Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 27 (1970)

Heft: 2

Artikel: Euripides' Ion und Sophokles' Oedipus auf Kolonos

Autor: Imhof, Max

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-22349

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: 13.07.2025

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

MUSEUM HELVETICUM

Vol. 27 1970 Fasc. 2

Euripides' Ion und Sophokles' Oedipus auf Kolonos

Von Max Imhof, Bern

Eine vergleichende Studie,
W. Theiler zum 70. Geburtstag
am 24. Oktober 1969 gewidmet

Mit seinem Optimismus für die Leistungsfähigkeit seiner Studenten hatte mich der Jubilar vor Jahren vor das Thema 'Formähnlichkeit und -verschiedenheit der sophokleischen und euripideischen Tragödien mit Schlüssen auf ihre Abfolge' gestellt. Dieses Thema hat mich seither nicht losgelassen; ich wagte damals einen sehr beschränkten Beitrag abzuliefern und wage es heute noch einmal, obgleich man mit den Jahren das Missverhältnis zwischen einer solchen Aufgabe und der eigenen Leistung nicht eben zuversichtlicher einschätzen lernt[1].

Äusseren Anlass zu der Studie hat diesmal eine gleichzeitige Beschäftigung mit den beiden Stücken gegeben; da erschien auf den ersten Blick manches vergleichbar: ähnliche Formen (die Parodos z. B.), der Schauplatz (ein Heiligtum und seine Bedeutung im Drama), der versöhnliche Schluss. Manche von diesen Parallelen erwies sich freilich bei der Überarbeitung als nebensächlich oder zufällig. Die Fülle von Formen und Motiven in zwei Meisterdramen macht es möglich, in einzelnen Parallelen fast jedes mit jedem Stück zu vergleichen; will man wirkliche Parallelen vergleichen, muss das Gewicht eines Motivs, einer Form im Ganzen des Dramas bestimmt und im Auge behalten werden. Andere Formen und Motive wiederum sind nicht charakteristisch für das bestimmte Stück, sondern für die beiden Dichter allgemein oder eine bestimmte Entwicklungsstufe ihrer Kunst. So waren bei der Beschränkung auf die beiden Einzelstücke doch auch die anderen Dramen der Schaffensperiode und das ganze Werk der beiden Dichter zu berücksichtigen.

Form- und Motivvergleiche sind oft verwendet worden, um aus der Struktur erhaltener Stücke verlorene zu rekonstruieren, um die Gestaltung desselben Stoffes

[1] Der Beitrag von damals wurde später erweitert und gedruckt unter dem Titel *Bemerkungen zu den Prologen der sophokleischen und euripideischen Tragödien* (Diss. Bern 1953), Winterthur 1957. Für den *Ion* gehe ich aus von dem, was in meiner Monographie steht (*Euripides' Ion*, Bern 1966), und dem, was ich von meinen zumeist wohlwollenden Kritikern dazugelernt habe. – Der Aufsatz hier ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags vor der Literarischen Gesellschaft Bern vom Februar 1967. Aus dieser Gelegenheit – nur teilweise fachliches Publikum – ergibt sich der eine Grund, warum auf die Angabe von Parallelstellen und Sekundärliteratur verzichtet wurde. Ein anderer Grund liegt darin, dass solche Nachweise, wenn sie mit einiger Ausführlichkeit gegeben würden, den Aufsatz auf den doppelten Umfang anschwellen liessen. Ein dritter Grund ist damit verbunden und im Text erwähnt: Der methodische Versuch schob sich im Laufe der Arbeit gegenüber der speziellen Einzelinterpretation immer stärker als Hauptzweck in den Vordergrund.

bei verschiedenen Dichtern zu analysieren, um beim selben Dichter den Bau verschiedener Dramen herauszuarbeiten; hier sollte der ausführliche Vergleich dazu dienen, auf Ähnlichkeiten und Besonderheiten bei den beiden Dichtern hinzuweisen in zwei Einzelstücken, welche auf der einen Seite die Gemeinsamkeit von mythischer Überlieferung und Formtradition, Zeitempfinden und Zeitstil, auf der anderen Seite den Unterschied und Gegensatz der individuellen Gestaltung wie Linsen das Licht zum Brennpunkt zusammenfassen. Da traten dann die flüchtigen und zufälligen Parallelen zurück hinter dem methodischen Versuch, die Leistungsfähigkeit eines solchen Vergleichs zu erproben und zur Diskussion zu stellen. Am Ende stünde eine Formgeschichte und dann eine Gesamtdeutung der beiden Dichter und der ganzen Tragödie. Hier ist nur ein Anfang gemacht, im Form- und Motivvergleich der beiden Stücke nur an einzelnen Stellen die Möglichkeit der Ausweitung auf andere Aspekte der Interpretation, Sprache und Stil, Menschen- und Götterbild, die Tragödie und das Tragische angedeutet.

Der Form- und Motivvergleich steht im Vordergrund, die Chronologie, ein besonderes Anliegen des Jubilars auch bei der Tragödie, wurde zurückgestellt, da zumindest die Abfolge der beiden Stücke durch die Überlieferung festgelegt ist. Die postume Aufführung des 'Oedipus auf Kolonos' ist durch Didaskalie-Nachrichten belegt, das Stück nach Form und Inhalt als letztes Wort und geistiges Testament des Sophokles kaum bestritten (Hypothesis II: Aufführung 401. Sophokles' Tod 406/5). Euripides' 'Ion' wird in Strukturuntersuchungen jetzt mehrheitlich, wenn auch nicht unbestritten, zwischen Taurischer Iphigenie/Helena und Phoenissen (412 und 409) angesetzt; wir haben diese Datierung hier übernommen, ohne sie weiter nachzuprüfen. Dann gehörten die beiden Stücke ins selbe Jahrfünft, wobei 'Ion' vorausgeht; deshalb steht er auch im Vergleich meist voran. Die Einheit des Zeitstils – die grosse Tragödienform in ihrer letzten Entwicklungsstufe, die geistige Situation in Athen im ausgehenden 5. Jahrhundert – ist damit beim Vergleich vorausgesetzt, weiter die Möglichkeit, dass der ältere, reifere, in sich gefestigtere Sophokles vom jüngeren, vielfältigeren, widersprüchlicheren Euripides hie und da gelernt haben könnte.

I. Die Handlung

Euripides: Ion	Sophokles: Oedipus auf Kolonos

a) Exposition: Das Heiligtum

1–236 (236 V.)	1–253 (253 V.)
Vor Apollos Tempel in Delphi berichtet Hermes, wie er einst für seinen Bruder das Kind, welches Kreusa ihm geboren, nach Delphi gebracht hatte. – Ion versieht – vater- und mutterlos, wie er meint – den Tempeldienst im Heiligtum. – Dem Chor athenischer Mädchen, welche von aussen den Tempel bewundern, verwehrt Ion den Zutritt in das Innere.	Dem blinden Oedipus berichtet Antigone, dass sie nach langer Irrfahrt an einen heiligen Ort in der Nähe Athens gekommen sind. Ein Bewohner benennt die Stätte als Heiligtum der Eumeniden auf Kolonos. Oedipus betet zu den Göttinnen um gute Aufnahme am Ort, wo ihm das Ende seiner Leiden bestimmt ist. – Da er sich dem Chor zu erkennen gibt, heisst dieser ihn das Heiligtum verlassen.

b) Verwicklung: Die Begegnung

237–724 (488 V.)

Ion erfährt von Kreusa den Namen und Grund ihrer Herkunft und erzählt von seinem Leben; Kreusa berichtet von einer Frau – sich selber –, welche Apollo vergewaltigt und dann samt dem Kind verlassen habe. Xuthos will das Orakel um Kinder bitten. Ion versteht nicht, warum Apollo so handelt. – Der Chor fleht Athene und Artemis um Kinder an für Erechtheus' Geschlecht und verflucht die Stätte der unglücklichen Erstgeburt. – Mit Mühe bringt Xuthos den Ion dazu, ihn nach dem Bescheid des Orakels als seinen Vater anzunehmen und mit ihm als Fremder nach Athen zu ziehen. – Der Chor lehnt sich auf gegen eine Herrschaft des vermeintlichen Bastards in Athen.

254–719 (466 V.)

Oedipus bittet darum, dass er hier bleiben darf, aber der Chor will die Entscheidung dem Theseus überlassen. Ismene berichtet von der Entzweiung der Brüder; Kreon wird kommen, um Oedipus nach Theben zu holen. Dieser verflucht seine Vaterstadt und bittet den Chor um Schutz. Ismene geht, den Eumeniden zu spenden. – Im Zwiegesang erfährt der Chor von Oedipus die Ehe mit der Mutter und den Mord am Vater. – Theseus, dem Oedipus von seinem Grab grossen Segen für sein Land voraussagt, verspricht, ihn gegen die Gefahr zu schützen. – Ein Preislied des Chors auf den blühenden Kolonos, auf das Gewächs des Landes, den Ölbaum, und auf Athene und Poseidon.

c) Steigerung: Der Konflikt

725–1249 (525 V.)

Kreusa erfährt vom Chor den Orakelspruch; da fordert der Alte sie auf, Xuthos und Ion zu töten. – Aus dem Schmerz über den Verrat des göttlichen Verführers Apollo steigt Kreusas bittere Anklage gegen den Gott. – Sie erzählt von der erzwungenen Hochzeit und der Aussetzung des Knaben; da überredet sie der Alte, sich durch die Ermordung Ions am Gott zu rächen. – Der Chor bittet Hekate um gutes Gelingen für den Mordplan, da er den Bastard nicht am eleusinischen Festzug haben will. – Ein Diener berichtet, wie Ion, beim Freudenmahl unter dem Zelt durch Apollos Eingriff dem Gifttrunk entgangen, mit den Delphiern unterwegs ist, um Kreusa zu töten. – Der Chor fühlt den Tod herannahen.

720–1446 (727 V.)

Der schmeichelnden Bitte Kreons, nach Theben zu kommen, schleudert Oedipus seine zornigen Vorwürfe entgegen. Obgleich der Chor sich widersetzt, lässt Kreon Antigone und Ismene wegschleppen. Als er auch dem Theseus Vorwürfe macht, bricht Oedipus erneut mit gewaltigem Zorn über ihn herein; er muss abziehen. – Der Chor wünschte mit im Kampf zu sein um die Befreiung der Mädchen; Gebet um Hilfe. – Theseus bringt die beiden Mädchen zurück und kündet einen Fremden an: Polyneikes, welchen Oedipus nur ungern vorlässt. – Lied des Chors von der Torheit des Übermasses, vom verhassten Leben und gewünschten Tod. – Polyneikes, dessen Bitte, nach Theben zu kommen, Oedipus unter schlimmen Prophezeiungen abgewiesen hat, kehrt nach Theben zurück ins Verderben.

d) Schluss: Die Lösung

1250–1622 (373 V.)

