

TO ΧΡΕΩΝ ΚΡΑΤΕΙ
DIE FEHLENDE THEOLOGIE IN EURIPIDES'
IPHIGENEIA BEI DEN TAURERN

"the whole work [...] is pervaded
by [...] unflinching rationalism."¹

Euripides' *Iphigeneia bei den Taurern* (414/411)² gehört wie *Ion* (etwa 414/410)³, *Helena* (412), *Orestes* (408) sowie Sophokles' *Philoktetes* (409) und *Oidipus auf Kolonos* (407/406) zu der Spätphase der klassischen griechischen Tragödie, die in allen diesen Fällen Handlungen aufweist, welche ein ‚gutes‘ Ende nehmen. Daß das kein Zufall sein kann, liegt auf der Hand.

Der Bankrott der olympischen Götter

Wie kommt der gute Ausgang der *Iphigeneia*⁴ zustande? Apollon gab Orestes den Auftrag, nach Tauris zu gehen und Artemis' Kultbild nach Athen zu bringen. Artemis übertrug Iphigeneia den Dienst, an diesem Ort alle Fremden auf ihrem Altar zu opfern. Wie die Handlung vorführt, kommt es beinahe zu dem furchtbaren Geschehen, daß die Schwester den eigenen Bruder dem Tod weihet. Daß das in letzter Minute vermieden wird, ist nicht der Hilfe der Götter zu verdanken, sondern der Klugheit der Menschen. Denn Iphigeneia hat den rettenden Einfall, Orestes und das Kultbild im offenen Meer zu entsühnen und dabei die gemeinsame Flucht auf dem dort ankernden Schiff durchzuführen.

Sowohl Apollons als auch Artemis' Interesse an dem Schicksal ihrer Schützlinge ist merkwürdig gering, wenn man nicht gar von einem Desinteresse sprechen muß. Artemis' Wesen ist besonders rätselhaft. Sie ist einerseits die grausame Herrin in Tauris, andererseits die allgemein griechische Göttin, die in Aulis am Ende mildernd eingreift. Wie stimmt das zusammen? Kann sie sich überhaupt gegen ihren

¹ Norwood (1948) 1960, 250.

² Vgl. Platnauer 1938, XVI (vor *Helena*); Matthiessen 1964, 63 (414 oder 413); 1979, 129 (etwa 414); Lesky 1972, 405 (vor *Helena*); 1984, 222 (wahrscheinlich 411); Latacz 1993, 345 (wohl 413).

³ Vgl. Pohlenz 1954, II, 165 (am ehesten 410); Matthiessen 1979, 132 (etwa 413); Latacz 1993, 354 (am ehesten 414).

⁴ Ohne Zusatz ist im folgenden immer *Iphigeneia bei den Taurern* gemeint.

Kultort Tauris entscheiden? Solche Fragen werden von Euripides nicht diskutiert. Noch „bedeutungsvoller ist, daß diese Gottheit sich, wie es scheint, gar nicht um das kümmert, was bei den Menschen vorgeht. Auf dem Wege zum Schiffe richtet Iphigenie noch einmal ein Gebet an ihre Herrin. Aber die Rettung muß Athena übernehmen. Artemis, die nächstbeteiligte, bleibt stumm, nicht nur im Wort. Als ginge sie das Schicksal ihres Bildes, ihre eigene Übersiedlung in ein reineres Land gar nichts an. Dem Menschen überläßt die Göttin, was mit ihr geschehen soll.“⁵ Iphigenieia handelt gemeinsam mit Orestes auf Apollons Weisung, aber weder dieser noch Artemis sind Helfer. Zumindest Apollon müßte, da sein Befehl über dem Anfang der Handlung steht, das Ende ordnen⁶. Offenbar läßt Euripides die beiden göttlichen Protagonisten mit Absicht beiseite⁷.

Was sind das für Götter, die so mit den Menschen umgehen? Sollen wir annehmen, Euripides ‚glaube‘ an sie? εἰ θεοὶ τι δρῶσιν αἰσχρὸν, οὐκ εἰσὶν θεοὶ lautet ein berühmter Ausspruch von ihm⁸. Ganz in diesen Rahmen paßt Iphigenieias Zweifel daran, daß die taurische Sitte des blutigen Fremden-Opfers auf Artemis zurückgehe (380–391)⁹:

- 380 τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέφομαι σοφίσματα,
 ἥ τις βροτῶν μὲν ἦν τις ἄψηται φόνου
 ἢ καὶ λοχείας ἢ νεκροῦ θίγη χεροῖν
 βωμῶν ἀπείργει, μυσαρὸν ὡς ἡγουμένη,
 αὐτῇ δὲ θυσίας ἤδεται βροτοκτόνοις.
- 385 οὐκ ἔσθ' ὅπως ἔτεκεν ἂν ἡ Διὸς δάμαρ
 Λητῶ τσσαύτην ἀμαθίαν. ἐγὼ μὲν οὖν
 τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα
 ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἡσθήναι βορᾶ
 τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους,
- 390 ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ·
 οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν.

Die Artemis-Priesterin selbst¹⁰ bezeichnet es als Widersinn der Göttin (σοφίσματα), daß sie einerseits auf Reinheit Wert lege und sich andererseits an blutigen Menschenopfern freue. Wie in 384 heißt es ausdrücklich schon im Prolog von

⁵ Pohlenz 1954, I, 395–396.

⁶ “Of Apollo [...] in the narrative there is not a trace” (Verrall 1895, 182).

⁷ “Iphigenieia and Orestes trusted – more or less – in Apollo and Artemis, but [...] their trust was misplaced, for these two divinities either indifferently abandon them or fail in assisting them. When we reflect upon the ineffectiveness of Apollo and Artemis in connection with the directives and deeds we have questioned earlier, theft, deceit, and bloodshed, Apollo’s power as represented in his oracle, and Artemis’ worship as established in her rituals, become highly suspect” (Hartigan 1986, 125).

⁸ Fr. 292 N².

⁹ Euripides wird hier und im folgenden nach der Ausgabe von J. Diggle, II, Oxford 1981 (corr. 1986), zitiert.

¹⁰ “The moral sense of poor Iphigenia revolts against such a goddess” (Verrall 1895, 195).

Artemis: ἤδεταί (35). Wenn Iphigeneia die grausame Sitte auf die Taurer zurückführt, stellt sie den ganzen Kult, der dem Stück zugrunde liegt, in Frage. Zwar ist ihre Schlußfolgerung nicht so scharf wie in dem zitierten Ausspruch formuliert, indem sie einen Schritt hinter dessen Apodosis zurückbleibt – οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν (391) heißt nur, die Opfersitte könne nicht von Artemis eingeführt sein –, aber implizit schwingt mit: Wenn das doch der Fall sein sollte, wäre sie keine Göttin. Denn sie kann ja nicht etwas als in ihrem Namen geschehend zulassen, was sie gar nicht will. Man mag sich, wenn man die Stelle isoliert betrachtet, mit der Aufgeklärtheit dieses Denkens zufriedengeben. Schließlich haben die Sophisten seit längerem in Athen Fuß gefaßt. Doch besteht bei Berücksichtigung des ganzen Stücks für Beruhigung kein Anlaß. Denn wenn der taurische Kult, vom griechischen Standpunkt aus gesehen, nicht gottgewollt, nicht artemisbedingt ist, hat das erhebliche Auswirkungen schon für die Entrückung in Aulis. Iphigeneias angestrebte Opferung durch den Vater war Frevel – daran wird im Prolog kaum Zweifel gelassen. Wenn aber ihr jetziges Amt ebenfalls Frevel ist – κακία müßte man aufgrund von 391 sagen –, wäre es für sie, ist man versucht zu denken, besser gewesen, sie wäre in Aulis nicht gerettet worden. Denn dann wurde sie einer äußerst zweifelhaften Zukunft zugeführt. Das hat aber nicht geringe Konsequenzen für das Bild von Artemis: Hat sie die grausamen Opfer instauriert, ist sie, jedenfalls im Denken ihrer Priesterin, selbst eine Frevlerin¹¹. Läßt sie nur zu, daß diese in ihrem Tempel und ihr zu Ehren geschehen, ist sie ohnmächtig – nicht mehr als ein bloßer Name¹². Gewiß ist es immer schwierig, Gedanken einer dramatischen Person als die des Dichters zu verstehen. In diesem Fall ist freilich nicht zu sehen, wie das zu vermeiden wäre.

