

Trug und Täuschung in der euripideischen Dramatik.

Von Hans Strohm, München.

Dem Andenken an Albert Rehm in Dankbarkeit.

Vielfalt und Voraussetzungsreichtum des euripideischen Werks machen es in besonderem Maße zur Pflicht, die Gesamtauffassung immer wieder in unbefangener Einzelinterpretation nachzuprüfen, um so der Gefahr unzulässiger Vereinfachung zu entgehen. Des Euripides aufklärerische Tendenzen, Rationalismus, Götterkritik, Desillusionisierung des Mythos — der besondere Nachdruck, den die Forschung auf diese Züge legte, hat zeitweise zu einer solchen Vereinfachung und Erstarrung des Gesamturteils geführt. Ein zunächst für den Dramaturgen, aber erst recht für den Dichter aufschlußreiches Einzelmerkmal schien dieser Auffassung recht zu geben, der bekannte, so viele Stücke durchziehende Apparat von *δόλοι* und *μηχανήματα*, das Aufgebot von täuschenden und getäuschten Menschen auf der euripideischen Bühne. Im Intrigenstück schien des Dichters Eigenart unwidersprechlich in einer Veräußerlichung der Tragik, im Abfall vom Seelentum etwa sophokleischer Schöpfungen faßbar zu sein¹. Doch behauptet sich jene Deutung des Euripides vorwiegend aus dem Geiste der Aufklärung heute längst nicht mehr so unbestritten wie früher, neue Gesichtspunkte sind geltend gemacht, die Probleme sind wieder im Fluß; es lohnt sich, auch den Motivkreis von Trug und Täuschung erneut zu untersuchen².

Im folgenden wird eine umfassendere, nicht auf das Intrigenmotiv beschränkte Prüfung der Darstellung von Trüglichkeit und Wirklichkeit bei Euripides vorgelegt. Sie macht einen vorbereitenden Hinweis auf die Verwurzelung des Themas in althellenischer Denkweise notwendig. Mit ihm nimmt die Tragödie einen Gedankenzug auf, der in der gesamten vorphilosophischen, bei den Dichtern erhaltenen Spekulation vorliegt. Epos und Lyrik sind durchdrungen von der Überzeugung, daß auf zwei Bühnen über

¹ Die Etappen dieser (letztlich an des Aristophanes „Frösche“ anknüpfenden) Urteilsbildung verfolgt Br. Snell durch die Geistesgeschichte, Antike 13 (1937) 249ff. Seit dem Altertum ist Euripides in besonderem Maße Gegenstand einer ‚weltanschaulichen‘ Kritik geblieben, in den letzten Jahrzehnten zumal unter dem Einfluß der vertieften Sophoklesforschung. Der aristophanische Euripides ist gerade auch der Meister intrigenreicher Handlungsführung; Thesm. 94.

² Die irrationalen Züge im euripideischen Werk [hiezü die bekannte Studie von Dodds, Class. Rev. 43 (1929) 97ff.] konnten sich natürlich nie ganz verbergen und sind in den neueren Gesamtdarstellungen gebührend gewürdigt worden; doch bestand das Problem eben darin, das, was man als „zersetzend“ empfand, mit der anerkannten „Schöpfung des Seelendramas“ in Verbindung zu bringen. Der von Howald eröffnete Kampf gegen die weltanschauliche Tragödiendeutung hat gerade für Euripides Fehlerquellen beseitigt; gegenüber dem Anliegen des Menschengestalters resigniert er bewußt. Das Dramaturgische wird in der Tat der günstigste Ansatzpunkt bleiben; für die Aufgabe, von hier aus zum Wesen des Dichters und seiner Gestalten vorzudringen, leisten Vorzügliches die Arbeiten von F. Solmsen, Philol. 81 (1932) 1ff.; Herm. 69 (1934) 390ff. Sehr anregend G. Zuntz, Antike 9 (1933) 245f.

des Menschen Schicksal, über seine Taten und Hoffnungen entschieden wird¹; und es macht seine Verfehlung aus, daß er seinen Part dabei so oft überschätzt und verabsolutiert. Die höhere Bühne, die der göttlichen Macht, ist dadurch ausgezeichnet, daß vor ihr die Zeit, d. h. das Künftige offen liegt. Wirklichkeit ist das, was am Ende herauskommt; und Trug und Irrtum beim Menschen stammen her aus seinem Gebundensein an die Gegenwart, aus der Unerkennbarkeit des Künftigen für sein Auge, letztlich also aus seiner Sterblichkeit. So liegt es schon den großen Trugsituationen der Ilias zugrunde², so spricht es, sehr bewußt, Solon aus³, so bringt noch Pindar⁴ Menschliches und Göttliches in Zusammenhang. Insbesondere Solon verdankt die attische Tragödie die Vorarbeit, daß er Trug und Irrtum, als notwendig mit der menschlichen Existenz gesetzt, bewußt mit der menschlichen Tat in Verbindung gebracht und von der zeitüberlegenen, zeitbeherrschenden Gottheit abgehoben hat⁵. Davon lebt, bei aller Vertiefung und Bereicherung im einzelnen, die ältere Tragödie; und zwar in einer eigentümlich positiven Fassung: nicht die Lüge und nicht das Betrogensein — beides von dem einen Wort Pseudos umfaßt⁶ — läßt den Menschen aus dem göttlich-menschlichen Kosmos herausfallen. Hier pflegt man nun die Kluft zwischen altem und neuem Geist anzusetzen, den dritten Tragiker am entschiedensten von den beiden anderen abzuheben: in seinem Werk seien Trug und Täuschung nicht mehr notwendig mit den tieferen Fragen des Menschentums verbunden, in der virtuosen Vordergründigkeit seiner Gestaltung sei das Motiv ein Zeugnis für den Verfall echter Tragik, für die unaufhaltsame Entwicklung zum Schauspiel⁷.

Dem soll also hier nachgegangen werden. Was besagt die dramatische Vertauschung von Trug und Wirklichkeit — sei es eine schicksalhaft erfahrene oder eine bewußt in Aktion gesetzte — für das Menschentum euripideischer Gestalten?

¹ Vgl. Snell in: Das neue Bild der Antike I 116.123.

² Oneiros und Diapaira: Agamemnon, von Zeus getäuscht (B 29) und seinerseits täuschend (B 73ff.), spricht eben dabei unwissend des Gottes wahre Absicht aus (111: Ζεύς με μέγας Κρονιδῆς ἄτη ἐνέδησε βασιλῆι, σχέτλιος), mit denselben Worten, mit denen er später (I 18) den wahren Sachverhalt erkennt. — Das Trugmotiv in der Ilias soll in anderem Zusammenhang besprochen werden.

³ Der Dichter weiß als Gesetz voraus, was den Sterblichen gemeinhin erst das bittere Resultat lehrt: πάντως ὕστερον ἦλθε δίκη, I, 8 (vgl. I, 28; 3, 15f.); 34 (σπεύδων ἦν [emend. Reinhardt] αὐτὸς δόξαν ἕκαστος ἔχει / πρὶν τι παθεῖν). Dem Frevler ist dies Gesetz der zielsicher heranschreitenden, erfüllenden Zeit (24,3 ἐν δίκῃ χρόνον der Telos-Gedanke I, 15.17.28 u. ö.) fremd; er glaubt schon entronnen zu sein, wenn die Strafe ausbleibt, die dann die Nachkommen um so sicherer trifft: I, 29ff.

⁴ Vgl. z. B. O. II 33ff.; menschliches Tun konfrontiert mit dem Künftigen: O. XII 7—9 (Tyche-Elpis), I. V 11 ~ N. V 40 (Potmos-Daimon), O. VIII 67 (Tyche. Daimon). Für Weiteres zum Motivkreis Tat-Zeit-Gottheit s. Verf., Tyche (1944) 55.

⁵ πᾶσι δέ τοι κίνδυνος ἐπ' ἔργμασιν, οὐδέ τις οἶδεν, / ἢ μέλλει σχῆσεν χρήματος ἀροχόμενον / ἀλλ' ὁ μὲν εἰ ἔρδων περιώμενος οὐ προνοήσας / ἐς μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπήν ἔπεισεν κτλ., 1,65ff.; womit Pind. O. V 15 zu vergleichen (κίνδυνος).

⁶ Zum Begriffsgehalt vgl. W. Luther, „Wahrheit“ und „Lüge“ usw., Diss. Göttingen 1935. — Die hier vorgelegten Interpretationen dienen für Euripides der Herausarbeitung jener Trüglichkeit, die sowohl bewußte Täuschung wie Irrtum und Verblendung umfaßt. Unter diesem Gesichtspunkt gliedert sich die euripideische Auffassung (wie sich zeigen wird) in die Tradition ein, während eine Verengung des Blicks auf das Intrigenmotiv leicht zu der Vorstellung führt, als sei der ganze Problemkreis für den „modernen“ Charakter der jüngeren Tragödie von vornherein bezeichnend.

⁷ In diesem Sinn etwa stellt in Reinhardts Sophoklesbuch Euripides das Gegenbild dar. — Den Tyche- und Intrigendramen der späteren Schaffenszeit spricht das Tragische ab Pohlenz, Griech. Trag. (1930) I 461.

Wir gehen von zwei der großen Leidenschaftstragödien unter den älteren der erhaltenen Stücke aus, fassen den „Herakles“ ins Auge und suchen schließlich über zwei Anagnorismos-Dramen ein Urteil zu gewinnen.

I.

