

# ARCTOS

ACTA PHILOLOGICA FENNICA

VOL. XI

HELSINKI 1977 HELSINGFORS

## I N D E X

Paavo Hohti	ΣΥΜΒΑΛΛΕΣΤΘΑΙ. A Note on Conjectures in Herodotus.....	5
Siegfried Jäkel	Wahrheit und Trug in den Dramen des Euripides.....	15
Iiro Kajanto	Dating in the Latin Inscriptions of Medieval and Renaissance Rome.....	41
Bengt Löfstedt	Weitere Bemerkungen zum spanischen Mittellatein.....	63
Martti Nyman	Did Quintilian Mention Mytacism? ...	83
Hannu Riikonen	City and Country in Horace's Epistle 1,7.....	87
Eeva Ruoff-Väänänen	Praetors of the Country Towns.....	103
Heikki Solin	Analecta epigraphica XL-XLIX.....	117
Jaakko Suolahti	<i>Claudia insons</i> . Why Was a Fine Imposed on Claudia Ap.f. in 246 BC? ..	133
Rolf Westman	Graphic Use of the Perfect in Horace Odes 1,1,27-28.....	153
De novis libris iudicia	.....	157

WAHRHEIT UND TRUG  
IN DEN DRAMEN DES EURIPIDES

Siegfried Jäckel

Wenn hier von Trug und Wahrheit in den Dramen des Euripides gehandelt wird, so geschieht das nicht auf dem Hintergrund der philosophischen Erkenntnis, für die alles menschliche Geschehen schicksalhaft trügerisch ist,<sup>1</sup> sondern die hier angestrebte Untersuchung richtet sich bewusst auf ein vordergründig bescheideneres Ziel: Es soll nämlich untersucht werden, wo das Handeln und Sprechen der Menschen im Drama des Euripides wahr - und wo es verlogen ist. Wir gehen davon aus, dass das Drama eine eigene Wirklichkeit vermittelt, in der es Lüge und Wahrheit gibt - wie im wirklichen Leben.<sup>2</sup>

Konkret gesprochen heisst das, dass sich Wahrheit in dieser Wirklichkeit des Dramas immer dort ereignet, wo das Handeln und Sprechen der Menschen übereinstimmt mit ihren wahren Gefühlen, Empfindungen und Überzeugungen, und dass Trug oder Täuschung immer nur dann vorliegt, wenn das nicht der Fall ist, also wenn die Menschen im Drama gegen ihre Gefühle, Empfindungen oder Überzeugungen handeln oder reden.

---

1 Dieser Ausgangspunkt liegt etwa der Arbeit von Hans Strohm zu Grunde, Trug und Täuschung in der euripideischen Dramatik, Würzburger Jahrbücher Bd. 4, Heft 1 (1949-1950) 140-156, der im existentiellen Sinne an diese Frage herangeht.

2 Die Dichtung als solche wird also hier nicht im solonischen Sinne pauschal als Lüge betrachtet.

Das Phänomen 'Trug' in der Tragödie ist unter dem Stichwort 'Intrigue' in der Philologie immer wieder behandelt worden, am eingehendsten und gründlichsten in der Studie von Friedrich Solmsen.<sup>3</sup>

Solmsen kommt in diesem Aufsatz zu sehr wesentlichen Bedeutungsunterschieden in der Motivation zur Intrigue bei Sophokles und Euripides; er geht von ethisch-moralischen Kriterien aus und zeigt, dass die Intrigue in den Dramen des Sophokles aus einer psychischen Existenznot der Protagonisten resultiert (etwa bei Deianeira in den Trachinierinnen) und insofern in ethischer Hinsicht in höherem Masse gerechtfertigt ist als etwa in den späteren Dramen des Euripides, in denen die Intrigue aus rein egoistischen Zwecken ins Werk gesetzt sein soll und vom Menschen her eher kalkulierbar, d.h. manipulierbar, ist.

Wir wollen hier zunächst einmal den ethischen oder moralisch wertenden Aspekt ausser acht lassen, dafür aber wollen wir neben der Erscheinung des Truges, der Intrigue - wie wir sie eben bestimmt hatten - noch eine andere Erscheinung untersuchen, nämlich die der Wahrheit - ebenfalls im oben definierten Sinn - und zwar sollen beide Phänomene immer im Hinblick auf den handelnden Menschen betrachtet werden, gleichsam in der Brechung seines Wollens, seines Handlungszieles.

Man könnte die Fragestellung, die hier zu Grunde liegt, auch in folgender Weise deutlich machen: Welche Funktion und welchen Stellenwert haben Trug und Wahrheit in der Struktur der euripideischen

---

3 Zur Gestaltung des Intriguenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides. *Philologus* 1932, 1-17. Vgl. auch in neuerer Zeit Ursula Parlavantza-Friedrich, *Täuschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*, Berlin 1969.

Dramen, und in welchem Verhältnis stehen sie zum jeweiligen ΤΕΛΟΣ, zu dem jeweiligen Ziel der Handlung.

In diesem Zusammenhang werden auch einige Dramenrekonstruktionen von nicht erhaltenen Tragödien in diese Untersuchung mit einbezogen, so zum Beispiel die ΜΕΛΑΝΙΠΠΗ ΣΟΦΗ, der ΑΙΟΛΟΣ und der ΦΑΕΘΩΝ. Andererseits werden einige erhaltene Dramen nicht berücksichtigt, da in ihnen der Gegensatz von Trug und Wahrheit im hier gemeinten Sinne nicht existiert, so etwa die Herakliden, die Hiketiden und die Phoenissen.

Wie auch sonst so nehmen die Bakchen hinsichtlich unserer Fragestellung eine Sonderstellung ein, die am Schluss eingehender erörtert wird.

Beginnen wir mit dem frühesten Drama des Dichters, das ganz erhalten ist, mit der Alkestis.

Wie die meisten der euripideischen Dramen zerfällt die Alkestis auch in zwei Teile - und wie überall bei Sophokles und Euripides steht am Anfang des Drama ein Leid, ein ΠΑΘΟΣ, gegen welches das ΔΡΑΜΑ des Helden, das Handeln des Protagonisten, sich richtet. Im Falle der Alkestis ist es der unmittelbar bevorstehende Tod der Alkestis, die für Admet, ihren Mann, zu sterben bereit ist.

