

Peter Klimpe

**Die Architektonik der Euripides-Tragödie
„Iphigenie in Aulis“
und
die Authentizität des Textes**

Erschienen 2022 auf Propylaeum-DOK

URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2022/5223>

DOI: [10.11588/propylaeumdok.00005223](https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00005223)

Peter Klimpe

Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Iphigenie in Aulis“
und
die Authentizität des Textes

Inhaltsverzeichnis:

1) Einleitung.....	S. 1
2) Von der Vielfalt zur Einheit.....	S. 1
2a) Von der Vielfalt der überlieferten Formen zur Einheit der Hauptteile in der Mitte des Dramas.....	S. 1
2b) Von der Vielfalt der überlieferten Formen zur Einheit der Hauptteile am Anfang und Ende des Dramas.....	S. 6
2c) Von der Vielfalt der Hauptteile zur Einheit der „Hälften“	S.11
2d) Von der Vielfalt der „Hälften“ zur Einheit des Ganzen.....	S.13
3) Zusammenfassung.....	S.20
Verzeichnis der zitierten Literatur.....	S.22
Graphische Darstellung.....	S.23

1) Einleitung

Unter der Architektonik eines Dramas verstehe ich die Form, durch die dessen Teile zur Einheit des Gesamtwerks zusammengefügt werden. Es soll gezeigt werden, dass Euripides auch der IA (1) (Eingeklammerte Zahlen in Kursiv verweisen stets auf den Anmerkungsteil) eine solche Form gegeben hat. Die vorliegende Arbeit erstreckt sich also auf die gesamte IA. Verf. steht damit vor einem methodischen Problem. In der Forschung ist nämlich im Laufe der letzten 200 Jahre (2) das Vertrauen in die Echtheit entweder des ganzen Textes (3) oder zumindest des Prologs und der Exodos (4) geschwunden. Damit gehe ich wie folgt um: Die in den V. 164 bis zumindest 1432 enthaltenen Szenen gelten mir, wohl in Übereinstimmung mit der Mehrheitsmeinung, als genuin euripideisch; der Zweifel an Prolog und Exodos führt jedoch dazu, dass ich die Echtheit dieser Partien nur als Hypothese einführe. Wenn sich dann in diesen Partien architektonisch relevante Informationen finden, die zu den Beobachtungen in den genuinen Partien passen, sehe ich dadurch die Glaubwürdigkeit der Hypothese bestätigt. Ich beginne aber dort, wo ich ohne Hypothesen auskomme, also in den mittleren Teilen des Dramas. Von da aus taste mich von zu den Partien am Anfang und Ende vor.

2) Von der Vielfalt zur Einheit

2a) Von der Vielfalt der überlieferten Formen zur Einheit der Hauptteile in der Mitte des Dramas

Zu den überlieferten Formen gehören zum einen Szenen, in denen, getragen von den Schauspielern, das Drama sich entwickelt. Im Prolog nimmt es seinen Anfang, in den Epeisodien entfaltet es sich und im Epilog findet es sein Ende. Diese Szenen nenne ich Aktionsszenen. Andererseits gibt es vom Chor (Parodos, Stasima), aber auch von Schauspielern (Amoibaia, Monodien) getragene Szenen, in denen die Handlung ruht, von den Darstellern aber rational oder emotional darauf Bezug genommen

01) Vgl. die Arbeiten des Verf. zur Architektonik der Euripides-Tragödie Phoin.,... IT,... Hel.,... Ion.,... Or. auf: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2017/3428>, ...3510,...3573,...2018/4091,...2020/4928.

02) Siehe Andò S.159-161

03) So bei Diggle, der das Vertrauen in die Überlieferung der IA so stark verloren hat, dass für ihn selbst ansonsten für gesichert geltende Verse nur „fortasse Euripidei“ sind (Diggle S. VI, auch S. 358).

04)Vgl. den Überblick bei Stockert S. 66- 87 und Collard/Morwood S. 238-246 und S. 619-624.

wird. Solche Szenen stehen immer zwischen zwei Aktionsszenen. Ich nenne sie daher Zwischenszenen. Wird in der Abfolge von Aktions- und Zwischenszenen eine bestimmte Anzahl davon zu einer Einheit verbunden, nenne ich diese „Hauptteil“. In der Mitte der IA lassen sich zwei Hauptteile nachweisen. Der erste umfasst die V. 543-1097, der zweite die V. 1098-1432.

Ich begründe zunächst die Auffassung, dass die V. 543-1097 einen Hauptteil bilden. Zu diesem würden demnach gehören: das 1. Stasimon, das 2. Epeisodion, das 2. Stasimon, das 3. Epeisodion und das 4. Stasimon, also zwei Aktions- und drei Zwischenszenen. Ich wende mich zuerst den Aktionsszenen zu. Beide sind zunächst einmal dadurch verbunden, dass hier wie dort mit Klytaimestra eine der handelnden Personen dieselbe ist; ferner aber auch dadurch, dass hier wie dort das Handeln der agierenden Personen von demselben Sachverhalt, der von Agamemnon inszenierten Täuschung, bestimmt wird. Beide unterscheiden sich dadurch, dass hier Klytaimestra und Iphigenie weiterhin als Getäuschte agieren, während dort bei der Begegnung Klytaimestras mit Achill die Täuschung zuerst ins Wanken und dann durch ein unerwartetes Ereignis, die Aussage des Dieners (V. 855-895), vollkommen zum Einsturz gebracht wird, so dass die ent-täuschte Klytaimestra (Iphigenies Ent-täuschung wird hinterszenisch nachgeholt: V. 1100-1102) sich mit Achill gegen den Urheber der Täuschung verbündet. Dieser Wechsel von Täuschung zu Ent-täuschung, vom Lügengespinnst zur Wahrheit bedeutet eine Steigerung der Dramatik. Soweit zur Einheit der beiden Aktionsszenen.

Nun zu den drei Zwischenszenen. Es handelt sich dabei um die einzigen Stasima in diesem Werk. Dass Euripides sie als Einheit verstanden wissen will, zeigt zunächst einmal die Form. Alle drei sind gleich gebaut. Sie bestehen aus einem einzigen Strophenpaar mit anschließender Epode. Die Übereinstimmung erstreckt sich auch auf den Inhalt. In allen drei Stasima enthält das Strophenpaar einen Lobpreis und die Epode eine Klage: Im ersten lobt der Chor maßvolles Verhalten in Liebesdingen und beklagt anschließend den Krieg, der aus der Leidenschaft von Helena und Paris entstanden ist (V. 543-589); im zweiten preist er das Kriegsglück der Griechen und beklagt darauf das Leid, das die Niederlage den Frauen der Besiegten bringt (V. 751-800); im dritten schließlich feiert

er die Hochzeit von Achills Eltern und beklagt Iphigenie, die nicht Braut, sondern Schlachtopfer ist (V. 1036-1097). Zur inhaltlichen Übereinstimmung gehört auch, dass alle drei Stasima einen Teil enthalten, der sich nicht auf die Gegenwart des Bühnengeschehens bezieht: die Epode des 1. Stasimons (V. 573-589) blickt zurück in die Vergangenheit, denn die Liebeslust zwischen Helena und Paris hat bei den Griechen die Kriegslust erregt (V. 582-589, vgl. auch V. 1264-1266) und macht den Krieg gegen Troja unausweichlich; das Strophenpaar des 3. Stasimons (V. 1036-1079) bezieht sich ebenfalls auf die Vergangenheit, denn es feiert die Hochzeit von Achills Eltern und macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass diesem schon eine hervorragende Rolle im Kampf um Troja vorherbestimmt war, bevor er überhaupt geboren war (V. 1067-1075); das ganze 2. Stasimon (V. 751-800) hingegen bezieht sich auf die Zukunft, denn der Chor antizipiert, dass die Griechen nach Troja kommen, es zerstören und Leid verbreiten. Durch die Einbeziehung von Vergangenheit und Zukunft im Verbund der drei Stasima macht Euripides deutlich, dass alle in der Bühnengegenwart handelnden Menschen die Zukunft nicht beliebig gestalten können, sondern dabei Zwänge zu berücksichtigen haben, die in der Vergangenheit ihren Ursprung haben. Nach Inhalt und Form bilden die drei Stasima also eine Trias (5), deren Bestandteile vor, zwischen und hinter die beiden Aktions-szenen plaziert sind und mit diesen zusammen einen Hauptteil bilden.