Kreusa flüchtet auf den Altar, von wo Ion sie wegzubringen sucht. Da bringt Apollos Priesterin das Körbchen, in welchem sie ihn einst gefunden hatte. – Über diesem kommt es zum seligen Wiederfinden von Mutter und Sohn. – Als Ion vom Gott selber erfahren will, ob er wirklich sein Sohn sei, bringt Athene in Apollos Auftrag die Bestätigung, Befehl, nach Athen zu ziehen, und Verheissung ruhmvoller Nachkommenschaft. Mit Versöhnung und

1447–1779 (333 V.)

Bei Donner und Blitz setzt Oedipus gegen die Angst des Chors die Gewissheit des Todes und schreitet dem Theseus voran zur Stätte seines Grabes. – Gebet des Chors an den Gott der Unterwelt um gute Fahrt für den Gastlichen. – Ein Bote meldet den Tod des Oedipus; von der Stimme eines Gottes gerufen, hat er von seinen Kindern Abschied genommen und ist dann auf geheimnisvolle Weise entrückt worden. Die klagenden Kinder sucht

Lob der Göttin und des Gottes endet das Stück.

der Chor zu beschwichtigen. Theseus versagt ihnen das Grab, will sie aber nach Theben zurückgeleiten.

II. Der dramatische Aufbau

In einem ersten vergleichenden Überblick über den dramatischen Aufbau der beiden Stücke verwenden wir, wie schon vorweg in der Übersicht über die Handlung, ohne starre terminologische Bindung die traditionellen Begriffe *Exposition*, *Verwicklung*, *Steigerung* und *Lösung*, welche sich für die grobe Gliederung einer dramatischen Handlung von selbst anbieten. Für diesen Überblick wie dann für die Einzelinterpretation ist immer das Schema am Schluss (S. 88f.) zu vergleichen, welches aus der Interpretation herausgewachsen und nur in Verbindung mit ihr sinnvoll ist. Zeichen in eckigen Klammern verweisen auf dieses Schema, Zahlen in runden Klammern auf Verse.

a) Der *Exposition* der Handlung dient die erste Einheit von Prolog und Parodos [I + A], vergleichbar in beiden Stücken einmal darin, dass diese Exposition angelegt ist um den Schauplatz eines Heiligtums, um Eindringlinge von aussen und Verwalter, welche das Vordringen ins Innere verbieten. Die zweite, wichtigere Parallele liegt darin, dass der glückliche Ausgang im Prolog schon angelegt ist, das Stück die Gefährdung und am Schlusse das Erreichen dieses Zieles zeigt. Nur ist das Motiv des Heiligtums in beiden Stücken von verschiedenem Gewicht und deshalb auch verschieden, in manchem gegensätzlich gestaltet:

Im 'Ion' ist die eine Hauptgestalt, der Titelheld, Verwalter des Heiligtums. In der mittleren der drei Prologszenen [2] sehen wir ihn tätig in der heiligen Landschaft, zu welcher er selber auch gehört. Am Schluss der Parodos verbietet er den Mädchen, die eindringen möchten, den Zutritt zum Allerheiligsten. So sind die zwei Motive, die Einheit Ions mit dem Heiligtum, die Ankunft und Abwehr der Mädchen, voneinander getrennt, nacheinander an verschiedenen Stellen des Stücks plaziert, autonome Einzelszenen episch reihend aneinandergefügt. Natürlich ist auch in diesem Drama jede der drei Expositionsszenen aufs Ganze bezogen [1–3]: Die Rede als sachliche Exposition und am Schluss mit dem äusserlichen Motiv, dass Hermes auf den Fortgang gespannt sich zurückzieht; Ions Monolog und Monodie vor allem durch das Motiv der Sehnsucht nach Vater und Mutter, welches jedoch erst durch den Verlauf des Stücks sein volles Gewicht bekommt; die Parodos wieder durch ein mehr äusserliches Motiv am Schluss, dass nämlich die Mädchen mit Kreusa hergekommen sind. Aber was auffällt, ist die Selbständigkeit, der variierende Eigencharakter der Szenen, mit denen Euripides sein Stück aufbaut. Die epische Reihung, welche in Hermes' Prologerzählung ihren guten Platz hat, ist bei ihm ein Charakteristikum der ganzen dramatischen Form.

Sophokles dagegen beginnt hier, wie meist, schon im Prolog unmittelbar dramatisch mit der Ankunft der einzigen Hauptperson, des Oedipus, von aussen beim Heiligtum; dieses muss dem Blinden erst im Dialog, zunächst von Antigone, dann

vom einen Bewohner, schliesslich vom Chor der Einheimischen vorgestellt werden [1–4]. In allen vier Szenen, besonders aber in der Parodos, wird deutlich, wie Sophokles das Motiv des Heiligtums, in Teilmotive aufgelöst, von Anfang an steigernd in eine durchgehende Handlung dramatisch integriert. Oedipus hat den Hain bereits betreten, als sein Verwalter, der Chor, ihn wieder daraus zu entfernen sucht; das ergibt die dramatische Gestaltung und Spannung für den Augenblick, zugleich eine erste Stufe in der Selbstenthüllung der Hauptperson. So ist diese Selbstenthüllung, ein Hauptthema des ganzen Stücks, von hier weg immer in dramatischer Form gegeben, während Euripides für die Selbstenthüllung der beiden Hauptpersonen zwei Monodien verwendet [2. 12], das dramatische Geschehen ihrer Begegnung davon getrennt in den Stichomythien gestaltet [4. 20; vgl. 8].

b) Die *Verwicklung* [II + B + III + C] hat im 'Ion' die Form einer Scheinlösung: die vom Orakel eingeschwärzte Begegnung von Vater und Sohn. Dieser Trugschluss ist in der Prologrede des Hermes angekündigt, so ein gutes Beispiel für die bewusst paradoxe Pointierung beim späten Euripides. Vorweg steht, wieder völlig getrennt von dieser Scheinbegegnung und Gegenhandlung, die Szene mit der ersten Begegnung von Mutter und Sohn; sie kennen sich nicht, stehen sich gegenüber und reden von ihrem Leid und ihrer heimlichen Sehnsucht nacheinander. Damit beginnt die Haupthandlung [4]. In der Gegenhandlung tritt Kreusa völlig zurück, verknüpft werden Handlung und Gegenhandlung erst im nächsten Teil, in der Steigerung, wo im Mordplan deutlich wird, wie sehr Kreusa innerlich mit diesem jungen Mann verbunden ist.

Im 'Oedipus' ist die Gegenhandlung in der Mittelszene des ersten Epeisodions angelegt, im Bericht der Ismene [6]. Vorweg steht der Hinweis auf Theseus [5], darauf folgt im zweiten Epeisodion dann sein Erscheinen [9]. So sind auch bei Sophokles Handlung und Gegenhandlung in verschiedenen Szenen gegeben. Über die Formtradition – Beschränkung der Neuauftritte und dramatischen Kombinationen aus der Beschränkung der Schauspielerzahl – kann sich auch der späte Sophokles nicht ohne weiteres hinwegsetzen; aber Handlung und Gegenhandlung sind doch miteinander auch im dramatischen Aufbau schon hier enger verbunden.

Im engen Geflecht eines Dramas sind die einzelnen Teile nicht scharf voneinander abzusetzen. Die Selbstenthüllung der Hauptgestalten in der Erzählung von vergangenem leidvollem Geschehen hat Sophokles in der Parodos und dann im ersten Amoibaion [4. 8], Euripides dagegen nach Ions Monodie vor der Parodos in der Stichomythie am Anfang der Verwicklung [2. 4] zu einem ersten Höhepunkt geführt; denn bei ihm ist der Chor durchwegs der Gegenhandlung zugeteilt, während er bei Sophokles weit mehr der Haupthandlung folgt. Dabei sind die Personen des Chors im 'Oedipus' der Hauptperson zunächst fremd und feindlich gesinnt, im 'Ion' Begleiterinnen der Kreusa.

c) Zum dritten Teil, der *Steigerung*, zählen wir in beiden Stücken das dritte und vierte Epeisodion mit dem Stasimon, welches dazwischen liegt [IV + D + V + E (+VI [17] im OC)]. Im 'Ion' gehört der Kreusa das ganze dritte Epeisodion.

Höhepunkt der Selbstenthüllung und der Gottferne, zugleich Mitte des Stücks und Beginn der zweiten Hälfte, ist ihre Monodie [12]. Danach schlägt auch die Stimmung um in die neue Gegenhandlung, den Racheplan, dessen Misslingen der Botenbericht im vierten Epeisodion bringt [15]. Auch da zeigt der 'Oedipus', bei allem Fortschreiten der Handlung und der Spannung, im ganzen eine statische Dreiteiligkeit. Um die Mitte, welche der Haupthandlung gehört, dem Ziel und der Ruhe, verkörpert im Auftreten des Theseus vor und nach dem zweiten Stasimon [13. 15], liegt diesmal als Klammer am Anfang und Schluss dieses Teils die Gegenhandlung, die Verwirrung aus Theben, erst durch Kreon, dann durch Polyneikes [11. 17].

Inhaltlich vergleichbar ist das Chorlied in der Mitte, das dritte Stasimon im 'Ion', das zweite im 'Oedipus' [14], mit dem Hauptmotiv des Gebetes um gutes Gelingen. Im 'Oedipus' liegen Wunsch und Bitte um Befreiung der Mädchen aus den Händen des rücksichtslosen Räubers Kreon fast ungebrochen in der Linie der Haupthandlung; der Wunsch wird auch erfüllt. Nicht so die Bitte des Chors im 'Ion' um gutes Gelingen des abscheulichen Mordplanes; der Chor war auch hier auf der Linie der Gegenhandlung. Misslingen hier, Gelingen dort sind die Voraussetzung für die glückliche Lösung.

d) Im letzten Teil, der *Lösung*, wird der Unterschied im Verhältnis der beiden Dichter zur traditionellen Tragödienform besonders deutlich [Ion: VI. OC: VI [18] + F + VII]. Im 'Ion' deckt sich die Lösung mit dem Formteil der Exodos, im 'Oedipus' beginnt sie mitten im fünften Epeisodion [18]; das vierte Stasimon [20], welches die Exodos abgrenzt, kommt hier in diesen Schlussteil zu liegen. Das ist ein Aspekt der engeren Verbindung von Chor und Chorpartien mit dem Ganzen bei Sophokles, ihrer Separierung bei Euripides. Allerdings deckt sich auch bei diesem in solcher Abgrenzung die Form nicht ganz mit dem dramatischen Aufbau. Denn die Lösung setzt erst mit der Priesterin ein und ihrem Körbchen [19]; vorher kommt in der Exodos noch die Gegenhandlung zu einem Höhepunkt mit dem Versuch des Sohnes, seine Mutter vom Altar wegzureissen und zu töten. Dagegen hat im 'Oedipus' die letzte Verwirrung viel breiteren Raum, selbständige dramatische Entfaltung in einem eigenen Epeisodion, der Polyneikesszene [17]. Mit der Person des Polyneikes verschwindet auch die letzte Gefährdung des Zieles, auf der Bühne bleiben nur noch Oedipus' Freunde, aus deren Mitte heraus er nach dem göttlichen Zeichen, Donner und Blitz, mit Gewissheit seinem Tod entgegengehen kann. Im 'Ion' bringt die Priesterin die Zeichen des Gottes, Körbchen und Beigaben, welche Mutter und Sohn vom gegenseitigen Mordplan auf den Weg der Wiedererkennung und zum äusseren Ziel der Inthronisation in Athen führen.