Schon im Prolog treten das Wirken der Göttin und das Denken der Priesterin auseinander. Iphigeneia erzählt von ihrer Funktion bei den Menschenopfern, die Artemis dargebracht werden, und bemerkt, nur der Name der Göttin sei „schön“¹³, über das andere schweige sie aus Scheu vor ihr: τοὔνομ' ἦς καλὸν μόνον· τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη (36–37). Es ist nicht zu überhören, daß auf diese Weise die Göttin von Anfang an in ein schiefes Licht gerückt wird¹⁴.

Mit Apollon steht es nicht besser. Wie Artemis Iphigeneia bringt er Orestes in eine schlimme Lage, wie Artemis bei Iphigeneia unternimmt er bei Orestes nichts zur Rettung. Auch auf sein früheres Handeln fällt ein bedenkliches Licht. Er hatte ihn „im Stich gelassen und mußte erst durch Orestes Drohung mit Selbstmord ge-

¹¹ Zu Recht stellt Conacher 1967, 312 fest, daß “in a device not uncommon in Euripides’ treatment of the gods of myth, the nobility of a human heroine shows up the barbarity of the goddess – at least as she is presented in the savage Tauric rite.”

¹² Es ist also zu einfach, mit Grube 1961, 330 zu sagen: “Nowhere are the gods themselves made responsible for the barbaric form of worship.”

¹³ Anspielung auf ihren Beinamen Καλή (vgl. Aisch. Ag. 140).

¹⁴ Die Eindeutigkeit der späteren Partie 380–391 läßt es unnötig erscheinen, die Aussage in 36–37 durch Bezug von ἦς auf ἑορτῆς oder gar Konjektur abzumildern (vgl. Platnauer 1938, 63).

zwungen werden¹⁵, ihm den Raub des Artemisbildes anzubefehlen. Bitter wie Helena erklärt sich Orest des Gottes Motiv: ‚Weit weg wollte er mich schicken, weil er sich des vorigen Spruches schämte.‘¹⁶ Seine Klage bewegt (711–713):

ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο·
 τέχνην δὲ θέμενος ὡς προσώταθ' Ἑλλάδος
 ἀπῆλασ', αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων.

Orestes fühlte sich zu Recht verlassen. K. Reinhardt stellt in 570–575 seinen ‚Nihilismus‘¹⁷ scharf heraus und sagt, es scheine nur so, daß er durch den glücklichen Ausgang Lügen gestraft werde, da hinter diesem nicht mehr als der Euripideische Maschinengott stehe¹⁸. Von besonders pointierter, wenn nicht schneidender Wirkung ist es, wenn der Barbar Thoas im Blick auf Orestes' Muttermord Apollon, auf den er ja zurückgeht, anruft¹⁹ und erklärt, das hätte nicht einmal ein Barbar gewagt: „Ἀπολλων, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν (1174)²⁰.“

Auch sonst ist das Götterbild des Stücks durchaus zweifelhaft. Die Taurer werden zwar Barbaren genannt²¹, aber sie verehren immerhin Artemis und gehorchen Athena auf das Wort²². Andererseits ist das von den Göttern initiierte und von den Menschen praktizierte Schachern um das Kultbild kaum Ausdruck einer naiven Frömmigkeit, sondern einer intellektuellen Aufgeklärtheit. In diesem Zusammenhang ist auch Iphigeneias ‚erpresserische‘ Bitte an Artemis zu sehen: Hilf uns, ἡ τὸ Λοξίου / οὐκέτι βροτοῖσι διὰ σ' ἐτήτυμον στόμα (1084–1085).

Man wird nicht zögern einzugestehen, daß für den Denker Euripides diese Götter abgewirtschaftet haben²³. W. Jens stellt hinsichtlich ihres Wirkens in *Orestes*, *Herakles* und *Troades* treffend fest, sie seien nicht weiser als die Menschen, zu

¹⁵ 973–975.

¹⁶ Pohlenz 1954, I, 396.

¹⁷ Vgl. 570–571: οὐδ' οἱ σοφοί γε δαίμονες κεκλημένοι / πτηνῶν ὄνειρων εἰσὶν ἀψευδέστεροι.

¹⁸ (1957) 1968, 514. Vgl. unten das Kapitel ‚Götter als Spielleiter‘.

¹⁹ „Wenn er hier den Gott anruft, der den Mord befohlen hat, so wiederholt sich darin die Ablehnung, die dessen Spruch am Ende der *Elektra* durch die Dioskuren erfährt“ (Lesky 1972, 411).

²⁰ Anders Matthiessen 1964, 180, nach dem Apollon seinen Schützling rettet, endgültig von den Erinyen befreit und ihm die totgeglaubte Schwester zurückgibt. Das müßte in dem Stück gesagt, nicht postuliert werden.

²¹ Iphigeneia führt sie im Prolog als solche ein: Thoas herrsche βαρβάροισι βάρβαρος (31).

²² Burnett 1971, 61 nennt Thoas „a courtly, and, in his own sense, a pious man“.

²³ Die Ansicht von Seidensticker 1982, 211, hinter dem guten Ende leuchte „die Hoffnung auf, daß so wie die Tragödie der Atriden auch die große gesamtgriechische ‚Familientragödie‘, das Morden zwischen Sparta und Athen, vielleicht überwunden werden“ könne, ist jedenfalls nicht aus der göttlichen Erscheinung abzuleiten. Unzutreffend Nicolai 1990, 24, für den kein Zweifel besteht, „daß Euripides mit dieser Geschichte seinen Mitbürgern Mut machen und sie in der Hoffnung bestärken will, daß die Krise Athens ebenfalls mit göttlicher Hilfe überwindbar sei.“

Recht müßten sie es sich gefallen lassen, daß man sie – wie es Tyndareos im *Orestes* tue – an den sittlichen Vorstellungen der Aufklärung messe; auch Orestes wisse, Agamemnon hätte den unnützen Muttermord nicht befohlen, der Mensch wäre verständiger als Apollon gewesen. So sei es kein Wunder, daß die Olympier endlich, allen Glanzes entkleidet, als Mörder dastünden: „Apoll, der Mörder Klytaimēstras und des Neoptolemos, Hera, die Mörderin des Herakles, Aphrodite, die Mörderin Trojas.“ Ganz vergeblich bete der Mensch noch zu ihnen, opfere und suche durch die Orakel ihren Willen zu ergründen²⁴. Hinsichtlich der *Iphigeneia* kann man sich dem scharfen Schluß U. Albinis nicht verschließen: «La partecipazione della divinità è intrigata e intrigante: non c'è una struttura piramidale che da sola regga tutte le fila, ma una serie di sovrapposizioni e intrecci. Gli dei che si immischiano sono quattro: Artemide, Apollo, Posidone, Atena e ognuno conduce il suo gioco: chi interviene all'inizio, chi alla fine, e chi nel corso del processo: sul quadro ordinato e composito prevale l'impressione, se così si può dire, di una anarchia sovranaturale. Non si riesce piú ad interpretare la legge del destino, a illuminare ciò che sta dietro le cose. Il mito finisce, non perché si renda giustizia, ma perché è finita l'avventura.»²⁵

Götter als Spielleiter

In der Bühnen-Handlung sind die Götter nicht wirksam. Wozu werden sie aber noch erwähnt? Ein Wort von E. Schwartz beschreibt Euripides' Zwiespalt gut: Er sei ein Vorläufer Platons, wenn ihm die poetische Überlieferung von den Göttern gottlos erscheine; nur erlaube ihm seine Kunst nicht, die Konsequenzen zu ziehen, die Platon gezogen habe, als er die Poesie von ihrem Thron stieß²⁶. In der *Iphigeneia* zeigt sich deutlich: Ohne Apollons Befehl käme Orestes nicht nach Tauris. Der Gott setzt die Handlung in Gang. Er ist so etwas wie ein Spielleiter. Als solcher hat er eine dramaturgische, nicht eine moralische Funktion. Um Orestes kümmert er sich nicht weiter. Wenn sich auch alles zum Guten wendet, ist nicht gesagt, daß es von ihm bewirkt wird. Vielmehr geschieht es auf die Initiative der Geschwister hin. Daß man Apollons am Beginn des Ganzen stehendem Befehl nicht zu viel Gewicht beimessen darf, geht deutlich daraus hervor, daß Orestes sich mit der Bitte um Befreiung von den Erinyen an ihn wandte, indem er ihn fragte, πῶς τροχλάτου / μανίας ἄν ἔλθοιμ' ἐς τέλος πόνων τ' ἐμῶν (82–83). Davon ist aber am Schluß nicht mehr die Rede²⁷. Wenn M. Pohlenz zur Lösung dieses Problems darauf verweist, die Eri-

²⁴ (1958) 1968, 27.