Nun zur Begründung dafür, dass die V. 1098-1432 einen weiteren Hauptteil darstellen. Zu ihm rechne ich also das vierte Epeisodion mit Klytaimestra, Iphigenie und Agamemnon (V. 1098-1275), nach dessen Abgang die lyrische Szene zwischen Tochter und Mutter (V. 1276-1337) und das fünfte Epeisodion mit Klytaimestra, Iphigenie und Achill (V. 1338-1432). Wir haben es also mit zwei Aktionsszenen und einer Zwischenszene zu tun. Ich wende mich zunächst der ersten Aktionsszene, also dem 4. Epeisodion zu. In ihm ruft Klytaimestra Iphigenie und Orest als Verbündete auf die Bühne (V. 1117-1119) und kämpft dann mit einer Rede (V. 1146-1208) gegen Agamemnon für das Le-

05) Die hier vorgetragene Sicht auf die drei Stasima ist eng verwandt mit der von Foley, die allerdings zusätzlich auch die Parodos im Blick hat, wenn sie von einem „connected cycle“ (Foley S.78) spricht, der so von „marriage and war“ (l.c.S.81) handelt, dass „tension between odes and action“ (l.c. S. 81) entsteht.

ben ihrer Tochter. Diese (mit dem Orest-Baby auf dem Arm) setzt anschließend diesen Kampf mit einer eigenen Rede fort (V. 1211-1252). Doch Agamemnon macht alle *πειθῶ*-Bemühungen der beiden Frauen mit einer Rede zunichte (V. 1255-1275), in der er die Gründe dafür zusammenfasst, warum er auf dem Tode der Tochter besteht; ein Motiv dafür, von ihm bedeutungsvoll mit direkter Anrede an Iphigenie (V. 1269) an den Schluss gesetzt, ist die Bedeutung des Krieges für Hellas (V. 1269-1275). Die Bewahrung von dessen Freiheit sei Aufgabe auch von ihr, wie Agamemnon mit der Wiederholung der direkten Anrede in V. 1273 betont (V. 1273-1275). An den beiden Stellen, an denen er Iphigenie anredet, nennt er sie *τέκνον*, behandelt sie aber wie eine Erwachsene, denn sein Appell an sie, sich für das Gemeinwohl zu opfern, setzt eine Reife voraus, wie sie nur ein Erwachsener aufbringt. In der anschließenden Zwischenszene reagiert, nach einer Einleitung durch Klytaimestra (V. 1276-1278), Iphigenie allein (V. 1279-1335). Auf den Schlussappell des Vaters geht sie nicht ein, sie sieht sich vielmehr von der männlichen Instanz zum Tode verurteilt. Die Zwischenszene ist demgemäß erfüllt von ihrer Klage darüber, gehört also aufs engste mit der vorangehenden Aktionsszene zusammen und bildet mit dieser eine Einheit.

Das 5. Epeisodion, die zweite Aktionsszene, beginnt mit dem von Iphigenie bemerkten Auftritt Achills (V. 1338/9). Iphigenie möchte deswegen abgehen, doch ihre Mutter bestimmt sie zum Bleiben (V. 1340-1344). Den anschließenden Dialog mit Klytaimestra (V. 1345-1368a) beginnt Achill wie in einem Botenbericht mit der entscheidenden Nachricht zuerst: Die Heeresversammlung hat den Tod Iphigenies beschlossen (V. 1347a mit 1348a). Achill berichtet, wie er auf dieser Versammlung unter Gefahr für sein Leben (V. 1348a mit 1349a) sich gegen diesen Beschluss gewehrt hat, aber hoffnungslos in die Minderheit geraten ist (V. 1351-1357). Trotz seiner Isolierung werde er für Iphigenies Leben mit einer kleinen Schar Getreuer kämpfen (V. 1358-1360a). Das läuft auf einen Kampf mit der großen Schar hinaus, die Odysseus anführt, um Iphigenie zur Opferstätte gewaltsam abzuführen (V. 1361b-1368a). Doch dieser Kampf ist vergeblich (V. 1368a). Iphigenie wird notfalls

an den Haaren gepackt und weggeschleift (V. 1365b). Achill spricht nicht aus, dass er selbst dabei sterben dürfte. Auch Achill scheitert also mit dem Versuch, Iphigenie zu retten. In dieser Situation wächst Iphigenie über sich selbst hinaus. Unvermittelt bricht sie mitten im Vers in den Dialog zwischen Mutter und Achill ein (V. 1368b) und macht in einer bis V. 1401 währenden Rede klar, dass sie sich zu der Erkenntnis durchgerungen hat (vgl. V. 1374-1376), dass es unter den gegebenen Umständen das einzig Sinnvolle ist, sich selbst für Hellas zu opfern, wie ihr Vater es ihr am Ende seiner Rhesis ans Herz gelegt hatte (V. 1269-1275). Diesen Entschluss bekräftigt sie gegenüber Achill (V. 1416-1420), der abschließend den Blick auf dessen Umsetzung lenkt (V. 1421-1432). So viel zur zweiten Aktionsszene.

Die V. 1098-1432 sind also zweigeteilt. Sie bestehen aus dem Verbund des 4. Epeisodions mit der Zwischenszene und dem 5. Epeisodion. Vergleicht man beide Teile, erkennt man folgende Beziehungen: In beiden sind Klytraimestra und auf ihr Betreiben hin auch Iphigenie anwesend. Dort kämpfen Mutter und Tochter, hier kämpft Achill um das Leben der jungen Frau. Beide scheitern, jene an Agamemnon, dieser an der Übermacht des Heeres. Auf das gemeinsame Scheitern von Mutter und Tochter reagiert Iphigenie mit einem Lied, in dem sie ihren Tod beklagt. Auf das Scheitern Achills reagiert sie mit einer Rede, in der sie ihren Tod mutvoll auf sich nimmt. Aus der Konfrontation mit dem Vater wird Kooperation. Darauf beruht die dramatische Steigerung zwischen beiden Teilen. Alle diese Beziehungen zusammen bewirken die Einheit der V. 1098-1432 und machen sie zu einem weiteren Hauptteil. Soviel zu den beiden Hauptteilen in der Mitte des Stückes.

