausgegebenen Werk, das in jüngster Zeit auch in neutralen Ländern verbreitet wurde und eine Zusammenstellung von Tatsachen-