

Tetrameterszenen in der Tragödie

Autor(en): **Imhof, M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **13 (1956)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-14002>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tetrameterszenen in der Tragödie

Von M. Imhof, Bern/München

Vorbemerkung. Auf den folgenden Seiten ist der Versuch einer Monographie des trochäischen Tetrameters in der Tragödie des 5. Jahrhunderts unternommen. Unter I wird das Material zusammengestellt nach den drei Dichtern, mit Stelle und Anzahl der Tetrameter in den einzelnen Stücken. Die Summen in Stücken, die mehrere Tetrameterstellen bieten, sind in die zweite Reihe gesetzt, diejenigen für die drei Dichter stehen unter der ersten Reihe. Die beiden Summen sind für unsere Untersuchung ohne weitere Bedeutung. Die Zahlen in eckiger Klammer geben die bereinigte Anzahl nach den Vorschlägen im Interpretationsteil. In unter Klammer steht, innerhalb der Dichter in chronologischer Reihenfolge, eine Ordnungszahl, nach der die Stellen behandelt und zitiert werden. Eine kurze Liste von häufig zitierten Werken und Spezialliteratur sowie der Textnachweis sind angefügt. Unter II folgt die Einzelinterpretation der Stellen, mit Ausnahmen nach dem Schema Bau und Einfügung, Charakter und Funktion der Tetrameter im ganzen Stück geordnet. Der dritte Teil bringt dann eine vergleichende Zusammenstellung und abschließend den Versuch einer Einordnung des Tetrameters in die Formgeschichte der Tragödie.

Um die Bezeichnung 'Versuch' zu rechtfertigen, die mehr denn bloß eine Redensart sein will, sollen vorweg der Rahmen und die Bedingtheiten angedeutet werden, worin für uns Untersuchung und Ergebnisse stehen. Anlaß zu der Arbeit gab die Frage nach dem Eigencharakter des trochäischen Tetrameters und der aus ihm bestehenden Szene sowie seiner Funktion im Ganzen des Stückes und der Formgeschichte über das hinaus, was der erste flüchtige Überblick als Antwort bieten kann. Mit dem aber, was am Schluß als Ergebnis aus der Einzelinterpretation zu Eigencharakter und Formgeschichte gesagt wird, ist nicht viel mehr geleistet, als daß die Frage etwas eindringlicher und konkreter gestellt und vielleicht die Richtung auf eine Antwort hin angedeutet ist. Aber auch die Interpretation selber gibt zu Funktion und Bedeutung im Einzelnen erst einen Anfang. Zudem hat die Arbeit gezeigt, daß manche Fragen und Antworten einseitig bleiben müssen, solange man neben der Tragödie nicht auch Satyrspiel und Komödie mitberücksichtigt, die ja zum Teil dieselben Formen übernommen und entwickelt haben, zur Klärung der Vorgänge nicht nur durch den Vergleich gleichlaufender oder abweichender Entwicklung, sondern vor allem auch auf Grund gegenseitigen Einflusses. Zwar sind die drei Formen wie nach ihrem Ursprung so auch nach Wesen

und Entwicklung im 5. Jahrhundert im ganzen noch durchaus getrennt. Aber derselbe Dichter schreibt Tragödien und Satyrspiele; und mit wie wachem Interesse die Komödie nicht nur Inhalt, sondern auch Form der Tragödie beachtet, ist bei Aristophanes deutlich genug zu fassen. Der Unterschied im Stilniveau verhindert umgekehrt ein Eingehen der Tragödie auf die Komödie, doch ist dieses bewußte Bezugnehmen ohnehin nur ein kleiner Teil dessen, was wir unter gegenseitigem Einfluß zu verstehen haben. Daß in unserer Arbeit die für die Tetrameter wichtige Komödie noch völlig außer acht gelassen ist, nennen wir eine weitere ihrer Bedingtheiten.

Das Ganze ist nur in freilich sorgfältig interpretierender vergleichender Betrachtung zu gewinnen. Dies gilt auch für die chorlyrischen Formen der Tragödie, wo wir jedoch eine Wechselwirkung mit der reinen Chorlyrik nur bis zu Pindars Tod nach der Jahrhundertmitte, von da ab nur noch Nachwirkung zu verfolgen hätten, weil die Werke der reinen Chorlyrik nicht mehr oder nur in Spuren erhalten sind.

Diese Monographie über den Tetrameter ist ein Zwischenbericht aus einem größeren Arbeitszusammenhang, der sachlich die Form und als eigentliches Anliegen den besonderen Formcharakter der Tragödie zum Gegenstand hat. Dabei wird das Wort Formcharakter nicht im gewöhnlichen, neutralen, bloß formalen, sondern in einem besonderen, gerichteten, inhaltsbetonten Sinne als *Formcharakter* verstanden: die Form, die Formbetontheit als besonderes Kennzeichen und Problem der griechischen Tragödie. Wie man sich die Entstehung denke oder deute, die Tragödie bleibt zusammengesetzt aus dem gesungenen und dem gesprochenen Element. Wichtiger und faßbarer ist die Tatsache, daß sie im Rahmen dieser Gattungselemente aus Einzelformen besteht, die sie im Laufe ihrer Frühentwicklung ausgebildet oder in sich aufgenommen hat, so z. B. Stichomythie, Agon, Rhesis im gesprochenen, die verschiedenen einzel- und chorlyrischen (z. B. Threnos, Kommos, Epirrhema) Liedformen im gesungenen Element. Von diesen Formen hatten besonders die lyrischen schon vorher ihr Leben und ihre Entwicklung, die nach und neben ihrer Aufnahme in die Tragödie weitergeht. Hier in der Tragödie werden sie zwar unter das Gesetz der neuen Gesamtform gestellt, aber doch so, daß sie ihr Eigenleben behalten und dieses Gesetz und die Gesamtform mitbestimmen. Diese Wechselwirkung von Einzelformen und Gesamtform möchten wir den besonderen Formcharakter der Tragödie nennen, von diesem Eigenleben der Einzelformen – jedoch immer in ihrer Funktion in der Gesamtform – her an ihre Formgeschichte herantreten. Das mag bei Aeschylus, wo die Gesamtform gerade eben geschaffen, bei Sophokles, wo sie in großartiger Geschlossenheit da ist, nur eine Frage der Methode sein; bei Euripides, besonders beim späten, fassen wir in dieser Formbetontheit – die wir Formalismus nennen wollten, wäre dieses Wort nicht mit dem negativen Werturteil belastet – einen Wesenszug seines Stils und seiner Arbeitsweise. So hat er aus dem trochäischen Tetrameter, der bei Aeschylus keine Sonderform, sondern nach dem Zeugnis des Aristoteles Relikt von ursprüng-

lich ausschließlichem Gebrauche und nach ihm, ohne daß wir es im Erhaltenen verfolgen könnten, als Rest geblieben ist, die neue Sonderform der Tetrameterszene geschaffen und in den letzten fünf Jahren seines Lebens zu einem wichtigen Ausdrucksmittel werden lassen. In diesem Sinne möchte dieser Zwischenbericht und Versuch einer Monographie des Tetrameters doch auch eine ganz bestimmte Bedeutung in Anspruch nehmen als Monographie einer Einzelform im Rahmen der Formgeschichte der Tragödie.

I

In den 31 erhaltenen Tragödien der drei großen Tragiker finden sich an folgenden Stellen nicht-lyrische trochäische Tetrameter:

A(eschylus)	Pers.	155– 175. 215–248	55	(1)
	Pers.	697– 699. 703–758	62 117	(2)
	Ag.	1344. 1346f.	3	(3)
	Ag.	1649–1673	25 28	(4)
			<hr/>	
			145	
S(ophokles)	O. T.	1515–1530	16 [9]	(5)
	Phil.	1402–1408	7 [6]	(6)
	O. K.	887– 890	4	(7)
			<hr/>	
			27 [19]	
E(uripides)	Her(akles)	855– 873	19	(8)
	Tro.	444– 461	18	(9)
	I. T.	1203–1233	31	(10)
	Hel.	1621–1641	21	(11)
	Ion	510– 565	56	(12)
	Ion	1250–1260	11	(13)
	Ion	1606–1622	17 84	(14)
	Phoe.	588– 637	50	(15)
	Phoe.	1308f.	2	(16)
	Phoe.	1335–1339	5	(17)
	Phoe.	[1758–1763]	[6] 57 [63]	(18)
	Or.	729– 806	78	(19)
	Or.	1506–1536	31	(20)
	Or.	1549–1553	5 114	(21)
	Ba.	604– 641	38	(22)
I. A.	317– 375. 378–401	84	(23)	
I. A.	855– 916	62	(24)	
I. A.	1338–1401	64 210	(25)	
		<hr/>		
		598 [592]		

Literatur. – WilAisch.: U. v. Wilamowitz, *Aischylos-Interpretationen* (Berlin 1914). – WilHer.: U. v. Wilamowitz, *Euripides Herakles* 1, 2 (Berlin 1895²). – WilIon: U. v. Wilamowitz, *Euripides Ion*. – Wil V K: U. v. Wilamowitz, *Griechische Verskunst* (Berlin 1921). – Maas 75, 19: E. Maas, *Griechische Metrik* § 75, S. 19, in Gercke/Norden, *Einleitung in die Altertumsw.* I. Bd. 7. Heft (Leipzig und Berlin 1923). – Pohlenz Erl.: M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie* (Göttingen 1954²) Erläuterungen. – Krieg: W. Krieg, *Der trochäische Tetrameter bei Euripides*. Philol. 91 (1936). – J. Kanz, *De tetrametro trochaico* (Diss. Gießen 1913). – Der Text wird zitiert nach den Ausgaben der Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis (OCT).