Die Darstellung dieser Leid-Situation in den ersten 475 Versen des Dramas ist vor allem durch die Abschiedsszenen gekennzeichnet, Alkestis nimmt Abschied von ihren Kindern und von ihrem Mann. Mit dem Auftritt des Herakles im Vers 476 beginnt der zweite Teil des Dramas und hier ist auch die erste Täuschungsszene, der erste Trug, zu finden: Admet verschweigt seinem Gast den Tod seiner Gattin, um der heiligen Pflicht der Gastfreundschaft, der ΕΞΕΝΙΑ, ge-

nügen zu können. Dass hier der Trug dazu dient, das Ritual der Gastfreundschaft zu vollziehen, das liegt nahe, wenn man sich den Inhalt des Chorliedes vergegenwärtigt, das der Chor nach dem Abgang des Admet (Vers 567) anstimmt. Es kann kein Zweifel bestehen, dass die Verse 597-605 sich auf das Verhalten von Admet beziehen, eine Tatsache, die von den Kommentatoren auch immer wieder festgestellt worden ist.

So wird denn in der Haltung des Admet hier eine geistige EYFENEIA gesehen, die gekennzeichnet ist durch ΑΙΔΩΣ und ΣΟΦΙΑ, beides Eigenschaften, die der Chor bewundert. Fragen wir nun, wem gegenüber Admet in dem vorliegenden Fall ΑΙΔΩΣ entgegenbringt, so kann die Antwort nur lauten: der ΕΕΝΙΑ, der heiligen Pflicht der Gastfreundschaft, denn er nimmt den Gast auf, obwohl seine persönliche Situation voll von Trauer und Tränen ist. Diese Haltung, die der Chor bewundert (Vers 603), wird mit dem Adjektiv ΘΕΟΣΕΒΗΣ bezeichnet.

Aber als Herakles vom Diener den Trug erfährt (Vers 822), und als er erkennt, dass Admet die ΑΙΔΩΣ vor der ΕΕΝΙΑ höher gestellt hat als seinen persönlichen Kummer (823-824), da entschliesst er sich, Alkestis zu retten und dem Tod wieder zu entreissen.

Am Schluss des Dramas steht wieder eine Trugszene: Herakles übergibt dem Admet eine verschleierte Frau, hinter der sich Alkestis verbirgt, und will sie in die Obhut Admets geben. Dieser aber weigert sich, weil er zunächst in der verschleierten Fremden nicht Alkestis erkennt, und weil er nach dem Verlust seiner Gattin keine andere Frau mehr haben will. Aber als er sie dann erkennt, gibt Herakles zu verstehen, dass er die rettende Tat nur seiner Gastfreundschaft zu verdanken hat (Vers 1119) und in den Versen

1147ff. ermahnt er ihn, auch weiterhin diese Pflicht der Gastfreundschaft zu erfüllen (καὶ δόκιμος ὢν/τὸ λοιπόν, "Ἀδμητ', εὐσέβει περὶ ξένους.)).

Wir haben in der Alkestis also folgendes Resultat: Um ein Ritual, das der ΞΕΝΙΑ, einhalten zu können, wird ein Trug ins Werk gesetzt. Die Entdeckung des Truges jedoch bewirkt die Rettung.

Auch die Medea ist ein Drama, das in zwei Teile zerfällt, und hier ist es so, dass diese beiden Teile geradezu durch die Begriffe Wahrheit und Trug bestimmt sind. Auch in diesem Drama steht am Beginn das Leid, die ΠΑΘΟΣ-Situation: Iason ist im Begriff, Medea zu verlassen, der er eigentlich alles verdankt, was er erreicht hat. Zudem erklärt ihr Kreon, der künftige Schwiegervater von Iason, dass sie mit ihren Kindern das Land zu verlassen hat (271-363).

In der ersten grossen Szene zwischen Medea und Iason (446-625) tritt sie ihm mit der Offenheit ihres Hasses entgegen - also kein Trug, keine Täuschung - vielleicht in der Hoffnung, ihn doch noch für sich zu gewinnen, auf jeden Fall aber in der Absicht ihn zutiefst zu beschämen und ihn auf diese Weise von dem Schritt zurückzuhalten, sich mit einer anderen Frau zu verbinden. Aber das Gespräch führt nicht zum Ziel, es endet unversöhnlich, und damit endet auch der erste Teil des Dramas, in dessen Mitte das grosse ΕΡΩΣ-Chorlied steht, das die beiden Teile der Tragödie verbindet.

Im zweiten Teil des Dramas betreibt Medea konsequent ihre Rache: die Rückversicherung mit Ägeus, um sich einen Zufluchtsort zu sichern (764-824), die Entwicklung ihres Racheplanes, der auf Trug gebaut ist (764-824), die Ausführung des Truges, das zweite Gespräch mit Iason, das ebenfalls ein Trug-Gespräch ist, also in

täuschender Absicht geschieht (866-975), und schliesslich das Gelingen des Truges (Botenbericht 1116-1235).

So sind in der Medea die beiden Teile des Dramas gewissermassen dadurch gegenübergestellt, dass die Wahrheit in unserem Sinne den ersten Teil des Dramas beherrscht, während sich der Trug im zweiten Teil vollzieht. Und während Medea mit der Wahrheit im ersten Teil nicht zu ihrem Ziel gelangt, ist sie im zweiten Teil dann mit ihrem Trug erfolgreich.

In ähnlicher Weise ist auch der Hippolytos konzipiert, sowohl der erste, verlorene, den wir annähernd aus der Phädra des Seneca rekonstruieren können, als auch der zweite, uns überlieferte Hippolytos aus dem Jahre 428. Auch hier gibt es zwei Dramenteile, und auch hier steht am Anfang ein ΠΑΘΟΣ, ein Leid, das überwunden werden soll, das ΠΑΘΟΣ der Liebe Phädras zu ihrem Stiefsohn Hippolytos. Und auch hier gründet sich das Handeln, das ΔΠΑΝ, im ersten Dramenteil auf Wahrheit und im zweiten auf Trug. Soweit es die Reste der Überlieferung und die Fassung des Seneca erkennen lassen, vollzog sich im ersten Dramenteil der ersten Hippolytosfassung das ΔΠΑΝ der Phädra, das als Ziel die Erfüllung ihrer Liebesnot hatte, in einer Szene zwischen Phädra und Hippolytos selbst. Phädra bekennt ihre Liebe zu ihrem Stiefsohn diesem direkt. Nicht so in der uns erhaltenen zweiten Fassung. Da bedient sich Phädra für ihr Liebesbekenntnis ihrer Amme, die in einer Szene mit Hippolytos diesem das Liebesverlangen ihrer Herrin vermittelt. Die gleiche Beobachtung lässt sich bei der Anwendung des Truges in der zweiten Dramenhälfte machen: In der ersten Fassung scheint ausser Zweifel zu sein, dass Phädra in einer persönlichen Begegnung mit Theseus ihren Stiefsohn verleugnet, diesem also

gleichsam ins Angesicht lügt, während in der zweiten, uns erhaltenen späteren Fassung dieser Trug sich indirekt durch Schriftzeichen auf der Wachstafel vollzieht, deren sich die bereits tote Phädra bedient. Beiden Fassungen aber ist eines gemeinsam: Das Bekenntnis der Wahrheit in der ersten Hälfte des Dramas führt nicht zum Ziel der begehrten Liebeserfüllung, jedoch erreicht die Anwendung des Truges im zweiten Teil die Erfüllung des Hasses, zu dem sich die Liebe Phädras inzwischen verwandelt hat.

