

Monolog und

Selbstgespräch:
Untersuchungen zur Formgeschichte der
griechischen Tragödie
auth. Wolfgang Schadewaldt

1996 Berlin: Weidmann,
edition: 2. unveränderte Aufl.

Friedrich Leos Auffassung des Monologs

Die Entwicklung des tragischen Monologs hat Friedrich Leo im ersten Teil seiner Abhandlung über den Monolog im Drama¹⁾ dargelegt. Eine erprobte philologische Kunst klärte durch scharfsinnige Sonderung und überlegte Gruppierung den Tatbestand. Es erwies sich, daß Sophokles und besonders Euripides den Monolog in ihrer frühen Zeit ausgebildet, später aber gemieden haben.

Von vorn herein steht es für Leo fest, daß die stete Gegenwart des Chores für Auftreten und Ausbreitung des Monologs in der Tragödie den Ausschlag gegeben habe (S. 6). Die Erklärung für die merkwürdige Rückentwicklung der Monologform findet Leo demgemäß in den technischen Schwierigkeiten, die den Tragikern die Anwendung der wirkungsvollen Form verleideten. 'Es kann nach allem mit Sicherheit behauptet werden', heißt es in der abschließenden Zusammenfassung (S. 35), 'daß die Tragiker und besonders Euripides dem Monolog deshalb eine so geringe Ausbildung gegeben haben, weil die Existenz des Chors sie daran verhinderte, nicht weil sie den Monolog aus künstlerischen Erwägungen verwarfen. Schon Sophokles, besonders aber Euripides hat mit den Schwierigkeiten gekämpft, die durch den Chor der monologischen Behandlung des Affekts und der Überlegung bereitet waren. Er hat vieles versucht, manches durchgeführt, im ganzen aber den Kampf aufgegeben²⁾'.

¹⁾ Der Monolog im Drama, Abh. Gött. Ges. d. Wiss. phil.-hist. Kl. N. F. X 5, Berlin 1908.

²⁾ Diese Deutung ist bisher nicht angezweifelt worden. Bei seinen Recensenten, Körte (D. L. Z. 30, 1909, 1692), Bruhn (N. Jbb. XII 1909, 540), Schröder (B. ph. W. 31, 1911, 210) hat Leo volle Beistimmung gefunden. Ebenso in der Leipziger Dissertation von Deckinger (Lpz. 1911), der in seiner Untersuchung, 'in wieweit und mit welchen Mitteln Aischylos und Sophokles den Zuhörern die Motive der handelnden Personen verständlich gemacht hätten', auf Leos Resul-

Der Tatbestand, der dieser Deutung zu Grunde liegt, ist unanfechtbar. Auch das ist unstrittig, daß die Form, die das 'Allein' im Namen trägt, nur selten auftreten konnte, solange ein fast immer anwesender Chor die Möglichkeit des Alleinseins einschränkte. Dennoch läßt die Erklärung Leos nicht alle Schwierigkeiten. Hatten die Tragiker bereits 'manches durchgeführt', hatten sie bewiesen, daß sich mit Erfolg den Widerständen der Konvention trotzen ließ: was konnte ihnen die Regel der Konvention so unverbrüchlich erscheinen lassen, daß sie sogar das Errungene wieder aufgaben¹⁾?

Leo hat diese Frage nicht beantwortet. Um zur Klarheit zu kommen, müssen wir von neuem das Material befragen. Den Gesichtspunkt, nach dem dies geschehen kann, liefert die These Leos selbst, wenn man ihre Folgerungen zieht.

Ein Beitrag zur dramatischen Technik will die Abhandlung Leos sein. Ihr eigentliches Ziel ist der Monolog der neuen Komödie. Denn hier erst wird der Monolog eine feste Form; als wesentlicher Bestandteil der Handlung gliedert er die Ökonomie des Stückes, erleichtert er dem Zuschauer wie ein laufender Kommentar das Verständnis der verwickelten Intrige²⁾. Es ist Leos Hauptverdienst, die dramaturgische Bedeutung des Monologs in der neuen Komödie geklärt zu haben. Von hier nahm

taten weiterbaut. In Einzelheiten setzt sich mit Leo auseinander J. D. Bickford, *Soliloquy in ancient Comedy*, Princeton 1922; in der Hauptsache aber ist er von Leo abhängig. Die Schrift von C. C. Conrad, *The Technique of Continuous Action in Roman Comedy*, Chicago 1915, deren Resultate nicht für Leo sprechen sollen, ist mir bisher nicht zugänglich gewesen.

¹⁾ Bruhn hat a. a. O. 542 an Hand des Rede-Agon Herakl. 1255ff. geltend gemacht, 'mehr als ein Monolog sei durch die Neigung des Dichters und seines Publikums zu solchem Redekampf vor seiner Geburt erstickt'. Er berührt damit bemerkenswerte Zusammenhänge, seine Terminologie jedoch beweist, daß er wie Leo den Monolog als Maßstab gelten läßt. — Richtig hat dagegen, wie ich nachträglich sehe, schon R. Heinze von der rein technischen Form des Monologs (= Einzelrede) 'das Wesentliche, nämlich seelische Haltung und poetischen Gehalt' zu scheiden gewußt (Ovids eleg. Erzählung, Lpz. 1919, 122).

²⁾ Dieser Aufgabe des Monologs sind sich die Dichter bewußt gewesen: Plautus *Cist.* 145ff. *Id duae nos scimus: ego quae illi dedi et illa quae a me accepit — praeter vos quidem. Haec sic res gustast siquid unus venerit, meminisse ego hanc rem vos volo.*

er aber auch den Maßstab, mit dem er die monologischen Vorformen der Tragödie maß.

Unter Monolog im eigentlichen Sinne versteht Leo die Rede des Einzelnen auf leerer Bühne, als sei diese Form von vornherein gegeben. Er fragt nicht, aus welchen inneren Bedingungen das Selbstgespräch entsteht und ob es überhaupt das äußere Alleinsein erfordert. Das Alleinsein ist ihm das Hauptkriterium des Monologs und aller Formen des Selbstgesprächs; denn Monolog und Selbstgespräch sind ein und dasselbe.

Daß dies für die Tragödie nicht immer der Fall ist, mußte auch Leo anerkennen. Seine weit ausgreifende Observation führte ihn zu Formungen, die zweifellos Selbstgespräche waren und doch nicht in der Einsamkeit stattfanden. Ungezwungen entwickeln sich z. B. die großen Reden der *Medea* v. 386ff., v. 1021ff. aus dem Dialog und münden wieder in ihn ein, je nachdem die Leidenschaft steigt oder sinkt. Leo erkennt bei diesen Gebilden zwar die innere Motivierung an, aber er wertet sie nur als mindere Ersatzmittel, als Behelfe; er bezeichnet sie als 'Surrogate³⁾': denn es fehlt ihnen das wichtigste Kriterium des Monologs, die Einsamkeit. Es gibt also nur einen Maßstab für Leo und das ist der technisch-dramaturgische Monolog des chorlosen Schauspiels.

Haben nun die Tragiker und besonders Euripides um die 'monologische Behandlung des Affekts und der Überlegung' gekämpft, haben sie den Kampf aufgegeben, weil der Chor die Möglichkeiten des Alleinseins einschränkte, so ist eine Folgerung unabweisbar: eine Form einsamer Rede muß ihnen vor der Seele gestanden haben, für die sie die äußere Einsamkeit für ebenso wesentlich erachteten, wie Leo es tut. Es wäre absurd zu behaupten, die Dichter hätten Formen des Selbstgesprächs aufgegeben, wenn dieselben Formen auch in der Gegenwart anderer Personen ausgestaltet werden konnten; es wäre absurd anzunehmen, die Dichter hätten die günstige Gelegenheit des chorfreien *μόλογο* genutzt oder die einsame Bühne gewaltsam inmitten der Stücke geschaffen

³⁾ Monolog 26: 'es handelt sich (bei Euripides) wesentlich darum zu sehen, welche Surrogate des Monologs und wie er sie verwendet.' Auch S. 10, 33 u. sonst.

(Leo, Monolog 33), um eine Person in der Einsamkeit reden zu lassen, was und wie sie auch in der Gegenwart anderer reden konnte.

Die Form der einsamen Reden also, die sich in der Tragödie finden, muß die These Leos bestätigen, nicht ihre Zahl. Es genügt nicht, die einsamen Reden als einsame Reden zu notieren. Es muß sich zeigen lassen, daß die Tragiker vollwertige Monologe in der Einsamkeit gestalteten; d. h. die Form der Rede muß aus der Einsamkeit geboren oder in sie hineingeformt sein — man kann es auf beide Art ausdrücken: denn nur dann ist die äußere Einsamkeit ein wesentliches Moment des Monologs, wenn Form und Einsamkeit einheitlich geschaut sind, wenn die Einsamkeit selber Form ist und an der Rede haftet, wie die Rede in der Einsamkeit haftet.

Wir kommen zum Schluß. Benutzten die Tragiker wirklich die Gunst des chorfreien *πρόλογος*: so muß die Form der entstandenen einsamen Reden erkennen lassen, wie die Gunst der Situation die Entstehung vollwertiger Monologe förderte; wurde der Chor wirklich von der Bühne entfernt, um Raum für Monologe zu schaffen: so muß die Form erweisen, daß den Dichter ein Gehalt erfüllte, der nicht ohne die Einsamkeit Gestalt werden konnte. Ob Leos These zu Recht besteht oder nicht, hängt von der Auskunft ab, welche die Formung der Monologe und der Monologsurrogate geben wird. Die Frage, die wir an sie stellen wollen, lautet: wie weit hat Gunst oder Ungunst der Situation¹⁾ auf die formale Entwicklung monologischer Gebilde fördernd oder hindernd eingewirkt? oder vom schaffenden Dichter aus formuliert: wie weit hat Gunst oder Ungunst der Situation in der Phantasie des Dichters vollwertige Monologe erzeugt oder vor der Geburt erstickt?

Volle Freiheit zur Entfaltung monologischer Rede boten dem Dichter die Partien zu Beginn des Stückes bis zur Parodos des Chores; rein äußerlich ist hier zu scheiden zwischen der eigent-

¹⁾ Unter 'Situation' wird hier nur die äußere, scenische Zuständigkeit begriffen, im eigentlichen Wortsinn; nicht innere Lage, wie es in neuerer Zeit üblich ist.

lichen Prologrede, die Vorgeschichte, Hypothesis usw. gibt, und einer in gewissen Stücken auftretenden Art monologischer Partien kurz vor der Parodos, teils gesprochene Rede, teils monodisch.

Die Entwicklung der eigentlichen Prologrede hat Leo eingehend dargestellt (S. 19—26). Inhaltlich voll ausgenutzt finden wir diese Gunst der Situation im Agamemnonprolog des Aischylos¹⁾. Die Rede des Wächters, die am Anfang die Gebetform in neuer Umbiegung zeigt²⁾, ist wirklich in die Einsamkeit hineingeformt. Zwar dient sie der Exposition der Handlung; aber alles was der Zuschauer wissen muß, ist verwoben in das lebendige Selbstgespräch des einfachen Mannes, wie es das alltägliche Leben immer wieder spontan erzeugt. Hier ist das Alleinsein ein wesentlicher Umstand; es verführt den Menschen dazu, mit sich selbst zu reden³⁾. So sagt der Wächter selbst (16), durch *αἰθεῖν ἢ μινύρεσθαι* suche er den Schlaf zu vertreiben.

Auch der Monolog des Eunuchen in den Phoinissen des Phrynichos war, wie es den Anschein hat, im Einklang mit der äußeren Einsamkeit gewachsen. Dort ordnete der Sklave die Kissen und sprach bei seiner einsamen Arbeit von dem, was sein Herz erfüllte, von der Niederlage des Xerxes⁴⁾.

Später findet sich die naive einsame Rede als Prolog nur noch einmal: im Satyrspiel. Der Silen des euripideischen *Kyklops* fegt den Platz vor der Grotte und gedenkt der Vergangenheit. Aber hier ist am Anfang das leicht aufgesetzte Pathos unverkennbar. Der Prozeß des *ἀποσεμνύνεσθαι* wirkte über das erste Stadium, in dem die eigentliche Tragödie wurde, hinaus und merzte damit die Form des selbstgenügsamen Spieles aus.

¹⁾ Choephoren 1 ff., wo Pylades anwesend ist, und Eumeniden 1 ff. sind Gebete und als solche besonderen Charakters; wie Leo richtig betont, ist die einsame Rede voll motiviert; das Gebet ist hier aber nur rituelle Handlung, nicht wie viele Gebete im Dialog Ausdruck einer Erregung.

²⁾ *θεὸς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων, φρουρὰς εἰτίας μῆκος, ἦν . . .* folgt Schilderung seiner Lage, das eigentliche Selbstgespräch. Zur relativischen Anknüpfung der Anrufungen am Prologanfang vgl. unten Teil II 3, 1.

³⁾ Leo, Monolog 36 zieht mit Recht den Monolog des Dikaiopolis Aristoph. Ach. 1 ff. zum Vergleich heran.

⁴⁾ Hypothesis der Perser: *ἐκεῖ εὐνοῦχος ἐστὶν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Σέρξου ἦτιαν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς πατέδροις.*

In die äußere Einsamkeit des chorlosen *πρόλογος* fügt sich auch die Rede der Amme in der Medea. Wie die Amme selbst berichtet (56), wurde der Schmerz um die Herrin in ihr so stark, daß sie die Einsamkeit suchte, um Erde und Himmel ihr Weh zu künden. Die Prologrede selbst beweist, daß hier in der Tat die Kraft dieses Pathos Form geworden ist. So eindrucksvoll wirken Wünsche und Klagen¹⁾. Bemerkenswert ist, daß der Dichter sich bewußt ist, ein Selbstgespräch gedichtet zu haben²⁾.

Vollgültige Monologe sind auch die Prologreden des Philoktet und der Stheneboia, beides frühe Stücke des Euripides. Die Rede des Odysseus im Philoktet gibt, soweit sie aus der Paraphrase des Dio (LIX 1 ff.; II S. 131 A.) erkennbar ist, die Gedanken wieder, die Odysseus beschäftigen, während er nach der Behausung des Philoktet sucht. Die Rede des Bellerophon in der Stheneboia ist durch innere Erregtheit des Sprechers motiviert; doch zeigen beide Reden nicht eine bis ins einzelne aus der inneren Spannung entwickelte Stilisierung wie der Medeaprolog. Dieser steht unter den erhaltenen euripideischen Prologen einzig da³⁾. Im übrigen aber geht unaufhaltsam die Wandlung zum neutralen Erzählungsprolog weiter; Orientierung des Publikums in gedrängter Klarheit ist die einzige Bestimmung dieser Form. Irgendeine, oft nachträgliche Motivierung für das Auftreten der Personen ist zwar meist, auch in den spätesten Stücken, noch gewahrt, denn ganz anders als Sophokles ist Euripides ein sorgsamer Gestalter wahrscheinlicher Handlung⁴⁾. Die Anrufungen am Anfange zeugen

¹⁾ Die Rede der wiederauftretenden Priesterin in den Eumeniden (34 ff.), die ihr Entsetzen über den Anblick der Erinyen kund gibt, kann als Parallele aus Aischylos herangezogen werden. Doch stellt sich hier der Affekt objektiv dar: die Priesterin spricht über den Affekt, sie beschreibt ihre Haltung.

²⁾ Der Pädagoge, der die Amme vor dem Hause trifft, fragt v. 501: *τί πρὸς πύλαισι τῆνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν ἔστηκας, ἀπὲρ θροομένη σαυτῆ κακά;*

³⁾ Der Anklang in der Rede des Menelaos (Helena 386), die sonst ganz im Stile der unindividuellen euripideischen Prologe gehalten ist, kann dieses Urteil nur bestätigen: denn hier ist leere Form geworden, was in der Medea Ausdruck einer lebendigen Erregung war.

⁴⁾ Euripides ist geradezu peinlich darauf bedacht, den Auftritt des *προλογίζων* zu motivieren: dafür ist besonders bezeichnend die nachgetragene Motivierung,

in den frühen Stücken von innerem Drange, später sind sie meist

die der Dichter mitunter für nötig erachtet. So sagt Apollon Alk. 22f. ausdrücklich, er, der reine Gott, verlasse das Totenhaus. Nachträglich motivieren sollen auch die oben ausgeschriebenen Verse der Amme Med. 56ff. Andromache sitzt von Anfang an am Altar, v. 42ff. motiviert sie es; ganz ähnlich verfährt Aithra Hiketiden 33ff., obgleich hier der Prolog mit dem Gebet begann und dadurch ausreichend motiviert war. Vgl. Herakles 44ff. Troerinnen 45ff. nimmt Poseidon Abschied von der Stadt, die er erbaute und schützte; zu diesem Zweck hat er also die Tiefen des Meeres verlassen. Der Landmann, der die Elektra einleitet, ist auf dem Wege zur Arbeit; die Art der Motivierung ist also ähnlich wie in der Alkestis. In der taurischen Iphigenie ist (61ff.) die Motivierung besonders hart. Iphigenie ist aus dem Hause gekommen, um mit den Mägden zu opfern, aber da die Mägde nicht da sind, geht sie wieder ins Haus zurück. Außerdem findet sich hier v. 42ff. dasselbe Motiv wie in der Medea: *ἂ καὶ δ' ἦκει νῦν φέρονσα φάσματα, λέξω πρὸς αἰθέρ' εἴ τι δὴ νόδ' ἔστ' ἄνιος*, aber ungleich matter, konventioneller. Helena motiviert ihr Auftreten v. 63ff., sie flieht am Grabe des Protens um Rettung des Gatten. Aber auch dies Motiv ist ohne Bedeutung für die Folge. Es ist aber gut erfunden und Euripides hat es später in der Rede des Menelaos, durch die Theonoe gerührt werden soll, v. 969 neu verwandt und durch gleichzeitige Beapuzung von Aisch. Hiketiden 455ff. eine starke Wirkung erzielt. Die Elektra des Orest schaut nach Menelaos aus (67ff.), von dem sie Rettung erhofft, zugleich aber sitzt sie am Bett des Orest und wartet seiner. Das ist eine Doppelung der Scenerie, die nur möglich war, weil Dichter und Publikum konventionell empfanden. Sieht man von den Götterprologen ab, die keiner Motivierung bedürfen, weil der Gott kraft seiner Göttlichkeit überall zur Stelle ist, so fehlt eine Begründung nur in den Phoinissen, hier aber ist am Anfang und Ende das alte Gebetmotiv verwendet worden. — Als ein besonders merkwürdiger Fall nachgetragener Motivierung innerhalb des Dramas sei Herakl. 596ff. genannt. Nach der Drohrede des Herakles warnt Amphitryon v. 586: *μὴ λείπον λίαν* und weist nach der Frage des Sohnes v. 593 darauf hin, man hätte ihn gesehen, als er die Stadt betrat: *ἐπεὶ δ' ὄφθης ὄρα ἐχθροὺς ἀθροίους μὴ παρὰ γυνάμην πέσῃς*. Darauf Herakles: Die ganze Stadt hätte mich sehen können, was tut das mir? *ἄρτιν δ' ἰδὼν τιν' ὄκνῃ ἐν αἰσίοις ἔδραις ἔγνων πόνον τιν' ἐς δόμους πεπαιωῶτα· ὥστ' ἐκ προνοίας κρύφιος εἰσῆλθον χθόνα*. Darauf legt Amphitryon dem Sohne seinen Plan dar, wie Lykos zu töten sei. — Man fragt sich vergebens, was der Hinweis auf die Gefahr und die Antwort des Herakles, er hätte sich schon vorgesehen, für die Handlung zu bedeuten hat. Das Motiv des Omen ist ad hoc beigebracht, das empfunden ein jeder. Wie unwahrscheinlich es ist, daß Herakles durch die volkreiche Stadt, durch die Bewachung (83) bis zu den Seinen gedrungen ist, hätte der Zuschauer kaum beachtet, würde er nicht darauf hingewiesen, und Sophokles hätte diese Unwahrscheinlichkeit ignoriert. Um so bezeichnender ist es für die streng rationale Art des Euripides, daß er sich alle Umstände klar

nur Residuen ehemals vollwertigen Ausdrucks. Die gesamte Stilisierung aber erweist, wie wenig dem Dichter daran lag, innerlich begründete Monologe an dieser günstigen Stelle auszugestalten. Schon im Prolog der Troerinnen drückt sich der wahre Charakter dieser Prologrede aus: Poseidon weist die Zuschauer auf die am Boden liegende Hekabe hin¹⁾. Die Elektra des Orest (128) aber ist völlig 'prologus' geworden; sie apostrophiert das Publikum²⁾.

Das Beispiel der monologischen Prologrede erweist mit unmittlbarer Gewißheit, daß echte Monologe aufgegeben wurden, ohne daß äußere Schwierigkeiten ihre weitere Ausgestaltung gehindert hätten. Der Übergang echter Monologformen im πρόλογος zur neutralen Rede läßt nur eine Deutung zu: der Wandel der Form entspricht einem Wandel des Kunstwillens des schaffenden Dichters.

Es wird sich zeigen, wie weit die Entwicklung des Prologs als Symptom für die Entwicklung des Monologs überhaupt gelten kann; für sich allein kann das Schicksal der einen Form nicht

macht, die Unwahrscheinlichkeit selbst hervorhebt und mit einem eigens dazu erfundenen Motiv wahrscheinlich zu machen sucht. Ähnliches z. B. Phoin. 1139f.

¹⁾ Tro. 36 f. *τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει, πάρεστιν Ἐκάβην κειμένην πύλων πάρος.* Der Scholiast tadelt: *ψυχρῶς τῷ θεάτρῳ προσδιλέγεται*, hat es aber richtig verstanden. Nicht so v. Arnim, *De prologorum Euripideorum arte* Gryph. 1882, 24: 'si quis a se impetrare potest, ut in hanc miseram oculos convertat, Hecubam videt.' Aber hierbei ist die Bedeutung von *θέλειν* verkannt; es bezeichnet zwar ein Wollen mit Vorsatz (Buttmann, *Lexilogus* 26 ff.), wohl auch 'a se impetrare posse' (Fox, *B. ph. W.* 37, 1917, 605). Es steht hier jedoch wie häufig als Ausdruck der höflichen Aufforderung (z. B. *εἰ θέλεις* Sophokl. Philokt. 730, El. 585). Der Zuschauer, der diese Worte unbefangen vernimmt, muß sich mit dem *τις* angesprochen fühlen. Vgl. auch Leo a. a. O. 24.

²⁾ Leo zu der Stelle S. 31: 'habt ihr gesehen? so redet sie die gedachten Gesprächsgenossen an, in der Komödie wäre es das Publikum.' — Was sollen gedachte Gesprächsgenossen? Wer denkt sie sich? Auf wen anders kann der Zuschauer diese Worte bezogen haben als auf sich selbst — das Publikum? Zwischen dem *ἦν νῦν εἶδετε* der Perikeiromene (7), dem *οἶον ὑμεῖς ἀρτίως εἶδετε* der Kuris des Alexis (fr. 2, Bd. III 428 M.) und dem *εἶδετε* der Elektra besteht kein Unterschied. Ganz andersartig sind die parainetischen Imperative *Androm.* 950; *Orest.* 804. Vgl. unten II 3, 1.

viel bedeuten. Man muß damit rechnen, daß die Entwicklung des Prologs durch die besondere Aufgabe dieser Form bedingt war. Zwar wird Leo kaum recht behalten, wenn er den Grund für die Entwicklung in einer künstlerischen Absicht sieht, in allmählichem Ansteigen die Affekte zu erregen¹⁾. Denn der Kontrast zwischen der neutralen Prologerzählung und der in vielen Stücken abrupt einsetzenden pathetischen Klagemonodie läßt nichts von einem allmählichen Ansteigen spüren und gerade der Kontrast ist, wie sich zeigen wird, der Form des Euripides gemäß. Die Tendenzen, welche die neutrale Rede erwirkt haben, sind schon in der euripideischen Prologform als solcher fühlbar: klar, in sich ruhend steht die Vorgeschichte vor der Handlung. Es war eine sinnvolle Entwicklung der ersten Keime, wenn die Erzählung immer schlichter wurde: die klare einfache Rede ist das knappste, angemessenste Kleid der Hypothese²⁾.

Wie dem aber auch sein mag: als Monologe im eigentlichen Sinn kann die große Masse der euripideischen Prologreden nicht angesehen werden. Man darf diese Formen nicht als Argumente dafür in Anspruch nehmen, Euripides habe die chorlose Partie vor der Parodos zur Ausgestaltung monologischer Formen genutzt. In den Prologen hat die konventionelle Kunst des Euripides Formen geschaffen, die in den meisten Fällen einsame Reden sind, ohne Selbstgespräche zu sein; die Prologreden der Herakliden, Hiketiden, der Andromeda sind nicht einmal einsam³⁾.

Eine zweite eigentliche Monologstelle, die der mit der Konvention um Verwendung des Monologs ringende Tragiker häufig genutzt habe, bezeichnet Leo (S. 32) folgendermaßen:

'Wenn wir hiernach fragen, wie weit Euripides der Einzelrede

¹⁾ Monolog 23. Sophokles soll bei seiner einseitigen Verwendung des dialogischen Prologs dasselbe angestrebt haben.

²⁾ Auch Bruhn a. a. O. 542 macht neben Leos Erklärung geltend, der Dichter habe eine möglichst kurze und klare Übersicht über die Voraussetzungen geben wollen. Vgl. auch v. Wilamowitz, *Herakles* 2 218.

³⁾ Diese Stücke beginnen mit einem fertigen Bilde nach dem Vorgang des Aischylos, vgl. v. Wilamowitz, *Aischylos Interpr.* 56 Anm. 1. — Auch den Heraklesprolog spricht *Amphitryon* im Beisein der Megara.

einer auf der Bühne einsamen Person Raum gegeben hat, so finden wir solche außer in der stereotyp gewordenen Prologrede oft, und zwar von Medea bis Orestes im *πρόλογος* nach der Eingangsszene, vor der *ἄριστος*, wo sie sonst nur Aischylos im Prometheus und Sophokles in der Elektra zugelassen hat. Das ist die Stelle der Tragödie, an der solche Szenen, ohne durch künstliche Erfindung gegen die Gewohnheit der Bühne den Chor zu entfernen, angebracht werden können. Aus der häufigen Benutzung dieser Gelegenheit wie auch aus dem für die Einführung des Stückes festgelegten Monolog sieht man, daß Euripides geneigt war, dem Monolog eine stärkere Entwicklung zu gönnen, als er vordem gefunden hatte.¹⁾

Hat Euripides hier wirklich die Gunst der Situation häufig seinem Streben dienstbar gemacht, die als 'dramatisch berechtigt anerkannte' (Leo 19), aber schwer anpaßbare Form 'anzubringen', so wird die Formung der in Betracht kommenden 'Monologe' diese Annahme rechtfertigen. Wirklich ist schon in der Rede des aischyleischen Prometheus (88 ff.) äußere Einsamkeit und der Ausdruck des leidenden Titanen eine unlösbare Einheit geworden. Dafür zeugt der Ausruf an die Kräfte der Natur, mag diese sich auch dem Hellenen als belebt, göttlich darstellen, dafür zeugt vor allem der ungehemmte Ausdruck der Qual v. 98 ff.²⁾ Das einsame Gespräch ist hier Monolog im tiefsten Sinne.

Bei Euripides finden wir nur zweimal gesprochene Rede, und zwar in Stücken, die zeitlich recht weit auseinanderliegen, in der Andromache (91) und im Orest (126). Aber wie sehen diese Monologe aus? Nichts von einer naiven einsamen Rede, wie sie der Agamemnonprolog geboten hatte, nichts von einer affektgetragenen Selbstäußerung und auch keine sonst denkbare inhaltlich motivierte Formgebung, die berechtigte, die hier auftretenden Formungen als Monologe im tieferen Sinne anzu-

¹⁾ Vgl. auch Leo 7, wo der Gehalt dieses Selbstgesprächs treffend erläutert wird. — Man beachte: solange Prometheus allein ist, beklagt er sein Geschick (98 ff.), vor dem Ungewissen bangt er sogar (124 ff.); nachdem der Chor aufgetreten ist, beklagt er nicht seine Missetat, sondern die Schande (136 ff.; 153 ff.). In den Partien v. 167 ff. und v. 186 ff. hat er den Trotz wiedergewonnen.

sprechen. Die Rede im Orest ist mit ihrem *σῆμα* ganz dem stereotypen Erzählungsstil der späteren Prologreden gemäß; Leo hat das Wesentliche darüber gesagt, das wir neu ausnutzen. Und Andromache 91 ff.? Die Rede ist die Einleitung der folgenden Monodie und hat als solche geradezu programmhaften Charakter: 'Gehe nur (zur Dienerin)! Wir aber rufen unsere Klagen zum Äther schicken', wie wir haupet ten? Folgt Sentenz: Frauen führen gern ihren Jammert im Munde. Denn das Munde der Leiden selbst und abschließend der alte Spruch: 'vor dem Tode ist niemand glücklich zu nennen.' Vorerst ging die Meldung von dem Drohen neuer, größerer Gefahr (65): *ὄχι πάλιν εὖν πύλλωναι, ὃ δὴ σὺν πρὸς αὐτῶν ἀνέστη*'), aber in der Formung dieses 'Monologs' der Andromache ist ein Ausbruch der inneren Erregung, ja auch nur ein Nachzittern des Erschreckens vermieden; es verbirgt sich hinter der starren Form. Die Tatsache, daß dies in einer Situation geschieht, die dem individuellen Gestalten der Einzelperson keine Schwierigkeiten in den Weg stellte, in einem Stück, in dessen Verlauf gerade in Gegenwart des Chores — wir werden dies später eingehend zu betrachten haben) — psychologisch tief begründete leidenschaftliche Erwägungsmomente auftreten, macht die Handlungsweise des Euripides unter der Voraussetzung Leo's völlig unverständlich. Im Kampf mit der dramatischen Konvention sucht er monologische Gebilde an den chaotischen Partien anzubringen — und dann komponiert er hier einen 'Monolog', an dem nichts monologisch ist als der Faktum äußeren

¹⁾ Eine ursprüngliche, aus spontanem Unglück der abgewandte Mutter, daß der Leidende seinen Schmerz im lebendigen göttlichen Naturerscheinung (vgl. Aisch. Prom. 23), das immer noch falsch und bösenwillig ist, da wo die Natur im Gegensatz zum Menschen empfunden wird (vgl. Soph. Ant. 900), ist dann ganz formal geworden, vgl. Eurip. Iph. G. 12. Medea 57 ist nicht gerade stark. Aber wenn die Mutter nachgehoren wird, so steht die, daß es eine lebende Rolle spielt. — Über solche die Mutter bringen von der Euripides parafiziert werden: Phileten im Prolog der Herakles (Götter, III 20; Aesch. VII 298 ff.). Elektra (Chlören) Herakles 4.

²⁾ Bei Leo (Stasche 2. Aufl.) die des Michters sich in der Rede auswendig; durch eine zum *σῆμα* für die Hauptstelle Form und weiteres Material in dem bekannten Michters (Stasche 191 ff., Mel. 209, folgen danach die Mittel

³⁾ Vgl. unten II 3, 3; hier ist nur auf v. 298 ff. zu beziehen.

Alleinseins, das sich eben daraus ergibt, daß der Chor noch nicht aufgetreten ist? Die Form der Andromacherede erweist also, daß auch hier die äußere Einsamkeit ein Zufallsmoment ist; d. h. beide Reden waren für Euripides nicht Monologe im vollen Sinne; er war sich nicht bewußt, daß er hier 'Monologe' schuf, als die Reden an dieser Stelle zu einsamen wurden; dann aber kann man auch nicht sagen, er habe die günstige Gelegenheit 'genutzt', die sich ihm darbot, und ohne Reibung mit der Konvention seiner Bühne Reden auszugestalten gesucht, die in Gegenwart Anderer nicht weniger reibungslos verlaufen wären.

Betrachten wir nun die Monodien. Sprachstil und Musik verleihen ihnen einen Formcharakter, der sie von der gesprochenen Rede völlig scheidet¹⁾. Dennoch faßt Leo diese lyrischen Gebilde mit den gesprochenen Reden unter einem Typus zusammen: es sind ja auch 'einsame Reden vor der Parodos', 'Monologe'. Hier wird es immer schwerer mit Leos Ausführungen Schritt zu halten. Denn auch innerhalb der Monodien werden einerseits so stark verschiedene Formen wie der Wechselgesang der Medea im Hause — also in der Einsamkeit — mit der Amme vor dem Hause und die Monodie des Ion, der seine Arbeit im Tempelhofe mit seinem Singen begleitet, ohne Bedenken zusammengeordnet; andererseits aber wird die Stilkongruenz zwischen einem regelrechten Wechselgesang und einer offensichtlich zufällig einsamen Monodie nicht beachtet. So deckt sich im Aufbau und der Stilgebung das Gesangstück Medea 96—203 mit Hippolytos 176—266. Daß in der Medea der Chor erst v. 131 einzieht, der die Klagen Medeas gehört hat und draußen an dem Wechselgesange teilnimmt, im Hippolytos, schon vorher aufgetreten, stumm dem Wechselgesange zwischen der Amme und der Herrin zuhört, verschlägt nicht viel. Aber Medea ist in ihrer Wut der

¹⁾ Daß Gesang und Rede wesensverschiedene Ausdrucksformen sind, erweist z. B. die besonders bei Sophokles häufige Tatsache, daß dieselben Inhalte durch Lied und Rede wiedergegeben werden. Daß diese Wiederholung geboten gewesen wäre, weil man die lyrische Mitteilung nicht sicher verstanden hätte (Tycho v. Wilamowitz, *Dram. Techn. d. Soph.* 1917, 170 ff.), diese Erklärung ist zu primitiv, um zutreffend sein zu können (vgl. Kranz, *Herm.* 54, 1919, 301 und unten II 3, 2).

Phaidra ähnlich, der Eros den Sinn bertückt. Klagend und mahnend stehen die beiden alten Dienerinnen neben der Herrin²⁾ und, abgesehen von diesen Einzelheiten, zeigen beide Parteien in der Totalität ihrer Wirkung die gleichen Konturen. Wir fassen hier offenbar einen festen Rahmen, dessen sich Euripides um 430 bediente; nach dem über die materiellen Grundlagen orientierenden Prolog sollte die innere Exposition der Hauptperson geliefert werden. Wie kann man die eine Form für sich nehmen, weil beide Partner durch die Wand des Bühnenhauses getrennt sind, und sie als einsame Rede mit ganz disparaten Stücken zusammenzwängen? Ein Duo zweier Partner ist das Gesangstück in der Medea so gut wie das des Hippolytos. Die Einsamkeit in der Medea ergab sich aus besonderen Umständen der Handlung als ein Rest, war aber ohne Bedeutung für die Behandlung der Affekte.

Einen anderen Rahmen der lyrischen Eingangspartien hat Euripides in der mittleren Zeit der uns überblickbaren Schaffensperiode bevorzugt. *Tro.* 98 ff., *Elektra* 112 ff., *Iph. T.* 123 ff., *Hel.* 164 ff., *Hypsipyle* Fr. I. Kol. 2, 3 sind die in Betracht kommenden Stücke. In den Troerinnen reicht das responsionslose Stück der Anapäste und Klaganapäste, die Hekabe in der Einsamkeit vorträgt, ziemlich weit (98—142, dann ruft sie die Gefangenen), darauf ein Strophenpaar hindurch Wechselgesang, ein zweites hat der Chor allein. Auch in der Elektra geht ein ziemlich langer einsamer Gesang dem Chorauftritt und folgenden Duo voran (*Elektra* 112—166, zwei Strophenpaare; mit Chor bis 212). In der taurischen Iphigenie aber setzt sofort der Wechselgesang ein, die Frauen und Iphigenie betreten zusammen die Bühne. Helena singt nur eine Strophe allein (167—178), die Gegenstrophe hat bereits der Chor, *Hypsipyle*³⁾ singt eine Strophe, der Chor eine neue und in gleicher Verteilung folgen die beiden Gegenstrophen. Während

¹⁾ Die beiden Alten führen weise Gedanken aus, die sich hier wie dort zu Reflexionen von dem Typus: 'es sollte anders sein' ausweiten, *Medea* 119 ff., *Hippol.* 189 ff.; *Medea* 190 ff., *Hippol.* 252 ff.

²⁾ An der Responsion von I. Kol. 2, 1—10 mit Kol. 3, 1—10 zu zweifeln (v. Arnim, *Suppl. Eurip.*, Bonn 1913, 49 Anm.), liegt kein Grund vor; v. 11—16 respondieren, und wie die ersten Verse abzutrennen sind, ist bei den großen Lücken nicht ersichtlich.

in der Taurischen Iphigenie, Helena, Hypsipyle die Partie des Protagonisten vor der Parodos fehlt oder nur kurz ist, folgt in diesen drei Stücken am Ende der lyrischen Wechselsysteme eine längere Schlußepodos, die die Heldin allein vorträgt¹⁾.

Das ist der Tatbestand. Was kann er lehren? Alle Beispiele zeigen ein festes Mittelstück, in dem Schauspieler und Chor abwechselnd singen; alle Beispiele beweisen die Tendenz des Dichters, die Hauptperson in langer gesammelter Selbstäußerung vorzuführen. Aber nur in den Troerinnen und der Elektra findet diese längere Selbstäußerung vor der Parodos in der Einsamkeit statt. In der Helena und Hypsipyle ist dieser 'Monolog' metrisch eng mit dem folgenden Chorgesang verklammert²⁾. Das beweist zur genüge, was hier das formgebende Prinzip für den Dichter gewesen ist, wie sein Publikum diese Form verstand, wie wir heute diese Form verstehen sollen. Denn nur moderne Befangenheit, die das Tatsächliche notiert, ohne das Wesen der jeweiligen Form zu beachten, kann auf Grund dieser Stellen auf eine künstlerische Ratio schließen, welche die Partien der Selbstäußerung der Parodos vorausschickte, um sie in der chorlosen Situation ganz als Monologe hinzustellen. Folgen doch weitausgreifende Selbstäußerungen als Epoden in der Gegenwart des Chores! Die Indizien der Metrik und des lyrischen Sprachstiles sprechen eine klare, unerbittliche Sprache. Als einheitliche Form haben wir die lyrischen Anfangspartien zu verstehen. Ist die sachliche Exposition gegeben durch Prologrede, durch hier und da eingeführte Prologscenen — der Dichter variiert nach den verschiedenen Bedürfnissen der Handlungen —, so ergreift, durch Musik und lyrische Maße getragen, die Klage des Helden unsere ganze Seele und löst jene Stimmung in uns aus, von der her wir das weitere Geschehen erleben sollen: eine Exposition der Stimmung nach einer Exposition der Tatsachen³⁾. Erleben wir in den Troerinnen,

¹⁾ Iph. T. 203—235. Hel. 229—251. Hyps. Kol. 4 nur der Schluß erhalten (vgl. v. Wilamowitz, Griechische Verskunst 358 Anm. unten).

²⁾ Vgl. Andromache 103—116 Distichen, der Chor fällt v. 117 ein mit daktylischem Hexameter + Ithyph.

³⁾ So schon v. Arnim, De Prologorum Euripideorum arte 96ff. 'Nimirum affectus quoque et universus gravissimarum personarum animi status ei depingendus est.'

in der Elektra zunächst die Klage der Heldin allein, ohne daß wir dem Wechselgesang von Schauspieler und Chor hierhin, dorthin folgten, so soll uns das individuelle Leid des Helden gesammelter, machtvoller ergreifen; der pathetische Zug, welcher diese Stücke, besonders die Troerinnen, durchzieht, verlangt gerade diese Form. Das Pathos ermattet bekanntlich in den eigentlichen Anagnorisis-Tragödien der folgenden Jahre, wie auch der feste lyrische Sprachstil mehr und mehr den individuellen Gefühlsausdruck zurückdrängt¹⁾; so ist in der Helena und Hypsipyle das Stück, das der Protagonist allein zu singen hat, zusammengeschrumpft und in das metrische System des Chorgesanges einbezogen.

Allerdings ist die Einsamkeit der monodischen Partien, welche dem Wechselgesang vorhergehen, kein Zufall; denn künstlerische Überlegung ließ ohne Zweifel den Chor erst nachträglich in die Klage des Einzelnen einstimmen; aber mit nichten wurde der Chor aus der technischen Erwägung zurückgehalten, daß zur Schaffung eines vollwertigen technisch-dramaturgischen Monologes Raum bliebe; nur einer Betrachtung, die den hier vorliegenden Tatbestand auf die eine Ebene der dramatischen Technik projizierte, mußte er sich als technisch bedingt darstellen.

Die Anfangsmonodie des Ion verlangt eine besondere Beurteilung. Schon im Aufbau ist sie von den bisher betrachteten Partien verschieden. Von v. 82—183 reicht das lange Stück, das Ion für sich hat. Dann singt der Chor v. 184—218 ebenfalls ein Stück für sich und wendet sich erst dann mit seinen Fragen an den Tempeldiener. In dem ihm eigenem Liedstücke aber macht sich Ion bald an seine Arbeit, dabei singt er, dann schwirren die Vögel heran und er vertreibt sie. Das Ganze ist ein lebendiges Spiel, der Monolog ist eine Variierung des alten mimetischen Monologs, den wir bei Aischylos, Phrynichos und dem Satyrspiel Kyklops als Prologform kennen gelernt haben. Daß Euripides in seiner späteren Zeit alte Motive wieder aufnimmt, ist bekannt, hier aber sehen wir, wie er ihnen im Rahmen des Lyri-

¹⁾ Das kann erst später zusammenhängend dargestellt werden, vgl. unten II 3, 2.

schen neue Gestalt gibt. Dies gehört in einen größeren Zusammenhang. Die Arie des Phrygers im Orestes ist ein komponierter Botenbericht¹⁾, die Monodie der Kreusa (Ion 859) zeigt das leidenschaftliche Selbstgespräch (vgl. die Reden Med. 1021ff. 1236ff.) in neuem Gewande. Für uns ist das Beispiel der Ion-Monodie ein neuer Beleg für die Bedeutung der Anfangsmonodien als stimmungsmäßiger Exposition. Der Prolog ist ganz von der Handlung gelöst und führt in sich ruhend ein Sonderdasein. Wie ein zweiter Prolog tritt die alte Prologform hier vor die Handlung, aber in eine neue Wirkungssphäre gehoben, die lyrische. Der fromme, innige Dienst des Jünglings gibt den Grundton seines Wesens, gegen den sich später der aufkeimende Zweifel um so stärker abhebt.

Allein für den Ion also erweist die Form, daß Euripides die Gunst der vorchorischen Partie auch durch eine vollwertige Monologform genutzt hat; und das bestätigt auch die Komposition: die Scene ist von dem Chorgesang getrennt und in sich geschlossen. Als Prologform war Euripides dieser Typus gegeben,

¹⁾ Diese Tatsache ist augenscheinlich, wenn man sich die funktionale Bedeutung der Arie des Phrygers klarmacht. Ferner: der erregte Auftritt des Phrygers, die Frage des Chores v. 1380 (*τί δ' ἔστιν;*), die neue Klage und nach erneuter Aufforderung (*σαφῶς λέγ' ἡμῖν αὐθ' ἕαστα τὰν δόμοις*) die Schilderung: das ist eine dem späten pathetischen Stile des Euripides gemäße Steigerung des sonst üblichen Aufbaus der Botenscene (vgl. Phoin. 1335; Androm. 1070; Herakl. 910). Belehrend ist unter diesem Gesichtspunkt auch eine Betrachtung der Metrik, die in den ersten beiden Perikopen (1369—1379; 1381—1392) große Bewegung zeigt, dann in den erzählenden Partien im wesentlichen anapästisch und jambisch dahinfließt und nur hier und da an Stellen großer Spannung rhythmisch belebt oder verzögert (vgl. 1414ff.; 1419ff.; 1437ff.) oder, wo Interjektionen die Erzählung unterbrechen, gehoben wird (besonders deutlich 1453ff.; 1496). — Vgl. auch Passow, De nunt. Eurip. narrationibus, Diss. Gryph. 1883, 10; Henning, De tragicorum Atticorum narrationibus, Diss. Gott. 1910, 6 Anm. 3. — Hierher gehört auch der Botenbericht des Rhesos. V. 729 tritt der verwundete Heniochos mit lauter Klage auf und spricht zunächst, mehrere Male vom Chor unterbrochen, in Anapästen: erst v. 756 beginnt der eigentliche Bericht in Trimetern. Man kann in diesen lebhaften einleitenden Versen, wenn man will, eine Erweiterung der bei Euripides meist erregten Auftritte der Boten sehen: die Tendenz, die den Dichter des Rhesos zu Anapästen greifen ließ, war offenbar dieselbe, der zu Folge Euripides den Bericht des Phrygers lyrisch ausgestaltete.

die äußere Einsamkeit war notwendig mit ihr verbunden, so lebte die Form in der Vorstellung des Dichters und so trat sie auch an den Anfang der Handlung vor die Parodos. Alle anderen monodischen Formen aber entsprangen allein der Tendenz, sich äußernde Klage darzustellen. Diese aber bedurfte für Euripides keineswegs der äußeren Einsamkeit; außer den schon oben berührten Epoden beweist es die Fülle der 'Monologsurrogate', die wir später eingehend zu betrachten haben. So läßt sich trotz der singulären Ion-Monodie gegenüber dem Resultate Leos (S. 32) konstatieren, daß für die Verwendung und die Ausgestaltung der eigentlichen Prologreden wie der gesprochenen Reden und monodischen Stücke vor der Parodos in der schaffenden Phantasie des Dichters andere formale Tendenzen bestimmend waren, als das Streben, möglichst reibungslos eine Reihe von 'Monologen' anzubringen.

Für einige Monologe inmitten der Handlung haben die Dichter nach Leos Ansicht 'Raum geschaffen', indem sie den bereits aufgetretenen Chor gewaltsam von der Bühne entfernten. Hier birgt sich eine gewisse Unklarheit, die näher zu beleuchten ist. Über den Monolog des Aias (815ff.) bemerkt Leo (S. 12): 'Sophokles hat im Todesmonolog des Aias die sonst auch von ihm eingehaltenen Grenzen in doppelter Hinsicht übersprungen; doch ist die eine Abweichung durch die andere herbeigeführt. Er bringt dem Zuschauer die Tat vor Augen, und um das zu tun, mußte er Aias einsam, d. h. von dem längst agierenden Chor getrennt auftreten lassen.' Aber an anderer Stelle (S. 14) sagt er von demselben Monolog: 'wir haben kein Zeichen dafür, daß Sophokles auch ferner, wie er es im Aias getan, nach Mitteln gesucht hat, dieser Art von Monolog freiere Bewegung zu verschaffen.' Wie lassen sich beide Auffassungen vereinen? Aus der gewiß richtigen Beobachtung, Sophokles habe aus Gründen des Aufbaus und der Handlung den Chor entfernt, folgt doch nur, daß durch die herbeigeführte chorlose Scene die letzte Rede des Helden auch äußerlich zu einem Monolog wurde, niemals aber kann darin ein Mittel gesehen werden, die Rede zu einem 'Monolog' zu machen. Ein anderer Widerspruch liegt in der Bemerkung Leos (S. 13), der Monolog des Aias (815—865) bestätige in sehr merk-

würdiger Weise das bisher Beobachtete; diese einsame Rede decke sich nämlich in der Formung mit den anderen Monolog-surrogaten, die Sophokles in Gegenwart des Chores einzuführen pflegte: es ist der darlegende, nicht der eine Überlegung entwickelnde Typus, rhythmisiert durch Anrufungen, wie es bei Sophokles die Regel ist¹⁾. 'Also auch der Einzelrede, die Sophokles mit kühner Durchbrechung der Form mitten ins Stück gelegt hat, wollte er keine andre Ausführung geben als die von ihm in Anlehnung an Aischylos ausgebildete, die er in Dialog und Kommos so häufig angewendet hat' (S. 13). Diese sehr bemerkenswerte Beobachtung Leos spricht aber gegen seine sonstige Auffassung. Stellt sich die pathetische Selbstäußerung in einer Form dar, ob sie nun im Dialog, Kommos oder in der Einsamkeit auftritt, so gibt sich darin deutlich zu erkennen, daß die erregte, durch Anrufungen rhythmisierte Rede kraft dieser ihrer Gestalt vollkommen war. In der Einsamkeit findet sie in diesem Sonderfall statt, weil der Dichter im Gegensatz zu Aischylos' Thressai die Tat des Aias nicht berichten ließ, sondern auf die Bühne brachte²⁾, und daß der Tat niemand beiwohnte, war eine notwendige Folge der vorhergehenden Handlung: Aias läßt v. 646 ff. die Gefährten in dem Glauben, er habe die Todesgedanken überwunden.

Nur in den wenigen einleitenden Versen 815—822 läßt sich erkennen, daß Sophokles die einmal herbeigeführte Einsamkeit auch lebendig erlebt hat. Dieses 'stille Wort des Einsamen nach der Arbeit' (Leo 13) ist nur in der Einsamkeit denkbar. Wird man also auch zugeben, daß hierin ein Ansatz zu einem vollwertigen Monolog liegt, so wurde doch der Chor nicht entfernt, damit Aias einen Monolog halten konnte³⁾.

¹⁾ Verwiesen sei hier nur auf die Rede O. T. 1391 ff. Weitere Beispiele unten II 2.

²⁾ Schol. zu Aias 815. — Schon der Scholiast faßt das monologische Reden des Aias als ein sekundäres Moment auf: das geht deutlich aus seinen Worten hervor: *μετάκειται ἡ σκηνὴ ἐπὶ ἐρῆμον τινὸς χωρίου ἔνθα ὁ Αἴας ἐδρεπίσας τὸ ξίφος ῥῆσιν τινα πρὸ τοῦ θανάτου προφέρειται ἐπεὶ γελοῖον ἦν κωφὸν εἰσελθόντα περιπεσεῖν τῷ ξίφει.*

³⁾ Dabei gilt es uns gleich, ob Sophokles diese technischen Erwägungen selbst angestellt hat, oder ob er alles in Einem sah, so wie die Handlung jetzt vor uns steht. Denn es versteht sich wohl von selbst, daß die Analyse eines

Ähnlich schwankende Beurteilung finden auch die beiden euripideischen Stücke, Alkestis und Helena, in deren Verlauf durch Entfernen des Chores chorfremde Stellen und dadurch einsame Reden entstehen. Einerseits zwar hat (S. 33) 'Euripides den Chor in der Alkestis entfernt, um in einer durch Monolog, Dialog, Monolog gehenden Scene in einem plötzlichen Umschwung der Stimmung die entscheidende Wendung vorzubereiten' und (ebenda) 'in der Helena verschlingt sich die Handlung erst, indem sie durch Menelaos' Auftreten von neuem anhebt. Euripides scheint für die Ökonomie des Intrigenspiels, das er in dieser Zeit durch Ion, Helena und Taurische Iphigenie gestaltet . . . nach neuen scenischen Mitteln gesucht zu haben.' Dann aber lesen wir deutlich ausgesprochen (S. 33): 'nur zweimal habe Euripides den Chor von der Bühne entfernt, um Raum für Monologe zu schaffen', (S. 62): 'den Chor habe Euripides in der Helena durch ein künstliches Motiv erst von der Bühne entfernen müssen, um ein Einzelspiel herbeizuführen', (S. 116): 'in der Alkestis habe Euripides den Chor entfernt, um Selbstgesprächen Raum zu geben, was er, soweit unser Wissen reiche, erst wieder in der Helena getan habe.'

In beiden Stücken des Euripides liegen die Gründe für die Entfernung des Chores nicht so deutlich zu Tage, wie im Aias des Sophokles; hier ist eine eingehendere Analyse geboten.

In der Alkestis (747—860) trifft die oben angeführte Erklärung Leos noch nicht ins Schwarze. Weiter führt die Frage: wie hätte der Chor, wußte er von der Absicht des Herakles, sich nach der Rückkehr des Admetos verhalten müssen? Sollte der Dichter den Chor einfach darüber schweigen lassen, daß der Retter schon am Werke sei? Es war unmöglich; weniger weil es psychologisch unverständlich gewesen wäre, aber die neue Hoffnung mußte den Chor selbst umstimmen und die Stimmung mußte sich fortpflanzen. Hätte Herakles dem Chor Schweigen gebieten sollen? Euripides hat dies Mittel häufig angewandt, um für den ungehemmten Fortgang der Intrige die leidige

poetischen Werkes nie den tatsächlichen Verlauf der schaffenden Phantasie betreffen kann; nur die innere Logik des Kunstwerkes gilt es zu erfassen.

Gegenwart des wissenden Chores unwirksam zu machen¹⁾. Hier war es nicht am Platze. Es hätte nur gewaltsam motiviert werden können, und in der Zeit der Alkestis ist Euripides noch sorgsam auf die Wahrscheinlichkeit der Handlung bedacht²⁾. Wäre aber Admetos nach seiner Rückkehr von der Bestattung über das Vorhaben des Herakles in Kenntnis gesetzt worden: die Klarheit der Handlung wäre getrübt, die lustige Intrige mit der freudigen Überraschung am Schluß wäre unmöglich geworden; und auf sie gerade hatte es der Dichter abgesehen. Hielt Euripides überhaupt an dem Plane fest, im zweiten Teil in tiefer Trauer einsetzend den glücklichen Umschwung langsam heranzusteigern, so mußte der Chor die Bühne räumen — aus technischen Gründen; denn das Publikum, aber allein dieses, mußte bei Zeiten erfahren, daß Herakles auszog, dem Tod sein Opfer abzu-jagen. Was so gewonnen war, war doppelt gewonnen. Tief bekümmert kehrten Admet und die Choreuten wieder und erst der neue Auftritt des Herakles, des Soter, bahnte den Umschwung an.

Und die chorlose Szene selbst? Zwei Monologe, des Dieners, des Herakles, umrahmen den Dialog beider. Sind beide Einzelreden so beschaffen, daß sie der äußeren Einsamkeit bedurften, oder hat die Einsamkeit ihrer Formung einen besonderen Monologcharakter aufgeprägt? Von der Rede des Dieners kann man nicht sagen, sie sei in die einmal geschaffene Einsamkeit hineingeformt. Das Streben, klar zu schildern, ist deutlich; nur am Schluß ist das Pathos fühlbar. Das Vorbild für diese Rede, die einen neuen Abschnitt der Handlung einleitet, ist der Prolog; es sei statt längerer Ausführungen ferner auf Androm. 802 verwiesen, wo an homologer³⁾ Stelle eine ganz ähnliche Rede der Amme an den Chor gerichtet ist⁴⁾: *ὁ φίλιαιτα γυναικίς*. Die Rede des

¹⁾ Vgl. unten S. 27. ²⁾ Vgl. oben S. 8 Anm. 4.

³⁾ Wie man in der Geometrie von 'homologen Stücken' spricht, mögen hier als 'homolog' Teilformen verschiedener Formganzen gelten, welche innerhalb dieser Formganzen aus gleichen Funktionen resultieren oder gleiche Funktionen entwickeln.

⁴⁾ Beide Reden dienen als Eröffnung des neu einsetzenden zweiten Teiles der Handlung. Die zweiteilige Komposition ist ein beliebtes Dispositionsschema (vgl. Wilamowitz Gr. Trag. III⁴ 261, Anm. 1).

Herakles ist der Typus eines Selbstgesprächs vor dem Aufbruch zur Tat; sie gehört in eine Reihe ganz ähnlicher Reden (alle mit Anreden eines Körperteiles Med. 1242, Heraklid. 740, Ion 1041, Tro. 1275), die an homologer Stelle sämtlich in Gegenwart des Chores oder anderer Personen gesprochen werden. Nur weil der Chor hier, aus den oben berührten Gründen, die Bühne verlassen hatte, wurde aus dem Abgangsgespräch des Herakles auch äußerlich die Einzelrede.

Auch in der Helena (386 ff.) wurde der Chor aus technischen Gründen von der Bühne entfernt. In der Anagnorisis-Tragödie müssen zwei Parteien exponiert werden¹⁾, die von einander zunächst nichts wissen dürfen. Das erfordert besondere Mittel. Im Ion hat Euripides die Erfindung des Götterprologs zu Hilfe genommen. Der Gott, der allwissend über den beiden Partnern steht, weiht die Zuschauer in das göttliche Geheimnis ein, von dem nur Kreusa, und auch sie nur einen Teil wissen kann. Anders in der Taurischen Iphigenie; hier folgen die Expositionsszenen der Iphigenie, des Orest aufeinander, dann erst folgt die Parodos, und ähnlich ist der Anfang der Elektra gebaut. In der Helena ist die Entwicklung des ersten Teiles der Exposition breiter angelegt; in Rede, Lied, Wechselgesang wird in einem Zuge ein volles Bild des Leides entrollt, weit packender als in der in Hypothesis und Motivbehandlung ähnlichen Iphigenie. Aber damit hatte der Chor die Bühne betreten; dem wuchtigen Anfang zuliebe mußte seine künstliche Beseitigung in Kauf genommen werden²⁾. Denn fort mußten die Frauen wieder; nur dem Publikum durfte sich Menelaos vorstellen. Der Nerv der Anagnorisis-Szene wäre erschlaft, hätte der Chor vorzeitig die Ankunft des Menelaos erfahren. Der Aufbau der Scene, die nach dem unverhofften Sichfinden der Gatten hinstrebt, wäre gestört worden. Die Orakelbefragung wäre nicht zum Ausklang gekommen, die jetzt so

¹⁾ Vgl. v. Arnim, De prologorum Euripideorum arte 85 f.

²⁾ Auch im Rhesos verläßt der Chor v. 564 die Bühne und zwar aus technischen Gründen: der Auftritt des Odysseus und Diomedes muß in der Einsamkeit stattfinden. Der Dichter des Rhesos, der auch sonst 'archaisiert' (Leo, Monolog 35), hat die günstige Gelegenheit nicht ausgenutzt. Zu einem Selbstgespräch lag kein Anlaß vor.

meisterhaft die Spannung herbeiführt. Die wirkungsvolle Apotrophierung (540) des vermeintlich fernen, aber schon gegenwärtigen Gatten — ein deutlicher Beweis dafür, daß der Dichter die äußerste Zuspitzung der Handlung anstrebte — wäre abgestumpft worden, und die Erkennungshandlung in eben dieser von Euripides gewollten Form wäre wirkungsschwach verpufft¹⁾.

Betrachten wir schließlich noch die Ausgestaltung der beiden 'Monologe' am Anfang und Ende der chorlosen Partie, so ist für die erste Rede von Leo das Wesentliche gesehen worden: sie ist ein regelrechter Prolog. Pathetischer Anruf, Selbstvorstellung, neutrale Erzählung zeigen die Formen des starren Prologschemas der späteren Stücke. Daß zur Verwendung dieser Form im Laufe der Handlung Euripides nicht eine chorfreie Situation zu suchen oder künstlich herzustellen brauchte, erweist eine Anzahl von Stellen, wo ganz ähnliche Prologreden in Gegenwart des Chors und anderer Personen gehalten werden. Man vergleiche Tro. 860 ff., Orest 356 ff., Bakch. 215 ff. Nach dem oben Gesagten wissen wir, warum in diesem Einzelfalle die Rede des Menelaos auch äußerlich zum Monolog wurde.

Die zweite Rede ist Erwägung und kann in tieferem Sinne als Monolog gelten, zur einsamen Rede ist sie nur durch die geschilderten Umstände geworden; denn auch sie hat eine Reihe von Beispielen neben sich, wo dieselbe Form des erwägenden Selbstgesprächs in Gegenwart anderer angewendet wird (vgl. z. B. Ion 429²⁾). Doch ist es richtig, daß alle Umstände hier eine Form erwirkten, die als Monolog die neue Komödie und die spätere dramatische Produktion beherrscht. Dennoch darf man diese wirkungsgeschichtlich wichtige Tatsache nicht so verstehen, als habe schon Euripides nach Mitteln gesucht, diesen Monolog im eigentlichen Sinne der widerstrebenden dramatischen Konvention aufzuzwingen.

Schon die bisherige Betrachtung führte hier und da auf Selbstgespräche inmitten des Ensemble, welche ganz das gleiche

¹⁾ Das ist implicite von v. Wilamowitz ausgesprochen, wenn es Gr. Trg. XIV 54 heißt: 'in der Helene, um Raum für eine Art zweiten Prolog zu schaffen'.

²⁾ Andere Stellen später II 3, 3.

Gepräge zeigten wie gewisse einsame Reden. Es verlohnt sich, auf diese 'Monologsurrogate' näher einzugehen und sie im Zusammenhang zu betrachten.

Alkestis 837 ff. fiel der Selbstaufruf des Herakles in die Einsamkeit; dieselbe Form kehrt Medea 1242 ff., Herakliden 740 ff., Tro. 1275 ff., Ion 1041 in Gegenwart anderer Personen wieder. Auf leerer Bühne sprach Menelaos Helena 386 ff. seine Auftrittsrede; Auftrittsreden leiten auch die Scene ein Tro. 860 ff., Orest 356 ff., Bakchen 215 ff.; die Gegenwart von Chor und Mitspielern hat die Form nicht beeinträchtigt. Das Selbst-Gespräch im engeren Sinne fand Helena 483 ff. auf einsamer Scene statt, im Ensemble Medea 395 ff., 1056 ff., Andromache 394 ff., Ion 429 ff., 1369 ff., Elektra 367 ff., Iph. T. 344 ff., und der Sprecher redete über die Köpfe der Anwesenden hinweg¹⁾. Mit anderen Worten: ob Ensemble, ob Einsamkeit: die verschiedenen Spielarten des Selbstgesprächs, wie sie sich dem Charakter ihrer Form nach darstellen, wachsen aus der Handlung hervor, wo die Handlung ihrer bedarf. Es sind nur durch besondere Umstände bedingte Einzelfälle, wenn das Selbstgespräch Monolog ist; das bestätigt sich hier von neuem. Dann aber war der Chor und die Gegenwart anderer Personen keine Fessel, welche die Behandlung des Affektes und der Erwägung beschränkte, und es ist nicht einzu- sehen, wie die Tragiker die Formen des Selbstgesprächs aufgeben konnten, weil die Bühne selten leer war. Wir sahen schon, daß die Einsamkeit keineswegs in der Phantasie des Dichters das Selbstgespräch zu zeugen brauchte, daß Sophokles und Euripides den Chor nicht deshalb gewaltsam entfernten, um Monologe ausgestalten zu können; jetzt zeigt es sich, daß auch die Ungunst der Situation die Entfaltung des Selbstgesprächs nicht hinderte: denn Monolog und Selbstgespräch sind in der Tragödie nicht ein und dasselbe.

Fremdes Wesen erschließt sich nur dem, der in gemäßen Formen zu denken sucht. Die Tragödie kennt zwar Einzelreden, Selbstgespräche, Monologe, aber nicht den Monolog. Es ist

¹⁾ Die Stellen des Selbstgesprächs innerhalb des Dialoges werden später noch vermehrt werden, s. unten II 3, 3.

keinem verwehrt, den Bestand der tatsächlich einsamen Reden aufzunehmen; die Entwicklung ist aber nicht ohne weiteres mit dem Befund der Statistik gegeben. Der Deutung muß das Verstehen der inneren Genesis der Formen vorangehen. Solange der Monolog Maßstab war und die äußere Einsamkeit sein Hauptkriterium, erwiesen sich die meisten und in ihrer Art vollkommensten Selbstgespräche als Surrogate. Mit dem Monolog als Maßstab fällt auch der Begriff des Monologsurrogates¹⁾. Dann aber stehen die Formen des Selbstgesprächs selbst gegen Leos Deutung auf. Nach Leo will es so scheinen, als sei die 'Ignorierung' des Chors ein 'Behelf' gewesen²⁾, Selbstaüßerungsformen zu ermöglichen, den die Tragiker, vor allem Euripides, sich schwer abgerungen hätten. Man wird vielleicht zugeben, daß die Rede über Chor und Mitspieler hinweg in Widerstreit mit der ursprünglichen Form der oratorienartigen Tragödie emporgewachsen war, da eine neue Zeit neuen Ausdruck für neue Gehalte erheischte. Doch ist es ja eine bekannte Tatsache, wie geringe Bedeutung die spätere Tragödie dem Chore als *πρόσωπον* der Handlung beimaß³⁾; gebunden durch die Macht der Tradition hat ihn besonders Euripides mehr geduldet⁴⁾ als genützt, oft wurde er in pindarischer Weise als rein lyrischer Kündler persönlicher Stimmungen und Gedanken in der Handlung verwendet, oft auch — geschickt oder gewaltsam — beiseitegeschoben, wenn es galt,

¹⁾ Ähnlich Heinze a. a. O. 123: 'Es schlägt gar nichts, daß der Monolog im strengen technischen Sinne der Tragödie so gut wie ganz versagt ist; die Surrogate des Monologs, das affektische Sprechen ohne Beachtung der Anwesenden . . . steht in Wahrheit mit dem Monolog poetisch auf einer Linie.'

²⁾ Das spricht Leo, Monolog 48 eindeutig aus: 'die dritte Möglichkeit ist das pathetische Sprechen über die Köpfe der Anwesenden fort, ein Hauptbehelf der Tragödie.'

³⁾ Die Tragödien Senecas zeigen in der Verwendung des Chores eine Weiterbildung des euripideischen Chores (Leo, Monolog 90; Rh. Mus. 52, 1897, 509 ff.). Hier wird der Chor von den handelnden Personen so gut wie gar nicht beachtet (Leo Monolog 91; Rh. Mus. 52, 513).

⁴⁾ Auch die Zahl der Chorlieder wird vermindert; der Orest (i. J. 408) hat nur zwei eigentliche Stasima (316; 807), der Philoktet des Sophokles (i. J. 409) deren nur eines (Kranz, De forma stasimi 24 Anm.). In der Helena des Euripides singt der Chor das erste Stasimon v. 1107.

den Postulaten der neuen Kunst zu genügen. Das widerspruchsvolle Nebeneinander von traditionellen Requisiten und neuen Handlungseffekten ist für die euripideische Technik ebenso charakteristisch wie der oft abrupte Wechsel mythischen und modernen Denkens für des Dichters geistige Form. Mit welcher Leichtigkeit wird die leidige Gegenwart des Chores und ihre Folge für die Handlung im Dienste einer durchzuführenden Intrige durch das nicht immer glückliche Schweigegebot ausgeschaltet! In der Medea (259), im Hippolytos (710), Ion (666)¹⁾, der Taurischen Iphigenie (1056), der Helena (1387) und in der Aulischen Iphigenie (542) geht dies Mittel dem Dichter leicht von der Hand. Während in der Taurischen Iphigenie zu einer pathetischen Überredung ge-griffen werden muß, genügt in der später zu datierenden²⁾ Helena die Bitte: *καὶ σὲ προσποιούμεθα εἶναι κρατεῖν τε στόματος, ἣν δυνώμεθα σωθέντες αὐτοὶ καὶ σὲ συνσωσαί ποτε* — und doch besteht der Chor wie in der Taurischen Iphigenie aus gefangenen hellenischen Frauen; schließlich aber bezeichnet die kurze Formel³⁾ in der Aulischen Iphigenie: *ὑμεῖς τε σιγήν, ὦ ξένοι, φυλάσσετε* deutlich, wie gleichgültig das Dasein des Chores geworden ist⁴⁾.

Während das Schweigegebot allerdings ein technischer Kniff ist, durch den sich gewaltsam die innere Notwendigkeit des Modernen der Konvention gegenüber durchsetzt, kann die Ignorierung des Chores keineswegs als ein künstlicher 'Behelf' angesprochen werden noch ist die 'Naturwahrheit' — soweit man bei der griechischen Tragödie überhaupt von Naturwahrheit sprechen kann — dadurch verletzt worden. Leo hat zwar häufig im Lauf seiner Darlegung die 'natürliche Berechtigung des einsamen Redens' betont und offensichtlich hat die ästhetische

¹⁾ Hier wird jedoch das Gebot übertreten; vgl. v. 760 ff.

²⁾ Trotz T. v. Wilamowitz, Dram. Tech. d. Soph. 1917, 265 ff.

³⁾ Während die Zusage im Hippolytos (713; vgl. Iph. T. 1077) durch Eid bekräftigt wird, ist es hier nicht einmal mehr geboten, daß der Chor Antwort gibt (vgl. Hel. 1387).

⁴⁾ Vorgebildet hat eine Art Schweigegebot Aischylos Choephor. 581 *ἡμῖν δ' ἐπαιῶ γλῶσσαν εὐφημον φέρειν σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια*. Es tritt hier aber in der Form alter Spruchweisheit auf (*ἐπαιῶ*); vgl. ferner Sieben 619) und richtet sich an den Chor, der auf der Seite der Geschwister steht. Ein reines Mittel ist es also nicht.

Kritik des Humanisten der objektiven Behandlung des Philologen Richtung gegeben¹⁾, aber trotzdem oder vielleicht gerade deswegen ist ihm nicht deutlich geworden, daß das Leben dem Tragiker viel weitere Möglichkeiten des Selbstgesprächs bot, als die Verwendung des Monologs im modernen Schauspiel erkennen läßt. Wer sich die inneren Bedingungen klarmacht, die den Formen des Selbstgesprächs in der Tragödie zu Grunde liegen, wird überhaupt keinen technischen Zwang zugeben, unter dem Euripides genötigt gewesen wäre, die Form der Selbstäußerung durch das äußere Alleinsein zu rechtfertigen.

Regungen der Seele drücken sich in Mienenspiel und Gebärde aus. Schon Gebärde ist eine Form der Sprache, und Sprechen ist die Fortsetzung der Gebärde. Mannigfach wie die Regungen des inneren Lebens sind auch die Formen, in denen jene in der Tragödie zum Ausdruck kommen. Es gibt keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen einer einfachen Interjektion und den vielfachen Formen logisch gefügter Rede an das Ich; gemeinsam ist ihnen allen, daß sie reiner Ausdruck des Innern sind, daß sie nicht einem zweckbestimmten Trachten entspringen, sondern innerem Mühsen. Selbstäußerung mag hier und im Folgenden der allgemeine Name dafür sein; die Formen der Selbstäußerung in der Tragödie sind Affektäußerung und lautes Denken; dieses wieder kann mehr betrachtender oder mehr erwägender Natur sein²⁾.

Es ist klar, daß die Selbstäußerung im Drama nicht statt hat, so lange die geselligen Kräfte des Menschen wach sind. Einsamkeit ist allerdings mit der Selbstäußerung verbunden; aber

¹⁾ Monolog 1. Daß Leo einen geheimen Kampf gegen die Ibsensche Verbannung des Monologs kämpft, beweisen viele Stellen, die überall in seiner Abhandlung verstreut sind. So hat z. B. (S. 1) die 'am Schreibtisch konstruierte Natur der poetischen Natur den Garaus gemacht.' So hat (S. 4) 'die sehr einseitige nordländische Auffassung den Monolog als einen Verstoß gegen die Lebenswahrheit aus dem Drama verbannt', so 'erkennt (S. 14) Sophokles die natürliche Berechtigung des einsamen Sprechens' und 'Euripides hat (S. 19) durch die drei Reden Medeas wie durch die Prologrede die dramatische Berechtigung des leidenschaftlichen Selbstgesprächs anerkannt.'

²⁾ Auf eine genaue Klassifizierung der Typen sei verzichtet; da die verschiedenen Farben ineinanderspielen, ist eine glatte Aufteilung unmöglich.

Einsamkeit als Zustand, nicht Alleinsein als Tatsache. Wenn ein Erleben sich zur Leidenschaft steigert und den Menschen ganz erfüllt, vergißt er Zwecke, Haltung, Umwelt, alles, was ihn als geselliges Wesen bindet. Getragen von einem Pathos, lebt er ganz sich selbst und diesem Pathos. In Gegenwart anderer einsam, spricht er aus sich heraus oder in sich hinein. Das ist die Affektäußerung¹⁾. Sie wird aus der Phantasie geboren, wo immer eine übermächtige Leidenschaft empfangen wurde; von dem Alleinsein ist die pathetische Selbstäußerung unabhängig; pathetische Selbstäußerungen aber sind die Reden der Medea und viele andere Monologsurrogate²⁾.

Die Formen leidenschaftloser Denkäußerung können nicht so unbeschränkt gehandhabt werden wie die Affektäußerung. Solange der Spieler sich im Kontakt mit den Gegenspielern befindet, wird er eine Erwägung mitteilen oder zurückhalten; es müßte denn sein, daß sich die Leidenschaft an dem Denken entzündet. Daher hat das Alleinsein bei dem naiven Selbstgespräch eine gewisse Bedeutung: notwendige Bedingung aber ist es nicht einmal für die reine Denkäußerung: es genügt, daß sich die Person allein dünkt. Die Denkäußerung ist also im Drama die gegebene Form, wo ein Spieler noch nicht in das Ensemble der gegenwärtigen Mitspieler eingetreten ist, oder wo er sich bereits aus dem Ensemble gelöst hat, d. h. beim Kommen oder beim Gehen. Von dieser Möglichkeit hat keineswegs nur die Tragödie in ihren Abgangs- und Auftrittselbstgesprächen Gebrauch gemacht, sondern auch die chorlose Komödie: ihre Zutrittsmonologe³⁾ z. B. finden immer in Gegenwart anderer Personen statt.

Es ist schließlich daran zu erinnern, daß selbst das Unwahrscheinliche nach dem Machtspruch des Dichters wahrscheinlich wirken kann, denn das Bühnengeschehen ist geformte Wirklich-

¹⁾ Mit den Hemmungen des modernen Menschen rechnet die Tragödie nicht, solange sie Heroen darstellt. Es ist ein bedeutsamer Zug, wenn die Amme in der Medea die Einsamkeit aufsucht, um ihrem bedrängten Herzen Luft zu machen (56ff.). Der Euripides, der dieses Motiv erfindet, ist schon auf dem Wege, der ihn weiter zur Darstellung des gesellschaftlich gebundenen Menschen führte.

²⁾ Leo, Monolog 48.

keit¹⁾. Eine Abart des Monologs, die nicht mehr im Leben, sondern ganz im Bühnengeschehen wurzelt, ist das Beiseite. Diese Form setzt die Gegenwart anderer voraus. In der Hekabe (736 ff.) läßt Euripides die Heldin laut denken in Gegenwart des Agamemnon. Agamemnon vernimmt zwar, daß Hekabe spricht, versteht aber nicht den Sinn ihrer Worte. Wenn Hekabe fieberhaft überlegt, was zu tun sei, wenn Agamemnon befremdet über ihr seltsames Gebaren dazwischenfragt, so ist dies ein deutlicher Beweis dafür, wie der notwendige Gehalt sich die Möglichkeiten für seine Verwirklichung erzwingt — entgegen der Konvention. Die umständliche Selbstanrede: *δύστηρ', ἐμᾶντὸν γὰρ λέγω λέγουσά σε Ἐκάβη . . .* (736) läßt erkennen, wie ungewohnt diese Form noch ist. Sie ist kein rein technisches Beiseite²⁾: Euripides macht die Form vielmehr wahrscheinlich, indem er den Agamemnon aussprechen läßt, er verstehe Hekabes Rede nicht. Hatte er dadurch bewiesen, daß sich sogar scheinbare Hindernisse der Form des Selbstgesprächs dienstbar machen ließen: er hat dennoch diese Form nie wieder angewandt, soweit unser Wissen reicht. Die neue Komödie hat eine Fülle dieser von andern Spielern mitgehörten Monologe³⁾ und auch das technische Beiseite⁴⁾ entwickelt. Äußere Umstände der Technik aber können

¹⁾ Dies ist besonders gegen Leos Worte Monolog 6 geltend zu machen: 'Nur das Drama muß sich technisch mit der Frage abfinden: kann eine Person allein auf der Bühne sprechen? . . . keine Konvention kann ihm helfen, wenn Ausgangspunkte und Grundlinien seiner Technik dem Leben zuwider sind.'

²⁾ Leo glaubt (Monolog 12) in den Worten der Klytaimestra Soph. El. 766 ff. zu erkennen, das Beiseitesprechen sei hier zum ersten Male deutlich ausgebildet. Aber die Verse, die Klytaimestra der Affekt eingibt, sind nichts anderes als eine Selbstäußerung: Klytaimestra spricht ohne der anderen zu gedenken, wird aber von den anderen vernommen. Richtig hat Kaibel Elektra 190 ff. die Situation erläutert. — Die Worte der Dienerin Hekabe 674 sehen wie ein Beiseite aus, werden aber von Hekabe gehört. Es läßt sich schwerlich entscheiden, ob die Magd zum Chor oder vor sich hin spricht. Im letzten Fall hätte man eine Form anzuerkennen, die dem Beiseite nahe kommt; denn Selbstäußerung liegt hier nicht vor. Sehr nahe steht dem Beiseite Hel. 80 f.

³⁾ Leo, Monolog 74.

⁴⁾ Da die neue Komödie als Erbe der alten Komödie die Anrede an das Publikum überkommen hat, stellt sich das rein technische Beiseite zunächst als

weder für die Sparsamkeit des Euripides noch für den Reichtum des spätern Schauspiels verantwortlich gemacht werden.

Nach allem kann es wohl als gesichert gelten, daß man nur mit einem Anachronismus von 'Monolog' und 'Monologsurrogaten' in der Tragödie reden kann. Auch einen Kampf der Tragiker um den Monolog kann es nicht gegeben haben, denn kein Gestalter ringt um die Anwendung von Kunstmitteln. Die Kunst kennt nur einen Kampf um die Verkörperung der Gehalte. Die Gehalte aber drängt keine Konvention, keine Technik zurück, wurden sie einmal konzipiert. Aus innerem Zwang geboren sprengen sie das enge Gehäuse und verdichten sich zu neuer Form, haben sie die ihnen eigentümliche Gestalt gewonnen.

ein *ad spectatores* dar (Leo, Monolog 48 A. 1; 80). Die letzte technische Glätte scheint die Form des Beiseite erst durch die Kunst des Terenz oder die Theorie, der er folgte, erhalten zu haben. Dadurch daß Terenz 'die Anrede an das Publikum perhorresziert' (Leo 80), stellt sich jetzt das Beiseite als ein für den Zuschauer hörbares Denken dar. Mit der stärkeren Technisierung der Form hängt es offenbar zusammen, wenn Terenz Heaut. Tim. 530 den Syrus a parte sprechen läßt, während Chremes den Gedanken vollendet: Chr. *Istunc seruolum dico adolescentis*, Syr. *Syre, tibi timui male*. Chr. *qui passus est id fieri*. Das von dem anderen vernommene Beiseite ist aber auch später nicht geschwunden: Shakespeare, König Heinrich VI. I. Teil V 3, Suffolk und Margareta; Richard III. III 1 Gloster und Prinz.

Vorbemerkung

Die vorstehende Auseinandersetzung mit der ersten historischen Deutung, die dem tragischen Selbstgespräch zu teil wurde, hat ihre eigentliche Aufgabe erfüllt, wenn sie die Problemlage geklärt hat. Die Geschichte der Tragödie ließ ein allmähliches Erstarren und ein schnelles Ermatten des Selbstgesprächs erkennen; Euripides hat die Form in seiner frühen Zeit mit leidenschaftlichem Leben erfüllt, später aber gemieden, ja offensichtlich verworfen¹⁾. Das ist der nackte Tatbestand, der eine neue Erklärung verlangt, nachdem es sich gezeigt hat, daß ein Zwang der Technik nicht bestand.

Wer es unternimmt, eine neue Lösung zu suchen, wird sich von einem Grundsatz leiten lassen, der bereits durch den Einblick in die Art, wie Leo verfuhr, gewonnen wurde: er wird alle Schematismen vergessen, mit denen die neuere Dramatik arbeitet. Mag es auch früh vereinzelt Monologe gegeben haben, der Monolog steht nicht am Anfang, sondern am Ende der Entwicklung. Das Material läßt zunächst nur dialogisches und nicht-dialogisches Reden erkennen. Das letzte, das allein unsere Frage angeht, birgt eine Reihe von Formen, die zu verschiedenen Zeitpunkten in die Entwicklung der Tragödie eintreten oder daraus ausscheiden.

Die früheste Form nicht-dialogischer Äußerung ist das Chorlied. In der Tragödie ist es der Ausläufer einer vortragischen Form. Die Tragödie brach aus ihm hervor, als neues Leben zur Wirklichkeit drängte. Aber während der neue Trieb gedieh und sich zu eigener Form auswuchs, starb der Stamm ab, der ihn

¹⁾ Mit Recht hat Leo, Monolog 34 auf die echte Monologstelle Phoin. 991 ff. aufmerksam gemacht, wo der Entschluß des Menoikeus, für die Vaterstadt zu sterben, zu stande kommt, ohne daß man erkennt auf welchem Wege, und dann dargelegt und begründet, nicht entwickelt wird.

getragen hatte. Das Chorlied kommt also für uns nur in seiner frühesten Form in Betracht und auch hier nur in beschränktem Maße.

Eine junge Form nicht-dialogischer Rede war auch das dramatische, selbstgentsame Spiel des Sklaven, des Wächters, welches als Prolog vor die Handlung trat. Auch dieser junge Trieb wurde abgeschnürt, je mehr die Tragödie ihren Sinn erfüllte. Wenn das realistische Spiel des Einzelnen später wieder einsetzt — das bekannte *κομικόν* des Euripides —, so entsteht hier eine neue Form unter neuen Bedingungen, der alten zwar äußerlich ähnlich, im Wesen aber grundverschieden.

Die Prologrede des Euripides gehört zwar zu den nicht-dialogischen Partien; wie wir sahen, ist sie aber nicht immer Selbstgespräch. Als Selbstgespräch gehört sie verschiedenen Formen der Selbstäußerung an, als solches wird sie an ihrem Platz in Betracht zu ziehen sein. Als reine Prologrede hat sie nichts mit unserem Thema zu tun; was darüber zu sagen war, ist oben (S. 10f.) gesagt worden.

Die nicht-dialogischen Aufttrittsreden treten erst im Lauf der Entwicklung in Erscheinung, die Abgangsreden haben verschiedene Phasen durchgemacht, sie gehören zu verschiedenen Formen des Selbstgesprächs.

Durch die ganze Tragödie aber zieht sich die Form der Selbstäußerung, die früher (S. 28) erläutert wurde. Sie ist nicht an feste Stellen gebunden, sondern findet sich überall im Lauf der Handlung, wo eine Person fühlender Träger eines eindrucksvoll waltenden Schicksals wird — Schicksal im allgemeinsten Wortsinn verstanden. Als allgemeine Ausdrucksform des Pathos läßt sie genug Spielraum für mannigfache Prägung des Erlebens. Da die äußeren Bedingungen, welche die Selbstäußerung veranlassen, nicht oder nur wenig variieren, bildet diese Form einen allgemeinen Rahmen, innerhalb dessen sich der Wandel der Formgebung im einzelnen durch Vergleich deutlich erkennen und festlegen läßt. Damit tritt die pathetische Selbstäußerung in den Mittelpunkt dieser Untersuchung, an sie schließen sich in der Folge die anderen Formen an.

Die Selbstäußerungsformen werden in der ersten Zeit der Tragödie stets, später zumeist durch Anrufungen eingeleitet. Da

die Anrufung dem Ausdruck des Innenlebens eine bestimmte Richtung gibt, prägt sich in ihr der Gehalt der Formen am klarsten aus. Darum wird es unsere nächste Aufgabe sein, unter besonderer Berücksichtigung der Anrufungen die Selbstäußerungsformen bei den drei Tragikern zu mustern. Da die Selbstäußerung an und für sich nicht ein Mittel der Technik ist, ist sie nicht künstlerischen 'Absichten' unterworfen und keine künstlerische 'Einsicht' regelt ihre 'Verwendung'; als der unmittelbare Ausdruck eines inneren Erlebens zeugt sie vielmehr von dem Wirken gestaltender Kräfte und von einer in bedeutsamer Weise erlebten Form des menschlichen Pathos. Diese objektive geistige Form gilt es in jedem Falle zu ermitteln, soll sich die Darstellung nicht in Einzelheiten oder im Unzulänglichen verlieren. Die Untersuchung wird deshalb die Formen weder, wie sie sich in Wort und Satz dem Augenscheine darstellen, aneinanderreihen noch nach festen Kategorien verteilen; sie wird sich nicht scheuen, bei Seite zu schieben, was an Formen nur der Gewohnheit, nicht innerer Notwendigkeit sein Leben verdankt, und hat nicht nur in Betracht zu ziehen, welche bedeutsamen Formen bei den einzelnen Dichtern existieren, sondern auch zu erwägen, welche nicht oder noch nicht ausgestaltet sind. Da schließlich die Geschichte der Tragödie sich in den Kunsttaten der drei Tragiker darstellt, ist es erforderlich, die einzelnen Formen, soweit möglich, aus der Form des Aischylos, Sophokles, Euripides zu begreifen.

Erstes Kapitel Aischylos

Aischylos kennt im großen und ganzen nur eine Form der Selbstäußerung: den Anruf an eine Gottheit oder gotterfüllte Wesen. Diese Einheitlichkeit, diese Sparsamkeit ist merkwürdig genug für den Betrachter, dem der Formenreichtum des modernen Schauspiels sich von selbst versteht. Doch kann die allgemeine Feststellung an sich nichts bedeuten. Die Formen selbst müssen nach den inneren und historischen Bedingungen befragt werden, ehe sich die geistige Mitte bestimmen läßt, deren Ausstrahlungen sie sind.

Bedeutungsvoll in mancher Hinsicht sind die Hiketiden, das altertümlichste Beispiel dramatischer Kunst. Keine Selbstäußerung dringt über die Lippen der an der Handlung beteiligten Einzelspieler. Man wird darauf hinweisen, hier sei eben noch der Chor Protagonist, an ihm als Mittelpunkt vollziehe sich die Handlung — mit Recht. Dennoch erinnere man sich an das große Mittelstück (344 ff.), in dem sich die eigentliche Hiketie abspielt. Die Aufmerksamkeit richtet sich hier auf Pelasgos: wird er den Flüchtigen Schutz gewähren oder wird er sie preisgeben? Pelasgos ist unschlüssig. Die göttliche Satzung schreibt ihm vor zu helfen; die praktische Einsicht widerrät: *οὐκ ἔδραμον τὸ κρίμα*¹⁾. In dem epirrhematischen Teil (bis 401) wird der Konflikt entwickelt. Es fruchtet nicht, daß der König sich auf die Entscheidung des Volkes beruft (368 ff.; 397 ff.). Er beginnt zu erwägen (407), der Chor drängt (418 ff.) und droht: Tod von eigener Hand werde die heilige Stätte beflecken (455 ff.). Dieser Ausspruch 'geißelt Pelasgos das Herz' (466), und er bekennt seine Bedrängnis (468 ff.): *ἡ πολλαχῆ γε δυσπάλαιστα πράγματα, κα-*

¹⁾ *πράγμα* P. Maas, Woch. klass. Phil. 1915, 694.

κῶν δὲ πλῆθος ποταμὸς ὡς ἐπέρχεται ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὐπορον τόδ' ἐσβέβηκα κοῦδαμοῦ λιμὴν κακῶν. Hier kommt ein Seelenkampf von intensiver Spannung zum Ausdruck; die innere Not wird machtvoll gesteigert. Aber nirgend durchbricht ein spontaner Impuls die festgeschlossene Diktion. Wie auch sonst bei Aischylos objektive Mitteilung¹⁾ oder Paränese ruhig dahinrollen, so wird auch hier die Erschütterung des inneren Lebens objektiv geschildert, nicht gestaltet²⁾. Mittler des gesteigerten Erlebens ist das Bild, das, ganz anders als bei Homer, wirkende Kräfte anschaulich macht³⁾.

Also auch an einer Stelle, wo die Person soviel inneres Leben gewonnen hat, daß sie erwägt, leidet, redet sie wie die übrigen Personen, welche nur 'Antworten' sind. Die Hiketiden lassen die altertümliche Form der epirrhematischen Komposition am deutlichsten erkennen⁴⁾. Dem entspricht es, wenn auch das Sagen der Personen Antworten oder Mitteilen ist. Individuelles Sein und individuelles Erleben mußten erst in der Phantasie geschaut sein, damit sie unmittelbar ausgedrückt werden konnten.

¹⁾ Beachte die Danaosrede v. 710 ff. Noch während der Chor sang, hat Danaos das naheende Schiff erblickt. Aber in strenger Gemessenheit lobt er zuerst die maßvolle Haltung des Gebetes und verklammert so seine Rede mit dem Chorstück. Er bereitet auf die schlimme Neuigkeit vor, und es folgt eine intensiv erlebte Schilderung des nahenden Schiffes, die sich in allen Einzelheiten ergeht, aber gerade dadurch den Eindruck ungeheurer Gespanntheit erzeugt. — Man wird dieser Erscheinung schwerlich gerecht, wollte man sie allein aus der Haltung des *σώφρων* erklären. Der Gegensatz des erregten Chores und des besonnenen Hypokrites dürfte mehr als in der charaktermäßigen Einzelgestaltung in dem gegebenen Nebeneinander der beiden Ausdruckssphären, der lyrischen und der jambisch-epischen liegen.

²⁾ Auch v. 734 ff. beschreibt der Chor seine Furcht. Objektiv gesehen ist bei Aischylos auch der Wahnsinn, wie die treffliche, von I. Bruns angeregte Kieler Dissertation von H. Harries, *Tragici Graeci qua arte usi sint in describenda insania* 1891, 25 ff. dargetan hat. Io und Orest sprechen von ihrem Zustand, als seien sie bei klarem Bewußtsein, schildern die sichtbaren Symptome des Wahnsinns und veranschaulichen die Macht der Krankheit durch Bilder. Euripides dagegen hat im Orest die Krankheit 'veristisch' dargestellt.

³⁾ Besonders bezeichnend für die Art des Aischylos sind die Bilder, in denen die wirkende Kraft der Gottheit zum Ausdruck kommt. Vgl. die Zusammenstellung bei W. Kranz, *Gott und Mensch bei Aischylos, Sokrates* 1920, 135.

⁴⁾ Vgl. Kranz, *N. Jhb.* 1919, 156; 158 ff. *Herm.* 54, 1919, 318 ff.

Anders der Chor. Als Träger der Handlung ist er auch der Träger des Pathos. Ihm ist von vornherein die Zunge gelöst zum Ausdruck innerer Erregtheit, denn im lyrischen Stil steht ihm eine Sprache zu Gebote, die reiche Möglichkeiten für den Ausdruck des Pathos besitzt. Dennoch ist eigentliche Selbstäußerung auch hier nur in beschränktem Maße anzuerkennen. Anrufungen sind häufig. Aus der Beängstigung in bedrohter Lage dringen sie zumal zu den Göttern und wachsen zu größerer Leidenschaft mit dem Nahen der Gefahr. Bedeutsam ist eine Tatsache, die sie von der Masse der später die Tragödie beherrschenden Anrufungen scheidet: getragen von lebhafter Aktivität des Ich zielen sie nach der Gottheit, suchen sie eigenes Heil, anderer Verderben von ihr zu erwirken; mehr Rufe als Anrufungen, bergen sie die Kräfte jenes elementar magischen Gottbewußtseins, das ein Wesenszug der Form des Aischylos ist. So sind Imperative oder imperativische Optative¹⁾ die Regel, das 'Siehe' oder 'Höre' soll die Aufmerksamkeit des Gottes fesseln, zu seinem Namen tritt meist das kultische Attribut, das die Eigenschaft²⁾, in der er helfen soll, näher bezeichnet.

Wie der wirkungskräftige Ruf an die Gottheit, so vermitteln auch Wunsch und Verwünschung die innere Erregtheit, ohne daß sie einem bestimmten Gegenüber gälten. Trugen die Gebete stets den Charakter des Beschwörens, so stellen sich auch die Wünsche in den Hiketiden ohne Ausnahme als 'erfüllbare' dar; d. h. es sind magisch wirksame Sprüche, durch die man Verderben oder Segen herbeizwingt oder abwendet. Es ist manchmal kaum von Belang, ob die Kraft, die der Mensch herbeiruft, sich in einem namenlosen Etwas oder in einem kultisch

¹⁾ Hiket. 1: 77; 102; 116; 144; 175; 206ff.; 359; 524; 627ff.; 810; 1081.

²⁾ Hiket. 1: *Zeds áφίλωρ*, 27: *Zeds σωτήρ, οἰκοφύλαξ*, 77: *θεοὶ γενέται*, 206: *Zeds γεννήτωρ*, 360: *ἰκεσία θέμις Διὸς κλαρίων*, 627: *Zeds ξένιος*, 671. Wesentlich ist, daß der rhetorisierende Schmuck, der in den Epiklesen der Chorlyrik stark ausgebildet ist (man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt die Stellen bei Norden, *Agnostos Theos* 1913, 157), fast ganz fehlt; auch der hymnische Anruf v. 524 hat vollen Gehalt. Bei Pindar ist die Epiklese keineswegs ursprünglich, sondern durchaus stilisiert, das heißt: sie ist Zwecken dienstbar geworden, die nicht in ihr selbst liegen, vgl. v. Wilamowitz, *Pindaros*, 1922, 203.

verehrten Gotte darstellt³⁾: Götterrufe wie Wünsche lassen gleichermaßen erkennen, daß der Mensch sich im Kraftfelde objektiver waltender Mächte gebannt fühlt.

In merkwürdiger Einheitlichkeit finden wir also in diesem ältesten Stück tragischer Kunst vollwertige Anrufungsformen; ein eigentliches Beten, das stets etwas will, etwas soll, wird zum Ausdruck jeglicher Erregung. Es handelt sich immer darum, 'des Mundes Kraft zu beweisen'⁴⁾ im eigentlichen Sinne. Selbst in kurzen Ausrufen wie (776): *ἰὼ γὰρ βοῶντι πάνδοικον σέβας, τί πεισόμεσθα*, oder (162): *ἃ Ζήν, Ἰοῦς ἰὼ μῆνυς μάστιγι' ἐκ θεῶν*, die an den reinen angsterfüllten Ausruf grenzen, hören wir das 'Rette' mit, und selbst da, wo der Anruf an den Gott klangvoll vor ein sonst rein betrachtend gehaltenes Chorlied tritt, wird er zum vollgültigen Gebet⁵⁾. Diese Tatsachen

³⁾ Besonders charakteristisch hierfür sind die Segenswünsche Hik. 659ff.: *μήποτε λοιμὸς ἀνδρῶν τάνδε πόλιν κενώσῃ μηδ' ἐπιχωρίοις ("Ἑρις) πλώμασιν αἰματῖσαι πέδον γᾶς; ἥβας δ' ἀνθος ἀδρεπτον ἔστω μηδ' Ἀφροδίτας ἐδνάτωρ βροτολογιὸς Ἄρης κέρσειεν ἄστων*. Das sind drei Wünsche (*ἥβας δ' ἀνθος κτλ.* ist eine Erweiterung des zweiten), von denen nur der letzte einem Olympier gilt; dieser ist durch das homerische Epitheton und durch die Bezeichnung 'Gatte Aphrodites' als göttliche Person bestimmt. Auf gleicher Stufe aber steht *λοιμὸς*. Man könnte sich auch den *λοιμὸς* personifiziert denken, aber es ist besser, man wendet dieses enge Schema nicht an, und begreift die Einheit, in die Gebet und Wunsch vereint sind, in dem zugrunde liegenden magischen Weltgefühl. Die Kräfte, die hier beschworen werden, sind durchaus real, wirkend, der *λοιμὸς* ebenso wie Ares. Daß dieser als *βροτολογιὸς* und Aphrodites Gatte figuriert, ist traditionell, nicht innerlich bedingt.