III. Motive und Formen

a) Exposition: Das Heiligtum

Einem dreiteilig-einheitlichen Prolog bei Sophokles stehen bei Euripides zwei unabhängige Einzelszenen gegenüber. Wie meist hat Euripides wichtige Motive

der Exposition – Ort, Vorgeschichte, Augenblick – separierend in der Prologrede des Hermes [1] vorweggenommen, diese Rede somit einer Nebenperson übertragen, welche im Stück nicht mehr erscheint. Ion kennt diese Vorgeschichte, seine Vergangenheit, gerade nicht; seine Szene [2] ist von der Prologrede völlig getrennt – für ihn jedenfalls, nicht für uns. Seine Exposition des Ortes sind anapästischer Monolog und Monodie: lyrische Gegenwärtigkeit. Die Personen, mit denen er spricht, die Tempeldiener hier am Anfang wie dann der Chor am Schluss der Parodos (94. 219), sind Gesprächspartner nur obenhin und für den Augenblick. Gegenwärtigkeit der staunenden Betrachtung – auch da zunächst also frei erfundenes Stimmungsmotiv – findet sich wieder in der Parodos; auch von der Handlung aus ist diese zunächst ohne Verbindung mit dem Vorausgehenden, mit Ion. Die eben ankommenden Mädchen, Begleiterinnen der Kreusa, bringen den Ansatzpunkt für die Handlung des Stücks. Erst am Schluss, wo Ion ihr Begehren, den Tempel zu betreten, zurückweisen muss, werden die beiden Szenen und ihre Personen äusserlich miteinander verbunden (219 ff.). Sophokles dagegen gewinnt aus den Elementen der Exposition die dramatischen Motive, um in drei dialogischen Szenen um die eine Hauptgestalt des Oedipus den einheitlichen Prolog aufzubauen. Oedipus weiss von Anfang an um die bestimmende Wichtigkeit dieses Ortes, wo für ihn Gegenwart und Zukunft eins sind [1–3]. In der Parodos kommt dann noch die Vergangenheit, in leidvoller Erfahrung gegenwärtig, mit dazu [4].

Vergleichbar in der Auflösung, der kommatischen Aufteilung zwischen Chor und Schauspieler, scheint zunächst die Parodos [3 bzw. 4]. Aber Ion wird erst in der zweiten Gegenstrophe ins Gespräch gezogen (219); vorher ist der Chor unter sich aufgeteilt, in Halbchöre, vielleicht in einzelne Choreuten, wie es der Selbständigkeit im Thema entspricht: die Bewunderung des Tempels hat nichts mit Ion zu tun, von ihm nehmen die Mädchen erst am Schluss Notiz. Dagegen ist die Parodos im 'Oedipus' aufs engste mit der inneren Entwicklungslinie verbunden, integriert, was in ihrer Form zum Ausdruck kommt. Oedipus ist schon ins Heiligtum eingedrungen und lässt sich nur widerwillig und schwer durch den Chor wieder vertreiben: auf Strophe und Gegenstrophe folgt ein anapästisches Epirrhema, das erste Mal zwischen Oedipus und dem Chor, das zweite Mal zwischen Oedipus und Antigone (138–148. 170–175); im zweiten System sind die lyrischen Verse zwischen Chor, Oedipus und Antigone aufgeteilt (176–187 = 192–206), Oedipus hat dazwischen vier Anapäste allein (188–191); eine Art Epode schliesst an in lyrischer Stichomythie zwischen Oedipus und Chor mit einem auffallend langen *πνῖγος δακτυλικόν* des Chors als Abschluss (207–236); Antigone wird darin nach der Hauptüberlieferung ein einziger Vers zugeteilt (217). Sie hat anschliessend eine larmoyante Arie, deren Echtheit schon die Alten mit Recht angezweifelt haben (237–253).

An einem Einzelmotiv gehen wir über von der Beschreibung der Form zur Deutung der Szenen der Exposition. In beiden Stücken treten die Personen einmal von der Bühne ab, um das weitere Geschehen zu beobachten (Ion 77 *ὡς ἂν ἐκμάθω*, OC 114 *ἕως ἂν ἐκμάθω*). Oedipus und Antigone treten ins Gebüsch des Hains, um

während einer Strophe die Bewohner der Gegend, wohl in Gruppen, sich nähern zu lassen. Damit haben sie das Heiligtum betreten: das dramatische Hauptmotiv für die Parodos. Wieder zeigt sich, wie bei Sophokles jeder Teil, jedes Motiv mit dem Folgenden und dem Ganzen verknüpft ist. Im 'Ion' tritt Hermes nach seiner Rede ins Gebüsch, da er wissen möchte, was mit dem Phöbussohn geschieht, wie sich Apollo aus der Affäre zieht. Das ist zunächst ein technisches Motiv, um den Schauspieler, welcher für andere Nebenpersonen vollauf benötigt wird (Xuthos, der Alte, der Bote, Athene), von der Bühne zu entfernen. Rein von der Handlung her eine sehr dünne Verbindung mit der folgenden Szene; aber Hermes steht während des ganzen Stückes dort, auch wenn er nachher vergessen ist. Wir, die Zuschauer, haben seine Rolle übernommen. Seine Rede ist nicht nur undramatische Exposition, sondern auch ein Schlüssel für die Deutung, legt einen Hintergrund, vor dem die Handlung des Stückes spielt, gibt dieser von Anfang an eine bestimmte Bedeutung, Dimension, Tiefe der Ironie. Das ist der Sinn der Zweiteiligkeit des Prologs. Die Ruhe und Ungebrochenheit der lyrischen Gegenwart in Ions Monolog und Monodie ist nur Schein. Wir wissen es aus der Vorgeschichte und Prophezeiung des Hermes, und es ist angedeutet in Ions heimlicher Sehnsucht nach Vater und Mutter (109. 136).

Dass Euripides in der Prologrede eine alte Tragödienform weitergepflegt hat, können wir vermuten, dass er eine weitreichende Tradition begründet hat, beobachten. Mit Sicherheit ist dem 'Ion' wie anderen Stücken zu entnehmen, daß die Prologrede für ihn – ähnlich wie der Chor für Sophokles – ein wesentliches Gestaltungsmittel für den tragischen Aspekt des menschlichen Daseins wurde. Dadurch, dass die Rede Bezug nimmt auf manches Einzelmotiv und manche Einzelszene, ist sie mit dem Stück verbunden; in der Prophezeiung der Begegnung von Xuthos und Ion ist die ganze erste Hälfte des Stücks vorweggenommen. Aber die eigentliche Verwicklung und Lösung, die wirkliche Begegnung mit der Mutter, fehlt; das zeigt, wie frei und überlegen Euripides in dem späten Stück die Möglichkeiten dieser Form benutzt. Ihren eigentlichen Sinn aber bekommt die Rede aus dem Wechselspiel schon mit der zweiten Prologszene. Die lyrische Exposition der einen Hauptperson wie des Ortes wäre schön, aber flach, vordergründig-untragisch ohne die Spannung, die sich für uns aus der Prologrede ergibt; auch in der Stimmung weniger dicht und wirksam, wenn die sachlichen Voraussetzungen hier hätten gebracht werden müssen. Das ist der Grund für die separierende Arbeitsweise des Euripides: die Freiheit zu gewinnen, mit seinen Mitteln sein Bild von den Menschen und vom Geschehen zu gestalten. Ions sentimentale Reflexion über Vater und Mutter, die er nicht kennt, die Anspielung auf eine glückliche Lösung (*ἀγαθᾷ μοίρᾳ* 153), Elemente euripideischer Charakter- und Schicksalszeichnung in Monolog und Monodie, bekommen ihre Begrenzung und ihre Bedeutung, ihre Tiefe und Ironie von der Prologrede her.

Die sachlichen Voraussetzungen in der epischen Erzählung der iambischen Prologrede, die Exposition des Titelhelden in der lyrischen Form der Monodie zur

ganz undramatischen, höchstens äusserlich bewegten Reinigung des Tempelplatzes, schliesslich die Einführung des Chors mit dem frei erfundenen und auch nur für den Augenblick dramatischen Motiv der staunenden Tempelbetrachtung – so sind bei Euripides die verschiedenen Elemente der Exposition an verschiedener Stelle, in verschiedenen Szenen mit verschiedenen Personen gegeben. Bei Sophokles sind alle diese Elemente dramatisch integriert in der Einheit der Exposition von Prolog und Parodos. Oedipus' Blindheit gibt die äussere Begründung dafür, dass schon zu Beginn die erste Beschreibung des Ortes im Dialog mit Antigone gegeben ist (3. 10. 14f.). In der zweiten Szene vermag die Hilfsperson des Einheimischen den Ort als den Hain der Eumeniden zu benennen und damit dem Oedipus das Losungswort für sein Schicksal zu geben (42. 46). Das entlockt diesem, nachdem der Fremde gegangen ist, das flehentliche Gebet an die Göttinnen (84ff.). Der Dialog greift dann auch auf die lyrische Form der Parodos über. Im durchgehenden Dialog, in der Einheit und Bedeutung der einen Hauptperson, im Ansatz der Haupthandlung – Oedipus weiss sich am Ziel, nach dem Garanten Theseus wird geschickt – liegt die Einheit der Exposition bei Sophokles; und vor allem darin, dass Handlung und Stimmung und Bedeutung in eins zusammenfallen.

Die Personen sind im Drama die Träger des Geschehens; bei Sophokles ist auch das dramatische Geschehen das Hauptgestaltungsmittel. Nach dem Gesetz der Gattung auch noch bei Euripides; aber bei ihm hat schon und gerade in der Exposition manches Platz, was zunächst mit den Personen und der Handlung des Stücks scheinbar nichts zu tun hat. Wir erwähnen hier die beiden Elemente Deutung und Stimmung. Hermes' Prologrede hat als erzählte Exposition keinen dramatischen Zusammenhang mit dem Stück, aber sie deutet die Handlung. Ohne diese Rede bliebe die nächste Szene und das ganze Stück effekthaschende Rührraktion. So sind die Handlung und ihre Bedeutung nicht mehr eins, sie kommen nur im Zuschauer zur Deckung, in der Deutung, die der Dichter für ihn gibt durch Prolog und Epilog. Mit Stimmung bezeichnen wir den Hauptgehalt der Ion-Szene und der Parodos. Vor dem Hintergrund von Hermes' Prologrede haben diese beiden Szenen dieselbe Intensität im Lyrischen wie die Exposition des Oedipus im Dramatischen, die Ion-Szene dazu dieselbe Intensität im Menschlichen. Das Leid der Vergangenheit, woran die Menschen nicht schuld sind und das sie doch zu ertragen haben – das ist der Grund, auf dem in diesen späten Tragödien das Geschehen auf der Bühne aufgebaut ist.

