Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 6 (1960)

Artikel: Umwelt und Masse als dramatische Faktoren bei Euripides
Autor: Diller, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-661068

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: 02.07.2025

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

III

HANS DILLER

Umwelt und Masse als dramatische Faktoren bei Euripides

UMWELT UND MASSE ALS DRAMATISCHE FAKTOREN BEI EURIPIDES

Dichterische Schöpfungen, auch wenn sie, wie die griechischen Tragödien, eine Kultfeier zum Anlass haben, müssen vor allem als Kunstwerke betrachtet werden. Diese Forderung klingt trivial, aber ihre Erfüllung ist keineswegs so leicht und so selbstverständlich, wie es scheinen könnte. Nur zu oft müssen Dichtungen als Handhabe dienen, um aus ihnen die « Weltanschauung » des Dichters zu entwickeln. Gerade dem Humanisten liegt die Ausdeutung antiker Werke auf ihren weltanschaulichen Gehalt hin nahe, besonders wenn man aus ihm erzieherische Werte glaubt gewinnen zu können. Dass dergleichen in ihnen enthalten ist, werden wir nicht leugnen. Warum trieben wir sonst unsere Arbeit ? Aber der Weg zu den « Werten » ist nicht so gerade und bequem, sie liegen nicht so offen zutage, wie es oft dargestellt wird —, und was wäre ein Gehalt, der von der Form abstrahiert wäre, in der er gewachsen ist ?

Euripides ist weniger als andere Dichter in Gefahr, im erbaulichen Sinn missdeutet zu werden. Die Weltanschauung, die man aus seinen Werken gewinnen könnte, steht heute nicht so hoch im Kurs wie die des frommen Aischylos oder die des strengen Sophokles. Soweit man auch ihn auf eine Weltanschauung festgelegt hat, gilt er noch immer bei vielen als der Rationalist, als der Vertreter der Aufklärung, als den ihn eine fortschrittsgläubige Zeit gesehen hatte. Nun lässt sich ohne Zweifel gerade aus den Reden der euripideischen Dramenfiguren sehr viel weltanschauliches Material gewinnen, aber da das Drama nun einmal dialektischer Natur ist, so kann man fast zu jeder Äusserung bei ihm auch die Gegenposition finden. Der Götterkritik steht die eindrucksvolle Darstellung göttlicher Macht, die den Widersacher vernichtet, gegenüber. Hoch und niedrig, Hellenen und Barbaren werden im dramatischen Hin und Her so gegen-

einander ausgespielt, dass es nicht möglich scheint, Euripides auf ein prägnantes soziales oder nationales Bekenntnis festzulegen. Wohl werden die Frauen als zum Schlimmsten befähigt dargestellt, aber die edelsten und opferwilligsten Gestalten, die Euripides geschaffen hat, sind Frauen. Es hilft daher auch nichts, die Vorzeichen einfach umzukehren und etwa im Gegensatz zu der Hervorhebung der aufklärerischen Götterkritik eine positive Theologie des Euripides zu entwickeln. Es hilft nur, dieser Betrachtungsweise den Abschied zu geben und das dichterische Schaffen des Euripides als eine Bemühung um die Gestaltung von Kunstwerken zu beurteilen, wie es etwa für Sophokles in bahnbrechender Weise Karl Reinhardt getan hat. Das heisst nun nicht sein Werk als artistische Leistung ansehen, sondern durchaus als Gestaltung einer Anschauung von der Welt und der Stellung des Menschen in ihr, aber als gestaltet eben nicht in der Form und nach den Regeln einer Abhandlung, sondern mit den der dramatischen Dichtung eigentümlichen Mitteln.

Eine so umfassende Behandlung, wie sie Reinhardt für Sophokles gibt, fehlt für Euripides. Das liegt zum Teil am Objekt selbst, das einer einheitlichen Erfassung viel grössere Widerstände entgegenzusetzen scheint als Sophokles. Immerhin gibt es wichtige Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten, die bestimmte Seiten des euripideischen Dichtens hervortreten lassen. Ich nenne Rivier und Zürcher, Solmsen und Zuntz, Friedrich und Strohm. Seitdem wissen wir mehr über die Art der euripideischen Menschendarstellung, über immer wiederkehrende dramatische Situationen, wie die Intrige, die Asylsituation, das Opfermotiv usw. und über die innere Gesetzlichkeit der euripideischen Dramaturgie.

Man muss einen so vielschichtigen Gegenstand wie die Dichtung des Euripides schon von den verschiedensten Seiten angehen, wenn man versuchen will, seinem Kern allmählich näher zu kommen. Man muss dann nur zeigen können, dass es bei dem, was man behandelt, um eine

Thematik geht, die dem Dichter wirklich wichtig war, dass er sich um ihre Entfaltung bemüht hat.

So möchte ich auch der Untersuchung einer solchen in Euripides' Dichtung wichtigen Thematik nachgehen. Ich gehe dabei von einem allgemein anerkannten Phänomen aus, dem euripideischen Realismus. Das realistische oder — um das antikisierende Wort zu gebrauchen — das biotische Element in der Zeichnung der euripideischen Gestalten ist bekannt: da ist die Giftmischerin Medea, der geblendete Polymestor, der wahnsinnige Herakles, der Tempeldiener Ion im Zwiegespräch mit den Vögeln, die Bauernfrau Elektra, der kranke Orestes usw. Was stellen diese Gestalten vor ? Sind sie nur Bilder, die aus Zügen minutiöser Kleinmalerei zusammengesetzt sind ? Sind solche Züge nur Aperçus eines zu dieser Sehweise besonders begabten Künstlers, die dieser Künstler dann in bestimmten Handlungsschemata in Bewegung gesetzt hat ? Oder kommt in diesem Realismus nicht doch etwas Allgemein-Gültiges heraus, das für die euripideische Dramatik grundlegend ist und sie ganz durchdringt ?

Es wird zu zeigen sein, dass diese Darstellungsweise wirklich jeweils im ganzen Drama gegenwärtig ist, dass sie auf einer bestimmten Auffassung des Euripides vom Menschen und seiner Stellung in der Welt beruht; dass er diese Auffassung in seinen Personen lebendig werden lässt; dass sie deren Bewusstsein von ihrer Stellung im Handlungsgefüge und die Motivierung ihres Eingreifens in die Handlung bestimmt; dass Euripides darum gerungen hat, diese Beziehungen, in denen er seine Menschen stehen sah, immer lebensvoller auszudrücken, und dass dadurch die Welt seiner Dramen und das Handlungsgefüge in ihnen immer reicher geworden ist.

Jedes euripideische Drama lebt davon, dass seine Handlung in eine bestimmte Umwelt hineingestellt ist und die Beziehung zu ihr keinen Augenblick verliert.

Als Beispiel kann das früheste und erhaltene Drama dienen: die *Alkestis*. Hier spielt das Haus, der Königspalast, von Anfang bis zu Ende in der vom Mythos gegebenen dramatischen Situation entscheidend mit. Es ist das vom Tod der Hausfrau heimgesuchte Haus eines Adligen. Wir erleben die Unruhe des Hauses vor dem Tod und um die Sterbende. Es folgt die Bestattung mit dem peinlichen Zusammenstoss zwischen Vater und Sohn an der Bahre der Toten, der das reale Gefüge der Familie zerreisst. Wir schauen der Rückkehr des vereinsamten Witwers in sein verödetes Haus zu. Dieses vom Tode heimgesuchte und verödete Haus war in den Tagen seines Glanzes ein gastfreier Palast, der auch den Göttern eine Heimstatt gewährte. Der zurückgelassene Admet, dieser grosse Herr, hält den Ruf seines Hauses auch im Augenblick der tiefsten Trauer aufrecht. Er nimmt den Herakles bei sich auf. Die Wohnung der Gäste soll unberührt von der Trauer bleiben, die nebenan im Palast herrscht. Der Kontrast zwischen der Verödung des Todes und dem Scheinglanz der Gastlichkeit kommt in der Szene zwischen dem betrunkenen Herakles und dem Diener zum Ausdruck. Der aufgenommene Gast schliesslich füllt das Haus wieder mit dem Leben der zurückgewonnenen Frau. Nur zaghaft meldet es sich an, es scheint fast unmöglich, dass es in diesem Hause wieder zur Herrschaft gelangen könnte.

Gewiss ist das nur ein Aspekt dieses Spiels innerhalb der umfassenden Problematik des Realität gewordenen Märchens, wie sie K. von Fritz so eindrucksvoll entwickelt hat [1]. Aber auch dieser Aspekt zeigt mehr als nur eine Kleinmalerei, die das eigentliche Thema umrankt. Nur in solcher Umgebung kann es Euripides überhaupt zur Darstellung bringen: in ihr gewinnen die Kräfte Gestalt, von denen Leben und Verhalten der Menschen bestimmt werden. Ein aufklärendes Wort darüber steht in den *Hiketiden* (745/47):

[1] *Antike und Abendland*, 4, 1955, S. 27 ff.