⁴⁾ Choeph. 720: *εἰπν, φίλῃαι δρωίδες οἰκῶν, πότε δὴ στομάτων δελζομεν ἰσχὸν ἐπ' Ὀρέστη;* Dann Gebet: *ὦ πότνια χθὼν καὶ πότνι' ἀπὲρ χόματος ... νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον*.

⁵⁾ V. 524 *ἀναξ ἀνάκτων, μακάρων μακάρτατε καὶ τελέων τελειότατον κρᾶτος, ἄλβιε Ζεῦ, πιθοῦ τε καὶ γένει σφ' ἄλευσον ἀνδρῶν ββριν εὔστυγῆσας; λίμνη δ' ἔμβροθι πορφυροειδεὶ τὰν μελανόζυγ' ἄταν. ... ἐπιδῶν ... ἀμέτερον γένος ... γενοῦ πολυμνήστορ ἔραπτορ Ἰοῦς*. Das sind die *λίμνη*, die v. 520ff. Pelasgos angeregt hat (vgl. Kranz, *De forma stas.* 56); v. 536 ist der Satz *Δίας τοι γένος εἰλόμεθ' εἶναι γᾶς ἀπὸ τᾶσδ' ἐνοικοὶ* die Begründung der Bitte: er besagt, inwiefern der Chor einen Anspruch auf Hilfe habe. An ihm hängt dann die folgende reine Schilderung, in der es nicht wieder zur Bitte kommt. Die Erzählung beginnt hier selbständig zu werden. Man erkennt aber noch deutlich, wie sie aus dem Gebet herauswächst.

seien hier festgestellt, damit sich die späteren reicheren Formen davon abheben.

Die Eigenart der neuen Formen wird besonders deutlich werden, wenn wir uns zunächst innerhalb der durch die Hiketiden gezogenen Grenzen halten und Partien rituellen religiösen Dienstes mustern; denn hier haben sich naturgemäß die ursprünglichen Formen am längsten gehalten. So zeigt das kurze Beschwörungsstück Perser 623ff. ganz die alten Formen; auch in der Parodos der Sieben (78ff.) kommt die Angst der Frauen in Rufen und Beten zum Ausdruck¹⁾. In der Grabesopferscene der Choephoren (306ff.) dagegen ist im Rahmen der alten Form elementar religiösen Empfindens neuer Gehalt gestaltet worden. Wie die eigentliche Handlung von den Personen, nicht vom Chore als erstem Spieler getragen wird, so tritt neben den mit dem Opfer gegebenen Gebilden magischer Rufe der unmittelbare Ausdruck individuellen Fühlens. Der Schmerz wird in pathetischen Ausrufen verkörpert (466): *ὦ πόνος ἔγγενής καὶ παρὰ μούσος ἄτης αἱματώεσσα πλαγὰ. ἰὼ δόστον' ἄφερτα κήδη· ἰὼ δυσκατάπαντον ἄλλος*, gegenüber dem *ἰὼ δυσάγκριτοι πόνοι* der Hiketiden (125) eine gewaltige Steigerung; in *ἔγγενής, πλαγὰ, κήδη* spricht sich das Individuelle aus²⁾. Ganz neu aber ist der Anruf der Elektra an die Mutter (429): *ἰὼ ἰὼ δαῖτα πάντολμε μητερ, δαῖταις ἐν ἐκφοραῖς ἀνευ πολιῶν ἀνακτ', ἀνευ δὲ πενθημάτων ἔτλης ἀνολεμωκτον ἀνδρα θάψαι*, individuell im tiefsten Sinne, denn nur der Abscheu der Elektra kann so reden. Ähnliche Rufe an Entfernte finden sich bei Aischylos sonst nur in der jüngsten Trilogie: Agamemnon 1455 (Chor), Anruf an Helena, und Agam. 1157 (Kassandra): *ἰὼ Σκαμάνδρον πάντριον ποτόν*³⁾. Da diese Form bei Sophokles aus-

¹⁾ Kranz, Gott und Mensch bei Aischylos, Sokrates 1920, 137.

²⁾ Vgl. Sieben 740 *ὦ πόνοι δόμων νέοι παλαιοῖσι συμμιγείς ναοῖς*.

³⁾ Schon hier sei auf die bedeutsame Tatsache aufmerksam gemacht, daß diese freiere Gestaltung sich auch in der jüngsten Trilogie nur in komatischen Gesangpartien antreffen läßt. Mehr darüber unten II 2. — Der Anruf des Chores an Klytaimestra im Hause Agam. 83 geht unsere Fragestellung nicht an. Er wurde von Kranz, De forma stasimi 63 als Parallelismus zu v. 261ff. erwiesen (vgl. v. Wilamowitz, Aisch. Interpr. 164; Kranz Herm. 54.

gebildet wurde und zwar, wie wir sehen werden, der künstlerischen Eigenart des jüngeren Dichters gemäß ist, liegt die Vermutung nahe, Aischylos habe diese Formen unter dem Eindruck der jungen sophokleischen Kunst geschaffen. Aber eine solche Hypothese ist billig und sagt im Grunde genommen nichts Wesentliches. Es ist genug erreicht, wenn sich begreiflich machen läßt, daß es sich hier um reichere, jüngere Formen handelt, die der reicheren Charakterisierung der fortgeschrittenen tragischen Kunst entsprechen⁴⁾.

Diese Beispiele mögen an dieser Stelle genügen. Statt einer eingehenden Analyse der Grabesopferscene der Choephoren, die das Ausgeführte in manchen Punkten bestätigen würde, sei nur auf einen besonders sprechenden Zug der Eingangscene dieses Auftrittes (84—151) hingewiesen.

Elektra bittet die Mägde, die den Chor bilden, um Beistand bei der Opferhandlung: wie soll der Spruch lauten, mit dem sie das Opfer dem toten Vater darbringt⁵⁾? In der folgenden Stichomythie gibt die Führerin des Chors die Auskunft und so betet Elektra. Die Situation gleicht, wenn wir von den durch verschiedene Voraussetzungen bedingten Abweichungen absehen, dem Hiketidenstück 204—221, wo Danaos dem Chore die Götter weist, die er anzurufen habe⁶⁾. Wie er als Assistierender auf die Fragen des Chores antwortet, so steht die Chorführerin neben

1919, 301). Auch die Form der Anrede selbst zeigt unverkennbar, daß hier keine Selbstäußerung vorliegt, sondern Ruf und Frage: *τί χρέος; τί νέον; τί δ' ἐκαισθόμενη, τίνας ἀγγελλας παιδοῖ περιπεμπτα θυσοσκεῖς*; — Sieben 844f. *ἰὼ πολύστονοι τόδ' εἰργάσασθ' ἄπιστον* ist kurzer Ausruf, vgl. 880, 998.

⁴⁾ Fr. 254 N. (Max. Tyr. XIII p. 241) findet sich vereinzelt bei Aischylos der Anruf an einen Körperteil. Philoktet nennt den schmerzenden Fuß: *ὦ ποδὲς ἀψήσω σε*. Diese Anrufform ist jedoch so rein menschlich, eine erweiterte Interjektion, daß es nicht Wunder nehmen kann, wenn sie sich einstellte, wo die Situation sie forderte. Erst ein Anruf, in dem der Körperteil das Ich oder einen Seelenteil repräsentiert, setzt besondere Bedingungen voraus, vgl. unten II 3, 3.

⁵⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Choephoren 1896, 163, wo die Stimmung der Scene eingehend erläutert wurde.

⁶⁾ Ich möchte die Scene nur als physiognomisches Merkmal in Anspruch nehmen, das Vergleichsmöglichkeiten zuläßt. Motivgeschichte soll hier nicht getrieben werden.

Elektra, die nicht weiß, wie sie in ihrem Falle ihr Gebet rite zu entwickeln hat. Aber wie ist dies offenbar rituelle Motiv¹⁾ in der individuellen Schilderung der Elektra und ihrer Lage auf-

¹⁾ Ein aus dem Ritus übernommener Zug ist es offenbar, wenn die Götter erst einzeln angerufen werden, Danaos dann aber befiehlt (232): *πάντων δ' ἀνάκτων τῶνδ' νοινοβομίαν σέβασθε*; das kehrt wieder in der Siebenparodos, die v. Wilamowitz, Aisch. Interpr. 69 ff.; Kranz, Sokrates 1920, 131 erläutern. Einen weiteren Hinweis liefert Soph. Oed. Col. 466—492, wo der Chorführer den Oedipus 'lehrt', wie er, der Fremde, den Eumeniden die Spende dazubringen habe. — Man beachte: Honig wird O. C. 481 *μέλισσα* genannt (*ἀπὸ τοῦ ποιοῦντος τὸ ποιοῦμενον*, wie der Grammatiker erklärt). Metonymien sind festes Gut der tragischen Diktion. Dennoch möchte ich in diesem Falle, wo die Metonymie geradezu zum Grifphos wird, Nachwirken ritueller Kultpoesie annehmen. Darauf weisen folgende Stellen. In der Opferhandlung der Perser (607 ff.) heißt Honig *τῆς ἀνθεμουροῦσθ σιγάμα*, Wasser *λιβάδες ὑδρηλαὶ παρθένου πηγῆς*, Wein *ἀκήρατον μητρὸς ἀγρίας ἔπο ποδὲν παλαιῶς ἑμπέλου γάνος* (vgl. Eurip. fr. 146 N. *ἑμπέλου γάνος*, Pind. Ol. 7, 2 *ἑμπέλου δρόσφ*). Die Taurische Iphigenie nennt die Spenden, die sie (162) darbringt, *πηγῆς τ' οἰρείων ἐκ μύσων Βάρυον τ' οἰνηρῶς λοιβῆς ξουθῶν τε πόνημα μελισσῶν* (Pind. P. 6, 54 *μελισσῶν τρητὸν πόνον*, v. Wilamowitz, Pindaros 137 A. 2). Dieselbe Iphigenie später (632) zu dem Bruder: *πολὸν τε γὰρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφφ, ξανθῶ τ' ἐλαίφ σῶμα σὸν κατασβῶσω, καὶ τῆς δρείας ἀνθεμύροτον γάνος ξουθῆς μελισσῆς ἐς πυρᾶν βαλῶ σέθεν*. Vgl. Eur. Kycl. 123. Die grifphodische Umschreibung der *θελητήρια* finden wir auch Sophokl. fr. 366 N. (Clem. Alex. Strom. IV p. 565), das eine *θυσία* (gesichert durch Porph. de abstin. 2, 19) wiedergibt: *ἦν δ' ἑμπέλου σπονδῆ τε καὶ ῥῆξ εἰδ' τεθησανρισμένη, ἐνῆν δὲ παγκάρπεια συμμιγῆς ὀλαῖς λίπος τ' ἐλαίας καὶ τὸ ποικιλώτατον ξουθῆς μελισσῆς κηρόπλαστον ὄργανον*. Vgl. Trach. 703 f. In einen anderen Zusammenhang verarbeitet, lesen wir dieselbe feste Liste bei Antiphanes (Athen. 10, 449; Mein. III S. 27): *A. . . ξουθῆς μελισσῆς νάμασιν δὲ συμμιγῆ μηριάδων αἰγῶν ἀπόρροον δρόμβον, ἐγκαθήμενον εἰς πλατὴ στέγαστρον ἀγνῆς παρθένου Δηοῦς κόρης, λεπτοσυνθέτοις τρυφῶντα μυρλοῖς καλύμμασιν; ἢ σαφῶς πλακοῦντα φράζω σοι; B. . . A. Βρομιᾶδος δ' ἰδρωτα πηγῆς; B. . . A. λιβάδα νυμφαίαν δροσώδη; B. . .* Für Antiphanes war offenbar die Tragödie das Vorbild. Wenn bei den drei Tragikern sich mit dem Komplex der Spenden grifphodische Umschreibungen einstellen, gewagter als sonst in der Dialogpartie Metaphern verwendet werden, so liegt der Schluß nahe, daß mit dem Motiv der Opferhandlung dem Tragiker zugleich der grifphodische Stil gegeben war. Gewiß führt dieser Weg auf ein älteres Stadium des umschreibenden Ausdruckes, als er uns in der Chorlyrik begegnet, wo die Metapher klanghafter Schmuck ist (vgl. Dornseiff, Pindars Stil 1921, 33), ja vielleicht auch auf eine Vorstufe des *γρυφῶδες* des Hesiod, der Orakelsprache, der Orphik, des Empedokles (v. Wilamowitz, Sappho und Simonides 1913, 128).

gegangen! Indem der Einzelne, nicht die Gemeinde die heilige Handlung vollzieht, kann die Frage: 'wie soll ich beten?' zum Träger individuellen Lebens werden. In der Frage der Elektra liegt die ganze Bedrängnis ihrer Seele: die Grabspenden der verhassten Mutter soll sie dem ermordeten Vater darbringen. Wenn schließlich in dem Gebet des rächenden Bruders gedacht wird, so ist die innere und äußere Lage der Hauptpersonen geklärt. Die Not der Geschwister konnte nicht meisterhafter exponiert werden.

Das rituelle Motiv erscheint also in der jüngeren Trilogie weit individueller gestaltet als in den älteren Stücken. In den Hiketiden und Persern ist das Beten und Opfern ein Stück des Lebens selbst, es ist gewissermaßen Selbstzweck. In der Orestie ist es im Persönlichen verwurzelt und der durchdachten Komposition dienstbar gemacht worden. Hier haben Sophokles und Euripides angeknüpft.

Ließ es sich bisher zeigen, daß innerhalb des einen Rahmens der alten Formen allmählich neue Züge hervortraten, so kann ein Fortschreiten der Ausdrucksformen inneren Lebens zu einer mehr individuellen Behandlung wohl als gesichert gelten, und wir können weiter ausgreifen.

Dem eigentlichen Liede geht bei Aischylos bisweilen eine Reihe von Anapästien voraus, in denen der Chorführer, wie es scheint, den Chor zum Singen aufruft¹⁾. Ein *νῦν δὴ* oder *ἄγε δὴ* leitet diesen Aufruf ein, dann folgt eine kurze Angabe des 'Themas', dem das folgende Lied des Chores gilt: z. B. Hik. 625 *ἄγε δὴ λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις εὐχὰς ἀγαθὰς ἀγαθῶν ποιῶς*, darauf betet der Chorführer vor: *Ζεὺς δ' ἐφορεύοι ξένιος ξένιου στόματος τιμὰς ἐπ' ἀληθεία τέρομον' ἀμέμπτους πρὸς ἄπαντα*, worauf der Chor einfällt: *νῦν διτε καὶ θεοὶ Διογενεῖς κλύουσ' ἐνκαῖα χεούσας κτλ.* Diese einfache Form, der das Kennzeichen des Ursprünglichen anhaftet, hat sich auch später noch gehalten²⁾, in zwei Fällen aber läßt sich eine bemerkenswerte Umformung feststellen. Perser 532 ff. lautet der Spruch des Chorführers: *ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, νῦν (γὰρ)*

¹⁾ Über diese Formen und besonders den Parallelismus zwischen Ankündigung und Lied vgl. Kranz, De forma stas. 58 ff.

²⁾ Eumen. 307; Choeph. 720, weitere Stellen bei Kranz a. a. O. 54 ff.

Περσῶν τῶν μεγαλοῦχων καὶ πολυάνδρων στρατιᾶν ὀλέσας ἔσων τὸ Σούσων ἢ δ' Ἀγβατάνων πένθει δροφερῶ κατέκρηφας. Die Aufforderung fehlt, das Thema ist eine breite Schilderung des Unheils, die der Chor in seinem Liede aufnimmt¹⁾. Mit anderen Worten: aus der rituellen Aufforderung ist eine Selbstäußerung geworden. Der Chorführer nimmt inneren Anteil an der Handlung, er erlebt sie; er ist nicht Sprecher, sondern Person und als Person fähig, Pathos zu leiden. Aus dem Schmerz dringt der Anruf an Zeus, der das Unheil verhängt hat. Schon hier tritt ein für die Art, wie sich bei Aischylos das Pathos darstellt, wesentlicher Zug in Erscheinung: in der gottbewußten Lebensstimmung des aischyleischen Menschen ist mit dem Leid auch der göttliche Urheber gegeben, die Selbstäußerung findet im Gotte das Gegenüber.

Aus einer der Perserstelle ganz ähnlichen Situation — voranging der Botenbericht — stammen die Anapäste Sieben 822ff.: *ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι δαίμονες, οἱ δὴ Κάδμον πάργους (ἐθέλησαι) τοῦσαδε θύεσθαι, πότερον χαίρω κάπολολύξω πόλεως ἀσπεί σωτήρι, ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους;* Auch diese Klage des Chorführers ist ein deutliches Beispiel dafür, wie sich das Geschehen im subjektiven Erleben widerspiegelt. Da die Handlung beides bot: Rettung aus der Not und Fall des Herrschergeschlechtes, stellt sich das Innwerden des Unheils als zwiespältiges Empfinden dar, das durch *πότερον* — ἢ unzweideutig zum Ausdruck kommt. Aus der am Schluß der Sieben entstandenen Situation heraus ergab sich damit eine Form²⁾, die später zu größter Bedeutsamkeit gelangen sollte. Hier ist der Ausdruck des Zwiespaltes dem Anruf an die Gottheit untergeordnet, der ebenso wie in den Persern dem Zeus gilt³⁾.

¹⁾ V. 548: *νῦν γὰρ δὴ πρόησα μὲν στένε γὰρ Ἀσίως ἐπινοημένα κτλ.*, Kranz a. a. O.

²⁾ Daß diese Form jünger ist, als die schlichte *adhortatio*, hat schon Kranz a. a. O. 55 bemerkt: *aptiorem si vis, sed recentiorem legis Sept. 822.* Richtig scheidet Kranz auch die verschiedene Bedeutung der der *adhortatio* entsprechenden Anfangsformel des Chorliedes Hik. 42, Choeph. 783 — Perser 548, Num. 490 (a. a. O. 57).

³⁾ Die Sieben, die sonst im Aufbau altstümlich sind (ebalich wie die Perser, v. Wilamowitz, Herm. 32, 1897, 390) und deren Chor die Aufgabe

Von den ungeheuren Spannungen, die die anspruchsvolle Handlung der Orestie in der inneren Teilnahme des Chores erzeugt, und von dem Ineinander der alten Gebetform und der reinen Äußerung des Pathos zeugt am eindrucksvollsten eine Stelle, die nicht in den bisher erörterten Rahmen gehört, aber das Resultat einer ähnlichen Situation ist wie in den Persern und Sieben, Choeph. 855: *Ζεῦ Ζεῦ, τί λέγω, πόθεν ἀρξώμαι τόδ' ἐπινοημένη κάπιθεάζουσ', ἐπὶ δ' ἐνόησας πῶς ἴσον εἶπουσ' ἀνθρώποι; νῦν γὰρ μέλλουσι μανθεῖσαι πειραὶ κοπάνων κτλ.* In der Erwartung der Tat ist der Chor sich seines alten Berufes bewußt, er will beten; aber die Erregung ist zu stark, er weiß nicht was er sagen, wo er den Spruch beginnen soll. Es ist schwer zu sagen, wie sich die Verschmelzung alter und neuer Formen, oder anders ausgedrückt, alten und neuen Gehaltes sinnfälliger darstellen könnte.

Wenn in den Hiketiden an den Anfang eines im übrigen der Schilderung dienenden Chorliedes ein vollgültiges Gebet trat (524, vgl. oben S. 41), so kann demgegenüber auf reine Anrufe hingewiesen werden, die in den späteren Stücken bisweilen das Lied eröffnen, ohne daß, durch ein 'Du' bezeichnet, die Gottheit zum Gegenüber würde. So beginnen die Anapäste, die Agam. 355 das Lied einleiten, mit einem Anruf an *Ζεὺς βασιλεὺς* und *νόξ*. Daß der Chor sich rüstete, die Götter anzurufen, war am Ende des vorhergehenden Dialogs in alter Weise deutlich bezeichnet worden¹⁾, dennoch folgt auf den Anruf kein 'Du'; in eindrucksvoll wirkenden Bildern kündigt der Chor vielmehr Kraft und Wesen der Gottheit. Die Kunde von dem Schicksal, das über Troja hereinbrach, wird dem Chor zum religiösen Erlebnis; die dem Erleben gemäße Form ist die Betrachtung und diese ist der eigentliche Inhalt des ganzen Liedes. Hierin gibt sich deutlich zu erkennen, daß der Anruf die gemäße Ausdrucksform des

hat, die *πάθη* darzustellen, sind im übrigen reich an den alten Formen des Götterrufes: außer der Parodos 96ff. vgl. v. 301; 312 (in diesem Chorlied wechseln Schilderung und Anrufe ab), schließlich in der Scene der Botenreden v. 417; 452 (Wunsch); 485; 626.

¹⁾ V. 352f.: *ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστὰ σου τεκμήρια θεοῦς προσεῖπεν αὐ παρασκευάζομαι*, vgl. Hik. 520.

Chors ist, nachdem die ungestüme Leidenslust des alten Chors gedämpft, das Erleben vertieft wurde. Die Ausbreitung der reinen Anrufung ging offenbar unter dem Wirken jener Tendenz vor sich, durch welche die Handlung auf den Einzelspieler übertragen, der Chor zum fühlenden Betrachter wurde, der an der Handlung nicht mehr tätigen, sondern inneren Anteil hatte. Je mehr diese Entwicklung aber fortschritt, um so mehr trat der Chor auch in den Hintergrund. In dem Maße, wie er an innerem Leben verliert, wird auch die Anrufung zur leeren Hülle, zur Apostrophe. Diese Erstarrung beginnt schon bei Aischylos, sie setzt sich vornehmlich bei Euripides fort. Dort werden wir wieder auf sie zu sprechen kommen.

Die magischen Wünsche und Verwünschungen der Hiketiden sind natürlich auch später nicht geschwunden, aber ihnen tritt in den jüngeren Dramen der subjektiv bestimmte Wunsch zur Seite; er verhält sich zu dem wirkenden Spruch wie die Anrufung zum Ruf. Zum Ausdruck tiefen Grames dient der Wunsch des Xerxes Pers. 915: *εἴθ' ὄφρα, Ζεῦ, καὶ μετ' ἀνδρῶν τῶν οἰχομένων θανάτου κατὰ μοῖρα κἀλύψαι*. Ähnlich stellt sich des Prometheus Jammer über die Schmach, die er leidet, dar (153): *εἰ γὰρ μ' ὑπὸ γῆν . . . εἰς ἀπέρατον Τάρταρον ἦκεν δεσμοῖς ἀλάντοις ἀγρίως πελάσας, ὡς μήτε θεὸς μήτε τις ἄλλος τοῖσδ' ἐπεγήθει*, und im Schmerze ruft der Chor des Agamemnon (1537) aus: *ὠ γὰ γὰ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω πρὶν τόνδ' ἐπιθεῖν ἀργυροτοίχου δροίτης κατέχοντα χάμευαν*¹⁾. In diesen Fällen soll nichts erwirkt werden: ein Pathos bricht sich Bahn, das ist alles. Bemerkenswert ist dabei, daß in der überwiegenden Anzahl der Stellen der Einzelspieler der Träger dieser Form ist. Mögen solche Wünsche auch rein menschlicher Natur und im Leben zu allen Zeiten aufgetreten sein: die Entwicklung der griechischen Tragödie kommt nicht vom βίος her, sondern strebt zu ihm hin. Von der stärkeren Bereicherung des Ausdrucksvermögens innerer Regungen, von dem Beginn des für die Tragödie fast zum Verhängnis gewordenen Prozesses der Individuali-

¹⁾ Vgl. Choeph. 345 (Orest): *εἰ γὰρ ἔπ' Ἴλιφ πρὸς τινος Ἀρκίων πάτερ δορίμητος καταναρτίσθης, λιπὼν ἂν εὐκλείαν ἐν δόμοισιν . . . πολύχωστον ἂν εἶχες τάφον* . . ., wo der *εἰ*-Satz nicht logisch-hypothetisch zu fassen ist; vgl. v. Wilamowitz, Choephoren Komm. 1896, 194.

sierung der objektiven Darstellungsart menschlichen Innenlebens zeugen auch diese unscheinbaren Formen.

Manche der zuletzt angeführten Beispiele gehörten zwar dem Bereich des Lyrischen an, aber es waren doch schon Selbstäußerungsformen des Einzelspielers. Ein weiterer Schritt führt zu den Selbstäußerungen einzelner handelnder Personen im Dialog. Dies sind die eigentlich historisch bedeutsamen Frühformen des Selbstgesprächs, denn hier setzt eine Entwicklung ein, welche später weit ausgreifen sollte, in demselben Maß, in dem die chorischen Formungen der Selbstäußerung mehr und mehr zur Figur erstarrten.

Wir erinnern zunächst daran, was oben über das Fehlen der Selbstäußerung in den Hiketiden festgestellt war. Es wurde schon angedeutet, was es zu bedeuten hat, wenn in einer Stilphäre, die nur die Möglichkeiten besitzt, den Menschen in selbstbewußter Geschlossenheit vorzuführen, an bestimmten Handlungspunkten spontanes Erleben durchbricht und Gestalt wird. Abgesehen aber von der stilistischen Tradition bietet der Dialog seinem Wesen nach den Menschen in einer anderen psychischen Haltung als die lyrische Partie. Bewußtes, zielklares Sagen und Denken rollt gebündelt in dem Gleichmaß der jambischen Trimeter dahin, in den spontanen Regungen des Fürchtens, Sehns, Jubelns entläßt sich das Lied. Während die Welt des Lyrisch-Musikalischen also von vornherein dem Ergießen inneren Dranges dient und den Menschen in seinem Für-sich-sein zu offenbaren vermag, lebt die Person im Dialog in Wechselbeziehung zu anderen; der Antworter war ganz für den Chor da, der Handelnde dann für den Handelnden; mitteilend, fragend stehen die Agierenden neben einander. Hier erfordert es besondere innere Bedingungen, wenn eine Form der Selbstäußerung entstehen soll. Als die bedeutsamen Zeugnisse für eine im fünften Jahrhundert im Mutterlande neue Art, den inneren Menschen zu erleben, sind diese Formen auf uns gekommen, als solche haben wir sie zu deuten.

Abgesehen von reinen Ausrufen wie Sieben 653: *ὦ θεομαβές τε καὶ θεῶν μέγα στόγος, ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος*,

ist die Selbstäußerung überall da, wo die Darstellung des Pathos breiteren Raum einnimmt, mit Anruf an die Gottheit verbunden. In den Persern ist diese Form zuerst greifbar. Die Scene, in welcher der Bote die Vernichtung des Heeres berichtet, bietet mehrere Beispiele. Zunächst finden wir in den Worten der Königin (433) jene andere Form, die durch intensiv empfundenes Bild das Gefühl ausdrückt (vgl. Hiketiden 469): *αἰαί, κακῶν δὴ πέλαιος ἔρωγεν μέγα Πέρσας τε καὶ πρόπαντι βαρβάρων γένοι.* Dagegen wird nach der Schilderung der Schlacht von Salamis (472f.) der Daimon angerufen: *ὦ συγγνὲ δαῖμον, ὡς ἄρ' ἔφηνσας φρονῶν Πέρσας;* der Chorführer ruft später (515) aus: *ὦ δυσπρόνητε δαῖμον, ὡς ἄγαν βαρὺς ποδοῖν ἐνὶ λόῳ παντὶ Περσικῷ γένοι,* und gleich darauf wendet sich die Königin dem nächtlichen Traumbild zu: *οἱ ἐγὼ τάλαινα διαπεπραγμένον στρατοῦ ὦ νυκτὶς ὄψις ἐμφανῆς ἐνυπνίων, ὡς κάρι μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά.* Ähnlich am Ende der Dareiosscene (845): *ὦ δαῖμον, ὡς με πόλλ' ἐσέρχεται κακῶν ἄλλη, μάλιστα δ' ἦδε συμφορὰ δάκνει, ἀτιμίαν γε παιδὸς ἀμφὶ σώματι ἐσθνημάτων κλυοῦσαν, ἣ νῦν ἀμπέχει.* An diesen Stellen ist die eigentliche Abkehr von dem Gegenüber der Mitspieler nur kurz: nach dem Anruf (473) setzt die schildernde Form ein ohne jedes 'Du': *πικρὰν δὲ παῖς ἐμὸς τιμωρίαν κλεινῶν Ἀθηρῶν ἦρε* u. s. f., bis (478) wieder der Kontakt mit dem Gegenspieler hergestellt ist: *σὺ δ' εἰπέ ...*; ja v. 845 folgt sofort auf die Anrede an den Daimon die Schilderung. Hier läßt sich deutlich erkennen, wie festgestraft das Band der Diktion noch ist; nur ein kurzes Ausbiegen kann der Affekt ihm abringen, und sofort schnell es in die Normallage zurück. Dagegen zeigt die homologe Stelle in den Choephoren (691), wo die Botschaft von dem Tode des Orest den Schmerz der Klytaimestra wachruft, ein längeres Weilen an dem göttlichen Gegenüber: *οἱ ἐγὼ, κατ' ἄκρας ἔμπαρ ὡς πορθοῦμεθα. ὦ δυστάλαιστε τῶνδε δωματίων Ἄρα, ὡς πόλλ' ἐπιπαῖς, κάκποδῶν εἰς κείμενα τάξοις πρόσωθεν εἰσοκόποις χειρομένη, φίλων ἀποφιλοῖς με τὴν παναθλίαν¹⁾.*

¹⁾ Auch die folgenden Verse (696—699) faßt v. Wilamowitz, Choeph. Komm. 1896, 219 als Anrede an die Ara auf und ändert demgemäß: *Ὁρῶσθην — ἐγγράφεις.* Nach dem oben dargelegten allmählichen Freiwerden des Affektausdrucks erscheint der von v. Wilamowitz hergestellte glattere

In anderer Weise kommt der lebendige Ausdruck des Affektes in dieser an neuen Möglichkeiten jeglicher Formung so reichen Trilogie in dem Gebet des auftretenden Heroldes (503) zur Gestaltung. Anders als die eigentlichen Gebete im Dialog (wie Sieben 69) und in der Prologrede (wie am Beginn der Choephoren und Eumeniden), die nicht als Selbstäußerungen gelten können, anders auch als das Gebet des heimkehrenden Agamemnon (810), mit dem er in geschlossener Ruhe der heiligen Pflicht genügt, ist die Begrüßung der väterlichen Erde, der Götter des Landes und Hauses, die der heimkehrende Herold spricht, der unmittelbare Ausdruck überwallender Freude. So jubelt der schlichte Gefolgsmann¹⁾, der allen Gefahren entronnen ist. In frischer Lebendigkeit mischt sich Rückdenken und Hoffen und findet immer wieder den vollen Widerhall in der Anrede an die Götter und die gotterfüllten Stätten²⁾.

Das Selbstgespräch des Prometheus (88ff.) wurde schon erwähnt. In dem langen Stück, das Prometheus in der Einsamkeit vor dem Auftreten des Chores spricht, kehrt die Form wieder, die wir Sieben 822 (S. 46) antrafen, die später Euripides aufgenommen und vollendet hat: die monologische Denkaeußerung. Den spontanen Impuls des Schmerzes geben die Anapäste (bis 100), dann setzt eine andere Gedankenkette ein. Die Wendung wird durch den Wechsel der Maße wirksam unterstrichen: mit *καίτοι τί φημί*; faßt sich Prometheus und in bemerkenswerter an sich selbst gerichteter Paränese (103—105) gewinnt er die Standhaftigkeit zurück. Diese Verse sind — nicht nur weil sie in der Einsamkeit gesprochen werden — monologischen Charakters und so das früheste Beispiel des eigentlichen Selbstgesprächs. Freilich herrscht im großen und ganzen noch die Zwitterhaftig-

Zusammenhang nicht ohne weiteres als das Richtige, zumal auch die Perserkönigin (473) aus der 'Du'-Form in die Aussageform übergeht, als sie sich dem besonderen Fall zuwendet. Hält man das Überlieferte, so ist *νῦν δὲ* (698) nicht als Wiederaufnahme des *καὶ νῦν*, sondern als adversativum zu *ἦ γὰρ ...* zu verstehen (dies letztere schon Blaf, Choephoren 1906, 156; vgl. Sieben 24).

¹⁾ Aristoph. Acharn. 729 *ἀγορὰ ἴν' Ἀθάναις χαίρει Μεγαροῦσιν φίλα, ἐπόθουν τὸ καὶ τὸν φίλιον ἔπερ ματέρα* zeigt ähnliches Ethos (his 731 paratragodisch).

²⁾ Vgl. auch Leo, Monolog 8.

keit, die wir Perser 473ff., 845ff. beobachteten, zumal wenn von v. 106 an die ruhige Form der Aussage das wieder erwachende Pathos beherrscht. Der lebhaftere anapästische Schluß zeigt ein regeres Spiel der Formen; erwägende Fragen malen wie in den Sieben die innere Bedrängnis: *πάν μοι φοβερόν τὸ προσέγγον*¹⁾.

Der Monolog des Prometheus drückt also den bewegten Wechsel des Erlebens aus: der Einsame gibt dem Schmerze nach, faßt sich und beginnt zu fürchten, als er das Nahen der Okeaniden vernimmt. Aber auch dieses wechselvolle Selbstgespräch beginnt mit Anrufungen an göttliche Mächte, wie alle anderen Selbstäußerungen bei Aischylos. Denn daß Prometheus Äther, Winde, Wasser, Erde, Sonne anruft, die Elemente, widerspricht nicht dem sonst von Aischylos geübten Brauche. Der Feind der Götter und selbst ein Gott (92) konnte nicht die kultischen Gottheiten nennen. Der Himmel ist der Schauplatz der Handlung: wo ist der Überhimmel, zu dem ein Prometheus mit religiösem Sinne aufblicken kann? Der Dichter läßt ihn die unpersönlichen göttlichen Mächte anrufen, welche die Einsamkeit um ihn her erfüllen²⁾. Das Göttliche ist also auch hier das Gegenteil.

Wir fassen zusammen. Man kann sagen, die Entstehung des Selbstgesprächs in der Tragödie gehe letzten Endes auf die Tat des Aischylos zurück, durch die er die eigentliche Tragödie schuf, die freilich auch nur als Symptom eines verborgen wirkenden Strebens, nicht als Bedingung gelten kann: auf die Einführung eines zweiten Schauspielers. Hierbei waren schon Kräfte tätig, die in ihrem Weiterwirken den Dialog erstarben und den Chor zurücktreten ließen. Zugleich wurde der Einzelne zum Träger des Pathos, das entströmende Pathos aber brach den Bann und wurde Selbstäußerung. Die Hiketiden jenseits der großen Geistesscheide der Perserkriege lassen in der Geschlossenheit ihrer Formensprache noch eine frühe Stufe erkennen: das Pathos des Einzelspielers ist noch nicht ver-

¹⁾ Die Echtheit dieser Scene bedarf nach v. Wilamowitz, Aisch. Interpr. 158ff., Kürte, N. Jbb. 1920, 207 keiner Verteidigung mehr.

²⁾ Vgl. Wilamowitz, Gr. Trag. XIV 80.

leiblich worden. Es läßt sich bei dem Mangel an Material nicht ermessen, wie die Entwicklung im Einzelnen weitergegangen ist; denn die folgenden fünf Stücke stellen nur drei Etappen der Schaffenszeit des Dichters dar, und wo alles von dem Spiel schöpferischer Kräfte abhängt, ist eher mit einem plötzlichen Hervorberechen der neuen Formen zu rechnen als mit allmählicher Entwicklung. Nur die Orestie, die in einer Zeit entstand, als schon der junge Sophokles wirkte, in der auch schon drei Schauspieler verwendet werden, geht über den Rahmen hinaus, den die übrigen Stücke bestimmen³⁾: sie hat den Anruf an Entfernte⁴⁾, wenn auch nur in lyrischen Partien. Im Ganzen aber stellen die Selbstäußerungsformen des Aischylos eine Stufe der Entwicklung dar⁵⁾. Der Affekt, der allein die Selbstäußerung im Lauf der Handlung erzeugt, entsteht durch eine Einwirkung von außen. Damit hängt es zusammen, daß sogar die Selbstäußerung, der unwillkürliche Ausdruck eines Pathos, objektiven Charakter hat. Der Affekt bewirkt zwar die Abkehr von den Gegenspielern, aber der Mensch ist dennoch nicht in sich versunken, auf sich gewandt, einsam: die reale göttliche Macht wird das neue Gegenüber, zu dem sich das Pathos ergießt⁶⁾. Hierin offenbart sich eindrucksvoll, wie tief diese Formen im Weltgefühl

¹⁾ Der Anruf an die *ψυχή* (Sieben 1033ff.) gehört dagegen zu den Indicien, die den Schluß des Dramas als unaischyleisch erweisen, v. Wilamowitz SBBA 1903, 436ff., Aisch. Interpr. 94. Vgl. unten II 3, 3.

²⁾ Die später aufkommenden Auftrittsgespräche (bei Euripides, vgl. II 3, 3), die des Auftretenden Gedanken wiedergeben, hat Aischylos noch nicht. Ag. 1577 u. Eumen. 397 kann man nicht dafür in Anspruch nehmen: es sind bühenbewußte 'Mitteilungen'. Aigisth und Athene betreten deklamierend die Bühne. Wenden sie sich zunächst auch nicht an die Mitspieler, so sind sie doch nicht mit sich selbst beschäftigt. Auch Euripides hat stets durch abschließendes *κα* die neue Form eindeutig bestimmen müssen.

³⁾ Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß Aischylos noch keine freien Mittel besaß, körperlichen Schmerz darzustellen. Vgl. die gute Heidelberger Dissertation von K. Kiefer, Körperlicher Schmerz auf der attischen Bühne 1908, 8.

⁴⁾ Bruhn a. a. O. weist auf Eumen. 235 als eine Gelegenheit zu einem Monolog hin, die der Dichter zu einem Gebet an Athene benutzt habe. Auch an Eumen. 744f. ist hier zu erinnern. Die Spannung kurz vor der Verkündigung des Urteils äußern beide Partner in Götteranrufen.

des Aischylos wurzeln. Der Mensch lebt in einer von dämonischen Kräften durchwebten Natur¹⁾; in jeder entscheidenden Wendung zur Freude, zum Schmerz wirkt die Gottheit. Mag auch das Pathos die Gegenwart anderer unwirksam machen, der aischyleische Mensch kann nicht sein ohne die Gemeinschaft mit realen Wesen. In der Gottheit wird die höhere Realität das Gegenüber²⁾. So fügt sich der besondere Charakter der Selbstäußerungsformen in den Sinnzusammenhang aischyleischer Kunst, aischyleischen Lebensgefühles.

¹⁾ Vgl. Kranz, Gott und Mensch bei Aischylos, Sokrates 1920, 139.

²⁾ Eumen. 321 rufen die Erinyen zur Mutter Nacht. v. Wilamowitz, Interpr. 222: 'die Anrufung einer Person am Anfang ist eine gewöhnliche Form der Lyrik; so stark sie hier wirkt, ist sie doch nur Form, denn die Nacht kann nichts wirken' (vgl. Aristoteles u. Athen. 1893 II 405f.). Aber was bedeutet es für den Dichter, ob die Nacht sonst als wirkend gedacht war? Die Erinyen empfinden sie als wirkend. Das beweist v. 744f.: in der Spannung ruft Orest zu Apollon: wie wird die Entscheidung fallen? und seinerseits der Chor: ὦ Νῦξ μέλαινα μήτηρ, ἀγ' ὄρας τάδε; In dieser Situation ist Νῦξ zur Gottheit geworden, wirkend wie Apollon, den der andere Partner Orest anruft. (Das 'Sehen' der Gottheit ist eine Form des kultischen Anrufes, z. B. Hiket. 102; 145; 206; 210; 811 u. sonst.) Anders zu bewerten ist freilich Ag. 355 und Eur. Orest 174 ist ein rein lyrisches Spiel mit ehemals göltigen Vorstellungen und Formen, die neuem Zweck, dem Effekt, dienen.

Zweites Kapitel

Sophokles

Gemeinsam mit seinem Vorgänger hat Sophokles die stete Verwendung der Anrufung als Organ der Selbstäußerung¹⁾. Wie bei Aischylos strömt das Pathos einem Gegenüber zu, das der Anruf näher bezeichnet. Während aber bei Aischylos, von wenigen, in ihrer Kürze nicht bedeutsamen Formen in der jüngsten Trilogie abgesehen, sich die objektive göttliche Macht in dem Gegenstand der Anrufung darstellte, herrscht bei Sophokles ein ganzes System mannigfaltiger Anrufungsformen. Neben Götter, Dämonen, Elemente treten Abwesende, Tote, Belebtes und Unbelebtes, die Dinge der Natur und der Umwelt: die Person vermag sich einem Gegenüber zuzuwenden, das nur in der Vorstellung des Affektes existiert²⁾. Schon der Reichtum dieser Formen läßt darauf schließen, daß bei Sophokles dem älteren Dichter gegenüber eine Verlegung des Schwerpunktes stattgefunden hat.

Um den eigentümlichen Gehalt der sophokleischen Formen bestimmen zu können, betrachten wir zunächst die Anrufungen nach ihren Gegenständen. Dabei treten aus der großen Masse des Mannigfaltigen einige größere Komplexe deutlich hervor. Unter ihnen nimmt der Anruf einer Person an Entfernte oder Tote, wie er sich rein äußerlich gesehen darstellt, einen bedeutenden Platz ein.

Nachdem der Pädagoge in der Elektra (763) die Lügenbotschaft von dem Todessturz des Orest überbracht hat, zeigt der Dichter zunächst die Wirkung, die dadurch in Klytaimestra hervorgerufen wird: Elektra verharrt in Schweigen³⁾. Erst als Kly-

¹⁾ Leo, Monolog 14.

²⁾ Leo, Monolog 10.

³⁾ Das Schweigen einer Person hat zwar schon Aischylos dramatisch wirksam gemacht Perser 290 (σιγῶ πάλαι), Prometh. 436f.; v. Wilamowitz, Aisch.

taimestra ihre Freude bekundet hat, kommt Elektra v. 788f. zum Wort. Der Schmerz um den Bruder und der Abscheu vor der Mutter erwirken eine Selbstäußerung, die sich als Anruf an den Toten darstellt: οἶμοι τάλαινα, νῦν γὰρ οἰμῶσαι πάρα, Ὀρέστα, τὴν σὴν ξυμφορὰν, ὅθ' ὅδ' ἔχων πρὸς τῆσδ' ὑβρίξει μητρόσ. Dann entspinnt sich von neuem der Streit mit der Mutter. Klytimestra geht, und nun kündigt die Schwester ihr Leid in vollen Tönen (807): ὦ τάλαινα ἐγὼ Ὀρέστα φίλιαθ', ὡς μ' ἀπώλεσας θανόν. ἀποσπάσας γὰρ τῆς ἐμῆς οἴχῃ φρενός, αἶ μοι μόναι παρήσαν ἐλπίδων ἔτι, σὲ πατρὸς ἤξειν ζῶντα τιμωρόν ποτε κἀμοῦ καλαίτης. νῦν δὲ ποῖ με χρῆ μολεῖν; μόνῃ γάρ εἰμι, σοῦ τ' ἀπεστερημένη καὶ πατρός. Am Schluß richten sich Elektras Gedanken auf sie selbst und ihre hoffnungslose Zukunft; der rege Schmerz um den Bruder weicht der Resignation, und damit verblaßt das lebendig vorgestellte Bild des vermeintlichen Toten: die Du-Form geht in die Ich-Form über.

Dieses Beispiel, zu dem man aus der Elektra noch die große Rede kurz vor der Wiedererkennung der Geschwister hinzufügen kann¹⁾, läßt deutlich erkennen, wie tief die hier neu auftretende Form der innigen Zwiesprache mit dem Toten im Mutterboden der tragischen Kunst des Sophokles verwurzelt ist. Die psychologische Erklärung, der Redende wende sich 'in der Vorstellung

Interpr. 122, Aristophanes Frö. 911ff.; ob Sophokles durch das Schweigen der Elektra eine dramatische Wirkung erreichen wollte, bleibe dahingestellt: seine Darstellung galt an dieser Stelle beidem, dem Triumph der Klytimestra und dem Schmerz der Elektra. Es war technisch erforderlich, beides nacheinander zu entwickeln. Anders dagegen das Schweigen der Iole in den Trachinierinnen. Hier geht aus den Worten des Lichas (322ff.) deutlich hervor, daß Sophokles das technisch Gebotene künstlerisch auszunutzen verstand (Kaffenberger, Dreischauspielergesetz, Darmstadt 1911, 20; Kranz, Sokrates 1921, 45): Iole schweigt auf die Anrede der Deianeira ähnlich wie Cassandra auf die der Klytimestra (Ag. 1035ff.). — Bei Euripides dagegen (Orest. 1592) 'bejaht Pylades durch Schweigen' wirklich nur, weil ein Statist ihn darstellt (Kaffenberger, der a. a. O. mehr Beispiele anführt).

¹⁾ V. 1126 Anrede an die Asche, dafür tritt aber schon im nächsten Gedanken Orest selber ein (1127); v. 1130 ὦ πατ, und von nun an wird die Du-Form bis auf geringfügige Ausbiegungen des Gedankens die ganze Rede hindurch beibehalten.

des Affekts belebten Wesen¹⁾ zu, sagt über den Gehalt dieser Form nichts aus. Hatte die Klytimestra des Aischylos auf die Kunde vom Tod des Sohnes in echtem Schmerz²⁾ in dem Daimon des Hauses ein göttliches Gegenteil gefunden, hatten Perserkönigin und Führer des Perserchors in derselben Situation im Gegenteil mit der Gottheit ihr Leid über das Mißgeschick des Xerxes bekundet: so wird der Elektra des Sophokles der vom Geschick betroffene Bruder selbst zum Gegenteil. Ja, die Selbstäußerung, in der die Abkehr von den Mitspielern erfolgt, hält die Du-Form Verse hindurch fest und gewährt dadurch den Eindruck eines engen Verschlungenseins mit dem Andern. Trotz äußerlicher Ähnlichkeit der Formung offenbart sich hier das Walten eines neuen künstlerischen Wollens, verschieden von der Art des Aischylos, welche oben gekennzeichnet wurde, gänzlich verschieden auch von der Art des Euripides, der ähnliche Gebilde innerhalb einer zeitlich eng begrenzten Epoche in eigener Weise ausgestaltet hat³⁾: der Gegenstand der Anrufung ist keine Realität, sondern ein zur Gestalt verdichteter Gefühlsinhalt; denn rein aus dem Gefühl inniger Liebe findet die Auferstehung des toten Orest vor Elektras innerem Auge statt; die Du-Form ist demgemäß keine Anrede, sondern ein Ausdruck des Ethos.

Um diese Bedeutung der Anrufung an den Nächsten voll würdigen zu können, ist es geboten, einen kurzen Blick auf Aufbau und Technik der Elektra zu werfen. Der eigentliche Inhalt des Gedichtes sind die *πάθη* der Heldin⁴⁾. Demgemäß ist sie der im eigentlichen Sinne passive Träger des Geschehens. Der Beweger der Handlung, der Erreger des Pathos ist der wichtigste Gegenspieler, Orest. In kunstvoller Szenenfolge entrollt sich

¹⁾ Leo, Monolog 10.

²⁾ Daß Klytimestra den Schmerz erheuchele, wird mit keinem Worte gesagt. Aus den Worten der Amme (738) wird man keine Rückschlüsse ziehen (wie zuletzt P. Friedländer, Antike I 1925, 27), wenn man sich den Ablauf des gespielten Dramas vor Augen hält. Wenn Klytimestra bei der Äußerung ihres Schmerzes des Fluchgeistes der Familie gedenkt, so ist sie ähnlich gestimmt wie am Schluß des Agamemnon (1500ff. 1568ff.), und mit dieser schickalbewußten Haltung ist nur der echte Schmerz vereinbar.

³⁾ Darüber vgl. unten II 3, 2.

⁴⁾ Kaibel, Elektra 47.

das Drama. Elektras Sehnen nach dem Retter¹⁾, die auflebende Hoffnung²⁾, der Triumph über die Mutter³⁾ bilden einen einheitlich aufstrebenden Bau. Mit dem *ψεύδος* des Pädagogen bricht alles zusammen⁴⁾; hier ist die erste Caesur. Dann steigt die Handlung von neuem an, aber im Gegensatz zu der vorangehenden Entwicklung: aus der Resignation⁵⁾, die die Unglücks-

¹⁾ Elektras Monodie endigt (117ff.) mit der Bitte an die Rachegötter, den Bruder zu schicken. Ein nicht geringer Teil des folgenden Wechselgesanges 'dient dazu, Elektras Zweifel an dem Kommen des Orest, der ihre einzige Hoffnung ist, hervorzuheben' (160—172; T. v. Wilamowitz, *Dram. Technik d. Sophokles* 1917, 170). Wie die Monodie, so gipfelt auch die Rechtfertigungsrede Elektras in der Mitteilung, sie erwarte Orest und er zögere zu kommen (303ff.). Dazu dann in der folgenden Stichomythie die sonderbare Frage des Chors nach Orest (317ff.), durch die Elektra noch einmal Gelegenheit gegeben wird, ihre Enttäuschung über das Sämen des Bruders kundzutun (321), vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 173.

²⁾ Im zweiten Teil der ersten Chrysothemisscene (406ff.). — T. v. Wilamowitz hat die Bedeutung des Traummotives unterschätzt, wenn er meint, Sophokles habe dies Motiv des Aischylos nur beibehalten, weil es 'dem Dichter (wie auch das Grabopfermotiv) und dem Zuschauer ganz natürlich dazu gehörig erscheinen mußte'; 'daß der Zuschauer sich an den Verschiebungen und Änderungen freute, die Sophokles vornehmen mußte, um zu demselben Endergebnis zu kommen' (S. 179). Übersehen wurde dabei, daß der Aufbau der ganzen Chrysothemisscene auf die Erregung neuer Hoffnung in Elektra hinstrebt: der Streit der Schwestern bildet den Unterbau; kaum ist der Traum erwähnt, so schöpft Elektra Hoffnung (411), fragt nach den Einzelheiten, kommt unter Umbiegung des Motives Aisch. Choeph. 109ff. auf Orest zu sprechen und tut v. 459f. deutlich ihre Hoffnung kund. Es ist ganz richtig, daß von der Hoffnung schon in der folgenden Scene kein Wort mehr fällt (T. v. Wilamowitz a. a. O. 178), aber deswegen wird durch das Traummotiv noch keine nur 'momentane Stimmung' erzeugt (T. v. Wilamowitz a. a. O. 177). Der Wert eines Motives beruht in der Wirkung; die Wirkung der auflebenden Hoffnung aber wird aufgenommen und gesteigert, wenn in der Klytaimestrascene der Triumph Elektras über die Mutter dargestellt wird. Besonders wesentlich für die Art, wie Sophokles das von Aischylos übernommene Traummotiv in seinem Sinne nutzbar macht, ist die neue Verwertung am Schluß der Klytaimestrascene, wo es dazu dient, die völlige Unterlegenheit der Mutter lebendig zu machen (634ff.).

³⁾ Vgl. T. v. Wilamowitz 179—187; Parmentier, *Une scène de l'Electre de Sophocle*, Mélanges Weil 1895, 335ff.

⁴⁾ Vgl. T. v. Wilamowitz 186; 189.

⁵⁾ V. 804ff., bes. der Schluß v. 821 *ὡς χάρις μὲν ἦν κίανη (τις τῶν ἔνδον ὄντων), λύπη δ' ἐν ζῶ· τοῦ βίου δ' οὐδεὶς πόθος*.

botschaft auslöste, wird in der folgenden Scene der leidenschaftliche Entschluß, den Aigisth zu töten¹⁾. Darauf ein neuer Kon-

¹⁾ Im ersten Teil der zweiten Chrysothemisscene hat Sophokles das Grabopfermotiv, das ja eng mit dem Traummotiv verknüpft ist, aus den Choephoren aufgenommen und seinen neuen Zwecken dienstbar gemacht. Auch hier wurde der Sinn der sophokleischen Umgestaltung des alten Motives, der von Kaibel, *Elektra* 51, im wesentlichen richtig erfaßt wurde, von T. v. Wilamowitz verkannt, der die 'vorzeitige Meldung' von Orests Ankunft als geradezu störend bezeichnet und nur darum als erträglich, 'weil der Dichter sich darauf verlassen konnte, daß sie keine Wirkung tun würde'. Chrysothemis sei nur die 'Trägerin der gegebenen bekannten Handlung, es sei nur auf die künstliche Erhaltung der alten für die Handlung bedeutungslos gewordenen Motive angekommen, denn Sophokles habe unbekümmert um die Konsequenzen seiner eigenen Erfindung, aber gewiß in Übereinstimmung mit den Erwartungen seiner Zuschauer der Handlung der Choephoren auch in dem veränderten Stück ihr Recht lassen wollen' (a. a. O. 221). Diese Ansicht gründet sich auf der zu starken Bedeutung, welche T. v. Wilamowitz der Wirkung des Botenberichtes des Pädagogen beimißt. Die lang ausgesponnene Schilderung vom Tode Orests soll den Zuschauer so stark in den Bann der Fiktion gezogen haben, daß er auch die Botschaft der Chrysothemis: Orest lebe, sei in der Nähe, von Elektra her erfaßt: 'Die eigentliche Wirklichkeit könne nur als haltlose, schnell enttäuschte Vermutung auftauchen, die Fiktion werde auch für uns dadurch noch lebendiger und wirklicher' (a. a. O. 194f., vgl. auch 200). Alledem widerspricht, daß Sophokles den ersten Teil der Scene so aufgebaut hat, daß Chrysothemis mit ihrem Glauben zunächst Boden gewinnt (871—892). V. 892 kommt sie in einer längeren Rede zu Worte, und hier hat Sophokles alles getan, die Situation der Choephoren, aus der dort die Anagnorisis entstand, dem Zuschauer lebendig zu machen: die Schilderung der Chrysothemis klingt an die Rede der aischyleischen Elektra an (El. 892—919 ~ Choeph. 183—194; El. 906 ~ Choeph. 185; El. 907—915 ~ Choeph. 187—194; El. 908f. ~ Choeph. 193f.). Die Wirkung dieses Scenenteils kann nur sein, daß der Zuschauer, der während des Botenberichtes gepackt wird wie Elektra selbst, mit dem Auftritt der Chrysothemis wieder der Wirklichkeit inne wird. Im Kontrast zu seinem eigenen Empfinden muß Elektras Verharren im Truge um so stärker auf ihn wirken. Er muß die Ironie dieses Schicksals empfinden, wenn Elektra jetzt das Glaubwürdige, durch untrügliche Zeichen Bezeugte nicht mehr glauben kann. Die neue Bedeutung des Lockenfundes liegt also darin, daß der Zuschauer einerseits wieder auf die Erkennung gespannt gemacht wird, daß er andererseits an seinem eigenen Besserwissen die Tiefe von Elektras Kummer ermißt. In diesem Sinne stellt sich der erste Teil dieser Scene als eine Steigerung der Leidenswirkung dar gegenüber der Resignation am Schluß der vorhergehenden Scene; von hier aus entwickelt sich weiter der verzweifelte Entschluß, den Aigisth zu töten, der auch nur Ausdruck des Leidens, nicht folgenreiches Motiv ist, vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 201f.

trast, die Anagnorisis, die in sich nicht weniger kunstvoll gesteigert wird als das Ganze¹⁾.

Ogleich Orest noch im Prolog die Bühne wieder verlassen hatte und erst in der Anagnorisiszene wieder auftritt, wirkt er wie gegenwärtig an dem Fortgang der inneren Handlung mit. Bei Aischylos war er der Rächer des Vaters, bei Euripides wird er

¹⁾ Das Verständnis der Erkennungsszene wurde von T. v. Wilamowitz a. a. O. 202ff. durch den unwiderleglichen Beweis erschlossen, daß Orest die Schwester erst nach ihrer großen Rede erkannt hat (1174). Die Analyse der folgenden Stichomythie aber ist unbefriedigend (S. 207ff.). Die an und für sich berechnete Abwehr des bei den Erklärern üblichen Heraushörens unausgesprochener Gedanken ist hier zu weit getrieben. Nehmen wir mit T. v. Wilamowitz an, das Verhalten des Orest v. 1189—1197 sei wesentlich nur von den Forderungen der Stichomythie bestimmt; v. 1188, mit dem Elektra aus der Rolle des Fragens in die des Antwortens übergeht, sei aus ihrer Situation nicht recht begreiflich; die 'Erzählung von Elektras Lage' sei nur dazu da, 'unmittelbar vor der Erkennung ein volles Bild ihrer verzweifelten Lage zu geben', so wird man der kunstvoll gesteigerten allmählichen Entwicklung der Erkennung ebensowenig gerecht, wie der Tiefe der Seelendarstellung (die noch nicht 'Psychologie' zu sein braucht). Auszugehen hat man von der unbestrittenen und unbestreitbaren Tatsache, daß Orest ab v. 1174 nicht mehr Nebenperson ist wie am Anfang der Scene, sondern daß auch er in das Miterleben des Zuschauers hineingezogen wird. V. 1174—1185 weiß sich Orest nicht zu fassen über den trauervollen Anblick der Schwester, v. 1187 schließt diesen Teil ab. Elektras Fragen drücken ihre Verwunderung aus. In den folgenden Versen wächst die Erregung beider Geschwister; aber Orest ist auch hier der Führende: er fragt nach den Leiden, die 'noch schlimmer' sind, als die sichtbaren Zeugnisse von Elektras Unglück (1189 *εἰ ἐχθίω*). Durch die Erzählung von Elektras seelischer Pein wird die Wirkung (auf Zuschauer und Orest) gesteigert und vertieft; ob eine 'Absicht' Elektras, ein 'Plan' bei Orest zugrunde liegt (T. v. Wilamowitz a. a. O. 208), danach fragt niemand. V. 1199 reagiert Orest mit einer neuen Äußerung seines Schmerzes; jetzt geht der Dichter geradeswegs auf die Anagnorisis zu. In dem dem vorhergehenden Verse der Elektra (1200) entgegengestellten *μόνος* des Orest (1201) liegt schon das verhüllte Geständnis: ich bin dein Bruder; das mußte dem griechischen Zuhörer durch das *μόνος* in der Anapher (Stellen über den Gebrauch der Anapher in der Stichomythie bei Groß, Stichomythie Berlin 1905, 84ff.) deutlich werden. Von hier ab geht die Entdeckung schrittweise vorwärts, v. 1205 noch einmal retardiert; über den Schluß der Stichomythie vgl. T. v. Wilamowitz 210. — Die ganze Scene schließt sich also zu völliger Einheit zusammen, sobald man die Entwicklung und den Wechsel der *πάθη* beachtet, ohne nach der Wahrscheinlichkeit zu fragen.

fast zum Werkzeug der Schwester¹⁾, bei Sophokles ist er die Lebensbedingung der Elektra: sie lebt durch ihre Hoffnung auf sein Kommen, sein Tod ist ihre Vernichtung: *ὡς μ' ἀπόλεσας θανόν*²⁾. Sophokles hat alles getan, die Gestalt des Orest auch in der Abwesenheit dem Zuschauer lebendig zu halten. Das Grab des Vaters, das der Zuschauer im Stück des Aischylos vor Augen gehabt hatte, wird bei Sophokles zu einem zweiten hinter-scenischen Schauplatz; dorthin geht (85) Orest, um zu opfern (51ff.), dorthin trägt Chrysothemis die Spenden der Mutter (471) und meldet von dort zurückkehrend, der Bruder sei nahe (871ff.). Durch mittelbares (Botschaft des Pädagogen) oder unmittelbares Einwirken des Orest (Anagnorisis) wird das Pathos der Elektra bestimmend beeinflusst, durch ihre scharfe Abweisung der wahren Botschaft der Chrysothemis wird im Kontrast die Größe ihres Leidens veranschaulicht³⁾. Die Technik des Stückes läßt also eine im Handlungsganzen bedeutsame Aufgabe des Orest erkennen. Aber erst jenseits aller Technik kommt die innere Logik dieses Verfahrens zur Geltung. Denn die Technik des Sophokles, des Künstlers *κατ' ἐξοχήν* unter den griechischen Tragikern, prägt die treibenden Kräfte seines Dichtens unmittelbar aus; sie zeugt hier von einer neuen, eigenen Konzeption menschlichen Fühlens. Elektras Leidenshandlung ist in der Hauptsache technisch bedingt durch das Gegenspiel des Bruders; die Form, in der ihr Leid unvermittelt zum Ausdruck kam, ließ ein inniges Haften am Gegenüber des Orest erkennen: Technik wie Selbstäußerungsform sind hier die Spiegelungen eines neuen künstlerischen Ge-

¹⁾ Eurip. Elektra 1183, 1303ff. Deutlicher aber als diese einzelnen Äußerungen spricht die Tatsache, daß Euripides Elektra eine Stichomythie von mehr als zwanzig Versen (962—987) darauf verwendet, Orest von der Notwendigkeit der Tat, gegen die er sich sträubt, zu überzeugen (vgl. v. Wilamowitz, Hermes 18, 1883, 229; 232). Bei Aischylos Choeph. 899 genügten wenige Verse, um die momentane Schwäche zu überwinden.

²⁾ Vgl. die Rede der Elektra, die die Anagnorisiszene einleitet; hier kehren vielfach ähnliche Gedanken wieder; bes. v. 1151f. *οἴχεται πατήρ, τέθνην' ἐγώ σοι* (zur Bedeutung Kaibel 250). *φροῦδος ἀπίδος εἰ θανόν*, v. 1162 *ὦ δεινοτάτας . . . πεμφθεῖς μελεῦθους, φίλιαν*. *ὡς μ' ἀπόλεσας ἀπόλεσας δήτ', ὦ κασίγνητον πάρα*.

³⁾ Vgl. oben S. 59 Anm. 1.

sichtes. Das Gegenüber war keine Realität wie bei Aischylos, sondern eine Vision, erzeugt aus dem regen Pathos, das 'Du' war keine Anrede, sondern ethosereicher Ausdruck. Dies alles weist in eine bestimmte Richtung: als vornehmlich 'ethisches' Wesen wurde der Mensch konzipiert, er lebt mit dem andern, in dem andern geeint durch die lebendigen Mächte des Fühlens.

Die aus einer Stelle herausgesprochenen Zusammenhänge gewinnen allgemeinere Bedeutung, wenn sie sich auch sonst nachweisen lassen. Es sei zunächst auf Antigone 891ff. verwiesen. Die letzte Rede der Heldin beginnt mit dem Anruf an das Grab, zu dem sie der letzte Gang führt¹⁾. Dann fährt Antigone fort (897): *ἐλθοῦσα μέντοι κάρι' ἐν ἐλπίσιν τρέφω φίλη μὲν ἦξειν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί, μήτηρ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα* — so steigert sich das Pathos in innigem Ethos zur Anrede — *ἐπεὶ θανάτῳσιν ἀντόχειρ ἡμᾶς ἐγὼ ἔλοισα κἀκόσμησα κἀπινυμβίους χοῖς ἔδωκα νῦν δέ, Πολύνεικες τὸ σὸν δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρρημαι. καίτοι σ' ἐγὼ ἔτιμῃσιν τοῖς φρονοῦσιν εἶδ.* Darauf folgt das berühmte Raisonement über den eigenen Wert des Bruders und dann v. 913 von neuem Anrede an Polyneikes bis v. 915.

Die Rede des Teukros an der Leiche des Aias zeigt denselben Tatbestand; daß die Verschiedenheit der äußeren Situation — die Leiche ist anwesend, das Du mithin äußerlich gesehen kein Anruf, sondern Anrede — nicht verbietet, sie hier heranzuziehen, braucht kaum noch gesagt zu werden. Teukros ruft den Bruder (996): *ὦ φίλτατ' Αἴας, τὸν σὸν ὡς ἐπισηδόμενον μόρον διώκων ἀξίτητος ἀποκρούμενος. ὄξεια γάρ σου βάζεις ὡς θεοῦ τιμὸν διῆλθ' Ἀχαιοὺς πάντας, ὡς οἴχη θανάτων*, und fährt nach dem neuen Ausbruch des Schmerzes bei Enthüllung der Leiche fort (1008): *σὸς πατήρ — ἄνευ σοῦ*, schließlich v. 1015—1023 in steter Anrede an den Toten. Auch an die Parodos des Aias²⁾

¹⁾ Über die Form der Anrufung an das Grab siehe unten S. 69.

²⁾ Die Anrede an den Herrn im Zelte, die sich durch die ganze erste Strophe der Parodos zieht (134ff.), hält W. Kranz, *De forma stasimi* 66, für eine Nachbildung der alten aischyleischen Form Agam. 83 (vgl. oben S. 42 Anm. 3). Demgegenüber ist aber hervorzuheben, wie viel Neues diese Form bei Sophokles ausdrückt. Im Agamemnon verlangt der Chor Auskunft über die überall entzündeten Opferfeuer; im Aias sind die Mannen des Aias von Sorge erfüllt durch

sei erinnert; in der langen Anrede an den entfernten Herrn drückt sich die innigste Sorge aus. Aias und sein Schicksal erfüllt die Diener; des Herren Bild tritt vor ihre Seele und sie hangen an seinem Gegenüber. Das Gemeinsame, der Form zu Grunde Liegende, ist überall das innige Verbundensein mit dem Nächsten. Der Nächste wird im Pathos, das nicht wie bei Aischylos gereizt wird, sondern mit der inneren Situation gegeben sein kann, zu dem vorgestellten Gegenüber. Bei Elektra, Antigone, auch Teukros wird ein großes Stück ihres Seins — wir pflegen von 'Charakter' zu sprechen³⁾ — erst bestimmt durch das Verschmolzensein mit dem Anderen. Das Charakterbild der Elektra ist nichts Einmaliges, Individuelles, baut sich nicht auf aus einer eigenbestimmten Lebensmitte: es entsteht durch die Vereinigung verschiedener ethischer Beziehungen; denn Elektra ist Elektra durch das, was sie leidet und sehnt, und ihre Sehnsucht gilt Orest, dem Retter⁴⁾. Ähnlich ist Antigone in dem, was sie ist und erfährt, durch ihre Beziehung zu Polyneikes, Teukros ganz durch seine 'Haltung' als liebender Bruder des Aias bestimmt, ja das ganze Sein des Chors im ersten Teil des Aias liegt beschlossen in dieser Hinkehr auf den Helden. Ob nun auf dem Verhältnis von Mensch zu Mensch die ganze Handlung eines Stückes aufgebaut wird, ob Teile, ob so signifikante Formen der weitergeführten Anrede des Nächsten gewahrt werden, wie die besprochenen⁵⁾, ob sie sporadisch auftauchen wie Ant. 572, wo Ismene den Haimon anruft, oder O. C. 1700, wo dieselbe Ismene den toten Vater besonders innig apostrophiert, oder ob wir sonst

das Gerücht, das Odysseus im Lager verbreiten hilft; im Agamemnon soll Klytaimestra den Chor aus der Ungewißheit erlösen (99), im Aias ist der Angerufene selbst der Gegenstand der Sorge (137): *σὸ δ' ἔστιν πληγὴ Διὸς ἢ ζαμενῆς λόγος ἐν Δαναῶν καπὸθροῦς ἐπιβῆ, μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφρόβημαι...*

¹⁾ Vgl. aber T. v. Wilamowitz 40ff.

²⁾ Vgl. T. v. Wilamowitz 227f. — Über Deianeira, die am ehesten von allen Gestalten des Sophokles ein Charakter genannt werden kann, vgl. Kranz, *Aufbau und Gehalt der Trachinierinnen*, Sokrates 1921, 46f.

³⁾ Ausgeprägt hat auch das bei Stobaeus erhaltene Fragment 519 N. (Teukros) die Form der innigen Anrufung des Toten: *ὡς ἄρ', ὦ τέκνον, κενὴν ἐτεροπόμην σου τέρψην ἐδλογομένον ὡς ζῶντος· ἢ δ' ἄρ' ἐν σκότῳ λήθουσα με ἔσαν' ἐρινὸς ἡδοναῖς ἐψευσμένον.*

kurze Formen finden wie Ant. 949; 987; 1300; 1340, Aias 641: überall deuten die Anrufungen darauf, daß der Phantasie des Dichters das Individuum in seinem mannigfachen ethischen Gebundensein, gleich bestimmend für sein Handeln wie sein Leiden, aufgegangen war¹⁾. Das Pathos strebt nicht zum Gotte, es strömt dem Anderen entgegen, dessen Bild sich in der Vorstellung darstellt. So dient der Anruf Aias 379 zum Ausdruck des leidenschaftlichen Hasses: *ὠ πάρθ' ὄρων, ἀπάντων τ' αἰ κικῶν ὄργανον, τέκνον Λαέρτιου, κακοπινέστατον τ' ἄλημα στρατοῦ. ἢ που πολλὸν γέλωθ' ὄψ' ἠδορής ἄγεις*. Was sich schon an der einen Elektra zu ergeben schien, kann jetzt mit größerer Gewißheit ausgesprochen werden: die neue weit um sich greifende Form hat als das Symbol neuen Gehaltes zu gelten. Die Eigenart des Dichters, psychische Vorgänge zu erleben, und ihre Gestaltung hat ein neues Bereich der menschlichen Seele erschlossen.

Das bisher gewonnene Bild wird bestätigt und bereichert, wenn wir einen Schritt weiter gehen und die Anrufungen an die Dinge der Natur, Belebtes und Unbelebtes in Betracht ziehen. Im großen Kommos des Aias (412ff.) wendet sich der Held, nunmehr zur Besinnung gekommen, an die ihn umgebende Natur: *ὠ πόροι ἄλιγοῦσαι πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον, πολλὸν πολλὸν με δαρόν τε δὴ κατεῖχετ' ἄμφι Τροίαν χρόνον· ἀλλ' οὐκέτι μ', οὐκ εἶ ἀμπνοῶς ἔχοντα . . . ὦ Σκαμάνδροιο γείτορες ῥοαί, εὐφρονες Ἀργείοις, οὐκέτι ἄνδρα μὴ τόνδ' ἴδῃτ', ἔπος ἐξερῶ μέγα, οἶον οὔτινα Τροία χθονὸς δέρχθη μολόντ' Ἑλληνίδος²⁾*. Und ganz ähnlich lesen wir am Ende des großen Todesmonologs (859): *ὦ φέγγος, ὦ γῆς ἱερὸν οἰκείας πέδον Σαλαμῖνος, ὦ πατρῶον ἐστίας βέδρον κλεινὰ τ' Ἀθήραι καὶ τὸ σὺντρογον γένος, κοῆραι τε ποταμοί θ' οἶδε, καὶ τὰ Τρωικὰ πεδία προσανδῶ, χαίρει, ὦ τροαῆς ἐμοί*. In beiden Anrufungskomplexen schwingt unbestritten eine religiöse Saite mit, insofern sich dem Hellenen Erde, Meer, Quellen, Ströme, Herd als Sitze göttlicher Wesen darstellen³⁾; Begriffe wie *εὐφρονες* und *ἱερὸν* geben einen deut-

¹⁾ Vgl. O. T. 1208; 1316 (kurze Ausrufe des Chors).

²⁾ Zur Konstitution des Textes vgl. v. Wilamowitz, Griech. Verskunst 1921. 599.

³⁾ v. Wilamowitz, Verskunst 507.

lichen Hinweis. Dennoch wäre es verfehlt, wollte man in der religiösen Note den Grundton des in beiden Stellen lebendigen Empfindens erkennen. 'Lange, lange Zeit hattet ihr mich inne, aber er atmend von nun an nicht mehr', und zum 'nachbarlichen' Skamander gewandt: 'einen Mann wie mich wirst du nicht mehr schauen, einen Mann, wie keinen anderen aus Hellas' landen Troja kommen sah.' Die Form des *μαρτύροσθαι*, die letzten Endes zu Grunde liegen mag, offenbart die tiefen Gefühls- werte, die den Menschen mit der Natur um ihn verbinden, welche ihm mit der Zeit innig vertraut wurde. Dasselbe innige Verbundensein des Menschen mit den Dingen der ihn umgebenden Welt zeigt auch die zweite Aiasstelle — für Athen und das *σύντρογον γένος* wäre religiöse Beziehung nicht auszudenken —, und vornehmlich das wirksam nachgestellte 'o Ernährer mir' zeugt von dem Gefühl dankbarer Liebe, das den Menschen mit der Erde, die ihn trug, verbindet. Prometheus rief Äther, Winde, Meer, Erde und Sonne, die Welt die ihn umgab, und meinte das Lebendig-Göttliche in ihnen. Göttlich ist Licht und Erde auch für Aias, aber neben dem Religiösen sind neue Färbungen kenntlich: Aias meint das Licht, das ihm leuchtete, die Erde, die ihn nährte. Mit rein menschlicher, 'schöner' Gefühlsinnigkeit umfaßt der Scheidende die Dinge, in deren Verein er liebespendend, liebeempfangend Mensch war⁴⁾. Als Werte seines Daseins werden

⁴⁾ Über dieses Naturgefühl sagt Welcker, Über den Aias des Sophokles, Kl. Schr. II 1845, 285 Anm. 80: 'Auf eine sehr zarte Weise ist dieser Sinn ausgedrückt in dem Lebewohl an den Skamander, wenn seine nachbarlichen Fluten v. 420 von Aias *εὐφρονες Ἀργείοις* genannt werden Denn freundlich gesinnt scheint die Natur demjenigen, welcher sie liebevoll anblickt. Diese Erklärung bestätigt sich durch das scheinbar widersprechende Wort v. 457. wo Aias den Haß fühlt der Götter, der Hellenen, der Troer und selbst dieser Fluren. Noch einmal nimmt Aias und mit seinen letzten Versen Abschied von den troischen Quellen, Strömen und Fluren und nennt sie dabei mit Zärtlichkeit wie ein Sohn die Eltern seine Ernährer (863). So ist gewiß *εὐφρονες* mehr als ein epitheton ornans . . . Die schöne Empfindsamkeit, womit Sophokles die Natur ansah, ist aus dem Oedipus auf Kolonos bekannt. Verwandt damit ist die Sehnsucht, womit Deianira v. 144ff. von den Tagen der unerfahrenen spielenden Jugend und Aias v. 554ff. von denen der noch unbewußten unverständigen Kindheit spricht.'

sie ihm im Pathos zum Gegenüber. Sie sind die notwendigen Korrelate des Ich und offenbaren als Exponenten des Gefühles im Anruf die wirkende Macht des menschlichen Ethos.

Einige Stellen des Philoktet ermöglichen ein weiteres Vordringen. Durch einen glücklichen Umstand wissen wir, daß beide gleichnamigen Stücke des Aischylos und Euripides den Helden auf dem bewohnten Lemnos dargestellt hatten¹⁾. Erst Sophokles scheint die völlige Verlassenheit des Philoktet auf dem wüsten Felseneiland konzipiert zu haben, eine für die Erkenntnis der sophokleischen Eigenart sehr bedeutsame Tatsache. Denn die tote Umwelt bestimmt nicht zum wenigsten die Haltung des sophokleischen Philoktet, sie ist eine wesentliche Voraussetzung seiner Leidenshandlung. Als die seinem Pathos gemäße Gegenwelt wird die unwirtliche Einöde in verschiedenen Differenzierungen angerufen. So wendet sich der Held zu der 'gewohnten Gegenwart' von Hafen, Vorgebirge, Wild und Felsen, als Neoptolemos schweigend das Antlitz abkehrt (936): *ὦ λιμένες, ὦ προβλήτες, ὦ ξυνουσία θηρῶν ὀρείων, ὦ καταρῶδες πέτραι, ὑμῖν τίδ', οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ' ἐπι λέγω, ἀνακαίτοιμαι παροῦσαι τοῖς εἰωθόσαι, οἷ' ἔργ' ὁ πῆξ μ' ἔδρασαν οὐξ Ἀχιλλέως.* Nach

¹⁾ Dion Chrysostomos LII 7 (Ed. II 106 v. A.) *ἄμφω* [Aischylos u. Euripides] *γὰρ ἐκ τῶν Δημιῶν ἐποίησαν τὸν χορὸν.* — Um überhaupt den leidenden Philoktet zu ermöglichen, mußte Euripides das Motiv erfinden, die Lemnier hätten sich bisher nicht um Philoktet gekümmert (Dion a. a. O.). Sophokles hat auch diese Schwierigkeit viel glücklicher gelöst. — Das Leiden des Philoktet war auch bei Euripides ein Hauptmotiv: Philoktet ist verwahrlost (Dion LIX 5; II 132 v. A.). Die Annahme, bei Euripides sei kein Anfall vorgekommen (v. Wilamowitz, Gr. Trag. XII 11), ist unwahrscheinlich; er hat sich schwerlich ein Motiv, das er schon bei Aischylos, wenn auch kaum realistisch gestaltet (K. Kiefer, Körperlicher Schmerz auf der attischen Bühne, Diss. Heidelberg 1908, 7f.), fand, entgehen lassen. Wenn der euripideische Philoktet den Fremden in seine Behausung läßt mit den Worten (Dion LIX 11; II 134 v. A.): *καίτοι λελώφηται τῷ χρόνῳ τὸ πολὺ τῆς νόσου, κατ' ἀρχὰς δὲ οὐδ' αὖτως ἀνεπίδ' ἦν,* so wird die Möglichkeit eines Anfalls nicht ausgeschlossen (wie v. Arnim, De Eur. prol. arte 105 annimmt). Man hat damit zu rechnen, daß der euripideische Philoktet sein Leiden dem Fremden verbirgt, wie auch der sophokleische (732ff.) den nahenden Anfall zu verheimlichen sucht. — Eine Leidenshandlung jedoch kann das Drama des Euripides nicht gewesen sein, wie die Redekämpfe zwischen Hellenen und Troern (Dion LIX 4) zeigen.

Entwendung des Bogens klagt Philoktet, dem Hungertode preisgegeben, sein Leid der Höhle, welche ihm lange Jahre hindurch ein kümmerliches Obdach gewährte. Erfüllt von dem Schmerze, den er in ihr litt, stellt sich ihm die Behausung dar. In dieser Hinsicht ist sie ein Stück seines Daseins, kann sie ein Gegenstand der Anrufung werden (1081): *ὦ κοίλας πέτρας γυάλων θερμὸν καὶ παρεϊῶδες, ὡς σ' οὐκ ἔμελλον ἄρ', ὦ τάλας, λειψεῖν οὐδέποτε, ἀλλὰ μοι καὶ θνήσκοντι συνείση. ὦ μοι μοι. ὦ πληρέσιαιον αἴλιον λύπας τᾶς ἀπ' ἐμοῦ τάλαν, τί ποτ' αὖ μοι τὸ κατ' ἡμαρ ἔσται.* Nicht viel später erzeugt in demselben Kommos das Pathos neue Anrufungen (1146ff.): *ὦ πιναὶ θῆραι χαροπῶν τ' ἔθνη θηρῶν, οὐς ὕδ' ἔχει χώρος οὐρεσιβώτιας, φυνᾶ μ' οὐκέτ' ἀπανλίφ' ὃ) πελάτε.* Die Vögel, welche Philoktet in mühseliger Jagd erbeuten mußte, um sein Leben fristen zu können²⁾, die Raubtiere, deren er sich erwehren mußte, gehören ihm an als ein Teil seines βίος. Da der Bogen geraubt ist, werden sie Philoktet nicht mehr fliehen, er selbst wird ihnen zur Beute werden. Weil sich ihm in Höhle, Vögeln und Wild die Qualen seines bisher geführten Lebens darstellen, richten sich auf sie seine Gedanken; weil der Dichter stets, wenn er Philoktet denkt, diese Umwelt mitdenkt, läßt er das Pathos des Helden in ihnen das Gegenüber finden.

Am eindrucksvollsten aber spricht der Abschied des Philoktet (1452ff.). Daß die Einsamkeit der lemnischen Felsenwüste nicht als reales, sondern als inneres Gegenüber den Gegenwert des lebendigen Gefühles ausmacht, ist hier deutlich zu spüren. Der Scheidende wendet sich noch einmal an das Stück Erde, das Zeuge seiner Leiden war (1453): *χαῖρ', ὦ μέλαθρον ξύμφρουρον ἐμοί, νύμφαι τ' ἐνδρόρι λειμωνιάδες, καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβλήης θ', οὐ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη κρητ' ἐνδόμευχον πληγῆσι νότου, πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας Ἐρμαίων ὄρος παρέπεμψεν ἐμοὶ στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ. νῦν δ', ὦ κρηναὶ Λύκων τε ποτόν, λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη, δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες. χαῖρ', ὦ Λήμνον πέδον ἀμφιάλον,*

¹⁾ Hergestellt und erklärt von v. Wilamowitz, Gr. Trag. XII 113 (Hds. ἀπ' ἀδελφῶν). ²⁾ Vgl. Philoktet 287ff.

καὶ μ' ἐπλοῖα πέμπον ἀμέπτως, ἔνθα . . .'). Hier ist es unverkennbar, daß Philoktet mit den Anrufen an die wirklichen Dinge seiner Umwelt doch stets das eigene Leid meint, das sie für ihn borgen¹⁾.

So wurde es, je weiter die Untersuchung fortschritt, immer klarer, wie wenig die Gegenstände der Anrufungen als eigen-gesetzliche Wesenheiten Bedeutung haben, selbst da wo sie Personen oder gotterfüllt sind. Auch zu den Nymphen, zu den 'wohlgesinnten' Wellen des Skamander, dem heiligen Herde wenden sich Philoktet und Aias nicht als zu wirkenden Mächten. Auf das Pathos als solches, bestimmt durch die mannigfachen Kräfte des Gemütes, zielt der Dichter, und dadurch gewinnt er die Darstellungsmöglichkeiten reicher menschlicher Empfindsamkeit. Mit der zentralen Stellung des Pathos aber ist die menschliche, naturhafte, dingliche Umgebung als notwendiger Gegenwert gegeben. Damit kann alles zum Gegenteil und zum Gegenstand der Anrufung werden, soweit es in bedeutsamer Beziehung zu der Gestalt des Leidenden steht, rein als Exponent des Pathos den Gefühlsinhalt verdinglichend. So sprechen alle diese Anrufungen dieselbe Sprache, ob Oedipus den Kithairon²⁾, Polybos.

¹⁾ Fr. 825 incert. N.: ὁ γῆ Θεραία χεῖρε σύγγονόν δ' ἕδος Ἰαίρου κρήνη, νάμα θεοφιλέστατον braucht nicht Einführungsrede zu sein, wie Leo, Monolog 10 Anm. 1 es auffaßt. Die Ähnlichkeit mit der oben ausgeschriebenen Philoktetstelle und besonders Aias 859 ff. (859 ὁ γῆς ἱερὸν οὐκίας πέδον Σαλαμῖνος, 861 τὸ σὺντροφὸν γένος, 862 κρηναί τε ποταμοὶ δ' αἶθε, 863 χεῖρετε) legt die Annahme nahe, daß es sich auch in dem Fragment um einen Abschied handelt.

²⁾ Anders als die behandelten Stellen ist Philoktet 986f. zu bewerten: ὁ Δημνία χθῶν καὶ τὸ παγκρατὲς σέλας Ἡφαιστότευκτον, ταῦτα δὴτ' ἀποχετέ κτλ. Hier handelt es sich um eine — freilich bedeutsame — Abwendung des 'Notrufes', vgl. W. Schulze, SBBA 1918, 501.

³⁾ Wie verschiedenen Gehalt eine und dieselbe Form in sich bergen kann, lehrt der Vergleich mit dem Anruf des Chores an den Kithairon O. T. 1089. In der alten Form des Eporchem lebt noch der ursprüngliche Ausdruck, wenn auch nicht ganz unvermischt: schon dadurch, daß das Lied in eine bestimmte Situation hineingestellt ist, erhält es eine neue Funktion. So liegt darin, daß Kithairon als τροφός, als μάτηρ des Oedipus besungen wird, ein persönliches, subjektives Moment. Bei Euripides Phoin. 801 ff. hat der Anruf an den Kithairon völlig den Charakter der religiösen Epiklese, beabsichtigt ist aber nur schönes Bild und reicher Klang.

Koriath, den Dreiweg und die γάμοι (1391 ff.), Philoktet den Bogen nennt (1128). Antigone kann (891) den τύμβος, die κατασκαφῆς οὐλοῖς anrufen, denn dort wird sie zugrunde gehen, die αὐτογέννητα κοιμήματα, aus denen sie entsproß (864). Herakles ruft (Trach. 993) zu der Κληραία κρηπίς, wo sich das Nessoshemd um seine Glieder schloß, und (1090) zu Armen, Rücken und Brust um der Werke willen, zu denen die Kraft der Glieder ihn befähigte. Philoktet redet (1004) zu den eigenen Händen, als die Schergen des Odysseus ihn packen, fragt (1354) die Augen¹⁾, wie sie es ertragen könnten, ihn mit den Atriden zusammen zu sehen, und sogar das 'verhaßte Leben' wird ihm (1348) zum Gegenüber: τί με, τί δὴτ' ἔχεις ἄνω βλέποντα κοῦκ ἀφήκας εἰς Αἰδου μολεῖν; Oedipus endlich bricht aus in den Anruf des πλοῦτος, der τεραννίς, der τέχνη, durch die er die Sphinx schlug (380), und die Freude der Iokaste über die scheinbare Widerlegung des Orakels verdichtet sich (946) zu dem Ruf: ὦ θεῶν μαντεύματα ἴν' ἐστέ²⁾;

Einen Platz unter diesen mannigfachen Formen der Selbstäußerung nehmen Gebete und Götteranrufungen ein. Sie gilt es näher zu betrachten.

Wenn die Anrufungen von Göttern oder gotterfüllten Wesen nur ein Teilgebiet der sophokleischen Selbstäußerungsformen ausmachen, so weist diese Tatsache allein darauf hin, daß das Dasein der sophokleischen Menschen nicht in einer Gottgebundenheit verläuft, wie sie sich bei Aischylos erkennen ließ. Aber auch beim Durchstreifen dieses Teilgebietes ist Vorsicht geboten. Denn die Götteranrufung ist im Gegensatz zu dem Anruf an den Nächsten nicht eine Eigenprägung des Sophokles; als feste Form war sie in der Tradition des Genos gegeben. Da berechtigt die

¹⁾ Philokt. 1354. Diese Stelle hat wohl Petronius (132) oder sein griechisches Vorbild vor Augen. Encolpius entschuldigt sich in einem Monolog vor sich selbst durch Berufung auf Beispiele aus Homer und der Tragödie: quid? non et Ulixes cum corde litigat suo (vgl. v 18 ff.), et quidam tragici oculos suos tanquam audientes castigant.

²⁾ Vgl. Fr. incert. 690 N. ὦ γλώσσα, σιγήσασα τὸν πολλὸν χρόνον, πῶς δὴτα εἴληθ' ἰσχυρὰ ὑπεξελείν τόδε; Fr. 192 ist nicht Anrede, wie Nauck mit Dindorf annimmt. Wir lesen es richtig bei Wachsm. Stob. 2, 15, 27, der die notwendigen Verbesserungen von Jacobs, Brunck aufgenommen hat.

Tatsache eines religiösen Anrufes nicht ohne weiteres zu einem Schluß auf religiösen Gehalt. Eine formale Interpretation hat zunächst das 'Wie' der Anrufungen, ihre Beziehung zu der Totalität des Kunstwerkes, in dem sie ihren Platz haben, zu analysieren und festzustellen, ob und inwiefern die alte Form umgeprägt wurde.

Ein Überblick über die Götteranrufungen bei Sophokles läßt mannigfache Abstufungen erkennen: kurze unartikulierte Anrufe, wie sie der Alltag des Lebens kennt, Stoßgebete, rituelle Bitten um Hilfe in der Not und große hymnenartige Gebilde. Diese letzten, die nur im Munde des Chores und meist aus einer gewissen Handlungsferne vorgetragen werden¹⁾, fallen für unsere Betrachtung fort. Kurze in der Erregung aufblitzende Anrufungen dienen durchaus der Schilderung des Affektes²⁾, doch ist das Wesentliche an ihnen zu wenig greifbar, als daß gerade von ihnen ausgegangen werden könnte. An einigen Stellen aber hat sich der Stempel des neuen Geistes in der alten Form mit seltener Klarheit abgedrückt.

Gegen Ende seines Kommos Trach. 1024—1043 tobt Herakles, den Schmerz in Anrufungen ergießend. Er ruft den Sohn, Daimon, Pallas, wieder den Sohn, und am Schluß sammelt sich das Pathos in folgendem Schrei (1041): *ὦ Διὸς ἀδθαίμων γλυκὺς Ἴδαας εἴνασον εἴνασον ὠκυπέτρα μὲν τὸν μέλλον φθίσας*. Die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers ist gerichtet auf den im Krampfe zuckenden Leib, alles dient dem Ausdruck höchster Qual. Qual spricht aus den kurzen Rufen an Daimon und Pallas; der letzte Anruf aber trägt das untrügliche Kennzeichen seines Gehaltes: 'suß' heißt Hades dem Herakles³⁾. Mit diesem Attribut wird dem Gotte keine Eigenschaft prädicirt, die einen Wesenszug bezeichnete. Nur der Lebensüberdruß kann die Süßigkeit des Todes empfinden. Zwar ist der Gott darum nicht weniger Gott; von einem rein gewohnheitsmäßigen *ὦ θεοί*, wie es Euripides und Sophokles selbst in späterer Zeit im Dialog verwenden, unterscheidet sich dieser Anruf schon durch das mythische Kleid, das er trägt.

¹⁾ Z. B. Antig. 781; 1115. ²⁾ Z. B. O. T. 1198. O. C. 1471; 1485. Phil. 819.

³⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Menander Schiedsgericht, Berlin 1925, 52f.

Dennoch wird man nicht zweifeln, daß der Gott nicht mehr ein objektives Gegenüber wie bei Aischylos ist¹⁾. Das Pathos ist also auch nicht ein Weg zum Gotte, es ist selbst Ziel, und es gestaltet den Gott²⁾.

Aias 394ff. ist eine schlagende Parallele: Finsternis und Erebos werden von dem Helden angerufen, sie möchten ihn als *οικήτωρ* aufnehmen: *ἰὼ σκότος ἐμὸν φάος, ἔρεβος ὦ φαεινότερον ὡς ἐμοί, ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα, ἔλεσθέ με*. Hier wurde die gegebene Form der Anrufung an die Mächte der Unterwelt um-

¹⁾ Auf den ersten Blick mag es so scheinen, als sei Aischyl. Fr. 255 N. (Philoktet) *ὦ θάνατε Παίδων, μὴ μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν· μόνος γὰρ εἰ σὺ τῶν ἀνημέστον παπῶν Ιατρός, ἄλγος δ' οὐδὲν ἀπτεται νεκροῦ* von dem Hadesanruf des Aias nicht verschieden. Richtig hat jedoch schon K. Kieffer, Körperlicher Schmerz auf der attischen Bühne, Diss. Heidelberg 1908, 7f. darauf hingewiesen, daß die Sentenz die Annahme wilden körperlichen Schmerzes ausschließt. In der Tat verleiht die Sentenz dem Anruf einen betrachtenden Zug: sie erläutert das Oxymoron Tod — Heiland. Wesentlich ist jedoch, daß auf den Tod ein kultisches Attribut übertragen wird; dadurch wird die Vorstellung des *θάνατος* objektiviert. Eben daraufhin scheint auch *ἀτιμάζειν* zu weisen. Dies Wort, das der religiös-rechtlichen Sphäre angehört und in der Beziehung auf Göttliches und Heiliges (Eltern, Vaterland, *ξένοι*, Greis) gebraucht wird, ist zwar als eine gewählte Form der Bitte in der Tragödie nicht selten (Soph. Ant. 544, O. C. 49), in älterer Sprache wird es aber gern auf das Verhältnis von Gott und Mensch angewandt z. B. Aischyl. Eum. 916 *δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν*. Hik. 170 *Ζεὺς . . . τὸν τῆς βοῆς παῖδ' ἀτιμάσας*. Pind. Fr. 123, 4 Schr. *πρὸς δ' Ἀφροδίτας ἀτιμάσθεις*; Pyth. IX 79 *ἔργον ποτὲ καὶ Ἴόλαον οὐκ ἀτιμάσαντά νιν (τὸν καιρὸν als Subj. des A. c. I. gegen die Schol. v. Wilamowitz, Pindaros 264) ἐπιάνυλοι Θηβαί*. Daß dieser Epiklese der Charakter des Ritualen anhaftet, erweist ferner die Du-Form *μόνος γὰρ εἰ σὺ* (vgl. Norden, Agnostos Theos 157) und besonders das *μόνος* (vgl. Aristoph. Plut. 182 *μονώτατος γὰρ εἰ σὺ πάντων αἴτιος*, und Norden a. a. O. 155 Anm. 1; 160). — Als 'Ausnahme' ('Du bist') tritt das Fragment zu den von Norden 183 Anm. 1 angeführten Stellen. In Wahrheit handelt es sich natürlich nicht um eine Ausnahme, denn das *εἰ* bezeichnet nichts Essentielles, der *γὰρ*-Satz begründet vielmehr die Bezeichnung des Todes als Paian. Im Monolog des Aias v. 854 ist Thanatos durchaus Daimon, wie die Erinyen, Hermes, Helios. Euripid. Hippol. 1373 ist offenbar nach Aischylos oder dessen Vorbild (Spruchdichtung?) gebildet, die ganze Form aber reiner Ausdruck des Pathos.