II

1. *A Pers.* 155–175. 215–248. Die beiden Tetrameterszenen der Perser (1 und 2) von je ungefähr 60 Versen sind von konstitutiver Bedeutung für das Stück. Dieses besteht aus drei Akten, von denen der erste von der Königin, der zweite von Dareios, der letzte von Xerxes getragen ist¹. Zwei davon werden mit Tetrameterszenen eingeleitet. – Hier die erste ist dreiteilig gebaut. Das Mittelstück, der Traum 176–214 steht, als Bericht, in Trimetern. Vorweg geht die feierliche, von Sorge und Furcht getragene Anrede der Königin an den Chor 159–172; es schließt an dessen Ermahnung und Rat zum Opfer an Götter und Tote 215–225 und als Abschluß, von einer Frage der Königin ausgehend, eine kurze Stichomythie^{1a} 230–245 mit drei die ganze Szene schließenden Chorversen. Man kann diesen letzten Abschnitt vom Stoff, vom archaisch-sachlichen, vom geographischen Interesse des Aeschylus her erklären. Deutlich ist aber auch die formale Funktion: nach Reden und Bericht als Abschluß die größere dramatische Bewegung. Auch als Verbindung, Überleitung zu dem in lyrischem Ausdruck gesteigerten Pathos der folgenden Szene, welches dann über Gespräch sich löst in den zweiten Bericht 302ff., die Bestätigung der furchtvollen Spannung vom Anfang des Aktes.

Dies die Deutung der Szene von ihrer Funktion im Stück her. Vom Tetrameter als Formelement mit Eigencharakter her könnte man sagen: dramatische Bewegtheit der Stichomythie, gern als Abschluß, gehört ebenso wie feierliche Getragenheit der Rede und Nähe zu lyrischen Maßen zu den Möglichkeiten, welche im trochäischen Tetrameter liegen. – Einsatz mit der Anrede des Chors an die Königin 155–158, vorher die Ankündigung der neuen Person noch in Anapästern, wie häufig; hier wirken auch die Parodos-Anapäste noch nach, die schon vorher nach dem Lied wieder aufgenommen wurden 140ff. Übergang in Trimeter 249 durch die neue Person. Der neuerliche Wechsel, nach 7 Trimetern, in lyrisches Maß 256 macht die formale Funktion der einzelnen Maße besonders deutlich.

2. *A Pers.* 697–699. 703–758. Nach dem Toten- und Beschwörungslied² spricht unmittelbar das Bild des Dareios den Chor an, in Trimetern 681–693³. In Tetrametern steht erst die eindringliche Mahnung an den erschreckt stammelnden Chor 697–699, vor allem dann die entschiedene Wendung an die Königin 703ff. Hauptstück dieser Einleitung des 2. Aktes ist die Stichomythie^{3a} 715–738, ein getragenes Weiterschreiten in Frage und Antwort; wie 232–245, nur hier gewichtiger, zentral, auch für die Handlung. Den Abschluß bildet das feierlich-gewichtige Urteil des aus der unwirklichen Erhabenheit des mächtigen Toten sprechenden Dareios: Hybris (749f. *θνητὸς ἄν - κρατήσεν*). Das Unternehmen des Xerxes war menschliche Überheblichkeit, die Strafe und Vernichtung schon in sich birgt. Dieses

¹ WilAisch. 42ff.

^{1a} Vgl. W. Jens, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, *Zetemata* 11 (1955) S. 3.

² 686 *θρηνηῖτ'*; 687f. *ψυχαγωγοῖς - γόοις - καλεῖσθέ με*, cf. 697.

³ Die Szene erinnert an S *O.T.* 1ff.

^{3a} Jens a. O. 5.

Urteil wird darauf von der Königin als Lehre aufgenommen⁴. Es folgt, wieder in Trimetern 759ff., die eigentliche Deutung, wo denn der Geist der Zeit, die ganze Weite in Stolz und Beschränkung Athens nach Salamis, so mächtig Gestalt gewinnt; wie überhaupt in dem ganzen Akt.

Wieso nach der trimetrischen Einleitung die Tetrameter? Weil die Handlung Frage und Antwort verlangte – haben nicht etwa vielmehr die Tetrameter die Stichomythie mit sich gebracht? Weil die Erhabenheit des Toten die Getragenheit des Maßes verlangte; weil die Wichtigkeit der Stelle diese Getragenheit verlangte – waren nicht vielmehr die Tetrameter zuerst da und haben die gewichtigen Aussagen hierher gezogen? Es ist dies alles und mehr. Wir erfassen rational das Allseitige, die Einheit nie ganz, nur Bestimmtes, Einzelnes, Gerichtetes, und zwar in der Analyse, der Auflösung dieser Einheit.

3. *A. Ag. 1344. 1346f.* Drei Chortetrameter, Antwort auf die Todesschreie innen des Agamemnon, Einleitung der sehr bewegten, auf 12 Choreuten verteilten Iamben 1348ff. – An Stellen höchster Spannung und Bewegung treffen wir Tetrameter beim späten Euripides, jedoch nie so unvermittelt, vereinzelt und zugespitzt⁵.

4. *A. Ag. 1649–1673.* Mit dieser kurzen bewegten Streitszene schließt das Stück, das erste der Trilogie. Ihr Einsatz ist äußerlich-theatralisch scharf bezeichnet: Aegisth zieht das Schwert. Der Chor tut dasselbe, das erste Aufeinanderprallen wird durch die Ermahnung der heraustretenden Klytämestra 1654–1661 geschlichtet. Noch einmal flammt der Streit auf. Wieder greift Klytämestra ein und setzt ein Ende, indem sie Aegisth mit sich ins Haus zieht. Ihre Worte sind zugleich die Schlußworte des Stücks. 1664 sowie die beiden Schlußverse 1672f. sind unvollständig, am Ende verderbt; das trifft die langen Tetrameter auch sonst⁶.

Diese Szene kann uns als Musterbeispiel gelten für die Verwendung der Tetrameter in Szenen gesteigerter innerer und äußerer Bewegtheit. Sie mag diese Rolle des Vorbildes in der Formgeschichte auch wirklich gespielt haben⁷. Als Beispiel auch für die Abschlußfunktion der Tetrameter, hier sogar als Tragödienschluß, auch die sonst gewöhnlichen Choranapäste ersetzend. Dieser ungewöhnliche Abschluß durch eine Person erklärt sich wohl am einfachsten aus der Rolle des Chors als Partner im vorausgehenden Streit, dem Klytämestra – und damit zugleich dem Stück – ein Ende setzt. Dieses Endesetzen ist ja gewaltsam und ähnlich äußerlich wie die Chorklausel zu sein pflegt. Zudem tritt für Aeschylus die Einheit des Einzelstücks noch stärker hinter der der Trilogie zurück als dann bei seinen Nachfolgern, so daß er diesen ungewöhnlichen und nicht so stark isolierenden Abschluß

⁴ 753 *κακοῖς ὀμιλῶν ἀνδράσιν διδάσκειται* ist das *πάθει μάθος* des *Prom.* (808). Vgl. *Ag.* 177. 280; *Eum.* 276.

⁵ Vgl. Ed. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1950, II 633.

⁶ Vgl. S *Phil.* 1402, unten S. 7; E *I.T.* 1214, unten S. 8f. (Verderbnis des Anfangs); dazu Koerte, *Menander I*³ (1938) praef. 14 *monendum vero omnia corruptelarum genera crebriora esse in trochaicis tetrametris quam in trimetris iambicis*.

⁷ Maas 75, 19. Vgl. die Behandlung der Stelle bei Fraenkel III 780ff. 'The difference in character between trimeters and trochaic tetrameters': das gab uns den unmittelbaren Anstoß zu diesem Aufsatz.

des ersten Stücks wohl wagen konnte. Ihn wegen seiner Ungewöhnlichkeit anzuzweifeln, geht kaum an.

5. *S O.T. 1515–1530*. Nach dem weiten Ausschwingen des Gefühls in der Abschiedsrede an die Kinder 1478ff. bringen die Tetrameter als Abschluß ein letztes Aufflackern des Dramatischen. Die Anrede des Kreon gibt sauber den Übergang in die Tetrameter. Es folgen gleich Antilabai; ein ganzer Vers Kreons steht wieder am Schluß 1532, wo dann das *Ecce homo* und *fabula docet* anschließt.

