

Peter Klimpe

Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Ion“ und ihr Sinn

Inhalt

Einleitung.....	S. 1
1) Die „Ion“-Teile.....	S. 1
a) Der Prolog.....	S. 1
b) Die Zwischen-Szenen I.....	S. 4
c) Das erweiterte dritte Epeisodion.....	S. 17
d) Die Zwischen-Szenen II.....	S. 26
e) Der Epilog.....	S. 35
2) Die Einheit der Teile.....	S. 37
3) Der Sinn der Architektonik.....	S. 43
Literaturverzeichnis.....	S. 47
Anmerkungen.....	S. 49
Graphische Darstellung.....	S. 54

Einleitung

Die gestellte Aufgabe verlangt die Untersuchung der folgenden drei Fragen:

1) Aus wieviel klar voneinander abgegrenzten Teile besteht dieses Werk? Der Frage liegt die Auffassung zugrunde, dass in der Schaffensphase, in der der „Ion“ entstanden ist, die Abfolge von lyrischen und trimetrischen Partien nicht mehr ausschließlich die Vielheit eines euripideischen Dramas bestimmt.

2) Worin besteht die Einheit dieser Vielheit?

3) Welchen Sinn hat diese Form?

Die Fragen 1 und 2 gelten der Architektonik und setzen Formkunst im Sinne von Ludwig¹⁾ voraus. Die dritte Frage beruht auf der Überzeugung, dass Form für Euripides nie Selbstzweck, sondern von Bedeutung nicht trennbar ist. Die Reihenfolge dieser Fragen bestimmt den Aufbau der vorliegenden Arbeit.

1) Die „Ion“- Teile

a) Der Prolog (V. 1-81)

Die Rezipienten erfahren von Hermes, dass das Schicksal der Titelfigur von seinem Halbbruder Apoll, dem Gott von Delphi, bestimmt ist. Das war in der Vergangenheit so (Zeugung durch den Gott, der die athenische Königstochter Kreusa zum vorehelichen Geschlechtsverkehr zwingt: V. 8-13; unentdeckte Schwangerschaft und Geburt: V. 14-18a; Rettung des von der Mutter in einem Korb²⁾ mit Beigaben ausgesetzten Kindes durch den Apollonbruder Hermes, der den Säugling im Auftrag des Vaters von Athen nach Delphi schafft, wo er den geöffneten Korb am Eingang des Apollon-Tempels auftragsgemäß abstellt (V. 18b-40); mütterliche Zuneigung der Prophetis und Aufwachsen im Tempelbezirk (V.41-53a); Übernahme von Funktionen im Ephebenalter (V.53b-56). Apolls Bedeutung für das Schicksal seines Sohnes erstreckt sich auch auf die ferne Zukunft: der junge Mann soll Stammvater aller Jonier werden (V. 74/5). Sie zeigt sich aber nicht zuletzt in der

unmittelbaren Gegenwart des Bühnentages und der ihm nahen Vergangenheit und Zukunft: Apollon steckt dahinter, dass die Ehe, die Kreusa inzwischen mit dem von auswärts stammenden Xuthos eingegangen ist, kinderlos geblieben ist (V. 57-65a) und das Paar nun nach Delphi aufgebrochen ist, um das Orakel zu befragen, ob ihnen noch Kinder beschert werden (V. 65b-67).

Apoll braucht die Anwesenheit des athenischen Königspaares in Delphi, weil er per Orakel seinen Sohn zum Sohn von Xuthos machen will. Er muss seine eigene Vaterschaft verleugnen, weil er nur so, das ist die Prämisse in diesem Stück, sicherstellen kann, dass seiner Absicht entsprechend sein Sohn die ihm zukommende Position in der athenischen Königsfamilie einnehmen kann. Erst wenn dieser dort fest etabliert ist, also irgendwann später und damit in Athen, soll Kreusa erfahren, dass der Kronprinz in Wahrheit ihr und Apollons Sohn ist (V. 59-73). Hermes hat aber nicht nur die Aufgabe, die Rezipienten in Apolls Pläne einzuweihen, sondern er nimmt mehrfach seinen Bruder auch in Schutz gegen Vorwürfe, die gegen diese Pläne erhoben werden können (V. 14, 29-35a, 47b/8, 67b/8).

Soweit zum Hauptteil der Prologrede (V. 8-75). In deren Einleitung spricht Hermes über sich selbst (V.1-7). Interessanterweise sagt er nicht, zu welchem Zweck er nach Delphi gekommen ist. Die Antwort liefert wohl der Schlussteil der Prologrede (V. 76-81). An der Stelle, an der sonst mit καὶ ὄν der Prologredensprecher sich der unmittelbaren Gegenwart zuwendet, kündigt Hermes an, dass er in einem Versteck als Zuschauer auf der Bühne bleiben will (V. 76/7). Ebendies aber dürfte die Absicht sein, mit der er am Bühnentag nach Delphi gekommen ist. Er war im Auftrag Apolls unmittelbar beteiligt, als Ion von Athen nach Delphi gebracht wurde (V. 28-40), jetzt möchte er offenbar auch Zeuge sein, wie sein göttlicher Bruder seinen Sohn von Delphi nach Athen zurückführt. Dabei hat Hermes offensichtlich keinerlei Zweifel, dass alles so geschieht, wie Apoll sich das vorgestellt hat (V. 77). Danach kündigt er den Auftritt des Apollonssohnes an (V.78-80a) und nennt ihn zum ersten Mal mit dem Namen, den Apoll in Ausübung seines Vaterrechts für den offenbar bisher namenlosen ausgesucht hat (V. 74/5).

Mit der Regieanweisung und der Namensnennung lenkt Euripides die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf den Titelhelden. Damit macht er deutlich, dass nun auf der Bühne das von Apoll entworfene Spiel beginnt. Er „welcomes the audience into the fictional reality of the play“⁽³⁾ Als Zuschauer nimmt Hermes dieselbe Rolle ein wie die Theaterbesucher und kann sie so dazu einladen, wie er selbst ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie das Spiel abläuft⁽⁴⁾. Die Erfahreneren unter ihnen werden sich vielleicht fragen, ob Euripides die Aufführung Apolls wirklich so undramatisch ablaufen lässt, wie Hermes das im Vertrauen auf die göttliche Macht seines Bruders erwartet.

Dass Hermes und nicht Apoll selbst die Prologrede spricht, hat damit zu tun, dass nach dem Willen des Euripides Apoll im „Ion“ der Autor eines langfristigen Szenarios ist und bei dessen stückweiser Inszenierung Regie führt. Apoll soll von Anfang bis Ende nicht Bestandteil des Stückes sein, sondern der außerszenische Lenker, er soll als der Herr der Szene wirken, der die Fäden in der Hand hat, wie es sich für ein supremes Wesen gehört⁽⁵⁾.

Damit ist die Besprechung des Prologs abgeschlossen. Er besteht nur aus der Prologrede, die sich aus Einleitung, Hauptteil und Schluss zusammensetzt und -filmisch gesprochen- die Funktion eines Vorspanns vor dem Hauptfilm hat und damit eine sich geschlossene, von den übrigen Textteilen klar abgegrenzte Einheit darstellt. Ich wende mich nun den Szenen zu, die zwischen dem Prolog und der nächsten, eindeutig identifizierbaren Einheit liegen, die aus dem dritten Epeisodion und den beiden angrenzenden Stasima besteht. Ich nenne sie Zwischen-Szenen I, weil sie zwischen dem Prolog und der erwähnten Einheit, zur Abgrenzung von den Zwischen-Szenen II, die zwischen dieser Einheit und dem Athene-Auftritt liegen.

b) Die Zwischen-Szenen I (V. 82-675)

Die Monodie (V. 82-183), die diese Szenen eröffnet, ist zunächst astrophisch (V. 82-111). In diesem Teil besingt Ion den heraufziehenden Tag, die aufgehende Sonne, ihren Widerschein auf den umgebenden Bergen, das Rauchwerk, das zu Ehren Apolls verbrannt wird. Er erwähnt auch die Priesterin, die Apolls Kommunikation mit den Menschen vermittelt. Die Reinheit des neuen Tages

passt zur Heiligkeit des Ortes, an dem Apoll anwesend ist (V. 82-93). Diese wird auch deutlich durch Ions Aufforderung an das Tempelpersonal, sich vor Betreten des Tempels an der heiligen Quelle zu reinigen und böse Worte zu vermeiden (V. 94-101). Dann wendet Ion sich selbst zu (ἡμεῖς δέ V. 102) und beschreibt, welche Reinigungsarbeiten er verrichtet, um die Heiligkeit des Ortes zu wahren: Er fegt, er sprengt und macht Jagd auf die Vögel, die beschmutzen, was zur Ehre Apolls gedacht ist (V.102-108). Zum Schluss dieses Teils seiner Monodie (V. 109-111) singt er von dem Motiv für seinen Dienst für den Gott: Ihm fehlt jegliche soziale Anbindung (V.109), die Funktion, die sonst die Familie erfüllt, erfüllt für ihn der Apollon-Tempel: er bietet ihm die Lebensgrundlage (V. 110/1).

Der nächste Teil der Monodie ist ein strophisches Gebilde, bestehend aus einem einzigen Strophenpaar (V. 112-143). Entsprechend seinem Aufgabenkatalog ist Ion offenbar zuerst mit dem Fegen beschäftigt (vgl. V. 144/5). Daher redet er in der Strophe den Lorbeerwedel an, mit dem er fegt, und preist dessen geweihten Ursprung (V. 112-124). In der Gegenstrophe spricht er Apoll direkt an und versichert ihm, wie gerne er ihm dient, denn – und damit greift Ion einen schon kurz zuvor geäußerten Gedanken auf - er fühlt sich von Apoll im Leben gehalten und nennt ihn daher Vater (V.128-140). Die Rezipienten können registrieren, wie nahe Ion der Wahrheit kommt, ohne sie zu erreichen. Am Ende jeder Strophe schwellen Ions Gefühle zu einem hymnischen Anruf Apolls an . (V.125-127|| 141-143).

Der Schlussteil der Monodie ist wieder astrophisch (V. 144-183). Entsprechend der vorher genannten Reihenfolge wendet Ion sich nun dem Sprengen (V. 146-150) und dann dem Kampf gegen den Vogeldreck zu (V. 154-183), der ihn offenbar ziemlich verzweifelt macht (zweimaliges ἔα ἔα: V. 154 und 170). Zu erwähnen wäre noch, dass Ion wünscht, sein Dienst für Apoll möge nie enden, es sei denn, es böte sich eine annehmbare Alternative (V.151-153). Ion ist für eine Veränderung also durchaus offen, aber nicht um jeden Preis. Damit ist das 2. Epeisodion vorbereitet, in dem Ion den Plänen Apolls entsprechend einen Vater bekommt (V. 510-675). Einer Erwähnung wert ist auch der

Schluss der Monodie. Es fällt Ion schwer, die Vögel zu töten, denn er spürt einen Zwiespalt ihnen gegenüber: Als Schmutzproduzenten sind sie seine Feinde, als Mittler zwischen Gott und Mensch bei der Vogelschau verehrt er sie (V. 179-181a). Die Monodie schließt mit einer Treueerklärung an Apoll, der seinerseits ihm die Treue gehalten hat (V. 181b- 183). Die Rezipienten haben in ihr einen jungen Mann kennengelernt, der trotz des Fehlens einer Elternbindung und der Notwendigkeit, die heiligen Vögel töten zu müssen, ein weitgehend spannungsfreies und sorgloses Leben führt⁶⁾, das erfüllt ist vom Dienst für den Gott aus Dankbarkeit für dessen Fürsorge. Er ist so apollgeweiht wie alles an diesem heiligen Ort.

Ion verlässt die Bühne nicht, als der Chor einzieht. Auf die Monodie folgt also die Parodos und damit ein weiteres lyrisches Gebilde (V. 184-237). das aus zwei Strophenpaaren besteht. Den Chor bilden Frauen, die sich gleich zu Beginn als Bürgerinnen von Athen zu erkennen geben, denn sie räumen ein, dass nicht nur in Athen, sondern auch in Delphi Sehenswertes zu Ehren der Götter gebaut wurde: Begeistert zeigen sie einander bildhauerische Darstellungen am Tempelgebäude⁷⁾: Herakles' Kampf mit der Lernäischen Hydra, seinen Gefährten Iolaos, Bellerophon im Kampf mit der Chimäre (1. Strophenpaar V. 184-204); die Gigantomachie in der Strophe des 2. Paares (V. 204-218), die später im 3. Epeisodion⁸⁾ noch einmal Bedeutung erlangt. Die Chorfrauen machen also Sightseeing, und die Begeisterung, mit der sie sich dieser Beschäftigung hingeben, lässt sie sehr jung erscheinen. Ihr jugendliches Wesen erinnert an die Selbstdarstellung Ions in der Monodie, auch die heiter-gelöste Stimmung, die sie verbreiten, passt dazu. Durch das rein lyrische Versmaß sind Ions Monodie und die ersten drei Strophen der Parodos auch formal miteinander verbunden. Auslöser für den Gesang ist hier wie dort die delphische Apollon-Welt. Ion und den Chorfrauen erscheint sie als etwas Besonderes, über den Alltag Erhobenes, Festliches und Feierliches, eine schöne Ordnung, in der alle Urgewalten besiegt sind, wie sie etwa in den bildlichen Darstellungen sich finden, die der Chor soeben beschrieben hat.

Ihre touristische Neugier bringt die Frauen schließlich dazu, sich in der die Parodos abschließenden

Strophe (V. 219-237) an den Diener vor dem Tempel (=Ion) zu wenden. Denn sie möchten den Tempel betreten und den Omphalos sehen, wissen aber nicht, ob das erlaubt ist. Von Ion erfahren sie, dass sie ohne die Absicht, das Orakel zu befragen, nicht herein dürfen (V. 219-232). Zum Schluss erfahren Ion und die Rezipienten, dass die Frauen von ihrer Herrschaft fürs Sightseeing beurlaubt worden sind (V. 233/4), sie gehören also zum Gefolge einer vornehmen Frau. Das gibt Ion Gelegenheit, nach deren Familie zu fragen (V. 234). Wie er erfährt, handelt es sich um die Herrscher von Athen (V. 235/6). Bei diesem Stand des Gesprächs kann Euripides mühelos Kreusa einführen, indem er sie mit V.237 auftreten lässt. Die Schlusstrophe der Parodos ist also anders als ihre Vorgängerinnen dialogisch gestaltet und weist dadurch formal auf das 1. Epeisodion (V. 237/8-451) voraus, zu dem auch inhaltlich eine Verbindung besteht. Denn mit der Wendung des Chors an Ion beginnen dessen Begegnungen mit den Besuchern aus Athen, die sich im 1. Epeisodion mit dem Auftritt Kreusas und schließlich Xuthos´ fortsetzen. Abweichend von der überlieferten Tragödienstruktur markiert die Parodos des „Ion“ also keinen Einschnitt, sondern ist durch ihre ersten drei Strophen mit der vorangehenden Monodie zum „strahlenden Anfangsakkord des Stückes“⁽⁹⁾ verbunden, während ihre vierte Strophe zum 1. Epeisodion überleitet.

In diesem (V.237-451) werden die Rezipienten Zeuge, wie Sohn und Mutter, ohne um diese Beziehung zu wissen, sich zum ersten Mal begegnen. Sie können daher in diesen Rollen nicht miteinander kommunizieren, Aber Euripides macht den Rezipienten deutlich, dass es eine unbewusste Kommunikation gibt, denn Ion findet die Frau auf Anhieb sympathisch, freilich nicht, weil sie seine Mutter ist, sondern wegen ihres Adels (V.237- 240). Er bemerkt aber auch ihre Tränen und damit eine Gemütsverfassung, die stark abweicht von der Freude, die er selbst in Delphi empfindet und die er auch bei anderen Delphi- Besuchern gewöhnlich erlebt (V. 245). Deshalb fragt er nach dem Grund für Kreusas abweichendes Verhalten (V. 243-246). Kreusa antwortet nur verschlüsselt und bricht die Kommunikation zu diesem Punkt ab (V.247-257). Offenbar gibt es in ihrem Inneren eine schwärende Wunde, deren Ursache im Augenblick nur die Rezipienten kennen. Soviel zur Einlei-

tung der Ion-Kreusa-Szene, deren Hauptteil aus einer umfangreichen Stichomythie besteht (V. 258-368).¹⁰⁾

Sie wird ausgelöst durch Ions Frage nach der Identität der Fremden (V. 258/9). Diese antwortet bereitwillig, auch auf seine Fragen nach Details ihrer Familiengeschichte (V.260-282), von denen er gehört hat und für deren Beantwortung er sich bei Kreusa an der Quelle fühlt (vgl. V. 265). Als diese Befragung auf den Ortsnamen Makrai führt (V. 283), ist es mit Kreusas Auskunftsbereitschaft vorbei. Sie bricht ab (V. 288); wieder hat Ion an ihren Schmerz gerührt. Also wechselt Ion das Thema und fragt nach Kreusas Gatten (V. 289). Er erfährt u.a., dass Kreusa mit ihrem Ehemann nach Delphi gekommen ist, weil sie erfahren möchten, ob ihre bisher kinderlose Ehe noch mit Kindern gesegnet wird. Die Nachricht, dass sein Gegenüber kinderlos ist, ruft bei Ion tiefes Mitgefühl hervor (V. 307). Er fühlt sich dieser Frau nahe, ohne zu verstehen warum. Damit endet der erste Teil der Stichomythie, in dem Ion Kreusa befragt. Im zweiten Teil (V. 308-330) stellt Kreusa Fragen an Ion.

Zuerst fragt auch sie ihn nach seiner Identität und preist im gleichen Atemzug seine Mutter glücklich (V. 308). Sie betrachtet offenbar den jungen Mann mit mütterlichen Augen und er gefällt ihr. Nur den Rezipienten ist bewusst, wie sehr sie damit im Recht ist. Sehr schnell stellt sich heraus, dass Ion über seine Identität nicht Bescheid weiß (V. 313, 828/9), und so erwidert sie das Mitgefühl, das er ihr entgegengebracht hat (V. 312), fühlt sich ihm also so nahe wie er ihr. Sie bilden gleichsam eine Leidensgemeinschaft, doch im Laufe des Gesprächs bezieht Kreusa immer stärker auch die Mutter des jungen Mannes in ihre Sympathie mit ein (V. 320, 324), zumal sie sieht, dass dieser gut versorgt ist (V.327), bis sie schließlich, ohne zu wissen, was sie tut, sich mit dieser Frau und ihrem Leiden identifiziert, allerdings in verschlüsselter Form, denn sie vergleicht die unbekannte Mutter des Tempeldieners nicht mit sich selbst, sondern mit einer weiteren Frau (V. 330). Damit endet der zweite Teil der Stichomythie. Wie nah sich die beiden in deren bisherigem Verlauf gekommen sind, wieviel Vertrauen Kreusa inzwischen zu Ion gefasst hat, zeigt sich darin, dass sie die Kommunikation nicht abbricht, als Ion fragt (V. 331), wer denn diese ἄλλη γυνή (V.330) sei, sondern bereitwil-

lig in allerdings verschlüsselter Form Ion von sich erzählt. Das ist der dritte und letzte Teil der Stichomythie (V. 331-368).