In keiner älteren Tragödie, von der wir wissen, übt jemand Trug und Täuschung, weil es seiner Natur entspricht¹. Der Gegensatz, den im Jahr 431 die Medea-Tragödie bringt, in der das Aufkeimen, die Überlegung, die Durchführung eines Trugs aus dem Wesensgrunde der Heldin heraus breit dargelegt werden, scheint gewaltig. Und doch schließt sich nicht so unmittelbar von der Intrige her Medeas eigenes Wesen auf. Gerade die hexenhafte Ränke ist es ja, durch die das neue Seelendrama mit dem alten Mythos von der großen Zauberin aus Osten zusammenhängt; es ist etwas Überindividuelles, was der Dichter das ganze Drama über im Vordergrund hält². Und neben dieser traditionellen *σοφία* widerrät noch ein anderes Moment eine rein psychologische Deutung ihres Trugs³. Medea rechnet auf die Zustimmung des Chors wie der Zuschauer, wenn sie ihre *σοφία* mit dem Frauenwesen überhaupt in Verbindung bringt (259 ff., 407 ff., daneben 384 f. ihre spezielle *τέχνη* als Giftmischerin); es beirrt den Dichter nicht, daß er damit die Einzigartigkeit seiner Heldin verdunkelt⁴. Das Trug- und Täuschungsmotiv spiegelt also nicht als Ganzes ein Ich wider. Aber es bezeichnet die Bahn, auf der das seelische Besondere nun mit einer auf der attischen Bühne noch nicht erlebten Mächtigkeit einherschreitet. Die unheimliche Geistigkeit in Medeas Taten — das ist Überlieferung. Nun aber werden diese Taten dramatisch ausgebreitet, und diese Übersetzung in den Zeitablauf bedeutet zugleich die Umsetzung in seelisches Geschehen, das vor unseren Augen abrollt. Medeas Geistigkeit wird sichtbar auf der Bühne: im Gelingen ihrer dämonisch trügenden Über-

¹ Es besagt etwas anderes, wenn der zur List greift, dem äußere Macht fehlt. In diesem Sinn situationsbedingt ist das Vorgehen des Rächers Orest (dem nach altem Sagenzug der Gott den *δῶλος* ausdrücklich befiehlt, Soph. El. 37), aber auch Klytāimēstras Trug gegenüber Agamemnon. Darüber hinaus hat Klytāimēstra nicht unrecht, ihre Tat als objektiv notwendig zu empfinden, sich — was ihre Schuld nicht im mindesten verringert — als Vollstreckerin der Dike zu fühlen (1432 f.; die Schuld der Atriden ein Leitmotiv des ersten Dramenteils: Lesky, Griech. Trag. (1938) 60).

² Daß der Ruf ihrer *σοφία* von vornherein von der unheimlichen Frau nichts Gutes erwarten läßt, erfahren wir sogleich aus dem Munde des ersten von ihr Betrogenen, Kreons (285); und wo sie sich zu ihrem Rachewerk aufruft, da zitiert sie gewissermaßen den in ihrem mythischen redenden Namen angedeuteten Ruhm (401 ff.). Wenn sie Kreon gegenüber die eigene *σοφία* bagatellisiert, den Argwohn, dem sie begegnet, psychologisch begrifflich zu machen sucht, so kommt der objektive Charakter jenes Traditionszugs besonders deutlich heraus (292 ff.).

³ Vgl. Pohlenz, Griech. Trag. I (1930) 266; Lesky a. O. 148. Beide halten sich von der Farbenfreude fern, mit der D. L. Page (Einleitung zur Ausgabe (1938) p. XIV ff.) auch noch jede der Nebenpersonen psychologisch durchanalysiert. S. hierzu die berechtigte Warnung Howalds (Griech. Trag., 1930, 143 u. ö.).

⁴ „Im Listensinnen seid ihr Frauen stark“ (I. T. 1032): so geht es durch die meisten Stücke, die ein solches *μηχάνημα* enthalten; vgl. noch Hek. 884, Hipp. 480 f., Ion 843 ff. Das kann auf die natürliche Bundesgenossenschaft der Frauen untereinander ausgedehnt werden; so wird der Dramatiker mit der Schwierigkeit fertig, die dem Ränkespiel einer dramatischen Person gegen eine andere die dauernde Anwesenheit des Chors bereitet (vgl. Med. 259 ff., Ion 857, I. T. 1056 ff.). Allerdings überanstrengt er dies Auskunftsmittel, wenn er die Frauen des Chors zum Kindermord schweigen oder nur schwächlich abratet läßt. — Von der Bedeutung, die solche verschiedenartige Abstufung des Wissens in späteren Dramen gewinnt, wird noch zu reden sein.

redung gegenüber Kreon, Jason, Aigeus wie im schließenden Botenbericht von der furchtbaren Auswirkung ihrer Anschläge. Und diese Taten begreifen wir als die Taten eines Ich, weil wir die Leiden Medeas vor uns sehen. Wir lernen die Hybris kennen, die ihr angetan wird, und verstehen, wie sie ausbricht in ihre *δόλοι* und *μηχαναί*. Das Zauberwesen, Medeas mythisches Attribut, wirkt ganz neu als spontane Machtentfaltung, das Trugwerk ist von Anfang an persönliches Rachewerk. Gerade weil das *σοφία* ~ *τέχνη*-Motiv von Haus aus überindividueller Art ist, hebt die alles niederwerfende Wesenskraft, die es sich zum dienenden Werkzeug macht, sich desto deutlicher ab. Es zeigt sich, in welchem Sinn bei dem Euripides der Medea-Zeit von Individualität seiner Gestalten gesprochen werden darf. Daß der Mensch am selbsterfahrenen Leiden lernt, Ich zu sich zu sagen, zeigt schon die alte Lyrik. Wie er von hier aus zu spontanem Handeln kommt, offenbart erstmals Medea. Ein „Charakter“ in vollem Sinn ist sie darum noch nicht; und wer von Entwicklung spricht, muß bedenken, daß zwar die objektive Entwicklung von völliger Machtlosigkeit Medeas zum schließlichen Triumph vor Augen liegt, daß aber, von der Subjektseite aus gesehen, Medea am Ende dieses Weges sich lediglich als das erwiesen hat, als was sie schon zu Beginn angekündigt worden war: als *μεγαλόσπλαγχνος ψυχή* (109)¹. Daß aber auf diesem Wege Seele in Aktion gezeigt wurde, darin liegt das entscheidend Neue, liegt auch die Bedeutung des Trugmotivs, das dies Seelendrama erst ermöglicht.

Der Problemkreis, den wir untersuchen, führt noch zu einer Differenzierung der Hauptgestalt. Medea, die Meisterin arglistiger Täuschung, ist selbst eine betrogene Frau. Nicht als rein privates Schicksal ist das dem Dichter bedeutsam; er ist aufs tiefste betroffen von der Trüglichkeit des Weltlaufs überhaupt. *ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ὃς κίβδηλος ἦ | τεκμηρίῳ ἀνθρώποισιν ὥπασας σαφῆ, | ἀνδρῶν δ' ὅτω χρεὶ τὸν κακὸν διειδέναι, | οὐδεὶς χαρακτηρ ἐμπέφυκε σώματι;* (516/19). Medea konnte einem Jason zum Opfer fallen, weil der Mensch — dies die überraschende moderne Zuspitzung des mythischen Faktums — ethisch unerkennbar ist, weil eine tiefgreifende ethische Krise die Scheidung von Gut und Böse völlig unsicher macht. Es gibt kein eindeutiges *εὖ* und *κακόν* mehr; wie könnte sonst ihr Gatte seinen Verrat als „gut“, und „ihr zum Besten dienend“ (567. 95) empfinden? Vollends hat die gleiche Krise sich über das Wort ausgebreitet, das sich geduldig herleiht, selbst für die verwegenen Begriffsvertauschungen. Die ganze Heillosigkeit der Situation² wird aus der zweiten Jasonszone ersichtlich. Denn hier macht Medea die ethische Begriffsverwirrung selber zum Werkzeug ihres Trugs. Die Rede, in der sie sich vor ihrem Gemahl zum Schein demütigt, kreist wieder um den Begriff des Guten. Aber nun macht sie sich zu eigen, was Jason als seine „Wohlberatenheit“ (567) erschien: „Nun lob ich dich. Du handelst gut und klug mit deiner Heirat und ich bin die Törlin“ (884). Das Gute ist in Trug gehüllt — aber auch der Trug soll ein „Gutes“ verwirklichen. Von welcher Art? Althellenischer Ethik hätte die Zielsetzung genügt: „ich trag' es nicht, daß mich die Feinde höhnen“ (797). Aber Medeas Empfinden ist gespalten. Mit der gleichen geistigen Klarheit, mit der sie die

¹ Daneben noch (102 ff.) *ἦθος, φήσεις, φρήν* — keiner der überlieferten Begriffe reicht für sich allein zur Bezeichnung der wirkenden Wesenskraft aus: Lesky a. O. 149.

² Als solche in einem berühmten Thukydideskapitel (III 82) eben mit der Krise der *ἀξιώσεις τῶν ὀνομάτων* verbunden (für Euripides vgl. z. B. Hipp. 386 f. [zu *αἰδώς*]); aber ein Problem nicht erst der Zeit des Archidamischen Krieges.

