

DER TRAGIKER AN DER ZEITENWENDE KONTRASTIERENDE TRAGÖDIENKONZEPTE IM SPÄTWERK DES EURIPIDES

Als wahrscheinlich im Jahre 405 v. Chr. *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis* postum von Euripides' gleichnamigem Sohn auf die Bühne gebracht wurden¹, waren an den Großen Dionysien in Athen in den ca. 130 Jahren seit der Entstehung der Gattung mutmaßlich über 1000 Tragödien aufgeführt worden. Euripides selbst hatte zu den alljährlichen Agonen die stattliche Zahl von etwa 90 Stücken beigetragen. Dichter wie Publikum blicken zu dieser Zeit also auf eine lange Tradition zurück, auf einen langen Zeitraum, in dem es immer wieder von Neuem darauf ankam, den altbekannten Mythen neue Wendungen und Deutungen abzugewinnen.

Unter den ‚Großen Drei‘ der Attischen Tragödie ist Euripides der experimentierfreudigste. Das läßt sich wohl trotz der Tatsache feststellen, daß wir mit 17 erhaltenen Tragödien und einem Satyrspiel bei ihm einen sehr viel repräsentativeren Eindruck von seinem Œuvre besitzen als bei seinen beiden Vorgängern mit sechs beziehungsweise sieben Werken²: Er nimmt sich manchmal große Freiheiten bei der Ausgestaltung des Mythos, dessen Handlungsverlauf ja vorgegeben war, heraus, er ‚verbürgerlicht‘ die Tragödie durch Einführung von Dienergestalten in tragenden Rollen, er experimentiert mit komischen Elementen und der Möglichkeit eines Happy-Ends und wird damit sowie mit hochkomplizierten Intrigenhandlungen und dem häufigen Einsatz eines *deus ex machina*, der zum Schluß mit nicht immer unproblematischen Lösungen den Handlungsknoten entwirrt³, zum Wegbereiter und Ahnherrn der Mittleren und Neuen Komödie.

¹ Diese Information verdanken wir einem Scholion zu Aristophanes' *Fröschen*, V. 67.

² Daß die 18. im Corpus des Euripides erhaltene Tragödie, der *Rhesos*, unecht ist, wird nur noch ganz selten in Zweifel gezogen. In der Praefatio seiner Textausgabe zögert Diggle (1994) VI immerhin, sie Euripides mit letzter Sicherheit abzusprechen. Mir scheint die pointierte Formulierung von Latacz (²2003) 257 auch in dieser Härte zuzutreffen: „Das Ganze ist eher ein Schülerstück bei einem Gymnasiumsfest als eine Tragödie.“

³ Insbesondere Artemis im *Hippolytos* und Apollon in der *Elektra*, in dessen Auftrag die Dioskuren als *dei ex machina* erscheinen, finden Lösungen der tragischen Problematik, welche die wirklichen Probleme der Menschen völlig ignorieren: Der sterbende Hippolytos hat nichts davon, daß Artemis, um ihn zu rächen, einen Günstling Aphrodites umbringen will (Hipp. 1416–1422), und die Entsühnung von Elektra und Orest kann die aus dem Muttermord resultierenden Gewissensbisse nicht ungeschehen machen (El. 1308–1341).

Auf der anderen Seite wurde Euripides schon von Aristoteles zum Tragischsten der ‚Großen Drei‘ erklärt⁴. Daß dieser Ehrentitel seine Berechtigung hat, zeigen in besonderem Maße die beiden letzten erhaltenen Werke des alten Dichters, *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis*, die im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen sollen. Die Sujets beider Tragödien ähneln sich darin, daß ein tragischer Familienkonflikt, ein Verbrechen einer Mutter an ihrem Sohn beziehungsweise eines Vaters an seiner Tochter ein zentrales Handlungsmotiv darstellt: In den *Bakchen* reißt Agaue, vom Gott Dionysos mit Wahnsinn geschlagen, ihren Sohn Pentheus in Stücke, in der *Aulischen Iphigenie* will oder muß Agamemnon seine Tochter Iphigenie opfern, um die Abfahrt der griechischen Flotte nach Troja zu ermöglichen. Damit sind aber die Gemeinsamkeiten bereits weitgehend erschöpft: Wie Gilbert Murray es formuliert hat, „The *Iphigenia in Aulis* ... is curiously different from its twin sister the *Bacchae*. ... The *Iphigenia* was all invention, construction, brilliant psychology; it was a play of new plot and new characters. The *Bacchae* takes an old fixed plot, and fixed formal characters ... The *Iphigenia* is full of informalities, broken metres, interruptions. Its Chorus hardly matters to the plot and has little to sing. The *Bacchae* is the most formal Greek play known to us; its Chorus is its very soul and its lyric songs are as long as they are magnificent.“⁵ Meines Wissens wurde bisher nicht der Versuch unternommen, in einer synoptischen Betrachtung der beiden Stücke zu untersuchen, ob hier ein bewußt als solches gestaltetes Gegensatzpaar vorliegen könnte. Ziel der folgenden Untersuchung ist, die Richtigkeit dieser These nachzuweisen und sie zur Erklärung einiger Interpretationsprobleme in beiden Stücken nutzbar zu machen. Zu diesem Zweck soll ein Raster entwickelt werden, anhand dessen die beiden Tragödien kontrastiv miteinander verglichen werden können.

Um eine Basis für diesen Vergleich zu schaffen, ist es zunächst erforderlich, sich mit Datierungsfragen zu befassen. Denn nur wenn beide Stücke von Euripides selbst für eine gemeinsame Aufführung vorgesehen waren, war eine gezielte Vermittlung dieses Kontrastes an das Publikum möglich. Das letzte sicher datierbare Ereignis im Leben des Dichters ist die Aufführung einer Trilogie, welcher der uns erhaltene *Orest* angehört, im Frühjahr 408 v. Chr. in Athen. Spätestens Anfang März 406 muß der Dichter im Alter von 74 oder 78 Jahren gestorben sein, weil laut Auskunft der antiken Euripides-Vita, des sogenannten *Genos*, der greise Sophokles auf die Todesnachricht hin an den Großen Dionysien 406 ein Trauergewand anlegte und Chor und Schauspieler unbekrönt auftreten ließ⁶. Den größten Teil seiner zwei letzten Lebensjahre verbrachte Euripides in Makedonien als Gast des Königs Archelaos. Wahrscheinlich als Gastgeschenk verfaßte der Dichter eine Tragödie *Archelaos*, die mit einem möglicherweise frei erfundenen Mythos einen fiktiven Ahnherrn des Gastgebers verherrlichte und letz-

⁴ Aristoteles, *Poetik* 13, 1453a 29 f.

⁵ Murray (1965) 91–93.

⁶ *Genos* 2.

teren zu einem Nachfahren des Herakles machte⁷. Außerdem wissen wir von drei weiteren verlorenen Stücken, die in den letzten Lebensjahren des Dichters entstanden, *Temenos*, *Temeniden* und *Alkmeon in Korinth*. Da der Tragödienheld Archelaos Sohn eines Temenos ist, gehören *Temenos* und *Temeniden* ziemlich sicher mit dem *Archelaos* zusammen zu einer Trilogie⁸, womit sich *Alkmeon von Korinth*, *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis* zu einer zweiten Trilogie ohne thematischen Bezug der Stücke aufeinander gruppieren. Da weiterhin die Annahme plausibel ist, daß Euripides mit der Dankabstimmung an seinen Gastgeber durch die *Archelaos*-Trilogie nicht zu lange gewartet hat und der Überlieferungszustand der *Aulischen Iphigenie* mit ihrem zweifellos unechten Schluß darauf hindeutet, daß Euripides dieses Stück nicht mehr vollenden konnte, kann als so gut wie sicher gelten, daß die *Archelaos*-Trilogie die frühere ist und spätestens im Jahre 407 in Makedonien aufgeführt wurde⁹. Mit größter Wahrscheinlichkeit sind also *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis* zusammen mit dem *Alkmeon in Korinth* die letzten Werke des Dichters und gehören derselben Trilogie an, so daß einer synoptischen Deutung methodisch nichts im Wege steht.

Was kann, um nun den angekündigten Raster zu entwerfen, als typisch zumindest für den späten Euripides angesehen werden? Hier sind zunächst vollständigkeithalber vier Punkte zu nennen, die aus Gründen der Übersichtlichkeit nur knapp behandelt werden können:

1. die ‚moderne‘ Sprache, die sich, besonders im Kontrast zum feierlichen Pathos des Aischylos, stärker der Prosasprache annähert.
2. die Vorliebe für Monodien, die ab den zwanziger Jahren in kaum einem Stück fehlen, während Sophokles sie recht sparsam verwendet und Aischylos sie möglicherweise noch gar nicht kennt¹⁰.

⁷ Weniger wahrscheinlich ist die von Matthiessen (2002) 256 erwogene Möglichkeit, daß Archelaos den Dichter zum Dank für die Abfassung eines Dramas über seine Familie eingeladen haben sollte. – Der Text der knapp 40 Fragmente des *Archelaos* findet sich bei Nauck, TGF 228–264, Text und Übersetzung enthält Seeck (1981) 96–109; eine kommentierte Ausgabe bietet A. Harder, Euripides’ Kresphontes and Archelaos. Introduction, Text and Commentary, Mnem Suppl. 87 (1985) 125–272; zur Rekonstruktion des Inhalts siehe Pseudo-Hygin, Fab. 219, Webster (1967) 252–257, Seeck (1981) 583 f., Matthiessen (2002) 256–258.