In ihm spricht Kreusa zu Ion von der geheimen Absicht, mit der sie nach Delphi gekommen ist. Offiziell sind sie und ihr Mann ja hier, um wegen möglicher Nachkommen das Orakel zu befragen. Inoffiziell ist sie aber auch hier, um nur im eigenen Namen sich an Apoll zu wenden, was Xuthos nicht wissen soll, weswegen sie später um Verschwiegenheit bittet (V. 395-397). Sie will schon anfangen zu sprechen, als sie zurückscheut (V.336), wohl davor, einem Diener Apolls eine pikante Geschichte zu erzählen, in die ausgerechnet Apoll verwickelt ist. Erst als Ion sie ermutigt (V. 337), vertraut sie ihm verschlüsselt ihre eigene Geschichte als die einer Freundin an, die mit Apoll ein Kind hat, das sie ausgesetzt hat (V. 338-352) und über dessen ungewisses Schicksal sie sich über Kreusa bei Apoll Klarheit verschaffen will. Kreusa verrät damit das Motiv, warum sie sich separat an das Orakel wenden will. Als Mutter treibt sie die Ungewissheit über das Schicksal ihres Kindes¹¹⁾ um.

Ion, ohne zu wissen, dass er die Frucht dieser Verbindung ist, ist schockiert, dass Apoll mit einer Frau zusammen war (V. 339/341) und dass er diese über das Schicksal des gemeinsamen Kindes im Unklaren lässt (V. 355). Kreusas Geschichte führt Ion in dem Augenblick zu sich selbst, als diese sagt, dass das Alter des Apollon-Kindes mit seinem Alter übereinstimmt (V. 354 zusammen mit V. 359). Kreusa zieht ausdrücklich die Parallele: καὶ σέ, ὃ ξέν', οἴμαι μητέρ' ἀθλίαν ποθεῖν (V. 360): Mutter und Sohn vermissen sich: dieser Gedanke rührt in Ion einen Schmerz auf, den er schon dem Vergessen überantwortet hatte (V. 361). Kreusa nimmt darauf Rücksicht und lässt das Thema fallen; sie lenkt Ion zurück auf ihr Vorhaben, auf eigene Faust das Orakel zu befragen (V. 362). Angetrieben von ihrem mütterlichen Schmerz drängt es sie zu eigenmächtigem Handeln (vgl., V.367/8 mit klanglicher Bindung der Anfangsworte).. Aufmerksame Rezipienten werden bemerken, dass sie mit diesem Vorhaben sich nicht auf der Linie von Apolls Plan bewegt, denn diesem zufolge soll die Ungewissheit über das Schicksal des Kindes erst später in Athen beseitigt werden. Es ist geradezu, als

sprache Apoll selbst, wenn Ion ihr die Sinnlosigkeit ihres Vorhabens klarzumachen versucht (V. 365 und noch entschiedener V. 373). Ihre Wertschätzung für Ion und ihr Respekt vor Apoll sind auf dieser Stufe der Handlung aber noch so groß, dass sie sich fügt und auf den angestrebten Orakelspruch verzichtet (V. 390/1), nicht ohne vorher Apoll ἀδικία vorzuwerfen. Das Zwiegespräch zwischen Königin und Tempeldiener ist damit zu Ende, die Szene erweitert sich um Xuthos, angekündigt durch die V. 302-304a.

Damit tritt die nach Apolls Plan für den Bühnentag wichtigste Person in Ions Gesichtsfeld, so dass es keine gänzlich fremde Person ist, die sich ihm wenig später als sein Vater vorstellt. Die kurze Szene mit Xuthos (V. 391-423) erfüllt weitere Funktionen: Es zeigt sich, dass er ein fürsorglicher Ehemann ist, denn er fragt Kreusa, ob sie wegen seiner eventuellen Verspätung beunruhigt ist (V. 403). Damit wird sein Verhalten im 2. Epeisodion und Kreusas Verhalten ihm gegenüber im 3. Epeisodion vorbereitet. Er nimmt es mit der Orakelbefragung sehr genau. Er befragt erst das Nebenorakel im Trophonios-Heiligtum, ist überzeugt, dass der Tag günstig ist und will deswegen gleich anschließend seine Anfrage an Apoll richten (V. 420b/1). Ihm liegt offensichtlich sehr viel an einem günstigen Bescheid, d.h. an Nachwuchs. In der Tat bringt er von Trophonios die Gewissheit mit, dass es mit dem Kind für ihn und Kreusa klappen wird (V. 408b/9). Dieses Wissen macht ihn empfänglich für die Botschaft, die er bald von Apoll bekommen wird. Soweit zur Funktion dieser Szene im Hinblick auf Xuthos. Auch Kreusa ist erleichtert. Sie ist mit Apoll aber nur teilweise versöhnt, denn das Schicksal ihres ersten Kindes ist ja weiterhin ungeklärt (V. 425b-427), jedenfalls will sie, wenigstens auf dieser Stufe der Handlung, Apolls Spruch akzeptieren (V. 428). Damit geht sie ab, um auf Xuthos' Wunsch andernorts für ein gutes Orakel zu beten (V. 422-424). Da Xuthos bereits mit V. 424 die Bühne verlassen hat, ist Ion allein auf der Bühne, so wie er es zu Beginn dieser Szenenfolge bei seiner Monodie gewesen ist. Euripides knüpft ausdrücklich daran an, indem er Ion das Sprengen wiederaufnehmen lässt, also eine der Arbeiten, die ihm als Tempeldiener obliegen. Bevor er damit anfangen kann, muss er aber erst Wasser holen. Damit kündigt er seinen Abgang an

(V. 434b-436a). Zu Beginn seines kleinen Schlussmonologs (V. 429-451) wundert Ion sich über Kreusas verschlüsselte Kommunikation (V. 425-429). Ihm kommt erstmals der Gedanke, dass Kreusa selbst etwas zu verschweigen hat (V. 432). Die Rezipienten durchschauen, wie er damit die Wahrheit trifft und sie unmittelbar darauf schlimm verfehlt, weil er das geheimnisvolle Tun der Fremden damit beiseite schiebt, dass er erklärt, sie gehe ihn nichts an (V. 433/4). Danach macht er sich, wie gerade erwähnt, zum Abgang bereit, doch bevor er sich auf den Weg macht, macht er seinem Herzen Luft, indem er Apoll ins Gewissen redet (V. 436b-451). Nach dem Dialog mit Kreusa geht Ion nämlich davon aus, dass Apoll ein Kind in die Welt gesetzt, sich dann aber nicht darum gekümmert hat. Das ist in seinen Augen ein kritikwürdiges Unrecht (V.436b-451, insbes. V. 436b-439a, 448/9a). Damit teilt er Kreusas Standpunkt, und die Rezipienten nehmen wahr, dass beide Apoll Unrecht tun: Er hat das Wohl des Kindes stets im Auge gehabt.¹²⁾ Dass Ion sich mit Kreusas Urteil identifiziert, hat sicherlich damit zu tun, dass beim Leid der Mutter wegen der Ungewissheit über das Kind immer auch das Leid des Kindes wegen der Ungewissheit über die Mutter mitzudenken ist. Beide sind also gerade im Leid miteinander verbunden.

Da mit Ions Abgang die Bühne leer ist und ein klassisches Stasimon folgt, das eine Zäsur im Handlungsablauf darstellt, möchte ich auf die bisher besprochenen Zwischen-Szenen I zurückblicken. Ich erkenne eine Zweiteilung. Zuerst (V. 184-218) erleben die Rezipienten in lyrischen Maßen die delphische Apollonwelt aus der Sicht Ions und des Chors, die beide, mit Imhofs Worten, diese Welt „heiter und unbeschwert“¹³⁾ stimmt. Die Frauen aus Athen, in denen Ion zum ersten Mal, ohne dass er sich dessen bewusst ist, die neue Welt begegnet, in der er künftig zu Hause ist, erleben Delphi also in gleicher Weise wie er selbst. Im Gegensatz dazu steht die anschließende Begegnung mit einem weiteren Ankömmling aus Athen im 1. Epeisodion (V. 237- 451) Anders als ihre Dienerinnen stimmt Kreusa das apollinische Delphi nicht heiter, sondern schmerzlich¹⁴⁾. Im Laufe des Gesprächs, das sich daraus entwickelt, kommen sich die Königin und der Tempeldiener, in Wahrheit Mutter und Sohn, sehr nahe, aber für eine Erkennung fehlen noch die Voraussetzungen. Was die

beiden trotzdem vor allem verbindet, habe ich oben eine „Leidensgemeinschaft“ genannt: Durch Kreusas Schmerz (Sorge um das Kind) lernt Ion seinen eigenen Schmerz kennen (Sehnsucht nach der Mutter). Ihr Schmerz ist für Kreusa ein so großes Problem, dass er sie zu eigenmächtigem Handeln drängt (Separat-Befragung Apolls).

Xuthos, der letzte Ankömmling aus Athen, ist froh gestimmt, denn er hat schon gute Nachrichten erhalten (V. 408/9), die auch Kreusa etwas entspannen, aber sie macht deutlich, dass sie von einer Versöhnung mit Apoll weit entfernt ist (V. 425-428). Kreusas Schmerz ragt also auch in die Szene mit Xuthos herein¹⁵⁾, das gilt auch für den Schmerz Ions, der sich in einer *nuthetesis* (vgl. V. 436) Apolls niederschlägt, mit der diese Szenengruppe schließt (V. 429-451). Aus der heiteren Gelöstheit Ions an deren Anfang ist am Ende eine schmerzliche Verstimmtheit geworden. Soweit zur ersten Folge der Zwischen-Szenen I. Ich nenne sie verkürzt Ia, zum Unterschied von Ib, dem zweiten Teil der Zwischen-Szenen I (= 2. Epeisodion V. 510-675).

Die Unterscheidung von Ia und Ib wird markiert durch das 1. Stasimon (V. 452-508), das zugleich diese beiden Teile verklammert, denn es verweist voraus und zurück: Voraus dadurch, dass es die Zeit markiert, die über Xuthos' Aufenthalt im Tempel vergeht, wo er das Orakel erhält, von dem Ion gleich danach betroffen ist; voraus auch dadurch, dass der Chor mit seinen Gedanken ganz bei der angekündigten Erfüllung des Kinderwunsches ist, denn im einzigen Strophenpaar, aus dem dieses Stasimon besteht, rufen die athenischen Frauen ihre Stadtgöttin an, dafür zu sorgen, dass der Wunsch auch wirklich in Erfüllung geht (V. 452-471); Zur Verstärkung dieser Bitte wird danach ein Loblied auf Kindersegen angestimmt (V. 472-491). Auf die vorangegangenen Szenen zurück verweist dann die Epode (V. 493-508), in der der Chor des Ortes gedenkt, an dem von Apoll ein Kind gezeugt wurde, das seine Mutter ausgesetzt hat, In seinem Mitleid mit diesem Kind (vgl. V. 505/6) teilt er vollkommen die Gefühle seiner Herrin. Einem Menschenkind mit göttlicher Abstammung sei es noch nie gut gegangen (V. 506-508). Mit Blick auf Ion können das die Rezipienten in diesem Stadium der Handlung nicht bestätigen, es sei denn, sie erinnern sich, dass das Nichtwissen um sei-

ne Mutter für Ion ein Schmerz ist. Soweit zum 1. Stasimon.

Im anschließenden 2. Epeisodion (V. 510- 675) muss Ion zurück auf die Bühne, damit er Xuthos dem Orakel entsprechend zuerst begegnet. Ions Wiederauftritt eröffnet also die Szene. Er nimmt so viel Anteil am Schicksal des athenischen Königspaares, dass er die Chorfrauen fragt, ob der König aus dem Tempel schon zurück sei (V. 512/3). Kaum haben die Frauen das verneint, als Xuthos auch schon den Tempel verlässt (V. 514-516).

Ion sieht sich sofort als Sohn angedredet (V. 517), der Fremde drängt sich ihm körperlich auf (V. 519). Ion, den das alles völlig unvorbereitet trifft, ist nur indigniert; er stellt die geistige Gesundheit seines Gegenübers in Frage (V. 518, 520, 526) und will ihn sich notfalls mit Waffengewalt vom Leibe halten (V. 524). Als Xuthos merkt, dass er gegen den Widerstand Ions nichts ausrichten kann, schlägt er vor, dieser solle sich doch einmal im Zusammenhang anhören, was er im Tempel erfahren hat (V. 529). Damit endet der erste Teil dieses stichomythisch geführten Gesprächs (V. 517-529) in trochäischen Tetrametern. Es wird, bei gleichbleibendem Versmaß, als Halbversstichomythie fortgesetzt, die Ions Erregung widerspiegelt, die es nicht zu einer zusammenhängenden Erzählung kommen lässt. Auf Xuthos' zentrale Aussage (V. 530b) lässt er sich zunächst überhaupt nicht ein (V. 531 bis 533), erst in V. 534a möchte er wissen, was Phoibos gesagt hat. Jedenfalls gibt Xuthos zu, dass er über das Orakel genauso sprachlos ist wie Ion (V. 539b). Damit endet der erste Teil der Halbversstichomythie (V. 530-539). Ions Interesse richtet sich nun darauf, wer denn die Frau ist, mit der Xuthos das Kind gezeugt hat, mit dem Apoll ihn zusammengeführt hat (V. 540a). Auch auf diese Frage muss Xuthos die Antwort schuldig bleiben (V. 540b, 543b)¹⁶⁾. Daraufhin beginnt Ion mit *ἄλλοι λόγοι* (vgl. V. 544). Er fragt Xuthos, ob dieser einmal in Athen eine voreheliche Beziehung gehabt hat (V. 544-549). Diesem ist offenbar so viel an Ion gelegen, dass er, der gestandene Mann, dem jungen Burschen gesteht, dass dies der Fall war (V. 545b), aber beide können sich nicht erklären, wie Ion dann nach Delphi gekommen ist (V. 548/9). Also versucht Ion ein weiteres Szenario: Bei einem früheren Besuch in Delphi hat Xuthos im Rausch mit einer Bacchantin Liebe gemacht,

die die Frucht dieser Liebe dann am Tempel ausgesetzt hat (V. 550-555). Auf dieses Szenario können beide sich offenbar einigen (V. 554). Damit ist der zweite Teil der Halbversstichomythie beendet (V. 540-556), in dem Ion bei Xuthos Nachforschungen nach der Mutter anstellt. Obwohl die Frage nicht beantwortet ist, beginnt Ion, Xuthos' Vaterschaft anzunehmen. Das ist der dritte und abschließende Teil der Halbversstichomythie (V. 557-562). Die Annäherung an Xuthos vollzieht sich in drei Schritten: 1) Ion entschließt sich, Apoll zu vertrauen (V. 557), denn es befriedigt sein Bedürfnis nach einem hohen sozialen Rang, wenn er über Xuthos von Zeus abstammt (V. 558a/559a); 2) Er erwägt er die Umarmung von Xuthos (V. 560a); 3) Ihm kommt ihm die Anrede πάτερ (V. 561a) über die Lippen. Sofort sind seine Gedanken aber wieder bei der Mutter, so viel Sehnsucht hat er nach ihr (V. 563-565). Damit endet der tetrametrische Teil des 2. Epeisodions (V. 510-565). In ihm wird also, Apolls Plan gemäß, Ion Xuthos als Sohn zugeordnet. Der Ältere spielt Apolls Spiel mühelos mit, obwohl auch ihm vieles unklar ist¹⁷). Ion dagegen tut sich schwer und ist schließlich nur deswegen zum Mitspielen bereit, weil er gut apollinisch sozialisiert ist. Allerdings zeigt sich auch, dass der Gewinn eines Vaters Ions Bedürfnis nach sozialer Identifizierbarkeit nicht voll befriedigt. Dazu müsste er auch wissen, wer seine Mutter ist. Das aber hat Apoll für diesen Zeitpunkt noch nicht vorgesehen.

Mit V. 566 beginnt der zweite Teil des 2. Epeisodions (V. 566-675). Dass ein neuer Abschnitt beginnt, ist zunächst nur formal wahrnehmbar. Das Metrum wechselt von trochäischen Tetrametern zu iambischen Trimetern. Inhaltlich wirkt aber zuerst noch der erste Abschnitt nach, wie die Äußerungen von Chor und Xuthos zeigen.

Der Chor freut sich natürlich, dass der regierende König einen Sohn und damit einen Thronfolger mit nach Hause bringt, andererseits gibt es aus der -irrigen- Sicht der Chorfrauen auch Verlierer: Kreusa und die angestammte heimische Dynastie, die zur Thronfolge nichts beiträgt.

Auch Xuthos ist sich bewusst, dass dem Glück von Vater und Sohn (V. 569-571) etwas fehlt: Ion die Mutter und ihm die Frau, der er diesen Sohn verdankt (V. 572-574). Allerdings vermag er sich

und den Sohn mit dem Gedanken zu trösten, das Problem werde sich irgendwann in Zukunft lösen (V. 575). Das sind auch die Zeiträume, in denen Apoll denkt (vgl. V. 71b-73). Damit ist die Überleitung vom ersten zum zweiten Teil dieses Epeisodions abgeschlossen. Xuthos bringt nämlich nun ins Spiel, was der Hauptinhalt des zweiten Teils ist: Ion soll Delphi verlassen und mit ihm nach Athen gehen, wo ihn als Königssohn Wohlstand und Ansehen erwartet (V. 576-581). Irritiert bemerkt Xuthos Ions zunächst nonverbal kommunizierte Ablehnung (V. 582-584), die in der anschließenden Rhesis (V. 585-647) verbal entfaltet wird. Die Leben eines athenischen πολίτης zu führen ist für ihn höchst problematisch (V. 589b-606). Auch innerfamiliär (V. 607-632) sieht er nur Belastungen: Ihm droht der Giftmord der kinderlos bleibenden Stiefmutter (V. 607-617; eine realistische Perspektive, wie der weitere Verlauf des Dramas zeigt). Andererseits schätzt er offenbar Kreusa zu sehr, als dass er es ihr antun möchte, sie durch seine Anwesenheit ständig an ihre Kinderlosigkeit zu erinnern (V. 618-620), Und auf Macht und Besitz, die ihm als Thronfolger zufallen, kann er gut und gerne verzichten (V. 621-632). Das Leben, das für ihn wünschenswert ist, besteht darin, δίκαιον εἶναι...τῷ θεῷ (V. 643/4), gottgerecht zu sein, also ein Leben im Einklang mit der apollinischen Ordnung zu führen. Ein solches Leben kann er nur in Delphi führen (V.644/5)¹⁸. Auf diese Absage an Athen reagiert zunächst der Chor. Er lobt Ions Rede (V. 648/9), weil er sich voll mit Kreusa identifiziert, für die es sich leichter lebt, wenn Ion in Delphi bleibt. Xuthos hingegen wirbt weiterhin für den Umzug nach Athen. Er setzt dabei vor allem bei Ions Rücksichtnahme auf Kreusa an (vgl. V. 618-620). Schon bei seinem ersten Auftritt war er ja als rücksichtsvoller Gatte zu erleben (vgl. S. 10). Nun möchte er, um Kreusas Gefühle zu schonen, Ion zunächst nicht als seinen Sohn bei ihr einführen, sondern als Tischgenossen und Gastfreund, der ihn nach Athen begleitet (V. 651-658). Mit der Wahrheit möchte er erst später (χρόνῳ) herausrücken, unter Abpassung eines καίρῳ (V. 659). So ist es für Kreusa am schonendsten, wie er hofft. Aufmerksame Rezipienten werden wahrnehmen, dass die Handlung damit in Apolls Szenario einmünden würde. Der καίρῳ wäre dann gekommen, wenn Apoll in Athen Mutter und Sohn zusammenführt und Xuthos

anschließend, ohne von der vorausgegangenen Anagnorisis zu wissen, Ion bei Kreusa als seinen Sohn einführt (V. 659/60).