Der uns überlieferte Hippolytos ist im Jahre 428 aufgeführt worden. Das Thema des Dramas aber gehört wohl noch in die dreissiger Jahre, in die ja auch die erste Fassung des Hippolytos fällt. Im wesentlichen aber sind die Jahre zwischen 430 und 420 gekennzeichnet durch die sogenannten 'Hikesie-Dramen', durch die Herakliden, die Andromache und die Hiketiden - wenigstens soweit man aus den überlieferten Dramen dieser Zeit schliessen kann. In all diesen Dramen aber hat die hier untersuchte Trug-Wahrheit -Problematik keine wesentliche Bedeutung. Dem ΠΑΘΟΣ, dem Leid, das auch hier am Anfang der Dramen steht, versuchen die Protagonisten zu begegnen, indem sie das Ritual der Hikesie üben. Trug und Wahrheit aber in der oben dargestellten Weise sind im Ablauf dieser Dramen keine handlungsbestimmenden Motive. Nur in der Andromache verwendet sie der Dichter: Andromache soll sich vom Altar der Thetis entfernen, damit sie ergriffen und getötet werden kann, denn immerhin scheuen sich die Verfolger, Hermione und Menelaos, ein offensichtliches Sakrileg zu begehen, indem sie eine Bittflehende ergreifen. So locken sie Andromache von diesem Altar hinweg mit einem trügerischen Versprechen; sie versprechen nämlich das Leben ihres Sohnes, Molossos, zu

schonen, wenn sie den Altar verlässt. Andromache geht auf diesen Trug ein - aus Liebe zu ihrem Kind - aber kaum hat sie den Altar verlassen, erklärt man ihr, dass natürlich auch ihr Sohn sterben muss (310-463). Doch die Gestaltung dieses Trugmotives hat an dieser Stelle mehr episodischen Charakter und ist nicht wesentlich handlungsbestimmend.

In gewisser Weise auch noch zu den Hikesie-Dramen ist die Hecuba zu rechnen. Hecuba übt in diesem Stück zweimal die Hikesie, einmal vor Odysseus, um ihre Tochter zu retten, und das zweite Mal vor Agamemnon, um an Polymestor Rache zu nehmen. Im ersten Fall scheitert Hecuba, denn Odysseus, dem sie einstmals das Leben rettete, ist nicht bereit, ihr jetzt zu helfen, aber im zweiten Falle hat sie Erfolg; ihre Rache an Polymestor gelingt, weil Agamemnon, den sie in der Hikesie um Hilfe und Beistand gebeten hatte, ihr verspricht, nicht gegen sie einzuschreiten, und weil sie selbst gegen Polymestor einen Trug anwendet: sie lockt ihn unter dem Vorwand, dass ein neuer Goldschatz auf ihn warte, in ihr Zelt und blendet ihn. In diesem Drama hat der Trug also die Funktion, mit dazu beizutragen, dass das durch die Hikesie erstrebte und auch passiv zugesagte Ziel der Rache erreicht wird.

Neben diesen Hikesie-Dramen kann man aber in diesem Jahrzehnt bei Euripides noch eine andere Dramenart finden, die als Dramen konstruiert gewesen sein müssen, in denen das Trug-Wahrheit -Motiv wesentlich die Handlung bestimmt haben muss. Leider sind wir hier auf die Rekonstruktion zweier Dramen angewiesen, auf die Rekonstruktion des Aiolos und der Melanippe Sophe. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese beiden Dramen auch um die Mitte dieses Jahrzehnts zwischen 430

und 420 aufgeführt worden sind.<sup>4</sup> Da beide Dramen nicht überliefert sind, muss der Handlungsablauf dieser beiden Tragödien - soweit er sich rekonstruieren lässt - kurz dargestellt werden:

Auch im 'Aiolos' steht am Anfang des Dramas ein ΠΑΘΟΣ, eine Leidsituation: Die heimliche Liebe der Geschwister Makareus und Kanake hat zu einer Schwangerschaft Kanakes geführt. Aber der Bruder kann die Schwester nicht heiraten. Der erste Teil des Dramas scheint den ersten Versuch darzustellen, den Makareus unternimmt, diesem ΠΑΘΟΣ zu begegnen. Er geht zu seinem Vater und versucht, diesen in einer allgemeinen Diskussion über das Problem der Geschwisterehe zu überzeugen, dass eine Ehe unter Geschwistern aus rein ökonomischen Gründen von Vorteil sei.

Der Vater lässt sich überzeugen, doch da er nicht weiss, dass Makareus, sein Sohn, bereits eine bestimmte Schwester heiraten möchte, nämlich Kanake, schlägt er vor, dass das Los entscheiden soll, welcher seiner sechs Söhne nun wen von seinen sechs Töchtern heiraten soll. Dieses erste ANTIΔΡΑΜΑ des Makareus ist insofern auf Trug gebaut, als er sein persönliches Anliegen hinter einer allgemeinen Diskussion zu verbergen trachtet. Das muss der Inhalt des ersten Dramenteiles gewesen sein. Zu Beginn des zweiten Teiles ist nun offenbar eine neue Leidsituation entstanden: Makareus zieht das falsche Los, nicht das der Kanake, seiner Geliebten, und ausserdem wird die Geburt eines Kindes durch Kanake vom Vater entdeckt.

Hier, zu Beginn des zweiten Dramenteils setzt nun auch das zweite ANTIΔΡΑΜΑ des Makareus ein; er geht erneut zu seinem Vater

---

<sup>4</sup> Zum Problem der Rekonstruktion dieser beiden Dramen vgl. den demnächst in den Grazer Beiträgen erscheinenden Artikel über den Aiolos des Euripides.

und sagt ihm diesmal - gezwungen vom Druck der Verhältnisse- die Wahrheit. Der Schluss des Dramas ist nicht mehr ganz sicher auszumachen, aber fest steht immerhin, dass Makareus auch diesmal Erfolg hat, dass er aber zu spät kommt mit seinem rettenden Wort, seine Schwester hatte sich mit dem Schwert, das ihr der Vater geschickt hat, bereits getötet.

Für unser Thema ergibt sich daraus, dass Euripides hier das Trugmotiv in rhetorisch-sophistischer Sicht darstellt. Der Trug vollzieht sich hier nicht dadurch, dass man lügt, sondern dass man mit Hilfe einer allgemeinen Diskussion ein ganz persönliches - gewissermassen privates - Ziel erreichen will, das man aber verschweigt, sodass nach aussen der Eindruck entsteht, dass es dem Redner um die Sache geht - und nicht um seine persönlichen Wünsche.