⁸ Vgl. Zieliński (1925) 236, Webster (1967) 252. Der Temenos-Mythos ist uns durch Pseudo-Apollodor, *Bibliothèque*, II 172–180 bekannt. Von *Temenos* und *Temeniden* sind deutlich weniger und vor allem weniger aussagekräftige Fragmente als vom *Archelaos* erhalten (Zusammenstellung bei Nauck, TGF 728–751 und Seeck (1981) 306–314, letzterer mit Übersetzung). Webster (1967) 252–257 versucht eine spekulative Erschließung des Inhalts der Trilogie.

⁹ Zur Unechtheit des Schlusses der *Aulischen Iphigenie* s. unten Anm. 29.

¹⁰ Die einzige bekannte Monodie im Corpus des Aischylos ist diejenige der Io im *Prometheus* (V. 561–588 und 593–608), der von einer knappen Mehrzahl der Gelehrten (m.E. zu Recht) dem Autor abgesprochen wird.

3. die Dynamik der Form, die sich hauptsächlich im Dialog manifestiert, während lange Reden oder Monologe der Schauspieler seltener sind. Der Dialog ist durch häufige Verwendung von Stichomythie und Antilabai belebt¹¹.

4. der Handlungsreichtum, der besonders ausgeprägt in den späten Intrigenstücken mit ihren Peripetien ist.

Das Hauptgewicht meiner Untersuchung soll auf den folgenden vier Punkten liegen:

5. Zum Verdruß des Aristoteles leistet sich Euripides Abweichungen von der Norm, daß die Charaktere in ihrem Wesen und ihren Anschauungen statisch sein sollen¹².

6. Ebenfalls als ‚modern‘ erweist sich Euripides in der Behandlung des Chores: Wie bei Sophokles ist dessen quantitative Präsenz auf durchschnittlich etwa ein 1/5 des gesamten Stückes (im Gegensatz zur Hälfte bei Aischylos) zurückgedrängt, mit abnehmender Tendenz im Spätwerk beider Autoren¹³. Was die Stasima betrifft, hat sich zwar mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt, daß der wiederum von Aristoteles herrührende Vorwurf, sie hätten im Gegensatz zu den Stasima der Vorgänger oft nichts mehr mit

¹¹ Hierzu einige statistische Angaben zu den sieben erhaltenen Tragödien, die nach 415 v. Chr. entstanden (bei der *Aulischen Iphigenie* wurden die sicher unechten Verse ab 1578 (vgl. unten Anm. 29) nicht mitausgewertet):

Stück:	Verse				Prozentanteil	
	gesamt	in Stichomythie	+ Antilabai	= ges.:	I:	II:
<i>Iphigenie bei den Taurern</i>	1499	238	+ 19	= 257	17,1%	7,4%
<i>Ion</i>	1622	308	+ 36	= 344	21,2%	10,5%
<i>Helena</i>	1692	303	+ 10	= 313	18,5%	3,2%
<i>Phönizierinnen</i>	1766	195	+ 36	= 231	13,1%	15,6%
<i>Orest</i>	1693	232	+ 49	= 281	16,6%	17,4%
<i>Bakchen</i>	1392	160	+ 6	= 166	11,9%	3,6%
<i>Iphigenie in Aulis</i>	1577	179	+ 78	= 257	16,3%	30,4%

(I: % Stichomythie + Antilabai an Gesamtverszahl; II: % Antilabai an Stichomythie + Antilabai gesamt)

Mit Blick auf das Folgende sei hier bereits das fast vollständige Fehlen von Antilabai in den *Bakchen* und ihre singuläre Häufigkeit in der *Aulischen Iphigenie* hervorgehoben.

¹² Aristoteles, *Poetik* 15, 1454a 26–33.

¹³ In den zehn bis zum Jahr 415 erhaltenen Tragödien des Euripides hat der Chor im Durchschnitt 21,7% des Textes zu bestreiten, in den sieben Spätwerken nur noch 18,9%. Nimmt man die *Bakchen* mit ihren auffallend hohen 29% aus der Reihe heraus (der Grund für diese Aussonderung wird durch die folgende Argumentation deutlich werden), ergeben sich für die späten Tragödien sogar nur noch 17,2%. – Eine Statistik zum Umfang der Chorrolle in allen erhaltenen Tragödien findet sich bei Thomas Paulsen, *Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien*, Bari 1989, 159 f.

der Handlung zu tun¹⁴, nicht zutrifft; daß die inhaltliche Integration häufig lockerer ist als bei Aischylos und Sophokles, ist gleichwohl nicht abzustreiten. In seiner Bedeutung für die Handlung ist der Chor von Euripides ganz unterschiedlich eingesetzt: Während er etwa im *Ion* für die Entwicklung der Intrige unverzichtbar ist, verharrt er in den *Phoinissen* in der Position des unbeteiligten, wenn auch emotional engagierten Betrachters¹⁵.

7. die Ausgestaltung des Mythos: Während bei Aischylos und Sophokles Spannung durch die Frage nach dem ‚wie?‘, nicht nach dem ‚was?‘ erzeugt zu werden pflegt, leistet sich vor allem der späte Euripides zuvor ungekannte Freiheiten. Die Handlung des *Orest* zum Beispiel ist wahrscheinlich weitgehend vom Dichter selbst kreiert.

8. die Bedeutung der Götter. Diese spielen in allen Stücken eine Rolle, doch ist der Einfluß, den sie auf die Handlung ausüben, oft bestimmend wie im *Herakles* oder gering wie in den *Phoinissen*.

Im folgenden sollen zunächst *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis* für sich genommen in diesen Raster eingeordnet und dann Schlußfolgerungen für eine Synopse gezogen werden.

Bei den *Bakchen* kann die Betrachtung kürzer ausfallen, da die Elemente, die den besonderen und zum Teil irritierenden Charakter dieses Stückes ausmachen, bereits gründlich herausgearbeitet worden sind¹⁶. 1957 hat Reinhardt über dieses Stück gesagt „Man rät bis heute daran herum“¹⁷, und trotz bedeutender neuerer Arbeiten wie Segals, Bierls und Leinieks’ Dionysosmonographien hat sich, wie Latacz zu Recht feststellt, daran bis heute nichts wesentlich geändert¹⁸. Daß dieses Stück als erratic block empfunden wird, der im Spätwerk des Euripides eine völlig isolierte Position einnimmt, liegt zu einem Gutteil an seinem archaischen Charakter. E.R. Dodds stellt fest, daß die *Bakchen* in ihrem Archaismus weiter gehen als jedes andere Stück des Euripides¹⁹. Was bedeutet das konkret? In Anlehnung an Dodds betrachte ich Elemente als ‚archaisch‘, die nach unserem Kenntnisstand typisch für die Zeit des Aischylos sind und sich beim späten Sophokles und Euripides seltener oder gar nicht mehr antreffen lassen. Die umgekehrte Definition soll analog für ‚modern‘ gelten.

¹⁴ Aristoteles, *Poetik* 18, 1456a 25–27.

¹⁵ Grundlegend für die Analyse der vielfältigen Funktionen des Chores bei Euripides ist die vorzügliche zweibändige Monographie von Hose (1991/1992).

¹⁶ Insbesondere der religiöse Gehalt des Stückes wurde, meist ausgehend von einer Bewertung der Dionysos-Figur, lebhaft diskutiert. Eine Zusammenfassung der älteren Forschung zu diesem Thema bietet Dodds (²1960) XXXVII–XLIII; s. auch Dodds (1951) 187; vgl. weiterhin Diller in Schwinge (1968), Bierl (1991) 177–181 und Hose (1995) 162–168.

¹⁷ Reinhardt (1968) 542.

¹⁸ Latacz (²2003) 301.

¹⁹ Vgl. Dodds (²1960) XXXIII–XXXV. XXXVII; interessant in unserem Kontext ist vor allem die Aussage „the dialogue has nevertheless a certain archaic stiffness as compared, e.g., with the contemporary *Iphigenia at Aulis*“; vgl. auch Murray (1965) 91 f.

Archaisch ist zunächst die Sprache der *Bakchen* mit ihrem feierlichen, häufig an Aischylos orientierten Vokabular und Stil²⁰. Weiterhin enthalten die *Bakchen* als einziges Spätstück des Euripides keine Monodie und sind von auffällender Statik der Form: Es herrschen lange Redeblocke zuungunsten des dialogischen Elements vor, unter anderem finden sich zwei Botenberichte über hinterszenisches Geschehen von jeweils mehr als 100 Versen Umfang. Die beim späten Euripides allenthalben zu findenden Antilabai hingegen kommen in den Sprechversen der *Bakchen* nur an einer Stelle vor²¹.