Sie haben folgende Merkmale gemeinsam: Ihr Kernbestand sind zwei Aktionsszenen. In beiden sind bestimmte Schauspieler kontinuierlich anwesend. Beide Szenen sind motivisch miteinander verknüpft. Jeweils in der zweiten Aktionsszene tritt ein unerwartetes Ereignis ein, das für eine dramatische Steigerung innerhalb beider Hauptteile sorgt. Dieser Kernbestand wird um eine oder mehrere Zwischenszenen erweitert.

2b) Von der Vielfalt der überlieferten Formen zur Einheit der Hauptteile am Anfang und Ende des Dramas

Es geht um die V. 1-542 und V. 1433-1629, also um Versgruppen mit textlich umstrittenen Teilen.

Methodisch geht es also um die Erprobung zweier Hypothesen: a) Der Prolog ist echt; b) Die umstrittenen Teile des Epilogs (6) sind echt. Sollte sich herausstellen, dass die V. 1-542 und 1433-1629 unter Einschluss ihrer umstrittenen Partien die soeben vorgestellten, auf sicherer Textgrundlage beruhenden Hauptteilkriterien erfüllen, hätten die Hypothesen a) und b) sich bewährt. Das wäre ein Argument für ihre Wahrheit.

Ich beschäftige mich zunächst mit V. 1-542, also dem Prolog, der Parodos und dem 1. Epeisodion.

Es ist evident, dass diese Verse den Kernbestand eines Hauptteils enthalten. Prolog und 1. Epeisodion sind die beiden Aktionsszenen, die der Entwicklung des Dramas an dessen Anfang gewidmet sind. In beiden spielt Agamemnon die Hauptrolle (7). Es trifft ferner zu, dass in der zweiten Aktionsszene ein unvorhergesehenes Ereignis eintritt, es sind hier sogar zwei: zum einen wird Agamemnons in der ersten Aktionsszene abgeschickter Briefbote von seinem Bruder abgefangen (V. 303-316); zum anderen geschieht hier, was Agamemnon dort verhindern wollte: Iphigenie erscheint in Aulis, und das nicht nur allein, sondern in Begleitung von Klytaimestra (V. 457a). In der Abfolge der beiden Aktionsszenen vollzieht sich dadurch eine dramatische Steigerung. Durch die Parodos ist auch die Erweiterung des Kernbestands um eine Zwischenszene gegeben. Es bleibt zu prüfen, ob auch das Wichtigste, die motivische Verknüpfung der Aktionsszenen, vorhanden ist. Die Richtung, die die Untersuchung dabei einzuschlagen hat, hat Euripides selbst vorgegeben, indem er, wie sich zeigen wird, in beiden Aktionsszenen eine intertextuelle Beziehung zu den Versen 192-227 der Parodos von A. Ag. herstellt. Dort lassen sich die beiden Atriden bei ihrer ersten Reaktion auf den Kalchas-Spruch von ihren ablehnenden Gefühlen leiten; sie stoßen den Stab auf die Erde und

06) Die Zweifel beziehen sich vor allem auf die V. 1532-1629; vgl. Stockert S. 79-87.

07) Er ist der Mann „auf den Euripides in der ersten Hälfte des Dramas unser Interesse fast ausschließlich lenkt“ (Friedrich S. 81)

weinen (A.Ag. V. 202b-204). Danach tritt Menelaos ganz in den Hintergrund. Es ist Agamemnon allein (A.Ag. V. 205-217), der sich abwägend für den Vollzug des Orakelspruchs entscheidet, weil er das Heer nicht im Stich lassen will (A.Ag. V. 212-217). Für diesen Zweck die Tochter zu opfern ist für ihn in Ordnung (θέμις: V. 217a).

Diese Darstellung ist vergleichbar mit derjenigen im IA-Prolog. Auch hier ist die erste Reaktion ablehnend; sie kommt aber von Agamemnon allein: er will den Feldzug absagen (V. 94-96). Nun kommt Menelaos ins Spiel: er überredet den Bruder dazu, von seinem Vorhaben Abstand zu nehmen und die Tötung der Tochter auf sich zu nehmen (V. 97/8a).

Anders als bei A. wird bei E. die Überstellung des Opfers nach Aulis zum Problem. Da Agamemnon wohl zu Recht annimmt, dass Klytaimestra die Tochter niemals ziehen lässt, wenn sie die wahre Absicht kennt, entscheidet er sich im Rat mit Menelaos, aber auch mit Kalchas und Odysseus, seine Frau mit der Lüge von der Hochzeit mit Achill zu überlisten (V. 98b-107a). Wieder anders als bei A. hält der König bei E. an seinem Tötungsentschluss nicht fest. Ganz auf sich allein gestellt kommt er zu der Entscheidung, dass der gemeinschaftlich gefasste Entschluss falsch ist. Hat er sich über Klytaimestras Gegengründe Gedanken gemacht? Schreckt ihn die Vorstellung, dass er, wie bei A. beschrieben, ungerührt von ihrem Aufbegehren die Tochter mit Gewalt auf den Altartisch zwingen lässt (A.Ag. V. 228-247), um dann das Schwert auf ihren Nacken niedersausen zu lassen (A.Ag. V.248)? Über seine Beweggründe schweigt Agamemnon sich an dieser Stelle aus. Auf jeden Fall möchte er nicht, dass Iphigenie nach Aulis kommt (V. 107b-110), weil sie dann dem Zugriff von Menelaos, Kalchas und Odysseus und damit dem Tode ausgesetzt ist. Soviel zum Vergleich zwischen Teilen der A.Ag. -Parodos und der 1. Aktionsszene der IA-Verse 1-542.

Damit komme ich zur zweiten Aktionsszene innerhalb dieser Verse und werfe auch hier zunächst einen Blick auf die Darstellung in der Parodos von A.Ag.: Nachdem Agamemnon sich zur Tat entschlossen hat, brandmarkt der Chor die Tötung des Kindes als *δυσσεβῆ τροπαίαν ἀναγνον, ἀνίερον* (A.Ag. V. 219/ 220) und schließlich als *παντότολμον* (l.c. V. 221). Dass Agamemnon es trotzdem

tut, erklärt er sich mit ἀνάγκας...λέπαδνον (l.c. V.218).

Nun zurück zu Euripides und dem 1. Epeisodion der IA. In einer Rede, in der er sich gegen die Angriffe seines Bruders (V. 334-375) verteidigt ((V. 378-401), verurteilt Agamemnon die Tötung des eigenen Kindes scharf; er nennt sie ἄνομα ... κοῦ δίκαια (V. 399). Dass er am Ende der zweiten Aktionsszene sich trotzdem zur Tötung der Tochter entschließt, begründet er mit ἀνάγκης ζεύγμα-τ(α) (V. 443) und später mit ἀναγκαίης τύχας (V. 511). Sowohl bei Aischylos wie auch bei Euripides wird also die Opferung des Kindes scharf verurteilt und die Tatsache, dass sie trotzdem vollzogen wird, mit dem Hinweis auf eine ἀνάγκη erklärt. Aber bei Aischylos ist es der Chor, der als Außenstehender Agamemnon ver- und beurteilt, bei Euripides hingegen kommen Be- und Verurteilung aus Agamemnon selbst; auch wenn er am Ende wie bei Aischylos zur Tötung der Tochter sich entschließen muss, tut er es in dem Bewusstsein, dass er etwas Verwerfliches tut. Daher leidet er anders als bei Aischylos unter dem, was er tun muss (V. 536/7) und zieht das Mitgefühl der Rezipienten auf sich. Soviel zum Vergleich der zweiten Aktionsszene der IA-Verse 1-542 mit Teile der A.Ag.- Parodos.