Ähnlich muss es sich in der Melanippe Sophe verhalten haben: Melanippe - von Poseidon vergewaltigt - hat Zwillinge zur Welt gebracht, die sie aus Angst vor ihrem Vater aussetzt. Als dieser die ausgesetzten Kinder entdeckt, will er sie töten lassen, weil er sie für Ungeheuer hält.

Da setzt das ANTIΔPAN der Melanippe ein; sie beginnt zu argumentieren, um das Leben ihrer Kinder zu retten - aber sie bekennt sich nicht zur Wahrheit, sie bekennt sich nicht zur Mutterschaft, sondern sie führt eine allgemeine Diskussion, worin sie den Vater zu überzeugen versucht, dass die Kinder keine Ungeheuer sind. Sie geht in dieser Argumentation sogar soweit, dass sie den wahren Sachverhalt, nämlich die Tatsache, dass sie selbst die Mutter ist, als Hypothese annimmt und einer anderen Person unterschiebt, indem sie sagt: nimm an, ein Mädchen - von einem Gott vergewaltigt - hätte

diese Kinder zur Welt gebracht, dann würdest du zu ihrem Mörder, wenn du sie tötest.

Wie das Stück ausgeht, ist nicht klar auszumachen, auch nicht, welches andere Mittel Melanippe ergreift, als ihr erstes ANTIΔPAN scheitert, wichtig in unserem Zusammenhang ist aber die Tatsache, dass auch hier ein Trugmotiv in sophistisch-rhetorischem Gewande auftritt - wie im Aiolos.

Das grosse Drama der Wende an der Schwelle vom dritten zum zweiten Jahrzehnt des 5. Jhdts. ist der rasende Herakles.<sup>5</sup> Es ist noch ein Hikesie-Drama, weist aber in gewisser Weise bereits voraus auf die folgende Schaffensperiode des Dichters, die durch die sogenannten Intrigendramen gekennzeichnet ist. Aber unser Trug-Wahrheit -Motiv ist im Herakles nicht handlungsbestimmend. Deshalb können wir dieses Drama in unserer Betrachtung fallen lassen.

So wenden wir uns jetzt den sogenannten Intrigenstücken zu, die in der Philologie schon von jeher als solche erkannt worden sind, und die in das 2. Jahrzehnt des 5. Jhdts. fallen, also in die Zeit zwischen 420 und 410. Da sind von den überlieferten Dramen vor allem drei zu nennen: die Elektra, die Helena und die Iphigenie auf Tauris. Auch diese Dramen gliedern sich in zwei Teile. Der erste Teil ist gekennzeichnet durch den ANΑΓΝΩΡΙΣΜΟΣ. Das heisst, das zwei Personen, die sich in einer ΠΑΘΟΣ-Situation befinden, sich nach langer Trennung wieder begegnen und vor allem auch sich wieder erkennen: Elektra und Orest in der Elektra, Helena und Menelaos in der Helena und Iphigenie und Orest in der Iphigenie auf Tauris.

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu Vf., Gymnasium 1972, 50-61.

Ausgehend von unserer Fragestellung ist es naheliegend, in diesen Anagnorismos-Szenen, die jeweils den ersten Dramenteil bestimmen, das Wahrheitsmotiv zu sehen. Demgegenüber vollzieht sich im zweiten Teil dieser Dramen der Trug; darauf ist das ANTIΔPAN gebaut, das dem Anagnorismos der beiden Helden folgt. Und dieses gemeinsam unternommene ANTIΔPAN, das sich gegen die ΠΑΘΟΣ-Situation richtet, bedient sich in allen drei obengenannten Dramen eines Rituals als Mittel zum Trug: In der Elektra benutzt Orest das Ritual der Opferung, um Ägisth zu ermorden, und Elektra das vorgetäuschte Ritual der Kindersegnung zum Mord an Klytämnestra, in der Helena wird das Ritual des Totenopfers und in der Iphigenie auf Tauris wird das Ritual des Sühneopfers als Vorwand benutzt, um die glückliche Rettung der Vereinigten gelingen zu lassen.

Am Ende dieses Jahrzehnts steht als Abschluss dieser Art von Intrigendramen der Ion. Wie Solmsen<sup>6</sup> bereits in seinem Aufsatz richtig gezeigt hat ist in der Struktur des Ion das Anagnorismos-Motiv beherrschend, hingegen das Intriguen-Motiv untergeordnet. Auf jeden Fall aber unterscheidet sich das Drama in seiner Struktur wesentlich von den drei reinen Intrigenstücken Helena, Elektra und Iphigenie auf Tauris. Das Intrigenmotiv im Ion hat jedenfalls nicht den Stellenwert wie in den drei eben genannten Dramen und es führt auch nicht zum Erfolg, sondern es leitet einen zweiten Anagnorismos ein.

Wenn wir von unserer Fragestellung ausgehen, so dürfte das

---

<sup>6</sup> Vgl. hierzu und im Folgenden die grundlegende Arbeit von Friedrich Solmsen, Euripides' Ion im Vergleich mit anderen Tragödien. Philologus 1934, seit kurzem auch in Friedrich Solmsen, Kleine Schriften I, 158ff.

Element der Wahrheit in den Anagnorismos-Szenen zu sehen sein und das Element der Lüge in den Intrigen der zweiten Dramenhälften.

Damit ergibt sich für die Struktur des Ion ein vielschichtigeres Bild als bei den drei anderen Intrigendramen, die wir erwähnten. Zunächst fällt auf, dass das Stück nicht ohne weiteres in zwei Teile gegliedert werden kann:

Zu Beginn der Tragödie haben wir ein kinderloses Ehepaar, Xuthos und Kreusa, das sich Kinder wünscht, aber keine bekommen kann. Gegen dieses ΠΑΘΟΣ der Kinderlosigkeit unternehmen nun beide ein ANTIΔΡΑΜΑ: Sie gehen zum Tempel Apolls, um den Gott um Kindersegen zu bitten. Während Xuthos nun in den Tempel hineingeht, um den Gott zu befragen, wartet Kreusa vor der Tempeltür und trifft bei dieser Gelegenheit mit ihrem Sohn Ion zusammen, von dem sie aber noch nicht weiss, dass es ihr Sohn ist. Diesem nun offenbart sie ihr eigenes Schicksal in indirekter Weise, indem sie es so darstellt, als wäre es das Schicksal von einer Freundin. In dieser Szene wird die Wahrheit in verschlüsselter Form dargestellt.<sup>7</sup>

In der Zwischenzeit ist Xuthos im Tempel die Weissagung zuteil geworden, dass derjenige, dem er nach dem Verlassen des Tempels als erstem begegnet wird, sein Sohn sei. Hier haben wir den ersten Anagnorismos in diesem Drama; Ion selbst ist natürlich zunächst sehr verwundert, dass ein Fremder ihn einfach als Sohn anspricht, doch als er von dem Orakel hört, ist auch er überzeugt, seinen Vater gefunden zu haben.