²⁾ Kieffer a. a. O. 24 bemerkt mit Recht, daß v. 1025 *ἰὼ δαίμων* nicht Hilferuf, sondern Ausdruck des Schmerzes ohne tiefere Bedeutung ist.

geschmolzen im Feuer eines künstlerischen Willens, dem die individuelle Darstellung innerer Verdüsterung eigentliches Ziel war; die Spuren dieses Prozesses sind die gewaltigen Antithesen: Finsternis — mein Licht, Erebos — für mich mächtigste Helle.

Als ein anderes Beispiel mag das Freudenlied des Chores Aias 693 dienen: es wächst unmittelbar aus der Handlung hervor¹⁾ und darf also in diesem Zusammenhang herangezogen werden. In der Freude über die vermeintliche Sinnesänderung des Herrn jubelt der Chor auf und wendet sich zu Pan: *ἰὼ ἰὼ, Πᾶν Πᾶν, ὦ Πᾶν Πᾶν ἀλλπλαγκτε Κυλλαντίας χιονοκτύπου πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ θεῶν χοροποῖ ἀνάξ, ὅπως μοι Νύσια Κνώσι δρχήματ' αὐτοδαῆ ξυνῶν λάφεις· νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.* In lebendigem Malen des Affektes (Pan viermal wiederholt) wird der Gott gerufen, als Tanzmeister der Götter soll er gegenwärtig sein: *νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.* Die freudige Erregung, die nach Ausdruck ringt, findet ein Gegenbild in der Gestalt des tanzfrohen Gottes. Es ist keine magische Intensität des Herbeizwingers wirkender Mächte, sondern die Intensität des menschlichen Pathos, die diesen Anruf gestaltet. In dem heiteren Wesen des Gottes sucht die Fröhlichkeit des Menschen das schönere Abbild. Die 'schöne' Religiosität²⁾ des Sophokles hat hier lauterer

¹⁾ Dieses Chorlied stellt die alte Form eines bakchischen *κλητικὸς ἕμνος* dar, wie häufig bemerkt wurde. Für uns handelt es sich nicht darum, was diese Form einst war, sondern was sie im Ganzen der sophokleischen Kunst bedeutet. Ganz dasselbe gilt für das erste Freudenlied der Trachinierinnen (205), zu dem (202) Deianeira den Chor aufruft.

²⁾ Weil Sophokles der Antike als *θεοσεβής* galt (Schol. El. 831), lebt er auch in neuerer Zeit als der 'fromme' Dichter, ja seit v. Wilamowitz, *Hermes* 34, 55 ff. (vgl. *Gr. Trag.* I² 18 f.) deutet die communis opinio diese Frömmigkeit in christlichem Sinne (vgl. aber E. Petersen, *Die att. Tragödie als Bild- und Bühnenkunst* 1915, 193 f.). Auch aus Dramen und Liedern des Sophokles hört man jetzt allenthalben die Stimme des Asklepiosdieners, zu dem der Gott im Traume kam und der nach dem Tode der *Δελίων* wurde, heraus. Aber 'der Wunderglaube des Asklepiosverehrsers stimmt nicht recht in das Athen des Perikles' (v. Wilamowitz, *Gr. Trag.* XIV 133). Das Urteil der Antike deutet nur auf den Athener, der *θεοὺς νομίζει οὗς ἡ πόλις νομίζει*. Asklepios wurde von Sophokles als Priester des Amynos in dessen Bezirk empfangen, aber wer weiß, ob der Impuls zur Einholung des Gottes von ihm ausging, worauf die Traumgeschichte deutet. Wenn die Ankunft des Gottes in das Jahr 420 fällt, wie

Ausdruck gefunden. Ähnlich wird am Schlusse der Antigoneparodos Bakchos der Freudenbringer zum Freudenfeste geladen (150). Beide Male erscheint die Gottheit aesthetisch gesehen in einem idealen Sein; ihre Epiphanie wird gewünscht, damit sie des Menschen gleichgestimmte Empfindung durch ihre Gegenwart verschöne. Mittelpunkt ist durchaus die rein menschliche Regung, die Gottheit der schmückende erhebende Gegenwert. In gleiche Richtung weist auch die Anrufung der Niobe Elektra 150: *ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίας αἰαί, δακρῦεις.* Niobe, die hier wie Antig. 834 als Göttin bezeichnet wird¹⁾, hat gelitten, wie Elektra leidet. Als Gegenbild wird sie gerufen wie kurz zuvor Prokne²⁾. Auch hier also der alte Tatbestand in seltener Klarheit: der Gegenstand der Anrufung ist Korrelat eines individuellen Pathos³⁾.

Freilich wird man in den Dramen des Sophokles auch

durch die Inschrift Dittenberger, *Sylloge*⁹ 88, vgl. Körte, *A. M.* XXI 1896, 314 ff., gesichert ist, d. h. kurz nach die Allianz von Athen und Sparta und kurz vor den von Alkibiades in Argos gegen Epidauros ins Werk gesetzten Krieg (*Thukyd.* V 53), so ist nach Analogie von Herodot V 67 f. (Kleisthenes von Sikyon) durchaus damit zu rechnen, daß die Aufnahme des Gottes der mit Sparta verbündeten Stadt eine politische Aktion war. — Wie dem auch sein mag, über die Form der sophokleischen Religiosität besagen äußere Zeugnisse ebensowenig, wie eine Addition einzelner Stellen. Die ganze Frage erfordert eine Untersuchung, die scharf zwischen tralaticischem Gut, Eigenem und Umgewertetem zu scheiden hat. Ein Versuch soll an anderer Stelle vorgelegt werden.

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, *Griech. Verskunst* 1921, 518 Anm. 1.

²⁾ Der Schilderung von Niobes Geschick Antig. 823 liegt derselbe Gefühlsgehalt zugrunde, wie dem Anruf in der Elektra. Wenn Antigone (832) sagt: *ἢ με δαίμων ὁμοιοτάτων κατεννάξει* und der Chor, nachdem er den Unterschied von Gott und Sterblichen gebührend betont hat, zugibt, es sei ruhmvoll *τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν*, so läßt sich von hier aus begreifen, was Anrufe wie Elektra 150 ff. bedeuten. — Etwas ganz anderes liegt vor, wenn sich Aisch. *Hiket.* 57 ff. (bes. 69 f.) der Chor mit Metis und Aedon vergleicht (s. auch *Ag.* 1140 ff.); das tertium comparationis ist der *οἰκτος*. Hier hat offenbar Euripides angeknüpft *Hel.* 1111 ff. *Phoin.* 1515 ff. Nachtigall und Schwalbe stehen hier auf gleicher Stufe wie Eisvogel (*Iphigen. T.* 1089 ff.) und Schwan (*Herakles* 110, 692; vgl. v. Wilamowitz z. d. Stellen; Elektra 151).

³⁾ Der Gehalt der an die Götter gerichteten Freudenlieder ist also kaum verschieden von dem des zweiten Freudenliedes des Trachinierinnenchors (*Trach.* 633), das an die Bewohner des Landes gerichtet ist.

Formen des religiösen Anrufes finden, welche den ursprünglichen Gehalt unvermischt wiedergeben; vornehmlich in den Chören lebt das Beten und Rufen, aber hier ist stets mit der traditionellen Haltung des Chores zu rechnen, die der Dichter wahren muß, soll das Lied nicht, wie oft bei Euripides, ein bedeutungsloses Intermezzo werden. Fast überall aber, wo die Personen in der Handlung zu den Göttern rufen, ist das Gebet ein Mittel, nicht die einzig mögliche Form des geäußerten Erlebens. Mag also in Worten auch oft vom Chor die Allmacht der Götter gepriesen werden, die Form, in der der leidende Mensch sich äußert, läßt in ihnen nicht bestimmende eigengesetzliche Mächte erkennen, nicht magische Lebenszentren, in deren Kraftbereich sich der Mensch in jeder seiner Handlungen und Erfahrungen gebannt fühlt, auf die er spontan alles, was ihm widerfährt, bezieht. Wie die Entfernten, die Dinge der Natur und Umwelt können auch die Götter zu Exponenten¹⁾ des zentralen Pathos werden.

Aber Sophokles hat auch regelrechte Gebetformen. Betrachten wir sie näher. Daß der Dichter das Gebet im Chorlied neben Hymnus und Betrachtung verwendet, ergab sich aus der Tradition der Chorpartien. Am Anfang des Königs Oedipus finden wir die rituelle Form der Anflehung in reichem lyrischen Schmuck mit vollem religiösen Gehalt (O. T. 151). Während aber bei Aischylos das Beten sich wie eine ewige Melodie durch die Handlung zog, ist bei Sophokles deutlich zu beobachten, daß er es als gegebenes Baumaterial zu verschiedenen Zwecken seiner Kunst verwendet; Gebete, die nicht eigentlich künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht wären, wird man nur vereinzelt antreffen. Der Ausruf des Oedipus O. T. 738: *ὦ Ζεῦ, τί μου δοῦσαι βεβούλευσαι πέρι;* gibt eindrucksvoll die ahnungsvolle Bedrängnis des Mannes wieder; in der Elektra erleuchtet

¹⁾ In allgemeinerem Sinne hat man den Gott überhaupt als Exponent des menschlichen Gefühles bezeichnet (z. B. Wilamowitz, Gr. Trag. I 100). Um Mißverständnissen vorzubeugen sei gesagt, daß dieser Ausdruck hier, wo nicht allgemeine Religionspsychologie getrieben wird, in viel engerem Sinne gebraucht wird. Die Gottheit sei hier als objektiver Inhalt vorausgesetzt, darüber hinaus soll nicht gefragt werden. Es handelt sich nur darum zu bestimmen, welche eigene Funktion die Gottheit in der Tragödie des Sophokles gewinnt.

der Anruf an die Götter (411) dem Zuhörer blitzartig das Innere der Heldin: *ὦ θεοὶ πατρῶοι, συγγένεσθέ γ' ἀλλὰ νῦν;* die Kunde von dem *δεῖμα νυκτερόν* läßt sie neue Hoffnung schöpfen¹⁾. Hier also stehen die einfachen Wunsch- und Gebetformen, die der *βλος* dem Dichter an die Hand gab, im Dienste einer geschmeidigen psychologischen Kunst²⁾. Im König Oedipus ist der Wunsch (830) *μὴ δῆτα μὴ δῆτ', ὦ θεῶν ἄγνων σέβας, ἴδοιμι ταύτην ἡμέραν* am Schluß der Rede von ergreifender Wirkung: das verworrene Seelenbild des Mannes, der wegwünschen will, was denkwürdig erscheint, steht mit einem Schlage vor uns.

Von einigen Fällen, in denen der spätere Sophokles das Gebet am Schluß des Aktes verwendet, wird man vielleicht absehen, denn hier ist die Bitte um göttlichen Beistand ein stereotypes Gebilde, das eine später eintretende Handlung intendiert³⁾. Doch läßt sich zeigen, daß bei Sophokles auch an Stellen, wo der lebendige Strom der Rede frisch pulsiert, Gebete an besonders hervorgehobener Stelle als Klangmittel wirken. So beschließt O. C. 84 ein Gebet die Prologhandlung⁴⁾ und sammelt damit die Wirkung der ersten Scene zu hochpathetischem Ausklang. Außerdem bringt es notwendiges Expositions-material sehr geschickt dem Zuschauer zu Ohren. Elektra 67 beendet ein reguläres Gebet die einführende Rede des Orestes. Scenenschlüsse abzuheben dient ferner das Gebet O. T. 830, das auch in diesen Zusammenhang gehört, und O. T. 1183, der Anruf an das Licht. In der Monodie der Elektra erhebt sich der Affekt am Schluß zu mächtiger Wucht. Die Steigerung bezeichnen gehäufte Anrufungen (110): *ὦ δῶμ' Ἄλδου καὶ Περσεφόνης, ὦ χθόνη' Ἐρμῆ καὶ πότνι' Ἀρά, σεμναὶ τε θεῶν παῖδες Ἐρινός, αἱ . . ., ἔλθετ' ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς φόρον ἡμετέρου* und im höchsten Pathos die Bitte: *καὶ μοι τὸν ἔμδν πέμψατ' ἀδελφόν.*

¹⁾ Das ergibt sich aus der Frage der Chrysothemis (412): *ἔχεις τι θάρσος τοῦδε τοῦ τάφου πέρι;* ²⁾ Z. B. das Stoßgebet der Deianeira Trach. 303 ff.

³⁾ Elektra 1376, Philoktet 133, hier ganz stereotyp, beide Male in späten Stücken. Offenbar folgt Sophokles hierin der euripideischen Praxis (über Euripides vgl. unten S. 101f.). Aber O. T. 274 am Redeschluß hat das Gebet noch volle Kraft, wie auch bei Aischylos Ag. 973f. am Ende des Aktes.

⁴⁾ V. 111 ist das Nahen des Chores bezeichnet; dadurch wird der Handlung eine neue Wendung gegeben.

Beachtenswert sind endlich zwei homologe Stellen im König Oedipus (919ff.) und der Elektra (637ff.). Beide Male wird das Gebet mit feinsten künstlerischer Berechnung der Komposition des Ganzen dienstbar gemacht. Iokaste hat in der vorhergehenden Szene erfahren, daß Oedipus am Dreizehn einen königlichen Mann getötet habe. Beunruhigt und vor künftiger Entdeckung bangend, tritt sie aus dem Hause und fleht um *λύσις* zu Apollon. Klytaimestra betet in dumpfer Erwartung dessen, was das Traumbild so deutlich verkündete, zu demselben Gotte. In beiden Stücken bringt unmittelbar nach dem Gebet eine Botschaft die scheinbare Erfüllung: der *ἄγγελος* im Oedipus meldet den Tod des Polybos, der Pädagog in der Elektra Orests Unfall. Die Aufgabe beider Gebete ist ganz die gleiche: beide Male wird der Lauf des Geschehens retardiert¹⁾.

Man wird nunmehr das oben Behauptete bestätigt finden: bei Sophokles kommen zu dem religiösen Gehalt religiöser Anrufungen maßgebende formale Momente hinzu, die Aischylos nicht oder nur in den ersten Ansätzen kannte. Ferner hat sich auch in der überkommenen Gebetform und dem religiösen Anruf jene Tendenz als wirkend erwiesen, die einen Wesenszug der Darstellung des Pathos bei Sophokles bezeichnet: auch die Gebete und die Götteranrufungen dienen dem Ausdruck des subjektiven Erlebens²⁾. Damit stehen sie den Anrufungen an Tote,

¹⁾ Daß die Wirkung beider Gebete auf den Zuschauer verschieden ist — er fühlt mit Iokaste mit, nicht aber mit Klytaimestra, die in stärkerem Maße Nebenperson ist —, hat Tycho v. Wilamowitz gezeigt (Dram. Techn. d. Soph. 186 Anm.). Aber daß das Gebetmotiv in der Elektra aus dem Oedipus übernommen ist (so schon U. v. Wilamowitz, Hermes 18, 218), scheint mir weder erwiesen noch überhaupt erweisbar zu sein. Wir müssen bei der starken Produktion der griechischen Tragiker damit rechnen, daß sie, technisch ungemein geschult, eine ganze Reihe von technischen festen Mitteln herausbildeten, die sie anwandten, wenn sie am Platz waren. Eine Parallele zu dem Gebetmotiv im Oedipus und in der Elektra ist das Motiv des Orakels, das in einem Augenblick erfüllt wird, wo es als trügerisch erwiesen scheint. Sophokles hat es O. T. 945ff. verwendet, aber auf ganz das gleiche Mittel weisen Fr. 422f. der Niptra (vgl. v. Wilamowitz, Mon. Unt. 1884, 197).

²⁾ Hierzu stimmt es, wenn Sophokles mit geringen Ausnahmen (Athena im Aiasprolog, Herakles im Epilog des Philoktet; vgl. Erich Müller, De Graec. deorum partibus trag., Religionsgesch. Vers. u. Vorarb. VIII 3, Gießen 1910, 47f., 126;

Entfernte usw. innerlich näher, als den Gebeten bei Aischylos. Die letzten Stellen wiesen auf Momente des Aufbaus und einer im Dienste der Ökonomie großer Handlungspartien tätigen künstlerischen Ratio. Damit waren schon neue Zusammenhänge berührt.

Man wird der Aischylos gegenüber gewandelten Bedeutung der sophokleischen Anrufungen nicht gerecht, wenn man nicht die Art ihrer Verwendung innerhalb eines größeren Ganzen, einer Rede oder eines Scenestückes, in Betracht zieht. Im Folgenden sei daher an einigen Beispielen das Verhältnis mehrerer einer kompositionellen Einheit angehörender Anrufungen zu einander und zu der Struktur der umfassenden Einheit erörtert.

Der Todesmonolog des Aias beginnt (815) mit ruhigen Worten. Das Schwert, frischgeschliffen, balfet im Boden; es wird gefällig seinem Herrn den letzten Dienst tun. Nach dieser stillen Betrachtung wendet sich Aias den Göttern zu, dem so geziemt es dem Sterbenden. Hier setzt eine Reihe von Anrufungen ein, echte Gebete, durch die der Held über den Tod hinaus sein eigenes Geschick und das seiner Feinde und Angehörigen den Göttern aufhehrt. Wie die Fälle der Anrufungen Sterbender in der Tragödie zeigt, handelt es sich hier um einen festen Brauch. Die Gebete des Aias sind ihm ein notwendiges Geschäft, bevor er in den Tod geht. Dem entspricht es, daß der Ausdruck zunächst von derselben beherrschten Ruhe getragen wird, wie das Selbstgespräch am Anfang der Rede. Aias wendet sich zuerst (824) zu Zeus und bittet um einen Boten, der seinen Fall dem Teukros melde, nicht seinen Widersachern; dann bittet er Hermes (834) um ein gutes Gebet nach dem Tode. Mit dem Anruf an die Ninyen, sie mögen die Atriden verleben, erwacht der alte Haß in ihm, und mit dem Haß wächst das Pathos. Das Gebet

über Götterrollen in den verlorenen Stücken s. a. O. 52ff.) nicht Götter handelnd in seine Tragödien einzuführen pflegt, während Euripides auch hierin dem Brauch der alten Tragödie folgt (Müller 119f.). 'Die Götter sind bei Sophokles nur subjektiv, d. h. in der Vorstellung des Menschen vorhanden ...; wir erfahren nur, was Menschen von ihnen glauben und sagen und so grundfalsch offenbar wie verbreitet ist die Meinung, das sei eben des Dichters Glaube' (E. Petersen, Die griech. Trag. als Bild- u. Bühnenkunst 95).

an die Erinyen ist zunächst zwar gewichtiger, als die vorhergehenden, denn es setzt ein mit wuchtigen Prädikationen, hat aber noch die Gemessenheit des Anrufes in dritter Person. Am Schluß (843) aber schwillt das Pathos gewaltig, wie Gedanke und Form gleichermaßen zeigen: *ἴτ' ὃ ταχέϊαι ποταμοὶ τ' Ἐρινύες, γεύεσθε, μὴ φείδεσθε πανδήμου στρατοῦ*. An die Stelle der einem *καλῶ* untergeordneten Bitte treten hier gehäufte Imperative; nicht nur die Atriden, sondern das ganze Heer wird jetzt verdammt. Nachdem das lebendige Fühlen im Haß gegen die Atriden rege geworden ist und sich von keiner Hemmung zurückgehalten frei in der Rede ergießt, wird seine von innen heraus formende Kraft immer stärker. Schon in der Bitte an Helios (845) anzuhalten, wenn er die Heimatinsel des Aias erblicke, und des Sohnes Verderben den Eltern kund zu tun, ist die Erregung ganz zu jenem Ethos geworden, das, wie wir sahen, für den Menschen des Sophokles bedeutsam ist. Waren die Gebete für Aias bisher notwendige Verrichtungen gewesen, so überwältigt ihn jetzt der Schmerz und stellt sich eindeutig in den Versen 850f. dar, die sich an die Bitte an Helios knüpfen, ohne jedoch etwas mit der Bitte zu tun zu haben: *ἢ που ἰάλαίνα, τήνδ' ὄϊαν κλύη φάτιν, ἦσαι μέγαν κοκκινὸν ἐν πάσῃ πόλει*. Hier hat die Entwicklung des Pathos einen Höhepunkt erreicht. Mit den Worten, nicht fruchtloses Zagen gälte es sondern schnelle Tat, sucht Aias den Strom des Pathos zu dämmen, aber um so gewaltiger bricht er wieder hervor. *Ἦ Θάνατε Θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολῶν*: mit diesem Anruf, dessen Intensität sich in dem zweimal gesetzten Namen ausdrückt, stürzt sich Aias gleichsam in sein Vorhaben hinein. Aber dadurch entsteht eine neue Spannung: die schimmernde Tageswelt reißt ihn an sich, und indem er Abschied nehmend sich ihr zuwendet, entläßt sich das Pathos in immer mächtiger gedrängten Anrufungen: zunächst (856f.) der Anruf an des Tages leuchtende Helle und Helios auf dem Sonnenwagen¹⁾, in rascherer Folge dann (859) an Licht, an Salamis

¹⁾ Aus völlig unzureichenden Gründen hält Radermacher (Schneidewin-Nauck I¹ 128) diesen Vers für interpoliert. Eine Wiederholung von v. 845 besteht in Wahrheit nicht. Der Anruf an Helios gilt dort einer letzten Bitte ebenso wie

heilige Flur, an den väterlichen Herd; daran schließen sich Athen, die verwandte Sippe, Quellen, Ströme, die Gefilde Trojas, das Lebewohl, und hierauf endlich wie eine zärtliche Liebkosung das Wort, das alle Anrufungen umfaßt, ihnen Sinn verleiht und das Wesen des Menschen und die Tragik seines Geschickes in unbeschreiblicher Einfachheit darstellt: *ὃ τροφῆς ἐμοί*. Von den beiden folgenden Schlußversen setzt der eine gleichsam einen Strich unter das Frühere, der andere leitet zu der Tat über.

Überblickt man die ganze Rede, so stellt sich ein Wunderwerk an Kompositionskunst dem Auge dar. Aus sachlicher Ruhe, welche alle Kämpfe überwunden zu haben scheint, entwickelt sich ein Pathos von überschwänglichem Drang in mehreren Stufen. Zugleich aber beleben sich die Tempi und hebt sich der Ausdruck. Der innere Verlauf des seelischen Geschehens und das tektonische Gefüge der Rede sind zu einer Einheit gebunden worden, ohne daß die Psychologie die Tektonik beherrschte oder ein rhetorisches Schema die Seelendarstellung vergrößerte. Besonders der Vergleich mit Euripides wird später zeigen, daß es vornehmlich Sophokles eignet, den Prozeß des erregten Pathos in der Form eines klaren Gefüges zu begreifen¹⁾. An dieser Stelle genügt der Hinweis, daß Gebet und Anrufung, mögen sie auch völlig aus der Situation heraus entstanden sein, einem höheren, rein künstlerischen Zweck dienstbar gemacht werden; sie sind in der Rede des Aias die Stufen, auf denen das Pathos emporsteigt.

die vorhergehenden Anrufe an Zeus, Hermes, die Erinyen. Mit v. 852f. bricht diese Gedankenreihe ab; Aias scheidet zur Tat selbst. Der Anruf an Thanatos ist der Auftakt dazu (er hat also eine völlig andere Bedeutung als die Bitte an Hermes um gutes Geseit bei der Fahrt v. 831ff.). Aber v. 855 bricht Aias von neuem ab, von dem Tode kehren seine Gedanken zum Leben zurück, zum Licht: hier beginnt der Abschied. Das Licht wird zunächst als 'Glanz des schimmernden Tages' angerufen; aber dieser Eindruck wird in der lebhaften Erregung intensiviert und das Bild des Helios auf dem Wagen tritt hinzu; dann v. 859 der eigentliche Anruf zum Abschied, an den sich die weiteren Epiklesen heften. — In ganz ähnlicher Weise folgt auf die allgemeine die intensiviertere Vorstellung O. T. 1393, ebenfalls in stark bewegter Rede: *ὃ τρεῖς κέλευθοι καὶ περικυμένῃ νῆπι, ὄρνυός τε καὶ στενωπός ἐν τριπλαῖς ὁδοῖς*; und auch hier hat man athetieren wollen. Vgl. die treffende Interpretation von Bruhn zu der Stelle.

¹⁾ Vgl. unten II 3, 2.

Dieselben künstlerischen Tendenzen, welche im Todesmonolog des Aias wirken, sind auch in der Rede des Oedipus O. T. 1369ff. spürbar, durch die der Geblendete seine Tat rechtfertigt. Zu Anfang in sachlicher Darlegung der Beweis, warum das Licht seiner Augen erlöschen mußte; doch dringt hier das verhaltene Pathos stärker durch die gefaßte Rede hindurch, als an der entsprechenden Stelle des Aiasmonologs (1373 *τάλαιαν μητέρα*), ja es wächst in der gesteigerten Aufzählung (1378) von Stadt, Burg, Götterbildern und gewinnt (1382f.) in der Klimax *τὸν ἀσεβῆ, τὸν ἐκ θεῶν φανέντ' ἀναγρον καὶ γένους τοῦ Λαῶν* eine lebendige Ausdruckskraft, die in dem Gedanken 'gäbe es einen Damm für den Quell des Gehörs, ich schlösse ab den elenden Leib' mächtig ausschwingt. Ein gnomisch geprägtes Wort endigt diesen ersten Teil. Von nun an (1391) kommt das bereits entwickelte, aber bisher noch verhaltene Pathos frei zum Ausdruck. Der Ekel vor der Schuld, die ihn unutilgar besudelt hat, läßt die Vergangenheit vor Oedipus erstehen, und mit Anrufungen, die in ihrer Folge eine deutliche Steigerung der Ausdruckskraft erkennen lassen, wendet er sich dem Kithairon, Polybos, dem Dreiweg, der Ehe der Mutter zu. Der erste Anruf (1391) *ὦ Κιθαίων* umfaßt drei Verse und enthält den Vorwurf: warum liebest du mich nicht verderben; der zweite (1394), stärker im Ausdruck, hat drei Glieder: *ὦ Πόλυβε καὶ Κόρινθε καὶ τὰ πατρία λόγῳ παλαιὰ δόματα*, die denselben Gegenstand variiert bezeichnen, aber so, daß das dritte Glied, das breiteste, das zugrunde liegende Ethos unmittelbar ausdrückt; im Nachsatz verdichtet sich die Verzweiflung zu dem bitteren Wort von dem *κάλλος κακῶν ἔπουλον*. Der dritte Anruf (1398) ergießt sich durch zwei volle Trimeter: *ὦ τρεῖς κέλευθοι καὶ κεκοιμημένη νύπη, ὄρνυός τε καὶ στενωπὸς ἐν τριπλαῖς ὁδοῖς*, an die sich eng ein näher ausführender Relativsatz anschließt: *αἷ τοῦμόν αἶμα τῶν ἐμῶν χειρῶν ἀπο ἐπίετε πατρός*. Die allgemeine Ortsbezeichnung, das geschaute Bild des Tales, wo die Tat stattfand¹⁾, die Tat selbst: in dieser Folge zeigt auch dieser Anruf in sich eine wachsende Intensivierung des Pathos, die in dem

¹⁾ Vgl. Bruhn zu der Stelle (Schn.-N. II ¹¹196).

Nachsatz: denkt ihr daran, welchen Frevel ich dort, welchen Frevel ich später hier in Theben tat? gesteigert weiterwirkt. Der letzte Anruf ist kurz, ein doppeltes *γάμοι* ohne Attribut, doch birgt gerade diese Kürze eine verhaltene qualvolle Wucht. Das Pathos ist hier geladen mit Energien, die in der langen folgenden, in sich mächtig gesteigerten Periode frei werden. In einem Atem drei aneinander gereihte Glieder: *ἐφύσαθ' ἡμᾶς καὶ φυνεύσαντες πάλιν ἀνεῖτε ταῦτὸν σπέρμα κάπεδείξατε* — das dritte Glied ist belastet mit der zwei Verse füllenden Reihe seiner Objekte in asyndetischer Folge: *πατέρας ἀδελφούς παῖδας αἰμ' ἐμφύλιον νόμφας γυναικας μητέρας τε*¹⁾ — das letzte der Objekte zu einem Relativsatz gedehnt, durch den die grelle Buntheit der sich einander ausschließenden, für Oedipus aber zusammentreffenden Verwandtschaftsgrade zusammengefaßt und ihre grauenvolle Bedeutung unbarmherzig geoffenbart wird: *χόρῳσα αἰσχισ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται*. Auf diese ausbruchartige Entladung folgt die Erschöpfung. Oedipus bricht ab, und in den abschließenden, von der Erregung durchbehten Versen 1409–1415 heißt er die Bürger ihn aus der menschlichen Gesellschaft ausstoßen.

Die Rede des Oedipus hat, abgesehen davon daß sie von einem großen Pathos getragen wird, kaum etwas mit der des Aias gemein; Gehalte, Situationen, Charaktere sind verschieden, und zwischen beiden Stücken muß eine geraume Zeit angesetzt werden. Dennoch fällt die Ähnlichkeit des formalen Gefüges ins Auge: aus gehaltener Ruhe steigt das Pathos auf mehreren Stufen empor, und die Anrufung unterstützt diese Entwicklung. Aus diesen formalen Übereinstimmungen innerhalb ähnlicher Rahmen, aber an verschiedenen Stoffen muß gefolgert werden, daß ein künstlerisches Prinzip der Darstellung des Pathos zugrunde liegt. Diese Auffassung soll die Betrachtung weiterer Beispiele, die freilich nicht mit gleicher Ausführlichkeit erörtert werden können, zur Gewißheit erheben.

Die Reden der Elektra 1126ff. und des Herakles Trach. 1046ff. stimmen in manchen Zügen überein. Elektra ergeht sich in langer

¹⁾ Ein ähnliches Asyndeton am Redeschluß O. T. 1284; vgl. auch Elektra 115 das Trikolon *ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε* (oben S. 75).

Zwiesprache mit dem totgeglaubten Bruder, gegen den Schluß (1160ff.) steigert sich ihr Schmerz zu den heftigsten Anrufungen¹⁾. Herakles wendet sich zuerst (1064) dem Sohne zu, dann (1079) wird die Wirkung durch die Handlung gesteigert: er enthüllt den Leib²⁾, dann (1085) brechen die Anrufungen darein: *ὠναξ Ἰδὼν, δέξαι με, ὦ Διδὸς ἀκίς, παῖσον, ἔνσεισον, ὠναξ, ἐγκατάσκηψον βέλος, πάτερ, κεραυνῶ*. Vers 1090 beginnt mit der Aufzählung der Taten in langer, in einem Atemzuge herausströmender Periode³⁾, eingeleitet durch neue Anrufungen: *ὦ νῶτα καὶ στέρν⁴⁾, ὦ φίλοι βραχίονες, ὑμεῖς δὲ κείνοι δὴ καθέσταθ⁵⁾, οἱ ποτε Νεμέας ἔνοικον . . .*⁴⁾.

Gegliedert durch Anrufe ist auch die Rede des Philoktet v. 927ff., ja wir können die Verwendung der Anrufungen im Dienste klar aufgebaute Steigerung durch ganze Scenenteile hindurch verfolgen. So ist im Aias der Auftritt des Teukros und seine folgende Rede ein einheitlich hochstrebender Bau: v. 974: *ἰὼ μοι μοι*: zwei Verse des Chores; *ὦ φίλιαι Ἄιας, ὦ ξύναιμον ὄμμ⁶⁾ ἐμοί, ἀρ⁷⁾ ἠμπόληκας ὥσπερ ἡ φάτις κρατεῖ*; — Chor — und neuer Ausruf des Teukros. Dann, gesteigerter, in *ἀντιλαβαί* die Worte des Chores zu vollen Trimetern auffüllend die Klagen: *ὦ τάλας ἐγὼ τάλας, — ὦ περισπερχὲς πάθος — φεῦ τάλας*. Teukros fragt nach dem Knaben, befiehlt ihm zu

¹⁾ Ähnlich auch die oben S. 75f. berührte Elektramodie.

²⁾ Daß der Anblick der Wunden uns erspart bleibe, weil der neue Anfall die Absicht des Herakles nicht zur Ausführung kommen lasse (Kranz, Aufbau und Gehalt der Trachinierinnen, Sokrates 1921, 47), stimmt nicht zu dem völlig eindeutigen Wortlaut (1078): *δειξω γὰρ τὰδ' ἐν καλυμμάτων* — Enthüllung des Körpers — *ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἀθλιὸν δέμας, ὁράτε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω*. Dann erst folgt der Anfall. — Man beachte übrigens, wie der Anfall an wohl berechneter Stelle eintritt. Von v. 1070 an sucht der Dichter Mitleid mit Herakles zu erregen. Dieser Absicht dient die Handlung, die v. 1076 einsetzt und in der Enthüllung gipfelt, und auch — der Anfall: Ein weiterer Beweis dafür, wie stark Sophokles seine Motive dem Prinzip des Aufbaues unterordnet.

³⁾ Dasselbe Mittel am Ende der Rede des Oidipus, O. T. 1404ff.

⁴⁾ Man beachte auch den Antigoneschluß. Die Gestalt der Eurydike dient nur dazu, das Pathos des Kreon zu steigern. Die Botschaft von Haimons Tod (1192ff.) hätte auch dem Chor mitgeteilt werden können. Eurydike erscheint nur auf der Bühne, damit sie später Hand an sich legen und die Wirkung ihres Todes v. 1277 in die Handlung einmünden kann.

bringen, damit er geborgen werde. Ist der Ausdruck so weit aufgestuft, so bricht die Rede nun fortissimo darein. Anruf folgt auf Anruf (992): *ὦ τῶν ἀπάντων δὴ θεαμάτων ἐμοὶ ἀλγιστον . . . ὀδός θ⁸⁾ ὀδῶν πασῶν ἀνιάσασα δὴ μάλιστα τοῦμόν σπλάγγνον, ἦν δὴ νῦν ἔβην*; (996) *ὦ φίλιαι Ἄιας, τὸν σὸν ὡς ἐπρηθόμεν μόνον διώκων κάξιχροσκοπούμενος*; (1002) *οἶμοι*, die Reihe der Trimeter durchbrechend: „Deckt auf den Leichnam!“ Es zeigte sich schon bei Behandlung der Heraklesrede in den Trachinierinnen, wie die Handlung die Wirkung des Ganzen steigern kann¹⁾. An diesem höchsten Punkte folgt der neue Ausruf (1004): *ὦ δυσθέατον ὄμμα καὶ τόλμη πικρᾶς*, und von nun an ebbt die Erregung in innige Zwiesprache — (1015) *σέ, φίλιαι Ἄιας* — und weiter gesponnene Betrachtung aus. Ein großer Aufbau, der Affekt wird entzündet, flammt auf und glüht weiter.

Eine gewisse Ähnlichkeit verbindet die Gesangpartien Aias 333ff. und Trach. 983ff. miteinander. Hier beginnt die Handlung mit dem Erwachen des Herakles und steigert sich über ein mehr betrachtendes Stück, eingeleitet durch die Anrufungen der *Κήνια κρητὶς βωμῶν*, zu den Schmerzensäußerungen (ab 1004), aber hierüber erhebt sich der Schluß des ganzen Scenenstückes (ab 1024) durch die den letzten Gesangteil des Herakles füllenden Anrufungen (1031): *ἰὼ ἰὼ Παλλάς, τόδε μ²⁾ ἀδ³⁾ λωβᾶται. ἰὼ παῖ*; (1041) *ὦ Διδὸς ἀθάμιμον γλυκὸς Ἄιας, εὔνασον εὔνασον ὠκυπέτα μόνω τὸν μέλεον φθίσας*⁴⁾.

Das Scenenstück Aias 333ff. ist ein klar gegliedertes Gefüge. Zweimal einfache Schmerzensrufe, jedesmal folgen zwei Trimeter der Tekmessa, des Chors; v. 339 der einfache Ruf nach dem Kinde und zwei Trimeter der Tekmessa. Dann ruft Aias den

¹⁾ Vgl. oben S. 82.

²⁾ T. v. Wilamowitz a. a. O. 94f. sieht (nach Dieterich, Rh. M. N. F. 46, 1891, 26ff.) in dem Schlafmotiv, das Sophokles von Euripides entlehnt habe, nur einen wirksamen Bühneneffekt, ein 'äußeres Mittel'. In Wahrheit gewann Sophokles durch diese 'Entlehnung' die Möglichkeit zu einer wirkungsvollen Entwicklung der ganzen Scene: er hat das Motiv, das er bei Euripides vorfand, völlig neu und seiner Eigenart entsprechend verwertet, wenn man die neuen Funktionen in Betracht zieht; daß man dennoch bei der Analyse auf Unstimmigkeiten stößt, bleibt unbestreitbar. Siehe auch unten II, 3, 2.

Bruder in zwei vollen Trimetern (342): *Τεῦκρον καλῶ· ποῦ Τεῦκρος; ἢ τὸν εἰς αἰὲ ληλατήσῃ χρόνον; ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι*, und wieder folgen zweimal zwei Trimeter von Chor und Tekmessa. So weit der erste Teil: Aias ist noch im Hause. Indem er sichtbar wird, steigt die Wirkung. Der folgende lyrische Teil läßt ein ähnliches Umsichgreifen des Pathos erkennen wie der erste, doch in größerem Maßstab. Die erste Strophe und Gegenstrophe sind an die gegenwärtigen Gefährten gerichtet: der Ausdruck der Gedanken steigert die Wirkung, in der Strophe: 'siehe, mein Unheil', in der Gegenstrophe: 'tue mir den einzigen Liebedienst, schlage mich tot'. Das erste, einheitlich jambisch-dochmische, Strophenpaar ist geringen Umfangs und von klarem Aufbau: über zweimal zwei Dochmien hebt sich eine Reihe von vier Jamben, die in Strophe und Antistrophos nach vorhergehender Anrede den stärksten Ausdruck enthalten, dann abschließend klingende Dochmienklausel¹⁾. Das zweite Strophenpaar ist umfangreicher und gemäß dem bewegteren Gefühlsinhalt metrisch mannigfacher: wieder ist die erste Periode der Strophe einfach dochmisch-jambisch, die zweite aber durch beschleunigtes Proso-diakon eingeleitet hat Jamben und Choriamben²⁾ gemischt. Der Ausdruck steigt von dem Hinweis auf die gefallene Größe (364ff.) über das ausbrechende Leid (372) zum Anruf des Odysseus (379) und erreicht den höchsten Punkt in dem Anruf an Zeus, er möge Rache vergönnen. Zwischendurch kommen immer wieder Chor und Tekmessa zu Worte. Das dritte Strophenpaar dient inhaltlich und metrisch der höchsten Steigerung des Ausdrucks. Aias wird nur am Ende jeder Strophe mit zwei Trimetern von Tekmessa, dann dem Chore unterbrochen: die ganze Strophe, die ganze Gegenstrophe dienen gesammelt dem Ausdruck des Pathos. Dochmisch-jambisch am Anfang, jambisch am Schluß zeigt diese Partie in der Mitte eine Reihe dochmischer Kurzverse, die in ihrer Abgerissenheit (keine Synaphie) den starken Ausdruck des Affekts bezeichnen. Die Strophe setzt mit

¹⁾ Vgl. zu der ganzen Partie v. Wilamowitz, *Verskunst* 503ff.

²⁾ Die *Anaklasis*, durch die Kürze neben Kürze, Länge neben Länge treten, hemmt und beschleunigt den gleichförmigen Gang der Jamben.

dem Anruf von Finsternis und Erebos ein: *ἰὼ σκότος ἐμὸν φάος, ἔρεβος ὃ φαιρνότατον ὡς ἐμοί, ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα ἔλεσθέ με* und wendet sich dann zur Betrachtung; die Antistrophos aber zeigt zwei große Anrufungsgruppen (412): *ἰὼ πόροι ἀλλήροθοι παράλα τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον, πολλὴν πολλὴν με δαρὸν τε δὴ κατείχεται ἄμφι Τροίαν χρόνον . . .* (418): *ὃ Σκαμάνδροιο γείτορες ῥοαί, εὐφρονες Ἀργείοις, οὐκέτ' ἄνδρα μὴ τόνδ' ἴδητε . . .* und in einer Periode bis zum Schluß, wo das kurze Wort von unsäglichem Bitternis abschließt: *τὰ νῦν δ' ἀνιμος ὠδε πρόκειμαι*). So türmt sich Strophe über Strophe, und als Grundpfeiler führen Anrufungen den Ausdruck steigernd empor³⁾.

Alle diese Beispiele weisen auf eine gewisse Technik der Anrufungen in größeren Partien der Selbstäußerung. Wo die Darstellung des Pathos breiteren Raum einnahm, ließ sich unschwer die Wirkung eines tektonischen Prinzips erkennen, nach dem die Anrufungen gestaltet und im Bau des Ganzen verteilt wurden. Hieraus ergeben sich verschiedene Folgerungen.

Die Tektonik, in der sich das Pathos bei Sophokles darstellt, ist nichts Natürliches, mit dem Pathos an sich Gegebenes. Es wird sich später zeigen, wie verschieden Euripides den Affekt erlebte und gestaltete. Wenn Sophokles die Flut des Pathos allmählich steigen und überswellen läßt, so übt er damit auf den Zuschauer eine Wirkung eigener Art aus. Wie eine musikalische Linie, ein plastischer Kontur prägt sich die formale Struktur der Rede dem Hörer unmittelbar ein. Der klare Rhythmus der Form läutert den Eindruck des Leidens, erzielt aber zugleich Spannung und zwingt unwiderstehlich in seinen Bann. Dieses Packen des Zuschauers, diese im engeren Sinne psychagogische Kraft ist eine Eigentümlichkeit der sophokleischen Kunst. Tycho

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz' schöne Interpretation a. a. O. 507f.

²⁾ Beachtung verdient die nicht näher begründete Bemerkung G. Hermanns zu v. 354 seiner Ausgabe des Aias (1825), der Dichter lasse den Todesgedanken immer wiederkehren und sich allmählich tiefer und tiefer dem Denken des Aias einprägen. Hermann bezieht sich offenbar auf die Verse 361, 395ff., 408f., 413ff. Der Todesgedanke tritt zuerst als Wunsch auf, schließlich ist er zur Gewißheit geworden; zuerst taucht er sporadisch auf, am Schluß füllt er die ganze Antistrophos.

v. Wilamowitz hat die gleichen Tendenzen in der Komposition ganzer Stücke nachgewiesen, wenn er zeigt, daß die Technik des Sophokles stets auf den Zuschauer berechnet, nicht aber nach dem Verlauf eines seelischen Geschehens entwickelt ist. Die durchdachte Ökonomie des Dramas und die Tektonik der Selbstäußerungsarten sind einer Wurzel entsprossen. Denn auch die kunstvolle Führung der Handlung, das wohlberechnete Außerachtlassen mancher Voraussetzungen, die verschiedene, oft gegensätzliche Verwendung eines und desselben Motivs, die Verdoppelung eines Geschehens, das Umbiegen angekündigter Absichten, der nicht gemiedene, sondern oft gewollte Widerspruch: alles dient dem letzten Zweck dieser Technik, der packenden Wirkung¹⁾.

Wie bei keinem anderen griechischen Tragiker sind die Stücke des Sophokles einheitlich komponiert. Fest faßt er das Ziel seiner Handlung ins Auge, und gradlinig entwickelt er die gesamte Aktion in dieser Richtung. König Oedipus, Antigone, Elektra, Philoktet, Oedipus auf Kolonos sind auch in ihrer Ganzheit von kunstvoller Tektonik, aber auch die Trachinierinnen, Aias und, soweit das Bruchstück erkennen läßt, die Ichneutai lassen sie nicht missen. Ein Verweilen an dem für sich Interessanten kennt Sophokles nicht. Er hat nichts den geographischen Exkursen des Prometheus Ähnliches²⁾, er spielt nicht in ausgedehnten Partien auf aktuelle Ereignisse³⁾ an wie Aischylos

¹⁾ T. v. Wilamowitz an vielen Stellen; besonders deutlich formuliert 39f. Im Einzelnen vergleiche man die uneinheitliche Vorgeschichte der Antigone, T. v. Wilamowitz 20, der Trachinierinnen, ders. 112; die Orakel der Trachinierinnen, Kranz, Sokrates 1921, 34ff.; das Bogenmotiv des Philoktet, T. v. Wilamowitz 275, 290, 303ff.; verdoppelte Handlung, T. v. Wilamowitz 37f., 67, 143, 223f.; das Verhalten des Haimon in der Antigone, ders. 22, des Wächters ebd. 32f.

²⁾ Über den Triptolemos vgl. v. Wilamowitz, Gr. Trag. XIV 99 Anm. 1. Hinzu kommt, daß wir nicht wissen, welche Funktion der geographische Bericht in dem Drama gehabt hat, und auf die Funktion kommt es hier an.

³⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Hermes 34, 59; Gr. Trag. I 217. — Gegen Bruhns Versuch, Anspielungen auf Aktuelles zu erweisen (Schneidew.-Nauck II 11910, 35f.) vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 70 Anm. 1; vgl. auch U. v. Wilamowitz, Gr. Versk. 1921, 517. — Fremdes Gedankengut hat Sophokles natürlich in seinen Dramen verarbeitet (vgl. E. Wolff, Sentenz und Reflexion bei Sophokles, Diss. Tübingen 1910, 96ff.), aber Sophokles zitiert nicht, wie häufig Euripides,

im Prometheus und den Eumeniden; bildet er aber einen Redekampf nach euripideischem Muster, so wird die Form, die bei Euripides in den meisten Fällen ein eigenes Leben führte, unter der Hand des Sophokles zur Stufe eines Aufbaus⁴⁾. Wie kunstvoll berechnet ist die ausgedehnte, anscheinend den Gang des Geschehens hemmende Botenrede des Paidagogen in der Elektra⁵⁾.

er gestaltet neu. Ein Beispiel: Aias begründet seinen Entschluß, den Atriden nachzugeben (668ff.) folgendermaßen: *ἄρχοντες εἰσιν, ὡσθ' ὑπεκτινέον· τί μὴν; καὶ γὰρ τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερώτατα τιμαῖς ὑπέκειν· τοῦτο μὲν νηροσιβελίς χειμῶνες ἐκχωροῦσιν ἐκκάραψ θέρει· ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κόκλος ἢ λευκοπόλῳ φέγγος ἢ μέρα φλέγειν· δεινῶν τ' ἄημα πνευμάτων ἐκοίμισεν στένοντα πόντον· ἐν δ' ὁ παγκρατῆς ὕπνος λύει πεδήσας ὀδ' ἀεὶ λαβῶν ἔχει.* Daß Sophokles in diesen Versen, deren Zusammenhang mit den folgenden v. Wilamowitz Herm. 59, 1924, 249ff. erläutert, eine naturphilosophische Spekulation wiedergibt, erweist schon Jebbs Hinweis auf Eurip. Phoin. 543ff. (vgl. Dümmler, Kl. Schriften I 1901, 160f.), vor allem aber ein Vergleich mit Diogenes v. Apollonia, Vors. 51 B 3 (Simpl. phys. 151, 28) *οὐ γὰρ ἄν, φησὶν, οἷόν τε ἦν οὕτω δεδασθαι ἄνευ νοήσιος, ὥστε πάντων μέτρα ἔχειν, χειμῶνος τε καὶ θέρους καὶ νυκτὸς καὶ ἡμέρας καὶ ὑετῶν καὶ ἀνέμων καὶ εὐδαιῶν.* Während Euripides die zugrunde liegenden Begriffe des Maßes und der Gleichheit kräftig hervorkehrt (Phoin. 541ff.), wird bei Sophokles nicht einmal der Grundgedanke, das *μετρίως ἔχειν* (vgl. 677 *σωφρονεῖν*) ausgesprochen. Wenn es von den Gewalten der Natur heißt, sie wichen den *τιμαῖς*, so ist dieser bereits der allgemeinen Erwägung angehörende Ausdruck ganz aus dem vorhergehenden Entschluß des Aias entwickelt, er müsse den *ἄρχοντας* weichen. Der gesetzmäßige Ablauf der meteorologischen Erscheinungen selbst stellt sich mythisch belebt dar. Während also Euripides die gedankliche Form des fremden Elementes wahr, weil sie seiner eigenen Form gemäß ist, wird es bei Sophokles der geistigen Form der ganzen Aiasrede eingeschmolzen, die zugrunde liegende Stimmung bemächtigt sich des fremden Stoffes, und dieser wird selbst zu einem Träger jener Stimmung. — Auch die vielbehandelten Verse 904ff. der Antigone (Bruhn, Antigone 1913, 37ff.) sind keine 'Ehrung' für Herodot, aus dessen Werk (III 119) der Gedanke stammt; sie fügen sich durchaus in die 'tragische Stimmung' der Rede, wie schon Boeckh gesehen hat (Antigone 1843, 264f.), nur muß man anerkennen, daß der 'dialektische Kalkül' antikem Empfinden gemäß ist (Bruhn a. a. O. 40) und daß ein einheitlicher Charakter der Antigone nicht existiert (T. v. Wilamowitz 46ff.). Der Rechtsgrund des Syllogismus aber liegt nicht in seiner allgemeinen Anwendbarkeit, sondern in dem der Antigonegestalt eigentümlichen Ethos der Hingabe an den Bruder, und eben dieses Ethos, das die Haltung der Heldin lebendig verkörpert, wird hier durch die Stringenz der Dialektik vor dem Logos gerechtfertigt. ¹⁾ Elektra 516ff., s. oben S. 58.

²⁾ Vgl. oben S. 58; v. Wilamowitz, Hermes 59, 253.

Weder von Aischylos, der gerade in seinem reifsten Werk die Handlung in einem unausgeglichenen Nacheinander verlaufen läßt, noch von Euripides, der *τὰ μὲν ἄλλα οὐκ εἰς οἰκονομεῖ*, kann man sagen, die dramatische Technik repräsentiere wie bei Sophokles einen Wesenszug ihres Dichtens.

Aber die Technik ist nur das Gefäß; es gilt den Gehalt zu bestimmen, den es in sich birgt. Hier fließen zwei Ströme zusammen, die bisher getrennt verfolgt wurden. Die gesonderte Betrachtung der Anrufungen und ihrer Gegenstände ließ in dem Gegenüber von Mensch, Natur, Ding und Gott die Gegenwerte eines Pathos erkennen, das bei Sophokles im Mittelpunkt der Darstellung des inneren Menschen stand. Dasselbe liegt auch der steigernden Tektonik der Anrufungskomplexe zu Grunde. Denn die eigentümliche Wirkung, welche die klare Struktur der ausgedehnten Selbstäußerungen unmittelbar im Hörer auslöst, ist ihrer Natur nach pathetisch. Wenn in Aias, Oedipus, Herakles von Anruf zu Anruf die Erregung schwillt und der Hörer von der fortschreitenden Bewegung der Form gefaßt und in gesteigerter Spannung mitgerissen wird, so wird unmittelbar ein Nacherleben jener Seelenbewegung in ihm erzeugt. Schon die Form gewährt das Bild eines reinen Pathos, das die Farben des Gedankens ergänzen und füllen. So ruft Aias zum Sterben bereit Götter und Dinge, an denen in dieser Welt sein Herz hing, Oedipus Menschen und Orte, die verhängnisvoll die Wendungen seines Lebensweges begleiteten: indem sich hier wie dort aber der Gehalt in zwingender Form dem Hörer mitteilt, wird das Leiden zugleich geläutert und eindringlich gemacht und in dem Hörer ein unmittelbares Mitleiden erzeugt.

Noch ein anderer Wesenszug der Kunst des Sophokles wird hier bedeutsam. Soweit wir sehen, sind die Dramen dieses Dichters pathetisch in eigentlichem Sinne. In fast allen erhaltenen Stücken ist ein großer Dulder dargestellt, dessen Gestalt die Handlung beherrscht; auf ihn zielt aller anderen Tun und Denken ab. Silhouettenhaft stehen die Nebenspieler neben der vollgerundeten Hauptperson; in einer Mission ist oft ihre Existenz beschlossen¹⁾.

¹⁾ Bei den Boten im O. T., dem Wächter der Antigone, dem Pädagogen

Ihre Wirkungen haben an einer wohlberechneten Stelle in die Handlung einzumünden und bezeichnen damit eine neue Etappe des Leidensganges des Helden. Im König Oedipus, Oedipus auf Kolonos, Elektra, Philoktet ist dieser Tatbestand evident; in der Antigone nehmen nacheinander Antigone und Kreon¹⁾, in den

der Elektra, dem *ξένος* im O. K., dem Emporos des Philoktet u. a. ist diese Tatsache bekannt. Aber auch die 'liebenswürdige' Ismene in der Antigone, die Ismene der Elektra, des O. K., Eurydike (vgl. oben S. 82 Anm. 4), Teiresias im O. T. und der Antigone werden erst verständlich, wenn man den grundlegenden Unterschied zwischen Haupt- und Nebenperson begriffen hat. Wenn Sophokles solche Personen verschwinden läßt, sobald sie ihre dramatische Aufgabe erfüllt haben, so bedarf dies Verfahren keiner Rechtfertigung.

¹⁾ In Kreon den 'tragischen Helden' des Antigonedramas zu sehen, war sicher ein arger Mißgriff; aber daß man am Schluß des Stückes Antigone aus den Augen verliert, läßt sich nicht wegdeuten (v. Wilamowitz, Gr. Trag. XIV 114). Auch am Aias und den Trachinierinnen befremdete der scheinbare Wechsel der Hauptpersonen. Wenn ferner bei Euripides, dessen Vorliebe für zweiteilige Komposition man anerkannte, in der Andromache gar die beherrschende Person im zweiten Teil des Dramas nicht mehr existiert, so schien das das Urteil des Altertums zu rechtfertigen, obwohl die erhaltenen Ausstellungen, wohl des Didymos, Einzelheiten, nicht die Komposition betreffen (vgl. v. Wilamowitz, Einleitung 159 Anm. 79). Nun ist es aber keineswegs selten, daß sogar 'Nebenpersonen' am Schluß der Stücke zu Trägern des Pathos werden. Neben Kreon in der Antigone, Herakles in den Trachinierinnen, Peleus in der Andromache treten Phaidra und Hippolytos im Hippolytos, Aias und Teukros in Aias (Kranz, Sokrates 1921, 42), Agaue und Kadmos in den Bakchen, und zwei Handlungen hatte u. a. der Phaethon (v. Wilamowitz, Herm. 18, 1883, 409). Demnach wird man sich hüten, das offenbar modern-abendländische Postulat, das Drama habe sich an einer Hauptperson, dem Helden, zu vollziehen, für die attische Tragödie vorauszusetzen. Wir haben außer ganz dürftigen Spuren (Euripides Medea) keine Anzeichen dafür, daß bei Dichter wie Publikum ein Interesse für das Werden einer Lebenseinheit, eines Charakters bestanden hätte. Die Versuche, die 'Charaktere' der Personen zu analysieren, beruhen in der Mehrzahl auf willkürlicher Interpretation (vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 40ff., über Euripides ders. 240ff.). Wir haben gegenüber der häufig lockeren Komposition anzunehmen, daß dem antiken Kunstbedürfnis Genüge geleistet wurde, wenn die Kontinuität eines Mythos gewahrt wurde (T. v. Wilamowitz a. a. O. 155) vor allem aber, wenn sich wie in der Antigone, den Trachinierinnen, der Andromache, den Bakchen die Stimmung einheitlich entwickelte. Dieses Ausgreifen der *πάθη* kann eine starke musikalische Empfänglichkeit ergreifen, obschon die Träger wechseln.

Trachinierinnen Deianeira ¹⁾ und Herakles den Platz im Zentrum der Handlung ein, die Leidenshandlung des Aias aber ist für den Griechen nicht eher beendet, bis dem Helden die Bestattung zubilligt wird ²⁾. In einer tragischen Form, in der die meisten Personen Erreger der Hauptperson sind — die im Laufe der Handlung durch eine andere abgelöst werden kann — liegen auch die Wurzeln einer auf Wirkung abzielenden Technik. Hier dienen ganze Handlungskomplexe der kunstvollen Entwicklung eines zum höchsten Pathos gesteigerten Erlebens. Also auch hierin erweist sich wieder, daß das Dichten des Sophokles um das Problem des leidenden Menschen kreist. Dies Problem hat er von immer neuen Seiten darzustellen gewußt. Die Selbstäußerung ist die Form, in der sich das Pathos gesammelt entläßt. Sie mußte in der eigentlich pathetischen Tragödie des Sophokles auch im Rahmen des Dialogs zur freien Entfaltung kommen und Züge individuellen Lebens gewinnen, die die Kunst des Mutterlandes bisher nicht hatte hervortreten lassen. Die größere Geschmeidigkeit des Dialoges selbst zeigt eine homologe Entwicklung ³⁾.

¹⁾ An dieser Gestalt ist die Tendenz der sophokleischen Kunst besonders greifbar: um der Deianeira von vornherein den Charakter der Dulderin zu verleihen, nicht nur weil er die Penelope der Niptra in Deianeira wiederholte, hat Sophokles kühn geneuert und sie zur langjährigen Gattin des Herakles gemacht (vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 100f., 105), obgleich dies einen Widerspruch zur Folge hatte.

²⁾ So schon Welcker, Kleine Schriften II 1845, 330 ff. — Kaibel, Elektra 54 bekundet seine Verwunderung darüber, daß Elektra völlig passiv sei. Fragt man aber, wo von sophokleischen Hauptpersonen Wirkungen ausgehen, die für die Handlung von Bedeutung sind, so zeigt es sich, daß in der Elektra nur besonders deutlich ausgebildet ist, was auch sonst bei Sophokles vorherrscht. Passiv ist auch Philoktet, Herakles, Aias, Oedipus (von Kolonos). Der König Oedipus verkündet zwar, er wolle Laios' Mörder strafen, läßt das Orakel befragen, den Hirten holen, verhört ihn, aber dennoch vollzieht sich die Handlung mehr an ihm, als daß er die Handlung vollzöge. Die Tat der Antigone ist nur der Anstoß zu dem Drama. Deianeira aber kommt allerdings im Laufe des Geschehens zu einem Entschluß, den sie ausführt und dessen verderbliche Folgen weiterwirken. — Die Orestie dagegen ist voll von Handlung und Prometheus, der als einziger das Drama beherrscht, leidet kein passives Leiden: die Personen, die zu ihm treten, erfahren mehr die Kraft seines Wirkens, als daß sie den Gang seines Pathos bestimmten.

³⁾ Hier fällt ein Streiflicht auf eine bei Aischylos konstatierte, aber nicht

Nur auf eine negative Tatsache sei zum Schluß hingewiesen; sie steht im Einklang mit dem Dargelegten: Sophokles hat die bei Aischylos vorgebildeten Ansätze ¹⁾ des eigentlichen, erwägenden Selbstgespräches nicht weitergebildet. Es ist gewiß kein Zufall, wenn die erhaltenen Stücke keine Erwägung in der Form der Selbstäußerung aufweisen. Das einzige Beispiel einer Erwägung, das sich bei Sophokles in der Antigone findet, spricht nicht gegen diese Feststellung, es spricht dafür. Im Bericht nämlich gibt der Bote wieder (227), wie er unschlüssig bei sich erwogen habe, ob er fliehen solle, wie seine Seele zu ihm gesprochen habe. Das Problem des inneren Zwiespaltes, welches die Vorbedingung für die erwägende Selbstäußerung ist, hat im Boden der sophokleischen Kunst nicht Wurzeln schlagen und sich zur Gestalt ausgewachsen können.

Dies läßt sich am deutlichsten da erkennen, wo Keime dieser Form zu Grunde liegen. Nur im Vorbeigehen wird Elektra 766 ff. der echte Schmerz der Klytaimestra in der Form der Selbstäußerung dargestellt. Schon v. 773 setzt abrupt die unverhohlene Freude wieder ein, die sie beim ersten Hören der Botschaft vom Tode des Sohnes (675) geäußert hatte ²⁾. Aus einem anderen,

näher gedeutete Tatsache. Es zeigte sich oben S. 42, daß die wenigen Stellen, in denen ein Anruf an Entfernte stattfindet, in den letzten Stücken und zwar in kommatischen Partien auftraten. In der lyrischen Ausdrucksphäre gab es von vornherein reichere Möglichkeiten. Vermöge seiner lyrischen Form scheint der Kommos oder der Gesang des Einzelnen, der andererseits mit den Sprechmaßen gemein hat, daß der einzelne Mensch sich äußert, die Brücke gewesen zu sein, auf der die freiere Selbstäußerung den Weg zu den eigentlichen Sprechmaßen finden konnte. Es braucht also nicht auf Zufall zu beruhen, wenn der Ruf nach dem Fernen bei Aischylos im Kommos, nicht aber in den Sprechmaßen auftritt.

¹⁾ Neben den oben S. 46, 51 f. angeführten Beispielen findet sich andererseits auch innerer Konflikt in Dialogform dargestellt, Choeph. 899 ff. (Leo, Monolog 9). Wesentlich hierbei ist, daß Aischylos, um den Dialog zu ermöglichen, an dieser Stelle Pylades nicht durch den Statisten wie sonst in diesem Drama, sondern durch den dritten Schauspieler, denselben, der v. 889 als Diener ins Haus ging, darstellen mußte (Kaffenberger, Das Dreischauspielergesetz. Diss. Gießen 1911, 17f.). Ein kurzer Monolog wäre hier technisch leichter zu gestalten gewesen; um so bedeutsamer also ist sein Fehlen.

²⁾ Über Leos Behandlung dieser Stelle s. oben S. 30 Anm. 2. Trefflich

ebenfalls späten Stück, dem Philoktet, ist ein zweites Beispiel heranzuziehen. Hier erweist die Rolle des Neoptolemos, daß das Problem des inneren Umschwunges zwar potentiell erfaßt, seine Gestaltung aber offensichtlich vermieden wurde. Bestimmend greift der Sinneswechsel des Helden v. 1222 ff. in die Handlung ein. Nur widerwillig hatte er sich am Beginn des Stückes dem Nutzdenken des Odysseus gefügt; Szenen hindurch hatte er sich als ein Meister der Lüge erwiesen; denn daß man nirgend ein inneres Widerstreben aus seinen Worten heraushören darf, hat Tycho v. Wilamowitz den modernen Interpreten entgegen wahrscheinlich gemacht¹⁾. Dann werden der vollzogene Umschwung und seine Folgen vorgeführt; ein *πάλαι* reprojiert (906, 966) den inneren Konflikt in die vorangegangene Handlung²⁾.

Zeigt es sich hier, daß manche Möglichkeiten der dramatischen Gestaltung inneren Lebens von Sophokles bis in sein spätestes Alter unbenutzt gelassen wurden, obgleich die gleichzeitige und jüngere dramatische Produktion sie ausgebildet hatte, so muß diese Beschränkung tief in der Eigenart dieses Dichters

analysiert bei Kaibel, Elektra 190; verfehlt dagegen Bruhn zu der Stelle, der 'Heuchelei' der Klytaimestra annimmt. Dazu T. v. Wilamowitz a. a. O. 188 Anm. 1. — Wir können an dieser Stelle fast mit Händen greifen, wie Sophokles die Seelenschilderung der Personen den objektiven Wirkungstendenzen der Handlung unterordnet. Durch den Botenbericht soll der Zuschauer von einem Gefühl erfüllt werden, dem Mitleid mit Orest (T. v. Wilamowitz a. a. O. 191). Dem vollen Einklang dieser Stimmung zuliebe äußert nicht nur der Chor seinen Schmerz (764) sondern auch diese Mutter wird gerührt. — Aischylos Choeph. 691 ist die Funktion der entsprechenden Verse völlig verschieden. Aischylos wollte, daß in Klytaimestra die Mutter litte.

¹⁾ A. a. O. 278 ff.; vgl. auch U. v. Wilamowitz, Gr. Trag. XII 1923, 19f.

²⁾ Vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 297 ff. Vorbereitet wurde der Umschwung durch die immer stärkere Wirkung des Mitleids, von dem Neoptolemos in demselben fortschreitenden Grade gefaßt wird wie der Zuschauer. Dies zu steigern, darauf hatte Sophokles alles angelegt; es ist das eigentliche Ziel der Handlung zwischen Neoptolemos und Philoktet. In Neoptolemos ist es schon 760 angedeutet, dann 806; 910; 913, wo auch ein *πάλαι* zurückweist. Eine eigentliche Zwiespältigkeit des Empfindens kommt hier nie zum Ausdruck. — Zielinskis 'Seelenkampf des Lichas', Trach. 227f. (Philol. 55, 1896, 506) bedarf keiner Widerlegung: er ist aus der Luft gegriffen.

begründet liegen. Die schon bei Aischylos keimende Form der Selbsterwägung zur Reife zu bringen, dazu bedurfte es eines andersartigen künstlerischen Genies, dazu mußte das Problem des inneren Menschen in besonderer Weise konzipiert werden: nicht als die 'Haltung' des Leidenden, wie sie Sophokles gemäß dem inneren Gesetz seiner Kunst entwickelt hatte, sondern als ein aus innerem Lebensgesetz handelnder wesenhaft bestimmter 'Charakter', wie er in einem Eteokles¹⁾, Prometheus des Aischylos erfaßt war. Die Schöpfung dieses neuen Menschen, und, was ein und dasselbe ist, die Gestaltung neuer Ausdrucksformen, war die Tat des dritten der großen Tragiker, des Euripides.

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Aischylos-Interpretationen 64 ff.

Drittes Kapitel Euripides

Die Formenwelt des Euripides ist von der des Aischylos und des Sophokles nicht wesentlich verschieden, aber sie wird nicht von einer einigen urtümlichen Kraft durchströmt, wie das Werk des Aischylos, und ist auch nicht zu einer idealen Einheit gebunden, wie die Tragödie des Sophokles. Die Geistigkeit, in welcher Erkenntnistrieb und Gestaltungswille, rege Empfänglichkeit und zersetzende Kritik mit und gegen einander tätig waren, vermochte in der autarken Form nicht ihre letzte Erfüllung zu finden. Während die Dramen des Sophokles trotz fremder Einflüsse kaum einen Wandel der immanenten geistigen Form verspüren lassen — und doch verteilen sie sich über fast die ganze Zeit seines Lebens —, werden die gestaltenden Kräfte des Euripides durch die verschiedensten Probleme gelöst und, mannigfach gemischt, erwirken sie eine Reihe wechselnder Gebilde. Dieses Streben und Widerstreben, das das Werk des Euripides in seiner Gesamtheit beherrscht, tritt auch in jedem einzelnen Stück ans Licht, ja seine Auswirkungen lassen sich bis in die feinsten Verästelungen, bis in Charakter, Rede, Satz verfolgen.

Mit diesen Tatsachen hat die Darstellung der Geschichte einer Einzelform zu rechnen, wenn sie sich dem Komplex Euripides zuwendet. Erhebt sie überhaupt den Anspruch darauf, Geschichte zu sein, so genügt es bei einem so widerspruchsvoll organisierten inneren Gefüge weniger denn je, handgreifliche Einzelformen zu sondern und zu gruppieren: erst aus der Form des Ganzen begriffen wird das einzelne Gebilde bedeutungsvoll, mag das Ganze zunächst auch hypothetisch sein, und erst wenn man den funktionalen Ort einer Einzelform im Gefüge des Ganzen bestimmt hat, läßt sich von ihr aussagen, in welchem Grade ihr eine historische Bedeutsamkeit zukommt.

Wer nur die äußere Hülle der Ausdrucksformen des erregten Innenlebens bei Euripides ins Auge faßt, wird zunächst Züge feststellen können, die ähnlich auch bei Aischylos und Sophokles hervortraten. Auch bei Euripides sind die meisten Selbstäußerungen mit Anrufungen verbunden. Aber die Gegenstände der Anrufungen sind an der Art des Aischylos und Sophokles gemessen ungewöhnlich reich. Alles Erdenkliche kann, insofern es in einer bedeutungsvollen Beziehung zum Ich steht, zum Gegenüber des Affektes werden. Schon diese Mannigfaltigkeit der Gegenstände läßt darauf schließen, daß der Schwerpunkt der Anrufung nicht wie bei Aischylos im Gegenteil, sondern ähnlich wie bei Sophokles im inneren Erleben des Subjektes liegt. Es wird unsere weitere Aufgabe sein festzustellen, in welcher eigenen Form sich innerhalb dieses allgemeinen Rahmens das Pathos dem Euripides darstellt.

Aber der große Reichtum der Formen läßt zugleich erkennen, daß vielfach eine stärkere Umwertung des ursprünglichen Gehaltes als bei Sophokles, ja ein Entwerten stattgefunden hat. Euripides repräsentiert den Beginn einer neuen Epoche der Tragödie und überhaupt des dichterischen Bewußtseins im hellenischen Mutterlande. Nur die Daten seines Lebens erweisen ihn als Zeitgenossen des Sophokles, die Tendenzen, welche in seinem Werk lebendig wirken, lassen keinen Zweifel darüber, daß die Zeit gekommen ist, in der die Kunst ein literarisch-aesthetisches Phänomen, Künstlertum ein Beruf zu werden beginnt¹⁾. Es hängt mit der für Euripides historisch gegebenen Lage der Kunst zusammen, wenn nicht jede der bei ihm auftretenden Formen der Selbstäußerung einen notwendigen Gehalt verkörpert. Im stärksten Gegensatz zu Aischylos, im Gegensatz aber auch zu Sophokles braucht Euripides nicht mehr den schlichten Ausdruck einer rein menschlichen inneren Erregung dem Stoffe abzurufen; die klare, geschmeidige Diktion dieses Dichters zeugt nicht von der intensiven Spannung zwischen gestaltendem Wollen und widerstrebender Materie, welche sich als ein geheimer Zauber in jeder

¹⁾ Es ist charakteristisch, daß Euripides im Gegensatz zu Sophokles ganz seinem Dichten und Denken lebte, vgl. v. Wilamowitz, Gr. Trag. I 217; XIV 134f.

befangenen Kunst ausprägt. Ein großer Schatz überkommener Formen steht dem Dichter zu Gebote. Als etwas Gewohntes, dem Bewußtsein Angebildetes kann die schon geprägte Form an passender Stelle verwendet werden, ohne daß sie unmittelbar von einem ihr eingeborenen Gehalt zeugte: sie vermittelt lediglich einen Inhalt, der selber ein bewußtes Bildungsgut geworden ist, und offenbart erst im Verein mit anderen ähnlich elementaren Gebilden das Wirken neuer künstlerischer Tendenzen.

Angesichts dieser veränderten Problemlage hat die Untersuchung von nun an streng zwischen der Form als Mittel und der Form als Eigenprägung zu scheiden. Da vornehmlich die Eigenprägung den lebendigen Gehalt unmittelbar darstellt, verdient sie, wo sie sich bei Euripides feststellen läßt, besondere Würdigung und kann ohne Weiteres historisch verwertet werden. Bei der Form als Mittel hat Vergleich und Analyse der Funktionen zu zeigen, wo die dem Euripides eigentümlichen Akzente liegen.

Demgemäß ist bei Euripides ein doppeltes Verfahren geboten: die einzelnen Formen der Selbstäußerung, wie sie sich in den Anrufungen darstellen, müssen erstens auf Gehalt und Wesen hin untersucht, in größeren Partien der Äußerung des Pathos muß dann die Art ihres Zusammenwirkens erkundet werden. Danach erst können wir in dem gewonnenen Bilde der Form des eigentlichen Selbstgespräches ihren Platz zuweisen. Da scharfe Sonderung eher zerstört als klärt, liegt es uns ob, behutsam Schicht für Schicht abzutragen, um von der äußeren starren Kruste ins lebendige Innere des euripideischen Wesens vorzudringen. Es hängt mit der Sprödhheit und Zerrissenheit des Stoffes zusammen, wenn Wiederholungen nicht ganz gemieden werden können.

1. Wesen und Gehalt der Selbstäußerungsformen des Euripides

Erstarrt sind bei Euripides durchweg die Anrufungsformen des Chores. Mag dieser auch noch äußerlich mit der Handlung verknüpft werden¹⁾: er lebt als Aktscheide ein handlungsfernes

¹⁾ Besonders in den frühen Stücken pflegt der Chor die Hauptperson im

Dasein und zeigt, jedes individuellen Ausdrucks bar, ein festes lyrisches Formenschema. Apostrophen, nicht Rufe, nicht Anrufungen dienen hier dazu, Anfänge und Abschlüsse volltönend zu heben. Die Form, die einst Ausdruck eines inneren Dranges war, bedeutet jetzt nur noch, was sie einmal lebendig verkörperte: die Macht gesteigerter innerer Bewegung. Der Nachhall davon haftet an dem formalen Gepräge; als Klang hat die erstarrte Form jedoch eine rein ästhetische Bedeutung. Schon bei Aischylos ließen sich die ersten Spuren dieses Erstarrungsprozesses erkennen¹⁾. Sophokles schwelgt in reichen Klängen; er handelt seiner Eigenart gemäß, wenn er mit Vorliebe die Formen des Hymnus verwendet, in denen das klanghafte Gepräge schon in der Chorlyrik konventionell ist²⁾. Euripides aber hat die lyrische Apostrophe seinen Vorbildern nachgeformt, ohne ihr ursprüngliches Leben zu verleihen und ohne sie, wie Sophokles, mit warmem Glanze zu umkleiden. Das alte Schema der relativischen und partizipialen Epiklese, das ursprünglich im Kultus eine innerlich notwendige Form war³⁾, ist jetzt die traditionelle Schablone,

Laufe des Liedes anzureden, z. B. Alk. 984, Med. 431, 655, 848, (991), 1265, Androm. 117, 302 (kurz vor dem Schluß), 492 (im Schlußverse), (789). Daß dies in der Medea beinahe die Regel ist, hängt offenbar damit zusammen, daß dies Stück ganz von der Heldin beherrscht wird, die nur selten die Bühne verläßt. Der Eindruck der inneren Anteilnahme des Chores an der Handlung, der durch diese Verknüpfung erreicht wird, ist jedoch nicht rein. Daß hier eine bewußte Kunst am Werke ist, wird besonders deutlich, wenn das 'Du' ein Lied mit der Handlung verbindet, das innerlich kaum eine Beziehung zu ihr hat (vgl. Medea 824 ff.). In den spätesten Stücken findet sich dieses Mittel noch gelegentlich Hel. 1120, 1160, 1356, Iph. Aul. 1080, aber die Beziehung ist noch loser als in der früheren Zeit. Es macht im Grunde keinen Unterschied, ob Phoin. 1299 ein Anruf dem Paar der Brüder gilt, oder Orest 839 auf einen Ausruf, der dem Orest gilt, die dritte Person folgt. Stärker mit der Handlung verbunden sind dagegen die Chöre der Bakchen, bes. 977 ff.; dieses Lied ist wesentlich für die Erregung der Stimmung, die im Schluß des Stücks herrschen soll; es nimmt Elemente des Botenberichts vorweg. Die rein äußerliche Verknüpfung des starren Chorliedes mit der Handlung beherrschte wohl auch die nacheuripideische Tragödie, wie sie durch Seneca repräsentiert wird, vgl. Leo, Rh. Mus. 52, 1897, 511 f.

¹⁾ Vgl. oben S. 47 f. ²⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Pindaros 203.

³⁾ E. Norden, Agnostos Theos 166 ff.

wo immer der Ausdruck erhabener Fülle erzielt werden soll, und kann als solche mit mannigfachen Gegenständen gefüllt werden. Als Götteranruf findet sich die Form natürlich häufig, so z. B. in dem völlig von der Handlung gelösten Stasimon Iph. T. 1234 ff., das, den Charakter des Hymnus während, Ursprung, Wesen und Werke des Phoibos preist. Ganz rituell klingt der Anruf Orest 174 ff., mit dem Elektra die 'Schlafspenderin Nacht' aus dem Erebos zitiert¹⁾. Die Form des *κλημικὸς ἕρμος* liegt Ion 452 ff. am Anfang zugrunde; die Epodos aber leitet der Anruf ein (492): *ὦ Πανὸς θαλάσσια καὶ παραυλιζούσα πέτρα μυχῶδεσι Μακραις, ἴνα . . .*, denn in der Grotte des Pan hat Kreusa den Knaben ausgesetzt. Das wird 503 ff. gesagt, nachdem Nympeureigen auf grüner Flur und die Schalmei des Gottes aufgeboten waren, das Bild der Stätte zu verschönern — alles in einer einzigen Reihung aneinander gehängter Untersätze²⁾. Diese Verwendung des Anrufes ist fast die Regel in den lyrischen Partien des Euripides; die Epiklese kann sich mit allen erdenklichen Requisiten verbinden, welche die Rüstkammer des Poeten birgt. Man ruft zu der kretischen Barke³⁾, der Brise des Meeres⁴⁾, dem Eisvogel⁵⁾, den Schiffen, die nach Troja steuerten⁶⁾,

¹⁾ Orest 174: *πέτνια πότνια νύξ, ἐπνοδότεια τῶν πολυπόνων βροτῶν, ἐρσβόθεν ἴθι, μέλε μέλε κατέπτερος τὸν Ἀγαμεμόνιον ἐπὶ δόμον.*

²⁾ Ion 495 *ἴνα . . .*, 500 *ὄτι . . .*, 501 zwischendurch erneuter Anruf an Pan, 502 *ἴνα . . .*, 503 zwischendurch erneuter Anruf *ὦ μέλεα* an die unbekante *παρθένος* gerichtet. — v. Wilamowitz, Griech. Versk. 569 interpungiert stark vor dem zweiten *ἴνα* (502) und spricht a. a. O. 570 von einer Anapher zwischen v. 495 und 502. Da aber Kreusa nicht zu den *Ἀγλαῶρον κόραι* (den Tauschwestern, vgl. Eur. Ion 23; Furtwängler A. M. 3, 1878, 184) gehört, besteht kein scharfer Gegensatz, und damit liegt v. 502 die Annahme der einfachen Reihung, die in den Chören das übliche ist (vgl. außer den Stellen Anm. 6 und S. 99 Anm. 1 u. 2, auch Ion 117, 900; I. T. 442, 1113) näher.

³⁾ Hipp. 752 *ὦ λευκόπτερε Κρησία πορθίμης, ἃ . . . ἐπέρουσας ἐμὴν ἴνασαν . . .* (Strophenanfang).

⁴⁾ Hek. 444 *αἶρα ποντιῆς αἶρα, ἄτε . . . κομίζεις ἀνάτους . . .* (Strophenanfang).

⁵⁾ Iph. T. 1089 *ὄρνις, ἃ παρὰ περὶνάς πόντον δειράδας, ἀλαῶν, ἔλεγνον ὄϊον ἀελδεῖς* (Strophenanfang).

⁶⁾ El. 432 *κλειναὶ νᾶες, αἶ ποί' ἔβατε Τροίαν . . .*, 434 *. . . πέμπουσαι . . .*, 435 *ἴνα . . . ὀφίλαυλος ἐπαλλε δελφίς . . .*, 438 *πορεύων . . . Ἀχιλλῆ . . .* (Strophenanfang).

dem Reis, das den Hof des delphischen Heiligtums fegen soll¹⁾; an den Anruf knüpfen sich meist Partizip oder Relativsatz, die ihren Zweck erfüllen, wenn sie den Anruf verbrämen helfen, und hierauf folgt gern eine lang ausgesponnene Relativkonstruktion. Ein 'Du' findet sich oft nur am Anfang, dann ist es — man weiß nicht wie — verschwunden. Das Gefühl für das Gegenüber ist also verblaßt; es lebt dafür der Sinn für den Klang. Ja man kann beobachten, wie überall, wo die einsetzende oder endende Strophe des volleren Tones bedarf, aus der im übrigen ruhig dahinfließenden, mit Stimmung gesättigten Schilderung ein Hauptbegriff zur Apostrophe überhöht wird; so ruft in der Taurischen Iphigenie der Chor am Strophenbeginn sogar die eigenen Tränen an²⁾. Markiert setzt damit der neue Teil ein; ist dem Klange gedient, so geht das Folgende in einer Ebene weiter³⁾. Die Fülle dieser Formen zu beschreiben, ihren Gebrauch zu klären und die ihnen eigene Schönheit zu würdigen ist Sache einer Technik der lyrischen Anrufungsformen und geht unser Thema unmittelbar nicht an.

Ähnlich stereotype Gebilde wie in den Liedern finden sich auch im Bereich der Sprechmaße und zwar auch hier im wesentlichen an exponierter Stelle. So unterstreichen Anrufungen vielfach die Prologanfänge⁴⁾. *Ἦ δώματ' Ἀδμήτει' ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ θῆσαν τράπεζαν αἰνέσαι θεός περ ὦν* setzt der Prolog des Phoibos in der Alkestis ein und ohne ein wieder-

¹⁾ Ion. 112 *ὦ νεηθαλὲς ὦ καλλίστας προπόλευμα δάφνας, ἃ . . . σαίρεις, . . . κήπων ἐξ ἀθανάτων, ἴνα . . .* — Dieses hier und in den angeführten Beispielen häufige, stets lokale *ἴνα* hat wohl Norden a. a. O. 151 Anm. 2 im Sinne, vgl. auch Phoin. 206.

²⁾ Iph. T. 1106: *ὦ πολλὰ δακρῶν λιβάδες, αἶ παρηίδας εἰς ἐμὰς ἔπεσον, ἀνίκα πύργων ὀλομένων ἐν ναυσὶν ἔβαν πολεμίων ἐρεμίοισι καὶ λόγχαῖς.* Dann einfache Schilderung: *νόστιον βάρβαρον ἦλθον, ἐνθα . . .*

³⁾ Auch wenn im Laufe einer lyrischen Erzählung die Hauptperson angedredet wird, ist oft das Streben Klangfülle zu erzielen unverkennbar; vgl. El. 454 (Anruf an Achilles am Beginn der Schilderung seiner Schildzeichen).

⁴⁾ Das Bestreben, gehobenen Einsatz zu erzielen, wirkt wohl schon bei den Gebeten Aisch. Ag. 1; 503; 810; Choeph. 1; Eum. 1 mit; aber stets herrscht hier vollkommene Gemäßheit zwischen Form und Gehalt.

aufgenommenes 'Du' fließt die Erzählung mit *Zeὺς γὰρ . . .* in gleichförmig klarem Flusse dahin. In der Elektra steht eine kräftige Initiale am Beginn des Auftritts (54): *ὦ νῦξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρων τροφέ, ἐν ἧ τόδ' ἄγγος τῷδ' ἐφεδρεῦον κάρη φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι . . .* Anruf und partizipiales Attribut klingen und tönen zugleich stimmungsvoll das jammervolle Bild der Königstochter im Bauernrock. Den Einschlag lyrischer, prunkhafter Formgebung, der besonders den späten Euripides bezeichnet, läßt eindeutig der Anruf an Helios erkennen, mit dem Iokaste die Phoinissen einleitet: *Ἦ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὀδὸν καὶ χρυσοκολλήτοιαι ἐμβεβῶς δίφροις, Ἥλιε, θοαῖς ἵπποιαι ἐλλίσων φλόγα, ὡς δυστυχῆ Θήβαιαι τῆ τόθ' ἡμέρα ἀκτῖν' ἐφήκας, Κάδμος ἠνίκ' ἤλθε γῆν τήνδ' ἐκλιπῶν . . .*). Hier zeugt der vorwurfsvolle, breite Anruf zwar von dem in diesem Stück mächtig wieder auflebenden Pathos, von religiösem Gehalt aber ist kaum etwas in der alten Form zu verspüren. Der Helios, der auf goldenem Gefährt des Himmels Sternbahn durchmisst, dessen hurtige Rosse die Lohe dahinwirbeln, verdankt seine Prädikationen der rein dichterischen Freude am Formen, die den alten Topos zu einem kühl-schönen Bild von ausgesuchter Eleganz ausgestaltet. In dem *ὡς . . . ἐφήκας* tritt zwar die alte Form des Vorwurfs gegen den Gott auf, welcher ein Unheil erwirkte¹⁾, und doch meint Iokaste nicht eigentlich, Helios hätte das Unheil gesandt, auch stellt sich nur ihrem rückgewandten Blick der Tag von Kadmos' Ankunft als ein Unglückstag dar. So zeigt dieses Beispiel, wenn man näher zuschaut, ein Ineinander von überkommenen Formen und neuen rein künstlerischen Tendenzen, welche in dem Augenblick wirkend werden, wo es gilt, den Beginn eines Teiles zu markieren. Jedoch bleibt der fein durchgestaltete Phoinissenanfang eine Besonderheit; vor-

¹⁾ Diese pomphaften Anrufungen am Prologanfang mußten besonders den Spott des Komikers reizen, vgl. Aristoph. Ekkl. 1: *Ἦ λαμπρὸν δῆμα τοῦ τροχῆλατου λόχου κτλ.*

²⁾ Vgl. Aischyl. Pers. 472 *ὦ στυγρὴ δαίμων, ὡς ἄρ' ἐφενσας φρενῶν Πέρσας*, Choeph. 692 f. *ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμάτων Ἀρά, ὡς πόλλ' ἐπωπῆς, . . .* s. oben S. 50.

herrschend ist am Prologbeginn die stereotype Apostrophe mit ihren Relativsätzen, die zur Erzählung überleiten¹⁾.

Auch im Gebet pflegen sich die Personen des Euripides nicht zu äußern, weil diese Form der oder einer gewissen Beschaffenheit des Pathos gemäß wäre, sondern weil das Gebet und der Ruf an den Gott zu dem Material gehört, mit dem der Dichter arbeitet. So setzt der Prolog der Hiketiden mit einem echten Gebet an Demeter ein; doch ist es für die Art des Euripides bezeichnend, daß er mit dem Anruf die Selbstvorstellung der Aithra verknüpft, welche bei ihm ein fester Bestandteil des Prologanfanges ist²⁾. Bemerkenswert ist, daß auch im Lauf der Handlung das Gebet vornehmlich an exponierte Stellen tritt, denen es Klang und Rundung verleiht. Auch hier übernahm Euripides eine Form, die in der älteren Tragödie vorgebildet wurde. Bevor die Klytaimestra des Aischylos ins Haus geht, in dem sie den Gatten umbringen wird, ruft sie Zeus an (Ag. 973): *Zeῦ Zeῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· μέλοι δὲ τοί σοι τῶνπερ ἂν μέλλης τελεῖν*: ein Stoßgebet von elementarer Kraft, das am Schluß des Aktes die ahnungsvolle Spannung, welche die vorhergehende Handlung erzeugte, noch erhöht³⁾. Bei Euripides finden sich eine Reihe einander ganz ähnlicher Gebetmotive an den Aktschlüssen. Die Amme bittet Hipp. 522 kurz Kypris um Unterstützung; in der Not ruft Odysseus Kyklops 350 ff. zu Pallas und Zeus, 599 ff. zu Hephaistos und Hypnos, dem Sproß der Nacht, denn durch Brand und Schlaf soll der Kyklop überwältigt werden⁴⁾; Iphigenie

¹⁾ Vgl. Androm. 1: *Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα Θηβαία πόλι, ὄθεν . . .*, Tro. 860 *ὦ καλλιφεγγὲς ἥλιον σέλας τόδε, ἐν φ . . .* (diese Auftrittsrede ist ganz prologartig komponiert, vgl. Leo, Monolog 30).

²⁾ Die einzige Ausnahme ist der Prolog der Alkestis; vgl. v. Wilamowitz, *Analecta Euripidea* 1875, 202 f.

³⁾ Die Tat erfolgt erst später; Klytaimestra betritt noch einmal die Bühne, um Cassandra zu rufen. Aber das Gebet mußte gesprochen werden, während Agamemnon ins Haus geht, aus dem er nicht wieder zurückkehren wird. Stünde es, wie häufig bei Euripides, kurz vor der Tat selber, wo Agamemnons Person dem Zuschauer nicht mehr sinnlich nahe vor Augen steht, so wäre der Eindruck der grauenvollen Bedeutsamkeit nicht erzielt worden.

⁴⁾ Ähnlich schon am Aktschluß Merops, Phaeth. Cod. Claromont. II Kol. 3

fleht Artemis Iph. T. 1082 um Rettung an, ebenso 1230; ein ziemlich breit ausgeführtes Gebet endigt den Akt Hel. 1093 und 1441 ff., Antiope Flind. Petr. Pap. I 11 ff.¹⁾ Als ein die Scene abschließendes Gebet ist ferner Ion 384 ff. aufzufassen²⁾, dem Zeus gilt die kurze Bitte um Hilfe Orest 1242 ff., und ganz formelhaft klingt Phoin. 782: *τῆ δ' Ἐδλαβεία, χρησιμωτάτη θεῶν, προσευχόμεσθα, κήδε διασῶσαι πόλιν*³⁾. Zum Abschied endlich werden Götter oder geweihte Gegenstände angerufen Tro. 451 ff., Phoinissen 631⁴⁾. Manche dieser Gebete tragen schon den Stempel des neuen kritischen Geistes, wie Herakl. 339, Kykl. 353⁵⁾, Ion 384 ff., und wir sehen, wie die Gottheit im Gebet gelästert wird. Aus der Tatsache, daß das Gebet am Aktschluß und überhaupt in abschließenden Partien⁶⁾ einen festen Platz hat, wie aus dem nicht selten formelhaften Charakter ergibt sich mit Gewißheit seine überwiegend formale

(v. Arnim, Suppl. Eurip., Bonn 1913, 77 v. 59f.) *σὸ δ' ὦ πατρὸς δέσποινα Δήμητρος κόρη Ἡφαιστὲ ἔστε πνευμένεις ὁμοίς μοις.*

¹⁾ v. Arnim, Supplementum Euripideum, Bonn 1913, 18. Wie Ion 384 folgt hier auf das Gebet kein Chorlied, sondern der Auftritt einer neuen Person, die, wie im Ion (392f.) von Kreusa selbst, so in dem Antiopefragment vom Chor angemeldet wird.

²⁾ Daß v. 380 eine starke Cäsar ist, beweisen, abgesehen davon, daß v. 392f. eine neue Person angemeldet wird, die Verse des Chores 381 ff., eine allgemeine Reflexion über die vernommenen Schicksale der Kreusa und des Ion., wie sie Euripides dem Chor vornehmlich an Einschnitten in den Mund legt.

³⁾ Ein Gebet stand auch am Schluß der Prologrede des Odysseus im Philoktet, Dio Chrys. LIX 5 (Bd. II 132 v. A.) *ἀλλὰ σὸ ἄμνον, ὃ δέσποινα Ἀθηνᾶ, καὶ μὴ μάτην φανῆς ἡμῖν ὑποσχομένη τὴν σωτηρίαν*, und zwar ist der fordernde, typisch euripideische Ton unverkennbar. — Über ähnliche Gebete bei Sophokles am Aktschluß oben S. 75 Anm. 3. — Von Euripides übernimmt die *νέα* das Gebet vor der Tat: Menand. Epitr. 338 (Habrotonon): *Φίλη Πειδοί, παροῦσα σύμμαχος πᾶσι κατορθοῦν τοὺς λόγους οὗς ἂν λέγω*, vgl. dazu v. Wilamowitz, Menander, Schiedsgericht, Berlin 1925, 85, ferner den Wunsch Aisch. Hik. 523. — Das Gebet des Euripides Aristoph. Frö. 892 galt nicht nur der Verspottung der Begriffsgötter *Αἰθήρ, Σύνεσις*, es ist in seiner Stellung kurz vor dem Agon auch eine Parodie des hier behandelten Gebetstypus der Tragödie.

⁴⁾ Vgl. den Anruf an den toten Vater am Redeschluß Hel. 1028f.

⁵⁾ Mit leiser Beimischung der Kritik auch Iph. T. 1082, Hel. 1441.

⁶⁾ So z. B. die formelhaften Verse des Chores nach dem Rede-Agon der Phoinissen (586f.): *ὦ θεοί, γένοιθε τῶνδ' ἀπώτροποι κακῶν κτλ.*

Bedeutung: als Schlußakkord markiert es den Abschluß des *μέρος* und hat also ähnliche Funktionen wie einige kurze stereotype Auftrittsgebete, welchen die gleiche Aufgabe am Beginn des Aktes zukommt, z. B. Ion 410, Hel. 1165¹⁾. Als ein besonders sprechendes Zeugnis für diese Auffassung mag ein den Akt schließendes Gebet dienen, das zwar nicht Eigenprägung, aber dennoch eine in ihrer Weise bemerkenswerte Erfindung ist. Offenbar angeregt durch die Beschwörung des toten Agamemnon in Aischylos Choephoren²⁾ läßt Euripides Elektra 671 ff. die drei Sprecher von Zeus, Hera, Gaia und dem Vater Beistand bei dem Rachewerk erleben. Wie bei Aischylos der Chor nach je einem Verse der beiden Geschwister *επιροδοεῖ* (Cho. 458), so spricht bei Euripides der Alte als dritter³⁾. Obgleich die formalen und inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Aischylos und Euripides so stark sind, daß in der Elektra eine bewußte Nachbildung außer Zweifel steht, ist der Gehalt beidemale völlig verschieden. Bei Aischylos folgt das umschichtige Sprechen mit innerer Notwendigkeit aus der Situation der Beschwörungsszene; denn offenbar knüpft der Dichter an vorliterarische, rituelle Formen an⁴⁾. Der Tote wird gerufen⁵⁾, gelockt⁶⁾ und die Erinnerung an das Erlittene soll seinen Groll erregen⁷⁾. Es hat den Anschein, als stauten sich in dem auf der Bühne sichtbaren Grabe des Vaters Kraftströme und als

¹⁾ Ion 410 *πρῶτον μὲν ὁ θεὸς τῶν ἐμῶν προσφθεγμάτων λαβὼν ἀπαρχὰς χαιρέτω, σὺ ἔ, ὃ γύναι* (sc. Kreusa) läßt deutlich erkennen, wie abgegriffen die Aisch. Ag. 503 ff., 810 ff. lebendige Form bei Euripides geworden ist. Vgl. Herakl. 523 (Begrüßung des Hauses). ²⁾ Besonders v. 456 ff. und 479 ff.

³⁾ Die Stichomythie zeigt deutlich erkennbar zunächst drei Triaden, deren jede mit einer neuen Anrufung einsetzt: v. 671, 674, 677. Dazu tritt eine vierte Triade, wenn man v. 682, 683 umstellt, was der Zusammenhang erfordert. Daß der Alte 684 (*στελεῖν δ' ἄμνη*) spricht, erweist zwar nicht Aischyl. Cho. 510 (Murray), aber wohl Soph. El. 1335 ff. bes. 1338 (*ἀπηλλάχθαι δ' ἄμνη*) und Eur. Orest 1240, wo in derselben Situation Pylades als dritter Sprecher zum Handeln mahnt: *πάσασθε καὶ πρὸς ἔργον ἐξορμώμεθα*. Ist es gesichert, daß ein Dritter an der Stichomythie Anteil hat, so fällt diesem die Rolle des Chorführers bei Aischylos zu, also v. 673, 676, 679, wie *Κνίσα* gesehen hat.