Zum Schluss noch zwei Einzelvergleiche aus der Exposition: die Gestaltung der heiligen Landschaft und Ions Monodie neben Oedipus' Gebet. Auf die unterschiedliche Bedeutung des Heiligtums – Apollos Tempel in Delphi hier, der Hain der Eumeniden auf Kolonos dort – hatten wir im ersten Teil schon hingewiesen. Im 'Ion' ist der Tempel und Tempeldienst der Ausgangspunkt, der Ort, wo die eine Hauptgestalt, der schicksallose Jüngling Ion, ihren Platz, ihre Aufgabe, ihre Ruhe gefunden zu haben glaubt; dass es anders ist, wissen nur wir. Für Oedipus ist dieser Ort das Ziel; er kommt, beladen von Alter, Blindheit und Schicksal, an

diesen Ort, ahnt und erkennt sogleich, dass ihm das Orakel hier Ruhe und Erfüllung verhiess. Daran hält er dann in seinem grossartigen Starrsinn fest gegen alles, was ihn von diesem Ort und Ziel wegbringen will. Aber nicht nur das Motiv und seine Bedeutung, sondern auch die Gestaltung der heiligen Landschaft lässt sich vergleichen. Die Konkretheit, die Freude am Detail bei der Schilderung dieser Landschaft ist in beiden Stücken schon immer aufgefallen. Im 'Ion' gehören dazu die Gebäulichkeiten, der Tempel und sein Schmuck, der Vorplatz, die Umgebung mit kastalischem Quell und Phädriaden, die heranflatternden Vögel; im 'Oedipus' die Büsche, die Steine und Stufen, die Grenzen des Hains. Doch auch hier derselbe Unterschied. Bei Euripides sind diese Details poetisch-stimmungsvoll, scheinbar losgelöst und unbeschwert, nur äusserlich bewegt, zunächst einfach Ausdruck der Morgenstimmung in Apolls heiliger Landschaft; erst wenn man, durch die Prologrede vorbereitet, genauer hinhört, merkt man, dass die Einheit der lyrischen Stimmung gebrochen ist in Ions geheimer Sehnsucht; da setzt dann die innere Handlung des Stückes an. Die Bewegung von der Ferne zur Nähe, die Details der unmittelbaren Umgebung finden sich auch im 'Oedipus': die Türme der Stadt von weitem, Lorbeer, Ölbaum, Reben und Nachtigallen in der Nähe – noch viel mehr reine Natur, an 'Bauten' gibt es im Hain nur die Abgrenzung und den Altar – in Antigones Schilderung des Ortes (14ff.); der heilige Hain, aus dessen Abgrenzung sich der frevelbeladene Oedipus entfernen soll, in der Parodos (117ff.). Hier ist die Landschaft Ziel und Schicksal, und so auch in der Gestaltung von Anfang an ins dramatische Geschehen einbezogen. Die Einheimischen des Chors schildern den Hain nicht, sie fragen nach Oedipus und was er darin wolle.

Am intensivsten ist die Landschaft gegenwärtig in Ions Paian (112–183), dem Höhepunkt der Exposition; einem Preislied auf den Gott, welches das scheinbar schicksallos gegenwärtige Tun in seinem Dienst begleitet und nur in Anspielungen für uns auf die Verwicklungen und den Ausgang des Dramas hinweist. Dieselbe bedeutungsvolle Intensität hat das kurze Gebet des Oedipus an die Eumeniden (84–110, vorbereitet 44): das Orakel möge sich an dieser Stelle bewahrheiten, sein leidvolles Leben zu Ende kommen. In diesem Gebet ist das ganze Stück als Wunsch und Grundlage für die dramatische Gestaltung, ist Ziel und Schluss vorausgenommen, aber auch die Belohnung für die Aufnahme (92), Aufflackern von Zorn und Fluch über die, welche ihn vertrieben (93), sowie das göttliche Zeichen, welches das versöhnliche Ende einleiten wird (94f., vgl. 1456ff.). Das Gebet ist in Gegenwart der Antigone gesprochen – und Oedipus hat sich versichert, dass sonst niemand mehr da ist (81ff.) –, aber angesprochen sind die Eumeniden und wir. Eine gemeinschaftlich-religiöse Form, aber ausser im Refrain ganz monologische Reflexion, ist auch Ions Paian, als Hymnus von der Person an den Gott gerichtet, in Wirklichkeit vom Dichter über seine Gestalt zu den Hörern in Vorbereitung und Deutung des Stücks.

b) Verwicklung: Die Begegnung

Auch in der Verwicklung, zu der wir hier die ersten zwei Epeisodien mit den nachfolgenden Chorgesängen zählen [II + B + III + C], ergeben sich einige Parallelen in der äusseren Form wie im dramatischen Aufbau zunächst einfach aus den Gesetzen der dramatischen Gattung und der Form der Tragödie. Das erste Epeisodion [II] bringt in beiden Stücken das Moment der Spannung durch die Gegenhandlung: das Auftreten des Xuthos mit dem Vororakel des Trophonios hier, der Ismene mit ihrem Bericht aus Theben dort. Dabei zeigt der Akt bei Sophokles eine klare, einfache Dreiteiligkeit. Im Zentrum steht Ismenes Ankunft und Oedipus' Fluch [6], davor Oedipus' Bittrede [5], danach die Anweisung zum Opfer [7]. Die beiden rahmenden Szenen und Motive sind eng mit der Exposition verbunden, mit Oedipus' Gewissheit, am Ziel zu sein, wie sie besonders in seinem Gebet an die Eumeniden zum Ausdruck kam [3]; die Mittelszene dagegen mit dem Motiv der Gegenhandlung weist in das Stück hinein. Ob und inwiefern dieser dreiteilige Aufbau eines Epeisodions um eine grössere und gewichtigere Mittelszene sophokleisch ist, wird weitere Beobachtung zeigen müssen. Bei Euripides jedenfalls sind hier die Gewichte anders verteilt. Da steht die grosse und bedeutsame Szene der ersten Begegnung von Mutter und Sohn voran [4]; darin, dass in ihr die zweite, wichtigere Hauptperson, Kreusa, dazu die Haupthandlung der Begegnung exponiert wird, wäre diese Szene – im Vergleich mit Sophokles, wo beides schon dort erscheint – noch zum ersten Teil zu zählen. Die Gegenhandlung setzt mit Xuthos' Auftreten in der Mittelszene ein [5] und geht dann durch bis an den Schluss des zweiten Epeisodions. Dieses Epeisodion [III] ist in beiden Stücken einfacher gebaut; es spielt zwischen zwei Personen ohne Neuauftritt: Ion und Xuthos dort, Oedipus und Theseus hier. Scheinbare Beruhigung ist das Ergebnis, freilich im 'Ion' als Gegenhandlung und Trugschluss – Xuthos erscheint nachher im Stück nicht mehr –, im 'Oedipus' auf der Linie der Haupthandlung und ihres Zieles: Theseus ist wirklich der Garant der Ruhe.

Der Chorgesang zwischen den beiden Epeisodien [B] ist bei Euripides ein reines Chorlied, wie dann auch das zweite und dritte Stasimon [C, D + E], bei Sophokles ein Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler wie die Parodos; nachher haben in seinem Stück immer noch vier Stasima Platz [C, D, E, F]. Die engere Verbindung des Chors mit der Hauptgestalt und Haupthandlung zeigt sich aber nicht nur in der äußeren Form: das Lied nimmt einen wichtigen Platz ein in der Reihe der Konfessionen des Oedipus, in seiner Selbstenthüllung und Selbstdarstellung durch Bericht über die Vergangenheit. Bei Euripides gehörten in diese Linie der Selbstdarstellung die erste und dritte Szene des Epeisodions, Begegnung von Mutter und Sohn und Ions Monolog [4. 6]; das Chorlied hier ist mehr nur äusserlich mit den Personen und mit der Handlung verbunden. In der Form: als reines Chorlied trennt es die Epeisodien stärker; im Inhalt: der Chor wünscht Kindersegen für Erechtheus' Geschlecht – damit begleitet er den Xuthos zum Orakel –

und verwünscht für seine Herrin Kreusa die Stätte der Erstgeburt. Damit stehen in dem Lied die beiden Motive im Gegensatz, aus deren Verbindung die Lösung kommen wird: zuerst angeblich Xuthos' Sohn, wird Ion zum echtbürtigen Erben und Herrscher werden. Auch den Chor verwendet Euripides, um auf seine Art sein Menschen- und Weltbild in pointierten Gegensätzen und unerwarteten Umschlägen herauszustellen.

Am Schluss der Verwicklung stehen in beiden Stücken reine Chorlieder [C]. Mit dem Preis des attischen Landes, wo Oedipus dann wirklich zur Ruhe kommen wird, bezeichnet Sophokles einen grösseren Einschnitt, einen Ruhepunkt, die Mitte des Dramas – bei Euripides hat die Monodie Kreusas im dritten Epeisodion diesen Platz [12]. Das Lied ist von der Mitte aus auf den Schluss gerichtet, auf den Grundton der Haupthandlung gestimmt, gibt einen Durchblick auf den Sinn des Ganzen. Zugleich steht es aber an seiner Stelle im Stück, im dramatisch-antithetischen Zusammenhang. Die Ruhe und Zuversicht gibt den Hintergrund, den Kontrast, vor dem die unmittelbar folgende Verwirrung sich um so deutlicher absetzt. Kontrast, aber eindeutiger, einseitiger, ist auch das entsprechende Chorlied im 'Ion'. Die attischen Mädchen nehmen Stellung zum Geschehen – gegen Vater und Sohn, welche sich scheinbar glücklich gefunden haben – mit dem Wunsch, dass ihr Opfer nicht gelingen möge. Da ist ausgesprochen, was in Ion an ungelöster Zurückhaltung geblieben war, und vorbereitet, was unmittelbar folgt, der Mordanschlag. Somit zeigt dieses euripideische Lied auf seine Weise wieder engere Verbindung mit dem unmittelbaren Bühnengeschehen. Man könnte es auch zu der nächsten Szene stellen und damit zum folgenden Teil; nur sind Chorlieder wie jeder Teil eines dramatischen Stücks immer nach vorn und nach hinten verbunden, jede scharfe Abgrenzung ist willkürlich. Es gilt, Mass und Art dieser Verbindung beim einzelnen Teil, Stück und Dichter zu beschreiben, damit den Stil.