Schließlich macht Xuthos von seinem Vaterrecht Gebrauch und gibt seinem Sohn den Namen Ion, ohne zu wissen, dass bereits Apoll, vertreten durch Hermes, von diesem Recht Gebrauch gemacht hat. Wie ernst es Xuthos mit der Schonung Kreusas meint, zeigt sich schließlich darin, dass er bei Strafe des Todes die Chorfrauen ihrer Herrin gegenüber zum Schweigen verpflichtet (V. 666/7).

Ion gibt seinen Widerstand gegen Athen auf, denn er ist bereit, zum Abschiedsessen zu gehen (V. 668a). Apoll kann sich auf Ions εὐσέβεια verlassen. Was den jungen Mann noch quält, ist die fehlende Mutter (V. 668b-670a). Um der παρρησία willen wünscht er sich eine Athenerin als Mutter (V. 670b-672), ohne zu ahnen, dass dieser Wunsch bereits Wirklichkeit ist.

Es ist nunmehr möglich, das zweite Epeisodion im Zusammenhang zu überblicken. Es besteht aus zwei metrisch verschiedenen Teilen. Zu Beginn jedes Teils unternimmt Xuthos Schritte, die der Realisierung des für diesen Bühnentag vorgesehenen Teils des apollinischen Szenarios dienen. Im ersten Teil bestimmt Xuthos sein Verhältnis zu dem bisher Fremden als das von Vater und Sohn, im zweiten schlägt er vor, dass Ion sein Leben als Teil der Königsfamilie in Athen fortsetzt. Hier wie dort aber stößt Xuthos, und mit ihm Apoll, mit seinem Vorgehen auf heftigen Widerstand Ions, der sich aus seinen Gefühlen speist, an deren Macht Apolls auf Ions Wohl bedachter, von Xuthos exekutierter Plan nur deswegen nicht scheitert, weil Xuthos verständnisvoll argumentiert und Ion selbst viel zu gut apollinisch sozialisiert ist. So spielt Ion letzten Endes mit. Am Ende des ersten Teils akzeptiert er Xuthos als Vater, am Ende des zweiten Athen als seinen zukünftigen Aufenthaltsort, nicht ohne hier wie dort zu beklagen, wie sehr er die noch nicht gefundene Mutter vermisst (V. 563-565 || 668-670a). Das zweite Epeisodion besteht also aus zwei parallel strukturierten Einheiten, die beide demselben Ziel dienen: Apolls Szenario in dem für diesen Tag vorgesehenen Umfang zum Erfolg zu verhelfen.

Die Zwischen-Szenen I sind nun in vollem Umfang zu überblicken. Sie bestehen aus zwei, von mir

Ia und Ib genannten Teilen (Ia: Monodie/Parodos + 1. Epeisodion; Ib: Ion bekommt einen Vater + Ion bekommt eine neue Heimat)¹⁹⁾. Die entscheidende Frage ist nun, ob Ia und Ib von Euripides als selbständige Einheiten oder als Teilmengen eines größeren Ganzen konzipiert sind. Einen ersten Hinweis gibt die Form. Es verbindet Ia und Ib, dass beide zweigeteilt sind. Einen weiteren Hinweis gibt Ludwig (S. 124): „Die Bindung zwischen dem ersten und zweiten Epeisodion findet tektonisch noch darin ihren Ausdruck, daß das zweite Epeisodion mit dem Gespräch von Ion und Xuthos ebensogroß ist wie im ersten Epeisodion das Gespräch zwischen Ion und Kreusa V.237-400 (164 Verse)“. Unter inhaltlichen Gesichtspunkten besteht die Einheit von Ia und Ib darin, dass Apolls Szenario Wirklichkeit wird. In Ia treten die Personen in den Gesichtskreis von Ion, mit denen er nach dem fürsorglichen Willen Apolls künftig Umgang hat. Mutter und Sohn kommen sich sehr nahe, ohne einander zu finden.. In Ib findet Ion den Vater und die Heimat, die der göttliche Vater ihm bestimmt hat. Ia und Ib sind inhaltlich ferner dadurch verbunden, dass hier wie dort Kräfte sichtbar werden, die Apolls Plänen gefährlich werden können. Bei diesen Kräften handelt es sich einmal um die Gefühle und Irritationen, die bei Ion durch die Begegnung mit Kreusa und Xuthos hervorgerufen werden, und dann um die Gefühle Kreusas (Leiden an der Ungewissheit über das Schicksal ihres Kindes) und den daraus resultierenden Drang zur Tat (Plan zur Separatbefragung des Orakels). Diese Gegenströmungen könnten bei einigen Rezipienten die Erwartung nähren, dass Apolls Konzept für den Bühnentag nicht aufgehen könnte. Doch in den Zwischen-Szenen I behält Apoll allen gefühlsgespeisten Widerständigkeiten Kreusas und Ions zum Trotz die Kontrolle über das Geschehen, so dass er an deren Ende sein Ziel erreicht. Darin besteht die Einheit dieser Szenen in ihrer Gesamtheit. Sie sind, nach dem Hermes-Auftritt, ein weiterer Bestandteil des „Ion“. Ich wende mich nun den Folgeszenen zu.

c) Das erweiterte dritte Epeisodion (V. 676-1105)

Zu dieser Szenengruppe gehören das 2. Stasimon, das 3. Epeisodion und das 3. Stasimon. Dass das 3. Epeisodion eine in sich geschlossene Einheit darstellt, ist unmittelbar evident. Für Ludwig, Imhof

und Gauger ist diese jedoch nicht identisch mit dem dritten Teilstück des Ion, zu dem für die Genannten auch das 2. oder sogar auch das 3. Stasimon hinzuzurechnen sind²⁰). Über die Berechtigung dieses Ansatzes lässt sich m.E. besser entscheiden, wenn das 3. Epeisodion (V. 725-1047) vor Augen steht. Mit diesem beginne ich daher die Besprechung der neuen Szenengruppe.

Euripides hat den in diesem Epeisodion stattfindenden Ereignissen eine Einleitung vorangestellt (V.725-746), in der die auf die Bühne zurückkehrende Kreusa den Rezipienten zunächst ihren Begleiter vorstellt, den man sich wohl als wirklich sehr betagten Mann vorstellen muss, denn er war der Pädagoge von Kreusas Vater, hat diesen also, obwohl älter, überlebt (V 725/6). Kreusas Verhältnis zu ihm ist sehr herzlich, sie bezeichnet ihn als φίλος (vgl. V. 730) und als εἰς νόον φῶς (vgl. V. 732), ja sie verehrt in ihm ihren Vater (V. 733). Dieser Vertraute soll sie zur Orakelstätte begleiten (V.727), damit er je nach Ausgang des Orakels ihre Gefühle teilt (V. 728, 730, 732).

Der Greis greift Kreusas Ton auf und redet sie als θύγατερ an (V.735), sie ist ihm eine würdige Repräsentantin des altherwürdigen attischen Königshauses (V. 735-737). Da er wohl so gebrechlich und schwach ist, dass er allein den Anstieg zum Tempel nicht schafft, bittet er Kreusa um Hilfe (V. 738), die sie ihm auch gewährt (V. 739b-746). Die den Greis stützende Kreusa: das ist ein Bild, das das enge Verhältnis der beiden aufs schönste dokumentiert. Die Einleitungsszene dient also dazu, eine für den weiteren Verlauf des Dramas unabdingbare Person einzuführen, den greisen Pädagogen, und mit ihm einen Menschen, der ebenso wie die Chorfrauen vollkommen erfüllt ist vom Gefühl unbedingter Loyalität für Kreusa und die angestammte attische Dynastie²¹).

Als sie mit dem Greis am Ende des Weges ist, stellt Kreusa dem Chor die entscheidende Frage: Werden Xuthos und sie Kinder haben? (V. 747-751). Den Konflikt, in den sie den Chor mit dieser Frage bringt (V. 756, 758), löst dieser sehr schnell: Er ist bereit zu reden (V.760) und sich im Interesse Kreusas und der attischen Dynastie über Xuthos' Schweigebot und Todesdrohung hinwegzusetzen. Kreusa erfährt, dass ihr das Mutterglück versagt bleibt (V. 761/2). Tief getroffen verleiht sie ihrem Schmerz in lyrischen Maßen Ausdruck, auf den der Greis mit liebevollen Anreden reagiert

(V. 763-766/7). Von dem aber, was im Tempel und danach genau geschehen ist, war bisher noch nicht die Rede. Der Greis möchte, dass das nachgeholt wird (V.769-772), zu einem zusammenhängenden Bericht des Chores kommt es aber nicht, da jedes neue Faktum eine Klage Kreusas auslöst. Kreusa erfährt und beklagt:

1) Xuthos hat von Apoll ein Kind erhalten, vom Glück darüber schließt er Kreusa aus (dieser Bericht ist tendenziös, weil er verschweigt, dass Xuthos mit seinem vorläufigen Schweigen Kreusa schonen will: V.774-777²²⁾).

2) Das Kind ist schon erwachsen (V. 778-783/4).

3) Es war das erste menschliche Wesen, das Xuthos beim Verlassen der Orakelstätte begegnete (V. 785-791).

4) Bei diesem menschlichen Wesen handelt es sich um den Tempeldiener (V. 792-798/9).

5) Xuthos hat diesem Kind den Namen Ion gegeben (V. 800-802).

6) Über die Mutter weiß der Chor nichts. Vater und Sohn feiern heimlich. Erneut sagt der Chor nichts über Xuthos ehrenwertes Motiv (V. 803-807)

Die Mitteilungen 5 und 6 nimmt Kreusa nur schweigend entgegen. Sie versinkt offenbar im Schmerz²³⁾. Statt ihrer reagiert der Greis mit einer zweigeteilten Rhesis (V. 808-831 und V. 836-556), jeweils abgeschlossen durch Chorverse (V. 832-835; V. 857/8). Unter Betonung seiner Identifikation mit Kreusa (V. 808 und 812) bewertet er das vom Chor über Xuthos Berichtete als Verrat und Frevel, denn der Greis unterstellt Xuthos eine Intrige zur Entmachtung der bisherigen Dynastie (V. 808-811a). Die Tatsache, dass Apoll über die Mutter des Kindes noch Stillschweigen bewahren wollte und der Chor Stillschweigen bewahrt über Xuthos' wahres Motiv, eröffnet Raum für die Füllung der Wissenslücke auf dem Weg der Phantasie. Ähnlich wie Xuthos und Ion im 2. Epeisodion denkt auch der Greis sich eine Geschichte aus, wie Xuthos an das Kind gekommen ist (V. 813-831). Diese Geschichte enthält Elemente der Wahrheit (heimliche Zeugung, freilich mit einer Sklavin, Überstellung des Kindes nach Delphi und Aufwachsen daselbst, Begegnung mit dem erwachsenen

gewordenen Kind). Dass Apoll Xuthos als Vater dieses Kindes bezeichnet hat, hält er treffend für eine Fehlinformation, die er freilich irrigerweise nicht Apoll zuschreibt, sondern dem angeblich böswilligen Xuthos (V. 825-829). Der Verurteilung von Xuthos durch den Greis schließt der Chor sich an (V. 832-835).

Seine Sicht auf Xuthos sieht zu Beginn des zweiten Teils seiner Rhesis der Greis vor allem dadurch bestätigt, dass der König ein Kind aus einer, wie der Greis unterstellt, nicht standesgemäßen Verbindung zum Kronprinzen machen will. Besser wäre es gewesen, er wäre zur Sicherung der Thronfolge mit Zustimmung Kreusas wenigstens eine standesgemäße Verbindung eingegangen (V. 836-842). In seiner Interpretation von Xuthos' Verhalten geht der Greis schließlich so weit, dass er dem Kind und seinem Vater zum Zwecke der Vollendung ihrer Intrige die Ermordung Kreusas zutraut (V. 846). Zur Abwehr dieser Gefahr rät der Greis zu einer Gegenintrige (γυναικεῖόν τι δρᾶν V. 843): Kreusa solle Xuthos und den jungen Mann töten; auf seine Mithilfe könne sie sich verlassen (V. 844-856). Auch der Chor will sie unterstützen (V. 857/8), beide sind bereit, dafür auch zu sterben (V. 853||858). Der Greis und mit ihm der Chor raten Kreusa also, angesichts des von ihnen interpretierten Verhaltens von Xuthos vom Leiden zum Tun überzugehen.

Kreusa beendet ihr Verstummen nach V. 799, indem sie zu einer Monodie ansetzt (V. 859-922), die von zwei Chorversen (V. 923/4) abgeschlossen wird. Die Monodie ist astrophisch, man kann aber zunächst zwei Teile unterscheiden; im ersten (V.859-880) redet Kreusa sich selbst an (vgl. z.B. V. 859), im zweiten (V. 881-922) wird Apoll von ihr apostrophiert; hier sind zwei Unterabschnitte erkennbar, deren Grenze durch den Schmerzensruf ὦή nach V. 906 markiert wird. Die Selbstanrede besteht zunächst aus Fragesätzen (V. 859-869), in denen die Sprecherin den Sinn weiteren Schweigens in Zweifel zieht, bevor sie anschließend mitteilt, dass sie zur Aufhebung des selbst auferlegten Schweigegebots entschlossen ist (V. 870-880 mit der Kernaussage in V. 874a). Die Rezipienten wissen natürlich, wovon Kreusa spricht. Der Greis und die Chorfrauen können Kreusas Worten immerhin so viel entnehmen, dass es eine sexuelle Beziehung und eine Geburt gegeben hat (vgl. V. 860/1,

868/9, 880). Mit wem sie eine Beziehung hatte, sagt sie hier noch nicht, aber es wird angedeutet, dass sie über den noch Ungenannten tief enttäuscht ist (V.880).

In dem Teil der Monodie, der der Anrede an Apoll gewidmet ist, wird sehr schnell klar, dass Apoll selbst der Liebhaber Kreusas war. Sie stellt ihn für das an den Pranger (V. 885/6), was sie seinetwegen alles erdulden musste: die erzwungene Beziehung, die Aussetzung des Neugeborenen (V. 887-901), vor allem aber den von ihr als sicher angesehenen Tod des gemeinsamen Kindes, den er, der Gott, ungerührt hingenommen hat (V. 902-906). Dass die Vernachlässigung des Kindes ihr Hauptvorwurf ist, zeigt der Schlussteil der Monodie (V. 911-918). In ihm konkretisiert sie ihre Anklage: Sie sagt Apoll ins Ohr, er sei ein *κακὸς εὐνάτωρ* (V. 912). Wieder wissen die Rezipienten es besser. Die Besprechung der Monodie ist damit beendet. Durch sie kommuniziert Kreusa, weil sie sich von allen sonst verraten fühlt (vgl. 877-880), das bisher wohl vor allem mit Rücksicht auf sich selbst und Apoll für nicht kommunizierbar Gehaltene an die ihr verbliebenen Getreuen, an die Chorfrauen und vor allem an den Greis, zu dem sie wie ein Vater aufschaut.

Ich wende mich nun dem Dialog zwischen ihm und Kreusa zu, mit dem das 3. Epeisodion endet (V. 925-1047). Am Beginn dieses Dialogs steht eine kurze Rhesis des Greises, zu deren Beginn er Kreusa wieder wie ein Vater als *θύγατερ* (V. 925) anredet. Er ist bestürzt über das, was Kreusa berichtet hat (V. 925-930), hat aber auch ein paar Fragen dazu (V. 931-933). Kreusa ist bereit, trotz gewisser Hemmungen zu reden (V. 934), und so erzählt sie in Form einer Stichomythie dem Greis ihre Leidensgeschichte mit allen Details (V. 934-969), gipfelnd in dem Vorwurf gegen Apoll, dass er das ausgesetzte Kind, das arme Würmchen (vgl. V.961/2), entgegen Kreusas stiller Hoffnung nicht gerettet hat (V. 960-965). Nun ist der Greis erst recht erschüttert (V. 967/8).

Von diesem Gefühl getragen, macht er Kreusa den Vorschlag, vom Leiden zum Tun überzugehen (V. 970). Damit ist der zweite Teil des Greis-Kreusa-Dialogs eröffnet (V. 970-1047), der weiterhin stichomythisch geführt wird. Da Kreusa sich ratlos gibt (V. 971), macht der Greis Vorschläge, wie man Apoll und Xuthos strafen könne, doch Kreusa hat Einwände (V. 972-977), so dass der Greis

schließlich vorschlägt, die Rache gegen das Kind zu richten; dazu wäre Kreusa bereit (V. 979), doch das von ihrem Gesprächspartner vorgeschlagene Verfahren lehnt sie ab (V. 980-983), so dass dieser sie bittet, ihrerseits einen Vorschlag zu machen (V. 984). Kreusa tut nichts lieber als das, denn sie hat etwas im Sinn (V. 985). So weiht sie, fortlaufend stichomythisch, den Greis in die Tatsache ein, dass sie als Familienerbstück zwei Blutstropfen, die von der Gigantomachie stammen, am Handgelenk bei sich führt, einer heilsam, der andere tödlich (V. 987-1017). Mit diesem will sie den Thronfolger töten, den Xuthos der angestammten Dynastie unterschieben will. Die Ausführung der Tat liegt in den Händen des Greises (V. 1018/9). Es bleiben Ort und Zeit für die Tat zu bestimmen. Kreusa schlägt vor, damit bis zur Rückkehr nach Athen zu warten (V. 1020/1). Doch wie vorher Kreusa Vorschläge des Greises abgelehnt hat, verwirft er nun ihren Vorschlag. Die Tat solle beim Abschiedssymposion, also noch am Bühnentag in Delphi selbst, geschehen, damit kein Verdacht auf Kreusa fällt (V. 1022-1028). Kreusa leuchtet das offenbar ein, denn, begleitet von einer kurzen Rhe-sis (V. 1029-1038), löst sie die Kapsel mit dem tödlichen Tropfen von ihrem Handgelenk und überreicht sie ihrem Vertrauten (V. 1029b-1030)(.), voller Vorfreude auf den Tod des verhassten jungen Mannes (V. 1037/8). Die Schlussworte gehören ähnlich wie die Eingangsworte zu dieser Szene dem Greis, der Kreusa für die Tatzeit in die Unterkunft schickt (V. 1039/40). Er selbst aber, der am Beginn dieses Epeisodions kaum allein die Anhöhe zur Orakelstätte schaffte, macht sich an dessen Ende beschwingt auf den Weg zum Tatort (V. 1041-1044). Skrupel, wenn es gegen Feinde geht, hat er keine (V. 1045-1047). Die Besprechung des 3. Epeisodions ist damit abgeschlossen, so dass es möglich ist, die Ergebnisse zusammenzufassen.