⁴⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Choephoren 1896, 37; 204; Groß, Die Stichomythie, Berlin 1905, 96 ff.

⁵⁾ Choeph. 456 ff.

⁶⁾ Choeph. 483 ff.

⁷⁾ Choeph. 491.

suchten die Betenden sie zu fruchtbarem Wirken zu entfesseln, sich mit ihnen zu erfüllen. Nichts davon bei Euripides. Er drängt die Gebethandlung zusammen, an dem Vorgang als solchem liegt ihm wenig; das Beten ist ihm nicht eine unerläßliche Vorbereitung zur Tat, sondern tritt plötzlich ein, weil der Akt zu Ende geht. Euripides verzichtet auf die zwingende Kraft der inneren Wahrheit, skizziert die Gebetszene in den Hauptstrichen und gewinnt dadurch einen wirkungsvollen Effekt, der mit großartigem Maestoso den Akt endigt¹⁾. Mit anderen Worten: das eigenwüchsiges Gebilde des Aischylos ist bei Euripides zu einem Kunstmittel verarbeitet worden²⁾.

Der Prozeß der Erstarrung ursprünglicher Formen, den man oft mit einem Anflug von Entrüstung zu notieren pflegt, muß im Zusammenhang mit einer anderen in der Entwicklung der euripideischen Tragödie wirksamen Tendenz begriffen werden. Während nämlich einerseits die innere Geschlossenheit der alten Tragödie in eine bunte Vielheit von Ausdrucksformen übergeht, tritt andererseits eine strenge Kanonik der Teile an die Stelle der in der aischyleischen Tragödie freieren Gestaltung des

¹⁾ Auch Orest 1225 beginnt am Aktschluß eine Beschwörungsszene wie bei Aischylos, wird aber 1240 durch Pylades abgeschnitten: *πάσαισθε . . . εἴπερ γὰρ εἶσω γῆς ἀκοντίζουσα ἀραι, κλύει* (sc. Agamemnon); diese Worte beweisen in ihrer Leichtfertigkeit nicht weniger als El. 684 *πάντ', οἶδ', ἀκούει τάδε πατήρ*, wie wenig diese überkommenen Motive dem Dichter bedeuten. — Wenn Polyneikes Phoin. 604 ff. die Altäre, Tempel, Vater, Mutter, Schwestern in der Sticho-mythie anruft und dabei Vers für Vers von dem Bruder mit beißendem Hohn unterbrochen wird, so ist es hier dem Dichter um den Kontrast zweier Haltungen, zweier *ἤθη* zu tun. Die Hilferufe waren mit der Haltung des Bittflehenden gegeben.

²⁾ Auch wenn im Laufe der Handlung altertümliche Gebetformen breiter ausgestaltet werden, ist die künstlerische Absicht, der sie dienen sollen, meist deutlich: z. B. Helena 962 ff., 969 ff. — Wenn ein Amoi-beion zu einem großen scenemäßigen Gebilde wird, so tritt auch hier an das Ende gern das pathetische Gebet; vgl. z. B. Phoin. 182 ff. — Besonderes Interesse verdient die Anwendung des Gebetmotives am Schluß der Überredungsszene Bakch. 849 ff. Mit 'tragischer Ironie' ruft hier der Bakche Dionysos zu dem Gotte (849 *ὁ δὲ γὰρ εἰ πρόσω*), er möge Pentheus den Sinn verwirren. Der wissende Zuschauer wird dadurch der aus der Verhüllung heraus wirkenden Kraft des Gottes inne.

Aufbaus. Im Gegensatz zu Sophokles, strebt die euripideische Tragödie einem Drama zu, in welchem die verschiedenen in der Handlung ruhenden Qualitäten nicht in lebendigem Strom ineinander verfließen, sondern geschieden und in dem gemäßen Rahmen gesammelt feste, klar von einander gesonderte Schemata bilden. Von vornherein gegeben ist die Gliederung der Handlung durch den Wechsel von Chorgesang und Dialog. Aber dadurch, daß das Lied zum Intermezzo zusammenschumpft, tritt seine Aufgabe zu gliedern erst deutlich hervor. Dies ist schon in den Stücken des Aischylos kenntlich, in denen der Dichter sich am weitesten von der ursprünglichen Form entfernt (Prometheus). Bei Euripides sind diese Ansätze energisch entwickelt worden. Während Sophokles in seinem Bestreben, die gesamte Handlung eines Stückes zu einem Wirkungsganzen zu einen, nicht selten das Chorlied in alter Weise unmittelbar aus der Handlung hervorgehen läßt¹⁾ oder auch bisweilen am Ende des Liedes noch im Rahmen des metrischen Gefüges die neu auftretende Person einführt²⁾, setzen die Lieder bei Euripides klar umrissene, in sich centrierende *μέρη* ab, deren Zahl noch variabel ist³⁾. Aber auch innerhalb des *μέρος* bildet sich bei Euripides eine saubere Trennung einzelner Handlungskomplexe weiter aus; Sophokles dagegen bindet sich offenbar gerade deshalb, weil der Leib der Tragödie ihm ein lebendiger Organismus ist, an keine allzu feste Ökonomie⁴⁾. So wird die Prologrede bei Euripides bekanntlich ein kanonisches Glied

¹⁾ Dies nicht nur in der früh anzusetzenden Antigone 1115, Aias 693, O. T. 1086, sondern auch in den Trachinierinnen 202 (vgl. Kranz, De forma stasimi 23), wo sogar die Person zum Singen aufruft.

²⁾ Eine nur bei Sophokles auftretende Erscheinung; El. 1429, Trach. 223, 962, Philokt. 202; vgl. Kranz a. a. O. 50 Anm. 1.

³⁾ Einen Hinweis verdient auch die Komposition des Chorliedes selbst. Aischylos 'füllt die Strophen ohne Rücksicht auf ihre Gliederung (z. B. Ag. 399). Sein Lied scheint im Gegensatz zum Euripideischen niemals durch einen vorher entworfenen Plan bestimmt zu sein': Kranz, Hermes 54, 1919, 308 Anm. 2.

⁴⁾ Sophokles kennt auch die Auftrittsreden nicht (Leo, Monolog 10); die Aktanfänge sind bei ihm nicht Ruhepunkte, das Sein der Person geht in der gegenwärtigen Handlung auf, und in dieser wirkt eine unablässig forttreibende Dynamik.

der Exposition, während Sophokles den dialogischen Prolog bevorzugt, der schon bei Beginn des Stückes eine lebendige Handlung ermöglicht. Ein festes, wenn auch nicht ständiges Glied der euripideischen Tragödie ist ferner die Anfangsmonodie, die Sophokles nach euripideischem Muster nur in der Elektra verwendet¹⁾. Der Rede-Agon wird bei Euripides zu einem scene-mäßigen Gebilde von fester Form, während er sich bei Sophokles den Erfordernissen des Geschehens anschmiegt²⁾. Schon bei Aischylos treten Boten auf und es wird manches berichtet, aber es gibt keine bestimmte Form dafür; bei Sophokles wie Euripides dagegen hat der Botenbericht eine feste Struktur, die sich zumeist nicht wandelt³⁾, wieder aber mit dem Unterschied, daß Sophokles die Rede mehr aus der Handlung heraus⁴⁾, Euripides dagegen konventioneller gestaltet⁵⁾. Besonders bezeichnend ist die Entwicklung

¹⁾ Wolterstorff, *Sophoclis et Euripidis Electrae quo ordine sint compositae*, Diss. Jena 1891, 44; T. v. Wilamowitz a. a. O. 167f. — Man beachte, daß die Monodie nicht von dem vorhergehenden Teil des Prologs geschieden ist: durch den Klageruf (77) werden Dialog und Gesangpartie verbunden.

²⁾ Der strengste Agon bei Sophokles ist der der Elektra, dazu vgl. oben S. 58; 87. — Man beachte ferner, daß Sophokles, nicht aber Euripides die Form der Rede O. T. 1468ff., Elektra 1160ff., Trach. 1081ff. an Stellen des höchsten Affektes durch lyrische Maße, im Eurypylos sogar den Botenbericht durch (lyrische) Zwischenrufe der Mutter unterbricht (v. Wilamowitz, N. Jbb. 1912, 453). Auch innerhalb der Rede erstrebt Euripides systematische Klarheit, während Sophokles das freie Fließen vorzieht. Dafür ist besonders charakteristisch, einen wie verschiedenen Gebrauch beide Dichter von der Sentenz machen; vgl. E. Wolf, *Sentenz und Reflexion bei Sophokles*, Diss. Tübingen 1910, 12; 19; 60; 143. Auch wenn man nicht mit Wolf durchweg 'psychologisch' deutet, kann man dem dargelegten Tatbestand die große Freiheit des Sophokles entnehmen. — Man beachte ferner die Entwicklung der auf die Rede folgenden Chorverse, v. Wilamowitz, *Herakles*² 268f., und schließlich auch die freie Trimeterpraxis des Sophokles, bei dem Versende und Anfang des nächsten Verses eng verbunden werden können.

³⁾ Rasso, *De nuntiorum Euripideorum narrationibus* § 10; Henning a. a. O. 50ff.

⁴⁾ Vgl. Groß, *Die Stichomythie*, Berlin 1905, 61.

⁵⁾ So treten die ganz konventionellen 'Boten' des Euripides mit Ausnahme des ersten Boten in den Bakchen (660), des ersten der Iph. A. (414) stets bei Beginn einer Scene nach dem Chorgesang auf, bei Sophokles mündet die Botschaft des Hyllos Trach. 734, des Pädagogen Elektra 660, des Wächters Ant. 223 in den Dialog ein; Henning a. a. O. 57. Stark befremden muß es, daß Euripides den ersten Boten der Aulischen Iphigenie sogar mit halbem Verse seinen Bericht anheben läßt, der freilich nicht eine eigentliche Botenrede ist.

der Stichomythie. Während Euripides in seiner Frühzeit den Dialog entwickelt, je nachdem das Handlungstempo sich beschleunigt oder stockt, und in aischyleischer Weise hier und dort kürzere Stichomythien in längere Redestücke einsprengt, wird seit der Elektra die Stichomythie zu einem ausgedehnten Gebilde, das ganze Scenen füllt¹⁾: als die für die Konversation bestimmte Form steht sie neben der großen Rede. Sophokles dagegen folgt seinem eigenen Drange, wenn er nicht die strenge Stichomythie, sondern den freien Dialog mehr und mehr kultiviert²⁾. Man beachte endlich die Behandlung des Pathos bei dem frühen und späten Euripides. Während in den frühen Stücken auch Ausbrüche des stärksten Pathos aus Rede und Dialog hervorbrechen, verläuft der Dialog später von leichten Aufwallungen des Temperaments abgesehen in gleichmäßiger Spannung: die Form, in welcher ungestümes Pathos gesammelt zum Ausdruck kommt, ist die Monodie oder der Kommos³⁾.

Im Einklang mit dieser sich allmählich durchsetzenden Kanonisierung des Dramas ist die Erstarrung vieler einzelner Formen zu begreifen, denn das konventionelle Schema bedarf einer festen Typik. Die ehemals lebendigen, inzwischen zum bewußten Mittel gewordenen Anrufungen und Gebete treten in den Dienst des Schemas. Als Ornamente tragen sie mit dazu bei, die Ordnung der großen Einheiten zu klären. Indem sie weiter erstarren und monoton zu werden drohen, setzt die Gegenentwicklung ein, das bewußte Streben, die Arabeske zu variieren. So gewinnen sie neues Leben, aber in beschränktem Sinne: ihre neue Lebenssphäre ist die ästhetische, als Effekte sollen sie den Hörer ergötzen.

Der Prozeß der Erstarrung beruht, wie man sieht, keineswegs

¹⁾ Vgl. Groß a. a. O. 45; 69ff. Verkannt hat Groß jedoch den Sinn dieser Entwicklung, wenn er S. 79 ein Zurückgreifen auf Aischylos annimmt und in der ausgedehnten Stichomythie eine 'häßliche Manier' sieht.

²⁾ Groß a. a. O. 30ff.; 45ff. Längere Stichomythie bei Sophokles El. 1176—1226; sonst noch O. T. 1000 (1007)—1046; Groß a. a. O. 69.

³⁾ Diese Tatsache wird erst der weitere Verlauf dieser Untersuchung dartun. An dieser Stelle ein sprechendes Beispiel: während der Widerstreit zweier Gefühle in der Medea im Lauf der Rede eine pathetische Selbstäußerung erzeugt (bes. 1021ff.), stellt sich im Ion 859ff. der innere Kampf der Kreusa in der Form der Monodie dar; vgl. unten II 3, 3.

auf mangelndem Können oder ermattetem Wollen. Er ist vielmehr die notwendige Begleiterscheinung der Auswirkung einer griechischem Wesen eingeborenen Tendenz. Von hier aus begreift man leicht, warum es eine geschichtliche Notwendigkeit war, daß für die folgende Zeit Euripides das Muster wurde, nicht Sophokles, der, rein ästhetisch betrachtet, der ungleich größere Künstler ist.

Waren die Götteranrufungen bei Euripides bisher auch durchweg Mittel, nicht Eigenprägungen — das braucht nach dem gegebenen Nachweis ihrer Funktionen wohl kaum mehr betont zu werden —, verkörperten sie selbst dann, wenn ein lebhafter Affekt aus ihnen sprach, nur eine beliebige Wallung und damit einen psychischen Inhalt, keinen notwendigen Gehalt: so darf man andererseits doch nicht verkennen, daß eine innere Notwendigkeit in der häufigen Anwendung der Anrufungen und Gebete wirkte. Das Lebensgefühl der alten Tragödie, wie Aischylos sie repräsentiert, wahrt mit zäher Kraft sein Recht, und die einmal geschaffenen Gebilde bestimmen in mancher Hinsicht noch das Dichten des neuen, anders gearteten Geistes. Daß die Schönheit vieler Gebete des Euripides, z. B. am Prologbeginn der Phoinissen, in sich zu ruhen scheint, liegt eben daran, daß sie in die ursprünglichen Formen eingebettet ist; und ebenso ist es charakteristisch, daß die Form des Gebetes vermöge ihres traditionell gegebenen Charakters einige Male sogar zum Träger des neuen Geistes werden kann. Naturgemäß handelt es sich dann um Gebilde von kompliziertem inneren Gefüge; sie erfordern eine eingehende Analyse der Funktionen.

Die Gebetscene Hippol. 73—120 dient, wie man längst gesehen hat, der Exposition des Dramas. Jedoch handelt es sich im Hippolytos nicht um die Klärung stofflicher Voraussetzungen der Handlung wie etwa Iph. T. 77ff. In der Iphigenie wird Phoibos von Orest angerufen, damit der Zuschauer von den bisherigen Schicksalen des Orest erfährt. Denn Orest ist kurz zuvor im Wechselgespräch mit Pylades aufgetreten, und da die Prologrede dem anderen Part, Iphigenien, zugefallen war, konnten die Umstände von Orests Kommen bisher nicht berichtet werden. Die Rede an Apollon hat in der Iphigenie also eine ähnliche

Aufgabe zu lösen, wie das Gebet des Oedipus bei Sophokles O. C. 84¹⁾, mit dem Unterschied freilich, daß Sophokles das Expositions-material in den Ausdruck tiefer Frömmigkeit zu verweben mußte, Euripides dagegen sich nach seiner Weise begnügt, auf die Anrufung des Gottes einen straffen Bericht folgen zu lassen. Wie er auch für die Prologrede zumeist eine Motivierung erfindet, im übrigen aber die neutrale Erzählung möglichst durchsichtig entwickelt²⁾, so läßt er auch in der prologhaften Rede des Orest die Mitteilung unverhüllt hervortreten.

Ganz anders die genannte Gebetscene im Hippolytos. Zuerst (73) betet der Jüngling zu der vertrauten Göttin, der er den Kranz zur Zierde darbringt. Die Worte, welche die Weihung begleiten, schildern in getragener Tone die heilige Aue, der keine Sichel naht; von Aidos wird sie gehegt und zu pflücken ist nur denen dort erlaubt, *σοῖς διδάκτων μηδέν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάνθ' ὁμῶς*. Das Gebet endigt mit dem Hinweis auf die bevorzugte Stellung, die Hippolytos bei der Göttin genießt (84): *μόνον γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν· σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγους ἀμειβομαι κτλ.* Jetzt weist der alte Diener auf Kypris' Altar: auch sie erheische Verehrung. Hippolytos aber wendet sich ab (106): *οὐδεὶς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θανμαστὸς θεῶν*. Und der Diener beschließt die Scene mit einem Gebet an Kypris, sie möge der Jugend des Hippolytos Nachsicht gewähren.

Warum Euripides das Gebetmotiv unter Wahrung des dem Gebete eigentümlichen Charakters in einer eigenen Scene ausgestaltet hat, läßt der Verlauf des ganzen Stückes erkennen. Das Drama, in dem Phaidra und Hippolytos zu Grunde gehen, stellt das damals moderne psychologisch-ethische Problem dar, das die Amme kurz bezeichnet mit den Worten (358): *οἱ σώφρονες γὰρ οὐχ ἐκόντες, ἀλλ' ὁμῶς κακῶν ἐρῶσι*, und das Phaidra am Beginn der nächsten Scene (375ff.) in begrifflicher Sprache diskutiert. Wenn wir uns schuldig machen, so liegt das nicht an unserer vernunftmäßigen Erkenntnis oder unserem Wollen — auch das 'Wollen' stellt sich dem Griechen als *γνώμη* dar —, trotz des *εἶδ' ὀφρονεῖν* wird das Laster unser Herr und

¹⁾ Vgl. oben S. 75.

²⁾ Vgl. oben S. 8 Anm. 4.

führt uns ins Elend¹⁾. Hier ist *ἔρωσ* zwar nicht ausdrücklich genannt, aber daß auch er als eine der *γνώμη* entgegengesetzte irrationale triebhafte Macht zu verstehen ist, zeigt die Durchführung des allgemeinen Satzes der Phaidra an ihrem Sonderfall (392ff.), wenn es überhaupt dieses Nachweises bedarf²⁾. Dem als ein psychisches Phänomen gedachten *ἔρωσ*, an welchem Phaidra 'krankt', ist in Hippolytos das andere Extrem, die harsche, selbstherrliche Keuschheit entgegengesetzt³⁾. Indem beide Kräfte aufeinanderwirken, entsteht die Handlung, vollzieht sich das Schicksal.

Es entspricht der geistigen Form des Euripides, der hierin ein echter Repräsentant hellenischen Denkens ist, wenn beide psychischen Kräfte von innen aus dem Menschen heraus wirken und zugleich, mythisch verkörpert, als Kypris und Artemis von außen her das Schicksal der Menschen bestimmen. Freilich fehlt bei Euripides der innere Rapport zwischen Gedanken und Gestalt und so gebriert es der plastischen Erscheinung bisweilen an voller Überzeugungskraft. Wenn jedoch fast alle seine Dramen erkennen lassen, wie zwei Welten, die mythische und die modern 'aufgeklärte' Anschauung, hart aneinanderstoßen, wie die Handlung bald den Gesetzen der einen, bald denen der anderen folgt⁴⁾, so wird man auch in dieser antinomischen Form noch die Eigenart altgriechischen Bildens wiedererkennen, und es vermag dem wenig

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, *Herm.* 15, 1880, 516; derselbe, *Hippolytos*, 1891, 203.

²⁾ Von *ἔρωσ* war wohl die Rede Fr. 840 N. aus dem Chrysis, der ja auch ein erotisches Problem behandelte: *λέληθεν οὐδὲν τῶνδ' ἐμ' ὄν σὺ νοουθετεῖς, γνώμην δ' ἔχοντά μ' ἢ φύσις βιάζεται*. Vgl. auch Fr. 841. Über diese Lehren Platon *Protagoras* 352b: *δοκεῖ δὲ τοῖς πολλοῖς περὶ ἐπιστήμης τοιοῦτόν τι, οὐκ ἰσχυρόν οὐδ' ἡγεμονικόν οὐδ' ἀρχικόν εἶναι· οὐδὲ ὡς περὶ τοιοῦτου αὐτοῦ ὄντος διανοοῦνται, ἀλλ' ἐνοῦσης πολλῆς ἀνθρώπων ἐπιστήμης οὐ τὴν ἐπιστήμην αὐτοῦ ἀρχειν ἀλλ' ἄλλο τι, τοῖς μὲν θυμόν, τοῖς δὲ ἡδονήν, τοῖς δὲ λύπην, ἐνίοτε δὲ ἔρωτα, πολλὰκίς δὲ φόβον, ἀτεχνῶς διανοοῦμενοι περὶ τῆς ἐπιστήμης ὡσπερ περὶ ἀνδραπόδου, περιελομένης ὑπὸ τῶν ἄλλων ἀπάντων. κτλ.*

³⁾ Vgl. v. Wilamowitz, *Hippolytos*, 1891, 51: 'Das Wesen des Hippolytos läßt sich auf Griechisch mit einem Wort bezeichnen: es ist *ἀνεπαφρόδιτον*.'

⁴⁾ Ein Musterbeispiel ist die Darstellung des als Lyssa verkörpert und in dem Botenbericht psychologisch dargestellten Wahnsinns bei Herakles, vgl. *Harries a. a. O.* 1ff.; v. Wilamowitz, *Herakles* 125.

Eintrag zu tun, daß hier schon der Prozeß der Scheidung eingesetzt hat, in dessen weiterem Verlauf eine geistige Form, die bildnerisch zu denken, gedanklich zu bilden vermochte, zersetzt, ihr bildnerischer Teil aesthetisiert, ihr gedanklicher intellektualisiert wurde. Erst wenn man sich auf diesem Wege verdeutlicht hat, daß für Euripides das Mythische eine halb überwundene, aber dennoch im Geheimen wirkende Kraft ist, wird die Bedeutung der Gottheiten, der Gebete des Hippolytos völlig verständlich. Im Hippolytos durchdringen sich realistisches und mythisches Geschehen, ohne zur Einheit gebunden zu sein und ohne doch einander gewaltsam zu widerstreben. Das aus modernem Denken erwachsene Problem, welchem vornehmlich in der psychologischen Kunst der ersten Phaidrascene (176–361) der gemäße Ausdruck geworden ist, findet zugleich in der Sphäre des Mythischen sein plastisches Gegenbild. Als mythische Verkörperungen, nicht als tote Allegorien treten Kypris und Artemis an den Anfang und an das Ende der Handlung, als solche beherrschen sie die Gebetscene¹⁾. Wie die Göttinnen zwar nicht mehr in dieser Form geglaubte, aber dennoch lebhaft empfundene Daseinsmächte sind, so haben die ihnen geltenden Gebete zwar keine Bedeutung als Gebete, doch sind sie auch nicht nur leere Formen, welche dem Zuschauer materielle Voraussetzungen zu vermitteln hätten. Im Hippolytos kommt ihnen eine in tieferem Sinne expositionelle Bedeutung zu: auch die alten Gebetformen versinnlichen die Bedingtheit des Helden durch die lebendig erlebten Mächte der Seele. Mit tiefer Bedeutsamkeit fällt das Wort von der nicht angelegenen, sondern in der Physis zuteil gewordenen Sophrosyne (79)²⁾. Hippolytos spricht darin die Formel seines Wesens aus; der dem Gebet letzten Endes zugrunde liegende Gehalt tritt hier einmal greifbar hervor.

Noch eindrucksvoller als im Hippolytos stellt sich die neue

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, *Hippolytos* 52f.

²⁾ Zugrunde liegt der alte Gegensatz von *δίδαξις* und *φρόνησις*, *Pind.* O. 2, 86, O. 9, 100, N. 3, 41; *Theogn.* 429ff., *φρόνησις* hier jedoch in dem neuen Sinn (= Wesen), in dem es häufig auch bei Euripides auftritt, vgl. *El.* 390, *Fr.* 812, 5 (*Phrixos*), *Fr.* 759 (*Hypsip.*); Wert der *δίδαξις* jedoch *Hek.* 600, *Hik.* 913.

Sinngebung ererbter Formen in einigen Anrufungen und Gebeten dar, in denen das kühne Denken des Dichters nicht in symbolischen Zeichen, sondern in deutlich vernehmbarer Sprache zu uns spricht. Hierher gehören jene Mischgebilde von Anrufungen an die Gottheit, die auf kleinstem Raume das merkwürdige Ineinander von alten und neuen Formen des Denkens aufweisen, welches das ganze Werk des Euripides beherrscht. Je nachdem dabei die moderne Spekulation verhaltener oder mächtiger in die alte Gebetform einströmt, entstehen Gebilde von verschiedener Abtönung, verschiedener Bedeutsamkeit. Hört man mit dem Anruf *ὦ Ζεῦ καὶ Γᾶ καὶ Φῶς καὶ Νύξ* (vgl. Medea 148, 764) den Phryger im Orest (1496) zeternd; zürnt Hippolytos mit dem Ruf *ὦ γαῖα μητέρα ἡλίου τ' ἀναπνυχαί, ὄτων λόγων κτλ.* (601) und klagt Phaidra (Hipp. 672) ähnlich bei Erde und Licht, so wird schwerlich nur eine beliebige Variierung der alten Bezeugungsformel bei der Trias Zeus, Erde, Helios¹⁾ vorliegen, etwa in der Weise, daß an dritter Stelle Licht und Nacht komplementär gesetzt wären. Der Scholiast mag nicht geirrt haben, wenn er Hipp. 672 die Urstoffe herauszuhören glaubte²⁾. Euripides mag hier in volkstümlichem Gewande seine Kenntnis von den physikalischen Theorien bekundet haben, die Fr. 839 — *Γαῖα* und *Διὸς αἰθήρ* als Erzeuger alles Lebens —, Fr. 593 — Licht und Nacht in ihrer kosmischen Bedeutung³⁾ — breiter entwickelt werden⁴⁾. Auch ist es in Anbetracht der starken Empfänglichkeit des Euripides nicht unwahrscheinlich, daß bei der Ausgestaltung des zunächst ganz aus der Situation der sterbenden Alkestis heraus geformten Anrufs (245) *οὐράνια τε δῖναι νεφέλας ὄρομαι*, der auf den gewöhnlichen Anruf

¹⁾ Vgl. Usener, Rh. Mus. 58, 1903, 18; A. Dieterich, Mutter Erde, Berlin-Leipzig 1913, 54.

²⁾ Schol. zu Hipp. 672: *τὴν γῆν καὶ τὸ φῶς επικαλεῖται ὡς ἀν ἀρχικώτατα στοιχεία.*

³⁾ Ob die Verse von Euripides oder von Kritias stammen, mag hierbei unberücksichtigt bleiben.

⁴⁾ Eine beachtenswerte Variierung und zwar Subjektivierung dieser Anrufformel ist es, wenn es Elektr. 866f. heißt: *ὦ φέγγος, ὦ τέθριππον ἡλίου σέλας, ὦ γαῖα καὶ νύξ ἣν ἐδεροκόμηεν πάρος, νῦν ὄμμα τοῦμόν ἀμπνυχαί τ' ἐλεύθεροι, ἐπεὶ . . . πέπτικεν Αἰγισθός . . .*

Sterbender an das Licht folgt, die Anteilnahme an damals weit verbreitete meteorologische Theorien mitgewirkt hat. Denn die Übertragung des Begriffs *δῖνη* auf Erscheinungen der Luft liegt der dichterischen Phantasie keineswegs nahe¹⁾; und anderseits läßt der Spott des Aristophanes vermuten, daß gerade der Begriff des *δῖνος* in den zwanziger Jahren des fünften Jahrhunderts ein in weite Kreise der athenischen Gesellschaft gedrungenes Schlagwort war. Wie dem aber auch sein mag, wir haben ein Beispiel für das Ineinander von überkommener Gebetform und modernem Denken, das die von innen heraus wirkenden Tendenzen mit aller Gewißheit erkennen läßt, das Gebet der Hekabe an den Äther in den Troerinnen (v. 884ff.).

*ὦ γῆς δχημα κατὰ γῆς ἔχων ἔδραν,
ὄσους ποτ' εἶ σύ, οὐσιόπαστος εἰδέναι,
Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν,
προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀψόφου
βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις.*

Daß diese Vergottung des Äthers unter dem Einfluß der Lehre des Diogenes von Apollonia gestaltet wurde, hat Diels durch den Vergleich mit Pseudo-Hippokrates *περὶ φυσῶν* 3 außer Zweifel gesetzt²⁾. Fragt man aber nach der Bedeutung des seltsamen

¹⁾ Kaum mit Recht nimmt Schol. zu Alk. 245 antistrophische Rede an: *οὐράνια τε νεφέλαι [διὰ δῖνης ὄρομαι]*, fügt aber hinzu: *τῆς ἀειδινήτου περιφοῦρας*, setzt also Zugrundeliegen meteorologischen Wissens voraus. Bei der weiten Verbreitung der meteorologischen Spekulation in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts (Frank, Plato u. d. sog. Pythag., Halle 1923, 189f.; vgl. besonders Anaxagoras, Vorsokr. 46 B12 . . . *τὴν περιχώρησιν ταύτην, ἣν νῦν περιχωρεῖ τὰ τε ἄστρα καὶ ὁ ἥλιος καὶ ἡ σελήνη καὶ ὁ ἀήρ καὶ ὁ αἰθήρ οἱ ἀποκρινόμενοι*) wird die Annahme freier poetischer Gestaltung bei Euripides sehr unwahrscheinlich, zumal wenn man vergleicht Aristoph. Wo. 379ff. *στ. ὁ δ' ἀναγκάζων ἐστὶ τίς αὐτὰς (τὰς νεφέλας), οὐχ ὁ Ζεὺς, ὅστε φέρεσθαι (ὄρομαι) Eur.* *Σω. ἦμιστ' ἀλλ' αἰθέριος δῖνος* (vgl. 828, 1471; über Beziehung zu Diogenes von Apollonia Diels, Verh. d. Philologenvers., Stettin 1880, 105). Vgl. den *αἰθέριος εὐμβος* Eur. Fr. 593.

²⁾ Rh. Mus. 42, 1887, 12; Vorsokr. 51 C 2. Über v. 886 (Notwendigkeit — Geistigkeit diogenisch) vgl. W. Theiler, Zur Geschichte der teleologischen Naturbetrachtung, Zürich 1925, 35f. — Das leise Schreiten der Dike am Schluß nach volkstümlicher Auffassung, vgl. Dionysios Trag. Fr. 5; Fr. adesp. 486, 493.

Gebetes für Euripides, so ist mit dem Nachweis dieser Beeinflussung allein noch nichts ausgesagt. Um ein einzelnes Gebilde zu begreifen, wird man stets von dem Ganzen ausgehen, dem es als Teil angehört; und in einem Drama, d. h. in einer Kunstform, welche auf Wirkung und Gegenwirkung Handelnder beruht, wird man das Wesen der Äußerung einer Person erst erfassen, wenn man die innere Lage des Handelnden von neuem nacherlebt hat.

Das Äthergebet der Hekabe steht an einer Stelle von großer Bedeutsamkeit. Helena, die Wurzel alles Unheils, das über Troja hereingebrochen ist, wird zu den Gefangenen gezählt und soll in kurzer Zeit dem Henker überantwortet werden: diese Kunde, welcher Auftritt und Rede des Menelaos (besonders 873ff.) dienen, packt die leidgebeugte Königin der Troer mit Ungestüm, zumal der brutale Befehl des Menelaos an die Knechte (880ff.) die Erniedrigung der Helena sinnfällig verdeutlicht. Hier zweifelt Hekabe noch nicht daran, daß Menelaos seinen Vorsatz zur Tat werden lassen wird. Dazu ist die Kunde zu neu, die Freude zu überwältigend. Dike, so deucht ihr, schreitet nunmehr zur Vollendung an der Urheberin unsäglicher Leiden; und aus diesem übermächtigen Innwerden des gerechten göttlichen Waltens dringt im Gebet der Dank zur Gottheit. Kein Zweifel, daß hier einmal bei Euripides ein echt religiöses Erleben gestaltet wurde. Die Form des Gebetes ist also innerlich gefordert, ist ganz im Gegensatz zu vielen anderen euripideischen Gebeten¹⁾ der gemäße Ausdruck der Selbstäußerung.

Von hier aus läßt sich zunächst das Wesen des Zeus-Äther näher bestimmen. Es wird schwerlich Zufall sein, daß gerade an einer Stelle, wo in der Gebetform die Auswirkung eines positiven religiösen Erlebens spürbar ist, das zugeordnete göttliche Gegenüber durch die Gestalt dieses merkwürdigen Gottes repräsentiert wird. So befremdend es auch an und für sich sein mag: wer mit der Art des Euripides vertraut ist, weiß, daß für diesen

¹⁾ In ähnlicher Situation wie Hekabe ruft z. B. Elektra (El. 771) aus: ὦ θεοί, Δίκη τε πάνθ' ὀρώσ', ἡλθές ποτε, aber schon die nächsten Worte sind an den Boten gerichtet.

Dichter gerade durch die Gewalt des religiösen Erlebens jeder Gedanke an einen der Götter des Volksglaubens ausgeschlossen wird. Wo die Kritik rege ist, wie bei den Gestalten des mythischen Götterhimmels, bleibt für religiöses Empfinden kein Raum. Wo dieses den Menschen des Euripides erfüllt, strebt er einer absolut gedachten göttlichen Macht zu, deren Wesen freilich menschlicher Erkenntnis nicht erfassbar, deren Wirken aber Gewißheit ist. Hier liegt allerdings der bei Euripides nicht selten wiederkehrende Gedanke zugrunde, es gebe kein *σαφές* in den göttlichen Dingen²⁾. Aber durch die in der Form des Gebetes sich offenbarende Kraft des Empfindens erscheint diesmal das göttliche Gegenüber so stark objektiviert, daß der Zweifel an der Möglichkeit der Erkenntnis die Wirklichkeit des Gottes nicht beeinträchtigt. So erhält 'Zeus' — hier nur der Repräsentant des absolut gedachten Gottwesens — die Funktionen des Äthers, der sich in seiner all-durchdringenden Gewalt auch dem Diogenes als Steuerer der Welt, 'alle beherrschend' und 'Geisteskraft besitzend' dargestellt hatte³⁾. Indem die Epiklesen (884f.) und das alte rituelle *εἶτε-εἶτε*⁴⁾ (886) die Gestalt, in die das Absolute sich kleidet, näher bezeichnen, schließen sich alte Gebetform und modern spekulativer Gott zu einer unlösbaren Einheit zusammen und werden so zum gemäßen Ausdruck für jenes zugrundeliegende lebendige religiöse Erleben, dessen Annahme der Zusammenhang des Ganzen zu fordern schien.

Die weitere Analyse muß notwendig zwei getrennte Wege

¹⁾ Z. B. subjektiv: Fr. 795 (Philoktet) *τί δῆτα θάκοις μαντικοῖς ἐνημένοι σαφῶς δόμνυσθ' εἰδέναι τὰ δαιμόνων*; Orest. 418 *δουλεύομεν θεοῖς, ὃ τι ποτ' εἶσιν οἱ θεοί*, Fr. 480 N. (Melanippe, doch vgl. v. Wilamowitz, SBBA 1921, 71 Anm.), Bakch. 894; objektiv: Iph. T. 476 *πάντα γὰρ τὰ τῶν θεῶν ἐς ἀφανὲς ἔρπει*, 572 *πολὺς ταραγμὸς εἶτα τοῖς θεοῖς ἐνὶ κἄν τοῖς βροτέοις*. — Mit Aischylos Ag. 160: *Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' ἀτιῶ φίλον κεκλημένῳ, τοῦτό νιν προσενέπω* ist das *ὅστις ποτ' εἰ σύ* bei Euripides nur der äußeren Form nach vergleichbar (Norden, Agn. Th. 146 Anm. 3). Bei Aischylos dient die alte magische Form (Usener, Götternamen 336) schon abgewandelt dem Ausdruck des religiösen Dranges zum Vielgestaltigen (Aisch. Fr. 70 N.) vorzudringen, bei Euripides dem Verzicht das Absolute in rationaler Deutung zu begreifen.

²⁾ Vgl. Diels, Vorsokr. 51 B 5.

³⁾ Norden a. a. O. 144ff.

einschlagen und schließlich auf eine Antinomie führen, die sich nicht wegdeuten läßt. Wir sehen zunächst von der eigentümlichen Form des Gottes ab, den Euripides bei dem Physiologen entlehnte. Dann wird es wesentlich für die Beurteilung der Tendenzen des Dichters, daß Euripides, wollte er die konstante ererbte Form des Gebetes wahren und durch sie zugleich den reinen Ausdruck religiösen Erlebens vermitteln, die ursprüngliche Gestalt des göttlichen Gegenüber umschaffen mußte: das Gebet wurde für den Dichter offensichtlich erst dadurch wieder zum Gefäß eigentlichen Betens, daß er gemäß einem dem Volksglauben gegenüber verfeinerten Wertbewußtsein dem göttlichen Gegenüber ein neues Wesen verlieh. Dann aber war die 'Neuerung des Gebets', deren Kühnheit der Dichter selbst durch Menelaos bezeugen läßt¹⁾, keine pretiöse Geistreichelei und die 'Übernahme' des diogenischen Gottes kein gelehrtes Zitat, das auf die Kenner im Publikum berechnet war²⁾. In dem Bestreben, die alte Form mit neuem Sinn zu erfüllen, erweist sich vielmehr eine lebhaftere innere Beteiligung des Euripides an den Wertproblemen seiner Zeit, ja die Form des Hekabegebetes ist ein sprechendes Zeugnis für einen Wesenszug dieses Dichters: das Schaffen seiner Phantasie empfängt Richtung und Ziel durch ein primäres Normbewußtsein.

Vergegenwärtigen wir uns hier noch einmal das Gebet der Hekabe selbst. Die Selbstäußerung war darin zu einem eigentlichen Beten geworden; das Gegenüber hatte sich als eine Gottheit von greifbarer Wirklichkeit dargestellt und zwar war diese Wirklichkeit in der Form selbst als eine lebendige Kraft spürbar. Wer den Aufbau der ganzen Scene, in der das Gebet steht, in Betracht zieht, wird keinen in engerem Sinne künstlerischen, etwa dramaturgischen, Zweck bezeichnen können, dem es dienstbar gemacht wäre: das Beten ist Selbstzweck. Wenn das alles von neuem darauf hinweist, daß als die von innen heraus for-

¹⁾ Tro. 889: *τί δ' ἔστιν; εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν*. Euripides sucht wie häufig in ähnlichen Fällen, den Eindruck des Ungewöhnlichen dadurch zu mildern, daß er den Mitspieler sein Befremden aussprechen läßt; vgl. oben S. 8 Anm. 4.

²⁾ Vgl. über einen ähnlichen Fall (Herakl. 1340) v. Wilamowitz, Gr. Trag. I 1917, 301 Anm.

mende Kraft die Gewißheit unabänderlich herrschender Werte zu gelten hat, so wird dadurch zugleich eine Beziehung deutlich, die Euripides mit Aischylos verbindet. Denn daß die Selbstäußerung einer göttlichen Macht zuströmt, deren Name, d. i. Wesen verborgen, deren Realität aber in der Form selbst wirksam ist: das hat die Betrachtung der Selbstäußerungsformen des Aischylos dargetan¹⁾. Wie in vielen Einzelheiten von Technik und Stil erweist sich Euripides auch hierin als der eigentliche Nachfolger des Aischylos. Ganz im Gegensatz zu Sophokles, bei dem Wertprobleme fehlen oder nur insoweit in Erscheinung treten, als sie in die Form des Ganzen eingeschmolzen wurden, dauert bei Euripides ein Stück der alten Tragödie, welche nicht nur als eine Form der Kunst, sondern als eine Lebensäußerung attischen Geistes zu gelten hat.

Zur vollständigen Klärung des schwierigen inneren Gefüges des Hekabegebets wird es jedoch andererseits zur Pflicht, die besondere Form des Gottes zu betonen, dem Hekabe sich zuwendet. Zwar hat Euripides auch sonst gern seine Vorstellung von dem höchsten Wesen nach der des Diogenes gebildet²⁾, und das zugrundeliegende Streben mußte als ein echt religiöses gelten. Dennoch war der Gott des Physiologen Diogenes für den Tragiker Euripides ein Bildungserlebnis, nicht mehr. Die Vergottung des Äthers erfolgte nicht aus dem Zwange gewisser religiöser Einsicht, sondern war das Experiment eines suchenden Geistes. Wie die Lehre des Diogenes ein Privatbekenntnis dieses Denkers, keine allgemein geglaubte Wirklichkeit darstellt, so ist auch das Gebet der Hekabe ein Privatbekenntnis des Euripides, ja man kann fast sagen der 'Hekabe', und man begriffe damit eine der vielen möglichen Formen, durch die der Dichter bekennen konnte.

¹⁾ Siehe oben S. 52 ff.

²⁾ Daß der Schwur beim Zeus-Äther häufiger bei Euripides vorkam als erhaltenen Stücke zeigen, geht aus Aristophanes hervor: Thesm. 272, wo das Scholion Benutzung der Melanippe bezeugt; Frö. 892 *αἰθήρ, ἐμὸν βόσκημα κτλ.* Schol. *χαρακτηρίζει δὲ Εὐριπίδην, ἐπεὶ ἐπιφοροῦν δὲ ἐπὶ τὸ ὀνομάζειν αἰθέρα*. Vgl. auch die Anspielungen auf die Melanippe (Fr. 487) Frö. 100 und besonders 310f. Zu Fr 941 v. Wilamowitz, Einleitung i. d. griech. Trag. 30 Anm. 54; Dümmler, Kl. Schr. 1901 I 174 Anm. 1.

Der Zeus-Äther ist an den alten Göttern des Mythos gemessen eine von jonischem Geist zeugende Abstraktion, mag er auch späterem rein philosophischem Gottesbegriff gegenüber als konkret, mythisch gestaltet erscheinen. Dadurch muß er im Bereich tragischer Gestaltung des Lebens als ein Fremdling erscheinen. Mag ihn auch der nach unabänderlichem Gesetz fortschreitende Prozeß des Gestaltwandels des Göttlichen im Gebet an die Stelle gesetzt haben, die einst die alten Götter einnahmen: dem Gebete fehlt die nicht auf die Grenzen des Individuellen beschränkte Notwendigkeit und daher klafft in seiner Form ein Riß, der sich nicht schließen läßt.

Daß man einerseits von Euripides her die Einheit von Gehalt und Form des Hekabegebets zugeben muß, andererseits aber von der ursprünglichen Form der rituellen Bitte her die innere Unausgeglichenheit nicht leugnen kann: gerade diese Antinomie ist der Eigenart des Euripides gemäß. Zu einer völligen Einheit vermochte der Dichter die Elemente, aus denen er formte, nicht zu binden, nicht weil es ihm an Kraft gefehlt hätte, sondern weil er in einer Zeit lebte, in der die Elemente selber bereits in Empörung gegeneinander begriffen waren. Das Absolute denken müssen, es nicht ohne plastisch greifbare Gestalt denken können und doch durch jede Gestalt, die ihm im Bereich der geistigen Lebensform der attischen Tragödie verliehen werden konnte, seiner Absolutheit entkleiden: darauf beruht der innere Konflikt, den Euripides als Tragiker nicht überwinden konnte, der sein Werk zerriß, der letzten Endes auch dem Gebet der Hekabe den Schmelz der Ursprünglichkeit versagte.

Das Hekabegebet wurde eingehender behandelt, weil sich an ihm bisher zum ersten Male das Wesen einer euripideischen Eigenprägung begreifen ließ. Die gewonnenen Resultate werden weiterhin bestätigt durch eine Reihe von Anrufungen, in deren Form die eigentlich euripideischen Tendenzen nicht minder kräftig wirksam waren. So wird die alte Form des Götteranrufs fast völlig zerbrochen und ihr Sinn ins Gegenteil gekehrt, wenn sich Götter- oder Weltkritik in ihr darstellt.

ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν δς κίβδηλος ἢ τεμῆρι' ἀνθρώποισιν

ὡπασας σαφῆ, ἀνδρῶν δ' ὅτι φ' ἰὼν κακὸν διειδέναι, οὐδεὶς χαρακτῆρ' ἐμπέφυκε σόματι; So räsonniert Medea am Schluß der Rede (516ff.), in welcher sie den leidenschaftlichen Zorn über die Perfidie Iasons ergießt. ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν γυναικας ἐς φῶς ἤλιου κατέφωσας; εἰ γὰρ βρότειον ἦθελες κακὸν γένος, οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχεῖσθαι τόδε, ἀλλ' ἀντιθένας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοῦς ἢ χρυσοῦν ἢ οἰδηρον ἢ χαλκοῦ βάρους παίδων πρίασθαι σπέρμα τοῦ τιμήματος τῆς ἀξίας ἕκαστον, ἐν δὲ δώμασιν ναίειν ἐλευθέροισι θεληῶν ἄτερ. Mit diesem leidenschaftlichen Ausbruch tut Hippolytus seinen Abscheu über die Kuppellei der Amme und Phaidras Verworfenheit kund (616ff.). Die Gedanken, die beiden Stellen zugrundeliegen, sind altes Gut¹⁾. Wenn Euripides sie wieder aufnimmt, so folgt er wahrscheinlich einem allgemeinen Zuge seiner Zeit. Als Selbstäußerung aber, aus dem leidenschaftlich erregten Innern einer in der Tragödie handelnden Person hervorgerufen, stellt sich das Phantasma unter einem neuen Aspekt dar²⁾. Um ihn näher zu bestimmen, ist es ge-

¹⁾ Mit Med. 516 vergleicht Leo, der Struktur und Nachwirkung dieser Formen behandelt (Plaut. Forsch.² 114), Theognis 119ff.: χρυσοῦ κίβδηλοιο καὶ ἀργύρου ἀνοχέτος ἄτη, Κύρνε, καὶ ἐξευρεῖν ἠέδιον ἀνδρὶ σοφῷ. εἰ δὲ φίλου νόος ἀνδρός ἐνὶ στήθεσσι λελήθη ψυχρὸς εἰών, δόλιον δ' ἐν φρεσὶν ἦσορ ἔχη, τοῦτο θεὸς κίβδηλοῖατον ποίησε βροτοῖσιν καὶ γυνῶναι πάντων τοῦτ' ἀνιηρότατον κτλ. Vgl. auch Pindar P. 10, 67: πειρῶντι δὲ καὶ χρυσοῦ ἐν βασιλῆφ πρέπει καὶ νόος ὀρθός, Skolion 33 (Diehl), das den Gedanken strenger zusammenschließt: ἐν λιθίναις ἀκόναϊς ὁ χρυσοῦς ἐξετάζεται διδοὺς βάσανον φανεράν· ἐν δὲ χρυσοῦ ἀνδρῶν ἀγαθῶν τε κακῶν τε νοῦς ἔδωκ' ἔλεγχον (vgl. auch Theogn. 499f.). Beachtenswert ist, daß die Form, die diese Parallelisierung von Wesenprobe und Goldprobe bei Theognis annimmt, der euripideischen am nächsten steht: auch bei Theognis gilt die Wesenprobe als problematischer als die Goldprobe und die Gottheit hat es so eingerichtet. — Hipp. 616ff. (vgl. Med. 573ff.) ist eine Form des alten φόγος γυναικῶν; auf ein älteres Vorbild deutet das alte Wort κίβδηλος (Hipp. 616). In der Form vergleichbar die utopischen Gedanken Theognis 432ff.

²⁾ Der emphatische Wunsch verbunden mit dem Phantasma schon Skolion 6 (Diehl) εἶθ' ἐξῆν ὁποῖός τις ἦν ἕκαστος τὸ στήθος διελόντι, ἔπειτα τὸν νοῦν εἰσιδόντα, κλείσαντα πάλιν, ἀνδρα φίλον νομίζεῖν ἀδελφ' φρενί. Weiterbildungen dieses volkstümlichen Gedankens, der von Leo a. a. O. 114 angeführte Wunsch des (antisthenischen?) Sokrates Vitruv III in. und der Mythos Lukian, Hermot. 20. Hinzu tritt der mit dem Fenstermotiv verbundene Lynkeus Aristot. Fr. 59 R., die fenestras Cicero Tusc. I 46 (vgl. Theiler a. a. O. 58).

boten, die Form zunächst rein als Äußerung der handelnden Person zu fassen, nicht als die Anschauung des Dichters selbst, für den die Person nur das 'Sprachrohr' ist.

An beiden Stellen, in Medea und Hippolytos, kommt ein stürmisches Pathos im Gegenteil mit der Gottheit zum Ausdruck, beidemale bleibt Verse hindurch die Gottheit das Gegenteil. Das ist eine so lebendige Form des Götteranrufs, wie sie bei Sophokles nicht ihresgleichen hat; sie gemahnt an die Art des Aischylos — nicht ohne tiefere Bedeutung; und dennoch ist der Gehalt ein völlig neuer. Zeus, der Walter des Weltregiments, wird vor dem Richterstuhle der Vernunft (*χορή, χορήν*) zur Verantwortung gezogen, in bewegter Du-Form und mit dem ungeduldigen *τί δῆ* wird ihm der Widersinn des Bestehenden und der Vorteil eines möglichen Bessern vorgehalten. Das Wesen dieses göttlichen Gegenüber, das auch hier noch dem Pathos die Richtung weist, gibt sich auf diesem Hintergrunde deutlich zu erkennen. Zeus ist ebensowenig eine Realität wie der Hades im Anruf des sophokleischen Herakles¹⁾, und doch ist er viel wirklicher als die meisten bei Sophokles angerufenen Götter. Daß der Mensch Sophokles wahrscheinlich Götter glaubte, der Mensch Euripides dagegen kaum, hat nichts zu tun mit der Form lebendiger Religiosität, die sich in diesen Selbstäußerungen des Euripides offenbart. Aber Zeus, der traditionelle Herr der Welt, repräsentiert für den Dichter die Vernunft dieser Welt, die sich einer höheren Vernunft gegenüber als Unvernunft herausstellt. Als die verwerfliche Idee des mangelhaften Weltzustandes ist der Gott dem Denker Euripides allerdings eine Wirklichkeit; der Dichter Euripides, der von dem Denker nicht zu trennen ist, gestaltet aus dem heißen Erleben des normwidrigen Weltzustandes die eigenartigen auf dem Boden der attischen Tragödie neuartigen rationalen Anrufungsformen²⁾. Indem das rationale

¹⁾ Siehe oben S. 70f.

²⁾ Hader mit dem Gott an sich ist alt. Einige Gegenbeispiele werden das Wesen der euripideischen Götterkritik noch stärker verdeutlichen. Vorwurf gegen den Gott ist bei Homer nicht selten (abgesehen natürlich von Partien, wo der Gott völlig vermenschlicht mit dem Menschen verkehrt, z. B. I 399ff.). I 361 fleht Menelaos Zeus an, Rache an Alexandros zu gewähren. Aber das

Wertdenken als wesentlicher Teil des euripideischen Genies die gestaltende Phantasie befruchtet, entsteht eine Form der Darstellung des Pathos, in der sich in der *ἀδικία*, die der Mensch erleidet, spontan die *ἀδικία* des gegenwärtigen Weltzustandes vorstellt: Iasons Treulosigkeit, das perverse Verlangen der Phaidra reizen das höchste Pathos, insofern sie vom Widersinn der

Schwert zersplittert. Darauf Menelaos (365): *Ζεῦ πάτερ, οὗ τις σείο θεῶν δλοώτερος ἄλλος· ἤ τ' ἐφάμην τεύσασθαι Ἀλέξανδρον κακότητος· νῦν δέ μοι ἐν χεῖρεσσιν ἄγη ξίφος, κτλ.* Der Ausruf ist ein spontanes Aufbegehren gegen den Urheber des Mißgeschickes. — B 110ff. berichtet Agamemnon: *Ζεὺς μέγας Κρονίδης ἄτη ἐνέδωκε βαρεῖν, σκέτλιος, ὃς πρὶν μὲν μοι ὑπέσχετο . . . , νῦν δὲ κακὴν ἀπάτην βουλευσάτο . . . οὕτω που Διὶ μέλλει ὑπερμενεῖ φίλον εἶναι, ὃς δῆ . . . τοῦ γὰρ κράτος ἐστὶ μέγιστον.* Hier wird der höchste Gott des Betrugers geziehen, frei gibt der Mensch seinem Ärger Ausdruck, fügt sich dann aber doch und der Gott bleibt nicht weniger Gott: denn seine Göttlichkeit beruht wesentlich auf der übermächtigen Potenz (vgl. X 15ff., bes. 20). Der Mensch steht dem Gott wie der Schwache der Willkür des Starken gegenüber; auf einen Schlag antwortet die naive Wallung, aber mit dem Innwerden des überlegenen Vermögens beruhigt sich das Denken als etwas ganz Naturgemäßen. — v 201 wird der Vers I 365 verwendet, aber in neuem Sinne. Odysseus Hand-erregt das Mitgefühl des Philoitios; dieser tritt herau, begrüßt ihn mit Handschlag, wünscht ihm fürder *ἄλβος* (199): *ἀτὰρ μὲν νῦν γε κακοῖς ἔχει πολέσσιον.* Hierauf der Anruf an Zeus wie I 365, darauf aber folgt jetzt: *οὐκ ἔλατ-εσσιν ἄνδρας, ἐπὶν δὲ γείνεαι αὐτός, μισγόμεναι κακότητι καὶ ἄλγει λευγαλέοισιν,* dann Erinnerung an den fernen Herrn. Der Anruf an Zeus erwächst hier aus dem Innwerden des in Odysseus verkörperten Menschenleides; er setzt sich fort in allgemeiner Form (*ἄνδρας*), bei Zeus als dem Erzeuger wird eine tiefere Verantwortung vorausgesetzt. Hier liegt also theologische Spekulation zu Grunde. — Theogn. 373ff.: *Ζεῦ φίλε, θαυμάζω σε· σὸ γὰρ πάντεσσιν ἀνάσσεις τιμὴν αὐτὸς ἔχων καὶ μεγάλην δύναμιν· ἀνθρώπων εὖ σποδα νόον καὶ θυμὸν ἐκάστον· σὸν δὲ κράτος πάντων ἐσθ' ὕπατον, βασιλεῦ. πῶς δῆ σευ, Κρονίδη, τολμᾷ νόος ἄνδρας ἀλιτροῦς ἐν ταυτῇ μοίρῃ τόν τε δίκαιον ἔχειν, ἦν τ' ἐπὶ σωφροσύνην τρεφθῆ νόος, ἦν τε πρὸς ἕβριν ἀνθρώπων ἀδίκους ἔργασιν πειθόμενων;* Am Anfang wird durch Schilderung von Zeus' Allgewalt und Allwissenheit der Gewißheit Ausdruck gegeben: Zeus ist absolut. (Dabei Homerisches neu verwandt.) Im Widerspruch mit dem absoluten Begriff der Gottheit steht der tatsächliche Weltverlauf. Daraus erwächst das Problem, das jedoch nur ein *θαυμάζειν* im Menschen erzeugt. — Bei Euripides dagegen sind die Konsequenzen dieses Denkens gezogen: die Gottheit, die nur absolut sein kann, muß vernunftgemäß handeln. Da das tatsächliche Weltgeschehen diesem Postulat widerspricht, wird die Gottheit mit leidenschaftlicher Kritik verfolgt, ja negiert (vgl. Fr. 286 N. Bellerophon).)

gegenwärtigen Weltordnung zeugen. Der Mensch begehrt auf gegen den Gott und erfindet in der Erregung eine bessere Welt. Leidenschaft und Denken sind hier unlöslich verbunden.

Es kann unsere Aufgabe nicht sein, alle Stellen beizubringen, wo Kritik gegen die Gottheit in der Selbstäußerung geübt wird. Sie würden dieselbe Sachlage in vielleicht verschiedenen Schattierungen zeigen, so z. B. Hekabe 488, Kyklops 354, wo als eigentliche Gottheit die Tyche bezeichnet, Herakles 339, wo die moralische Minderwertigkeit des Zeus betont wird. Man mag diese und andere Stellen auf ihren Gehalt hin prüfen, wenn sie später in anderem Zusammenhang vorgelegt werden. Wesentlicher ist hier der Nachweis, wie derselbe Gehalt, der den Rahmen der alten Götteranrufung fast hat bersten lassen, sich in wieder anders gestalteten Selbstäußerungen darstellt.

Andromache wird in dem Stück gleichen Namens von Menelaos, der ihren Knaben in der Gewalt hat, vor die Wahl gestellt: stirb oder sieh dein Kind sterben! Sie reagiert mit heftigem Affekt, wie es in ihrer Lage natürlich ist. Aber die Form ihrer Äußerung ist seltsam (319): *ὦ δόξα δόξα, μοῖοισι δὴ βροτῶν οὐδὲν γεῶσαι βίον ὄγκωσας μέγαν. εὐκλεία δ' οἷς μὲν ἔστ' ἀληθείας ὕπο, εὐδαιμονίζω· τοὺς δ' ὑπὸ ψευδῶν, ἔχειν οὐκ ἀξιώσω πλὴν νόηη φρονεῖν δοκεῖν.* Hier äußert sich nicht der Schmerz der Mutter, kein rein menschliches Pathos tut sich kund; nicht aus der Bedrängnis ihrer Seele dringt die Selbstäußerung, nicht den Zerstörer ihres Glückes, ihres Lebens sieht sie in Menelaos: als Beispiel der Erbärmlichkeit, die ein großer Name deckt, beleidigt er ihr Wertgefühl. An dem paradigmatischen Einzelfall entzündet sich das auf das Allgemeine gerichtete Denken, in der Selbstäußerung wird der Begriff zum Gegenüber¹⁾, und in

¹⁾ Da streng genommen noch keine 'Begriffe' als solche bewußt geworden sind, ist dieser Vorgang nicht ganz so absonderlich, wie er zunächst erscheinen mag. Daß eine Potenz, für die die Sprache einen Namen hat, lebhaft empfunden zu einem leibhaftigen Gegenüber wird ('Personifikation') ist eine Erscheinung so alt wie griechisches Wertdenken überhaupt. Sie ist eine Form religiöser (vgl. zu *Θεῖα* Pind. Isth. 5 v. Wilamowitz, Pindaros 201f.), konstruktiver und naturphilosophischer Spekulation. — Besonders nahe steht dem Euripides wieder

allem Leid kündigt Andromache, wie wahre und falsche *εὐκλεία* zu bewerten seien.

In wieder anderer Gestalt stellt sich derselbe Gehalt im Munde des zürnenden Theseus Hippolyt. 916—942 dar. Im Lauf des vorübergehenden Geschehens hat Theseus den Brief erbrochen, der Hippolytos bezichtigt, er habe Phaidra durch seine Nachstellungen in den Tod getrieben. Nun tritt Hippolytos auf (902), er fragt (909) und erhält keine Antwort (911 *σιγῆς*). Schon in diesem Schweigen ist die tiefe Erregung des Theseus bezeichnet; Hippolytos drängt auf Antwort, und entrüstet über die vermeintliche Heuchelei beginnt Theseus zu eifern: *ὦ πόλλ' ἀμαρτάνοιτες ἀνδρῶνοι μάτηρ, τί δὴ τέχνας μὲν μυρίας διδάσκετε καὶ πάντα μηχανᾶσθε κάξερρίσκετε, ἐν δ' οὐκ ἐπίστασθ' οὐδ' ἐθρησασσάμενοι, φρονεῖν διδάσκον ὅσων οὐκ ἔννοιαι νοῦς.* Dann (925) folgt auf die Worte des Sohnes ein neuer Ausbruch des Zornes: *φεῦ, χεῖρ βροτοῖσι τῶν φίλων τεκμήριον σαφές τι κείσθαι καὶ διάγνωσιν φρονῶν, ὅσους εἴ ἀληθῆς ἔστιν ὅς τε μὴ φίλος, δισσῶς τε φωνῶν πάντας ἀνθρώπους ἔχειν, τὴν μὲν δίκαιαν, τὴν δ' ὅπως ἐτόγχανεν, ὡς ἡ φρονοῦσα ἰάδικ' ἐξηλέγχετο πρὸς τῆς δικαίας κοῦκ ἂν ἠραιώμεθα, und schließlich (936): *φεῦ, τῆς βροτείας· ποῖ προβήσεται φρονός. τί τέρμα τόλμης καὶ θράσους γενήσεται; εἰ γὰρ κατ' ἀνδρὸς βίον ἐξογκώσεται, ὃ δ' ὑστερός τοῦ πρόσθεν εἰς ἐπιερβολὴν παροῦργος ἔσται, θεοῖσι προβαλεῖν χθονὶ ἄλλην δεήσει γαῖαν, ἢ χωρήσεται τοῦς μὴ δικαίους καὶ κακοῦς περφοκίας.**

Hier ist es ein Anruf an die Menschen und das einfache *φεῦ*, was den Affekt bezeichnete, wäre er nicht schon durch die Situation klar genug. Aber ob Anruf, ob nicht: das ist jetzt für das Wesen dieser Formen belanglos. Das Charakteristische ist allein, daß der Groll über die erlittene Schmach sich in Klagen über der Menschen Unvermögen, das *φρονεῖν* zu lehren (*τί δὴ*), über das Fehlen eines Wesenskriteriums, über die schrankenlose Frechheit des Menschenwitzes entläßt, ja daß aus dem Pathos, wie in der Medea und Andromache, das Phantasma (Verbesserungsvorschlag, Erwägung der Konsequenzen) geboren wird. Be-

Theognis z. B. 649: *ἡ δὲ δαλλὴ κενὴ, τί ἐμοῖσ' ἐπιεικμένη ὄμοις σῶμα κατασχόμενος καὶ νόον ἡμέτερον; κτλ. vgl. auch 523; 1117.*

deutungsvolle Prägungen stehen hier an nicht weniger bedeutungsvoller Stelle; kein Zweifel, daß der Dichter bemüht ist, der tiefen Erbitterung des Theseus regen Ausdruck zu verleihen. Fremdartig aber und neu muß es gegenüber dem Brauch des Aischylos und besonders dem des Sophokles anmuten¹⁾, wenn auch hier im Pathos die persönliche Kränkung als Paradigma des normwidrigen Weltzustandes empfunden wird. Denn nicht der beleidigte Gatte, nicht der entehrte Vater reagiert in Theseus; auf den Schlag, der die Person traf, antwortet der Widerwille des unbefriedigten Werthbewußtseins.

Die Reihe der Beispiele für die rationale Selbstäußerung ließe sich noch vergrößern. Besonders kennzeichnend sind die Anrufungen an Begriffe; wie Andromache die *δόξα* an einer Affektstelle ruft, so wendet sich Iophon (Herakliden 433) der *ἐλπίς* zu, Iphis (Hiketiden 1108) dem *γῆρας*²⁾, Ion spricht (Ion 1512) zu der *τύχη*, Elektra (Orest 126) zu der *φύσις*, Orest (Orest 213) zu der *πότνια Δήθη*. Es wäre verfehlt, wollte man allen diesen Anrufungen innerlich notwendige Ausdruckswerte zuschreiben. Besonders in den späteren Stücken bezeichnen auch diese Formen mehr ein Pathos, als daß sie aus dem Pathos hervorgetrieben wären. Wenn in der Taurischen Iphigenie (1321) die Verwunderung statt des sonst üblichen *ἔα* oder *ὦ θεοί*³⁾ durch den Anruf: *ὦ θαῦμα — πῶς σε μεῖζον ὀνομάσας τύχῃ*; ausgedrückt wird und in den Bakchen (1287) Kadmos, bevor er der Agaue die ganze Wahrheit offenbart, ausruft: *δόσσην' ἀλήθει'*, *ὡς ἐν οὐ καιρῷ πάρει*, so zeugen zwar auch diese Bildungen für die gedankliche Form der Darstellung des Affektes, aber

¹⁾ Vgl. Leo, Plaut. Forsch. 2 122.

²⁾ Vgl. Fr. 805 N. (Phoinix): *ὦ γῆρας, ὅταν τοῖς ἔχουσιν εἴ καιόν*. Fr. 1080 (incert.) *ὦ γῆρας, ὅταν ἐλπιδ' ἰδόνῃς ἔχεις κτλ.* — Hierher gehört auch Fr. 791 N. (Philoktet): *ἄλις, ὦ βιοτά, πέραναι πρὶν τινα συντυχίαν ἢ κτεάτεσσιν ἐμοῖς ἢ σώματι τῷδε γένεσθαι*, ein Anruf, der von starkem Pathos getragen wird, aber freilich in dem Fehlen der allgemeinen Reflexion den entsprechenden Gebilden des Sophokles (Philokt. 1348) nahesteht; ferner, stark von Reflexion durchsetzt, Fr. 324 (Danae) *ὦ χρυσέ, δεξιῶμα κάλλιστον βροτοῖς κτλ.* (vgl. Fr. adesp. 129).

³⁾ Alk. 1123 z. B. ruft Admetos verwundert aus: *ὦ θεοί, τί λέξω — θαῦμα' ἀνέλιπτον τόδε κτλ.*

Eigenprägungen von der eindrucksvollen Kraft der ähnlichen Formen früherer Stücke sind sie nicht mehr zu nennen¹⁾.

Die besondere Bedeutung aller dieser Formen aber, der Götterkritik, des Anrufes an Begriff, Menschen und auch des anrufungslosen leidenschaftlichen Rasonnements, erweist schon die Tatsache, daß sie sich eigens bei Euripides finden. Aischylos hatte nichts Ähnliches aufzuweisen²⁾ und dem bei Sophokles an die Art des Euripides erinnernden Anruf des Oedipus (O. T. 380) fehlt das für Euripides charakteristische Gepräge: *ὦ πλοῦτε καὶ τυραννὶ καὶ τέχνῃ τέχνης ὑπερφέρουσα τῷ πολυζήλω βίῳ, ὅσος παρ' ὑμῖν ὁ φθόνος φυλάσσεται, εἰ τῆσδ' ἔ' ἀρχῆς οὐνεχ', ἦν ἐμοὶ πόλις δωρητόν, οὐκ αἰτητόν, εἰσεχειρίσεν — ταύτης Κρέων ὁ πιστός, οὐδ' ἀρχῆς φίλος, λάθρα μ' ὑπελθὼν ἐκβαλεῖν ἡμείρεται, ὑφεῖς μάγον τοιόνδε μηχανορράφον, κτλ.* Wir sahen schon (S. 69 u. 68), daß Oedipus vornehmlich seinen Reichtum meint, sein Regiment, seine Kunst, welche die der Sphinx übertraf. Aber diese Schattierung ist vielleicht zu fein, als daß sie den andersartigen Charakter des sophokleischen Gebildes außer Zweifel setzen könnte. Wesentlich jedoch ist, daß die eigentliche Betrachtung bei Sophokles ganz zurücktritt: *ὅσος παρ' ὑμῖν ὁ φθόνος φυλάσσεται*, das ist alles. Der Nachdruck liegt in dem exemplifizierenden *εἰ*-Satz, der gar nicht enden will. Hier also entzündet sich im Pathos nicht ein Wertdenken; nach dem kurzen Anruf an das Allgemeine drängt sich die Person wieder vor und an dem Persönlichen kommt der Affekt zur vollen Entfaltung³⁾.

¹⁾ Sie kommen einfachen Ausrufen sehr nahe wie Bakch. 1244 *ὦ πένθος οὐ μετρητόν οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν*, Or. 211 *ὦ φίλον ἔπνου θέληγτρον, ἐπίκουρον νόσου*.

²⁾ Prom. 45 *ὦ πολλὰ μισηθεῖσα χειρωναξία*, Sieben 256 *ὦ Ζεῦ γυναικῶν οἶον ὡπασας γένος* könnten allenfalls als sehr bescheidene Ansätze für rationalen Anruf und Götterkritik gelten; doch ist die Prometheusstelle als einfacher Ausruf ohne Richtung auf ein Gegenüber zu verstehen, in den Sieben zeigt der vorhergehende Vers der Frauen: *ὦ παγκρατὲς Ζεῦ, τρέψον εἰς ἐχθροῦς βέλος*, daß das erstrebte scharfe Klingenkreuzen der Stichomythie die Formung von v. 256 beeinflußt hat. Ausruf ist auch das Wort der in den Tod gehenden Cassandra Ag. 1327 *ὡ βρότεια πράγματα*.

³⁾ Das für Euripides bezeichnende *χορὴν* findet sich in Verbindung mit dem ebenso charakteristischen *δεινόν γε* in einem längeren Rasonnement über die

Man kann nach allem die rationale Selbstäußerung mit Gewißheit als eine Eigenprägung des Euripides in Anspruch nehmen. Als solche legt sie einen Zug euripideischen Wesens fest. Ob das Pathos zur Betrachtung oder ob ein rationales Innewerden des normwidrigen Weltverlaufs zum Pathos führt: beide Formen offenbaren das eigentümlich euripideische Ineinander von elementarem Fühlen und rationalem Denken. Die rationale Selbstäußerung weist auf ein echt hellenisches Naturell, gerade sie ist für hellenisches Wesen charakteristisch. Wer die 'Gewohnheit des Euripides, seine Personen zum Sprachrohr seiner persönlichen Anschauungen zu machen' vom Standpunkte 'reinen Künstlerturnes' aus verwirft und Euripides da genießt, wo er 'wahrer Dichter' ist, verbaut sich den Weg zum Verständnis dieses Dichters und zu seiner rechten Wertung nicht weniger als der Vertreter der Weltliterarhistorie, der in ernsthafter Durchführung eines Bonmots das 'philosophische' Dichtertum des Euripides aus dem modernen Gesellschaftsdrama zu begreifen sucht¹⁾. Man hat auch dem

ungerechte Verteilung der Glücksgüter, das bei Stobaeus 4, 42, 7 unter dem Lemma *Σοφοκλέους Ἀλήτης* steht. Leo sieht darin euripideischen Einfluß bei Sophokles (Plaut. Forsch.² 118 Anm. 1). Mit Sophokles hat jedoch das Fragment (103 N.) dieses sehr problematischen, nur durch Stobaeus bekannten 'Aletes' nichts zu tun; vgl. v. Wilamowitz, Hermes 54, 1919, 53 Anm. 1. — Die Schlußverse des Orest Soph. El. 1505 werden dadurch völlig isoliert: *χεῖρ δ' ἐδδῶς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσιν δίκην, δοτις πέρα πείσσειν γε τῶν νόμων θεοὶ, κταίρειν: τὸ γὰρ πανουργοῦ οὐκ ἂν ἦν πολὺ*. Sie sind nicht allein gehalten, wie man oft gesagt hat, sie sind auch gemessen an der sonst von Sophokles ausgestalteten Form der Sentenz singulär, wie E. Wolf, Sentenz und Reflexion bei Sophokles, Diss. Tübingen 1910, 23f. zeigt. An ihrer Echtheit zweifelt man heute nicht mehr; doch muß man zugeben, daß am Schluß des Dramas, der schwierige bühnentechnische Aufgaben stellte und überhaupt ohne starke innere Beteiligung geschrieben ist (vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 225ff.), ein fremdes Element eingedrungen ist, ohne angeglichen zu werden. — Fr. inc. 859 N. *ὁ θνητῶν ἀνθρώπων καὶ ταλαίπωρον γένος, ὃς οὐδὲν ἔσμεν πλὴν σκιάς ἐοικότες βάρος παρισσῶν γῆς ἀναστρωφόμενοι* birgt echt sophokleischen Gehalt (vgl. Aias 125f.). Charakteristisch ist, daß das angerufene Menschengeschlecht nicht ein abstraktes Gegenüber bildet, nicht Allgemeinheit ist, sondern daß mit dem warm empfundenen 'Wir' sich das Persönlich-Nahe vordrängt, wo die Person spricht. Anders im Chorlied, der Stätte reiner Betrachtung; O. T. 1186.

¹⁾ Selbst v. Wilamowitz urteilt hart über das Phantasma Herakl. 655ff. (zur Stelle Herakl.² 362) und Leo, der scharfe Wertungen meidet, spricht von der 'einseitigen

Komplex Euripides gegenüber stets zu bedenken, daß die Tragödie im Athen des fünften Jahrhunderts eine eigenen Gesetzen unterworfenen Äußerungsform geistigen Lebens ist, welche sich der Beschränkung durch moderne Kategorien widersetzt. Dem aesthetisierenden Betrachter mußte Euripides notwendig als geringer Dichter, dem Philosophen als unoriginaler Denker erscheinen. Wer dem Tragiker sein Eigenrecht beläßt, die geistigen Ströme des Stadtvolkes zu sammeln und im tragischen Geschehen in greifbarer Gegenwart darzustellen, wird zugeben, daß bei Euripides die Art, wie der Affekt einem Begriff oder dem Allgemeinen als Gegenteil entgegenströmt, auf dasselbe in der Ganzheit des Erlebens verwurzelte Wertbewußtsein weist, das in dem Gebet der Hekabe die alte Form erfüllte. Euripides weicht auch hierin ganz von dem 'frommen' Sophokles ab und tritt neben Aischylos. Wenn dem euripideischen Menschen hinter dem Einzelschicksal, das ihn trifft, das Allgemeine aufgeht, wie dem aischyleischen Menschen der wirkende Gott, so bleibt freilich die Kluft zwischen naive Gottbewußtsein und rationalem Normbewußtsein gewaltig; aber indem hier wie dort das einzelne Geschehen über sich hinausdeutet, gibt sich die Einheit, die beide Dichter verbindet, in einem primären Wertgefühl zu erkennen.

Es ist grundlegend für die Erkenntnis des Wandels der Selbstäußerungsformen und der sie bedingenden inneren Voraussetzungen, daß die leidenschaftliche rationale Selbstäußerung nicht zu allen Zeiten euripideischen Schaffens in gleicher Prägnanz anzutreffen ist. Das Jahr 415 ist für die Selbstäußerung wie auch für die Entwicklung anderer Formen der euripideischen Tragödie ein wichtiges Epochenjahr. Die wenigen Formen ratio-

sophistischen Reifezeitung, die der Redende dem vorliegenden Moment der Handlung gibt, um seine Argumentation ins Allgemeine zu erheben' (Plaut. Forsch.² 118); er weiß zwar auch 'den tiefen Anteil, den [Euripides] an den Dingen des menschlichen Lebens und den Leiden der Menschen nimmt', zu würdigen (a. a. O. 122). Aber das letzte ist kein Wesenszug des Euripides, und einmal als 'sophistisch' abgestempelt, ist die Form der Götterkritik usw. verständig gemacht, ehe sie zum Problem wurde.

naler Selbstäußerung, die sich nach 415 finden, lassen nicht mehr die Inbrunst und die durchdringende Schärfe der früheren Gebilde erkennen. Diese Behauptung möge ein Gang durch die uns kenntliche Schaffensepoche des Euripides rechtfertigen.

Die leidenschaftlichsten Formen der Götterkritik finden sich in der Medezeit. Die oben (S. 118f.) ausgeschriebenen Selbstäußerungen der Medea (516ff.) und des Hippolytos (616ff.) bedürfen nur eines Hinweises: sie sind vom Atem der Leidenschaft durchweht¹⁾. Von lebhafter Erregung zeugt ferner der kurze ins Allgemeine spielende Ausruf der Medea in der Stichomythie (330): *φεῦ φεῦ βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα* (vgl. v. 1290); die Empörung des Besserwissens spricht aus dem scharfen Räsonnieren der Amme (Med. 190): *σκαιούς δὲ λέγων κοῦδέν τι σοφοῦς τοῦς πρόσθε βροτοῦς οὐκ ἂν ἀμάροις*, welche die Musik für die Tafelfreuden erfanden, und nicht zur Heilung kranker Gemüter schufen. Schmerzerfüllt ruft Hippolytos die Mutter an (1082): *ὦ δυσάλαινα μήτηρ, ὦ πικραὶ γόνοι* und aus dem Pathos dringt im nächsten Vers der allgemeine Wunsch: *μηδεὶς ποτ' εἶη τῶν ἐμῶν φίλων νόθος*²⁾. In zwei Fragmenten aus früher Zeit bezeichnet die leidenschaftliche Frageform *τί δήτι* den Affekt, Fr. 795 aus dem Philoktet, der zusammen mit der Medea aufgeführt wurde: *τί δήτι θάκοις μαντικοῖς ἐνήμενοι σαφῶς διόμνυσθ' εἰδέναι τὰ δαιμόνων*³⁾; und Fr. 439 aus dem ersten Hippolytos: *φεῦ φεῦ τὸ μὴ τὰ πράγματ' ἀνθρώποις ἔχειν φωνήν, ἔν' ἦσαν μηδὲν οἱ δεινοὶ λέγειν κτλ.* Der Zusammenhang ist ungewiß, aber soviel läßt sich sagen: Ausdruck und Gedanke sind hier ähnlich gesteigert wie in den pathetischen Äußerungen des Theseus in der oben angeführten Hippolytospartie⁴⁾. Daß die schon behandelte An-

¹⁾ Bellerophonotes Fr. 286 N. stammt aus einer Darlegung: charakteristisch für den Anfang der zwanziger Jahre ist auch hier der Nachdruck, der sich v. 2 äußert: *οὐκ εἰσίν, οὐκ εἶσ'* (sc. θεοί).

²⁾ Vgl. etwa Fr. 58 N. (Alexandros), Fr. 80 (Alkmaion), Fr. 33 (Aiolos): kräftige Äußerungen des Pathos ins Allgemeine spielend.

³⁾ Vgl. auch Fr. 794, 3 N. (Philoktet).

⁴⁾ Ein Reflex aus dem Bellerophonotes (vgl. Aristoph. Fried. 76; 154), jedenfalls aber euripideisches Ethos ist wohl zu sehen Aristoph. Fried. 56ff.: (Trygaios) *δὲ ἡμέρας γὰρ εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων ὡδὶ περηνῶς λοιδορεῖται τῷ Διὶ καὶ φησιν· ὦ Ζεῦ, τί ποτε βουλεύῃ ποιεῖν*; vgl. v. 62f. (Welcker, Gr. Trag.

rufung der Andromache an die *δόξα* einen regen Affekt ausdrückt, hatte die Situation, aus der Andromache heraus ruft, nahegelegt, überdies aber wird es durch das verdoppelte *ὦ δόξα δόξα* erwiesen. In demselben Stück wendet sich Peleus in der feurigen Abwehr des Menelaos an die Allgemeinheit mit der Paränese (622): *τοῦτο καὶ σκοπεῖτέ μοι, μνηστῆρες, ἐσθλῆς θυγατέρ' ἐκ μητρὸς λαβεῖν*¹⁾. Wenn ein Unbekannter in den im Jahre 438 aufgeführten²⁾ Kressai ausruft (Fr. 464 N.): *γαμεῖτε νῦν γαμεῖτε* (Verdoppelung) *κἄτα θνήσκετε ἢ φαρμάκοισιν ἐκ γυναικὸς ἢ δόλοισι*, so ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß es sich um eine ähnliche Paränese handelt wie auch Androm. 622, 950, Hik. 917³⁾; der leidenschaftliche Ton ist unverkennbar. Entrüstet über der Hermione Eifersucht ruft Andromache (184): *φεῦ φεῦ· κακὸν γὰρ θνητοῖς τὸ νέον ἐν τε τῷ νέῳ τὸ μὴ δίκαιον ὅστις ἀνθρώπων ἔχει*. In der Hekabe findet sich beides, die Götterkritik in der Du-Form und das affekterfüllte *τί δήτι*. ὦ Ζεῦ, *τί λέξω; πότερά σ' ἀνθρώπους ὀρᾶν ἢ δόξαν ἄλλως τήνδε κεκτῆσθαι μάτην ψευδῆ, δοκοῦντας δαιμόνων εἶναι γένος, τύχην δὲ πάντα τῶν βροτοῖς ἐπισκοπεῖν*; so rechdet (488) der mitleidige Herold mit der Gottheit, als er den Tod der Jungfrau Polyxena der Mutter zu künden kommt. In der großen Rede (787ff.), in der Hekabe den Aga-

1839, 794). — An Euripides klingt auch an Karkinos Fr. 3 N. (Semele; Athen. XIII p. 559 F): *ὦ Ζεῦ, τί χρῆ γυναικὸς ἐξεπεῖν κακόν; ἀρκοῦν ἂν εἶη, κἂν γυναῖκ' εἴπῃς μόνον*. Der rein formelhafte Anruf deutet auf verständnislose Übernahme.

¹⁾ Die Bemerkung des Scholiasten *διαλέγεται δὲ πρὸς τὸ θέατρον* halte ich nicht für zutreffend. Der Scholiast hat die Gewohnheit des späteren Schauspiels vor Augen, die ja schon der späte Euripides anbahnt, vgl. oben S. 10. — Ohne Bezeichnung des Gegenübers findet sich ähnliche Paränese Androm. 950: *πρὸς τὰδ' εἰς φυλάσσετε κλέθροισι καὶ μοχλοῖσι δωμάτων πύλας* an die Ehemänner. Diese schwache Form der Paränese kehrt in dem späten Orest wieder (804): *τοῦτ' ἐκείνο, κτᾶσθ' εἰαίρους, μὴ τὸ συγγενὲς μόνον*.

²⁾ Vgl. Hypoth. zur Alkestis, Schol. ad. Eurip. II 214 (Schwartz).

³⁾ Auch Fr. 609 N. (Peliaden) wird allgemeine Paränese sein: *ὁ γὰρ ξυνόνος κακὸς μὲν ἦν τύχῃ γένος, τοιοῦτ' οὖτος ξυνόνος ἐκπαιδευέται, χρηστοῦ δὲ χρηστός· ἀλλὰ τὸς ὀμιλίας ἐσθλὰς διώκειν, ὦ νεοί, σπουδάζετε, zumal dieser bei Euripides häufig auftretende Gedanke — Androm. 683, Fr. 7 (Aigeus), ὀμιλία dann geradewegs 'Wesenskriterium' Fr. 812 (Phoinix), Elektr. 384, Fr. 759 (Hypsip.) —, der damals wohl überhaupt geläufig war (Antiphon. Vorsokr. 80 B 62), aus der Spruchdichtung stammt (Theognis 31ff., 305ff. Aisch. Pers. 753ff.).*

memnon anfleht, er möge ihr an dem Mörder ihres Sohnes Rache vergönnen, tritt ihr Leid gesteigert hervor (812): οἶμοι τάλαίνα, ποῖ μ' ἐπεξάγεις πόδα; ἔοικα πράζειν οὐδέν· ὦ τάλαί· ἐγώ, und hieran schließt sich die pathetische Betrachtung: τί δῆτα θνητοὶ ἄλλα μὲν μαθήματα μοχθοῦμεν ὡς χορὴ πάντα καὶ ματεῖομεν, Πειθῶ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην οὐδέν τι μᾶλλον ἐς τέλος σπουδάζομεν μισθοῦς διδόντες μανθάνειν, ἢν ἦν ποτε πείθειν ἢ τις βούλοιο τυγχάνειν θ' ἅμα; Die Verzweiflung der Hilflosen, die sich unvermögend fühlt, Agamemnon zu überzeugen — und doch hängt davon die Erfüllung ihres letzten Wunsches ab, Rache zu üben — macht die allgemeine Betrachtung zu einer intensiven Selbstäußerung.

Im Kyklops betet Odysseus in der Bedrängnis zu Pallas und Zeus (350). Die Inbrunst seiner Bitte steigert sich am Schluß und schlägt unvermittelt in die Kritik am Gotte um (353ff.): σὺ τ', ὦ φαεινῶν ἀστέρων οἰκῶν ἔδρας Ζεῦ ξένε', ἕρα τὰδ· εἰ γὰρ αὐτὰ μὴ βλέπεις, ἄλλως νομίζῃ Ζεὺς τὸ μηδὲν ὦν θεός. Die lebendige Du-Form ist auch hier gewahrt, wenn auch der Ausdruck milder ist und der ruhigen Feststellung nahekommt. Im Herakles aber und den Hiketiden, die etwa in den gleichen Zeitraum wie der Kyklops fallen (Ende der zwanziger Jahre), lassen sich noch eindrucksvolle Formen der Götterkritik und der betrachtenden Selbstäußerung aufzeigen. Hik. 1108ff. zeigt der Anruf des Iphis an das Alter leidenschaftliche Schärfe: ὦ δυσπάλαιστον γῆρας, ὡς μισῶ σ' ἔχων, μισῶ δ' ὅσοι χορήζουσιν ἐκτείνειν βίον, βρωτοῖσι καὶ ποτοῖσι καὶ μαγεύμασι παρεκτρέποντες ὀχετὸν ὥστε μὴ θανεῖν. Die Rede, die in diesen Worten endigt, beginnt mit nicht weniger leidenschaftlichem Raisonnement, der Affekt ist durch οἶμοι gekennzeichnet und das τί δῆ malt die Empörung (1080): οἶμοι· τί δῆ βρωτοῖσιν οὐκ ἔστιν τόδε, νέους δις εἶναι καὶ γέροντας αὐτὰ πάλιν¹⁾; Aber darauf folgt fünf

¹⁾ Als Tatsache — und also mit anderen Ausdruckswerten — konstatiert Theognis 1009ff. die Einmaligkeit des menschlichen Lebens. Auch dieser Gedanke, der, deutlich als Paränese bezeichnet, Sophokles Fr. 64N. wiederkehrt, ist altes Gut. Vgl. Bakchylides III 88 (Süß). Als Bestandteil sophistischer Spekulation erweist ihm Dümmler, Proleg. zu Platons Staat, Kl. Schr. 1901 I 175, durch Vergleich mit Antiphon, Vors. 80 B 52.

Verse hindurch einfach darlegende Betrachtung, dann wird mit dem eigenen Fall exemplifiziert.

Die Rede des Adrast beginnt mit den Worten (734): ὦ Ζεῦ, τί δῆτα τοὺς ταλαιπώρους βρωτοὺς φρονεῖν λέγουσι; σοῦ γὰρ ἐξηρημέδα δρωμέν τε τοιαῦθ' ἂν σὺ τυγχάνης θέλων und schließt mit dem Anruf (744): ὦ κερτοὶ βρωτῶν, † οἱ τόξον ἐντείνοντες τοῦ καιροῦ πέρα καὶ πρὸς δίκης γε πολλὰ πάσχοντες κακὰ¹⁾ φίλοις μὲν οὐ πείθεσθε, τοῖς δὲ πράγμασιν· πόλεις τ', ἔχουσαι διὰ λόγον κάμψαι κακὰ, φόνῳ καθαιρεῖσθ', οὐ λόγῳ, τὰ πράγματα. Und ähnlich endet derselbe Adrastos den Akt (949ff.): ὦ ταλαιπώροι βρωτῶν, τί κτᾶσθε λόγῳ καὶ κατ' ἀλλήλων φόνους τίθεσθε; παύσασθ', ἀλλὰ λήξαντες πόνον ἄσθη φυλάσσεθ' ἥσυχον μεθ' ἡσύχων, hierauf abschließend die schlichte Feststellung: σμικρὸν τὸ χορῆμα τοῦ βίου· τοῦτο δὲ χορὴ ὡς ῥᾶστα καὶ μὴ οὐκ ἔστιν πόνοις διεκπεραῖν. In diesen drei Stellen beweisen zwar Anruf an ein Gegenüber und durchgeführtes 'Du' die innere Erregung²⁾; gegenüber der Leidenschaft der entsprechenden Formen in den Stücken der Medeazeit tritt hier aber das Pathos als matte Resigniertheit in Erscheinung³⁾. In Verse 734 wird zwar Zeus angerufen, die Frage aber, die durch das τί δῆτα eingeleitet wird, ist allgemein gehalten, nicht an ihn gerichtet. 'Von dir hängen wir ab und müssen tun, was zu wollen dir beifällt.' Das ist das Bekenntnis menschlicher Ohnmacht. Auch der Anruf v. 744ff. ist ein Innewerden der Normwidrigkeit menschlichen Tuns, kein Sichauflehnen. Nur die dritte Stelle v. 949ff., zeigt größere Lebhaftigkeit in Frage und Imperativ, aber auch hierin ist sie ein schwacher Nachklang der ungestümen Invektive der Medeazeit. Daß die Resignation dieser Äußerungen nicht aus der Rolle des Adrast zureichend erklärt werden kann, sondern daß darin die Tendenzen einer inneren Entwicklung des dichtenden Genies und seiner Form anzuerkennen sind, wird der weitere Gang der Untersuchung wahrscheinlich machen.

¹⁾ v. 745f. hält v. Wilamowitz, Gr. Trag. I⁷ 283, für interpoliert.

²⁾ Lebhafter Wunsch im Gegenüber mit der πατρὶς in dem wohl zur gleichen Zeit wie die Hiketiden aufgeführten Erechtheus Fr. 360, 53 ὦ πατρὶς, εἶθε πάντας οἱ ναλοῦσι σε οὕτω φιλοῖεν ὡς ἐγώ· κτλ.

³⁾ Dem ähnlichen Ausruf der Kreusa Ion 252ff. fehlt bezeichnender Weise das 'Du': ὦ τλήμονες γυναῖκες· ὦ τολμήματα θεῶν· τί δῆτα; ποῖ δίκην ἀνοσομεν, εἰ τῶν κρατούντων ἀδικίας δλοῦμεθα; vgl. Fr. 400 (Ino).

Im Herakles, der, wohl bald nach den Hiketiden aufgeführt¹⁾, im Ganzen dieselbe Stufe bezeichnet, kommt die Verzweiflung des Amphitryon in einem haßerfüllten Angriff gegen Zeus zum Ausdruck (339): *ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ἠμύγαμόν σ' ἐκτησάμην, μάτην δὲ παιδὸς κοινεῶν ἐκλήζομεν· σὺ δ' ἦσθ' ἄρ' ἦσσαν ἢ δόκεις εἶναι φίλος. ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὢν θεὸν μέγαν· παιδᾶς γὰρ οὐ προὔδωκα τοὺς Ἡρακλέους. σὺ δ' ἐς μὲν εὐνάς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν, τὰλλότρια λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβὼν, σφῆζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους. ἀμαθὴς υἱ εἰ θεός, ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς.* Hier wird innerhalb eines Dramas, mit dessen Personen der mythische Zeus eng verbunden ist, die *ἀδικία* des anerkannten Gottes mit scharfem Worte gegeißelt. Der Gott und sein Handeln, wie es der Mythos kündigt, wird nach dem absoluten Maßstab des neuen Menschen gemessen; *ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὢν θεὸν μέγαν*: in der Brust des Menschen wohnt ein reineres Bild der Tugend als im Gott. Der Mythos, der dem Hellenen Geschichte und damit Wirklichkeit ist, wird vor demselben Wertgefühl verurteilt, wie in der Medea und dem Hippolytos der gegenwärtige Weltzustand. Das Raisonement wird hier zwar nicht durch ein Pathos veranlaßt, an der Intensität des Ausdrucks aber steht es den früheren Stellen kaum nach.

Die zeitlich spätesten Beispiele emphatischer Kritik weist der Ion auf, der jedenfalls bald nach 415, wahrscheinlich um 410 aufgeführt wurde²⁾. Mit lebhafter Empfindung räsonniert der Jüngling (1312): *φεῦ· δεινὸν γε, θνητοῖς τοὺς νόμους ὡς οὐ καλῶς ἔθνηκεν ὁ θεὸς οὐδ' ἀπὸ γνώμης σοφῆς· τοὺς μὲν γὰρ ἀδίκους βωμῶν οὐχ ἴζειν ἐχρῆν, ἀλλ' ἐξελαύνειν· οὐδὲ γὰρ ψάτειν καλὸν θεῶν πονηρὰν χεῖρα. τοῖσι δ' ἐνδίκαις ἱερὰ καθίζειν ὅστις ἠδικεῖτ' ἐχρῆν· καὶ μὴ ἵπ' ταῦτό τοῦτ' ἰόντ' ἔχειν ἴσον τὸν τ' ἐσθλὸν ὄντα τὸν τε μὴ θεῶν πάρα.* Aber wie in den Hiketiden herrscht hier die darlegende Betrachtung vor. Am Schluß der Scene, in der Mutter und Sohn zum ersten Male zusammentreffen, wendet sich Kreusa an Phoibos (384 ff.): *ὦ Φοῖβε, κάκει κἀνθάδ' οὐ δίκαιος εἰ ἐς τὴν ἀποῦσαν, ἧς πάρεισιν οἱ λόγοι. ὅς οὔτ' ἔσωσας τὸν σὸν δν σῶσαι*

σ' ἐχρῆν, οὔθ' ἱστορούση μητρὶ μάντις ὢν ἐρεῖς, ὡς, εἰ μὲν οὐκέτ' ἔσιν, δοκωθῆ τάφω, εἰ δ' ἔσιν, ἔλθῃ μητρὸς εἰς δψιν ποτέ. Hier ist zwar die Du-Form in natürlicher Lebendigkeit durchgeführt, aber der Anruf zeugt nicht von der explosiven Kraft, welche die Entrüstung der Medea, des Theseus, des Hippolytos hervorberechen ließ. Phoibos ist nicht das absolute Gottwesen, wie der Zeus im Anruf der Medea, und kein auffallendes Pathos stellt den Rapport mit dem göttlichen Gegenüber her. Phoibos hat als Verführer Kreusas, der ihr den Sohn vorenthält, tätigen Anteil an der Handlung. Die Kritik an dem Gotte ist in der Handlung selbst Form geworden, sie ist tief im Einzelschicksal der Person verwurzelt. Äußert sich diese aber in vorwurfsvoller Rede gegen den Gott selber, so geschieht dies am Ende der Scene, d. h. an einer Stelle, wo das Gebet bei Euripides, wie wir sahen, einen festen Platz hat³⁾.

Ähnlich steht es mit der Erwägung des Ion, die (429 ff.) den Akt abschließt. Leise aufkeimende Kritik ist hier zum Ausdruck gekommen, nicht leidenschaftliche Zweifelsucht. So wird der rein hypothetische Charakter der Kritik stark hervorgekehrt⁴⁾; dieser nimmt dem Du, das v. 439 ff. in Erscheinung tritt, die Stoßkraft. Ion erörtert das Problem gewissermaßen gemeinsam mit den Göttern im Konversationston⁵⁾ und folgert aus Prämissen, die er setzt. Während der Zweifel in Medea, Theseus verhalten zu ruhen schien, bis ein neuer Schlag in die alte Wunde den ungestümen Ausbruch bewirkte, ist die Ungerechtigkeit des Gottes im Ion zu einem verborgen wirkenden Schicksal, der Zweifel ein psychologisches Problem geworden; der erste Teil des Dramas stellt dar, wie ein in naivem Gottvertrauen befangener Mensch der *ἀδικία* des Gottes allmählich zögernd inne wird. Man gewinnt den Eindruck, daß das kritische Verhalten des Dichters hier gewandelt ist. Die Spontaneität, mit der sich in der Zeit der Medea oder des Bellerophon Kritik und Phantasma mit steigendem Pathos erhoben, zeigt den Dichter mit der Leidenschaft des Anteil-

¹⁾ Vgl. oben S. 101 ff.