Die Frage nach der Echtheit muß für das ganze Tetrameterstück gestellt werden. Doch vorerst, wer spricht die Klausel? Die Handschriften geben sie dem Chor, danach Pearson, auch Jebb: weil die Schlußverse dem Chor zu gehören pflegen. Die Scholien dem Oedipus, danach auch Wilamowitz⁸ und Pohlenz⁹: ἦδη steht im L, dazu ὅδε 1524, das 'hier ich' heißt. Wenn man sich bei dem Detail aufhalten und nicht gleich – mit den Worten, die Pearson zu 1526 und 1528/30 braucht *itaque minus dolendum* ... – weitergehen will und sagen: die ganze Klausel ist einfach schlecht, in sich und wo sie steht, und dies besonders weil Oedipus sie spricht. Für die Stichomythie mag man auf A Ag. 1649ff. als auf Parallele und Vorbild hinweisen. Für die Klausel dagegen können aus diesem Hinweis nur Bedenklichkeiten erwachsen: Dort ist der Schluß dramatisch dicht auch in der Sprache, hier floskelt Oedipus, der eben noch in tiefem Abschiedsschmerz und letzter Härte der Selbstverurteilung stand. Dort wird wegen der dramatischen Teilnahme des Chors der gewöhnliche Chorschluß ersetzt durch den ungewöhnlichen personalen. Hier sollen wir dem Oedipus und seinem bedeutenden Gestalter diesen plötzlichen Umbruch vom dramatischen Engagement in deutende Distanz glauben. Solches Heraus-treten am Schluß wenn nicht aus der Illusion, so doch aus der Szene sind wir allenfalls vom Chor gewohnt und geneigt anzunehmen – wo denn gerade der Agamemnonsschluß zeigt, welche Grenzen auch diese Verschiebung der Illusion hat –, einer Gestalt, und vollends bei Sophokles, mögen wir es ungern zugestehen. Auch der Hinweis auf die Worte des Oedipus am Anfang¹⁰ rettet die Klausel nicht. Sicher ist der vernichtete Oedipus hier das Gegenbild zum stolzen Sieger des Anfangs (8 ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος). Doch ist dies innerlich so evident – der Höhenunterschied dieser beiden seelischen Lagen gibt dem Stück sein Gefälle –, daß das äußerlich-formelhafte Daraufhinweisen uns die Verse gerade verdächtig macht.

Die Stichomythie^{10a} 1515–1523 ist besser; der Einsatz, nach der langen Rede des Oedipus, mit der sehr bestimmten Aufforderung 'Genug, geh' jetzt ins Haus', sitzt. Überraschend nur, daß mit den Tetrametern gleich die Antilabai da sind¹¹.

⁸ Hermes 34 (1899) 66ff.

⁹ Erl. 92.

¹⁰ Wil. a. O. 67; Pohlenz a. O.

^{10a} Jens a. O. 87.

¹¹ Antilabai in Trimetern hat Sophokles seit dem *Aias* in allen Stücken mit Ausnahme der *Antigone* in steigender Anzahl (Ausn. *Trach.*). Ebenso Euripides, in größerer Zahl allerdings erst seit den *Phönissen*. Tetrametrische Antilabai bringt Sophokles auch im *Philoktet*, Euripides seit der *Taurischen Iphigenie*. Vgl. Anm. 46; dazu W. Köhler, *Die Verbrechen bei den griechischen Tragikern* (Diss. Darmstadt 1913).

Merkwürdig früh ist diese Szene, wenn wir sie anerkennen; merkwürdig aber vielleicht nur, weil sie im Leeren steht, in den vierzig Jahren zwischen den Tetrametern des Aeschylus und denen des Euripides. Sie deshalb in Zweifel ziehen, hieße daher wohl für eine Hypothese die Wirklichkeit vergewaltigen.

So möchten wir versuchen, die Stichomythie zu halten und mit der einfachen Erklärung auszukommen: *perit anapaestorum clausula* des Chors. Dafür ist dann die Tetrameterklausel des Oedipus eingesetzt worden. Es ließe sich auch denken, daß diese die Chorklausel verdrängt hat. Nun hat man aber bei den Tetrametern im unechten Phönissenschluß¹² stets Nachahmung unserer Stelle angenommen (E Phoe. 1758ff. = S O.T. 1524ff.). Wenn nun schon diese interpoliert ist, ergäbe sich für beide Stellen derselbe Interpolator oder gar Nachahmung unter den Interpolatoren – die Kritik treibt oft seltsame Blüten.

6. *S Phil. 1402–1408*. 1402 zeigt metrischen Anstoß, da die im trochäischen Tetrameter obligatorische Mitteldihärese fehlt, die auch in den Antilabai meist die Versteilung abgibt. Einen Trimeter daraus zu machen, indem man mit Porson *εἰ δοκεῖ* streicht, geht nicht an. Der Umschlag, der Entschluß muß mit Tetrametern einsetzen, nur so hält die kleine Szene ihre wirkungsvolle Geschlossenheit. Hermann erklärt, was kaum angeht, mit der Versteilung, Jebb akzeptiert und fügt eine psychologische Erklärung bei¹³. Es bleibt als dritte Möglichkeit, den metrischen Anstoß wie an der analogen Stelle A Pers. 165¹⁴ durch Textemendation zu beseitigen. Dann gilt *nondum sanatum, non nisi e.g. sanandum*. 1407 f. *σῆς – αὐδᾶς*, das die Handschriften haben, hat zuerst Dindorf gestrichen, Wilamowitz (Übersetzung) und Jebb akzeptieren. Es wird auf jeden Fall viel besser so. Der asyndetische Schlußsatz wirkt freilich etwas abrupt, bringt aber große Geschlossenheit (*Ne* 1402 *στείχομεν* 1408 *στείχε*). Dazwischen liegt das Zögern 1404 *αἰτίαν δὲ πῶς Ἀχαιῶν φεύσομαι*; und seine Überwindung, dreiteilig *Φι* 1405 *ἐγὼ παρὼν* 1406 *βέλεσιν τοῖς Ἡρακλέους* (so Brunck, *-είους* codd.) 1407 *εἶρω πελάζειν*. Hier zeigt sich, wie beweglich die Technik geworden ist: Dieses überraschende Um- und wieder Umschlagen ist entwickelt, ist spät. Nur wird damit in 1407 f. eine Dreiteilung geschaffen, wie wir sie in Tetrametern sonst nur noch (20) E Or. 1525, in derselben Zeit finden^{14a}. Es wäre gut möglich, daß gerade diese Singularität Anlaß gab zu der Interpolation.

Zur Funktion dieser Tetrameter – und dies gilt für alle drei Tetrameterszenen bei Sophokles –: es stehen nur einige Zeilen als Zuspitzung einer Situation, aber an entscheidender Stelle; hier überraschend als Trugschluß vor der wirklichen Lösung durch den Gott. Aus letzter Weltverstrickung löst die göttliche Gnade:

¹² s. unten S. 136.

¹³ R. C. Jebb, *Sophokles, The Plays and Fragments. IV. The Philoctetes* (Cambridge 1908) z. St.

¹⁴ Jebb a. O.

^{14a} Dreigeteilte Trimeter sind häufiger: Bei Sophokles steht je einer in *El.* (1502) und *O. K.* (832), drei im *Phil.* (810. 814. 816); *Phil.* 753 zeigt wie *Ichn.* 199 gar eine Vierteilung. Euripides hat zwei dreigeteilte Trimeter in *Alk.* (391. 1119) und *Her.* (1418. 1420), einen im *Hipp.* (310) und *Kykl.* (682). Vgl. Köhler 54ff.

So sieht und gestaltet Sophokles die Welt im Philoktet und im Oedipus auf Kolonos.

7. *S O.K. 887–890*. 4 ungebrochene Tetrameter. – Zur Erklärung kann man sagen: Sie stehen als Übergang vom Lyrischen zum Iambischen, für bewegtes Heranschreiten, in erregter Frage. Das Entscheidende liegt aber nicht in den Versen als solchen, sondern in ihrer Stellung im Ganzen. Die vier Tetrameter halten genau die Mitte des Stücks, nach Versen. Aber an Versen liegt nichts: Sie stehen wirklich in der Mitte; als *ῥοπή*, rettende Wendung, befreiende Hilfe, nachdem der Raub der Töchter vorher die *ἀμηχανία*, die ganze Machtlosigkeit des blinden Greises gezeigt hatte. Nur so, aus der Gewißheit und Geborgenheit dieser Hilfe heraus hat der Zorn, der jetzt aus ihm herausbricht 960 ff., seine ganze Macht und Größe. Nur durch diese Hilfe wird Oedipus frei aus der Verstrickung der Welt, frei für die göttliche Erlösung.

