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

Artikel: Psychologie bei Euripides
Autor: Lesky, Albin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-661069

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: 16.07.2025

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

IV

ALBIN LESKY

Psychologie bei Euripides

PSYCHOLOGIE BEI EURIPIDES

Dass wir von einem gesicherten, in den wesentlichen Zügen geklärten Bilde des Euripides noch weit entfernt sind, wird vielleicht bei keinem Problem mit so schmerzlicher Deutlichkeit erkennbar wie bei der Frage nach Bedeutung und Behandlung des Psychologischen in seinen Stücken. Es dürfte sich empfehlen, die Grenzen innerhalb deren sich die Debatte bewegt, dadurch zu bezeichnen, dass wir die am weitesten geschiedenen Betrachtungsweisen einander gegenüberstellen. Karl Reinhardt hat in seinem packenden Essay über die Sinneskrise bei Euripides (*Die neue Rundschau*, 1957) die Charakteristik ausgeschrieben, die Wilamowitz 1891 von der Phaidra des erhaltenen Hippolytosdramas gab. Er stellt diese Phaidra, wie Wilamowitz sie zeichnete, neben die Hedda Gabler Ibsens und die Berührungen sind frappant. Man erinnert sich daran, dass man aus Euripides zu Zeiten einen antiken Ibsen machen wollte. Mit derselben Methode modernen Psychologisierens, mit der Vereinigung zahlreicher aus einzelnen Versen gewonnener Details zu einem individuellen Charakterbilde hat Wilamowitz auch andere Figuren euripideischer Stücke, Alkestis etwa oder Admet oder Megara, gezeichnet. Diese Art der Betrachtung wurzelt in dem Lebensgefühl und den Interessen der Zeit um die Jahrhundertwende, aber aufgegeben ist sie, allem Widerspruch zum Trotz, auch heute nicht. Sie findet sich nicht in allen Fällen so radikal durchgeführt wie in Van Lenneps *Kommentar zur Alkestis* (1949), hat aber noch immer ihre Anhänger.

Die extreme Gegenstellung zu der Ansicht, Euripides sei es auf die detailreiche Zeichnung individueller Charaktere angekommen, hat Walter Zürcher in seinem Buche über *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* (1947) bezogen. Hier haben Ansichten, die Tycho von Wilamowitz über die Prärogative des Technischen vor der Charakter-

zeichnung und das Eigenrecht der Einzelszene für Sophokles entwickelt hatte, ihre Anwendung auf Euripides gefunden. Zürcher lässt ein bedeutendes Interesse des Dichters an psychologischen Einzelphänomenen gelten, betont aber den Primat der Handlung vor der Charakteristik der Personen. Deren Verhalten ist für ihn durchaus von dem Gang der Fabel und den Bedingungen der einzelnen Szene bestimmt. Geschlossene Charaktere zu zeichnen und von ihnen aus die Handlung zu formen, hatte nach seiner Meinung Euripides weder die Absicht noch die Möglichkeit. Während Sophokles zeinen zentralen Gestalten ein unbeirrbares Ethos verleihe, das mit dem Ziele der Handlung gegeben sei, zeichne Euripides einzelne psychische Reaktionen, die sich jeweils aus der dramatischen Situation ergeben, ohne sich zu einem organischen und widerspruchslosen Ganzen zusammenzufügen.

Nach dieser Skizzierung der Gegenpositionen dürfte es sich empfehlen, unsere Frage nach der Rolle des Psychologischen bei Euripides präziser zu fassen. Denn Psychologie gibt es schlechtweg in jeder Dichtung, die von Menschen handelt, mag das Seelische noch so primitiv und in einer Weise gesehen sein, die sich von unserer Auffassung unterscheidet. Wenn man seit eh und je von dem Psychologischen bei Euripides und von seinen Tragödien als Seelendramen gesprochen hat, so geschah das in der Überzeugung, dass er der dramatischen Dichtung Neuland erschlossen und in einem bisher unerhörten Masse seinen Blick dem Bereiche des Seelischen zugewendet hätte. Nach diesem Neuen wird also vor allem zu fragen sein, wobei es sich in diesem Rahmen um einige grundsätzliche, durch Beispiele erläuterte Bemerkungen, nicht aber um eine erschöpfende Darstellung handeln kann. Im Besonderen sollen zwei Probleme hervortreten. Fürs erste wollen wir im Bereiche des Seelischen zwischen Reaktion und Aktion scheiden. Es ist dies eine Trennung, die natürlich logisch nicht scharf durchzuführen

ist, denn jede Aktion ist zu gleicher Zeit auch Reaktion auf etwas, das diese Aktion hervorgerufen hat. Wohl aber dürfte die genannte Aufgliederung im Zusammenhange mit der Betrachtung des Dramatischen von Nutzen sein. Hier — und das wird bei Euripides besonders deutlich — scheidet sich die Reaktion, die mit Jubel oder Klage auf das Erlebte antwortet und in dieser Antwort Gefühl breit ausströmen lässt, von einer Führung der Handlung, die das entscheidende Geschehen aus der seelischen Eigenart der handelnden Personen seinen Antrieb empfangen lässt. Vielleicht wird, was wir meinen, deutlicher, wenn wir der auf Gefühlsäusserungen beschränkten Reaktion jene seelischen Impulse gegenüberstellen, die sich in Aktion umsetzen. Gerade nach deren Umfang und Bedeutung wird für Euripides zu fragen sein.

Zum zweiten interessiert uns an den psychologischen Elementen der euripideischen Dramatik, wie weit sich an ihnen den Vorgängern des Dichters gegenüber eine feinere Differenzierung erkennen lässt. Eine solche könnte, das sei zunächst als blosse Möglichkeit angedeutet, in einer gesteigerten Labilität des Seelischen ihren Ausdruck finden. Auch wird die Frage im Auge zu behalten sein, wie weit sich eine differenzierte Darstellung seelischer Vorgänge dem nähert, was wir Individualität zu nennen pflegen. Wenn wir bei der Scheidung zwischen reaktiven Gefühlsäusserungen und aktiven Handlungsimpulsen einsetzen, so bedarf es nur eines kurzen Hinweises darauf, dass die erstgenannten in der euripideischen Tragödie weithin dominieren. Auch soll mit einem Worte daran erinnert werden, dass das Vordringen des Schauspielergesanges, die reichere Verwendung musikalischer Mittel in vielen Partien mit diesem freien Ausschwingen lust- und schmerzbetonter Gefühle zusammenhängt. Hier haben sich typische Züge herausgebildet, über denen jedoch die besondere, der Schablone entzogene Gestaltung im einzelnen Falle nicht übersehen werden darf.

Damit ist für Euripides an ein fundamentales Interpretationsproblem gerührt, das durch Zuntz, Strohm, Ludwig u.a. in neuerer Zeit kräftig in den Vordergrund gerückt wurde, für uns aber am Rande bleibt.

Die reaktive, von starkem Pathos getragene Gefühlsäusserung nimmt in der euripideischen Tragödie einen solchen Raum ein, dass sie als besonderes Charakteristikum dieser Kunst erschien. Ich möchte auch hier ein Wort Jacob Burckhardts anführen (*Gr. Kulturgesch.* 2, 306 Kröner): « Während sodann Sophokles es immer mit dem Ganzen eines Charakters zu tun hat, hat Euripides bisweilen die Art, das Gefühl einer einzelnen Person in einer bestimmten Szene bis ins einzelnste auszubeuten . . . ».

Dies sind bekannte Dinge, wir aber fragen, ob das alles ist oder ob für den Bereich des menschlichen Handelns bei Euripides eine neue Einstellung zu dessen Motivation erkennbar wird.

Es lässt sich nicht vermeiden, hier etwas weiter auszuholen und mit einem Blick auf die Vorstellung von menschlichem Handeln in der Welt des Epos zu beginnen. Ich kann dabei auf Einzelnes nicht eingehen und muss auf die ebenfalls noch vorläufigen Bemerkungen in meiner *Griechischen Literaturgeschichte* verweisen. So viel aber scheint mir klar, dass im Weltbilde des Epos göttliche Einwirkung auf den Menschen und dessen persönliche Entscheidung in einer Weise in eins gesehen werden, die für uns logisch nicht analysierbar, in dem Bilde einer von göttlichen Mächten bis ins letzte durchwalteten Welt aber zutiefst begründet ist. Diese Anschauung von dem Ineinander göttlicher und menschlicher Motivation aller Handlungen und Leistungen ist völlig unreflektiert und unproblematisch. Das gilt, wie sich an manchen Beispielen zeigen liesse, auch für die archaische Zeit. Ein besonderes Signum der Tragödie ist es jedoch, dass in ihr dieser doppelte Ursprungsbereich menschlichen Handelns anfängt, zum Pro-

blem zu werden. Wie sich der persönliche Wille und damit die persönliche Verantwortung des Menschen zu dem verhalten, was die Götter senden oder verfügen, ist eine Frage, die Aischylos zutiefst bewegt hat: Eteokles vor seinem Weg zum siebenten Tore, Agamemnon vor der Opferung Iphigeneias und Orestes, Orestes vor allem, sind grossgeartete Beispiele dafür. Die Dinge liegen bei Sophokles lange nicht so klar, aber dass in Stücken wie dem Aias, der Antigone, den Oidipusdramen, menschliches Handeln in ständiger Auseinandersetzung mit der Welt des Göttlichen erfolgt, daran hat noch kaum ein Interpret dieser Dichtungen gezweifelt.

Wie steht es nun bei Euripides mit dem Anteil der Götter an dem Tun der Menschen ? Auf den ersten Blick scheint dieser Anteil kein geringer zu sein. Anfang und Ende der euripideischen Dramen zeigen uns Götter in Menge auf der Bühne, für den erhaltenen *Hippolytos* ist ein Aspekt denkbar, in dem das ganze Spiel von der Auseinandersetzung zweier Gottheiten in Bewegung gesetzt und seinem Ende zugeführt erscheint. Im *Herakles* sehen wir den Dämon auf dem Theologeion, der im folgenden in furchtbarer Weise aus dem Helden wirken wird. Was bedeutet das alles ? Um die Antwort zu finden, gehen wir von Szenen aus, in denen sich Menschen des Euripides ausdrücklich darauf berufen, dass ihr Handeln durch die Einwirkung göttlicher Mächte veranlasst sei, dem äusseren Aspekt nach nicht anders als Agamemnon in der *Ilias* (XIX, 90), wenn er der Ate Schuld an seinen Fehlhandlungen gibt. Da haben wir den grossen Agon der *Troaden*, der in Form einer Dreierszene vor Menelaos als persönlich allerdings stark beteiligtem Schiedsrichter stattfindet. Helenas Verteidigung stützt sich vor allem auf Kypris. Nicht ihr selber gehörte, was sie tat. Sie war nur Opfer im Spiele der Göttinnen und wenn sie Paris nach Troia folgte, so war das nicht eine Tat ihres persönlichen Willens, sondern die

übermächtige Wirkung der grossen Göttin, die mit Paris nach Sparta kam, der Göttin, die selbst Zeus zu ihrem Knecht zu machen vermag. Was Helena hier sagt, steht in einer langen Tradition, deren homerischen Ausgangspunkt wir eben bezeichneten. Weil an allem menschlichen Tun göttliche Einwirkung beteiligt ist, kann die Verantwortung von dem schuldbeladenen Menschen auch immer wieder den Göttern zugeschoben werden. Der Agamemnon der *Ilias* tut dies in vollem Ernste. Dürfen wir ein Gleiches von Helena sagen ? Oder ist das alte Motiv von dem göttlichen Anteil an menschlichem Handeln hier seines Inhaltes entleert und zu einem Stück sophistischer Argumentation geworden ? Die Antwort Hekabes im Agon bedeutet auch für uns eine Antwort. Sie tritt zunächst als Verteidigerin der Göttinnen auf, von denen Helena in Übereinstimmung mit dem Mythos erzählte, sie hätten vor Paris um den Schönheitspreis gekämpft. Mit höchst rationalen Argumenten — Hera hat ja einen Gatten und Athene will gar keinen — wird die Geschichte vom Parisurteil als unsinnig erwiesen. Die Argumentation steht in einer gewissen, freilich nicht zu engen Parallele zur Mythenkritik im *Herakles* (1340) und hat mit ihm das Eine gemeinsam, dass die Nichtigkeit der mythischen Erzählung entlarvt, die Existenz des Göttlichen an sich aber keineswegs angegriffen wird. Hekabe will ja, wie sie sagt (969), den Göttinnen zu Hilfe kommen, das heisst im Sinne des Dichters eine gereinigte Gottesauffassung vertreten.