Betörung ihrer Feinde durchführt, sieht sie auch, daß sie mit der Befriedigung ihrer Rache vor allem sich selber trifft. „Und ich — ich bin ein unglücksel'ges Weib“: das letzte Wort, das sie auf der irdischen Bühne spricht, über die sie die Schlußszene hinaushebt (1250, vgl. 818). Daß alle ihre Pläne gelingen und daß doch am Ende das unvermeidliche Fehllaufen steht, um das sie von vornherein weiß, verknüpft den Gedankenkreis von Trug und Täuschung mit dem Mittelpunkt ihrer Tragik. Damit verkörpert sie für Sokrates freilich nur den Typ der „Vielen“, die das Böse bewußt tun, obschon sie wissen, wohin ihr Weg führt (Xen. Mem. 3, 9, 4; vgl. folg. Anm.). Aber von Sokrates aus ist im Grunde auch keine Tragödie möglich¹.

Medea behält von Anfang an die Fäden ihrer Anschläge souverän in der Hand; das Gegenspiel wird völlig überwältigt. Der Trugcharakter ihres Spiels hält die (dramaturgisch notwendige) durchgehende Verständigung mit dem Chor in eindringlicher Weise aufrecht. Es wird sich zeigen, wie in den folgenden Dramen das Trugspiel sich verfeinert, wie Protagonist, Chor, Zuschauer in eine vervielfachte Illusion einbezogen werden. Hier ist die Feststellung wichtig, daß dies erste Intrigenstück² in gewisser Weise diese Entwicklung vorausnimmt. Die listensinnenden Frauen des euripideischen Theaters werden gemeinhin erst vom objektiven Gang der Dinge in ihren *μηχανήματα* widerlegt, Medeas erstaunliche Bewußtheit ist ihrem eigenen Handeln voraus; nicht erst Jason braucht ihr zu sagen, daß ihr Trugwerk sie selber rückwirkend zerstört (1361). Ihr enthüllt sich das schließliche Fehllaufen ihres Tuns schon vor der Tat, ohne die Gegenwirkung von Schicksal oder Gottheit.

Der Stil der „Medea“ setzt sich beim Dichter nicht fort. Es wird sich gleichwohl lohnen, das zuletzt bezeichnete Problem, das Verhältnis des *μηχανώμενος* zu seinem *μηχάνημα*, weiterhin im Auge zu behalten.

II.

Man pflegt die Phaidra-Tragödie mit der Medea eng zusammenzurücken, als Leidenschaftsdramen mit übergewaltigen Frauengestalten und hemmungslosem Sichauswirken von Rache und List. Einer genaueren Prüfung von unserem Zusammenhang aus kann das nicht standhalten. Medea, Phaidra (und Hekabe): es gibt keinen gemeinsamen einheitlichen Menschentyp, der zu den hier spielenden *μηχαναί* gehört; und will man in ihnen die „sittliche Verwilderung des Archidamischen Krieges“ widergespiegelt sehen, so darf man sich nicht, mit Solmsen, auf Phaidra berufen³. Medea trügt und mordet, aber sie tut es nur allzu bewußt und tut es mit zerrissenem Herzen. So trotzig sie sich am Schlusse dem verhaßten Gatten gegenüber gibt, so wenig vermittelt ihr der Triumph über den vernichteten Gegner noch ein echtes Gut. Die *δεινή φύσις* ist wurzellos geworden. Noch weniger quillt bei der fein-

¹ Eine in Medea und Hippolytos hineinragende Diskussion mit Sokrates (vgl. noch Pl. Protag. 352 D) hat Snell ermittelt (Philol. 97, 1948, 125ff.).

² Die hier zur Diskussion gestellte Betrachtungsweise sucht über die von dem Terminus nahegelegte Blickverengung hinauszuführen. Aber will man schon die Technik, mit der auf der Bühne ein Komplott durchgespielt wird, als gruppenbildendes Kriterium für die Euripidesdramen nutzen, so ist nicht einzusehen, warum Medea, *βουλεύουσα καὶ τεχνωμένη* (402), davon ausgeschlossen werden soll (so W. Schmid, Gesch. d. Gr. Lit. I 3, 1940). Ist andererseits der „Kyklops“ wirklich ein „Intrigenstück“ und darf der „Herakles“, dies erschütternde Spiel von Trug und Täuschung, unter die „politisch-patriotischen“ Stücke gestellt werden?

³ Philol. 81 (1932) 7.

differenzierten Hauptgestalt des „Hippolytos“ der Trug, der sie am Stiefsohn rächen soll, aus einer mächtigen Wesensfülle. Ihr Fehltritt wird ihrer seelischen Erschöpfung von einer skrupellosen Intrigantin abgerungen, und ihre verderbenbringende List ist ein Verzweiflungsversuch, das Beste ihres Wesens, ihre *εὐκλεια*, zu retten. Und die ist noch mehr als bloß „guter Ruf“, ist ein Stück individueller Kultur. Denn nicht infolge der Abweisung durch Hippolytos setzt ja Phaidra ihren Trug ins Werk, sondern weil ihr Antrag an den Stiefsohn durch die Ungeschicklichkeit der Amme ruchbar geworden ist. Die Vernichtung des Gegners, die ihn (wie die Königin glaubt) allein zum Schweigen bringen kann, ist nunmehr genau so nötig wie ihr eigener Tod. *Εὐκλεια* ist ein Wertbegriff alter Ethik¹, an den sich Phaidra inmitten einer heillosen Verwirrung der Begriffe klammert. Denn die große Verführungsrede der Amme rechnet genau so skrupellos mit dem lukrativen „Guten“ wie Jason. „O pfui! — Und schließt nicht augenblicks den Mund / Und läßt nie wieder solche Schande hören?“ / „Mehr ist die Schande wert denn deine Tugend; / Gut ist die Sache, denn sie rettet dich / Und schlecht der edle Name, der dich tötet“ (500). Das Trugwerk der Königin ist nicht dem Boden dieser Sophistik entwachsen, sondern soll ein echtes Gut verwirklichen. Kostet das, wie bei Medea, den Untergang des Gegners, so diesmal — Phaidra ist verletzlicher — auch den eigenen².

Die reichere Differenzierung gegenüber dem zuerst betrachteten Drama zeigen aber auch alle näheren Umstände des Spiels. Hippolytos und sein Vater kommen in ihrer Eigenart zu Wort; sie verdoppeln das Gegenspiel mit derselben zwieträchtigen Einheit (es eint sie schließlich das Betrogensein), wie auf der anderen Seite die Kammerfrau zu ihrer Herrin tritt. Die fortreizende Kraft des einmal geweckten Glaubens an den Betrug Phaidras baut eine neue Handlung auf, die ganz und gar auf Täuschung beruht. Theseus stellt nach dem Tode der Gattin Hippolytos ob seines vermeintlichen Frevels zur Rede: wieder die Klagen über den Mißbrauch der Begriffe Gut und Böse, über die Unerkennbarkeit des menschlichen Charakters³. Der Wahn baut sich eine eigene Vorstellungswelt auf; klug und einsichtsvoll-zeitkritisch wird über Tugendheuchler, Geheimkulte geredet (936 ff.), aber alles läuft ganz und gar ins Leere, trifft den Partner überhaupt nicht. Dieser fühlt sich seinerseits an Wissen um die wahren Zusammenhänge dem Vater weit voraus; aber er muß ihn, seines Schwures wegen, ja im Irrtum lassen. Der Vater wiederum muß das mißdeuten, muß sich über solch feierlichen Hochmut entrüsten und verrennt sich nur noch tiefer in Täuschung — so souverän spielt der Dichter mit dem Schein, so tief sieht er das Leben verwirrt.

¹ Er ist auch Medea nicht fremd: 404 ff.

² Anders beurteilt Pohlenz (a. O. I 281) Phaidras Sittlichkeit. Sie ist ihm „Produkt der gesellschaftlichen Erziehung; darum versagt sie bei der ersten starken Versuchung“.

³ Vgl. 925 ff. Grundsätzlich gleichen Sinnes die Äußerungen Phaidras (Doppelsinn von *αἰδώς*, 385 f., vgl. 413 *ἐν λόγοις ~ λάθρα*), aber auch Medeas (*τεκμήριον* 517 ~ Hipp. 925) und des Orestes (El. 367 ff.: „woran kann man die Menschen wirklich kennen?“). Individuell charakterisieren soll das alles gewiß nicht (richtig Pohlenz a. O. II 77). Aber angesichts des bekannten Euripidesproblems, inwieweit die Weltansicht seiner Gestalten auf den Dichter zu übertragen sei, scheint es geraten, sich hier klar zu machen, daß solchen Raisonnements das dramatische Geschehen nicht immer recht gibt. Im Fall des Theseus wird es evident als fehl am Platz erwiesen; es dient also — nicht anders als der weltenschmerzliche Ausbruch des Orest in Tauris (I. T. 570 ff., vgl. u. 153), der sich inhaltlich mit so vielen kritischen Bemerkungen anscheinend des Dichters selbst deckt (Tro. 1203 ff., Hel. 711 ff. u. ö.) — der Hervorhebung seiner *ἄγνοια*, also der Verstärkung des Eindrucks von Trug und Täuschung.