Durch den Vergleich hat sich für beide Aktionsszenen, den Prolog und das 1. Epeisodion der IA, ergeben, dass der Agamemnon des Euripides dadurch charakterisiert ist, dass er mit dem Kalchas-Spruch nicht übereinstimmt; er hält es für falsch, ihm zu willfahren. Diese Überzeugung ist das Motiv, das beide Aktionsszenen miteinander verbindet. Auch das wichtigste Merkmal der beiden mittleren Hauptteile trifft also auf die V. 1-542 zu. Sie bilden daher ebenfalls einen Hauptteil. Von V. 1-1432 besteht die IA also aus drei Hauptteilen.

Die verbleibenden knapp 200 Verse (V. 1433-1629) können nicht mehr als einen einzigen und damit den vierten Hauptteil umfassen. Genügen sie den bereits bewährten Kriterien? Der Kernbestand eines Hauptteils ist zweifellos vorhanden: Es gibt zwei Aktionsszenen (V. 1433- 1509 und 1532-1629). Dieser Kernbestand wird auch hier durch eine Zwischenszene erweitert (V. 1510-1531) (8).

08)Für Stockert S. 618 erfolgt der Abgang Iphigenies erst mit V. 1521. Mir erscheint plausibel, dass Iphigenie die Bühne verlässt, nachdem sie V. 1505-1509 Abschied vom Leben genommen hat. V. 1510 besagt dann, dass der Chor (mit den Rezipienten) der entschwindenden Iphigenie nachblickt, solange sie noch nicht ganz ihren Blicken ent-

Es trifft auch zu, dass in der zweiten Aktionsszene etwas Unvorhergesehenes passiert: Nicht Iphigenie, sondern eine Hirschkuh fällt dem Schwert des Priesters zum Opfer; von jener aber fehlt jede Spur.(V. 1581b-1589). Damit ist auch für die dramatische Steigerung zwischen beiden Aktionsszenen gesorgt. Auch die kontinuierlich anwesenden Personen sind vorhanden. Außer dem Diener Agamemnon, der dort als Begleiter Iphigenies und hier als Bote Agamemnon's fungiert, sind das vor allem Klytaimestra und Iphigenie (9). Zum Schluss bleibt das Wichtigste, die motivische Verknüpfung, zu prüfen. Von Klytaimestra her ergibt sich Folgendes. Zu Beginn der ersten Aktionsszene soll sie von Iphigenie in ihrem Schmerz besänftigt und zur Hinnahme von deren Entscheidung bewegt werden (V, 1433-1446); dieser Versuch gelingt (V. 1445). Dann versucht sie die Mutter zu überreden, sich mit dem Vater zu versöhnen. Dieser Versuch misslingt jedoch, da Klytaimestra Agamemnon die Hochzeitslüge nicht verzeiht (V. 1453-57). Zu Beginn der zweiten Aktionsszene soll sie vom Boten im Auftrag Agamemnon's davon überzeugt werden, dass Iphigenie gerettet ist (V. 1604-1606). Daher fordert dieser Klytaimestra auf, ihrem Mann nicht länger zu grollen (V. 1609), wozu sie sich aber nicht verstehen kann (V. 1615-1618). In beiden Aktionsszenen ist Klytaimestra also Ziel einer Überredung. Hier wie dort kann sie sich mit dem Schicksal Iphigenies abfinden, sei es nun der Tod oder die Entrückung, aber zum Frieden mit Agamemnon kann weder dessen Beauftragter noch die Tochter sie bewegen.

Nun zur motivischen Verknüpfung mittels Iphigenies. In der ersten Aktionsszene organisiert sie ruhig und überlegt ihren Abgang durch die Wahl eines Begleiters (V. 1458-63) und lässt mit großer Beherrschung endgültig die Mutter hinter sich (V. 1464-1466) Dann tritt sie unter Einbeziehung des Chors (V. 1467-1473 und V. 1500-1509) mit tapferer Entschlossenheit ihren letzten Gang (V. 1467-1509a) an. Bevor ich ihren Weg in der zweiten Aktionsszene verfolge, wende ich mich kurz der

schwunden ist. Unter dieser Annahme ist der Chor dann auch lange genug allein auf der Bühne, damit die Zeit markiert wird, die über den Ereignissen vergeht, die der folgende Botenbericht vergegenwärtigt.

9) Das gilt auch für die Zeit nach ihrer Entrückung, denn die auf der Bühne noch anwesenden Personen (Bote: V. 1608, Chor V. 1614, Klytaimestra V. 1615 und Agamemnon V. 1622) sprechen über ihren Verbleib und machen sie damit gegenwärtig.

Zwischenszene zu (V. 1509b-1531). Diese ist nicht nur durch den Gleichklang des Anfangs (V. 1510/1 || 1475/6), sondern auch motivisch mit der ersten Aktionsszene aufs engste verbunden, denn der Chor wünscht ebenso wie Iphigenie, dass durch deren Opfer Artemis den Feldzug gegen Troja gelingen lässt. Nun aber zum Weg Iphigenies in der zweiten Aktionsszene (V. 1532-1629). Mit unbeirrtem Mut betritt sie den Ort ihres Sterbens (V. 1543-1547a). Sie tröstet den vom Abschiedsschmerz ergriffenen Vater (V. 1547b-1550 und V. 1557/8) und macht vor allem klar, dass sie sich vollkommen freiwillig als Opfer darbiehen wird; es bedarf also keiner Gewalt, um sie auf den Opfertisch zu zwingen (V. 1551-1560). Der Unterschied zur Darstellung der gleichen Situation in A. Ag. V. 228-247 könnte nicht größer sein. Bis zum Schwerthieb bleibt Iphigenie sich selber treu. Von ihr her gesehen besteht die motivische Verknüpfung beider Aktionsszenen also darin, dass sie hier wie dort mutvoll entschlossen ihren Entschluss zum Opfer wirklich in die Tat umsetzt und damit ihre *εὐψυχία* und *ἀρετή* (V. 1562) unter Beweis stellt. In den V. 1433-1629 sind also beide Aktionsszenen über die beiden Frauen motivisch miteinander verbunden. Damit steht fest, dass diese Verse alle architektonischen Vorgaben der mittleren Hauptteile erfüllen und damit der vierte und letzte Hauptteil sind. Die Suche nach Hauptteilen ist damit abgeschlossen. Sie hat zu dem Ergebnis geführt, dass die IA aus vier gleich strukturierten Hauptteilen oder „Vierteln“ besteht.