---

<sup>7</sup> Dieses Motiv des Bekennens der Wahrheit in verschlüsselter Form war bereits in der Melanippe Sophe begegnet: auch dort spricht Melanippe von ihren eigenen Kindern wie von Kindern einer anderen Frau.

In diesem Anagnorismos wird aber - angeregt durch die Weisung eines Gottes - eine Lüge als wahr dargestellt und von beiden Beteiligten für wahr gehalten. Deshalb hat man ihn in der Philologie immer schon als einen Pseudo-Anagnorismos bezeichnet.<sup>8</sup> Was nun aber ist die Wirkung dieses für wahr gehaltenen Truges auf das Ehepaar? Xuthos will in der Freude über die Entdeckung der Existenz seines Sohnes diesen sogleich zu seinem politischen Erben, zu seinem Nachfolger, machen. Doch der junge Ion winkt ab, er hat Bedenken, er fürchtet den Spott und das Gelächter der Öffentlichkeit und den Hass Kreusas, wenn er als Fremder, als ΕΕΝΟΣ, die führende Rolle im Staat übernehmen sollte. Das sieht nun auch Xuthos ein, und so plant er eine Intrige, indem er vorschlägt, seinen angeblichen Sohn Ion zunächst als ΕΕΝΟΣ in sein Haus einzuführen, da er die Gunst Kreusas auch nicht ohne weiteres verlieren will.

Sehr viel schwerer ist Kreusa durch diesen für wahr gehaltenen Trug getroffen. Als sie erfährt, dass ihr Mann einen Sohn hat, plant sie nun ihrerseits mit dem alten Freund ihres Vaters eine Intrige. Ihre Wut richtet sich in gleicher Weise gegen Apoll wie gegen Ion und Xuthos. Es werden drei mögliche Reaktionen ihrerseits erörtert: 1. Den Tempel Apolls niederzubrennen. Das aber lehnt Kreusa ab aus Furcht (Ion 975). 2. Ihren Gemahl Xuthos zu töten. Das lehnt sie ebenfalls ab, und zwar aus ΑΙΔΩΣ (Ion 977). In den dritten Vorschlag ihres Beraters willigt sie ein, nämlich Ion zu töten.

Die Intrige wird eingeleitet; Ion soll vergiftet werden, als

---

<sup>8</sup> Man darf aber nicht übersehen, dass diese 'Wahrheit' für Xuthos bis über das Ende des Dramas hinaus noch eine subjektive Wahrheit bleibt.

er ein Trankopfer darbringt. Und wieder wird hier ein Ritual als Mittel zum Trug verwendet, wie in den drei reinen Intrigendramen, aber diesmal scheitert die Intrige und Ion wird gerettet. Der Inhalt des Bechers wird verschüttet und die Tauben, die sich Ion scheute zu töten - aus ΑΙΔΩΣ (!) - zu Beginn des Dramas, diese gleichen Tauben decken die Intrige auf, denn sie schlürfen von dem verschütteten Opfertrank und fallen tot um.

Nach dem gescheiterten Mordanschlag auf Ion wird Kreusa nun ihrerseits von ihm verfolgt. Sie nimmt ihre Zuflucht als Bittflehende (ΙΚΕΤΙΣ) im Heiligtum Apolls, und Ion scheut davor zurück, sie im Zustand der Hikesie zu töten. In dieser höchsten Not wird durch die Prophetin, die aus dem Tempel tritt, der zweite Anagnorismos eingeleitet. Sie übergibt ihm das Körbchen, in welchem er als ausgesetzter Säugling gefunden wurde, und sie fordert ihn im Namen Apolls auf, nach seiner Mutter zu suchen. Dieser zweite Anagnorismos deckt nun endlich die Wahrheit auf und bewahrt den Sohn vor dem Muttermord.

Das sind etwa die Hauptstationen der Handlungsführung in diesem Drama, und es war notwendig, sich bei der Betrachtung des Ion die einzelnen Szenen des Dramas etwas ausführlicher zu vergegenwärtigen, nicht nur weil der Ion - wie bereits erwähnt - ein etwas vielschichtigeres Stück ist als die anderen hier behandelten Dramen, sondern vor allem auch deshalb, weil Euripides in diesem Drama alle von ihm bis dahin entwickelten Tragödienelemente in sehr kunstvoller Weise vereinigt hat. Zugleich gab er damit auch dem Trug-Wahrheit-Motiv eine neue Dimension.

Da ist zunächst das in der Alkestis vorgefundene ΑΙΔΩΣ-Motiv wiederzufinden: Dort war es Admet, der seiner ΑΙΔΩΣ vor der ΕΕΝΙΑ

die Rettung seiner Frau, Alkestis, verdankt - hier ist es Ion selbst, der aus ΑΙΔΩΣ zu Beginn des Dramas die Tempeltauben verschont, d.h. nicht tötet, dieselben, die ihm kurze Zeit darauf den Mordanschlag aufdecken, der gegen ihn gerichtet war.

Dann ist das in den Jahren zwischen 430 und 420 immer wieder dargestellte Hikesie-Motiv zu finden: Kreusa flüchtet vor Ion als ΙΚΕΤΗΣ, als Bittflehende in das Heiligtum Apolls. Und schliesslich findet sich im Ion auch das Trug-Wahrheit-Motiv wieder, das in den Jahren nach 420 in der Form der Intrigendramen Ausdruck gefunden hatte; nur ist im Ion dieses Motiv mit neuen, wesentlich andersartigen Akzenten versehen. Zwar wird das Ritual als Mittel zum Trug auch hier noch verwendet (Ion soll beim Trankopfer umkommen), doch der Anschlag misslingt, und die Intrige hat nicht mehr den zentralen Stellenwert wie in den früheren Dramen.

Das zentrale Thema indes des Ion ist der Anagnorismos, der hier eine neue Funktion übernimmt, denn wie bereits erwähnt gibt es zwei Anagnorismoi in diesem Drama von unterschiedlicher Art. Der erste ist ein Pseudoanagnorismos, dessen Scheinwahrheit aber bis über das Ende der Tragödie hinaus gültig bleibt; der zweite ist der wahre, der eigentliche Anagnorismos, und dieser hat im Handlungsablauf die rettende Funktion übernommen, die in den Intrigendramen das ΜΗΧΑΝΗΜΑ, das Trugelement, besass. In gewisser Weise aber erfüllt der Pseudoanagnorismos ebenfalls eine rettende Funktion, indem er das Glück des Xuthos - auf Rat der Göttin - über das Ende des Dramas hinaus noch sichert. Aber dieses Glück des Xuthos ist auf Trug gebaut.