... ὦ κενοὶ βροτῶν,
καὶ πρὸς δίκης γε πολλὰ πάσχοντες κακά,
φίλοις μὲν οὐ πείθεσθε, τοῖς δὲ πράγμασιν.

Die Menschen unterwerfen sich den πράγματα, den Umständen; im weitesten Sinn genommen gehören freilich auch die φίλοι dazu. Es ist alles das, was den Menschen umgibt, worin er leben will, worin er sich behaupten muss. Als solche πράγματα gehören zu ihm; materielle Habe, Macht, Einfluss, Ansehen, Herrschaft, Freunde, Familie, Frau und Kinder. Dieses zu ihm Gehörige will er sich als Besitz erhalten oder mehr dazu gewinnen. Er behauptet sich in ihm gegen die andern, die ihn aus seinem Stand innerhalb der πράγματα verdrängen wollen, oder versucht seinerseits, andere aus ihrem Stand zu verdrängen. Meistens wirkt beides in kunstvoller Verflochtenheit durcheinander. Thukydides sagt bekanntlich, auf den politischen Bereich bezogen, ἐλευθερία ἢ ἄλλων ἀρχή, Selbstbehauptung oder Übergriffe in die Sphäre der andern, seien die μέγιστα, die stärksten Triebkräfte, die den Menschen bestimmen (III, 45, 6). Euripides stellt das für jeden menschlichen Bereich, den politischen wie den familiären, dar.

Sehen wir uns daraufhin ein anderes der frühen Dramen an: *Medea* ist nicht einfach die Tragödie der verlassenen Frau, die sich an dem treulosen Mann rächt. Massgebliche Triebkraft ihres Verhaltens ist für sie von Anfang an das Bewusstsein einer bestimmten sozialen Position und ihrer Gefährdung: sie ist — in Griechenland und in Korinth — die Fremde, die ihre Heimat für Jason geopfert hat. Damit fängt — der Prolog der Amme sagt es — die ganze Tragödie an. Wenn Jason sie nun verlässt, so bricht Medeas ohnedies labile Position vollends zusammen. Er sagt es ihr brutal genug, dass sie die Barbarin ist. Der alles Verlierenden gegenüber gebärdet er sich als der, der seinen Besitzstand zielbewusst vergrössert. Gönnerhaft weist er auf die Vorteile hin, die

sie und ihre Kinder aus dieser Vermehrung seines Besitzstandes ziehen können, und bietet ihr sogar Geld, über das er in seiner günstigen Position verfügt. Diesem Verhalten gegenüber erwächst in der um alles Gebrachten der Wille, ihn noch vollkommener verarmen zu lassen, als sie selbst es ist. Daraus ergibt sich die Zielrichtung ihres μηχάνημα. Wegnahme der königlichen Frau wäre nur phantasiearme Wiederherstellung des früheren Zustandes. Förderung der Kinder ist Jasons Stolz, ist sichtbarstes Zeichen seines Habens — Medea muss sie ihm nehmen. Dann wird Jason zu dem Nichts, das er für sich allein genommen ist. Das heisst also: Medea handelt aus einer Situation heraus, die ihren durch klare Merkmale bestimmten Ort in einer sozial durchgegliederten Welt hat. Da diese labile Situation der Heimatlosigkeit hoffnungslos verschlechtert wird, muss Medea die des Gegenspielers noch hoffnungsloser machen. Ihre Stellung in ihrer Umwelt setzt ihr also die Ziele für ihr Handeln. Sie bestimmt aber auch die Taktik, durch die sie das Ziel erreichen will. Ihre soziale Entwurzelung lässt sie nach dem Punkt suchen, an dem sie Fuss fassen kann und von dem aus sie Aussicht auf erfolgreiches Handeln hat. Diese Aussicht wird ihr durch das Asyl geboten, das ihr Aigeus in Athen verspricht. Weiter gehört zur Rücksicht auf die soziale Position das scheinbare Sichducken vor den Mächtigen, um Zeit zu gewinnen, die Tat ungestört vorbereiten und ausführen zu können. Das eigentliche Motiv ihres Handelns ist die Demütigung Jasons, die vollständig nur durch die Ermordung der Kinder erreicht werden kann. Zu diesem Grundmotiv tritt aber, die Tat unausweichlich machend, nach dem Giftmord an der Prinzessin noch ein Zweites: die unmittelbare Bedrohung, der die Kinder der Mörderin ausgesetzt sind. Dieses Motiv berücksichtigt also die Reaktion der Gegenpartei, d.h. wieder: die der Medea tatsächlich umgebenden Welt. Eine solche doppelte Motivierung findet man bei Euripides öfter. Voran steht durchweg der Wille, den Gegner

in seiner Position zu vernichten oder zu beeinträchtigen, hinzu kommt die taktische Sicherung der eigenen Person oder der Nächsten (z.B. im *Orestes*: Vernichtung des Menelaos durch Tötung der Helena, Sicherung, womöglich Rettung der Täter durch Gefangennahme Hermiones).

Medea gibt in grossartigen Umrissen gewissermassen *in abstracto* die Grundsituation, aus der das Handeln euripideischer Personen hervorwächst. Man glaubt nun geradezu mitzuerleben, wie Euripides in den nächsten Jahrzehnten darum ringt, diese Situation immer stärker mit konkretem, differenziertem, reichem Leben zu erfüllen. Eins sei vorweg bemerkt: es ist kein Zufall, dass das Grundsätzliche sich so klar an einer Frauentragödie zeigen lässt, dass überhaupt Frauen eine so hervortretende Rolle in der Dramatik des Euripides spielen, im Bösen wie im Guten. Frauen sind — zumal in den sozialen Verhältnissen Griechenlands — in besonders starkem Masse von den Umständen, den πράγματα abhängig. Medea sagt es selbst (230 f.):

> πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
> γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν.

Denn: Männer können, wenn ihre Lebensumstände in dem einen Punkt weniger befriedigend sind, ausweichen in eine andere Umwelt. Die Frauen sind von dem einen Mann abhängig (ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν). Daher ist ihre Empfindlichkeit gegenüber den Verhältnissen in der Ehe enorm, daher lassen sie sich zu Reaktionen auf diese Verhältnisse hinreissen, durch die aus kleinen, scheinbar internen Übeln grösstes Unheil entstehen kann.

Diese Entstehung des Unheils aus der kleinen Misere des Alltags ist besonders eindrucksvoll in der *Andromache* dargestellt. Die Eifersucht Hermiones, der rechtmässigen, aber kinderlosen Ehefrau, auf die Sklavin Andromache, die dem Neoptolemos einen Sohn geboren hat, ist die Wurzel allen Übels. Das Übel kann wachsen, weil Hermione in ihrem

Vater Menelaos einen Mann findet, der bewusst ihr kleinliches Verhalten unterstützt. Und als Menelaos sich zurückzieht, weil er sich schliesslich doch vor dem alten Peleus — der nicht unwürdig war, von einer Göttin Vater des Achill zu werden — schämt und fürchtet, und Hermione daraufhin in Angst vor der Rückkehr des Gatten vergeht, da findet sie einen Helfer in dem ihr einst versprochenen Orestes, der die Rechnung mit Neoptolemos begleichen will, der ihm die Frau wegnahm. Denn durch den Verlust Hermiones ist der verfemte Muttermörder um jede Aussicht auf eine Frau und den Rest seiner sozialen Reputation gekommen (972 ff.). So führt die Kumpanei von Sicherungs- und Rachewünschen, von Angst und Elend zwischen ihm und Hermione zu einem Anschlag, dem Neoptolemos in Delphi zum Opfer fällt. Nicht nur hier führt diese Gemeinschaft des Elends zu bösem Handeln; im späten *Orestes* finden sich Orest, Pylades und Elektra in ihrem todgeweihten Unglück zum Anschlag gegen das Haus des Menelaos zusammen unter dem Motto: da wir sterben sollen, wollen wir beraten, wie auch Menelaos mit ins Unglück kommt (Pylades, 1098 f.). Es ist das ja im Grunde nur eine Erweiterung der Situation, aus der auch Medea handelt. Aber diese Erweiterung zeigt, wie es Euripides um immer künstlichere Verknüpfung der Beziehungen zu tun ist.

Etwas weiteres kommt hinzu. In der *Andromache* wird Neoptolemos nicht von Orestes selbst umgebracht, sondern von einem Mann aus der Menge der Delpher, die zuvor — unter Hinweis auf früheres frevelhaftes Verhalten des Neoptolemos in Delphi — von Orestes gegen ihn aufgehetzt worden war. Der Botenbericht, in dem die unheimliche Neoptolemos umgebende Volksstimmung, der er schliesslich zum Opfer fällt, dargestellt wird, gehört zu den eindrucksvollsten Partien in dieser Tragödie. Hier ist es Euripides — wenn auch erst nur in der Erzählung — gelungen, das Geschehen, das zunächst auf die Familie beschränkt war,

in eine weitere Umwelt hineinzustellen. In dieser weiteren Umwelt hat dasjenige Element eine wichtige Funktion, das ich im Titel des Vortrags als « Masse » bezeichnet habe. Schon in den frühesten uns erhaltenen Dramen hat sich Euripides darum bemüht, ihre Wirksamkeit deutlich zu machen durch die Darstellung der Rücksicht, die seine Personen auf diesen Faktor nehmen. Admet denkt nach seiner Rückkehr von Alkestis' Bestattung daran, wie seine Stellung zu den übrigen Familien des Landes wohl sein und wie die Bevölkerung über ihn urteilen wird. Medea will sich mit den Frauen von Korinth, als den Vertreterinnen der Bevölkerung, gut stellen. Der Mensch, auch die Frau, steht ja nicht nur im Familienverband, sondern er kämpft um die Position im engeren Kreise um der Rückwirkung willen, die diese für seine Stellung im grösseren Verband haben wird.