Bedeutungsvoll für unsere Frage ist nun die Weise, in der Hekabe der Gegnerin das Argument aus der Hand schlägt, sie hätte nicht aus persönlichem Impuls, sondern unter der übermächtigen Einwirkung der Kypris gehandelt. Wieder wird zunächst die Vorstellung, Aphrodite sei mit Paris nach Sparta gekommen, um Helena zu holen — wir erinnern uns an Vasen, die Aphrodite bei diesem Liebeshandel anwesend zeigen — als widersinnig abgetan. Im Sinne einer gereinigten

Gottesvorstellung, wie sie der Dichter im *Herakles* kundtut, sagt Hekabe, dass die Göttin ruhig im Himmel verweilend ganz Amyklai mitsamt Helena hätte nach Ilion schaffen können. Und dann sagt sie, was in Wahrheit vor sich gegangen war (988): ὁ σὸς δ' ἰδών νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις. « Dein Sinn, als er ihn schaute, ward zur Kypris. » Diese Stelle hat Bernhard Meissner in seiner ausgezeichneten und für unser Thema wichtigen Göttinger Dissertation *Mythisches und Rationales in der Psychologie der euripideischen Tragödie* (1951, S. 137) nicht richtig gedeutet. Der Dichter wolle sagen, der νοῦς der Helena sei zur Kypris geworden, Kypris sei in ihn eingedrungen und habe von ihm Besitz ergriffen. Ja, Meissner möchte hier sogar einen bewussten Rückgriff auf die mythische Anschauung von der Kausalität anerkennen. In Wahrheit stellt sich Hekabe und — sagen wir es gleich mit aller Bestimmtheit — durch ihren Mund der Dichter in radikalen Gegensatz zu einer mythischen Motiven verpflichteten Anschauungsweise. Einwirkung der Kypris, Übermacht der Göttin, das ist alles leeres Gerede. Der νοῦς Helenas selbst erlag ganz bestimmten und durchaus realen Eindrücken und Einflüssen. Ihr eigener Sinn hat die Rolle gespielt, die sie nun gerne, sich hinter müssigen Götterfabeln deckend, der Göttin zuschreiben möchte. Dodds hat schon ganz recht gehabt, wenn er (*Class. Rev.* 43, 1929, 101, 5) unsere Stelle mit dem Fragment 1018 zusammenrückte: ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἐστιν ἐν ἑκάστῳ θεός. Diese wichtige Stelle hat bei dem ersten Philologentreffen auf dem Boden der Fondation Hardt in Chapoutiers Vortrag « Euripide et l'accueil du divin » (S. 218) eine berechtigte Rolle gespielt. Es ist nun sehr interessant, in Naucks Apparat die verschiedenen Rahmenstellen zu dem recht häufig zitierten oder mit Anklang erwähnten Vers einzusehen. Nach einem Pindarscholion (*Nem.* 6, 7) und einigen anderen Stellen wollte Euripides die göttliche Natur des im Menschen wirkenden Verstandes kundtun; wie nahe eine solche Auffassung

stoischem Denken lag, braucht nicht erläutert zu werden. In der Tat scheint auch Mark Aurel (12, 26) auf den Vers anzuspielen. Aber in der Schrift des Nemesios von Emesa Περὶ φύσεως ἀνθρώπου findet sich eine ganz andere Deutung weitergegeben: Der Verstand sei es, der in jedem Menschen für alles und jedes Vorsorge trage, nicht aber irgend ein Gott. Dass diese Auffassung so ganz mit Hekabes Protest gegen eine mythische Motivation menschlichen Tuns zusammengeht, spricht stark dafür, dass sie die richtige ist. Von der Stelle der *Troaden*, von der wir ausgingen, ist Hekabes berühmtes Zeusgebet nur durch etwa hundert Verse getrennt. Hier wird der höchste Gott bei dem tastenden Versuchen verschiedener Möglichkeiten auch als νοῦς βροτῶν gefasst. Ich möchte diese Stelle nicht ohne weiteres mit den beiden vorher genannten in Parallele setzen, denn hier handelt es sich nicht um die Antithese zwischen anthropomorphen Göttern als Anstiftern menschlichen Handelns und den seelisch-geistigen Kräften im Menschen selbst, sondern um die Suche nach dem Wesen der höchsten Potenz. Wohl aber glaube ich, dass wir uns mit allen drei Stellen im selben Vorstellungsbereich befinden und auf sie anwenden können, was Gigon in der Debatte zu Chapoutiers Vortrag (S. 233) zu dem angeführten Passus des Hekabe-Gebetes bemerkte: für das Verständnis der euripideischen Worte ist mit der üblichen Berufung auf den *Nus* des Anaxagoras wenig oder gar nichts getan, vielmehr erschliessen wir uns ihren Sinn wesentlich besser, wenn wir uns Heraklits (22 B, 119) erinnern: ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων : in sich selbst trägt der Mensch die Kräfte, die den Weg seines Lebens und damit sein Schicksal bestimmen.

Hekabe gibt in unserem Falle für die im Inneren Helenas wirksamen Antriebe — ihre wahre Kypris ! — eine sehr feine und differenzierte Analyse. Da sehen wir eine Helena, die in den engen Verhältnissen ihrer griechischen Heimat unbefriedigt lebt. Der Troerprinz wirkt auf sie ebenso durch

seine Schönheit wie durch den fremdartigen Prunk seines Auftretens, der auf Frauen nach der Art Helenas zu allen Zeiten einen besonderen Reiz ausübte. Dazu kam die lockende Aussicht, im reichen Troia jedem Luxuswunsche ungehemmt nachgeben zu können. So also sieht es um die Dinge aus, die Helena hinter dem Namen der Kypris verstecken möchte!

Was diese Frau schuldig werden liess, liegt für unsere Auffassung im Bereiche des Emotionalen, und es will bedacht sein, dass Euripides hier vom νοῦς allein spricht, wie auch an den anderen zum Vergleich herangezogenen Stellen nur von diesem die Rede war. Hier spricht sich einmal mehr die intellektualistische Grundhaltung aus, die im Denken der Griechen bei der Behandlung ethischer Fragen immer wieder sichtbar wird. In der früher genannten Dissertation hat Meissner für Euripides sehr hübsch gezeigt, wie sich im Gebrauche der Ausdrücke ψυχή, καρδία, φρήν das Streben nach einheitlicher Erfassung des gesamten seelischen Bereiches äussert, zu gleicher Zeit musste er aber ein Überwiegen des Gebrauches von φρήν feststellen, das seinen Verwendungsbereich auch auf die Bezeichnung von Gefühlsabläufen ausgedehnt hat.

Ist unsere Deutung des Agons der *Troaden* richtig, so geht daraus eine wichtige Feststellung für die Auffassung des Euripides von den Bedingungen menschlichen Handelns hervor. Wir sehen die alte Bipolarität der Motivation aus göttlichem und menschlichem Bereiche dadurch aufgehoben, dass der eine Pol zum Verschwinden gebracht wurde. Wohl wird noch davon gesprochen, dass hinter dem Tun der Menschen Götter als bewirkende Mächte stehen, aber das ist nicht mehr echter Glaube, sondern ein Spiel mit der Tradition, nur dazu da, um in seiner Sinnlosigkeit entlarvt und blossgestellt zu werden. Hier wirken keine Götter mehr aus dem Tun und Lassen der Menschen, einzig in ihrer eigenen Brust sind die Kräfte daheim, die in ihrem Handeln

zu ihrem Heil oder Unheil wirksam werden. Ich möchte gleich hier die Bemerkung einschalten, dass die vorgetragene Analyse durchaus mit der Auffassung dieser Kräfte als irrationaler, ja dämonischer Mächte vereinbar ist, wie sie Prof. Rivier entwickelt hat. Auch die Möglichkeit, Gestalten des Mythos zu sichtbaren Symbolen dieser Mächte zu machen, soll angedeutet sein.

Das am Agon der *Troaden* Erkannte lässt sich für eine Reihe anderer Partien nutzbar machen. Wenn wir dabei verschiedene Stücke ohne Rücksicht auf ihre Datierung heranziehen, soll dadurch zum Ausdrucke kommen, dass bestimmte Positionen für Euripides im wesentlichen festgeblieben sind.

Auch Phaidras Leidenschaft, die sie selbst und Hippolytos vernichtet, unterliegt im *Hippolytos* einer doppelten Interpretation. Der einziehende Chor rätselt (141), wer von den Göttern die Verstörung über Phaidra gebracht haben könnte. An Pan denkt er, an Hekate, an die Korybanten und andere. Auch die Gedanken der Amme laufen in dieselbe Richtung. Der Prophetie, so meint sie (236), bedürfe man, um zu erraten, welcher Gott die kranke Königin heimsuche. Dieser Deutung tritt nun eine andere, nicht in der Form des Agons, aber nachdrücklich genug gegenüber. Die gesammelte, von klarem Denken getragene Rede Phaidras, die der Dichter nach seiner Art auf Paroxymus und Erschütterung folgen lässt, setzt mit Ausführungen über die Wurzeln sittlicher Verfehlungen ein, deren geistesgeschichtlichen Ort uns Snell (*Philol.* 97, 1948, 125) verstehen gelehrt hat. Phaidra spricht davon, dass der Ursprung des Bösen nicht in dem Wesen der Einsicht (οὐ κατὰ γνώμης φύσιν) zu suchen sei. Vielen Menschen eigne die Erkenntnis des Richtigen und Guten durchaus, dass sie dennoch fehlen, sei von den dunklen Mächten in ihrem Inneren verschuldet, die sich dem Regiment der γνώμη entziehen, das Gute hemmen und zum Bösen treiben, wie Trägheit und Lust es

tun. Diese mit dem Ganzen der Handlung nur locker verbundene Digression ist, wenn irgend etwas, Euripides selbst. Programmatisch spricht er sich hier über das Innere des Menschen als die Walstatt des Kampfes zwischen Einsicht und Leidenschaft aus und bezeichnet so den Ursprung tragischen Geschehens, wie er ihn auf dieser Stufe seines Schaffens sieht. Dabei steht er mit seinen Worten in einer doppelten Front. Einerseits, das hat Snell richtig gezeigt, ist es nicht möglich, für die Lehre des Sokrates vom Tugendwissen und Phaidras Protest gegen eine einseitige Bewertung der γνώμη jede gegenseitige Beziehung zu leugnen. Deutlich genug protestiert der Dichter, wie das andere nach ihm getan haben, gegen eine Auffassung, die alle und jede Entscheidung nur von Wissen und Einsicht bestimmt sein lässt. Zum andern aber — und dies richtig zu würdigen, ist in unserem Zusammenhange wichtig — schalten Phaidras Worte zu gleicher Zeit auch die mythologische Erklärung menschlicher Leidenschaft und menschlichen Handelns aus, für die nicht lange vorher Chor und Amme bezeichnende Beispiele gegeben haben. Freilich sind die Dinge nicht so reinlich geschieden, wie es nach dem Gesagten scheinen könnte. In der gleichen Rede spricht Phaidra von ihrer Liebe als Kypris (401), was kaum mehr als eine geläufige Metonymie bedeutet. Aber vor ihrem Ende (725) nennt sie sich ein Opfer der Göttin, die sich über die Vernichtung ihres Lebens freue. Die dem Mythischen verpflichtete Aussage entspricht dem Pathos der Stelle. Auch im Bereiche des Psychologischen hat manches bei Euripides einen doppelten Boden.