Mit der Statik der Form korrespondiert die Statik der Handlung: 800 Verse lang geschieht nichts anderes, als daß in immer neuen Wendungen der Grundkonflikt des Stückes präsentiert wird: die Frontstellung des thebanischen Königs Pentheus gegen die Einführung des Dionysos-Kultes, weil er seinen Vetter Dionysos nicht als Gott anerkennt. Dramaturgisch ist diese ständige Wiederholung durchaus sinnvoll: Der unbeugsame Starrsinn des Pentheus, dessen ἀμαρτία darin besteht, daß er allen Warnungen und Wundertaten des Gottes zum Trotz, die ihn zum Einlenken bewegen müßten, in seiner Verblendung verharret, und die damit verbundene vollständige Isolation gegenüber dem Gott, dem Chor, dem Seher Teiresias, seinem Großvater Kadmos, seiner Mutter Agaue und deren Schwestern gewinnen so besondere Eindringlichkeit. Während eines Großteils dieser ersten zwei Drittel des Stückes sind Dionysos und Pentheus, abgesehen vom kurzen Intermezzo eines Dieners, der den gefangengenommenen Gott in Menschengestalt vorführt, die einzigen handelnden Personen. Man fühlt sich hier unwillkürlich an die handlungs- und personenarmen Tragödien der Frühzeit wie Aischylos' *Perser* oder *Hiketiden* erinnert. Auch Peripetien, in denen die finale Katastrophe verzögert oder gar endgültig vermieden wird, fehlen in den *Bakchen* ganz: Das düstere Geschehen schreitet gemächlich, aber ohne Unterbrechungen und, ohne daß die geringste Unklarheit über den Verlauf entstünde, auf die Katastrophe zu.

In diesem Stück erfüllt Euripides, wenn diese anachronistische Formulierung erlaubt ist, die aristotelische Forderung nach Einheit der Charaktere vorbildlich²²: Pentheus ist in seinem Starrsinn, mit dem er sich gegen die Erkenntnis der göttlichen Natur des Dionysos sträubt, nicht weniger konsequent als Dionysos in seinem kaum stillbaren Rachedurst, der erst befriedigt ist, als er die ganze Familie des Pentheus, die ja auch seine Familie ist, ins Unglück gestürzt hat.

Vielleicht den größten Beitrag zur archaischen Wirkung der *Bakchen* leistet aber der Chor. Zwar ist sein Anteil an der Handlung quantitativ nicht mit den für Aischylos typischen Werten zu vergleichen, aber er hat von allen bekannten Chören des Euripides am meisten zu sagen beziehungsweise zu singen, ungefähr doppelt so viel wie die Chöre

²⁰ Dodds (21960) XXXIV, Burkhardt (1906) 62–82, J. Smereka, *Studia Euripidea*, Lwow 1936, 117.

²¹ V. 966–970; vgl. auch oben Anm. 11.

²² Aristoteles, *Poetik* 15, 1454a 26–28.

re in den fünf vorangegangenen Stücken²³. Wieviel er singt, ist aber weniger auffallend als das, was er singt: Alle seine Chorlieder sind eine Art von Kultliedern auf Dionysos, den Gesängen gleich, aus denen die Gattung knapp 130 Jahre zuvor vermutlich ihren Anfang genommen hatte²⁴, Lieder, die in immer neuen Wendungen die orgiastischen Freuden des Dionysos-Kultes feiern und Tod und Verderben auf den Feind des Gottes, Pentheus, herabbeschwören. Der Chor ist damit nicht nur so perfekt in die Handlung integriert wie kein anderer, den wir von Euripides kennen, seine Gesänge werden geradezu zu Konstituenten seiner *dramatis persona*: Indem die Bakchen singen, werden sie erst zu Bakchen, zu Dienerinnen des Dionysos, die durch ihren Gesang ihren Gottesdienst zelebrieren. Hierfür ein Beispiel aus der Parodos (V. 72–83):

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαί-/μων τελετὰς θεῶν εἰ-	
δὼς βιοτὰν ἀγίστεύει / καὶ θιασεύεται ψυ-	74/75
χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ-/ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,	
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-/για Κυβέλας θεμιτεύων	
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων / κισσῶ τε στεφανωθεῖς	80/81
Διόνυσον θεραπεύει. / ἴτε βάρκααι, ἴτε βάρκααι ...	

„Selig, wer durch göttliche Gunst die Weihen der Götter kennend sein Leben dem heiligen Dienst weihet und im Inneren ein Mitglied der Gemeinschaft des Gottes ist, umherschwärmend in den Bergen zu heiliger Reinigung, und wer die Riten der großen Mutter Kybele in richtiger Art feiert und den Thyrsosstab emporschwingend, mit Efeu bekränzt Dionysos verehrt. Auf, ihr Bakchen, auf, ihr Bakchen!“

Laut Dodds²⁵ ist dieser Gesang in Form und Inhalt mit seinem typischen Makarismos zu Beginn eng am Modell einer Kulthymne orientiert. Eine solche enge Berührung einer Tragödie mit den Wurzeln der Gattung kennen wir sonst nicht, wobei uns allerdings angesichts der Überlieferungslage nicht das Urteil zusteht, daß es dergleichen im 5. Jahrhundert sonst nicht gegeben habe – es wäre in diesem Zusammenhang sehr interessant, etwa den *Pentheus* des Aischylos zu kennen²⁶.

Was schließlich das Wirken der Götter betrifft, sind die Kategorien ‚archaisch‘ und ‚modern‘ nicht ohne weiteres anwendbar, aber es läßt sich konstatieren, daß für das Ausmaß von Dionysos’ Präsenz, der vom Prolog bis zum Schluß während eines

²³ Zu genaueren Angaben s. oben Anm. 13.

²⁴ Vgl. Aristoteles, *Poetik* 4, 1449a 9–11; freilich wird sich wohl kaum noch Licht in das Dunkel bringen lassen, das die Entstehungszeit der Gattung Tragödie umgibt; vgl. hierzu Graf (1998).

²⁵ Dodds (²1960) 69.

²⁶ Ganze 5½, wenig aussagekräftige Verse sind aus diesem Stück erhalten; s. Stefan Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III, Göttingen 1985, 183–186.

Großteils der Tragödie auf der Bühne steht und die ganze Handlung steuert, die *Eumeniden* des Aischylos die einzige erhaltene Parallele darstellen. Im Schaffen des Euripides ist, soweit wir es kennen, jedenfalls das Phänomen, daß der Gott selbst eine Hauptrolle spielt, singular: Euripideische Götter pflegen auf der Bühne sonst nur kurze Gastspiele zu geben²⁷.

Auf verschiedensten Ebenen erweisen sich also die *Bakchen* nicht nur unter den 17 erhaltenen Tragödien des Euripides als singuläres Phänomen, sondern weisen durch ihren archaischen Charakter auch in die Frühzeit der Gattung zurück, und das in einem Ausmaß, das meines Erachtens durch die allgemeinen archaisierenden Tendenzen im Ausgang des 5. Jahrhunderts, wie sie Zimmermann konstatiert²⁸, nicht hinreichend zu erklären ist. Um einen eigenen Erklärungsversuch präsentieren zu können, ist es aber zunächst erforderlich, die nicht weniger verblüffenden Eigenarten der *Iphigenie in Aulis* herauszuarbeiten, die ausführlicher zu behandeln ist, da sich hier in der Forschung nach wie vor kein Konsens abzeichnet.

Was die ersten vier Merkmale des entworfenen Rasters betrifft, also Sprache, Verwendung von Monodien, Dynamik der Form und Handlungsreichtum, erweist sich die *Aulische Iphigenie* als typisches Stück des späten Euripides, das allerdings in manchen Punkten seine Vorgänger übertrifft. Hierfür ein Beispiel:

Die Zahl der Peripetien ist ungewöhnlich hoch: Das erste Drittel des Stückes bis zur Ankunft von Klytaimestra und Iphigenie im Heerlager ist durch die beiden Intrigen Agamemnons geprägt, die einander in schnellem Wechsel ablösen, die erste Intrige gegen Frau und Tochter, die zweite gegen seinen Bruder Menelaos. Der Ausgangspunkt des Werkes ist, wie wir später erfahren, von der Wirksamkeit der ersten Intrige bestimmt: Agamemnon hatte einen ersten Brief nach Mykene gesandt, mit dem Iphigenie unter Vorspiegelung ihrer angeblich geplanten Hochzeit mit Achill nach Aulis gelockt werden soll, wo in Wirklichkeit ihre Opferung für das Gelingen der Fahrt nach Troja geplant ist. Treibende Kraft dieses Plans ist Agamemnons Bruder Menelaos, der um jeden Preis seine geraubte Gattin Helena aus Troja zurückholen will. Mittlerweile hat sich Agamemnon eines Besseren besonnen und setzt die zweite Intrige, diesmal gegen Menelaos, in Gang: Ein alter Diener soll einen zweiten Brief überbringen, in dem die Verschiebung der Hochzeit angekündigt und Iphigenies Rückkehr nach Argos

²⁷ Und zwar üblicherweise im Prolog (fünfmal) oder in der Exodos (neunmal) des jeweiligen Stückes. Lediglich im *Herakles* kommt es zu einem Götterauftritt etwa in der Mitte. Dionysos erscheint in den *Bakchen* hingegen außer in Prolog und Exodos mit fortlaufender Einwirkung auf die Handlung noch im 2., 3. und 4. Epeisodion und hat insgesamt knapp 260 Verse zu sprechen (die Gesamtzahl muß wegen der lückenhaften Überlieferung der Exodos noch größer gewesen sein). Die durchschnittliche Verszahl, welche die Unsterblichen in den anderen 11 Euripides-Tragödien mit Götterauftritten zu sprechen haben, beträgt 74 Verse. Die nach dem Dionysos der *Bakchen* umfangreichste Einzelrolle ist die der Artemis im *Hippolytos* mit 92 Versen.