²⁾ Besonders v. 444 *εἰ δ' — οὐ γὰρ ἔσαι, τῷ λόγῳ δὲ χρῆσομαι* — ...

³⁾ Eine Form der Konversation ist das *μὴ σὺ γε* (439); vgl. Phoin. 532, Iph. A. 1440, Soph. O. C. 1441, Aristoph. Lysistr. 189 (Kühner-G. 1904 II 571)

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Herakl. 3 134 f.

²⁾ Vgl. Kranz, De forma stas. 43 Anm. 1; T. v. Wilamowitz 257 Anm. 2

nehmenden dem Erlebnis des normwidrigen Weltgeschehens hingegeben; die gleichsam in der Handlung aufgegangene Götterkritik des Ion dagegen setzt den ruhigen Blick des Betrachters voraus, dem sich das eigene Erleben mehr und mehr objektiviert.

Auch sonst hat das Stück, soviel Anlaß es auch bietet, keine erregte Auseinandersetzung mit der Gottheit. Und schon früher, in den Troerinnen, findet sich nichts den angeführten Beispielen Vergleichbares; und doch entläßt sich in diesem Stück der ganze Wahnsinn einer frevlen Weltordnung über einer Schar unschuldiger Frauen. Überall wäre hier, so sollte man meinen, Gelegenheit, den Göttern Auge in Auge ihre geringe Sorge um die Gerechtigkeit des Weltlaufes vorzuhalten. Ruft Hekabe (469f.) aus: ὦ θεοί· κακούς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους, δμως δ' ἔχει τι σῆμα κικλήσκειν θεούς, und (1280f.): ἰὼ θεοί· καὶ τί τοὺς θεούς καλῶ; καὶ πρὶν γὰρ οὐκ ἤκουσαν ἀνακαλοῦμενοι, so ist der alte kritische Geist zwar immer noch das geistige Substrat, aber ein neues Lebensgefühl hat die Inbrunst gedämpft, die Gebärde des Rechenschaft fordernden Richters gelähmt.

Daß diese Haltung der Hekabe in den Troerinnen nicht nur eine vorübergehende Stimmung des Dichters repräsentiert, noch, wie man nach modernen Analogien meinen könnte, nur ein Augenblicksbild im Spiele einer autonomen Phantasie, erweist ein Überblick über die Formen, in die sich in den spätesten Stücken des Euripides die Kritik kleidet. Die Du-Form oder, mit anderen Worten, die Hinkehr zum Gotte selbst tritt zurück. Prüft man die wenigen Stellen auf ihre Bedeutsamkeit, so zeigt sich wieder, wie ein und dasselbe im Wort greifbare Gebilde in völlig verschiedene Sinneinheiten eingehen kann. Kritik in der Du-Form findet sich jetzt nämlich in erster Linie innerhalb der konventionellen Gebete an Cäsuren der Handlung. Der Betende weist den Gott, zumeist in gemessenem Gebetston, darauf hin, daß man notwendig an der göttlichen Art irre werden müsse, werde er der berechtigten Bitte nicht willfahren¹⁾, oder er spricht bescheidener nur von seinem Recht auf Wohlfahrt²⁾, oder weiß lehrhaft ein kräftig Wörtlein darüber zu sagen, was καλόν sei³⁾.

¹⁾ *Kyklops* 606, *Iph. T.* 1084ff.; vgl. *El.* 583. ²⁾ *Hel.* 1441ff.

³⁾ *Antiope Flind. Petr. Pap. I A* 11ff. (*Suppl. Eurip. S.* 18).

Mag aber auch stärkere Erregung den Ausdruck beleben¹⁾: es ist etwas ganz anderes, ob der Mensch vom Pathos mitgerissen sich in scharfer Abkehr von der Umgebung zum Gotte und gegen ihn wendet, oder ob der Beter erst bei Ausübung einer konventionellen Gepflogenheit den dem Gebet nicht gemäßen fordernden oder lehrhaften Ton anschlägt. Hier ist das 'Du' mit dem Rahmen des Gebets gegeben, als Kriterium der Selbstäußerung kann es nicht mehr dienen.

Auch wenn außerhalb des Rahmens der konventionellen Gebete die Du-Form verbunden mit der Kritik in Erscheinung tritt, kann sie den entsprechenden Gebilden der frühen Zeit nicht gleich gewertet werden²⁾. Die eigentliche Form der Kritik ist in den späten Stücken nicht der Anruf an den Gott, sondern die Aussage³⁾ über ihn: als Reflexion hat sich die rationale Kritik

¹⁾ *Hel.* 1099ff. (bes. 1102 *τί ποτ' ἀπληστος εἰ κακῶν κτλ.*), *Phoin.* 84ff. (86 *χρῆ δ' εἰ σοφὸς πέφυκας οὐκ εἶν βροτῶν τὸν ἀπὸν αἰεὶ δυστυχῆ καθεστάναι*).

²⁾ In der Überredung zur Tat *El.* 971 *Ορ:* ὦ Φοῖβε, πολλὴν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας . . . *Ηλ:* ἔπου δ' Ἀπόλλων σκαῖός ἦ, τίνας σοφοί; *Ορ:* οὐκ ἔχρησας μητέρ' ἦν οὐ χρῆν κτανεῖν. Hier liegt der Schwerpunkt nicht im Rationalen, sondern im Psychologischen; ihm ist das Motiv der Kritik dienstbar. Ähnlich *El.* 1190 (im *Amoibeion* der reuigen Geschwister): *Ορ:* ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι' ἄφρατα, φανερά δ' ἐξέπραξας ἄγεια, φόνια δ' ὅπασας λάχε' ἀπὸ γᾶς Ἑλληνίδος. Im *Ethos* zu vergleichen *Soph. O. T.* 1329. Ausbruch übermächtigen Schmerzes *Phoin.* 350 (am Schluß des Canticum). — *I. T.* 77ff. Vorwurf gegen den Gott nicht ausgesprochen, aber im *Ethos* spürbar (oben *S.* 108f.); vgl. *Fr.* 266N. (Auge). — In den *Bakchen* ist *Pentheus* zwar *θεομάχος* (45), aber der Kampf stellt sich in der Handlung, nicht in Selbstäußerungen dar. Wie *Phoibos* im *Ion*, der *Elektra*, dem *Orest* unsichtbar, so wirkt in den *Bakchen* das Göttliche in *Dionysos* sichtbar verkörpert mit. Die Kritik ist darum in dem epiloghaften Schluß v. 1344ff. im Dialog entwickelt: auch in dieser Form ist sie bedeutsam, aber für die dumpfe Lebensstimmung der gebrochenen Kraft, nicht für das kritische Ungestüm.

³⁾ *Z. B.* in der Form *Orest* 285 *Δοξίρα δὲ μέμφομαι οὐκ ἔστιν . . .*; *Iph. T.* 380ff. nach lebhafter Äußerung des Gefühls (Anrede an den fernen Bruder) *τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέμφομαι σοφίσματα, ἦτις . . .*, dann Reflexion: daß die Göttin von den Adoranten rituelle Reinheit fordert, selbst aber Menschenopfer genießt, ist widerspruchsvoll. Niemals kann *Leto* 'solchen Unverstand' geboren haben: *ἐγὼ μὲν οὐκ ἔδνα τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐσιτάματα ἄπιστα κρίνω . . .*, *τοὺς δ' ἐνθάδ', ἀδικοῦς ὄντας ἀνθρωποκτόνους ἐς τὴν θεὸν τὸ φάθλον ἀναφέρειν δοκῶ· οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν*. Also: Kritik des im Mythos enthaltenen primi-

gehalten, auch nachdem die gährenden Kräfte des Pathos verströmt sind. Da aber die Gottheit zumeist wie im Ion mit dem Mythos, den das Drama behandelt, gegeben¹⁾ und eng mit dem Schicksal des Einzelnen verbunden ist, fehlt der Kritik häufig der rationale Zug: im Persönlichen verwurzelt fließen dabei in Rede²⁾ und Gespräch³⁾ leicht abfällige Bemerkungen über die Gottheit ein.

Es wurde schon gesagt, daß der äußere Tatbestand, das Zurücktreten der Formen persönlicher Kritik, durch das Aufkommen eines neuen ermattenden Lebensgefühls bedingt ist. Der darauf deutende Befund schließt sich erst zu einer sinnvollen Einheit zusammen, wenn man die neue geistige Haltung des euripideischen Menschen begreift. Dumpfe Verzweiflung bergen die Worte Elektras, die der Chor zur *εὐσέβεια* mahnte (El. 198): *οὐδέεις θεῶν ἐνοπᾶς κλῦει τὰς δουδαμῶνος*, von geradezu trostloser Resignation zeugt der starre Verzicht der Antigone (Phoin. 1727): *οὐχ ὀρεῖ Δία κακούς, οὐδ' ἀμύβεται βροτῶν ἀουνησίας*. Normbewußt, ist der Mensch doch nicht mehr der unbedingte Anwalt der Norm. Hebt am Schluß der Elektra (1245 ff.) der Dioskur an mit einem regen Ausfall gegen den Gott: *Φοῖβός τε, Φοῖβος* — so stockt er, ohne den Tadel in aller Schärfe zu formulieren: *ἀλλ' ἀναξ γάρ ἐστ' ἐμός, σιγῶ⁴⁾*. Zwar fügt er feststellend hinzu: *σοφός δ' ὦν οὐκ ἐχρησέ σοι σοφά*, allein: *αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα*: das ist jetzt auch gegenüber dem anerkannt Normwidrigen der letzte Schluß⁵⁾. Antiope glaubt

tiven Ritus mittels religionspsychologischer Spekulation und, wie Herakl. 1345, Gewißheit, die Gottheit ist absolut. — Iph. T. 570. Nach Erweis, daß Träume irreführen, Reflexion des Orest: *οὐδ' οἱ σοφοί γε δαίμονες κεκλημένοι πτηνῶν δνελῶν εἶσιν ἀφενδέστεροι. πολλὸς παραγμὸς ἔν τε τοῖς θεοῖς ἔνι κἄν τοῖς βροτέλοις· ἔν δὲ λυπεῖται μόνον, ὅς οὐκ ἄφρων ὦν μάντεων πεισθεὶς λόγοις βλάπεν*.

¹⁾ Phoibos im Orest, der Iphigenie T., Elektra; Dionysos in den Bakchen.

²⁾ Als Argument Iph. T. 711, Orest 594 ff.

³⁾ Iph. T. 723, Orest 418, 955 f.

⁴⁾ Zur Form vgl. Medea 83, Heraklid. 718 f.

⁵⁾ Ähnliches z. B. Phoin. 379: *κακῶς θεῶν τις Οἰδίππου φθείρει γένος κτλ.*, dann 382 *ἀτὰρ τί ταῦτα; δεῖ φέρειν τὰ τῶν θεῶν*. Iph. A. 1034: *εἰ δ' εἰσὶ θεοὶ, δίκαιος ὦν ἀνήρ (θεῶν) ἐσθλῶν κρησεις· εἰ δὲ μή, τί δεῖ ποιεῖν*; Orest 418: *Ορ. δουλεύομεν θεοῖς, ὅ τί ποτ' εἰσὶν οἱ θεοί. Με. κἄτ' οὐκ ἀμύνει Ἀσθίας τοῖς σοῖς καιοῖς; Ορ. μέλλει τὸ θεῖον δ' ἐστὶ τοιοῦτον φύσει* (hier der

darin, daß sie und die Söhne von den Göttern verlassen wurden, sogar 'Vernunft' zu erkennen¹⁾ — ein der alten Spruchdichtung nicht fremder Gedanke, vom frühen Euripides her gesehen jedoch ein Paradoxon. In den Bakchen aber spricht der Chor programmatisch den Grundsatz für die Haltung des späteuripideischen Menschen aus (890 ff.): *οὐ γὰρ κρείσσον ποιε τῶν νόμων γιγνώσκειν χρῆ καὶ μελετᾶν. νόμῳ γὰρ δαπάνη νομίζειν ἰσχὺν τοῦ ἔχειν, ὅ τί ποτ' ἄρα τὸ δαιμόνιον, τό τ' ἐν χρόνῳ μακροῦ νόμιμον ἀεὶ φύσει τε πεφυκός*. Dieses haushälterische und im Grunde genommen kleingläubige Glaubensbekenntnis genügt zum Erweis, daß Euripides in den Bakchen keine 'Palinodie' geschrieben hat²⁾; andererseits aber bedarf es wohl kaum eines Wortes darüber, daß die hier offenbar werdende fast skeptische Zurückhaltung sich nicht mehr zum Schwung des Eiferers zu erheben vermag.

Wie aber, wenn wir noch in der Helena ein heftiges Raisonement lesen, das sich in Form und Inhalt fast mit einigen Gebilden der Hiketiden (744 ff., 949 ff., oben S. 131) zu decken scheint (Hel. 1151): *ἄφρονες ὄσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ λόγχοισι τ' ἀλκατον δορὸς κτᾶσθε πόνους ἀμαθῶς θνατῶν καταπανόμενοι; κτλ.?* Allein diese Äußerung fügt sich durchaus in die dargelegte Entwicklung ein, wenn man beachtet, in welcher funktionalen Schicht des Dramas sie auftritt. Sie dringt nämlich nicht aus dem erregten Innern des Einzelspielers, sondern erfolgt im Verlauf eines Reflektierens des lyrischen Chors. Wir sahen schon früher, daß häufig ein Übergehen individueller Äußerungen in die unindividuelle Sphäre des Lyrischen vor sich ging, und werden es weiterhin beobachten. War die Form der rationalen Selbstäußerung im Erleben des Einzelspielers verwurzelt, so muß das Auftreten solcher Formen im Chorlied in einer Zeit, wo die Kritik des Einzelspielers verstummt ist, um so stärker von der geringen Bedeutsamkeit der

zugrundeliegende Gedanke aus alter Dike-Vorstellung stammend, vgl. z. B. Solon Fr. 1, 8 u. 25 ff., Eurip. Bakch. 882 f.).

¹⁾ Fr. 208 N.; Schaal, De Eur. Antiope, Berlin 1914, 27.

²⁾ Hinzu kommt die Auseinandersetzung Bakch. 1344 ff. Gegenbeispiel: Hippolytos 1415 *φεῦ εἴθ' ἦν ἀρατὸν δαίμοσιν βροτῶν γένος*. Vgl. zu der ganzen Frage Lindskog, Studien z. ant. Drama, Lund 1897 I 20 ff. und jetzt v. Wilamowitz, Gr. Trag. XIII 1923, 27.

Formen leidenschaftlicher Kritik zeugen: es handelt sich jetzt um Motivverwendung, nicht um Eigenprägung¹⁾.

Wie die Götterkritik ist also auch die Form leidenschaftlicher Gesellschaftskritik zurückgetreten. Es dauern jetzt vornehmlich die Formen der reinen Betrachtung weiter. Während sich aber hier und da schon gezeigt hatte, daß auch die Betrachtung in früherer Zeit vom Pathos beseelt sein konnte, scheint später die reine Reflexion, die nur der Erörterung des Problems dient, stärker hervortreten. Reine Reflexion hatte schon der Anfang der Rede des Iphis Hiket. 1080 erkennen lassen. Aber auch früher schon findet sich die von dem Pathos mehr umspielte, als getragene Reflexion an Affektstellen. Andromache 693—702 klagt Peleus über den ungerechten Brauch in Hellas, daß der Soldat im Kriege alle Lasten, der Feldherr allein den Ruhm davontrage. Diese Reflexion wird aus innerer Erregung entwickelt, darauf deutet das *οἶμοι* am Anfang, zieht sich dann aber lang hin ohne lebhaften Ton²⁾. Hekabe 956 erbeuchelt Polymestor ein reges Mitgefühl mit Hekabes Geschick: er seufzt (*φῆν*) und läßt sich in einer Reflexion vernehmen: *οὐκ ἔστι μιστὸν οὐδέν, οὐτ' ἐδόξια οὐτ' αὖ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς. φύροσσι δ' αὐτοὶ θεοὶ πάλιν τε καὶ πρόσω ταραγμὸν ἐντιθέντες, ὡς ἀγνωσίᾳ σέβωμεν αὐτούς*, dann bricht er ab und wendet sich Hekabe zu. Auch Hekabe selbst reflektiert über die Unfreiheit des Menschen (864 *φῆν*), als Agamemnon sie auf Grund von Rücksichten auf die Meinung des Heeres abweist, und nach dem Tode der Polyxena (585 ff.) läuft ihr Schmerz, dem sie zuerst lebendigen Ausdruck gibt, in langer Betrachtung über das Problem der *εὐγένεια* aus. Zuerst ruft sie die Tote an: im Harm wüßte sie nicht aus noch ein, ein Leid löse das andere ab; aber die Kunde, die Tochter habe als *εὐγενής* den Tod gelitten, mildere das Übermaß

¹⁾ Ähnlich ist das Phantasma des Iphis Hiket. 1080 ff. (Verdoppelung des menschlichen Lebens; s. oben S. 130) Herakl. 655 im Chorlied neu verwertet und füllt breit ausgeführt eine ganze Strophe (vgl. Leo, Plaut. Forsch.³ 115).

²⁾ An starker Affektstelle hat offensichtlich Fr. 25 N. (Aiolos) gestanden: *φῆν φῆν, παλαιὸς αἰνος ὡς καλῶς ἔχει γέροντες οὐδὲν ἔσμεν ἄλλο πλὴν ψόφος καὶ σχῆμ'. δειρίων ἔρομεν μιμήματα: νοῦς δ' οὐκ ἔνεστιν, οἰόμεθα δ' εὐφρονεῖν*. Vgl. Fr. 333 (Diktys), 684 (Skyrioi) und sonst.

des Schmerzes. Hier setzt die Reflexion ein (592): *οἰκονν δεινόν¹⁾, εἰ γῆ μὲν κακῆ τυχοῦσα καιροῦ θεόθεν εὐστάχυν φέρει, χρησιτὴ δ' ἄμαρτουσ' ὧν χρεῶν αὐτὴν τυχεῖν κακὸν δίδωσι καρπὸν, ἀνθρώποις δ' αἰεὶ ὁ μὲν πονηρὸς οὐδὲν ἄλλο πλὴν κακός, ὁ δ' ἐσθλὸς ἐσθλός, οὐδὲ συμφορᾶς ἔπο φύσιν διέφθειρ', ἀλλὰ χρησιτός ἐστ' αἰεὶ*; Das Problem wird regelrecht diskutiert: *ἀρ' οἱ τεκόντες διαφέρουσιν ἢ τροφαί; ἔχει γε μέντοι καὶ τὸ θρεφθῆναι καλῶς δίδαξιν ἐσθλοῦ: τοῦτο δ' ἦν τις εὐμάθη, οἶδεν τὸ γ' αἰσχρόν, κανόνι τοῦ καλοῦ μαθὼν²⁾*. Zu einem Ergebnis kommt es aber nicht: *καὶ ταῦτα μὲν δὴ νοῦς ἐνόξευσεν μάτην*. Hier also hat das durch den Affekt veranlaßte Denken überhand genommen.

Während in diesen Beispielen, die sich leicht vermehren ließen, einfache Reflexion mit dem Pathos verbunden ist, scheint in der beträchtlich späteren Elektra (367 ff.) eine lange Betrachtung rein um ihrer selbst willen eingeschoben zu sein. Der schlichte Bauersmann beweist dadurch, daß er die Fremden freimütig an seinen Tisch lädt, so vornehme Artung, daß Orest sich genötigt sieht, das Problem der *εὐανδρία* gründlich zu diskutieren. Zuerst wird die Aporie dargelegt (367—372), dann werden *πλοῦτος* und kriegerische Tüchtigkeit, ehemals Merkmale der Arete, als unzureichende Kriterien der *εὐανδρία* abgetan (373—379), und schließlich wird an dem vorliegenden Sonderfall entwickelt, daß der Mensch nach *δουλία* und *ἡθός*³⁾ zu bewerten sei⁴⁾. Von einem Affekt kann hier nicht die Rede sein, wie

¹⁾ Vgl. Androm. 269 *δεινὸν δ' ἐρπετῶν μὲν ἀργίων ἀκη βροτοῖσι θεῶν καταστήσασθαι τινα: ὃ δ' ἔστ' ἐχιδνῆς καὶ πυρὸς περαιτέρω, οὐδέεις γυναικὸς φέρμακ' ἐξηύρηκέ πω κακῆς*, Fr. 776 N. (Phaethon) *δεινὸν γε, τοῖς πλουτοῦσιν τοῦτο δ' ἔμφρον, σκαιοῖσιν εἶναι κτλ.* Fr. adesp. 295; 462. Ion 1312f. s. oben S. 132.

²⁾ Über die Beziehungen dieser Reflexion zu Antiphon (Vors. 80 B 60) Dümmler, Kl. Schr. 1901 I 176.

³⁾ Ebenso gelten Fr. 812 (Phoinix) *φύσις* und *δίατα* (*βοτὶς δ' ὀμιλῶν ἡδεται κακοῖς ἀνῆρ, οὐπόποτ' ἠρώτησα, γυγνώσκων ἐτι τοιοῦτός ἐστιν ὁσπερ ἡδεται ξυνῶν*) als Kriterien der Tugend, vgl. Fr. 609. Vgl. oben S. 129 Anm. 3.

⁴⁾ Die Verse 373—379, die v. Wilamowitz (Anal. Eur. 190 ff.) für Erweiterung aus einem andern euripideischen Stück hält, bringen erst die (bei dem Dichter natürlich zusammengedrängte) Diskussion des Problems, sind also an dieser Stelle unanstößig trotz der scheinbaren Wiederholungen. Während v. 367—372 den Zustand des *ταραγμὸς* entwickeln, wird v. 373 erst die Frage nach dem Kriterium

Orest 1155¹⁾ aber deutet ein mattes *φεῦ* am Anfang die Rührung des Sprechers an; es bezeichnet schließlich auch in dieser stereotypen Verwendung, wie innig der Denkkakt mit dem regen Fühlen verschmolzen ist.

Dieser Überblick wird deutlich gemacht haben, daß die Formen emphatischer Kritik und leidenschaftlich bewegter Reflexion sich nicht wahllos über die ganze uns kenntliche Zeit der euripideischen Tragödie verteilen. Die leidenschaftlichsten Formen der rationalen Selbstäußerung fallen in die Jahre von 431—420, und in diesem Zeitraum heben sich die Formen der Medea und des Hippolytos besonders deutlich ab. Nach dem Ion fehlen alle Anzeichen, die auf eine leidenschaftliche Füllung der Denkkäußerung deuteten; aber schon vor dem Ion ist das Sinken des Pathos zu erkennen. Angesichts dieses Tatbestandes wird man bei allem Vorbehalt, den die zufällige Auswahl der Überlieferung gebietet, doch anerkennen müssen, daß sich in dem Ermatten des Pathos die Tendenzen einer objektiven inneren Entwicklung darstellen. Es wird sich zeigen, wieweit diese Feststellung der Lösung des Problems dienen kann, durch das diese Untersuchung veranlaßt wurde.

gestellt, auf die die Erörterung und Ablehnung von *πλοῦτος* und *ἀνδρεία*, der ehemaligen Kriterien des Edeln, folgt. Aber daß die Verse 386—390 hier ausgeschieden werden müssen, hätte man nicht wieder verkennen sollen. Einmal pflegt Euripides nach Erörterung des vorliegenden Falles nicht wieder ins Allgemeine abzuschweifen. Vor allem aber: ihr Inhalt setzt allerdings einen andersartigen ursprünglichen Zusammenhang voraus. Mit dem Satz: *αἱ σάρκες αἱ νευαὶ φρενῶν ἀγάλματ' ἀγορᾶς εἰσιν* sind Leute wie die Athleten gemeint, Fr. 282, 10 N.: *λαμπροὶ δ' ἐν ἡβῇ καὶ πόλεως ἀγάλματα φοιτῶσι* (vgl. Fr. 282, 16 ff. ~ El. 388 ff.), Fr. 201 N. (Antiope) *καὶ μὴν ὅσοι μὲν σαρκὸς εἰς ἐδεξίαν ἀσποδοῖ βλοτον, ἢν σφαλῶσι χρημάτων, κακοὶ πολῖται*. Schon v. Wilamowitz vergleicht Antiope Fr. 199 N. (Suppl. Eur. S. 14) *εἰ γὰρ εἰ φρονεῖν ἔχω, κρείσσον τὸδ' ἐστὶ καρτεροῦ βραχίονος* und El. 388 *οὐδὲ γὰρ δόρυ μᾶλλον βραχίων σθεναροῦ ἀσθενοῦς μένει ἐν τῇ φύσει δὲ τοῦτο κἂν ἐδψυχία*; Fr. 200, 1 *γνώμαις γὰρ ἀνδρὸς εἰ μὲν οἰκοῦνται πόλεις, εἰ δ' οἶκος* und El. 386 *οἱ γὰρ τοιοῦτοι καὶ πόλεις οἰκοῦσιν εἰ καὶ δώματα*. Hier wie dort wurde also die These verfochten: das *εἰ φρονεῖν* sei der *δύμη* sogar im Kriege, ihrem eigentlichen Bereich, überlegen. Mit der Frage nach dem Kriterium der *εὐανδρία* aber hat diese These nichts zu tun.

¹⁾ *Φεῦ· οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρείσσον ἢ φίλος σαφῆς, οὐ πλοῦτος, οὐ τυραννίς· ἀλύγιστον δὲ τι τὸ πλῆθος ἀνιἀλλαγμα γενναίου φίλου*, darauf wie üblich durch *σὺ γάρ* Anwendung auf den vorliegenden Fall.

2. Die Funktionen der Selbstäußerungsformen des Euripides

Der Betrachter, der sich von so bedeutsamen Formungen wie den zuletzt behandelten nun der ganzen Fülle der Selbstäußerungen euripideischer Personen zuwendet, sieht sich einer ähnlichen Erscheinung gegenüber wie bei den Anrufen und Gebeten im Chorlied und an exponierter Stelle: auch wo das Geschehen ein starkes Pathos erregt und echte Selbstäußerung aus dem bewegten Innern der Person hervordringt, werden Götter, Dämonen, Elemente, Entfernte, Tote angerufen, aber die einzelne Form des Anrufs repräsentiert dennoch nicht eine bedeutsame innere Haltung. Aus schmerzlicher oder freudiger Wallung hervorgetrieben, zeugen Interjektionen und Rufe eben von Freude oder Schmerz, aber sie weisen nicht darüber hinaus auf ein inneres Gesetz, nach dem sie ihrer Form teilhaft wurden. *ὦ Ζεῦ, τί λέξω*, ruft mancher der euripideischen Helden, doch der Gehalt dieser Selbstäußerung wäre nicht weniger rein zum Ausdruck gekommen, wenn sich der Sprecher des Ausrufs *ὦ θεοί, τί λέξω*¹⁾ oder gar des häufigen *φεῦ φεῦ, τί λέξω* bedient hätte. Man erinnere sich des aischyloischen *Ζεῦ Ζεῦ, τί λέγω, πόθεν ἄρξωμαι καὶ* (Choeph. 855; oben S. 47), und man ermißt den Unterschied zwischen erfüllter Form und leerer Schablone²⁾. Wenn Hippolytos ausruft (1411): *ὦ δῶρα πατρὸς σοῦ Ποσειδῶνος πικρά*, und mit dem 'Du' den gegenwärtigen Theseus meint, so bedarf es keiner näheren Erörterung darüber, daß in diesem Anruf, der neben sich die Anrede duldet, der Affekt einen beliebigen Ausdruck findet, ohne daß das Gegenüber ein dem Charakter dieses Pathos einzig gemäßes Gegenbild wäre. Wie die Iokaste des Sophokles (O. T. 946; oben S. 69) ruft ähnlich auch Iphigenie (I. T. 569): *ψευδῆς ὄνειρος χαιρῆτε*. Im Oedipus bedeutete der Ausruf der Iokaste Aufatmen nach

¹⁾ Z. B. Aik. 1123, Helrab. 468, Kykl. 375, Ion 1422. — Bei Sophokles erst in den späteren Dramen: El. 966: *ὦ Ζεῦ, τί τοῦτα*; 1466, Trach. 983, Philoktet 908, 1233, O. C. 810.

²⁾ Der Reiz der bekannten Verse des Aristophanes Frö. 659 *Ἀπὸλλον — εἰς πον ἀλλοῦ ἢ ἡνθῶν ἔχεις*, 664 *Πάριδος — ὡς Αἰγαίου πρῶτος ἢ γλαυκῆς μέμεις ἑλῆς ἐν βένθεσσιν* beruht auf dem Ineinander des Trivialen und des Erhabenen, das sich dem Griechen als ein Spiel klar ausgeprägter Formen darstellt.

banger Erwartung eines drohenden Schicksals und zugleich neue Verstrickung, bei Euripides fehlt der Trauer Iphigenies, welche durch den Traum verursacht, dem Anfang des Stückes die eigentümliche Stimmung verleiht, die den Zuschauer bannende Kraft: er wird von dem schönen Ethos der Heldin erhoben, aber er wird nicht in die Fiktion mit hineingerissen; mit dem Auftreten des Orest (67) ist für ihn der Traum widerlegt. In der Stichomythie (492ff.) reizt ihn das vielsagende Verhüllen des Orest und überhaupt das an geistvollen Spannungsmomenten reiche Zusammentreffen der Geschwister. Erfährt Iphigenie endlich, daß Orest lebt, daß die Träume trogen, so gelangt damit die Handlung zu einem lange vorausgeahnten Ziel. Dem Anruf wird leise die Kritik beigemischt, die Orest weiter ausführt (570ff.).

Ein wesentliches Merkmal der großen Masse der Selbstäußerungen bei Euripides ist ihre Kürze. Der Affekt flammt jäh auf und rasch verlischt er wieder. Dabei kommt es oft nicht einmal mehr zu einem 'Du', d. h. an die Stelle des Anrufes tritt der bloße Ausruf. So gedenkt Medea, nachdem sie Themis und Artemis zu Zeugen ihrer Schmach angerufen hat, des Vaters und der Heimat (166f.): ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθηρ αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτεῖνασα κάσιν. Der Inhalt des Anrufs aber stellt sich nicht in der Du-Form dar, sondern ist relativisch mit den angerufenen Objekten verbunden. Andere Beispiele für den kurzen Ruf sind so zahlreich, daß eine Aufzählung an dieser Stelle überflüssig erscheint.

Die geringe Bedeutsamkeit der Kurzformen der Selbstäußerung bei Euripides läßt sich zum großen Teil darauf zurückführen, daß dem Dichter eine große Routine in der Darstellung unkomplizierter innerer Regungen eignet. Rede und Wechselrede folgen in geschmeidigem Flusse dem Gedanken; Staunen, Ärger, Erschrecken, Jubel kommen in den abgeschliffenen überkommenen Formen, welche jetzt ganz dem Leben nachgebildet erscheinen, ungezwungen zum Ausdruck. Da der große pathetische Zug, der die Tragödie des Aischylos und des Sophokles durchzieht, mehr und mehr verblaßt, steht der tragische Mensch meist selbstbeherrscht vor uns, besonders seitdem er nach 415 in den Anagnorisis- und Intrigenstücken sein Heroentum abzulegen beginnt und mehr und mehr zum Idealtypus und Gesellschafts-

wesen wird. Trifft ihn ein Geschehen oder eine Mitteilung, so erfolgt ein Aufwallen des Temperaments, kein Entströmen unergründlicher Lebenstiefen. Da ferner Geschehen und Mitteilen jetzt meist in den langhingezogenen Stichomythien (oben S. 107) vor sich gehen, ist schon durch diesen Rahmen das Versunkensein in sich selbst erschwert, das die Voraussetzung der echten Selbstäußerung ist. Jedoch reichen diese Tatsachen zur völligen Erklärung der Kurzformen des Euripides nicht aus; denn auch innerhalb der Partien leidenschaftlicher Äußerung, die sich mehr und mehr in eigenem Rahmen sammeln (S. 107), und gerade hier finden sich die kurzen Formen des Ausrufs. Durch diesen Umstand werden wir auf einen Weg gewiesen, der allein durch die geringe Bedeutsamkeit der einzelnen Formen des Anrufs geboten erscheint. Es wäre ein zweckloses, ja zweckwidriges Unterfangen, wollte man aus dem Charakter dieser an sich charakterlosen Formen die eigene Art, in der Euripides das Pathos gestaltete, zu begreifen suchen. So liegt es uns ob, festzustellen, welche Aufgabe der Kurzform der Selbstäußerung in breit angelegten pathetischen Partien, in Gesangstücken und Reden, zuteil' wird.

Die Monodie der Alkestis (244ff.) stellt den Todeskampf der Heldin dar. Den modernen Betrachter mag es befremden, wenn Alkestis, die den Ruf des Charon vernahm, das Dunkel über die Augen fallen sah und mit einem Lebewohl an die Kinder auf das Lager sank¹⁾, dann eine lange Rede an Admet richtet, die Antwort des Gatten entgegennimmt und erst am Ende der sich anschließenden Stichomythie verscheidet²⁾. Jedoch entspricht die

¹⁾ Der Schluß der Monodie und der der Stichomythie (389ff.) sind parallel gebaut: v. 270 οὐκέτι δὴ οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν. — v. 340 οὐδὲν εἰμ' ἔτι; v. 272 χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὄρωπτον (der Hauptbegriff im Partizipium, vgl. 323, 436f. und Paley zu v. 272) — v. 389 χαίρετ' ὦ τέκνα.

²⁾ Vor der Ausflucht, Alkestis sinke am Ende der Monodie von neuem in Ohnmacht, sei gewarnt. In der sinnvollen Abfolge dramatischen Geschehens bedeutet ein Motiv stets, was es gegenwärtig erwirkt, und das ist hier der Eindruck des Sterbens. Eine nachträgliche stillschweigende Berichtigung eines Eindrucks ist zwar im Bereich des wirklichen, nicht aber des dramatisch geformten Lebens statthaft, es sei denn, daß eben die Überraschung des Hörers erzielt werden soll. Zum Prinzipiellen Ed. Fraenkel, Plaut. i. Pl., Berl. 1922, 254 A. 1.

doppelte Darstellung des gleichen Vorganges in der Form der Monodie und in der Form gesprochener Rede einem häufig getübten Brauch der griechischen Tragiker¹⁾. Die verschiedenen Stile repräsentieren verschiedene Haltungen des Menschen. Der Form-sinn des Hellenen ist bestrebt, die in dem Geschehen vereinigten Qualitäten zu klar begrenzten Formen zu läutern. Er duldet es dabei, daß die verschiedenen Erscheinungsformen ein und des-selben Geschehens aufeinander folgen, denn auch die dem grö-ßeren Ganzen untergeordneten Formen sind in sich geschlossen; sie werden gesondert für sich erlebt, folgen notwendig nacheinander, dienen jedoch keinem eigentlichen Fortschritt der Handlung²⁾.

Mit starkem Pathos setzt das Gesangstück ein (244): *Ἄλλε καὶ φάος ἀμέτρος, οὐράνια τέ δῖναί νεφέλας ὀρομαίων*, und nach zwei Trimetern des Admet (248): *γαῖά τε καὶ μελάθρον στέγαί νυμφί-δοιό τε κοῖται πατρίας Ἰωλκοῦ*. Das ist der Abschied des Ster-benden in den seit Aischylos üblichen, leicht abgewandelten Topoi. Man kann vielleicht zwei dominierende Gefühle scheiden³⁾, die sich mit den beiden metrischen Perioden decken: das Empfinden von Luft und Licht, das Alkestis ein letztes Mal zu schauen be-gehrte (206), und die Erinnerung an die ferne Heimat. Wichtiger gilt uns hier die Frage nach der eigentümlichen Form dieses Ab-schieds. Zweimal drei Anrufe brechen unvermittelt hervor, ohne daß ein Verweilen am Einzelnen stattfände. Demgemäß folgt auch kein 'Du', das den Eindruck inniger Hingabe an das Gegen-über vermittelte. Der Strom des Pathos dringt so mächtig her-

¹⁾ Vgl. Alk. 935 ff. die Rede des Admet; Aisch. Ag. 1178 (Kassandra); Soph. Aias 480, O. T. 1369, Tr. 254 (T. v. Wilamowitz 172 und oben S. 14 Anm. 1). Trach. 1046 (Zielinski. Philolog. 55, 1896, 615 Anm. 48); Antig. 891; Eurip. Med. 214, wo der lyrische Teil nur kurz ist. — Bei Euripides pflegen in den Dramen der Folgezeit Lied und Rede nicht mehr unmittelbar aufeinander zu folgen, teils weil die Handlung sogleich fortschreitet (Hipp., El., I. T.), teils weil große lyrische Szenen ausgestaltet werden (Hek., Tro.). Aber Helena nimmt in der Rede (255 ff.) Motive der Monodie auf, auch wohl Agaue (Bakch. 1202). Be-sonders merkwürdig sind die Verse Hek. 528 ff. (vgl. Leo, Monolog 30 f.) und Phoin. 376 ff., die man nicht mit Usener streichen wird; Polynikes erfragt, was Iphante schon erzählt hatte (327).

²⁾ Ähnlich Masqueray, Théorie des Formes Lyriques, Paris 1895, 224.

³⁾ Worauf mich U. v. Wilamowitz hinweist.

vor, daß die schweren Nomina wuchtig nebeneinandertreten. Licht, Luft, Erde, Heimat bezeichnen zwar die Bindungen des Menschen, die der Tod nun zerreißen wird, aber sie ruhen in der Sphäre des Allgemein-Menschlichen und sind nicht zu jener Bedeutsamkeit erhoben, in der sich erst ein Stück wesenhaften tragischen Seins erschließt. Nicht das Ethos ist der Träger des Affekts — die Gefühle sind da und sind geschwunden, ohne daß ein einziges voll durchlebt würde —: das Pathos selbst in seiner elemen-taren Kraft ist Form geworden, und dies läßt keine Empfindung zu ruhigem Ausklang kommen, weil die Ganzheit des Empfindens in ihm wogt. So drängt sich in zwei Perikopen Anruf an Anruf, während die Verse des Admetos (246 f., 250 f.) ungehört verhallen.

Unmittelbar wie die Anrufungen der ersten Strophe setzt auch die Schilderung der Gesichte der Alkestis ein, welche das zweite Strophenpaar füllt. Der Nachen auf dem unterweltlichen See, der Totenferge am Ruder, sein mürrisches Drängen zur Eile: das steht mit einem Schlage vor dem Hörer, eine um so grauen-vollere Wirklichkeit für den Hellenen, dem sich mit den Fieber-phantasien der Agonie zugleich ein Stück mythischer Realität darstellt¹⁾. Das Pathos ist hier in der Ekstase zum Übermaß ge-steigert, wie die Formgebung deutlich erkennen läßt: am Anfang ein kurzes Kolon (252), durch das doppelt gesetzte ὄρω eingeleitet; nach der Beschreibung des Charon dann in drei kurzen Gliedern seine Rede, die in ihrer sinnlich-unmittelbaren Nähe den Höhe-punkt der Wirkung bezeichnet; am Strophenende sinkt die Er-regung, denn die Worte: *τάδε τοί με περιχόμενος περιβόει* geben keinen neu auf Alkestis einstürmenden Eindruck wieder, sondern verweilen als ein Widerhall aus dem bedrängten Innern der Heldin bei dem früheren und fassen so die gesteigerte Bewegung beschwichtigend zusammen.

Die Gedankenfolge der Gegenstrophe ist der der Strophe so ähnlich, daß man fast von einer Art Responion sprechen kann²⁾, nur daß das Pathos jetzt noch heftiger bewegt ist als vordem.

¹⁾ v. Wilamowitz, Griech. Trag. III⁶ 1922, 81.

²⁾ Es entsprechen sich v. 252 und 259 (erregte Schilderung der Gesichte); 253—256 und 260—263 (Verweilen am Einzelnen, gegen Ende größere Bewe-gung); 256 f. und 263 f. (Ausklang).

Alkestis schaut den Tod, der sie zur Stätte der Toten führen will (259): *ἄγει με ἄγει τις ἄγει μέ τις*, so setzt der Gedanke — hier sogar dreimal — an, wird dann von dem parenthetischen *ὄχι δούλιος* durchbrochen und geht erst bei der Schilderung des Todes, dessen Namen auszusprechen (259 *τις*) Alkestis vermeidet¹⁾, in einen längeren Zusammenhang ein. Am Schluß jedoch treten Frage, Bitte und Ausruf unvermittelt nebeneinander, wobei die Anrede an den Tod den Höhepunkt der Erregung bildet, das *οἶαν δδὸν ἃ δειλαιότατα προβαίνω* als Fermate die Strophe beschließt.

Hiermit ist das Ungestüm des Pathos gebrochen. Die noch folgende Epodos zeigt das Ersterben der erschöpften Kräfte. Alkestis sinkt, zu sich gekommen, auf das Lager, von dem sie sich also in der Ekstase erhoben hatte. In kurzen Kommata spüren wir, wie das Leben stockt und entschwindet. Noch einmal wird das Pathos bei der Hinwendung zu den Kindern (270) rege, dann ist mit dem Lebewohl das Lied verklungen.

In ihrer Gesamtheit ergibt die Formung des Liedes den Eindruck eines konvulsivischen Krampfes. Ausbruchartig zuerst ein Schwall von Anrufungen, gesteigert dann die Ekstase — ein gehaltenes Spiel wird die Wirkung des Wortes verstärkt haben —, schließlich Beschwichtigung des Sturmes, Ermatten und Verstummen. Dieses seelische Geschehen fügt sich zwar in einen geradezu peinlich genau ausgewogenen strophischen Rahmen, aber für die Entwicklung des Pathos ist dennoch nicht das Walten einer die Massen ordnenden baumeisterlichen Hand maßgebend, sondern die innere Bewegtheit des nackten Affektes selbst: daher das jähe Hervorbrechen, das Auf- und Abschwellen der Erregung. Gerade das Irrationale, wie es sich äußerlich gesehen in der Kürze der Glieder, dem Springen der Gedanken, der unvermittelten Folge der Eindrücke darstellt, ist bezeichnend für das Wesen des hier ausgedrückten Pathos. Es wurzelt in der inneren Haltung des ekstatischen, von elementaren Seelenkräften bewegten

¹⁾ Schwerlich weil sie ihn nicht erkennt, wie Robert meint (39. Berl. Winkelm. Progr. 1879, 36). Daß ein Gesicht zunächst beschrieben wird, gehört zum Stil der Darstellung der Ekstase, Aisch. Prom. 568 ff., Choeph. 1048. — Daß *αἰδώς* (262) korrupt ist, Alkestis den Tod also nicht nennt, wurde von Robert a. a. O. 34 ff. erwiesen.

Menschen, wie es ja in der Monodie der Alkestis durch den Charakter des Sujets als natürlich gegeben erscheint. Damit ist schon hier für die funktionale Bedeutung der kurzen Selbstäußerung ein erster Hinweis gewonnen: das Pathos, das am Anfang des Liedes die gesammelten Anrufungen hereinbrechen ließ, das weiterhin kein Ruhen am Gegenüber, kein 'Du' ermöglichte, ist gleicher Art wie der ekstatische Ausbruch der zweiten Strophe, und auch das stoßweise Veratmen am Schluß ist sein gemäßes Gegenbild. Blicken wir auf das formale Gepräge und begnügen wir uns nicht mit der billigen Deutung des Einzelnen aus der Form des zugrundeliegenden Gegenstandes, so scheint die Kurzform der Selbstäußerung bei Euripides eben mit der ekstatischen Haltung des Leidenden gegeben zu sein.

Nur kurz verwiesen sei auf die Anapäste der Phaidra im Hippolytos (198 ff.). Das Bild von Phaidras *νόσος* ist der Situation entsprechend in weniger grellen Farben gehalten als die Agonie der Alkestis; dennoch aber läßt sich eine ähnliche Linienführung aufzeigen. Bei dem allgemein gedämpfteren Ton fehlen starke Ausrufe, aber das aus der Lethargie hervorgehende Rasen (208)¹⁾, die ungestümen Imperative (215), der Ruf an Artemis (228), dann das Zusichkommen der Kranken (239) und das Nachlassen der Erregung: das alles deutet in seiner Gesamtheit auf das Wirken der gleichen formenden Kräfte wie in der Monodie der Alkestis²⁾.

Eine Betrachtung der Monodie des Theseus Hipp. 817 ff.³⁾ soll die bisher gemachten Beobachtungen zu allgemeinerer Bedeutung

¹⁾ Daß diese Verse so aufzufassen sind, bezeugen die Worte der Amme (214): *μανίας εποχον ἕπιτοσσα λόγον*.

²⁾ In der lyrischen Eingangspartie der Medea (96 ff.; vgl. oben S. 14 f.) erzielt Euripides einen starken Effekt dadurch, daß er — anknüpfend wohl an den Weheruf des Sterbenden — Medeas Schreie hinter der Bühne in der volleren Resonanz bei Amme und Chor ausklingen läßt. An der zunächst unsichtbaren, nur durch Stimme und Wirkung bei den Mitspielern wirkenden Medea erlebt der Zuschauer das Dämonische ihres Grolls eindrucksvoller, als wenn sie sofort aufgetreten wäre. Demgemäß sind Medeas Äußerungen kurz, zeigen dabei aber deutlich den eruptiven Charakter.

³⁾ Auf eine strenge Scheidung der Gesangstücke in Kommoi, Monodien und *ἀπὸ σκηπῆς* wird hier verzichtet, da sie die Darstellung unnötig komplizieren würde. Daß die einzelnen Formen in gewisser Weise durch den allgemeinen äußeren Rahmen werden, versteht sich von selbst.

erheben. Die Monodie gibt die Verzweiflung des Gatten über Phaidras Tod wieder; ein pathologischer Zustand wie in der Alkestis und bei der Anfangsmonodie der Phaidra liegt also nicht zugrunde: um so bemerkenswerter ist es für die dem Euripides eigentümliche Form der Darstellung des Pathos, wenn sich auch hier die schon bekannten Züge nachweisen lassen.

Die Monodie setzt in dem Augenblick ein, in dem die Leiche der Phaidra auf der Bühne sichtbar geworden ist; die vorhergehenden Verse des Chors (811ff.) wird man sich vorgetragen denken müssen, während das Ekkyklema herausrollt¹⁾. Der Schmerz des Theseus, der bei dem ersten Hören der Trauerkunde nur kurze Interjektion und eine eigenartig reflektierte Äußerung²⁾ veranlaßt hatte, kommt jetzt in dem gemäßen Rahmen des Lyrischen ungehemmt zur Entladung. Es sind im Wesentlichen zwei Gedanken, die, mannigfach gemischt und abgewandelt, der Bewegung des Innern Ausdruck verleihen: die Größe des Leides und das Unbegreifliche, Ungeahnte der Tat. Wir unterscheiden zuerst drei Glieder, die unverbunden nebeneinander treten. Den Anfang nimmt passend die Interjektion ein als die spontane, rein naive Reaktion auf den schmerzlichen Eindruck (817): *ὄμοις ἐγὼ πόρων*. Mit der Wendung an die Bürger gewinnt das Empfinden bestimmtere Form: *ἔπαθον, ὦ πόλις, τὰ μέλαινα ἐμὸν κενεῶν*, aber auch in dieser Gestalt ist es nicht viel mehr als der Reflex des frischen Schmerzes. Der Anruf *ὦ τύχη* im dritten Gliede und vor allem die Bezeichnung des Leides als einer *μηδὲς ἄφραστος ἐξ ἀλαστέρων τινός* zeigt den Ausdruck des Empfindens stärker gedanklich gestaltet als vorher; und hier gehen die Dochmien in regelmäßige iambische Trimeter über. Die zweite Periode hebt dochmisch mit starker Leidensäußerung an: *κατακνέει μὲν οὖν ἀβλοτος βλοῦ*. Hier strebt der gesteigerte Schmerz zu kräftigem Ausdruck und findet ihn in einem Bilde, das Aischylos besonders liebte³⁾ (822): *κακῶν δ',*

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Euripides Hippolytos 1891, 219.

²⁾ Hipp. 806 *αἰατ' εἰ δὲνα τοῖσδ' ἀνέστημαι κἀρα πλετοῖσι φάλαξι, δύστυχης θεωρὸς ὄν;*

³⁾ Aischyl. Hik. 126, 469 (oben S. 39), Pers. 433 (S. 50), Sieben 758, Prom. 746, Ag. 1181.

ὦ τάλας, πέλαγος εἰσορῶ, τοσοῦτον ὥστε μήποτ' ἐκνεῦσαι πάλιν μηδ' ἐκπερᾶσαι κῆμα τῆσδε συμφορᾶς. Noch in den Dochmien einsetzend wird der Gedanke durch den Anruf *ὦ τάλας* durchbrochen, dann aber in den beiden folgenden Trimetern aufgenommen und durchgeführt. Die dritte Periode eröffnet mit den Dochmien ein neuer Ausbruch des impulsiven Leides, jetzt in der Form der ratlosen Fragen, welche wir seit Aischylos¹⁾ als Stilgut der Tragödie kennen (826): *τίνα λόγον τάλας, τίνα τόχην αἰδέειν βαρύποτμον, γόναι, προσανδῶν τόχῳ;* Hier kleidet sich das Pathos in den zweiten dominierenden Gedanken des Liedes, der v. 820 flüchtig angeklungen war; ihn nehmen die Trimeter auf und führen ihn in einer der intellektuell-bewußten Haltung gemäßen Form durch: *δοῦμι γὰρ ὡς τις ἐκ χειρῶν ἀφαντος εἰ, πῆθρη' ἐς Αἰδὸν κραιπνὸν δομήσασά μοι*. Die letzte Periode, durchweg dochmisch, läßt noch einmal das Pathos in kurzem Gliede gesammelt hervortreten (830): *αἰαῖ αἰαῖ, μέλαι εἶδε κἀθη* und endet mit einer neuen Wendung des Gedankens von Vers 820: *πρόσωθεν δέ ποθεν ἀνακομιζομαι τόχην δομῆριον ἐπιπλακταῖσι τῶν πάροιθέν τιος*.

Auch die Gegenstrophe wird von einem abrupten Wechsel der Gefühle beherrscht, aber Empfindungen und Gedanken treten hier zu größeren Massen zusammen. So ist die ganze erste Periode ein logisch verzahntes einheitliches Gefüge, nur daß auch hier gemäß dem Charakter der Metra den Dochmien die explosiv-entfesselte Äußerung, den iambischen Trimetern die intellektuell-gebändigte Rede zufällt (836): *τὸ κατὰ γὰς θέλω, τὸ κατὰ γὰς κνέφας μετωκτεῖν σκότιφ θανάων ὁ κλάμων τῆς σῆς στερρηθεῖς φιλέωνης δουλίας· ἀπόλεσας γὰρ μάλλον ἢ κατέφθισα*. Dann aber wird diese Gedankenreihe abgebrochen. Die ersten korrupten Verse der nächsten Periode lassen soviel erkennen, daß das zweite der beiden Hauptmotive mit einem Schlage wirksam wird: die Frage 'Was trieb Phaidra in den Tod?' In den Dochmien stellt es sich zunächst in den spontanen Fragen dar (840): *πῶθεν θανάσιμος τόχῳ, γόναι, σὺν ἔβει, τάλασσα, κενεῖται*, dann aber wird das Motiv dergestalt in das Gedankliche umgebogen, daß Theseus

¹⁾ Schon Hiket. 778f., 793f. und sonst.

aus dem völligen Befangensein im Pathos heraustritt und die anwesenden Diener anfährt (842): *εἶποι τις ἂν τὸ προκαθέρν, ἢ μάτην δχλον στέγει νόσαννον δῶμα προσπόλων ἐμῶν*; Von dem Wechsel der Maße begleitet und erleichtert, findet hier also ein unvernünftiger Wandel der inneren Haltung statt, aber gerade darin sehen wir ein Kennzeichen für den Primat der intellektuellen Bewußtheit in den Gestalten des Euripides; in völlig verschiedener Sphäre, an völlig andersartigem Gegenstand scheint dieses Kriterium auf den gleichen Wesenszug zu deuten wie früher die Formen rationaler Selbstäußerung.

Es entspricht der jetzt vielleicht schon deutlich gewordenen eruptiven Darstellungsart des Pathos, wenn Theseus in der folgenden Periode, von neuem von Schmerz übermannt, sich in Interjektion und reiner Leidensäußerung vernehmen läßt. Wieder geben die Iamben zu dem spontanen Leidensausdruck der Dochmien das gedankliche Komplement, was besonders aus der Verwendung der Topoi 'Leere des Hauses', 'Verwaisung der Kinder') ersichtlich ist. Am Schluß des ganzen Liedes fügen sich die Dochmien zu einem geschlossenen Gedanken zusammen; an die tote Phaidra gerichtet, vereinigen sie in sich Schmerz und innige Liebe und runden in weitem Bogen ausschwingend das Ganze.

Bei dem Versuch die Einzelheiten zusammenzusehen und dem Gesamtbilde des Liedes die Einsicht in das innere Gefüge abzugewinnen, treten zunächst die Konturen des äußeren formalen Schemas ans Licht, wie es im Vorigen schon stillschweigend vorausgesetzt wurde. Jede Strophe besteht aus drei Perioden von je zweimal zwei Dochmien und zwei iambischen Trimetern, nur in der vierten abschließenden Periode folgen auf die zweimal zwei Dochmien drei weitere, die als eine Abweichung von dem Früheren ins Ohr fallen und dadurch den Abschluß bezeichnen²⁾. Der metrischen Gliederung entspricht die Abfolge der Gedanken. Es deckt sich zumeist der Gedanken- oder Gefühlsgehalt mit der Periode, nicht aber stellt er sich als ein einheitliches Gefüge dar. Wie die Perioden durchweg hart aneinanderstoßen und ihr Wechsel einen Umbruch des Gedankens

¹⁾ Vgl. z. B. Alk. 276, 861, 944, 947.

²⁾ Vgl. zu der ganzen Partie v. Wilamowitz, Hippolytos 219.

bezeichnet, so herrscht auch innerhalb der einzelnen Periode, zumal in ihren dochmischen Teilen, die gebrochene Form. Demgemäß läßt sich auch keine Entwicklung der Gedanken, kein Sichentfalten der Stimmung im Verlauf der Strophe oder des ganzen Liedes wahrnehmen, wie es uns z. B. in der Anfangsmonodie des Aias (S. 83ff.) entgegentrat. Nicht die Bewegtheit eines einheitlich entwickelten Gefühls ergreift den Zuschauer; er sieht sich vielmehr einem brodelnden Chaos gegenüber, aus dem von Periode zu Periode die Leidensäußerung, verbunden mit mannigfachen Vorstellungen, hervorgetrieben wird; auch nicht die schmerzliche Betrachtung des im Leide Versunkenen umfängt die Seele des Hörers: denn die autonome Bewußtheit des euripideischen Menschen wahrt ihr Recht, und ruhige Reflexion wechselt mit ungestümen Ausbrüchen. In dem aus Gegensätzen zusammengebundenen Gefüge dieses pathetischen Geschehens ist naturgemäß die Du-Form beschränkt. Wo sich eine Anrede an die tote Gattin findet, reicht sie nicht über den eng gespannten Rahmen der Periode hinaus (826, 838). Während zweimal (840f., 844) ein ganz kurzes Glied von ihr eingenommen wird, hören wir nur am Schluß des ganzen Liedes (848) innigere Töne; sonst herrscht die Dynamik des reinen Pathos auch bei der Anrede an die Tote vor.

Ein weiterer Gang durch die euripideischen Stücke zumal der zwanziger Jahre würde immer wieder auf die erörterten Stileigentümlichkeiten und die ihnen zugrundeliegende Konzeption des Pathos als eines elementaren, eruptiv sich äußernden Erregungszustandes führen. Die arg zusammengeschnittenen Herakliden freilich bieten kein wesentliches Beispiel, nachdem eine Monodie der Alkmene von dem antiken Bearbeiter gestrichen wurde¹⁾. Ein Unicum ist die Anfangsmonodie der Andromache (103). Die elegische Form, die der Dichter wählte, mußte auch die Darstellung des Pathos bestimmen; es mußte zu einem schmerzlichen Ethos werden, das die Schilderung von Trojas Fall, Hektors Schändung, der Frauen Not verhalten durchströmt und sich erst gegen das Ende in belebterer Klage ergießt. Der Zwiegesang der Andromache und ihres Knaben dagegen (501ff.) wird

¹⁾ Kirchhoff, Annot. zu v. 627; v. Wilamowitz, Hermes 17, 1882, 338ff.

von dem Princip des regen Wechsels von Gedanken und Stimmung beherrscht. Schon der äußere Rahmen, das umschichtige Singen der Spieler, bestimmt hier von vornherein die Abfolge der Glieder und duldet nur kurze Wendungen zu dem toten Hektor, dem fernen Vater. Das Gesangstück der Hermione (Androm. 825 ff.)¹⁾ verdient besondere Beachtung: der Affekt, der hier zugrunde liegt, ist die Furcht vor dem Gatten (868, 919 ff.); in die Sphäre des Lyrischen erhoben, wird auch aus diesem Pathos ein an die Raserei grenzendes Entsetzen, ähnlich den Schreckensliedern aischyleischer Chöre. Das Raufen des Haares (826), das Zerfleischen der Brust, das Außerachtlassen der Scham (832) bezeichnet einen urtümlich ekstatisch-pathetischen Taumel, der mit der Form des lyrisch bewegten Gesanges, und nur durch sie, in die streng decente Gesittung euripideischer Frauen einbricht. Hören wir auf den Rhythmus, der das Pathos der Hermione beherrscht, so stellt sich in Interjektionen, Fragen, Wünschen, Anrufungen, die abgerissen durcheinanderwirbeln, der eruptive Charakter des pathetischen Verlaufes in unverkennbarer Schärfe dar. Das Streben des Euripides, das Pathos, wo er ihm als Lied Ausdruck verleiht, in seiner elementaren Spontaneität Gestalt werden zu lassen, spürt man ferner in der Monodie des Peleus (Andr. 1173 ff.) und besonders dem darauf folgenden Kommos.

In den Anfangsanapästien der Hekabe ist der Ausdruck gebändigt: der Bericht von dem schreckenden Traum schließt die Rede strenger zusammen, und der Affekt vereinigt in sich die Trauer über das erlittene Leid und das Bangen vor drohendem größeren Unheil. Auf die Hekabes Auftritt (59) begleitenden Weisungen an die Töchter und die daran anschließende umständliche Umschreibung des wankenden, durch die Krücke gestützten Schrittes der Greisin folgen erst v. 68 Anrufungen an den Glanz des Himmels, an die finstere Nacht, die dann ohne ein 'Du' aufgenommen werden (69): *τί ποτ' αἶρομαι ἐν νυχὸς ὄντω δελμασῶν, φάσμασιν*; Auch der innerlich begründete Anruf (70) *ὦ πότνια χθών*, an den sich — was wir bisher in den Partien der Leidensäußerung des Einzelnen nicht antrafen — eine an die

¹⁾ Paraphrase bei Masqueray, *Théorie des Formes lyr.* 238 f.

rituelle Epiklese gemahnende Apposition heftet: *μελανοπιτερύγων μήτερ δνειρών* (vgl. I. T. 1262), wird ohne ein 'Du' weitergeführt durch die Worte: *ἀποπέμπομαι ἐν νυχὸν ὄσιν*¹⁾. Ein erneuter Ruf (79) gilt den *χθόνιοι θεοί*, und hierauf folgt dem Charakter des Stoßgebetes gemäß der Imperativ: *σώσατε παῖδ' ἐμόν*, der in einem längeren Relativsatz ausklingt. Hatte die Furcht bisher (seit 68) zu erregtem Ausdruck Anlaß gegeben, zu kurzen Anrufungen, die durch Relativsätze begründet wurden, so geht Hekabe jetzt mit *ἔσται τι νέον* (83) zur geschlossenen Aussageform über. Die alte, vornehmlich bei Aischylos bedeutsame Form der Schilderung der körperlichen Begleiterscheinungen²⁾ tritt hier als gedanklicher Reflex auf: *ὄσποι' ἐμὰ φρήν ὧδ' ἀλλαστος φρίσσει, τάρβει*. Damit bereitet sich die Sammlung vor, aus der heraus Hekabe (87) die Seher ruft, daß sie ihr den Traum deuten.

Dieses Gesangstück der Hekabe — aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre — trägt schon manche Züge, welche auf das Aufkommen neuer Formen im Rahmen der lyrischen Selbstäußerung hinweisen, deren Betrachtung jedoch an späterer Stelle und zusammen mit bedeutsamen Gebilden späterer Stücke erfolgen soll. Hier liegt uns vornehmlich daran begreiflich zu machen, daß auch ein die Seele mehr beengender als aufrührender Affekt die kurzen Anrufungen neben gefaßter Überlegung entwickelt. Eine Steigerung des Pathos liegt dagegen nicht im Bestreben des Dichters.

Aber auch Hekabes Leid tritt uns ganz wie die früheren Beispiele als ein in der meist asyndetischen Folge kurzer Glieder, Anrufe und Fragen, sich äußerndes Pathos entgegen, wenn die Heldin nach dem Hören der Schreckenskunde ihren ganzen Schmerz kundgibt (154). Daß die verzagten Fragen hier besonders breiten Raum einnehmen, ist durch den Charakter des Affekts gegeben. Zerstückt in ihrer Abfolge und nicht gerichtet nach einem objektiven Maß, fügt sich dann der Kommos der Hekabe und Polyxene in Rede und Widerrede frei dem natur-

¹⁾ Daß die Verse 73—78 und die Schilderung des Gesichtes 90—97 nicht von Euripides stammen können, hat v. Wilamowitz, *Herm.* 44, 1909, 446 ff. erwiesen. Die Zusätze verraten im Ausdruck und den Maßen ein Streben nach Steigerung der lyrischen Stilmittel, das uns bei Euripides erst später begegnet.

²⁾ Vgl. unten S. 166 Anm. 1.

gegebenen Verlauf, während sich in der darauffolgenden Monodie der Polyxene (197) noch merklicher als am Anfang des Stückes, aber dennoch gehalten¹⁾, ein an die Chorlieder erinnernder rein lyrischer Stil anmeldet.

Sprechende Beispiele für den eruptiven Charakter der Darstellung gesteigerter Erregung sind endlich der Kommos, welcher auf die Kunde vom Tode des Polydoros folgt (684ff.), und vor allem die Monodie des geblendeten Polymestor (1056ff.), aber auch hier ist die Beimischung neuer Stilmittel nicht zu verkennen²⁾. Interjektionen und hilflose Fragen bezeichnen zwar das in immer neuen Stößen sich entladende Pathos, auch gibt es hier kein Anheben, Schwellen und Überströmen des Affekts in klarer Entwicklung³⁾: Schmerzensschreie, Flüche, Drohungen und klägliches Winseln, der leere Wunsch um Heilung der Wunden, um ein neues Gesicht, das Sichfassen und Lauschen geben ein bewegtes inneres Geschehen wieder, das in seiner Abfolge die ganze Skala der Empfindungen durchläuft und, je nachdem der physische Schmerz oder die Rachsucht die Oberhand gewinnt, bald in Ausbrüchen des Leides und haltlosem Wüten, bald in gefaßtem Handeln sich darstellt. Das alles aber ist in eine wuchernde Sprache gekleidet, die durch eigenartig strotzende Gebilde die Intensität des Schmerzes zu verkörpern sucht⁴⁾. Dabei wird durch eine aufdringliche Mimik die wechselvolle innere Bewegtheit sinnfällig gemacht. Die Mimik ist hier jedoch nicht nur die Dienerin des

¹⁾ Dies Urteil gilt, wenn man wie v. Wilamowitz a. a. O. 449f. annimmt, daß v. 211–215 'der Schauspieler sich für seine Arie eine schöne Tirade angestückt habe'.

²⁾ Vgl. Masqueray a. a. O. 284. Einwirken des neuen Dithyrambos, v. Wilamowitz, Gr. Versk. 545.

³⁾ Auch K. Kiefer, Körperlicher Schmerz und Tod auf d. att. Bühne, Heidelberg 1909, 15f. hat den 'unregelmäßigen Aufbau' dieser Monodie hervorgehoben und die Funktionen richtig bewertet.

⁴⁾ So am Anfang (1058ff.) die barocke Umschreibung für das Kriechen auf Händen und Füßen. Der Vergleich mit dem *θῆρ ὀρέστερος* wirkt in der Phantasie des Dichters weiter und führt v. 1070ff., wo Polymestor die Frauen zu fassen sucht, zu dem einem wilden Tiere gemäßen Wunsch: *πᾶ πόδ' ἐπύξας σαρκῶν δούτων τ' ἐμπληροθῶ κτλ.*

Wortes, sein notwendiges äußeres Kleid, sondern Wort, Ton und Gebärde bilden vereint den Leib dieses Canticum, ja das Wort mutet bisweilen als eine Illustration des äußeren Gebarens¹⁾ an.

In einigen Gesangpartien der Troerinnen²⁾ treten die Merkmale des neuen Stils greifbar hervor. Das Drama ist so reich an Leidensäußerungen, daß es sich verlohnt, die lyrischen Partien in ihrer Folge zu betrachten.

Der Anfang des anapästischen Recitativs der Hekabe (98–121) ist ein Selbstgespräch, dessen Behandlung einem späteren Zusammenhang vorbehalten bleibe. Während Hekabe in diesen Versen als die gefasste Dulderin erscheint, die sich in ihr Schicksal ergeben will, tritt dann in scharfer Wendung das Pathos hervor (105): *αἰαῖ αἰαῖ*. Der spontanen Äußerung des Leides aber wird sich die Sprecherin sofort bewußt, und in dieser Haltung fügt sie gleichsam entschuldigend hinzu (106): *τί γάρ οὐ πάρα μοι μελέα στενάχειν. ἦ πατρίς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις*; Aber auch hier schwingt die innere Bewegung mit und wächst mit der Erinnerung an Heimat, Kinder und Gatten, bis sie in dem Anruf (108) *ὦ πολὺς ὄγκος συστελλόμενος προγόνων, ὃς οὐδὲν ἄρ' ἦσθα* gesammelt wird, freilich auch hier unter dem Obwalten der Reflexion. Damit legt sich die spontane Wallung des Schmerzes; mit der bei Aischylos vorgebildeten Antithese³⁾ *τί με χροὴ σγᾶν; τί δὲ μὴ σγᾶν; τί δὲ θορηῆσαι*; gesteht Hekabe, daß nicht verschwiegen, nicht hinausgeschrien die Qual gelindert wird; und das Pathos sinkt in die niedere Sphäre rein physischer Schmerzensbeschreibung: die Greisin klagt über das harte Lager, über Kopf, Schläfe, Seite, Rücken und Kreuz.

Auch hier also, wo sich das Leiden als Dulden darstellt, läßt die Formung des Ganzen den ausbruchartigen Charakter des Pathos erkennen, daneben aber bemerken wir wieder, wie stark die äußere Situation in die Darstellung des Leides einbezogen ist. Das Lager auf dem rauhen Stein ist nicht ein Bühnenrequisit,

¹⁾ Die Bedeutung dieser Mimik würdigt Kiefer a. o. (S. 154 Anm. 2) a. O. und kontrastiert sie mit der Art des Sophokles im König Oedipus.

²⁾ Für den Kommos Herakl. 1042 kann auf die Paraphrase von A. Dietrich, Schlafscenen auf der attischen Bühne, Rh Mus. 46, 1891, 26 verwiesen werden. Siehe aber unten S. 168 Anm. 1. ³⁾ Prom. 106; 197. Oben S. 51f.

das so oder anders je nach dem Belieben des Regisseurs angewendet werden konnte, sondern gehört, sie bedingend und durch sie bedingt, zu der Haltung, welche dieser Hekabe eigentümlich ist.

Der zweite Teil der Monodie ist in Klaganapästen gehalten; mit dem Einsetzen dieser rein lyrischen Maße, die zwar schon vereinzelt bei Aischylos auftreten, ihre eigentliche Ausgestaltung aber erst durch den späten Euripides erhalten¹⁾, ist ein unvermittelter Umbruch des Stiles zu verspüren: *πρῶραι ναῶν, ὀκλείαις Ἴλιον ἱερὰν αἰ κόπαις δι' ἄλλα πορφυροειδέα καὶ λιμένας Ἑλλάδος εὐόμοις ἀλλῶν παιᾶνι σιγγυῶ σιγγυῶν τ' εὐφρόγγων φωνῶ βαλνοῦσαι πλεκτᾶν Αἰγύπτου παιδεῖαν ἐξηγητήσασθ', αἰαῖ, Τροίας ἐν κόλποις τᾶν Μενελάου μεταπισόμεναι σιγγυᾶν ἄλοχον, Κάστορι λῶβαν τῶ τ' Εὐρώτῃ δυσκλείαν, ἃ σφάζει μὲν τὸν πενήκοντ' ἄροτῆρα τέκνων Πρίαμον, ἐμὲ τε μελέαν Ἐκάβαν ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν*: erst hier ist wieder ein Einschnitt. Man beachte die Relative und Partizipien, durch die sich an den Anruf der *πρῶραι ναῶν* die lange Schilderung heftet, und denke daran, daß nach diesem Schema in den Liedern des euripideischen Chors die starre Apostrophe und die lyrisch-epische Schilderung verbunden werden; man bemerke weiter die gewählte, ja gesuchte Diktion, in der das Tau zu 'Ägyptens geflochtener Lehre', Priamos zum 'Pflüger von fünfzig Kindern' wird; den Ornat der Epitheta, das Oxymoron in 'der Flöten verhaftem Paian', den lichten Zauber der ganzen Schilderung: und der Einschlag des lyrischen Kunststils in die Form der eruptiven Leidensäußerung ist deutlich. Anstelle der kurzen Glieder, deren Abfolge in den anapästischen und dochmischen Partien der frühen Stücke den regen Wechsel tätiger Energien verkörpert, hier ein massiges Gebilde: zwar ein weit ausladender Satz, aber dennoch kein Gefüge, denn allein die lockere Reihung stellt den Zusammenhang her; reich an malerischen Details, aber arm an Bewegung, denn nur einmal (130) vermag ein *αἰαῖ* die Schilderung zu durchbrechen²⁾. Aus der Fülle der Einzelheiten ersteht vor unserem Auge ein Bild

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Griech. Versk. 368.

²⁾ Es kann nicht Zufall sein, daß mit den Troerinnen die stimmungsvolle kommatistische Parodos auftritt, die fast alle späteren Stücke beherrscht (v. Arnim. De prol. Eurip. arte 1882, 971.).

von klarer Gegenständlichkeit, vor dem der subjektive Charakter des Pathos als psychischen Phänomens notwendig verblasen muß. Durch diese Form kann nicht die Dynamik des elementaren Pathos vernehmbar werden; nur eine gedämpfte Leidenstimmung umfängt, während sich schaubarer Eindruck an Eindruck schließt, den Hörer.

Es wird sich in der Folge zeigen, daß die eruptiv bewegte Ausdrucksform des Pathos auch an Stellen, wo das Geschehen zu heftigem Affekt führen sollte, durch den gegenständlich schildernden 'schönen' Stil ersetzt wird. Zunächst freilich behauptet sich der lebhaft erregte Ausdruck neben der klangvollen Monotonie der Klage. So finden sich auch in der Gesangpartie der Hekabe (bis 196) späterhin wieder kürzere Formen des Ausrufs und, dem zugrundeliegenden Pathos entsprechend besonders häufig, angstvolle Fragen sowie die Reflexion des eigenen Zustandes, sei es innerer Vorgänge, sei es äußerer Lage (138). Der Anruf an Troja (173): *ὦ Τροία Τροία δύστην' ἔρρεις*: schreitet fort in dem Gedanken *δύστηνοι δ' οἱ σ' ἐκλείποντες καὶ ζῶντες καὶ δμαθέντες*, aber weder bei Troja noch bei den Troern verweilt Hekabe, die *ἔξαρχος* der gemeinsamen Klage (147). Auch das nächste Lied des Chors (197ff.) ist reich an kurzen Gliedern.

In der folgenden Scene, dem Auftritt des Talthybios, sind die einzelnen Leidensäußerungen gegliedert durch immer neue kummervolle Enthüllungen, bis schließlich Hekabe erfährt, wem sie als Sklavin zufiel: dem Odysseus. Hier wird ihr Schmerz vollends entfesselt (278): *ἔ ἔ· ἄρασσε κρᾶτα κόρυμνον, ἔλκ' ὀνόχεσσι δλιπνυχον παρειᾶν*, dann ergießt sich die Flut der Klage — ein einziger Ausbruch. Dieser Überschwang des Leidens schließt markant die mit dem Anfang des Dramas einsetzende Folge mannigfach auf- und abwallender Empfindungen. Der starke Effekt steht am Schluß, aber kein ausladender Unterbau strebt von Stufe zu Stufe auf ihn hin.

Nach einem kurzen Dialog in Trimetern erfolgt eine neue Entladung des Pathos, die Kassandramonodie (308). Das Springen der Gedanken und Gefühle braucht in seinem wechselvollen Hin und Her kaum mehr dargetan zu werden¹⁾. Selbstanruf, Anruf

¹⁾ Es sei auf die Paraphrase von Masqueray verwiesen, a. a. O. 278.

an Hymenaios, Hekabe, Apollon, die Schwester und Mutter, daß sie tanze, lache, vereinigen sich zu einem Gemälde, in dem jede Linie durch eine andere gebrochen wird. Auch der Kommos, den Andromache und Hekabe vortragen (577), und endlich das Schlußstück der Troerinnen (1287) zeigen den Stil der kurzen Glieder. Vornehmlich der Ausgang des Stückes mit der im Hintergrunde aufflammenden Stadt¹⁾, mit einer das Wort begleitenden bewegten Handlung²⁾ wird von einer Dynamik des Schmerzes getragen, welche den Leidenden zu vernichten scheint, und erinnert damit an den Schluß der Perser oder der Sieben des Aischylos. Zwar sind bei Euripides die inneren wie äußeren Mittel ins Theatralische gesteigert und ein gewisses Raffinement läßt sich nicht leugnen, aber hier wie dort ist die Form des Pathos die Ekstase. Die Anrufe an Zeus (1288), das Land (1302), die Kinder (1303), Priamos (1312) usw. treten als Kurzformen in Erscheinung, d. h. in derjenigen Gestalt, die der Ausdruck des extensiv geäußerten elementaren Pathos immer wieder zu fordern schien.

In den Troerinnen bildet das eigentliche Geschehen nur das Rückgrat, nicht den Leib des Dramas³⁾: was wirkt, erwirkt Stimmung, und deren Raum ist so weit, daß er Ekstase und rührendes Sentiment zu fassen vermag. Das Stück ist eine einzige große Leidensäußerung, deren Verlauf durch eine ähnliche Folge von Krampf und Ermattung, von spontanem Ausbrechen und gefaßter Haltung bestimmt wird wie im kleinen das einzelne Lied. Die Kontraste zwischen frei geäußelter Klage und klarer iambischer Rede, der bald beschleunigte, bald gleichförmige Rhythmus der Erregung, das Nebeneinander von elementarer Urtümlichkeit und moderner Bildung⁴⁾ bezeichnen eine Tragik des Leidens eigener Art, an die vielleicht Anklänge bei Aischylos, nichts dagegen bei Sophokles erinnert.

¹⁾ Damit soll nicht gesagt sein, daß auf der Bühne der Brand der Stadt eichtbar dargestellt war. Die Frage nach den in der Handlung ruhenden Wirkungsqualitäten hängt nicht ab von der Frage nach den Mitteln der Darstellung; Zielinski, *Philolog.* 55, 1896, 502 ff., dessen Grundsätze freilich nur in beschränktem Maß gelten können (vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 138).

²⁾ Vgl. v. Wilamowitz, *Griech. Trag.* III⁴ 287.

³⁾ Vgl. v. Wilamowitz, *Griech. Trag.* III⁴ 263.

⁴⁾ Oben S. 113 ff.; der Redeagon der Helenascene (914 ff.).

Seit dem Jahre 415, in das die Troerinnen fallen, wird das Streben, das Pathos des Einzelspielers in der Form der reich verbrämten Klage darzustellen, immer stärker wirksam. Die kunstvollen, meist von Frauenrollen ausgeführten Arien sollen, soweit man ohne Kenntnis der Musik ermessen kann, den Hörer rühren, nicht erschüttern. So stellt sich die Monodie der Elektra (112 ff.) im wesentlichen in dem 'schönen' lyrischen Stil dar, der Klang und Stimmung sucht, den Impuls aber meidet¹⁾. Darum war es unrecht, die Gedankenarmut dieser klingenden Phrasen zu schelten oder gar ein Charakterbild der Heldin darauf zu gründen²⁾. Die äußere Situation spricht unmittelbar und mittelbar zu dem Zuschauer: er sieht die armselige Gestalt der Elektra bei ihrem niederen Dienst und vernimmt, wie sie nächtens ihr Elend schildert. Im ersten Strophenpaar gewahren wir, wiewohl verschwommen, noch die Konturen des wechselnd bewegten Pathos: beide Strophen setzen mit Selbstanrede und Interjektion ein und enden mit Anrufen hier an den Vater, dort, eingeschoben, an Zeus; das Mittelstück bilden in der ersten Strophe Elektras Selbstvorstellung (115 ff.) und schmerzlicher Anruf, in der zweiten die Klage um den Bruder in der Du-Form, die jetzt sogar eine längere Perikope (130—139) durchgehalten wird. Der Rest des Liedes wird durch drei große Perioden gebildet, aus denen sich nur die Selbstanrede (150) *αἰ αἰ, δρῦπιε κάρα* abhebt.

Diese ganze Partie ist an den Vater gerichtet, der angerufen (143, 161), und Verse hindurch mit dem 'Du' angeredet wird (143, 149, 155, 161, 162). Also eine innige Zwiesprache mit dem Nächsten, nicht unterschieden von der Art des Sophokles: so sollte man meinen. Aber ein näheres Zusehen läßt erkennen, wie fern Euripides dem Sophokles auch hier steht, wo er ihm doch so nahe zu kommen scheint. Die *νόχοι γόοι*, die Elektra dem Vater in der Frühe darbringt (141), sind ihr ein tägliches Geschäft (145), zu ihm beeilt sie den Fuß bei der

¹⁾ Die Metrik ist dementsprechend monoton, v. Wilamowitz, *Gr. Versk.* 559.

²⁾ v. Wilamowitz, *Hermes* 18, 1883, 232; dagegen T. v. Wilamowitz, *Dram. Techn. d. Soph.* 245 f.

Rückkehr vom Brunnen (112)¹⁾; der Vater ist *κατὰ γᾶς* (144), also als Heros, ein leibhaftiges, kein visionäres Gegenüber, ihm dient die Tochter mit den *γόοι*²⁾; sie zerreißt den Hals (146f.), schlägt das geschorene Haupt (147f.), zerkratzt das Gesicht (150)³⁾, mit anderen Worten: sie vollzieht die Handlungen der rituellen Totenklage. Die Gestalt der sophokleischen Elektra stand dem Euripides vor Augen als er seine Elektra schrieb — das bezweifelt heute niemand —; der Aufbau der Monodie mit dem anschließenden Wechselgesang kann nicht ohne Kenntnis des entsprechenden Teils im sophokleischen Drama gedichtet sein, und gewiß war Euripides bemüht, das innige Verbundensein der Tochter mit dem ermordeten Vater zu gestalten: um so bezeichnender ist es für die Art seiner Tragik, die trotz eigenwilliger Neuerungen durch ein festes Band mit den urtümlichen Formen der frühen Tragödie verbunden ist, daß er die Gefühle der Tochter mit dem Rahmen der überkommenen Form⁴⁾ umspannte und ihr

¹⁾ Von hier aus scheint die Bedeutung der Worte *σύντειν* — *ώρα* — *ποδός* *δραμάν*. *ὦ, ἔμβα ἔμβα κατακλαίονσα* eindeutig bestimmt zu werden. Dem Vorschlag von v. Wilamowitz, Griech. Versk. 558, *ώρα* als Vokativ zu verstehen, vermag ich, auch abgesehen von der sprachlichen Schwierigkeit (*ώρα* = Stunde), keinen zu der Situation der Elektra passenden Sinn abzugewinnen.

²⁾ Das Wort ist schon bei Homer terminologisch (= *θρήνος*), *Ω* 723, 747, 760f. *ἔξῃρξε γόοιο* (Dieterich, Arch. Relwiss. 11, 1908, 174), vgl. *Σ* 51, *Ψ* 17. Spuren bei den Tragikern: Aisch. Hik. 114f. *ηλέμοισιν ἐμπροπῆ ζῶσα γόοις με τιμῶ* (antithetisch; 'lebend' gehört zum Objekt, ist aber nach häufigem Sprachgebrauch zum Subjekt gezogen). Vgl. Ag. 1079, 1176. Fr. 291 *γόςος ἀηδόσιος*, in der *Συλλ. λεξ. χρ.* unter dem Lemma *ἀηδόσιος θρήνος* angeführt, steht offenbar auf gleicher Stufe mit dem *νόμος ἀηδόσιος* des Aristophanes (Frö. 683). Der Topos *ἀταφος, ἀκλαυτος* erhält Soph. El. 869ff. die Form *οἷτε τοῦ τάφου ἀντιάσας οἷτε γόων παρ' ἡμῶν* (vgl. Aisch. Choeph. 430ff.); besonders bezeichnend Eurip. Androm. 1197 *οἷτοτοτοτοῖ, θανόντα δεσπόταν γόοις νόμφ τῷ νεκτέρων κατὰρξω*. — Choeph. 321 bezeichnet *γόςος ἐκκληής* neben *θρήνος ἐπιτύμβιος* die mit dem *ἐπαινος* verbundene Totenklage, wie sie schon *Ω* 767ff. deutlich ausgeprägt ist und auch später mit dem *ἐπαινος* verbunden bleiben sollte: vgl. Herakles 348 (v. Wilamowitz, Herakl. 293), später die Epitaphien.

³⁾ *δρύντε κᾶρα*: diese von Handlung begleiteten Selbstanreden (vgl. Tro. 279, 1235), die offensichtlich der primitiven Totenklage entstammen (v. Wilamowitz a. a. O. 155 Anm. 66), hat zwar Aischylos (Pers. 1046, 1054, Sieben 855) im Threnos angewandt, Sophokles aber scheint sie gemieden zu haben.

⁴⁾ Der *θρήνος* als wesentlicher Teil der alten Tragödie gewürdigt von Dieterich a. a. O. 174ff. (vgl. 1951).

die gegebene, klar ausgeprägte Haltung der Klagefrau verlieh. Rein aus dem Ethos Gestalten zu erschaffen, war dem Schöpfer des Sophokles vorbehalten.

Während in der Monodie der Elektra die Bewegung verhalten spürbar war und der Schlußkommos der Geschwister die der vollbrachten Tat folgende Reue in einem lebhaften Reflektieren und in der abrupten Folge wechselnder Stimmungen darstellt (1177ff.), wird in der Anfangsmonodie des Ion (82ff.) das Schema des lyrischen Tiradenstils fast zum gültigen Gesetz. In reichem Schmuck setzt das Lied mit dem Anruf an die aufgehende Sonne ein, zu dem Anruf an das Reis, das den Hof zu fegen dient, tritt ein prachtvolles Attribut, und daran schließen sich Relativsätze, die den Gedanken weiterleitend gar nicht enden wollen.

Die Monodie der Kreusa inmitten des Stückes (859ff.) ist zuerst Selbstgespräch¹⁾, dann aber überwiegt in der Schilderung von der Liebe des Gottes zu der attischen Königstochter der lyrische Kunststil. Die Du-Form, welche im zweiten Teil auftritt, geht eine merkwürdige Verbindung mit der rein lyrisch-episch gehaltenen Erzählung ein. Der erste Teil der Monodie nämlich gibt den inneren Zwist zwischen Scham und Mitteilungsdrang wieder und endet mit der Überwindung der Scham; mit starkem Eide bekräftigt Kreusa (870ff.) ihren Entschluß, das Geheimnis zu verkünden (879ff.): (*θεούς*) .. *ἀποδείξω λέκτρων προδότας ἀχαρίστους*. Wenn sie sich mit der Erzählung nicht, wie man erwarten sollte, an die Mitspieler, sondern an den Gott wendet, so nehme man nicht zu psychologischen Erwägungen seine Zuflucht, die alles und nichts zu klären vermögen, sondern beachte den Charakter der Formung: *ὦ τᾶς ἐπαφθόγγου μέλλων κιδάρας ἐνοπᾶν, αἶ' ἀγραύλοισ κέρασιν ἐν ἀνύχοις ἀχει μουσαῖν ὕμνους εὐαχήτους, σοι μομφάν, ὦ Λατοῦς παῖ, πρὸς τάνδ' ἀγᾶν αἰδάσω*. Die prächtige partizipiale Bestimmung des Gottes als des Kitharöden, an die sich weiter ausmalend ein Relativsatz anreihet, wird von dem Dichter offensichtlich nach dem Vorbild des Hymnenstils ausgestaltet; in bemerkenswerter Abwandlung

¹⁾ Vgl. unten S. 217f.

tritt dabei das *σοὶ μομφὰν ἀδόξω* an die Stelle des *ἀείσομαι, μνήσομαι* oder *ἀρχομ' ἀείδειν*¹⁾.

Die großen Monodien der spätesten Stücke (nach 411) sind völlig in den rein lyrischen Stil eingegangen²⁾, den man den neudithyrambischen zu nennen pflegt und den Aristophanes verspottet. So fehlt in dem ersten Gesangstück der Helena (164ff.) die impulsive Kürze der Anrufungen und Fragen. Die Klage setzt sich in weiten Bögen fort und beschreibt hier und da kunstvolle Schnörkel. Eine nicht selten gesuchte Manier und mannigfacher Zierrat gleichen die gesammelte Selbstäußerung des Einzelspielers an den Stil des Chorgesanges an, mit dem sie ja seit den Troerinnen³⁾ zu langen Zwiegesängen vereinigt ist. Dem Stile gemäß ist der Charakter des Pathos: kein ekstatisches Leiden vermag der bald pomphaffe, bald erlesene Flitter zu umkleiden, dafür aber weiß eine weiche Traurigkeit reizvoll zu rühren. Vornehmlich die Epodos (229ff.) durchzieht in langen Fragen und langatmigen, relativisch aneinandergereihten Phrasen die Litanei der schönen Klage; nur einmal (240) durchbricht ein Ausruf den gleichförmig gleitenden Fluß der Rede⁴⁾.

Auch wo das Temperament stärker rege ist, herrscht der schöne Stil vor: so zum Beispiel in der Freudenarie der Iokaste (Phoin. 301ff.), dem Trauercantus der Antigone (Phoin. 1485ff.) und endlich in der Monodie der Iphigenie (Iph. A. 1279ff.). Die Arie der Iokaste⁵⁾ ist ziemlich bewegt, zeigt dabei aber, wie das lebendige Gefühl an einigen Stellen zu arabeskenartigen Gebilden gerinnt⁶⁾. Antigone kommt von der Stätte, wo Iokaste über den Leichen der Brüder sich mit eigener Hand entleibte; die Situation erforderte die Ausgestaltung eines hemmungslosen Pathos, und wirklich

¹⁾ Beispiele bei Adami, *De poetis scaenicis graecis hymnorum sacrorum imitatoribus*, *Jahrb. f. Philol.* 26, 1901, 220.

²⁾ Hierher gehören auch der Zwiegesang von Iphigenie und Chor am Anfang der Taurischen Iphigenie (123ff.) und die Amoibeia der Anagnorisisstragödien, die im Ausdruck stark bewegt sind, aber dennoch in fester Typik auftreten. Vgl. v. Wilamowitz, *Griech. Versk.* 564f. und unten S. 214 A. 1.

³⁾ v. Arnim, *De Eur. prol. arte* 97f.

⁴⁾ Rein lyrisch ist später z. B. die Anrufung, die das Exemplum der Kallisto einleitet (375; vgl. R. Oehler, *Mytholog. Exempla*, Diss. Basel 1925, 98), oder der Anruf an Troia (362) am Beginn der Strophe. ⁵⁾ Masqueray a. a. O. 291f.

⁶⁾ Besonders 307ff., v. Wilamowitz, *Griech. Versk.* 571.

soll die Antigone, die vor der Seele des Dichters steht, im Schmerze rasen: sie vergleicht sich selbst mit einer Mänade (1489)¹⁾. Die Form jedoch zeigt nicht unstäte Bewegung wie die Monodie der rasenden Hermione in der Andromache (S. 152), sondern eine Abfolge klingender Tiraden, die sich hier und da zu barockem Gepränge hauschen. Nur selten erhebt sich ein spontaner Anruf. Antigone nimmt zuerst auf ihr *σχῆμα* bezug und schildert ihre *ἀναίθεια* in krausen Worten und gewagten Bildern²⁾. Die alte Form der Selbstbeschreibung Leidender gewinnt damit im Rahmen dieses Manierismus neuen, rein künstlerischen Ausdruckswert. Zu lebhafteren Tempi übergehend jammert Antigone auf (1492), ruft Polyneikes: *ἔφως ἄρ' ἐπώνυμος*, beklagt die Heimatstadt (1494): *ὦμοι μοι, Θῆβαι* und wendet sich wieder dem Bruder zu (1495f.): *σὺ δ' ἔρις — οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνος φόνος — Οἰδιπόδα δόμον ὤλεσε κτανθεῖσα* . . , dann folgen von neuem lange Tiraden, durch die sich hier und da Anrufe drängen (1500): *ὦ δόμος, ὦ δόμος*, Antigone fragt, wer sonst noch gleichermaßen gelitten habe, und, unter neuer Verwendung eines alten Topos, welcher Vogel in ihre Klagen einstimmen könne, und weiß endlich nicht zu sagen, wen von den Toten sie zuerst mit der Spende ihres Haares bedenken soll³⁾.

Ein recht bedeutsames Zeugnis für das Weiterwirken der Tendenzen, die seit Ende der zwanziger Jahre den bewegten Ausdruck des Pathos erlahmen und dem Stil des Chorliedes sich nähern ließen, ist endlich die Monodie der Iphigenie. Kürzere Glieder am Beginn (1279ff.), inmitten des Liedes (1313ff.) und am Schluß (1334f.) werden verbunden durch recht beträchtliche Gedankenketten (1284—1312; 1315—1318—1332), die sich, meist relativisch zusammengehalten, zu einer Art pathetischer Schilderung auswachsen. An der ersten Stelle gleitet der Gedanke von dem Anruf an das Idagebirge weiter zur Schilderung des Parisurteils, von der er plötzlich (1309) zu dem Schicksal der Iphigenie zurückbiegt. Wir nehmen deutlich wahr, wie sich

¹⁾ Dieser Vergleich ist auch sonst nicht selten, z. B. Hek. 684ff., Hiket. 1000f., Herakl. 1119. Aristoph. *Lys.* 1312.

²⁾ v. 1485ff. Dabei geht der Dichter soweit, daß er sich selbst (1488) glosieren muß; v. Wilamowitz, *SBBa* 1903, 596 Anm. 2. Ähnliches z. B. Aisch. *Sieben* 489, Fr. 169 N. ³⁾ Vgl. zu der ganzen Partie v. Wilamowitz, *SBBa* 1903, 596f.

die poetischen Mittel, Klang und schönes Bild, gegenüber dem Gefühlsgehalt zu verselbständigen suchen. Nicht ganz so eigenwillig, aber doch deutlich genug zu erkennen ist das Hervortreten der Details auch in der zweiten größeren Perikope (1315ff.)¹⁾.

Nun lassen wir zunächst die Entwicklung des lyrischen Stils der gesammelten Selbstäußerung außer acht und versuchen, gestützt auf die Ergebnisse der Einzelbetrachtung, die dem Euripides eigentümlichen Züge schärfer herauszuarbeiten. Es wurde schon angedeutet, daß der Stil des regen Wechsels kurzer Glieder, dessen Charakter, freilich getrübt, auch durch die lyrisch-gegenständliche Schilderung der späten Stücke sichtbar blieb, als die Erscheinungsform eines irrationalen, elementaren seelischen Geschehens zu gelten hat. Doch ist mit dieser Bestimmung an sich noch nicht viel gesagt; denn das Irrationale gehört im weiteren Sinne zum Wesen des Pathos schlechthin und ist dem hellenischen Dichter vielfach mit der Form der lyrischen Äußerung gegeben. Über den Grad der Bedeutsamkeit für Euripides entscheidet erst der Nachweis, daß auch andere Formen der Leidensäußerung in der Tragödie möglich sind und daß der bei Euripides ausgebildeten Selbstäußerung wesentliche Funktionen innerhalb des euripideischen Dramas zukommen.

Daß Sophokles das Pathos anders erlebte und in anderer Form darstellte als Euripides, wurde schon im Lauf der Paraphrase hervorgehoben; eine Folie bilden in jedem Fall die früheren Ausführungen über diesen Dichter (S. 77ff.). Da jedoch bei der beherrschenden Bedeutung der Formgattung in der antiken Kunst die wesentlichen individuellen Unterschiede sehr fein sind, kann nur eine Gegenüberstellung beider Dichter fördern, die auf dem Konkreten, auf Beispiel und Gegenbeispiel fußt.

Die Anapäste des HIPPOLYTOS (1347ff.) und das Gesangstück des HERAKLES der TRACHINIERINNEN (983ff.) stimmen nicht nur in der Art der Gegenstände überein, insofern bei beiden Dichtern die Marter des plötzlich vom Verderben betroffenen Leibes zugrunde liegt: wie längst gesehen wurde²⁾, haben beide Partien so viele

¹⁾ Zur ganzen Monodie Masqueray a. a. O. 294.

²⁾ Kalkmann, De Hipp. Eur. 9ff.; Dieterich, Rh. M. 46, 1891, 45.

Einzelzüge¹⁾ gemeinsam, daß der Einfluß des Euripides bei Sophokles offensichtlich, die Annahme einer unmittelbaren Beziehung beider Lieder freilich bei dem lückenhaften Charakter des Erhaltenen kaum erweisbar, aber immerhin möglich ist²⁾. Durch die große Ähnlichkeit im einzelnen wird den Unterschieden in der Formgebung des Ganzen eine um so größere Bedeutsamkeit verliehen.