Jedenfalls liegt die im *Hippolytos* vertretene Psychologie auf der Linie des bereits Gesagten, doch treten für dieses Drama Umstände hinzu, die seine Interpretation erheblich komplizieren. Beginn und Ende des Spieles zeigen uns Göttinnen auf der Bühne, deren Gegensatz all dies Geschehen in Bewegung bringt. Die Aphrodite des Prologs enthüllt

ihren Plan, in dem Phaidras Leidenschaft lediglich als Mittel erscheint, um Hippolytos, den Verächter der Liebesgöttin, zu verderben. Soll etwa das, was Euripides hier, bildlich gesprochen auf einer Oberbühne, als göttliche Rahmenhandlung vor sich gehen lässt, das Eigentliche sein, das er uns zeigen wollte ? Bei der Beantwortung dieser Frage kann ein Vergleich helfen, der zunächst ganz im Äusserlichen bleibt. Auch in den *Choephoren* des Aischylos haben wir das Wirken eines Gottes, hier Apollons Befehl, an den Beginn des Spieles gestellt und an seinem Ende bedeutungsvoll hervorgehoben, während in den inneren Partien das Handeln des Orestes aus eigenem Willen und mit eigener Verantwortung erfolgt. Ein einziges Mal wird in diesem Innenteil Apollons Gebot genannt, aber diese Stelle ist entscheidend und verbindet diese Partie unlöslich mit den Teilen des Anfangs und des Endes. Wenn Orestes beim Anblick der Mutter die Hand sinken lässt, erinnert ihn Pylades mit den einzigen Worten, die er in diesem Drama spricht, an das Gebot des delphischen Gottes. Der göttliche Befehl und das Wollen und Handeln des Menschen stehen in einer tragischen, aber unzerreissbaren Wechselwirkung. Ganz anders im *Hippolytos*. Hier ist der Rahmen wirklich nur Rahmen und nichts anderes. Die grosse Wirkung dieses Stückes, die sich in seiner kaum übersehbaren Nachfolge bekundet, beruht auf der Darstellung einer Leidenschaft, die mit Feuersgewalt um sich greift, und wäre ohne die Göttinnen der Rahmenszenen ebenso gut denkbar. Was wollte Euripides also mit ihnen ? Wie so oft bei diesem Dichter verfehlt jede vereinfachende Antwort ihr Ziel. Diese Göttinnen erscheinen als einfache und eindringliche Symbole der psychischen Mächte, die in Wahrheit in der Brust dieser Menschen wohnen und wirken. Sie sind aber anderseits durchaus nicht blosse Allegorien. Dieser Meister bunter dramatischer Spiele holt die alten Götter in all ihrem farbigen Glanze aus der Tradition und belebt seine

Bühne mit ihnen in so unvergesslichen Szenen wie jener des Abschiedes, den Artemis von ihrem Jäger nimmt. Aber diese Götter sind ihm nicht mehr Wesen, an die er selber glaubt, und so enthüllt er zu gleicher Zeit ihre Brüchigkeit und moralische Schwäche. So sind im Prolog des *Hippolytos* die Worte Aphrodites (47), mit denen sie Phaidras Untergang als unvermeidbaren Begleitumstand ihrer Rache an Hippolytos bezeichnet, von unüberbietbarer und auch so gemeinter Kälte und Rohheit. Auf solche Weise kommt in das Bild der euripideischen Götter eine Dissonanz, die wir nur anerkennen, nicht aber auflösen können. Im übrigen will ich die Vermutung nicht unterdrücken, ohne den Beweis antreten zu können, dass Euripides seinem zweiten Hippolytosdrama diese Aphrodite hinzugefügt hat, um seine Phaidra als ihr Opfer einem Publikum erträglicher zu machen, das für seine erste Gestaltung des Themas nur Befremden und Abscheu hatte. Und ich möchte die weitere Vermutung daran schliessen, dass die erste Fassung, der *Hippolytos Kalyptomenos* mit grösserer Ursprünglichkeit aus des Dichters Wissen um die Abgründe der menschlichen Seele entstanden war.

Das Widerspiel zwischen der neuen Sehweise des Dichters und der alten mythischen Motivation bestimmt die Physiognomie der euripideischen Tragödie weithin. Hier nur mehr eine Einzelheit. Wo Orestes im gleichnamigen Drama dem Menelaos den Beginn seiner Verwirrung schildert, spricht er von den drei nachtgleichen Jungfrauen, in denen wir jene Erinyen erkennen, die in den *Eumeniden* des Aischylos einen ganzen Chor furchtbarer aber höchst heiliger und höchst wirklicher Mächte bilden. Orestes aber wähnt nur, sie zu sehen (408 ἔδοξ' ἰδεῖν), und uns bleibt die Möglichkeit offen, die Dämonen als Wahnbilder zu fassen, die seinem eigenen Inneren entsteigen. So hat es der Dichter auch gemeint, denn auf die Frage des Menelaos (395), welches Leiden ihn verzehre, antwortet er: ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα

δεῖν' εἰργασμένος. Das ist derselbe Dichter, der seinen Orestes in tiefer Beschämung bei dem Kommen des Tyndareos davon sprechen lässt, wie übel er seinen Grosseltern ihre liebevolle Pflege vergalt (466):

οἷς, ὦ τάλαινα καρδία ψυχή τ' ἐμή,
ἀπέδωκ' ἀμοιβὰς οὐ καλάς.

Es ist dies eine jener Anrufungen an die eigene Seele (wir vergleichen etwa *Ion* 859), in denen diese als der genuine Ursprungsbereich des eigenen Handelns empfunden wird.

Dass Euripides derart die Motivation menschlichen Handelns auf eine neue, dem mythischen Denken entzogene Grundlage stellte, ist für sein eigenes Dichten, ist für die Entwicklung des europäischen Dramas entscheidend gewesen. Wenn wir grosse Dichtung als die Bewältigung immer neuer Elemente der Welt und des Menschseins durch ihre Objektivation im Kunstwerke betrachten, müssen wir der hier skizzierten Leistung des Euripides einen hohen Rang zuerkennen. Eine Leistung, die allerdings weit mehr in der Sicht auf neue Fragestellungen als in gültigen Lösungen besteht. Es wäre sehr reizvoll, kann aber hier nicht durchgeführt werden, das Neue in der Seelengestaltung des Euripides mit jener späteren Stufe der sophokleischen Tragödie zu vergleichen, die richtig zu sehen uns Reinhardt lehrte. Nur mit einer freilich allzu allgemeinen Andeutung möchte ich sagen, dass dort, wo bei Euripides ein tiefgreifender Wandel vor sich ging, bei Sophokles nur eine Verschiebung der Akzente stattfand: die Götter, in ihrem Walten geglaubt und verehrt wie eh und je, haben sich in den Hintergrund des Spieles zurückgezogen, stärker ist nun der Blick des Dichters auf das gerichtet, was aus der Seele des Menschen kommt und in ihr vorgeht.

Wir kennen die Frühstufe des Euripides nicht und besitzen nur Teile seiner reichen Produktion, doch reicht das Überlieferte zu der Feststellung, dass des Dichters

Wissen um die gefährlichen, logosfeindlichen Urmächte in der menschlichen Seele in einem bestimmten Abschnitt seines Schaffens zu besonders wirkungsmächtigen Gebilden geführt hat. Wir meinen die Zeit der *Medeia*, des *Hippolytos*, auch noch der *Hekabe* und umschreiben damit die letzten 30er und die 20er Jahre des fünften Jahrhunderts. Von den verlorenen Stücken, für die wir ähnliche Einstellung vermuten dürfen, gehören die *Kreter*, die *Stheneboia*, der *Phoinix*, wahrscheinlich auch der *Aiolos*, in diesen Zeitraum. Aus dieser Überschau wird klar, wie enge die Gestaltung einer Tragik, die der menschlichen Seele entspringt, mit der Eroberung der attischen Bühne durch den als πάθος gesehenen Eros zusammenhing.

Wir wenden uns nun der so verschieden beantworteten Frage zu, wie weit Euripides geschlossene, ja vielleicht sogar individuelle Charaktere geschaffen hat, eine Frage, für deren Beantwortung gerade die Stücke der bezeichneten Stufe besondere Bedeutung haben. In die Mitte dieser Überlegungen wird stets die Gestalt Medeias treten, gerade in Zürchers Buch ist dies wieder der Fall gewesen. An ihr, aber auch an einer Phaidra und Hekabe wird das bekannte Wort fraglich, das Aristoteles in der *Poetik* (VI, 1450 *a*, 16) über die Tragödie als Nachahmung von Handlungen, nicht aber von Menschen geschrieben hat.

In der Zeichnung Medeias und in der Art, wie sich ihr Wesen in Handlung verwirklicht, sind — das konstatieren wir zunächst rein beschreibend — divergierende Elemente vorhanden. Diese Frau tötet in einer ungeheuren Aufwallung der Leidenschaft — als ihr Sitz erscheint der θυμός — die eigenen Kinder. Dieselbe Frau wird mitten in der Entwicklung ihrer tödlichen Intrige (922) von Rührung bis zu Tränen übermannt und im grossen Monolog hören wir ihre erschütternde Klage über die Kinder, die sie im nächsten Augenblicke töten wird. Diese Medeia verhält sich allerdings ganz und gar nicht nach der vierten Forderung, die Aristo-

teles in der *Poetik* (XV, 1454*a* 26) mit Nachdruck für die Gestaltung des Ethos der handelnden Personen gestellt hat; dort verlangt er das ὁμαλόν, die gleichartige, ungebrochene Durchführung der Wesenszeichnung. Von einer denkwürdigen Kritik an Euripides in diesem Punkte wird noch zu sprechen sein. Ganz im Sinne dieser peripatetischen Kunstlehre haben alexandrinische Kritiker dem Euripides eine schlechte Zensur erteilt, weil er Medeia, die Kindesmörderin, weinen lässt. In der Hypothesis und im Scholion zu V. 922 ist uns dieses Urteil erhalten. Es hat in neuester Zeit einen energischen Vertreter in Walter Zürcher gefunden. Nach ihm hätte jene Medeia, die aus dem Grundzug der αὐθάδεια heraus ihrer Rache keine Grenzen setzt, mit der Mutter, deren Gefühl gegen den Dämon der Rachsucht kämpft, nichts als den Namen gemein. Das eben sei das Charakteristische an der euripideischen Psychologie und stelle sich an Medeia besonders deutlich dar, dass der Dichter zwar einzelne Seelenzustände in ihrem Pathos schildere, sie aber nicht an einem individuellen Wesenskern zur Einheit binde, sondern auseinanderfallen lasse. Wenn wir dem die Überzeugung gegenüberstellen, dass die Medeia des Euripides eine durchaus einheitliche Gestalt ist — wobei wir allerdings die triumphierende Zauberin der Endpartie auf ihrem Drachenwagen aus dem Spiele lassen — und dass gerade in der Vereinigung des Widerstrebenden, in der παλίντονος ἁρμονίη, das Geheimnis dieser so wirkungsmächtigen Gestalt beschlossen liegt, so scheint zunächst Ansicht gegen Ansicht zu stehen. Doch glaube ich, dass eine Entscheidung möglich ist, wenn wir auf das Wort des Dichters hören. Seine Medeia ist nicht aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt, die zwar auf den Handlungsfaden gereiht, im übrigen aber zueinander beziehungslos sind. Vielmehr weiss diese Medeia um das Widerstrebende in ihrer Seele und spricht selbst von der unlöslichen Verklammerung des einander Entgegengesetzten und Feindlichen.

Unselig nennt sie den Weg, den sie geht (1067), und an zwei bedeutungsvollen Stellen lässt sie ihre Tragik Wort werden. Das eine Mal in rationaler Selbstkritik, die den grossen Monolog beschliesst (1079 ff.). Die Athetese der Verse braucht wohl nicht mehr zurückgewiesen werden. Die Bezeichnung des Gegenspielers des θυμός als βουλεύματα ist vielleicht nicht die einfachste und nächstliegende, doch verstehen wir, dass damit jene Tätigkeit des Verstandes gemeint ist, die Medeia die Ordnung der Welt zeigt, in die ihre Tat einbrechen wird wie ein Schrei in die Stille oder ein Brand in friedliche Wohnstätten. Dieser rationalen Aussage steht in den letzten Worten Medeias vor der Tat (1246) die ganz vom Gefühl her gestaltete Klage über ihre innere Not gegenüber. Einen Tag nur vergessen, welcher Schatz von Liebe die Kinder sind, nur einen Tag, alle andere Zeit soll dann dem Leid um sie gehören: δυστυχὴς δ' ἐγὼ γύνη!