So werden in zunehmendem Umfang die Personen der euripideischen Tragödie hineingestellt in ein dichtes Gefüge weitreichender menschlicher, sozialer und politischer Beziehungen. Die einsame Qual des Herakles, der seine eben gerettete Familie im Wahnsinn erschlägt, spielt sich vor dem Hintergrund eines Bürgerkriegs in Theben ab. Hekabe, in der Grenzsituation der Mutter, die ihr letztes Kind hergeben musste, verhandelt über die Rache an Polymestor, dem feigen Mörder ihres Sohnes, mit einem Agamemnon, der voll von Rücksichten auf Stimmungen und Meinungen seines Griechenheeres steckt.

Aber auch die vereinsamte Hekabe kann ihrerseits ihre Rache nur vollziehen, indem sie sich zur Anführerin einer Massenhandlung macht. Und diese Massenhandlung trägt für Euripides sehr bezeichnende Züge. Wie am Ende der *Andromache* der Botenbericht über die Ermordung des Neoptolemos durch die aufgehetzte Bevölkerung, so steht hier am Ende der Bericht des Polymestor über seine Blendung und die grausame Tötung seiner Söhne durch die ensetzliche

Hekabe und ihre Frauen, so steht gegen Ende der *Bakchen* der Bericht über die Zerreissung des Pentheus durch die Mänaden. Neoptolemos, Polymestor, Pentheus, die Einzelnen, sind in die wohlvorbereitete Falle gegangen, die sich als eine Mauer von Menschen um sie schliesst. Polymestor berichtet, wie die Troerinnen unter dem Schein der Gastlichkeit ihn von den Kindern trennten, um sich die Durchführung der Tat zu erleichtern. Umgekehrt dringen im *Orestes* die beiden zum letzten entschlossenen Einzelnen, Orest und Pylades, in den menschenreichen Hofstaat der Helena ein, und auch sie bereiten unter dem Schein der Freundlichkeit alles zur wohlüberlegten Mordtat vor. Auch dies erfahren wir aus einem Bericht, aus der Arie eines entkommenen phrygischen Sklaven. Man denke auch an den Bericht über die Ermordung des Aigisthos in der *Elektra*.

Aber es bleibt nicht beim Bericht. Denn es ist geradezu aufregend zu beobachten, wie Euripides immer mehr dazu kommt, dieses Einwirken der Umwelt auf die Handlung auf der Bühne sinnfällig zu machen. Da spielt ganz unmittelbar das Lokale — oft fühlt man sich versucht zu sagen: die Topographie — mit. Jetzt wird uns nicht mehr erzählt, wie die Menschen in die Falle gehen oder gerade noch im letzten Augenblick ihr entweichen können, sondern wir erleben es unmittelbar mit. In drei der uns erhaltenen Tragödien ist besonders eindrucksvoll dargestellt, wie die vor dem Zuschauer aufgebaute Szenerie für die handelnden Personen nach ihrem eigenen Empfinden eine Falle werden könnte: *Elektra*, *Iphigenie auf Tauris*, *Helena*.

Wohl nirgends ist die Topographie in ihrer dramaturgischen, um nicht zu sagen, in ihrer handlungsstrategischen Bedeutung so stark hervorgehoben wie in der *Elektra*. Dabei spielt zugleich die Auseinandersetzung mit der älteren dramatischen Darstellung der Sage eine Rolle. Bei Aischylos (und Sophokles folgt ihm darin) begibt sich Orestes geradeswegs — wenn auch unter Anwendung von List — in die

Königsburg und vollzieht dort die Rache. Bei Euripides ist die Szene das flache Land am Rand von Argos, ausserhalb des Bannkreises der Königsburg. Orestes sagt selbst, dass er sich nicht dadurch gefährden will, dass er in die Höhle des Löwen geht, sondern dass gerade diese Gegend am Rande geeignet ist, Kundschaft einzuholen und die Tat vorzubereiten (94 ff.). Elektras Verheiratung mit dem Bauern, diese besondere realistische Wendung des Dramas, ist also nicht nur psychologisch, sondern auch für die Bühnenstrategie des Spiels bedeutsam. Denn nach der Erkennung der Geschwister können nun in dem Bauernhaus die Fäden zusammenlaufen, kann von dort aus Orestes auf Landwegen zum Opferfest des Aigisthos stossen und kann Klytaimestra ohne Gefahr für die Geschwister in das einsame Haus gelockt und in ihm ermordet werden.

In der *Taurischen Iphigenie* fühlen die ans taurische Land verschlagenen Freunde Orestes und Pylades sich vor den drohenden Mauern des unzugänglichen Artemistempels im wahrsten Sinn ins Netz (77) geraten, aus dem nur das Zusammentreffen mit der Schwester und ein Höchtmass intellektueller Anspannung sie befreien kann. Dass für Menelaos in der *Helena* die szenische Situation vor dem Palast des Theoklymenos genau dieselbe ist, braucht nicht ausgeführt zu werden. Das Besondere sind die teils märchenhaften, teils komödienhaften Züge, die dem Auftreten des elenden Schiffbrüchigen in der Fremde anhaften, vor dem Palast des bösen Königs, dem auch die abweisende Türhüterin nicht fehlt, und seiner weisen Schwester, deren Hilfe gegen den bösen Bruder gewonnen werden muss. Und noch einmal wird uns nach dieser Dramenfolge ein Mann in einer stumm und drohend um ihn aufgerichteten szenischen Umgebung vorgeführt in Polyneikes, der in den *Phoinissen* Theben zur Verhandlung mit dem Bruder betritt (261 ff.): « Der Tore Riegel nahm mich auf, dass mir die Mauern leichten Zugang boten; so fürchte ich, dass sie im Netz mich fingen und

meinen Leib nicht ohne Blutvergiessen wieder lassen. Drum muss mein Auge ich nach allen Seiten wenden, hierhin und dorthin, ob auch List nicht walte. Die Hand mit diesem Schwert bewaffnet, will ich Vertrauen meinem Mut erkämpfen. » Unvergesslich ist dieses Bild des in der Heimat Heimatlosen und Bedrohten.

Aber es ist hier nicht, wie in den drei andern Tragödien, die eine Ausgangssituation für alles Weitere, was sich im Drama entwickelt, sondern nur eine Episode unter mehreren. Denn die *Phoinissen* sind ja eine merkwürdige Zusammenfassung einer grossen Szenenfolge, deren Inhalt mit zwei Angaben umrissen werden kann. Sie stellen die Belagerung und Befreiung der Stadt Theben und innerhalb dieses Vorgangs das Schicksal der Königsfamilie dar. Wenn irgendein antikes Stück, so hat dieses Anspruch darauf, als Historiendrama bezeichnet zu werden. In dem Sinn des Euripides für politische Aktion, für Darstellung einer vielfältig verknüpften Welt lag die Möglichkeit der Hinwendung zu dieser Gattung von früh an beschlossen. Die *Herakliden* sind das früheste Stück dieser Art, in dem eine politische Aktion von den zum Bruch führenden Verhandlungen über die Kriegsvorbereitungen und die strategische Planung bis zur Entscheidung und der Darstellung des zweifelhaften Verhaltens des Siegers abrollt. In den andern Massenstücken, den *Hiketiden* und den *Troerinnen*, tritt der Eindruck der realen Historie gegenüber dem exemplarischen oder symbolischen Gehalt zurück. In den *Hiketiden* bleibt vor allem unvergesslich die eine grosse Szene gegen den Schluss hin (1114 ff.), in der sich aus der Klage der Mütter um das unwiderruflich Verlorene der Racheruf der Söhne erhebt als ein Symbol des unbeirrt und sinnlos weitergehenden Lebens. Und eine einzige Aussage über die Sinnlosigkeit des den πράγματα ausgesetzten Menschenlebens ist ja die Szenenfolge der *Troerinnen*: der Besiegte triumphiert über den Sieger, der Tote über den Lebenden, die Zuchtlose über die Zuchtvolle;

den Besiegten wird die letzte Hoffnung genommen, und die Sieger fahren in ihr Verderben: solche Wirrsal des Lebens lässt sich nur dort darstellen, wo der Einzelne in der Masse verschwindet und wo ein umfassendes Ganze, wie hier das brennende Troja in seinem Untergang, den szenischen Hintergrund bildet.