Das 3. Epeisodion besteht aus zwei Unterteilen, die ich 3/I (V. 725-858) und 3/II (V. 859-1047) nenne. Erstes Hauptstück (3/Ia und 3/IIa) ist hier wie dort eine Szene, in der kommuniziert wird, was für unkommunizierbar erklärt wurde. Tabubrecherin sind erst die Chorfrauen und dann Kreusa. Das erste Tabu wurde erst kürzlich von Xuthos errichtet, das zweite seit vielen Jahren von Kreusa selbst. Beim ersten Tabubruch werden Xuthos, beim zweiten Apoll schwere Vorwürfe gemacht.

Beide Tabubrecherinnen handeln unter dem Druck des Leides, das sie angesichts des vorangegangenen Geschehens empfinden. Dabei kommt der zweite Tabubruch aus tieferem Leid als der erste und rückt den eigentlichen Urheber des als leidvoll empfundenen Geschehens in den Vordergrund. Der zweite Tabubruch stellt also gegenüber dem ersten eine Steigerung dar. Der erste Tabubruch hat die Form eines aus lyrischen und trimetrischen Versen gemischten Dialogs, wobei die lyrischen Verse Kreusa zufallen; der zweite Tabubruch stellt sich in Form einer Monodie, also eines rein lyrischen Monologs der Kreusa dar. Zwischen 3/Ia und 3/IIa besteht also eine ins Auge fallende Beziehung. Zweites Hauptstück (3/Ib und 3/IIb) ist hier wie dort eine Szene, in der Gefühle in Handlung umschlagen. Das geschieht zuerst (3/Ib) monologisch in Gestalt einer Rhexis des Greises, in der er ein Tötungsdelikt vorschlägt, dessen Opfer Xuthos und Ion sein sollen und für dessen Ausführung er sich zur Verfügung stellt. Kreusa bleibt passiv. Dagegen hat 3/IIb die Gestalt eines stichomythisch geführten Dialogs zwischen dem Greis und Kreusa. Auch hier macht der Greis Tötungsvorschläge, von denen Kreusa, nun selbst aktiv werdend, einen annimmt, ebenso wie das Angebot des Greises, die Tat auszuführen. Erst in 3/IIb verdichten sich die feindseligen Gefühle zu einem Szenario, dessen Verwirklichung man in Angriff nimmt; 3/Ib ist die Vorstufe dazu. Auch hier liegt also eine Steigerung vor. Zwischen 3/Ib und 3/IIb besteht also ebenfalls eine klar herausgearbeitete Beziehung. Die Einheit des 3. Epeisodions zeichnet sich also durch eine besondere „clarté“ aus. Es besteht, nach einer Einleitung, aus zwei Unterteilen, die ihrerseits zweigeteilt sind²⁴⁾, doch weisen beide Unterteile einen parallelen Bau auf, durch den im Fortgang von 3/I nach 3/II eine Steigerung durch Zuspitzung bewirkt wird, die in dem Entschluss gipfelt, noch am Bühnentag zur Tat zu schreiten und Ion zu töten²⁵⁾. Die hier beschriebene Architektonik des 3. Epeisodions erlaubt es nicht, die Monodie als dasjenige Ereignis zu bezeichnen, das im Mittelpunkt steht. Sie ist die Vorstufe zum Gipfel, die dritte von insgesamt vier Steigerungsstufen. Die Besprechung des 3. Epeisodions ist damit abgeschlossen und so der Zeitpunkt gekommen, sich dem 2. und 3. Stasimon zuzuwenden. Das 2. Stasimon (V. 676-724) besteht aus einem Strophenpaar (V.676-712) und einer Epode

(V.713/4-724). In ihrem Text bleiben die Chorfrauen der Linie treu, die sie bereits bei ihren Kommentaren zu den Ereignissen im 2. Epeisodion eingeschlagen hatten. In der Vater-Sohn-Beziehung und der Heimführung des Sohnes nach Athen sehen sie nur Nachteile für Kreusa und die angestammte Dynastie. Sie beklagen schon jetzt Kreusas künftiges Unglück (V.676-680), rechnen also nicht damit, dass Xuthos, wie geplant, seine Gattin in Athen einweihet, unter Ausnutzung eines καίρως, der ihr die Eröffnung der Wahrheit erträglich macht. Der Chor negiert völlig, dass Xuthos aus Rücksicht auf Kreusas Gefühle handelt, sondern unterstellt ihm, dass er heimlich und skandalöserweise mit Hilfe des - nach Ansicht des Chors- dynastiefremden Kindes eine neue Dynastie in Athen begründen will (V. 681-694). Soweit zur ersten Strophe. Gleich zu Beginn der Gegenstrophe wird erwogen, sich über das Schweigegebot hinwegzusetzen (V. 695/6). Wie zur Rechtfertigung dafür wird bis zum Ende dieser Strophe das Glück des Xuthos dem Leid der Herrin und der Dynastie (vgl. V.710) gegenübergestellt. In der Epode wird mit den Höhen des Parnass die dionysische Gegenwelt zu Apoll beschworen, die verhindern soll, dass der junge Mann nach Athen kommt. Die Stadt hätte einen Grund, ihn zu töten (V. 714-724). Es ist also der Chor, der zum ersten Mal die Tötung Ions ins Spiel bringt, unter Berufung auf die Polis, aus offenbar dynastischen Erwägungen, gleichsam zur Abwehr eines Staatsstrechs. Soweit zum 2. Stasimon.

Das dritte (V.1048 -1105) besteht aus zwei Strophenpaaren (I,1+2, II, 1+2), Es markiert die Zeit, die über dem Ablauf der Ereignisse vergeht, die Gegenstand des unmittelbar folgenden Botenberichts sind. In I,1 wird Persephone/Hekate als Todesgöttin angerufen, die dem Anschlag auf Ion zum Erfolg verhelfen soll. Was folgt, sind gleichsam die Begründungen für den Wunsch nach einem Gelingen des Anschlags: Niemals darf einer ohne Verbindung zur herrschenden Dynastie Herrscher in Athen werden (V. 1048-1060). In I,2 wird für den Fall, dass der Anschlag scheitert, der Selbstmord Kreusas vorausgesagt, denn es wäre für sie unerträglich, einen Dynastiefremden als Thronfolger zu sehen (V. 1061-1073). Ähnlich in II,1: Den Chor würde es verletzen, wenn einer, der in die Herrscherfamilie eingeschmuggelt wurde, an der Dionysos-Prozession nach Eleusis teilnimmt. Ein

Nicht-Athener hat da offenbar nichts zu suchen (V. 1074-1089). In II,2 vertritt der Chor die Ansicht, dass entgegen der gängigen Meinung nicht die Frauen, sondern die Männer wegen mangelnder Treue zu kritisieren sind. Das beste Beispiel dafür sei Xuthos, der nicht von seiner aus dem Erechthidenhaus stammenden Ehefrau, sondern außerehelich einen Nachfolger sich habe schenken lassen (V. 1090-1105), der aber nicht mehr als ein Bastard ist, wie der Chor abschließend betont (V. 1105). In allen vier Einzelstrophen machen also die Chorfrauen keinen Hehl aus ihrer feindseligen Haltung Ion gegenüber. Er darf nicht nach Athen kommen und muss deswegen sterben. Das Schweigen brechen (2. Stasimon), Ion von Herzen den Tod wünschen (2. und 3. Stasimon): Mit diesen Gedanken antizipiert bzw. resümiert der Chor das 3. Epeisodion. Auf diese Weise stehen beide Stasima in enger Verbindung mit dem 3. Epeisodion. Dieses bildet zusammen mit den beiden umrahmenden Stasima den dritten, klar abgegrenzten Bestandteil des „Ion“. Er umfasst also die V. 676-1105). Durch ihn wird gezeigt, dass es in diesem Drama außer Apoll noch andere Akteure gibt: Die Chorfrauen, den Greis und Kreusa. Ohne in Apolls auf Ions Wohl abzielende Pläne eingeweiht zu sein, können diese drei das Geschehen zwischen Xuthos und Ion nur als Provokation interpretieren, die ihre Loyalitäts- bzw. Muttergefühle zutiefst verletzt und apollfeindliche Handlungen hervorruft, wobei das aus Gefühlsverletzung entspringende Handeln beim Chor und dem Greis den Boden dafür bereitet, dass bei Kreusa das gesteigerte πάσχειν in ποιεῖν umschlägt²⁶⁾ und sie, mit rückhaltloser Billigung des Chors, mit Hilfe des Alten zur Tat schreiten lässt, dem Mord an einem Menschen, von dem sie nicht ahnt, dass Apoll sein Vater und sie seine Mutter ist. Dem Szenario Apolls, das ganz auf das Fortleben Ions und sein Wohlergehen abgestellt ist, wird mit dem Szenario Kreusas und des Alten, das auf die Tötung Ions noch am Bühnentag abzielt, der Boden entzogen²⁷⁾. Im dritten Teil des „Ion“ muss der Gott also hinnehmen, dass, hervorgerufen durch Menschen, eine Situation eintritt, die seinen Intentionen vollkommen zuwiderläuft. Welches Schicksal diese beiden einander ausschließenden Szenarien erleiden, muss sich in den anschließenden Szenen entscheiden. Wie oben (S. 4) angekündigt, nenne ich sie Zwischen-Szenen II.

d) Die Zwischen-Szenen II (V.1106-1548)

Ob diese Szenenfolge erst mit dem Auftritt Athenes endet oder schon mit V. 1511²⁸⁾, wird bei der Besprechung der entsprechenden Verse geklärt. Die Hauptfrage ist wie bei den Zwischen-Szenen I, ob die ganze Szenenfolge, wie für Ludwig, eine Einheit darstellt oder, wie für Imhof, aus zwei Teilen besteht²⁹⁾. Für Imhof und nach ihm auch für Matthiessen ist die für diese Szenenfolge entscheidende Zäsur der Auftritt der sich zum Apollon-Altar flüchtenden Kreusa bei V. 1250³⁰⁾. Daneben akzeptiert Imhof bei seiner Akteinteilung³¹⁾ auch die Fortsetzung der mit dem Botenbericht begonnenen Handlung bis V. 1319 und lässt mit dem Auftritt der Prophetis bei V. 1320 einen neuen Abschnitt beginnen³²⁾.

Für diese Einteilung spricht, dass dadurch Zusammengehöriges beisammen bleibt; denn bis zum erwähnten Auftritt der Prophetis steht das Geschehen unter dem Eindruck des aufgedeckten Mordanschlags. Eine solche Interpunktion der Szenenfolge vermeidet auch Schwierigkeiten, die Imhof und Matthiessen andeuten³³⁾. Die Zwischen-Szenen II beginnen also m.E. mit einer Szenenfolge, die die V. 1106-1319 (Botenauftritt, Chorverse, Tetrameterverse, Ion-Kreusa-Szene) umfasst und von mir kurz IIa genannt wird. Darauf folgt IIb, beginnend mit dem Auftritt der Prophetis bei V. 1320.

Ich wende mich nun der Untersuchung von IIa zu und beginne mit dem Botenauftritt (V.1106-1228). Er besteht hauptsächlich aus der Botenrhexis (V.1122-1228). Ihr geht, wie üblich, ein kurzer Dialog voran (V.1106-1121), in dem, in Ermangelung eines anderen Ansprechpartners, der Bote sich an den Chor wendet. Was der Bote weiß, stimmt ihn ängstlich und ebenso seine Zuhörerinnen, denn sie erfahren, dass das Komplott fehlgeschlagen und aufgedeckt worden ist, weil Apoll nicht wollte, dass sein heiliger Ort durch einen Mord verunreinigt wird (V.1111-1118). Von vornherein wird es also auf Apoll zurückgeführt, dass die Verfolger zu Verfolgten geworden sind. Der Wunsch des Chors, Genaueres darüber zu erfahren, wie es zu diesem bedrückenden Umschwung gekommen ist (V.1119-1121), schafft den Übergang zur Botenrhexis und damit zu einer konträren Stimmungsla-

ge, denn die Botenrhetik richtet die Aufmerksamkeit zunächst auf den von Ion begleiteten Xuthos, der voller Vaterfreude den Γενέταις Θεοῖσιν (V.1130) opfern will und seinen Sohn zur Errichtung des Zeltes auffordert, in dem das Abschiedsfest stattfinden soll. Die Feier soll auch ohne ihn beginnen, denn er rechnet mit einem längerem Fortbleiben (V.1130/1). Diese Regieanweisung erklärt Xuthos' Abwesenheit während der Feier. Man kann durchaus Apolls Leitung dahinter vermuten, denn für die weitere Realisierung des göttlichen Szenarios ist es unabdingbar, dass Xuthos von dem, was bis zum Ende des Bühnentages noch geschieht, nicht das Geringste erfährt. Damit, dass Xuthos aus dem Spiel entfernt wird, endet der erste Teil der Botenrhetik (V.1122-1131 = 10 Verse).

Der Bericht des Boten richtet den Fokus nun auf Ion und dessen Freude bei der Vorbereitung und Durchführung des Festes, mit dem er den Abschied von dem Ort und den Menschen feiern will, die bisher sein Lebensmittelpunkt waren. Seine erste Aktivität gilt der sachkundigen Lenkung der Arbeiten zur Errichtung des Festzeltes. Für dessen Decke und Wände greift er auf kostbare Stoffe zurück, die als Weihgeschenke zum Tempelschatz gehören (V. 1141/2). Diese Stoffe sind Meisterwerke der Webkunst, sie zeigen bildliche Darstellungen, die in einer Ekphrasis ausführlich beschrieben werden. Es handelt sich nämlich um „θαύματ' ἀνθρώποις ὄρᾶν“ (V. 1142). Das gilt insbesondere für die Zeltdecke mit der Darstellung der Abläufe am Himmelsgewölbe (V.1143-1158a), die den Sieg der Ordnung und des Lichtes zeigt, Themen, die Apoll gemäß sind und darauf verweisen, dass das Zelt ein Ort ist, der zu Apoll gehört und daher heilig und geweiht ist (vgl. V. 806: σκηνὰς ἐς ἱεράς). Nachdem der Berichterstatter lange beim Zelt verweilt hat, eilt er mit schnellen Schritten über weitere Stufen der Vorfriede (Aufstellen der Mischkrüge, Einladung zum Fest, Ankunft der Gäste: 1165b-1168) zur Feier selbst, die mit dem gemeinsamen Essen beginnt, das die Symposiasten in eine gehobene Stimmung versetzt (V. 1169/70). Als es ans Trinken geht, wird diese durch den Auftritt des Alten noch einmal gesteigert, denn durch die Geschäftigkeit, mit der er sich ins Symposiarchenamt drängt, ruft er bei den Festgästen Gelächter hervor (V. 1171-1176). Damit endet der Teil des Botenberichts, in dem die ungetrübte Freude auf das oder bei dem Fest im Vordergrund

steht (V. 1132-1176 = 45 Verse)³⁴⁾. Dass diese Freude bedroht ist, wird nicht für die ahnungslosen Gäste, wohl aber für die Rezipienten mit dem Auftritt des Attentäters spürbar. Als schließlich die Zeit für ein zur weiteren Steigerung der Freude gedachtes Ritual gekommen ist (V. 1177/8), setzt der Alte die Handlung in Gang, mit der er der Festesfreude ein Ende bereiten will. Doch dieses Ritual scheitert an einem unbedachten Wort und der Reaktion des gut apollinisch sozialierten Ion (V.1190), also letzten Endes an Apoll: das Ritual wird abgebrochen und eine Wiederholung angesetzt. (V. 1187-1195). Die Feierlaune im Zelt ist noch ungetrübt, weil die Teilnehmer am Fest noch ahnungslos sind, was da gerade verhindert wurde (V. 1177-1195 = 29 Verse).

Dann setzt die Handlung ein, die den Symposiasten die Ahnungslosigkeit nimmt und ihre Freude in blankes Entsetzen verkehrt (V. 1196-1216 = 21 Verse). Apoll schickt seine „Haustauben“ (V. 1197/98), die vom weggeschütteten Wein trinken³⁵⁾. Der Todeskampf der Taube, die von Ions Wein getrunken hat, versetzt znnächst die anderen in Schrecken (V. 1205/6), ihr Tod dann Ion selbst in heiligen Zorn. Dessen vorläufiges Ziel ist der Alte. Als dieser unter Druck Kreusa verrät, hat die Empörung des jungen Mannes ihr endgültiges Ziel gefunden (V. 1207-1216). Ions ganze Wut richtet sich nun gegen Kreusa: Damit hat die Handlung die Zwischenstufe erreicht, auf die Apoll und der dramatische Dichter sie heben wollten: Das Komplott ist aufgedeckt (V. 1215a), aus Ions Freude ist blankes Entsetzen und heiliger Zorn geworden. Der Abschnitt, der zu diesem Ziel führt, umfasst die V. 1177-1216 (40 Verse). Damit endet der Teil des Botenberichts, der das Zelt in den Mittelpunkt des Geschehens rückt (V.1132-1216)³⁶⁾.

Sein Zorn auf Kreusa treibt Ion nämlich, begleitet von seinen Gästen, aus dem Zelt heraus und vor die Obrigkeit von Delphi, vor der er Anklage gegen die Attentäterin erhebt. Kreusa wird zum Tode durch Steinigung verurteilt. Die ganze Stadt fahndet nach ihr (V. 1217-1226 = 10 Verse, also ebenso lang wie die Rhesis-Einleitung von V. 1122-1131). Der Bote markiert das Ende seiner Rede, indem er sentenzartig Kreusas Schicksal zusammenfasst (V.1227/8) und die Bühne verlässt.

Bei leerer Bühne hat der Chor Gelegenheit, in einem kurzen astrophischen Lied den Gefühlen Aus-

druck zu verleihen, die der Bote zu Beginn seines Auftritts bei ihm ausgelöst hat, deren Äußerung er aber zurückgestellt hatte, um sich zuerst einmal informieren zu lassen. Die Chorfrauen fühlen sich als Mittäterinnen ebenso verfolgt wie Kreusa und fürchten um deren und ihr eigenes Leben (V. 1229-1249). Das kleine Chorlied nach und der Dialog vor dem Botenbericht korrespondieren also miteinander und bilden mit diesem den ersten Abschnitt von Ila.