2c) Von der Vielfalt der Hauptteile zur Einheit der „Hälften“

Im einem ersten Schritt geht es darum zu zeigen, dass Euripides die Hauptteile 1 und 2 zu einer Hälfte verbunden hat. In Hauptteil 1 wird, wie oben ausgeführt wurde, dargestellt, wie Agamemnon am liebsten dem Spruch des Kalchas den Gehorsam verweigert hätte, dabei aber scheitert und doch gehorcht, aber mit innerer Distanz. Dieser für die weitere Untersuchung wichtige Befund ergibt sich allein aus dem textlich gesicherten Abschnitt des 1. Hauptteils, dem 1. Epeisodion. An dessen Ende bittet er den Bruder und den Chor, gegenüber Klytaimestra Stillschweigen zu bewahren (V. 538-541). Wenn ihm schon die Tötung der Tochter nicht erspart bleibt, möchte er sich wenigstens den Widerstand Klytaimestras dagegen solange wie möglich ersparen. Das ist nach dem Scheitern des

Hauptziels sein sekundäres Ziel. Deswegen hält er im 2. Hauptteil bei der Begrüßung von Frau und Tochter, wenn auch mit einigen Mühen, die Lüge von der Hochzeit mit Achill aufrecht, doch im weiteren Verlauf scheitert er damit wegen des Seitenwechsels seines Dieners. Das den ersten und zweiten Hauptteil verbindende Motiv ist also das Scheitern von Agamemnons primärem und sekundärem Ziel: jenes, die Rettung der Tochter, scheitert an deren Ankunft in Aulis, also an einem unvorhergesehenen Ereignis; dieses, die Geheimhaltung seiner Tötungspläne, am Verrat des Dieners, einem weiteren unvorhergesehenen Ereignis. Die Einweihung Klytimestras in Agamemnons wirkliches Vorhaben ist die dramatische Steigerung vom 1. zum 2. Hauptteil. Soviel zur Vereinigung der beiden ersten Hauptteile zu einer „Hälfte“.

Gibt es eine solche Verbindung auch zwischen den beiden letzten Hauptteilen? Ich wende mich zuerst dem dritten Hauptteil zu. In dessen Einleitung wird Agamemnon von Klytimestra mit der ihm peinlichen Tatsache konfrontiert, dass sie die Wahrheit kennt (V. 1098-1145). Vor ihr und der Tochter muss er sich nun in aller Offenheit dafür rechtfertigen, dass er die Tötung des Kindes zum Ziel hat (V.1255-1275), nutzt aber die mit der Offenheit gegebene Chance und bittet, wie bereits oben ausgeführt, die Tochter, mit ihm gemeinsam die Freiheit Griechenlands sich zum Ziel zu setzen (V. 1269-1275). Wenn schon sein oberstes Ziel, die Rettung der Tochter, unerreichbar ist, möchte er wenigstens deren Opferung nicht gegen, sondern mit ihrem Willen vollziehen. Das ist sein sekundäres Ziel, das er am Ende des 3. Hauptteils durch Iphigenies Rede erreicht; da diese ihn nicht zum Adressaten hat, erfährt er erst später davon.

Nun zum 4. Hauptteil in seiner überlieferten Form. Die Echtheit seiner umstrittenen Teile steht damit erneut auf dem Prüfstand. In ihm erfährt Agamemnon zunächst die Erfüllung seines Zweitwunsches. Danach erfährt er, dass die Göttin Iphigenie dem Schwert des Opferpriesters entzogen und durch eine Hirschkuh ersetzt hat, so dass wider alles Erwarten am Ende sogar sein Hauptwunsch in Erfüllung gegangen ist.

Das den dritten und vierten Hauptteil zu einer „Hälfte“ verbindende Motiv besteht also darin, dass

Agamemnon seine Ziele erreicht, sowohl sein sekundäres wie sein primäres, und dass mit der Erfüllung sogar seines Hauptwunsches auch die dramatische Steigerung vom dritten zum vierten Hauptteil gegeben ist .

2d) Von der Vielfalt der „Hälften“ zur Einheit des Ganzen

Aus dem vorangehenden Abschnitt ergibt sich, dass die beiden „Hälften“ dadurch miteinander verbunden sind, dass es in beiden um je zwei Ziele Agamemnons geht. Dort scheitert er zweimal, hier kommt er zweimal ans Ziel. Nun fällt auf, dass der Primärwunsch, mit dem er im ersten Hauptteil scheitert, ihm im vierten erfüllt wird, während im zweiten und dritten Hauptteil die Nichterfüllung oder Erfüllung eines Zweitwunsches im Mittelpunkt steht. Es hat also den Anschein, dass Euripides die Hälften noch fester miteinander verbunden hat, indem er ihre Hauptteile über Kreuz aufeinander bezieht. Dieser Frage gilt es nachzugehen. Ich beginne mit den auf einem gesicherten Text beruhenden Hauptteilen zwei und drei.

Es zeigt sich, dass es hier wie dort eine Szenenfolge gibt, in der die aus Argos angereisten Frauen mit Agamemnon (V. 590-750 und 1098-1275), und eine andere, in der sie mit Achill kommunizieren (V. 801-1035 und V. 1338-1432). Ich wende mich zunächst den beiden Szenenfolgen mit Agamemnon zu. Ihre Gliederung ist vergleichbar. Beide beginnen mit einer Einleitung (V.590-639 und 1098-1145). Im anschließenden zentralen Mittelstück wenden nacheinander Mutter und Tochter sich einzeln an den Mann bzw. Vater (V. 640-741 und 1146-1252). Den Schluss bildet eine kleinere Rhesis Agamemnons (V. 742-750 und V. 1255-1275). Dieser Dreiteilung folge ich, wenn ich mich nun dem Vergleich im Detail zuwende.

Ich beginne mit den Einleitungen. Bis auf die Regieanweisungen (V. 590-606), die in der zweiten Einleitung fehlen, stimmen beide darin überein, dass sie mit einem Redebeitrag Klytaimestras beginnen (V. 607-630 und V. 1098-1105), an dessen Ende sie hier wie dort den Auftritt Agamemnons ankündigt (V. 630 und 1103-1105). Darauf folgt ein Dialog (V. 631-639 und V.1106-1145), der hier wie dort durch eine Entscheidung Klytaimestras beendet wird, die zum zentralen Mittelstück

führt. Ihre Entscheidung dort: Als „Papakind“ darf Iphigenie den Vater zuerst begrüßen (V. 638/9); ihre Entscheidung hier: Sie ist sich sicher, dass der Vater die Tochter opfern will, auch wenn er dies nicht offen eingesteht, aber die von ihm gelieferten Indizien sind eindeutig (V. 1142/3), eine Feststellung, der er nicht widerspricht (V. 1144/5), so dass sie ab V. 1146 mit ihrer Anklagerede beginnt. Soweit zu den Einleitungen.

Auf sie folgen die zentralen mittleren Partien. In ihnen sprechen die beiden Frauen nacheinander in unterschiedlicher Reihenfolge, dort überwiegend stichomythisch, hier in Form von Reden mit dem Mann und Vater. Die Verbindung beider Partien besteht darin, dass die stichomythischen die Rhesis-Kommunikationen vorbereiten. Ich zeige das zuerst an der Vater-Tochter-Kommunikation. Deren Stichomythie (V. 640-685a) ist geprägt von tiefer Zuneigung. Beide freuen sich über ihr Wiedersehen (V. 640/1). Als Iphigenie merkt, dass dem Vater die Freude schwerer fällt als ihr (V.642/3), bemüht sie sich bei ihm um Übereinstimmung mit ihrem Gefühl (V. 646, 648, 650, 654). Er lobt sie dafür (V. 653a, 655b), aber leidet darunter (V. 653b, 655a). Agamemnons Gefühle werden am Ende dieses Gesprächs besonders deutlich. Er fordert die Tochter auf, ins Zelt zu gehen (V. 678a). Bevor er sie gehen lässt, nimmt er Abschied von ihr und ist dabei von seinen Gefühlen für sie so überwältigt (V. 679-684), dass er abbricht und sie erneut bittet, ins Zelt zu gehen (V. 685a).