Der Vorstellungskreis von Trug und Täuschung im „Hippolytos“ wächst, wie sich zeigt, weit über das *μηχανημα* hinaus; er führt im zweiten Dramenteil ein in die hoffnungslose Wahnbefangenheit des Lebens, gerade unter Menschen, die allesamt, mit Ausnahme der *Τροφός*, gut und edel sein wollen. Wer könnte seiner Sache in ehrlichster Überzeugung gewisser sein als Theseus? Aber in dem Augenblick, wo er mit der Verfluchung seines Sohnes sein Wähnen in Taten umsetzt, schlägt er mit furchtbarer Wucht fehl. Die Königin ihrerseits strebt verzweifelt nach dem *καλόν*, und Hippolytos weiß sich bis zuletzt (1100) sicher in dessen Besitz. Was die feindlichen Parteien des Stücks eint, ist die Täuschung, der sie unterliegen. Wahnbefangen bleiben auch die beiden Hauptpersonen; Hippolytos macht sich von der Königin ein Bild, das der Zuschauer, der ihre Leiden miterlebt hat, als verzerrt empfinden muß (601 ff.); und Phaidra beurteilt ihn ihrerseits nicht minder verkehrt (689 ff., 729 f.). Über die *ἄγνοια*, in der die Träger der Handlung, als unbewußte Mitspieler in einem göttlichen Plan, überhaupt stehen, sogleich im folgenden. Was sie unterscheidet, sind die verschiedenen Stufen ihres Wissens. Vor dem eingeweihten Chor spielen Königin und Kammerfrau; Hippolytos wird zu seinem Unglück in ihren Kreis einbezogen; in der vollkommensten Unwissenheit, von beiden Seiten her in Unkenntnis gehalten, steht Theseus, eben der Mann, der allein die Macht in Händen hat. Dabei weist aber das Motiv von Trug und Täuschung auch den Weg zum seelischen Besonderen der Hauptpersonen und zu ihrer Tragik. Beides faßt sich darin zusammen, daß alle Gestalten dieses Dramas sich in hoffnungsloser Vereinzelung und gegenseitigem Mißverstehen gegenüber treten. Nicht leicht gibt es auf dem euripideischen Theater etwas Bewegenderes als das Bild Phaidras, wie sie aus ihrem Geheimnis, aus ihrem Alleinsein sich zur Unzeit herauszwingen läßt, um sich wieder zurückzuziehen in einen einsamen Tod. Dann der Königssohn, dessen Artemisdienst ihm eine eigene Welt geschaffen hat (so zeigt ihn schon die Auftrittsszene mit dem Diener), die zwangsläufig vom Vater als verdächtiges Einzelgängertum mißverstanden wird — schließlich Theseus, der am wenigsten eigene Züge trägt und weder Sohn noch Gattin kennt.

Doch ist noch auf eine weitere Blickrichtung hinzuweisen, unter die das Bühnengeschehen gerückt wird. Während die Handlung der „Medea“ in völliger Gottesferne verlief, umrahmen den „Hippolytos“ die Reden der Aphrodite und der Artemis. Der Untergang des Hippolytos, so ergibt sich aus ihnen, ist eine Folge ihres leidenschaftlichen persönlichen Zwists; Artemis soll mit dem Tod des Jüngers getroffen werden. Seine Gegnerin wird dieser Absicht geopfert. „Und Phaidra stirbt! In Ehren, immerhin — / sie stirbt; so wert gilt mir ihr Leben nicht, / daß meine Rache mir nicht höher stünde!“ (47). Alle menschliche Überlegung, alle Herzensbewegung ist also lediglich Mittel zu einem Zweck, von dem die Sterblichen nichts ahnen. Der Charakter erschütternder Täuschung, der damit von vornherein dem menschlichen Drama aufgeprägt wird, darf nicht weggedeutet werden. Aber ist von hier aus weiterzuschließen auf moralisierende Götterkritik als Hauptabsicht des Dichters? Man hat geurteilt, die Olympierinnen würden deshalb so abstoßend auf die Bühne gebracht, damit man sie kritisier¹. Immerhin ist die furcht-

¹ Pohlenz a. O. 283 f. Schwerlich wirkte die Artemis der Schlußszene (der Drohung gegen Aphrodite wegen, 1420 ff.) „abstoßend“ auf den Zuschauer. Und auch mit der Ansicht, die Gestalt der Liebesgöttin sei bewußt als Verkörperung von Phaidras Leiden-

bare, schreckende Leidenschaft im Strafen ein Zug gerade des alten Aphroditbildes¹, deutet also nicht von vornherein auf polemische Darstellung des modernen Dichters. Die Götterbühne weiterhin, von der aus gesehen alles Menschenwerk seinen Eigenwert verliert, ist, wie bekannt, hocharchaisch; nicht minder der Zug (vom Typ der Stelle Il. A 194 ff.), daß die Götter gerne über das Medium der natürlichen menschlichen Herzensregungen ins Leben eingreifen, und in der Anlage steht im „Hippolytos“ sogar die Aphrodite nahe, die am Schluß des I den Zweikampf zwischen Paris und Menelaos und den ganzen verbissenen Ernst männlichen Heldentums so ironisch wie gebieterisch fehllaufen läßt. Gewiß haben bei Euripides diese Elemente nicht mehr ihren alten Sinn. Aber die Götterkritik ist es wohl nicht, um derentwillen er verwandelt worden ist. Der Gedankenzug, den wir verfolgen, scheint eine andere Lösung nahezulegen. Nicht sowohl auf der ‚Kritik‘ der Gottheiten wie auf der der Menschen liegt das Hauptgewicht. Die Ebene von Trug und Irrtum, auf der sich die Sterblichen bewegen, wird durch die Rahmenhandlung mit Aphrodite und Artemis als doppelt wahnhaft erwiesen. Blind greift der Mensch in die Zukunft hinein, mag ihn nun der eigene *θυμός* oder die eigene vermeintliche *εἰσβολία* verblenden. Noch wird die objektive Macht, an der er scheitert, durch leibhaft auftretende Gottheiten repräsentiert²; es wird sich zeigen, daß sie, als Gegenstück zur irdischen Verblendung, künftig mehr und mehr ins Anonyme des Weltgrundes schlechthin zurücktreten. Aber ob Kypris oder Tyche: sind die Menschen diesen Mächten gegenüber Marionetten? Die Beantwortung dieser Frage wird auch für die folgenden Interpretationen richtungweisend sein. Wir sehen uns mit ihr im Gegensatz zu der Ansicht eines führenden Erklärers. Die Menschen dieses Dramas sind in ihrem Tun und Leiden in der Tat sämtlich betrogen. Aber verliert damit die Gestaltung ihres Seelenlebens, an die der Dichter soviel Kunst gewandt hat, ihren Sinn³? Es ist im Gegenteil doch wohl eben das letztlich von der Gottheit heraufgeführte Spiel, das das Seelendrama in Bewegung setzt. Gerade in ihrem *δῶλος* offenbart Phaidra *οἰστρον ἢ τροπον τινά / γενναϊότητα* (1300), womit die objektive und die subjektive Auffassung ihrer Leidenschaft lehrreich nebeneinander gestellt ist⁴. Weil Hippolytos etwas zu verschweigen hat, erst darum wird in unseren Augen seine *φύσις* ihm zum seelischen Eigentum; verkannt, fühlt er seinen Eigenwert um so gewisser (1100 f.). Daß der Dichter diese in ersten Umrissen sichtbare „private“ Sphäre zum Schluß wieder ins Objektive, in die Kultlegende, einbetten will (1423 ff.), darf nicht verkannt werden⁵. Ebensovienig läßt sich allerdings der innere Abstand übersehen, der sich nun allmählich zwischen der Götterbühne und dem Seelentum der getäuschten und mißverstehenden Menschen auftut. Es möchte doch wohl nicht von Vermenschlichung der Aphrodite

schaft entworfen, geht es nicht rein auf. Die prologsprechende Göttin steht genau an der Stelle, die nach althellenischem Denken nur von einer Gottheit ausgefüllt werden kann: vor ihr liegt die Zeit offen, sie sagt — grundsätzlich gleich der Athene im Aias-Prolog — voraus, wie alles kommen muß.

¹ Vgl. W. F. Otto, Die Götter Griechenlands (1947) 99 f.

² Angesichts des Todes erkennen Phaidra (725) und Hippolytos (1401) gar wohl dies letzte *αἴτιον* ihres Untergangs.

³ Pohlenz a. O. I 283.

⁴ Auch Medea erlebt noch ihren *θυμός* als ein „Äußeres“, vgl. Wilamowitz, Herm. 29 (1894) 151, 1.

⁵ Pohlenz a. O. I 274.

(und der Artemis) zu sprechen sein¹. Vielmehr werden, wie es scheint, die Sterblichen auf des Euripides Bühne immer „menschlicher“, die Götter rücken immer ferner, wenn sie schon ihre Funktion als Beherrscher der Zukunft beibehalten.

In dieser letztgenannten Stellung ist die Gottheit als Prologsprecherin Vermittlerin eines bedeutenden dramaturgischen Gewinns. Im Stück selbst werden, wie wir sahen, Stufen des Wissens um die Zusammenhänge gegeneinander ausgespielt. Dank Aphrodites Ankündigung sind die Zuschauer — und sie allein — den Trägern des Bühnengeschehens (einschließlich des Chors) um den entscheidenden Wissensvorsprung voraus. Er besagt, daß alles auf die Vernichtung hinausläuft, der gegenüber die Menschen, ob sie täuschen oder sich täuschen lassen, ahnungslos sind. Die besondere Gestaltung des Prologs — für die, wie bereits betont, eine Gottheit kraft ihres Zukunftswissens nicht entbehrt werden kann — dient also dazu, das Motiv „Überall Wahn“ eindringlich zu machen, das von nun an das euripideische Schaffen immer stärker beherrscht².

III.