So sind bei Euripides in der Verwicklung beide Chorlieder formal stärker von der Handlung getrennt, inhaltlich durch Parteinahme wieder enger mit dem Augenblicksgeschehen verbunden, mit dem Sinn des Ganzen dagegen kaum mehr als durch Randmotive; die Bedeutung dieser Lieder für das Ganze liegt nicht so sehr in der Handlung oder der Deutung wie in der Stimmung. Sophokles hat im ersten Lied die Möglichkeit der unmittelbaren Verbindung mit dem dramatischen Geschehen genutzt, im zweiten Lied dagegen die der gliedernden Funktion, der grösseren Distanz vom unmittelbaren Geschehen und der Zuordnung zum Sinn und zur Deutung des Ganzen.

So wäre auch in unserer Beschreibung die Verwicklung ins Ganze einzuordnen. Zunächst von den Personen und der Handlung aus: Nachdem in der Exposition in der einen Person der eine Handlungsstrang angeknüpft oder zumindest angelegt war, kommt hier in der Verwirklichung als Kontrapunkt der zweite dazu, den wir als Gegenhandlung bezeichneten; die Verknüpfung der beiden Stränge als Grundlage für die dramatische Handlung ist in der Begegnung angedeutet oder in der einen Person angelegt. Im Drama sind es die neuen Personen, welche die

neuen Themen bringen, aber diese Personen und damit auch die Szenen sind bei den beiden Dichtern von unterschiedlichem Gewicht und verschiedener Bedeutung. Im 'Ion' geht die echte Begegnung mit der Mutter vorweg; das ist auch das eigentliche Thema des Stücks. Xuthos ist eine Nebenfigur, er kommt nur im ersten Teil auf die Bühne, hier in drei Szenen der Verwicklung [5. 8. 9]. Er vertritt die Gegenhandlung, bei Euripides ein vordergründig-dramatisches Mechanema als Darstellungsmittel für ein bestimmtes Götter- und Menschenbild. Die Scheinbegegnung und -anagnorisis zwischen Xuthos und Ion dient dazu, die Grundsituation des Stücks, die Begegnung von Mutter und Sohn, zunächst in ihr spektakuläres Gegenteil umzukehren, den gegenseitigen Mordplan. Nun liegt auch die Möglichkeit der Umkehrung der Situation an sich schon in der dramatischen Form; das europäische Theater, besonders das Lustspiel, hat sie seit Euripides ausgiebig verwendet. Nur mußte sie erst einmal eingeführt sein, insbesondere in das ernsthafte Genos der Tragödie. Das gehört dem späten Euripides, vor allem aber gehört ihm, wie der Umschwung auf mehrere und dann doch wieder dieselben Personen verteilt und aufs äusserste zugespitzt ist. Deshalb müssen diese Personen die Bühne häufig oder auch bald ganz verlassen, manchmal auch ohne weitere Begründung.

Auch bei Sophokles gibt es die Nebenpersonen, welche er nur für einzelne Motive und Szenen braucht. Ismene erscheint hier und dann erst wieder am Schluss für das Klageduett mit Antigone [6. 22]. Auch Kreon und Polyneikes haben nur je eine Szene [11. 17]. Theseus dagegen geht als Motiv und als Person durch das ganze Stück. Aber sie alle stossen auf die Hauptperson, Oedipus, welcher die Bühne erst vor der Exodos verlässt. Im Anfang mühsam heranschreitend, in der Parodos sich widerwillig aus dem Hain heraustastend, dann sich nicht mehr von der Stelle bewegend, nur noch bittend, flehend, zornig verfluchend, folgt er am Schluss auf das göttliche Zeichen hin seiner inneren Sicherheit und schreitet als Blinder den Sehenden voran auf das Ziel und Ende zu. Haupt- und Gegenhandlung sind in seiner Person konzentriert, die Nebenpersonen dazu da, seine Gestalt auf der Bühne dramatisch sichtbar werden zu lassen. Die Haupthandlung, das Schreiten zum Ziel, ist vertreten durch Antigone und Theseus. Oedipus' Bitte um Aufnahme und Schutz in Athen [5] findet Antwort in der Gestalt des Theseus, seinem Versprechen im zweiten Epeisodion und im anschliessenden Chorlied [9. 10]. Ismene mit ihrem Bericht aus Theben und ihrer Ankündigung des Kreon vertritt die Gegenhandlung. Der Gegensatz und Konflikt, in Oedipus selber und seiner Vergangenheit angelegt, in den dramatischen Szenen auf der Bühne sichtbar gemacht, aber immer zur Darstellung seiner Gestalt verwendet, wird das Ende und Ziel des ganzen Dramas nicht ändern, hier so wenig wie im 'Ion'. Dort führt die Verknüpfung von Haupt- und Gegenhandlung über einen schrecklichen Umweg zum glücklichen Wiederfinden; aber dieser Umweg über den scheinbaren Sieg der Gegenhandlung bringt auch den pointierten Ausdruck des Leides der Vergangenheit und Gegenwart, der Tragik des menschlichen Daseins in Kreusas Monodie im

nächsten Teil [12]. Hier führt die Verknüpfung von Haupt- und Gegenhandlung zu der Begegnung des Oedipus mit seiner eigenen Vergangenheit, mit sich selber, zur Darstellung seiner Grösse in Leid und Zorn, damit wieder zum Zentralthema des Stücks.

Von hier aus noch ein Wort zu der 'Begegnung', womit wir den Inhalt der Verwicklung anzudeuten versuchten. Das Verhältnis der Menschen zueinander, wie sie einander zum Geschick werden, Begegnung, Wiedererkennen, Wiedervereinigung zweier Menschen, die sich nahestehen, ist ein euripideisches Zentralthema besonders in dieser Schaffenszeit (Iphig. Taur., Helena, Ion). Hier in der Verwicklung des 'Ion' folgt auf eine wahre Begegnung ohne Erkennen mit der Mutter die Scheinbegegnung aus falschem Erkennen mit dem Vater. Die Begegnungen sind die Wege des Schicksals. Dagegen sind im 'Oedipus' die Begegnungen mehr nur Mittel, Gelegenheit, die Hauptgestalt zu entfalten, Oedipus' Charakter und Schicksal. Das Verharren im eigenen Kreise, der monologische Charakter, die einsame Grösse der Helden, die schon in 'Aias' und 'Antigone' Szenen- und Dialogform bestimmte, kommt auch dieser letzten der sophokleischen Gestalten noch zu. Freilich wird Oedipus darüber hinaus in diesem Stück vom Anfang und Ende her unter den Gedanken des Helfers für die Gemeinschaft gestellt, einen Gedanken, dessen Wurzeln im sophokleischen Werk auch wieder weit zurückzuverfolgen wären. Aber Antigone und Theseus, Ismene, später Kreon und Polyneikes sind, wenn auch in weniger vordergründig-technischer Art als etwa Xuthos im 'Ion', Hilfsgestalten, Mittel zu dem Zweck, den Oedipus mit seiner eigenen Vergangenheit, mit der Welt der Gegenwart, mit der Hoffnung auf ein gutes Ende zusammenzubringen und so in seiner Grösse herauszustellen. Es sind andere Menschen, die sich gegenüberstehen und auf ihre Weise begegnen. Nationale Helden sind zwar beide Titelfiguren. Ion zieht am Schluss mit seiner Mutter nach Athen, um den Thron zu besteigen, welcher ihm als einem der mythischen Ahnen der Stadt nach Blut und Recht zukommt. Oedipus wird zum Stadtheros werden. Aber bei Euripides bleibt das ein nationales, höchstens noch bedingt politisches Motiv, welches das Publikum in bewegter Zeit aktuell ansprechen mochte. Oedipus als Stadtheros dagegen entspricht einem religiösen Bedürfnis der Zeit. Soviel im 'Ion' von Apollo die Rede ist – er lenkt heimlich das Geschehen, überall bei den Umbrüchen hat er die Hand im Spiele, sein Heiligtum und sein Wirken ist dichterisch und dramatisch ausgenützt –, wirklich geglaubte Macht ist er nicht mehr. Für Euripides sind die alten olympischen Götter tot, auch in ihrer letzten grossartigen Wirkungsform bei Aeschylus. Die Menschen dieser aufgeklärten Zeit, die er vertritt, haben einen anderen Glauben. In seinen Personen und ihren Begegnungen gestaltet Euripides das Zeiterlebnis von der Brüchigkeit des menschlichen Schicksals und Glücks, gegen welche die alten Götter keine wirksame Hilfe mehr bieten, welche selbst zur Göttin wird, Tyche.

Dagegen rettet Sophokles ein Stück des alten Glaubens an vernichtende und hilfreiche Mächte verwandelt über die Aufklärung hinüber in seine Zeit und in

die Zukunft. Aufklärung beseitigt den Glauben nicht, sie verwirft nur seine obsoleten Ausdrucksformen. Der Glaube, wo er wirklich noch lebt, schafft sich neue Formen. Eine dieser Formen, welche im 5. Jahrhundert neu aufleben, ist der Glaube an Heroen, an bedeutende Menschen und ihre Vergöttlichung nach dem Tode und ihre Hilfe für die Lebenden. Dass in bedeutenden Menschen Göttliches in Erscheinung trete und wirksam sei, ist altgriechischer Glaube, welcher seither in Renaissancen und Humanismen weiterlebt oder wieder auflebt. Aber mit der geheimnisvollen Entrückung des Helden im Tode, mit der Verkündigung, im Munde des Helden selber, von seiner segensvollen Wirkung nach dem Tod, mit dem Kult des Heroengrabes gehört der 'Oedipus auf Kolonos' an die Wende zum 4. Jahrhundert, wo der Heroen- und Herrscherkult für lange Zeit zu einem wichtigen Bestandteil der religiösen Vorstellungen wird.

Oedipus bewahrt Züge eines älteren Menschenbildes, aber auch Züge des Menschen seiner Zeit. Doch vor allem ist er eine sophokleische Gestalt. Er ist heroisch, d. h. eigenmächtig, absolut, aus einem Guss, geradlinig, ideal. Zwar auch wieder tief menschlich und spätsophokleisch, wenn er seine Taten immer wieder als ein Erlittenes bezeichnet (266f. *ἐπεὶ τά γ' ἔργα μου | πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα*). Aber doch auch wieder von seinem orakel-, d. h. gottverkündeten Ziel her so sicher und eigenmächtig, dass er seinen eigenen Sohn Polyneikes mit Wissen ins Verderben zurückstösst. Absolut und allein unter den Menschen, hat er im Stück keinen Partner, sondern nur Hilfs- und Gegenfiguren, die seinen Charakter, sein gottbestimmt unbeirrtes, aber auch rücksichtsloses Schreiten zum Ziel sichtbar und spielbar werden lassen. Gemeinsamkeit hat er nur mit den Göttern: das Gebet an die Eumeniden vor der Parodos ist die Frage, Blitz und Donner vor der Exodos die Antwort. Seine Grösse ist der Zorn, ihr Ausdruck die monologische Rede; aber die Grösse kommt aus dem Leiden der Vergangenheit, welches sein Schicksal und sein Charakter geworden ist – und das Stück die Selbstenthüllung in Stationen – und aus der gottbestätigten Sicherheit, dass dieses Leiden jetzt zu Ende ist.