²⁵ 1983, 112.

²⁶ 1912, 42.

²⁷ Es ist eine *petitio principii*, wenn man annimmt, in der von Brodaeus und Reiske nach 1468 bzw. der ersten Hälfte von 1469 angenommenen Lücke sei von Orestes' weiterem Schicksal gesprochen worden (Matthiessen 1964, 59).

nyen seien nur in Orestes' Brust vorhanden²⁸ – schon A.W. Verrall hält sie für "hallucinations of a mind disordered by misery"²⁹ –, ist es klar, daß Apollons Rolle von Anfang an rein äußerlicher Art ist.

Euripides könnte die Götter vollkommen streichen. Das „Tantalidenhaus und seine blutigen Taten und vollends der delphische Gott und die Athena am Schlusse passen nicht mehr. Diese Zwiespältigkeit wird bei Euripides immer stärker und störender.“³⁰ Es wäre ohne weiteres möglich, daß Orestes in seinem aus dem Muttermord resultierenden Wahnsinn wie an andere Orte auch nach Tauris käme. Iphigenia könnte ohne Zwang einem fernen Barbarenkult dienen, der allen Fremden feindlich ist, und bei seinen Zeremonien besonders gern Griechen opfern, da sie ihnen – wie es auch in dem vorliegenden Stück der Fall ist – gram ist. Daß die Rettung „als Nebenerfolg der Ausführung eines göttlichen Befehls erscheint, ist nicht von maßgebender Bedeutung und in freier Erfindung des Dichters begründet, um die Handlung an den altberühmten Oresteskreis angliedern zu können“³¹. Apollons Befehl ist leer geworden.

Obwohl Euripides ohne Zweifel die Handlung nur auf der Menschenebene deutet, verzichtet er doch nicht auf die Götter. Er hält aus Tradition an den herkömmlichen Vorstellungen fest, verändert die Götter freilich stark, indem er ihnen die Rolle der Spielleiter zuweist. Im *Hippolytos* erklärt Artemis am Schluß, daß sie nur deshalb den jungen Mann fallen lasse, weil sie sich nicht in die persönliche Rache Aphrodites einschalten wolle. Es sei ein Gesetz der Götter, daß keiner dem Willen eines anderen entgegentrete, sondern sie sich zurückhielten. Nur weil sie Zeus' Gebot fürchte, nehme sie diese Schande auf sich, den ihr liebsten Sterblichen dem Tod preiszugeben (1328–1334):

θεοῖσι δ' ᾧδ' ἔχει νόμος·
οὐδεὶς ἀπαντᾶν βούλεται προθυμίᾳ
1330 τῇ τοῦ θέλοντος, ἀλλ' ἀφιστάμεσθ' αἰεὶ.
ἐπεὶ, σάφ' ἴσθι, Ζῆνα μὴ φοβουμένη
οὐκ ἄν ποτ' ἦλθον ἐς τόδ' αἰσχύνῃς ἐγὼ
ὥστ' ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν ἐμοὶ
θανεῖν ἐᾶσαι.

„Das ist die Bankerotterklärung der herkömmlichen Götter, die Reduzierung ihres Waltens auf das Gebiet der Literatur. Diese Götter haben abgewirtschaftet: Anstelle einer theologischen erfüllen sie eine dramaturgische Funktion. Bei dem jüngsten der

²⁸ 1954, I, 398: Nur „in Orestes Brust sind diese Erinyen vorhanden, und von denen befreit den euripideischen Orest kein Apollo, kein äußerer Kultakt, sondern nur die seelische Gesundung, zu der ihm freilich nicht die innerste Auseinandersetzung mit dem begangenen Frevel – Muttermord bleibt Muttermord –, wohl aber die Hingabe an eine neue, den Einsatz des ganzen Menschen fordernde Lebensaufgabe verhilft.“ Vgl. ferner Norwood (1948) 1960, 249; Strohm 1949, 18–19.

²⁹ 1895, 183.

³⁰ Wilamowitz 1923, 386.

³¹ Schmid 1940, 530.

drei großen Tragiker ist das Paradoxon zu beobachten, daß die Götter auf seiner Bühne äußerlich als Spiellenker mehr denn je agieren, daß sie aber die innere Berechtigung weitgehend verloren haben.³² Auch der Deus ex machina des *Orestes* von 408 ist in diesem Zusammenhang lehrreich. W. Schmid sagt mit einem treffenden Bild, es sei „roh, wie durch Apollons Schlußurteil alle die sittlichen Wertungen, die Rührungen, Aufregungen, Leiden und Enttäuschungen, die zuvor so wirksam geschildert waren, in die ironische Beleuchtung eines sinnlosen Puppenspiels gesetzt werden, bei dem der unverantwortliche Gott die Fäden zieht.“³³

In diesem Sinn ist die einzige Epiphanie einer Gottheit in der *Iphigeneia* zu deuten. Athena tritt am Ende auf und verhindert die Verfolgung des auf der Flucht begriffenen Schiffs der Griechen durch die Taurer. Keineswegs wird man sagen dürfen, Euripides wolle zeigen, daß die Menschen letztlich auf die Hilfe der Götter angewiesen seien³⁴. In diesem Fall müßte Apollon, der das Spiel in Gang gesetzt hat, es auch beenden. Daß Athena an seine Stelle tritt, kann nur den Sinn haben, aus athenischem Blickwinkel auf den Kult der Artemis Tauropolis hinzuweisen. Athena hat nicht eine handlungsentscheidende, gar theologische³⁵, sondern, wie A.M. Ribeiro Rebelo richtig feststellt³⁶, eine kultstiftende Funktion. Ähnlich ist es in dem zeitgleichen *Ion*, in dem sie zum Schluß an Apollons Stelle erscheint, um Kreusa und Ion die weitere Entwicklung in Athen und die zukünftigen Namen von Stämmen und Phylen zu prophezeien (1571–1594), oder in der ebenfalls zeitgleichen *Helena*, an deren Ende Kastor der Schwester die spätere Vergöttlichung und die Benennung einer attischen Insel nach ihrem Namen verkündet (1666–1675). Mit solchen gelehrten ‚Begründungen‘³⁷, die ohne weiteres mit der Erfindung von Etymologien operieren, ist Euripides ein Vorläufer der Alexandriner, die – wie Apollonios und Kallimachos – religiöse Themen vor allem unter aitiologischen Gesichtspunkten zu gestalten lieben. Wie die späteren Dichter bewegt auch Euripides nicht fromme Verehrung zu der Darstellung aitiologischer Thematik. Denn *Iphigeneia* macht es „nicht die geringsten Bedenken, mit dem Kultbild ihrer Göttin als Priesterin ein schnödes Spiel zu treiben, um Thoas zu betrügen“³⁸.

³² Lefèvre 1981, 60.

³³ 1940, 623. Vgl. Lefèvre 1995, 172.

³⁴ Nach Pohlenz 1954, I, 396 hat auf die Handlungsführung „das religiöse Moment keinen Einfluß. Rein menschliche Konflikte, rein menschliches Handeln sollen wir erleben.“

³⁵ Nach Lesky 1984, 225 erstrebt Euripides im Ausklang Anschluß an den Kult, „dessen Göttern seine Tragödie in ihrer inneren Gestalt nicht mehr gehören konnte.“

³⁶ 1995, 174–175: «a peça podia terminar antes do *deus ex machina*. Este tem a função de expor os acontecimentos mitológicos posteriores e sobretudo a instituição de um *aition* [...]. O *deus ex machina* tem aqui um significado etiológico de natureza mitológico-ritual.»