Dessen zweiter Abschnitt beginnt mit dem Auftritt Kreusas bei V. 1250. Zum ersten Mal erleben die Rezipienten in dieser tetrametrischen Kurzszenen (V. 1250-1260), wie die vormalige Jägerin selbst zur Gejagten geworden ist. Die Stadt ist ihr auf den Fersen. Wohin fliehen (ποῖ φύγω δῆτ'; V.

1253): Auf diese Frage weiß der Chor eine Antwort: Kreusa soll am Altar Apolls Zuflucht suchen (V. 1255a). Sollte man sie von dort wegreißen, setzen die Häscher sich ins Unrecht (V.1259/60).

Kaum hat Kreusa am Altar Platz genommen, erscheint auch schon wutentbrannt Ion, um sie zu verhaften und zur Hinrichtung abzuführen. Für die Rezipienten wird damit der Rollentausch endgültig sinnfällig: Nicht mehr trachtet die Mutter dem Sohn, sondern der Sohn der Mutter nach dem Leben (V. 1261-1281).

In der anschließenden Stichomythie (V. 1282-1311) streiten sie um die Frage, ob Ion das Recht hat, die Attentäterin vom Apollon-Altar weg zu verhaften. Ion beugt sich schließlich der absoluten Geltung des Altarschutzes, nicht ohne Apoll für diese Setzung zu tadeln (V.1312-1319), die ihn freilich, ohne dass er sich dessen in diesem Augenblick bewusst ist, davor bewahrt, seine Mutter dem Tode zu überantworten. Im zweiten Abschnitt von Ila (V.1261-1319) herrscht also weiterhin der heilige Zorn, in den im ersten Abschnitt die Festesfreude umgeschlagen war³⁷⁾. Dieser Kontrast verknüpft beide Abschnitte zur Einheit von Ila.

Ich wende mich nun Iib zu, also der Szenenfolge, die mit dem Auftritt der Prophetis beginnt. Die Priesterin bringt Ion endgültig davon ab, Kreusa zu verfolgen (V. 1320-1334), indem sie ihm den Weidenkorb zeigt, in dem Ion als Säugling zu ihr gekommen ist (V. 1337-1339). Das erweckt natürlich Ions Neugier (V. 1340). Bereitwillig beantwortet die Priesterin seine Fragen (V. 1340-1353)

und betont dabei wiederholt Apollos Regie (V. 1343, 1347, 1353). Ion ist glücklich, weil er nun eine Spur hat, die ihn zu seiner Mutter führt (V.1352-1354). Folgerichtig übergibt ihm die Prophetis nun den Behälter, damit er die Mutter suchen kann (V. 1355). In ihren Abschiedsworten (V. 1357-1368) betont sie, dass ausschließlich sie von dem Körbchen wusste (V. 1361/2), eine Tatsache, die in der bald folgenden Erkennungsszene Kreusas Aussagen für Ion über allen Zweifel erhaben machen. Schließlich schickt sie Ion ausdrücklich auf die Suche (V. 1364-1367a). Erneut verweist sie darauf, dass alles auf das Wirken Apolls zurückzuführen ist (V. 1359/60, 1367b/8) und geht dann ab. Während der ganzen Prophetis-Szene ist Kreusa auf der Bühne, erfährt also einerseits Beruhigendes (die Priesterin bringt Ion von seinen Tötungsplänen ab), andererseits tief Verstörendes (Ion hat durch Apoll nicht nur einen Vater bekommen, sondern nun auch noch eine Spur zu der Vater und Sohn bislang unbekanntem Mutter). Beides nimmt sie stumm zur Kenntnis, denn von ihrem Standort aus, dem Apollon-Altar, kann sie offenbar das Requisit, das zwischen der Priesterin und Ion ausgetauscht wurde, noch nicht sehen. Ich setze voraus, dass sich daran auch während des folgenden Monologs (V. 1369-1394) nichts ändert, den Ion spricht, während er den noch verschlossenen Korb (vgl. V. 1389/90) in Händen hält.

Das Requisit rührt Ion zutiefst (V. 1369). Er denkt an die Mutter, die die kindliche Zuwendung (V. 1378/9), vor allem aber an sich als Kind, das die mütterliche Zuwendung aufs schmerzlichste entbehrt (V. 1370-1372, 1375-1377). Das hindert ihn aber nicht daran, Apolls Wirken für in Ordnung zu halten (V. 1374/5a). In den anschließenden Versen geht es für Ion darum, sich darüber schlüssig zu werden, wie er sich zu dem Auftrag der Prophetis verhalten soll, mit Hilfe dieses Korbs seine Mutter zu suchen. Da er nicht ausschließen kann, dass er einer nicht standesgemäßen Verbindung entstammt, seine Mutter also eine Sklavin ist, möchte er den Behälter ungeöffnet Apoll weihen, sich also gar nicht erst auf die Suche machen (V. 1380-1384). Als er zur Tat schreiten will (V.1384), besinnt er sich jedoch anders. Seine Ergebenheit in den Willen Apolls ist größer als seine Sorge wegen einer Sklavin als Mutter (V. 1385 bis 1388). Er will sich letzten Endes doch auf die Suche ma-

chen und muss zu diesem Zweck den Behälter öffnen, in dem er die Bänder entfernt, die ihn umschließen. Dabei macht er die ihn erstaunende Entdeckung, dass diese überhaupt keine Verfallsspuren aufweisen, für Ion ein Ergebnis göttlichen Wirkens (V. 1391-1394). Als ob er dieses Wunder auch anderen zeigen möchte, vollzieht er offenbar eine Drehung (ἰδοῦ V. 1391 ad spectatores?), so dass der Korb auch von Kreusa gesehen und sofort als Aufbewahrungsort ihres eigenen Kindes identifiziert werden kann (V. 1395), sicherlich nicht zuletzt wegen der wohlerhaltenen Verpackung. Schon der Anblick des ungeöffneten Behälters genügt also, um Kreusa davon zu überzeugen, dass Ion ihr Sohn ist (vgl. V. 1398/9). Sie ist sich dessen so sicher, dass sie den schützenden Altar verlässt und Ion nahezukommen sucht (V. 1404/5, 1407, 1409, 1411). Dieser weist sie anfangs zurück, will sie verhaften lassen (V. 1396, 1403/4, 1410), ist aber schließlich doch beeindruckt von der Unbeirrbarkeit ihrer Annäherungsversuche (V. 1416) und fragt, ob sie denn auch wisse, ob der Korb leer sei oder gefüllt. Als Kreusa bestätigt, dass das Körbchen einen Inhalt habe, fordert Ion sie zum Aufzählen auf (V. 1412-1415). Ab V. 1417 kommt sie dieser Aufforderung bei allen drei Beigaben zu Ions völliger Zufriedenheit nach, so dass er sich am Ende geschlagen gibt und die Frau, die er wegen des Anschlags auf ihn töten lassen wollte, als seine Mutter in die Arme schließt (V. 1437/8). Es folgt ein halblyrisches Amoibaion (V. 1439-1508/9), in dessen erstem Teil Mutter und Sohn der Freude über ihr Zusammenfinden Ausdruck verleihen (V. 1439-1467). Die lyrischen Verse gehören Kreusa, Ion behält die Sprechverse bei. Kreusa hat allen Grund zum Jubeln, denn mit dem Auffinden des Kindes sieht sie sich am Ziel ihrer Wünsche. Für Mutter und Sohn ist weiterhin unklar, wie der Behälter von Athen nach Delphi gekommen ist (V. 1453-1455). Ion führt das auf göttliches Wirken zurück (V. 1456a), möchte also durch εἰσέβεια die Wissenslücke für Kreusa und so auch für sich hinnehmbar machen. Die Szenen, die mit der Anagnorisis von Mutter und Sohn zusammenhängen (Prophetis-Auftritt, Ions Monolog, Kreusa-Ion-Dialog, 1. Teil des Amoibaions: V.1320-1467), sind damit abgeschlossen. Sie bilden den ersten Abschnitt von IIb.

Dessen zweiter Abschnitt hat damit zu tun, dass Ion durch das Zusammentreffen mit seiner Mutter

noch nicht völlig am Ziel seiner Wünsche ist. Er möchte, dass sein Erzeuger an der Freude teilhat, die er seiner Mutter bereitet (V. 1468/9). Seine Sehnsucht gilt dem Familiendreiklang, der in Freude verbundenen Dreieinheit von Vater, Mutter und Sohn und damit der vollständigen sozialen Identifizierbarkeit, die erst dann erreicht wäre, wenn er sowohl von mütterlicher wie auch von väterlicher Seite einem Familienverband zugeordnet werden kann.

Wen meint Ion, wenn er sich in V. 1468 die πατήρ- Teilnahme wünscht? Kann er dabei wirklich noch an Xuthos denken?³⁸). Kreusa jedenfalls versteht ihn so, wenn sie in V. 1472 betont, dass er ἄλλοθεν, also nicht von Xuthos stammt. Es ist aber zu fragen, ob Ion nicht an der Vaterschaft von Xuthos zweifeln muss, nachdem klar ist, dass Kreusa seine Mutter ist. Denn im 2. Epeisodion hatte Xuthos Ion gegenüber zugeben müssen, dass er dessen Mutter nicht kennt, und das war offenbar nicht gelogen, denn aufgrund der Biographie von Xuthos, die Ion damals kennengelernt hat, ist es ausgeschlossen, dass es eine voreheliche Beziehung zwischen den späteren Ehepartnern gegeben hat. Ions Wunsch in V. 1468/9) könnte also verklausuliert die Frage an Kreusa enthalten: Wer ist denn nun mein Vater, nachdem klar ist, dass du meine Mutter bist?

Ion auf diese Frage eine Antwort zu geben, ist die Funktion des zweiten Teils des Amoibaions (V. 1468-1509)³⁹). Die Nachricht, dass Apoll sein Vater ist, erfreut Ion (V. 1485, 1488), weil ihm so die Sorge genommen ist, der Status des Vaters könnte seinen sozialen Status beeinträchtigen (V. 1473, 1476). In V. 1488b verknüpft er seine Freude über die Vaterschaft Apolls allerdings mit dem Wahrheitsvorbehalt (εἰ λέγετε ἐπίτρυμα). Er vertraut also Kreusa nicht aufs Wort. Doch bevor sein Misstrauen sich voll entfaltet, bedauern Mutter und Sohn wechselseitig, dass sie sich in Lebensgefahr gebracht haben, die Mutter damals den Sohn und beide einander am Bühnentag (V. 1500/1). Zum Schluss des Amoibaions zeigt Kreusa sich tief erschüttert von der extremen Veränderung ihrer Lebensumstände an diesem Tag und wünscht sich sehnlichst ein beständiges Glück (V. 1502-1509). Dass hinter all diesem ihr eigenes, leidbestimmtes Tun im 3. Epeisodion steckt, durch das sie Apoll zu einer Planrevision nötigt, ist ihr in diesem Augenblick völlig verborgen. Zwei Chorverse

(V. 1510/1) signalisieren den Abschluss des Amoibaions und für Ludwig auch das Ende der Szenenfolge, die hier Iib heißt⁴⁰). Gegen Ludwig möchte ich Iib jedoch erst bei V. 1548, also mit dem Erscheinen Athenes enden und V.1512-1548 die letzte Szene in dieser Szenenfolge sein lassen. Zwei Gründe sprechen m.E. dafür: 1) Die Schlusszene ist mit dem Amoibaion verknüpft, weil an ihrem Beginn (V. 1512-1515) Ion die Klage seiner Mutter über den Glückswechsel vom Ende des Amoibaions aufgreift und vom eigenen Erleben her umformuliert. Für seine Absicht, Kreusa töten zu lassen, macht er die personifizierte Τύχη verantwortlich, aber was Ion Τύχη nennt, sind in Wahrheit seine Gefühle nach der Entdeckung des Mordkomplotts, das wiederum durch Kreusas Gefühle ausgelöst wird, die sich durch das Bild ergeben, dass sie sich unter dem Einfluss des Chors und des Greises von dem Geschehen macht, das sich zwischen Apoll, Xuthos und Ion abgespielt hat. 2) Die m.E.wichtigste Verbindung zwischen dem Amoibaion und den V. 1512-1548 besteht darin, dass in der zweiten Hälfte des Amoibaions für Ion die Vaterfrage Priorität hat und dass diese Frage auch die Schlusszene von Iib beherrscht. Das wird in den Versen 1516-1527 klar. Zwar freut Ion sich darüber, seine Mutter zu kennen. Auch mit ihrer Genealogie ist er zufrieden (V. 1518/9), aber wegen des Vaters traut er ihrem Geständnis offenbar nicht. Denn er bittet sie näherzukommen, damit er ihr die peinliche Frage ins Ohr flüstern kann, ob sie nicht in Wirklichkeit eine voreheliche Beziehung gehabt hat, nicht mit Apoll, sondern mit einem Menschenmann.(V. 1520-1527). Dass Kreusa daraufhin die Vaterschaft Apolls beschwört (V. 1528-1531), hilft Ion nicht, denn laut Apoll ist Xuthos sein Vater.(V. 1532/3). Daraufhin unternimmt Kreusa zwei Versuche, für Apoll zu sprechen und Ion den Sinn des Orakels, das Xuthos erhalten hat, zu erklären (V. 1534-1536 und 1539-1545). Die Rezipienten erkennen, dass Kreusa die Intention Apolls genau trifft: um Ions willen setzt der Gott eine Fiktion in die Welt. Doch Ion vermag ihr, obwohl sie Apoll ins Spiel bringt, nicht zu folgen. In der Begegnung mit Xuthos hat er im Vertrauen auf Apoll die Vaterschaft des Königs anerkannt: dabei ist er aber, wie ihm jetzt klar ist, selber in die δόκησις hineingeraten, zu der Apoll den König geführt hat. Es ist Ions Sorge, dass er erneut in eine δόκησις gerät, wenn er im Vertrauen auf Apoll, für

das Kreusa wirbt, ihrer Erzählung Glauben schenkt. Ion ist also in seinem Vertrauen in die Aufrichtigkeit Apolls zutiefst verunsichert. Seine ganze Not fassen die Verse 1537/8 zusammen.

Ὁ θεὸς ἀληθῆς ἢ μάτην μαντεύεται
ἐμοῦ ταρασσει, μήτερ, εἰκότως φρένα⁴¹⁾.

Dass Apolls Fiktion ihm, Ion, nützt, spielt in diesem Augenblick im Denken des jungen Mannes keine Rolle. Doch seine Bindung an Apoll ist immerhin stark genug, dass er trotz seiner tiefen Verunsicherung sich von diesem nicht abwendet, sondern die Lösung seines Problems⁴²⁾ gerade bei Apoll sucht. Er will in den Tempel gehen und den Gott direkt fragen (V. 1546-1548). Alle Lehren, die er einmal Kreusa wegen ihrer heimlichen Orakelbefragung erteilt hat, sind vergessen. Auch daran ist das Ausmaß der inneren Not ablesbar, in die Ion, anders als Kreusa, durch Apolls revidierten Plan geraten ist. Also muss Apoll ein letztes Mal eingreifen muss, damit die Ereignisse einen seinen Absichten entsprechenden Verlauf nehmen und Ion wirklich mit der Gewissheit nach Athen zieht, Apolls und Kreusas Sohn zu sein. Er schickt seine Schwester Athene, deren Epiphanie der Verwirklichung von Ions Absicht zuvorkommt (V. 1549-1552). Soweit zum zweiten Abschnitt von IIb (V. 1468-1548). In ihm ist Ion auf der Suche nach seinem Vater und findet keine sichere Lösung, anders als im ersten Abschnitt, wo die Suche nach der Mutter zum Ziel führt. Beiden Abschnitten ist gemeinsam, dass Ion, wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg seinen Eltern auf der Spur ist, um nicht länger „ἀμήτωρ ἀπάτωρ“ (V. 109) zu sein. Darin besteht die Einheit von IIb.

Damit ist der Moment für eine Zusammenschau der Ergebnisse für die Zwischen-Szenen II gekommen. Sie bestehen aus zwei klar unterscheidbaren Einheiten, die ich IIa und IIb genannt habe. Diese beiden Untereinheiten sind wiederum in sich zweigeteilt. In IIa verkehrt sich die Freude Ions in das Erschrecken über den Anschlag auf sein Leben; und dieses Erschrecken schlägt um in den Willen, die Attentäterin zu vernichten, was wiederum diese in Angst und Schrecken versetzt. Beide versetzen also einander in höchst unangenehme Gefühle, ehe sie in IIb als Mutter und Sohn sich hochbeglückt in die Arme fallen, was den Sohn nach dem Vater fragen lässt, um die Freude für ihn voll-

kommen zu machen. IIa und IIb zeigen also den Umschlag von Feindschaft in Zuneigung. Das deutet daraufhin, dass IIa und IIb zusammenschauen sind. Das gilt erst recht, wenn man sie vom Standpunkt Apolls aus betrachtet. In IIa macht Apoll das Szenario Kreusas zunichte, indem er Ion vor Kreusa und dann diese vor jenem rettet, denn vom Fortbestand dieser beiden Menschen und der Überwindung der zwischen ihnen entstandenen Feindschaft hängt der Fortbestand seines eigenen Szenarios ab. Damit aus der Feindschaft Zuneigung wird, muss Apoll aber sein Szenario in einem Detail ändern. Die erst für später in Athen geplante Anagnorisis zwischen Mutter und Sohn muss nach Delphi und damit in den Bühnentag vorverlegt werden. Diese Änderung wird von Apoll in IIb umgesetzt. In den Zwischen-Szenen II sichert Apoll also den Fortbestand seines eigenen Gesamt-szenarios. Dieser Umstand schließt die Zwischen-Szenen II zu einer Einheit zusammen. Sie bilden den vierten Teil des „Ion“.

e) Der Epilog (V. 1549-1622)

Nachdem sich bisher vier klar voneinander abgrenzbare Einheiten ergeben haben, ist es eine Banalität, dass der kurze verbleibende Rest, der Epilog, die letzte, also fünfte Einheit darstellt. Sie beginnt mit einer Götterrrhesis (V. 1553-1605), die zwei Adressaten hat: Kreusa und vor allem Ion, der mit seiner Absicht, in den Tempel zu stürmen, um die Frage nach der Natur seines Vaters zu klären, den Auftritt Athenes erst ausgelöst hatte. Weil sie Ion am Eindringen in den Tempel hindern wollte, musste sie eilends nach Delphi kommen (V. 1556). Apoll antwortet Ion durch seine Schwester (V. 1559) und nicht höchstpersönlich, weil er sich keine Vorwürfe anhören möchte (V.1557/8). Als Gott ist er Menschen keine Rechenschaft schuldig, schon gar nicht, wenn Vorwürfe unbegründet sind. Das gilt aus Apolls Sicht im Hinblick auf Kreusa, denn eine Vernachlässigung Ions hat er sich nicht vorzuwerfen, aber auch für Ion, denn es ist nur zu Ions Bestem, wenn Xuthos aufgrund des delphischen Orakels als dessen Vater gilt⁴³). Dann bekommt Ion die erwünschte Klarheit: Apoll ist wirklich sein Vater (V. 1560), wiederholt in V. 1568. In den Versen dazwischen (V. 1561-1567) ordnet Athene das Geschehen am Bühnentag für ihre Adressaten so ein, dass an Apolls wohlwollendem

Wirken an diesem Tag kein Zweifel möglich ist. Soviel zum ersten Abschnitt der Götterrhesis (V. 1553-1568 = 16 Verse), denn mit den Versen 1569/70 wendet Athene sich einer neuen Aufgabe zu. Sie entfaltet breit, dass Ion zum Stammvater der Ionier werden soll und zwei Söhne, mit denen die Ehe zwischen Xuthos und Kreusa schließlich doch noch gesegnet ist, sind als Stammväter der Achaier und Dorer ausersehen (V. 1571-1594). Schließlich hebt Athene auch noch Apolls Wirken in der Vergangenheit hervor: Er hat dafür gesorgt, dass der Weidenkorb mit dem Säugling durch Hermes von Athen nach Delphi gebracht wurde. Ion und Kreusa erhalten damit eine Antwort auf die Frage, die sie im Anagnorisis-Anoibaion sich nicht beantworten konnten (V. 1595-1600). Aber durch Athenes Ausführungen ab V. 1571 insgesamt erhalten sie noch viel mehr. Zum ersten Mal bekommen sie Einblick in Apolls weitreichende Pläne, mit denen er das Wohl von Ion und Kreusa verfolgt (καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε: V.1595). Damit steht beiden ein Bezugsrahmen zur Verfügung, der es ihnen erlaubt, die verwirrenden Ereignisse am Bühnentag und in der Vergangenheit zuverlässig einzuordnen und an ein gutes Ende zu glauben (V. 1604/5). Deswegen werden sie sicher auch in der Lage sein, Athenes Bitte zu erfüllen und die Vaterschaft Apolls Xuthos gegenüber zu verschweigen (V. 1601/2).