²⁸ Zimmermann (1989) 25–36.

veranlaßt werden soll. Das ist die erste Peripetie, die zweite folgt aber sogleich, weil es Menelaos gelingt, den Brief abzufangen und seinen Inhalt aufzudecken. Es folgt ein wüster Streit der Brüder, in dem Agamemnon darauf beharrt, seine Tochter niemals zu opfern, gewissermaßen die dritte Peripetie, auf welche die vierte folgt: der Auftritt eines Boten, der, ein Beispiel für eine singuläre formale Freiheit, mitten in einen Vers des Menelaos hineinplatzt (V. 414), um mitzuteilen, daß Klytaimestra und Iphigenie bald im Lager ankommen werden, wodurch mit einem Paukenschlag alle Hoffnungen Agamemnons, seine Tochter retten zu können, zerrieben. Schlimmer noch: Auch Klytaimestra kommt, die ihr Gatte bei der geplanten Opferung seiner Tochter natürlich unter keinen Umständen dabei haben will. Nun aber wandelt sich das Bild vollständig: Menelaos kehrt zurück und teilt mit, daß er aus Mitleid mit Bruder und Nichte auf das Opfer und damit die Fahrt nach Troja verzichten wolle, aber jetzt ist es plötzlich Agamemnon, der, aus Angst vor einer Meuterei des Heeres, auf der Opferung beharrt (V. 511–514)!

Der zweite Hauptteil der Tragödie, der durch Agamemnons dritte Intrige, sein Vorhaben vor Klytaimestra geheimzuhalten, geprägt ist, entläßt uns nicht aus dem Wechselbad der Gefühle. Die Intrige scheitert: Durch denselben alten Diener, der zu Beginn als verhinderter Bote fungiert hatte, erfährt Klytaimestra die ganze Wahrheit und sucht Zuflucht bei Achill. Der mächtige Heros verspricht, Iphigenie zu retten, aber Agamemnons Einschätzung des Heeres erweist sich leider als zutreffend: Die Soldaten fordern das Opfer und meutern gegen Achill, nachdem zuvor schon die rührenden Versuche Iphigenies, ihren Vater umzustimmen, gescheitert sind. Hier findet sich eine Passage, deren ‚*Prestissimo*‘ an Atemlosigkeit kaum seinesgleichen hat: Der erregte Auftritt Achills, in dem er Klytaimestra und Iphigenie die Meuterei seiner Truppen mitteilt (V. 1345 ff.), spiegelt in einer 24 Verse langen Antilabai-Partie in trochäischen Tetrametern das furiose Tempo, mit dem die Handlung auf die Katastrophe zueilt, auf der formalen Ebene wider. Euripides stellt gewissermaßen dem ‚*Largo e mesto*‘ der *Bakchen* in der *Iphigenie in Aulis* ein wirbelndes ‚*Presto con fuoco*‘ entgegen. Trotz allem steht Achill zu seinem Wort und ist bereit, sein Leben für Iphigenie zu opfern, aber jetzt erklärt sich plötzlich das junge Mädchen, das vorher noch sein namenloses Grauen vor dem Tod bekundet hatte (V. 1250 ff.), zum Sterben bereit. Über die wahrscheinlich letzte Peripetie, die Rettung Iphigenies durch Artemis, können wir leider nur spekulieren, da der vorhandene Schluß mit Sicherheit nicht von Euripides stammt²⁹.

²⁹ Ich folge der Einschätzung von Diggle (1994) 418–421 (Markierungen in der Textedition), daß die Verse 1532–1577 wahrscheinlich nicht, die Verse 1578–1629 sicher nicht von Euripides stammen. Die Datierung der letzteren Partie in spätantike oder gar byzantinische Zeit ist *communis opinio*. Den besten Überblick über den Stand der Diskussion bietet Stockert (1992, I) 79–87, der die gesamte Exodos Euripides abspricht. – Eher als die erhaltene Exodos könnten die drei Verse, die Ailian, *Nat. an.* VII 39 zitiert, echt sein. Sprecherin ist offenkundig die Göttin Artemis, die Agamemnon oder Klytaimestra mitteilt, daß sie beim Opfer Iphigenie gegen eine Hirschkuh austauschen wird. Obwohl Stockert (1992, I) 82 prinzipiell recht hat,

Ob mit oder ohne diesen letzten Umschwung: Das Übermaß an Peripetien provoziert die Frage, ob dem Dichter eine schlüssige Charakterzeichnung seiner Figuren gelungen ist, und hier erreichen wir mit dem 5. Punkt des Rasters einen Bereich, in dem die *Iphigenie in Aulis* alle anderen Spätwerke des Euripides übertrifft: Nichts ist in dieser Tragödie so beständig wie der Wandel. Vier der fünf Hauptfiguren zeigen einen Wandel in ihrer Einstellung, der bei Menelaos, Agamemnon und Iphigenie eine Wendung um 180° bedeutet. Menelaos vollzieht seine Wendung innerhalb von nur 55 Versen: Mit V. 414 war er im Begriff abzugehen, um sich Verbündete zu suchen, mit deren Hilfe er die Opferung seiner Nichte erzwingen könnte, ab V. 471 ist er derjenige, der Agamemnon unter allen Umständen von einer solchen Tat abbringen will. An seiner Charakterisierung läßt sich ein selbst bei Euripides ungewöhnliches Element demonstrieren: Sein Wandel ist nicht durch äußere Zwänge hervorgerufen, sondern durch einen Vorgang, der sich vollständig in seinem Inneren vollzieht, ausgelöst durch die Erkenntnis der Tragweite dessen, was er von seinem Bruder verlangt, wofür, wie er sagt, die Tränen, die er aus dessen Augen strömen sah, der Auslöser waren (V. 477–480). Euripides war sich dessen, was er tat, genau bewußt und er tat alles, um den Kontrast zwischen dem Egoisten Menelaos, der Glück und Leben seiner Verwandten zu opfern bereit ist, und dem mitfühlenden Bruder und Onkel durch die Struktur dieser Szene besonders deutlich hervortreten zu lassen. Der Dichter hätte ohne weiteres, um Menelaos Zeit zur Besinnung zu geben, etwa ein Chorlied zwischen die beiden Dialoge der Brüder einfügen können, aber er zog es vor, den Gesinnungswandel des Menelaos als etwas, was sich binnen weniger Minuten vollzieht, erscheinen zu lassen, worin sich eines der entscheidenden Merkmale dieser Tragödie manifestiert: In dieser so dynamisch verlaufenden Handlung reagieren die Charaktere spontan, weil sie alle leicht zu

daß aus methodischen Gründen die Echtheit einer der beiden Versionen angenommen werden sollte, scheinen mir die Bedenken auch gegen diese Verse schwerwiegend (vgl. auch die Argumentation von Stockert a.O. und Matthiessen (2002) 235, die letztlich aber doch für die Echtheit der Artemisworte plädieren): Aus dramaturgischen Gründen käme fast nur Klytaimestra als Adressatin in Frage, da ein erneuter Auftritt Agamemnons vor der Opferung der Tochter kaum zu motivieren wäre. Wenn Klytaimestra jedoch von Iphigenies Rettung erführe, könnte sie ihren Zorn auf Agamemnon kaum aufrechterhalten, der wiederum konstituierender Bestandteil des Mythos ist. Mir erscheint daher die Annahme am wahrscheinlichsten, daß Euripides die *Iphigenie in Aulis* tatsächlich nicht mehr vollenden konnte und mindestens zwei alternative Versionen der Exodos hergestellt wurden, wovon die eine wohl vom jüngeren Euripides für die erste Aufführung verfaßt wurde. Die Verse 1532–1577 wären dann der einen, die Artemisworte der anderen Version zuzuweisen. Nicht auszuschließen ist auch die von Kovacs (2003) 98–100 begründete Möglichkeit, daß das Originalstück sogar mit V. 1531, also mit Iphigenies Abgang zur Opferung, endete und damit den *Bakchen* an Düsterteit des Schlusses nicht nachgestanden hätte. Daß Euripides in der etwa sieben Jahre älteren *Taurischen Iphigenie* die Mythenversion, in der die Titelheldin überlebt, zugrundegelegt hat, ist kein Gegenbeweis. Die später hinzukomponierten Exodosversionen der *Aulischen Iphigenie* wären dann

beeindrucken und alle mit der vorliegenden Situation restlos überfordert sind. Auch so kann eine Tragödie verlaufen: Es sind nicht immer Helden, große Charaktere, die im Konflikt mit Göttern oder Menschen unbeugsam in ihr Verderben ziehen, welche die Tragik eines Geschehens ausmachen, sondern manchmal auch gutwillige, aber nicht besonders starke Menschen, die den Anforderungen, die an sie gestellt werden, nicht gewachsen sind, oder wie es Latacz formuliert: „Euripides versucht zu zeigen, wie outriert menschliches Verhalten werden muß, das unter solchen Treibjagdkonditionen zustande kommt. ... Überzeugend sind sie alle nicht, weil keiner überzeugt ist. Euripides führt vor, was aus Menschen wird, die in die äußerste Enge getrieben ... werden. Der Mythos hatte für diese Lagen heldenhafte Programmatik vorgesehen. Die Wirklichkeit – so hält Euripides dagegen – sieht anders aus.“³⁰