³⁷ 958–960 flicht Orestes in seinen Bericht den von ihm unwissentlich bewirkten Brauch der Choen, des Kannenfestes, ein (vgl. Verrall 1895, 187). „Gezwungen genug wird dies im Munde des Orest durch das κλώω κτλ. glaubhaft gemacht; aber hier war Euripides eine Ehrung der attischen Tradition wichtiger als die dramaturgische Wahrscheinlichkeit“ (Strohm 1949, 162).

³⁸ Pohlenz 1954, I, 396.

Athena ist als Maschinengottheit noch leerer als die anderen Euripideischen *Dei ex machina*. Man wird nicht einmal mit Reinhardt sagen können, daß hinter dem glücklichen Ende „nicht mehr als der euripideische, der Fabel dienstbare Theater- und Maschinengott“ stehe³⁹: Athena ist nicht dem Ausgang der Fabel, sondern der Einführung des Kults dienstbar. Denn das „Stück wäre auch ohne ihr Erscheinen zu Ende gegangen“⁴⁰. Man sieht leicht, daß das Schiff der Griechen durch die widrigen Winde nur deshalb zurückgetrieben wird, damit Athenas Eingreifen und auf diese Weise ihr Auftreten dramaturgisch einigermaßen motiviert sind⁴¹. An sich ist es trotzdem überflüssig, da sie bereits Poseidon veranlaßt hat, den Griechen ruhige Fahrt zu gewähren (1444–1445). Der Dichter könnte sie auch ohne Zwischenfall entfliehen lassen.

Athena käme eine echte Funktion zu, wenn Euripides die Handlung so fügte, daß Thoas' Schergen die Griechen zurückbrächten und diese in Todesgefahr schwebten. Oder es könnte ein Kampf drohen, indem Thoas den Griechen entgegentritt, wenn sie das Kultbild aus dem Tempel tragen. Die Darstellung eines echten Konflikts vermeidet Euripides offenbar bewußt⁴².

Wenn Athena sogar den abwesenden Orestes anspricht, um ihm die Zukunft des Kultbilds mitzuteilen, wird offenbar, in welchem Maß die eigentliche Funktion eines *Deus ex machina* entleert ist⁴³. Der Rationalismus, daß Orestes auch aus der Ferne die Stimme der Göttin hören könne – κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρὼν θεῶς (1447) –, ist nahezu komödienreif. Nicht anders ist es in der *Helena*, in der am Ende der *Deus ex machina* Kastor die ebenfalls auf dem Schiff fortsegelnde He-

³⁹ (1957) 1968, 514.

⁴⁰ Lesky 1984, 225.

⁴¹ Das wird klar betont von Lesky 1972, 412 sowie 1984, 225: „Bald meldet ein Bote [...], daß ein Wind das Schiff zur Küste zurücktreibt. Der Dichter will noch Athena auf die Bühne bringen.“ Vgl. Webster 1967, 187 und schon Spira 1960, 120, der aber fälschlich schließt, durch die *Dea ex machina* werde nachträglich noch einmal „auf den göttlichen Hintergrund des dramatischen Geschehens hingewiesen.“ Für Strohm (1948/49) 1968, 365 ist Athena gar „die souveräne Macht [...], die alles ins Rechte setzt“ – zu Unrecht. Auch Burnett geht fehl, wenn sie annimmt, das Stück schließe „with a demonstration of the power of the gods“ (1971, 68); „and the story thus becomes one that a Solon or a Pindar might have heard with full approval“ (1971, 69). Ebenso wenig trifft die Meinung von Hartigan (die die Funktion von Apollon und Artemis richtig sieht) über Athenas Erscheinen zu, nach der „human action is [...] unsuccessful without divine aid“ (1986, 119–120). Vgl. auch 125: „Without godly help human action is apparently doomed to frustration.“

⁴² Nach Norwood (1948) 1960, 251 ist es bei Athenas Epiphanie schwer zu glauben, daß Euripides „has composed a magnificent play to bolster up theology which elsewhere he strenuously attacks.“

⁴³ Verralls bekannte radikale Kritik an den Euripideischen Maschinengöttern trifft nicht zu – jedenfalls nicht auf die *Iphigeneia* –, wenn er sagt, sie seien „a mere concession to the requirements of a theological stage, and to established superstition which must not be too openly defied“ (1895, 167).

lena anspricht (1662–1679): Dem späten Euripides beliebt es, mit alten Formen zu spielen⁴⁴.

Jens hebt die ‚entscheidende Antinomie‘ in Euripides' Werk hervor, daß einerseits die Götter ihre Macht verloren haben, andererseits der Dichter das ‚schillernde Flimmern‘ ihres Apparats brauche, „um seinen Dramen Farbe und Plastizität zu geben. Ein ‚Philosophengott‘ gewinnt nun einmal keine Transparenz; der Dramatiker benötigt die bunte Fülle der Erscheinungen, das lebendige Spiel der Kräfte, Bewegung und Gegenbewegung, den Zauber des Glanzes und die barocke Fülle der Form.“⁴⁵

Nimmt man den Text der *Iphigeneia* wörtlich, muß man Apollon und seinem Befehl an Orestes, nach Tauris zu gehen, eine spielauslösende Berechtigung zuweisen. Sie liegt aber vor der Handlung. In Aristoteles' *Poetik*⁴⁶ wird von diesem oder einem Interpolator hinsichtlich der *Iphigeneia* eigens auf die αἰτία ἔξω τοῦ καθόλου aufmerksam gemacht⁴⁷. Insofern Apollon nicht mehr in das Bühnengeschehen eingreift, ist Euripides mit diesem Stück wiederum ein Vorläufer der Neuen Komödie, in der die Gottheiten nur im Prolog aufzutreten und darüber zu berichten pflegen, daß sie das Spiel in Gang gesetzt haben. So sagt Pan in Menanders *Dyskolos*, er mache Sostratos ganz verliebt in Knemons Tochter, ἔχειν πῶς ἐνθεαστικῶς πῶ (44)⁴⁸.

Auch für Athenas Erscheinung am Ende des Stücks läßt sich Aristoteles heranziehen, nach dem der θεὸς ἀπὸ τῆς μηχανῆς nur eingesetzt werden soll ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἢ οὐχ οἶόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας⁴⁹. Das erste trifft auf den Prolog, das zweite auf den Schluß einer Tragödie zu – also auch, wie Rebeiro Rebelo sagt⁵⁰, auf die *Iphigeneia*.

⁴⁴ Stellen für ‚divine telephony unaccompanied by television‘ (Platnauer 1938, 177) wie Soph. *Ai.* 14–15 und Eur. *Hipp.* 85–86, an denen (auf der Bühne) anwesende Menschen Götter hören, sind wegen der umgekehrten Richtung anderer Art. Athena ist überdies ganz in der Nähe, Artemis war es soeben.

⁴⁵ (1958) 1968, 28.

⁴⁶ 1455b 7–8. Diese Stelle erwähnt Buxton 1992. Was er allerdings in seinem Aufsatz zeigen möchte, habe ich nicht verstanden.

⁴⁷ Nach Christ in der Ausgabe von R. Kassel, Oxford 1965 (corr. 1966), athetiert.

⁴⁸ Der Anfang des Verses ist nicht überliefert; Martin vermutet αὐτῆς, Bingen ἔρωτα.

⁴⁹ 1454b 3–5.

⁵⁰ 1995, 167.