Aber wie gesagt, dieses brennende Troja ist vielleicht mehr ein Symbol als eine Realität. Realität dagegen hat die belagerte Stadt Theben, die die Menschen in den *Phoinissen* umschliesst, und Realität hat die Handlung dieser Tragödie im Sinne einer wohlgefügten politisch-militärischen Aktion. Aber die Wirkung solcher Realität ist darum nicht weniger grausam als diejenige der aus der Wirklichkeit herausspringenden trojanischen Szenen.

In besonderer Weise ist es Euripides gelungen, die Umwelt als ein von gegliederten Menschenmassen erfülltes Lokale zu gestalten in vier Tragödien, die zu seinen letzten uns erhaltenen Werken gehören: *Ion*, *Orestes*, *Bakchen*, *Iphigenie in Aulis*.

Denn auch den *Ion* wird man — nach den Ergebnissen neuerer Untersuchungen (etwa von Wilamowitz, Solmsen und Zuntz) — unter die Spätwerke des Euripides rechnen müssen. Dieses Drama gehört als Anagnorisis- und Intrigen-Stück in vielen seiner Aufbau-Elemente ja mit *Elektra*, *Taurischer Iphigenie* und *Helena* zusammen; es scheint an das Ende dieser Reihe zu gehören. Der in jenen Stücken heimatlose Mensch hat hier einmal eine Heimat gefunden. Ion, das Kind Apolls und der attischen Prinzessin, der Findling der delphischen Priesterin, ist ganz zu Hause im Heiligtum des Gottes. Er reinigt den Vorhof seines Tempels, er redet mit den Vögeln, die um ihn leben, er zeigt sich voll Stolz vertraut mit den Bildwerken, die ihn schmücken. Prekär ist die Zukunft, die sich ihm in der vermeintlichen Fremde bietet, als er als Sohn des Prinzgemahls von Athen erkannt wird, schwer wird ihm der Abschied von Delphi, als er mit

dem angeblichen Vater nach Athen ziehen soll. Auf dem Abschiedsfest, das er seinen delphischen Freunden gibt, bedroht ihn der Auschlag, den seine wahre Mutter — das einzige auf der Welt, was ihm in seiner delphischen Heimat wirklich fehlte — gegen ihn plant. Seine delphischen Freunde scharen sich um ihn, an ihrer Spitze dringt er gegen die fremde Frau an, die sich nach dem misslungenen Anschlag an den Altar des Gottes geflüchtet hat, weil für sie das fremde Delphi ebenso bedrohlich wird wie für Ion das fremde Athen. Die Menge der Delpher, die im Botenbericht der *Andromache* den Neoptolemos tötete —, hier ist sie leibhaftig auf die Bühne gebracht.

Im *Ion* erhebt sie sich nur am Ende, durch ein schlimmes Ereignis jäh aufgerührt. Durchgehalten dagegen ist die Vorstellung der lokalen Umgebung, die Ion umfängt und birgt. Im *Orestes* leben die handelnden Personen von Anfang an unter der Spannung, die die Masse, die feindlich gesinnte Bevölkerung der Stadt auf sie legt. Orestes nach dem Muttermord, nicht auf der Flucht vor den Erinyen der ihm bestimmten Entsühnung entgegen eilend, sondern in Argos verblieben als ein elender Kranker, von Elektra gepflegt —, das hatte vor Euripides noch keiner dargestellt. Auch er selbst hatte am Schluss der *Elektra* noch nicht an eine solche Version gedacht. Jetzt leben die Geschwister in Argos, sechs Tage nach dem Mord, in einer Stadt, in der ihre Feinde die Oberhand haben, in der an diesem sechsten Tag eine Volksversammlung gegen sie über Leben oder Tod entscheiden soll. Alles, was unter den Einzelpersonen gesprochen wird, von Orestes mit Elektra, mit Menelaos und Tyndareos, ist im Blick auf diese Volksversammlung gesagt. Als alle die Geschwister verlassen haben, bahnt sich Pylades als letzter treuer Freund zu ihnen den Weg durch die feindlich aufgeregte Stadt (729 ff.). Er begleitet Orestes zur Versammlung, wo das Todesurteil über ihn und Elektra gesprochen wird. Der zweite Teil des Dramas zeigt den Versuch der

Geschwister, sich für ihr Unglück an ihren Feinden zu rächen und sich zugleich zu sichern. Mag die Handlung damit ins menschlich Bedenkliche abgleiten, so ist ihre Bühnenwirksamkeit doch schon in der Antike ausdrücklich anerkannt worden —, und es ist wahrhaftig gutes Theater, das hier gemacht wird [1]. Da die Situation der Geschwister mit Pylades sich, trotz oder vielmehr gerade wegen ihrer Desertion in den Angriff, von der Belagerung bis zur Bestürmung verschärft — freilich zu einer so komplizierten Bestürmung, dass die Situation in den *Phoinissen* im Vergleich damit einfach ist —, so kommt auch hier wieder die strategische Bedeutung der Szene zu ihrem Recht.

In einer ganz wunderbaren Weise ist die Verschlingung von lokaler und menschlicher Umwelt schliesslich in den beiden letzten Tragödien abgewandelt. In den *Bakchen* ist die Szene die dem dionysischen Rausch ausgelieferte Stadt Theben. Der Bakchantenchor im Gefolge des Dionysos durchzieht und beherrscht die Stadt. Die Einwohner müssen in den Häusern bleiben. Die alten Männer, die zum Feinde übergelaufen sind, Kadmos und Teiresias, legen sinnfällig Zeugnis für die Macht ab, die die Stadt in Bann hält. Dieser Macht erklärt der König Pentheus den Krieg. Alle seine Befehle und Massnahmen sind ausdrücklich auf den Kriegszustand abgestellt. Aber der eigentliche Feind steht draussen. Es sind die thebanischen Frauen, die als Mänaden in die Berge gezogen sind. « Die Berge » — dieses Wort gewinnt eine eigentümliche Doppelbedeutung in der Tragödie. Es ist einmal ein Bestandteil in der szenischen Strategie, die wir nun schon kennen. Von den Bergen aus halten die Mänaden das Land in Schach, über ihr Treiben dort wird dem König Meldung gemacht, und in die Berge unternimmt Pentheus

[1] Näheres darüber kann jetzt in dem grossartigen letzten Aufsatz von K. Reinhardt über die Sinneskrise bei Euripides (*Die Neue Rundschau* 68, 1957, S. 615 ff.) nachgelesen wreden.

selbst gegen sie den Spähergang, auf dem er umkommt. Aber wie der Spähergang nicht die militärische Stärke des Feindes, sondern seinen seelischen Habitus erkunden soll, so sind auch die Berge nicht nur Kampfgelände, sondern zugleich und mehr noch der Ort des bakchischen Rausches, der Verwandlung der Natur durch das dionysische Wunder. Symbolik und Realität sind in der Szenerie dieser Tragödie untrennbar verschmolzen.

Das gilt in anderer Weise, aber nicht in geringerem Masse von der *Aulischen Iphigenie*. Es ist mir doch fraglich, ob der anapästische Teil des Prologs von Euripides ist und ob damit schon er die Zeit in einer Weise im Drama hat mitspielen lassen, wie es bis dahin — trotz dem Wächterprolog des äschyleischen *Agamemnon* — unerhört war und wie wir es sonst nur aus dem *Rhesos* kennen. Sicher aber hat Euripides auch hier den Raum in das Spiel einbezogen. Es ist der Raum des griechischen Lagers von Aulis, dessen imponierende Ausmasse sogleich im Eingangslied des Chors zutage treten, das nicht umsonst zu den längsten euripideischen Chorliedern gehört. Dieses griechische Lager ist wieder eine Falle, ein weitgespanntes Netz, wie der Platz vor dem Tempel der taurischen Artemis oder vor dem Schloss des ägyptischen Theoklymenos. Aber diese Lokalität ist nicht ein leerer Raum wie jene, sondern vom wimmelnden Leben des griechischen Heeres erfüllt, das gegen Troja ziehen will und sein Opfer verlangt, damit es dorthin aufbrechen kann. In die Falle gelockt wird Klytaimnestra mit Iphigenie, die als Opfer ausersehen ist. Aber der eigentliche Gefangene scheint nicht Iphigenie zu sein — die sich schliesslich durch die eigene Einsicht in die Notwendigkeit des Opfers selbst befreit —, sondern der König Agamemnon, erst Gefangener seines Ehrgeizes, dann der Massen. Was in der *Hekabe* angedeutet wurde, wird hier auf die Bühne gebracht. Schliesslich klopft die Heeresmasse unmittelbar an die Pforten, um sich ihr Opfer zu holen. Achilleus, erst vorgeblicher Bräu-

tigam Iphigenies ohne sein Wissen und Wollen, dann freiwillig ihr Beschützer, kann Iphigenie nicht retten und ist bereit, gemeinsam mit ihr im Kampf gegen die Masse unterzugehen. Das szenische Bild aus dem *Ion* wiederholt sich. Aber das Eigenleben der Masse ist hier stärker. Sie ist nicht einfach Begleiterin des beleidigten Helden wie dort, sondern selbständige Widersacherin der handelnden Personen. Und sie gerät nicht einfach, wie im *Ion*, in Vergessenheit, als die Hauptpersonen sich erkannt haben und die Probleme des Dramas damit geklärt sind, sondern ihr Verlangen kann nur durch das Selbstopfer der Heldin befriedigt werden.