Ion und Kreusa sind viel stärker an die Aktualität gebunden, Menschen ihrer Zeit wie ihr Dichter, ganz diesseitig und gegenwärtig; auch leidend – das ist die Einseitigkeit des tragischen Menschenbildes –, aber mit dem Leid nie ganz fertig geworden; fast krankhaft empfindlich im Erleben und Reagieren; gottfern-gottnah nur scheinbar in der äusseren Schicht von Anfang und Schluss, einsam in ihrem Leid, welches in Augenblicken der Not aus ihnen herausbricht. Dem mächtigen Zorn des Oedipus und seinen Reden steht, wiederum pointiert antithetisch, die schöne, aber scheinhafte Einheit mit dem Gott in Ions Monodie und die verletzte Empfindlichkeit, Empörung und Anklage in Kreusas Monodie gegenüber. Einheit mit dem Gott im Lob ist Schein; fast ist Ion ihm am nächsten, wo er ihn am bittersten anklagt. Dazu kommt dann, dass Sohn und Mutter sich begegnen als gleichwertige Partner, die zusammengehören, zusammenwollen – in der Stichomythie zu Beginn der Verwicklung – und dann auch zusammenkommen im Duett des Schlussteils. Die Personen sind Abbilder, Teilbilder ihrer Dichter, aber auch ihrer

Zeit. Wie Oedipus die Gläubigkeit, so vertreten Ion und Kreusa die Empfindlichkeit der Menschen am Ende des 5. Jahrhunderts, das ganze Stück ihren Glauben an die irgendwie gelenkte Zufälligkeit des Geschicks, welches den Menschen zum Schicksal wird. Es sind nicht mehr grosse Menschen und Heroen – solche gibt es auch bei Euripides noch: Herakles, Hekabe, auch Medea –, sondern Menschen der Gegenwart. Das 'Sophistische', 'Rhetorische' in der Sprache, das Theatralische, Spektakuläre im Aufbau der Handlung ist die angemessene Ausdrucksform für das Gebrochene, manchmal fast etwas Krankhaft-Fiebrige ihrer Erlebens- und Empfindungsweise.

Zu oft schon hat der Vergleich der sophokleischen und euripideischen Gestalten zu Missverständnissen geführt, die Deutung des Euripides mit sophokleischen oder modernen Begriffen zu Fehlschlüssen. Das liegt daran, dass es nicht nur andere Menschen sind bei Sophokles und Euripides, sondern dass eine andere Konzeption vom Menschen dahintersteht, damit dann auch eine andere Auffassung von der Rolle der Personen im Stück, welches diese andere Konzeption des Menschen gestaltet. Bei Sophokles müssen die Doppeltragödien der frühen Zeit (Aias, Antigone, Trachinierinnen) immer wieder gerettet werden, die anderen Stücke, in denen die eine Hauptperson bis zum Schluss auf der Bühne und im Zentrum der Handlung steht, gelten fraglos als geglückt und sophokleisch. Einheit von Person und Handlung macht in besonderer Weise auch die Stärke des 'Oedipus auf Kolonos' aus. Die Handlung ist nur die eine grosse Selbstdarstellung der Hauptperson. Dagegen sind im 'Ion' die Personen das Mittel, die Handlung aufzubauen, welche die Welt abbildet und deutet. Die Handlung muss einheitlich – wenn auch pointiert-antithetisch bei Euripides – und sinnvoll sein, nicht die Personen. Der Titelheld Ion lässt sich als Gestalt mit Oedipus nicht vergleichen. Die einzelnen Züge seiner Person ergeben sich ad hoc, aus der bestimmten Situation einer Szene, sind nicht aus der Einheit eines Charakters konzipiert und wachsen nicht zu einer solchen zusammen. Nicht allmählich und kontinuierlich, höchstens in Sprüngen wird seine Person entwickelt: an die Stelle der schicksallosen Einheit mit dem Gott im Prolog tritt im ersten Epeisodion die Anklage an den Gott, im zweiten die Bedenklichkeit der politischen Rede, in der Exodos dann nach der Gehässigkeit des Rächers die Gelöstheit des glücklichen Sohnes. Er ist ein anderer auf jeder dieser Stufen; nicht dass sich grobe Widersprüche ergäben, aber auch nicht weil er sich entwickelte oder nach und nach entfaltete, sondern weil die Handlung und die Situation das Primat hat. Kreusa dagegen liesse sich in manchen Teilen mit Oedipus vergleichen. Auch sie weiss um ihre leidvolle Vergangenheit, nur ist dieses Leid der Vergangenheit bei ihr nicht wie bei Oedipus zum Charakter geworden. Es ist unbewältigtes Leid geblieben, welches sie erst aus sich herausstellen muss, die einzige Heilung dafür, ihren Sohn, tödlich bedrohen muss, bevor durch äussere Einwirkung – durch Zufall, Tyche, hier verkleidet als Plan des Gottes Apollo und seines Personals: Hermes, Priesterin, Athene – die Vereinigung und Lösung kommt. Ion wird im Laufe des Stücks aus seiner hohlen Übereinstimmung mit dem Gott herausgewor-

fen in den Zweifel. Aber nie eigentlich in Verzweiflung, die ganz ihm gehörte – so wie die Vergangenheit und der Zorn Oedipus gehört, Oedipus ist –, sondern in gott- und weltschmerzliche Reflexion. Auch er findet erst über den Mordversuch wieder zu der Einheit mit dem Gott zurück, die dann nicht mehr auf hohlem Boden steht; aber für ihn werden diese Geschehnisse und Erlebnisse nicht zum Schicksal und zum Charakter. So stehen bei Euripides ganz verschiedenartige Personen nebeneinander, weil es ihm nicht in erster Linie um die Personen oder die Menschen geht, sondern um die Geschicke, welche sie treffen – Leid und Glück der Begegnung – und die Art, wie sie darauf reagieren.

c) Steigerung: Der Konflikt

Der Unterschied in der Handlungsanlage muss besonders in der zweiten Hälfte, in der Steigerung und Lösung, auch im Bau zum Ausdruck kommen. Zur Steigerung gehört im 'Ion' das dritte und vierte Epeisodion mit dem Stasimon dazwischen sowie der Chorstrophe nach dem Botenbericht [IV + D + V + E], im 'Oedipus' das dritte, vierte und der Beginn des fünften Epeisodions mit den zwei Stasima dazwischen [IV + D + V + E + VI [17]]. Es ist die Polyneikesszene, welche mit ihren fast 200 Versen überschiesst und den 'Oedipus' im Ganzen um ungefähr 150 Verse länger werden lässt. Doch sollen Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten auch hier im Vergleich, vom ganzen Teil zur einzelnen Szene und Form, skizziert werden.

In dieser Steigerung führt die Gegenhandlung am weitesten ab von der Haupthandlung: Wiedererkennung dort, Erlösung hier. Weiter ab bei Euripides, welcher zwei Hauptpersonen zur Verfügung hat und in seinem Bedürfnis nach Pointen und Effekten, welches zu seiner Zeit und seiner Person gehört, zwischen diesen Hauptpersonen statt der Wiedererkennung zunächst die Begegnung im Mordanschlag aufbaut. Das ist bei ihm das einzige Thema dieses Teils, Mordplan und Bericht vom Misserfolg; Spannung und Steigerung liegt darin, dass Plan und Bericht konträr verlaufen, der Bericht überdies den Gegenschlag ankündigt, welcher dann zu Beginn des Schlussteils auf der Bühne aktuell wird. Bei Sophokles dagegen zieht sich auch durch die Steigerung noch der dramatische Kontrapunkt von Handlung und Gegenhandlung in ausgewogener Dreiteiligkeit im Ganzen wie oft in einzelnen Epeisodien. Zur Haupthandlung gehört in der Mitte das vierte Epeisodion [15]: Theseus ist der Garant von Oedipus' Freiheit und Ruhe; zur Gegenhandlung gehören das dritte und fünfte Epeisodion [IV. VI], wo erst Kreon, dann Polyneikes von Theben her die Ruhe des Oedipus zu stören versuchen.

Dreiteilig ist in beiden Stücken am Anfang das dritte Epeisodion [IV]. Bei Euripides umrahmen die zwei Dialogszenen mit dem Alten und seinem Mordplan [11. 13] den Höhepunkt des Dramas an Intensität des tragischen Ausdrucks, zugleich aufs Ganze gesehen den Beginn der zweiten Hälfte, Kreusas Monodie [12]. Bei Sophokles steht in der Mitte [12] das Dreigespräch zwischen Kreon, Oedipus und Antigone mit den zwei kommatischen Strophen (833–843 = 876–886), eine

der äusserlich bewegtesten Szenen mit Beteiligung des Chors und der drei Schauspieler in Antilabai (820ff.; vgl. die Antilabai bei Antigones Rückkehr 1099ff.). Um diese halblyrische Szene herum liegen zwei vorwiegend dialogische zwischen Oedipus und Kreon: Forderung und zornige Abwehr [11. 13].

Das folgende Stasimon, das dritte im 'Ion', das zweite im 'Oedipus', hat je zwei Strophenpaare, so auch nahezu die gleiche Länge [D]: Bitte an Persephone, die Göttin der dunklen Mächte, dass der Mordanschlag gelingen möge, weil man den Bastard am heimatlichen Dionysosfest nicht dulden will im 'Ion'. Bitte an den Herrscher Zeus, die Stadtgöttin Athene und das Geschwisterpaar Apollo und Artemis um glücklichen Ausgang des Gefechtes zwischen Athenern und Thebanern im 'Oedipus'.

Das vierte Epeisodion [V] zeigt im Vergleich, wie bestimmte traditionelle Formen in ihrem Aufbau und in ihrer Stellung frei variabel sind und entsprechend der Anlage des Stücks eingesetzt werden können. Hier geht es um den Botenbericht. Wieder hält sich Euripides enger an die Formtradition, wenn er den Botenbericht in der Steigerung einsetzt [15]. Charakteristisch dagegen für ihn ist die Ausgestaltung des Berichtes, die eingehende Schilderung des Festzeltes, in welchem der Mordanschlag missglückte. Allerdings stehen die scheinbar losgelösten Einzelheiten der Erzählung dann doch wieder für den göttlichen Plan der Rettung. Die Taube Apolls (1190f.) ist erstes Zeichen der Rettung durch den Gott; später kommt dann die Priesterin mit dem Körbchen, am Schluss Athene in Apolls Auftrag. Diese Stelle ist im Bericht, der ganze Bericht im Akt der Verwirrung und Umkehrung der Ort, wo die Handlung umschlägt vom Mordanschlag der Mutter zu dem des Sohnes, welcher allerdings als letzte Steigerung bei Euripides schon zur Exodos gehört.