Von Τύχη zu χρεών

Daß die traditionellen Götter in der *Iphigeneia* keine theologisch ernst zu nehmende Rolle mehr spielen, zeigt sich auch in ihrer bedenklichen Nähe zu der immer stärker an Boden gewinnenden Tyche. Gleich zu Anfang wird gesagt, daß es Apollon Orestes überlassen habe, ob er das Kultbild τέχναισιν oder τύχη gewinnen werde (89)⁵¹. τύχη ist also durchaus ein Faktor in der Rechnung des Gotts. Orestes ergibt sich entsprechend mit den Worten τὴν τύχην δ' ἔαν χρεών (489) in sein Schicksal: „Man muß das Unabänderliche seinen Gang gehen lassen.“⁵² Wenn er sich wenig später auf Iphigeneias Erkundigung nach seinem Namen hin Δυστυχής (500) nennt, antwortet sie, nicht danach habe sie gefragt, und fügt hinzu: τοῦτο μὲν δὸς τῇ τύχῃ (501). Strohm faßt τύχη hier als ‚unabänderliches Schicksal‘ auf, dem Orestes sein Unglück zuschreiben solle⁵³. Der abstrakte Begriff ist wohl beidemal von tieferer Bedeutung. Orestes klagt 711–715, daß ihn Apollon mit seinen früheren und gegenwärtigen Sehersprüchen in das Verderben führe. Pylades erwidert nicht, daß Apollon alles zum Guten wenden werde, sondern führt aus, noch habe den Freund das letzte Orakel nicht zugrunde gerichtet, obwohl er der Ermordung nahe sei; die höchste Not könne einen Umschlag bringen, wenn es sich so füge (719–722):

720 ἀτὰρ τὸ τοῦ θεοῦ σ' οὐ διέφθορέν γέ πο
 μάντευμα· καίτοι κάγγυς ἔστηκας φόνου.
 ἀλλ' ἔστιν, ἔστιν ἢ λίαν δυσπραξία
 λίαν διδοῦσα μεταβολάς, ὅταν τύχη.

Mit den μεταβολαί und der τύχη begegnen zwei wichtige Begriffe, die an die Stelle der Gottheit treten. Für das Walten Tyches, das hinter dem Verbum τυγχάνειν steht, sind die Umschwünge (μεταβολαί) charakteristisch. Sie werden von Andromache in den *Troades* als bezeichnend für ihr Geschick empfunden (614–615): „Statt eines göttlichen Prinzips herrscht die μεταβολή.“⁵⁴ Apollon ist zwar noch als Spielleiter des Geschehens in der *Iphigeneia* wichtig, aber keine Größenordnung mehr auf Pylades' metaphysischer Palette⁵⁵. Ähnlich ist die Argumentation der Priesterin, wenn sie über das Los der beiden Gefangenen reflektiert: Wer wisse, ob er nicht ein ähnliches Geschick haben werde? Alles, was die Götter betreffe, bewege sich im Dunklen, niemand sehe die Zukunft voraus; das Schicksal lasse nichts vorher erkennen (475–478):

⁵¹ Vgl. Ribeiro Rebelo 1995, 177.

⁵² Strohm 1949, 138.

⁵³ 1949, 139.

⁵⁴ Lefèvre 1989, 60. Vgl. auch am Ende dieses Kapitels.

⁵⁵ Unzutreffend ist die Ansicht von Strohm 1949, 150, daß „auf die Möglichkeit eines überraschenden, göttlich gelenkten Eingreifens in eine krisenhafte Situation hingewiesen“ werde.

475

τὰς τύχας τίς οἶδ' ὅτι
 τοιαῖδ' ἔσονται; πάντα γὰρ τὰ τῶν θεῶν
 ἐς ἀφανὲς ἔρπει κούδ' ἐν οἶδ' οὐδεὶς †κακόν†·
 ἢ γὰρ τύχη παρήγαγ' ἐς τὸ δυσμαθές.

Zunächst spricht Iphigeneia noch von dem Göttlichen (τὰ τῶν θεῶν), doch dann nimmt Tyche (τύχη) dessen Stelle ein. Gewiß ist es altes Denken, daß die zukünftigen Fügungen der Götter für den Menschen nicht vorhersehbar sind, doch berechtigt das noch nicht, es in die Gedankenwelt dieses Stücks hineinzulesen⁵⁶.

Aufschlußreich ist die Argumentation, die Euripides in der Partie 895–911 entwickeln läßt. Iphigeneia fragt klagend, ob wohl ein Mensch oder ein Gott einen Ausweg schaffe (895–899)⁵⁷. Pylades entgegnet, sie müßten selbst auf Rettung sinnen (904–906); die σοφοί nutzten den καιρός (907–908)⁵⁸. Orestes stimmt zu, er glaube, daß auch dem Schicksal gemeinsam mit ihnen daran liege; wenn einer die Initiative ergreife, habe das Göttliche mehr Kraft (909–911):

καλῶς ἔλεξας· τῇ τύχῃ δ' οἶμαι μέλειν
 910 τοῦδε ξὺν ἡμῖν· ἦν δέ τις πρόθυμος ᾗ,
 σθένειν τὸ θεῖον μάλλον εἰκότως ἔχει.

Diese Stelle klingt an eine alte Diskussion an⁵⁹. Schon in Aischylos' *Persai* fällt das Wort θεὸς συνάπτεται (742), was sowohl bei Sophokles⁶⁰ als auch bei Euripides⁶¹ in der Form wiederbegegnet, daß von Tyche gesagt wird: συλλαμβάνει. Schließlich läßt Menander eine seiner Personen auf der Bühne bekennen: τόλμη δικαία καὶ θεὸς συλλαμβάνει.⁶² Demgegenüber ist Orestes' Aussage zugespitzt. Zunächst sagt er von τύχῃ, die man auch Τύχη schreiben könnte, sie kümmere sich um sie. Doch dann fährt er fort: Wenn die Initiative bei dem Menschen liegt, gewinnt das θεῖον natürlicherweise an Kraft. Das klingt fast so, als sei das Göttliche von dem Menschen abhängig, während man erwartet: Erst wenn der Mensch die Initiative ergreift, wird das Göttliche wirksam, ‚faßt' es ‚mit an'. Diese Verschiebung⁶³ könnte von Bedeutung sein, da die Menschen der *Iphigeneia* auch ohne Götter gut auskommen⁶⁴.

⁵⁶ Das tut Strohm 1949, 137, der auf Sentenzen Pindars und Solons verweist und bemerkt, der „Gedanke an ein Zufallsregiment in der Welt“ liege ganz fern.

⁵⁷ Soweit ist der verderbte Text sicher verständlich.

⁵⁸ Von Diggle 1981 nach Dindorf athetiert.

⁵⁹ Vgl. Lefèvre 1979, 328.

⁶⁰ Fr. 927 R.

⁶¹ Fr. 432 N².

⁶² Fr. 494 K. / Th.

⁶³ Ähnlich pointiert Fr. 432 N² aus dem *Hippolytös Kalyptomenos*: αὐτός τι νῦν δρῶν εἶτα δαίμονας κάλει.

⁶⁴ Anders Matthiessen 1964, 181, nach dem bei Euripides nicht τύχη, sondern die Götter in der Welt wirken und die Menschen nur, solange sie das Ziel des göttlichen Handelns nicht erkennen, meinen, es herrschten τύχη (475–478) und παραγμός (572–573).

Der scharfe Argumentierer Euripides läßt das Stück mit einer auffälligen Aussage enden, die dadurch, daß sie Athena bei ihren Worten an Thoas in den Mund gelegt ist, sozusagen autorisiert wird: τὸ γὰρ χρεῶν σοῦ τε καὶ θεῶν κρατεῖ (1486). Diese Feststellung überrascht nicht so sehr im Blick auf die Maschinengottheit bzw. die göttliche Spielleiterin als vielmehr im Blick auf die Menschen. χρεῶν ist die überaus deutliche Beschreibung einer unerbittlichen Macht⁶⁵, erinnernd an Hekabes Kommentierung der μεταβολή als τὸ τῆς ἀνάγκης δεινόν in den *Troades* (616). Dort liegt die Vorstellung einer sinnvollen Ordnung sehr fern⁶⁶. So möchte man A. Lesky zustimmen, nach dem Euripides im Gegensatz zu Aischylos' *Oresteia* „Fragen nach der im Göttlichen beschlossenen Sinnhaftigkeit des Geschehens“ in der *Iphigenia* nicht stellt, vielmehr ein bewegtes Spiel formt, „in dem die beiden Elemente Wiedererkennung und Intrige (ἀναγνώρισις und μηχανήμα) ganz aus den menschlichen Bezügen heraus ohne religiöse Sinndeutung gestaltet sind.“⁶⁷

Zwar bereitet Euripides mit der Ersetzung der traditionellen olympischen Götter durch eine anonyme überirdische Macht hellenistischem Denken den Boden, doch ist zu sehen, daß die Neue Komödie, die in so vielen Punkten an ihn anschließt, anders wertet. In den ruhigen Zeiten, in denen sie blüht, kommt sie zu einem Weltbild, in dem allenthalben die ἀγαθὴ Τύχη wirksam ist. Arkturus im *Rudens*-Original, Boetheia in den *Synaristosai*, Pan im *Dyskolos* oder Tyche in der *Aspis* geleiten den Menschen und sind Garanten für den guten Ausgang des Geschehens, soweit es die anständig Handelnden betrifft. Wenn die Neue Komödie auch nicht eine regelrechte Theologie entwickelt, führt sie doch eine Welt vor, in der Tyche mit einem ‚Widerschein der Religion‘ umgeben ist⁶⁸. Von einem solchen Denken ist Euripides in der letzten Phase des Peloponnesischen Kriegs, der die alten Werte über den Haufen zu werfen droht, weit entfernt. Ihm muß Tyche, wenn nicht blind, so doch als harte Herrscherin, eben als χρεῶν, erscheinen⁶⁹.