Das Umsichgreifen des Illusionären im Bild des Menschenlebens auf der einen Seite, die vertiefte und bereicherte Schilderung des seelischen Eigenlebens auf der anderen, dies war die Schlußposition des „Hippolytos“. Sie ergibt den geraden Übergang zum „Herakles“. Auch dies Drama beginnt hocharchaisch, mit der bekannten Situation der Altarflucht³. Desto moderner

¹ Aphrodite sagt lediglich die Katastrophe der beiden Hauptgestalten voraus; die Intrige der Amme, das Verhalten des Hippolytos bleiben, als Mittel zu diesem Zweck, unerwähnt (41—50), die Spannung wird also durchaus aufrechterhalten. Was hier ausgespart ist, erscheint dann in der an Theseus gegebenen Aufklärung durch Artemis. Ihre Worte beziehen sich klärllich auf die der Prologsprecherin; dem *δείξαι* (im korrupten Vers 42) korrespondiert, daß Artemis die Rechtschaffenheit des Hippolytos „zeigen“ will (1298); die *εἰκλεῖα*, an Phaidra hervorgehoben (47), wird nun (1299) an dem Königssohn gerühmt (vgl. auch *κύντρα, νόσος* Phaidras: 39, 40 ~ 1303, 1306).

² Die Interpretation suchte die unlösliche, sowohl dramatisch-technisch wie „weltanschaulich“ fundierte Verbundenheit von Trugmotiv und Seelendrama sichtbar zu machen. Diese Verbundenheit verneint Howald, in dessen bekannter Deutungsweise das Seelendrama als „Keim der Verderbnis“ gegenüber dem eigentlichen künstlerischen Programm der Tragödie gilt (a. O. 140/41). Gewiß wird der „Sieg“ Phaidras durch ihr Seelendrama beeinträchtigt — aber eben nur deswegen, weil die Stellung der Frage nach Sieg und Niederlage dem Drama nicht anders denn aufgezungen erscheint. Am Schluß stehen „gute“ und „böse“ Partei gleichermaßen im Schicksal — und eben darauf hat es der Dichter abgesehen, nicht anders im „Herakles“ oder in den „Bakchen“. Am „Hippolytos“ widerlegt sich die Einseitigkeit der Howaldschen Grundanschauung besonders schlagend.

³ Das Altarmotiv hat bei Euripides kaum mehr religiöse Bedeutung, zeichnet aber sehr markant eine Situation, indem es — schon durch das Bühnenbild sprechend — das Drama überraschend mit einem Abschlußpunkt eröffnet. Hochberühmte Könige oder Königsfrauen, Götterkinder in ihrer tiefsten Erniedrigung, größten Bedrohung (der Dichter spielt das *παράδοξον* überall voll aus) — das macht die Frage nach der Vorgeschichte ganz von selbst dringlich. Von hier aus geht es, wie oben gezeigt wird, unmittelbar in das Hauptproblem des „Herakles“ hinein. In der „Helena“ ist das *βομὸν θάσσειν* die besonders sinnreiche Formel für die Absicht der diesmal gewählten *μυθολογία*. Eine Helene, die an heiliger Stätte ihre Tugend zu schützen strebt — das ist in der Tat die schlagendste Zusammenfassung der ganzen Prolegrede, so wie sie für den Zuschauer die verblüffende Neuerung sogleich bildhaft einprägte. — Die Abwesenheit der ursprünglichen religiösen Bedeutung fällt besonders im Eingang der „Andromache“ und im „Ion“ (1255) auf; hier ist die Altarflucht zur baren Aushilfe im Intrigenspiel geworden.

ist aber die Bewußtheit, mit der der Vater und die Gattin des in der Ferne weilenden Helden die furchtbare Lage durchdenken. Es ist nicht mehr die alte Art, resigniert den grundstürzenden Schicksalswechsel festzustellen, wie so oft in der alten Dichtung. Weil hier Gegenwart so intensiv erlebt wird, zieht sie mit besonderer Energie Vergangenheit und Zukunft an sich; Zeit wird zum Problem; der Prolog gerät geradezu zu einer Diskussion zwischen dem Greis und der jungen Frau über Sinn und Wert der *ἐλπὶς*. Dem empfindlichen Zeitgefühl dieser Menschen ist die Zukunft ein Gegenüber, das es zu bewältigen gilt. Das Drama beginnt mit solchen Versuchen, das Gesetz des Künftigen zu erraten; es endet mit der schonungslosen Enthüllung der vollkommenen Trügllichkeit solcher Versuche. Volkstümliche alte Weisheit erkennt ein Natur- und Weltgesetz: den ewigen regelmäßigen Wechsel. *κάμνουσι γὰρ τοὶ καὶ βροτῶν αἱ συμφοραί, | καὶ πνεύματ' ἀνέμων οὐκ αἰεὶ ὁμόμηρ ἔχει . . . ἐξίσταται γὰρ πάντ' ἀπ' ἀλλήλων δίχα* (101). Amphitryons auf dies Gesetz gestützte Zuversicht bewahrheitet sich zwar zunächst, der totgeglaubte Herakles kehrt, jubelnd begrüßt, zurück, nur — hat sie der greise König inzwischen selbst aufgegeben (503 ff.); und schließlich erfüllt sich seine Maxime in fürchterlich zerstörendem Sinn an ihm und seinem Hause. Weiterhin nannte die alte Dichtung gern noch eine andere Sicherung gegen die Zukunft, indem sie auf die angeborene heldische Art, auf *φύσις* und *εὐγένεια* als die sicherste Gewähr eines glücklichen Lebens hinwies. In voller Absicht nimmt der Tragiker dies als scharf durchgezeichnete Motivlinie in sein Drama vom ersten aller Helden auf — um es schließlich aufs schroffste zu widerlegen. Daß niemand, auch der Heros nicht, das Ende seiner eigenen Taten absehen kann, ist zwar auch altlyrische Erkenntnis (die Pindar respektvoll genug vorbringt, O. VII 24—31). Aber noch im resignierten Alterslied gilt für Pindar, daß die Heldenkraft der Göttersöhne wohl vorübergehend, dem Wechsel von Brache und Frucht ähnlich, aussetzen kann (N. XI 37), daß aber schließlich Chronos als Hüter der Wahrheit (vgl. O. X 53) doch wieder glänzend die Edlen herausstellt. Eben dies macht den Gedankengehalt des ersten Dramenteils und, auf seiner Peripetie, den Jubel des Chors (3. Stasimon) aus. Was der Thronräuber Lykos höhnisch bezweifelte, was sich vorübergehend selbst für Amphitryon verdunkelt hatte, ist nun glänzend erwiesen — *χρόνω*. Trug und Täuschung war also die bisherige Todesfurcht, der schmerzvolle Anruf an den vermeintlich toten Herakles, der als Retter doch schon auf dem Wege war, Irrtum war es, wenn sich schließlich Gattin und Vater in der Erkenntnis der völligen Aussichtslosigkeit vereinigten, auf Wahn gebaut das große, in die Form der Totenklage gefaßte Preislied auf Herakles. Zeus hat also den Sohn doch nicht im Stich gelassen: *ὡς πιστὸν μοι τὸ παλαιὸν ἦδη λέχος, ὃ Ζεῦ, σὸν ἐπ' ἐλπίδι φάνθη* (801). Aber wie eben noch die Klage, so ist auch dieser Jubel auf nichts anderes denn auf Täuschung aufgebaut. Die Wirklichkeit, d. h. das, was tatsächlich herauskommt, narrt diese Menschen zum zweitenmal; kaum ist der freche Usurpator erschlagen, da zerschellt auch schon wieder alles Glück. Das Reagieren der Menschen auf den Gang der Dinge hinkt immer um den jeweils entscheidenden Zeittakt hinterher, während eine neue *μεταβολή* bereits angelaufen ist. Die Zuversicht, durch die Gottessohnschaft den Helden der Irrungen der menschlichen Existenz, der „Tyche-Knechtschaft“ (1357) enthoben zu sehen, bricht mit der Lyssa-Irisszene völlig zusammen. Das altlyrische *Credo καὶ μὲν θεῶν πιστὸν γένος*

(Pind. N. X 54¹) ist falsch; auch für den Zeussohn gibt es keine unbedingte Sicherung. Folgerecht lehnt Herakles schließlich die göttliche Abstammung ab und bekennt sich zu seinem irdischen Vater (1265; vgl. 1289). — Die Befangenheit im Wähnen eint alle Personen des Dramas. Die Blindheit des Usurpators wird zuerst aufgewiesen. Er betont fortwährend höhnisch-selbstgefällig das augenblickliche Faktum seiner Macht (141. 245. 251), übersieht ahnungslos seine Bedingtheit vom Künftigen (vgl. 144f., 716f.). Sinnfälliger wird sein Wahn durch die Verzahnung der Epeisodien: Lykos' hochfahrende Drohungen sind für Zuschauer, Chor, Mitspieler auf dem Hintergrund der eben erfolgten Rückkehr des Herakles gesprochen, die eine neue Bühne schafft, von der das Gegenspiel ausgeschlossen ist. So kann Amphitryon nun seinerseits ein hohnvolles Spiel mit dem in eine Falle gelockten Tyrannen treiben. Nichts beweist klarer, wie sicher er sich fühlt — und eben deswegen trifft ihn der Schicksalswechsel so vernichtend. Bei Herakles selbst ist es der geniale Griff des Tragikers, den Zusammenbruch bei seinem Eigensten und Größten beginnen zu lassen, seiner Heldenkraft, die im ersten Dramenteil so sehnsüchtig erwartet und so dankbar bejubelt worden war. Erwartet, umjubelt war er aber vor allem als Retter seiner Kinder, die er nun selber erschlägt. Als Vater und als Helden vernichtet ihn seine Wahnsinnstat. In der unheimlichen Donquichotterie eines *ἀγών* (950) und einer vermeintlichen Erstürmung Mykenes (962) wendet sich die *ἀρετή* gegen ihren Träger. Die Zerstörung erfolgt ja im Grunde gar nicht von außen — ein Sachverhalt, dem die Auffassung des Stückes alsbarer Götterkritik nicht gerecht wird. Das Auge des Dichters richtet sich weniger auf Hera, die Arge, die Göttin des Volksglaubens, als auf den Menschen selbst. Der Wahnsinn des Helden ist nicht nur Schickung, er ist auch verwandt dem menschlichen Wahn, der Schicksalsblindheit eines Lykos und eines Amphitryon, aber eben unheimlich exemplarisch gemacht an der Selbstzerstörung des Gottessohnes. Darum ist auch sein Erwachen so erschütternd: wie Agaue in der ungemein ähnlichen Hauptszene der Bakchen² erwacht Herakles von seiner vermeintlichen zur eigentlichen Wirklichkeit (1089), die vor ihm sein Vater und der Chor erreicht haben. Die Welt ist für ihn verwandelt, die Zeussohnschaft entwertet, „*Διὸς παῖς*“ (1289) nur noch ein grausamer Hohn.