So hat bis in die letzten Werke des Euripides hinein die Darstellung der Phänomene, die ihn so stark beschäftigten, an Reichtum gewonnen. Er hat schliesslich das Geschehen um die handelnden Personen seiner Tragödien herum zu einer Welt entfalten können, die an Fülle und an Tiefendimension, soviel wir wissen, erst von Shakespeare erreicht — und dann allerdings auch übertroffen wurde.

DISCUSSION

M. Lesky: Wenn ich den Dank für Herrn Dillers Vortrag aussprechen darf, so möchte ich sagen, dass dieser Vortrag so ganz jene Züge seines Forschens gezeigt hat, die vor allem in seinen letzten Arbeiten zur Tragödie deutlich hervorgetreten sind. Es wird zu einem Objekt, über das schon sehr viel gesagt und geschrieben wurde, ein ganz neuer und ganz selbständiger Blickpunkt gewählt und von diesem aus ergeben sich auch neue Perspektiven; Einzelheiten leuchten auf, Zusammenhänge werden sichtbar, die man so noch nicht gesehen hat. Wir werden uns in der Debatte darüber auszusprechen haben, wie weit uns diese Gesichtspunkte im Werk des Euripides Neues erschliessen, ni welchem Masse sie anwendbar und fruchtbar sind.

M. Winnington-Ingram: In thanking Mr. Diller for a most interesting lecture on an important and neglected theme, all I wish to say at the moment is that, in my own paper on the *Hippolytus*, I shall have a good deal to say about environment which fits in well, I think, with what we have just been listening to.

M. Diller: Umsomehr freue ich mich, dass ich in meinem Vortrag den *Hippolytos* im Wesentlichen ausgespart habe.

M. Zuntz: I too feel in agreement with, and very grateful for, what Mr. Diller has said, and it is only some minor points which I beg to raise. Mr. Diller said: In his earlier works Euripides was not yet completely able to put before the eye this important reality of « Masse und Umwelt »; in the latest plays he does it. Perhaps it is here as with so many other details: that often we find in some of the early plays what we would have inclined to regard as a later achievement. How about the *Heraclidae,* where the « Umwelt » is not only mentioned, but where the people of Athens are represented by the chorus and take a very active and decisive part ? Of course, the subject of ἱκετεία lent itself particularly for that, and yet this realistic representation of mem-

bers of the « Umwelt » acting was certainly nothing like so much developed by Aeschylus in his *Suppliants* as it is in the *Heraclidae*. Again, in Euripides' *Hiketides* (349 ff.) this idea is expressly formulated when Theseus says: « Before I decide, I must ask the citizens », and goes off to Athens and then comes back to tell that the citizens have been in complete agreement. This is one of my small points and I should be grateful if M. Diller would say something on this head.

M. Diller: Ich darf vielleicht zunächst sagen, wie ich vorgegangen bin. Es kam mir zuerst darauf an, an frühen Dramen des Euripides zu zeigen, dass diese Dinge ihn schon damals interessiert hatten. Dabei schien sich mir allerdings zu ergeben, dass sie später reicher entfaltet dargestellt werden als in den frühen Tragödien, wo aber auch schon auf sie hingewiesen ist. Dass ein Schema der Entwicklung anzunehmen immer sehr bedenklich ist, darüber bin ich mir klar. Immerhin glaube ich, dass man eher etwas in dieser Hinsicht sagen kann, wenn es sich um eine Entfaltung von Kunstmitteln handelt, als wenn man von einer « inneren » Entwicklung sprechen will. Was die *Herakliden* und *Hiketiden* betrifft, bin ich Ihnen dankbar, dass Sie darauf hingewiesen haben. Es ist ganz sicher, dass gerade in den *Herakliden* eine solche Massenszene als eine Szene, die das Eingreifen der Umwelt darstellt, sehr reich ausgestattet ist. Es ist freilich zu bedenken, dass es sich da eben um das Altarfluchtmotiv handelt, an das sich traditionellerweise am ehesten so etwas anschliessen konnte. Sie haben ja selbst die *Hiketiden* des Aischylos genannt. Dass die Dinge etwa im *Ion* oder in der *Aulischen Iphigenie* sehr viel komplizierter aussehen und dass eine sehr viel reichere dramatische Handlung dort in den Dramen selbst schon vorangegangen ist, das wird man doch wohl zugeben müssen.

M. Zuntz: Und dazu kommt noch der deutliche Unterschied, dass es in den *Herakliden* der Chor ist, während in den späteren Stücken ausser dem Chor noch die Masse als solche eingeführt wird.

M. Diller: Ja, und in der *Aulischen Iphigenie* wird zwar die Masse gar nicht unmittelbar auf die Szene gebracht, aber es wird

in so lebendiger Weise von ihr gesprochen, dass man sie auf der Bühne vor sich zu sehen glaubt.

M. Zuntz: Noch einen zweiten, unerheblichen Punkt möchte ich vorbringen, Herr Diller. In Beziehung auf die *Phoenissen* gebrauchen Sie den Ausdruck « Historienstück » — was mir ein bisschen bedenklich schien. Was Sie damit andeuten, ist doch wohl konkrete politische Realität oder so etwas ? Warum nennen Sie das « Historienstück » ?

M. Diller: Ich meinte damit solche Stücke, in denen nicht so sehr eine spezielle, sagen wir einmal auf private menschliche Verhältnisse bezügliche Handlung in eine reiche politische und soziale Umwelt hineingestellt ist, sondern in denen der Ablauf der politischen und militärischen Aktionen an sich einen wesentlichen Teil der Handlung ausmacht, was also für die *Herakliden* und die *Hiketiden* stimmen würde. Bei den *Phoenissen* ist die Sache natürlich sehr kompliziert, weil einerseits die Verteidigung von Theben das Ganze umfasst und andererseits das Schicksal des Labdakidenhauses als ein menschliches Problem hinein verflochten ist; aber auch da kann man ja sagen, dass die verschiedenen Mitglieder der Familie eins nach dem andern zu ihrem Recht kommen und dass die innere Geschlossenheit der Handlung in einem solchen Stück nicht so gross ist wie in anderen.

M. Zuntz: Das wollte ich gar nicht irgendwie kritisieren. Es handelt sich vielmehr um den Ausdruck. Ist der vielleicht im Gedanken an Shakespeare's *Histories* gebraucht worden ?

M. Diller: Ja.

M. Zuntz: Das scheint mir ein wenig missverständlich; als wären diese Stücke « historisch », d.h. geschichtlich, in einem anderen Sinn als andere. Oder dachten Sie an griechische ἱστορία?

M. Diller: Nein, es war an Shakespeare gedacht, und es ist vielleicht nicht ganz glücklich, wenn man so einen Ausdruck aus einer anderen Welt hineinbringt.

M. Kamerbeek: Ich habe mit grosser Bewunderung den Vortrag angehört, seiner Klarheit und Neuheit halber. Ich möchte fragen: wie erklären Sie, dass Euripides in den *Phoenissen*

die phönikischen Mädchen als Chor wählt ? Nach meiner Ansicht ist dies eher etwas Unwirkliches.

M. Diller: Ja. Vielleicht gibt aber gerade die Wahl eines solchen Chores, der den Verhältnissen fremd gegenüber steht, die Möglichkeit einer gewissen Objektivierung dieser umfassenden Handlung. Ich würde es von daher zu erklären versuchen.

M. Kamerbeek: Aber es gibt doch einen gewissen Widerspruch mit dem Streben nach dem Realen. Ich meine, man fühlt immer etwas Unwirkliches angesichts dieser Mädchen aus Phönikien.

M. Diller: Ja, es ist das eine seltsame Sache, wenn Euripides auch versucht, ihr Auftreten zu erklären. Im Ganzen finde ich ihr Auftreten, das sich doch sehr am Rande abspielt, nicht so sehr verschieden vom Auftreten der griechischen Mädchen in der *Aulischen Iphigenie,* wenn auch die Tatsache, dass diese dort hingekommen sind, natürlich an sich weniger erstaunlich ist.

M. Kamerbeek: In der *Aulischen Iphigenie* schafft der Chor auch ein Problem, aber nicht gerade dasselbe.

M. Diller: Ich finde, dass, wenn Sie so wollen, in den *Phoenissen* das ganze Bild erst durch das Auftreten des Chores in einem Rahmen gefasst ist.

M. Zuntz: Dabei identifizieren sich doch diese phönizischen Mädchen zum Teil mit den Ereignissen, so dass die Einführung dieses sonderbaren Chors doch wieder nicht ganz einen objektivierenden Standpunkt « von aussen » ergibt.