Die besonders herzliche Beziehung zwischen Vater und Tochter, die die Stichomythie prägt, wird von Iphigenie auch in den Mittelpunkt ihrer Rede gestellt (V. 1211-1252). Sie erinnert den Vater an ihre Harmonie in der Vergangenheit (V. 1220-1222) und deren geplante Fortsetzung in der Zukunft: Er antizipierte ihre Heirat (V. 1223-1225), sie hingegen seinen Besuch bei ihr in der neuen Familie (V. 1228-1230). Damit möchte sie in der Seele ihres Vaters den Wunsch wachrufen, ihnen beiden diese schöne Zukunft zu erhalten. Ihren Appell an die Kindesliebe seines Vaterherzens verstärkt sie, indem sie das Orest-Baby zum zweiten Bittsteller macht (V.1241-1248). Das höchste Gut, so hatte sie anfangs betont, ist für sie das eigene Leben (V. 1218/9). Wirkungsvoll wiederholt sie diese Überzeugung als Schlussformel am Ende ihrer Rede (V. 1249-1252). Soviel zur Vater-Tochter-

Kommunikation in Stichomythie und Rede.

Als nächstes ist zu zeigen, wie auch bei der Mann-Frau-Kommunikation die weitgehend stichomythisch geprägten Verse (V. 685b-741) die Rede vorbereiten. In jenen ist Klytaimestra zunächst ihrem Mann gegenüber verständnisvoll (V. 691-693, 710-712, 724). Als er ihr jedoch in deren Schlussteil (V. 725-741) vorschlägt, ihm die Übergabe der Braut an den Bräutigam zu überlassen, während sie nach Hause zurückfährt (V. 729,731), erscheint ihr das als Verrat an ihrer Tochter (V.732a) und an einer Aufgabe, die allein ihr, der Mutter, zusteht (V. 736). Als Agamemnon nicht nachgibt (erneutes $\pi\theta\omicron\upsilon$ V. 739a nach 725b), erteilt sie ihm, nicht ohne sich auf Hera zu berufen, kurz und damit scharf eine Absage, indem sie ihm entgegenhält, die Regelung des Öffentlichen sei seine, die des Privaten aber ausschließlich ihre Angelegenheit (V. 739b/41). Rational argumentierend weist sie also ihren Mann in die Schranken und bleibt in Aulis. Aus der anfänglich verständnisvollen Klytaimestra wird also im Schlussteil der Stichomythie eine Frau, die ihren Mann nicht mehr versteht und sich deswegen ihm widersetzt. Es ist nur dieser Schlussteil, der auf die spätere Rede vorbereitet (10). In dieser widersetzt sich Klytaimestra ihrem Mann, weil er für sie Unerträgliches betreibt, den Tod der gemeinsamen Tochter. Das beleidigt sie als Frau und Mutter. Sie wehrt sich mit machtvollen Argumenten, also rational. Sie begründet ihren Widerstand vom $\omicron\tilde{\iota}\kappa\omicron\varsigma$ her, vor allem in den V. 1148-1184: Schon einmal hat Agamemnon ihr ein Kind getötet (V. 1151/2), doch sie hat ihm verziehen (V. 1157a) und war ihm eine vorzügliche Hausherrin (V. 1157-1165). Sollte er aber ein zweites Mal mörderisch in den Bestand des $\omicron\tilde{\iota}\kappa\omicron\varsigma$ eingreifen, könnte es sein, dass sie zusammen mit den verbleibenden Töchtern ihm bei seiner Heimkehr einen bösen Empfang bereitet (V. 1180-1184a). Das ist noch kein Entschluss zu einer Handlung; sondern ein Gedanken-spiel mit einer unbestimmten Drohung, das Agamemnon zeigen soll, dass die Tötung Iphigenies eine von ihr als Frau und Mutter nicht zu dulden vaterlich-männliche Grenzüberschreitung ist. Der Vergleich der innerfamiliären Kommunikationen ist damit abgeschlossen.

10) Auf diese Beziehung zwischen Stichomythie und Rede verweist auch Hansen S. 114.

Auf beide reagiert Agamemnon abschließend mit einer Kurzhesis. Bei der ersten (V. 742-750) ist er allein auf der Bühne, bei der zweiten (V.1255-1275) sind die Frauen anwesend und er spricht sie an (V. 1257, 1259, 1262, 1269, 1273). Entscheidend ist, dass er hier wie dort, unbeeindruckt von den Gefühlen seiner Tochter und dem Widerstand seiner Gattin, seinen einmal gefassten Entschluss bekräftigt, Iphigenie für Hellas sterben zu lassen (V. 746-748 und V. 1269-1275). Hier wie dort geht Agamemnon nach seinem Schlusswort ab. Die Besprechung der beiden Szenen, in denen die aus Argos angereisten Frauen dem Mann und Vater begegnen, ist damit abgeschlossen. Euripides hat sie bis in Details hinein parallelisiert und damit aufeinander bezogen. .

Als nächstes sind diejenigen Szenenfolgen der Hauptteile 2 und 3 zu vergleichen, in denen die Frauen aus Argos mit Achill in Kontakt treten (V. 801-1035 und 1338-1432). In Hauptteil 2 hat nur Klytaimestra Kontakt mit Achill. Iphigenie ist im Zelt. Als sich die Möglichkeit ergibt, auch sie auf die Bühne zu holen (V. 992), einigen sich Klytaimestra und Achill darauf, die Etikette einzuhalten und eine unverheiratete junge Frau nicht hinzuzuziehen (V. 993-1001). Wenn es nur nach Iphigenie ginge, wäre sie auch im 3. Hauptteil nicht dabei. Als Achill auftritt (V. 1338/9), möchte sie abgehen, doch Klytaimestra bestimmt, dass sie bleibt, weil sie in ihrer Situation einen Rückzug aus Scham sich nicht leisten kann (V. 1343/4). Das Gespräch führen aber nur Klytaimestra und Achill (V. 1345-1368a), bis Iphigenie mit ihrer Rede sich an die Mutter wendet (V. 1368b-1401). Als diese daraufhin verstummt, wendet Achill sich an Iphigenie (V. 1404-1415 und 1421-1432, jeweils 10 Verse), unterbrochen von der ersten und einzigen Anrede der jungen Frau an ihn (V. 1416-1420 = 5 Verse).

Beide Szenen mit Achill stimmen darin überein, dass sie zweigeteilt sind. In der ersten liegt die Grenze zwischen V. 899 und 900. In den V. 801-899 (A) geht es um die Aufdeckung des Trugs, in den Klytaimestra und Achill verwickelt sind, in den V. 900-1035 (B) aber darum, wie die beiden darauf reagieren. In der zweiten liegt die Grenze innerhalb des Verses 1368. In den V. 1338-1368a (A) geht es darum, dass Achill keine Chance auf Rettung für Iphigenie sieht (V. 1368a), in den V. 1368b-1432 (B) aber darum, wie sie selbst darauf reagiert.