Zürcher wollte das Bild dieser Medeia noch von einer anderen Seite her zerlösen. Die beiden Motive der Rachgier Medeias und der Notwendigkeit, die Kinder zu töten, da sie nach der Überbringung der Geschenke dem Zorne der Korinther verfallen sind, ergeben nach ihm eine ausgezeichnete dramatische Ökonomie, stehen aber in psychologischer Hinsicht unausgeglichen nebeneinander. Aber hier ist doch zu bedenken, dass ja das ἀνάγκη - Motiv ebenfalls durch Medeias Rachewunsch bedingt ist und die Vereinigung von Willen und Notwendigkeit bei der Ausführung des Kindermordes durchaus sinnvoll aus dem entscheidenden Wesenszuge Medeias, ihrer αὐθάδεια, hervorgeht.

Scheint es uns also sicher, dass gerade in der Vereinigung des Widerstrebenden in einer Seele die Meisterschaft des Menschenbildes Medeia liegt, möchten wir anderseits auf die Frage, wie weit wir hier von einem individuellen Charakter sprechen dürfen, nicht übergrosses Gewicht legen. Das Problem droht ins Terminologische abzugleiten. Verstehen wir « individuell » im Sinne des modernen Charakter-

dramas, werden wir leicht das viel Grossflächigere in der Zeichnung des griechischen Tragikers davon absetzen, verstehen wir aber unter « Individuum » das dem Typus entgegengesetzte Unwiederholbare, so wüsste ich nicht, wie man diese Medeia anders bezeichnen könnte als eines der unvergesslichen und unverwechselbaren Individuen der Weltliteratur.

Etwas delikater ist das Problem der Phaidra im erhaltenen *Hippolytos*, da ja Euripides hier an einer vorerst anders gezeichneten Gestalt tiefgreifende Änderungen vorgenommen hat. Zürcher hat den Sachverhalt richtig beschrieben, wenn er für Phaidras letzte Szene eine Trennung der Motive feststellt. Ihr Selbstmord soll die gefährdete Ehre sichern, der hinterlassene Brief aber soll ihrer Rache an Hippolytos den Weg bereiten. Diese Rache und die Weise ihres Vollzugs haben sich aus dem Wesen der aller Bedenken ledigen Phaidra des *ersten Hippolytos* zweifellos mit grösserer Folgerichtigkeit ergeben, aber dürfen wir deshalb der zweiten Phaidra die Einheit der psychologischen Zeichnung bestreiten ? Können wir eine Frau nicht verstehen, die in ihrem Ringen um Selbstbehauptung gescheitert, die tiefer Schmach und Kränkung verfallen ist und nun den Geliebten mit hinunterziehen will in den eigenen Untergang (729):

> ... ἵν' εἰδῇ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς
> ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι
> κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

Hat diese letzten Worte Phaidras der dramatische Techniker geformt, der verschiedene Motive koppelt oder der Dichter, der dem tragischen Kunstwerk neue Bereiche der menschlichen Seele erschlossen hat ?

Soweit wir sehen, hat Euripides in keinem der späteren Stücke das Geschehen in gleichem Masse von den irrationalen Mächten der menschlichen Seele bestimmt sein lassen. Am ehesten könnte man an den *Chrysippos* denken, in dem

sich Laios (fr. 840) mit den Worten verteidigt γνώμην δ' ἔχοντα μ' ἡ φύσις βιάζεται. Im dem so nuancenreichen Werk des Dichters zeichnet sich eine durch *Iphigeneia bei den Taurern, Helena* und *Ion* einigermassen charakterisierte Gruppe ab, die stärker von den Spielen der Tyche bestimmt ist. Hier entfaltet sich die Kunst des Dichters in der Gestaltung der seelischen Reaktion in Jubel und Klage in ihrem ganzen Reichtum. Innerhalb einer bestimmten Motivgruppe bleibt es aber die Kraft des menschlichen Gefühles, die über alle Hemmungen und alle Erwartungen hinweg zur Tat, in diesem Falle zur ethisch hochwertigen Tat führt. Wir meinen das von Euripides immer wieder gestaltete Motiv des freiwilligen Opfertodes, das der grosse Seelenkenner vorwiegend mit jungen Menschen verbindet, wie sie zu allen Zeiten am ehesten grosser Hingabe fähig sind.

Hat Euripides in seinem späteren Schaffen auch keine Medeia und keine Phaidra mehr gestaltet, so hat er dafür das Seelische von einer anderen Seite mit wachsender Differenzierung gesehen und dargestellt. Wir finden bei Euripides in so gut wie allen seinen Stücken eine Labilität im Bereiche des Psychischen, die der älteren Dramatik noch fremd ist und nur bei dem späten Sophokles Vergleichbares hat, wobei jedoch der bedeutende Abstand nicht zu übersehen ist. Was wir meinen, wird sich am ehesten an der *Iphigeneia in Aulis* klar machen lassen, da die Entwicklung, von der wir sprechen, hier ihren äussersten Punkt erreicht hat. Die Frage nach dem Verhältnis der beiden Prologe, von denen der anapästische wohl Euripides gehören mag, kann hier beiseite bleiben, uns interessiert das Geschehen bis zum Kommen Klytaimestras und ihrer Tochter. Agamemnon hat die beiden durch ein Schreiben, das die Hochzeit mit Achill verheisst, ins Lager gerufen; dann aber kommt ihm zum Bewusstsein, was er mit der Opferung seines Kindes tun will, und in nächtlicher Stunde schreibt er den zweiten Brief, der den ersten aufhebt und das Kommen der Frauen ver-

hindern soll. Menelaos fängt diesen Brief ab und überschüttet in einer Agonszene den Bruder mit den bittersten und kränkendsten Vorwürfen. Als aber Klytaimestras Kommen gemeldet wird und Menelaos die hilflose Verzweiflung des Bruders sieht, da bietet er ihm die Hand und will lieber auf den Feldzug und Helena verzichten, als Agamemnon das furchtbare Opfer bringen lassen. Die Stellung der beiden Brüder am Ende dieser Partie ist das Ergebnis einer vollen Drehung: nun will Menelaos das Opfer verhindern, während Agamemnon Umkehr nicht mehr für möglich hält. Kalchas' Spruch kann nicht geheim bleiben, das Opfer muss fallen.

Wenn irgendwo, so muss vor dieser Szenenfolge die Anschauung versagen, die Zeichnung des Seelischen sei bei Euripides nur um der Handlung willen da oder doch dieser in jedem Falle untergeordnet. Wenn Klytaimestra (607) die Bühne betritt, ist für die Iphigeneia-Handlung so gut wie nichts geschehen. Die Briefintrige, von der wir sogleich im Prolog unterrichtet wurden, ist abgelaufen, wie sie ursprünglich geplant war: die Frauen sind nun da. Das ganze wechselvolle Spiel mit einem tobenden und dann wieder milde zum Gegenteil ratenden Menelaos, mit einem bereuenden und dann an der Möglichkeit tätiger Reue verzweifelnden Agamemnon hat sich ausschliesslich im Bereiche des Seelischen vollzogen. Gewiss, Beziehungen zum Handlungskern liessen sich ersinnen. Man könnte sagen, dass hier die Voraussetzungen in besonders breiter und bewegter Weise exponiert werden, dass die Schwäche dieser Könige die Folie für die grosse Haltung abgeben solle, zu der Iphigeneia findet. Aber nichts von diesem kann den Aufwand an psychischer Bewegung rechtfertigen, die für Euripides ein Motiv von eigenem Interesse geworden ist. Die Art, wie die eine Partei — denn wir dürfen die Atriden als eine den Frauen gegenüberstehende Partei fassen — in sich auf Grund seelischer Motive differenziert ist, findet sich in manchem der früheren Stücke vorbereitet. Wir erinnern an

die verschiedene Weise, in der im Eingange des *Herakles* Megara und Amphitryon dem Kommenden entgegensehen, oder an die feindurchgeführte Differenzierung des Orestes und Pylades in der *Iphigeneia bei den Taurern* und im *Orestes*.

Ihren besonderen Ausdruck findet diese neugesehene und neugestaltete Labilität des Seelischen vor allem dort, wo das Verhältnis einer Gestalt zu ihrem Schicksal und ihrer Umwelt eine Änderung erfährt, die zwar von äusseren Faktoren beeinflusst ist, sich aber in ihrem eigenen Inneren vollzieht. Konrad Ferdinand Meyer sagt in seiner Novelle « Der Schuss von der Kanzel » von den Mythikonern: « ... sie liebten es nicht und hielten es für schmählich — hierin den griechischen Dramatikern ähnlich — wenn eine erwachsene Person ihren Charakter wechselte. » Hier ist die Konstanz der Physis für die Tragödie der klassischen Höhe ausgezeichnet festgehalten. Auch bei Euripides ist noch viel davon bewahrt, doch sind neue Möglichkeiten des Schwankens, Abirrens und Sichzurechtfindens seiner Menschen nicht zu verkennen, wenngleich man nicht zu rasch mit der Feststellung einer Wandlung bei der Hand sein darf. Aber was in seinem Admetos vorgeht, der bei der Rückkehr vom Grabe der Gattin sein ἄρτι μανθάνω (940) spricht, hat kein Gleiches in der voraufgehenden Dramatik. Vielleicht hat Eduard Schwartz (*Charakterköpfe* 1, Leipzig, 1912, S. 44) ein wenig zu hoch gegriffen, wenn er hier die innere Tragik des leidenden Individuums geschaffen und die Welt der individuellen Persönlichkeit erschlossen sah, aber ohne Zweifel wird uns hier ein seelischer Vorgang von Bedeutung gezeigt und wir dürfen, ohne den Rahmen des vom Dichter Gewollten zu sprengen, wohl die Frage stellen, ob dieser Admet nun ein zweites Mal das Opfer seines Weibes annehmen würde.

In der *Aulischen Iphigeneia* aber werden wir Zeugen eines Vorganges, den als Wandlung zu bezeichnen immerhin erlaubt sein dürfte. Auch Strohm, dessen Wertung des Stückes als eines der feinsten griechischen Bühnenwerke ich

voll zustimme, hat in seinem schönen Euripidesbuche (*Zetemata* 15, S. 57) hier von einer echten Entwicklung gesprochen. Der Weg von einer Todesangst, die sich an jede Hoffnung und jedes Mittel klammert, zu dem für eine grosse Aufgabe in grosser Haltung dargebrachten Opfer, ein Weg, auf den die Gestalt Polyxenas in der *Hekabe* vordeutet, ist allerdings schon von der antiken Kritik nicht verstanden worden. Ja, Aristoteles hat in seiner *Poetik* (XV, 1454 *a*, 32) gerade die *Aulische Iphigeneia* zum Beispiel für das ἀνώμαλον gemacht, um an ihr die Verletzung jener Einheitlichkeit der Wesenszeichnung zu illustrieren, die er, ganz im Geiste der klassischen Auffassung von der Konstanz der Physis und des durch sie bedingten Ethos, vom tragischen Dichter verlangt. Die um ihr Leben bettelnde Iphigeneia scheint ihm mit der später gezeigten, heroischen nichts gemein zu haben. Nach Zürcher (S. 184, 6) dürften wir uns ruhig auf den Eindruck des Aristoteles verlassen, ohne dass wir uns seiner Kritik anschliessen müssten. Ich halte diese Kritik aus einem bestimmten Grunde für sehr bedeutsam. Sie scheint den Schluss zu gestatten, dass sich die Tragödie nach Euripides nicht auf dem Wege weiterentwickelte, den er in seiner zweiten *Iphigeneia* beschritten hat. Dieser seelisch bedingte radikale Umbruch im Verhalten eines Menschen blieb ein vereinzelter, aber deshalb um nichts weniger wichtiger Vorstoss der dramatischen Dichtung in neue Bereiche des Psychischen. Aristoteles hat ihn von seiner Auffassung aus als Skandalon empfunden.