Gilt diese resümierende Formulierung nun auch für die Titelheldin, deren Sinneswandel den Hauptanstoß für die berühmte Kritik des Aristoteles bietet, daß die bittflehende nichts mit der Iphigenie im weiteren Verlauf des Stückes zu tun habe³¹? Oder anders gefragt: Ist die Iphigenie, die in V. 1368 die Darlegung ihrer Opferbereitschaft beginnt, dieselbe, die kaum 120 Verse vorher in rührenden Worten voller Todesangst um ihre Rettung gebettelt und ein schlechtes Leben einem schönen Tod vorgezogen hatte (V. 1252)? Eine Entwicklung macht das junge Mädchen ohne Zweifel durch, ob diese aber vom Dichter plausibel gemacht wurde oder nicht, ist seit langem Gegenstand der Diskussion, auf die in diesem Rahmen wenigstens kurz eingegangen werden soll³². Iphigenie führt für ihren Wandel zwei ganz verschiedene Argumente an: 1. Man muß sich ins Unvermeidliche fügen; Rettung ist nicht möglich. Klytaimestra würde sich sinnlos kompromittieren und Achill ebenso sinnlos sein Leben aufs Spiel setzen (V. 1368–1373). – 2. Ganz Griechenland blickt auf sie; von ihr hängt der Erfolg des griechischen Heeres ab. Wie könnte sie vor dem Hintergrund des großen panhellenischen Zuges für die Freiheit ihres Volkes an ihrem einen unbedeutenden Leben hängen dürfen? Opfert sie sich, wird ihr darüber hinaus unsterblicher Ruhm zuteil (V. 1374–1401). Das erste Argument ist gut, das zweite schlecht. Das erste entspricht den objektiven Tatsachen: Als Achill erzählt, daß er mit Mühe der Steinigung durch seine eigenen Leute entgehen konnte, weil er sich gegen das Opfer ausgesprochen hatte (V. 1345–1357), erkennt Iphigenie die Aussichtslosigkeit ihrer Lage. Unabhängig davon, wie weit ihre eigenen Empfindungen gegenüber Achill gehen, will sie nicht, daß er sinnlos

Versuche, die beiden Iphigenie-Tragödien (möglicherweise sogar für eine gemeinsame Auf-
führung) aufeinander abzustimmen.

³⁰ Latacz (²2003) 373.

³¹ Aristoteles, *Poetik*, 15, 1454a 31–34.

³² Als wichtige Beiträge zu diesem Problem seien genannt: Lesky (1960) 94–99, Funke (1964) 292–299, Mellert-Hoffmann (1969) 70–74, Lesky (1972) 480–484, Siegel (1980) 308–310, Stockert (1992, I) 26–38, Latacz (²2003) 373, Schmidt (1999) 235–240, Aretz (1999) 190–208 (m.E. die beste Analyse von Iphigenies ‚Opferrede‘), Matthiessen (2002) 233–236.

sein Leben für sie opfert³³. Mit der Betonung der panhellenischen Sache, der sie nicht im Weg stehen wolle, greift sie Agamemnons Argumentation für die Notwendigkeit des Opfers auf (V. 1255–1275)³⁴. Dabei steigert sie sich immer weiter in absurde, in sich widersprüchliche Gedankengänge hinein: Viele Tausende sind bereit, für Hellas in den Tod zu gehen, soll sie da am Leben hängen (V. 1387–1390)? Dabei ist sie es, die durch ihr Opfer diesen Tod von Tausenden erst ermöglicht³⁵! Achill darf nicht ihretwegen sein Leben riskieren, weil ein einziger Mann mehr wert sei als zehntausend Frauen (V. 1392–1394), aber in dem Krieg, für dessen Zustandekommen Iphigenie sich opfert, sterben gerade viele tausend Männer wegen einer einzigen Frau, Helena! Mit ihrer eigenen Argumentation führt Iphigenie das Unternehmen, für das sie sterben will, *ad absurdum*. Dies ist kaum anders (und psychologisch sehr überzeugend) zu deuten, als daß Iphigenie sich die grauenhafte Sinnlosigkeit ihres unausweichlichen Todes schönredet, ihm verzweifelt einen höheren Sinn zu geben versucht: „Iphigenie hat den Boden der Wirklichkeit verlassen. Der Mob, der sie schlachten will, verwandelt sich in ihrer Einbildung in ein Heer voll Edelmut.“³⁶ Wie Matthiessen zu Recht feststellt, wird Iphigenies Entschluss dadurch nicht entwertet³⁷: Ihre Opferbereitschaft ist heroisch, und sie ist die einzige Gestalt in diesem Drama, die selbstlos handelt. Ihre Tragik besteht nur darin, daß die Sache, für die sie sich opfert, dieses Opfer in keiner Weise verdient. Ihr Gesinnungswandel wirkt aber in jedem Falle psychologisch gut motiviert.

³³ Vor diesem Hintergrund sehe ich Iphigenies bertiichtigten Vers „Ein Mann verdient es mehr als zehntausend Frauen, das Licht zu sehen“ (V. 1394) als geradezu hysterischen Versuch des Mädchens, Achill von seinem Vorhaben, ihr zu helfen, abzubringen. Natürlich wäre es völlig absurd, hieran eine misogyne Grundhaltung des Dichters festmachen zu wollen.

³⁴ Vgl. Mellert-Hoffmann (1969) 70–74, die allerdings diesen panhellenischen Gedanken ernst nimmt: Iphigenie mache sich in einem Akt der Selbsterkenntnis den Wert von Agamemnons völlig aufrichtiger Argumentation zu eigen, daß es in diesem Krieg um die Freiheit und Selbstbehauptung Griechenlands gegen barbarische Übergriffe gehe, eine Auffassung, die Euripides selbst habe vermitteln wollen. Es erscheint mir kaum glaubhaft, daß für den Dichter der *Troerinnen* eine solche Rechtfertigung des Trojanischen Krieges denkbar gewesen wäre (so auch Matthiessen (2002) 235 f.). Im Detail hat Susanne Aretz in ihrer ausgezeichneten Monographie diese panhellenische Interpretation des Stückes überzeugend widerlegt (S. 202–205). Ihrem Resümee (S. 205) ist voll und ganz zuzustimmen: „... man (kann) zwar davon sprechen, daß der nationale Gedanke im Verlaufe des Stückes mehrfach angedeutet wurde, aber doch nur, um andauernd widerlegt zu werden. Außer Iphigenie glaubt keine Person wirklich an einen überpersönlichen Sinn des Krieges. Die nationalen Ziele werden als Deckmäntelchen für Eigeninteressen vorgeschoben und sehr schnell vergessen, wenn sie mit den persönlichen Zwecken ... kollidieren: Der eine jagt seinem Ehrgeiz hinterher, der andere seiner Frau, der dritte seinem Ruhm ... Am Ende will eigentlich keiner mehr nach Troja, aber der Krieg hat sich verselbständigt.“

³⁵ „Durch ihre Entscheidung zum Opfertod treibt Iphigenie nicht nur Achill, sondern auch unvorstellbar viele Männer in den Tod ...“ (Aretz (1999) 201).

³⁶ Melchinger (1980) 206.

³⁷ Matthiessen (2002) 236.

Eine solche moderne Auffassung von Tragödie ist auch bei Euripides nicht von einem Tag auf den anderen da und hat sich vor allem im wenig älteren *Orest* bereits angekündigt. Sie erscheint in ihrer Modernität allerdings erst in der *Iphigenie in Aulis* auf die Spitze getrieben, was mit einem weiteren Beispiel verdeutlicht werden soll, in dem ein Vorgang geschildert wird, für den es, soweit ich sehe, in den erhaltenen Attischen Tragödien keine Parallele gibt, die uns allen bestens vertrauter, gänzlich unheroischer innerpsychischer Vorgang, den Euripides ironischerweise ausgerechnet dem mythischen Heroen *par excellence*, Achill, widerfahren läßt.

Achill ist, obwohl er spontan zusagt, Iphigenie zu retten, zunächst nicht wirklich sympathisch³⁸: Es geht ihm nicht um Iphigenie als Mensch, schon gar nicht als Frau (V. 959–962. 965/966a. 968/969):

οὐ τῶν γάμων ἕκατι – μυρίαί κόραι θηρῶσι λέκτρον τοῦμόν – εἴρηται τόδε·	960
ἀλλ' ὕβριν ἐς ἡμᾶς ὕβρις' Ἀγαμέμνων ἄναξ. χρῆν δ' αὐτὸν αἰτεῖν τοῦμόν ὄνομ' ἐμοῦ πάρα ...	
ἔδωκά τᾶν Ἑλληνισιν, εἰ πρὸς Ἴλιον	965
ἐν τῷδ' ἕκαμνε νόστος: ...	
νῦν δ' οὐδὲν εἶμι, παρὰ δὲ τοῖς στρατηλάταις	968
ἐν εὐμαρεῖ με δρᾶν τε καὶ μὴ δρᾶν κακῶς.	