¹ Daß Euripides sich im „Herakles“ mit ihm kritisch auseinandersetzt, scheint mir eine für das Verständnis entscheidende wichtige Tatsache. So wird *πιστόν* im selben Sinn wie bei Pindar (s. o.) gesetzt, V. 801; das Lied, das den Erweis der Zeusabkunft feiert, verwendet mit der Gleichsetzung von „Verwirklichen“ und „Ansichtstellen“ — *φαίνειν, δείξαι*, 804, 811 — (dem mit schneidender Ironie das *πράγμα* 817 entgegengesetzt wird) wie mit der Chronos-Dike-Spekulation (740. 777. 805) typisch pindarische Motive.

² Die Betrachtung der „Bakchen“, in denen der Dichter für das Motiv von Trug und Täuschung die erschütterndste Gestaltung gefunden hat, würde für diese vorläufige Umschau zu weit ausgreifen müssen. Hier sei nur auf einen Gedankenzug hingewiesen. Die Gesamthandlung gibt den Weg zur Offenbarung des Dionysos wieder, im Zuge seiner Wanderung über die Erde, *ἴν' εἶπν' ἐμμανήϊς δαίμων βοροῖς* (22, vgl. 42); die Epiphanie des Schlusses entsprach dem Prolog. Von der Zielsetzung des Gottes 61 (*ὡς ὅρᾳ Κάδμωον πόλις*) bis zum Höhepunkt, Agaues Schmerzensruf (*ὄρῳ — μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαν' ἐγὼ, 1282*), wird diese Linie des „Sehenlernens“ durchgezogen. Pentheus „sieht“ den Gott nicht, der vor ihm steht, 501; er sieht und kennt sich selber und sein eigenes Wollen nicht, 506. Er, „sieht verkehrt“ im ersten Gespräch mit Dionysos (616ff.); er will „schauen“ in der großen Verführungsszene (810. 912), und seine Schuld wird seine Strafe (*γῆν δ' ὄρᾳς ἂ χρῆ σ' ὄρῶν, 924*). *ὡς ὄρῶμεν οὐχ ὄρῶμενοι* (1050) ist bis zuletzt sein Wunsch. Andererseits sieht auch die Schar der Bakchen verkehrt (1123. 1166); Agaues Wiedersehenlernen leitet ihre Heilung vom Wahnsinn und ihren Zusammenbruch ein.

Was bleibt nach so vollkommener Desillusionierung? Es ist dies die Frage, der der Schlußteil des Dramas dient. Der Handlungsverlauf hat die Tragfähigkeit der *εὐγένεια* als trügerisch enthüllt. Aber als Theseus es unternimmt, den seelisch zusammengebrochenen Freund ins Leben zurückzurufen, da stellt er ihn vor die Forderung einer *εὐγένεια* als ethischer Leistung, eines Adels, der sich im Tragen bewährt. *ὅστις εὐγενῆς βοσῶν, / φέροι τά γ' ἐκ θεῶν πτόματ' οὐδ' ἀναίεται* (1227). Mag das formal ganz an alte Ethik anklängen, hier steht eben die ganze menschliche Tragödie vom ersten Vers bis zu diesem dahinter; hier liegt der Akzent auf dem Willensentschluß des Geschlagenen, der sich in Theseus' Sinn entschließt: „Ich will das Leben tragen“ (1351). Aber nicht das legendäre Heraklesleben ist fortan so schwer, daß sein bloßes Bestehen alle Kraft erfordert. Auch der Heros ist ja, wie das Drama zeigen wollte, zurückgetreten in das allgemeine Menschenlos; nicht im Sinn herausfordernder Trivialisierung des Mythos, sondern aus der, nun freilich völlig neuen, Erkenntnis heraus, daß das Menschenleben mit seiner Trüglichkeit an sich ein Problem ist.

IV.

Das Motiv von Trug und Täuschung, so hat sich bisher ergeben, steht bei Euripides im Zusammenhang mit einem bestimmten Verhalten seiner Menschen zur Welt und zu den überindividuellen Mächten. Unser Blick richtete sich dabei von Anfang an nicht auf das *μηχανήμα* allein. Dies soll auch für ein „Intrigenstück“ wie die „Taurische Iphigenie“ beibehalten werden¹.

Durch ein ungemein überlegtes Rücken und Übereckstellen erreicht es der Dichter, daß das Drama mit einem hohen Maß von Spannung anläuft. Sie füllt sich nicht von langer Hand her aus dem Bühnengeschehen auf, sondern ergibt sich aus der besonderen Art, mit der das Geschehen überhaupt und von Anfang an betrachtet wird; sie ist, in noch höherem Maße als im „Herakles“ mit seinem Altarfluchtmotiv, nicht das Ergebnis, sondern die Voraussetzung der Handlungsführung. Diese Spannung setzt mit dem Augenblick ein, da der Bruder, dessen Tod Iphigenie soeben klagend berichtet hatte, leibhaftig die Szene betritt (67) und damit die Trauer der Schwester als Irrtum erkennen läßt; sie vertieft sich, sobald auch dies Gegenspiel Orest ~ Pylades in seiner Ahnungslosigkeit erkannt wird, und zugleich hebt sich die Instanz ab, von der aus allein über den Bereich bloßen Wähnens hinausgeblickt und ein Schluß auf den objektiven Sachverhalt gezogen werden kann: der Zuschauer. Seine Einbeziehung als des einzig Wissenden wirkt entscheidend auf die Anlage des I. Teils ein. Ihm stellt sich zunächst noch einmal die Schwester mit ihrer reich entfalteten, nun lyrisch verbreiterten Klage in ihrem rührenden Irrtum dar; vor seinem Wissen wird der Botenbericht, der die Priesterin nur ein fremdes, obschon erstaunliches Schicksal kennenlehrt, zur Ankündigung einer entsetzlichen Gefahr für beide Geschwister; ihm enthüllt sich allein die tiefironische Fügung, daß, je inniger Iphigenie zum fernen Bruder hinstrebt, desto mehr auch die Gefahr wächst, daß sie den anwesenden vernichtet, weil sie eben „nichts weiß“. Von unheimlicher Gespanntheit die Szene, da sich die ahnungslosen Geschwister gegenüberreten. Orestes kennt eine Iphigenie — aber als die Tote von Aulis; Iphigenie kennt schattenhaft einen Bruder und sehnt sich nach ihm; aber hat sie ihm die Totenehren

¹ Unter Benützung der Analysen in der Einleitung meiner Ausgabe (München 1949).

dargebracht — der lebende ist für sie ein fremder Grieche, zum Opfertod bestimmt. Wie sich nun das beiderseitige Teilwissen verschränkt zu einem Ganzen, das die gemeinsame Vergangenheit aufschließt, das macht den vielbewunderten Anagnorismos aus.