Nur in aller Kürze möchte ich der Vermutung Ausdruck geben, dass die neue Labilität seelischer Phänomene, die ich für einen der wichtigsten Züge der Tragödie des Euripides halte, enge mit einer Entwicklung seines Denkens zusammenhängt, die ich einmal (« N. Jahrb. » 1939, 373) in anderem Zusammenhang zu zeichnen versuchte. Wir hören von Euripides in seinem *Hippolytos* (79) und dem ebenfalls vor 425 aufgeführten *Phoinix* (fr. 810) Äusserungen über die Bedeutung des angeborenen Wesens und die geringe Aus-

sicht der Lehre und Erziehung, die sich durchaus in den Rahmen der traditionellen, der Adelswelt entstammenden Anschauungen fügen. Dann lesen wir in der *Hekabe*, deren Spätdatierung in W. Schmids Literaturgeschichte sich längst als unhaltbar erwiesen hat, die merkwürdig zögernde Reflexion über die Bedeutung der Erziehung (592 ff.), während der Adrastos der *Hiketiden*, für die Zuntz den Ansatz auf 424 wahrscheinlich gemacht hat, in seiner Leichenrede (913 ff.) einen kompromisslosen und kräftig betonten Erziehung, optimismus vertritt. Diese Überzeugung von der Bildsamkeit der menschlichen Anlage durch das Werk der Erziehung, eine Überzeugung, die Euripides natürlich unter dem Einflusse sophistischer Ideen gewonnen hat, scheint mir auf der selben Linie zu liegen wie jene neue Beweglichkeit des Seelischen im euripideischen Drama, von der hier gesprochen wurde.

Euripides, der unruhigste Geist unter den drei Grossen, hat die seelischen Möglichkeiten des Menschen in einer neuen Weise in sein dramatisches Werk einbezogen, aber er ist dabei in Grenzen geblieben, von denen noch ein Wort zu sagen ist. Wir haben den Tadel gegen den Dichter, er lasse seine Medeia in zwei Gestalten, die grausame Rächerin und die weinende Mutter, zerfallen, und er habe ebenso seine Iphigeneia unter zwei Aspekten gezeigt, die sich nicht vereinigen liessen, als irrig erkannt, mag er zum Teile auch durch den Namen des Aristoteles gedeckt sein. Wenn wir nach den Gründen fragen, die ein solches Fehlurteil ermöglichten und es bis in unsere Tage bestehen liessen, so führt uns das auf eine wichtige Einschränkung, der die Darstellung des Seelischen bei Euripides durchwegs unterworfen blieb. Ich möchte, um zunächst ein Stichwort herzusetzen, von dem Punktuellen in der Psychologie des Euripides sprechen. Er zeichnet Zustände aber nicht Vorgänge. Paradigma kann der grosse Monolog Medeias, eine so nicht wiederholte Darstellung von Seelischem, sein. Viermal wechselt Medeia

hier den Standpunkt zwischen entschlossenem Tatwillen und der Aufgabe ihres Planes, die Kinder zu töten. Aber es ist stets nur der Standpunkt, der uns gezeigt wird, und ohne Übergang oder nur mit geringer Andeutung eines solchen ist Äusserung an Äusserung gereiht, ohne dass der Weg von der einen zur anderen sichtbar gemacht würde. Es ist im Grundsätzlichen vergleichbar, wenn so häufig bei Euripides nüchterne Reflexion unmittelbar an pathosbewegte Äusserungen derselben Gestalt antritt. Die *Aulische Iphigeneia* zeigt uns das gleiche Bild. Der Dichter lässt uns die beiden Endpunkte einer Entwicklung sehen, hier die Todesangst des Mädchens, dort den grossen Entschluss und die heroische Bereitschaft. Wie sich der Wandel von dem einen zum anderen Zustand in der Seele seiner Heldin vollzog, hat er uns nicht vorgeführt, konnte er mit den Mitteln seiner Kunst wohl gar nicht zeigen. Ich kenne auf der tragischen Bühne der Griechen nur einen einzigen Ansatz zur Darstellung eines seelischen Vorganges als Ablauf in der Zeit. Es ist die grosse Szene im *Agamemnon* zwischen Klytaimestra und dem Chor nach der Tat. Hier ist natürlich von Wandel keine Rede, auch davon nicht, dass Klytaimestra von Reue überwältigt würde, aber wie der Rausch des Triumphes nach der Tat Schritt für Schritt der Einsicht in die furchtbaren Zusammenhänge und der lähmenden Angst vor dem Kommenden weicht, das gehört zu den unvergesslichen Szenen des europäischen Theaters. Es will auch bedacht sein, dass diese Szene lyrisch ist, wie denn auch der Kommos der *Choephoren*, für den ich Dynamik ähnlicher Art annehme, lyrisch ist. Euripides hat nichts Vergleichbares. Was wir mitunter für ihn selbst beobachten, gilt für die attische Tragödie als Ganzes: es gibt Ansätze, für die sich, wenigstens mit unserem Material, keine Fortsetzung zeigen lässt.

Um aber auf den Fall Iphigeneia zurückzukommen, hat der Dichter zwar die Entwicklung im Inneren seiner Heldin nicht über Stufen dargestellt, uns aber die Einwirkungen von

aussen, die diese Entwicklung auslösen, sehr eindringlich sehen lassen. Es ist ja bekannt, um nur dies zu nennen, wie der Aspekt, unter dem das Unternehmen gegen Troia erscheint, radikal wechselt: wir sehen nicht mehr den Heereszug um eines verbuhlten Weibes willen, sondern das grosse panhellenische Unternehmen gegen Barbarenübermut.

Wir müssen, um bei den Grenzen psychologischer Darstellung in dem Drama des Euripides zu bleiben, auch der grossen Knappheit seiner Aussagen auf diesem Felde gedenken. Der Dichter, der für den Schmerz der Trennung und den Jubel des Wiederfindens so reiche lyrische Töne hat, erschwert uns die Interpretation an anderen Stellen durch äusserste Sparsamkeit. Man hat immer wieder ganze Deutungen der *Alkestis* aus der Zurückhaltung abgeleitet, mit der die Heldin in der Todesstunde zu Admet spricht. Ihre Liebe sei längst erloschen, die Jämmerlichkeit des Königs habe sie durchschaut, ein zweites Mal würde sie ihr Opfer bestimmt nicht bringen. Manche wissen auch, dass nach der Errettung der Alkestis durch Herakles das weitere Zusammenleben der wiedervereinten Gatten eine recht zweifelhafte Sache sein werde. Hier vereinigt sich modernes Psychologisieren mit Fragestellungen, die in unstatthafter Weise über den vom Dichter geformten Rahmen des Kunstwerkes hinausgreifen. Wir dürfen auch nicht fragen, wie Orestes mit Hermione leben wird, nachdem er sie zunächst ziemlich unsanft am Leben bedrohte. Für Alkestis aber scheitern alle die angeführten Interpretationen an dem einen Wort (287):

> οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσά σου
> σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν...

Das darf nicht mit Van Lenneps Kommentar so abgewertet werden, dass Alkestis lediglich den Anblick der verwaisten Kinder nicht hätte ertragen können. Dass es ihr freistand, am Leben zu bleiben und einen anderen Mann zu nehmen, hat sie unmittelbar vorher gesagt. Wir müssen das

ἀποσπασθεῖσά σου durchaus ernst nehmen. Es genügt, um das Bild einer ernüchterten, von ihrer Liebe gründlich geheilten Alkestis zu zerstören, aber es ist in der Tat auch alles, was die Todgeweihte über das Band zwischen ihr und ihrem Gatten sagt. Ich muss der Versuchung widerstehen, hier auf die *Alkestis* weiter einzugehen. Dass sie in neuerer Zeit wieder der Gegenstand interpretierenden Bemühens wurde, hat seinen guten Grund. Ist dieses Stück doch geradezu der Schulfall für die Schwierigkeiten, bei Euripides die Rolle des Psychologischen richtig abzugrenzen und im Einzelnen zu bestimmen.

Zum Schluss diene ein ebenfalls ganz kurzer Blick auf Seneca dem Versuche, die Kargheit der Aussage des Euripides über seelische Vorgänge durch den Kontrast stärker hervortreten zu lassen. Wie ist etwa in den *Troaden* Senecas (623) der Seelenkampf Andromaches vor der Auslieferung des Astyanax als psychischer Ablauf geschildert, wie packend weiss seine *Phaedra* (177) bei aller Rhetorik den Aufruhr ihres Inneren zu beschreiben und welche Töne findet sein Thyestes (417, 942) in dem unerklärlichen Bangen, das ihn mitten in der scheinbaren Wendung zum Guten befällt! Wenn wir abziehen, was hier leere Deklamation ist, bleibt doch einiges, was wir uns so im fünften Jahrhundert noch nicht denken können. Vor allem finden wir ein freieres und reicheres Ausspielen des Seelischen als in der euripideischen Tragödie, die sich von der Klassik entfernt und der Klassik doch noch in so vielem verpflichtet bleibt. Dass Seneca keinen geringen Schritt in der Entwicklung des europäischen Dramas bedeutet, has uns Regenbogen gezeigt. Das gilt auch von der psychologischen Durchdringung des Stoffes. Aber alles, was wir hier an reicherer und verfeinerter Gestaltung zu sehen meinen, ist doch nur Fortsetzung dessen, was Euripides, der von seinen Zeitgenossen Gescholtene, von der Nachwelt Vergötterte, an neuen Möglichkeiten für das tragische Kunstwerk gewonnen hat.

DISCUSSION

M. Winnington-Ingram: First of all, it is a great pleasure to thank Mr. Lesky for his admirable paper, which I myself found most congenial. Perhaps I should mention that my own paper on the *Hippolytus* this afternoon will cover some of the same ground. I should like to suggest, therefore, that, so far as is convenient, our discussion now should deal with general points or with plays other than the *Hippolytus*. Having said that, I throw the matter open to discussion.

M. Kamerbeek: Ich möchte Herrn Winnington-Ingram durchaus zustimmen. Ich freue mich darüber, dass wir in vielen Punkten miteinander einig sind. Ich möchte betonen, dass ich besonders Ihre Bedenken gegen Zürchers Buch teile. Das Buch ist ein sehr gescheites Buch, aber es ist doch auch schädlich. Ich möchte noch eine Frage stellen: ist es nicht wahr, dass von Sophokles im Sinne der peripatetischen Schule gesagt werden kann, er habe gesündigt gegen das ὁμαλόν, in der *Antigone* z.B., und vielleicht sogar in der *Elektra* und im *Philoktet ?* Würde es im allgemeinen nicht besser sein, diese ästhetischen Urteile des Aristoteles nicht zu hoch zu bewerten ? Noch eines: ist es wirklich wahr, dass Admetos' ἄρτι μανθάνω (*Alkestis,* 940) kein Analogon in der älteren Tragödie habe ? Ich denke an die *Sieben;* da gibt es nicht eine Wandlung, aber doch ein wirklich kritisches Moment, in dem der seelische Vorgang sichtbar gemacht wird.

M. Lesky: Da möchte ich zunächst sagen, dass ich so wie Herr Kamerbeek auch die Werte von Zürchers Buch betonen möchte. Ich kann nur den Ausdruck von Herrn Kamerbeek aufnehmen: es ist ein gescheites Buch. Was nun das Weitere betrifft, so freut es mich besonders, für das zu Aristoteles Gesagte Zustimmung zu finden. Es ist eine Ketzerei, aber ich glaube, man darf sie doch aussprechen, dass das Verhältnis des Aristoteles zur klassischen Tragödie in vielen Einzelheiten, sagen wir vorsichtig,

von seinen Denkkategorien bestimmt war, und, um bei der Vorsicht zu bleiben, nicht alle Phänomene erfasst hat. Was nun Eteokles betrifft, an den Herr Kamerbeek erinnert hat, so möchte ich die Verschiedenheit stärker betonen. Es scheint mir, bei Eteokles so zu sein, dass die beiden Aspekte, der des pflichtbewussten und heldenhaften Verteidigers und jener des fluchbeladenen Oidipus-Sohnes, der den Fluch zu Ende tragen muss, nebeneinander vorhanden sind, von Aischylos aber in seiner Technik nur nacheinander gezeigt werden konnten. Ich möchte des weiteren bezweifeln, ob es sich bei Eteokles um einen Ablauf in der Zeit handelt, was ich für den Admet in der Szene der Erkenntnis weit eher behaupten möchte. Eteokles wird sich des Verhängnisses, unter dem er dauernd steht, in dem Augenblicke bewusst, in dem der Name seines Bruders fällt, aber wenn Admetos sagt: ἄρτι μανθάνω, ja, da hat er etwas Neues gelernt, was bis dahin nicht verstanden zu haben gerade sein Fehler war.

M. Winnington-Ingram: You might perhaps say that this is a new application by Euripides of a theme which is extremely common in Sophocles — what Whitman calls « late learning ». Perhaps Euripides has taken this characteristic Sophoclean theme and applied it rather differently — to the discovery by a man of something internal to himself.