„Nicht um der Hochzeit willen – unzählige Mädchen sind wild auf die Ehe mit mir – ist dies gesagt; aber meine Ehre verletzt hat der Herrscher Agamemnon: Er hätte mich um meinen Namen bitten müssen ..., dann hätte ich <sc. die Tochter> den Griechen übergeben, wenn die Fahrt nach Ilion davon abhing. ... Nun aber bin ich nichts: Es steht im Belieben der Heerführer, mich schlecht zu behandeln oder nicht.“

Agamemnon hat also auch ihn hintergegangen, indem er seinen Namen zum Gegenstand eines Betrugs machte. Hätte der König ihn eingeweiht, hätte Achill bei der Intrige mitgespielt und das Mädchen kaltlächelnd geopfert. Aber immerhin steht er zu seinem Wort und ist bereit, als sein Heer gegen ihn meutert, für die Einlösung seines Versprechens zu sterben, obwohl er selbst nicht mehr an die Rettung glaubt (V. 1368). Dann sorgt Iphigenie mit ihrer bereits besprochenen Akzeptanz des Opfers für die letzte große Peripetie. So wenig überzeugend ihr ‚panhellenisches‘ Argument auch auf uns

³⁸ Die Einschätzung der Achill-Gestalt ist in der Forschung ähnlich uneinheitlich wie die der Iphigenie; vgl. dazu Aretz (1999) 152–154 und 219–222. Ihrer Meinung nach wird Achills Heroentum von Euripides gnadenlos destruiert, während Matthiessen (2002) 236 ihn als einzigen von der „Entheroisierung“ der Heroen“ ausgenommen sieht. Ich bevorzuge eine mittlere Position: Auch Achill erweist sich als der Situation nicht so gewachsen, wie man es von einem Helden seines Kalibers erwarten würde, aber seine Bereitschaft, Iphigenie auch um den Preis des eigenen Lebens zu retten, ist ehrlich gemeint; vgl. die folgende Argumentation.

wirken mag, daß Achill sich von ihrer selbstlosen Bereitschaft beeindruckt läßt, ist selbstverständlich, aber mehr noch: Achill ist von Iphigenies menschlicher Größe dermaßen hingerissen, daß er sich während ihrer Rede – in sie verliebt³⁹. Jetzt will er sie nicht mehr aus Ehrgefühl wegen eines Versprechens retten, sondern weil er sie wirklich heiraten will (V. 1404–1406, 1410/1411):

Ἄγαμέμνωνος παῖ, μακάριόν μέ τις θεῶν ἔμελλε θήσειν, εἰ τύχοιμι σῶν γάμων.	1405
ζηλῶ δὲ σοῦ μὲν Ἑλλάδ', Ἑλλάδος δὲ σέ. ... μᾶλλον δὲ λέκτρων σῶν πόθος μ' ἐσέρχεται	1410
ἔς τὴν φύσιν βλέψαντα· γενναία γὰρ εἶ.	

„Tochter Agamemnons, glücklich würde mich ein Gott machen, wenn ich dich zur Ehefrau bekäme. Ich preise Hellas deinetwegen glücklich und dich wegen Hellas ... , aber mehr noch erfüllt mich Verlangen nach Ehe mit dir, da ich einen Einblick in deinen Charakter nahm: Denn du bist edel.“

Iphigenie deutet sein Ansinnen auch sofort richtig, wie ihre Reaktion auf sein Angebot zeigt: Sie wehrt seinen Wunsch mit der Bemerkung ab, daß das Verlangen, das Helena erweckte, schon für genügend Unheil gesorgt habe (V. 1417–1419):

ἡ Τυνδαρις παῖς διὰ τὸ σῶμ' ἀρκεῖ μάχας
ἀνδρῶν τιθεῖσα καὶ φόνους· σὺ δ', ὧ ξένε,
μὴ θνήσκε δι' ἐμὲ μηδ' ἀποκτείνῃς τινά ...

„Die Tochter des Tyndareos hat wegen ihrer Person genug Kämpfe und Morden der Männer entfacht: Du, Fremder, sei nicht bereit, meinetwegen zu sterben oder jemanden zu töten.“

Was kann nun in dieser Tragödie der entwurzelten, schwankenden ‚modernen‘ Individuen der Chor noch für eine Rolle spielen? Er besteht von vornherein aus Außenstehenden, jungen Frauen aus dem naheliegenden Chalkis, die gewissermaßen aus touristischer Neugier ins Heerlager gekommen sind, aufgeklärten Frauen übrigens, die in einem ihrer Lieder (V. 794 ff.) Mythenkritik betreiben, da sie nicht recht glauben wollen, daß Zeus sich wirklich in einen Schwan verwandelt habe, um die folgenreiche

³⁹ Ähnlich Matthiessen (2002) 234, 236; Aretz (1999) 209 sieht in diesen Gefühlen m.E. zu negativ nur den Ausdruck von Egoismus. Richtig ist, daß Achill jetzt für die Ehe mit Iphigenie bereit ist, auf seinen Ruhm als Kriegsheld zu verzichten – ein Beleg für die Intensität des neuerwachten Gefühls gegenüber dem Mädchen. – Offen bleiben muß dagegen, ob Iphigenie Achills Gefühle erwidert, wofür Smith (1979) plädiert. Ihre Opferbereitschaft würde dadurch verstärkt, ist aber auch so hinreichend motiviert; vgl. Matthiessen (2002) 236.

Verbindung mit der schönen Leda einzugehen. Im Gegensatz zu anderen Außenstehenden wie etwa den bereits erwähnten phönizischen Mädchen in den *Phoinissen* ist ihre emotionale Anteilnahme relativ begrenzt: Ihnen ist natürlich bewußt, daß ein grauenhafter Frevel droht, wenn Agamemnon tatsächlich seine Tochter wie ein Opfertier schlachtet, aber gemessen an anderen Euripideischen Chören, die mit vergleichbaren Situationen konfrontiert werden, bleiben sie auf eine merkwürdige Art aus der Handlung ausgeblendet⁴⁰. Zwar ist durch Agamemnons Schweigegebot (V. 542), wenn auch sehr knapp und konventionell⁴¹, motiviert, warum die Frauen des Chores die Intrige nicht an Klytaimestra und Iphigenie verraten, doch ist angesichts des drohenden Schicksals der Prinzessin das nahezu kommentarlose Akzeptieren dieser Intrige auffallend⁴². Die naheliegende Deutung dieses Phänomens ergibt sich aus dem vorangehenden Punkt: Die Ausblendung des Chorkollektivs ist durch die Individualisierung der Handlung bedingt. Es ist kein Wunder, wenn der Chor, das qua Chor archaischste Element der Attischen Tragödie, keinen rechten Platz mehr in diesem inneren und äußeren Kampf der Individuen hat.

Nicht weniger modern ist ein letzter Sachverhalt, mit dem wir die beiden letzten Punkte des genannten Rasters erreichen, Ausgestaltung des Mythos und Rolle der Götter. Die Themenwahl selbst ist völlig konventionell, aber mit einem bedeutsamen Detail. Die Vorgabe des Mythos ist klar: Die Göttin Artemis zürnt der Atridenfamilie, wofür es in verschiedenen Versionen verschiedene Begründungen gibt⁴³, und will deshalb die Flotte nur um den Preis von Iphigenies Opferung auslaufen lassen. Die Opferforde-

⁴⁰ Damit soll keineswegs gesagt sein, daß die Chorlieder wenig mit der Handlung zu tun hätten – im Gegenteil: Hose (1990) 155–161 und (1991) 89–98 erweist die höchst sinnvolle Einbindung der Parodos und der drei Stasima in die Handlung und ihre Funktion für sie.

⁴¹ Man vergleiche die Todesdrohung, die im *Ion* Xuthos gegen den Chor im Falle des Geheimnisverrats ausstößt (*Ion*, V. 666 f.). Agamemnon bringt den Chor der *Aulischen Iphigenie* zum Schweigen, ohne irgendeine Sanktion androhen zu müssen.

⁴² Der Makarismos der Ankömmlinge Klytaimestra und Iphigenie (V. 590–597) wäre darüber hinaus von einer erstaunlichen Kaltschnäuzigkeit. Die Bemerkung etwa, die beiden Frauen seien zu „bedeutenden Geschicken“ (V. 595) gekommen, wäre nicht nur zweideutig (so Hose (1990) 194), sondern an Zynismus kaum zu überbieten, zumal der Chor sich hier völlig grundlos an der Intrige beteiligen würde. Dieser Sachverhalt sowie die Anrede von Iphigenie als „meine Herrin“ (V. 592) bewogen Murray in seiner Edition (Oxford 1909), die Verse 590–597 einem Nebenchor argeischer Männer zuzuweisen. Diggle (1994) 381 f. versieht diese Verse mit dem Zeichen ⊗ für *vix Euripidei*, während er V. 598–606 für sicher unecht hält. Vgl. Stockert (1992, II) 376 f., der einen Nebenchor argeischer Männer für möglich hält und Klytaimestras Eingehen auf die Begrüßung in V. 607 f. zu Recht als Gegenargument gegen eine Tilgung von V. 590–597 betrachtet. Unter der Prämisse der Echtheit sind diese Verse aus den obengenannten inhaltlichen Gründen wohl tatsächlich einem Nebenchor zuzuweisen.