Ein Bericht von der Schlacht könnte an dieser Stelle auch im 'Oedipus' Platz finden, etwa auch als Kurzbericht und Ankündigung für den Auftritt von Theseus und Antigone, wie wir ihn oft in der älteren Tragödie haben. Aber Sophokles verwendet die Mittel frei, seiner Absicht im einzelnen Stück angemessen. Den Botenbericht hat er aufgespart für den Schlussteil, für die Erzählung vom unsichtbaren und unsagbaren Geheimnis der Entrückung [21]. Die Schilderung der Schlacht dagegen ist in den Gedanken des Chors im zweiten Stasimon auf die Bühne genommen [D], der dramatischere unmittelbare Auftritt der Antigone und kurz danach des Theseus angeschlossen [15] – gegenüber der älteren Epeisodionform die beweglichere Szenengestaltung. Beide Auftritte sind Vorbereitung für die letzte Verwirrung vor der Lösung: Polyneikes [17]. Wie tief die Verwirrung reicht, zeigt vorweg das dritte Stasimon [E], einstmals berühmt als Kronzeugnis für den griechischen Pessimismus (1224 *μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον*). Doch dürfte man die Stelle, an der dieses Lied steht, nicht ausser acht lassen: in einem Stück, welches zuversichtlich endet; vor der letzten Verwirrung, welche sich in der Exodos auflösen wird. Die gläubige Zuversicht dort, der Pessimismus hier stecken die Breite der Erlebnisfähigkeit ab, welche in der griechischen Tragödie Gestalt ge-

winnt. Im 'Ion' steht an dieser Stelle als Szeneneinschnitt eine einzelne Chorstrophe, welche auf die Erzählung mit zitternder Todesfurcht antwortet und so auf die keuchende Hast der letzten Steigerung in der Altarflucht vorbereitet, zu der die Anapäste überleiten [16].

Während der Botenbericht im 'Ion' in der Steigerung, im 'Oedipus' dagegen im Schlussteil liegt, ist es umgekehrt mit dem dramatischen Element der letzten Steigerung. Im 'Ion' ist die Altarflucht Kreusas [17] als kurze Szene und Auftakt zur Lösung an den Anfang des letzten Teiles zu ziehen, im 'Oedipus' leitet die Begegnung mit Polyneikes [17] ein weiteres Epeisodion ein: eine gewichtige Szene, der Höhepunkt der ganzen Gegenhandlung. Kennzeichen eines Epeisodions ist das Neuauftreten einer Person nach einem Chorlied. Da der Antigone als dritter Person in der Polyneikesszene eine bescheidene, aber wichtige Rolle zukommt, musste erst Theseus abtreten und in einem Chorlied Zeit für den Maskenwechsel geschaffen werden, damit Polyneikes auftreten konnte. So schafft die Beschränkung der äusseren Mittel die Form, den Stil. Der äussere Zwang der drei Schauspieler – ob dem Sophokles selber oder der Aufführung in diesem letzten Stück ein vierter Schauspieler zu gestatten sei, ist hier nicht zu entscheiden und ändert daran nichts – gab dem Dichter die Gelegenheit, sein Bestes zu geben, dieses Chorlied und danach diese Polyneikesszene.

Polyneikes spricht seinen greisen und blinden Vater an, aber der schweigt (1271 *τί σιγᾷς*; vgl. Ion 241f., auch 582). Hat die wirkungsvolle erste Begegnung von Mutter und Sohn bei Euripides fünf Jahre vorher solchen Eindruck auf Sophokles gemacht, dass er sie hier wiederholt für Vater und Sohn? Freilich, das Schweigen verbirgt hier anderes. Dort bei Kreusa war es das heimliche tiefe Leid, welches vom Gott kam und beim Anblick seines Tempels neu geweckt wird. Hier schafft das frühere Leid zusammen mit der Gewissheit, dass es jetzt zu Ende kommt, den grossen Zorn in Oedipus, der aber erst nach Polyneikes' Erzählung aus ihm herausbricht (1348). Antigone muss ihn bitten, zu erzählen (1280ff.). Es folgt aus dem Munde des Polyneikes diese Erzählung (1284–1345: 62 V.) mit dem einen Prunkstück episch-archaischer Schilderung seit Homer, der Teichoskopie, hier nach mannigfacher Gestaltung auch in der Tragödie auf später Stufe allerdings knapp zusammengefasst (1308–1325). Noch einmal wird deutlich, wie Sophokles die Formtradition ganz in den Dienst seines Gestaltungswillens stellt. Es gibt in der Tragödie seit Aeschylus die Rede, Redepaare, den Redeagon, die Gesprächsszene bis zur Zuspitzung von Stichomythie und Antilabai. Aber hier, in einem späten Stück, kommt es zu keinem Gespräch zwischen Polyneikes und Oedipus. Die Kluft zwischen ihnen ist zu gross, jeder hält seine Rede. Unfähigkeit, auf den anderen einzugehen, ist hier die besondere Form der Einsamkeit des sophokleischen Helden; sie ist als Wesen und Schicksal des Oedipus durch das ganze Stück als gottgewollt begründet. So stellt Oedipus gegen Polyneikes' dringlich bittende Rede die seine, wie immer in dem Stück mit Anklage, Fluch und zuletzt Vertreibung (1348 bis 1396: 49 V.). Die Reden sind je durch zwei Zwischenverse des Chorführers ab-

gegrenzt (1346f. 1397f.). Ein Gespräch, am Schluss mit Steigerung in Antilabai, gibt es nur zwischen Polyneikes und Antigone (1399–1446: 48 V.).

Manche Einzelheit liesse sich weiter vergleichen. Etwa Polyneikes' politische Rede hier (1284–1345: 62 V.) mit derjenigen Ions in der Steigerung dort (585–647: 63 V.). An beiden Stellen dient der politische Inhalt und Ton dazu, das eigentliche, persönliche und egoistische Anliegen – Sehnsucht nach der Mutter dort, Wille zur Herrschaft hier – zu verbergen und anzudeuten. *εὐτυχής* ist ein Leitwort in der Ion-Szene (623. 625. 650; vgl. 631. 668), diejenige des Polyneikes hier endet mit *δυστυχεῖν* (1446). Es ist in der Tragödie nicht nur der Chor, welcher in seinem Missverstehen, Missdeuten, Verhüllen auf die richtige, eigentliche Bedeutung hinweist.

d) Schluss: Die Lösung

Im Schlussteil [VI im 'Ion'; VI [18] + F + VII im 'Oedipus'] ist die scharfe Abgrenzung ganzer Teile wie einzelner Szenen oft erst recht willkürlich, der Vergleich entsprechender Partien schwierig. Besonders bei Euripides zeigt sich eine Steigerung des Rhythmus in der raschen Abfolge unerwarteter Umbrüche sowie eine engere Verbindung der Szenen dadurch, dass gegen den Schluss der vorangehenden das Geschehen – oder der Dialog oder die Rede – auf die folgende Szene zugespitzt wird, wie wir allerdings erst hinterher erkennen, wenn wir den Text geschrieben überblicken. Das gilt etwa für die beiden Monologe Ions (1369ff. 1512ff.), welche die jeweils erreichte Stufe der Lösung zusammenfassen und zugleich die neue Entwicklung nötig machen. Bei Sophokles verbreitet sich über den Schluss zusehends die tröstliche Ruhe von Oedipus' Entrückung, wobei freilich jede einzelne Szene doch noch ihr eigenes Motiv der Aufregung und Bewegung hat.

Bei der Abgrenzung der Exodos lassen wir uns im 'Ion' leiten vom Formelement der kurzen Tetrameterszenen, welche Beginn und Schluss markieren [17: 1250 bis 1260; 23: 1606–1622], wie etwa sonst Zwischenverse des Chorführers Szenenteile abgrenzen, Chorlieder die ganzen Epeisodien. Damit kommt die letzte Verwirrung der Altarflucht in den Schlussteil zu liegen [17 + 18], als letzte Pointierung vor der stufenweisen Auflösung mit Prophetis, Gnorismata, Athene. Im 'Oedipus' beginnt die Exodos mit dem Botenbericht [21]. Das Lied vorher vor leerer Bühne bezeichnet den Einschnitt, rafft die Zeit; besser, schafft den imaginären Zeitraum, währenddem geschieht, was der Bote nachher erzählt – Gang zur heiligen Stätte und Entrückung –, wie auch den Stimmungsraum, die Seelenlage mit der Vorbereitung auf den Tod [20]. Der Schluss im weiteren Sinn dagegen, die Lösung, beginnt mit dem göttlichen Zeichen (1456), welches für den Chor Furcht, für Oedipus Gewissheit des guten Endes bedeutet [18].

Ein Zeichen von den Göttern bringt den Umschlag zur Lösung. Im 'Ion' sind es die konkret-alltäglich-sentimentalen Gnorismata von Körbchen und Inhalt (1380f.), im 'Oedipus' das archaisch-heroische Götterzeichen und Theaterrequisit von Donner und Blitz (1456). Die Lösung selber vollzieht sich im 'Ion' in drei Stufen; die erste und die letzte, Prophetis [19] und Athene [23], gehören zum gött-

lichen Plan, zum äusseren Rahmen des Stücks. Dazwischen steht als zweite Stufe, eingeleitet durch das Götterzeichen der Gnorismata, was Euripides eigentlich interessiert, was das Stück 'Ion' ausmacht und deshalb die grösste Ausdehnung hat, die Begegnung von Mutter und Sohn [20–22]. Es ist auch hier wieder wie in der ersten Begegnung zu Beginn der Verwicklung [4] ein stufenweises Finden der Gewissheit, dass sie zusammengehören; der Weg vom Schrecken des gegenseitigen Mordanschlags zum Glück des Wiederfindens (1395–1548). So sehr Ions Aufmerksamkeit der verhassten Mörderin auf dem Altar gegolten hatte [18], während des Auftritts der Prophetis vergisst er sie völlig [19]; nach der Mahnung der Priesterin bleibt er in der Selbstreflexion des Monologs (1369–1394). Er redet den Gott an (1384), hält das Körbchen in die Höhe – da erkennt Kreusa das Zeichen, die Gewissheit packt sie, sie stürzt vom Altar auf Ion zu. Der setzt am selben Punkt wieder ein wie zuvor: 'Packt die Mörderin' (*λάζυσθ'* 1266 und 1402). Am Schluss heisst es dann 'Liebste Mutter' (1437), darauf folgt das Duett der Wiedererkennung (1437–1509). Zwischen der Mörderin und der Mutter liegt für den Weg von der ungeheuerlichen Verirrung zum glücklichen Ende die Stichomythie (1395–1436), eine Form, die bei Euripides nicht nur in diesem Stück zur Begegnung gehört.