⁶⁵ Nach Rivier 1944, 133 Anm. 1 muß Athenas Wort in einem «sens atténué et tout général», nicht aber in einem «sens aussi précis, aussi plein» wie *Herakles* 21 verstanden werden. Das trifft nicht zu: Es ist noch schärfer als an der Parallelstelle, insofern die Götter mit einbezogen sind.

⁶⁶ Vgl. Lefèvre 1989, 60: „Diese Personen haben nicht das Empfinden, in einer sinnvollen Weltordnung zu leben, sondern bloßem Wechsel (μεταβολή) und furchtbarem Zwang (ἀνάγκη) ausgeliefert zu sein.“

⁶⁷ 1984, 223.

⁶⁸ Nilsson 1950, 192. Vgl. Lefèvre 1979, 324.

⁶⁹ Vgl. Kitto 1961, 315: “Orestes and Pylades stand in deadly peril which they [...] have done nothing to deserve; Euripides thrills us with the peril, but obviously only that he may also thrill us by the escape. These emotions have no roots in the eternal order of the things”.

Irren der Menschen

Iphigeneia erzählt im Prolog, daß sie in der vorausgegangenen Nacht geträumt habe, sie schlafe in ihrem heimatlichen Palast im Kreis ihrer Dienerinnen. Da habe plötzlich die Erde gebebt, und das Haus sei zusammengestürzt. Davongekommen, habe sie nur noch eine Säule aufrecht stehen sehen, die mit Menschenstimme sprach. Diese mußte sie, so wie sie in Tauris Menschen zum Tod weihe, mit reinem Wasser bespritzen. Den Traum deutet sie so, daß Orestes, der letzte Sproß des Hauses, gestorben sei. Deshalb beschließt sie, ihm Totenspenden darzubringen, und tritt ab (66). Unmittelbar darauf erscheint Orestes mit seinem Freund Pylades (67). Es ist ein bewegender Augenblick des dramatischen Spiels, der den Zuschauer nicht nur mitreißt, sondern auch darüber nachdenken läßt, in welchem Wähnen und Irren die Sterblichen befangen sind. Der Mensch denkt, Gott lenkt – möchte man sagen. Lehrt diese Wendung, daß die Menschen einer höheren Fügung unterworfen seien? Sieht man Iphigeneias Traumdeutung genauer an, wird man an einer solchen Annahme Zweifel äußern müssen (55–58):

55 τοῦναρ δ' ὦδε συμβάλλω τόδε·
 τέθνηκ' Ὀρέστης, οὐ κατηρξάμην ἐγώ.
 στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδες εἰσιν ἄρσενες,
 θνήσκουσι δ' οὐς ἄν χέρνιβες βάλωσ' ἐμαί.

Iphigeneias Schluß ist keineswegs zwingend. Vielmehr könnte sie ebenso, wenn nicht vor allem, folgern, daß sie Orestes dem Tod weihen werde. Vor allem müßte sie sich später ihrer Deutung bei der Ankündigung der Fremden erinnern. Davon ist sie weit entfernt. Sie hat gar keine Skrupel, so zu schließen, wie sie es tut. ὦδε συμβάλλω (55) ist nicht vorsichtiger Potentialis, sondern apodiktischer Realis. Daß ihr Schluß nicht berechtigt ist, zeigt das Geschehen; ob er verständlich ist, wird nicht gesagt. Es ist andererseits zuzugeben, daß Iphigeneia durchaus so deuten kann, aber sie müßte sich der Unsicherheit bewußt sein und zumindest die Alternative erwägen. Später verrennt sie sich weiter auf ihrem Irrweg – darin konsequent. So wird die Parodos des Chors durch ihre Initiative zu einem Klagegesang um den vermeintlich toten Orestes. In dem Monolog nach dem Abgang des Hirten, der die Gefangennahme der beiden Griechen meldet, sagt sie, sie sei zuvor gegenüber Landsleuten immer mitleidsvoll gewesen (φιλοικτίρμων, 345), nun aber durch den Traum hart geworden (ἡγριώμεθα, 348); so werde sie den Fremden feindselig begegnen (δύσνοος, 350). Wenn ihr dann Orestes und Pylades selbst gegenüber treten, ist sie unfähig, sie zu erkennen; ihre Worte sind voll tragischer Ironie (472–479). Die unselige Zuspitzung der Situation resultiert aus ihrer falschen Auslegung des Traums. Wenn sie endlich erfährt, daß Orestes lebt, zieht sie nicht etwa in Erwägung, daß sie das nächtliche Gesicht nicht richtig verstanden habe, sondern ruft – im Irren unbeirrbar – aus: ψευδεῖς ὄνειροι, χάρετ'· οὐδὲν ἦτ' ἄρα (569)⁷⁰.

⁷⁰ Richtig spricht Strohm (1948/49) 1968, 365 zu dieser Stelle von ihrem ‚eigenen Mißverstehen‘.

In ihrem Fehlschließen ist Iphigenie eine Vorläuferin der vielen Menandrischen Bühnenfiguren, die ein zufällig oder absichtlich belauschtes Geschehen gerade in dem verkehrten Sinn deuten. Demeas in der *Samia* ist ein bemerkenswertes Beispiel. Nach U. v. Wilamowitz-Moellendorff ist es der „Hauptwitz in dieser Komödie, daß die Menschen sich immer selber den Weg zu dem Ziel, das sie alle befriedigen würde, verbauen. Dazu gehört, daß sie, wenn sie ganz schlau sind, an der Wahrheit vorbeischießen.“⁷¹

Menander konstruiert dieses Verhalten nicht lebensfremd, denn es entspricht, wie die Erfahrung lehrt, voll und ganz der Natur des Menschen. So ist es nicht verwunderlich, daß auch schon die tragische Bühne eines Sophokles ihren Beitrag dazu liefert. Oidipus ist mit seinen Schlüssen stets einen Schritt zu schnell, so daß er, wie eindrucksvoll vorgeführt wird, immer wieder an der Wahrheit, mit Wilamowitz zu reden, ‚vorbeischießt‘ – man könnte auch sagen: ‚vorbeischließt‘. Er ist, wie der Dichter ausdrücklich feststellt, ταχὺς φρονεῖν. Wer ‚schnell‘ denkt, heißt es, geht nicht sicher: φρονεῖν γὰρ οἱ ταχεῖς οὐκ ἀσφαλεῖς (617)⁷². Iphigeneia steht somit in einer würdigen Tradition. Ihre Verhaltensweise ist zwar der des schnell folgernden Oidipus verwandt, nicht aber ihr Schicksal. Dieses geht, wie später in der Neuen Komödie, gut aus.

πολὺς παραγμὸς ἔν τε τοῖς θείοις ἔνι κὰν τοῖς βροτείοις

Die Menschen stehen in der *Iphigeneia* allein, eine Hilfe der Götter ist in ihrer Not nicht zu erkennen. Sie sind auf ihre eigene Initiative angewiesen. Es ist die Priesterin, die die kühne Rettungs-Intrige ersinnt, „gescheidter als die Männer, wie es die Frauen bei Euripides öfter sind.“⁷³ 1029–1051 entwickelt sie umsichtig ihr ἐξέυρημα. Zugespitzt könnte man sagen, daß die Intrige an die Stelle der göttlichen Lenkung tritt.