M. Lesky: Ich darf vielleicht auch daran erinnern, dass diese phönizischen Mädchen, wenn Sie mir den Ausdruck gestatten, in gewissem Sinne Nachzüglerinnen des Kadmos, des Stadtgründers, sind, und dass dadurch eine ziemlich enge Bindung zum Schicksal der Stadt gegeben ist.

M. Kamerbeek: Ich würde sagen: in mythologischem Sinne.

M. Lesky: Ja, da kommen wir sofort auf die Frage, die am ersten Tage erörtert wurde: hat Euripides die Gründung von Theben durch Kadmos als ein Stück Historie genommen, oder als ein Stück Mythos ? Hat er zwischen den Dingen überhaupt scheiden können ? Das ist natürlich schwer zu sagen.

M. Martin : Il me semble que l'exposé de M. Diller nous permet d'éclaircir davantage un terme que nous avons souvent employé à propos d'Euripide: celui de réalisme. D'une manière générale, le réalisme est un effort conscient de représenter la réalité telle qu'elle est, sans l'idéaliser. Aussi, nous montrer qu'Euripide s'est attaché à décrire le milieu des personnages qu'il a mis en scène, c'est mettre en évidence chez lui un élément de réalisme, car ce milieu, ne l'a-t-il pas toujours identifié avec la société dans laquelle il vivait ? C'est un point sur lequel je voudrais avoir l'avis de M. Diller. Il me semble que l'attitude d'Euripide n'a rien d'archéologique. Il prend ses thèmes dans la mythologie ou dans la légende héroïque, parce que la tradition l'exige; mais il ne cherche pas du tout à nous les présenter dans une perspective historique. Il cherche plutôt à les rapprocher du temps présent; et cet effort qu'il fait pour montrer le milieu social et politique a parfois pour conséquence de créer une certaine dissonance entre le sujet de ses drames et la société qui leur fournit un cadre, la société athénienne du ve siècle. Pensons, par exemple à la condition des femmes, ou aux formes de la démocratie. Cette dissonance et les contradictions qui en résultent furent peut-être à l'origine des critiques adressées à Euripide par certains de ses contemporains. C'est un point sur lequel j'aurai à vous présenter moi-même des observations.

Un autre point évoqué par M. Diller me paraît important: la question de l'espace scénique, de la mise en scène. A cet égard, il y avait chez Euripide une préoccupation qu'on peut qualifier de réaliste, car il s'agit d'une préoccupation de vraisemblance. Je prends le cas du meurtre de Clytemnestre: Euripide estimait que dans la pièce d'Eschyle, et probablement aussi dans celle de Sophocle (en admettant qu'elle soit antérieure, ce qui peut être discuté), le meurtre était exécuté d'une facon un peu trop simple, ou trop naïve, et il s'est efforcé de satisfaire une exigence de vraisemblance en mettant l'événement mythologique en accord avec les conditions de son époque: cet effort conduisait au réalisme.

M. Diller: Sie haben den Begriff des Realismus in die Debatte gebracht und wir haben ja schon vorgestern gesehen, ein wie schwieriges Problem das ist. Wenn ich nun von meinem Thema aus etwas dazu sagen darf, so scheint mir die Spannung zwischen einer Darstellung aus den Begriffen der Gegenwart und dem Mythos doch nicht so gross zu sein, wie man sich vorstellt. Dass in einzelnen Zügen das uns vielleicht merkwürdig Anmutende stark hervorgetrieben wird, wie z.B. wenn Elektra als Bauernfrau lebt, ist ja allgemein bekannt. Aber worauf es bei dieser Darstellung ankommt, ist die Berücksichtigung der Umwelt, in der man steht, mit ihren Reaktionen, und dass die Personen dann selber wieder darauf reagieren. Das kann man doch wohl nicht einfach als eine realistische Wiedergabe von Verhältnissen der Gegenwart bezeichnen, sondern es setzt auch schon einen gewissen Abstraktionsprozess voraus. Ich habe an einer Stelle Thukydides zitiert und mir scheint der zeitgeschichtliche Zusammenhang mit Thukydides deutlich zu sein, bei dem auch bestimmte Formen, in denen Menschen innerhalb der politischen und sozialen Gesellschaft aufeinander reagieren, dargestellt sind und zwar auf Grund eines starken Abstraktionsprozesses und auf Grund der Uberzeugung, dass die menschliche Natur im Wesentlichen immer dieselbe bleibt. Ich glaube, das würde Euripides auch sagen. Wenn er mythische Menschen in diesen Beziehungen darstellte, dann waren es für ihn immer gültige Beziehungen, und die Konfrontierung mit der Gegenwart machte dann keine Schwierigkeiten.

Ich würde etwas Ähnliches zu der Frage der Wahrscheinlichkeit der szenischen Darstellung sagen. Ich glaube ganz sicher, wenn man Euripides gefragt hätte, so würde er geantwortet haben: Ja, das muss κατὰ τὸ εἰκός dargestellt sein, d.h. also nach Wahrscheinlichkeit, und auch auf diesem Gebiet haben wir gewisse Zusammenhänge, mit Thukydides. Es kommt Euripides darauf an, die Aktion, seine dramatische Aktion, als wahrscheinlich ablaufen zu lassen. Ob sie sonst in Anpassung an die alltägliche Realität wahrscheinlich ist, ich glaube, das spielt eine

geringere Rolle, es muss nur zueinander stimmen, sozusagen « klappen », Aktion gegen Aktion, und so weiter; gerade dieses Konstruieren, wie es funktioniert, scheint mir soviel wichtiger als etwa bei Aischylos oder Sophokles, bei denen es auf ganz anderes ankam. Und dazu gehört natürlich auch, dass die Handlung in die richtige Szene hinein gestellt wird, die unter Umständen den Menschen bedrohend einengt, aus der er unter Umständen wieder herauskommt, die ihn befreit, unterstüzt und dergleichen mehr. Das, glaube ich, ist das Wesentliche in der szenischen Darstellung bei Euripides.

M. Rivier : Je serais tenté, sur plus d'un point, de prolonger les lignes que M. Diller a tracées d'une main si sûre. Par exemple : en construisant plusieurs des drames de telle manière que les personnages y subissent à la fois la pression du milieu et souffrent de l'absence de cadre familial et social, Euripide n'a-t-il pas fait sien, en quelque sorte, l'ancien thème de l'ἀμηχανία humaine ? Nous observons que le terme, en particulier sous la forme de l'adjectif ἀμήχανος, revient souvent dans les pièces conservées. Il ne s'agirait donc pas, si nous en croyons M. Diller, d'une formule rhétorique, comme on tend parfois à le penser, mais de l'expression, au niveau du langage, d'un motif directeur de la pensée dramatique d'Euripide. Et dans ce cas nous situons mieux le poète : nous voyons d'une part qu'un thème de la poésie archaïque est susceptible de s'incorporer à son œuvre et d'en déterminer assez largement la structure — en prenant bien entendu une figure nouvelle —, et d'autre part qu'un trait spécifique de son inspiration se révèle, en dépit d'un accent très nouveau, conforme à une donnée ancienne et constitutive de la sensibilité hellénique.

Une observation semblable, mais dans des limites plus étroites, peut être faite concernant le sort des femmes. M. Diller nous a montré pourquoi, chez Euripide, elles sont particulièrement soumises à la pression du milieu et des circonstances. Mais il me semble que nous trouvons ce motif déjà formulé dans un fragment du *Térée* de Sophocle (fr. 524 N.). Selon toute probabilité, c'est

Procné qui parle, la princesse athénienne épouse du roi de Thrace; et elle commence par ces mots: νῦν δ'οὐδέν εἰμι χωρίς, où χωρίς, sauf erreur, veut dire « loin d'Athènes ». L'expression est douée d'une force caractéristique, et la suite du fragment paraît bien décrire cette situation de l'être humain déraciné socialement, dont M. Diller a parlé. Ici encore Euripide, si nouveau que soit l'esprit de son théâtre, n'est pas seul, ni peut-être le premier.

M. Diller: Es ist sicher, dass dieser Hinweis auf die archaische ἀμηχανία seine grosse Berechtigung hat. Das Seltsame ist aber, dass die Menschen des Euripides in dieser ἀμηχανία und aus dieser ἀμηχανία heraus so furchtbar aktiv werden und so viel tun, was sich dann als ganz verkehrt erweist und zu den zahlreichen Verwicklungen in der Tragödie führt. Dieser Umschlag in die Aktivität ist etwas Neues. Ich bin mir überhaupt bewusst (und deshalb bin ich sehr dankbar für diesen Hinweis), dass man fragen könnte, ob manche dieser Bereiche, in die Euripides seine Dramen hineingestellt hat, nicht vielleicht in der alten griechischen Literatur schon vorkommen, und da wird man zu dem Resultat kommen, dass im Epos ganz entschieden mehr Elemente dieser Art vorhanden sind als in der frühen Tragödie. Natürlich wäre es auch hier wieder sehr wichtig, die Unterschiede herauszuarbeiten. Es ist jedenfalls sehr interessant, dass die alte Tragödie gegenüber dem Epos offenbar zunächst durch einen gewissen Abstraktionsprozess hindurch gegangen ist, was natürlich zum Teil einfach an der Schwierigkeit der Aufgabe liegt, die dramatischen Mittel erst einmal zu beherrschen, aber auch offenbar daran, dass es Aischylos und Sophokles auf etwas ganz anderes angekommen ist, während bei Euripides z.T. sicher auch ältere griechische Elemente wieder zum Durchbruch kommen, natürlich dann in einer ganz neuen Art.