Im 'Oedipus' stellt das göttliche Zeichen von Donner und Blitz in der Hauptgestalt und im Chor noch einmal den Kontrapunkt des Dramas heraus: die Handlung, den unbeirrten Gang zum verheissenen Ziel, und die Gegenhandlung, alles, was den Oedipus vom Ziel abbringen will. Dafür hat die Tragödie eine authentische Form bereit, den Kommos; grossartig, dass Sophokles diese Form gerade auch hier verwendet, und wie er sie gestaltet [18]. Der Chor mit seiner Furcht hat die lyrischen Strophen, dazwischen Oedipus mit seiner Gewissheit vom glücklichen Ende die Jamben, den Dialog, immer vier Verse, die dreimal durch einen fragenden Zwischenvers der Antigone geteilt und belebt sind (1459. 1474. 1488); das Ganze erinnert an die Parodos [4] und markiert im Gegensatz Anfang und Ende, die Spannweite des Stücks.

Das Ende, welches in beiden Stücken eine Auflösung von Leiden und Schrecken, Furcht und Zorn, in Freude, Zuversicht und Trost bringt, erreicht Euripides in kurzen Szenen stufen-, fast wollte man sagen: ruckweise, pointiert-unerwartet, mit neuen Überraschungen und Verwicklungen selbst noch im Duett des Wiedersehens [21], wo Ion die Iamben und Kreusa die lyrischen Verse hat. Hier steht die Kommosform für die glückliche Begegnung und Vereinigung der beiden Hauptpersonen, das innere Ziel des Dramas. Aber dann löst der Deus ex machina, Athene – kein Notbehelf wegen mangelnden dramatischen Könnens, auch nicht, nach Athenes eigenen Worten (1557 f.), wegen der Feigheit Apolls, sondern aus nationalem Anlass und als Ausdruck des Tycheglaubens – die letzten Schwierigkeiten (1549–1605), und die Tetrameterklausel (1606–1622) gibt den vollkommenen Einklang zwischen den beiden und dem Gott, an dessen Stelle Athene gekommen ist. Zusammengefasst in den Antilabai vor der Chorklausel, wo die Fortführung des Gesprächs in Halbversen ein eigentliches Einstimmen bezeichnet. So ist das Ende

des Dramas wie der Anfang mit Ions Monolog [2] seliges Glück und Heiterkeit unter den Menschen. Mit dem Gott und seiner Rolle kommt man freilich hier wie überhaupt bei Euripides nicht ganz zu Rande.

Sophokles führt seinen einzigen Helden ohne Umbrüche in der Handlung ruhig dem Ziel entgegen. Beim Zeichen des Gottes gibt es für Oedipus keinen Zweifel mehr, sicher schreitet der Blinde an den bestimmten Ort. Nach dem Botenbericht von seinem Tod und seiner Entrückung [21], nach dem kommatischen Threnos zwischen den Mädchen und dem Chor [22] bringt Theseus am Schluss in Anapästen die tröstliche Bestätigung [23]. So durchzieht bei aller Lösung und ruhigen Gewissheit die Antithese als Grundgesetz der dramatischen Welt bei Sophokles auch noch diesen Schlussteil: Die Furcht des Chors beim göttlichen Zeichen klingt nach im Bericht des Boten und im Trauergesang der beiden Töchter; Theseus setzt ihm ein Ende, indem er dem *πένθειν* die *χάρις* entgegenstellt (1752f.). Die Antithese steckt den Raum ab, gibt die Tiefe. Das Grundgesetz der dramatischen Form ist Abbild der menschlichen und tragischen Dimension: Freude und Trauer, Glück und Leid in notwendiger Verkettung.

Mit Theseus hier, Athene dort, welche beide die letzte Lösung, den freudigen Schluss bringen, sind die Stücke mit Athen verbunden. Bei Sophokles wird auch noch das lokalpatriotisch-staatsreligiöse Motiv, das Geheimnis des Grabes, dramatisch ausgestaltet im Botenbericht, in der Klage der Kinder und im Trost des Theseus, wogegen das Patriotische bei Euripides in der sachlich-traditionellen Ankündigung der Athene steht: die freudige Aussicht auf Inthronisierung und mächtige Nachkommenschaft ist der Grund, worauf die Schlusszene der völligen Übereinstimmung von Mutter, Sohn und Gott aufbaut. Aber nicht nur diese Hilfsfiguren, sondern auch die Hauptthelden sind mit Athen verbunden. Für Oedipus hat diese Verbindung vielleicht erst Sophokles mit seinem Stück gestiftet, Ion und Kreusa haben längst ihren Platz im athenischen Stadt- und Staatsmythus.

Noch einmal zeigt sich in diesem Motiv der Unterschied der Auffassungen. Im 'Ion' ist es ein Einbiegen am Schluss in den staatlichen Mythus; im Stück spielte der Patriotismus höchstens beim Chor, vor allem im Motiv der Autochthonie und der Abwehr des Bastards, dazu noch in Ions politischer Rede eine Rolle, dagegen nicht im Hauptthema, dem rein menschlichen Sichsuchen und Sichfinden von Ion und Kreusa. Im 'Oedipus' dagegen ist der Staatsmythus ins Ganze eingebaut, von Anfang an die Bitte um Hilfe verquickt mit dem Versprechen der Belohnung für die Stadt. Im Staatsheros und seinem Kult, dessen Stiftung der Oedipus auf Kolonos zeigt, ist das Menschliche und Göttliche und Staatliche vereint, und zwar nicht nur am Schluss und äusserlich, sondern integriert in den Sinn des ganzen Dramas.

Sophokles behält und überhöht den Mythus in seinem letzten Stück über das Individuelle ins Staatliche und über beides hinaus in staatlichen Glauben und kultische Institution. Auch Euripides ist noch an den Mythus und den staatlichen Rahmen für die Tragödienaufführung gebunden. Dadurch, dass er seinem Stück den Rahmen mit dem Götterapparat gibt, findet er die Freiheit, in der eigent-

lichen Handlung in seiner Weise die Menschen und die Welt darzustellen, zugleich mit Hilfe des Rahmens Personen und Handlung in die Distanz der Ironie zu rücken. Seine Personen sind keine halb mythischen und heroischen Gestalten mehr, aber auch keine attischen Vollbürger und Staatsheroen. Menschen seiner Zeit wie er selbst in ihrem Erleiden des Schicksals, welches nur mehr äusserlich noch die Gestalt von Göttern hat, in Wirklichkeit die nicht mehr ganz tröstliche Form der Tyche. Sophokles mit der Heroisierung und Euripides mit der Tyche weisen auf Glaubensformen – Staatskult und persönlichen Glauben – des 4. Jahrhunderts und der späteren Zeit voraus.

Vgl. zum Ganzen das Aufbauschema auf der folgenden Doppelseite.

EURIPIDES: ION

					Schauspieler u. Personen			
					1.	2.	3.	Chor
a) Exposition: Das Heiligtum 1–236 (236 V.)								
I	Prolog 1–183 (183)							
	[1] 1– 81	(81)	Ia.	Rede			He	
	[2] 82–183	(102)	An. Lyr.	Monodie	Ion			
A	Parodos							
	[3] 184–236	(53)	Lyr.	Wechsellied				
b) Verwicklung: Die Begegnung 237–724 (488 V.)								
II	1. Epeis. 237–451 (215)							
	[4] 237–391	(155)	Ia.	Stichom.				
	[5] 392–428	(37)		Dialog		Kr	Xu	
	[6] 429–451	(23)		Monolog				
B	1. Stas.							
	[7] 452–509	(58)	Lyr.					
III	2. Epeis. 510–675 (166)							
	[8] 510–565	(56)	Tro.	Stichom.	Ion		Xu	
	[9] 566–675	(110)	Ia.	Reden				
C	2. Stas.							
	[10] 676–724	(49)	Lyr.					
c) Steigerung: Der Konflikt 725–1249 (525 V.)								
IV	3. Epeis. 725–1047 (323)							
	[11] 725–858	(134)	Kom.	Dialog, Kommos, Reden		Kr	Al	
	[12] 859–922	(64)	Lyr.	Monodie				
	[13] 923–1047	(125)	Ia.	Stichom.				
D	3. Stas.							
	[14] 1048–1105	(58)	Lyr.					
V	4. Epeis. 1106–1249 (144)							
	[15] 1106–1228	(123)	Ia.	Bericht			Bo	
E	[16] 1229–1249	(21)	Lyr. An.	Chorstr.				
d) Schluss: Die Lösung 1250–1622 (373 V.)								
VI	Exodos 1250–1622 (373)							
	[17] 1250–1260	(11)	Tro.	Stichom.		Kr		
	[18] 1261–1319	(59)	Ia.	Rede, Stichom				
	[19] 1320–1368	(49)		Stichom.	Ion		Pr	
	[20] 1369–1436	(68)		Monolog, Stichom.				
	[21] 1437–1511	(75)	Kom.	Duett				
	[22] 1512–1552	(41)	Ia.	Dialog				
	[23] 1553–1622	(70)	Ia. Tro.	Rede, Dialog			Ath	

SOPHOKLES: OEDIPUS AUF KOLONOS

					Schauspieler u. Personen			
a) Exposition: Das Heiligtum 1–253 (253 V.)					1.	2.	3.	Chor
I	Prolog 1–116 (116)							
	[1] 1 – 32	(32)	Ia.	Dialog	Oe	An		
	[2] 33 – 80	(48)		Dialog			Xe	
	[3] 81–116	(36)		Gebet				
A	Parodos							
	[4] 117–253	(137)	Lyr.	Kommos				
b) Verwicklung: Die Begegnung 254–719 (466 V.)								
II	1. Epeis. 254–509 (256)							
	[5] 254–309	(56)	Ia.	Rede				
	[6] 310–460	(151)		Dialog, Reden, Stichom.			Is	
	[7] 461–509	(49)		Stichom.				
B	Amoibaion							
	[8] 510–548	(39)	Lyr.	Kommos				
III	2. Epeis.							
	[9] 549–667	(119)	Ia.	Reden, Stichom.			The	
C	1. Stas.							
	[10] 668–719	(52)	Lyr.					
c) Steigerung: Der Konflikt 720–1446 (727 V.)								
IV	3. Epeis. 720–1043 (324)							
	[11] 720 – 823	(104)	Ia.	Reden, Stichom.			Kr	
	[12] 824 – 886	(63)	Lyr.	Kommos				
	[13] 887–1043	(157)	Ia.	Reden			The	
D	2. Stas.							
	[14] 1044–1095	(52)	Lyr.					
V	4. Epeis.							
	[15] 1096–1210	(115)	Ia.	Dialog, Rede		An	The	
E	3. Stas.							
	[16] 1211–1248	(38)	Lyr.					
VI	5. Epeis. 1249–1555 (307)							
	[17] 1249–1446	(198)	Ia.	Rede			Po	
d) Schluss: Die Lösung 1447–1779 (333 V.)								
	[18] 1447–1499	(53)	Lyr.	Kommos				
	[19] 1500–1555	(56)	Ia.	Dialog, Rede			The	
F	4. Stas.							
	[20] 1556–1578	(23)	Lyr.					
VII	Exodos 1579–1779 (201)							
	[21] 1579–1669	(91)	Ia.	Bericht			Bo	
	[22] 1670–1750	(81)	Lyr.	Kommos	Is	An		
	[23] 1751–1779	(29)	An.	Dialog			The	