8. *E Her. 855–874*. 3 ungeteilte Tetrameter in Stichomythie, anschließend eine Rede von 16 (Wil. 15) Versen. – Der Herakles gehört zu den besonders bei Euripides nicht seltenen zweiteiligen Stücken¹⁵: bis 814 stehen die Herakliden im Mittelpunkt, danach erst Herakles. Die Iris-Lyssa-Szene 815–873 eröffnet den zweiten Teil. Die Rede der Iris zeigt auch Elemente des euripideischen Prologs: Vorstellung, Vorgeschichte, Ankündigung¹⁶, sie kehren wieder in den Worten der Lyssa: Vorstellung am Anfang der iambischen Rede 843 ff., Ankündigung in der tetrametrischen 861 f., nur jetzt im Pathos der Auflehnung. Aus dieser Auflehnung ergibt sich die kurze dramatische Verwicklung, die die Tetrameter bringen 855 bis 857¹⁷. Darauf folgt die Rede im Ton der verwehrenden 858 und stolzen 872 Unterwerfung.

Hier stehen die Tetrameter einmal an fürs Ganze wichtiger Stelle¹⁸, zweitens für eine kurze dramatische Zuspitzung. Drittens ist die Szene, vor allem die abschließende Rede der Lyssa, gekennzeichnet durch eine Steigerung des Tones¹⁹.

9. *E Tro. 444–461*. Eine zusammenhängende Rede von 18 Versen, bestes Beispiel für die besondere, gehobene Tonlage der Tetrameter. – Das ganze erste Epeisodion 230–510 gehört der Cassandra, mit dem Auftreten und dem Abtreten als zwei Höhepunkten. Mit der rasenden²⁰ Monodie 308–341 stürzt sie auf die Bühne; nach der nicht weniger großartigen Tetrameterrede 444 ff. verläßt sie sie wieder²¹. ‘Gehobener Ton’ ist dabei all dies: Ekstasis der Gotterfüllten, Sieg- und Rachezuversicht der Zukunftwissenden, unausweichlicher, triumphierender und doch

¹⁵ Vgl. Pohlenz I, Index s. v. Aufbau d. Trag., Zweiteilung des Ganzen. W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, Zetemata 5 (1953) Register s. v. Zweiteilige Komposition.

¹⁶ Vgl. WilHer. z. St.

¹⁷ Der Konflikt ist kurz, aber nicht harmlos, der Ton höhnische Ironie: 857 *σωφρονεῖν* 872 *γεναῖον*. Wil. ‘Hohn’. In dem *σωφρονεῖν* gar noch euripideische Selbstironie zu sehen – ‘bei mir räsonniert selbst die ‘Raserei’ philosophisch-verständig’ –, wäre doch wohl zu raffiniert.

¹⁸ Vgl. oben zu (7) *S O. K.*

¹⁹ Wil. ‘Sphäre lyrischer Erhabenheit’.

²⁰ 307 *μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμω*.

²¹ Friedrich 72f.

schmerzlicher Abschied vom Heiteren und Geliebten der Welt und Vertrautheit mit dem düsteren Reich des Todes, den sie um sich verbreiten wird. Die düstere Erhabenheit des Todes war schon in den Tetrametern der Perser, besonders denjenigen des Dareios, auch im Herakles.

10. *E I.T. 1203–1233*. Antilabai mit abschließender Rede und kurzem Gebet. – An zwei Stellen ergeben sich textliche Schwierigkeiten. 1207–1213 sind in den Handschriften zum Teil die Personenbezeichnungen oder die sie vertretenden Paragraphoi ausgefallen, was zu Verwirrung in der Zuteilung von Versen und Versteilen geführt hat. Aber zweifellos gehen die Antilabai regelmäßig durch, so daß Iphigenie die erste, Thoas die zweite Hälfte gehört. 1214 steht ein Trimeter. Eine einfache Verderbnis, aber interessant und bezeichnend, was man damit macht. Markland versetzt dorthin, wo am nächsten Iamben stehen, nach 1202. Dindorf athetiert; auch bezeichnend, aber vertretbar, in der Meinung, es handle sich um eine Glosse zu 1212 *εἶ γε κηδεύεις πόλιν*. Schon Hermann hält den Vers so, vermißt aber die Worte der Iphigenie am Anfang; ebenso auch Murray²². Solche Versteilung ist selten, aber nicht unmöglich²³; dies ist das Einfachste und wohl das Richtige²⁴. – Hier stehen die Tetrameter für größere dramatische Bewegtheit und Beweglichkeit; als Abschluß einer iambischen Stichomythie die Tetrameterszene vom Typus Frage und Antwort. Die ausgedehnte, äußerlich ungegliederte, stereotype Stichomythie ist etwas formelhaft-manieristisch: späteuripideisch. Dies gilt auch für die 19 Tetrameter, welche gleich als Antilabai einsetzen²⁵, und diese Form, einmal gefunden, hält sich, nur durch die Verschiebung der Dihärese etwas variiert, durch 19 Verse hindurch; erst am Schluß wird sie durch eine Rede von 12 Versen abgelöst. Diese Freude an der Form, das Gewähren-, Sichentfaltenlassen der Möglichkeiten und Kräfte, die in ihr liegen, ist der Stil des späten Euripides. Wenn wir diesen Spätstil rhetorisch oder manieristisch in wertendem Sinne nennen, legen wir Maßstäbe anderer Stilepochen, gar der eigenen an und versperren uns damit den Weg, ihm gerecht zu werden^{25a}. Die Szene ist spät und entwickelt²⁶, nur fassen wir bei Euripides diesmal die Vorstufen nicht und müssen dann doch wohl (5) S O.T. als solche gelten lassen.

Auch nach der Funktion hat die Szene ihr Gewicht, indem in ihr die Schlußintrige aufgebaut wird.

11. *E Hel. 1621–1641*. Den Bericht des Boten von der Flucht des Menelaos und

²² Vgl. M. Platnauer, *Euripides Iphigenia in Tauris*, ed. with Introd. and Comm. (Oxford 1952) z. St.

²³ S O.T. 1520; E *Phoe.* 605. 613; E *Or.* 779; E *I.A.* 1342. Vgl. Köhler 46.

²⁴ Auch v. Arnim konjiziert wohl, gibt aber in der Übersetzung (*Zwölf Tragödien des Euripides* [Wien 1931]) den ganzen Vers dem Thoas. Dazu stellt er 1212 und 1213 um. Wecklein athetiert 1211f. *στειχε* bis *πελάζειν*. Beides abgelehnt von Platnauer z. St.

²⁵ Da wird es deutlich: es gibt auch den geteilten Iambus, aber der Tetrameter mit der ausgeprägten Mitteldihärese, die die häufigste Versteilung bleibt, ist viel bequemer; er ist auch länger. Vgl. Köhler 22.

^{25a} Zum Spätstil des Euripides vgl. W. Ludwig, *Sapheneia, Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Stuttgart 1955.

²⁶ Vgl. Platnauer, *Introd.* 14 mit Anm. 1.

der Helena schließen zwei formelhafte Trimeter des Chors. Theoklymenos setzt mit Tetrametern ein, sechs Versen. Die ersten drei sind Klage und Verzicht, die zweiten bringen als neues Motiv die Rache an der Schwester. Die sechs Verse sind Übergang, Fuge. Das Vergangene wird kurz abgetan, Schauspiel verlangt Handlung, Vorwärts. Deshalb das neue Motiv, das gleich handlungsmäßig verwertet wird. Der Bote²⁷ stellt sich dem Menelaos in den Weg: drei ganze Verse in Stichomythie; zehn Antilabai, die letzte in die zwei Schlußstichen übergehend, schließen an.

Die Bedeutung der Tetrameterszene hier: gehobener Ton, Klage und Verzicht; dramatische Bewegtheit durch die Halbstichen. Fürs Ganze Zuspitzung, letzte Verwirrung vor dem Umschlagen in die Lösung durch den *Deus ex machina*. Der Gegensatz und Umschwung, der in 1624 *τεισόμεσθα σύγγονον*, 1632 *σύγγονον κτανεῖν κακίστην* und 1682 *ἐγὼ δ' ἀδελφὴν οὐκέτ' ἂν κᾶνοιμ' ἐμήν* liegt, wird in dieser Zwischen- und Vorbereitungsszene dramatisch ausgewertet. Dies ist euripideische Technik, kürzer und konzentrierter von Sophokles im *Philoktet* aufgenommen (6), oben S. 131.

12. *E Ion* 510–565. Nach dem 1. Stasimon setzt das Epeisodion gleich mit Tetrametern ein, erst mit Anrede und Frage an den Chor (4 V.) und dessen Antwort (3 V.). Es folgt eine stichische Einleitung von 13 Versen und Übergang in die Antilabai, die letzte wieder in einen ganzen Vers²⁸ mündend, vor den drei Abschlußversen Ions.