Wir sprachen von Spannung und dürfen sie definieren als das Erleben des Zwiespalts zwischen der Beschränktheit unseres Wissen von der Zukunft und dem von sich aus unaufhaltsam in diese Zukunft drängenden Gang der Dinge. Daraus spricht keine zufällige bildnerische Laune des Dramatikers, sondern jenes mächtige Lebensgefühl, das den Geist der Zeit zu beherrschen beginnt und von der Tyche bestimmt wird. Schon im Heraklesdrama war das Überpersönliche vor allem dadurch charakterisiert gewesen, daß es dem Menschen gegenüberstand, gleichviel, ob es als Hera, Zeus oder Tyche angesprochen war. Sie wird nun vor allem als Gegenbild zur tragischen Beschränktheit des menschlichen Seins erlebt. Blind greift der Sterbliche in die Zukunft hinein; aber unter seinen Würfen kann auch einer zum Erfolg führen, freilich dann in einer ganz unerwarteten Richtung. In der Erkennungsszene zeigt sich, daß selbst beim Gelingen eines Planes der Erfolg *τόχη* vermittelt sein kann; so bewirkt das auf weite Entfernung berechnete Mittel des Briefs die Erkennung der beiden einander gegenüberstehenden Geschwister. Unaufhörlich wird der Mensch in seiner Haltung zum wahren Gang der Dinge widerlegt. In dem einen Fall, wo Iphigenie einen Schicksalstrug durchschaut, da ist es gar kein Trug, sondern ihr eignes Mißverstehen gewesen — *ψευδεῖς ὄνειροι, / χαίρετε* (569). Wo sich Orestes getäuscht fühlt, da wird er richtig geleitet (711); wo er sich auf Pläne einläßt, da schlagen diese fehl. — Denn das Planen (*μηχανᾶσθαι, τεχνᾶσθαι*) wird zwar von der Situation erfordert, es gehört aber auch zu der Natur dieser Menschen. Mit der Wiedererkennung ist der Rettungsplan fest verfügt; und er ist von bezeichnender Art. Die Waffe, die sich diese vom wahren Gang der Dinge bisher so betrogenen Menschen wählen, heißt Trug und Täuschung. Das Unwirkliche, bloß Wahnhafte, das in diesem Drama eine so große Rolle spielt, wird ein virtuos beherrschtes Mittel im Kampf gegen Thoas als das Haupthindernis der *σωτηρία*. Für den Zuschauer ändert sich damit der Charakter der Spannung, aber sie vermindert sich nicht. War er bisher der Wissende, der die Zusammenhänge mit nachdenklicher Lust überschaute, so teilt er jetzt mit den Geschwistern, Pylades und dem Chor das gleiche Hoffen und Bangen gegenüber der kommenden Entscheidung.

Aber der Versuch, durch kühne Planung die Zukunft beherrschen zu wollen, schlägt fehl. Wiederum gehen die Dinge ihren eigenen Gang; zu früh erfährt der betrogene König die Wahrheit, noch einmal steht alles auf des Messers Schneide, bis die souveräne Macht eingreift, die alles ins Rechte setzt.

Der Dichter hat die Handlung nicht so führen wollen, daß das *μηχάνημα* gelingt. Der Mensch hat den Erfolg seiner Pläne nicht in der Hand: so schärft es, dem Sinn des ganzen Dramas entsprechend, der Deus ex machina noch einmal ein. Aber Irrtum und Täuschung sind es auch hier — und in der „Taurischen Iphigenie“ in besonderem Maße —, die das Seelendrama in Bewegung setzen¹. Dem dient schon die ganze Anlage des Stückes. Wenn

¹ *δοκέειν* ist als Leitwort sehr überlegt verwandt; 8. 785 geht es auf die Verblendung Agamemmons beim vermeintlichen Opfern der Tochter (vgl. 831), 349. 802 auf den Irrtum der Geschwister, 1219 auf die *δόξα* des Thoas.

Euripides die seinen Hörern von Brauron her wohlbekannte Priesterin Iphigenie nach der weltfernen Halbinsel im Barbarenland versetzte, so hat er das nicht einfach um der stofflichen Neuerung willen erfunden. Nur so vermochte er jene ergreifende Jungfrauengestalt zu schaffen, für die das Leben in Hellas seit jener schrecklichen Stunde in Aulis aufgehört hat und die nun, weil sie in ihrer Weltabgeschlossenheit nichts weiß, sich eine eigene wahnhaftige Welt aufgebaut hat. So sieht sie sich immer neuen Überraschungen gegenüber, auch nach der Wiedererkennung; denn der gemeinsam entworfene Fluchtplan schlägt fehl und selbst Athenes Schlußworte bringen Unerwartetes: Orestes wird nicht König in Mykene werden, Iphigenie wird die Heimat nicht wiedersehen. Und wie das Denken und Planen, so ist im Grunde alles Leid ein Mißverständnis. Der Gott hat alles gut gemeint, nur die Menschen haben sich geirrt. Aber müssen sie nicht irren, wenn ihnen doch die Zukunft verschlossen ist? Sind ihre Urteile und Gefühle nicht völlig in sich folgerecht? Der Widerspruch zwischen echtem Gefühl und verbohrttem Wahn erhellt aus Orests Verzweiflungsausbruch (570): *οὐδ' οἱ σοφοί γε δαίμονες κεκλημένοι / πτηνῶν ὀνείρων εἰσὶν ἀψευδέστεροι / πολὺς τάραγμος ἔν τε τοῖς θεοῖς ἔνι / κὰν τοῖς βροτείοις κτλ*¹. Das Leid der Geschwister ist deswegen nicht weniger wahr, weil es auf Irrtum und Mißverstehen beruht. In seiner dramatischen Wirkung, also in seiner künstlerischen Bedeutung ist der Irrtum wichtiger als die schließlich von der Göttin verkündete Wirklichkeit, weil er seelische Tiefen erschließt. Diese Wirklichkeit dagegen, also die Mythistorie, in die das Bühnengeschehen einmünden muß, wird seelisch nicht mehr durchdrungen. Iphigenie, deren Leid und Jubel an das Herz des Hörers rührte, wird als Priesterin zu Brauron nur eine Sagenfigur sein. Gerade dadurch, daß sie aus Trug und Täuschung hervorwächst, wird die Innerlichkeit der euripideischen Gestalten in ihrem Eigenwert sichtbar².

V.

Wer sich über die Leistung des Trugmotivs bei Euripides orientieren will, stößt auf das Wirklichkeitsproblem bei ihm überhaupt. Wirklichkeit erscheint in seiner späteren Schaffenszeit geradezu als das widerlegende Gegenbild zu dem vom Menschen Gedachten. Das kann innerhalb der Personen eines Dramas kulissenartig gesteigert werden, dergestalt etwa, daß *ἄγνοια* sich angesichts einer tieferen Wissensstufe als überlegenes Wissen vorkommen

¹ Die Subjektivität dieser Äußerung und der noch drastischeren 711 („Phoibos hat gelogen!“) wird im weiteren Verlauf bündig erwiesen; an Kritik an Apollon durch den Dichter ist natürlich nicht zu denken. — Bezüglich der Wirksamkeit des religiösen Moments in der „Iphigenie“ muß (gegenüber Pohlenz a. O. 423f.) betont werden, daß die hoffnungsvolle Sentenz des Orest 910 (*ἦν δέ τις πρόθυμος ἦ, / σθένειν τὸ θεῖον μᾶλλον εἰκότως ἔχει*) situationsbedingt ist, dem durch eine Anagnorisis vermittelten Stimmungsaufschwung entspricht, aber keineswegs die Grundlage der Tragödie im ganzen bezeichnet. Die Hoffnung auf eine Bundesgenossenschaft mit der Tyche (*τῇ τύχῃ δ' οἶμαι μέλειν τοῦδε ζῆν ἡμῖν*, 909); *τύχη* und *τὸ θεῖον* in gleichem Sinne verwandt!) wird ja sogleich enttäuscht. Mit ihrer eigenen Kraft — also ihren *δόλοι*, *μηχαναί* — geraten die Menschen geradewegs in den Untergang hinein.

² In der „Taurischen Iphigenie“ entspringt die Tragik nicht „aus dem Charakter selber, sondern aus der Situation“ (Pohlenz a. O. I 427). Man wird hinzufügen dürfen (ohne daß das schwierige Problem der euripideischen Tragik hier aufgerollt werden soll), daß die sehr überlegte Anordnung der Situationen jene verschiedenen Stufen des Irrtums zur Folge hat, die wir eng mit dem „Charakter“ der handelnden Personen verbunden fanden.

kann, bis sie von einer höheren Ebene aus entlarvt wird. Man begreift von hier aus, was den Dichter an dem Thema der Wiedererkennung getrennter Verwandter so angezogen haben wird, daß er es eine Zeitlang immer wieder aufsuchte: der erregende Widerstreit zwischen der Armut des Menschen an Wissen und Macht und seinem seelischen Reichtum. Es ist dem Dramatiker nicht entgangen, daß aus der menschlichen Schicksalsblindheit auch ausgesprochen lustspielhafte Konsequenzen entwickelt werden können; in der „Helena“ hat er diesen Weg erprobt. Doch der tiefste Gehalt dieser um den Anagnorisisgedanken kreisenden Dramatik spricht sich im „Ion“ aus. Der Motivkreis von Seele, Trug und Wirklichkeit in diesem Drama verdient eine Betrachtung.

Das Stück beginnt ohne Rätsel; der Prologsprecher, Hermes, ist beflissen, jegliche *ἄγνοια* beim Zuschauer zu zerstreuen. Ein Programmstück scheint sich zu eröffnen, in dem alles nach Plan verläuft und einzig Gottes Willen geschieht; ist ja doch auch der Sehergott Apollon, der Herr der Zukunft, Lenker des Geschehens. Der Zuschauer erfährt von Ions künftigem hohen Glück, von seinen Beziehungen zu Kreusa und Apollon, und er freut sich seines Wissens, wenn ihm nun Ion, der sich für ein Findelkind halten muß, vorgeführt wird, er freut sich des hohen Sinns, wenn der seinem Gott innig ergebene Tempeldiener dankbar und ahnungslos-treffend bekennet: „Phoibos ist mir Erzeuger und Vater“ (136). Die Hauptbeteiligten dieser Familiengeschichte sollen nach Apollons Willen in einem wohlthätigen Wahn erhalten werden. Das Schicksal dieses göttlichen Programms ist interessant genug. Daß Xuthos nicht zu wissen braucht, wer Ions wahre Mutter ist, sondern lebenslang betrogen bleiben soll, gehört durchaus zu diesem Plan. Er scheint sich schon im 2. Epeisodion zu erfüllen, wo der soeben vom Orakel belehrte athenische König freudig Ion als Sohn beansprucht, in einem Pseudo-Anagnorismus zwischen dem vermeintlichen Vater und dem vermeintlichen Sohn, in dem vor dem wissenden Zuschauer sich deutliche Situationskomik entfaltet. Der Gott hat also bewußt einen Trug zugelassen — es ist der tiefironische Gedanke des Dichters, daß eben von hier aus Apollons Plan aufgerollt und innerlich zunichte gemacht wird.