M. Lesky: Darf ich vielleicht noch vorher eine Bemerkung zum *Philoktet* machen, von dem Herr Kamerbeek ja mit Recht meinte, dass man ihn am ehesten als Beispiel für die psychische Labilität bei Sophokles anführen könnte. Aber auch hier scheinen mir die Dinge doch etwas anders zu liegen. Von Neoptolemos aus gesehen ist der ganze *Philoktet* doch eher ein Spiel von der Bewährung und Konstanz der Physis als von ihrer Änderung, denn das Wesen des Neoptolemos wird uns deutlich am Anfang gezeigt. Diesem Wesen wird Gewalt angetan durch die Autorität und Überredungskunst des Odysseus, aber dieses Wesen setzt sich durch und erleidet nicht die mindeste Veränderung.

M. Diller: Was das späte Lernen betrifft, so kann zunächst an die Ausführungen von Schadewaldt über Aias und Antigone

erinnert werden (*Neue Wege zur Antike* VIII, 1929, 61-109), wo das auch eine Rolle spielt. Auf der anderen Seite sagten Sie zum Schluss, Herr Lesky, dass Aristoteles eine Wandlung im Charakter, sagen wir vorsichtiger, eine Einkehr im Verhalten der tragischen Figuren nicht goûtiert habe und dass die späte Tragödie auf diesem Wege nicht mehr fortgeschritten sei. Aber ganz sicher, darüber sind wir uns auch einig, ist ein solcher Fortschritt in der neuen Komödie festzustellen, etwa in der Charisios-Szene der *Epitrepontes*. Das ist doch auch ein Beispiel für μανθάνειν, zwar rechtzeitig, weil es in einer Komödie geschieht, aber doch eben ein spätes μανθάνειν.

M. Lesky: Ich stimme hierin Herrn Diller vollkommen zu. Die Heranziehung des Aias und der Antigone ist schwierig. Ich glaube nicht, dass Schadewaldt in seiner frühen Arbeit die Verhältnisse richtig beurteilt hat, wenn er in dem Monologe des Aias ein Erkennen der Ordnung sieht, gegen die er verstossen hat. Ich verstehe diese Rede so, dass Aias in der unverrückbaren Konstanz seines Wesens bei seinem Abschied von der Welt die Möglichkeit, anders zu sein, vor sich hinstellt. Ich mache, um auszudrücken, was ich meine, eine Anleihe bei Anouilh: Aias ist der Mensch des unbedingten Neinsagens zu dem Sosein der Welt; er hält sich die Möglichkeit des Jasagens vor Augen, nicht um etwa sich selbst zu sagen: « Ja, so hättest du dich verhalten müssen », sondern nur um sich zu sagen: « Ein Aias kann sich nie so verhalten ».

M. Diller: Nein, ich möchte nicht missverstanden werden; ich wollte an Schadewaldt nur erinnern, ohne mich gerade mit der Aias-Deutung zu identifizieren. Das habe ich auch ganz anders gedeutet. Darf ich vielleicht gleich anschliessend auf den Ansatz Zürchers eingehen, so halte ich die Auseinandersetzung damit doch für sehr wertvoll für unsere ganze methodische Einsicht. Wir haben ja an Herrn Leskys Ausführungen gesehen, dass die Gegenüberstellung: ein Dichter führt eine geschlossene Charakterdarstellung durch, oder er lässt seine Personen gemäss dem Bedürfnis der Handlung handeln, eine verkehrte Alternative

ist. Es kann ja tatsächlich auch ein Charakter nur auf bestimmte Situationen der Handlung reagieren, und erst dann wird sich zeigen, was an ihm ist; das kann man also gar nicht so einander gegenüberstellen, und das scheint mir nun das besonders Nützliche für uns zu sein, dass wir daran sehen, dass wir allzuoft die von uns mitgebrachten Begriffe ohne weiteres als gesichert annehmen und dass wir von *unserer* Art von Charakterdarstellung, *unserer* Psychologie, *unserem* Realismus reden. Was ist das eigentlich ? Ich glaube, wenn wir das mit der Art, wie Euripides es macht, konfrontieren, dann sehen wir, dass wir unserer eigenen Begriffe gar nicht so sicher sind, sondern vieles vielleicht nicht so sehr anders darstellen und ausdrücken könnten, als Euripides es getan hat, und dass wir also insofern an der Betrachtung eines solchen bedeutenden Autors unsere Begriffe klären können.

M. Lesky: Herr Diller hat hier an eine der bedeutendsten Antinomien in unserem Tun und Lassen gerührt. Es scheiden sich ja an dieser Frage zwei Lager: die einen beteuern immer wieder mit grossen Worten, die Griechen seien die ganz Anderen gewesen und es sei uns im Grunde versagt, zu ihrem Wesen vorzudringen, — während es eine andere Gruppe gibt, die es vielleicht mehr mit dem *common-sense* hält und sagt: letzten Endes waren das Menschen wie wir. Ich möchte vermuten, Herr Diller, dass Ihre eigene Einstellung auf dieser Richtung liegt.

M. Diller: Ja, das ist zum mindesten eine gewisse Reaktion gegenüber Übertreibungen nach der anderen Seite.

M. Lesky: Ich halte diese Reaktion für ausserordentlich gesund und wichtig. Aber ich möchte doch sagen, dass im Zusammenhange mit Zürchers Buch ein sehr ernstes Problem offen bleibt. Sie sagen ganz richtig und ich habe das ja selbst betont, dass jede Aktion im Stück Reaktion auf Erfahrungen, auf leid- oder freudvolle Erfahrungen ist, aber es bleibt nun doch die Frage — und das ist die Kernfrage des Zürcherschen Buches —, können wir diese verschiedenen, szenisch bedingten Reaktionen in einem Charakterbild vereinigen, oder ist es so, wie Zürcher

will, dass die Dinge auseinanderfallen und Teile sind, die nicht mehr Bruch und Bruch zusammen passen.

M. Diller: Das würde ich auf keinen Fall akzeptieren.

M. Lesky: Dagegen wollte ich auch in meinen Ausführungen Stellung nehmen.

M. Rivier: M. Lesky a mis au centre de son exposé la scène des *Troyennes* (v. 895-1059) où Hécube et Hélène s'affrontent sous l'arbitrage de Ménélas. Dans le passage et la formule fameuse (v. 988) sur lesquels il a attiré plus particulièrement notre attention, s'exprime, de l'avis général, la pensée même d'Euripide; on y voit la preuve que celui-ci avait effectivement une vue rationaliste de la mythologie et concevait la sphère des sentiments humains comme entièrement autonome. L'analyse de M. Lesky va dans le même sens. La difficulté que j'éprouve à le suivre tient d'abord à cette portée générale qu'il attribue aux déclarations d'Hécube, et aux conséquences qui en résultent, selon lui, pour l'interprétation du théâtre d'Euripide et notamment des pièces antérieures. Le sens de l'*agon* des *Troyennes* dépend largement, me semble-t-il, de la place qu'il occupe dans l'action, et du fait qu'il doit entraîner une décision de Ménélas en faveur de l'une des deux parties. Il s'agit pour Hécube de démontrer que l'acte d'Hélène est « volontaire » (ἑκουσίως dit Ménélas, v. 1037). Ce terme a des implications juridiques, et le contenu du plaidoyer d'Hécube s'en ressent. Il consiste à prouver qu'Hélène n'a pas agi sous l'influence d'un dieu, bien sûr, mais aussi qu'elle n'a pas agi de manière « involontaire », sous l'empire d'une passion: c'est du moins ce que je conclus en observant qu'Hécube dénonce avant tout chez Hélène l'opération du νοῦς. Vous avez insisté sur ce fait; mais vous avez ajouté, si je ne me trompe, qu'à cette occasion le poète analysait les dispositions intimes d'Hélène, en énumérant les mobiles psychologiques de son action. A vrai dire, je verrais plutôt, dans ces vers, le mouvement d'une explication, ou d'une reconstruction, de la conduite d'Hélène à la manière des orateurs. Ce qui est visé, me semble-t-il, ce ne sont pas des sentiments distincts, dont l'un serait la passion sensuelle, l'autre la soif de luxe, etc.,

mais toujours Hélène, Hélène responsable, parce qu'au centre de sa conduite il y a sa raison et sa volonté défaillantes (en ce sens, à mon avis, τὰ μῶρα et ἐξεμαργώθης, v. 989, 992). C'est pourquoi il me paraît improbable que, dans ce passage, Euripide désigne la passion pour elle-même, en tant que puissance instinctive, et je doute qu'il nous y découvre sa pensée, comme une sorte de programme indépendant de la pièce et de la situation réciproque des personnages.

J'en dirais autant du fragment des *Crétois* (*Suppl. Eur.*, p. 22-24 von Arnim), qui pose le même problème de façon plus aiguë, parce qu'il se place peut-être assez haut dans la production d'Euripide. Pasiphaé se défend en reportant sur Poséidon l'origine de son aberration; et l'on admet que cette apologie est condamnée par le poète entre autres parce que Minos la rejette expressément. Or le chœur prend le parti de Pasiphaé et ce que nous savons de l'action semble indiquer que Minos n'y était pas ménagé par le poète. Toute autre question mise à part, il ne me semble pas que l'apologie de Pasiphaé puisse être interprétée sans tenir compte de la situation dans laquelle elle s'insère, ni que l'on puisse affirmer équitablement que le poète est pour ou contre le point de vue développé par un de ses personnages.

Un mot sur Phèdre enfin. Vous avez dit que les premières paroles de la ῥῆσις écartaient l'explication mythologique de la passion à laquelle le chœur et la nourrice se rallient. Le fait est que ce ne sont pas seulement le chœur et la nourrice qui présentent l'amour sous ce jour-là, mais Phèdre elle-même. Elle en parle comme d'une δαίμονος ἄτη (v. 241). Sans doute, quand elle s'exprime ainsi, Phèdre délire. Mais est-ce une raison pour éliminer ce témoignage ? M. Dodds l'a pensé et il a été généralement suivi. C'est oublier que sur la scène le langage de la folie mérite aussi d'être entendu. Dès lors, faut-il donner au début de la ῥῆσις une valeur programmatique, quand il n'est pas sûr qu'il exprime toute la pensée du personnage ? Vous avez dit vous-même à propos d'un autre mot de Phèdre (v. 725) que la psychologie d'Euripide s'édifiait souvent sur « einem doppelten Boden».

C'est bien ce que je crois. Mais je ne voudrais pas attribuer à cette remarque plus de poids que vous ne pensiez lui en donner vous-même.

M. Lesky: Darf ich zunächst fragen, M. Rivier, ob ich Sie recht verstanden habe, dass Hekabe in dem Agon der *Troaden* mit Bewusstsein den Akzent auf den νοῦς der Helena lege, um deren Position dadurch zu verschlechtern und ihre Verantwortlichkeit zu erhöhen. Dass Hekabe also mit Bewusstsein die irrationalen Elemente in Helena ausschalte.

M. Rivier: Ces éléments ne sont peut-être pas exclus, mais l'accent est certainement mis sur la responsabilité d'Hélène.

M. Lesky: Das ist zweifellos richtig. Ich habe selbst an verschiedenen Orten betont, dass man im Agon das agonale Moment jeder Partei richtig einschätzen müsse. Aber ich glaube, die Frage, um die es mir vor allen Dingen geht, bleibt davon zunächst unberührt, die Frage nämlich, ob wir die Verteidigung der Helena: « Ich bin unschuldig, alles hat Aphrodite gewirkt » als solche gelten lassen sollen, oder ob wir verstehen sollen, dass sich Helena hier hinter einen Glauben flüchtet. Ferner ist mir bewusst, dass der Fall der *Kreter* sehr schwierig ist, da wir nur Fragmente haben und nicht wissen, wie die Handlung gelaufen ist. Im übrigen möchte ich noch einmal betonen, wie ich es in dem Referat selbst tat, dass die Dinge bei Euripides vielfach nicht so einfach liegen; es ist mir bewusst, dass jede solche Betrachtung gleichzeitig eine Vereinfachung darstellt. Ich stimme vollkommen der Auffassung zu, dass die Mächte, die in Stücken wie der *Medea* aus dem Menschen hervorbrechen, zugleich als irrationale, dämonische Mächte verstanden werden, dass es sich durchaus nicht nur um einen psychologischen Rationalismus des Euripides handelt. Was mir besonders am Herzen lag, war aber die Frage, ob diese irrationalen Mächte für Euripides noch den Namen der alten traditionellen Gottheit führten.