Nach der vor allem auch seelischen Exposition des ersten Epeisodions entsteht hier die erste Verwicklung. Die Tetrameter stehen für die 'lebhaft Auseinandersetzung zwischen dem leidenschaftlich erregten Xuthos und dem scharf ablehnenden Ion'²⁹, dessen Schlußverse gegenüber dem erlösten Glück des Xuthos das noch Ungelöste, das Schicksal der Mutter in Erinnerung rufen und damit die Fortsetzung der Handlung, das nächste Epeisodion vorbereiten³⁰. Vorerst entfaltet sich die Situation in iambischen Reden in einem zweiten Teil vom doppelten Umfang der trochäischen Einleitung.

13. *E Ion* 1250–1260. Zwei Doppelstichen der Kreusa, mit Auflösungen³¹, dazwischen ein Vers des Chors, dann 4 Antilabai, am Schluß zu einem ganzen Vers wieder erweitert 1257, dann in einen abschließenden Doppelvers übergehend.

Der Botenbericht 1122ff. hat die sachliche Grundlage geschaffen für die letzte Verwicklung; das Chorikon an Stelle eines Stasimons 1229ff.³² ist die lyrische

²⁷ Vgl. Campbell, *Euripides Helena* (Liverpool 1950) zu 1627.

²⁸ Wil. a. O. 'Es muß unmittelbar einleuchten, daß ihm (dem Xuthos) der ganze Vers gehört'. Formal gehört er ihm als Retardierung vor den Abschlußversen Ions, inhaltlich, weil das rasche Eingehen auf das Glück dem mißtrauisch-bedenklichen Charakter Ions nicht gemäß wäre: der hält sich gleich an das, was noch nicht *μακάριον* ist, an die Mutter, ihr Schicksal. An 561 *χαῖρέ μοι πάτερ* schließt sich so unmittelbar 563 *ὃ φίλη μήτερό*. – Das sind Gründe, weshalb Wil.' Zuweisung 'unmittelbar einleuchten' muß; daß sie das Richtige treffe, ist damit nicht gesagt. Owen, *Euripides Ion* (Oxford 1939) z. St. lehnt sie ab.

²⁹ Wil. z. St.

³⁰ Vgl. die psychologische Erklärung der Verse bei Owen z. St.

³¹ Owen z. St.

³² Owen z. St.

Reaktion auf den Bericht, zugleich Wendung ins Persönliche der Anteilnahme³³. Die Anrede an die heraneilende Herrin Kreusa steht in Anapäst. Dann, Anfang des Schlusses, Einleitung für die dramatische Auseinandersetzung, für die letzte Steigerung der Verwirrung vor der abschließenden Lösung durch den Gott, Ausdruck innerer und äußerer Bewegtheit in größter Gefahr, die Tetrameter.

14. *E Ion* 1606–1622. Eine Tetrameterszene als Tragödienschluß: Gespräch mit drei Antilabai als Abschluß³⁴, dann die tetrametrische Chorklausel.

Nicht für bewegtere Handlung wie A Ag. und S O.T., sondern nur zu 'äußerer' Hebung des Schlusses stehen hier die Tetrameter³⁵; äußerlich vielleicht nur für uns, weil wir ein Theaterstück und seine Technik beurteilen, nicht ein Weihespiel mit Unterordnung unter den Gott im abschließenden Gebet. Zudem wollen wir dem geschickten Spieler und Techniker Euripides (beides gerade im Ion) nicht glauben, daß es ihm ernst sei mit dem Gott und dem Gebet; doch ist das nicht sein Fehler, sondern der unsere.

15. *E Phoe.* 588–637. Eine lange trimetrische Rede wird durch zwei Chorverse abgeschlossen. Jetzt setzen die Tetrameter ein, mit einer Anrede von 6 Versen als Einleitung; es folgen eine Stichomythie mit doppelstichischem Einsatz (9 V.), 22 Antilabai, eine kurze Rede und der doppelstichische Abschluß.

Das erste Epeisodion zerfällt in zwei Hälften. Die erste, mit lyrischer Einleitung und stichomythischem Ausgang, spielt zwischen Polyneikes und Iokaste. Die zweite Hälfte 446 ff. bringt in iambischen Reden die Auseinandersetzung zwischen den feindlichen Brüdern. Höhepunkt und Abschluß im *ἀγών λόγων* (588) bilden die Tetrameter, mit Steigerung der dramatischen Bewegtheit bis in die Antilabai. Wie beweglich die Technik ist, zeigen 618f. 623f., wo durch die Einmischung Iokastes das Zwiegespräch zum Dreigespräch³⁶ wird.

Die Tetrameter stehen also hier für dramatische Zuspitzung und Abschluß, Höhepunkt und Abschied.

³³ 1236 ἐμῶ βίῳ 1237 δεσποίνῃ.

³⁴ 1617ff. 'Die Personenverteilung steht ganz bei uns' (Wil. z. St., vgl. Hermes 34 [1899] 68 Anm. 1). Der Beweis sei zusammengestellt und der eigene Beitrag zum Spiel abgeschlossen (allzu viel Eigenes ist nicht dabei über das hinaus, was bei Owen steht).

	Mss.	Hermann/Arnim	Wil./Murray	Unser Vorschlag
1616	K _Q . - 'A _θ .	K _Q . - 'A _θ .	K _Q . - 'A _θ .	K _Q . - 'A _θ .
1617	K _Q .	'I _ω . - K _Q .	K _Q . - 'A _θ .	'I _ω . - 'A _θ .
1618	'A _θ . - K _Q .	'A _θ . - 'I _ω .	K _Q . - 'I _ω .	K _Q . - 'I _ω .

Zur Begründung: Kreusa spricht mit Ion:

1616/18 ὦ τέκνον, στείχωμεν οἴκον. -
 εἰς θρόνον δ' ἴζον παλαιός.

Mit Athena aber Ion; er gibt zwei Antworten, beide mit ἄξιος eingeleitet

1617f. ἄξια δ' ἡμῶν ὁδορός. -
 ἄξιον τὸ κτῆμά μοι.

Das κτῆμα ist der θρόνος Athens. Ion hat das letzte Wort, unter Schutz und Begleitung Athenas wird er Athens Thron besteigen. Die Mutter hat in dem Augenblick wenig Bedeutung mehr.

³⁵ Wil., Owen z. St., vgl. WilAisch. 2 A 1.

³⁶ Vgl. Listmann, *Die Technik des Dreigesprächs in der griech. Tragödie* (Diss. Darmstadt 1910).

16. *E Phoe.* 1308f. 17. *E Phoe.* 1335–1339. Zwei Stellen von nur formaler, gliedernder Bedeutung, beide in lyrischer Umgebung. Die zwei Chortetrameter stehen an Stelle von Anapästten als Überleitung vom Stasimon zum iambischen Dialog, zur Ankündigung der neuen Person. Die Stichomythie 1335ff. setzt ebenfalls beim Auftritt einer neuen Person, des Boten, ein und bringt starke Bewegung, die gleich in die lyrischen Maße des Amoibaions übergeht. So finden wir die Tetrameter auch (7) S O.K., wo Sophokles sie wohl aus den Phönissen übernommen, aber ungleich konzentrierter und bedeutungsschwerer angewendet hat.

18. *E Phoe.* 1758–1763. Der ganze Schluß ist unecht ab 1737 oder 1743³⁷. Aber auch im unechten Schluß sind die Tetrameter noch übernommen und eingeflickt. Da passen sie doch nach den trochäischen Antilabai im Oedipus noch besser³⁸.

19. *E Or.* 729–806. Eine voll ausgebaute Szene: Erst eine Stichomythie von 40 Versen mit kurzer Einleitung (5 V.), darauf der zweite Teil in Antilabai (25 V.); die letzte in den Abschluß übergehend (5+3 V.).

Die Tetrameter stehen hier in bewegtem Dialog. Die neue Person, in Aufregung heraneilend, bringt zu der schon bestehenden neue Gefahr; auch Pylades ist verbannt 765ff. Mit den Antilabai schlägt die Handlung aus höchster Bedrohung in die Abwehr um. Die Szene bildet den Abschluß eines langen Epeisodions (348–806: 459 V.), dessen erster Teil (bis 455) von einer großen iambischen Stichomythie (380–447: 61 V.), der zweite von zwei iambischen Reden (481–541: 51 V., Tyndareos. 544–604: 61 V., Orest) beherrscht war. Sie ist zugleich Abschluß des ersten Teils der Tragödie, der die zunehmende Bedrohung des Orest gebracht hatte, und Wendung zum zweiten, zur Abwehr und Gegenaktion^{38a}.

20. *E Or.* 1506–1536. Nach der langen Phrygerarie leiten drei Choriamben über zu der tetrametrischen Stichomythie (19 V.); nur als Schlußsteigerung finden sich zwei geteilte Zeilen 1525f., die erste in der seltenen Dreiteilung³⁹. Den Abschluß bildet eine Rede von 10 Versen.