Bisher also besteht der Epilog aus den beiden Teilen der Götterrhesis (V. 1553- 1568 und V. 1569-1605). Ein dritter und abschließender Teil, von der Athene-Rhesis durch die Tetrameter auch metrisch abgesetzt, kommt hinzu (V. 1606-1622). Er beginnt mit den Reaktionen Ions (V. 1606-1608) und Kreusas (V.1609-1613) auf die Rhesis Athenes. Vergleicht man beide Reaktionen, kann man einen bemerkenswerten Unterschied erkennen. Kreusa ist offensichtlich am Ziel ihrer Wünsche. Apoll hat das Kind in ihre Arme geführt, das er ihr so lange vorenthalten hat. Ihre Antwort ist geradezu eine Palinodie. Was früher war, gilt nicht mehr (V. 1609-1612a). Sie hat keine Vorbehalte mehr gegen Apoll (V. 1612b/13). Ions Reaktion scheint mir im Vergleich zur vollständigen Harmonie seiner Mutter mit Apoll distanzierter. Auch wenn Apoll ihm nicht wie gewünscht direkt antwortet, ist seine εὐσέβεια auch diesmal groß genug, dass er Athene vertraut und die Vaterschaft Apolls ak-

zeptiert (V.1606-1608a), aber wenn er in V. 1608b noch hinzufügt, das sei auch vorher nicht unglaubwürdig gewesen, kann er das angesichts seiner tiefen Verunsicherung, nachdem Kreusa sich ihm offenbart hat, nur selbstironisch meinen⁴⁴⁾. Mehr zu Ions Problematik am Ende des Stückes in Teil 3. Vielleicht ist es kein Zufall, dass nur Kreusa für ihre Reaktion von Athene gelobt wird (V. 1614/5). Danach beginnt der Auszug (V. 1616-1622). Der tetramerische Schluss steht m.E. in einer Beziehung zum ersten Teil der Athene-Rhesis. Beide Partien sind fast gleich lang (16 und 17 Verse), Ion und Kreusas Reaktionen beziehen sich vor allem auf die Aussagen des Rhesisbeginns. Hier wie dort befinden wir uns in der Gegenwart des Bühnentages, während der große zweite Teil der Athene-Rede der Zukunft und Vergangenheit gewidmet ist. Der Epilog wäre also ein dreiteiliges Gebilde.

Damit ist der Teil dieser Arbeit beendet, in dem nach der Vielheit des „Ion“ gefragt wurde, also nach der Anzahl der Teile, aus denen er besteht. Das Ergebnis lautet, dass der „Ion“ aus fünf Teilen besteht. Diese fünf Teile sind: Der Prolog (V. 1-81), die Zwischen-Szenen I (Ions Monodie, Parodos, 1.Episodion, 1. Stasimon, 2. Episodiosn: V.82-675), das erweiterte dritte Episodion (2. Stasimon, 3. Episodion, 3. Stasimon: V.676-1105), die Zwischen-Szenen II (V.1106-1548), der Epilog (V.1549-1622). Dieses Ergebnis unterscheidet sich also von dem Imhofs, der von insgesamt sieben Teilen ausgeht: Er teilt das Stück in fünf Abschnitte („Akte“) ein⁴⁵⁾, um die die beiden Götterauftritte einen Rahmen bilden, mit denen die Tragödie beginnt und schließt⁴⁶⁾. Das Ergebnis dieser Arbeit bestätigt hingegen die Einteilung von Ludwig, der einschließlich der Götterauftritte von fünf Teilen ausgeht⁴⁷⁾, die hier mit einer Ausnahme (s.S.32) ebenso abgegrenzt werden wie bei ihm. Als nächstes ist zu untersuchen, wie Euripides diese Vielheit zu einer Einheit zusammengeführt hat.

2) Die Einheit der Teile

Die Tatsache, dass der 1. und 5. Teil im Wesentlichen aus einer Götterrhesis bestehen, lädt zum Vergleich ein, bei dem ich mich auf die Ergebnisse der Einzeluntersuchung in Abschnitt 1) beziehe. In beiden Reden wird Apoll durch eins seiner Halbgeschwister auf der Bühne vertreten. Athene kommt

ausdrücklich auf Apolls Wunsch (V. 1556, 1559); bei Hermes ist von einem solchen Auftrag nicht die Rede, seit der Überführung des Kindes nach Delphi nimmt er aber offenbar Anteil an Apolls Fürsorge für das Kind und möchte dabei sein, wenn diese sich am Bühnentag erneut äußert. Die auffälligste Übereinstimmung ist, dass beide in ihre Reden reichlich Hinweise einflechten, wie Apoll auf allen drei Zeitstufen beständig Einfluss auf die Geschehnisse nimmt, einzig mit dem Ziel, für das gute Fortkommen seines Sohnes zu sorgen. Auch formal stimmen beide Einheiten überein. Sie bestehen aus drei Teilen, die hier wie dort so aufeinander bezogen sind, dass die kürzeren Teile 1 und 3 miteinander korrespondieren und so einen Rahmen um jenen umfangreicheren Teil der Rhexis bilden, in dem Hermes naturgemäß mehr in der Vergangenheit und Athene mehr in der Zukunft weilt. Die Kunst des Euripides hat also ein enges Geflecht von Beziehungen zwischen dem ersten und fünften Teil des „Ion“ geschaffen, das beide Teile zu analogen Stücken macht.

Gilt dies auch für die wesentlich umfangreicheren Teile 2 (Zwischen-Szenen I) und 4 (Zwischen-Szenen II)? Beide Szenenfolgen stimmen formal darin überein, dass sie aus zwei Teilen bestehen, die ich Ia und Ib sowie IIa und IIb genannt habe; diese Untereinheiten sind wiederum zweigeteilt:

Ia: Einheit aus Monodie, Parodos (Ia1) und 1. Epeisodion (Ia2),

durch das 1. Stasimon verklammert mit

Ib: Einheit aus den beiden Teilen des 2. Epeisodions (Ib1 und Ib2)

IIa: Einheit aus Botenauftritt mit anschließendem Chorlied (IIa1) und Szenen mit der Bedrohung Kreusas (IIa2),

IIb: Einheit aus Szenen der Mutter- (IIb1) und Szenen der Vatersuche (IIb2).

Zu diesen formalen gehören die folgenden inhaltlichen Übereinstimmungen:

- In Ia und IIa erleben die Rezipienten Ion tätig, dort macht er sauber und erhält so den heiligen Ort schön. Hier errichtet er das Zelt, geleitet von dem Bemühen, durch die Auswahl der begrenzenden Materialien den Ort seiner Abschiedsfeier möglichst schön zu machen.

- In Ia und IIa wird der Eindruck, dass die beiden Schauplätze, der Tempelvorplatz und das Zelt,

schön sind, durch eine Ekphrasis verstärkt, dort durch die der Tempelskulpturen, hier durch die der Webereien auf den Stoffen für die Zeltbegrenzung⁴⁸⁾. Beide ekphrasis sind thematisch verwandt. Sie zeigen den Sieg der Ordnung über das Chaos⁴⁹⁾, des Lichtes über das Dunkel⁵⁰⁾, Themen, die Apoll, dem Gott der Verstandesklarheit und des Lichtes, gemäß sind.

- Ion, der in Ia Skrupel hatte, die Vögel zu töten (V.179-181), betreibt in Iia mit unerbittlicher Konsequenz die Tötung Kreusas, indem er selbst nach ihr fahndet und, nachdem er sie gefunden hat, sie festnehmen will, um sie der Hinrichtung zuzuführen.
- In Iia macht Apoll durch diskrete Eingriffe (Blasphemie, Tauben) Kreusas Anschlag auf Ion zunichte, macht also eine eigenmächtige Handlung Kreusas unschädlich. Auch in Ia muss Apoll eine eigenmächtige Handlung Kreusas abwehren, die Befragung des Orakels wegen des Kindes, das die angebliche Freundin mit Apoll hat. Das geschieht dort ebenfalls unauffällig durch die von εὐσέβεια getragenen Einwände Ions.
- War es in Ia Ion, der unter Berufung auf Apoll Kreusa vom Separatorakel abbringen will, ist es nun Kreusa, die auf gleichem Wege den Verfolger davon abhalten will, sie gegen den Willen Apolls vom Altar weg zu verhaften (vgl. V. 1282/3, 1285, 1309, 1311). Wie damals Kreusa beugt auch hier Ion sich schlussendlich und erkennt das höhere Recht, das der Altar bietet, an.
- Das geschieht indes nur indirekt, indem er an Apoll Kritik übt, der den Altarschutz allen gewährt, unabhängig davon, was sie getan haben. Damit endet Iia also ebenso wie Ia, denn dieses schließt ebenfalls mit einer Kritik an Apoll, dort wegen der Vernachlässigung des Kindes. In beiden Fällen ist die Kritik unberechtigt, denn Apoll sorgt für sein Kind, und der Altarschutz bewahrt den Sohn davor, im Stande der Unwissenheit seine Mutter zu töten.
- In Ia ist die Begegnung von Kreusa und Ion von wechselseitiger Wertschätzung geprägt. Untergründig sind sie sich sympathisch, auch wenn es ihnen verwehrt bleibt, den Grund dafür zu durchschauen. In Iia hat sich die latente Freundschaft in manifeste Feindschaft verwandelt. Beide trachten einander nach dem Leben.

- Die auffälligste Verbindung zwischen Ia und IIa besteht aber sicherlich darin, dass hier wie dort zwei Stimmungen miteinander kontrastieren. Da ist einmal hier wie dort eine gehobene, heitergelöste Stimmung, dort bei Ion und den Chorfrauen, hier bei Ion und seinen Mitsymposiasten. Dem steht gegenüber eine bedrückende, ernste Stimmung, dort hervorgerufen durch Kreusas leidvolle Miene. Die Erklärungen, die Ion dafür erhält, führen dazu, dass auch er ins Leid hineingezogen wird. Hier ist es natürlich die Aufdeckung des Anschlags, die für Ion und Kreusa den Stimmungswandel herbeiführt⁵¹). In Ia herrscht erst die eine, dann die andere Stimmung; in IIb hat der Umschlag bereits stattgefunden, das Heitere wird rückblickend eingeblendet.

Auf den inhaltsbezogenen Vergleich von Ia und IIa folgt nun der zwischen Ib und IIb.

- Beide Textabschnitte haben den gleichen markanten Anfang: Eine Person kommt direkt aus dem Apollon-Tempel, dort ist es Xuthos mit dem Auftrag des Gottes, in dem ersten, der ihm begegnet, seinen Sohn zu erkennen; hier die mit göttlicher Autorität ausgestattete Prophetis, die Ion ein Requisit überreicht, das ihn auf die Spur zu seiner Mutter führen wird.
- In Ib und in IIb zieht die Begegnung mit der aus dem Tempel kommenden Person zwei Ereignisse nach sich: Dort erhält Ion zuerst einen Vater und danach einen neuen Aufenthaltsort; hier erhält er zunächst eine Spur zur Mutter und danach die Mutter selbst.
- In Ib und IIb finden die beiden Ereignisse nicht ohne anfänglichen Widerstand Ions statt. Dort sträubt er sich dagegen, von Xuthos als Sohn behandelt zu werden und nach Athen zu ziehen. Jedoch gibt er schlussendlich seinen Widerstand auf. Was ihn dazu befähigt, ist seine εὐσέβεια. Diese ermöglicht es ihm, vor sich selbst die Vaterschaft von Xuthos und den Umzug nach Athen als Willen Apolls zu interpretieren, dem er selbstverständlich Gehorsam schuldet. Hier, in IIb, will er den Weidenkorb nicht zur Spurensuche öffnen und sich von Kreusa nicht als Sohn behandeln lassen. Doch den Widerstand gegen die Öffnung des Korbes gibt er schließlich erneut aus εὐσέβεια-Gründen auf. Für die Annäherung an Kreusa ist er darauf nicht mehr angewiesen, denn dafür, dass sie seine Mutter ist, liefert sie ihm die Beweise.

- Zur Verknüpfung von Ib und IIb trägt schließlich bei, dass Ion nach der Begegnung mit dem einen Elternteil die Lücke bemerkt, die durch das Fehlen des jeweils anderen Teils entsteht. Dort fehlt die Mutter, hier der Vater. Die Ungewissheit über die Mutter, so schmerzlich sie sein mag, kann er jedoch ertragen, sie tangiert nicht sein Verhältnis zu Apoll. Die Ungewissheit über den Vater tut dies jedoch unmittelbar, denn diese ist für ihn mit der Frage verbunden, ob Apoll, der Gott der Wahrheit, Xuthos und damit auch ihn selbst in eine δόκησις geführt hat. Diese Ungewissheit aber ist für Ion so unerträglich, dass er sich beim Gott Klarheit holen will. So groß ist seine εὐσέβεια dann doch noch.

Soweit zur inhaltlichen Verflechtung der Ion-Szenen I und II auf der Ebene der beiden Unterabschnitte (Ia und Ib bzw. IIa und IIb). Das wichtigste Band besteht jedoch auf der beiden Obereinheiten selbst, also zwischen I und II insgesamt.

- In I schafft Apoll durch unauffällige Lenkung von Kreusa und Xuthos die Voraussetzung dafür, dass er anschließend den seinem ursprünglichen Plan entsprechenden Kurs einschlagen kann. Analog dazu schafft er in II ebenfalls durch Maßnahmen, die auf den ersten Blick göttliches Eingreifen nicht vermuten lassen, die Grundlage dafür, dass er anschließend den Kurs fahren kann, der seinem neuen, in einem Punkt geänderten Plan entspricht. Hier wie dort ist also Apoll am Werke, bei freilich nicht ganz identischen Szenarien.
- Nutznießerin des geänderten Plans ist Kreusa. Hier bekommt sie von Apoll den Sohn geschenkt, von dessen Suche sie dort mit Rücksicht auf Apoll Abstand genommen hatte.
- Auf Ion wirkt sich der geänderte Plan zweifach aus. In II findet er durch Beweise seine wahre Mutter, die der athenischen Königsfamilie angehört, der er nun auch angehört, so dass er in Athen sozial verankert ist und dort wirklich seine Zuhause hat. Damit hat sich der große Wunsch erfüllt, den er am Ende von I geäußert hatte:

ἐκ τῶν Ἀθηνῶν μ' ἢ τεκοῦσ' εἶη γυνή,

ὥς μοι γέηται μητρόθεν παρρησία (V. 671/2)

Was ihm in I noch fehlte, wird Ion in II also zuteil. Umgekehrt kommt ihm in II abhanden, was ihm in I zuteilgeworden war: die Wahrheit über den Vater. In I hatte Ion es schließlich für wahr halten, dass Xuthos sein Vater ist; diese Wahrheit erweist sich in II als pure δοκίσις und Ion leidet, weil ihm die Wahrheit über den Vater fehlt.

Die Zwischen-Szenen I (= 2. Teil des gesamten Dramas) und II (= 4. Teil des gesamten Dramas) sind also mit großer Kunst nach Form und Inhalt miteinander verknüpft. Zu dem gleichen Ergebnis hat aber auch der Vergleich des 1. und 5. Teils geführt. Die Funktion dieser Verknüpfungen besteht darin, die fünf Teile des Dramas dergestalt zu einer Einheit zu verbinden, dass die in Korrelation stehenden Teile Rahmen sind, die den dritten Teil umschließen und damit ins Zentrum des Stückes rücken, wohlgernekt den ganzen dritten Teil und nicht nur einzelne Bestandteile davon, wie etwa Kreusas Monodie⁵²⁾. Das die Einheit des „Ion“ organisierende Prinzip ist also die Zentralsymmetrie, allerdings mit einer bestimmten Modifikation. Einen ersten Hinweis darauf gibt die Form. Die Teile 1 und 5 sind dreiteilige, die Teile 2,3 und 4 hingegen zweiteilige Einheiten (2a,2b;3a,3b;4a,4b), die noch einmal einer Zweiteilung unterliegen (2aI, 2aII, 2bI,2bII usw.). Das schließt sie gegenüber den Teilen 1 und 5 zusammen. Inhaltlich tritt dem an die Seite, dass alle fünf Teile auch leitmotivisch⁵³⁾ miteinander verbunden sind, durch die Erzählung darüber, wie für Kreusa alles begonnen hat (Beischlaf, Schwangerschaft, Geburt, Aussetzung). In 1 und 5 erzählen Götter die Geschichte, Apoll ausführlich (V. 8- 27), Athene kürzer (V. 1396-1398a). In 2,3 und 4 aber erzählt Kreusa selbst: In 2 verklausuliert, adressiert an den ihr noch Fremden, der ihr aber sympathisch ist; in 3 erstmalig in ihrem Leben in aller Offenheit vor ihr nahestehenden Menschen aus ihrer Umgebung (Chorfrauen, der Greis), verbunden mit schweren Vorwürfen gegen Apoll; in 4 erneut vor dem vom Fremden zum Sohn gewordenen Ion, um ihm den Vater zu nennen. Auch die Art der Verwendung des Leitmotivs macht also einen Unterschied zwischen den Teilen 2,3 und 4 auf der einen und den Teilen 1 und 5 auf der anderen Seite. Es kommt hinzu, dass die Teile 1 und 5 den Rezipienten einen Weitblick zeigen, wie er nur einem Gott wie Apoll eigen sein kann. Die Teilen 2,3 und 4 hingegen zeigen

Menschen wie Kreusa und Ion in der Begrenztheit ihres Blicks. Neben dem formalen Aspekt gibt es also auch inhaltliche Argumente dafür, dass der Autor die fünf Teile so hat gruppieren wollen, dass die Teile 1 und 5 einen Rahmen um die Teile in der Mitte bilden, von denen wiederum die Teile 2 und 4 den dritten Teil rahmen. Der „Ion“ weist also eine zentralsymmetrische Architektonik auf, mit der Besonderheit, dass der 3. Teil zuerst mittelbar (durch die Teile 1 und 5) und dann unmittelbar in die Mitte des Stückes gerückt wird. Seine Architektonik verbindet den „Ion“ mit IT, Helena und Phönissen, die, in je verschiedener Ausprägung, ebenfalls eine zentralsymmetrische Einheit der Teile aufweisen⁵⁴).