Ich vergleiche zunächst die A- Teile (V. 801-899 und 1338-1368a). Der A -Teil dort wird beherrscht vom unvorhergesehenen Ereignis, der Aufdeckung der Wahrheit durch den Diener. Im A - Teil hier findet erkennbar nichts auch nur annähernd Vergleichbares statt. Nun ist aber zu bedenken, dass das unvorhergesehene Ereignis im 3. Hauptteil, Iphigenies Sinneswandel, in ihrer Rede nur als bereits geschehen verkündet wird. Den Weg dahin hat sie aber vorher zurückgelegt. Wann das geschehen ist, lässt sich eingrenzen. Da sie vor V. 1338 noch ihre Opferrolle beklagt hat, muss der Sinneswandel innerhalb der V. 1338-1368a eingetreten sein: Unter dem Eindruck der Unterhaltung zwischen Klytaimestra und Achill legt sie, völlig unbemerkt durch ihre Mitspieler und die Rezipienten, in ihrem Inneren den weiten Weg von der Ablehnung zur Bejahung des Opfers zurück (11). Ebenso wie in V. 801-899 vollzieht sich also auch in den V. 1338-1368a etwas Unvorhergesehenes, nur geschieht es dort offen und hier unbemerkt. Soweit zu den A- Teilen beider Achill-Szenen.

Ich wende mich nun den B- Teilen zu (V. 900-1035 und 1368b- 1432). Diese sind in sich zweigeteilt. Sie bestehen aus einem Redenteil (V. 900-974 und V. 1368b-1401 mit trennenden Chorverspaaren 917/8; 975/6 und 1402/3) und einer Folgeszene, in der auf die Reden reagiert wird (V. 977-1035 und 1404-1432). Meine Aufmerksamkeit gilt zunächst dem Redenteil. Dort handelt es sich um ein Redenpaar: Auf Klytaimestras Hikesie (V. 900-916) antwortet Achill mit seiner eigenen Rede (V. 919-974); hier handelt es sich um eine einzelne, mitten im V. 1368 hervorbrechende Rede ohne alle wahrnehmbare Vorbereitung. Von diesen drei Reden sind die Achills und Iphigenies vergleichbar, denn:

-Die redenden Personen sind junge Menschen. Achill bezeichnet sich selbst so (V. 933), Iphigenie dürfte noch jünger sein als er.

-Beide sehen sich einer von Agamemnon geschaffenen Situation gegenüber, durch die sie ihren Wert in Frage gestellt sehen. Achill muss erkennen, dass Agamemnon ihn bei der Abfassung des ersten Briefes einfach übergangen (vgl. V. 961) und damit zu einem Nichts gemacht hat (V. 945,

11) Die IA Verse 1338 -1368a sind also eine Parallele zu Phoin. 834-959, wo ebenfalls ein blutjunger Mensch, Kreons Sohn Menoikeus, beeinflusst von dem Gespräch zwischen Teiresias und seinem Vater, sich unbemerkt zu einem dann alle überraschenden Entschluss durchringt: Wie Iphigenie entschließt er sich zum Selbstopfer.

968). Iphigenie wird klar, dass sie nach dem Scheitern aller Rettungsversuche in entwürdigender Weise Opfer männlicher Gewalt wird (V. 1361b-1366a und V. 1458) und ein anderer Mensch, der ihr helfen will, dabei ums Leben kommt (V. 1371-1373).

-Die einzige Möglichkeit, ihren Wert zu behaupten, sehen beide darin, einem Vorschlag zu selbstlosem Handeln zu folgen. Achill entscheidet sich, Klytimestras Bitte zu entsprechen und die Rettung Iphigenies zu betreiben, diese hingegen dafür, im Sinne ihres Vaters (V. 1269-1275) sich freiwillig zu opfern und so den Schulterschluss mit diesem wiederherzustellen.

-Beide Sprecher wiederholen ihre Entscheidung mehrfach, so sehr sind sie von deren Bedeutung für den Erhalt des eigenen Wertes und damit auch von deren Endgültigkeit überzeugt (Achill V. 935-937, 944-947, 948-951 und vor allem 973/4; Iphigenie V. 1375/6, 1378-1384, 1397-1401).

-Für die Behauptung ihres Wertes bringen beide ein Opfer. Achill lässt den Kriegsruhm fahren, der ihm, wie bereits erwähnt, verheißen war, noch bevor er auf der Welt war (V. 1062-1075). Iphigenie hingegen opfert das Wertvollste, das sie hat, ihr eigenes Leben. Freilich erweisen sich beide Opfer nicht als gleich sinnvoll. Iphigenies Opfer macht den Weg frei für das Kriegsglück der Griechen, Achill aber würde auch mit seinem Tode Iphigenie nicht retten (V. 1368a). Zwischen seinem Anspruch (V. 973/4) und der Wirklichkeit klafft eine Lücke. Soviel zur Parallelität der beiden Reden.

Auch die beide Folgeszenen (V. 977-1035 und V. 1404-1432) sind vergleichbar. Sie beginnen nach dem Vorbild des Chors (V. 975/6 und 1402/3) mit einem Lob für den Sprecher der gerade beendeten Rede. Dort lobt Klytimestra Achill (V. 982b-984, 990/1), aber ohne Überschwang (V. 977/8, 1014, 1033). Hier bleibt sie stumm, denn Iphigenies Entscheidung zum Selbstopfer ist nicht in ihrem Sinne. So fällt Achill die Rolle des Lobredners für Iphigenie zu. Er lobt sie enthusiastisch (V. 1407-1409, 1411b) und möchte trotzdem, dass sie am Leben bleibt, damit er sie heiraten kann (V. 1404/5, 1410-1413a). Ihre Rede hat also bewirkt, dass er sich in sie verliebt hat. Ein schöneres Lob für Iphigenies Rede ist nicht denkbar. Auf das Lob folgt hier wie dort ein Beitrag des/der Gelobten, in dem diese(r) den in der Rede verkündeten Entschluss noch einmal bestätigt (V. 998-1007 und V.

1416-1420). Danach beginnt hier wie dort die Hinführung zum nächsten Hauptteil (V. 1009-1035 und V. 1421-1432). Dort schlägt Achill vor, dass die Frauen zunächst versuchen sollen, mit einer Hikesie Agamemnon umzustimmen (V. 1011); sollte das scheitern, wird er zur Stelle sein (V. 1028). Hier blickt er mit Iphigenie voraus auf das Geschehen an der Opferstätte (Tempus Futur in V. 1424-1432). Der Vergleich der beiden Achill-Szenen ist damit abgeschlossen. Sie sind parallel gebaut, denn ihre A- und B- Teile sind es, letztere sogar bis ins Detail.

Damit ist es möglich, einen Überblick über die Verbindung der Hauptteile 2 und 3 zu geben. Außer über die Bedeutung des unvorhergesehenen Ereignisses für Agamemnons Zweitwünsche sind beide wie folgt verbunden: beide beginnen mit einer Aktionsszene, die der Begegnung Klytaimestras und Iphigenies mit Agamemnon, und enden mit einer weiteren, die der Begegnung Achills entweder mit Klytaimestra allein oder mit beiden Frauen zusammen gewidmet ist. Die Szenen mit Agamemnon und die mit Achill sind also in beiden Hauptteilen parallel angeordnet. Das Wichtigste aber ist, dass diese parallel angeordneten Szenen auch parallel gebaut sind, wie oben gezeigt wurde. Die beiden Hauptteile an der Nahtstelle zwischen den beiden Hälften sind also besonders eng miteinander verbunden. Sie sind analoge Stücke: 3 = 2'

Dieses Ergebnis ermutigt dazu, auch die Hauptteile 1 und 4 am Anfang und Ende der beiden Hälften auf eine mögliche Verbindung hin zu befragen. Erneut beziehe ich die als unecht verdächtigten Partien in die Untersuchung mit ein, um zu prüfen, ob unter deren Einschluss architektonisch relevante Informationen sich ergeben, die es möglich machen, die Hauptteile 1 und 4 miteinander zu verbinden. In diesem Falle wäre auch etwas für die Echtheitsfrage gewonnen.