M. Winnington-Ingram: Perhaps environment can be important in more than one way. It can give depth to the action and to the characters, by showing how they are influenced by the Umwelt. In other cases the point may be rather the incapacity of the character to deal with his environment: at least that seems

to be true of the *Orestes*. There features of later Greek political life are introduced into the legendary story, and we are apt to say that this is an anachronism. But within the play it is Orestes who is the anachronism. He lives in a different world and is quite incompetent to deal with the actual political situation in which he is placed. This is ironical, and the irony is brought out, it seems to me, particularly in his scene with Menelaos (v. 632 ff.), to whom he appeals as though he was really a man of the heroic world. But this Menelaos is a product of the fifth century and the sophistic movement, and so the appeal of Orestes goes for nothing. You could say that you have the clash of two different environments in the same play, one belonging to an earlier world and one to the fifth century. I am not sure that you don't get that fairly frequently in the plays of Euripides.

M. Zuntz: Do you describe Orestes as a real hero ?

M. Winnington-Ingram: I would not say that. But his assumptions are those of an earlier world. He is somebody who does not belong in the least to the world of political assembly.

M. Diller: Das ist sehr interessant, ich halte es grundsätzlich durchaus für möglich, dass sich Spannungen und ironische Effekte aus solchen Voraussetzungen ergeben. Was den *Orestes* betrifft, so stehen hierzu auch einige Hinweise in dem Aufsatz von Reinhardt über « Die Sinneskrise bei Euripides » (*Die Neue Rundschau* 68, 1957, 615-646).

M. Winnington-Ingram: Sophocles has been mentioned once or twice in this discussion. There is one play of Sophocles in which locality and environment are particularly important: the *Philoctetes*. Whether this shows the influence of Euripides on Sophocles, who is to say ? But it is a very interesting example of the depth which can be given to a play by a strong feeling of locality (that is obvious) and also of environment in the social sense. Only here we have a peculiar twist or added subtlety, because we are shown the effect on a man of the absence of any social environment whatever; and this is essential to the tragedy.

M. Diller: Ich glaube auch; denn es liegt ja wirklich nahe anzunehmen, dass auch auf den *Philoktet* in mancher Hinsicht euripideische Darstellungsweise eingewirkt hat. Sicher ist da die Beziehung auf die Griechen vor Troja und andererseits der Hinweis auf die Abwesenheit jeglicher sozialen Umgebung von grosser Bedeutung, aber ich finde es gerade deswegen so interessant, was Sophokles daraus gemacht hat. Es ist ja gerade so, dass Philoktet durch den Starrsinn, mit dem er sich nur auf sich bezieht, die ganze Geschichte durcheinander bringt; er kümmert sich einfach nicht darum, dass die Anderen da sind und ihn dalassen oder mitnehmen wollen, und denkt auch nicht daran, in irgend einer für ihn nützlichen Weise auf die Situation zu reagieren. Ich finde gerade, weil vieles dem Euripides so ähnlich ist, ist der Vergleich mit dem *Philoktet* so fruchtbar. Denn Sophokles macht es eben doch ganz anders, es kommt viel mehr auf diesen Einzelnen an, der sich in seiner ihm eigenen Art erhalten will, während bei Euripides die Menschen sich immer wieder in die Umwelt hineingestellt fühlen und ihre Fähigkeit gerade darin sehen, der Umwelt irgendwie begegnen zu können.

M. Kamerbeek: Ich möchte sagen, dass die Masse doch dann und wann einbezogen ist in Sophokles; denken Sie z.B. an den Dialog Haimons und Kreons in der *Antigone* (632 ff.): Hinweis auf was die Menschen sagen anlässlich Kreons Benehmens. Das ist doch etwas, das vielleicht an Euripides' Art erinnert. Ist das nich so ?

M. Diller: Ja, nur es bestimmt dann doch den Gang der Handlung nicht in dem Sinne wie bei Euripides. Man könnte ja schon eim Aias so etwas finden, wenn er sagt (*Aias*, 440): « So muss ich nun, ehrlos vor den Griechen, zu Grunde gehen ? » Aber die sophokleischen Personen beziehen die Ereignisse dann doch wieder nur ganz auf sich selbst und spielen sich so ganz aus; sie bleiben nicht zwangsläufig in den Verhältnissen gefangen. Aber natürlich gibt es schon bei Sophokles so etwas wenigstens als Hinweis, man findet derartiges ja auch schon im Epos, und

daraus wird es dann auf die Heldendarstellung in der Tragödie übertragen sein.

M. Zuntz: May I return to a different point ? At the end of your paper you quoted a current view concerning the plays centring on « anagnorisis-cum-mechanema ». I feel (if I may resume a point which I have made elsewhere) that Solmsen's excellent and basic article has here caused some confusion. It is evident that *Iphigenia, Helena* and *Ion* in this respect belong together. But to add the *Electra* to this group seems, to me, a mistake: a mistake due, I suspect, mainly to the current dating of this play which I, as you know, regard as wrong. But quite apart from the question of dating: does not the term « anagnorisis-cum-mechanema » apply to this play in quite a different way from the other three ? In these you have an invented action where « anagnorisis » is preliminary to salvation, where intrigue aims (at least in *Iphigenia* and *Helena*) at salvation or self-preservation, and where the whole play moves towards a positive and happy solution. In the *Electra*, on the other hand, there are indeed these same two elements but, first, they were given by the myth; moreover, their purpose is entirely different, and so is the atmosphere and tendency of the play as a whole. It therefore seems to me that we ought not to group the four plays together but only the three.

M. Diller: Ja, ich halte das für durchaus möglich. Ich würde ja natürlich auch aus meinen Gesichtspunkten durchaus nicht sichere Indizien für Datierungen ziehen wollen. Man kann das trotzdem phänomenologisch zusammenbringen.

M. Zuntz: Nein, das ist nun gerade was ich bezweifle, Herr Diller. Lassen wir die Datierungsfrage ganz beiseite; ich meine, es sind gerade phänomenologisch erheblich verschiedene Dinge. Bei den drei anderen Stücken sind wir berechtigt, eine parallele Art des Grundrisses und des Aufbaus zu sehen. Aber die *Elektra* gehört nicht dazu. Sie steht in der Tradition der Elektra-Dramen und des Atriden-Mythos, während es sich bei den anderen drei um eine erfundene Handlung handelt, die auf ein happy-end

zielt. Happy-end und Atriden-Mythos: das geht doch nicht zusammen.

M. Diller: Ja, die Zugehörigkeit zu einem ganz festgelegten und schon verschiedentlich dargestellten Sagenkreis macht, da haben Sie ganz recht, jeden Vergleich sehr schwierig, lässt das Drama als *sui generis* erscheinen.

M. Rivier: Le risque est grand de surestimer les ressemblances offertes par les œuvres d'Euripide. A ce propos, je voudrais encore poser une question à M. Diller. Concernant la pression exercée sur les personnages par le milieu politique et social, vous avez parlé, entre autres, de *Médée,* et vous avez parlé d'*Oreste.* On peut dire que dans *Oreste,* ce motif est prédominant. Vous avez souligné notamment la signification de l'assemblée du peuple où se joue le sort du frère et de la sœur. Ceux-ci font d'autre part l'objet d'une surveillance armée, à laquelle le texte fait plusieurs allusions (gardes, police): il y a là l'expression d'une contrainte quasi-physique. Dans *Médée,* l'importance du même motif n'est sans doute pas négligeable, mais il est traité de façon beaucoup plus discrète, et son rôle demeure subordonné. Dès lors, ne peut-on pas penser que ce motif se situe sur un plan différent dans les deux pièces, et que celles-ci, par conséquent, sous le rapport de la technique dramatique ou de la forme élaborée par Euripide, offrent également une différence de niveau, une différence qualitative (sinon de qualité) qui les rend difficilement comparables ?

M. Diller: Ich würde nicht sagen, dass da ein Niveauunterschied besteht, ich würde sagen, dass es Euripides in der *Medea* schliesslich auf etwas ganz anderes angekommen ist, als im *Orestes.* Ich habe die *Medea* als Beispiel gewählt, weil auch in diesem Drama, obwohl es sich dort letzten Endes um ganz andere Dinge handelt (der Schlüssel meines Themas sollte ja wirklich nicht alle Türen aufschliessen), doch schon in der Motivation von Medeas Handeln die Wichtigkeit der sozialen Stellung und die Rücksichtnahme auf die Umwelt zu erkennen ist, während im Szenischen die Dinge ganz anders liegen. Das ist aber nach meiner Ansicht sehr wohl begründet in der Handlung des Dramas

und in den Intentionen, die Euripides hatte. Ich würde nicht wagen, daraus ohne weiteres einen dramaturgischen Fortschritt zu konstatieren.