Vergleicht man das Ergebnis dieser Arbeit mit Imhofs Auffassung über die Architektonik des „Ion“, so ergibt sich eine Übereinstimmung hinsichtlich der Götterauftritte. Hier wie dort werden diese als Rahmen interpretiert, der die eigentliche Handlung umschließt⁵⁵). Ludwig sieht zwei Möglichkeiten, die Architektonik des „Ion“ zu beschreiben: „Der erste und zweite Teil einer- und der vierte und fünfte Teil andererseits gleichen Seitenflügeln um den dritten Teil in der Mitte... Die axialsymmetrische Komposition macht daneben eine zweite Gruppierung möglich. Die aufklärenden Götterszenen des ersten und fünften Teils setzen sich ab von den drei inneren Teilen, in welchen sich die eigentliche Handlung abspielt“⁵⁶). Die vorliegende Arbeit trifft eine Entscheidung zugunsten der zweiten Möglichkeit.

3) Der Sinn der Architektonik

Nach der Bedeutung der Form zu fragen heißt, nach der Bedeutung des durch die Form hervorgehobenen dritten Teils zu fragen. Ich gehe der Frage zuerst für Ion und dann für das Geschehen zwischen Kreusa und Apoll nach,

Das dritte Epeisodion bedeutet für Ion zunächst einmal Negatives. Mitten in der ihn beschützenden Apollon-Welt sieht er sich unversehens einer tödlichen Bedrohung ausgesetzt. Nur wenig später muss er einen innerhalb kürzester Zeit stattfindenden Glückswechsel verkraften. Dieser Wechsel jedoch verhilft ihm zu einer positiv zu bewertenden Auswirkung des dritten Epeisodions, denn er fin-

det die Mutter, nach der er sich so sehr sehnt. Doch daraus ergibt sich eine weitere Wirkung des dritten Teils auf Ion: Da Kreusa seine Mutter ist, ist die Vaterfrage für ihn wieder völlig offen. Erst Athene gibt ihm die abschließende Antwort. Diese Antwort wiederum ist einerseits bitter für ihn, denn er muss sich eingestehen, dass Apoll, der für ihn noch am Anfang des Bühnentages der Gott der Wahrheit ist, bei Xuthos und ihm eine δόκησις hat entstehen lassen. Die Bitterkeit darüber wird sicherlich nicht dadurch weggenommen, dass anders als für Xuthos für ihn in der athenischen Zukunft die Befreiung davon vorgesehen war und nun sogar noch am Bühnentag stattfindet.. Doch die δόκησις hat auch etwas Gutes: Sie sichert ihm, mit Xuthos als Scheinvater, den Thron, auf den er mütterlicherseits gehört. Andererseits muss er erkennen, dass seine Sehnsucht nach vollständiger sozialer Identität (nicht länger ἀμήτωρ ἀπάτωρ sein: V.109), also nicht nur mütterlicher-, sondern auch väterlicherseits in einer Sippe verankert zu sein, nicht zu erfüllen ist. Denn als Gott hat der wirkliche Vater keine athenische Sippe⁵⁷⁾. Andererseits sichert die Göttlichkeit seines Erzeugers Ion auch väterlicherseits eine respektgebietende Abstammung. Michael Lloyd schreibt von einem „happier ending than that originally planned by Apollo: Ion goes gladly to Athens with the blessing of both Creusa and Athena, rather than surreptitiously and reluctantly, unreconciled with Creusa and unaware of his destiny“⁵⁸⁾. M.E. sind die Auswirkungen des 3. Teils auf Ion sicher auch „gladly“, aber eben nicht ausschließlich. Seine Bilanz hinsichtlich der Auswirkungen des dritten Teils ist durchaus gemischt. Da diese Bilanz durchaus auch etwas mit dem Wirken Apolls zu tun hat, erfährt Ion, dass die Nähe zum Gott nicht nur beglückend, sondern auch schmerzlich ist⁵⁹⁾. Diese Gefühlsmischung im Hinblick auf Apoll ist neu für Ion und erklärt, warum er auf Athenes und damit Apolls Auskunft weniger enthusiastisch reagiert als seine Mutter. Aber an dieser Veränderung zerbricht er nicht, wird darüber auch nicht an Apoll irre, sondern erträgt diesen Umschwung und reift dadurch vom Kind zum Erwachsenen⁶⁰⁾. Soweit zur Bedeutung des 3. Teils für Ion.

Nun zu seiner Bedeutung für Kreusa. In ihm agiert sie eigenständig, indem sie aus tiefem Leid heraus jahrelang Verschwiegene kommuniziert und aus unverschuldetem Mangel an Klarheit die Tö-

tung des Menschen in Angriff nimmt, den Apoll zu Xuthos' Sohne gemacht hat, doch ihr Handeln hätte in einer Katastrophe geendet, wenn nicht der Hauptakteur, Apoll, unter dem Druck ihres Handelns korrigierend eingegriffen hätte. Dank dieser Folgewirkung ist der dritte Teil auch für Kreusa zentral: Sie gelangt so schon am Bühnentag zur Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches, der Wiederbegegnung mit dem geliebten Kind. Anders als Ion kann Kreusa also am Ende des Stückes rundum glücklich sein.

Die Bedeutung des 3. Teils für Apoll ist offensichtlich: In ihm geschieht etwas, womit er nicht gerechnet hatte: Menschen, der Chor, der Greis und Kreusa, agieren unter Einfluss von starken Gefühlen des vertieften Leids, das das bisher von ihm gelenkte Geschehen in ihnen ausgelöst hat. Sie fassen einen Plan, dessen Gelingen für seinen eigenen Plan das Aus bedeuten würde. Darauf reagiert er mit der Verhinderung und Aufdeckung des Komplotts und der Anagnorisis von Mutter und Sohn schon in Delphi⁶¹). Der dritte Teil beschert Apoll also eine von Menschen verursachte Überraschung, die ihn zu seinen Gesamtplan stabilisierenden Reaktionen nötigt.

Damit wird ein weiterer und abschließender Aspekt sichtbar, durch den dieses Epeisodion eine zentrale Stellung gewinnt. Indem Euripides in ihm das Handeln des Chors, des Greises und vor allem Kreusas die Kreise Apolls stören lässt, macht er seine Auffassung über das Verhältnis von Apoll und Kreusa sichtbar. Apolls Handeln ist von dem Ziel bestimmt, seinen Sohn Ion zum Stammvater der Ionier zu machen. Diesem Sohn gilt seine Fürsorge, nicht seiner Mutter. Bei seinem zielbewussten Handeln ist er nicht einfach blind für das Leid⁶²), das er dadurch bei Kreusa hervorruft, sondern seiner Zielsetzung ordnet er zweckdienlich alles unter, auch die Bedürfnisse Kreusas. Sie kann nur hinnehmen, was der Gott für sie bestimmt hat, und sie tut das ja auch die längste Zeit. Als sie aber allzu stark in diese Rolle gedrängt wird, ihr Leid also ein bestimmtes Maß übersteigt, wird aus der leidenden Menschenfrau eine entschlossene Täterin, an der Apolls Plan scheitern würde (und zugleich sie selbst). Aber als Gott hat Apoll die Macht, auch die neue, von Kreusa geschaffene Situation in den Dienst der oben genannten Zielsetzung zu stellen. Durch eine Modifikation in einem

Teil seines Szenarios löst er die Feindschaft zwischen Kreusa und Ion auf. Das geschieht, wohlge-
merkt, letztendlich aus Fürsorge für Ion und nicht für Kreusa, die sich dennoch am Schluss von
Apoll gut behandelt fühlt, auch wenn sie die vorgezogene Anagnorisis nicht nur Apoll, sondern
auch ihrem eigenen Zutun verdankt. Für die Menschenfrau Kreusa hat sich also auf einem Tief-
punkt des Leides die Möglichkeit ergeben, in einem für sie wichtigen Detail auf das göttliche Sze-
nario Einfluss zu nehmen⁶³). Diesen tröstlichen Sachverhalt den Rezipienten zu kommunizieren
wäre dann eine weitere Aufgabe, die der Menschenfreund Euripides dem 3. Epeisodion zuge-
dacht hat⁶⁴).

Eine kunstvolle Form, reich an Sinn: Kennzeichen eines „späten Meisterwerks“⁶⁵). Auf S. 54 wird
dieses Ergebnis in Form einer graphischen Darstellung zusammengefasst.

Literaturverzeichnis

Biehl, Werner: Zur Planungsökonomie der Tetrameterszenen in Euripides' Ion. (1977). In: Philologus. Bd. 121. Heft: 2. 301-305.

Biehl, Werner: Quantitative Formgestaltung in den trimetrischen Partien des Euripideischen Ion. (1996). In: Revue des Études Grecques. Bd. 109. 66-88. (*Gnomon Beilage: 9701010*).

Danek, Georg: Das Staunen des Chores: Götter und Menschen im Ion des Euripides. (2001). In: Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik. Bd. 114. 47-58. (*Gnomon Beilage: 200104161*).

Gauger, Barbara: Gott und Mensch im Ion des Euripides: Untersuchung zum 3. Epeisodion des Dramas. Bonn, Diss. phil, (1977).

Gavrilov, Alexander Konstantinovic: Der Spruch Apollons im Ion des Euripides. (2002). In: Hyperboreus. Studia Classica. Bd. 8. 43-71. (*Gnomon Beilage: 200302036*).

Goff, Barbara E.: Euripides' Ion 1132-1165: the tent. (1988). In: Proceedings of the Cambridge Philological Society. Bd. 214. 42ff.

Imhof, Max: Euripides' Ion. Eine literarische Studie, Bern und München 1966.

Klimpe, Peter: Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Helena“, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/3573/1/Klimpe_Helena%20Architektonik%20mit%20Schluss_2017.pdf

Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Iphigenie bei den Taurern“, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/3510/1/Klimpe_Iphigenie_Architektonik_mit_Schluss_2017.pdf

Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Phönissen/Phoinissai“, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/3482/1/Klimpe_Phoinissai_Architektonik_2017

Knöbl, Ranja: Euripides, Ion 1970 - 2000. (2006). In: Forschungsbericht zu Euripides (I) 1970 - 2000. Martin Hose (Hrsg.). (Lustrum 2005 / 47). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 445-483.

Leimbach, Rüdiger: Euripides, Ion: Eine Interpretation. Frankfurt, Diss. phil, (1970).

Lloyd, Michael A.: Divine and Human Action in Euripides' Ion. (1986). In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Bd. 32. 33-45.

Ludwig, Walther, Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides. Tübingen Diss. phil. (1954)

Matthiessen, Kjeld: Der Ion - eine Komödie des Euripides ?. (1990). In: Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica Raymondo Bogaert et Hermanno Van Looy oblata. Edidit M. Geerard adiuvantibus J. Desmet et R. Vander Plaetse. Steenbrugge: Sint-Pietersabdij; The Hague: Nijhoff International. (Sacris erudiri 31, 1989-1990). 271-291.

Müller, Gerhard: Beschreibung von Kunstwerken im Ion des Euripides. W.H. Gross zum 30.3.1973. (1975). In: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie. Bd. 103. 25-44.

Strohm, Hans: Epikritisches zur Erklärung von Euripides' "Ion". (1976). In: Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik. Bd. 10. 68-79.

Young, Rodney S.: Antipex. A Note on the Ion of Euripides (1941), In: Hesperia. Journal of the American School at Athens Bd. 10, S.138-142

Zacharia, Katerina: The Marriage of Tragedy and Comedy in Euripides' *Ion*. (1995). In: *Laughter down the centuries*. Vol. II. Ed. by Siegfried Jäkel & Asko Timonen. Turku: Turun Yliopisto. (Turun Yliopiston Julkaisuja. *Annales Universitatis Turkuensis*). 45-64.

- 1) Ludwig S. 139: „ Es gehört zur Klarheit der Komposition, daß die einzelnen Teile begrenzt und in sich geschlossen sind...Nie bedeutet das aber den Zerfall des Ganzen in eine Reihe von selbständigen Nummern...die Gesamtheit der Teile ist durch eine strenge Tektonik jeweils zu zu einem einheitlichen Ganzen verbunden.“
- 2) Bei diesem als ἀντίπηξ (V.40 und V.1338) bezeichneten Behälter handelt es sich, wie Young S. 138-142 für mich überzeugend darlegt, um einen runden Korb aus Weidengeflecht mit einem wahrscheinlich aufklappbaren Deckel, groß genug, um einen Säugling mit Beigaben aufzunehmen, und hoch genug, dass ähnlich wie beim Verdeck eines Kinderwagens der Säugling den Deckelboden nicht vor dem Gesicht hat. Die ἀντίπηξ ist ein „deep round basket of wickerwork with a cover“ (Young S.142)
- 3) Zacharia S. 48
- 4) vgl. Zacharia S. 48 und Imhof S. 18: „Hermes tritt in die Büsche, neugierig zu sehen, wie das Spiel geht. Wir sollen es auch sein“.
- 5) Anders Leimbach S. 19: „Was Hermes mitteilt, hat...den Charakter der Enthüllung dessen, was Apoll selbst nicht gut sagen konnte“. Das Zitat sei Anlass, zum Ansatz von Leimbach grundsätzlich Stellung zu nehmen. Leimbachs Ziel ist, den Apoll des „Ion“ zu ironisieren, vor allem, weil er ihm die Absicht unterstellt, eine Vergewaltigung vertuschen zu wollen. Der Weg zu diesem Ziel besteht darin, über das Gesagte und Getane hinaus gerade auch das Nichtgesagte und Nichtgetane herauszuarbeiten (Leimbach S. 10:“ Der Gehalt ist also nicht nur im Gesagten und Getanen, sondern auch im Nichtgesagten und Nichtgetanen greifbar.“). Leimbach ironisiert gleichsam die Wirklichkeit des Textes, um Apoll ironisieren zu können. Anders als Leimbach geht die vorliegende Arbeit über die Wirklichkeit des Textes nicht hinaus und kommt, wie die weitere Lektüre zeigen wird, zu dem Ergebnis, dass Apoll im „Ion“ einfach ernst genommen und deswegen realistisch wahrgenommen wird, ohne alle Glorifizierung oder gar Ironisierung, die auf ein Schlechtmachen Apolls hinausläuft.
- 6) Zum Stimmungsgehalt der Monodie übereinstimmend Imhof S. 19 und 20
- 7) Es kann sein, muss es aber nicht, dass die beschriebenen Darstellungen sichtbarer Bestandteil des Bühnenbildes waren. Was Personen auf der Bühne für wirklich erklären, ist auch für die Rezipienten wirklich, die zumindest zu damaliger Zeit sicher auch die passenden Bilder dazu im Kopf haben, da es sich um populäre Motive handelt, so dass die Worte des Chors genügen, die Erinnerung daran wachzurufen. Zur „Realität“ der Ekphrasis-Objekte s. auch Imhof S.22 und 48 (Anm.44) und Müller S.28:“Dass die Skulpturen nicht wirklich an den Holzbauten der Bühne des 5 Jahrhunderts zu sehen waren, dies möchte ich...für hochwahrscheinlich halten und glauben, dass mit der willig ergänzenden Phantasie der Zuschauer sehr weitgehend gerechnet werden durfte.“
- 8) Siehe S. 22 dieser Arbeit. „Die motivische Nähe zwischen den mythologischen Darstellungen, die von dem Frauenchor auf dem Apollontempel wahrgenommen werden, und dem zentralen Mythologem unserer Handlung“ betont auch Danek S. 52.
- 9) Imhof, S.19 und S. 50: Monodie und Parodos bilden bei ihm den „ersten Akt“. Den Zusammenhang zwischen der Parodos und den vorangehenden Partien betont auch Zacharia S.50: „ The light tone of the prologue is maintained throughout the parodos“. Die Genannte bezieht sich allerdings nicht nur auf Ions Monodie, sondern auch auf Hermes' Prologrede.
- 10) Eine detaillierte Untersuchung der Stichomythie unternimmt auch Imhof, S.25-28
- 11) So auch Imhof, S.29 und Danek S. 53/4. Mit anderer Gewichtung Lloyd S.36: „But the complaints made against Apollo cannot be narrowed down...to desertion and non-support to the exclusion of the actual rape.“ Ähnlich Leimbach S.18: „Apoll zeigt sich darauf bedacht, vor der Welt seinen guten Ruf zu wahren.“ Richtig ist, dass das Vergewaltigungsthema angeschlagen wird und auch angeschlagen bleibt, aber durch das Thema der mangelnden Fürsorge eindeutig in den Hintergrund gedrängt wird.
- 12) Ions Groll gegen Apoll geht so weit, dass er seine Kritik gegen die Menschenfrauen liebenden

Götter überhaupt wendet, also grundsätzlich wird (V.440b-451). Hintergrund seiner Überlegungen ist wohl, dass in einer sehr patriarchalischen Gesellschaft die Institution der Ehe Mutter und Kind schützt. Deswegen verfallen Frauen, die außerehelich Liebe machen, der sozialen Ächtung und Männer werden bestraft (vgl. V.442-447). Ein Gott aber, der eine Menschenfrau lieben will, wird niemals um ihre Hand anhalten, um sie zu ehelichen. Seine Liebe wird immer außerehelich sein und damit das Wohl des Kindes und der Frau gefährden. Anders als Leimbach S.49 würde ich das nicht „Anschuldigungen“ nennen, sondern die Darlegung eines grundsätzlichen Problems, dessen Folgen Apoll dadurch mildert, dass er dafür sorgt, dass die Schwangerschaft Kreusas nicht öffentlich wird. Überdies kümmert er sich um das Kind. Ion selbst stößt, ohne dass er das an dieser Stelle schon weiß, auf die Problematik seiner eigenen Existenz.

13) Imhof, S.21

14) Die Zäsur, die Kreusas Auftritt bedeutet, sieht auch Zacharia S. 50: „The lighter tone of the play is interrupted by Kreusa's entry.“ Die Szenenfolge V. 82-236 nennt Imhof, S.21 „Eingang“. Auch er hebt die Zweiteilung aufgrund des Stimmungskontrastes hervor (a.a.O. S.23)

15) Diesen Zusammenhang sieht auch Ludwig S. 123: „V. 384-400...steht...auch in Bezug zu V. 429-451...beidesmal wird an Apollon Kritik geübt“.