M. Zuntz: Was ich sagen möchte, schliesst an das an, was M. Rivier gesagt hat; ich versuche, von dort aus weiter zu denken; freilich mit einem starken Vorbehalt. Mir scheint es bedenklich,

irgend eine Äusserung in einem Stück als programmatische Äusserung des Euripides aus dem Zusammenhang herauszunehmen — was Sie ja ausdrücklich getan haben. Es ist vielleicht eine Platitude, aber wahr, wenn man sagt: es ist immer Euripides, der spricht. Sei es nun Aphrodite oder der Bote oder irgend eine Person: immer hat er ihnen ihre Worte gegeben. Nun aber zu sagen: an dieser oder jener Stelle haben wir die eigene Meinung des Euripides, das scheint mir gefährlich und falsch. Es ist eben Hecuba, die spricht, und nicht Euripides. Wollte man, wie ich Sie verstanden habe, Herr Lesky, sagen, dass das, was Hecuba sagt, als die gültige Wahrheit zu akzeptieren sei, dann würden ja alle Worte, die etwa die Götter sagen, ein sinnloses Spiel; dann hätte sowohl Kypris selbst als auch die Worte, in denen Helena sich auf Kypris bezieht, als einfacher Unsinn sich erwiesen. Wenn aber irgendein Teil des Dramas durch einen anderen Teil als Unsinn erwiesen würde, wäre das Drama als Ganzes zerstört. Auf derselben Linie liegt, glaube ich, was Sie später über die Entwicklung der Anschauung des Euripides über Erziehung gesagt haben. Jede einzelne von den Stellen, die Sie erwähnen, ist gewiss da; aber wenn Adrastos in den *Hiketiden* (913 f.) sagt, dass Erziehung möglich ist, dann scheint mir dies nicht eine nun gewonnene Erkenntnis des Euripides zu sein, sondern eben auch ein Wort, das innerhalb der Welt der Tragödie gesprochen wird.

Damit will ich nicht sagen, dass wir dies, oder alles, was in der Tragödie gesagt wird, für nicht wahr halten sollen. Aber mir scheint: was Euripides uns gibt, ist immer eine ganze Welt, innerhalb deren das Ja und das Nein, das Zulängliche und das Unzulängliche, vor uns gebracht werden, nicht damit wir uns eine Lehre aus gerade diesem Einen nehmen — dies ist wahr und jenes ist falsch —, sondern damit wir uns erinnern: es gibt alle diese verschiedenen Realitäten in der Welt und alle diese Möglichkeiten der Deutung der Realität. Wenn man einfach eine Serie Euripides-zitate bei Stobaeus hintereinander durchliest, oder die Fragmente: was einem da überwältigend bewusst wird, scheint

mir das unbegrenzte, totale Wissen von allem, was Menschen empfinden, sagen, deuten, missdeuten können; so sehr, dass dann die Frage: glaubt denn Euripides dies, oder glaubt er das, mir gegenstandslos zu werden scheint. Es heisst dies nicht, dass alles unwahr ist, weil zu jedem ein Gegensatz da ist, sondern dass vielmehr das Hinstellen des plus A und minus A, plus B und minus B, dass eben dies den, der den Tragödien folgt, allmählich zur Klarheit führen, ihm die Welt klarer machen kann; wie in einem platonischen Dialog die falsche Position am Anfang nicht nur da ist, um widerlegt zu werden, sondern auch ein Stück Wahrheit enthält. Die totale Wahrheit kann kein Mensch aussprechen; aber die Welt mehr und mehr richtig zu durchschauen, das, scheint mir, ist's, wohin er uns führt — eher als dass wir sagen könnten: hier, an dieser oder jener Stelle, hat uns Euripides gesagt: « Dies ist wahr, also ist jenes falsch ».

M. Lesky: Es ist in dem, was Herr Zuntz sagte, eine Verschiedenheit der Anschauungen zum Ausdruck gekommen, die mehr oder minder latent seit Beginn unserer gemeinsamen Arbeit vorhanden ist, und ich möchte das Problem vielleicht dadurch klarer machen, dass ich es in etwas anderer Fassung umschreibe. Es ist einfach die Frage: gibt es in der euripideischen Tragödie überrollenmässige Gestaltung ? Mit anderen Worten: gibt es Stellen, wo durch den Mund seiner Personen der Dichter selbst spricht ? Nach Ihrer Meinung gibt es Derartiges nicht, wir haben vielmehr immer nur die Rolle und die Rolle im Stück zu sehen. Hier bin ich allerdings anderer Auffassung; es scheint mir in der Partie der *Hekabe* (592 ff.), die ich eben im Zusammenhang mit der Diskussion des Erziehungsproblems bei Euripides nannte, ein besonders prägnantes Beispiel dafür gegeben zu sein, wie der Dichter im Rahmen einer Szene eigene Überlegungen zu Worte kommen lässt. Hekabe hat eben die Nachricht von dem tapferen Sterben ihrer Tochter Polyxena erhalten und ergeht sich nun in einer Digression über den Wert oder Unwert der Erziehung, deren Problematik sie diskutiert. Selbstverständlich meine ich nicht, dass der Dichter den Faden seines Stückes nun einmal ganz

beiseite legt und sagt: « jetzt will ich eine kleine Vorlesung halten ». Die Verbindung zum Ganzen des Stückes ist vorhanden, und insofern stimme ich Ihnen zu, Herr Zuntz, aber andererseits ist diese Verbindung doch hier bis aufs Äusserste gelockert. Die Mutter, die den Tod ihres Kindes erfährt, und nun, — wir müssen wirklich sagen — eine Betrachtung über das Wesen der Erziehung anstellt, diese Mutter weicht hier wirklich vor dem Dichter zurück, der von Gedanken spricht, die ihn zutiefst bewegen, so tief aus seiner Zeit heraus bewegen, dass er von ihnen sprechen muss. Besonders möchte ich Vers 603 anführen, in dem sich Hekabe selbst zur Ordnung ruft: καὶ ταῦτα μὲν δὴ νοῦς ἐτόξευσεν μάτην: diese Äusserungen haben nicht « zur Sache » gehört. So möchte ich doch behaupten, dass es solche überrollenmässige Gestaltung gibt, wie sie sich wohl in jeder Dramatik ergeben wird. Der Aischylos im Chore des *Agamemnon* ist doch wirklich δίχα δ'ἄλλων μονόφρων (757), und wenn Gyges am Ende des Hebbelschen Dramas von denen spricht, die sich als Heroen des Fortschrittes opfern und ihrer Zeit voranschreiten, so ist das doch wirklich Hebbel, und ich glaube nicht, dass die Frage: « Wo können wir den Dichter selbst hören ? » das Kunstwerk zerstört. Gewiss werden in einem Agon alle Mittel der Dialektik entfaltet, aber ich weiss nicht, ob die Frage verboten ist, auf wessen Seite der Dichter das Recht sieht.

Das sind grosse grundsätzliche Verschiedenheiten und es ist, glaube ich, sehr gut, dass sie klar herausgekommen sind. Nur gegen den Verdacht möchte ich mich wehren, dass ich etwa meine, so vorgehen zu können, wie Wilhelm Nestle in seinem Buche vorgegangen ist *(Euripides als Dichter der griechischen Aufklärung)*, wo einfach Stelle an Stelle gereiht wird und so die « Ansichten des Euripides » über die Sklaven, über die Ehe, usw. gesammelt werden. Es ist mir vielmehr bewusst, dass die interpretatorische Bestimmung der überrollenmässigen Gestaltung ausserordentlich schwierig ist und dass sie auch nur in wenigen Fällen gelingen wird.

M. Diller: Ich möchte mich doch ganz weitgehend auf die

Seite von Herrn Zuntz stellen. Auch ich glaube, dass die Tragödie nur in ihrem dialektischen Gang ein wahres Ganzes ergibt, und ich möchte das durch ein nochmaliges Eingehen auf den Agon in den *Troerinnen* etwas deutlicher zu machen versuchen. Ich würde Ihnen nur recht geben, Herr Lesky, in der Deutung der Verse 987/988, dass Hekabe der Helena vorhält, dass ihr lüsterner Sinn sie zu Paris zog, dass es aber nur eine Ausrede ist, wenn sie sich jetzt hinter der Göttin verschanzt; das scheint mir allerdings aus den Versen hervorzugehen. Aber wenn sich Helena nun auf die Göttin beruft, ist dann alles so unrecht, was sie da sagt ? Wir wollen die Frage jetzt aus dem Spiel lassen, auf die es Ihnen ja weitgehend ankam, ob es die Göttin, die geglaubte Göttin, ist oder die irrationale Macht der Liebe; wenn aber Helena höhnisch zu Hekabe sagt (948): « Versuche es einmal, stärker zu sein als Zeus, der über die anderen Götter die Obergewalt hat, aber Sklave der Kypris ist », behält sie im Gang der Handlung recht, denn Menelaos' Entscheidung, dass er gegen Hekabes Willen Helena bei sich behält, ist ja doch das Ergebnis, das kommen muss. Das weiss jeder, der den Gang der Dinge übersieht, und so kommt es tatsächlich, und das scheint mir zu zeigen, wie die Dinge immer hin- und hergehen, und ich muss gestehen, dass ich meine Befriedigung bei dem Umgang mit der Tragödie immer wieder darin finde, dass ich sehe, es geht nicht auf, die Dinge komplizieren sich, sei es in einem tragischen oder einem ironischen Sinn, was bekanntlich oft dasselbe ist.

M. Lesky: Ja, aber ich möchte doch betonen, dass es mir eben um die Frage ging, die Herr Diller jetzt auf die Seite gestellt hat. Dass in der Tragödie des Euripides die irrationalen Mächte eine unerhörte Rolle spielen und dass sich aus ihnen echte Tragik entwickelt, auswegslose Tragik, bei der wir nicht mit einer Formel die Lösung geben können, das ist genau so meine Ansicht wie die von Herrn Diller. Ich habe auch in meinem Referat betont, dass von ihr ein unmittelbarer Weg zur Anschauung von Herrn Rivier führt. Anderseits habe ich nun einmal das Problem — dieses Recht möchte ich für mich bean-

spruchen — just so gestellt: sind diese irrationalen Mächte für Euripides jene des alten Mythos, oder sind sie für ihn bereits anderer Art, und die Fragestellung ist, glaube ich, geistesgeschichtlich zum mindestens erlaubt.

M. Martin : La doctrine qui vient d'être exprimée par M. Zuntz et à laquelle M. Diller a donné son approbation est au fond ce qu'on appelle en français la doctrine de l' Art pour l'Art, selon laquelle l'artiste n'a absolument à s'occuper que des règles de son art. Acceptable en théorie, cette doctrine peut-elle être réellement appliquée ? L'artiste, malgré tout, n'est pas seulement un artiste; c'est un homme, avec ses idées sur la société, sur l'humanité; celles-ci transparaissent inévitablement dans ses personnages. Bien sûr, il pourra dire, en cas de critique: « c'est mon personnage qui parle; moi, je n'y suis pour rien », et cette réponse est théoriquement valable. Mais il faut remarquer que le public athénien n'en a pas jugé ainsi; il discernait chez les poètes tragiques, et notamment chez Euripide, le retour de certaines théories, la reprise de certaines attitudes, que j'appellerai dominantes. Dans le cas d'Euripide, ces dominantes ne plaisaient pas au public, qui les tenait pour dangereuses et révolutionnaires; il n'a donc pas fait sienne la doctrine de l'Art pour l'Art. Et je doute, d'ailleurs, que les poètes de cette époque l'eussent acceptée, parce qu'ils se considéraient (cela ressort nettement des *Grenouilles* d'Aristophane) comme les éducateurs du peuple, ayant une mission sociale et civique à remplir. Mon opinion, par conséquent, est qu'il est légitime de chercher à déterminer les dominantes du théâtre d'Euripide.