Hier stehen Tetrameter für den bewegten Dialog zwischen dem aufgebrachten Orestes und dem furchtzitternden Phrygersklaven; die Rede Orests ist zugleich Anschluß ans Folgende 1531ff. Die Szene bildet den Abschluß des Phrygerintermezzos⁴⁰, dessen beide Teile, der lyrische und der tetrametrische, Arie und Dialog, durch die drei Chor-Iamben deutlich geschieden sind.

Wir haben hier ein sprechendes Beispiel für die besondere, gliedernde, form-schaffende Funktion des Chors, die ihm von Anfang an zukommt, aber vom späten Euripides in betonter Weise ausgebaut wird. Und für das, was wir den besonderen Formcharakter der griechischen Tragödie und den Formalismus des Euripides nennen möchten: Die Tragödie besteht aus eigengesetzlichen Einzel-

³⁷ Vgl. Pohlenz, *Erl.* 158.

³⁸ Vgl. oben S. 130f. Ob da nicht sorgfältige sprachlich-lexikalische Interpretation etwas ausrichten könnte?

^{38a} Vgl. Ludwig a. O., 71f.

³⁹ Vgl. zu (6) S *Phil.* oben S. 131 und unten Anm. 46.

⁴⁰ Als Intermezzo deutlich gekennzeichnet dadurch, daß es zwischen Strophe und Gegenstrophe des zweiten Stasimons eingeschoben ist.

formen, und der späte Euripides geht darauf aus, diese Einzelformen wieder deutlich und bewußt gegeneinander abzusetzen. Er gestaltet auch mehr von der Einzelform und Einzelszene her als von einer Idee des Ganzen, was man gegenüber der übergreifenden Komposition eines Sophokles die reihende nennen möchte^{40a}.

21. *E Or.* 1549–1553. 5 Tetrameter des Chors kündigen die neue Person an (1549 *λέσσω*), leiten, wie sonst gern Anapäste, über aus dem Stasimon ins iambische Epeisodion. Die Tetrameter von (20) 1506ff. wirken hier noch nach, wie diejenigen von (16) *Phoe.* 1308f. in denen (17) 1335ff.

22. *E Ba.* 604–641. Nach einer Anrede (4 V.) 3 Doppelstichen und zwei einfache, dann Übergang in den Bericht von 26 Versen. Die Szene steht als Einleitung eines Epeisodions.

Eine längere Rede in Tetrametern finden wir bei Euripides vorher in (8) *Her.* und (9) *Tro.*, nachher in der *I. A.* (23–25), aber nirgends einen Bericht. Für die Atmosphäre zwielichtiger Erhabenheit, die auf dem Berichtenden und dem, was er berichtet, liegt, können wir auf die Tetrameter der Perser zurückgehen, nicht für die Form, denn dort steht in der ersten tetrametrischen Szene der Bericht gerade in Trimetern (S. 128f). Da gibts wohl Vergleichbares nur in der Komödie⁴¹, an die sich der Tragiker vielleicht anschließt.

23. *E I. A.* 317–401 (ohne 376f.). Nach einleitender iambisch-stichomythischer Streitszene setzt die neu auftretende Person mit Tetrametern ein: Stichomythie (17 V.), lange ausdrücklich angekündigte elenktische (335) Rede (42 V.). Davon, singular, durch zwei Chor-Iamben 376f. getrennt⁴², die kürzere Gegenrede (25 V.).

Zornige Erregtheit und Streitmotiv kennzeichnen auch hier die Tetrameterszene.

24. *E I. A.* 855–911. Lange Stichomythie in Frage-Antwort-Form (41 V.), mit Wendung am Schluß (4 V.) an die dritte Person, an die auch die folgende Rede gerichtet ist (17 V.).

Am Ende der ersten Hälfte des Epeisodions, die in die Aporie geführt hatte, bringt die neue Person des Alten in den Tetrametern die Enthüllung der Intrige und damit die entscheidende Wendung: Achill macht Iphigeniens Sache zu der seinen.

25. *E I. A.* 1338–1401. Nach einer Arie und den zwei iambischen Zwischenversen⁴² des Chors die Tetrameter in dialogischem Einsatz mit drei Stichen, zwei Antilabai, doppelstichischem Abschluß. Darauf Personenwechsel, Dialog in geteilten Zeilen, wieder in Aporie endend (23 V.). Es schließt an, im zweiten Teil eines Verses (1368) beginnend, die Rede, die die Lösung bringt (33 V.).

^{40a} Vgl. Ludwig a. O., 139f.

⁴¹ Wil. *Aristophanes Lysistrate*, Prolegomena 19 (zur Odysseuskomödie des Kratinos) 'Die Schilderung ..., die sich nur als Botenbericht geben ließ, ist in trochäischen Tetrametern gehalten; später gibt es so etwas nur in Iamben.' Vgl. aber *VK* 265. Zu Tetrametern in Streitszenen unten S. 136.

⁴² Vgl. zu den Chor-Iamben von (20) *E Or.* oben S. 12 und *Krieg* 46 A 6 (nur sind hier *I. A.* 376f. nicht verschiedene Formen, sondern ist ein inhaltlicher Gegensatz, These und Antithese, durch zwei Chor-Iamben zwischen Tetrametern scharf herausgestellt. Aber für die formal gliedernde Funktion des Chors vor allem beim späten Euripides ergibt sich ein nicht minder deutliches Beispiel).

Die erste Szene (1098–1275) nach dem dritten Stasimon brachte die Auseinandersetzung mit Agamemnon. Die seelischen Energien entfalten sich in der Arie der Iphigenie 1283–1335 mit anapästischer Einleitung (1276–1282), die handlungsmäßigen in den Tetrametern, wo sie mit dem Auftreten Achills die einzig mögliche Richtung auf eine Gewaltlösung hin nehmen, die nur durch die Entscheidung der Iphigenie abgewendet wird.

Die drei Tetrameterszenen der I.A. haben, wie die zwei der Perser, konstitutive Bedeutung für das ganze Stück. Drei Säulen, die seinem Bau Struktur und Festigkeit geben, auch schon äußerlich gleichmäßig im Stück verteilt, indem die mittlere seine Mitte innehält. Nach der Exposition des Prologs bringt das erste Epeisodion in dramatischer Auseinandersetzung zwischen den ungleichen Brüdern die Intrige, wobei, für den späten Euripides bezeichnend, die beiden am Schluß genau die umgekehrte Position haben wie am Anfang. In diesem Epeisodion nimmt die Tetrameterszene die erste Hälfte ein, als erstes heftiges Aufeinanderprallen der Gegensätze. Die zweite Tetrameterszene bringt nach der Aporie die Enthüllung der Intrige durch den Alten und damit die Mittelperipetie; in Achill erwächst die Gegenkraft. Daraus entsteht unversöhnlicher Gegensatz, unlösbare Wirrnis, Kennzeichen menschlicher Welt beim späten Euripides, aber auch beim Sophokles dieser Zeit (Phil. und O.C.). Das ist Altersstil, aber auch Kennzeichen des damaligen Athen, wie die politischen Zustände zeigen. Hoffnung ist nur auf Lösung, Erlösung durch göttliche Gnade, d. h. in der Tragödientechnik durch den Deus ex machina. Das Besondere, Bedeutende, Große, das Griechische und Abendländische in diesem letzten Stück des letzten Tragikers: daß die Gnade durch einen menschlich großen, tragischen Entschluß – Entschluß einer Frau, bei dem 'Weiberfeind' Euripides – verdient wird, der Mensch durch Überwindung seiner selbst frei und reif geworden ist für sie. Diese großen Worte sind freilich zeitgebundene Deutung; im Stück heißt es einfacher, konkreter, gültiger: Im Blick auf den Ruhm (*κλέος* 1376. 1383. 1440. 1504. 1531) Verzicht auf das Leben (*φῶς βλέπειν* 1218. 1250. 1502. 1508, auch auf den *γάμος* 1405) um des Gemeinwohls (1386 *πᾶσι γὰρ μ' Ἑλλησι κοινόν*), um der Freiheit Griechenlands willen (1384 *Ἑλλάδ' ὡς ἠλευθέρωσα*, 1401 *τὸ μὲν γὰρ δοῦλον, οἱ δ' ἐλεύθεροι*). Dieser Entschluß und seine Vorbereitung stehen in den trochäischen Tetrametern der dritten Szene.

III

Wir versuchen nach der Einzelinterpretation eine vergleichende Zusammenstellung nach den Kriterien Länge, Bau und Stellung, die sich in der jeweils folgenden Interpretation etwas erweitern auf Bedeutung, Charakter, Funktion, um zuletzt aus dem Vergleich einige Ergebnisse über Entwicklung und Wesen des trochäischen Tetrameters in der Tragödie zu gewinnen⁴³.