16) Zu einer Parallele vgl. E. Hel. V.536/7 und Verf., Helena S. 5/6.

17) Xuthos ist wegen seiner militärischen Leistungen für Athen mit der Erbtochter und der athenischen Königswürde belohnt worden. In dieser Rolle ist es sein oberstes Ziel, der Stadt den Thronfolger zu schenken. Mit dieser Zielsetzung fügt er sich sehr gut in Apolls Szenario ein, in dem ihm als künftigem Stammvater der Dorer und Achäer eine weitere wichtige Rolle zugewiesen wird. Im Zuge der weiteren Interpretation wird auch deutlich, dass er sich Kreusa gegenüber immer untadelig verhält. Daher halte ich Xuthos für eine respektable und keine komische Figur, anders Leimbach S. 55: „Er ist als unfreiwillig lächerliche Figur gezeichnet, mit Zügen des Bedauernswerten und Brav-Naiven“.

18) Ions Rede verstehe ich also als Ausdruck seiner Liebe zum Leben in Delphi. Anders Imhof, S. 31: Für ihn ist die Rede „Ausdruck für die Sehnsucht nach der Mutter“; A.a.O. wird aber deutlich, dass Imhof die Schwierigkeit dieser Deutung spürt: „Eine staatspolitische Rede als Ausdruck für die Sehnsucht nach der Mutter – Euripides ist kein leichter Autor.“

19) Die Zweiteilung der hier Ia und Ib genannten Abschnitte erwähnt auch Imhof, S.30.

20) Ludwig S.125, Imhof, S.33,51,84 und Gauger, S.12/3.

21) So auch Gauger S. 9: „Neben der...besonderen Auffassungsgabe und Klugheit des Dieners wird vor allen Dingen sein Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Königin wie der ganzen Dynastie hervorgehoben.“

22) Ungenauigkeiten im Chorbericht notiert auch Gauger S. 19.

23) Ebenso Leimbach S. 70: Kreusa „versinkt schließlich in jenes Schweigen, in dem sich in der Tragödie immer schon der äußerste Schmerz ausdrückte“.

24) Diese Aufteilung deckt sich mit der von Gauger S. 6-59; l.c. S. 8: Der Einleitungsteil, S. 10: Der Bericht des Chores, S.21: Der Monolog des Vertrauten, S. 32: Kreusas Monodie, den Schlussteil behandelt Gauger in zwei Abschnitten: l.c. S. 41: Der erste Teil der Stichomythie, S. 45: Der zweite Teil der Stichomythie.

25) Gauger S. 14 spricht von einer „Eskalation des Hasses gegen Xuthos und Ion, in der Kreusa auch ihre verborgene Beziehung zu Apoll preisgibt.“

26) Gauger S. 50 vermisst „eine ganz zufriedenstellende Motivation für die plötzliche Tatkraft der Königin“. Diese Einschätzung teile ich nicht. Vom Bühnentag her gesehen hat Kreusas Aktivität nichts Überraschendes. Denn sie kommt mit dem Willen zur Aktivität nach Delphi (heimliche Befragung des Orakels für die angebliche Freundin). Ion kann sie davon abbringen, aber nach den sie aufwühlenden Eröffnungen des Chors zu Beginn des 3. Epeisodions ist sie nicht länger bereit, sich von Apollon etwas gefallen zu lassen. Der Entschluss dazu reift während ihres Schweigens V. 800 – 858. An diesen Entschluss legt Gauger S. 53 die sittliche Elle an: „Wir

müssen...konstatieren, dass Kreusa den großen Anfechtungen nicht gewachsen ist und deshalb dem Drang nach Vergeltung nachgibt.“ Dieser Maßstab macht den Zugang zum Stück m.E. unnötig kompliziert. Kreusas Entschluss zeigt für mich, dass Kreusas Leid sich unerträglich zugespitzt hat. Übereinstimmend Leimbach S. 78: „Mir scheint darin (in Kreusas Entschluss zur Tat: Zusatz Verf.) eher die rücksichtslose Überforderung einer adligen Seele gestaltet zu sein als voreilige Leidenschaftlichkeit“. Allerdings würde Verf. nicht von rücksichtsloser, sondern eher von tragischer Überforderung sprechen, denn bei der Liebe zwischen Apoll und Kreusa treffen Wesen aus zwei Sphären zusammen, die nicht denselben Gesetzen gehorchen (vgl. Anm. 12 dieser Arbeit).

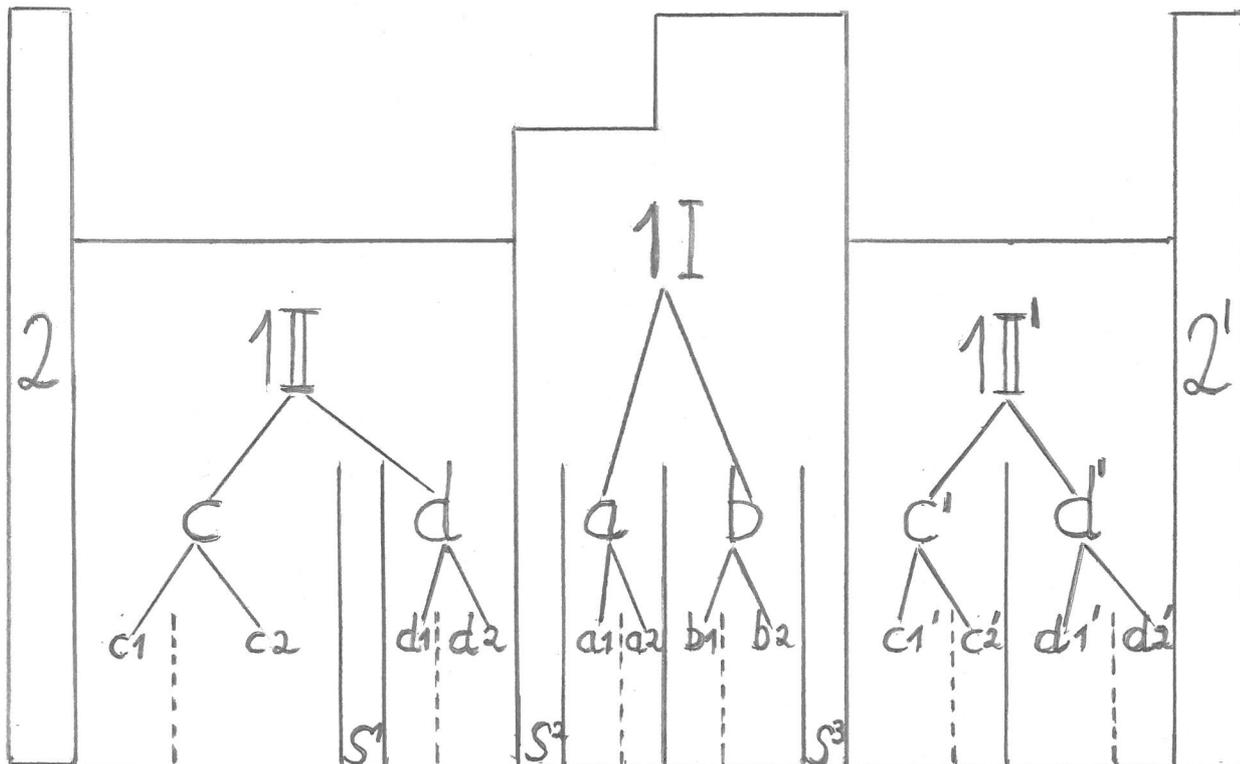
- 27) Es bleibt festzuhalten, dass dies dem vereinten Wirken Kreusas und des Alten geschuldet ist. Wenn es nur nach Kreusa gegangen wäre, wäre der Anschlag auf Ion erst in Athen unternommen worden.
- 28) Ludwig S. 125
- 29) Ludwig S. 125 und Imhof S. 49.
- 30) Imhof S. 42 und Matthiessen S. 280
- 31) Imhof S.50-52(Text) und S. 84(Schema)
- 32) Imhof S. 52.
- 33) Für Imhof S.40 ist der Botenbericht das 4. Epeisodion, aber „es fehlen die formbegrenzenden Einleitungs- und Schlußstücke, welche einen Bericht sonst zu einem selbständigen Epeisodion machen können“. Für Matthiessen S. 280 wäre die Exodos ungewöhnlich lang.
- 34) Ludwig S.18: „V. 1177...mit dem für den Neueinsatz der Erzählung charakteristischen ἐπεί...“
- 35) Seinem Interpretationsziel entsprechend (Apoll in ein schlechtes Licht rücken) argumentiert Leimbach nicht nur gegen ein Eingreifen Apolls bei der Blasphemie (Leimbach S. 87), sondern gerade auch beim Erscheinen des Taubenschwarms (...so ist es keinesfalls mehr zu verstehen, wieso der Gott, nachdem er Ion gerettet hatte, Kreusas Anschlag entdecken lassen sollte“: Leimbach S. 87/8). Dem wäre entgegenzuhalten: Wäre der gerettete Ion mit dem Königspaar nach Athen gezogen, wie ursprünglich von Apoll geplant, wäre sein Leben durch die Wut Kreusas weiterhin ständig in Gefahr gewesen. Diese war nur aus der Welt zu schaffen, wenn Kreusa ohne Verzögerung in Ion ihren Sohn erkennt. Eine unvermeidbare Zwischenstation auf dem Weg zu diesem Ziel ist die Verfolgung Kreusas durch Ion.
- 36) Ludwig S.18: „ Mit V. 1217 wechselt der Schauplatz.“
- 37) Erst „herrscht die frohe Stimmung des Festes“, dann „droht....tödliche Gefahr“(Ludwig S. 17).
- 38) So z.B. Matthiessen S.282 und Gauger S. 7: „Als Ion auch Xuthos, den er immer noch für seinen Vater hält, herbeiholen will, gesteht ihm Kreusa seine wahre Abkunft.“
- 39) Dass das Amoibaion zwei Teile hat, betont auch Matthiessen S. 281/2.
- 40) Ludwig S.125: „V.1106-1511“.
- 41) „Für den Sohn Apollons...ist die Vorstellung einer Aussage aus dem Munde des delphischen Gottes, der *eine Unwahrheit* im Bezug auf seine Herkunft enthalten würde..., eine Katastrophe in jeder Hinsicht“ (Gavrilov S. 50). Gavrilov versucht den Nachweis, dass der Orakelspruch mehrdeutiger war, als Xuthos erkennen konnte; darüber sollte man aber nicht vergessen, dass es Apolls ausdrückliche Intention ist, Xuthos in eine δόκησις zu führen.
- 42) Sein Problem ist eindeutig die Klärung der Vaterfrage, um die es seit V. 1468/9 geht und die auch unmittelbar vor dem Erscheinen Athenes gestellt wird (V. 1547/8). Auch Leimbach S. 107 zitiert die V. 1547/8 und schreibt trotzdem a.a.O.: „Der Zusammenhang macht deutlich, dass seine Frage weniger darauf zielt, sich seiner göttlichen Abstammung zu versichern, als zu klären, ob der Gott gelogen hat oder nicht.“
- 43) Zur Stelle vgl. Matthiessen S.282, Anm. 12
- 44) So auch Leimbach S. 119: „Beider Antwort fällt sehr unterschiedlich aus.“ Seiner Interpretation des Unterschiedes kann ich mich aber nicht anschließen, da auch diese Stelle m.E. nicht dazu ist, Apoll in ein schlechtes Licht zu rücken, wie Leimbach meint. Im „Ion“ wird Apoll weder

- glorifiziert noch desavouiert (vgl. bereits Anm. 5 dieser Arbeit)
- 45) Imhof S. 50-52.
- 46) Imhof S. 49. Zu den Teilen im „Ion“ hat Imhof sich noch ein zweites Mal geäußert: Max Imhof, Euripides' Ion und Sophokles' Oedipus auf Kolonos, *Museum Helveticum* 27,2 (1970), S.65-89. Das dort auf S. 88 vorgelegte Aufbauschema wird den Verhältnissen im Ion aber m.E. nicht gerecht, weil es sehr stark vom Vergleich mit dem anderen Stück geprägt ist.
- 47) Ludwig S. 125: „Das Drama gliedert sich somit in fünf Hauptteile“.
- 48) Die Beziehung zwischen beiden ἐκφράσεις konstatiert Müller S. 26 und nach ihm auch Zacharia S. 61 unter Berufung auf einen Aufsatz von F.I. Zeitlin, *The Artful Eye: Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre*, in: S. Goldhill, R. Osborne eds., *Art and Text in Ancient Greek Culture*, 1994, S.138-196, zum Ion S. 147-156, den ich selbst nicht einsehen konnte. Den Zusammenhang zwischen Zelt und Skulpturen sieht auch Goff S. 50, die ansonsten das Zelt in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stellt.
- 49) Goff S. 47 („violence and order“).
- 50) Müller S. 41 („Das Dunkel ist ...nicht für die Dauer bestimmt, sondern mit Erneuerung der Helligkeit darf fest gerechnet werden“).
- 51) Als Beitrag zu Schaffung eines hellen Hintergrundes, vor dem sich Kreusas düsteres, vom Leiden an Apoll geprägtes Fühlen und Verhalten abhebt, haben beide ἐκφράσεις also eine unmittelbare dramaturgische Funktion. Man muss also für deren Sinngebung gar nicht so weit gehen wie Müller S. 44 (den „religiösen und patriotischen Sinn als etwas vom Dichter positiv Gemeintes positiv aufnehmen...“) und Goff S. 51 („understanding of Athenian identity, of the relation between order and violence and of the place of conflict within the cosmos“).
- 52) Gauger spricht im Hinblick auf das 3. Epeisodion von der „Achse“ (Gauger S. 6) und dem „Zentrum des ganzen Spiels“ (Gauger S. 139). Für diese Funktion ist Kreusas Monodie, auch wenn man sie wie Gauger S. 32 und 38 als Höhepunkt des Stückes bezeichnet, ein unverzichtbarer, aber nicht der allein ausschlaggebende Vorgang. Diesen Einwand würde ich auch gegen Ludwig S. 126 („sinnlich und tektonisch der Mittelpunkt“) und Imhof, S. 33 erheben, wo er die Monodie als „Zentrum des Epeisodions und des ganzen Stückes“ bezeichnet. Auch in den „Phönissen ist ein ganzer dritter Teil Zentrum des Stückes (Verf. Phoen. S. 32)
- 53) Zum Gedanken des Leitmotivs vgl. Gauger S.44: „Das Motiv von Vergewaltigung, Geburt und Aussetzung...durchzieht leitmotivisch das ganze Stück.“
- 54) Vgl. Verf. IT S. 15/6, ders. Hel. S. 23, ders. Phoen. S.32
- 55) Imhof S.49
- 56) Ludwig S. 125/6
- 57) Was Ions soziale Stellung angeht, bin ich also nicht ganz so optimistisch wie Goff S. 45: „Ion moves from an unsocial state in Delphi, without position or name, to the attainment of a secure identity within Athens.“
- 58) Lloyd S. 35.
- 59) Ion holt damit nach, was seine Mutter schon hinter sich hat. Mit Apoll in Interaktion zu stehen, bedeutet auch Schmerzen.
- 60) „Man kann die Handlung des Dramas geradezu als eine Initiation Ions in die Welt der Erwachsenen ansehen“: Matthiessen S. 287, Anm. 17. Zu einer vergleichbaren Entwicklung bei Menoikeus und Antigone in den „Phönissen“ s. Verf. Phoen. S. 23 und 31.
- 61) „Human and divine interact, and emphasis should not be laid on one to the exclusion of the other“: Lloyd S. 44.
- 62) Einen solchen Gedanken formuliert Matthiessen S. 286.
- 63) Anders als Gauger S. 138 („Apoll steht...nicht eigentlich im Mittelpunkt des dichterischen Interesses“) halte ich für richtig, dass Apoll nicht allein, aber durchaus auch im Mittelpunkt des dichterischen Interesses steht.
- 64) Diese Deutung bleibt also nicht, wie Strohm S. 76 es nennt, „bei dem peinlichen Dilemma

<Götterlob-Götterschelte>“ stehen, das die einschlägige Literatur kennzeichnet, sondern lässt beiderlei zu seinem Recht kommen, Apoll und Kreusa, den unsterblichen Gott und die sterbliche Frau, dessen weiten und deren begrenzten Horizont, das „Überpersönliche“ (vgl. Strohm S. 79) und das Persönliche, das rationale und das emotionale Handeln, die Perspektive dessen, der lenkend über dem Geschehen schwebt, und diejenige derer, die erlebend mitten darin steht. Demgegenüber bringt die einseitige Götterschelte im Namen des Menschen den Gott zum Verschwinden, das ebenso einseitige Götterlob verfährt umgekehrt („Verkennung der Menschenstimmen“: Strohm S. 71).

65) Imhof S. 6.

Die Architektur der Euripides-Tragödie „Ion“



- 2: Prolog (S. 1- 4). Dreiteilig. Vorderer Rahmen für die gesamte Handlung in 1. Indirekt: vorderer äußerer Rahmen für 1/I. Apolls wohlgeordneter Gesamtplan mit Vorschau auf den Bühnentag in 1/II.
- 1: Die göttliche und die menschliche Sphäre berühren sich: die eigentliche Handlung. Dreimal doppelte Zweiteilung. In jedem Teil als Leitmotiv Kreusas Erzählung der Anfänge (c2, b1, d2')
- 1/II: Zwischenszenen I (S.4-17). Vorderer innerer Rahmen für 1/I. Apoll realisiert seinen Plan für den Bühnentag trotz einiger Schwierigkeiten aufgrund der Gefühle von Kreusa und Ion. Die göttliche prägt die menschliche Sphäre.
- S¹: 1. Stasimon (S.12/3): unterscheidet und verbindet c und d
- 1,I: Erweitertes 3. Epeiodion, das Herzstück des Dramas (S.17-26).Steigerung von a1 nach b1 und von a2 nach b2. Getroffen von den Ereignissen des bisherigen Bühnentages schaffen der Chor, der Alte und Kreusa eine Situation, die Apolls Szenario mit dem Scheitern bedroht. Die menschliche prägt die göttliche Sphäre
- S²,S³:2. und 3. Stasimon (S.24/5)). Eingebettet in 1/I. Der Chor als Ions Feind.
- 1,II': Zwischenszenen II (S.26-35). Hinterer innerer Rahmen für 1/I. Trotz einiger Schwierigkeiten aufgrund der Gefühle von Ion rettet Apoll seinen Gesamtplan durch Vereitelung und Aufdeckung des Komplotts mit anschließende Vorverlegung eines Details. Die göttliche prägt die menschliche Sphäre
- 2': Epilog (S. 35-37). Dreiteilig. Hinterer Rahmen für die gesamte Handlung in 1. Indirekt: hinterer äußerer Rahmen für 1/I. Apolls wieder wohlgeordneter Gesamtplan mit Rückschau auf den Bühnentag in 1/II'.