Nach all dem ist es wohl nicht abwegig, im Ion ein Drama an der Schwelle zu einer neuen Schaffensperiode des Dichters zu sehen, die er vorbereitet und die sich im Phaethon und in den Dramen des letzten Lebensjahrzehnt, vor allem in der Iphigenie in Aulis, verwirklichen sollte.<sup>9</sup>

Wenden wir uns nun dem Phaethon zu.<sup>10</sup> Es hat den Anschein, als sei der Phaethon wieder in zwei Handlungskomplexe geteilt. Die Problematik des ersten Teils ergibt sich aus der für die Beteiligten etwas undurchsichtigen Familiensituation, dadurch, dass weder der Vater (Merops) noch der Sohn (Phaethon) über die wahre Vaterschaft (Helios) Bescheid weiss. Am Anfang dieses Dramas stand also ein Trug, der thematisch lebhaft an das Ende des Ion erinnert wo auch der Stiefvater (Xuthos) sich für den Vater des Ion hält, wohingegen in Wahrheit Apoll der Vater ist. So hatte auch die Klymene im Phaethon - wie die Kreusa im Ion - die wahre Vaterschaft ihres Sohnes geheim gehalten, bis eines Tages die Verhältnisse es notwendig machten, das Geheimnis zu lüften. Denn Phaethon wollte oder sollte eine Tochter des Helios heiraten, und Helios war ja sein Vater. So musste ihm die Mutter die Wahrheit sagen, um eine Geschwisterehe zu verhindern. Und insofern ist zu Beginn des Phaethon die 'pia fraus', die am Ende des Ion gestanden hatte, zum Problem geworden. Die Lösung dieses Problems,

---

9 Ein Wort noch über die 'Troerinnen'. Als handlungstragendes Element sind hier weder Trug noch Wahrheit anzutreffen - es sei denn man würde in der Tatsache, dass die Sieger hier in gewisserweise auch als Besiegte dargestellt werden, den Trug sehen, der hinter der Wahrheit des Sieges steht. Doch die Handlungsführung selbst ist davon nicht berührt.

10 Vgl. hierzu den Kommentar und die Rekonstruktionsversuche von James Diggle, Euripides, Phaethon, Cambridge 1970.

d.h. die Aufdeckung der Wahrheit, leitet dann zum zweiten Handlungsteil des Dramas über, der damit ein Thema aufgreift, das für die folgenden, die letzten Dramen des Euripides bestimmend gewesen ist: die Aporie.

Diese aporetische Situation entsteht dadurch, dass Phaethon von Helios als Beweis für dessen Vaterschaft den einzigen Wunsch verlangt, von dessen Erfüllung Helios weiss, das sie für Phaethon den Tod bedeuten wird: einen Tag den Sonnenwagen zu lenken. Somit ist Helios vor die aporetische Alternative gestellt, entweder sein Wort zu brechen, das er einstmals der Klymene gab, zum Zeichen und zum Beweis seiner Vaterschaft jeden Wunsch des Sohnes zu erfüllen - oder Phaethon wissend in den Tod zu schicken.

Für das Trug-Wahrheit -Motiv ergibt sich aus dieser Rekonstruktion des Phaethon, dass am Anfang des Dramas ein Trug stand, dessen Aufdeckung im zweiten Teil des Dramas zu einer Anagnorismos-Szene führt, die den Untergang des Helden bedeutet.

Die nächsten beiden Dramen aus dem letzten Lebensjahrzehnt des Dichters, in denen Trug und Wahrheit handlungsbestimmend sind, sind der Orestes und die Iphigenie in Aulis. Beginnen wir mit dem Orestes.

Der erste Teil des Dramas zeigt das Scheitern des Orest, der vergeblich den Menelaos um Hilfe bittet, ihn vor der drohenden Steinigung durch das Volk zu bewahren, und das ganze Ausmass der Hoffnungslosigkeit der Situation des Orest, die daraus folgt. Mit dem Auftre-

ten des Pylades (729) beginnt der zweite Teil des Dramas.<sup>11</sup> Hier sind es nun drei Menschen, die sich zum gemeinsamen Handeln zusammenfinden, Elektra, Orest und Pylades. Sie schmieden ein Komplott, um Orest aus höchster Not zu befreien. Dabei sind sie in der Wahl ihrer Mittel wesentlich unbedenklicher als die Protagonisten der sogenannten Intrigendramen: sie beschliessen, Helena zu töten und Hermione als Geissel in ihre Hände zu bekommen, um Menelaos zu erpressen. Um dieses Ziel zu erreichen bedienen sich Orest und Pylades der Hikesie als Mittel zum Trug: sie nähern sich Helena unter diesem Vorwand als Bittflehende, als ΙΚΕΤΙΑΔΕΣ, um die Rettung des Orest zu erflehen - in Wahrheit aber in der Absicht, sie zu töten (1414-1415 und 1331).

Vergleicht man nun den Funktionswert der Hikesie in der Struktur des Orestes mit der Struktur früherer Dramen, so kommt man zu folgendem Resultat: In den eigentlichen Hikesie-Dramen der 20ger Jahre war das Ritual der Hikesie als solches noch in der Weise wirksam, dass sich die Menschen an die Einhaltung dieser religiösen Pflicht gebunden fühlten und den Bittflehenden Hilfe und Rettung gewährten. In den Dramen nach dem Herakles, also in den sogenannten Intrigendramen, wurde das kultische Ritual als Mittel zum Trug benutzt, und das Gelingen dieses Truges bedeutete dann Rettung. In den Dramen der letzten Schaffensperiode - nach dem Ion - wird das Ritual der Hikesie - beispielsweise im Orestes - ebenfalls als Mit-

---

11 Die Wiederbegegnung der Freunde Orest und Pylades wird hier nicht in der Form einer Anagnorismos-Szene dargestellt, sondern sie vollzieht sich in direkter Form. Orest erkennt Pylades schon von weitem (725).

tel zum Trug verwendet, aber das Gelingen dieses Truges führt noch keineswegs von selbst zur Rettung, sondern schafft erst jene aporetische Alternativ-Situation, die wir am Ausgang des Phaethon bereits angetroffen hatten, und die auch am Ende des Orestes steht: Orest, auf den Zinnen des Palastes stehend, bedroht Hermione mit dem Tode - und Menelaos muss sich entscheiden, er muss wählen zwischen dem Verlust seiner Tochter und die Verwirklichung seiner politischen Pläne, in deren Interesse es sein würde, Orest auf diese bequeme Art aus dem Wege zu schaffen.