Für dieses Denken weist wiederum Sophokles die Bahn. W. Schadewaldt urteilt treffend über die *Elektra*: „Seitdem der Dichter seinen Chor im ‚König Ödipus‘ das Wort von dem ‚Hingang des Göttlichen‘ hatte sprechen lassen, hat sich das Göttliche für ihn mehr und mehr mit seinem unmittelbaren Wirken aus der Welt, in der die Menschen handeln und leiden, zurückgezogen. Nicht mehr ein daimonisches Walten trägt und durchdringt nun die ganze Handlung. Ein Befehl des Gottes, der am Schluß auch seine Erfüllung findet, steht über der Handlung. Aber das Planen und Tun der Menschen bleibt in diesem Spätwerk weitgehend sich selbst überlassen; die sogenannte ‚Intrige‘ gewinnt Bedeutung.“⁷⁴ Das ist auch in der *Iphigeneia*

⁷¹ (1916) 1935, 429 Anm. 1. Vgl. Lefèvre 1979, 318.

⁷² Vgl. Lefèvre 1987, 44.

⁷³ Wilamowitz 1923, 386.

⁷⁴ 1970, I, 427–428. Vgl. Lefèvre 1993, 43.

der Fall. In ihr soll sich der Zuschauer „an der überlegenen List freuen, mit der die Griechin Lüge und Wahrheit zu einem Netz für den König verflucht, so daß er schließlich ihre treue Fürsorge belobt (1180. 1202).“⁷⁵ Dieses Verhalten ist Selbstzweck. Denn Euripides läßt Iphigenia „über das Nötige hinaus ihr Spiel mit dem gutgläubigen Könige treiben, ihn selbst darauf stoßen, daß Griechen nicht zu trauen sei (1205), und ihn schließlich so weit bringen, daß er beim Abzug der fluchtbereiten Schar sein Haupt verhüllt.“ Daß Iphigenia Thoas vorlügt, Orestes und Agamemnon gehe es gut (1183–1185), dient nur der extremen Zuspitzung der Intrige. Denn ebenso, wie der König daraus schließen soll, daß die verlassene Iphigenia sich um so mehr an den Griechen rächen wolle, könnte er auf ihre Fluchtabsicht kommen. Es grenzt an Asebie, wenn er dazu gebracht wird, ihre εὐσέβεια zu preisen (1202), oder sie ihm wahrheitsgemäß in das Gesicht sagt: πιστὸν Ἑλλάς οἶδεν οὐδέν (1205)⁷⁶. In der Tat lügt sie „partly for her own amusement“⁷⁷ und steigert „ihre Überlegenheit bis zu einem fast grotesken Hohn (1213. 20. 21).“⁷⁸ In dem Anruf an Artemis 1230–1233 ist sogar die Göttin das Opfer ihres Spiels mit den gefährlichen Doppeldeutigkeiten⁷⁹: Vor dieser hat sie nicht mehr Achtung als vor Thoas⁸⁰.

Man braucht sich nur klarzumachen, daß Iphigenia ohne weiteres ihr Ränkespiel einem Boten des Königs mitteilen und der letzte erst post festum auftreten könnte, um zu erkennen, daß es Euripides einerseits auf den dramatischen Kitzel der Betrugsszene ankommt, andererseits auf die Herausstellung der Skrupellosigkeit der drei Griechen. Daß es Iphigenia nicht die geringsten Bedenken macht, „mit dem Kultbild ihrer Göttin als Priesterin ein schnödes Spiel zu treiben, um Thoas zu betrügen“⁸¹, bestätigt den Eindruck, Euripides wolle vor allem den um jeden Preis auf seinen Vorteil bedachten Einzelnen zeigen. F. Solmsen stellt in Euripides' Tragödien das Merkmal des ‚egoistischen‘ μηχανήμα, das ‚durchaus Selbstzweck‘ sei, heraus und sagt, daß in den Stücken um 410, zu denen er auch die *Iphigenia* rechnet, das Streben nach der eigenen σωτηρία und εὐτυχία zum Agens für die μηχανήματα werde, wie überhaupt das Private jetzt immer stärker in die Tragödie eindringe⁸². Daß sich das nicht ohne die Wandlung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse vollzieht, liegt auf der Hand. Gerade in der Zeit der Entstehung der *Iphigenia* war Alkibiades das Musterbild eines nur an seinen eigenen Interessen orientierten Individuums.

⁷⁵ Lesky 1972, 411. Dort auch das folgende Zitat.

⁷⁶ Iphigenia “is certainly doing her best to illustrate and justify the bitterness of the motto” (Verrall 1985, 194).

⁷⁷ Norwood (1948) 1960, 248.

⁷⁸ Strohm 1949, 175.

⁷⁹ Vgl. Platnauer 1938, 161 zu dem ‘double entente’.

⁸⁰ Es heißt letztlich Goethe in Euripides hineinlesen, wenn Ebener 1966, 101 von der ‚echt humanen Art‘ Iphigeneias spricht.

⁸¹ Pohlenz 1954, I, 396.

⁸² (1932) 1968, 334–356.

Wenn Platnauer meint, Athena sei am Ende des Stücks "useful as giving, as it were, a heavenly *imprimatur* to an action which, viewed from a human standpoint, could only be characterized as one of lying, fraud, and theft"⁸³, wird klar, daß es weder mit dem Göttlichen noch mit dem Menschlichen stimmt⁸⁴. πολλὸς ταραγμὸς ἔν τε τοῖς θεοῖσι ἔνι / κὰν τοῖς βροταίοις (572–573).

Euripides löst sich mit den späten Stücken *Helena* und *Iphigeneia* von der Problematik der alten Tragödie. „Das Neue ist, daß der Kampf, in dem der Mensch seine Existenz behaupten muß und will, in erster Linie nicht mehr einer geheimnisvollen Schicksalsmacht gilt, sondern den eigenen Mitmenschen.“⁸⁵ Daß sich darin das Ringen des Einzelnen in der Krise der athenischen Polis widerspiegelt, mag ein Blick auf den wenig späteren *Orestes* zeigen, in dem die traditionelle Figurenkonstellation Elektra-Orestes-Pylades eine unrühmliche Rolle spielt. Schmid spricht bekanntlich von dem ‚Banditentrio‘ der Königskinder⁸⁶, die vor Mordversuch und Geiselnahme nicht zurückschrecken, und betont klar, daß aufgrund der Tatsache, wie der Dichter den Deus ex machina Apollon über alle schwerwiegenden Fragen hinweggehen lasse, „jede Deutung fehlgeht, die ihn in dieser Tragödie ernsthaft zu sittlich-religiösen Problemen Stellung nehmen läßt.“⁸⁷ Nach W. Burkert handelt es sich um die „unheimliche Verwandlung der Tragödie zum Gangsterstück“, dem die zeitgenössische „heillose Realität ihre Dissonanzen aufgeprägt“ habe⁸⁸. Gewiß, so weit wie Elektra-Orestes-Pylades gehen Iphigeneia-Orestes-Pylades nicht, aber die Verhältnisse von 414/413 sind auch noch nicht so trostlos wie die von 408. Nimmt man die *Iphigeneia* wie den *Orestes* als Versuche einer Zeitdeutung⁸⁹, ist die Skrupellosigkeit des Trios von 414/413, relativ gesehen, genauso groß wie die des

⁸³ 1938, XVIII.

⁸⁴ Hartigan 1986, 125 schließt radikal: "By her rescue of Iphigeneia and Orestes, Athena validates Apollo's oracle and civilizes Artemis' ritual. By her act she shows also her acceptance of their actions, that she supports theft and deception as valid means of achieving goals. Athena always represents Athens. Thus I would suggest that in her sanction of the deeds seen in this play the goddess shows that she and her polis have the right and power to act as they wish. They may 'Athenize' the cults of other cities, they may take what they want, create what they want, and do it in whatever way they desire. Athens may assert control over other lands and cults in whatever way she can, and give the actions divine justification. The *Iphigeneia at Tauris* comments ambiguously on Athens' role in the Greek world and the means utilized to obtain and maintain that position. Euripides asks here, yet again, upon what terms civilization, here equated with Athenian power, is possible. Athena, by her support of the trick and the theft, both asserts her power and creates an Athenian truth."