Im Hippolytos mußte auf den Botenbericht, der den Unfall des Helden meldet, die Göttin die unglückliche Verstrickung aufklären, der Hippolytos zum Opfer fiel; denn kein fremder Ton durfte sich am Ende des Dramas in die volle Leidenstimmung mischen; der Zorn des Theseus mußte tiefem Grame weichen. Auf die Worte der Göttin folgt allein die übliche Anmeldung des Neuaufretenden durch den Chor, und schon hebt die Klage des Todwunden an (1347). Im Folgenden entläßt sich gemäß dem früher Beobachteten bald unvermittelt der Affekt, bald führt er zu Anweisungen an die Begleiter, während in den Ruhepausen die Gedanken des Leidenden unstät bald diesem, bald jenem Gegenstande nachgehen³⁾.

¹⁾ Interjektionen des Schmerzes; Rufe an die Götter: Hipp. 1363, Trach. 983, 995 (Zeus), 1031 (Pallas); Hippol. 1373 (*θάνατος παίων*), 1387, Trach. 1040 (Hades); Beschreibung von Art und Sitz der Schmerzen: Hippol. 1351, 1371, Trach. 987, 1026; zu dem Gefolge: Hipp. 1358, 1372, Trach. 1004, 1024, 1031; Ruf des Hippolytos an das Gespann, das ihn stürzen ließ 1355, Ruf des Herakles an die *Κηφαία κρηπίς βομών*, die ihm das Verderben brachte 993; Ruf des Hippolytos an den Fluch des Vaters, der das Unheil verschuldete 1378, Fluch des Herakles über die Gattin 1039; Mißverhältnis zwischen dem was beide waren und wirkten und was ihnen jetzt widerfährt Hippol. 1364, Trach. 1011. Vgl. auch Kiefer, Körperlicher Schmerz 17 ff.

²⁾ Von den Beziehungen zu der Schlafscene des euripideischen Herakles, die nach Dieterichs Nachweis Rh. M. 46, 1891, 25 ff. trotz neuerer und neuester Einwendungen für die Priorität des Herakles bestimmend bleiben, sehe ich hier ab; denn der Herakles des Euripides leidet keine körperlichen Schmerzen und singt nicht.

³⁾ Hipp. 1347—1353 spontane Schmerzäußerung, vier asyndetische Glieder, dabei 1351f. Beschreibung der Schmerzen; 1355—1357 Anruf an das Gespann, das das Verderben herbeiführte; 1358—1363 spontane Schmerzäußerung, Anrede der Diener, drei asyndetische Glieder; 1363—1369 Reflexion: Appell an Zeus, 'zum Lohn für reine Lebensführung wird mir jähes Verderben zuteil'; 1370

Es ist klar, daß die Kurve dieser inneren Bewegung in einem regen Auf und Ab verläuft, nicht aber gleichförmig aufwärts strebt. Auf zwei größere Gruppen der spontanen Äußerung des Schmerzes (1347ff.¹⁾; 1358ff.), die jedoch nicht in sich einheitlich geschlossen sind, sondern von kurzen asyndetischen Gliedern gebildet werden, folgt im ersten Teil der Monodie (bis 1369) je ein Gedanke (1355ff.; 1363ff.), der zwar vom Pathos getragen wird, aber als eine bewußt reflektierte Äußerung in Erscheinung tritt. Eine freilich ruckweise Entwicklung des Pathos von dem durch den neuen Schmerz erzeugten Anrufen (1370) zu dem in allgemeiner Form geäußerten Wunsch zu sterben und weiter zu der bestimmteren Form der Bitte um eine Lanze ist am Anfang des zweiten Teils anzuerkennen; auch mag die Tatsache, daß der Todesgedanke erst hier auftaucht und von nun an vorherrscht, das Streben zur Steigerung der Wirkung verraten²⁾. Um so bedeutsamer ist es, daß der Gedanke an den Tod trotz seiner Kraft nicht in einem Zuge bis zum Ende des Gesangstückes die Anapäste beherrscht, sondern noch einmal (1378) durch den Anruf an den Fluch des Vaters und die Erinnerung an die Verschuldung der Ahnen durchbrochen wird. Der Anruf bezeichnet stets eine Wendung, einen neuen Stoß des Pathos. Die Bewegtheit des Gefühls setzt sich also nicht etwa leise ausbiegend weiter fort, sondern wird in eine neue Bahn gerissen³⁾.

spontane Schmerzáußerung, Beschreibung des Schmerzes, Anrede des Gefolges, Wunsch zu sterben breiter ausgeführt, bis auf 1373 (*καί*) asyndetisch; 1378 gedanklich: Anruf an des Vaters Fluch, 'der Ahnen Befleckung muß ich büßen', zwei unverbundene Glieder (1379 [*τε*] *Σ*); 1384 Interjektion. ratlose Frage, Wunsch um Ruhe im Tode, durchweg asyndetisch.

¹⁾ v. 1351 *διὰ μου κεφαλῆς ἕσσοισ' ὀδύνας, κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾶ σπᾶνελος* erinnert, abgesehen davon daß der seltene medizinische Ausdruck (*σπᾶνελος* Prom. 878) auftritt, an die gegenständliche Art der Affektbeschreibung bei Aischylos: Hik. 466, Pers. 161, Sieben 288f., Prom. 881, Ag. 994ff., 1215f., 1256, Choeph. 167, 183, 388ff.

²⁾ Wenn v. 1374f. richtig ohne Katalexe und ohne Trennung der Metra hergestellt werden, würde hier, wie v. 1372 der Dochmius, auch das Metrum eine Steigerung bezeichnen, vgl. v. Wilamowitz, Hippolytos 1891, 238.

³⁾ Zu dem ganzen Gesangstück vgl. v. Wilamowitz, Hippolytos 238f. Von dem, gewiß vorauszusetzenden, äußeren Vorgang (v. Wilamowitz a. O. 167) scheint

Während bei Euripides dem irrationalen Charakter des Pathos gemäß das Asyndeton und die Abfolge kurzer Glieder vorherrscht, läßt das Gesangstück des Herakles eine starke Tendenz zum Zusammenschluß größerer Gedankengruppen erkennen; und doch leidet Herakles nicht minder, ist er nicht duldsamer als Hippolytos. An drei Stellen stauen sich in der Klage des Herakles die Gedanken und ergießen sich dann — so mächtig und so gebündelt zugleich ist ihr Drang — in vollem, aber gehaltenem Strome¹⁾.

Ohne eine Schmerzáußerung unmittelbar zuvor setzt die erste größere Periode ein (993) mit dem Anruf an die *Κηρυαί κρηγίς βοιωῶν*. Darauf hören wir, wie Herakles dem Altar seinen Undank vorwirft, die Schmach, die er ihm angetan, wie er wünscht, ihn nie mit Augen gesehen zu haben, wie er weiter fragt, wer anders als Zeus das Verderben lindern könne, und wie er endlich solche Heilung in bitterer Ironie für ein Wunder erachtet. Hier folgt unser Erleben einer durch relative Anknüpfung oder Partikel²⁾ fein abgestimmten Folge von Gedanken, die nicht rein gedanklicher Natur, dem Fortgang eines Pathos, das nicht reiner Affekt ist. Der Affekt reißt uns weder in haltloser Flucht dahin, noch weht uns aus der Äußerung des Denkens eine intellektuelle Kühle entgegen. Wie die Leidensäußerung an- und abschwellend die wohltemperierte Periode wölbt, so strebt auch das zugrundeliegende Pathos nicht von Extrem zu Extrem; es ist keine

mir nur sicher zu sein daß v. 1360 der Zug noch in Bewegung ist. Das *μέθετέ με* (1372) kann wie Alk. 266 und Soph. Trach. 1004 (*ἐστέ με*) an Diener gerichtet sein, die sich um den Kranken bei dem neuen Krampfanfall (1370) bemühen. Der Gedanke an den Fluch des Vaters beherrscht das ganze Lied (1347, 1362f.); er braucht v. 1378 nicht durch den Anblick des Theseus hervorgerufen zu werden.

¹⁾ Angedeutet von Dieterich Rh. M. 46, 1891, 29; von ihm wohl angeregt dann K. Kiefer, der a. a. O. 22 hervorhebt, daß 'die Klagen des Herakles über körperlichen Schmerz enger mit den anderen Teilen verknüpft sind' und daß 'das Versmaß regelmäßiger' ist als bei Euripides. Der Fortschritt von anapästischen zu daktylischen Formen gibt dabei eine ähnliche Entwicklung wieder wie in dem Gesangstück des Aias (oben S. 83ff.).

²⁾ Trach. 996 *ἀρα*, 1000 *γάρ*, 997 *ἦν* ...; das Asyndeton 1003 resumiert, bezeichnet also kein Abreißen des Gedankens. Bei Euripides wird nur dreimal im ganzen Lied ein neuer Gedanke durch Konjunktion angeschlossen (1367, 1373, 1382), sonst dient *δέ*, *τε* der in Anapästen häufigen Verkoppelung zweier Begriffe (1352, 1357, 1361, 1377, 1388).

sich selbst erschöpfende Dynamik, dem Menschen, der es leidet, feindlich entgegengesetzt, sondern es durchdringt ihn, ohne ihn 'außer sich' zu setzen, es erfüllt ihn, aber fügt sich zugleich der ihm eigentümlichen Haltung.

Die beiden übrigen Stellen, wo in dem Liede größere Gedankenmassen zusammentreten, sind in einer anderen Hinsicht bemerkenswert. Unmittelbar aus dem Ansturm physischen Schmerzes nämlich entfaltet sich einmal (1010) der Grimm über den Undank der Hellenen, die das segensreiche Wirken des Herakles erfuhren, jetzt jedoch keinen Beistand leisten; das andere Mal steht kurz vor dem Ende des Liedes (1034) die Bitte um Erbarmen, die Forderung des Todes, der Fluch über die Gattin. Hier ist es ganz deutlich, daß Sophokles die Akzente anders setzt als Euripides. Die zu einem größeren Ganzen zusammen tretenden Gedanken bei Sophokles sind nicht den Partien ruhigen Reflektierens bei Euripides gleich zu werten. Wenn von innen heraus der Schmerz die größere Einheit gestaltet, so bedeutet dies vielmehr Steigerung der Kraft des Pathos und — das ist besonders wesentlich — Erhebung aus den Niederungen rein physischen Affektes in die Sphäre seelischen Leidens.

Um jedoch den vollen Unterschied von Euripides zu ermessen, müssen wir betrachten, welcher Art das Ganze ist, dem diese einzelnen Stücke entnommen sind. Dann erkennen wir nämlich das Streben wieder, aus ruhigem Beginnen die Kräfte des Leidens stufenweise zu steigern¹⁾. Nicht unvermittelt setzt die Monodie des Herakles ein, und kein Schrei eröffnet das Lied wie im Hippolytos. Noch während der Chor um Deianeira trauert, während also die Leidenstimmung schon herrscht, naht sich der Zug (964); im Schlaf wird Herakles hereingetragen, Hyllos' Klagen verstärken die Trauer, die den

¹⁾ Die Steigerung erkennt auch Zielinski, *Philol.* 55, 1896, 614, dessen wunderliche 'medizinische' Interpretation aber bekanntlich fehlgeht. Wenn Dieterich a. a. O. 26 ff. die Steigerung auch im Aufbau der Schlafscene des euripideischen Herakles nachweist, so ist das nur möglich, weil in seiner summarischen Paraphrase ein weit ausgedehntes Geschehen zusammengezogen (erst nach v. 1394 oder, nach v. Wilamowitz, *Herakl.* 2 484, bei v. 1367 erhebt sich Herakles) und die Cäsar, die bei Euripides scharf scheidet (1087), nicht genügend beachtet wird.

Zuschauer umfängt, aber beschwichtigend steht neben dem Sohn der Greis. Mit Seufzen erwacht Herakles und weiß nicht zu sagen, wo er sich befinde; jetzt erst erfolgt der erste 'Biß' des Schmerzes, aber Herakles hält an sich, und die Mitspieler kommen zum Wort. Dann setzt die durch den Anruf an den Altar eröffnete Periode ein, in der, wie wir sahen, Pathos und Ethos sich durchdringen. Darauf erst kommt der physische Schmerz voll zum Ausdruck und setzt sich gesteigert in dem langen Anruf an die Hellenen fort. Das letzte Stück, vor dem den Mitspielern einige Verse zufallen, ist gesammelter Ausbruch der jetzt unerträglich gewordenen Qual, und auch hier entwickelt sich aus den zerstückten Gliedern am Anfang das größere Gefüge der mehrere Stimmungen umfassenden Periode, durch den Anruf an Hades wie durch einen Akkord abgeschlossen¹⁾.

Daß bei Euripides ein Streben zum 'Verismus', bei Sophokles eine Idealisierung der physischen Qual vorläge, wird man zwar aus diesen Beispielen schwerlich entnehmen können; denn der Schmerz ist in den Trachinierinnen nicht weniger sinnlich nahe als im Hippolytos, und umgekehrt stellt sich auch die Qual des Hippolytos in jener Wahrheit dar, die zugleich Schönheit ist. Aber Euripides kennt nicht den klaren Bau des sophokleischen Gefüges, seine Form ist die Gestalt gewordene Dynamik des Pathos. Eben darum kennt er auch kein längeres Haften am Gegenüber des Nächsten — welchen Platz die Form der innigen Zwiesprache in der Formenwelt des Euripides einnimmt, wird sich noch zeigen (S. 178 ff.) —, und nie gewinnt die Umwelt, die Natur für den Menschen des Euripides die Bedeutung, die sie für Aias und in anderem Sinn für Philoktet hatte²⁾. Bei Sophokles dagegen

¹⁾ Der Anfall des Philoktet (730 ff.) unterscheidet sich von den hier betrachteten euripideischen Darstellungen des physischen Schmerzes zunächst durch die äußere Form: er stellt sich in einer Dialogscene dar. Die Krankheit tritt zwar krampfartig auf (*Kiefer* a. a. O. 30 ff.), aber auch hier läßt sich ein Aufbau erkennen (*Dieterich* a. a. O. 32 f.). Dazu kommt, daß der Anfall als ganzer eine für den Fortgang der Handlung bedeutsame Aufgabe zu erfüllen hat (*Kiefer* a. a. O. 30).

²⁾ Ich erinnere mich keiner Stelle, wo zwischen dem leidenden Menschen und der Natur ein innerer Rapport stattfände und die Natur zugleich gegenüberstünde dem Menschen gegenüberstünde. Anrufungen an die Elemente sind

beklagt der geblendete König Oedipus (1307 ff.) nicht den physischen Schmerz, sondern die Qual seiner Seele¹⁾. Aias tobt den Wahnsinn nicht auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer aus; die Prologscene führt den Umnachteten, nicht den Rasenden vor; und während das schauervolle Tun des Irren im Bericht wiedergegeben wird, ergießt sich in der Monodie rein menschliches Leid in edler Form²⁾. So adelt die klargestellte Form, die nicht von innen durch den Rhythmus des Affekts gestaltet ist, sondern sich gleichsam von außen ordnend und richtend über die Massen des Pathos senkt, auch das physische Leid des Herakles: das pathetische Geschehen wird zu einem nach Maßen geregelten plastischen Leib, und selbst der nackte Affekt strebt zur Vereinigung mit dem Ethos. Auch die Pein, die nur der Tod zu lindern vermag, kann die Gestalt des Herakles nicht verzerren. Wenn dagegen bei Euripides Hippolytos von seiner Strenge, Gottesfurcht, seiner allen überlegenen Sophrosyne redet (1364 ff.), so bleibt dies bewußte Geste. Wo Euripides zur Norm strebt, endet er im Typus, wo er Leben will, entbindet er Kräfte, die Darstellung der Gestalt als des von Leben umflossenen Bildes bleibt ihm versagt.

Wenn man die Monodien der Stücke stark pathetischen Charakters als Ganzes und ihre Funktionen im Ganzen der Handlung in Betracht zieht, zeigt sich gegenüber der Art des Sophokles ein weiterer grundlegender Unterschied. In den

bei Euripides *Topoi* (der Anruf an *γαῖα* bezeichnet vielfach die Bevölkerung, Herakl. 217, wo (219) in 2. pers. pl. fortgefahren wird, ähnlich *πόλις* = Bürger). — In Chorliedern und Botenreden sind stimmungsvolle Naturbilder nicht selten (Parodos des Phaethon, Monodie des Ion, Botenreden der Bakchen). Aber solche Beispiele beweisen, daß das Naturbild zum Spiegel subjektiven Empfindens wird ('sentimentalisches' Naturgefühl, Biese, Entwickl. d. Naturgefühls bei den Griechen, Kiel 1882, 46 ff., weitere Literatur bei F. Dornseiff, Pindars Stil 1921, 47; Anm. 2) und erklären gerade dadurch, warum die Natur nicht zu einem gegenständlichen Gegenüber wird und andererseits in der Monodie der Phaidra zur Dienerin der Psychologie werden kann. ¹⁾ K. Kiefer a. a. O. 11 ff.

²⁾ Daß der Schilderung des beginnenden Wahnsinns (285 ff.) jede aufdringliche Detaillierung fehlt, obgleich dem Dichter wahrscheinlich in der *Αἰθιοπία* eine solche vorlag, zeigt Harries a. a. O. 18 f. — Man erinnere sich an die feinsinnige antike Charakterisierung des Sophokles als des 'Nachbildners homerischer Charis'; Stellen bei Jahn-Michaelis, Soph. El.³ 1882, 20.

Dramen, wo das persönliche Leiden des Einzelnen oder einer Gruppe von Personen die Handlung füllt, hat das Pathos zumal in der frühen Zeit schon mit Beginn des Stückes einen Höhepunkt erreicht: wuchtig einsetzend kommt es teils unmittelbar nach dem von der Handlung getrennten Prolog, teils beim ersten Auftritt der Hauptperson in anapästischen oder eigentlich lyrischen Maßen zum Ausdruck¹⁾. Es ist bedeutsam, daß Sophokles diese Form nur in der Elektra (86 ff.) angewendet hat, in demjenigen Stück also, das neben den Trachinierinnen die deutlichsten Spuren der Befruchtung durch euripideischen Geist aufweist. In den anderen Stücken ist zwar das Unheil, das den Helden verstricken wird, mit Beginn der Handlung eingetreten, aber stets stellt es sich als die allgemeine Lage dar und erst das weitere Geschehen entwickelt ansteigend das Pathos des Einzelnen²⁾. Auch hierin also zeigt sich, daß die Wirkung der sophokleischen Tragödie vornehmlich auf dem Ganzen, nicht auf einzelnen Teilen beruht³⁾. In den pathetischen Dramen des Euripides dagegen bewirkt das Unheil schon am Anfang des Stückes, im Subjekt gespiegelt, eine leidenschaftliche Klage, mag auch die folgende Handlung die Leiden des Helden noch weiterhin mehren, und von Anfang an wird der Zuschauer in eine gesteigerte Erregung versetzt. Es ist klar, daß es sich dabei nicht nur um eine dramaturgische Gepflogenheit handelt, die Euripides von Aischylos übernommen hätte⁴⁾. Wir sahen schon (S. 16), daß die Anfangsmonodie die

¹⁾ Alkestis (244 ff.), Medea (96 ff.), Hippolytos (Phaidras Auftritt 198 ff.), Andromache (103 ff. und beim Beginn des zweiten Teiles Hermione 825 ff.), Hekabe (59 ff. und vor Beginn der zweiten Handlung 681 ff.), Troerinnen (98 ff., Hekabe), Elektra (112 ff.), Helena (164 ff.). — Hinzu tritt Iphigenie in Taurien (123 ff.), wenn man den Wechselgesang als einheitliche Form begreift (oben S. 15 f.).

²⁾ Das ist im K. O., O. C. und dem Philoktet offensichtlich. Aias wird erst zur Besinnung gekommen seines Leides inne, Antigone klagt erst auf dem Wege zum Grab, in den Trachinierinnen wird aus dem Leid Freude und aus der Freude wiederum Leid, ehe das geweisste Verderben hereinbricht, und erst hier folgt eine Gesangpartie.

³⁾ E. Bruhn, Lucubr. Eurip. Cap. sel., Leipz. 1886, 323; auch die Elektra ist keine Ausnahme, vgl. oben S. 57 ff.

⁴⁾ Wie der gesprochene Prolog, so tritt bekanntlich schon bei Aischylos das Rezitativ des Einzelspielers vor die ursprünglich die Handlung eröffnende Parodos des Chors (Prometheus).

Stimmung exponiert, die für den Gang der weiteren Handlung bestimmend ist. Aber damit war noch nicht alles gesagt, was zu sagen war. Wir müssen weiter ausgreifen.

Die Analyse der Beispiele suchte an der Formgebung im einzelnen begreiflich zu machen, daß die Dynamik des Pathos bei Euripides allmählich beschwichtigt wurde und an die Stelle der impulsiv leidenschaftlichen Äußerung die stimmungsvolle Arie trat. In der Monodie der Alkestis stellte der Dichter den Todeskampf der Heldin dar, in der Medea erhob sich aus der Lethargie¹⁾ mit den Anapästun unvermittelt die Wut der Mutter, welche das Verderben über die Kinder, den Gatten (111 ff.) und sich selbst (144 ff.) herabwünscht. Der Kommos, mit dem Phaidra und die Amme im Hippolytos die Bühne betreten, gewährt ein eindrucksvolles Bild von der νόσος der Phaidra (S. 147). In der Andromache setzt der zweite Teil des Stückes, in dem Hermione für eine Weile Hauptperson wird, mit einem unerwarteten Umschlagen ihres Zornes in Furcht und Reue ein; das verkündet die Amme (802 ff.), und dann beginnt die eigentliche Handlung mit der schon erörterten ekstatischen Klage der Heldin (S. 152). Wenn sich hier das Pathos als ein Wirken elementarer psychischer Kräfte darstellt, so prägt sich darin ein starker Realismus aus, denn auch die Regungen des Innern sind dem Hellenen dieser Zeit gegenständlich greifbare Wirklichkeit. In der Folgezeit jedoch bleibt diese Realistik nicht auf die Darstellung innerer Zuständlichkeit beschränkt; dem Leidenden werden gleichsam die Sinne geöffnet für den Ort, an dem er sich befindet, die Dinge, die ihn umgeben. Die Bühne und ihre Requisiten beginnen für ihn zu leben und wirken durch ihn hindurch auf den Hörer, dergestalt daß eine mit Stimmung gesättigte Atmosphäre den Raum zu erfüllen scheint. In der Monodie des Polymnestor setzte sich das Pathos zunächst in Gebärde und Handeln um (S. 154). Das Vorhandensein einer Kline mußte in der Monodie der Alkestis (267) erschlossen werden (S. 146); die Hekabe der Troerinnen aber klagt vernehmlich über das schmerzende Lager (S. 155). Wie die Mägde im Phaethon²⁾, so erscheint auch Ion (102 ff.), um den Vorhof des

¹⁾ Von der Amme im Prolog (24 ff.) beschrieben.

²⁾ Cod. Claromont. Bl. I Kol. 2; v. Arnim, Suppl. Eurip. 69 v. 10 ff.; vgl. v. Wilamowitz, Hermes 18, 1883, 400.

Tempels mit seinen Anathemen zu säubern; während aber dort der Chor nur ein Morgenlied singt, fegt Ion wirklich den Hof, vertreibt er die Vögel, und seine Worte sind mit seinem Tun in eine Einheit eingegangen. Die allgemein hellenische Sachfreudigkeit lebt vornehmlich in den Botenreden des Euripides, unter denen die des Ion (1122 ff.) besondere Beachtung verdient³⁾; in der Parodos desselben Ion aber gewinnt der Giebelschmuck der delphischen Schatzhäuser — mögen diese auf der Bühne sichtbar gewesen sein oder nicht — durch das Entzücken der betrachtenden attischen Mädchen ein reiches Leben. Daß die Handlung einer Tragödie am frühen Morgen anhebt, ist alter Brauch⁴⁾, in der Elektra aber ist das Halbdunkel der weichenden Nacht zu einem belebten Fluidum geworden, das den gemäßen Hintergrund für den Gram der Verstoßenen bildet (S. 159), und noch wirkungsvoller vielleicht tritt in der Aulischen Iphigenie das Schweigen von Vögeln, Meer und Winden ([9 ff.]) in Gegensatz zu der ziellosen Unrast des unentschlossen sorgenden Fürsten. Aber das Pathos des Einzelspielers kann sich auch so stark verflüchtigen, daß die an dem Gegenständlichen, den Dingen oder der Handlung, haftende Stimmung selbständig wird und die Person mehr an ihr teil hat, als daß sie sie trüge. Das ist in einer Reihe von lyrischen Genreszenen der Fall. In der Teichoskopie der Phoinissen (103 ff.) weitet sich der Raum der Bühne über ihre Schranken, und das aufmarschierende Heer belebt die Gefilde Thebens; in der Siebenparodos des Aischylos dagegen vermittelten die πάθη des Frauenchors den Eindruck der nahenden Angreifer⁵⁾. Im Orest (140 ff.) betreten die Frauen leise schreitend die Bühne, und der Zuschauer atmet die Luft der Krankenstube; wenn aber inmitten des Dramas (1246 ff.) Elektra den Chor nach allen Seiten postiert und selber ins Haus hinein lauscht, so ist die Wirksamkeit der äußeren Situation weit stärker ausgenutzt als etwa in der

¹⁾ Vgl. Ed. Fraenkel, De med. et nov. comoed., Diss. Göttingen 1912, 14 ff.

²⁾ v. Wilamowitz, Gr. Trag. XIV 41 und Anm. 3. Beispiele aus Aischylos und Sophokles bei Zielinski, Philol. 55, 1896, 523 Anm. 1.

³⁾ Nebenher ist Euripides in seiner rationalen Art bestrebt, Aischylos, von dessen Botenreden er den Stoff nahm, im einzelnen zu berichtigen (Spiro, De Eur. Phoin., Diss. Berl. 1884, 20 ff.). Vgl. auch Schol. zu Phoin. 751/2.

Lauserszene des Hippolytos (565ff.). Die Arie des Phrygers im Orest (1369ff.) endlich bedarf nur eines kurzen Hinweises; durch den Sprung über die Zinne wird gleichsam ein Stück des hinterscenischen Geschehens in die Bühne hineingerissen.

Diese Beispiele zeigen, sinnfälliger noch als die Einzelbetrachtung, daß Stimmung im eigentlichen Sinne sich erst mit fortschreitender Entwicklung in den lyrischen Partien ausbreitet. Streng zu scheiden aber vom stimmungsmäßigen Charakter des Pathos der späteren Zeit ist jenes elementare seelische Phänomen, das am Beginn der zwanziger Jahre in den Anfangsmonodien in Erscheinung tritt. Das Leiden der Helena (164ff.) ist nur Leiden, der Groll der Medea aber weckt die Kräfte, aus denen heraus Medea plant, handelt und zum Kindermorde getrieben wird¹⁾; ähnlich ist der *ἔρωσ* der Phaidra das Movens der folgenden Handlung²⁾, denn er birgt den Keim des sich später vollziehenden Schicksals, und auch Hekabe wird in ihrem Stück durch das Leid zum Rasen und weiter zum Rachewerke geführt³⁾.

Hier wird die von Sophokles abweichende Art, in der Euripides das Pathos zu erleben vermochte, vollends klar. Denn daß Leiden Leidenschaft erregt und so von innen heraus wirkend ein Handeln erzeugt, das den Menschen peinigt, während er vorwärtsstrebt, und ihn endlich am erreichten Ziel verzweifeln läßt: diese Wirkung des Pathos ist bei Sophokles nicht zum Problem geworden. Das Pathos ist bei ihm, soweit wir sehen, Leiden schlechthin, Reaktion auf ein Schicksal⁴⁾; die Form seines Pathos

¹⁾ Das wird schon am Beginn des Stückes bezeichnet. Die Amme, welche die Herrin 'kennt und fürchtet' (39), weiß, daß bei der *αὐθάδης* (104), *βαρεία φρόνη* (38) der Medea, der *χόλος* zur Tat werden wird; vgl. besonders (106): *δῆλον δ' ἀρχῆς ἐξαιρούμενον νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει μείζονι θυμῷ πλ.*

²⁾ Das wird in der ersten Fassung des Stückes, wo Phaidra selbst ihre Liebe dem Hippolytos antrug, noch deutlicher zum Ausdruck gekommen sein; vgl. v. Wilamowitz, Hippolytos 1891, 44.

³⁾ Das passive Leiden am Anfang des Stückes wird (658ff.) durch die Kunde vom Tod des Polydoros zur Raserei gesteigert (684ff.); unmittelbar hieraus entwickelt sich nach Auftreten des Agamemnon das zielbewußte Handeln.

⁴⁾ Sogar bei Aias ist das *πάθος* zwar der Anlaß, nicht aber das Motiv seines Handelns: er geht in den Tod, weil ihm durch den Haß der Götter, der Hellenen, der Gefilde Trojas die Bedingungen seines Daseins genommen sind (457ff.; vgl. Harries a. a. O. 9).

entspricht also der Form seiner Tragik, wie sie oben (S. 88ff.) gekennzeichnet wurde. Darum tritt es in gesammelter lyrischer Gestalt zumeist im Lauf oder am Ende der Handlung in Erscheinung, nachdem das Verderben hereingebrochen ist. Beginnt aber die Elektra mit der Monodie, so folgt Sophokles der Art des späteren Euripides und läßt den Zuschauer der hoffnungslosen Stimmung inne werden, die der Grundton von Elektras Leiden ist¹⁾.

Für Euripides andererseits wird durch die Einsicht, daß das Pathos, wie er es begreift, ein Handeln zu erzeugen vermag, die Deutung der Einzelformen der pathetischen Selbstäußerung bestätigt. Denn nur das als ein irrationales, elementares seelisches Phänomen erlebte Pathos trägt in sich die Möglichkeiten für die Tragik der Medea oder der Phaidra. Es wird sich später erweisen, wieviel diese Feststellungen zur Lösung des Problems beitragen können, von dem wir ausgingen, der Frage nach den Bedingungen von Entstehen und Verfall des eigentlichen Selbstgesprächs. Hier sei nur das eine hervorgehoben, daß im Rahmen der lyrischen Selbstäußerung eine ähnliche Entwicklung sich vollzogen hat wie in der Form der rationalen Selbstäußerung: die Leidenschaft tritt nach den zwanziger Jahren zurück²⁾.

Doch noch sind wir nicht am Ende. Während Euripides von Sophokles durch eine weite Kluft geschieden ist, liegen die Beziehungen zu Aischylos deutlich am Tage. Die Einzelforschung hat an vielen Punkten, in Metrik, Sprache, Dramaturgie aufgezeigt, daß Euripides als der eigentliche Nachfolger des Aischylos zu gelten hat. Auch innerhalb des engen Bezirkes der Selbstäußerung im lyrischen Rahmen wurde verschiedentlich im Lauf der Paraphrase auf übereinstimmende Einzelzüge aufmerksam ge-

¹⁾ Er verwendet dabei Klaganapäste ähnlich denen der Polymestormonodie des Euripides; vgl. Kaibel, Elektra 1896, 83, der jedoch die Frage, ob Sophokles von Euripides abhängig ist, offen läßt.

²⁾ Daß Euripides unter dem Eindruck des neuauftretenden neudithyrambischen Stils stand (Masqueray, *Théorie d. Formes lyr.* 262ff.), kann hier außer acht gelassen werden. Ein Stilwandel von so einschneidender Bedeutung, wie der geschilderte, ist nur denkbar, wenn dem Einfluß von außen innere Tendenzen entgegenstrebten. Wie stark andererseits der neue Dithyrambos durch die Tragödie beeinflusst ist, geht aus Timotheos hervor (v. Wilamowitz, Timotheos, 1903, 35, 37ff., 51).

macht. Die Kürze der Selbstäußerungen in der Form impulsiver Stoßgebete, Anrufe, Ausrufe, die Beschreibung der körperlichen Begleitempfindungen, der gebrochene Kontur der Form weisen auf Aischylos zurück. Auch in seinen Liedern stellt sich vielfach das Pathos ausbruchartig als ein elementares Seelengeschehen dar, und zwar im Gesang des Einzelspielers wie des Chors, solange dieser vollgültige tragische Person ist. Der Wahnsinn der Io, die ekstatische Schau der Cassandra, der Kommos des Xerxes, aber auch das Entsetzen der thebanischen Frauen, die Angst der Hiketiden, die Klage der Perserchöre und der Schluß der Sieben: das sind Ausbrüche zerstörender Leidenschaft¹⁾. Es ist hier nicht der Ort, diesen Zusammenhängen weiter nachzugehen, die wahrscheinlich über Aischylos hinaus in die Zeit der werdenden Tragödie führen würden²⁾. Doch wird man kaum fehlen, wenn man die eruptiv sich darstellende Erregtheit als wurzelhaft mit der Haltung des tragischen Chors und dann des tragischen Menschen verbunden denkt. Die Monodie der Antigone, die sich noch in den Phoinissen als eine Mänade bezeichnet, rückt dann in eine Linie mit den ekstatischen Pathosliedern des alten Chors, zumal seinen Threnoi. Dazwischen aber haben mehrere Brechungen stattgefunden. Schon bei Aischylos wandelte sich das Wesen des Chors; die Form, die das Gefäß dumpfer Ahnung, tiefen Wissens um göttliches Walten oder mitleidvoller Trauer war, vermochte nicht mehr den ekstatischen Taumel zu fassen. Bei Euripides schließlich diente sie fast allein dazu, den Hörer von der quälenden Gegenwart des Geschehens hinwegzulocken und durch selbstgenügsame Schönheit zu ergötzen. In dem lyrischen Gesang des Einzelnen dagegen konnte das urtümliche Pathos weiterleben: im Lyrischen, denn das Lyrische war seiner Natur nach der gemäßete Leib alles Irrationalen; des Einzelspielers, denn je mehr die überindividuell gebundene Einheit attischen Lebens gelockert wurde, um so mehr mußten die Kräfte

¹⁾ Der Chor der Sieben bezeichnet sein Leiden selbst als ein Rasen (966): *μαλνεται γόοισι φρήν*.

²⁾ Vgl. Dieterichs Versuch, Arch. Relwiss. 11, 1908, 174 ff., der freilich zu weitgehende Folgerungen zieht; s. v. Wilamowitz, N. Jbb. 1912, 473.

des Tragischen durch den Einzelnen wirken. Endlich aber wiederholt sich im Rahmen der Monodie die gleiche Entwicklung vom impulsiv irrationalen zum gegenständlich lyrischen Ausdruck, die das Chorlied erfahren hatte, und Iphigeniens immer noch pathetische Klage duldet in ihrem Verlauf die reich geschmückte Schilderung von Paris' Schicksalen.

Ein Wort schließlich noch über eine mit dem eruptiven Stil der Selbstäußerung gegebene Tatsache, die hier und da an den Beispielen aufgezeigt, aber noch nicht festgelegt wurde. In den Anfangsanapästien der Troerinnen durchbrach die spontane Äußerung des Affekts ein erwägendes Selbstgespräch und wurde unmittelbar darauf im klaren Bewußtsein reflektiert (Tro. 106, oben S. 155). Ferner resultierte Hipp. 840 aus dem Denken ein zweckhaftes Handeln: Theseus wandte sich mit seiner Frage an den Chor (S. 150). Diesen scharfen Wechsel der spontanen und der bewußten Haltung des Menschen werden wir bald an bedeutsamen Stellen innerhalb iambischer Redestücke antreffen. Ein besonders charakteristisches Beispiel sei hier vorweggenommen. In den Troerinnen ruft Hekabe im starken Affekt aus (469): *ὦ θεοί . . .*, aber es ist, als ob ihr diese Äußerung wider Willen entfahren wäre, denn sie setzt reflektierend hinzu: *κακούς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους, ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεούς, ὅταν τις ἡμῶν δυστυχῆ λάβῃ τύχην¹⁾*.

Solche Formen weisen auf ein Phänomen, ähnlich dem, das die Betrachtung der rationalen Selbstäußerung offenbarte: den Geschöpfen des Euripides eignet eine intellektuelle Bewußtheit, welche trotz dem Pathos und in Gemeinschaft mit ihm tätig ist. Der Mensch des Euripides läßt sich nicht willig von einem Pathos dahintragen, das ihn erfüllt und zugleich erhebt; er ist, wo er am stärksten leidet, entweder selbstbeherrscht oder er wird vom Pathos beherrscht. Es ist klar, daß auch diese Erscheinung aus der Eigentümlichkeit zu begreifen ist, in der Euripides die Erregtheit gestaltet. Das elementare Erleben des Leides und die intellektuelle Bewußtheit sind Korrelate, die notwendig ineinandergreifen.

¹⁾ Vgl. v. 1280 f., oben S. 134; sonst etwa Fr. 300 (Bellerophon): *οἴμοι· τί δ' οἴμοι, θνητὰ γὰρ πεπόνθαμεν*. — Wenn bei Sophokles Aias seine Betrachtungen an das *αἰαί* anknüpft (430), so findet kein Wechsel der Haltung statt.

Da Euripides den inneren Sinn besaß, beide Seelenkräfte in ihrem Zusammenwirken zu erfühlen, war ihm die Ausgestaltung eines mannigfaltigen Seelengeschehens, einer 'Psychologie', vorbehalten.

Das gestaltenreiche Leben, das durch das Ineinanderspielen von Impuls und betrachtendem oder zweckhaftem Denken entsteht, läßt sich am ehesten an der iambischen Rede aufzeigen. Sie ist die Mittlerin des Individuellen in der Tragödie, und da dieses sich immer mehr verfeinerte, wurde auch ihr jene Schmiegsamkeit verliehen, welche die leisen Schwingungen des Empfindens zu offenbaren vermag. Die Funktionen der Selbstäußerung sind demgemäß im Rahmen des Dialogs weniger leicht greifbar als in der Monodie, die ihrem Charakter gemäß im Wechsel der Gegensätze fortschreitet, aber sie sind um so bedeutsamerer Natur, denn sie wurzeln tiefer im individuellen Sein der Person.

Aus der großen Menge der in Betracht kommenden Beispiele wählen wir eine Anzahl von Redestücken aus, an denen sich die Art des Euripides mit der des Sophokles kontrastieren läßt. Das sind solche Partien, in denen der Sprecher sich ein längeres Stück hindurch dem Gegenüber eines Toten oder Entfernten zuwendet. Diese für Sophokles so bedeutsame Form ist bei Euripides vornehmlich in denjenigen Dramen anzutreffen, in denen er, der sophokleischen Art sich nähernd, ein rein passives Leiden ausgestaltet, also im wesentlichen in der Andromache¹⁾,

¹⁾ Auf die Datierung des Stückes, die hier wichtig wird, kann nicht genauer eingegangen werden. Indessen, wer der antiken Kombination folgend (Schol. zu v. 445) es in den Anfang des archidamischen Krieges setzt, muß erklären, wie in einer Zeit, in der die Molosser keine Bedeutung im Westen haben und gar mit Chaonen und Ambrakioten für Sparta fechten (i. J. 429; Thuk. II 80; Klotzsch, Epirotische Geschichte, Berlin 1911, 23ff.), ein athenischer Dichter von der 'Eudaimonie' des molossischen Herrscherhauses sprechen kann (1247ff.): βασιλέα δ' ἐν τοῦδε χρόνῳ ἄλλον δὲ ἄλλον διαπερᾶν Μολοσσίας ἐδδαιμονοῦντας. Diese Verse des Epilogs setzen nicht nur die Erstarkung des Molosserreiches voraus, also das Jahr 426 (Vernichtung der Macht Ambrakias), sondern auch die Existenz eines selbstbewußten Vertreters der molossischen Dynastie, und damit gehören sie eine geraume Zeit nach 429, wo Tharyps noch παῖς ist. Da ferner das εὐτυχεῖν ἂν 'Ἑλλάδα (449) den Spartanern gegenüber bald nach Sphakteria nicht möglich ist und (724f.) der Ruhm der spartanischen Waffen nicht angetastet wird (v. Wilamowitz, Hermes 60, 1925, 295), gelangt man (mit v. 445ff.) in die

der Hekabe, dem Herakles und vor allem den Troerinnen¹⁾:

Die Redestücke Androm. 222ff. und Tro. 673ff. stimmen in der Art, wie die Erregung zum Ausdruck kommt, überein. Beide Male vertritt eine Andromache einen klar begrenzten Standpunkt. In dem früheren Drama verteidigt sich die Heldin gegen den Vorwurf der Hermione, sie intrigiere gegen die rechtmäßige Gattin. Die Andromache der Troerinnen verfißt die These: τοῦ ζῆν δὲ λυπρῶς κρείσσον ἔστι καὶ θανεῖν. Androm. 205 geht die Sprecherin nach Durchführung einer indirekten Widerlegung zum Angriff über: an der Hermione Unverträglichkeit liege es, wenn der Gatte sie nicht möge; darauf brandmarkt sie die Unersättlichkeit des Weibes und stellt ihr eigenes Handeln in der Ehe mit Hektor als Gegenbeispiel auf. Dieses, ein Argument wie die vorigen, stellt sich im Affekt, den die Erinnerung erzeugt, als innige Anrede an den Toten dar (222): ὦ φίλιαθ' Ἔκτορ, ἀλλ' ἐγὼ (im Gegensatz nämlich zu den eifersüchtigen Frauen, deren Hermione eine ist) τὴν σὴν χάριν σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις, καὶ μαστὸν ἤδη πολ-

Zeit der Erfolge und des Vertragsbruchs des Brasidas im Norden (so richtig Bergk, Herm. 18, 1883, 498, trotz seiner sonst unhaltbaren Kombination). In diesen Jahren kann Tharyps, der Athenerfreund (Dittenberger, Sylloge³ 228) und Kulturbringer in seinem Lande (Plutarch, Pyrrhus 1; Justin XVII 3, 10), herangewachsen sein, und es bleibt nur die Frage offen, ob das Stück an seinem Hofe oder in Athen unter fremdem Namen aufgeführt wurde. — Die von A. Dieterich, Pulcinella 9ff. nachgewiesene Übereinstimmung des ersten Teils der Andromache mit dem des Herakles wird bedeutsam, wenn beide Stücke nahe aneinander rücken.

¹⁾ Kurze Anrufe an Entfernte usw. wie Med. 1363f., Hik. 1023, Hypsip. Fr. LX Kol. 1, 13ff. (Suppl. Eur. S. 60), Kol. 2, 112 (S. 63), Iph. A. 1253f., Hel. 540: ὦ μοι, πόθ' ἤξεις; ὡς ποθεινὸς ἂν μόλοις (vgl. oben S. 24) sind nicht selten, aber meist so wenig bedeutsam, daß es sich nicht verlohnt, die Stellen anzuführen (Beispiele aus Chorliedern oben S. 96 Anm. 1); der Anruf führt hier schon, wie dann auch in der neuen Komödie (z. B. Terenz, Heaut. Tim. 257ff.) ein rein literarisches Leben. Als 'Beiseite' der Psychologie dienstbar gemacht Orest 671 (v. Wilamowitz, Herm. 59, 1924, 260). Als erregte Äußerung bemerkenswert das Nachrufen am Scenenschluß El. 1142ff., Or. 718ff. Das Reden des Gottes im Epilog mit dem fern entrinnenden Helden, in der Iphigenie T. (1446) ausdrücklich begründet, in der — auch aus diesem Grunde (Lindskog, Studien zum ant. Drama I 118f.) — späteren Helena (1662) schlechthin angewandt, hat als technisches Mittel mit unserem Thema nichts zu tun. Mit besonderer Wirkung bereitet der Ruf in die Ferne Bakch. 973ff. am Aktschluß das kommende Geschehen vor. Vgl. Her. 871.

λάκεις νόθοι σοῖς ἐπέσχον, ἵνα σοι μηδὲν ἐνδοίην πικρόν. Dann folgert sie im Sinne des Hauptgedankens, für den sie plädiert: καὶ ταῦτα δρῶσα τῇ ἀρετῇ προσηγόμενῃ πόσιν. 'Du aber —', und ein neuer Ausfall mit einem Seitenhieb gegen Helena beschließt die Rede.

Die Andromache der Troerinnen, die den Tod einem Leben voll Gram vorzieht, schildert zur Bekräftigung ihres Satzes die Pein, welche aus dem Zwiespalt der widerstrebenden Pflichten erwächst: dem toten Gatten muß sie die Treue wahren und den neuen darf sie nicht verabscheuen. Sie geißelt die wetterwendischen Weiber, deren Widerstand durch eine einzige Liebesnacht gebrochen wird. Nicht einmal das unvernünftige Tier trägt leicht sein Joch, wenn man es von dem Gefährten trennt. 'Und ein wie trefflicher Mann war Hektor', so könnte der Gang des Beweises fortschreiten. Aber auch hier weckt die lebendige Erinnerung ein lebhaftes Empfinden, und so wird aus dem letzten Argument eine Anrufung (673): σὲ δ', ὦ φίλ' Ἔκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι ξυνέσει γένει πλοῦτα τε κἀνδρεία μέγαν ἀκήρατον δὲ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμων πρότος τὸ παρθένειον ἐξεύξω λέχος. καὶ νῦν ὄλωλας μὲν σὺ, ναυσθλοῦμαι δ' ἐγὼ πρὸς Ἑλλάδ' αἰχμάλωτος ἐς δοῦλον ζυγόν. Dann folgt auch in dieser Rede das Fazit: ἀρ' οὐκ ἐλάσω τῶν ἐμῶν ἔχειν κακῶν Πολυξένης ὄλεθρος, ἣν καταστένεις; 'denn ich habe keine Hoffnung mehr'.

An beiden Stellen entzündet sich im Laufe eines Argumentierens an einem Beweisstück, das nicht umsonst am Schluß steht, der Affekt. Doch währt die Erregung eben solange wie das dem dominierenden Gedanken dienende Argument. Ist es vorgebracht, so wird in ruhiger Gefasstheit gleichsam der Strich unter das Ganze gesetzt. Die Dominante ist demnach das zielhafte Denken, die Empfindung schwingt mit, als der Name des Gatten gefallen ist, wird aber durch eine äußere Ökonomie geregelt, die den gehobenen Ton bis zum Redeschluß aufspart¹⁾. In der Andromache ist an dem ἀλλ' ἐγώ, das sich in den Anruf einschleibt und ihn logisch mit dem Vorhergehenden verknüpft,

¹⁾ Wie umgekehrt im Chorlied (Tro. 1081) die zweite Strophe mit Anruf einsetzt: ὦ φίλος ὦ πόσι μοι, σὺ μὲν φθίμενος ἀλαίνας ἄδαπτος ἄνδρος, ἐμὲ δὲ ... (vgl. oben S. 99).

dieser Befund besonders deutlich; an der anderen Stelle ruht das Gefühl der Trauer über der ganzen Darlegung: hier entwickelt sich der Affekt wahrer, wirkt die Anrede wärmer. Der Unterschied aber zu der Form der innigen Zwiesprache bei Sophokles ist augenscheinlich. Dort hing das Fühlen des Leidenden an dem Gegenüber des Nächsten und in diesem Fühlen schien das ganze Sein des Menschen beschlossen, bei Euripides dagegen kann, da ein souveräner Denkkakt die ganze Rede und auch die Selbstäußerung beherrscht, das Pathos nur als Empfindung, kaum als Gefühl, nur als 'rhetorisches Mittel' wirken²⁾.

Im ersten Teil des Herakles ruft Amphitryon gegen Schluß seiner Antwort an Lykos das Land des Kadmos an (217): φεῦ· ὦ γαῖα Κάδμου· καὶ γὰρ ἐς σὲ ἀφιξομαι λόγους δνειδιστήρας ἐνδατούμενος· τοιαῦτ' ἀμύνειθ' Ἡρακλεῖ τέκνοισί τε. Der Affekt ist durch die Interjektion am Anfang deutlich bezeichnet; aber wenn dann wie in kühler Darlegung die Bemerkung fällt: 'denn auch auf dich muß ich beim Austeilen von Vorwürfen kommen', so gewinnt man den Eindruck, als ereifere sich Amphitryon nach einem Plan; und wirklich ist die ganze Rede des Amphitryon eine klar disponierte 'rhetorische Epideixis'³⁾. Die Flamme des Affekts leuchtet zwar, aber sie wärmt nicht.

Ähnlich mutet auch der Beginn der Rede des Amphitryon an (170): τῷ τοῦ Διὸς μὲν Ζεὺς ἀμυνέτω μέρει παιδός· τὸ δ' εἰς ἐμ', Ἡράκλεις, ἐμοὶ μέλει λόγοισι τὴν τοῦδ' ἀμαθίαν ὑπὲρ σέθεν δεῖξαι· κακῶς γὰρ σ' οὐκ ἐατέον κλύειν. Darauf beginnt die Durchführung, in euripideischer Weise klar durch Nummern gegliedert: πρῶτον μὲν οὖν τάρρητ'· ἐν ἀρρήτοις γὰρ τὴν σὴν νομίζω δειλίαν, Ἡράκλεες· σὺν μάρτυσιν θεοῖς δεῖ μ' ἀπαλλάξαι σέθεν ... Darauf die Argumente. Auch hier also tritt der Affekt mit dem plan-

²⁾ Stärker als in den Reden der beiden Andromachen waren die Voraussetzungen für innige Zwiesprache mit dem Toten im ersten Teil der Taurischen Iphigenie gegeben. Pathos und Ethos der Heldin erinnern an die Elektra des Sophokles. Kommt es aber (378f.) zu einer Äußerung des Schmerzes im Gegenüber mit dem Totgeglaubten, so erstreckt sie sich doch nicht über zwei Verse hinaus. Sie entwickelt sich aus der Schilderung des Abschieds der Braut (372ff.) und wird aufgenommen von einer Reflexion (s. S. 135 Anm. 3). Das Denken schreitet stetig fort. Zu v. 350 vgl. unten S. 211f.

³⁾ Begründet bei v. Wilamowitz, Herakles² 264f.

mäßig entwickelten Gang des Denkens ein; denn in einer erläuternden Parenthese tut Amphitryon im Gegenüber zu Herakles eine bestimmte persönliche Ansicht kund.

Was die bisherigen Beispiele bei ihrem rhetorischen Charakter nicht aufweisen konnten, das Erfülltsein von einem übermächtigen Pathos, verleiht der großen Rede des Herakles gegen Ende seines Dramas (1340ff.) die ihr eigentümliche Wirkung. Um die Ausdruckswerte der Anrede des Helden an die Kinder und die ermordete Gattin zu ermessen, muß der Gedankengang der ganzen Rede analysiert werden.

Der erste Abschnitt (1340—1346) enthält die Erwiderung auf den Zuspruch des Theseus im ersten Teil seiner Rede (1313—1321). Hatte Theseus aus dem Mythos das Argument gewonnen: auch die Götter sind nicht rein von Befleckung und dauern dennoch im Olymp weiter, so bedient sich Herakles der bei Xenophanes vorgebildeten¹⁾, jetzt wohl weit verbreiteten Meinung²⁾: die Gottheit ist autark. Damit ist Theseus widerlegt.

Am Beginn dieser Gedankenreihe ist ein leichtes Pathos spürbar (1340 οἶμοι³⁾), aber die Durchführung verläuft in reiner Betrachtung. Hierauf (1347ff.) legt Herakles seine Sinnesänderung, den Entschluß weiterzuleben dar. Wie der Umschwung zustande kommt, ist nicht ersichtlich; das *ἐσκεπάμην* (1347) bezeichnet ihn als bereits vollzogen. Im Verse 1352 wird Theseus ausdrücklich angedredet und auch das Folgende ist an die Gegenspieler gerichtet, hier aber setzt ein Grübeln voll starker innerer Bewegung ein, das zwar nicht Selbstgespräch, aber andererseits auch nicht bloße Mitteilung ist (1353): *ἀτὰρ πόνων δὴ μυρίων ἔγευσάμην· ὦν οὐτ' ἀπέιπον οὐδέν' οὐτ' ἀπ' ὀμμάτων ἔσταξα πηγάς, οὐδ' ἂν ὄμην ποτὲ ἐς τοῦθ' ἐκέσθαι, δάκρυ' ἀπ' ὀμμάτων βαλεῖν*. Diese Gedanken, in denen das Pathos verhalten ruht⁴⁾, enden mit dem Satz: *νῦν δ', ὡς ἔοικε, τῇ τύχῃ δουλευτέον*. Durch ein

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Herakles² 481f.; Reinhardt, Parmenides, Bonn 1916, 94f. ²⁾ Vgl. Antiphon, Vors. 80B 10; v. Wilamowitz, a. a. O.

³⁾ 'Der Seufzer οἶμοι gilt dem Widerwillen, daß er sich noch mit allgemeinen Fragen abgeben muß', v. Wilamowitz, Herakles² 480.

⁴⁾ Aus dem Affekt erklärt v. Wilamowitz, a. a. O. 482, die von der logischen Norm abweichende Struktur des Satzes.

εἶν deutlich gekennzeichnet, nimmt das Denken sodann eine neue Richtung: Herakles hat sich soweit gesammelt, daß er sich zu Anweisungen für die Bestattung der Toten verstehen kann (1358—1366); aber auch in diese einfache Mitteilung an Amphitryon strömt allmählich das regere Gefühl mit ein (1363): *κοινωνίαν δύστηνον, ἦν ἐγὼ τάλας διώλεσ' ἄκων* und (1365): *ἀθλίως μὲν, ἀλλ' ὅμως ψυχὴν βιάζου τάμὰ συμφέρειν κακά*. Man fühlt, wie Herakles sich zu beherrschen sucht, nachdem er den Entschluß gefaßt hat stark zu sein, wie aber seine Gedanken immer wieder zu dem Leid gezogen werden.

Schon die Sorge um die Bestattung ließ Herakles der Toten gedenken, jetzt wendet er sich ganz den Leichen zu (1367ff.): *ὦ τέκν', ὁ φύσας καὶ τεκὼν ὑμᾶς πατήρ ἀπώλεσ', οὐδ' ὠνασθε τῶν ἐμῶν καλῶν, ἀγὼ παρεσκευάζον ἐκμοχθῶν βίᾳ εὐκλειαν ὑμῖν, πατρὸς ἀπόλασιν καλήν. σέ τ' οὐχ ὁμοίως, ὦ τάλαν', ἀπώλεσα ὥσπερ σὺ τάμὰ λέκιρ' ἔσφριξες ἀσφαλῶς, μακρὰς διανιλοῦσ' ἐν δόμοις οἰκουρίας*. Hier ist das Gegenüber zwar kein Bild, zu dem sich das Pathos verdichtet, sondern real, denn die Leichen liegen vor Herakles und das Pathos scheint sich an dem erneuten Anblick zu entzünden. Aber der Affekt, der bisher nicht den Gang des geschlossenen Denkens durchbrochen hatte, spricht jetzt in der völligen Abkehr von den Mitspielern eine innige Sprache. Schon in diesen Versen prägt sich neben dem Gram über das Schicksal der Nächsten der Abscheu vor der eigenen Tat aus: indem dieses Gefühl stärker wird, wächst das Pathos. Heftig bewegt ruft Herakles aus (1374): *οἶμοι δάμαρτος καὶ τέκνων*, ist aber jetzt ganz mit sich selbst und seiner Tat beschäftigt: *οἶμοι δ' ἐμοῦ, ὡς ἀθλίως πέπραγα κάποξέγγνμαι τέκνων γυναικὸς τ'· ὦ λυγραὶ φιλημάτων τέρψεις, λυγραὶ δὲ τῶνδ' ὄπλων κοινωνίαι*. Die lebendige Erinnerung an die Tat lenkt seine Gedanken sinngemäß auf die Waffen, die ihm beim Morde dienten. Ihre quälende Gegenwart führt sein Denken in eine neue Richtung¹⁾. Es folgt eine kurze Überlegung: *ἀμηχανῶ γὰρ πότερ' ἔχω τάδ' ἢ μεθῶ*,

¹⁾ Man hat, um die Gedankenentwicklung zu verstehen, wohl kaum nötig, wie v. Wilamowitz a. a. O. 484, die äußere Aktion zu Hilfe zu nehmen. Der Gedanke an die Waffen taucht plötzlich spontan auf, wie die enge Verbindung mit dem vorhergehenden Anruf durch *δέ* und *Anapher* zeigt.

ἃ πλευρὰ τὰ μὰ προσπίτνοντι ἐρεῖ τάδε· ἡμῖν τέκν' εἶλες καὶ δάμαρθ', ἡμᾶς ἔχεις παιδοκτόνους σούς¹⁾. In alter Weise stellt sich die eigentliche Erwägung in Fragen dar: εἰτ' ἐγὼ τὰδ' ὀλένας οἶσω; τί φάσκων; ἀλλὰ γυμνωθεὶς ὄπλων, ξὺν οἷς τὰ κάλλιστ' ἐξέπραξ' ἐν Ἑλλάδι, ἐχθροῖς ἐμαντὸν ὑποβαλὼν αἰσχυρῶς θάνω; Mit dem Entschluß gewinnt Herakles die Selbstbeherrschung völlig zurück: οὐδ' ἰσχυρὸν τὰδ', ἀθλιῶς δὲ σφραγίσθην. In drei weiteren Versen bittet er Theseus, ihm den Kerberos nach Argos schaffen zu helfen. Ein pathetischer Anruf an das thebanische Volk mit Trikolon und epigrammatisch zugespitztem Ausdruck verleiht dem Schluß der Rede den ihm gemäßen gehobenen Ton²⁾.

Das düstere Bild, zu dem sich in dieser Rede Gram, Lebenssattheit, Verzweiflung vereinigen, läßt in seiner inneren Struktur das Zusammenwirken der verschiedenen seelischen Akte erkennen. Das auch hier dominierende Denken durchläuft mannigfache Sphären des Gefühls und stellt sich dementsprechend in verschiedenen Ausdrucksformen dar: Widerlegung, Mitteilung, Reflexion über das eigene Leid, Selbstäußerung als Anruf und Erwägung. Assoziativ ist eine Form mit der anderen verknüpft. Darum läßt sich auch kein eigentliches, objektives Kompositionsprinzip erkennen, das die Form des Ganzen gestaltete: der Zusammenhang ist durch die freie Selbstbewegung der Denktätigkeit gegeben, ihr folgt nachschaffend die Phantasie. Einheit der Form besteht nur, insofern ein einheitliches Seelenleben zugrunde liegt.

Weniger fein nuanciert, aber vielleicht noch eindrucksvoller zeigt die gleiche Beherrschung des ganzen Bereichs der menschlichen Seele die Rede, welche Hekabe in ihrem Stück (585 ff.) hält. Die Botschaft des Talthybios war für Hekabe schmerzlich und erhebend zugleich: Polyxene ist gestorben, aber die Würde hohen Menschentums hat ihr Sterben geadelt. Diesem zwiespältigen Eindruck entsprechen in der Rede der Hekabe notwendig zwei Stimmungen. Die Trauer gibt zunächst der Anruf

¹⁾ Zum Verständnis der Ausdruckskraft dieser Verse v. Wilamowitz zur Stelle.

²⁾ Der Anruf der Megara an Herakles (490 ff.) ist ein neuer Beweis dafür, wie Euripides bisweilen den Ausdruck des Gefühls in eine gegebene Form zu bannen und dadurch zu objektivieren sucht: Megaras Ruf ist als Gebet an den Toten aufzufassen, parallel der Bitte des Amphitryon an Zeus (vgl. 497).

an die Tochter wieder: ὦ θύγατερ, οὐκ οἶδ' εἰς ὅ τι βλέπω κακῶν πολλῶν παρόντων· ἦν γὰρ ἄψωμαί τινος, τόδ' οὐκ ἐγὼ με, παρακαλεῖ δ' ἐκείθεν αὐτὸς λύπη τις ἄλλη διάδοχος κακῶν κακοῦς. Polyxene wird zwar am Anfang angerufen, der Inhalt der folgenden Verse aber zeigt Hekabe mit sich selbst beschäftigt: mit eigentlich psychologischem Interesse legt der Dichter der Sprecherin eine Analyse ihrer Stimmung in den Mund. Das Gefühl des innigen Verbundenseins mit der Tochter liegt gewiß Hekabes Worten zugrunde, aber es prägt sich nicht wirkend in der Form aus. Auch wenn das andere Empfinden, die stolze Genugtuung über den edlen Anstand Polyxenes, herrschend wird (591), ist die Tochter zunächst das Gegenüber: καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν ὥστε μὴ στένειν πάθος οὐκ ἂν δυναίμην ἐξαλειψασθαι φρενός· τὸ δ' αὖτις λιαν παρείλες ἀγγελθεῖσά μοι γενναῖος, aber hier, dem Problem der *εὐγένεια* gegenüber, wird eine andere Grundtendenz des euripideischen Schaffens wirksam, das Streben zur Norm, und so verblaßt das gegenwärtige Bild der Polyxene abermals und wird zum 'Beispiel', an dem Hekabe die lange Erörterung über das Problem der *εὐγένεια* entwickelt, die schon betrachtet wurde (S. 138¹⁾).

Mit der Wendung an die Mägde setzt ein neuer Abschnitt ein (604): eine der Dienerinnen soll Wasser holen zur Waschung der Leiche. Dabei kommt Hekabe naturgemäß auf die Bestattung zu sprechen, gedenkt ihrer jammervollen Lage — sie besitzt keine würdigen Grabspenden — und so entwickelt sich mit wachsendem Pathos ein neuer Anruf (619): ὦ σχήματ' οἴκων, ὦ ποῖ' εὐτυχεῖς δόμοι, ὦ πλείστ' ἔχων κάλλιστὰ τ' εὐτεκνώτατε Πρίαμε, γεραῖά δ' ἦδ' ἐγὼ μήτηρ τέκνων, ὡς ἐς τὸ μηδὲν ἤκομεν, φρονήματος τοῦ πρὶν στερέντες²⁾. Von dem Sonderfall irrt dann das Denken weiter ab und wird zur allgemeinen Betrachtung über die Nichtigkeit von Geld und Ehre. Das Bestreben, der Rede einen volleren Abschluß zu geben, mag hier wie oft die Reflexion mit veranlaßt haben.

¹⁾ Mit einem Anruf an den toten Sohn eröffnet auch Eurydike in der Hypsipyle die Rede und geht dann sofort, zur Reflexion über, Fr. LX Kol. 2, 112 (Suppl. Eur. S. 63).

²⁾ Ähnlich aus der Erinnerung geboren ist der Anruf der Hypsipyle, Fr. LX Kol. 1, 13 (Suppl. Eur. 60), an die Argo und die totgeglaubten Söhne.

Ähnlich wie die Rede des Herakles fügt sich auch die der Hekabe keinem objektiven Formprinzip, ja man kann zweifeln, ob man ein so lockeres Gefüge als 'Rede' bezeichnen darf. Da die Haltungen wechseln, Gedanken auftauchen und sich vorzeitig verlieren, eine Handlung in der Mitte neu einsetzt, besteht keine Einheit des Gegenstandes, wenn man nicht in dem fortschreitenden Denken, das seinem eigenen Gesetze folgt, eben die Einheit solchen Redens erkennen will. Daß die Schlüsse, besonderen formalen Gesetzen unterworfen, meist markiert zu werden pflegen, wurde schon erwähnt; aber im großen und ganzen sind es doch innere Motive, die nach außen wirkend ein reges Spiel verschiedener seelischer Akte in der Form ausprägen. Die früher getrennt betrachteten Gebilde oder richtiger deren geistige Substrate verschmelzen jetzt zu einer lebendigen Einheit; wir schauen in das verworrene Labyrinth der Psyche, ihre dunklen Tiefen und ihre durchsichtige Helle, nehmen dabei aber stets wahr, daß die eigentlich intellektuellen Akte vorherrschen. So fehlt die völlige Hingabe an das Gegenüber auch hier, wo sich innigere Formen der Zwiesprache mit dem Nächsten finden als in irgend einer anderen Periode der euripideischen Tragödie¹⁾.

Einzig und allein in den Troerinnen, einem Stück, in dem die Passivität des Leidens stärker ist als irgendwo sonst bei Euripides, ist der Anrede an den Nächsten eine Kraft des Ausdrucks eigen, die der Inbrunst der entsprechenden Formen bei Sophokles nahe kommt²⁾. Andromache wendet sich im ersten

¹⁾ Die Rede des Teukros an der Leiche des Aias mußte bei Sophokles herangezogen werden (S. 62), die Rede der Elektra an der Leiche des Aigisthos (El. 907) dagegen, die Leo (Monolog 29) auf einer Stufe mit der Teukrosrede unter die Monologsurrogate einreicht und mit Soph. El. 1126 vergleicht, muß bei Euripides wegbleiben, wenn man 'konsequent' vorgeht. Der Reiz dieses merkwürdigen Gebildes, das nur locker mit der Handlung verknüpft ist (900ff.; 959 *εἶέν*), beruhte offenbar darauf, daß ein *παρὰ τοὺς νεκρῶν λόγους* beabsichtigt ist. Echt rhetorischer Anfang (zu v. 907 vgl. Gorgias, Palam. 4, Plat. Menex. 237a, Hypereid. Epitaph. 6; dazu Hom. *ι* 14, ein Beweis, wie weit sich solche rhetorischen Formen zurückführen lassen), an Stelle der *ἐπαινοὶ* die *ψόγοι*. Jedenfalls ist das Ganze ein planmäßig durchgeführtes rhetorisches Gebilde; Elektra sagt dem Toten, was sie dem Lebenden sagen wollte (912f.). Das 'Du' verkörpert kein Ethos.

²⁾ Völlig rituell dagegen ist die Anrede der opfernden Iphigenie (I. T. 170ff.) an den Bruder.

Teil ihrer großen Rede (740ff.) Abschied nehmend ihrem Knaben zu, über den um des Vaters Größe willen der Tod verhängt ist. Es ist ein verhältnismäßig großer Komplex von Versen, in dem die Mutter, von einer geringen Ausbiegung abgesehen (745ff.), im Gegenüber mit dem Kinde ihren Schmerz äußert (740—763). Aber auch hier fallen bei näherem Zusehen die Unterschiede gegen Sophokles ins Auge. Abgesehen davon, daß der Ausdruck das Ethos naturhafter Mütterlichkeit mit dem Schluß rednerischer Eleganz vereinigt, ist der Knabe ein reales, kein visionäres Gegenüber. Die wortlose, aber doch nicht stumme Gegenwart des Kindes ermöglicht eine rege Handlung, einen lebhaften Austausch der Gefühle, der sich in den Worten der Andromache spiegelt (749ff., 757f., 761ff.). Das 'Du' bleibt hier das 'Du' des Dialogs, das Gefühl überwindet die reale Gegenwart nicht, sondern schöpft aus ihr seine Kraft, es bleibt demgemäß aber auch in den Grenzen des Allgemein-Menschlichen, ergreift in Gemeinschaft mit dem äußeren rührenden Bild der Gruppe und weicht am Beginn der nächsten Szene einem neuen Eindruck.

Das Gleiche trifft auf die Rede zu, in der Hekabe später (1156ff.), die Leiche des Astyanax für die Bestattung schmückend, zu dem Toten spricht¹⁾. Daß Euripides der Äußerung des Schmerzes diese den Frauen zukommende gebräuchliche Handlung zugrunde legt, zeigt wie früher (S. 159f.) der 'Threnos' der Elektra, daß seine Tragik im Konkreten wurzelt. Um die Verschiedenheit von Sophokles zu begreifen, bedarf es nur der Erinnerung

¹⁾ Zu vergleichen sind wohl ferner die Reste der Rede der Hypsipyle an den toten Opheltos Fr. LXI (Suppl. Eur. S. 64); sehr ähnlich aber muß der Hekaberede die verlorene Rede der Agaue gewesen sein, wie aus Apsines IX p. 590 W. hervorgeht, vgl. Bruhn S. 127. Daß der Tote angeredet wurde, liegt an sich nahe und wird durch die mit Wahrscheinlichkeit auf Euripides zurückgeführten Verse 1469ff. des *Χριστός πάσχ.* (Kirchhoff, Philol. 8. 1853, 87ff.) gesichert. — Die innige Anrede an den Toten in der Rede des Kadmos Bakch. 1316ff. stimmt von dem Ethos abgesehen, mit der Hekaberede darin überein, daß ein Wort des Toten in direkter Rede angeführt wird (vgl. Tro. 1182ff.). — Merkwürdig ist endlich die Klage der Muse um den toten Rhesos (895ff.). Zuerst, ganz euripideisch, in lyrischer Form (bis 914; bis 903 Anrede), dann, wie häufig (oben S. 144), iambische Rede. Auch hier wird die Anrede Verse hindurch gewahrt (915—937).

an die Art, wie Teukros vor der Leiche des Bruders redete (S. 62). Während die Andromacherede endlich als einziges dieser Beispiele einen in sophokleischer Weise geordneten Aufbau zeigt, folgt Hekabe dagegen wieder frei dem Bedürfnis der inneren und äußeren Handlung, doch mag man die ganze Bestattungsszene mit den Einfällen des Chores als ein tektonisches Gebilde auffassen.

Diese wenigen Beispiele müssen hier genügen um das psychologische Vermögen des Euripides, das man allenthalben rühmt, aber nur wenig kennt, soweit abzugrenzen, als es für den Zweck dieser Ausführungen erforderlich ist. Wir sahen, daß die einzelnen Formen, in denen sich die Regungen des inneren Lebens der handelnden und leidenden Person zu erkennen geben, nur wenig für die Eigenart des Euripides bedeuten können; die meisten wurden bei Aischylos und Sophokles vorgebildet. Erst indem alle diese Formen zusammenwirkend den Eindruck eines eigengesetzlichen psychischen Geschehens erzeugen, entsteht, häufig durch ein rhetorisches Schema beschränkt, das für Euripides charakteristische Fließen der Gedanken und Gefühle, das eigenmächtige Hervorberechen elementaren Leidensdranges, das Ansichhalten, das Sichsammeln der leidenden Person. Bei der mannigfaltigen Gliederung der Struktur eines künstlerischen Seelentumes wäre es vermessen, wollte man auf der hier geschaffenen Basis zu bestimmen suchen, durch welche inneren Gesetze der Phantasie des Euripides diese Wege vorgeschrieben wurden. Aber da es uns hier wesentlich um die Bestimmung einer einzigen Form, des eigentlichen Selbstgesprächs, zu tun ist, wird es erlaubt sein, aus der Fülle der erörterten Einzelheiten diejenigen geistigen Kräfte zu bezeichnen, deren Wirken gesammelt in der Form des eigentlichen Selbstgesprächs spürbar werden wird. Euripides ist Gestalter und Erkennen in unlösbarer Einheit; sein Genie ist in gleicher Weise bestimmt durch den inneren Sinn für die Erfassung triebhaft-dumpfen, elementaren Seins und durch das Streben zu rationaler Klärung all dessen, was an Gestalten in ihm aufstieg. Da er zu erkennen sucht, was er erfüllte, und andererseits gestaltet, was er erkannte, beherrscht Gegensätzlichkeit seine geistige wie seine im Werk verkörperte Form. Aber gerade diese Antinomie ermög-

licht ihm wohl auch die Konzeption des inneren Zwiespaltes als psychologischen Problems, wie er uns in der Medea entgegentreit¹⁾.

3. Das eigentliche Selbstgespräch bei Euripides

Unter eigentlichem Selbstgespräch wird diejenige Form der Selbstäußerung verstanden, in der die handelnde Person im Gegenüber mit dem eigenen Ich Empfindungen und Gedanken kundgibt. Dabei ist es gewiß bedeutsam, welcher Art die Form der Anrede ist, die jene Beziehung des Menschen auf sich selbst ausdrückt; eine Sonderung der Stellen nach diesem Gesichtspunkt läßt sich unschwer vollziehen und ist in mancher Hinsicht lehrreich²⁾. Aber da, wie sich immer wieder gezeigt hat, Formen weiterdauern können, ohne den ursprünglichen Gehalt zu wahren, und da es uns gerade um die den äußeren Formen zugrundeliegenden inneren Bedingungen zu tun ist, binden wir uns nicht an eine äußerliche Systematik, sondern suchen, ausgehend von den bedeutsamsten Gebilden, Eigenart und Bedeutungswandel des Selbstgesprächs in der uns bekannten Schaffenszeit des Euripides zu erkunden. Die bezeichnendsten Formen der Selbstanrede finden sich in den drei großen Monologen der Medea.

Medea beginnt ihre erste Rede (214ff.) in voller Überlegtheit, wie es der Form der Rede angemessen ist. Die vorhergehenden Anapästes hindurch loderte das leidenschaftliche Pathos: es ist verflogen, als Medea zur Rede aus dem Hause tritt; weniger weil der Dichter durch diesen Wandel der Stimmung die Schnelkraft ihres Geistes hätte zeigen wollen, sondern weil er dem Gesetz der Form genügen mußte³⁾. Auch in der folgenden Scene mit Kreon sehen wir sie in überlegener Klugheit *μεροδαινοῦσαν ἢ τεχνωμένην* (369); selbst der Affekt (328, 330, 332) war Spiel (370). Kreon geht (356), und jetzt wendet sich Medea

¹⁾ Vgl. die kurze Charakteristik des Euripides bei Ferdinand Dümmler, Prolegomena zu Platons Staat 21, Kl. Schriften 1901 I 173.

²⁾ Eine solche liegt bei Leo, Monolog 94ff. vor. Leos Behandlung wird für das Folgende vorausgesetzt und nur in besonders bemerkenswerten Fällen zitiert.

³⁾ Vgl. oben S. 144 Anm. 1. Daß die Anwendung der herausgebildeten stilistischen Form hier dennoch eine besondere, dem Wesen Medeas gemäße Wirkung zur Folge hat (vgl. v. Arnim, Medea² 1886 XV), wird nicht geleugnet.

wieder den Frauen zu, kühl, selbstgewiß und von jener Wachheit des Denkens, mit der ein starker Geist der gesteigerten Bedrängnis begegnet: *κακῶς πέπρακται πανιαχῆ*: wer kann es leugnen (364)? Aber was bedeutet dies Eingeständnis gegenüber der Zuversicht ihres überlegenen Verstandes, der vor dem Könige die erste Probe bestanden hat: *εἴ' εἰς ἀγῶνες τοῖς νεωστί νομφίοις καὶ τοῖσι κηδεύσασιν οὐ μικροὶ πόνοι*. An diesen Worten hängt die folgende Rede und von hier aus entwickelt sich ein großes Stück der weiteren Handlung.

So steht Medea am Anfang der Rede in der Ruhe des kalten Rechners vor dem Zuschauer, und diese Haltung gibt sie auch nicht auf, wenn sie nach dem Spott über den törichten Fürsten, der ihr die Frist eines ganzen Tages geschenkt hat, lange genug, um ihrer Rache zu genügen (371 ff.), dem Chor ihre Pläne darzulegen beginnt (376 ff.). Die Erwägung — denn um eine solche handelt es sich¹⁾ — tritt, wie die Anrede *φίλοι* (377) bezeichnet, als Mitteilung auf und erhält durch das *οὐκ οἶδ' ὁποῖα* am Anfang den Charakter des Vorläufigen. Da Medea vieler Wege kundig ist, die zum Tode führen (376), kommt es hier noch nicht auf die Entscheidung an; wichtiger ist die Frage, wie kann sie sich nach vollbrachtem Werk der Strafe entziehen. Auf diese richtet sie in einer deutlich bezeichneten Wendung (*εἶέν*) ihr Denken, und hiermit setzt eine andere Form des Erwägens ein (386): *καὶ δὴ τεθνήσκει τίς με δέξεται πόλις; τίς γῆν ἄστυον καὶ δόμους ἐχεγγύους ξένος παρῳσῶν ὑόσεται τοῦμὸν δέμας; οὐκ ἔστι*²⁾. Und

¹⁾ V. 378 *πότερον* .. 379 *ἤ* .. 381 *ἀλλὰ* .. (Einwurf), 384 *κατίστα* .. (Entschluß).

²⁾ Das Asyl-Motiv ist gewiß nicht sekundär, wie Bethe Ber. Sächs. Ges. Wiss. 70, 1918, 2 ff. meint. Daß es die Aigeusscene vorbereitet, ist offensichtlich. Dort ist die Einführung des Aigeus zwar gewaltsam, wie seit Aristoteles oft gesagt wurde, und sicherlich hat 'attisches Interesse' mitgewirkt (v. Wilamowitz, Herm. 15, 1880, 481), aber keineswegs hat der Dichter aus 'Ehrgeiz den Athenern zu gefallen' sein Stück verschlechtert (Bethe a. a. O. 15). Nur wenn man nach dem Ergebnis der Scene fragt, muß sie, da Medea später durch den Drachenwagen gerettet wird, als 'zwecklos' erscheinen. Der Dichter mußte die Handlung, die mit Medeas Rasen einsetzen und mit der Tat enden sollte, zunächst langsam in Gang bringen; Sparsamkeit in der Ausnützung der Motive war ebenso geboten wie stetiger Fortschritt. Also zerdehnte er das

der Entschluß: *μείνασ' ὄν ἔτι μικρὸν χρόνον, ἦν μὲν τις ἡμῶν πύργος ἀσφαλῆς φανῆ, δόλω μέτειμι τόνδε καὶ σιγῆ φόνον*. Spricht Medea hier noch zu dem Chor, oder spricht sie zu sich selbst? In dieser Strenge gestellt führt die Frage irre. Wir haben uns Medea deklamierend zu denken; nichts deutet darauf, daß der Chor hier aufgehört hat das Gegenüber zu sein, und dennoch hebt sich diese Erwägung deutlich von der früheren ab. Die lebendigen direkten Fragen, die Medea selbst beantwortet, sind nicht mehr Mitteilung, sie geben vielmehr den reinen Akt des Denkens unvermittelt wieder, der geistige Vorgang beginnt als solcher die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Ähnlich wie in der schon erörterten Rede des Herakles (S. 182 ff.) löst sich die Person merklich aus dem Ensemble, ohne daß eine eigentliche Abkehr von den Mitspielern mit Sicherheit dem Text zu entnehmen wäre.

Im Folgenden (392 ff.) bereitet sich eine neue Haltung der Sprecherin vor. Daß dies innerhalb desselben Satzgefüges geschieht, dessen erster Teil die Erwägung abschloß — dem *μὲν* (390) entspricht (392) das *δέ* —, ist charakteristisch für die feine Hand, mit der der Dichter die subtilen seelischen Vorgänge gestaltet¹⁾. 'Wenn jedoch keine günstige Wendung eintritt': indem Medea dieser Möglichkeit inne wird, faßt sie mit der Unbedingtheit ihres Wesens den gewaltsamen Entschluß: *ἀντὶ ξίφος λαβοῦσα, κεί μέλλω θανεῖν, κτενῶ σφε, τόλμης δ' εἰμι πρὸς τὸ καρτερόν*, und mit diesem Vorsatz, Gewalt zu wagen, den Tod nicht zu scheuen, wird aus der bisherigen Absicht Wille, aus dem Willen Leidenschaft²⁾; das Erwägen bricht ab, das Pathos bemächtigt sich ihres

Motiv des *βουλεύεσθαι*, indem er der endgültigen Entschließung (772 ff.) am Anfang des Stückes eine Überlegung voranschickte, deren Verlauf er durch Einführung des Asyl-Motivs hemmte. Damit tendierte die Handlung von vornherein auf das Ende, doch wurde ihr zugleich durch die Erwartung der sich darbietenden Zuflucht ein vorläufiges Ziel gesetzt. Die Aigeusscene, in der dies Ziel erreicht wird, dient dazu, das aus Gründen der Ökonomie eingeführte retardierende Motiv zu beseitigen; mit ihr zusammen gehört also das Asyl-Motiv unlöslich zur ersten Konzeption des Dramas, denn beides ermöglicht erst den zuerst verzögerten, dann mächtiger ausgreifenden Fortschritt der Handlung.

¹⁾ Vgl. Her. 1376 f.; oben S. 183 A. 1.

²⁾ Daß Medea entgegen ihrer früheren Scheu vor der Gewalttat, die den Täter zu stark gefährde (381 ff.), jetzt doch den Weg der *τόλμη* gehen will, ist.

Denkens, und was nun folgt ist ein einziger Ausbruch ihrer unbedingbaren Tatkraft. Zuerst der Schwur der Zauberin bei der vertrauten Göttin, deren pathetische Prädikationen eben dem Ausdruck des Pathos dienen: *οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς, χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεὶ κέαρ*, dann eine erneute leidenschaftliche Drohung, die mehr als Drohung, die Verheißung des Verderbens ist: *πικροὺς δ' ἐγὼ σφιν καὶ λυγροὺς θήσω γάμους, πικρὸν δὲ κῆδος καὶ φυγὰς ἐμὰς χθονός*¹⁾. Und hier ist der Punkt erreicht, wo der Haß die Leidenschaft so stark geschürt hat, daß Medea mit dem Aufruf zum Einsetzen ihrer ganzen Kraft 'außer sich' gerät und ihr das eigne Selbst zum Gegenüber wird (401):

*ἀλλ' εἶα· φείδου μηδὲν ὄν ἐπίστασαι,
Μήδεια, βουλευούσα καὶ τεχνωμένη·
ἔσπ' ἐς τὸ δεινόν· νῦν ἀγὼν εὐψυχίας.
δράς ἂ πάσχεις· οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν
405 τοῖς Σιουφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις
γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἑλλίου τ' ἄπο.
ἐπίστασαι δέ·*

hier weicht die Leidenschaft und gibt allgemeiner Betrachtung Raum: *πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν γυναῖκες, ἐς μὲν ἐσθλ' ἀμηχανώταται, κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται*.

Aus der Paraphrase wird deutlich hervorgegangen sein, wie mit dem Wandel der inneren Haltung die Rede immer mehr hinter die Ebene zurücktritt, auf der sich die reine Mitteilung vollzieht. Aus der Mitteilung wurde Erwägung, und damit belebten sich die Tempi; mit der Erwägung traten die Gefahren deutlicher hervor, der Wille ihrer Herr zu werden erregte das Pathos; dieses gab der Seele den männlichen Schwung, der sie sich über sich selbst erheben und ihre intellektuellen und ethischen Kräfte wachrufen ließ; das eigne Ich ward zum Gegenüber und ungerufen trat die Selbstanrede auf. Aus innerer Notwendigkeit

kein Widerspruch (Bethe, a. a. O. 4), sondern ein Beweis dafür, wie Euripides die Psychologie meistert; das Pathos kann für möglich halten, ja möglich machen, was kühler Erwägung als unüberwindbar erschien.

¹⁾ Die Anapher bezeichnet wie oft die gesteigerte Erregung.

also wird im Rahmen der Rede eine neue Ausdrucksform der pathetischen Seelenbewegung hervorgerufen, in einem Augenblick, wo die Leidenschaft alle Fesseln der Konvention bricht und das elementare Wesen des dämonischen Weibes unverhüllt zum Ausdruck kommt. Denn der leidenschaftliche Erguß, der zu der Selbstanrede führt, ist eine Entladung elementarer Seelenkräfte; hier ist alles beisammen, Entschluß, Aufruf, Erinnerung, Stolz, Qual: ein Totalgefühl, das sich nicht zerlegen läßt.

In der zweiten monologischen Rede Medeas (1019ff.) prägt sich die Eigenart der inneren Voraussetzungen, die dem Selbstgespräch zugrunde liegen, vielleicht noch eindrucksvoller aus. Medea hat inzwischen den Plan, nach dem sie zu handeln gedenkt und später auch wirklich handelt, dem Chor entwickelt; das konnte sie tun, weil die (389f.) erhoffte Freistatt ihr durch Aigeus gewährt wurde (663ff.). Auch die Ermordung der Kinder ist beschlossen (791ff.), denn so wird Iason am schwersten getroffen werden¹⁾. In dem Augenblick, als der Pädagog meldet, daß den Kindern bei der Fürstin eine Heimstätte gewährt ist, und sich also der Gedanke an die Trennung aufdrängt — welcher Art diese auch sein mag —, beginnt die Mutter in Medea zuerst zu leiden, dann der beleidigten, rachsüchtigen Gattin Iasons zu widerstreben, und hieraus entwickelt sich der durch den schnellen Wechsel wie durch die Kraft der gegensätzlichen Empfindungen in gleicher Weise merkwürdige Kampf ihrer Seele.

Die Wirkung des ersten Teiles der Rede (1021—1039) beruht darauf, daß Medea, die doch den Gedanken an den Kinder-

¹⁾ Der Entschluß, die Kinder zu ermorden, tritt allerdings unvermittelt auf (v. Wilamowitz, a. a. O. 487f.), und v. Arnim mutet dem Worte wie dem Vortrag des antiken Schauspielers zu viel zu, wenn er (Medea³ 1886 XIXff.) in der Aigeusscene den Gedanken an den Kindermord in Medeas Seele keimen läßt. Aber dennoch war es dramaturgisches Erfordernis, nicht Inkonsequenz, wenn zunächst nur die Rache an dem Brautpaar, dann (791ff.) plötzlich der Kindermord geplant wird. Da die erste Überlegung spannen, aber nicht gar zu sehr (d. h. auf das wirkliche Ende) spannen durfte (s. S. 190 Anm. 2), mußte der Dichter das stärkste, völlig neue Motiv zurückhalten. Denn der Kindermord mußte, einmal erwähnt, die folgende Handlung beherrschen. Aus demselben Grund mußten die Andeutungen im Prolog (36f., 92f., 98ff.) so unbestimmt sein, daß nur vage Ahnungen, nicht sichere Erwartungen erregt wurden.

mord längst im Herzen trägt, zunächst über die Trennung von den Kindern klagt, wie viele Mütter klagen könnten. Mit Absicht läßt sie der Dichter zuerst ihr, der Verbannten, Los dem Geschick der Kinder, die nun Staat und Familie haben, entgegenstellen und sie darauf in den gewohnten Topoi ihrem Schmerze Ausdruck verleihen¹); nur einmal (1028) erwirkt die Erregung den Ausruf, in dem Medea ihre *αὐθάδεια* verwünscht. Jedoch kann nach den vorhergehenden Szenen, besonders nach der dem Iason so unverständlichen Rührung Medeas (922ff.)²) kein Zweifel sein, daß der Zuschauer den Worten Medeas mit dem Gedanken an ihren Mordplan folgt, und dadurch erhält die ganze Partie einen Doppelsinn, der im Worte selbst erst am Ende feste Gestalt gewinnt (1039): *ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποσιάντες βίου*. Für das Verständnis des Fortschritts der Stimmung aber ist das andere wichtiger: daß der schlichte Ausdruck reinen Mutterschmerzes Verse hindurch vorherrscht, und der verborgene Sinn verhüllt, aber bedeutsam genug erst da hervortritt, wo der Kampf zwischen der Liebe zu den Kindern und dem Haß gegen den Gatten beginnen soll. Wir bemerken hier, wie einfach die Mittel und wie mannigfach die Wirkungen der psychologischen Kunst des Euripides sind: der Dichter läßt Medea eine Zeit lang nichts anderes als Mutter sein und veranschaulicht so dem Hörer, daß in ihr Kräfte sich sammeln, die ihrer Rachsucht widerstreben werden, wenn sie stark genug geworden sind.

Nach dem Wort von der 'anderen Lebensform', in welche die Kinder eingehen werden, steht Medea plötzlich in ihrer Doppelnatur vor uns: sie sucht die Rache, aber sie flieht die Leiden, die ihr selbst daraus entstehen werden; sie liebt die Kinder, aber sie sieht in ihnen das wirksamste Mittel zur Rache. So setzt der lebhaft bewegte zweite Teil der Rede ein, in dem Medea viermal ihren Entschluß ändert. Der Kampf beginnt mit Seufzer und Ausruf, den Kennzeichen der Erregung (1040): *φεῦ*

¹) Geburtsschmerzen (1030f.), Hoffnung auf Herrichtung der Hochzeit (1026f.), Sorge für die Bestattung (1034), Pflege durch die Kinder im Alter (1033). Man vergleiche etwa den oben (S. 187) erörterten Abschied der Andromache von Astyanax, Tro. 740ff.

²) Vgl. v. Wilamowitz' Paraphrase, Herm. 15, 1880, 497f.

φεῦ· τί προσδέρομαι μ' ὄμμασιν, τέκνα; τί προσελάττε τὸν πανόσιατον γέλων; Die geheimen Gedanken, die das Herz der Mutter bestürmen, sind hier deutlich spürbar (*πανόσιατον*). Der Zug, daß die Kinder mit dem Vertrauen der Unschuld die Mutter anlächeln, ist mit Bedacht gewählt, nicht nur wegen des Gegensatzes, sondern weil hier ein kräftiges Motiv das innere Geschehen vorwärtstreiben muß und weil von dem Einfach-Sinnlichen eine unwiderstehliche Wirkung auf das Gefühl ausgeht. So steigert sich hier die verhaltene Qual des Zwiespalts; der Blick, das Lächeln des Kindes verwirrt die Mutter (1042): *αἰατ'· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται, γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων. οὐκ ἂν δυναίμην*, und der neue Entschluß ist da: *χαίρω βουλευματα τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς*. Medea begründet ihn: *τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς λυποῦσθαι αὐτήν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;* und bekräftigt ihn von neuem: *οὐ δὴτ' ἔγωγε. χαίρω βουλευματα*.

Diese Verse spricht Medea zu den Frauen des Chores, wie die Anrede (1043) zeigt. Die Anrede ist freilich gerade an dieser Stelle besonders motiviert, denn Medea leidet hier die Qual der inneren Bedrängnis und diese strebt danach, sich dem Vertrauten mitzuteilen. Die Erwägung dagegen (1046ff.) spricht Medea mehr aus sich heraus als dem anderen entgegen. Das Pathos ist zwar in der Entfaltung begriffen, aber es beherrscht die Person noch nicht so unumschränkt, daß sie die Gegenwart der Mitspieler nicht mehr empfindet.

Bis hierher überwog in der Rede ein einheitliches Gefühl, das Mitleid mit den Kindern, und gesteigert erzeugte es den Impuls, der Medea ihr früheres Vorhaben aufgeben ließ. Jetzt beginnt der Dämon sein Spiel mit ihr zu treiben. Der Haß, der vor dem Mitleid verblasen mußte, wird in dem Augenblick wieder stark, wo dem Mitleid durch den neuen Entschluß genüge getan wurde — nach dem Gesetz, welches das Wirken polarer Kräfte regelt. Mit dem Gedanken an die Schmach wird das andere Gefühl in ihr mächtig (1049): *καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν ἐχθροῦς μεθεῖσα τοὺς ἐμούς ἀζημίους; τολμητέον τάδε*. Der alte Vorsatz reckt sich auf; die weiche Regung war 'Feigheit' (1051). Die Gegenwart der Kinder, deren Macht sie erfahren hat, darf ihren

Entschluß nicht wieder gefährden; darum sollen ihr die Kinder aus den Augen, ins Haus gehen. Wer ihrem Opfer nicht beiwohnen darf, der bleibe fern¹⁾). Medea selbst hat keine solche Skrupel: *χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ*. Aber hier bricht, ihrem Hohn zum Trotz, wieder das andere Gefühl hervor, unvermittelt, wie die elementaren Kräfte der Seele steigen und sinken:

ἄ ἄ.

*μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σὺ γ' ἐργάσῃ τάδε,
ἕασον αὐτούς, ὦ ἰάλαρ, φεῖσαι τέκνων·
ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες ἐδφρανοῦσά σε.*

Hier gibt es keine Begründungen mehr, Plaidoyers, deren sich zuvor die Stimme der Liebe wie die Stimme des Hasses bediente. Eine Reihe von Imperativen²⁾ suchen den Drang der Leidenschaft einzudämmen und diese — das Dasein der Frauen und Kinder ist vergessen — gewinnt eigene Gestalt, wird zu einem zweiten Ich und damit zum Gegenüber der Selbstäußerung. Aber jetzt ist die Erregung so heftig geworden, daß nicht mehr ein Gefühl durch ein anderes Gefühl, Erwägung durch Erwägung verdrängt wird, sondern Entschluß tritt neben Entschluß. Mit Worten von gleichsam ehernem Klang kündigt Medea unvermittelt das alte Vorhaben (1059): *μὰ τοὺς παρ' Αἰδῆ νεκτέρους ἀλάστορας οὔτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ παῖδας παρήσω τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι*. Den Kindesmord stellt sie als ein Werk der Not dar. Der zugrundeliegende Gedanke, der den Ausschlag gibt, wird erst später ausgesprochen (1064ff.), während sich Medea auf ihre Lage besinnt³⁾. In einem Augenblick, wo die Mutterliebe stärker erscheint als der Haß gegen Iason und sogar das bisher wesentliche Motiv für den Kindesmord, der Ge-

¹⁾ Diese Worte (1053ff.; von v. Wilamowitz nicht mitübersetzt) kann ich nicht sicher verstehen. Der statt der meist angenommenen Anspielung auf Iason oben angedeutete Sinn gründet sich auf das eindeutige 'Meine Hand ist sicher' (v. Wilamowitz). Das Zittern beim Zustoßen würde die Arete der Hand verderben.

²⁾ Auch der Satz *ἐκεῖ — ἐδφρανοῦσά σε*, den man als begründend auffassen kann, erhält durch das Futurum imperativischen Charakter: '... sollen sie de. ne Freude sein'.

³⁾ Dabei wird die evidente Streichung von v. 1062f. vorausgesetzt.

danke den Erzeuger in dem Erzeugten zu treffen¹⁾), nicht mehr wirksam ist, steigert sich das Leiden Medeas zu eigentlicher Tragik; denn jetzt muß sie erkennen, daß sie nicht mehr Herrin über ihr Handeln ist, sondern daß die einmal ins Werk gesetzte Rache — sie weiß, daß Kreusa schon an den vergifteten Geschenken verdirbt²⁾ — unablässig zum Mord an den Kindern treibt³⁾. Man muß zu sehr feinen Scheidungen greifen, um die innere Lage Medeas an dieser Stelle zu erfassen: die Rache ist es schließlich, die die Kinder tötet, aber die Mutter tötet dennoch nicht um der Rache willen.