Cela dit, je voudrais poser à M. Lesky une question précise. Que faut-il entendre par le mot νοῦς, tel qu'il est employé au vers 886 des *Troyennes*, par exemple ? On répète qu'Euripide est un poète rationaliste; à la vérité, ce terme ne me paraît guère heureux quand il est appliqué à Euripide. En dépit de la critique qu'il a exercée directement ou indirectement sur les traditions religieuses et les mythes, Euripide n'était pas nécessairement un positiviste, un de ces esprits secs qui ne croient qu'à la cau-

salité physique et qui éliminent du monde toute espèce de mystère. Euripide a probablement déplacé le sens du mystère, et peut-être l'a-t-il approfondi, en le fixant non plus au ciel mais dans la conscience humaine. Dès lors que faut-il entendre par νοῦς ? *Intellekt* et *Verstand* me paraissent trop étroits. Mon sentiment est que le terme unit encore des éléments que notre psychologie sépare aujourd'hui, mais que les Grecs ne distinguaient pas, peut-être avec raison. L'homme est un tout complexe, chez qui le même aspect ne domine pas à tout moment; et il en va de même chez Euripide. Qu'un personnage d'Euripide change d'avis, qu'il semble se contredire, c'est précisément pour cela qu'il vit ! S'il était toujours le même, s'il ne se produisait pas en lui des modifications, ce serait un mannequin, non pas un personnage vivant.

M. Lesky : Ja, das Wort νοῦς hat natürlich seine Geschichte. Ich erinnere etwa an die schöne Arbeit von Kurt von Fritz (*Class. Philol.* 1943, 79-93; 1945, 223-242; 1946, 12-34). Die Frage geht für uns wohl nur darum, was das Wort bei Euripides bedeutet, und da möchte ich doch, gestützt auf manches in Meissners Dissertation, meinen, dass mit νοῦς hier das ganze Seelenleben, die ganze Person gemeint ist, gesehen vom Aspekt des Intellektuellen, wobei aber doch der Mensch als Ganzes erfasst wird.

Ich möchte auch noch im Zusammenhang mit der Frage nach dem Wesen des νοῦς betonen, wie wichtig das Hekabe-Gebet der *Troaden* ist, denn wenn dort die Möglichkeit erwogen wird, das, was die Leute Zeus, die höchste Potenz, nennen, sei einfach der νοῦς βροτῶν (886), da sieht man aufs neue, wie sehr der Weg von diesen Äusserungen des Euripides zur Anerkennung übernatürlicher Mächte geht: es ist dies der Punkt, in dem ich mich mit Herrn Rivier begegne.

M. Zuntz : « Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren ». Wenn man eines sagt, kann man in dem Augenblick nicht all das andere sagen, das damit zusammenhängt; und doch ist die Wahrheit im Ganzen und nicht im Teil. Demnach hoffe ich, dass wir hier nicht das Gefühl eines wirklichen Gegensatzes in unseren

Auffassungen haben — was, glaube ich, nur bedeuten würde, dass wir unsere Auffassungen zu einseitig oder zu verschärfend darstellen. Z. B. ist es gewiss niemandem verboten, in einem besonderen Wort des Euripides eine besonders bedeutsame, tiefe, wegweisende Einsicht zu finden und natürlich werden anderseits gelegentlich Worte gesprochen, die ganz deutlich falsch oder unwesentlich oder unerheblich sind. Es ist also hier wie immer im Leben, es ist eine Frage des Akzentes, der Nuance; eher als dass der eine sagte: « l'Art pour l'Art », der andere dagegen: « Nein, hier ist das Wahre und dort das Falsche ». Wir müssen uns hüten, es so zu verschärfen.

Wenn ich noch versuche, das genauer zu umschreiben, was mir bei dieser Auseinandersetzung wesentlich scheint: man sollte doch, glaube ich, eben nicht sagen: Hekabe gegen Helena sagt das, was die endgültige, richtige Analyse und Deutung der Situation ist; denn damit, scheint mir doch, würde das vorher Gesagte, z. B. die Beziehungen auf die Götter und besonders auf Kypris, zum Unsinn. Hekabe gibt *eine*, sehr penetrante, Deutung der Situation. Wenn wir trotzdem Kypris als Verursacherin präsentiert bekommen, so heisst das doch wohl, dass es für diese, wie für alle Situationen und Fakten, eben verschiedene Möglichkeiten des Deutens gibt, deren eine die andere nicht vollkommen ausschliesst. Vielmehr, wenn wir allen nachdenken, werden wir selbst richtiger, tiefer, umfassender, kompletter werden. In dem Sinn wehre ich mich dagegen, dass man sagt: « Hier spricht Euripides und das ist seine wahre Meinung; also ist der Rest unerheblich ».

Als ein anderes Beispiel darf ich vielleicht eine Stelle erwähnen, die immer als besonders extrem zitiert wird, nämlich der Chor in der *Elektra* (699 ff.), in dem erst ein Mythos erzählt wird und der Chor dann (737) sagt: « Ich kann das aber nicht glauben ». Auch hier wäre es, glaube ich, vorschnell zu sagen: das Ich, welches sagt: « Ich kann das nicht glauben », das ist nun Euripides persönlich, der uns sagt: « Ich, Euripides, glaube diesen Mythos nicht ». Es ist ja immer noch der Chor, der spricht, und

man sollte sich, glaube ich, auch da noch fragen: « Was bedeutet es, wenn der Chor im Drama das sagt ?» Dann würde man, glaube ich, sehen, dass auch diese Äusserung beiträgt zu der Einsicht, zu der die *Elektra* uns verhelfen kann. Sieht man den Zusammenhang an, so wird da, scheint mir, ganz klar gesagt: « Hier seht ihr Menschen, die ringen, das δίκαιον zu verwirklichen. Dieses δίκαιον ist nicht nur ein Faktum zwischen einzelnen Menschen: es hat einen göttlichen Aspekt, eine göttliche Universalität. Aber freilich: in der Natur ist es nicht zu finden; Sonne, Mond und Sterne gehen ihren gesetzmässigen Gang, was immer Menschen tun oder irren oder leiden». Wir werden im Zusammenhang der *Elektra*, glaube ich, angeleitet zu sehen, wo in der Welt der Ort des δίκαιον ist. Sonne, Mond und Sterne kümmern sich nicht darum. Andererseits ist es nicht nur ein Produkt menschlicher Vorurteile: es ist — modern gesprochen — eine transzendentale Realität.

Dies also als ein Beispiel, wie ich meine, dass man auch solche sehr persönlich klingende Äusserungen doch nicht einfach als Privatäusserung der Dichters, unabhängig vom Drama, auffassen soll. Sie erweisen sich, glaube ich, als viel bedeutender, wenn wir sie im Rahmen des Dramas zu verstehen suchen. Und trotzdem, — da wir ja versuchen, wenn möglich nicht pedantisch zu sein — will ich Ihnen, M. Martin, gern zugeben, dass wir oft, und wohl mit Recht, empfinden: « Hier spricht Euripides besonders mit eigenem Gefühl, aus eigener Erfahrung; z. B. in οὐ παύσομαι τὰς χάριτας, κτλ.». Gewiss, das ist der Chor und es gehört ins Drama, und doch ist nicht verboten zu denken, dass der Chor dies nicht so schön und stark sagen würde, wenn Euripides, der Mensch Euripides, es nicht so schön und stark gefühlt hätte.

M. Lesky: Ich möchte zunächst aufs Ganze gesehen sagen, dass ich die von Herrn Zuntz und mir entwickelten Anschauungen als komplementär verstehe. Es ist zweifellos erlaubt, ein Kunstwerk zunächst ohne jede andere Frage nur als Kunstwerk zu betrachten, und es wäre gut, wenn man das öfter getan hätte.

Anderseits aber glaube ich, dass es durchaus berechtigte Fragestellungen gibt, die den Schöpfer dieses Werkes und seine Auseinandersetzung mit der Welt angehen. Schliesslich ist auch Reinhardt in seinem letzten Essay, den wir sicher beide hochschätzen, nicht anders vorgegangen, wenn er nicht nach der Gestalt der einzelnen Werke oder nach der Rolle einzelner Personen, sondern nach der « Sinneskrise bei Euripides » fragte (*Die Neue Rundschau*, 68, 1957, 615-646). Sie haben, Herr Zuntz, dann noch eine andere grundsätzlich wichtige Frage angeschnitten. Sie sagten: « Wenn die Hekabe der *Troaden* recht hätte, würde ja ein Teil des Stückes sinnlos. » Da möchte ich an die *Elektra* erinnern: die ganze Handlung des Stückes ist doch auf dem Befehle Apollons aufgebaut, und am Schluss des Stückes wird dieser Befehl von den Dioskuren als töricht erklärt. Daran hat A. W. Schlegel schweren Anstoss genommen und gefragt, warum Euripides denn sein Stück geschrieben habe, wenn er es am Ende selber zerstört. Hier ist zu keiner glatten Lösung zu kommen, wir können nur die Dissonanz anerkennen, die nun einmal durch einzelne Dramen des Euripides geht und ihren letzten Grund in seiner Persönlichkeit hat.

Mit einem Wort möchte ich noch auf den Agon der *Troaden* zurückkommen. Helena sagt (940-50): « Kypris ist nach Sparta gekommen, Kypris war in der Begleitung des Paris, von ihr wurde ich zu meinem Tun gezwungen ». Eine durchaus beim Einzelnen verweilende Rechtfertigung und die, glaube ich, wird von Hekabe wirklich widerlegt. In einem Agon können beide Parteien recht haben oder keine oder eine von ihnen, vier Fälle also, deren einer dem Dichter als das vor Augen stehen muss, was er mit der Szene auszudrücken beabsichtigt. So glaube ich denn, dass die Frage nach der Verteilung von Richtig und Unrichtig im Agon nicht an der Dichtung vorbeiführt, sondern etwas für ihr Gefüge Wesentliches betrifft.

M. Rivier: Pour déceler la pensée personnelle d'Euripide parmi les répliques de ses personnages, il faut bien que nous formions une hypothèse sur la nature de cette pensée et son

orientation. Nous avons vu, l'autre jour, combien il est difficile de remonter des pièces conservées aux idées du poète. Une marge d'à priori subsiste, dans laquelle les conceptions de l'interprète ont une incidence inévitable; c'est le cas de l'ouvrage de B. Meissner que M. Lesky a cité. Comme son titre le montre déjà *(Mythisches und Rationales in der Psychologie der euripideischen Tragödie)*, il procède d'une opposition radicale entre ce qui est mythique et ce qui est rationnel. Cette perspective, si elle ne préjuge pas de tous les résultats de l'analyse, ne peut manquer d'en influencer le cours: dans un précédent Entretien, je me suis déjà demandé si elle était entièrement valable pour Euripide et son époque. Bernhard Meissner attribue à Euripide une « Polemik gegen dämonistische Vorstellungen in der Psychologie »; il estime que le poète a rejeté le mythe et choisi la raison, en tant qu'elle élimine le divin sous toutes ses formes de l'explication des phénomènes humains: les sentiments n'ont plus d'autre horizon que celui de leurs causes « naturelles », où les instincts tiennent une large place. On voit que la découverte des forces irrationnelles logées dans la psyché humaine fait partie intégrante de ce rationalisme. Et sans doute cette définition satisfait notre esprit; elle est, pour un moderne, la seule possible, la seule qui soit cohérente. Reste à savoir si elle est applicable aux Grecs du ve siècle, et si les textes d'Euripide s'y laissent exactement réduire. M. Lesky a dit, je crois, que « les forces instinctives présentées par Euripide n'avaient pas un caractère étroitement ni exclusivement psychologique, qu'une passion pouvait être irrationnelle et démonique à la fois ». C'est évidemment une correction notable des vues de Bernhard Meissner.

M. Lesky: Ich möchte dem durchaus beipflichten und daran erinnern, wie ich nach Ihrem schönen Vortrag lebhaft der Formulierung « naturelle et divine » zustimmte und auch betonte, dass ich hier keine Antithese erblicke. Sie haben vollkommen recht, dass Meissner hier zu scharfe Grenzlinien gezogen hat. Worin ich aber den Wert seiner Arbeit erblicke, das sind die wortgeschichtlichen Untersuchungen, in denen er einmal die

Frage aufgeworfen hat: In welcher Wortgestalt manifestieren sich überhaupt die psychologischen Komponenten des euripideischen Werkes ?

M. Winnington-Ingram) Nous aurions tous beaucoup à dire encore, mais l'heure avance. Je vous propose d'en rester là, afin de ne point abuser de la patience de notre hôte.