⁸⁵ Pohlenz 1954, I, 400 über *Helena* und *Iphigeneia*.

⁸⁶ In: Christ 1908, 353.

⁸⁷ In: Schmid/Stählin 1940, 621.

⁸⁸ 1974, 109.

⁸⁹ Im Blick auf die Opferung Iphigeneias in Aulis ist es nach Vellacot 1975, 200 "natural to suppose that the author was investing this ancient story with the same analogous meaning for the war-oppressed world of 413 B. C. as we find in his other sacrifice-plays."

Trios von 408. Immerhin sind die drei Griechen "thieves and Iphigenia a traitress".⁹⁰ Verrall sagt völlig zutreffend, wir hätten "in reality no need or right to suppose that Euripides thought the proceedings of the three conspirators altogether admirable, or desired to give that impression."⁹¹ Wenn J. Burckhardt davon spricht, Euripides mache „aus Helena eine Dirne, aus Menelaos einen Narren, aus Orest einen Verbrecher“⁹², hat er den *Orestes* von 408 im Auge.

Von der *Iphigenia* führt ein direkter Weg zum *Orestes*. *Iphigenia in Aulis* und *Bakchai* zeigen vollends, daß der späte Euripides ein eminent politischer Dichter ist⁹³.

Ausblick

Es ist somit in verschiedener Hinsicht zu sehen, daß Euripides mit der *Iphigenia* einen Weg beschreitet, der direkt zu der Neuen Komödie führt⁹⁴. Insofern vollzieht sich die Auflösung der klassischen Tragödie des fünften Jahrhunderts konsequent. Wilamowitz bemerkt im Anschluß an das zitierte Wort, die Zwiespältigkeit, daß die Götter in der *Iphigenia* nicht paßten, werde bei Euripides immer stärker und störender: „Er hat in der *Alope* eine attische Ortssage so behandelt, daß Menander die Handlung geradezu für eine Komödie benutzen konnte, und in einem der posthumen Dramen kauft ein Vater unwissentlich die eigne Tochter als Sklavin und dreht sich die Handlung um ihre Erkennung: das kann man geradezu ein Komödienmotiv nennen. Es war ein Fortschritt, aber zugleich die Zerstörung des tragischen Stiles, daß Euripides für solche Stoffe tief in die Sprache des Lebens hineingriff, eine wunderbare Kühnheit bei dem Greise.“⁹⁵ Daß dessen Weg konsequent zu diesem Ziel führt, mag auch die Betrachtung der *Iphigenia* lehren. Die Erschütterungen des Peloponnesischen Kriegs prägen sich tief in das Weltbild des τραγικώτατος τῶν ποιητῶν ein.

Freiburg i.Br.

Eckard Lefèvre

⁹⁰ Norwood (1948) 1960, 248.

⁹¹ 1895, 195.

⁹² Griechische Kulturgeschichte, II, 305 (Kröner-Ausgabe o.J.).

⁹³ Vgl. Lefèvre 1995, 171–178.

⁹⁴ Vgl. allgemein das Kapitel ‚Tragödie und Komödie‘ bei Lefèvre 1979, 314–320.

⁹⁵ 1923, 386.

Literatur

- Albini, U.: L'Ifigenia in Tauride e la fine del mito, in: PP 38, 1983, 105–112.
- Burkert, W.: Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes, in: Antike & Abendland 20, 1974, 97–109.
- Burnett, A.P.: Catastrophe Survived. Euripides' plays of mixed reversal, Oxford 1971.
- Buxton, R.: Iphigénie au bord de la mer, in: Pallas 38, 1992, 209–215.
- Christ, W.v.: Geschichte der griechischen Literatur. Unter Mitwirkung von O. Stählin, bearb. von W. Schmid, I, München⁵1908.
- Conacher, D.J.: Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure, Toronto 1967.
- Ebener, D.: Die humane Gestalt der ‚Taurischen Iphigenie‘, in: Das Altertum 12, 1966, 97–103.
- Grube, G.M.A.: The Drama of Euripides, with minor corrections London/New York 1961.
- Hartigan, K.V.: Salvation via Deceit: A New Look at the *Iphigeneia at Tauris*, in: Eranos 84, 1986, 119–125.
- Jens, W.: Euripides, Einleitung zu: Euripides, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden [...], Stuttgart 1958, I, VII–XXXIX = Euripides, in: Schwinge 1968, 1–35.
- Kitto, H.D.F.: Greek Tragedy. A Literary Study, London³1961.
- Latacz, J.: Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993.
- Lefèvre, E.: Menander, in: G.A. Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama, Darmstadt 1979, 307–353.
- Lefèvre, E.: Theatrum Mundi: Götter, Gott und Spielleiter im antiken Drama, in: F. Link/G. Niggel (Hrsg.), Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart, Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs, Berlin 1981, 49–91.
- Lefèvre, E.: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' *Oidipus Tyrannos*, in: WJ 13, 1987, 37–58.
- Lefèvre, E.: Die Funktion der Götter in Euripides' ‚Troades‘, in: WJ 15, 1989, 59–65.
- Lefèvre, E.: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' *Elektra*, in: WJ 19, 1993, 19–46.
- Lefèvre, E.: Euripides' *Bakchai* und die politische Bedeutung seines Spätwerks, in: Drama 3, 1995, 156–181.
- Lesky, A.: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen³1972.
- Lesky, A.: Die griechische Tragödie, Stuttgart⁵1984.
- Matthiessen, K.: Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides, Hypomnemata 4, 1964.
- Matthiessen, K.: Euripides: Die Tragödien, in: G.A. Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama, Darmstadt 1979, 105–154.
- Nicolai, W.: Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina, Heidelberg 1990.
- Nilsson, M.P.: Geschichte der griechischen Religion, II, München 1950.
- Norwood, G.: Greek Tragedy, London⁴1948, with corrections London 1953, Neudruck New York 1960.
- Platnauer, M.: Euripides, Iphigenia in Tauris, ed. with comm., Oxford 1938.
- Pohlentz, M.: Die griechische Tragödie, I/II, Göttingen²1954.
- Reinhardt, K.: Die Sinneskrise bei Euripides, in: Die Neue Rundschau 68, 1957, 615–646 = Schwinge 1968, 507–542.
- Ribeiro Rebelo, A.M.: O *deus ex machina* e o conceito de *tyche* na economia de *Ifigénia entre os Tauros*, à luz da teoria Aristotélica, in: Humanitas 47, 1995, 165–186.

- Rivier, A.: Essai sur le tragique d'Euripide, Lausanne 1944.
- Schadewaldt, W.: Hellas und Hesperien, I/II, Zürich/Stuttgart 1970.
- Schmid, W./Stählin, O.: Geschichte der griechischen Literatur, I, 3/1, München 1940.
- Schwartz, E.: Charakterköpfe aus der antiken Literatur, I. Reihe, Leipzig/Berlin 1912.
- Schwinge, E.-R. (Hrsg.): Euripides, WdF, Darmstadt 1968.
- Seidensticker, B.: Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie, Hypomnemata 72, 1982.
- Solmsen, F.: Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides, in: Philologus 87, 1932, 1–17 = Schwinge 1968, 326–344.
- Spira, A.: Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides, Diss. Frankfurt a.M. 1957, Kallmünz 1960.
- Strohm, H.: Euripides, Iphigenie im Taurerlande, Text und Erläuterungen, München 1949 (Einleitung teilweise in: Schwinge 1968, 373–391).
- Vellacot, Ph.: Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning, London 1975.
- Verrall, A.W.: Euripides the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion, Cambridge 1895.
- Webster, T.B.L.: The Tragedies of Euripides, London 1967.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. v.: Die Samia des Menandros (1916), in: Kleine Schriften, I, Berlin 1935, 415–439.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. v.: Griechische Tragödien, übers., IV, Berlin 1923.