⁴³ Vgl. die Einschränkung in der Vorbemerkung. Die Tetrameter im Satyrspiel seien hier wenigstens zusammengestellt: 1. A *Diktyulkoï* (?), PSI 1209 (Vol. 11, 1935, 97) = Mette, *Suppl. Aesch.* 72. 4 [5] Verse. Vgl. aber Pfeiffer, SB Bayr. Akad. Phil.-Hist. Kl. 938, 2 S. 5;

1. Nach der *Länge* ergeben

a) eine erste Gruppe die Stellen mit 2–6 Versen:

3 A Ag.	1. 2 V.	16 E Phoe.	2	21 E Or.	5
7 S O.K.	4	17 E Phoe.	5		
		[18 E Phoe.	6]		

Es sind reine Formelemente, Einleitung bewegter Choriamben (3), Überleitung von lyrischen zu iambischen Maßen (16, 21), wo sonst Anapäste stehen; an diesen drei Stellen sind die Tetrameter vom Chor gesprochen⁴⁴, an den zwei letzten als Epeisodioneinleitung, ebenso wie (7) und (17), wo sie zugleich für den bewegten Auftritt der neuen Person stehen, (7) in wichtiger Funktion für das Ganze. (18) gehört nach der Länge hierher, ist aber suspekt, nicht so sehr in seiner Schluß- und Klauselfunktion wie in der unorganischen Einfügung in den selber unechten Schluß.

b) Eine zweite Gruppe bilden die kürzeren Einleitungs- und Abschlußszenen mit 7–38 Versen:

4 A Ag.	25	8 E Her.	19	13 E Ion	11
5 S O.T.	16	9 E Tro.	18	14 E Ion	17
6 S Phil.	7	10 E I.T.	31	20 E Or.	31
		11 E Hel.	21	22 E Ba.	38

Es sind mit Ausnahme von (9) und (22) Szenen von gesteigerter dramatischer Bewegung, sei es als letzte Verwicklung unmittelbar vor der Lösung durch den Deus (11, 6) oder als Einleitung dieser letzten Verwicklung, die hier größeren Raum einnimmt (13). (8) und (20) sind Tetrameterszenen als Abschluß eines dämonischen (Iris und Lyssa) und eines ethnischen (Phrygerarie) Intermezzos, (8) zugleich in der Einleitung zum zweiten Teil der Tragödie wie (7). Abschluß eines kurzen stichomythischen Epeisodions mit Knüpfung der Schlußintrige ist auch (10). (4, 5, 14) stehen als Tragödienschluß, (4) ist ein heftiger Wortwechsel mit nur äußerlichem Ende, (5, 14) bringt Klausel nach Dialog, der (5) noch letztes Aufflackern des Dramatischen, (14) selige gott-menschliche Übereinstimmung darstellt. (9) gehört nach der Dimension zu dieser Gruppe, ist aber keine eigene Szene, sondern Schlußsteigerung einer längeren Rede; die Tetrameterszene der Bakchen (22), Epeisodioneinleitung mit einer Rede im Ton zwielichtig-heiterer Überlegenheit, führt nach der Länge an die nächste Gruppe heran.

c) Die großen Tetrameterszenen bei Aeschylus und beim späten Euripides mit 50–85 Versen:

1 A Pers.	55	12 E Ion	56	23 E I.A.	84
2 A Pers.	62	15 E Phoe.	50	24 E I.A.	62
		19 E Or.	78	25 E I.A.	64

(12, 15, 19) gewichtige stichisch-halbstichische Szenen in breiter Entfaltung der Tetrameter, (1, 2) und dann wieder (23–25) nicht nur in sich ausladend, sondern auch konstitutiv für das ganze Stück.

12. Siegmann, Philol. 97, 1948, 78. 2. A *Inachos*, Tebt. Pap. III, 1933, 3 Nr. 692 (Pfeiffer a. O. S. 24; 36 mit Anm. 3). 4 Verse. 3. A *Isthmiastai*, Pap. Ox. 2162 (vol. 18, 1942, 14) = Mette, *Nachtrag* 27. Vgl. Snell, *Hermes* 84, 1956, 2. 5 Verse. 4. A *Sisyphos* fr. 227 N². 5. E *Autolykos* fr. 283. 284 (?) N². Je 1 Vers erh.

⁴⁴ Reine Chortetrameter finden sich: (3) A *Ag.* (16) E *Phoe.* (21) E *Or.* – Chor als Partner: (1, 2) A *Pers.* (4) A *Ag.* (13) E *Ion.* (22) E *Ba.* – Tetr. Chorklausel: ([5] S O.T.?). (14) E *Ion.*

2. Teilweise dieselben Gruppen ergeben sich beim Blick auf den *Bau*, wobei nur die kleinen und großen Tetrameterszenen in Betracht gezogen werden⁴⁵.

a) Rede:

1 A Pers.	9 E Tro.
8 E Her.	22 E Ba.

Ohne jede dramatische Aufteilung ist nur (9). Meist tritt zu der Rede Stichomythie als Einleitung (8, kurz, und 22) oder als Abschluß (1).

b) Bewegter Dialog:

4 A Ag.	11 E Hel.
5 S O.T.	13 E Ion
6 S Phil.	14 E Ion
	20 E Or.

Aus reiner Stichomythie besteht nur (4); seit (5) kommen stets Halbstichen (Antilabai)⁴⁶ dazu, meist mit stichischem, doppelstichischem oder längerem Einsatz und Abschluß.

c) Auch nach Bau und Charakter gehören zusammen die großen, unter 1c zusammengestellten Tetrameterszenen, die bei Aeschylus (2) aus getragener, bei Euripides aus mehr oder weniger bewegter Stichomythie mit Übergang in Antilabai bestehen.

3. Zur *Stellung und Funktion* sei mit ein paar neuen Gesichtspunkten noch einmal zusammengestellt, was zu den einzelnen Stellen schon gesagt ist.

a) Auffällig oft stehen die Tetrameter in lyrischer Umgebung⁴⁷:

Lyrische Partie unmittelbar voran: 1, 2, 3; 7; 12, 13, 16, [18], 21, 22.

3, 2 Chortrimer dazwischen: 20, 25.

Kleine iambische Szene dazwischen: 23.

Lyrische Partie folgt: 1; 8, 10, 15, 17, 19, 20.

Nicht in lyrischer Umgebung: 4; 5, 6; 9, 11, 14, 24.

b) In ihrem Epeisodion stehen die Tetrameterstellen

als Einleitung: 1-3; 6, 7; 11-13, 16, 17, 21, 22.

als Abschluß: 4, 5; 8-10, 14, 15, 18-20.

Nicht gut einzuordnen, weil nicht nur im Stück, sondern schon im Epeisodion zentral sind die drei Szenen der I.A. (23-25), am deutlichsten die zwei letzten, (23) eher noch in Anfangsstellung.

⁴⁵ D. h. 1 b und c. Von den Stellen unter 1 a sind die Tetrameter nur (17) E *Phoe.*, eventuell (3) A *Ag.* an verschiedene Personen verteilt, sonst von einer Person bzw. dem Chor (vgl. Anm. 44) gesprochen.

⁴⁶ Tetr. Antilabai haben:

5 S O.T.	7 V.	12 E Ion	33	19 E Or.	25
6 S Phil.	6 (7)	13 E Ion	4	20 E Or.	2
10 E I.T.	19	14 E Ion	3	25 E I.A.	26
11 E Hel.	10	15 E Phoe.	22		

Darunter 2 Verse mit Dreiteilung (vgl. zu [6] S *Phil.* oben S. 131): S *Phil.* 1407, E *Or.* 1525. Vgl. Krieg 48. Zu den Antilabai in Trimetern vgl. Anm. 11.

⁴⁷ Zur Frage der musikalischen Begleitung vgl. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford 1953) 156f.

- c) Beim Blick auf die ganze Tragödie stehen
 in der Exodos: 3–6; 11, 13, 14, 16–[18], 18, 21, 25
 dabei als Vorklausel: [18]
 als Schlußklausel: 4, 5, 14
 im letzten Stasimon: 20
 im letzten Epeisodion: 2; 7; 8, 10, 24
 früher: 9, 12, 15, 19, 22, 23.

‘Eine Steigerung des Tones bleibt Voraussetzung’, so charakterisiert Wilamowitz⁴⁸ die Verwendung des trochäischen Tetrameters in der Tragödie in den 70 Jahren zwischen den Persern des Aeschylus und Euripides’ Aulischer Iphigenie. Diese Steigerung des Tones umfaßt, einzeln oder verbunden, folgende Elemente.

1. inhaltlich: dramatische Bewegtheit und feierliche Gehobenheit, gern im Munde übermenschlicher Wesen,
2. formal: Stichomythie, Antilabai und Rede,
3. funktionell: an wichtiger, oft entscheidender Stelle in Epeisodion und Tragödie, Einleitung, Mitte, Abschluß.

Die Verwendung, beim späten Euripides, an Fugenstellen zwischen lyrischen und dialogischen Teilen, die häufige Verwendung in lyrischer Umgebung weisen darauf hin, daß die Tetrameter ähnlich wie die Anapäste den lyrischen Maßen näher stehen als der iambische Trimeter.