Denn inzwischen sind sich — gänzlich unprogrammmäßig — zwei Menschen begegnet, an deren Zusammentreffen dem Gott gar nichts liegen kann, Ion und Kreusa. Im zweiten Akt findet sich zusammen, was nicht zusammengehört; im ersten erkennt sich nicht, was aufs innigste verbunden ist. Seit vielen Jahren muß Kreusa ihr Leid verschweigen, ihr Kind verloren und vom Gott im Stich gelassen wähen. Das deutet sie — nur dem Zuschauer verständlich — mit jedem ihrer Worte an und verhüllt es zugleich. Ganz und gar ist die Königin im Irrtum — denn Ion lebt, der Gott hat für ihn gesorgt — und doch ist ihr Leid von tiefer Wahrheit, weil sie es erlebt hat¹. Kreusas Vorwürfe wird der Gott widerlegen, der Wahrheit ihres Schmerzes gegenüber hat er nichts zu sagen. Ions Mutter hat in der von Apollon vorgesehenen Lösung keine Stelle. Es paßt nicht zu seinem Plan, daß sich Mutter und Sohn je erkennen, nicht, daß Ion seinem neuen Vater Xuthos gegenüber so viel Eigenwillen bekundet und lieber in Delphi bleiben als in das politische

¹ Anders allerdings W. Schmidts Urteil (Gr. Lit. Gesch. I 3, 1940, 547: „Von einem Seelendrama wird hier niemand reden wollen“), dessen gesamte, äußerst ungünstige Charakteristik des Dramas nicht überzeugt.

Getriebe Athens eintreten will (585 ff.); es paßt nicht, daß überhaupt ein Eigen-Menschliches zu Wort kommt. Und doch läuft von diesen beiden, zumal von Kreusa aus, jetzt, die volle Bühne beherrschend, ein eigenes Spiel an, das zwar auf Schritt und Tritt auf Täuschung beruht, zu Trug und Irrtum führt und somit Zeugnis ablegt von der hoffnungslosen Wahnbefangenheit des Menschenwesens — das aber überraschenderweise an Wert und Tiefe das göttliche *ἀτιον* völlig zurückdrängt.

Auf das vorläufige Einverständnis zwischen Ion und Kreus ist ein Gegenbündnis Ion-Xuthos gefolgt. Der Chor setzt das Spiel vom Gegenspiel in Kenntnis, eröffnet aber damit eine Reihe von Mißverständnissen, die nach so doppelbodigen Szenen neue Spannung, neuen Trug schafft. Kreusa erfährt von dem Sohn, den Apollon ihrem Gemahl geschenkt hat, und fühlt sich nun erst recht preisgegeben. Sie ist es nicht, die ergreifende Klage läuft fehl¹; und doch hat sie „recht“. Wie die Königin nun ausbricht in Haß und Rachsucht, wie Ion seinerseits in flammendem Rechtsgefühl und zugleich in tiefster Verblendung die Mutter dem Tode überantworten will, das läßt die göttliche Leitung des Geschehens ganz außer Sicht geraten. Damit haben Apollon und Hermes nicht gerechnet, daß Kreusa in ihrer Verzweiflung, ihrem kurzsichtigen Mißverstehen nun die menschliche Kraft der *δόλου* und *μηχαναί* in Aktion setzt. Daß damit die beiden letzten Akte des Stückes aus dem vom Prolog gegebenen Rahmen herausfallen, hat man gesehen². Des Gottes Plan wird vom Menschlichen her, das seine eigene Dynamik hat, überspielt — das beweist jene eigentliche und wahre Wiedererkennung, die die Menschen (3. Epeisodion) der ersten, von Apollon unwahrhaftig in Szene gesetzten Anagnorisis gegenüberstellen. Dort war, zum Schmerz Ions, die Frage nach der Mutter offen geblieben, während jetzt mit noch größerer Dringlichkeit die Frage nach dem Vater sich erhebt. Für Ion ist die Frage seiner Herkunft eine Lebensfrage. Er hat den Mut, den Gott geradehin selber anzugehen und zur Entscheidung zu stellen; tief bedeutsam, daß Apollon ausweicht. Auf die drängenden Fragen des menschlichen Herzens gibt keine Gottheit mehr Antwort. In diesem Drama weicht der Herr von Delphi, der zuerst das Geschehen zu diktieren schien, von Szene zu Szene mehr zurück, bis er schließlich ganz ins Legendäre zurückgetreten ist. Die Gottheit, der der Epilog zufällt, stellt die kostbare, vom Dichter gewiß geliebte Verklärung der Heimatgeschichte dar. Das mythistorische Faktum — weil Ion nach Athen gehört und die Verbundenheit mit dem Ionertum verbürgt — hat Athene ihre Stelle im Drama geschaffen³. Gegenüber dem, was sich inzwischen seelisch ereignet hat, haben ihre Worte keine Offenbarungskraft mehr. Vom Standpunkt des individuellen Erlebens aus gesehen, zieht sich die Gottheit mehr und mehr in den weltfernen Glanz zurück, in dem der letzte der großen Athener, Epikur, seine Götter ansiedelt. Was hat in diesem

¹ Zu ihrem Vorwurf, daß Apollon „auf der Kithara spielt und Paiane singt“, während die Menschen durch seine Schuld leiden, vgl. Tro. 821 ff.

² Zur Diskrepanz zwischen Programm und Ausführung vgl. jetzt Owen (Ausgabe Oxf. 1939, p. XL). Seiner Meinung, daß der Prolog absichtlich mißverständlich formuliert sei, um die Spannung des Zuschauers aufrechtzuerhalten, vermag ich nicht beizutreten. Apollon täuscht sich, er wird selber in den Strudel des allgemeinen Verkennens hineingezogen, genau wie der Chor, mit dessen wissender Überlegenheit es seit dem 3. Epeisodion zu Ende ist.

³ Vgl. Pohlenz a. O. 435f., der (436) auch richtig feststellt, daß Apollon die Folgen seines Verhaltens nicht vorausgesehen hat.

Spiel von Trug und Irrtum sondergleichen den Plan der Gottheit aus dem Geleise gebracht? Wenn man es platonisch beantworten darf: das *ἀποκλίητον* der Seele. Das Wesen der Seele ist Veränderung, Schöpfertum — also auch für den Herrn von Delphi nicht voraussehbar. Die göttliche Leidlosigkeit setzt den Gott eine Stufe tiefer als der Mensch steht. Denn durch Trug und Leid hindurch erfährt der Sterbliche seinen seelischen Reichtum, damit aber auch die Möglichkeit zu einem Jubel, wie er nur auf Erden erlebt werden kann.

Wenn mit dem hier untersuchten Motivkreis wirklich ein Wesenszug der euripideischen Dramatik getroffen ist, dann müßte sich bei einem Gang durch fünf Dramen eine Leitlinie von bestimmtem Richtungssinn ergeben. Wir sehen sie zunächst in dem Umsichgreifen des Illusionären. Von der „Phaidra“ an breitet sich die allgemeine Trüglichkeit immer aus, ergreift den Chor, die Zuschauer, schließlich (Ion) die Gottheit selber. Soweit bewußt unternommene *μηχαναί* in Frage kommen, wird die Möglichkeit einer Verdoppelung der Trughandlung sichtbar. Medeas Rachewerk, von ihr souverän beherrscht, füllt die ganze Bühne. Dann kommt es vor, daß der selber vom Schicksal Betrogene zum kurzsichtigen „Intriganten“ wird; so kündigt es sich in der Phaidratragödie und im „Herakles“ (s. o. 148) an, um dann in den beiden hier behandelten Wiedererkennungsdramen ein Hauptthema darzustellen. Vor allem aber wird eine immer stärkere Rückwirkung des Problemkreises von Trug und Täuschung auf das Bild des Menschen erkennbar. Es wird zunächst durch einen überraschend archaischen Zug bezeichnet, insofern die ungemein scharf gesehene Schranke zwischen Gegenwart und Zukunft die Wertung nicht nur der menschlichen Taten, sondern überhaupt der menschlichen Existenz bestimmt. Jedoch die Zukunft beginnt bei Euripides der göttlichen Leitung, die sie im älteren Griechentum legitimierte, zu entgleiten; sie wird zum souveränen, unbeeinflußbaren Gang der Dinge (was unter Umständen Tyche heißen kann). An ihm aber, durch ihn entwickelt sich bei den dramatischen Hauptgestalten ein ungewöhnlich selbstbewußtes, „modernes“ Ich. Der Mensch, der so oft betrogene und in seiner eigenen List fehlgreifende, gelangt durch Trug und Irrtum, durch den Widerstand der Außenwelt hindurch zu einem Persönlichkeitsbewußtsein, wie es über die Grenzen der Klassik bereits hinausweist.

Der hier gebotene vorläufige Umriß zum Motiv des Trugs mußte eine Fülle von Problemen beiseite lassen. Genug, wenn der Platz bezeichnet ist, der diesem Vorstellungskreis innerhalb einer euripideischen Dramaturgie, wie sie die Zukunft einmal wird aufbauen müssen, zukommen mag.