⁴³ Eine Zusammenstellung der verschiedenen Versionen findet sich u.a. bei Robert v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek 1984, 611 (Quellenangaben 614).

rung hat also einen Sinn: Sie ist das Ergebnis eines Zwistes zwischen Artemis und Agamemnon, wofür Iphigenie sozusagen in Sippenhaft genommen wird. Diese Motivation ist in der *Iphigenie in Aulis* von Euripides bis auf eine Stelle im Prolog sorgfältig ausgeblendet⁴⁴. In V. 89 ff. heißt es ohne Angabe von Gründen, daß der Zug nach Troja nur stattfinden könne, wenn Iphigenie der Artemis geopfert werde. Ein wie auch immer gearteter Groll der Göttin spielt keine Rolle. Was leistet diese Ausblendung? Zum einen ist durch diesen Kunstgriff des Dichters, wie Stockert feststellt, dem Opfer die Zwangsläufigkeit genommen⁴⁵: Die gesamte Verantwortung für die Tat wird damit in den menschlichen Bereich, in erster Linie auf Agamemnon, übertragen, da das Opfer lediglich Voraussetzung für die Fahrt nach Troja, aber von Artemis nicht befohlen ist. Zum anderen wird die Gottheit entpersonalisiert; hier ist es zufällig Artemis, weil sie in Aulis verehrt wird, Iphigenie hingegen vermutet den Zorn des Zeus hinter dem ganzen Unglück, und wir erleben hier das Wirken eines gleichgültigen, unpersönlichen Verhängnisses, dem die Menschen ausgeliefert sind⁴⁶.

An die Stelle der Götter tritt aber eine neue, rein menschliche Macht, deren unheimliches Wirken Euripides hier als erster neben dem Historiker Thukydides in einer Analyse von bedauerlicherweise zeitloser Aktualität offenbart⁴⁷. Auf die Frage, wer letztendlich wirklich die Katastrophe der *Aulischen Iphigenie* heraufbeschwört, weswegen Agamemnon von der Unvermeidlichkeit des Opfers überzeugt ist, gibt der König die Antwort selbst (V. 1264/1265. 1267/1268):

μέμνηε δ' Ἀφροδίτη τις Ἑλλήνων στρατῶ
 πλεῖν ὡς τάχιστα βαρβάρων ἐπὶ χθόνα ... 1265
 οἱ τὰς ἐν Ἄργει παρθένους κτενοῦσί μου

⁴⁴ Hier ist generell Vorsicht geboten, da die Frage der Echtheit des ganzen Prologs oder seiner Teile noch nicht entschieden ist. In kaum nachvollziehbarer Skepsis markiert Diggle (1994) 359–365 den ganzen Prolog als *vix Euripideus*. (Überhaupt betrachtet er abgesehen von der Exodos fast 530 Verse als wahrscheinlich und weitere 44 als sicher unecht. Wollte man dieser Einschätzung folgen, wäre eine vernünftige Interpretation der *Aulischen Iphigenie* als eines Euripides-Stückes nicht mehr möglich; vgl. die berechtigte Kritik von Matthiessen (2002) 225.) Mit Mellert-Hoffmann (1969) 92–155, Knox (1972) und Erbse (1984) 269–278 sehe ich hingegen den ganzen Prolog als echt an. Ist man bereit, dies zu akzeptieren, wäre ein weiterer Beleg für die innovative Kraft des Euripides in diesem Spätwerk gewonnen: Die typische Prologform der mit impliziter Durchbrechung der dramatischen Illusion im Grunde genommen ans Publikum gerichteten Expositionsrede in iambischen Trimetern (V. 49–114) wäre mit einer dramatischen, die Handlungsexposition im Dialog leistenden Form, wie sie sich in der Regel bei Sophokles findet, kombiniert (V. 1–48 und 115–162). Die Verwendung von Anapästien für diesen dialogischen Teil ist ungewöhnlich, aber nicht singulär, wie zwei Fragmente aus der verlorenen *Andromeda* zeigen (Fr. 1 und 2 in der neuen Ausgabe von F. Buben, Euripides, *Andromeda*, Stuttgart 1991, 72).

⁴⁵ Stockert (1992, I) 56–58.

⁴⁶ “Les dieux sont, dans cette tragedie, quasi absents” (Bonnard (1945) 88).

ὄμας τε κάμει, θέσφατ' εἰ λύσω θεᾶς.

„Ein leidenschaftliches Verlangen rast im Griechenheer, so schnell wie möglich ins Barbarenland zu segeln ...: Die werden meine Töchter in Argos morden und euch und mich, wenn ich den Spruch der Göttin nicht befolge.“

Es ist die fanatisierte, enthemmte Menschenmasse des Heeres, vor der er Angst hat, die, angeheizt von der demagogischen Kunst des Verführers Odysseus und von einer Art kollektiver Psychose ergriffen, die Opferung des Mädchens mit Gewalt durchsetzen wird. Und hiermit erweist sich nebenbei die oft als reines l'art-pour-l'art-Stück kritisierte Parodos als wichtiger Fingerzeig des Dichters für die Interpretation⁴⁸: Die jungen Frauen geben eine aus ihrer Rolle heraus durchaus gut motivierte, schier endlose bewundernde Detailschilderung des riesigen Heeres. Hier ist mit Euripides nicht die Lust an der Malerei mit Worten durchgegangen, und das Lied ist kein Aufguß von Homers Schiffskatalog, sondern hier wird zum ersten Mal die ungeheure Heeresmasse vorgeführt, an dieser Stelle noch in ihrer Pracht, die aber, wenn wir bei Agamemnons Worten in V. 1264 ff. an die Parodos zurückdenken, auch eine latent bedrohliche Komponente hat. Das bereits erwähnte Meutern von Achills Myrmidonen bestätigt die Richtigkeit von Agamemnons Analyse, und so ist es weniger Heroentum als Einsicht in die Unentrinnbarkeit des Verhängnisses, die Iphigenie schließlich veranlaßt, sich ohne Widerstand ermorden zu lassen, um schlimmeres Unheil, vor allem für Achill, zu verhindern. Dieses Verhängnis ist aber nicht mehr von Göttern gemacht: Der Mensch ist sein eigener Wolf.

Nun ist es an der Zeit, in einer Synkrisis der beiden Stücke die Schlußfolgerungen zu ziehen; zunächst eine kurze Rekapitulation. Was den Chor angeht: Der bestintegrierte aller bekannten Tragödienchöre steht gegen den am wenigsten eingegliederten, der unaufgeklärte emotionale gegen den aufgeklärten unemotionalen: In der archaischen Tragödie der *Bakchen* steht er wieder an seinem eigentlichen Platz im Zentrum des Stückes und übt dort seine kultische Funktion aus, in der modernen Tragödie der *Aulischen Iphigenie* ist er beinahe fehl am Platz und entbehrt als Fremdkörper einer richtigen Funktion im Personengeflecht des Werkes. Der festgefügteten Statik der Personen und Konzepte im Konflikt zwischen Dionysos und Pentheus steht die dynamische, ständig im Wandel begriffene labile Welt von Agamemnon, Iphigenie und den anderen gegenüber, und, was schließlich die Rolle der Götter betrifft: So brutal Dionysos in den *Bakchen* agiert, seine Spielregeln sind diejenigen eines Tyrannen, aber sie sind im Grunde genommen leicht zu befolgen. In den *Bakchen* regiert eine grausame göttliche Macht, aber keine, deren Wirken rätselhaft wäre. In der *Iphigenie in Aulis* sind die

⁴⁷ S. v.a. Thukydides III 82.

⁴⁸ Vgl. Hose (1990) 160 f.

Menschen mit sich allein gelassen und hätten gerne übergeordnete Regeln, an denen sie sich orientieren könnten. Die eine Tragödie wird vom ersten bis zum letzten Vers durch das Wirken eines Gottes beherrscht, in der anderen glänzen die Götter durch Abwesenheit. An ihrer Stelle wird das Geschehen von einer fanatischen Masse geprägt, die die Spielregeln bestimmt. Diese fanatische Masse, diese beklemmende Macht des Irrationalen findet sich zwar in den *Bakchen* genauso und genauso verhängnisvoll für Pentheus wie das Griechenheer für Iphigenie, aber der irrationale Haufen der Mänaden ist vollständig von dem Gott kontrolliert, den er verehrt⁴⁹.

Diese diametralen Gegensätze sind zu signifikant, um nicht als bewußte Antithese angesehen werden zu können: Diese beiden, etwa gleichzeitig entstandenen Tragödien sind ein echtes Gegensatzpaar, gezielt gegeneinander komponiert in Struktur, Inhalt und Gehalt, und tatsächlich mit den etwas plakativen Begriffen ‚archaisch‘ und ‚modern‘ zutreffend zu charakterisieren. Mehr noch, verglichen mit den anderen erhaltenen Tragödien des Euripides sind die *Bakchen* tatsächlich das altertümlichste, die *Iphigenie in Aulis* ist das modernste Stück.

Welches Anliegen verfolgte Euripides mit diesem letzten seiner zahlreichen Experimente mit der Gattung Tragödie? Die Antwort darauf scheint mir auf einer metatragischen Ebene zu liegen, auf der die Rezipienten zu werktranszendierenden Reflexionen angeregt werden sollen. Metatragisch sind *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis* in dem Sinn, daß Euripides mit seiner antithetischen Konzeption seinem Publikum implizite poetologische Reflexionen über die Möglichkeiten der Gattung Tragödie vermittelt, indem er an zwei Extremfällen zeigt, wie Tragödie sein und was sie leisten kann⁵⁰. Es erscheint plausibel, daß ein alter Dichter gegen Ende seiner langen Laufbahn gewissermaßen eine Summe seines eigenen Schaffens und der ganzen Gattung ziehen wollte. Und damit läßt sich auch eine eingangs erwähnte Irritation beseitigen, weil nunmehr erklärbar ist, warum die *Bakchen* als erratischer Block einsam unter den modernen Tragödien des späten Euripides und unmittelbar neben der modernsten von allen, der *Aulischen Iphigenie*, stehen: Vergangenheit und Zukunft der Gattung werden von Euripides in einer Trilogie gebündelt.