Der erste Teil des Orestes ist also dadurch bestimmt, dass der Protagonist auf dem Weg der Wahrheit vergeblich Hilfe in der Not und Rettung anstrebt; deshalb wird im zweiten Teil der Trug nötig, dessen Gelingen aber selbst noch keine Rettung bedeutet, sondern erst zu jener Entscheidungssituation führt, die aporetischen Charakter hat.

Betrachten wir als nächstes Drama die Iphigenie in Aulis. Hier hat das Trug-Wahrheit-Motiv ebenfalls handlungsbestimmenden Charakter. Aber bereits in seinem ersten Teil treffen wir auf die Darstellung jener aporetischen Alternativ-Situation, welches das Handeln der Menschen wesentlich beeinflusst - ja eigentlich ihr Handeln auflöst, oder mindestens ihm seine Eindeutigkeit nimmt: Agamemnon, der einen Brief an Klytämnestra abgeschickt hatte - mit trügerischem Inhalt - schreibt gleich darauf einen zweiten Brief, der den ersten widerrufen soll. Dieser zweite Brief aber wird von Menelaos abgefangen, der dem Bruder wegen seiner schwankenden Haltung schwere Vorwürfe macht - bis wir denselben Menelaos einige Szenen später selbst in dieser schwankenden Haltung erleben, als er seinem

Bruder vorschlagt, die Opferung der Iphigenie doch lieber zu verhindern. So stellen die handelnden Personen bereits zu Beginn des Dramas ihren eigenen Entschluss selbst in Frage, sodass ihr Handeln an Eindeutigkeit und Zielstrebigkeit verliert und den Charakter der Unsicherheit annimmt.<sup>12</sup>

Zugleich aber beherrscht das Trugmotiv den ersten Teil des Dramas. Doch das Gelingen des Truges führt im zweiten Teil dann zu einer Anagnorismos-Szene zwischen Achill und Klytämnestra, die diesen Trug entlarvt und die Wahrheit an den Tag bringt. Dieses Erkennen der Wahrheit nach der Anagnorismos-Szene führt im zweiten Teil dann wieder zu einer Entscheidungsszene, in deren Mittelpunkt nun Iphigenie, die Protagonistin, selbst steht. Diese Entscheidungssituation gewinnt dadurch aporetischen Charakter, dass Achill sich anbietet, Iphigenie notfalls mit Gewalt zu retten - und dadurch möglicherweise sich selbst zu opfern. Doch dieser Konflikt wird hier nicht - wie am Ende des Orestes - durch einen deus ex machina gelöst, sondern die Entscheidung trifft hier Iphigenie selbst, indem sie sich freiwillig als Opfer stellt.

Es hat den Anschein, als habe Euripides, nachdem er um 410 dieses Thema von solch aporetischen Konfliktsituationen in seinen Tragödien aufgegriffen hatte, nach und nach alle von ihm bis dahin verwendeten Tragödienelemente für dieses neue Thema umgedeutet; jedenfalls treffen wir in der Iphigenie in Aulis tatsächlich alle

---

<sup>12</sup> Wie anders etwa vollzieht sich das Handeln des Helden im Agamemnon des Aischylos. Nachdem Agamemnon einmal seine Entscheidung getroffen hat, verfolgt er seinen Entschluss mit Zielstrebigkeit und zögert in keinem Augenblick mehr mit dessen Ausführung. Vgl. dazu auch Bruno Snell, Aischylos und das Handeln im Drama, Berlin 1926.

diese wieder. Da findet sich zunächst das Trug-Wahrheit -Motiv in den Form der Intrige (ΜΗΧΑΝΗΜΑ - ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΟΣ), wobei der Trug des Hochzeitsrituals als Mittel zum Trug verwendet wird. Zugleich findet sich auch das Hikesie-Motiv: Klytämnestra und Iphigenie flehen vor Achill um Hilfe aus ihrer Not (855-1035).<sup>13</sup>

Wenden wir uns jetzt dem letzten erhaltenen Drama, den Bakchen, zu. Zunächst fällt auf, dass sich unter den Personen des Dramas, die wesentlich mit dem Handlungsablauf verflochten sind, ein Gott findet, der in Menschengestalt auftritt: Dionysos. Ausgehend von unserer Fragestellung scheint es nicht unwesentlich, festzustellen, dass in der Person des Dionysos sowohl das Trugelement als auch das Wahrheitselement zusammenfließen, denn der Gott ist zugleich er selbst als auch sein eigener Diener - und er spricht von sich selbst in Worten, die sowohl auf seine Eigenschaft als Gott als auch auf die seines Dieners zutreffen (vgl. etwa Bakch. 500, 518 etc.).

Aber ausserdem haben wir unser Trug-Wahrheit -Motiv auch als handlungstragendes Element in diesem Drama und zwar ebenfalls in derselben Reihenfolge im Handlungsablauf wie wir es bereits im Orestes und in der Iphigenie in Aulis angetroffen hatten. Da ist zunächst das Trugelement, die ΜΗΧΑΝΗ, die darin besteht, dass Dionysos den Pentheus in die Berge lockt unter dem Vorwand, unbemerkt das Treiben der Bakchen zu belauschen. Der Trug gelingt, aber der daraufhin fällige, rettende ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΟΣ, das Erkennen von Mutter und Sohn, das

---

13 In ähnlicher Weise hatte Euripides im Ion, dem Drama der Wende von den Intrigenstücken zu den Dramen der letzten Periode, alle von ihm benutzten Handlungselemente der Idee dieses Dramas dienstbar gemacht.

von Pentheus in seiner Todesangst gesucht wird, gelingt nicht, jedenfalls nicht rechtzeitig; es kommt für Pentheus zu spät, es vollzieht sich erst, als Agaue im Triumph das Haupt des Toten als Siegestrophäe vorantragend in den Palast zurückgekehrt aus ihrem Wahn erwachend die Züge ihres eigenen Sohnes erkennt. Und das Ritual ist in diesem Drama nicht mehr als Mittel zum Trug verwendet, sondern das blutig vollzogene Ritual ist hier die göttliche Wahrheit selbst, die sich auf Geheiss des Gottes Dionysos vollzieht.

Es hat den Anschein, dass die Problematik der aporetischen Konfliktsituation - wie wir sie im Orestes, im Phaethon und in der Iphigenie in Aulis angetroffen hatten, hier in den Bakchen ihre Auflösung in der essentiellen Ironie des Zugleichseins gefunden hat, in der Ironie des Mensch gewordenen Gottes, der zugleich Mensch und Gott ist, und der damit in gewisser Weise zugleich auch Trug und Wahrheit verkörpert, indem er den Gegensatz von Trug und Wahrheit in sich aufhebt. Das ist wohl auch der eigentliche Grund, weshalb er die Menschen dazu bringen will, ihrem ΛΟΓΟΣ abzusagen, ihrem ΛΟΓΟΣ, wonach die Welt eben in Trug und Wahrheit zerfällt, und es scheint, als wolle er am Beispiel des Opfermordes an Pentheus einer neuen Welt ans Licht verhelfen, in der es kein Kalkül der Menschen mehr gibt, und in der paradiesische Zustände herrschen - wie eben in der Welt der Bakchen, von der der Bote berichtete: er habe nie etwas Schöneres gesehen.