Alle diese Elemente sind bei Aeschylus schon angelegt; wieweit sie dabei zum Tetrameter überhaupt gehören, wieweit er sie ausgebildet, ist aus den Stellen, aus der Formgeschichte der Tragödie allein nicht abzusehen. Die Tetrameterszenen der Perser zeigen die Gehobenheit, die *σεμνότης*, die auch der dramatisch bewegten Stichomythie die feierliche Getragenheit geben. Dagegen hebt sich um so schärfer die unversöhnlich ungelöste Bewegtheit des Agamemnonschlusses ab.

Dies sind zwei Typen, nicht zwei Entwicklungsstufen; denn 50, 40 Jahre später – die Lücke dazwischen ist eine solche der Überlieferung, wie S O.T. zeigt, vielleicht von Komödie und Satyrspiel her auszufüllen – ist beides wieder da, die *σεμνότης* mit der Rede zuerst, in Herakles und Troerinnen, dann die bewegten Kurzszenen und Euripides’ Schöpfung, beider Verbindung in den sechs großen Tetrameterszenen in Ion, Phönissen, Orest und Aulischer Iphigenie⁴⁹. Die Szene der Taurischen Iphigenie ist nach vor- und rückwärts aufschlußreich. Rückwärts: Vielleicht ist es auch Zufall, daß wir bei Euripides zuerst wieder die getragenen Tetrameter in der Form einer Rede fassen (8 Her. und 9 Tro.); denn die Szene hier ist noch nicht in der Ausdehnung, aber in der Technik so ausgebildet, daß sie schwerlich ohne Vorstufen sein wird, die uns verloren sind⁵⁰; in diese Vorstufen

⁴⁸ VK 265.

⁴⁹ Vgl. dazu den Aufsatz von Krieg, wo für Euripides das Wichtige gesagt ist. Wir versuchen hier, die Gesamtentwicklung aufzuzeigen, vielleicht auch etwas zu vertiefen.

⁵⁰ Frühere Verwendung des Tetrameters bei E. im *Alcmaeon* (fr. 66 N² aus Schol. Ar. *Eq.* 1302. Owen zu *Ion* 510ff.) unwahrscheinlich. Vgl. Krieg 42 A 2. Schadewaldt, *Hermes* 80, 1952, 57 Anm. 4.

wäre auch der Schluß des Sophokleischen Oedipus einzuordnen. Vorwärts: Die Szene zeigt schon die euripideische Verbindung von Getragenheit und Bewegtheit, deren Entwicklung durch die nächsten Jahre wir in Ion, Phönissen, Orest, auch Bacchen gut verfolgen können, bis sie sechs Jahre später in den drei Szenen der Aulischen Iphigenie zum grundlegenden Formgedanken einer ganzen Tragödie wird. Die kleineren Szenen mit dramatischer Zuspitzung gehen nebenher, aus der Nähe zu lyrischen Maßen wird dazu die vorher Anapästen vorbehaltene Funktion der Überleitung aus Stasima und Liedern in Dialogiamben entwickelt.

Da diese Tetrameter so sehr euripideische Schöpfung, Neuschöpfung sind, verwundert es nicht, Sophokles wie so oft in technischen und formalen Belangen in Euripides' Nachfolge zu sehen. Die Schlußverwirrung vor dem Deus im Philoktet ist nach der Helena gemacht, nur, was bezeichnend ist für Sophokles und die Art seiner 'Abhängigkeit', auf das Wesentliche, auf die Grundzüge der Form, auf die Hauptgestalten und damit auf den einen einfach gewichtigen Zug der Handlung gebracht, wo der Szene bei Euripides zum wirkungsmäßig Forcierten des Stils noch das Zufällige des neuen Einfalls anhaftet. So auch die Tetrameter im Oedipus auf Kolonos, die in ihrer Stellung auf die Phönissen zurückgehen (17), im Bau aber wieder auf fünf Eingangsverse derselben Person vereinfacht und in ihrer Mittelstellung im Ganzen ungleich gewichtiger gemacht sind⁵¹.

Zum Schluß sei versucht, mit ein paar Worten die Tetrameter in die Gesamtentwicklung der Tragödie hineinzustellen. Bis in die dreißiger Jahre hatte sich die aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte Tragödienform zu einem Gefüge von lyrischen Stasima, bestimmten anderen Liedformen und iambischen Epeisodia gefestigt. Nach 420 beginnt sich das Gefüge von innen her wieder aufzulockern, zuerst in der Emanzipation der lyrischen Teile, die von außen durch die Entwicklung der reinen Lyrik gestützt wird; dann setzt die auflockernde Differenzierung auch in den dialogischen Teilen ein, indem von Euripides seit der Taurischen Iphigenie die Tetrameterszene für bewegte und wichtige Stellen entwickelt und immer weiter ausgebaut wird⁵².

⁵¹ Es ließe sich einwenden, Sophokles hätte an eine solche Belastung dieser paar Verse nicht gedacht. Wir glauben es auch, doch das ändert nichts an der Tatsache, daß sie diese Stellung im Stück haben und daß die Betrachtung der Tetrameter im Ganzen uns aufdrängt, ihnen hier diese Bedeutung zu geben, zumal da in einem Kunstwerk vom Range einer sophokleischen Tragödie wenig zufällig ist. Bei der Nachahmung des Euripides, die sich gleichfalls in Zweifel ziehen läßt, denken wir nicht an bewußtes Kopieren als Zeichen schöpferischer Schwäche, sondern an den ganzen Prozeß bewußter und unbewußter Wirkung und Gegenwirkung zwischen zwei gleichzeitig und in der gleichen Gattung schaffenden bedeutenden Dichtern, von denen nachzuahmen keiner nötig hatte und jeder es ungeschmälert durfte.

⁵² Da fassen wir nur den Anfang der Entwicklung, einen ersten Höhepunkt in der *I.A.* Der Blick auf dieses letzte Werk, z. B. auf die neue oder jedenfalls seltene Form des Prologs (dazu neuerdings Ed. Fraenkel, FS Paoli [Florenz 1955] 298ff.), zeigt, wie erstaunlich wandlungsfähig und formschöpferisch auch der letzte Euripides noch ist. Von da her wäre das Ende der Tragödie nicht so sehr ein Telos-Finden wie ein Abbrechen mit dem Tode der großen Gestalter. Doch vielleicht ist beides dasselbe, und die Entwicklung geht weiter; die große griechische Tragödie ist tot, aber das Schauspiel, die mittlere, neue und römische Komödie haben unmittelbar ihr Erbe angetreten.

In der letzten Frage nach dem Wesen des trochäischen Tetrameters wollte die Untersuchung nichts weiter bringen als eine Explikation zu dem Grundgesetz, das an maßgebender Stelle in vorbildlicher Kürze formuliert ist. 'Der Wechsel zwischen den beiden tragischen Dialogversen dient in der älteren Zeit nur der Abwechslung als solcher; wenn das jüngere Drama den Tetrameter bewegteren Szenen vorbehält, so mag eine berühmte Szene Ursache sein, etwa der Schluß des Agamemnon⁵³.' Doch hat die Explikation gerade dazu geführt, neben und gegen dieses eine Gesetz – bei mehr Material schon in der Frühzeit der Tragödie⁵⁴ – die Frage nach dem Eigencharakter von Maß und Form zu stellen⁵⁵. Die große Tetrameterszene bei Euripides jedenfalls scheint doch gerade aus dem Gegen- und Zusammenspiel von Eigencharakter der Form und Gelegenheit der Anwendung, von Einzelform und Gesamtform, aus dem Gegenspiel der Kräfte von Form und Former zu wachsen, wo es eine Frage der Blickrichtung, nicht mehr der Sache und ihres Wesens ist, ob die Szene trochäisch ist, weil sie bewegt und wichtig ist, oder ob sie bewegt und bedeutsam wird, weil sie trochäisch ist. Vollends in der Aulischen Iphigenie, wo sich die ganze Tragödie um den formalen Hauptgedanken der drei Tetrameterszenen aufgebaut hat. Vielleicht dürfte man sagen, daß Euripides im Tetrameter und der aus ihm gebauten Szene die Form gefunden und entwickelt hat, die in ihrer Beweglichkeit und Getragenheit zugleich die ihm und seinen Absichten recht eigentlich entsprechenden Möglichkeiten theatralischer Wirkung bot, und in der Verwendung des trochäischen Tetrameters in seinem letzten Werk, der Aulischen Iphigenie, dieselbe Größe und Vollendung spüren wie in dem Hauptgedanken des Stücks, dem selbstgewählten Tode für die gemeinsame griechische Sache.

⁵³ Maas 75, 19f.

⁵⁴ Außerhalb der dramatischen Gattung bei den Tetrametern Solons und der übrigen Iambographen.

⁵⁵ Vgl. Anm. 7.