Einer Trilogie – es gab ja neben diesen gegensätzlichen Geschwistern, die sich nur in ihrer illusionslosen Düsterteit ähneln, noch ein drittes Stück, den *Alkmeon in Korinth*, dem abschließend versuchsweise ein sinnvoller Platz im Verhältnis zu *Bakchen* und *Iphigenie in Aulis* zugeordnet werden soll. Dieser Versuch muß zugegebenermaßen spekulativ bleiben, da die wenigen Fragmente aus dem *Alkmeon in Korinth*

⁴⁹ Einen Vergleich zwischen den „fanatisierbare<n> und fanatisierte<n> Massen“ der beiden Stücke stellt auch Hose (1995) 168 an, der allerdings die Gemeinsamkeiten stärker betont.

⁵⁰ Der Begriff metatragisch ist also in einem etwas anderen Sinne zu verstehen, als ihn Bierl (1991) in seiner interessanten Dionysos-Monographie verwendet, wo ‚Metatragödie‘

inhaltlich für diese Fragestellung wenig ergiebig sind. Webster hat, für meine Begriffe etwas zu optimistisch, versucht, aus ihnen den Verlauf des Stückes zu rekonstruieren⁵¹. Die ausführlichste zusammenhängende Information bietet Pseudo-Apollodor in seiner *Bibliothek* (III 81–93). Im Anschluß an diese übliche Version des Alkmeon-Mythos fährt der Autor mit den Worten Εὐριπίδης δέ φησιν Ἄλκμαίωνα κατὰ τὸν τῆς μανίας χρόνον ... παῖδας δύο γεννῆσαι fort⁵². Interessanterweise kannte der Mythensammler die folgende Geschichte von Alkmeon in Korinth also aus keiner anderen Quelle, so daß es denkbar ist, daß Euripides den Stoff dieser Tragödie komplett selbst geschaffen hat⁵³. Alkmeon habe, fährt Pseudo-Apollodor fort, diese beiden Kinder Kreon, dem König von Korinth, zur Erziehung übergeben. Dessen Frau habe aus Eifersucht auf die Schönheit der Tochter Tisiphone das Mädchen als Sklavin verkauft und zwar ausgerechnet an ihren Vater Alkmeon, der sie nicht erkannt habe. Auf der Suche nach seinen Kindern habe dieser in Korinth schließlich auch seinen Sohn wiedergefunden.

Aus diesen Informationen, so spärlich sie sind, läßt sich doch immerhin entnehmen, daß der *Alkmeon in Korinth* in die Reihe der Intrigenstücke wie *Ion* und *Helena* gehört, die dem Typus "catastrophe survived" angehören⁵⁴. Das Happy-End wurde hier offenbar sogar durch einen doppelten Anagnorismos zwischen Alkmeon und seinen beiden Kindern ermöglicht. Ohne Zweifel enthält der Stoff ein tragisches Potential durch Alkmeons Wahnsinn und die Gefahr eines unfreiwilligen Inzests zwischen Vater und Tochter, aber wüßte man nicht, daß dieser Stoff von Euripides dramatisiert wurde, könnte man vom Inhalt her ebensogut Alexis oder einen anderen Dichter der Mittleren Komödie als Autor vermuten. Wir hätten es hier also mit einer Tragödie zu tun, die, vielleicht sogar über die bisherigen Intrigenstücke hinaus, den Weg zur Komödie ebenso bahnt wie die *Iphigenie in Aulis* den Weg zu einer neuen, psychologisch orientierten Auffassung der Tragödie. Damit hätte auch der *Alkmeon in Korinth* seinen Platz in dieser Trilogie, mit der Euripides eine eindrucksvolle Summe nicht nur des eigenen Schaffens, sondern der gesamten Gattung gezogen hat. Selbst an einer Zeitenwende stehend blickt Euripides zurück auf die Anfänge und stößt gleichzeitig das Tor zu einer

selbstreferentielle Reflexion über das Theater in einem Theaterstück bedeutet. Gegen eine Überbetonung dieses Aspekts wendet sich m.E. zu Recht Latacz (²2003) 295 f.

⁵¹ Webster (1967) 265–268; die Fragmente sind gesammelt bei Nauck (1964) Nr. 65–87 und Seck (1981) 34–42. Fr. 65–73 sind dem *Alkmeon in Psophis* aus dem Jahr 438 v. Chr. zuzuordnen, Fr. 73a–77 stammen aus dem *Alkmeon in Korinth*, die übrigen lassen sich nicht sicher einem der beiden Stücke zuweisen.

⁵² In diesen Kontext gehört wahrscheinlich Fragment 73a (Nauck).

⁵³ Die aus den zwanziger Jahren des 5. Jh. v. Chr. stammende *Andromache* und der 408 v. Chr. aufgeführte *Orest* sind weitere Beispiele für Euripides' mitunter recht freien Umgang mit den Mythenstoffen.

⁵⁴ Vgl. dazu A.P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971.

neuen Auffassung der Tragödie auf, ein Tor, durch das allerdings erst 2000 Jahre später ein kongenialer Tragiker schreiten sollte: William Shakespeare.

Bochum

Thomas Paulsen

Literaturverzeichnis

a) Textausgaben und Kommentare:

Euripidis fabulae ed. J. Diggle, tom. III, Oxford 1994.

Eric R. Dodds, Euripides, *Bacchae*, Oxford ²1960.

Edwin B. England, *The Iphigenia at Aulis of Euripides*, London 1891 = New York 1979.

August Nauck/Bruno Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim 1964.

Gustav Adolf Seeck, *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Bd. VI, München 1981.

Walter Stockert, *Euripides, Iphigenie in Aulis*, 2 Bde., Wien 1992.

b) Sekundärliteratur:

Susanne Aretz, *Die Opferung der Iphigenia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart/Leipzig 1999.

Anton F.H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen 1991.

André Bonnard, *Iphigénie à Aulis: Tragique et poésie*, in: *MH* 2, 1945, 87–107.

Hans Burkhardt, *Die Archaismen des Euripides*, Hannover 1906.

Hans Diller, *Die „Bakchen“ und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides (1955)*, in: *Schwinge* (1968) 469–492.

Eric R. Dodds, *The Greek and the Irrational*, Berkeley 1951.

Hartmut Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin/New York 1984.

Hermann Funke, *Aristoteles zu Euripides' Iphigenia in Aulis*, in: *H* 92, 1964, 284–299.

Fritz Graf, *Die kultischen Wurzeln des antiken Schauspiels*, in: Gerhard Binder/Bernd Effe, *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Trier 1998, 11–32.

Martin Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, 2 Bde., Stuttgart 1990/1991.

Martin Hose, *Drama und Gesellschaft. Studien zur dramatischen Produktion in Athen am Ende des 5. Jahrhunderts*, Stuttgart 1995.

Bernard M.W. Knox, *Euripides' Iphigenia in Aulide* 1–163 (in that order), in: *YCIS* 22, 1972, 239–262.

David Kovacs, *Toward a reconstruction of Iphigenia Aulidensis*, in: *JHS* 123, 2003, 77–103.

Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen ²2003.

Valdis Leinieks, *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart/Leipzig 1996.

Albin Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen ³1972.

Albin Lesky, *Psychologie bei Euripides (1960)*, in: *Schwinge* (1968) 79–101.

- Kjeld Matthiessen, Die Tragödien des Euripides, München 2002.
- Siegfried Melchinger, Die Welt als Tragödie, Bd. 2: Euripides, München 1980.
- Gudrun Mellert-Hoffmann, Untersuchungen zur „Iphigenie in Aulis“ des Euripides, Heidelberg 1969.
- Gilbert Murray, Euripides and His Age, London 1965.
- Heinz Neitzel, Prolog und Spiel in der euripideischen Iphigenie in Aulis, in: Philol. 131, 1987, 185–223.
- Karl Reinhardt: Die Sinneskrise bei Euripides (1957), in: Schwinge (1968) 507–542.
- Jens-Uwe Schmidt, Iphigenie in Aulis – Spiegel einer zerbrechenden Welt und Grenzpunkt der Dichtung?, in: Philol. 143, 1999, 211–248.
- Ernst-Richard Schwinge, Euripides, Darmstadt 1968 (= WdF 89).
- Charles Segal, Dionysiac Poetics and Euripides' *Bacchae*, Princeton 1982.
- Herbert Siegel, Self-Delusion and the *Volte-Face* of Iphigenia in Euripides' 'Iphigenia at Aulis', in: H 108, 1980, 300–321.
- Herbert Siegel, Agamemnon in Euripides' 'Iphigenia at Aulis', in: H 109, 1981, 257–265.
- Wesley D. Smith, Iphigenia in Love, in: Arktouros. Hellenic Studies presented to B.M.W. Knox, ed. Glenn W. Bowersock e.a., Berlin/New York 1979, 173–180.
- Thomas B.L. Webster, The Tragedies of Euripides, London 1967.
- Tadeusz Zieliński, Tragodumenon libri tres, Kraków 1925.
- Bernhard Zimmermann, Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr., in: Lexis 3, 1989, 25–36.