Und so hat es den Anschein, als wolle Euripides mit diesem, seinem vielleicht letzten Drama zum Ausdruck bringen, dass dieser Zustand jenseits von Trug und Wahrheit, dieser Zustand jenseits der Welt des ΛΟΓΟΣ für die Menschen nur möglich ist im religiösen Rausch.

Und deshalb mag er wohl auch - neben der Tatsache, dass Dionysos der Gott der Tragödie war - diesen Gott als Gott des Rausches zum Handlungsträger in den Bakchen gewählt haben.

#### Zusammenfassung der Ergebnisse

In das Jahrzehnt von 440-430 fällt die Produktion der Medea und der ersten Fassung des Hippolytos. Im ersten Teil dieser Dramen scheitert der Protagonist, der den Weg der Wahrheit wählte, um sein Ziel zu erreichen. Nach diesem Scheitern greift er dann im zweiten Teil des Dramas zu einem anderen Mittel, zum Trug; dabei ist er erfolgreich.

Das darauffolgende Jahrzehnt von 430-420 ist vor allem gekennzeichnet durch die sogenannten Hikesie-Dramen. Hierin ist das Trugmotiv nicht mehr von handlungstragender Bedeutung. Abgesehen von Einzelszenen in der Hecuba und in der Andromache, auf die Bezug genommen wurde, und die mehr von partieller Bedeutung sind, wird das Trugmotiv von Euripides in diesen Dramen nicht verwendet. Aber es hat den Anschein, als habe Euripides in diesem Jahrzehnt eine neue Spielart des Trugmotives entwickelt, wie wir sie aus der Rekonstruktion des Aiolos und der Melanippe Sophe erschliessen konnten. Diese Art des Truges, die sophistisch-rhetorische Elemente enthält, ist nicht mehr auf die direkte Lüge angewiesen - wie in den Dramen der vorhergehenden Epoche, der Trug entsteht hier durch die Diskrepanz, die zwischen dem Denken und der Rede des Helden selbst besteht: Der Held versucht, das Ziel seiner Wünsche dadurch zu erreichen, dass er diese verbirgt und auf der Ebene einer allgemeinen Wahr-

heit sachliches Interesse vortäuscht, das sich aber in Wahrheit mit seinen privaten Absichten deckt.

In der folgenden Schaffensperiode des Dichters, wie wir sie in den Jahren zwischen 420 und 410 erkennen konnten, finden die Elemente der Wahrheit und des Truges einen neuen Ausdruck: Die Wahrheit begegnet im Anagnorismos und steht dem Trugelement in der Intrige gegenüber. Das Element der Wahrheit (Anagnorismos) bestimmt jeweils den ersten Teil dieser Dramen, und ist eine Voraussetzung für das Gelingen des Truges im zweiten Dramenteil. Somit scheint Trug und Wahrheit hier in gleicher Weise - und mit gleichem Erfolg - in den Dienst menschlichen Glückes gestellt zu sein.

Diese klare Gegenüberstellung von Trug und Wahrheit in den Intrigenstücken wird im Ion aufgegeben. Denn hier haben wir neben dem wahren Anagnorismos noch einen anderen, einen Pseudoanagnorismos, bei dem sich das Trugelement indirekt in das Wahrheitselement einschleicht. So wird denn auch mit dem Ion die letzte Schaffensperiode des Dichters eingeleitet, für die es kennzeichnend ist, dass die Anwendung von Trug und Wahrheit, ja selbst die erfolgreiche Anwendung dieser beiden Verhaltensweisen - noch keine glückliche Lösung bringt, sondern erst zu jener Konfliktsituation führt, die wir als aporetische Entscheidungssituation bezeichneten.

Und es scheint, als habe der Dichter aus dieser aporetischen Konfliktsituation der letzten Epoche in seinen Bakchen einen neuen Weg gesucht, indem er das Element der Truges und das der Wahrheit in der Gestalt des Gottes Dionysos zusammenfallen liess, wobei er das Glück des Menschen auf nichts mehr bauen konnte, weder auf Trug

noch auf Wahrheit. Sicher haben zu dieser letzten Entwicklung des Dichters nicht nur die niederdrückenden politischen Verhältnisse seiner Zeit beigetragen, einer Zeit, in welcher die Menschen sich auf nichts mehr verlassen konnten, weder auf Trug noch auf Wahrheit,<sup>14</sup> sondern man kann davon ausgehen, dass das Denken des Euripides in dieser Zeit auch von den philosophischen Diskussionen, wie sie etwa zwischen Sokrates und den Sophisten stattgefunden haben, wesentlich beeinflusst worden ist. Und wahrscheinlich hat in dieser späten Phase seiner Dichtung eben auch diese in Philosophenkreisen immer wieder diskutierte Erkenntnis von der Unmöglichkeit des Erkennens seinen Niederschlag gefunden. So leuchtet es ein, dass von daher gesehen die geistigen Voraussetzungen verloren gingen für eine Differenzierung von Trug und Wahrheit - und damit auch von der Eindeutigkeit menschlichen Handelns.\*

---

14 Auch in der Iphigenie in Aulis ist das Täuschungselement in der Anagnorismos-Szene enthalten: In den Intrigenstücken erkannten sich die Menschen als das, was sie in Wahrheit waren, als Bruder und Schwester (Elektra - Orest), oder als Mann und Frau (Helena - Menelaos), während sich die Helden in der Iphigenie in Aulis im Anagnorismos als das erkennen, was sie nicht sind und auch nicht sein werden, als Schwiegermutter und Schwiegersohn (Klytämnestra - Achill).

\* Das akademische Jahr 1974-1975 verbrachte ich als Junior-Fellow am Center for Hellenic Studies in Washington D.C. Während dieser Zeit entstand die Idee der vorliegenden Untersuchung, die ich in Gesprächen mit den anderen Resident-Fellows dieses Jahres zu diskutieren Gelegenheit hatte, vor allem aber mit dem Direktor des Instituts, Bernard M.W. Knox, unter dessen Leitung sich eine Atmosphäre unbeschwerter und freier Diskussion entfalten konnte, die von Toleranz im weitesten Sinne getragen war, und ohne den das Center for Hellenic Studies nicht das wäre, was es ist.

Ihnen allen sei an dieser Stelle für das Interesse, das sie meiner Arbeit entgegengebracht haben, nochmals herzlich gedankt.