Das Problem ist für Medea durch den Gedanken an die Notwendigkeit der Tat gelöst. Jetzt kann sie sich der schmerzlichen Lust hingeben, Abschied nehmend die Kinder zu herzen, ohne in ihrem Entschluß wankend zu werden (1071ff.), bis sie am Ende — die Kinder sind inzwischen abgetreten — in gefaßter Klarheit das Problem ihres Wesens, das zugleich ihr Schicksal ist, in Worten formuliert, die sich der Nachwelt mit besonderer

¹⁾ Vergebens sucht Bethe (a. a. O. 8ff.) dies Motiv als sekundär, als nachträglich eingeführt zu erweisen. Man kann schwerlich von 'Überschätzung der Tiefe des Vatergefühls' in dem kühlen Iason reden (S. 14) oder gar einwenden, 'Medea hätte' (wenn die Kinder mitgefloben wären) 'dafür zu sorgen gewußt, daß diese niemals den Vater zu suchen gegangen wären' (S. 10). Solch subjektivistisches Deuten wird dem Gegenstand nicht gerecht. Iason soll nach alter Vorstellung durch Vernichtung des Geschlechtes gestraft werden: diesem Ziel dienen gemeinsam die Ermordung der Braut und der Tod der Kinder (vgl. 1348ff.); beides ist untrennbar verbunden.

²⁾ V. 1065f., eine von fortgeschrittener Dramaturgie zeugende Stelle. Medea wird des gleichzeitigen hinterszenischen Geschehens inne, und das wird zu einem wesentlichen Motiv ihres Handelns.

³⁾ Diese Haltung mußte Euripides der Medea bis kurz vor der Tat verleihen, wenn sie nicht unmenschlich erscheinen, er mußte sie am Schluß des Dramas triumphieren lassen, wenn sie Medea bleiben sollte; beide Motive, der Kindermord aus Rache und der Kindermord aus Not, haben an ihrem Platz volle Gültigkeit. Auch das zweite wird man also nicht mit v. Arnim (a. a. O. XXIII) abzuschwächen suchen: 'die Dialektik der Sünde bediene sich desselben', zumal der betrachtende Chor (976ff.) den Tod der Kinder als die notwendige Folge von Kreusas Ermordung auffaßt. Von Vers 1067 ab entwickelt sich die Stimmung einheitlich ohne Bruch, hier ist der Übergang vom energischen Entschluß zum Mitleid sehr fein: schon 1067f. (*τλημονεστάτην — τλημονεστέραν*) tönt, wie v. Wilamowitz, Herm. 15, 1880, 494 bemerkt, das Mitleid vor.

Kraft eingepreßt haben (1079f.): *θυμός δὲ κρείσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, ὅπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς*¹⁾.

Als Ganzes ist die Rede nicht nur ein sprechendes Beispiel dafür, wie Euripides, anders als Sophokles, große leidenschaftlich gehaltene Partien im regen Auf und Ab der Spontaneität und gemäß dem eigengesetzlichen Gang der Denktätigkeit entwickelt. Auch zeigt sie nicht nur von neuem, wie die Erregung in enger Gemeinschaft mit dem zweckhaft gerichteten Denken wächst und in Ausbrüchen sich entläßt. Das Wesentliche an ihr ist, daß zwei polare psychische Potenzen, die Medea selbst als *θυμός* und *βουλευματα* bezeichnet, gegeneinander wirken und in jähem Wechsel das Handeln des Menschen zu bestimmen suchen. Die eine ist der natürliche Instinkt der Mutter, sie herrscht, solange Medea 'bei sich' ist; die andere liegt in dem unberechenbaren Drang eines triebhaften Wollens beschlossen. Beide bedienen sich der Erwägung, der intellektuellen Kräfte des Menschen, und beide werden bis zur Leidenschaft gesteigert. Aber während jener als die gemäßige Haltung gerechtfertigt ist, treibt der *θυμός* zur Vernichtung um den Preis der Selbstvernichtung. Als ein fremdes, das von außen über den Menschen kommt, tritt er dem Ich als zweites Ich gegenüber und wird, wenn in der Leidenschaft sich diese Spaltung vollzieht, mit dem 'Du' angeredet²⁾. Die Form der Selbstanrede ist hier also tief in die Form des pathetischen Kampfes der Seele eingebettet³⁾.

Mit der dritten Rede schreitet Medea zur Tat selbst. Kreon und Kreusa sind inzwischen dem giftigen Zauber zum Opfer gefallen. Das grausige Ereignis, das kurz zuvor ein Bote berichtete, fordert, daß Medea nun den übrigen Teil ihres Werkes vollende. Sie wendet sich den Frauen zu und legt noch einmal dar, daß sie die Kinder töten muß und warum sie, die Mutter,

¹⁾ Wichtig hierzu die Bemerkung von v. Wilamowitz, Herm. 29, 1894, 153 Anm. 1, hier werde 'der *θυμός* wahrhaft personifiziert: ein Dämon, der nicht nur Medea verführt, sondern dem sie die Schuld an den Freveln der Menschen überhaupt aufbürdet'. ²⁾ Vgl. Leo, Monolog 98.

³⁾ Die innere Notwendigkeit der Gedankenentwicklung bei Euripides wird vollends klar, wenn man 'Neophron' Fr. 2 N. (v. Wilamowitz, Herm. 15, 1880, 487) vergleicht, wie v. Arnim es getan hat (Medea³ 1886 IX).

sie töten muß (1236—1241). Der kühle Verstand führt hier das Wort, und dieses stellt sich demgemäß als besonnene Darlegung dar und ist an die Partner des Gespräches, die Frauen gerichtet (1236 *φίλοι*). Mit plötzlicher Wendung aber setzt dann das Selbstgespräch ein (1242), durch das Medea, indem sie abgehend sich der Tat selber zuwendet, ihren Willen für das Werk zu stählen sucht:

*ἀλλ' εἴ' ὀπλίζου, καρδία· τί μέλλομεν
τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;
ἄγ', ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,
1245 λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρῶν βίου,
καὶ μὴ κακισθῆς μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων,
ὡς φίλιαθ', ὡς εἰκτες· ἀλλὰ τήνδε γε
λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παιδῶν σέθεν
κἀπειτα θρήνηι.*

Diese Verse bilden in der Kürze der Glieder einen scharfen Kontrast zu dem ruhigen Fluß der vorangehenden Mitteilung. Die ersten beiden sind herrische Anrufe, dann strömt der Schmerz mit ein (1244 *τάλαινα*, 1245 *λυπηρῶν*), ohne allerdings die Kraft des Entschlusses zu mindern; den Schluß aber, der, wie dem Ende des Aktes angemessen, nach fester Prägung strebt, beherrscht das tragische Ethos der Mutter, die in den Kindern sich selber treffen wird (1249): *καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ', δμως φίλοι γ' ἔφρουσαν, δυσσιγῆς δ' ἐγὼ γυνή*.

Der Charakter dieser Partie entspricht in mancher Hinsicht dem Selbstaufwurf des ersten Monologs der Medea, nur daß sich hier der Anruf nicht aus einer wachsenden Erregung entwickelt, sondern mit der Wendung zur Tat gegeben ist. Es handelt sich um einen Aufruf, wie er schon in der Alkestis (837) vorgebildet ist. Herz und Hand werden nicht als Körperteile schlechthin angerufen, sondern als Repräsentanten des Mutes und der Kraft, aber das 'Du' der Anrede erstreckt sich auch auf den ganzen Menschen, ohne daß die Wendung deutlich bezeichnet wäre.

Wir wissen, daß Euripides einen neuen Mythos schuf, als er die Zauberin und Giftmischerin Medea, die er selbst schon in den

Peliaden und im Aigeus auf die Bühne gebracht hatte, auf Grund einer korinthischen Legende zur Kindsmörderin machte¹⁾. Wenn ein hellenischer Dichter der voralexandrinischen Zeit die überkommene Sage umformt, so prägen sich darin stets bedeutungsvolle innere Tendenzen aus. In der Medea lassen sich die Motive, die den Dichter zu der unerhört freien Gestaltung der Sage veranlaßten, unschwer aus der Behandlung der Heldin des Stückes erkennen.

Hier wirkte nicht ein Bestreben, gegenwärtige Größe durch die Verbindung mit der höheren Seinswelt des Mythos zu rechtfertigen und zu erklären. Auch lag dem Dichter nicht so sehr an dem Ereignis des Kindsmordes selbst, wie es etwa die Lust am Fabulieren um seiner selbst willen aus gegebenen Ansätzen weiter entwickeln könnte. Die Geschehnisse sind in der reifen Tragödie die Knotenpunkte der Handlung, ihre Bedeutung beruht auf den Kräften, die sie erwirken und durch die sie erwirkt werden. Der Kindsmord ist nicht als Faktum bedeutungsvoll, sondern als Schicksal, das heißt — denn in einer so eminent sinnvoll gestalteten Einheit wie der Medea sind *τύχη* und *δαίμων* Korrelate — der Kindsmord stellt den grob-faktischen Exponenten eines seelischen Geschehens dar. Die Konzeption dieses inneren Problems aber ist es, die sich des Medea-Mythos bemächtigte und in der kolchischen Zauberin Gestalt und Namen fand, zugleich aber den Mythos, der den Maßen der neuen Gestalt nicht entsprach, erweitern mußte. Ist diese Auffassung richtig und war es das Bild des in inneren Zwiespalt verstrickten Menschen, das der Dichter in die Medeasage hineinsah²⁾, so hat eben dieses seelische Problem als das für Euripides bedeutsame Motiv zu gelten und im Psychologischen sehen wir die eigentümlich euripideischen Tendenzen verwirklicht. Nun zeigte die Paraphrase der einzelnen Reden, wie eng die Form der Selbstanrede mit der geistigen Form der Medeagestalt verbunden war. Wir folgern, daß auch das eigentliche Selbstgespräch, als die gemäße Ausdrucksform eines eigentümlich euripideischen Gehaltes, eine

¹⁾ v. Wilamowitz, Gr. Trag. III 4170ff.; Robert, Griech. Heldensage, Berlin 1920, 185.

²⁾ Vgl. v. Wilamowitz, Gr. Trag. III 4178.

Eigenprägung dieses Dichters sei³⁾. Das Ergebnis der Analyse bestätigt damit den klaren Befund der Stellen, und wir haben kaum mehr mit der Möglichkeit zu rechnen, daß mit den verlorenen Stücken des Aischylos und Sophokles uns ähnliche Selbstanreden wie die des Euripides verloren gegangen sind.

Indessen, war Euripides auch der erste Tragiker, der die Selbstanrede schuf, er war doch nicht ihr erster Gestalter. Wir wissen, daß das Reden an Herz und Sinn im Epos geläufig war — v 18ff. wird es sogar dramatisch eingeführt —, daß Hesiod das 'Du', Archilochos, Ibykos, Theognis (den *θυμός*, Pindar dazu auch die *ψυχή* anrief⁴⁾). Aber diese Tatsachen können die Bedeutung der Kunsttat, durch die Euripides solche Formen in der Tragödie, und zwar als Selbstäußerung im Munde der handelnden Person einbürgerte⁵⁾, nicht beeinträchtigen, nur muß man dabei die Eigentümlichkeit des tragischen Spiels in Betracht ziehen.

Nicht nur, daß die Welt Homers und der Lyrik des Ostens ungleich freier ist im Fühlen und Denken und also auch im Dichten als das hellenische Festland: die Bedingungen der neuen im schweren Boden des Mutterlandes wurzelnden Kunst kennen nicht ihresgleichen, die Sphäre, in der ihre Gestalten leben, ist wesensneu. Zwar ist es der Mythos, der aus dem 'Bocks-gesang' der Satyrn mit seiner 'kurzen Fabel' und 'späßigen Rede' die Tragödie erstehen ließ und sich in ihr eine neue Gestalt, die letzte, schuf; aber da die Form, in der er sich neu verwirklichte, eben die mimetisch-dramatische war, wurde im Keim schon die Entwicklung angelegt, die später die Welt des Mythischen ihrer Objektivität entkleiden, d. h. sie vernichten mußte, jener Prozeß nämlich, den man als Subjektivierung der mythischen

¹⁾ Unter anderem Gesichtspunkt, aber nicht wesentlich verschieden R. Heinze, Ovids eleg. Erzählung, Leipz. 1919, 124: 'So hat das Problem, ein einzigartiges Tun (den Kindsmord) begreiflich zu machen, zu der uns vorliegenden Lösung (den Selbstgesprächen) geführt.'

²⁾ Stellen bei Leo, Monolog 94ff. Zum Monolog bei Homer auch Hentze, Philol. 63, 1904, 12; Heinze, Virgils epische Technik³, Leipzig 1915, 427.

³⁾ Daß Sophokles die Selbstanrede nur im Bericht hatte, haben wir gesehen (S. 91). Hinzu kommt, falls nicht Übernahme aus Euripides vorliegt (Med. 31, 51), Elektra 285.

Gestalt bezeichnen mag. Dadurch daß ein Stück mythischen Geschehens dem Volke in beschränkter realer Zeit und in beschränktem realem Raum im eigentlichen Sinne des Wortes vergegenwärtigt wird, treten die Dinge zurück und die Menschen hervor; die Ereignisse aber sprechen nicht durch den Mund des Dichters unmittelbar zu dem Hörer, sondern werden Teilnehmenden durch Teilnehmende berichtet, und dem wohnt der Hörer bei. Das innere Erleben der Person ist in der Tragödie somit geradezu das Medium, durch welches das mythische Geschehen auf den Hörer wirkt.

Es ist klar, daß durch diese in der Form des Genos ruhenden Bedingungen das Dichten des Tragikers bestimmt wird. Der tragische Dichter berichtet von keinem Geschehen, auch kündigt er nicht eigenes Fühlen und Denken in unmittelbarem Ausdruck. Seine Aufgabe ist, die festumrissenen Gestalten des Götterhimmels und der Vorzeit, die der Mythos durch Taten und Leiden bestimmte, leibhaftig auferstehen zu lassen. In *πρόσωπα* mußte inneres Leben eingeformt werden, wobei der Urtrieb alles dramatischen Spiels, die magische Metamorphose des Menschen in ein fremdes Sein, geläutert als Organ der Gestaltungskraft mitwirkte. Mochte aber die fortgeschrittene Kunst der Inseln und des ionischen Festlandes, mochte der *βίος* eine Fülle von Ausdrucksformen inneren Lebens darbieten, das Genos ist in dieser Zeit keine literarhistorische Kategorie, sondern eine gültige Ausdrucksform geistigen Lebens; es hat seine spezifischen inneren Gesetze, welche die Gestaltungskraft richten und binden. Auch die äußere Übernahme von Einzelformen, die in einem anderen Rahmen bereits gestaltet sind, erfordert ein Nacherleben in der durch die Struktur des Genos gegebenen inneren Haltung. Daher wird man den Erscheinungen nicht gerecht, wenn man, wo Euripides homerische Formen der Selbstanrede aufweist, sich bei der Feststellung der 'Übernahme' beruhigt: wer formen will, muß gesehen haben, und jedes 'Sehen' setzt inneres Wissen voraus.

Die bedeutsame Sparsamkeit an Selbstäußerungen des Einzelspielers, die wir bei Aischylos und Sophokles bemerkten, wird hierdurch tiefer begründet, als es bisher geschehen konnte. Befangenheit im Objektiven herrschte, solange die Möglichkeiten der

Darstellung des in einem fiktiven Seinszusammenhang handelnden Menschen noch nicht völlig in eben dieser Form erfüllt waren. Wir sahen ferner, wie die stufenweise Bereicherung der Ausdrucksformen des inneren Lebens begleitet oder vielmehr ermöglicht wurde durch wechselnde künstlerische Gesichte; wie die Selbstäußerung bei Aischylos und Sophokles Formen entwickelte, die der besonderen Eigenart dieser Dichter entsprachen, der objektiven Entwicklung jedoch insofern dienten, als sie eine steigende Subjektivierung erkennen ließen. Das Selbstgespräch als diejenige Form, in welcher das Selbst dem Menschen zum Gegenüber wird, steht am Ende dieses Prozesses. Hier ist die Subjektivierung am weitesten fortgeschritten — wir fanden in Gemeinschaft mit der Selbstanrede ja auch eine eigentliche Psychologie —; und auch hier bedurfte es eines besonders gearteten künstlerischen Ingeniums und einer in besonderer Weise konzipierten Form inneren Lebens, um die Prägung des Selbstgesprächs zu ermöglichen.

Euripides vermochte, wie wir sahen, das Pathos als elementares Phänomen zu erfüllen. Ihm eignete eine rationale Klarheit des Geistes, die unter anderem seine Sprache läuterte und seine Personen als wissende Träger einer Bildung erscheinen ließ. Das Zusammenwirken beider Kräfte erzeugte einerseits die merkwürdige Form der rationalen Selbstäußerung; auf die Ganzheit eines Seelenlebens bezogen, entstand durch das rege Spiel beider Potenzen ein fein nuanciertes seelisches Geschehen. Von hier aus wird es begreiflich, warum es der Eigenart und dem freien Können des Euripides vorbehalten war, den Menschen als ein im Elementaren wurzelndes, dem Elementaren widerstrebendes Wesen zu begreifen. Mit dem Bilde des in inneren Zwiespalt verstrickten Menschen aber erstanden neue Ausdrucksformen vor dem inneren Auge des Gestalters, unter ihnen die Selbstanrede, die damit im Bereiche der tragischen Phantasie neu entdeckt wurde¹⁾. Sind die Dispositionen einmal von innen heraus vorgebildet, so ist es für den traditionsbewußten hellenischen Dichter

¹⁾ Unter dieser Voraussetzung wird es verständlich, wie Euripides die bei Homer bereits konventionelle Anrede an den *θεός* (Leo, Monolog 95) in vollem Eigenwert verwenden konnte

gegeben, daß er die von Homer und anderen ausgestalteten Formen übernimmt; aber das bedarf kaum der Erwähnung.

Ob die Selbstanrede in der Medea zum ersten Mal in voller Ausprägung ans Licht trat, darüber freilich läßt sich bei dem fragmentarischen Charakter unserer Überlieferung keine Gewißheit gewinnen, und die erste Form des Aufrufs an Herz und Hand findet sich bereits in der Alkestis (837). Jedoch ist es uns um die Bestimmung des äußeren Anlasses nicht zu tun. Wesentlich erscheint vornehmlich das Begreifen der wirksamen inneren Tendenzen. Immerhin läßt sich auf Grund des Bisherigen soviel sagen, daß der enge Zusammenhang zwischen Selbstanrede und leidenschaftlichem Impuls darauf weist, daß das Selbstgespräch in derjenigen Epoche entstand, in welcher den Dichter das Problem der *δργή*, der *νόσος* oder wie er sonst das Irrationale zu bezeichnen pflegte, vornehmlich beschäftigte. Aber darüber später.

Ein Wort schließlich noch über Aischylos. Der Dichter, der das individuelle Wesen des Menschen in einem Eteokles, Prometheus so weit ausgestaltet hat, als es die ihm gegebene Form erlaubte, hatte im Prometheus, wie wir sahen, eine Art erwägenden Selbstgesprächs vorgebildet¹⁾. Aber schon in seinem frühesten Drama, den Hiketiden, hat er einen inneren Konflikt dargestellt. Man erinnere sich der oben (S. 38f.) behandelten Scene, in der Pelasgos zwischen den Postulaten der *εὐσέβεια* und des *φρόνιμον* zu wählen hat. Daß es einer intensiven Überlegung bedarf, besagen eindrucksvoll die Worte (407): *δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου, δίκην κολυμβητήρος ἐξ βυθῶν μολεῖν δεδορκός ἄγαν ἄγαν ἠνωμένον*. Wie später häufig bei Euripides, wird das Problem, dem die Erwägung gelten soll, zuerst formuliert (bis 417). Dann mahnt der Chor: *φρόντισον κτλ.* und schließt seine Worte mit der Aufforderung: *τάδε φράσαι· δίκαια Διόθεν κράτη* (437). Jetzt folgt die eigentliche Überlegung: *καὶ δὴ πέφρασμαί· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται· ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον ἄρᾶσθαι μέγαν πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη· καὶ γερόμφοται σκάφος στρέβλαισι ναυτικαῖσιν ὡς προσηγμένον, ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφῆ*. Durch allgemeine

¹⁾ Oben S. 51f. Auf Sieben 653ff. verweist in diesem Zusammenhang Leo, Monolog 33.

Betrachtungen kommt Pelasgos zunächst zu dem Entschluß (453): *δέλω δ' αἰδοῖς μᾶλλον ἢ σοφός κακῶν εἶναι*. Durch die Drohung des Chors bedrängt, erwägt der König (472ff.) noch einmal die Schwierigkeit der Lage und stellt das Entweder—Oder nun in aller Schärfe dar. Endlich entschließt er sich, im Sinne seiner Überlegung (438ff.) das göttliche Gesetz zu befolgen (478): *δμῶς δ' ἀνάγκη Ζητὸς αἰδεῖσθαι κότον ἰκτιήρος*.

Diese ausgedehnte Erwägung hat manche Eigentümlichkeiten mit Euripides gemein. Der Aufbau läßt drei Stufen erkennen: das Problem wird zuerst entwickelt, dann einer allgemeinen Erörterung unterzogen, durch welche die Voraussetzungen geklärt werden; schließlich wird der vorliegende Fall ins Auge gefaßt und entschieden. Verschieden aber ist die Art des Argumentierens. Euripides operiert mit der Raison, Aischylos vornehmlich mit *γνώμαι*, der archaischen Form des Wertdeutens. Verschieden ist auch die Form, in der der Denkkakt vermittelt wird. Der Vorgang des Überlegens ist bei Aischylos zwar als solcher ernst begriffen (407ff.), er tritt jedoch als Mitteilung an die Mitspieler in Erscheinung¹⁾. Daß die auch bei Aischylos mit der Überlegung verbundene Erregung sich im Bilde intensiv ausprägt, aber als Bild doch objektiv gesehen, nicht von innen heraus gestaltet ist, wurde schon gesagt (S. 39).

Durch dieses Gegenbeispiel wird das für Euripides gewonnene Ergebnis neu bestätigt. Die Form der aischyleischen Tragödie birgt ähnliche Kräfte wie die des Euripides, doch müssen diese bei der verschiedenen Bewertung des Subjektiven bei beiden Dichtern verschiedenen Ausdruck erwirken. In der gebundenen Form des Aischylos vollzieht sich der Denkkakt als Mitteilung, und in die quaderhaften Worte und Sätze gebannt wirkt das innere Geschehen mit der Wucht gesammelter, verhaltener Energien. Bei Euripides paßt sich das Wort in geschmeidiger Biegsamkeit dem Lauf des Denkvorganges an, und man genießt das freie Spiel behender Kräfte. Allerdings wurzelt der Seelenkampf des Pelasgos nicht in den letzten Tiefen seines Wesens

¹⁾ Man bemerke, daß es die hier erörterten Redestücke des Pelasgos sind, an denen Kranz N. Jbb. 1919, 158f. das Herauswachsen der Rhesis aus dem epirrhematischen Schema aufzeigen konnte.

wie der Zwiespalt Medeas, und es dürfte schwer fallen, das 'Wesen' des Pelasgos näher zu bezeichnen. Aber es läßt sich die Frage aufwerfen, ob überhaupt trotz aller innerer Voraussetzungen ein Problem wie das der Medea konzipiert werden konnte, ehe eine Form existierte, die diesen Gehalt zu fassen vermochte; denn gewiß wird der Akt der Konzeption nicht weniger stark durch die historisch gegebene Form bedingt, in die der Dichter hineinschafft, als der konzipierte Gehalt von innen heraus diese Form dehnt und ständig erneuert.

Die Betrachtung der Selbstgespräche der Medea leitet unmittelbar zu dem Problem über, von dem die Untersuchung ihren Ausgang nahm. Denn die Nachwirkung der in der Medea geschaffenen Formen ist bei dem späten Euripides fast ebenso gering, wie bei seinen Epigonen beträchtlich gewesen. Während das Fortleben der Formen des Selbstgesprächs sich leicht aus ihrer großen dramatischen Bedeutung erklärt, mag die Zurückhaltung, die der Dichter den eigenen Gebilden gegenüber wahrte, zunächst befremden¹⁾, zumal sich einmal aus den Eigentümlichkeiten euripideischer Tragik aufzeigen ließ, wie bedeutsam die Form des Selbstgesprächs für Euripides war, und andererseits aus der Geschichte der Selbstäußerung, wie sinnvoll sich das Auftreten des dramatischen Selbstgesprächs in die Entwicklung der Äußerungen des bewegten Innern einordnete. In Wahrheit jedoch verbürgt beides, der Einblick in die inneren Bedingungen der Selbstäußerung und der Nachweis ihrer historisch sinngemäßen Entwicklung, eine sichere Beurteilung der in den übrigen Dramen des Euripides noch auftretenden ähnlichen Formen, oder richtiger, der in den Formen wirkenden Tendenzen; nur muß eine individuelle Erörterung der Stellen zeigen, in welchen — tieferen oder seichteren — Schichten die Gebilde jeweilig gelagert sind.

Die strengste Form des Selbstgesprächs, diejenige nämlich, in der ein Anruf die Wendung an das Selbst eindeutig bezeichnet, ist außer in der Medea noch verschiedene Male hervorgetreten. So schon in der Alkestis. Nachdem der Diener (803ff.)

¹⁾ Vgl. R. Heinze, Ovids elegische Erzählung, Leipzig 1919, 123.

dem Herakles den Tod der Herrin des Hauses verraten hat, ruft sich dieser, schnell ernüchtert, zum Handeln auf (837): *ὦ πολλὰ ἰλᾶσα καρδία καὶ χεὶρ ἐμή, νῦν δείξον οἶον παῖδά σ' ἢ Τιτυνθία Ἥλεκτρώωνος γέιναι* 'Αλκμήνη Δι. Schon Leo¹⁾ hat bemerkt, daß hier Herz und Hand nicht eigentlich als Teile des Körpers genannt werden, wie häufig bei Sophokles und später bei Euripides selbst (S. 219 ff.). Mit dem Herzen meint Herakles den Mut, mit der Hand die Tatkraft, d. h. diejenigen beiden Eigenschaften, die vornehmlich sein Wesen bezeichnen. Dem entspricht es, wenn er im nächsten Verse in dem *σέ* mit leiser Abbiegung des Gedankens sich selbst, den ganzen Menschen, anruft.

Diese Selbstanrede wurzelt in dem Bestreben, die im Menschen ruhenden Energien des Handelns zu wecken, sie ist eine Art Paränese an das Selbst, denn mit der homerischen Anrede an das Herz (*v* 18) ist hier der Appell an die edle Abkunft verbunden. Während die zündende Gewalt des Imperativs in den ersten Versen unverkennbar ist und das Selbstgespräch in dieser Hinsicht der entsprechenden Form der Medea (1244) nahe steht, ist das Folgende einfache Darlegung in der Ich-Form. Eine Erwägung fehlt. Herakles bedarf keiner Überlegung, um zum Entschluß zu gelangen; er weiß, was zu tun ihm zukommt, nachdem er von dem Unglück seines Wirtes erfahren hat (840): *δεῖ γάρ με σῶσαι τὴν θανοῦσαν ἀρτίως γυναῖκα κᾶς τόνδ' ἀδθεις ἰδοῦσαι δόμον Ἄλκησιω, Ἀδμήτω θ' ὑπουργῆσαι χάριν*. Darauf legt er dar, wie er die Tat zu bewerkstelligen gedenkt. Man bemerke, wie eingehend schon vor der Tat die Einzelheiten ausgeführt werden (843 ff.): *ἐλθὼν δ' ἀνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν Θάνατον φυλάξω, καὶ νιν εὐρήσειν δοκῶ πίνοντα τύμβου πληστόν προσφαγμάτων. κᾶνπερ λοχαλας αὐτὸν ἐξ ἔδρας συθεῖς μάρψω, κόκλον δὲ περιβάλω χερσὶν ἐμαῖν, οὐκ ἔστιν ὅστις αὐτὸν ἐξαιρήσεται μογοῦντα πλευρά, πρὶν γυναῖκ' ἐμοὶ μεθῆ*. Schon hier sehen wir, wie Herakles den Tod belauert, ihn beim Trinken der blutigen Spende überfällt, packt, mit ihm ringt und die Herausgabe der Alkestis erzwingt. Nachdem das Werk vollbracht und Alkestis dem Gatten zurückgegeben ist, folgt auf Admetos' Frage

¹⁾ Monolog 16f.; 98f.

(1139): *πῶς ἤνδ' ἐπεμφας νέσθαι ἐς φάος τόδε*; nur die allgemeine Andeutung: *μάχηρ συνάφας δαιμόνων τῷ κρείω*, und auf die weitere Frage des Admet: *ποῦ τόνδε Θανάτῳ φῆς ἀγῶνα συμβαλεῖν*; die Antwort: *τύμβον παρ' αὐτὸν ἐκ λόχου μάφας χερσῶν*. Das ist alles. Nach allgemeinem tragischen Brauch wäre ein eingehender Bericht nach der Tat durchaus stilgerecht gewesen. Euripides hat einen solchen sicher aus guten Gründen vermieden¹⁾; ob aus ästhetischen Erwägungen, damit der lustige Ausgang des Dramas nicht durch ein episches Prachtstück belastet werde; ob aus dramaturgischen, weil Herakles nicht gegen die feste Gewohnheit der Bühne der Bote seines eigenen Tuns sein konnte, bleibt ungewiß²⁾. Wie dem aber sein mag: Euripides verwarf jedenfalls den nachträglichen Bericht von der Tat. Die Tat selber aber mußte dem Zuschauer irgendwie lebendig werden, denn an ihr hängt der letzte Teil der Handlung. So blieb nur der Weg, den Euripides tatsächlich gegangen ist. Herakles mußte von vornherein seinen Plan so sinnfällig entwickeln, daß der Zuschauer greifbar vor sich sah, was am Grabe geschehen werde. Dann wußte man später auch ohne Ankündigung, daß die verhüllte Frau, der 'Preis für einen siegreich bestandenen Agon', Alkestis war (1026ff.), daß Herakles scherzte, wenn er sie als eine Fremde dem Admetos aufzudrängen suchte, und es bedurfte nur der kurzen Erinnerung in den ausgeschriebenen Versen³⁾, um die Bezwingung des Todes wieder lebendig vor aller Augen erstehen zu lassen⁴⁾.

¹⁾ Und das, obgleich in dem Satyrspiel des Phrynichos, aus dem Euripides die Person des Todes übernahm (Servius in Verg. Aen. 4, 694, mit O. Jahns Emendation, Rh. Mus. 9, 625), eine Schilderung des Kampfes vorlag; denn aus einer solchen stammen die Worte Fr. 2N.: *σῶμα δ' ἀδαμβὲς γυιοδόνητον τείρει*. Vgl. Welcker, Griech. Trag. I 1839, 21; Dieterich, Pulcinella 69; jetzt A. Lesky, Ber. Ak. Wiss. Wien 203. Bd., 2. Abh. 1925, 63.

²⁾ U. v. Wilamowitz weist mich darauf hin, daß man hier doch sicher gehen kann. Da Selbsterzählung dem tragischen Stil widersprach und die herkömmliche Form des Botenberichts hier nicht zwanglos angewendet werden konnte, blieb dem Dichter keine andere Möglichkeit.

³⁾ Vers 142: *ἐκ λόχου μάφας χερσῶν* ~ 846ff. — Auch Verrall (Euripides the rationalist, Cambridge 1895, 67f.) ist diese Kürze aufgefallen, aber er sieht darin ein Argument für seine absonderliche rationale Auffassung des Dramas.

⁴⁾ Ähnliches Aisch. Choeph. 554ff. Wenn Orest alle Möglichkeiten in Betracht zieht (565ff.), während er seinen Plan den Aigisth zu töten darlegt, so

Die Rede des Herakles hat also eine wichtige dramaturgische Funktion; sie ist ein Programm der kommenden Ereignisse. Dem Programm aber entspricht der schlichte Erzählungsstil, nicht die lebhaftige Rede an das Selbst¹⁾. Unterliegt die weitere Ausgestaltung der Rede aber besonderen Bedingungen, so wird die Beurteilung des einleitenden Selbstgesprächs durch den Charakter der darauffolgenden Darlegung nicht angefochten: die Selbstanrede des Herakles gehört als Äußerung des Willens zum Handeln dem Typus an, der später in der Medea ausgestaltet und zwar psychologisch vertieft wurde (S. 199). Innere Widerstände wie Medea hat der berauschte Herakles nicht zu überwinden, aber die Wendung an das eigene Ich ist dennoch eine große heroische Geste dieser in tollem Treiben wie beherrschtem Handeln gleichermaßen starken Persönlichkeit. Daß der Umschwung durch ein Pathos vorbereitet wird, in welchem Mitgefühl mit Admetos (824), Achtung vor seinem gastlichen Sinn (827) und Widerwille gegen die eigene zur Unzeit lärmende Fröhlichkeit (830f.) sich vereinen, darf nicht übersehen werden²⁾.

macht sich der Dichter dadurch den Weg frei zu einer stark zusammengefaßten Handlung im zweiten Teil. Da Aigisth kurz abgetan werden muß, weil der Mutttermord das eigentliche Ziel der Handlung ist (869 Aigisth's Schrei, dann Klage des Knechtes, 886 seine kurze Meldung), und sein Schicksal später nicht der Rede wert ist (989), fördert es die Anschaulichkeit des Mordes hinter der Scene, wenn der Zuschauer vorher (571ff.) vernommen hat, wie schnell die Tat vor sich gehen wird. Dabei nimmt v. 573 deutlich auf den später wirklich eintretenden Fall bezug. — Obgleich in der Medea (1116ff.) auf den Tod der Kreusa ein eingehender Bericht folgt, läßt Euripides den Chor schon vorher, nach Entsendung der Kinder (976ff.), das der Fürstin drohende Geschick beklagen und dabei schildern, wie Kreusa sich schmücken und verderben wird.

¹⁾ Hierzu bemerkt mir v. Wilamowitz: 'Ganz wesentlich ist, daß der ernüchterte Heros sofort weiß, was er will, und auch weiß, daß er kann, was er will. Denn wer ein Tragiker ist, macht Menschen, und deren besonderes Wesen wird sich auch in der Anwendung der stilistischen Formen fühlbar machen.' Vgl. auch Leo, Monolog 16.

²⁾ Von einem Selbstgespräch des Bellerophonotes berichtet Aelian N. A. 5, 34, der auch zwei Verse ausschreibt: *τοιούτων τινα καὶ τὸν Βελλεροφόντην ἥρωικῶς καὶ μεγαλοψύχως εἰς θάνατον παρεσκευασμένον ὁ Ἐδριπίλης ἔμνει: πεποιθῆ γοῦν πρὸς τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν λέγοντα αὐτόν: ἦσθ' εἰς θεοῦ μὲν εὐσεβῆς, δε' ἦσθ', ἀεὶ ξένους τ' ἐπήρηεις οὐδ' ἑκαυμνες ἐς φίλους* (Fr. 311N.), καὶ τὰ ἐπὶ

Das merkwürdige Beiseitesprechen der Hekabe (Hek. 736ff.) wurde schon kurz erörtert (S. 30). Hier kann von der Tatsache abgesehen werden, daß die Verse Agamemnons das Selbstgespräch der Hekabe dreimal durchbrechen. Als Ganzes genommen bilden Hekabes Worte einen Knotenpunkt der Handlung, ja sie stehen an der wohl bedeutsamsten Stelle des ganzen Dramas. In der vorangehenden Scene (658ff.) brachten Mägde der Mutter den an den Strand gespülten Leichnam des Polydoros. Hekabe sieht, daß ihr auch der jüngste Sohn, den sie in sicherer Obhut wähnte, nicht geblieben ist; ihr Schmerz wird zum Rasen gesteigert. Während die Trauer um Polyxene in einer Rede in iambischen Trimetern zum Ausdruck kam (S. 184ff.), folgt auf die neue Schreckenskunde ein leidenschaftliches Gesangstück (684ff.). Agamemnon tritt auf. Hekabe begreift, daß sie das Zusammentreffen mit dem Fürsten für ihre noch unausgesprochenen Rachepläne nutzen muß, und beginnt mit der Leidenschaft der Verzweifelnden zu erwägen, ob sie es wagen soll, Agamemnons Beistand zu erbitten (736): *δύστην, ἑμαυτὴν γὰρ λέγω λέγουσά σε, Ἐκάβη, τί δράσω; πότερα προσπέσω γόνυ Ἀγαμέμνονος τοῦδ' ἢ φέρω σιγῇ κακὰ;* Die Leidenschaft des Leides also, von dem Hekabe befangen war, schlägt plötzlich in den Willen zur Rache um, wirkt aber in dieser Form weiter und erzeugt ein gesteigertes Wachsein des Geistes, in dem sich alle Kräfte des Menschen zu einem Zwecke vereinigen. Daß die innere Lage der Hekabe so verstanden werden muß, erweist zum Überfluß der weitere Gang des Stückes; denn aus der pathetischen Erwägung erwächst die Tat, die Intrige gegen Polyestor, die den zweiten Teil des Dramas einnimmt¹⁾. Wie in der Medea also wird ein Selbstgespräch, in dem die am stärksten individuelle Form der Selbstanrede, die Nennung des eigenen

τούτοις. Es handelte sich also wohl um ein längeres Selbstgespräch in der Du-Form. Über das Ethos der Stelle Welcker, Gr. Trag. II 795.

¹⁾ Man muß sich hier der zweiten Chrysothemisscene der sophokleischen Elektra erinnern (947ff.), um in der kausalen Verknüpfung von Leiden, Leidenschaft, Handeln in der Hekabe die Eigenart des Euripides zu erkennen. Elektras Entschluß, den Aigisth zu töten, bleibt ohne Folge (T. v. Wilamowitz 195ff.): er hat nicht faktischen Wert für die Handlung, sondern Ausdruckswert für das Pathos.

Namens¹⁾, wiederkehrt, durch die Kraft eines elementaren Pathos hervorgetrieben. Aber wie die Du-Form sofort in die für die Erwägung typische Ich-Form übergeht, so herrscht auf dem Untergrunde leidenschaftlicher Erregung die Darstellung der Denktätigkeit vor. Hekabe fährt in der Ich-Form fort, bis sie (751) zum Entschluß gekommen ist und sich dem Agamemnon zuwendet. Hier also beginnt die Darstellung des Denkaktes gegenüber der treibenden Leidenschaft selbständig zu werden. Das weitere Fortschreiten dieses Prozesses wird späterhin deutlicher in Erscheinung treten. An Hand dieses Beispiels sei schließlich darauf hingewiesen, daß in der Hekabe der Akt des Erwägens dem Dichter zweifellos als Selbstgespräch bewußt ist, was sich von den Erwägungen des ersten Medeamonologs (S. 191) nicht mit Gewißheit aussagen ließ, jetzt jedoch an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Etwa ein Jahrzehnt nach der Hekabe finden wir die Selbstanrede in der Taurischen Iphigenie. Der Ankunft der Opfer entgegensehend, spricht Iphigenie zu ihrem Herzen (344): *ὦ καρδία ἰάλαυα, πρὶν μὲν ἐς ξένους γαληνὸς ἦσθα καὶ φιλοκτιριμων αἰεὶ, ἐς θοιδόφυλλον ἀναμετρομένη δάκρυ, Ἑλληνας ἀνδρας ἠνίκ' ἐς χέρας λάβοις.* Aber noch innerhalb desselben Gedankens werden die unbekanntenen entfernten Gefangenen das Gegenteil: *νῦν δ' ἐξ ὀνείρων οἶσιν ἠγριώμεθα δοκοῦσ' Ὀρέστην μήμεθ' ἥλιον βλέπειν δύσοννυ με λήψεσθ', οἴτινές ποθ' ἤκατε.* Der Rest der Rede ist an die Frauen des Chors gerichtet.

Hier entwickelt sich die Selbstanrede nicht mit dem Fortschreiten einer dominierenden Erregung. Zu dem Herzen spricht Iphigenie, während sie des Mitleids gedenkt, das sie sonst gegen die zur Opferung bestimmten Hellenen hegte. Daß der Traum, der den Tod des Bruders zu verkünden schien, ihr Herz verhärtete, wird im Gegenteil zu den Gefangenen selbst geäußert. Der Haß gegen die Hellenen ist jedoch keine in Iphigenie gefährlich waltende Leidenschaft, sondern nicht mehr als die leichte Trübung ihres reinen, der Grausamkeit ab-

¹⁾ Den feinen Unterschied zwischen der Namensnennung in der Medea und der Hekabe hebt Leo, Monolog 100, hervor: 'Medea würde, wenn sie ihr Inneres anspräche, *θυμός* oder *καρδία* nennen, Hekabe die *ψυχή*.'

geneigten Sinnes, eine Wallung, die schnell verfließt: schon am Beginn der folgenden Scene fühlt Iphigenie, wo sie den Gefangenen entgegentritt, nur Mitleid¹⁾. Mit großer Feinheit ist in der Rede der Gegensatz der beiden Gefühle durch die verschiedenen gewendeten Anrufungen an das Herz, an die Gefangenen ausgedrückt. Aber es entsteht kein Widerstreit der Empfindungen. Iphigenie ist sich der früheren Stimmung und der jetzigen bewußt. Dem entspricht die klare Sondernng: *πρὶν μὲν* -- *νῦν δέ*, die klare Scheidung der Anrufe. Die Anrede an die *τάλαια καρδία* drückt hier also aus, daß Iphigenie einen Blick in ihr Inneres tut. Ruhig, nur von leiser Trauer durchbebt — dem der Iphigenie eigentümlichen Ethos im ersten Teil des Stückes — geht die Selbstbetrachtung vorüber und mündet ein in die gefaßte Rede an die Frauen. Es ist ganz deutlich: mit dem Fehlen eines leidenschaftlichen Pathos gebriecht es dem Selbstgespräch an treibendem Impuls. Dem entspricht es, wenn wieder einige Jahre später im Orest die Anrede an Herz und Seele sich in noch matten Zügen darstellt.

Tyndareos' Nahen läßt den Mütterwörder der Liebe denken, die ihm der Großvater spendete, und wie übel er sie vergalt. Scham und Reue veranlassen die Worte (459): *ἀπολόμην, Μενέλαε Τυνδάρεως ὅδε στείχει πρὸς ἡμᾶς, εὖ μάλιστα αἰδώς μ' ἔχει ἐς ἡμᾶς ἔλθειν τοῖσιν ἐξείργασμένοις, καὶ γὰρ μ' ἔθρεψε μικρὸν ὄντα, πολλὰ δὲ φιλήματ' ἐξέπλησε, τὸν Ἀγαμέμνονος μετ' ἀγκάλαισι περιφέρων, Αἴδα δ' ἄμα, τιμῶντέ μ' οὐδὲν ἦσαν ἢ Διοσκῶρον οἷς, ὃ τάλαια καρδία ψυχὴ τ' ἐμή, ἐπίθεισ' ἀραιβὲς οὐ καλᾶς*. Die innere Bedrängnis drückt sich dann in den dafür bezeichnenden Fragen aus: *τίνα σκότον λάβω προσώπου, καὶ τίον ἐπιπροσθεῖν νέφος θῶμαι, γέροντος ὀμμάτων φεύγων κόρας*; Auf die Anrede an Herz und Seele folgt hier kein 'Du'; als Zwischenruf schiebt sie sich in den Gedanken ein, der im Gegenüber zu Menelaos geäußert wird. Wenn ferner *καρδία* und *ψυχὴ* genannt werden, so geschieht dies, ohne daß dem einen oder dem andern Begriff eine eigene, in dieser Situation gültige Bedeutung zukommt, wie bei der *καρδία* und der *χείρ* im Selbstgespräch des

¹⁾ Vgl. Bruhn, Iphigenie auf Tauris, Berlin 1894, 9 und 71 (zur Stelle).

Herakles der Alkestis. Es mag richtig sein, daß *ψυχὴ* den Begriff *καρδία* erweitert¹⁾, daß also nicht nur eine klanghafte Tautologie anzunehmen ist; aber auch in diesem Fall wird nur allgemein das Innere bezeichnet. Alles das deutet darauf, daß in einer Zeit, wo das eigentliche Selbstgespräch fast geschwunden ist, auch die hier einmal auftretende Form der Selbstanrede ihre einstige Ausdruckskraft eingebüßt hat. Auch die Formen also, die bei Euripides selbst aus innerer Notwendigkeit ausgestaltet waren, sanken zu handlichen Requisiten herab, die sich leicht beliebigem Gebrauche fügten. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß eine Form wie der Anruf des Orest ein an sich minderwertiges Gebilde oder der ungemäße Ausdruck des Gehaltes sei. Die schwache Interjektion gibt die reuige Anwendung, welche diesen selbstquälereischen Orest vor dem peinlichen Zusammentreffen mit dem feurigen Verfechter alter Sittenstrenge ankommt, durchaus zutreffend wieder. Wenn aber in der Medea die Selbstanrede von der Leidenschaft getragen wurde und eben darin auch ihre Bedeutsamkeit zu liegen schien, so mag der geringe Eigenwert eines entsprechenden Gebildes aus einer Epoche, wo andersartige Tendenzen die Darstellung des Menschen bestimmen, schon jetzt darauf hinweisen, daß auch das Ausbleiben des Selbstgesprächs mit dem Zurücktreten der Leidenschaft als wesentlichen Problems zusammenhängt.

In den Dramen der mittleren Epoche der euripideischen Tragödie tritt die Selbstanrede einige Male im Rahmen des Gesangstückes auf. Wir sahen schon, daß Euripides in dieser Zeit die Reden und Wechselreden des Dialogs auszugleichen begann und das gesteigerte Pathos gesammelt innerhalb der Sphäre des Musikalisch-Lyrischen zum Ausdruck brachte. Wenn die Form des Selbstgesprächs, welche aus dem Dialog erwachsen war, nun im Gesangstück weiterlebt, so hat man darin also eine sinnvolle Entwicklung anzuerkennen. Jedoch versteht es sich wohl von selbst, daß die Selbstanrede im lyrischen Gewande nicht die tiefe innere Bedeutung haben kann wie im Dialog mit

¹⁾ Leo, Monolog 99; aber auch Iao bezeichnet den Zwischenruf des Orest als 'Figur'.

seiner stufenreichen Skala der Empfindungen. So erwägt Iphigenie (I. T. 872ff.) im zweiten Teil des auf die Anagnorisis folgenden Duettes, wie sich die Rettung aus dem fremden Land bewerkstelligen lasse. Bei ihrem verzagten Fragen ins Leere unterläuft ihr die Anrede an die Seele (881): *τόδε τόδε σόν, ὦ μελέα ψυχά, χρέος ἀνευρίσκειν*; dann folgen von neuem Fragen, welche die Aporie bezeichnen. Wir bemerken, daß hier weniger das Imperativische in der Selbstanrede betont ist, als die innere Bedrängnis¹⁾.

¹⁾ Die ganze Partie, in der die Selbstanrede steht, hat eine wesentliche Funktion für die Handlung. Der Umschwung der Stimmung, den v. Wilamowitz für das Amoi-bein der Helena nachgewiesen hat (Gr. Versk. 564f.), ist, trotz individueller Ausgestaltung im Einzelnen, fest typisch: er findet sich, wenn wir von der Hypsipyle absehen, in den drei Zwiegesprächen nach der Wiedererkennung, deren Erhaltungszustand eine sichere Analyse der Funktionen gestattet. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf die Motive: 1. Freude über das unverhoffte Sichfinden, das gegenwärtige Glück im Gegensatz zu dem vergangenen Leid: Hel. 625—659, Ion 1439—1467, I. T. 828—849; 2. neue Trauer, hervorgerufen durch Erinnerung an die ausgestandenen Leiden, und zwar a) an den Ursprung des Leides: Hel. 660—683 (gewaltsame Entführung durch Hermes, Ränke der Hera), Ion 1468—1500 (Vergewaltigung durch Apollon, Aussetzung des Kindes), I. T. 850—864 (Opferung in Aulis), b) an die letzten Ereignisse: Hel. 684—690 (Leda's Selbstmord, Hermione ohne Freier), Ion 1500 (Ion's Racheversuch; vgl. 1501f. *ἰὼ· δεῖναι μὲν τότε τόχαι, δεῖνὰ δὲ καὶ τὰδε*), I. T. 866—872 (fast ausgeführte Tötung des Bruders durch die Schwester); 3. in Helena (691—697) und Ion (1501—1509) zusammenfassende Klage, im Ion allgemein gehalten, in der Helena die *τόχαι* des Menelaos und die Helenas parallel; hier weicht I. T. ab: ein neues Pathos wird durch das Innenwerden der gegenwärtigen schwierigen Lage erregt (872—899). — Der Grund für die feste Gestaltung des Stimmungsumschwungs ist durchsichtig: in I. T. und Hel. steht das Duett an einer Stelle, wo eine Handlung endet und eine Handlung beginnt; die endende erfordert Lösung der *πάθη*: das erfolgt in der Freude; die beginnende erfordert neue Spannung: diese wird durch neue *πάθη* erwirkt. Im Ion, wo für eine neue Handlung kein Raum mehr ist, muß nach der Tendenz des Stückes neuer Zweifel sich entfalten (1512ff.), den die göttliche Intervention dann wie häufig endet und dennoch nicht löst. — In der Iphigenie hat Euripides noch den Versuch gemacht, Canticum und folgende Handlung innig zu verbinden. In dem folgenden Dialog wird Iphigenie den Weg, der aus der Bedrängnis führt, finden und in der dem Dialog entsprechenden gedanklichen Form entwickeln; das wird im Canticum dadurch vorbereitet, daß die Bedrängnis sich in Iphigenie als Pathos darstellt. Die Rahmenformen sind streng geschieden, wie in der Hekabe (681ff.) aber läßt Euripides aus dem Pathos Planen, aus dem Planen Handlung werden. Das Selbstgespräch steht demgemäß auch in der Iphigenie an sehr bedeutsamer Stelle.

Nahe mit einander verwandt sind einige an das Ich gerichtete Imperative in den lyrischen Partien der Troerinnen und der Elektra. Hier fehlt die ausdrücklich bezeichnete Wendung an das Selbst in irgend einer der schon bekannten Formen der Anrede an Mut, Herz, Seele oder ein ähnliches Gegenüber, aber das 'Du' ist scharf ausgeprägt. Die meisten dieser Selbstanreden sind kurz und werden wohl von einer Handlung begleitet, wie z. B. Tro. 278 (Hekabe) *ἔξ, ἄρασσε κοῖτα κοῦριμον, ἔλκ' ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν¹⁾*, Tro. 1235 (Chor) *ἄρασσ' ἄρασσε κοῖτα πιτύλους διδοῦσα χειρός²⁾*, Elek. 150 (Elektra) *αἰ αἰ, δρόπτε κάρα*. Solche Formen sind zwar Äußerungen von starker Leidenschaft, aber wir können ihnen im allgemeinen wenig Bedeutsames abgewinnen, denn sie stellen sich meist als Ausbrüche eines Pathos dar, das zu elementar ist, um individuelle Züge tragen zu können; auch scheinen sie der konventionellen Totenklage entlehnt zu sein und wurden deshalb schon früher als Symptome des eruptiven Wesens des Pathos bei Euripides in Anspruch genommen (S. 160).

Selbstanreden, welche von lebhaftem Gestus begleitet werden, finden sich ferner in der Eingangsmonodie der Elektra (112): *σύντειν' ὦρα· ποδὸς δομάν κτλ.* (oben S. 159f.) oder (125): *ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον, ἀναγε πολύδακρυον ἀδονάν³⁾*. Aus diesen

¹⁾ Wie weit in dem Hymenaios Kassandras die Imperative (Tro. 325) als eigentliche Selbstanrede gelten können, ist zweifelhaft. Sie gehören, wie auch das *ἄνεχε, πάρεχε* am Anfang der Monodie (308) zum festen Bestand des volkstümlichen Tanzliedes: zu v. 308 vergleiche man Aristoph. Vö. 1720 *ἀναγε δίεχε πάραγε πάρεχε*, zu v. 325 Aristoph. Lysistr. 1279 *πρόσαγε χορόν, ἐπάγαγε χάριτας*, 1303 *εἶα μάλ' ἐμβῆ ὦ εἶα κοῦφα πάλλων*, 1316 *ἀλλ' ἄγε κόμην παραμπνύιδδε τῆ χειρὶ, ποδοῖν τε πάθη ἢ τις ἔλαφος*. Solche Imperative stellten sich von selbst ein, nachdem der Dichter darauf gekommen war, der Verzweiflung Kassandras durch den Hymenaios Ausdruck zu verleihen; eine eigentliche Hinkehr zu dem eigenen Ich wird in diesen Formen schwerlich empfunden.

²⁾ Vgl. Hik. 271 *βᾶθι, τάλαν', ἱερῶν διαπέδων ἀπο Περσεφονείας κτλ.*. Herakl. 119 *μὴ προκαμήτε πόδα βαρὺ τε κῶλον ὥστε . . . λαβοῦ χειρῶν καὶ πέπλων κτλ.* Doch können solche Stellen nur unter Vorbehalt herangezogen werden, da auch gegenseitiges Aufrufen des Chores bezeichnet sein kann. Selbstanreden des Chors im Plural wie Ion 695, Orest 1353, Bakch. 600 gehören aus demselben Grunde nicht hierher.

³⁾ Die Annahme, die Verse der Elektra (140f.): *ῥῆς τόδε τεύχος ἐμῆς ἀπὸ κρατὸς ἔλοθ' ἵνα πατρὶ γόους . . ἐπορθοβοάσω* seien an sie selbst gerichtet,

Formungen aber, so bezeichnend sie auch für das Vordringen der realistischen Situationstragik sind (S. 172f.), heben sich die Anfangsanapäste der Hekabe in den Troerinnen als echtes Selbstgespräch hervor (98ff.): *ἀνα δούσαιμον, πεδόθεν κεφαλή· ἐπάειρε δέην· οὐκεί Τροία τάδε καὶ βασιλῆς ἐσμεν Τροίας. μεταβαλλόμενον δαίμονος ἀνέχου. πλεῖ κατὰ πορθμὸν, πλεῖ κατὰ δαίμονα, μηδὲ προσίστω πρῶραν βίωτου . . . τύχαισιν.* Am Anfang also Anrufe, die auf eine Handlung Bezug nehmen: Hekabe richtet sich auf; dann, indem sie um sich blickt (*τάδε*), das Eingeständnis, daß Troja dahin, daß die Pracht des Reiches verloren ist; daraus folgen die weiteren Rufe an das Selbst: füge dich dem Geschick.

Man kann nicht sagen, daß der Impuls, dem zufolge die greise Königin den müden Leib aufrichtet und sich selbst zum Dulden mahnt, den Motiven ähnlich sei, die in der Medea und Hekabe die Selbstanrede veranlaßten; eine eigentlich treibende Kraft fehlt ebenso wie ein festes Ziel, das die Richtung des Willens bestimmte. Aber das Selbstgespräch ist dennoch höchst persönlicher, individueller Art, denn es wurzelt in dem Ethos der Resignation, das die Gestalt der Hekabe erfüllt und ihr Wesen bezeichnet. Wir bemerken hier eine eigentümliche Wandlung der aus der Medea bekannten Form des Selbstgesprächs: mit dem Schwinden der großen Leidenschaft hat sie sich dem *βλος* erschlossen und ist damit dem naiven Selbstgespräch des Einsamen (oben S. 7) angeglichen worden, zumal da unter dem Obwalten der oben (S. 172) erörterten Tendenz die reale Umgebung eigene Stimmungswerte aufweist, die in der Formung des Selbstgesprächs zur Geltung kommen. Da die begleitende Bewegung verhalten bleibt, tritt anderseits der Akt des Denkens stärker in Erschei-

wird auch durch den Hinweis Vahlens (Opusc. acad. I 372f.) und Leos (Monolog 100) auf Hek. 736 (oben S. 210) nicht wahrscheinlich; die Analogie zu dieser Stelle wie auch zu Hel. 164 (Leo a. O. Anm. 1) ist nicht vollkommen. Auch Tro. 325 *πάλλε πόδα αἰθέριον, ἀναγε χόρον· ἐδᾶν, εἰοῖ· ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις τύχαις*, woran man hier denken könnte, darf aus dem oben S. 215 Anm. 1 angegebenen Grunde nicht herangezogen werden. Da jedoch v. 107ff. Orest Elektra allein mit dem Krüge kommen sieht, wird v. 140 wohl eine Dienerin nur zu dem Zweck ins Spiel gezogen, den Krug, der für das Folgende hinderlich war, beiseite zu schaffen; vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 245 Anm. 1, U. v. Wilamowitz, Griech. Versk. 558.

nung. Alles das läßt uns in dieser Klage der Erwachenden die Nähe des wirklichen, nicht gesteigerten Lebens und damit etwas eigentlich Monologhaftes¹⁾ verspüren.

Im Ion erfährt Kreusa (747ff.) von den Frauen, die den Chor bilden, daß Xuthos einen Sohn gefunden habe. Sie kennt den Ratschluß des Gottes nicht. Das Glück des Gatten macht die Hoffnung auf ein eigenes Glück zunichte: sie wird den eigenen Sohn nicht wiederfinden. Der erste Schmerz wird in dem Zwiegespräch geäußert, an dem der alte Diener teil hat (762ff.). Dann verstummt Kreusa, der Alte schildert die Gefahr, die ihr im Zusammenleben mit dem *νόθος* bevorstehe, fordert Abwehr und bietet seine Hilfe an. Die Verzweiflung treibt Kreusa jetzt, das Geheimnis zu entdecken, das ihre Scham bisher verbarg. Das leidenschaftlich einsetzende Canticum (859ff.) gibt den inneren Kampf wieder, der zu dem Entschluß führt (879): *οὐδς (τοὺς ἀθανάτους) ἀποδείξω λέκτρων προδότης ἀχαρίστους.* Mit Selbstanrede setzt die Monodie ein: *ὦ ψυχά*, und es folgen die typischen Fragen, aus denen die Bedrängnis der Seele spricht (859): *πῶς σιγᾶσω; πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω εὐνάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ;*²⁾ Dann vergegenwärtigt Kreusa sich ihre trostlose Lage und findet dadurch die Kraft, die Scham zu überwinden (862): *τί γὰρ ἐμπόδιον κώλυμ' ἔτι μοι; πρὸς τιν' ἀγῶνας τιθέμεσθ' ἀρετῆς; οὐ πόσις ἡμῶν προδότης γέγονεν, στέρομαι δ' οἴκων, στέρομαι παιδων, φροῦδαι δ' ἐλπίδες, ἄς διαθέσθαι χεῖζονσα καλῶς οὐκ ἐδυνήθην, σιγῶσα γάμους, σιγῶσα τόκους πολυκλάυτους;* Wenn endlich die Entscheidung wie in der Medea³⁾ durch einen Schwur eingeleitet wird, der durch die Wucht der dreifachen Epiklese die Energie des Entschlusses versinnlicht, so ist klar, daß in diesem Selbstgespräch wieder die Leidenschaft des Pathos den Akt des Erwägens regiert. Der Anruf an die Seele, die auch hier nur allgemein das bewegte Innere bezeichnet, wird jedoch nicht durch ein 'Du' weitergeführt; der Dichter begnügt sich damit, die innere Bedrängnis und die Erwägung selbst durch einfache Fragen zum Ausdruck zu bringen,

¹⁾ Mit 'Monolog' wird hier und im Folgenden stets das zum festen Bestandteil der Ökonomie gewordene Selbstgespräch der neuen Komödie bezeichnet.

²⁾ Vgl. Tro. 110, Aisch. Prom. 106, 197; oben S. 149, 153, 155.

³⁾ Med. 1059ff. vgl. auch 395ff.; oben S. 192.

deren, wie wir sahen, sich schon Aischylos zu ähnlichen Zwecken bedient hatte (S. 46f.).

So bemerken wir, wie das Selbstgespräch der Kreusa mit den Gebilden der Medea übereinzustimmen und auch wieder nicht übereinzustimmen scheint. Innerer Zwiespalt und Leidenschaftlichkeit des Empfindens bilden den Impuls, aber sie führen dennoch nicht zu einer Gegenüberstellung des Ich mit dem Selbst, wie sie sich in der Du-Form am eindrucksvollsten darstellt. Daß der Dichter die Wendung auf das Selbst allein durch den Anruf an die Seele bezeichnet, im übrigen aber ältere Formen verwendet, läßt sich hier, wo die Voraussetzungen für die Ausbildung eines Selbstgesprächs von schärfster Prägung gegeben waren, wiederum nur aus einem neuen Streben begreifen, welches die Darstellung des Menschen in der Epoche der Anagnorisstragödien bestimmte. Wie die neue Tendenz gerichtet war, zeigt schon die Art des äußeren Rahmens, in dem hier das Selbstgespräch auftritt: das Canticum ermöglicht zwar dank der ihm eigenen Ausdrucksmittel die Darstellung des leidenschaftlichen Pathos — und gerade darum konnte wohl die Form des Selbstgesprächs, die in dem der Konversation vorbehaltenem Dialog keinen Platz mehr hatte, hier weiterdauern —, aber gewiß mußte das Selbstgespräch in der Sphäre des Lyrisch-Musikalischen an ausgeprägter Individualität verlieren, was es an Schönheit des Klanges und rein ästhetischen Wirkungsmitteln gewann. Offensichtlich ist es dem Dichter weniger um die Wiedergabe eines einmaligen persönlichen Seelenkampfes als um die Wirkung der ergreifenden Klage zu tun. Damit weist auch das Beispiel der Kreuzamonodie auf das Wirken einer Tendenz, die, abgekehrt von der Darstellung individueller Leidenschaft, der weiteren Entwicklung des Selbstgesprächs nicht günstig war. So erinnert denn auch in den lyrischen Partien der spätesten Stücke nichts mehr an das Selbstgespräch im engeren Sinne¹⁾.

¹⁾ Die Selbstanrede in Anapästien, die Dionys von Halikarnaß ohne Angabe des Stückes anführt (Comp. verb. p. 17, 18 Usener; Fr. 924N.) *μή μοι λεπτῶν θυγατρὸς μύθων, ψυχῆ· τί περισσὰ φρονεῖς; εἰ μὴ μέλλεις σεμνόνεσθαι παρ' ὁμοίοις* ist Selbstparänese, für die, in dieser Form, nicht die Tragödie, wohl aber Pindar Vergleichbares bietet: P. 3, 61 *μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον σπεύθε*. Mit Medea 1056ff. ist das Fragment nur insofern zu vergleichen, als auch hier die

Eine besondere Gruppe bilden einige Selbstgespräche, die vorgetragen werden, während oder kurz bevor eine Person die Bühne verläßt. Solche Formen sind hinsichtlich der Funktionen den Gebeten vor der Tat gleichzustellen (oben S. 101 ff.), denn auch sie bereiten eine Handlung vor, die sich hinter der Bühne ereignen wird. Wie die Gebete, so sind auch die Abgangsreden rasch zu stereotypen Figuren geworden, jedoch läßt sich gerade an diesen Gebilden die Wandlung des formenden Bestrebens um so besser aufzeigen, als sie, an homologen Stellen, die Möglichkeiten zu sicherem Vergleiche bieten.

Das früheste Beispiel ist die Abgangsrede des Herakles in der Alkestis (837), welche bereits besprochen wurde. Es genügt an dieser Stelle, an zwei Züge dieses Selbstgesprächs zu erinnern: die Selbstanrede bezog sich auf Mut und Tatkraft, repräsentiert durch Herz und Hand; als Ganzes bezeichnete das Selbstgespräch den kraftvollen Aufschwung aus trunkener Laune zu selbstbewußtem Handeln.

Auch über die ursprüngliche Gewalt des Pathos im Selbstaufruf der zur Tat schreitenden Medea (1242ff.) bedarf es nach dem oben Gesagten kaum eines Wortes. Die Ermordung der Kinder ist das bewegende Problem des Dramas, der Plan war in eingehender Rede (791ff.) dargelegt, fallen gelassen und wieder aufgenommen worden (1021ff.); die Tat selbst wird später durch die Schreie der Kinder, die aus dem Hause dringen (1271 ff.), den Sinnen soweit nahe gebracht werden, als dies überhaupt im Stil der Tragödie statthaft ist. Die Abgangsrede also ist fest nach vorn und hinten mit der Handlung verklammert, die Form der Selbstanrede, die sich auch hier auf den ganzen Menschen bezieht, von höchster Bedeutsamkeit. Wenn dagegen in den Herakliden der greise Iolaos mit einem Anruf an den Arm in die Schlacht geht (740): *φεῦ· εἶθ', ὦ βραχίων, οἶον ἠβήσαντά σε μνήμεθ' ἡμεῖς, ἠνίκα ξὺν Ἡρακλεῖ Σπάρτην ἐπόρθεις, σύμμαχος γένοίό μοι τοιοῦτος κτλ.*, so wird, wie bei Homer und Pindar vorgebildet, der Arm als Arm, als Teil des Körpers, nicht als

Besonnenheit einen gefährlichen Drang des Inneren zu hemmen sucht. Zum Text vgl. Leo, Monolog 99 Anm. 4, Usener in der Ausgabe des Dionys zur Stelle.

Teil des Wesens angeredet¹⁾. Er mag vielleicht die geschwundene Kraft der Jugend repräsentieren, aber er bezeichnet jedenfalls keine psychische Potenz, kein Selbst. Daß sogar Sophokles, dem die Selbstanrede fremd geblieben ist, ähnliche Formen des Anrufs an Körperteile aufweist²⁾, läßt erkennen, wie stark der Appell des Iolaos von den früheren Beispielen abweicht. Jedoch ist die Nennung des Armes insofern sinnvoll, als der Wunsch des Iolaos in der Handlung fortwirkt: der Kreis wird durch ein Wunder verjüngt, sein Arm schlägt den Eurystheus (348ff.³⁾).

Verschiedenartige Elemente vereinigen sich in dem Anruf der Hekabe gegen Ende des Aktes (Tro. 1275): *ἀλλ', ὃ γεραιὲ ποδός, ἐπίσπενσον μόλις, ὡς ἀπαύσωμαι τὴν καταπυροῦν πόλιν*. Hier bricht noch einmal die ganze Kraft des Leidens hervor, aber bestimmend wirkt die äußere Handlung mit, welche den Ruf begleitet: Hekabe rafft sich auf und wendet sich zu der Stadt, von der sie scheiden muß⁴⁾. Der Anruf des alten Dieners im Ion dagegen dringt nicht aus einem leidenschaft-erfüllten Innern (1041): *ἄγ', ὃ γεραιὲ ποδός, νεανίας γενοῦ λόγους, καὶ μὴ τῷ χρόνῳ πάρεσι σοι ἐχθρὸν δ' ἐπ' ἄνδρα στείχε θεο-*

¹⁾ v 18ff., Pindar O. 9, 35; vgl. Leo, Monolog 96f., 99.

²⁾ Soph. Trach. 1090 (Anruf an Arme, Rücken, Brust), Phil. 1004 (Hekabe), 1354 (Augen), Fr. 690N. (Zunge); vgl. oben S. 69. Der sehr wesentliche Unterschied dieser sophokleischen Stellen liegt in ihrem Ethos: anstatt des Imperativs leidvolle Betrachtung. Fr. adesp. 358 *ὃ γλώσσα, μέγιστον εἴ τι κομπάσαι θέλεις, ἔξευχε* (vgl. dagegen Soph. Fr. 690) wird daher wohl mit Recht für Euripides in Anspruch genommen (Leo, Monolog 99); der Imperativ auch in dem wohl hierher gehörigen Fr. 693 (Syleus).

³⁾ Der Anruf des Chorführers an die Rechte Herakl. 268f. ist wie die Partie, innerhalb der er erfolgt, singular bei Euripides (vgl. v. Wilamowitz, Herakl. 273). Der Chorführer begann (262) mit dem Anruf an die Kadmeer, dann folgten Drohnungen gegen Lykos und die Versicherung, den Kindern des Herakles Schutz zu gewähren. Mit den Worten *ὃ δεξιὰ χεῖρ, ὡς ποθεῖς λαβεῖν δόρυ, ἐν δ' ἀδυνάτῃ τὸν πόδον δούλευσας*, die durch ein stummes Spiel hervorgerufen sein mögen (v. Wilamowitz a. a. O. 274), wird aus dem 'Ich werde' der Drohung ein 'Ich würde', die Erregung sinkt und kann durch einige Worte über Megara vollends gestillt werden. Die Faust, die sich nach dem Speer 'sehnt', repräsentiert zwar Kraft und Mut, doch dient der Anruf wie in den Hikettiden dem Eingeständnis der Schwäche.

⁴⁾ Ein der Troerinnenstelle ähnlicher Anruf ist Hel. 189 am Abschluß des Liedes vorgebildet: *ὃ κλάμων ἔργου μοι ποδός, ἔργου εἴ γε γεραιὲ ποδός εἴπω μὲλιν*.

ποιῶν μέτα, καὶ συμφορῶν καὶ ἀντιθέσει δόμων. Der Wunsch, der Fuß möge wieder jung werden und helfen zum Morde des Ion, hat keine so unmittelbare Beziehung auf die folgende hinter-scenische Handlung wie der Wunsch des Iolaos. Die Tendenzen, die eine solche Form erwirken, sind anderer Art als die inneren Motive, die den Abgangsgespräch in der Alkestis und Medeazugrunde liegen; nur das äußere Gepräge haftet an der Form, der ein neues Wesen verliehen wurde. Des alten Dieners Anrede an den Fuß steht dem drastischen Spiel gewisser Auftrittshandlungen¹⁾ dem Gehalte nach weit näher als dem pathetischen Aufruf an das Ich. Die inneren Kräfte, welche einst in dieser Form wirkten, sind mehr und mehr versiegt; an die Stelle des erlebten Fühlens ist die belebte Geste getreten, die durch die begleitenden Worte illustriert wird. Der Auftritt soll mit einem gleichsam losgelösten Stück bescheidenen, aber ergötzlichen Lebens schließen; dieses umkleidet aber einen nicht unwesentlichen dramaturgischen Zweck: die Person sagt, wohin sie geht, was zu tun sie vorhat, so daß der Zuschauer das Teilgeschehen, das hier abbiegt und hinter der Scene weitergeführt wird, um so leichter wiedererkennt, wenn es sich später wieder mit der Haupthandlung vereinigt.

Auch die Gruppe der Selbstanreden vor der Tat also läßt in dem Schwanden des Pathos eine ähnliche Wandlung erkennen wie das Selbstgespräch innerhalb der großen Rede. Bei den Worten des alten Dieners des Ion fühlt man sich schon an gewisse Typen des konventionellen Abgangsmonologs der neuen Komödie erinnert. Es wird sich weiterhin zeigen, daß von hier aus in der Tat eine gerade Linie zum Monolog im Schauspiel des vierten Jahrhunderts führt.

Allein, bevor wir daran gehen, die Fäden zusammenzuziehen, verlangt eine weitere Spielart des Selbstgesprächs Berücksichtigung, welche kurz als Erwägung bezeichnet werden mag²⁾. Sie ist zwar nicht immer eindeutig als Rede an das Selbst gekennzeichnet, darf aber dennoch nicht zu eng gefaßt oder gar übergangen werden. Die Geschichte dieser Form beginnt in der Tra-

¹⁾ Wie z. B. Herakl. 119ff., El. 487ff., Ion 735ff.

²⁾ Vgl. die Zusammenstellung Leos, Monolog 33f.

gödie, wie man sich erinnern wird, mit Aischylos (S. 38 u. 204f.), aber erst Euripides verleiht ihr freie Beweglichkeit und ordnet sie in den Gang eines mannigfachen seelischen Geschehens ein¹⁾.

In den frühen Stücken ist das Erwägen des Einzelspielers bei sich selbst stets von einem Pathos durchstrahlt oder das Pathos erhitzt sich mit dem Fortschreiten der Erwägung²⁾; so ist es auch in der großen Rede der Andromache (Andr. 394ff.). Auf die erneute Drohung des Menelaos, er werde ihren Knaben töten, verlasse sie nicht den Schutz des Altars (380ff.), beklagt Andromache zuerst die 'bittere Wahl', darauf wendet sie sich noch einmal an Menelaos (387). In lebendigem Spiel rhetorischer Fragen weist sie nach, daß sie frei sei von jeder Schuld. Ihr Herr Neoptolemos habe sie *βίη* zu seiner Kebsle gemacht, an Neoptolemos also habe sich Menelaos zu halten. Aber Menelaos ist unerbittlich, er schweigt. Andromache muß sich entscheiden. Einen deutlichen Wendepunkt bezeichnet die Klage (394): *οἴμοι κακῶν τῶνδ', ὦ τάλαν' ἐμὴ πατρίς, ὡς δεινὰ πάσχω*, von jetzt ab spricht Andromache für sich. Sie beklagt den Tod Hektors, den Fall Trojas, ihre Versklavung, die Verbindung mit dem Sohn von ihres Gatten Mörder. Indem sie sich so ihrer trostlosen Lage vergewissert, gelangt sie zu der Überzeugung, daß im Hinblick auf Vergangenheit wie Gegenwart ihr Leben nicht wert sei, daß man es weiterlebe (404): *τί δῆτ' ἐμοὶ ζῆν ἰδύ; πρὸς τί χρὴ βλέπειν; πρὸς τίς παρούσας ἢ παρελθούσας τύχας;*³⁾ Von hier aus ergibt sich ihr die Regel, nach der sie den vorliegenden Fall zu entscheiden hat. Sie sagt sich, was ihr das Leben des Kindes bedeutet (406): *εἰς παῖς ὅδ' ἦν μοι λοιπὸς οὐρανόθεν βίου*, und welches Schicksal ihm bevorsteht (407): *τοῦτιον κτενεῖν μέλλουσιν οἷς δοκεῖ τάδε*. Dieses neue Innwerden von dem Wert des Kindes und dem ihm drohenden Unheil führt zur plötzlichen Entscheidung (408): *οὐ δῆτα τοῦμοῦ γ' εἶνεκ' ἀθλοῦ βίου*⁴⁾, dann

¹⁾ Außer acht bleiben die Stellen, wo diese Form sicher rein vednerisch verwendet wird, z. B. Soph. Aias 457ff. (vgl. 480 *παντ' ἀνήκους λόγον*). Eurip. Med. 502ff., Hel. 292ff. ²⁾ Vgl. Med. 386ff. (oben S. 190f.), Hek. 736ff. (S. 210f.).

³⁾ Hierzu sind die Verse 397f., die da, wo sie jetzt stehen, den Zusammenhang durchbrechen, als Dublette erkannt.

⁴⁾ Die Ellipse des Verbums — ein *κτενοῦσι* schwebt aus dem vorangehenden Gedanken vor — bezeichnet die Raschheit und die Gewißheit des Entschlusses.

endigt die Erwägung mit erneuter Betonung der bestimmenden Motive (409): *ἐν τῷδε μὲν γὰρ ἑλπίς, εἰ σωθήσεται, ἐμοὶ δ' ὄνειδος μὴ θανεῖν ὑπὲρ τέκνον*. Dem Entschluß folgt die Tat: Andromache gibt sich, den Altar verlassend, in die Hand des Menelaos und bittet den Sohn, das Gedenken ihres Opfertodes zu wahren.

Aus der Paraphrase wird deutlich, wie die Erinnerung an die *παρελθούσας τύχαι* die Entschließung Andromaches vorbereitet. Der Blick in die Vergangenheit läßt sie an dem Wert ihres Daseins zweifeln und aus dieser Stimmung folgert sie mit der Logik des Herzens, wie sie die Wahl zu treffen hat. In echt euripideischer Weise wird der Sonderfall auf Grund allgemeiner Erwägungen entschieden; dabei ruhen hier aber die Motive des Handelns im Ethos der Mutter. Die Struktur der Erwägung läßt eine gewisse Logik in der klaren Abfolge der Empfindungen nicht verkennen, aber Träger des Denkens ist durchaus das mit dem Ethos gemischte verhaltene Pathos der Heldin. Die Duforn zu erzeugen, dazu reichte freilich die Kraft der Klage der gepeinigten Mutter nicht aus. Auch dieses Gegenbeispiel lehrt also, wie innig das 'Du' der Selbstanrede der Medea mit dem inneren Problem dieser Gestalt, mit der Leidenschaft verbunden war. In der Andromache ist diese Leidenschaft geschwunden, dennoch aber erzeugt hier die innere Bewegung ein Selbstgespräch, das noch weit davon entfernt ist 'Monolog' zu sein.

Im Herakles findet Erwägung an verschiedenen Stellen statt. Die *θανάσιμα βουλευόμενα* (1153), die der Held anstellt, nachdem ihn das Gespräch mit Amphitryon über die Tat seines Wahnsinns aufklärte, sind der erste gesammelte Ausdruck des regen Affekts, der in der Stichomythie entwickelt wurde¹⁾. Er prägt sich nicht nur in der Interjektion *οἴμοι* am Anfang (1146) aus, sondern auch in der Formung des Erwägens selbst. Dieses nämlich stellt sich in einem großen Gefüge zweier Glieder, in einer ein-

¹⁾ Um die in der Stichomythie geforderte Steigerung der Wirkung zu erzielen, läßt Euripides Herakles die Qual der Ungewißheit leiden (1114—1126) und dann die Wahrheit stückweise dem Amphitryon abringen. Dadurch ist eine klare Entwicklung des Pathos ermöglicht (Höhepunkt 1140) und das Selbstgespräch tritt auch hier mit der Folgerichtigkeit ein, die frühere Beispiele erkennen ließen. In der entsprechenden Scene der Bakchen (1263ff.) hat Euripides in der Stichomythie den Ausdruck des Leidens selbst weniger stark hervorgekehrt (vgl. 1280ff.).

eigenen Frage der. Das einleitende ungeduldige *τί τίς τε* setzt die Bewegung fort, die in der Interjektion lebt; im ersten, negativen, Uffrisse konzentriert auf Bekämpfung des eigenen Leibes, im adversativen zweiten die einzelnen zu erwägenden Arten des Todes in einer durch *ἢ* verbundenen Reihung vereinigt. Wir haben es offensichtlich mit einer jener Ausbreitungen zu tun, die, ohne daß eine Wendung auf das Ich bezichtigt wäre, dennoch nicht an die Mitspieler gerichtet sind. Der Affekt — kein leidenschaftlicher Drang, sondern reges Absehen vor dem befeleckten eigenen Selbst — ordnet sich dem Denktakt des Erwägens unter; nach dem Beschreiten des Theseus dem stärker gereizt und zur inneren Bedrückung geworden, äußert er sich in den schon früher erörterten lehrartigen Fragen (1151): *οἷός, τί ἔσται; καὶ κακῶν βαρύτερα τίς, ἀσπασίς; ἢ καὶ σφόδρα παλῶν*, und in der Scham, der Enttäuschung verbergend, verbirgt sich Herakles.

Aus auffallendem Pathos entwickelt sich die Erwägung in Herakles' letzter großer Rede, die in mehrerer Hinsicht schon bereits betrachtet war (s. oben S. 183ff.). Auf den Anruf an die Hellen, die Hellenen sich selbst febril eingeweicht der Rat an die Waffen (1181) und weiter die Überlegung, ob diese abzuwerfen oder zu behalten seien. Wie sich unbegleitete Wesen werden sie ihn an die ungestörte Erde zu setzen, wenn sie seine Hüften ablegen. Aber wichtiger wird in der Rücksicht der Uände sich entscheiden, so darf er sich nicht lassen, wenn ihr Verschweigen auch möglich wäre. Nach dem fieberhaft angeregten Anruf hinsturmen, daß die Erwägung, deren gedankliche Form schon hervorgekehrt wird, vom Pathos nicht nur bezeugt, sondern auch maßvoll geübt. Dem V. aber, daß eigentlich in der Selbst gerichtet ist. Damit hängt auch die Einführung der redenden Waffen zusammen. Die Intimität des fühlenden Begreifens, die dieser Zug voraussetzt, wird sich im Bereiche geistlicher Hallen (s. unten).

¹⁾ Die Frage am Anfang ist dem *ἄγγελος* (1273) untergeschoben; so könnte Herakles auch zu diesem reden.

²⁾ Dabei ist zu bedenken, daß der hellenische Dichter nicht kraft einer freischöpferischen Phantasie, sondern auf Grund alter mythologischer Vorstellungen den Waffen Leben verlieh (s. Wilamowitz zu v. 1281). Vgl. auch *Amphitryon* (1195): *οὐ καὶ τὰ ἄρματα καὶ τὰ ἄρματα ἔσονται ἄνθρωποι*.

Es hängt mit der tiefen Innerlichkeit zusammen, mit der im Herakles das Leid in einer bei Euripides wohl einzigartigen Weise erlebt und dargestellt ist, wenn in Rede und Dialog oft ein Grübeln einsetzt, das zwar nicht eigentliches Selbstgespräch, jedenfalls aber auch nicht Mitteilung ist. So läßt der Schluß der zunächst nach rhetorischem Schema entwickelten Rede 1255—1310 hier und da das Abirren aus der Darlegung in die Reflexion erkennen¹⁾. Zwischen diesen schwer greifbaren Mischgebilden und der eigentlichen Erwägung bei dem eigenen Selbst besteht oft nur ein gradueller Unterschied.

Neue, historisch bedeutsame Züge trägt das Selbstgespräch, das Herakl. 1089 ff. den Akt eröffnet. Herakles erwacht aus der Betäubung und spricht vor sich hin, während er allmählich des vollen Bewußtseins mächtig wird. Die ersten Verse (1089—1093) bezeichnen das Zusichkommen, das dumpfe Nachgefühl des überwundenen Anfalls. Dann wird der Kranke seiner sonderbaren äußeren Lage gewahr (1094): *ἰδοῦ, τί δεσμοῖς ναῦς ὅπως ὀρμισμένος νεανίαν θώρακα καὶ βραχίονα πρὸς ἡμιθρόαστρῳ λαίῳ τικίσματι ἡμῶν νεκροῖσιν γείτονας δάκρυα ἔχων*; Er erblickt die am Boden verstreuten Pfeile, den Bogen und vermag das alles nicht zu begreifen. Hier setzt, indem der Sprecher Vermutungen faßt und verwirft, das Erwägen ein (1101): *οὐ ποῦ κατήλθον αἰθρῆς εἰς Ἄιδου πάλιν, Ἐδρωσθέως διαύλον; εἰς Ἄιδου; πόθεν*; Aber dieser Gedanke wird abgewiesen, und zwar auf eine sehr rationale Art: die wesentlichen Merkmale des Hades fehlen: *ἀλλ' οὐτε Σιδόφειον εἰσορῶ πέτρων Πλούτωνά τ' οὐδὲ σῆπτρα Λήμητρος κόρης*. Herakles weiß aus dem Wirrwarr keinen Ausweg: *ἐν τοι πέπληγμαί ποῦ ποῖ ὄν ἀμηχανῶ*, er bricht die Überlegung ab und ruft nach Helfern²⁾.

Dieses Selbstgespräch wird durch kein leidenschaftliches Pathos erzeugt und es erwirkt kein solches. Der Affekt, der jedoch nicht fehlt, wird durch die einleitende Interjektion *ἔα* deutlich gekennzeichnet, er ist nicht mehr als das Erstaunen des Erwachenden, dem der Zusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart zerrissen ist. Das Innwerden des Gegen-

¹⁾ Am stärksten in der Erwägung v. 1281 ff.

²⁾ Zur ganzen Partie vgl. v. Wilamowitz' Paraphrase, Herakl. 2 438.

wärtigen nimmt einen großen Raum ein, und die äußere Situation bildet somit überhaupt den Hintergrund, den die Erwägung widerspiegelt. Die Darstellung des Denkaktes, der den Voraussetzungen entsprechend nicht in einem Entschluß, sondern in der Aporie endigt, ist souverän gehandhabt: wie die Gedanken einer aus dem andern hervorgehen, wie das Erwägen einsetzt und abbricht, so folgen die Worte. Das Schwinden des großen Pathos und die Bedeutung der äußeren Situation geben dem Selbstgespräch des Herakles einen Monologcharakter, der an die Auftrittsgespräche der neuen Komödie erinnert, und in der Tat ist ja das Redestück des Herakles ein 'Auftrittsgespräch'. Das merkwürdige Gebilde tritt damit neben verschiedene Beispiele aus anderen, früher behandelten Gruppen des Selbstgesprächs. Wir gewahren dabei von neuem, daß sich das Selbstgespräch umso mehr dem Monolog zu nähern scheint, je mehr der treibende Affekt weicht und die äußere Lage oder das äußere Tun im Worte reflektiert wird¹⁾.

Im Ion ist die Erwägung ohne die treibende Kraft des Pathos schon voll ausgebildet, daneben aber findet sich noch eine Rede, in der die lebendige Erregung sich in einer dem Selbstgespräch der Medeazeit sehr ähnlichen Struktur ausprägt (1369ff.²⁾); dennoch ist der Abstand von den Gebilden der Medea unverkennbar: es fehlt die Leidenschaft. Eine tiefe Rührung vielmehr ergreift den Mutterlosen, als er von der Priesterin Apollons den Korb empfängt, welcher ihn einst barg: *φεῶ φεῶ· καὶ ὄσων ὡς ἔργον βέλλω δάκρυ, ἐκίσε τὸν νοῦν δόξ, ὅθ' ἢ τεκοῦσά με κρηπίδα κρηφουδέσι' ἀπημπούλα λάθρα καὶ μαιόνων οὐκ ἐπίσχευ, ἀλλ' ἄρ' ἄραμος ἐν θεοῦ μελάθροισι εἶχον οὐκίτην βίον.* Hier schließt sich eine Gnome an: *τὰ τοῦ θεοῦ μὲν χρησιὰ, τοῦ δὲ δαιμονος*

¹⁾ Die Verse Kykl. 480ff., die nach Kaibel (Herm. 30, 1895, 74) Odysseus für sich sprechen soll, erinnern zwar durch das *καίτοι* und *ἀλλὰ* (vgl. Med. 1049, 1051, Herakles 1103, Ion 1385) an die Form der Erwägung bei sich selbst, aber das *καίτοι*-Glied leitet nur den mit *ἀλλὰ* beginnenden gnomischen Ausdruck ein, der den Akt endet.

²⁾ Vgl. Leo, Monolog 29, 33f. Auf die Verwandtschaft dieser Rede mit den 'Entschlußmonologen' der Medea weist Heinze hin (Ovids eleg. Erzählung, Leipzig 1919, 123).

βαρέα, nicht, wie wir sie früher auch in leidenschaftlicher Rede gefunden haben, am Abschluß eines Teiles (Med. 408), sondern im Lauf des Selbstgesprächs; auch nicht in der Form des leidenschaftlicherfüllten Raisonnements, sondern als schlichte Wahrheit. Ion verweilt im Folgenden bei seinem schweren Los, gedenkt der Mutter, die gelitten haben mag wie er selbst, und äußert den Entschluß — wir sehen nicht, wie er zustande kommt —, den Korb ungeöffnet dem Gotte zu weihen (1381): *ἴν' εὔρω μηδὲν ὄν οὐ βούλομαι*: eine nachträgliche Motivierung also, die durch die Worte, Sohn einer Sklavin zu sein wäre ihm eine Schande, weiter begründet wird. Dem Entschluß folgt unmittelbar die Ausführung. *ὦ Φοῖβε, ναοῖς ἀνατίθημι τήνδε σοῖς . . .* so beginnt Ion seine Weihung, stockt aber wieder, denn ein neuer Gedanke stimmt ihn plötzlich um: *καίτοι τί πάσχω; τοῦ θεοῦ προθυμίᾳ πολεμῶ, τὰ μητρὸς σύμβολ' ὅς σέσωκέ μοι*, und der neue Entschluß ist fertig: *ἀνοικτέον τὰδ' ἐστὶ καὶ τολμητέον*, dem wieder ein allgemeiner Satz angeheftet ist: *τὰ γὰρ πεπρωμέν' οὐχ ὑπερβαίην ποί' ἄν.* Auch hier wird aus der Entschließung Handlung. Zuerst ein Anruf an die heiligen Binden, die den Korb umgeben, dann betrachtet Ion das Geflecht, das durch göttliche Schickung nicht gealtert und frei von Schimmel ist, will öffnen, und wird von Kreusa unterbrochen. Der die letzte Handlung einleitende Anruf an die Binden drückt zwar die Spannung aus, mit der Ion nun an das Geheimnis rührt, das über seiner Herkunft ruht, hat aber für sich nicht viel mehr zu bedeuten als die große Menge solcher Anrufungen in den späten Stücken des Euripides.

Nur kurz seien die wesentlichen Merkmale hervorgehoben: die Erwägung wird von milder Erregung umspielt, nicht gezogen; die Aufmerksamkeit wird auf die äußere Handlung gelenkt, welche die Erwägung begleitet und ihr folgt; gnomische Sätze fließen an zwei Stellen in das Selbstgespräch ein; das äußere Requisit gewinnt in der Hand des Spielers eigenes Leben und wirkt seinerseits ein auf den Gang des inneren Geschehens.

Das erwägende Selbstgespräch, mit dem Ion (429ff.) von der Bühne geht, beruht allein auf dem Gefühl tiefen Befremdens. Die verhaltene Qual der Frau, ihr herber Tadel an dem Tun des Gottes haben den Keim des Zweifels in die

Seele des frommen Tempeldieners gelegt. Kreusa ist gegangen, in Ion aber wirkt das zuvor Erlebte um so stärker nach, als die Würde der ungekannten Mutter ihn tief ergriffen hat (257 ff.). Aus dieser Stimmung fügen sich seine Worte zum Selbstgespräch (429): *τί ποτε λόγοισιν ἢ ξένη πρὸς τὸν θεὸν κρυπτοῖσιν αἰεὶ λοιδοροῦσ' αἰνίττεται; ἢ τοὶ φιλοῦσά γ' ἦς ὑπερ μαντεύεται, ἢ καὶ ἡ σὺν ὧσ' ὧν σιωπᾶσθαι χρεῶν;* Hier beschäftigt ihn zunächst das ungewöhnliche Benehmen Kreusas; er hat empfunden, daß sie nicht die ist, als die sie erscheinen will: die hilfreiche Freundin jener Andern, die der Gott betörte und dann betrog. Die erste Frage bezeichnet das Problem, das die Erwägung veranlaßt; die disjunktive zweite Frage gibt darauf den Beginn der Erwägung selbst wieder. Aber diese Gedanken werden gewaltsam abgebrochen: *ἀτὰρ θύγατρὸς τῆς Ἐρεχθίδεως τί μοι μέλει; προσήκει γ' οὐδέν,* und Ion wendet sich seiner Arbeit zu. Konnte er sich aber auch über das seltsame Gebahren der Fremden hinwegsetzen, so läßt ihn doch das religiöse Problem nicht los, das ihre Haltung ihm aufgab (436): *νοθευητέος δέ μοι Φοῖβος, τί πάσχει,* so setzt unvermittelt, aber gerade darum dem freien Spiel der Gedanken gemäß die allgemeine Erwägung ein; sie wird in lebendigen Fragen und im Gegenteil mit der Gottheit durchgeführt, nur einmal (440 f.) unterläuft ein allgemeiner Satz, der jedoch fest in den Zusammenhang des Ganzen eingefügt ist¹⁾.

Die einzelnen Formen, aus denen sich dieses kunstvolle Gebilde zusammensetzt, sind nicht neu, aber in ihrer Gesamtheit ergeben sie ein Selbstgespräch, das man mit noch größerem Recht als die zuletzt erörterten als eine Art Monolog bezeichnen kann. Zwar haftet dem Selbstgespräch des Ion noch das Gepräge des Einzigartigen an; es ist nicht die beliebige, irgendwie belebte

¹⁾ Die ganze Partie (436—451) besteht aus zwei Gedankengruppen: 1. die *νοθευητοῦς* mit Angabe des Tatbestandes (437—439), sittlichem Postulat (439 f.), syllogistischer Rechtfertigung des Postulats (440—443); 2. Konsequenzen der göttlichen *ἀδίκητα*: a) nach Menschensatzung zur Bußzahlung verpflichtet, würden ein Zeus und ein Poseidon ihre Tempel arm machen; b) nicht der Mensch, sondern der Gott macht sich schuldig, wenn der Mensch diesem Sittlichkeitsideal des Gottes (*τὰ τῶν θεῶν καλὰ*) folgt. Nach der lebendigen Erwägungsform also vorwiegend Erörterung. Vgl. oben S. 133 f.

Füllung eines festen Typus. Man muß die ganze vorangehende Scene gegenwärtig haben, um einzusehen, mit wie starker innerer Notwendigkeit die gedankenschwere Stimmung des Jünglings aus dem ersten bedeutsamen Zusammentreffen von Mutter und Sohn hervorgeht; auch spürt man erst dann den eigenen Reiz, der darin liegt, daß Ion, ohne es zu wissen, Fragen nachhängt, die sein eigenes Schicksal angehen. Das Monologische an dem Selbstgespräch aber ist, daß die Worte fast ganz lautgewordene Gedanken sind; sie gelten keinem göttlichen oder, wie immer, innerlich gegebenen Gegenüber, sind nicht an Mitspieler gerichtet oder als der reine Ausdruck einer gesteigerten inneren Bewegung über diese hinweg gesprochen, sondern geben die Gedanken des Handelnden so wieder, wie der Dichter will, daß der Hörer davon erfährt. Ein Wesenszug dieser neuen Form des Selbstgesprächs scheint mit dem nunmehr auf ein Mindestmaß von Erregung herabgedämpften Pathos gegeben zu sein. Denn daß wir es in der Tat mit einer Weiterbildung des alten leidenschaftlichen Selbstgesprächs zu tun haben, wird, abgesehen von den einzelnen Formen, durch die Struktur des ganzen Gebildes erwiesen. Man kann sagen, daß das pathetische Selbstgespräch, die am schärfsten ausgeprägte Form der Selbstäußerung, sich jetzt der naiven Einzelrede des Einsamen genähert hat¹⁾; denn daß der Chor auf der Bühne zugegen ist, würde nicht dagegen sprechen: er hat ja inzwischen bereits soviel an eigenem Leben verloren, daß ihn der Dichter nicht mitzudenken braucht, wenn er Ion denkt. Aber besser wird man über die allgemeine Begründung hinaus, die für jegliches einsame Sprechen in den Gegebenheiten des Lebens liegt und über die man keine Worte zu verlieren braucht, nicht nach einer besonderen Rechtfertigung des Selbstgesprächs des Ion suchen, sondern anerkennen, daß hier schon die Kunst beginnt selbständig, d. h. konventionell zu werden. Daß das Selbstgespräch am Ende des Aktes erfolgt, während Ion von der Bühne geht²⁾, ist hierfür nicht ohne Bedeutung.

¹⁾ 'Genus dicendi abruptum, quotidianaeque vitae usum hac in oratione a poeta exprimi aptum est.' G. Hermann, Eur. Ion, Lips. 1827, 44.

²⁾ Das beweisen die Worte v. 510 ff., die nur ein neu Auftretender reden kann.