M. Lesky: Darf ich mir noch einige Bemerkungen gestatten ? Ich möchte sagen, dass der Gesichtspunkt unter dem Herr Diller hier die euripideische Tragödie betrachtet hat, mir gleich beim ersten Beispiel besonders fruchtbar erschien, denn ich glaube, wir dürfen das, was uns Herr Diller über die *Alkestis*., über die Rolle des Palastes, der hier förmlich mitspielt, gesagt hat, nicht trennen von dem anderen bedeutenden Griff, den Euripides an der Überlieferung vorgenommen hat, indem er seine Alkestis nicht, wie es die Erzählung wollte, am Hochzeitstage sterben, sondern ihr Gelöbnis erst als reife Frau und Mutter einlösen liess. Dadurch ist ja nun erst die ganze Möglichkeit geschaffen, das Milieu der *Alkestis* in diesem Masse mitspielen zu lassen. Ich möchte mir die Frage gestatten, ob diese viel grössere Berücksichtigung der Umwelt im dramatischen Gefüge nicht vielleicht auch als einer der Schritte vom heroischen Drama zum bürgerlichen Schauspiel hin betrachtet werden darf, wie ich überzeugt bin, dass die viel grössere Rücksichtnahme des Euripides auf das πιθανόν, auf die durchkonstruierbare Wahrscheinlichkeit auch einen dieser Schritte bedeutet. Und dann würde ich gerne die Zustimmung von Herrn Diller zu der Formulierung gewinnen, dass Euripides hier ein bestimmtes Element dramatisch in einer neuen Weise fruchtbar gemacht hat, dass aber dieses Element als solches bereits ganz tief im griechischen Wesen gegeben und in der Tradition vorhanden war. Mir scheint geradezu ein Stichwort in den *Choephoren* in der grossen Szene am Grabe zu fallen, wo Orestes davon singt, wie schön es gewesen wäre, wenn Agamemnon den ruhmvollen Heldentod vor Troja gestorben wäre und die Kinder dann einen ἐπιστρεπτὸς αἰών (350) hätten, also ein Leben so ruhmvoll, dass die Leute auf der Strasse sich nach ihnen umdrehen. Es scheint mir dies ein *locus classicus* für die Einschätzung der Geltung in der Umwelt, die für den griechischen Menschen eine der Bedingungen seines Daseins ist. Und da es

nun mein Schicksal ist, immer auf den gefährlichen Admetos in der *Alkestis* zurückzukommen, möchte ich auch die Überzeugung vertreten, dass es falsch ist, wenn man immer wieder sagt, wie kläglich dieser Admet sei, der ständig auf das hinblickt, was die Leute sagen werden. Das ist nicht ein Defekt, den wir an Admet erkennen sollen, sondern die Ausprägung eines Wesenszuges des griechischen Denkens und der Stellung des griechischen Menschen in der Umwelt überhaupt.

Dass der Schauplatz für das Drama grosse Bedeutung gewinnt, das ist nun, glaube ich, Sophokles auch nicht fremd, und ich habe während des schönen Vortrages von Herrn Diller auch bei mir schon den *Philoktetes* zitiert. Denken Sie daran, was dieses einsame Eiland — Sophokles hat ja eigens für sein Spiel Lemnos das einsame Eiland sein lassen —, was dieses einsame Eiland für die ganze Gestalt des Philoktetes bedeutet! Wie ergreifend der Abschied, den er von dieser Stätte nimmt (1452 ff.), von dem Rauschen des Meeres, von den Klippen, die förmlich ein Symbol für die Starrheit seines eigenes Wesens geworden sind! Und hier möchte ich bestimmt nicht glauben, dass Sophokles etwa einen Einfluss von Euripides erfahren hat; ich erinnere an die Abschiedsworte des Aias, in seinem letzten Monolog (*Aias,* 815 ff.), wo dieselbe enge Verbindung eines Menschen mit den Quellen, mit den Wiesen, mit dem Himmel des Landes zum Ausdruck kommt. Natürlich, dies sage ich im Sinne von Herrn Diller — sind das Einzelzüge, und wir haben es dankbar durch seinen Vortrag erfahren, wie bei Euripides das Alles nun dramatisches Leben wird.

Dann noch eines: ich glaube, man darf in den Rahmen dessen, was uns Herr Diller gezeigt hat, auch die Beobachtung stellen, dass bei Euripides, soweit ich sehe, ein erstes Mal Masse als solche, Masse mit ihren bedenklichen Eigenschaften als Acteur auftritt. Ich denke an den Botenbericht des *Orestes* (866-956), wo über die denkwürdige Volksversammlung gesprochen wird und wo die Entscheidung letzten Endes bei der Masse liegt, die dem Einzelnen, um sein Leben Ringenden, *pollice verso* gegenüber-

steht. Der eine wackere Mann, unverdorben von dem, was die Stadt aus den Menschen macht, der kommt gegen sie nicht an. Sein Gegenstück ist der Hirte in dem ersten Botenbericht der *Bakchen,* der dazu rät, den Thiasos festzunehmen (717 ff.): das ist ein Stadtläufer; da kommen soziologische Momente in die euripideische Tragödie, die sehr interessant sind. Auch in der *Aulischen Iphigeneia* wird Masse sichtbar, denn Achill wird auf das Schwerste durch die Masse der Myrmidonen bedroht, die kein Gefühl für seinen vornehmen Standpunkt hat, sondern einfach weiter will auf dem Wege, der zum Krieg gegen Troja führt. Schliesslich glaube ich, dass der Unterschied, den Herr Zuntz zwischen der *Elektra* und den eigentlichen Intrigen-Dramen statuiert, für uns noch deutlicher sichtbar wäre, wenn wir mehr von den Intrigen-Stücken in der Art des *Ion* hätten. Ich glaube auch, dass die *Elektra* auf einem anderen Platze steht.

M. Diller: Ja, wir sind uns also in den meisten Punkten vollkommen einig. Ich darf noch ergänzen, was Sie zu der Darstellung der Masse im negativ wertenden Sinn sagten. Dasselbe wie in den *Bakchen* haben wir auch schon in der *Taurischen Iphigenie*, wo in dem Botenbericht die Hirten zunächst Orest und Pylades für Götter halten und sich nicht an sie heranwagen, wogegen dann einer von ihnen, ἀνομίᾳ θρασύς (275), sagt: « Das sind gewöhnliche Menschen, Schiffbrüchige, und wir wollen uns ihrer bemächtigen ». Das ist also offenbar eine soziologisch ganz ähnliche Auffassung und Darstellungsform. Womit Sie anfingen, dass bei Euripides gewisse Ansätze zum bürgerlichen Drama liegen, das glaube ich ohne weiteres bejahen zu können. Es ergibt sich eigentlich schon aus der Art, wie Euripides seine Dramen durchkonstruiert hat, dass der quantitative Anteil der Erfindung bei ihm grösser ist, als er bei Sophokles durchschnittlich ist. Die Berücksichtigung all dessen, was hineinkommt, was mitspielt, führt eigentlich schon grundsätzlich zum bürgerlichen Drama hin.

Ganz sicher ist es, dass die Rücksicht auf das Ansehen bei den Menschen ein ursprünglich griechischer Zug ist, wofür man schon

auf den sophokleischen Aias und auf viele andere Figuren hinweisen kann; das geht selbstverständlich bis auf das Epos zurück, wir sprachen vorhin schon davon. Es kommt nur auf die Frage der Form an, die es bei Euripides angenommen hat, und zwar sowohl hinsichtlich der gedanklichen Grundlage, wie hinsichtlich der Darstellung, und da ist er ja nun wirklich ganz selbständig; und was Ihren Hinweis betrifft, dass die Umwelt im sophokleischen *Philoktet* oder im *Aias* eine Rolle spielt, so kann ich Ihnen darin nur zustimmen. In diesem Fall darf ich ausnahmsweise einmal mich selbst zitieren; in dem Beitrag zu Ihrer Festschrift (*Wiener Studien* 69, 1956, 70-85) bin ich ja auch darauf eingegangen. Der entscheidende Unterschied scheint mir zu sein, wie ich vorhin auch schon einmal andeutete, dass bei Sophokles diese Umwelt ausschliesslich etwas ist, was der Einzelne auf sich selbst bezieht. Er charakterisiert sein Leben, seine Eigenart, durch alles das, was ihn umgibt. Er gibt damit die Überschau über alles, was für sein Leben wichtig geworden ist, aber er nimmt es nicht als Anlass, sich so oder so zu verhalten. Das scheint mir der grosse und entscheidende Unterschied zwischen Sophokles und Euripides zu sein.

M. Lesky: Ich darf sagen, dass ich mich freue, dass wir hier zu voller Übereinstimmung der Auffassungen gekommen sind und damit auch die Bedeutung Ihres Vortrages noch klarer hervortritt. Ich möchte mit nochmaligem Dank an Herrn Diller schliessen.