Das Selbstgespräch des Ion zeigt somit ein doppeltes Gesicht, je nachdem man es unter rein formalem Gesichtspunkt oder nach seinem Gehalt betrachtet. Es liegt nicht außerhalb des Bereiches der dramatischen Technik — wie die Medeareden — und geht doch auch nicht in der Technik auf. Damit ist es ein gutes Beispiel dafür, wie das Selbstgespräch unvermerkt zum Monolog wird, ohne daß dabei technische Hemmnisse oder Vorteile maßgebend gewesen wären. Auch beruht die Entstehung des Monologs nicht auf einem bewußten Zielstreben, das eben auf dies einzelne Gebilde gerichtet wäre; sein Aufkommen hängt vielmehr zusammen mit der Gesamtentwicklung der Ausdrucksformen des Pathos, oder besser der dem Pathos selber eigentümlichen Form überhaupt. Das Zurücktreten des leidenschaftlichen Impulses ist dabei offensichtlich der verändernde Faktor gewesen, wenn wir zunächst von der Fülle der mit dieser Wandlung Hand in Hand gehenden Erscheinungen absehen. Die ursprünglich durch die Leidenschaft entgegen der alten Konvention hervorgetriebene Denkäußerung wird damit mehr und mehr zu lautem Denken, zu einem Mittel, das der Tragiker zur zwanglosen Wiedergabe der Denktätigkeit anwenden kann, das er anwenden darf, weil die Existenz des Chors nicht mehr ein die Phantasie stets bestimmender Faktor seines Dichtens ist. Da es der Form des lauten Denkens aber an Kraft fehlt, die im Dialog fortschreitende Handlung zu durchbrechen, wird sie naturgemäß an Ruhepausen Platz haben, das heißt dort, wo eine Handlung beginnt oder endigt.

Hier verflechten sich verschiedene Stränge, die früher gesondert verfolgt wurden. Im Ion entwickelte sich die allgemeine Erwägung mit innerer Notwendigkeit aus dem vorhergehenden Geschehen, und die allgemeine Erwägung selbst war nicht ohne Bedeutsamkeit für das weitere Geschick des Einzelnen: der Überlegung des Orest aus der nicht viel früher aufgeführten Elektra (367 ff., oben S. 139 f.) fehlte, wie wir sahen, jede innere Verbindung mit der Handlung¹⁾. Gewaltsam wird hier die Diskussion eines

¹⁾ Für die Formen sonstiger allgemeiner Selbstäußerung sei auf Leos Zusammenstellung (Monolog 26 Anm. 2) verwiesen.

allgemeinen Problems, der Frage nach dem Kriterium der *εὐανδρία*, mit der Handlung verklammert. Die subjektive Färbung am Anfang ist nur Färbung. Dennoch wird nicht einfach abgehandelt, vielmehr drückt sich das Hin- und Herspielen der Gedanken lebendig im Worte ab, und auch dieser affektfreie reine Denkvorgang verleugnet seine Herkunft nicht: er setzt ein mit einem matten, aber in dieser Hinsicht bedeutsamen *φεῦ*¹⁾.

Das Selbstgespräch des Menelaos in der Helena (483 ff.) steht wie das des Ion am Schluß des Aktes und hat auch sonst manches mit jenem gemein. Das Zwiegespräch mit der alten Schließerin führt zu dem Dilemma: eine Helena, welche als Tochter des Zeus, als Tyndaride und Spartanerin bezeichnet wurde, soll sich im Palast des Theoklymenos befinden, und doch muß Menelaos, der von Helenas ätherischer Doppelgängerin nichts weiß, seine Gattin bei den geretteten Mannschaften wähen, wo er sie kurz zuvor zurückließ. Betroffen hängt Menelaos diesem Problem nach, das er zuerst breit entwickelt (483—489), dann in der schon bekannten Form von Frage und Antwort erörtert (490—496) und schließlich, als er es soweit geführt hat, daß er sich die Aporie eingestehen muß (496), mit einem Argument beiseite schiebt, welches für ihn zwar die Frage erledigt, aber dennoch nur als die Krücke der Aporie, nicht als ihre Lösung gelten kann (497): *πολλοὶ γὰρ, ὡς εἴξουσιν, ἐν πολλῇ χθονὶ ὀνόματα ταῦτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει, γυνή γυναικί τ' οὐδὲν ὄν θανμαστέον*²⁾. Auch hier also reine Erwägung ohne jede Beimischung der treibenden Kraft einer Leidenschaft. Das Pathos ist wie üblich am Anfang des Selbstgesprächs bezeichnet (483): *τί φῶ; τί λέξω*, wofür auch ein *ὦ θεοί* oder *φεῦ φεῦ, τί λέξω* hätte stehen können, denn Pathos bedeutet hier nur Affiziertsein, und dieses ist, da es den Menschen des Alltags betrifft, nicht wählerisch im Ausdruck.

¹⁾ Über die mannigfach abgestufte Intensität dieser Interjektion Kiefer, Körperlicher Schmerz, Heidelberg 1909, 112.

²⁾ Für diese merkwürdige, fast primitive Haltung, die den absonderlichen psychologischen Erklärungsversuch von Steiger (Philol. 67, 1908, 213 f.) hervorrief, vergleiche man etwa Herodot 5, 9, 3 *εἶναι δὲ Μήδων σφέας (τοὺς Σιγόννας) ἀποίκους λέγουσι· δὲως δὲ οὗτοι Μήδων ἀποικοὶ γαγόνασι, ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχω ἐπιφράσασθαι, γένοιτο δ' ἂν πᾶν ἐν τῷ μακρῷ χρόνῳ*.

Der zweite Teil der Einzelrede des Menelaos fußt auf der Drohung, der Fürst des Landes töte jeden Hellenen (439f., 479f.). Menelaos muß sich entscheiden, ob er fliehen oder bleiben soll. Hier ist der Entschluß von vornherein fertig (500): *οὐδ' αὖ τὸ δεινὸν προσπόλον φευξοῦμεθα*, und wird dann weiterhin aus allgemeinen Erwägungen heraus begründet: *ἀνὴρ γὰρ οὐδείς ὧδε βάρβαρος φρένας, ὃς ὄνομ' ἀκούσας τοῦμὸν οὐ δώσει βορᾶν*. Wie er im Einzelnen zu verfahren gedenkt, legt Menelaos dann nach erneuter Bekräftigung seines Entschlusses dar (505ff.) und berücksichtigt dabei auch mehrere Möglichkeiten (506, 508). Der Schluß der Rede endlich schweift ins Allgemeine aus und wird von einer Sentenz gekrönt. Hier ist also die analytische Form der Entschließung, welche das Ergebnis an den Anfang stellt und dann die Gründe folgen läßt, der synthetischen, eigentlichen Erwägung vorgezogen¹⁾ und zwar ist es wie in der schon behandelten Rede des Herakles der Alkestis (S. 207ff.) das Programm des weiteren Handelns, das sich in die ihm gemäße Form der schlichten Darlegung kleidet. Daß das Alleinsein des Menelaos die konventionelle Darlegung an sich ebenso wenig zu einem Monolog macht, wie es das Selbstgespräch des ersten Teils der Rede auch äußerlich als Monolog rechtfertigt, ist bereits gesagt worden (S. 24). Als programmatische Darlegung am Schluß des Aktes aber ist die konventionelle Erörterung der Pläne allerdings eine bedeutsame Vorform des späteren Monologs, denn das Programm ist in der neuen Komödie eine nicht selten auftretende Spielart der konventionellen Einzelrede geworden.

Aus der Aulischen Iphigenie kann eine ins Selbstgespräch spielende Rede (442ff.)²⁾ herangezogen werden, in der die Um-

¹⁾ Da Menelaos die analytische Form auf leerer Bühne anwendet, erscheint es von unserem jetzigen Standpunkt ungereimt zu sagen, Menoikeus verwende dieselbe Form Phoin. 991, weil dem eigentlichen Selbstgespräch zu große äußere Schwierigkeiten entgegenstanden (Leo, Monolog 34f.). Wie bei Makaria (Heraklid. 500; v. Wilamowitz, Herm. 17, 1882, 343f.) hätte es die Ökonomie gestört, wenn der Dichter eine Entwicklung in den Charakter des Menoikeus gebracht hätte.

²⁾ Menelaos vernimmt, was Agamemnon spricht, ja er reagiert darauf (471ff.), aber Agamemnon redet nicht zu Menelaos.

stände es so fügen, daß eine tiefe Bewegung den Handelnden ergreift: ein für unsere Beweisführung besonders günstiger Faktor. Denn wenn wir in so später Zeit ein Pathos feststellen müssen, dem es bei aller Tiefe an Kraft gebricht, so kann es kaum noch als zufällig, als durch die jeweiligen Charaktere der Personen bedingt erscheinen, wenn das eigentliche Selbstgespräch, die Ausdrucksform leidenschaftlicher Erregung, geschwunden ist.

Der Bericht des Boten, Klytaimestra und Iphigenie würden in kurzem im Lager eintreffen (414ff.), gibt Agamemnon die Gewißheit, daß die Rettung der Tochter unmöglich ist. Die Klage, die Agamemnon erhebt, bekundet die Einsicht, daß menschliches Wirken eitel ist (442): *οἶμοι, τί φῶ δύστηνος; ἀρξώμαι πόθεν; ἐς οἷ ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν. ἐπῆλθε δαίμων, ὥστε τῶν σοφισμάτων πολλῶ γενέσθαι τῶν ἐμῶν σοφώτερος*. Hierauf eine allgemeine Reflexion (446): *ἡ δυσγένεια δ' ὡς ἔχει τι χρήσιμον*. Während der einfache Mann frei seinen Gefühlen Ausdruck geben und reden darf, wie es ihm ums Herz ist, bleibt der Vornehme Sklave seines Standes (449): *προστάτην δὲ τοῦ βίου τὸν ὄγκον ἔχομεν τῷ τ' ὄγκῳ δουλεύομεν*. Daß das Raisonnement vornehmlich bei dem frühen Euripides eine Ausdrucksform des Pathos war, haben wir gesehen (S. 118ff.); auch das ruhige Reflektieren ist seit langem mit der Trauer verbunden (S. 138f.). Die Reflexion des Agamemnon bezeichnet jedoch keine Überwindung des Persönlichen in rein theoretischer Betrachtung; gemäß dem Redestil der Spätzeit ist sie dem Ausdruck des persönlichen Ethos dienstbar gemacht¹⁾. Das verhaltene Pathos des durch Rücksichten gebundenen Gesellschaftsmenschen prägt sich mittelbar in der Reflexion aus.

Mit einem *εἶεν* bricht Agamemnon die allgemeine Überlegung ab und fragt sich, was weiterhin zu tun sei (454): *τί φήσω πρὸς δάμαρτα τῆν ἐμήν; πῶς δέξομαι νιν; ποῖον ὄμμα συμβαλῶ*; Aber diese Fragen führen zu keinem Entschluß, ja sie gelten keinem solchen, sondern sollen nur die Bedrängnis des Menschen, sein Suchen ohne Ziel, von einer neuen Seite darstellen. Den unfehl-

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz' Erläuterung der Rede des Menelaos Orest 682ff., Herm. 59, 1924, 260ff.

baren Folgen seines ersten Entschlusses ([97 ff.], 358 ff.) entgegensehend, bemüht die Tochter zu retten und dennoch überzeugt davon, daß er sie nicht mehr zu retten vermag, malt Agamemnon sich die Qual des ersten Zusammentreffens aus. Die lebendige Erregung, die sich in den Fragen spiegelt, geht jedoch wieder in die Form einfacher Darlegung über, wenn der König sich die Gegenwart der Gattin, mit der er nicht gerechnet hatte, den Vorwurf der Tochter, das 'unverständlich verständige' Weinen des Orest vergegenwärtigt. Man bemerke, daß die Worte, die Iphigenie sprechen wird, in direkter Rede eingeführt werden (462 f.): *οἴμαι γὰρ νῦν ἰκετεύσειν τάδε: ὦ πάτερ, ἀποκτενεῖς με; τοιοῦτους γάμους γήμειας αὐτὸς ζῶσις ἐστὶ σοι φίλος¹⁾*. Am Schluß der Rede sammelt sich das Pathos zu wieder belebterer Klage (467): *αἰαί, τὸν Ἑλένης ὡς μ' ἀπώλεσεν γάμον γήμεας ὁ Πριάμου Πάρις, ὃς εἰργασται τάδε*.

Um zu beurteilen, welcher Eigenwert diesem Ausdruck von Agamemnons Leiden zukommt, muß die Art seines Leidens selbst in Betracht gezogen werden. Man kann die Gestalt des Agamemnon mit gewissem Recht neben die der Medea stellen, denn beide Personen haben den inneren Zwiespalt gemeinsam. Wenn in Medea Rachsucht und Mutterliebe einander widerstreben, so wechselt Agamemnon seine Entschlüsse, je nachdem das Gefühl der Pflicht des Heerführers und Staatsmannes oder die Liebe des Vaters vorherrscht. Es sind jedoch nur die allgemeinen Voraussetzungen, die in beiden Gestalten übereinstimmen; wesentlicher sind die Unterschiede, die sich von diesem Hintergrunde deutlich abheben. In der Medea entspringt die Tragik der Heldin ihrem Innern; der *θυμὸς* ist ihr Verhängnis, gegen das sie vergeblich anzukämpfen sucht; der innere Zwiespalt gewinnt für die Handlung eine eigentlich aktuelle Bedeutung. In der Aulischen Iphigenie dagegen ist der in der Gestalt des Agamemnon potentiell vorhandene Widerstreit zwischen Instinkt und höherem Zweck nicht in der Form der Handlung verwirklicht worden. Wir hören zwar von dem Schwanken des Fürsten, seine Tragik aber ist nicht wie in der Medea

¹⁾ Diese Verse sind des öfteren aus nichtigen Gründen beanstandet worden.

die Tragik des autonomen Menschen, sondern beruht vielmehr auf dem fruchtlosen Widerstreben gegen namenlose übermenschliche Gewalten, die sich bald als Zufall, bald als Wille des Heeres darstellen. Dies geht aus dem Aufbau des Stückes bis zur Peripetie, dem Sinneswechsel Iphigeniens, hervor¹⁾ und wird durch einige bedeutsame Äußerungen der Person bestätigt²⁾. Mit dieser veränderten Problematik hängt die Art von Agamemnons Leiden zusammen. Zunächst muß Agamemnon notwendig als ein schwacher Mensch erscheinen; nicht als ob der Dichter dadurch einen Charakterzug des Fürsten bezeichnen wollte, aber der Kampf, den der Mensch gegen ein Verhängnis führt, das nicht aus seinem Innern stammt, sondern sich im Lauf der Geschehnisse als von außen gegeben darstellt, muß notwendig als eine fortwährende Niederlage des Menschen und ein Beweis seiner, eben der allgemein menschlichen, Schwachheit erscheinen. Agamemnon fühlt sich gebunden durch das Schicksal und gebunden durch die Konvention. Durch diese Haltung des Menschen wird auch der Ausdruck seines Pathos bestimmt. Dem Pathos fehlt Größe und Schwung; Schmerz wird hier zum Harm, Leiden wird Kummer. Agamemnon sagt selber, er dürfe seinem Schmerz nicht freien Lauf lassen (451), und bezeichnet damit einen Zug seines gehemmtten Wesens. All diesem entspricht es, wenn in der Rede bei aller Tiefe des Leides die Formen leidenschaftlichen Ausdrucks fehlen. Die stärkste Bewegung gibt sich in Fragen kund, die für die innere Bedrängnis bezeichnend sind. Sonst herrscht die neutrale Darlegung vor, welche die dumpfe Leidensstimmung durchaus angemessen auszudrücken vermag. Fanden wir im Lauf der Rede

¹⁾ Die Hauptlinien: 1. Versuch Agamemnons, das Eintreffen Iphigeniens durch Brief zu hindern (1 ff.) — der Brief abgefangen von Menelaos (303 ff.); Anmeldung der Klytimestra und Iphigenie (414) steigert die Wirkung des Unheils. 2. Menelaos, durch Schmerz des Bruders gewonnen, tritt für Rettung Iphigeniens ein (473 ff.) — das Heer wird Iphigeniens Opfer fordern (513 ff.). 3. Achilleus, gewonnen, verspricht Rettung (919 ff.) — Eingreifen des Heeres (1338 ff.); die Rettung unmöglich selbst für einen Achilleus (1370). — Lösung des Konflikts durch freiwillige Hingabe Iphigeniens für Hellas' Heil.

²⁾ An bedeutsamen Stellen: außer 442 ff. 24 ff., 31 ff. (aus dem Anapaestprolog, wenn nicht Worte des Euripides, so doch jedenfalls im Sinn des Euripides); 536 ff., 742 ff.

einmal (463f.) die direkte Form der Wiedergabe von Iphigeniens Flehen, ähnlich wie schon in einer Reflexion des Herakles (S. 224), so deutet auch dies darauf, daß die Form der mitteilenden Rede, aus der die Leidenschaft die schärfsten Prägungen des Selbstgesprächs hervorgetrieben hatte, jetzt völlig ausreicht, die innere Bewegung zu fassen; denn Ausführungen in direkter Rede finden sich sonst vornehmlich in Darlegungen, bisweilen im Prolog¹⁾ und ständig im euripideischen Botenbericht²⁾.

Das kurze Selbstgespräch, das Agamemnon beim Abgehen am Ende des Aktes (742) spricht, ist wie die erörterte Rede ein Ausdruck der Qual des Mannes, dem alles Planen nicht fruchtet: *οἴμοι μάτην ἦξ', ἐλπίδος δ' ἀπεσφάλην, ἐξ ὀμμάτων δάμαρ' ἀποστείλαι θέλων. σοφίζομαι δὲ κατὰ τοῖσι φιλιότοις τέχνας πορίζω, πανταχῇ νικώμενος κτλ.* Als Abgangsgespräch mit kurzer Äußerung über das zuvor Erlebte und Angabe, was der Sprecher nun zu tun gedenkt (746ff.), ist es bei der geringen Bedeutung des Pathos das Prototyp für viele Abgangsmonologe der neuen Komödie.

In längerer Selbstbetrachtung spricht Achilleus (919ff.). Klytimestras Bitten um Hilfe haben ihn gerührt. Die Erwägung verläuft völlig im Allgemeinen. Verschiedene Umstände erfordern verschiedenes Verhalten. Die Lehre des Chiron lautete: *τοὺς πρόπους ἀπλοῦς ἔχειν.* Daraus ergibt sich die Regel für den vorliegenden Fall. Entspricht der Befehl der Atriden dem heroischen Ehrenkodex, so will Achilleus gehorchen, sonst aber nicht, *ἀλλ' ἐνθάδ' ἐν Τροίᾳ τ' ἐλευθέραν φύσιν παρέχων Ἄρη τὸ κατ' ἐμὲ κοσμήσω δορί.* Hierauf wendet sich Achilleus wieder der Klytimestra zu und verspricht seinen Beistand, ohne daß der Akt des Entschlusses ausdrücklich gekennzeichnet würde. Es

¹⁾ Stheneboia, Suppl. Eur. 44, v. 18ff., Heraklid. 29f., I. T. 17ff., Ion 29ff., Herakl. 74f., Phoin. 17ff.

²⁾ I. T. 364, 1358ff., Hel. 1543, 1560, 1579ff., 1592ff., Phoin. 1226ff., 1432ff., Bakch. 1059ff., 1118. Vgl. Hennig, De Tragicorum Graec. narrationibus, Gött. Diss. 1910, 36ff. — Für die Tendenz der Entwicklung ist es bezeichnend, daß die Anführung in direkter Rede sich in vielen konventionellen Monologen der Komödie findet (Leo, Monolog 72f.), nicht dagegen in einem erregten Erwägungsmonolog wie Menander Samia 110ff., wo der frühe Euripides Vorbild war (s. S. 248 A. 1).

ist bemerkenswert, daß auch diese Erwägung, wenn auch durch keine Erregung, so doch durch eine gesteigerte Bewegung des Innern getragen wird¹⁾. Das macht der Eingangsvers deutlich (919): *ὄψηλόφρων μοι θυμὸς αἴρεται πρόσω*²⁾. Die Form der Durchführung ist gemäß dem zugrundeliegenden reinen Denkvorgang die Darlegung.

Zum Schluß sei der Monolog des Polyneikes in den Phoinissen (261ff.) herangezogen, denn in der Tat handelt es sich hierbei um einen fast technischen Auftrittsmonolog. Polyneikes sagt zuerst, wie er in die Stadt hineingekommen sei, daß er Verrat fürchte, und begründet damit seine Gegenwart und seine besondere Haltung. Das Folgende umschreibt teils seine Mimik: er späht um sich (265)³⁾, schrickt auf (269), erblickt den nahen Altar (274), steckt das Schwert in die Scheide (276), wendet sich zu den Frauen (277); teils äußert er die Gedanken, die ihn beschäftigen (267f., 270ff.). Dieses Auftrittsgespräch grenzt bei der Fülle der mimischen Elemente an das *χομικόν*, beachtenswert aber ist, daß auch hier eine Erregung mitspielt, mag sie auch nur als Mißtrauen in die Erscheinung treten.

Wenn wir nun angesichts der erörterten Beispiele von neuem die Frage stellen, warum die anscheinend so vollkommene Form des Selbstgesprächs der Medeazeit nie wieder die ursprüngliche Stellung gewann, so kann über die Antwort kaum mehr ein Zweifel herrschen. Wir sahen, daß die Formen der Selbstrede, der Anrede an Teile des Körpers und der Erwägung als Formen weiterdauerten, wie dabei aber einstiges Leben aus ihnen entwich und andersartiges neues Leben einströmte. Das Zurücktreten des Selbstgesprächs, das von der Medea aus gesehen als eine Verkümmerng erscheinen mag, stellt sich dann zugleich

¹⁾ Daß ein *φεῦ* (vgl. El. 367) fehlt, ist nicht als Abweichung (Leo, Monolog 26f. Anm. 1), sondern als bedeutsames Merkmal zu notieren. Wenn das starke Pathos geschwunden ist, macht es kaum einen Unterschied, ob das schwache *φεῦ* gesetzt wird oder nicht.

²⁾ Ähnlich wird die Bewegung des Innern bei Sophokles beschrieben, O. T. 914 *ὑποὺ γὰρ αἴρει θυμὸν Οἰδίπους ἔγαν λύπαισι παντοίαισιν.*

³⁾ *ἀπλισμένος δὲ χεῖρα τῶδε φασγάνῳ* wird für die Zuschauer, wenn auch nicht gerade zu ihnen gesagt; vgl. Tro. 36, oben S. 10 Anm. 1.

als ein neues Werden dar. Modern abendländisches Empfinden wird zwar bei der Bedeutung, die es der Problematik des Individuellen beizumessen pflegt, zunächst geneigt sein, in dem Verzicht auf die Ausdrucksformen persönlichsten Lebens ein schwer begreifliches Abirren von dem eigensten Ziel des Dramatikers, der Darstellung des Menschen, zu sehen, und darum lieber äußere, technische Hemmnisse dafür verantwortlich machen als eigenbestimmte dichterische Tendenzen. Aber das beruht auf irriger Bewertung. Über den Sinn eines spezifisch hellenischen geistigen Lebensprozesses kann nur die Entwicklung selbst Auskunft geben; daß aber in dem Zurücktreten des eigentlichen Selbstgesprächs kein Akt 'künstlerischer Erwägung' zu erkennen ist — denn das wäre der Fall, wollte man das Schicksal des Selbstgesprächs der dramaturgischen Zweckmäßigkeit unterwerfen —, sondern daß dabei Tendenzen wirken, welche den Dichter bedingen, sofern er sich im Werke objektiviert: dafür sprechen eine Reihe von Tatsachen, die sich aus dem vorgelegten Material ergeben.

Zunächst zeigte es sich, daß die nicht-dialoghaften Formen des Selbstgesprächs sich nie verloren haben. Wer sie nach ihrer Form bewertet und gleichermaßen in Betracht zieht, welche von ihnen in Gegenwart anderer Personen oder in der Einsamkeit auftreten, findet Selbstgespräche von der Alkestis bis zur Aulischen Iphigenie spärlicher oder häufiger, wie sie durch die inneren Probleme der Handlungen und den Charakter der dargestellten Personen gefordert werden. Ferner bemerkten wir, daß alle diese Äußerungen mit einem Affekt verbunden waren. Der Affekt stellte sich zwar in den verschiedensten Färbungen und Graden dar, aber selbst die rein gedankliche Diskussion des Orest in der Elektra setzte mit einem fast stereotypen $\phi\epsilon\upsilon$ ein; die naive Einzelrede dagegen, die in der alten Tragödie bisweilen im Prolog ausgebildet war, fanden wir nicht unter den eigentlichen Selbstgesprächen des Euripides¹⁾.

Das sind die allgemeinen Voraussetzungen, die für alle Beispiele in gleicher Weise zutreffen. Die Unterschiede und

¹⁾ Über den Kyklopsprolog und die Anfangsmonodie des Ion s. oben S. 7; 171.

damit auch die Wandlungen treten deutlich hervor, wenn wir die Art des Affektes in Betracht ziehen. Freilich dürfen wir nicht an die relative Tiefe der jeweiligen Erschütterung denken. Diese hängt von dem Augenblick, der Situation, dem Charakter der Person ab und kann durch jedes tragische Geschehen erzeugt werden und tragische Menschen jeglicher Artung ergreifen, den heroischen Übermenschen wie den Typus des Alltags. Ein bedeutsamer Wandel aber läßt sich an der Intensität des Pathos erkennen und zwar des Pathos jeglichen Gepräges. So zeigten die Formen der Selbstanrede im Dialog und in der Monodie, der Aufruf an das Ich und die Erwägung, die jede für sich verfolgt wurden, in einer Hinsicht einen im großen und ganzen entsprechenden Wandel: es ließ sich ein deutliches Schwinden der leidenschaftlichen Spannung wahrnehmen, welche zu der Zeit der Medea in der Form des Selbstgesprächs spürbar war. In merkwürdiger Einheit war dort das Pathos mit dem Denken, das Denken mit dem Pathos verbunden, und durch die treibende Kraft des leidenschaftlichen Impulses kam es überhaupt erst entgegen der Konvention zur Formung einer Denkäußerung, die nicht Mitteilung war und auch nicht einem wirklich gegebenen oder als wirklich vorgestellten Gegenüber galt. Während die geistige Form des großen leidenschaftlichen Pathos keine weitere Erneuerung erfuhr, dauerten ihre im Wort objektivierten Ausdrucksformen fort. Aber die Selbstanrede verlor ihre scharf ausgeprägte Individualität und wurde konventionelle Figur; der pathetische Aufruf an das Selbst wurde, abgesehen davon daß seine dramaturgische Zweckmäßigkeit deutlicher hervortrat, zu einem Mittel der Ethopoie; der die leidenschaftliche Erwägung begleitende Denkkakt gewann eigene Existenz in der Form des lauten Denkens, das persönliche wie allgemeine Fragen zum Gegenstand haben konnte. Zugleich wird die Du-Form selten, ja schwindet völlig, da weder die Leidenschaft noch der innere Zwiespalt dem Menschen sein Selbst zum Gegenüber werden läßt. Aber sogar wo eine Art inneren Zwiespaltes zugrunde liegt, wie in Kreusa und Agamemnon, fügt sich die Erregung, die in reinem Leiden, nicht in der Leidenschaft wurzelt, in die Form einfacher Fragen. Sonst genügt dem Aus-

druck des matten Affektes vielfach die einfache Darlegung, d. h. die nicht-dialoghafte Äußerung kann sich der gegebenen Form der *ῥῆσις* als eines gemäßen Ausdrucksmittels bedienen.

Deuten diese Symptome auf eine gewisse Stetigkeit, mit der innerhalb der weiterdauernden verschiedenen Spielarten des Selbstgesprächs die Leidenschaft und damit auch die eindrucksvolle Form der Selbstanrede zurücktritt, so wird dadurch nahe gelegt, daß der Prozeß, der sich als Verkümmern darstellte, richtiger als Überwindung des Selbstgesprächs zu begreifen ist. Dies wird bestätigt, wenn man nicht so sehr den Ausgangspunkt als vielmehr das ideale Ziel der Entwicklung, nicht so sehr was dabei vernichtet, sondern was neu geschaffen wurde, in Betracht zieht.

Es wurde schon erwähnt, daß im Einklang mit einer allgemein in der euripideischen Tragödie wirksamen Tendenz, dem Streben zur Ethopoie, auch die nicht-dialoghaften Formen sich mit einer Anzahl rein mimetischer Elemente verbanden, sei es nun daß, wie in den Troerinnen (S. 216) und im Herakles (S. 225f.), die äußere Situation stärker in Betracht gezogen wurde und das äußere Requisite mitwirkte oder daß, wie im Ion, der Greis den müden Fuß antrieb (S. 220f.) oder gar, wie in den Phoinissen, eine lebhaft gespielte Handlung den Auftritt belebte (S. 237). Es ist klar, daß der äußere Vorgang sich im Selbstgespräch erst zu spiegeln vermochte, als die kräftige Äußerung des Selbst zu einem mehr oder minder läßlichen Vorsichhinsprechen geworden war, also eben mit dem Schwinden der Leidenschaft. Denn Leidenschaft schließt eine so starke Bewegung des Innern in sich, daß im Durchleben eines Gefühls sich die Brust des Menschen zu einer Welt weitert, vor der die geringere Außenwelt versinken muß. So bereitet sich mit dem Ausbleiben der Leidenschaft die Entwicklung der Selbstäußerung zum lauten Denken, des Selbstgesprächs zum Monolog vor. Bestimmend greift hier aber eine weitere Komponente ein.

Dem Zurücktreten leidenschaftlich bewegter Selbstgespräche steht ein Aufkommen technisch-dramaturgischer Formen gegenüber, der Auftrittsreden. Während Sophokles diese Gebilde nicht kennt, hat Euripides sie anknüpfend an lebensvolle Auftrittsreden bei Aischylos (S. 51) entwickelt. Jedoch fehlen sie bei ihm in

den vier frühesten der erhaltenen Stücke; in der Hekabe (1109ff.) und den Hiketiden (87ff.) stellt sich die Auftrittsrede zum ersten Male, und zwar als erregte Rede dar, der ein erregter Auftritt entspricht¹⁾, und ähnlich ist es in der Andromache (147ff.). In den Troerinnen (860ff.) dagegen ist diese Form zu einem Prolog innerhalb der Handlung geworden und leitet als solcher ein neues *μέρος* ein. Da die Form des Prologs eine feste Typik vorgebildet hatte, konnte die Entwicklung rasch fortschreiten. Die Reden des Menelaos in der Helena (386ff.)²⁾, des Menelaos im Orest (356ff.), des Pentheus in den Bakchen (215ff.) sind konventionelle *ῥήσεις*, deren Ursprung man nicht im Leben suchen wird³⁾. Die neu auftretende Person soll sagen, wer sie ist, warum sie kommt, und äußere Umstände, Stimmungen, Zwecke in möglichst klarer Form mitteilen; dies tut sie bei Euripides, der die Klarheit der Formen, nicht ihre Mannigfaltigkeit anstrebt, am besten in einer zusammenhängenden Rede, die an den Anfang des Auftritts vor die Handlung tritt⁴⁾. Wie die Entwicklung zeigt, entstehen solche Formen nicht durch einen einmaligen Schöpferakt, sondern sind das Ergebnis des stetigen Wirkens allgemeiner in der euripideischen Tragödie angelegter Entwicklungstendenzen. Darum

¹⁾ Hek. 1109 betritt Agamemnon erschrocken die Bühne, da der Notruf des Polymestor (1091) zu ihm gedrungen ist: *εἰ δὲ μὴ Φρυγῶν πύργους πεισόντας ἤσμεν Ἑλλήνων δορεῖ, φόβον παρέσχευ οὐ μέσως ἴδεν κτύπος*. Hik. 87ff. ist die Furcht nicht nur hypothetisch bezeichnet: *ὡς φόβος μ' ἀναπτεροῦ μὴ μοι τι μήτηρ, ἣν μεταστείχω ποδὶ χροῖαν ἀποδοῦν ἐν δόμων, ἔχη νέον*.

²⁾ Von Leo treffend charakterisiert, Monolog 31.

³⁾ Auch die impulsive Begrüßung von Haus und Göttern bei Aisch. Ag. 503 wird als Auftrittsrede konventionell verwendet: Herakl. 523, Ion 401, Hel. 1165; so lebt sie in der Komödie, neu verlebendigt, weiter: Plaut. Trin. 820, Most. 431, Bacch. 170. Über die scheinbare Auftrittsrede Aisch. Ag. 1577 im Gegensatz zu den euripideischen Formen s. Leo, Monolog 30 Anm. 4.

⁴⁾ Auch die Einführungsrede des Achilleus Iph. A. 801—818 läßt sich zu den angegebenen Beispielen stellen, obgleich man sie als an den Chor gerichtet denken könnte. Die einleitende Frage braucht jedoch nicht dem Chor zu gelten, vgl. Hel. 68, wo Teukros allein ist. Man mag sich die Art des Vortrags denken wie man will; wesentlich ist allein, daß Achill seine Verwunderung äußert (821, vgl. 823), als Klytaimestra ihn anredet (*ὦ πότνι' αἰδώς* aus der Situation hervorgerufene [vgl. Fr. 436N.] Variation des sonst üblichen *εἶα*). Der Form nach ist also das Ganze prologhafte Auftrittsrede.

wäre es müßig, hier nach inneren Bedingungen, nach Ethos oder Pathos der Personen zu fragen: die Auftrittsreden gehören als 'Prologe' der Akte, wie der eigentliche Prolog am Beginn des ganzen Dramas, in den Bereich der dramatischen Technik. Bemerkenswert ist, daß in den Bakchen der Dichter die Pentheusrede (215 ff.) durchaus als Bühnenrede, als *ῥῆσις*, bewertet; denn er läßt Teiresias auf Worte des Pentheus bezug nehmen, die dieser vorher beim Kommen für sich gesprochen hatte¹⁾. Wie stark die rein technische Bedeutung dieser Reden werden kann, zeigt am besten Hel. 528 ff. Wie schon Leo bemerkte²⁾, berichtet Helena hier dem Publikum die Prophezeiung der Theonoe, die der Chor im Hause mit angehört hatte (515 ff.). Wenn der Dichter es hier unterläßt, ein Gespräch zwischen Helena und dem Chor so zu führen, daß der Zuschauer alles Nötige erfährt und dennoch die Wahrscheinlichkeit des Vorganges gewahrt wird, so hat man ihm nicht Nachlässigkeit vorzuwerfen. Wir sehen vielmehr in diesem Verfahren ein Zeugnis dafür, wie stark konventionell die Einführungsrede in der Helena geworden ist³⁾.

Auch die schon behandelte Auftrittsrede des Polyneikes der Phoinissen (261 ff.) gehört in diese Reihe. An Stelle der neutralen Mitteilung steht hier ein lebhaftes Selbstgespräch. Vornehmlich aber durch die weitgehende Anwendung mimischer Mittel weist dieses Beispiel darauf, wie leicht aus der technischen Auftrittsrede der lebendige Auftrittsmonolog werden konnte, wenn erst einmal das Streben zur Ethopöie, das bei Euripides sich behutsam durchzusetzen beginnt, mächtiger geworden war. Zu dem

¹⁾ Erst v. 248 *ἀνὰ τὸ δ' ἄλλο θάδμα* erblickt Pentheus die Anwesenden; die Verse der Teiresiasrede 286—297 sind die Antwort auf Pentheus' Worte 242—247.

²⁾ Monolog 30f.

³⁾ Zu dem merkwürdigen Nacheinander des lyrischen und epischen Berichtes vgl. oben S. 144 Anm. 1. Da jedoch die lyrische Partie hier nicht der Person zufällt, wird man die doppelte Erzählung besser aus dem Technischen herleiten. Der Chor konnte nicht stumm die Bühne betreten, Helena konnte nicht in der verschiedenen Ausdrucksphäre an das, was der Chor berichtet hatte, anknüpfen — dann hätte sie auch singen müssen. So läßt der Dichter den Chor mit einem Teil des Berichtes präluieren: Menelaos lebe und irre auf dem Meer umher; aber erst Helena sagt das Wesentliche, daß Menelaos' Kommen bevorstehe und fügt als neu spannendes Moment hinzu, daß es ungewiß sei, ob er heil eintreffen werde.

Auftrittsgespräch tritt auf der anderen Seite die Äußerung, die der Abgehende vorbringt, während er sich aus dem Ensemble löst. Wir sahen, daß eine Tendenz, den Schluß des *μῆτος* zu markieren, unter anderem auch gewisse nicht-dialoghafte Gebilde, Gebete und Selbstanreden der abtretenden Personen, zu stereotypen Formen hatte erstarren lassen¹⁾. Auch hierbei war eine dramaturgische Zweckmäßigkeit mit im Spiel: die Gebete vor der Tat wie die Selbstanreden waren geeignet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf wichtige kommende Geschehnisse hinter der Bühne zu lenken; und auch hier zeigten einige Beispiele, wie nach dem Entweichen des leidenschaftlichen inneren Lebens der stereotypen Form eine gewisse äußere Lebendigkeit verliehen wurde²⁾.

So sehen wir, wie die Rückentwicklung des eigentlichen Selbstgesprächs mit dem Wirken einer an verschiedenen Punkten einsetzenden Tendenz zusammenhängt, dem Streben zur monologartigen Ausgestaltung der Einzelrede, wie sie im Monolog der neuen Komödie verwirklicht wurde. Denn daß den nicht-dialoghaften Formen am Beginn und Schluß des Aktes der Tragödie homologe Monologformen der neuen Komödie entsprechen, die Auftritts- und die Abgangsmonologe, fällt um so schwerer ins Gewicht, als wir jetzt in der Tatsache, daß die nicht-dialoghaften Auftritts- und Abgangsreden nicht immer, die Auftritts- und Abgangsmonologe der Komödie zumeist in der Einsamkeit stattfinden, keinen grundlegenden Unterschied zwischen den älteren und den jüngeren Formen mehr anerkennen können. Es mag auf sich beruhen, ob Dichter der neuen oder der mittleren Komödie ihre Monologtechnik nach einzelnen, besonders merkwürdig komponierten Gebilden, wie der Helena, ausgestaltet haben³⁾ — in der Weise etwa,

¹⁾ Oben S. 101 ff., 219 ff.

²⁾ Sämtliche euripideischen Auftrittsreden zusammengestellt bei Leo, Monolog 30f. — Zu der Auftrittsrede ist die mimetische, lebendige Auftrittshandlung binzuzunehmen; auch sie verleiht größere Bildtiefe, als wenn die Person nur als treibender Faktor der Handlung ausgenutzt wird: Hel. 865 ff., 1169 ff. (vgl. dagegen den ähnlichen Auftritt Hippol. 58 ff.), El. 998 ff., Iph. Aul. 607 ff. (das Absteigen, das Aisch. Ag. 906 ff. im Mittelpunkt der Handlung stand, ist hier ein lebendiges Teilgeschehen geworden); ferner El. 487 ff., Ion 735 ff.; Iph. A. 303 ff. zwei im Gespräch auftretende Personen; vgl. Leo, Monolog 42).

³⁾ Vgl. Leo, Monolog 53, 62, 67.

wie sie auch dramatische Motive aus euripideischen Tragödien, der Alope, der Auge, übernahmen und weiterbildeten — oder ob von dem leidenschaftlichen Selbstgespräch am Aktende zur stereotypen, aber mimetisch belebten Abgangsrede und weiter zum Abgangsmonolog der Komödie sich eine kontinuierliche Entwicklung erstreckt¹⁾. In jedem Fall bietet die neue Komödie mit ihrer festen Typik der Handlungsteile die Möglichkeit, an der Art des Gewordenen den Sinn und die Notwendigkeit des vorhergehenden Werdens zu erkennen.

Die Handlung des neuen Schauspiels wird beherrscht von jener kunstvoll berechneten Systematik, welche sich in allen großen geistigen Schöpfungen seines Jahrhunderts ausprägt. Um das sichtbare Aktionsfeld auf der Bühne gruppieren sich eine Reihe hinterscenischer Handlungsplätze, verschiedene Handlungsstränge sind mannigfach ineinandergewoben, so daß unter Umständen ein begonnenes Teilgeschehen eine Weile hinter der Bühne fortschreiten und erst in einem späteren Stadium wieder in die Haupthandlung einmünden kann. Fabel und Personen sind nicht wie die Gestalten des Mythos von vornherein gegeben. Diese und andere Züge schließen sich zusammen zu dem Bilde einer Kunst von anspruchsvoller Dramaturgie und stärkster scenischer Gebundenheit. Während der Monolog — ganz im Sinne der Entwicklung seiner Vorformen in der Tragödie — hier nur selten so tief in die Handlung eingewoben wird, daß er zur Knüpfung oder Lösung des Knotens beiträgt²⁾, bildet sich in ihm zusammen mit dem Werden des neuen Schauspiels einerseits ein handliches Bauglied heraus, dessen sich die Ökonomie bedient: es bedarf oft nur eines geringen Besinnens, um zu erkennen, wie der Monolog dem Dichter die großen Schwierigkeiten der Handlungsführung, die dadurch entstehen, daß das mannigfaltige Geschehen den engen konventionellen Raum vor den beiden Nach-

¹⁾ Es ist für die Entwicklung vielleicht bedeutsam, daß in der einzigen uns einigermaßen greifbaren mittleren Komödie, dem Persa des Plautus, die Auftrittsmonologe überwiegen; Leo, Monolog 49.

²⁾ Vgl. J. D. Bickford, Soliloquy in Ancient Comedy 16 ff.; im besonderen die geringe Ausnutzung der Lauserszenen, Leo, Monolog 74 f., 117; dazu jetzt G. Jahn, Hermes 60, 1925, 44 f.

barhäusern passieren muß, auf die leichteste und zugleich ergötzlichste Weise lösen hilft¹⁾. Hierzu kommt auf der andern Seite die starke Anteilnahme an mannigfachem Menschentum und der mannigfachen Art, wie sich das Geschehen in ihm spiegelt. Die Personen sind jetzt nicht nur treibende Faktoren der Handlung, denen ihre Worte zugemessen werden nach dem, was die Handlung erfordert oder was den Hauptpersonen dient, sondern Vertreter von Lebensaltern, Lebensformen; und ihre durch das jeweilige *ἦθος* gefärbten Meditationen, von weltanschaulicher Grübelei und ethisierender Spekulation bis zum hausbackenen Nutzdenken und harmlos lustigen Geschwätz, treten gleichberechtigt neben die Handlung²⁾. Je mehr der Monolog zum festen Bestandteil der Ökonomie und somit auch zum gefügigen Rahmen beliebiger Inhalte geworden ist, um so reicher kann sich in ihm die lebensnahe Kleinkunst entfalten. Auch hierzu lieferte Euripides die

¹⁾ Dafür einige Beispiele. Nachdem in der Samia Demeas, wie sicher erschlossen ist (v. Wilamowitz SBBA 1916, 69), dem Nikeratos mitgeteilt hat (v. 202), das Kind sei nicht von Chrysis, sondern von Plangon, setzt sich die Haupthandlung für eine Weile im Hause fort; erst als Chrysis von Nikeratos verfolgt, aus dem Hause stürzt (223), geht mit dem Streit der Alten das Geschehen auf der Scene weiter. Diese lebendige Führung der Handlung brachte es mit sich, daß die Vorgänge auf der Bühne stockten. Der Monolog bietet sich hier als einfachstes Mittel dar, die Pause zu füllen. Daß sie nicht gar zu lang werde, dafür sorgt der Dichter dadurch, daß er den Nikeratos zwischendurch (211) noch einmal auf die Bühne bringt. Für Phaidra (Hippol. 565) war es in der gleichen Lage wie der des Demeas das Gegebene, daß sie zum Chor sprach. — In derselben Samia muß Demeas, nachdem er den Entschluß gefaßt hat, Chrysis aus dem Hause zu jagen (141), ins Haus hinein; sie holen oder zufällig herauskommen zu lassen, wäre lahm gewesen. Auch hier hilft der Monolog auf sehr einfache Weise: der Koch erscheint, sagt er suche den Parmenon. Demeas stürzt wütend hinein, und der Koch hat weiteren Stoff, um durch zwangloses Schwatzen die Pause, bis Demeas und Chrysis wieder erscheinen, zu füllen. Zugleich wird hier eine Nebenhandlung eingeleitet, die, wenn v. Wilamowitz recht hat (a. O.), später dazu verwendet wird, den Demeas im richtigen Zeitpunkt auf die Bühne zu bringen. — Auch in der Tetrameter-Szene der Perikeiromene biegt das Geschehen zweimal (110; 121) hinter die Bühne ab: auch hier ist das belustigende laute Denken des verliebten Moschion das einfachste Mittel, den Zuschauer während des Stockens der Handlung zu beschäftigen. Vgl. Plaut. Miles 345 ff., 464 ff.

²⁾ Vgl. Ed. Fraenkel, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922, 379 f.

ersten Ansätze. Wenn eine Person einige Worte vor sich hin sprach, bevor sie in die Aktion eintrat oder nachdem sie sich aus der Gemeinschaft der Mitspieler gelöst hatte, so gewann schon bei dem Tragiker die Handlung eine größere Bildtiefe als in dem besonders für Sophokles bezeichnenden strengen Ineinandergreifen notwendiger Handlungsglieder: die Phantasie des Zuschauers wird eine Strecke rückwärts oder vorwärts geführt und erlebt zugleich ein Stück drastischer Wirklichkeit¹⁾. Aber erst in der Komödie recht eigentlich wirksam geworden, trug diese Tendenz ihrerseits dazu bei, die Monologe zu mehren und mannigfach auszubilden.

Nach allem läßt sich der Prozeß der Überwindung des individuellen Selbstgesprächs, der seinerseits einen nicht unwesentlichen Anteil an der Entstehung des Monologs hat, etwa folgendermaßen umreißen. Aus einer der Urkräfte tragischen Lebens überhaupt, dem Pathos, wird unter gewissen Umständen das Selbstgespräch hervorgerufen. Es ist zunächst nicht obligates Mittel der Ökonomie und Gefäß beliebigen Inhaltes; aus einem *καρπός* der Handlung erwachsend ist es vielmehr gültiger Ausdruck eines Leidensgehaltes, der durch seine Maße die Form bestimmt, dergestalt daß man hier von Form sprechen und damit zugleich den Gehalt begreifen kann. Aber nur für eine kurze Frist zeugt das Problem der Leidenschaft in der Phantasie des Dichters diese von heißem Leben erfüllten Formen. Ein neuer Stil bemächtigt sich der Darstellung des tragischen Menschen und das Pathos redet von nun ab eine gedämpftere Sprache. Der Dialog wird nivelliert; auch das Canticum, das eine Zeit lang gleichsam der Zufluchtsort für die Formen leidenschaftlicher Selbstäußerung werden konnte, verliert seine explosive Ausdruckskraft. Aus der Leidenschaft wird Leidenstimmung. Jetzt wird die Selbstäußerung verschiedenen Gepräges seltener, und zugleich tritt die reine Denkäußerung hervor, die ursprünglich in der Form des Selbstgesprächs mit dem Pathos eins war. Von anderer Seite her entstehen mit wachsender Konsolidierung der Tragödie dramaturgische

¹⁾ Vgl. Ed. Fraenkel a. a. O. 205. — Einem ähnlichen Zweck dient es, wenn der Auftretende hervorhebt, er habe den Gegenspieler lange gesucht: Hel. 597 ff., Phoin. 697 ff.; die Unwahrscheinlichkeit des zufälligen Treffens an diesem Ort in gerade diesem Augenblick wird dadurch gemildert.

Mittel, die sehr früh schon die Selbstanrede in ihrem Sinne verwendeten. Auch diese Formen werden zuerst von innerer Erregtheit beherrscht, bald jedoch erstarren sie zu stereotypen Figuren. Während sich dieser Wandel an den Teilformen vollzieht, erschließt sich der Bereich des Tragischen dem *βίος*. Die immer stärker werdende Tendenz, die Wirklichkeit abzubilden, verleiht einigen Stellen eine unverkennbar komische Tönung. Die genremäßige Kleinmalerei findet auch in der Einzelrede und gerade hier ihren Platz. Damit ist der Monolog eines Daos oder Sosias in den ersten Ansätzen vorgebildet.

Auch die positive Erörterung also führt zu der Erkenntnis, daß weder die äußere Existenz des Chores für das Zurücktreten des Selbstgesprächs in der Tragödie noch seine endgültige Beseitigung für die innere Genesis des Monologs die Bedeutung gehabt hat, welche eine am Naturalismus orientierte Aesthetik diesen Erscheinungen beimaß. Bei dem Schwinden des Selbstgesprächs und dem Entstehen des Monologs wirkte jener Erosionsprozeß mit, welcher die alte Tragödienform allmählich zerbröckeln und die Form des Schauspiels daraus hervorgehen ließ. Daß nach der Beseitigung des Chors nun viele Reden äußerlich Monologe wurden, die schon seit geraumer Zeit nicht-dialoghafte technisch-dramaturgische Äußerungen gewesen waren, daß andererseits manche Reden, die solange ein Chor zugegen war zwanglose Dialoge ergaben, jetzt wo der Chor geschwunden ist nicht weniger zwanglose Monologe darstellen¹⁾: das ist für das Wesen der formgeschichtlichen Entwicklung nicht von Belang. Dagegen hat das allmähliche Zurücktreten des Chors als solches große symptomatische Bedeutsamkeit und tritt demgemäß neben die früher erwähnten Erscheinungen.

Die Erörterung schon der Formen des eigentlichen Selbstgesprächs und ihres Wandels bestätigt also, was früher grundsätzlich ausgesprochen wurde (S. 25): Selbstgespräch und Monolog sind von Grund auf verschiedene Ausdrucksformen des Innern. Welche von beiden vornehmlich ausgestaltet wird — so können wir jetzt hinzufügen —, das hängt von dem jeweiligen Bilde des Menschen ab,

¹⁾ Unter Umständen z. B. die Botenreden; vgl. Ed. Fraenkel, *De media et nova comedia quaestiones selectae*, Diss. Göttingen 1912, 48 ff. Ferner die Traumerzählungen, vgl. Bickford, *Soliloquy in ancient Comedy* 39 f.

nach dem der Dichter seine Gestalten formt, und von dem Wert, den er dieser oder jener Seite des menschlichen Wesens verleiht. Wenn die neue Komödie selber noch einige Male das echte Selbstgespräch hervorbringt, aber — bezeichnend genug — dabei im Bann der euripideischen Vorbilder befangen bleibt¹⁾, so bekundet sie ihren Verzicht darauf, diese Form weiterzubilden, und gibt uns ein Recht zu der Annahme, daß innerhalb des Bereichs hellenischer Kunstübung das Selbstgespräch in der Medea seine Natur erlangt hatte. Dasselbe bedeutet uns aber auch die euripideische Tragödie selbst, wenn wir zum Schluß die Gesamtheit der Formen der Selbstäußerung umfassen und zurückblickend auf die Ergebnisse der Sonderbetrachtung der einzelnen Formgruppen die bei der Analyse zerstörte Lebenseinheit wiederherzustellen suchen.

¹⁾ Und das, obgleich die Voraussetzungen zu dieser Form, wenn auch selten, gegeben waren. Der leidenschaftliche Monolog des Demeas der Samia z. B. (Leo, Monolog 81) ist ganz nach euripideischer Art aufgebaut; man beachte den Ausbruch des Pathos (110), dessen sich der Sprecher sofort bewußt wird (111; vgl. Tro. 110f.). Der Drang des Innern wird bekämpft in energischer Selbstanrede wie Med. 1056 der *θυμός*. Folgt ruhiger Bericht mit Anrede an das Publikum, 'die eigentlichen Gesprächsgenossen' (Leo); dementsprechend redete Medea unmittelbar nach dem Ausbruch der Erregung die Frauen, ihre eigentlichen Gesprächsgenossen, an (1043). Indem Demeas sich die untadelige Führung des Sohns vergegenwärtigt, wodurch für ihn die mutmaßliche Schuld der Chrysis zur Gewißheit wird, wächst das Pathos wieder; zornig beginnt er zu schmähen (133), da ist sein Entschluß gefaßt und wie Medea (1242) sucht er in der Selbstanrede seinen Willen gegen sein Mitleid zu stählen. Wir sehen, ganz wie in der Tragödie führt hier das Pathos zur Selbstanrede, die Erzählung zur Anrede Gegenwärtiger, nur daß für den Chor, wo ein solcher nicht mehr existiert, nach der Tradition der Komödie das Publikum eintritt. — Vielleicht bietet das Selbstgespräch des Charisios Epitr. 524 ff., in dem (529) die leidenschaftliche Selbstanrede auftritt, einen Hinweis darauf, daß die Einsamkeit poetisch wirksam war (warum nicht das *δαμόνιον* redend eingeführt werden kann, wie neuerdings v. Willamowitz, Menander, Schiedsgericht 99, annimmt, hat schon Leo gezeigt, Monolog 102 Anm. 1): Charisios schild den Onesimos, als er ihn plötzlich bemerkt (550): *ὄστρος ἐπακροώμενος ἑστηκας, ἰερὸν ἄλ', ἐμοῦ*; Aber schon die Amme der Medea hatte die Einsamkeit (56 ff.) gesucht. Wie die Einsamkeit als solche empfunden, aber, anstatt die Fiktion auszunutzen, die konventionelle Anrede an das Publikum angewandt werden kann, zeigt Fr. adesp. 104 Kock (Leo, Monolog 80). Vgl. Plant. Trucul. 884, Epid. 81.

Das Selbstgespräch war in der Medeazeit im Rahmen der Rede entstanden (S. 189ff.). Mochte sich im Lauf der Darlegung die Leidenschaft entzünden, bis mit einem Schlage das Selbst zum Gegenüber wurde oder ein intensives Erwägen einsetzte, oder mochte der autonome Wille mit dem Anruf an das Ich alle Energien zusammenführen: der leidenschaftliche Impuls war in jedem Fall das Movens, das die Konvention überwand und das Selbstgespräch hervortrieb. In derselben Zeit aber erfüllt auch die anderen Formen nicht-dialoghafter Rede leidenschaftliche Bewegtheit. Der Prolog, der in der Alkestis schon eine schematische Behandlung aufwies, lebt in der Medea mächtig auf¹⁾, und auch in der Stheneboia trägt die Mitteilung an das Publikum individuelles Gepräge (S. 8). Kritik, Rasonnement, Reflexion verbinden sich mit dem Pathos, mag Göttern oder Menschen der Widersinn ihres Handelns in der Du-Form vorgehalten werden oder mag der Affekt im Begriff das Gegenüber finden oder eine temperamentvolle Klage die bestehende Welt- und Gesellschaftsordnung geißeln (S. 140). In etwa demselben Zeitraum zeigten auch die anapästischen und dochmischen Partien der Leidensäuerung in dem Hin und Her kurzer ausbruchartiger Glieder ein leidenschaftlich, in elementarem Ungestüm erlebtes Pathos (S. 175). Die Synopse dieser Erscheinungen läßt erkennen, daß die Leidenschaft die allgemeine geistige Form war, in der sich dem Euripides innerhalb etwa der ersten Hälfte der uns kenntlichen Zeit seines Schaffens das Pathos darstellte. Damit rückt die Heftigkeit der Leidenschaft, die den Selbstgesprächen der Medea zugrunde lag, aus ihrer Isoliertheit. Sie bedingt nicht nur die einzelne Ausdrucksform, die im Worte greifbar wird, sondern sie ist selbst bedingt durch gewisse innere Dispositionen, die in dieser Zeit die geistige Form des Pathos bestimmen.

Im vorletzten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts ermattet die Ausdruckskraft der Selbstäußerungsformen. Über die schon früher vollendete Entwicklung, in welcher sich der besonderen Bedingungen unterworfenen Prolog zur neutralen Rede ausgestaltete,

¹⁾ Das weist auf ein Streben zur Vereinheitlichung der Wirkung des ganzen Stückes, das bei Euripides in der Medea einzigartig ist; dem entspricht es, daß in den Liedern die Maße in singulärer Weise einheitlich gestaltet sind vgl. Ed. Fraenkel, Rh. M. 72, 1917, 337.

bedarf es kaum mehr einer Erinnerung. In den lyrischen Partien gesammelter Affektäußerung bauschte ein verschwenderisches Wortgepränge die meist einfach gebauten Relativkonglomerate zu überladener Fülle; die Gegenständlichkeit der Darstellung ließ wenig Raum für hier und da durchbrechende Interjektionen: an Stelle des eruptiven Stils der Frühzeit tritt die klingende, im großen und ganzen niveaugleiche Litanei der Klage. Die rationale Selbstäußerung ist zurückgetreten, während die reine Reflexion weiterdauert; sie dient, wo sie nicht reine Darlegung ist, dem Ausdruck verhaltenen Jammers und erinnert wohl noch an sonst affektfreier Stelle durch ein formelhaftes *φῆν* an die einstige pathetische Erfülltheit. Geschwunden ist auch die Leidenschaft aus sämtlichen Spielarten des Selbstgesprächs.

Diese Züge¹⁾ ergeben vereint das Bild einer objektiven Gesamtentwicklung, in welchem der Wandel des leidenschaftlichen Selbstgesprächs zur reinen Denkaüßerung und zum konventionellen Monolog nur eine Linie darstellt. Die Rückentwicklung des Selbstgesprächs ist also kein Sonderproblem dieser einen Form der Selbstäußerung. Das Selbstgespräch nimmt an dem Wandel teil, der an allen Ausdrucksformen des Pathos in Erscheinung tritt, und diese allgemeine Wandlung wieder unterliegt dem allgemeinen Streben, welches den Gestaltwandel des euripideischen Menschen veranlaßte.

4. Selbstgespräch und Darstellung des Menschen

Mit dem Nachweis, daß die Entwicklung des Selbstgesprächs sich in die allgemeine Entwicklung der Selbstäußerung einordnet, ist das Ziel dieser Untersuchung erreicht, aber dennoch sind wir nicht am Ende. Wurde, um Fehlerquellen auszuschalten, der retrospektive, rein technisch orientierte Gesichtspunkt aufgegeben und der Versuch gemacht, die Geschichte der Formen aus dem immanenten Gesetz ihrer Eigentümlichkeit zu begreifen, so wurde damit ein Weg beschritten, der ins Unendliche führen würde,

¹⁾ Als ein weiterer würde sich der Stilwandel des Rede-Agons hinzugesellen, wenn der Nachweis der sehr feinen Unterschiede zwischen frühen und späten Beispielen hier gegeben werden könnte.

wollten wir uns nicht gewaltsam Einhalt gebieten. Das Selbstgespräch hat sich als eine Form erwiesen, welche sich dem vollen historischen Verständnis entzieht, wenn man sie löst aus dem lebendigen System hin- und herspielender formender Kräfte: aus einer gleichsam eindimensionalen Kausalreihe, die nur ein Früher oder Später gelten läßt, wird man sie niemals begreifen oder begreiflich machen können. Die Form und den Komplex der bedingenden Kräfte kann eher ein System konzentrischer Kreise versinnlichen, in welchem sich Ring an Ring um die gegebene Kreisfläche schließt. Müssen wir uns demnach auch eingestehen, daß allein gemeinsam aus dem Nacheinander und Miteinander eine Form in ihrer Bedingtheit erkannt werden kann: der Rahmen dieser Arbeit würde gesprengt werden, wollten wir es unternehmen, den Komplex der Beziehungen, in dem das Selbstgespräch seine Stelle hat, auch nur soweit es unserer Erkenntnis erreichbar ist zu zerlegen. Nur einige Hinweise seien gegeben; sie lassen sich zum Teil aus dem Bisherigen entnehmen.

Bei Gestalten wie Medea, Phaidra, dem Theseus des Hippolytos¹⁾, der Alkmene der Herakliden, der Hekabe des Stückes gleichen Namens, der Hermione in der Andromache, aber auch bei einer Stheneboia, bei dem Gotteslästerer Bellerophon, dem Geschwisterpaar des Aiolos, der Pasiphae der Kreter²⁾ und anderen, soweit ihre Umrisse greifbar sind³⁾, wird der *θυμός*, der *ἔρως*, ein *οἶστρος* oder eine *ἀργή* und was der Grieche unter dem Namen der

¹⁾ Die *ἀργή* des Theseus ist nicht, wie man meinen könnte, rein durch die Situation gegeben; vgl. die Worte der Artemis 1320ff.

²⁾ Diese Dramen gehören nach Citaten bei Aristophanes vor das Ende der zwanziger Jahre. Zu den Kretern v. Wilamowitz, Berl. Klass. Texte V 2, 79; ob man bei der Stheneboia vielleicht beträchtlich weiter hinaufzugehen hat (ders., Class. Phil. 3, 1908, 229f., doch vgl. W. Sellner, De Eur. Stheneboea, Diss. Jena 1910, 79ff.), mag, da wir eine obere Grenze nicht festlegen können, auf sich beruhen.

³⁾ Da es für den Chrysispos außer Zweifel steht, daß das *ἔρως*-Problem nicht nur gestreift wurde, sondern ein Movens des tragischen Geschehens war — man vergleiche Fr. 840f. N. mit Hippol. 358f., 377f. —, so wäre es von dem hier vertretenen Standpunkte aus befremdend, wenn das Stück in die Zeit der Phoinissen gehörte, selbst dann, wenn man sich sonst bewußt ist, daß die Entwicklung eines Dichtertums sich nicht in der mechanischen Abfolge schematisch abgesetzter 'Epochen' vollzieht. Aber diese Datierung ist keineswegs sicher. Vgl. Ed. Schwartz' Bemerkung zur Hypothese der Phoinissen, Schol. Eur. I 244.

νόσος umfaßt, zum inneren Impuls, der das Handeln und in den meisten Fällen damit auch das Leiden der Personen veranlaßt¹⁾. Dies läßt sich in den erhaltenen Dramen nicht nur aus der Analyse der Handlung oder einzelner Handlungsteile erkennen. Wir sahen schon an den Schlußversen des großen Seelenkampfes der Medea (S. 197f.), daß Euripides dem Problem dieses Stückes nicht nur in der Gestalt und dem Schicksal der Heldin geformten, sondern zugleich auch im Worte begrifflichen Ausdruck verlieh. Die Eigentümlichkeit des Euripides, seine Gestalten ein Problem zugleich darstellen und darlegen zu lassen, bietet richtig verwertet die Möglichkeit zu einer methodisch sicheren Erkenntnis der in dem Werk des Dichters wirkenden Tendenzen. So diskutiert auch Phaidra in überlegter Darlegung das Problem, das ihr eigenes Verhängnis in sich schließt (S. 109). Die Tatsache, daß die Tragödien, die das Wirken der Leidenschaft durch die Gestaltung der Haupthandlung oder eines Teilgeschehens tragisch nutzbar machen, in demselben Zeitraum, etwa der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, zusammenzutreten, läßt die einzelne Form des Selbstgesprächs vollends als bedingt erscheinen durch eine objektive geistige Haltung des Dichters. Die Form elementarer Leidenschaft, in der das Pathos innerhalb dieses Zeitraums zum Ausdruck kam, umschließt dann ihrerseits als Gehalt das Erlebnis eines individuellen Seelentums, dessen für Euripides charakteristische Struktur oben (S. 203) erörtert wurde. Euripides hat in dieser Zeit einige Male die sonst in der Antike unerhörte Aufgabe bewältigt, die ganze Handlung aus dem Charakter der Hauptperson zu entwickeln. Aber diese Form der Tragödie, die dem Abendland zum eigensten Gefäß seines Erlebens wurde, hat selbst Euripides wieder aufgegeben. Schon in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erscheint die zeugende Kraft der inneren Problematik des Menschen erschöpft und die Tragik gewinnt eine neue Form.

Das Aufkommen sophokleischer Formen in dieser Zeit hat schon Leo²⁾ beobachtet. Freilich war Leos Augenmerk auf die Kompositionsprinzipien der Reden gerichtet, aber wie wir sahen, findet sich jetzt auch die längere innige Zwie-

¹⁾ Vgl. Dieterich, RE. VI 1, 1268f., der jedoch das rein Stoffliche zu stark betont. ²⁾ Monolog 27f. oben S. 178ff.

sprache mit dem Entfernten oder Toten, welche sich als eigentümlich sophokleisch herausgestellt hatte. Daß eine Umprägung im sonst euripideischen Sinne stattgefunden hat, wurde früher ausgeführt, hier muß die andere Seite, der starke eigentlich 'pathetische' Gehalt dieser Formen betont werden. Dem entspricht es, daß der Mensch in dieser Zeit vornehmlich passiver Dulder, seine Tragik vornehmlich reines Leiden ist. Hekabe, das früheste der in Betracht kommenden Stücke, nimmt eine Mittelstellung ein. Der erste Teil des Dramas stellt im wesentlichen die Dulderin Hekabe dar, im zweiten Teile erweist die Rachsucht sie als Schwester einer Medea oder Alkmene. Den beiden verschiedenen Arten des Pathos im ersten und zweiten Teil entsprechen die Formen der Selbstäußerung: die leidende Mutter ruft (585ff.) die tote Polyxene, der Rächerin ist die leidenschaftliche Erwägung (736ff.) gemäß. In der Andromache bedarf die Passivität des Leidens der Heldin im ersten Teil des Stückes kaum eines Hinweises. Aus einer doppelten Leidenshandlung besteht der Herakles. Man hat zwar gesagt, die Tat des Irren sei in dem Charakter des Helden angelegt¹⁾, aber weder aus der großen Drohhede (565ff.) noch aus sonst einer Stelle kann der Zuschauer eine solche Absicht des Dichters erkennen, und zudem wissen wir aus der Medea und dem Hippolytos, welche Mittel dem Dichter zu Gebote standen, wenn er die Tragik des Herakles nicht als ein von außen kommendes Verhängnis — so wie sie Herakles selber auffaßt (besonders 1229ff.) —, sondern als inneres Verschulden hätte gestalten wollen²⁾. In den Hiketiden und den Troerinnen ist die 'pathetische' Form wohl am eindrucksvollsten gegeben. Die Hiketiden sind, von der politischen Tendenz des Stückes abgesehen, besonders am Schluß eine große Symphonie der Klage; die Troerinnen wurden oben (S. 158) in ähnlichem Sinne verstanden. Man erinnere sich daran, einmal daß

¹⁾ So v. Wilamowitz, Herakles² 128f.; Griech. Trag. I⁷ 298f.; vgl. die Widerlegung von E. Petersen, Die griech. Tragödie 39ff., bes. 42.

²⁾ Daß sich Herakles in seiner letzten Rede (S. 182ff.) schuldig fühlt, spricht nicht dagegen, wie am besten der Vergleich mit dem Oedipus des Sophokles zeigt; das Schuldgefühl erwächst aus dem alten objektiven Schuldbegriff, der auch dem Euripides nicht fremd ist.

die kurze Selbstanrede hier dem Ausdruck des ekstatischen Leides dienstbar gemacht wurde und wie auf der andern Seite in der Andromacherede und der Bestattung des Astyanax Schmerz und innige Liebe zu ergreifender Einheit verschmolzen waren.

In diesen Dramen stellt das Problem des leidenden Menschen sich in neuer Form dar, insofern das Unheil nicht aus dem dunklen Zwang des Elementaren fließend den Menschen von innen heraus verzehrt, sondern als ein von außen Gegebenes oder Verhängtes über ihn kommt oder bereits am Beginn des Stückes auf ihm ruht. Ferner denke man daran, daß inzwischen das Streben in Wirksamkeit ist, gemeinsam durch Wort, Gebärde und reale Umgebung Stimmung zu erzeugen. Werden besonders in den Troerinnen äußere Umstände wie das elende Lager oder der Brand der Stadt zu Trägern einer dumpfen oder verzweifelten Leidenstimmung, so gibt sich hierin zusammen mit dem als Dulden dargestellten Leiden das erste Wirken eines neuen Lebensgefühlles zu erkennen, dessen historische Bedeutsamkeit man nicht recht würdigt, wenn man, am Nur-Menschlichen haftend, von der Verdüsterung des greisen Dichters spricht¹⁾. Der Wille des Widerstrebens gegen den Widersinn im Weltgeschehen ist von nun an gebrochen. Die bejahenden religiösen Kräfte, die in gewisser Weise die einstige Kampflust der Götterkritik bedingen, sind jetzt erlahmt. Der euripideische Mensch ist nicht mehr der im Dienste der Vernunft stehende Richter von Gott, Welt, Menschen; seine Leidenschaft ist nicht mehr kampfbereit und erfinderisch. Er sieht sich der Willkür der Umstände unterworfen, und resigniert nimmt er im Leid von dem regellosen Walten des Geschehens Kenntnis, ganz als sei er nicht der Betroffene, sondern Zuschauer. Diese Müdigkeit des Leidenden spricht nicht nur eindrucksvoll aus einzelnen Stellen, Reflexionen, wie sie bereits in früherem Zusammenhang herangezogen wurden (S. 136 ff.): eine besondere Eigentümlichkeit der Komposition der Troerinnen-trilogie läßt die neue Art des Lebensgefühlles greifbar hervortreten.

Am Schluß des zweiten Stückes, des Palamedes, bereitet die

¹⁾ So schildert neuerdings F. Taeger, Thukydides, Stuttgart 1925, 111 ff., die Tragik des Grüblers Euripides, der endlich 'in der rauschenden Mystik des Dionysosdienstes' den Frieden fand.

Unheilsbotschaft, die Oiax dem Meere anvertraut¹⁾, die schließlich eintretende Vergeltung vor. Im Prolog der Troerinnen selbst beschließen darauf Athene und Poseidon, die Hybris der Griechen zu strafen und Flotte und Heer zu vernichten (48 ff.). Diese Verheißung eines hinter das Ende des Dramas fallenden Ereignisses, die zunächst eher in einen Epilog als einen Prolog zu gehören scheint und darum auch wirklich zu gewaltsamen Erklärungsversuchen geführt hat²⁾, muß den Eindruck der folgenden Handlung, die Qual der Gefangenen, die neue Hybris der Sieger, in einer sehr merkwürdigen Weise bestimmen. Von vornherein lebt die Gewißheit der den Griechen drohenden Strafe in der Phantasie des Zuschauers. Trotz aller Gewalt des Mitleidens schaut er von schicksalkundiger Höhe auf das Leiden zu seinen Füßen. Da er weiß, daß das Zünglein der Wage bald nach der anderen Seite ausschlagen wird, stellt sich ihm die Handlung als eine Episode des ewig wechselnden Weltgeschehens dar³⁾.

Für die Dramen nach den Troerinnen wird der Gedanke bestimmend, daß das Schicksal den Menschen bedingt. Das Wissen um ein Schicksal zieht sich zwar durch die ganze Tragödie, ohne daß sie deshalb zur 'Schicksalstragödie' würde, läßt sich in Epos, Lyrik, Spruchdichtung nachweisen, ja gehört überhaupt zur Spekulation jeder Zeit und jedes Volkes, aber erst jetzt gewinnt es

¹⁾ Schol. Arist. Thesm. 771; v. Wilamowitz Herakl.² 115 Anm. 11.

²⁾ Lindskog, Studien z. ant. Drama I 148.

³⁾ Anders erklärt v. Arnim (De prol. Eur. arte 91): 'cum enim per totum drama multas miseras perpetiantur, agere autem aliquid contra hostes atque dominos suos omnino non possint, hoc sensus nostros magis etiam offenderet, nisi ex prologo sciremus deos Graecorum superbiam ulturos esse.' Aber ein solcher Ausgleich ist weder ästhetisch noch ethisch zu postulieren, wie manche Beispiele der Paradoxie unverschuldeten und doch ungeahndeten Leidens in der Tragödie zeigen (häufig Sophokles, bei Eur. Bakch. 1346 *ἐπεξέτην λλαυ*). Im HIPPOLYTOS dagegen ist der Sinn des Stückes gewiß nicht in einer 'inter fatum et liberum hominum arbitrium pugna' (S. 89) zu sehen. Wie auch v. Arnim betont, ist der Götterprolog (abgesehen von dem oben S. 108 ff. unter anderm Gesichtspunkt Gesagten) technisch gefordert. Der Zuschauer mußte über die Art der *ρόος* PHAEDRAS orientiert werden, wenn er den vollen Reiz der Scene 267 ff. empfinden sollte, der darauf beruht, daß er mehr weiß als die ahnungslose ANIME (anders v. Wilamowitz, Hippolytos, Berlin 1891, 50; doch vgl. v. 40, der für den Erklärer verbindlich ist). Da PHAEDRA sonst keinen Mitwisser hat, trat die Göttin ein.

auf dem Hintergrunde des ermattenden Lebensgefühles eine unheimliche Bedeutung, die in besonderen Eigenprägungen des Euripides zum Ausdruck kommt. Um das Jahr 410 gruppieren sich in gedrängter Folge eine Reihe von Tragödien, in denen das Geschehen oder ein Teilgeschehen einer Wiedererkennung zustrebt¹⁾. Das Motiv der Wiedererkennung ist als solches alt; in Aischylos Choephoron und sonst ist es eine Etappe der Handlung. Für die euripideischen Anagnorisistragödien jedoch deutet schon die häufige Verwendung des Motivs innerhalb eines engen Zeitraumes und an funktional bedeutsamer Stelle in der Handlung darauf, daß sich in ihm gewisse innere Tendenzen des euripideischen Dichtertums verwirklichen. Betrachten wir die mit der Anagnorisis verbundenen Handlungen, so gewähren Taurische Iphigenie, Helena, Ion, Hypsipyle, Antiope das gleiche Schauspiel. Wir sehen die Umstände (*τύχαι*) mit dem Menschen ihr Spiel treiben. Von ungefähr kam das Leid über die Personen und von ungefähr kommt die Erlösung. Das Lebensgefühl, das hier rege ist und dessen Euripides in dieser Zeit mit Macht inne geworden sein muß, ist einerseits der Rest, welcher übrig bleibt, wenn der Mensch nach dem Erlöschen des Feuers der Kritik die überwältigende Macht der Weltherrscherin Unvernunft anerkennen muß, andererseits ein Vorbote der religiös weltanschaulichen Stimmung, die im vierten Jahrhundert die breiten Massen erfüllte und aus der eine neue Kultgottheit, die Tyche erstand. Um dies zu erweisen, sind wir nicht allein auf die Analyse der Dramen angewiesen, die hier nicht gegeben werden kann; denn auch in den Anagnorisistragödien hat der Denker Euripides ausgesprochen, was der Gestalter bildete, und zwar — das erst berechtigt, diese Äußerungen

¹⁾ Vgl. die Übersicht über die Stücke mit Erkennung bei Leo, Pl. Forsch.² 158 und besonders T. v. Wilamowitz 262 Anm. 2. Man ersieht, daß aus früherer Zeit wahrscheinlich nur fünf Stücke die Erkennung hatten. Das Beispiel des Kresphontes aber, wo uns die Funktion der Anagnorisis allein kenntlich ist, zeigt, daß die Erkennung anderen poetischen Zwecken dienstbar gemacht war als in den Stücken nach dem Jahre 415. Daß die Erkennung auch hier verschiedenen Rang einnehmen kann, ist an sich wahrscheinlich und wird durch die Elektra erwiesen; auch in der gefangenen Melanippe (v. Wilamowitz SBBA 1921, 66) und in der Antiope (Schaal, De Eurip. Antiope 28) scheint das Fehlen des lyrischen Duets darauf zu deuten, daß das Motiv der Anagnorisis entwertet war.

heranzuziehen — an homologen Stellen in der Handlungspause kurz nach vollzogener Anagnorisis. So gibt in der Helena der Knecht des Menelaos gewissermaßen die Deutung der vorangehenden Handlung mit den Worten (711): *ὦ θύγατερ, ὃ θεὸς ὡς ἔφην τι ποικίλον καὶ δυστέκμαρτον· εὐ δὲ πῶς πάντα σιγῆφι ἐκείσε κάκειο' ἀναφέρων· ὃ μὲν πονεῖ, ὃ δ' οὐ πονήσας αὐθις ἄλλυται κακῶς βέβαιον οὐδὲν τῆς αἰεὶ τύχης ἔχων· σὺ γὰρ πόσις τε σὸς πόρων μετέσχετε, σὺ μὲν λόγοισιν, ὃ δὲ δορὸς προθυμία; σπεύδων δ' ὅτι ἔσπευδ' οὐδὲν εἶχε· νῦν δ' ἔχει ἀνιόματα πράξας τὰγάθ' εὐτυχέσιαια.* Hier also werden der noch unbestimmten 'Gottheit' die Eigenschaften prädiert, welche später der Tyche zukommen. Ähnlich die homologe Stelle des Ion (1512): *ὦ μεταβαλοῦσα μορίου ἡδὴ βροτῶν καὶ δυστυχῆσαι καθύς αὖ πράξαι καλῶς, τύχη, παρ' οἷαν ἤλθομεν σιάθμην βίου ματέρα φρονεῦσαι καὶ παθεῖν ἀνάξια.* Da solche Stellen das gedankliche Komplement zu der Handlung der Anagnorisistragödien bilden, muß gefolgert werden, daß das Tyche-Erlebnis ein für die Tragik des Euripides dieser Zeit bestimmender Faktor war, und andererseits zeugt eben diese Form der Tragik davon, daß Tyche, die noch keinen Kult, kein Bild, keinen Namen hatte — denn der Anruf des Ion ist nicht mehr als eine, freilich bedeutsame Bildung des Augenblicks —, sich schon am Ende des fünften Jahrhunderts, Jahrzehnte bevor sie durch den Kult anerkannt war, als eine überweltliche Macht darstellt, deren Wirken der Mensch ein-drucksvoll empfindet¹⁾.

¹⁾ Das Wirken des Tyche-Lebensgefühls in der Form tragischen Geschehens bei Euripides muß besonders betont werden, weil eben die Form die Erfassung geistiger Wirklichkeit in höherem Maße ermöglicht als die Begriffsgeschichte, die an einzelnen Stellen des Euripides oder Thukydides haftet. Vom Begriff her konnte Nestle (Euripides, Stuttgart 1901, 417) auf Grund von Meuß' Monographie betonen, 'eine Göttin Tyche, die bei Aischylos und Sophokles einige Male vorkomme, kenne Euripides überhaupt nicht', was ebenso richtig wie falsch ist. Zusammen mit Moira, Ananke wird Tyche ohne sachliche und historische Differenzierung unter der Rubrik 'Alter Glaube' abgehandelt (a. a. O. 54 ff.) und andererseits festgestellt, dem 'auf dem Boden des Heraklismus' stehenden Dichter habe sich die Gottheit als die in der Welt 'immanent waltende' Dike dargestellt (S. 151). Meuß (Tyche h. d. att. Tragikern, Progr. Hirschberg, 1899; vgl. Roscher V 1313) erkennt in der Tyche bei Euripides eine 'unpersönliche Schicksalsmacht' und spricht nicht unrichtig von einem 'verschwommenen Stand-

Das neue Lebensgefühl, das sich hier offenbart, hat vielleicht den größten Anteil an der zwangsläufigen Entwicklung, der die Tragödie zum Opfer fiel: es war eine der Kräfte, die den Mythos vernichteten. Der tragische Mensch ist jetzt seinem eigenen Wesen entfremdet; das große Pathos ist erstarben. Daß der Handelnde von nun an andersartige Widerstände zu überwinden hat als Medea, Phaidra, beweist die mit der Anagnoristragödie zu besonderer Bedeutung gekommene Intrige. Aus bühnenfreudiger Schaffensunrast des Dichters wird man diese Form nicht völlig begreiflich machen können. Der Mensch steht hier im Kampf gegen äußere Widersacher, Menschen¹⁾, Umstände. Er plant, handelt; fühlt sich aber beschränkt und weiß, daß menschlicher Witz nur fruchtet, wenn der *καὶρός* günstig ist²⁾. Die Bühne hat sich gedehnt und ist zum Schauplatz des weiten Lebens geworden. Psychologie lebt weiter, aber von dem Strome, der die Medea durchflutete, ist nur mehr ein Netz kleiner Rinsale geblieben; das Wachstum eines Charakters zu speisen, dazu reicht ihre Kraft nicht aus; dafür aber sprüht jetzt allenthalben ein buntes Gemisch typischer Lebensformen hervor.

Am Ende des euripideischen Werkes stehen drei Stücke, in denen das Leid wieder stärker hervortritt, aber Leidenschaft ist nicht in ihm zu verspüren. Die Phoinissen, die Bakchen und die Aulische Iphigenie haben große Ähnlichkeit im Aufbau.

punkt, der damals in Athen populär gewesen sei" (s. O. 14), aber seiner Betrachtung fehlt die notwendige Weite, und die Tragödie des Euripides ist ihm kein lebendiger Organismus. Daß in der Entstehungsgeschichte der Gottheit, welche E. Rohdes lebendigem Sinn für geistige Wirklichkeit verdankt wird, Euripides nicht genannt ist (doch vgl. Gr. Rom.², Leipzig 1914, 298 Anm. 2a, Nachtrag von Schöll), mag mit der Kürze seiner Darstellung zusammenhängen.

¹⁾ Das Korrelat zu diesem Kampf von Mensch mit Mensch ist die Freundschaft, der Euripides vom Ende der zwanziger Jahre an, wie es scheint, eine eigene Bedeutung verleiht (vgl. die Stellen bei Nestle, Euripides 206; Leo, Pl. Forsch.² 127).

²⁾ An homologen Stellen nach der Erkennung beim Beginn der Intrige: Elektra 610 *ἐν χειρὶ τῆ σὴ πάντ' ἔχεις καὶ τῆ τύχη*, Iph. T. 901 *σοφῶν γὰρ ἀνδρῶν τὰτα, μὴ κβάντας τύχης, καιρὸν λαβόντας, ἡδονὰς ἄλλας λαβεῖν. — καλῶς ἔλεξας τῆ τύχη δ' οἶμαι μέλειν τοῦδε ξὺν ἡμῖν*, Hel. 698f. Über die Handlung der Melanippe Desmotis wissen wir zu wenig, um sagen zu können, ob Fr. 490N. an ähnlich bedeutsamer Stelle stand.

Die Analyse der Stücke, für die hier nicht Raum ist, würde zeigen, daß der einzelne Mensch gegen ein Verhängnis anzu-gehen sucht und wie seine Kraft an der Notwendigkeit zersplittert, mag das Verhängnis als Bakchos verkörpert gleichsam spielerisch den Menschen ins Verderben locken und mehr strafen, als gefrevelt wurde, mag es sich als Fluch des Vaters darstellen und unsichtbar immer erneutem Streben zum Heil entgegengetreten oder mag Agamemnon es als *ἀνάγκης ζεύγματα*¹⁾ und *δαίμων* bezeichnen²⁾: stets erlebt der Zuschauer, was derselbe Agamemnon der Aulischen Iphigenie unverhohlen ausspricht (745): *τέχνας πορίζω πανταχῆ νικώμενος*.

Wollte man sinnfällig zwei Marksteine aufrichten, zwischen denen die Rückentwicklung der Form reger pathetischer Selbstäußerung und das Aufkommen des konventionellen Monologs vor sich gegangen ist, so könnte man endlich die Bekenntnisse zweier euripideischer Gestalten nebeneinanderrücken, die beide aus tiefer innerer Erschütterung nach außen dringen:

*Ἄνθρωπος δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων
δοκεῖ μέγιστος αἴτιος κακῶν βροτοῖς,
so schildert Medea das Problem ihres Wesens;
ἐπιλθε δαίμων ὥστε τῶν σοφισμάτων
πολλῶ γενέσθαι τῶν ἐμῶν σοφώτερος,*

gesteht Agamemnon, als sein Trachten an dem Vollzug eines unaufhaltsamen Geschehens zunichte wird. Beide Worte repräsentieren das Wesen einer tragischen Gestalt, aber zugleich auch eine objektive geistige Haltung, an welcher der Dichter teil hatte. Denn solange sie noch den Schutz überpersönlicher Bindungen genießt, kennt griechische Kunst kein freies Schöpfen aus der Mannigfaltigkeit des Lebens: die Charaktere, die sie schafft, sind in

¹⁾ Das Wort erhält durch den Zusammenhang seine neue Bedeutung; die Vorstellung (vgl. Or. 1330) an sich ist älter, vgl. Bellerophon Fr. 285, 10. Die Iphigenie-Stelle mag neben dem Anankelied der Alkestis nennen (Masqueray s. a. O. 181 ff.), wer das Bild des wohl entwicklungsreichsten Tragikers in konstruktiver Systematik einfangen zu können glaubt.

²⁾ Über die Tendenzen des ersten größeren Teils der Aulischen Iphigenie vgl. oben S. 235 Anm. 1.

ihrem letzten Wesen nicht Kinder des Augenblicks, sondern Verkörperungen objektiver geistiger Werdestufen. So können beide Worte, mögen sie auch an sich wenig beweisen, doch als Symbole dienen für gewisse Formen des Menschseins am Anfang und am Ende der uns kenntlichen Schaffensepoche des Euripides. Beide Worte bezeichnen, daß das wache Denken einer anderen Macht unterworfen wird, und auch das Walten dieser Macht wird in ähnlicher Weise empfunden: auch der *δυμός* ist als *δαίμων* gegenständlich gesehen¹⁾. Und dennoch klafft in dieser vermeintlichen Einheitlichkeit beider Gefühle eine Kluft von unüberbrückbarer Weite. Dort schäumt noch einmal die ursprüngliche Kraft tragischen Lebensgefühls, hier herrscht ein Empfinden, das, suchte man nach einer scharfen Prägung, 'hellenistisch' heißen müßte²⁾. Man muß diesen Gegensatz und seine Bedeutsamkeit begriffen haben, um würdigen zu können, welche Gefühlsweiten die Phantasie eines Dichters in kaum dreißig Jahren durchmaß. Der scheinbar befremdende Wandel der Formen des Selbstgesprächs erweist sich innerhalb dieses Wandels des tragischen Menschentums als ein historisch notwendiges Geschehen. Aber auch die zähe Kraft der Fortdauer der geschaffenen Formen wird erst völlig verständlich, wenn man sich bewußt bleibt, daß nicht technische Zweckmäßigkeit oder künstlerische Gewohnheit den Ausschlag gaben, sondern daß die einzelne Form von dem Geist regiert wurde, der das ganze Kunstwerk beherrschte.

Allein die dargelegte Entwicklung ist nicht nur als historisch notwendig, sondern auch als historisch sinnvoll zu verstehen. Dazu aber müssen wir alle modernen Wertungen beiseite lassen und rückschauend unser Augenmerk auf das spezifisch Hellenische in Wesen und Werden der Selbstäußerungsformen der Tragödie richten.

Selbstäußerung schlechthin, insofern sie Äußerung eines erregten Innenlebens, eines Selbst ist, gehört dem Bereich des Subjektiven an. Aber wir können von diesem allgemeinen Wesenszug absehen und die Eigentümlichkeit der Formen betrachten, in welche sich die subjektive Äußerung in der Tragödie

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz oben S. 198 Anm. 1.

²⁾ Zum 'Hellenismus' am Ende des fünften Jahrhunderts vgl. jetzt R. Laqueur, Hellenismus, Rektor.-Rede, Gießen 1925, 8ff., bes. 16ff.

kleidet; dann tritt der vornehmlich gegenständliche Charakter der Formen tragischer Selbstäußerung innerhalb des allgemeinen subjektiven Rahmens in Erscheinung. Wir bemerkten besonders in der frühen Tragödie eine Sparsamkeit der Äußerungen des Innenlebens, die dennoch nicht Armut war. Dann wurden die Formen reicher; aber weithin blieb das Streben wirksam, den Inbegriff der Empfindung in einem Gegenüber zu objektivieren. Das Pathos bewirkt Abkehr von der realen Umgebung, aber die Hingabe an das Pathos läßt den Menschen dennoch nicht in sich selbst versinken, dergestalt daß er sich in einem unendlichen Gefühl verlore: er wahrt sich das helle Bewußtsein seiner selbst, bleibt im Besitz seiner intellektuellen Kräfte, nur daß diese sich in einer neuen Richtung einem Gegenüber zu entfalten, welches sich dem Leidenden als gesteigerte Wirklichkeit darstellt. Zwar deutete der Gestaltwandel des Gegenübers wiederum auf eine zunehmende Subjektivierung, die in der Anrede des Menschen an das Selbst gipfelt. Das wurde früher ausgeführt; jetzt muß das andere betont werden, daß selbst diese Subjektivierung sich in den Grenzen des Gegenständlichen gehalten hat. Selbst das Innere Medeas ist ein klares Gefüge. Hier verliert sich der Blick des Betrachters nicht in ungewissem Halbdunkel, sondern durchmißt sicher den lichtvollen Bereich einer kosmisch geordneten Innerlichkeit, deren Wesen eine kurze Formel bezeichnen kann. Das Irrationale ist dabei nicht rätselvoll Tiefe, in die nur die Ahnung einzudringen vermag, sondern stellt sich dar als eine in bestimmter Richtung wirkende Potenz. Als Daimon *δυμός* wird ihm sogar Gestalt verliehen.

Die Erkenntnis des gegenständlichen Charakters der Erscheinungsformen subjektiver Äußerung vermag Doppeltes zu klären. Einmal zeigt es sich, daß man den Sinn des euripideischen Werkes unter dem Eindruck der Medea nicht so auffassen darf, als hätte der Dichter geworben um die Erschließung der Welt des Persönlich-Individuellen. Das Streben, das ihn über die Gestaltung individuellen Menschentums und seine Ausdrucksformen hinaus zur Bildung der Formen wirklichen Lebens, der Typen führte und bei der Darstellung der Formen wahren Lebens, der Idealgestalten beharren ließ, muß als eigentümlich hellenisch gelten

und darum das Befremdende verlieren, das es für uns bergen mag. Ähnlich wie die Konsolidierung der dramatischen Ökonomie durch ihre Nachwirkung erweist, daß in ihr die äußere Form der Tragödie ihre Natur gewinnt, sind in den letzten Stücken des Euripides die letzten Möglichkeiten seiner Tragik erfüllt worden.

Zum andern muß sich nach der Betrachtung der Formen das tragische Selbstgespräch als etwas schlechthin Unvergleichliches darstellen. Man kann mit guten Gründen den Monolog der dramatischen Weltliteratur aus der Antike herleiten, aber man muß auch anerkennen, daß erst antikes Menschentum versunken und neues Menschentum erstanden sein mußte, ehe der Monolog als die geheime Zwiesprache der Seele mit sich selbst, das Alleinsein als der gemäße Raum des einsam Redenden zu völlig neuer Bedeutsamkeit gelangen konnte.

Register

I. Namen und Sachen

- Abgangsreden s. Monolog
 Äther, -Gebet der Hekabe (Troerinnen) 113 ff.
 Agon, Rede-A. b. Soph. u. Eurip. 106
 Aischylos, Hiketiden 38 ff.; Choephoren: Rituelles 43 ff., Technik 208 A. 4; Selbstäußerungen des Einzelspielers (Anrufe) 49 ff.; Religiosität 52, 53 f.
 Amoiheia nach der Anagnorisis 214 A. 1
 Anapher 192 u. A. 1
 Anrufung als Form d. Selbstäußerung 36 f.; Götter-A. b. Aischylos 40 ff., b. Sophokles 69 ff., b. Euripides 101 ff. mit Kritik verbunden 118 ff., 130 ff.; d. Nächsten b. Aisch. 42, b. Soph. 56 ff., b. Eurip. 159 f., 178 ff.; e. Begriffs b. Aisch. 125 A. 2, b. Soph. 125, b. Eurip. 122 ff.; d. Elemente oder d. Natur b. Aisch. 52, b. Soph. 64 ff., b. Eurip. 111 ff.; e. Körperteils b. Aisch. 43 A. 1, b. Soph. 69, 220 A. 2, b. Eurip. 219 ff.; des Selbst 192 ff.; als Mittel d. Aufbaus b. Soph. 77 ff.; erstarrt an exponierter Stelle 96 ff.; Entfernter im Göttereplilog 179 A. 1; s. Ruf
 Apostrophe 97 ff. u. s. Anrufung
 Archilochos, Selbstanrede 201
 ἀντιθέσις 71 A. 1 (vgl. v. Wilamowitz, Herakl.² 346)
 Auftrittshandlung 243 A. 1; -reden s. Monolog
 Ausruf ὦ θεοί 141 u. A. 1
 Beiseite 30, 179 A. 1
 Bilder b. Aischylos 39, 50, 148 A. 3; b. Euripides 100, 163
 Botenbericht b. Soph. u. Eurip. 106; als Vorform für Monologe 247 A. 1
 Chor, adhortatio 45 f.; Anrufungen b. Aisch. 40 ff., 47; b. Eurip. 96 ff.; Selbstanrede 215 A. 2; Anrede an d. Hauptperson im Lied 96 A. 1; tritt im Lauf d. Handlung ab 19 ff.; wird 'ignoriert' 26 f.; hemmt die Entwicklung des Selbstgesprächs? 3 ff., 229, 247; -lied in der Ökonomie d. Handlung b. Soph. u. Eurip. 105
 Denken, 'tautes D.' als Form d. Selbstäußerung 28 f., 229, 240
 Dialog, Wesensunterschied von dialogischen und lyr. Äußerungen 14 A. 1, 49, 143 f.; Umsetzung von Formen d. Dialogs in d. Rahmen d. Lyrischen 17 f., 137 f., 213 f.
 Dike 113 u. A. 2
 Diogenes von Apollonia 86 A. 4, 113 ff.
 direkte Rede, Anführung in d. R. bei Eur. 236
 Epiklese s. Anrufung
 'eruptiver' Stil lyrischer Selbstäußerung 143 ff., sein Wandel 156 ff.
 Erwägung 38, 91 f., 190 f., 195 f., 204 f., 221 f.
 Euripides: Alkestis, Technik 207 ff.; Andromache, Datierung 178 A. 1; Andromeda, Prolog 11; Bakchen, Problem d. Stückes 135 A. 2, 137, 259; Chrysis 251 A. 3; Herakles, Tragik 253; Hippolytos, Problem des Stückes 109 ff., Prolog 255 A. 3; Iph. A., Gestalt d. Agamemnon 234 ff.; Iph. T., Traummotiv 141 f.; Medea, Einheit d. Stückes 249 A. 1, Konzeption 200 f., Asylmotiv 190 A. 2, Motivierung des Kindermordes 193 A. 1, 196 A. 3; Palamedes, Schluß d. Dramas 254 f.; Philoktet, keine 'Leidenshandlung' 66 A. 1; Troerinnen, Prolog 254 f., Charakter d. Stückes 158
 — Anrede an d. Zuschauer 10, 237 A. 3