Im ersten Hauptteil tritt, wie rememberlich, Agamemnon zunächst als der Mann auf, der sich weigert, dem Kalchasspruch zu gehorchen, also die Opferung Iphigenies zu betreiben. Diese Haltung vertritt er schon im Prolog, also der ersten Aktionsszene dieses Hauptteils, aber mit Nachdruck tut er das erst in der zweiten, also dem 1. Epeisodion, wenn er im Redeagon mit Menelaos seinen Standpunkt

verteidigt. Doch nach der Ankunft Iphigenies in Aulis sieht er sich vor die Notwendigkeit gestellt, sie zu opfern, leidet jedoch darunter, dass er das tun muss. Die Rezipienten leiden mit ihm. Als Verweigerer des Menschenopfers unterscheidet er sich diametral von der Darstellung in der Parodos von A.Ag., als dessen Befürworter nähert er sich der Darstellung bei Aischylos wieder an.

Der 4. Hauptteil, und vor allem dessen zweite Aktionsszene, sind der Verwirklichung dessen gewidmet, wozu Agamemnon am Ende des ersten sich entschlossen hatte: der Opferung der Tochter. Er lässt sie geschehen, stöhnt aber er bei der Ankunft der Tochter an der Opferstätte auf, wendet sich weinend ab und verbirgt seine Tränen, indem er sein Gewand vor die Augen hält (V. 1547b-1550). Diese leidende Haltung braucht er nicht zu verlassen, weil Iphigenie mit ihm kooperiert (V. 1552b). Niemand muss sie auf den Opfertisch zwingen, sie legt sich freiwillig darauf (V. 1551-1560). Doch anders als erwartet stirbt Iphigenie nicht den Opfertod, denn göttliches Eingreifen hat das Menschen- durch ein Tieropfer ersetzt (V. 1584-1589). Agamemnon glaubt, dass Klytaimestra damit beschwichtigt ist und bricht erleichtert nach Troja auf (V. 1604-1606; V. 1621). Nur die Rezipienten wissen von seiner fortbestehenden Bedrohung (V. 1457) und leiden mit ihm. Vor dem Eingriff der Göttin steht die Vater-Tochter-Harmonie im Leid im Gegensatz zu dem massiven Konflikt, in dem die beiden bei Aischylos stehen (A.Ag.V.228-247). Nach deren Eingriff nähert sich die Darstellung bei Euripides derjenigen bei Aischylos wieder an: Der bei der Abreise nach Troja erleichterte Agamemnon des Euripides ist ebenso ahnungslos wie der des Aischylos bei seiner Rückkehr. Bei diesem hat der Chor böse Vorahnungen (A.Ag. V. 248-257), bei jenem sind es die Rezipienten.

Sowohl im ersten wie auch im 4. Hauptteil besteht ein intertextueller Bezug zu den Schlusstrophen von A.Ag. Inhaltlich gesehen wird dort aus dem überzeugten Verweigerer des Opfers dessen darunter leidender Befürworter, hier aus dem leidenden ein glücklicher Vater. In beiden Hauptteilen verändert sich also die Situation Agamemnons grundlegend. Am Ende gilt dort dem leidenden Befürworter und hier dem in seinem Glück ahnungslosen Vater das Mitgefühl der Rezipienten. Der

intertextuelle Bezug, der Glückswechsel und das Mitgefühl sind die drei Elemente, die den ersten und den vierten Hauptteil miteinander verbinden und so zu analogen Stücken machen: 4=1'. Damit ist auch dieses Kapitel abgeschlossen. Die beiden „Hälften“ werden in die Einheit des Gesamtwerks überführt, indem Euripides die beiden Hauptteile, die zu jeder „Hälfte“ gehören, über Kreuz, also chiasmatisch miteinander verbindet.

3) Zusammenfassung

a) Authentizität: Bei der Untersuchung der Architektonik wurden auch die umstrittenen Partien hypothetisch als echt eingeführt und daraufhin befragt, ob sie architektonisch relevante Informationen enthalten. Der Prolog liefert solche Informationen: es war möglich, ihn mit dem 1. Episodion zum ersten Hauptteil und diesen mit dem 2. Hauptteil zur ersten „Hälfte“ zu verbinden.

Zweimal also fügt der überlieferte Prolog sich nahtlos in die Gesamtarchitektonik der IA ein. Zweimal bewährt sich damit also auch die Hypothese von seiner Echtheit. Das spricht dafür, ihn mit z.B. Erbse (S. 269-280), Foley (S.102-105), Irogin (S. 252), Knox (S.261) und Mellert-Hoffmann (S. 92-155) für euripideisch zu halten.

Auch der Schluss liefert architektonisch relevante Informationen, die es erlauben, zum einen ihn als vierten Hauptteil zu klassifizieren; zum anderen, ihn mit dem dritten Hauptteil zur zweiten „Hälfte“ zusammenschauen; und schließlich, ihn in die chiasmatische Anordnung der Hauptteile einzubeziehen, auf der die Verbindung der Hälften zum Ganzen beruht. Dreimal also erweist sich der überlieferte Schluss als architektonisch relevant. Damit bewährt sich ebenso häufig die Hypothese von seiner Echtheit. Das spricht dafür, ihn zumindest aufs Ganze gesehen entgegen der *communis opinio* für euripideisch zu halten (12). Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hier die Auseinandersetzung mit den etwa bei Stockert auf S. 79-87 zusammengestellten Gegenargumenten zu führen.

Überdies zeigt die Graphik auf der letzten Seite dieser Arbeit, dass die Architektonik der IA der des „Orestes“ entspricht (13). Das ist ein weiteres Indiz dafür, dass der gesamte Text der „Iphigenie in

12) Das schließt nicht aus, dass es einzelne Verse gibt, die „sprachliche Besonderheiten, ja Abnormitäten“ (Stockert S. 84 mit Anm. 404) und „metrische Mängel“ (l.c. mit Anm. 405) aufweisen.

13) Klimpe 4928, S. 20

Aulis “ nicht anders als der des „Orestes“ von Euripides stammt.

b) Architektonik: Ausgangspunkt sind Aktionsszenen. Das sind in der IA der Prolog, die fünf Episoden, Iphigenies Abschiedsszene (V. 1433-1509) und die Schlusszene, die die Besänftigung Klytaimestras zum Ziel hat (V.1532-1629), insgesamt also acht. Je zwei aufeinanderfolgende Aktionsszenen verbindet Euripides zu einem Hauptteil, in der IA immer unter Einbeziehung von Zwischenszenen. Die Bindung erfolgt motivisch und beinhaltet eine Steigerung. In der IA gibt es demgemäß vier solcher Hauptteile. Je zwei aufeinanderfolgende davon verbindet der Autor zu „Hälften“. Die Verknüpfung erfolgt auch hier motivisch und zugleich steigernd. Beide „Hälften“ werden schließlich zur Einheit des Ganzen verbunden, dergestalt, dass die Hauptteile 1 und 4 sowie 2 und 3 aufeinander bezogen und damit in Form eines Chiasmus angeordnet werden. 1 und 4 sowie 2 und 3 sind motivisch und steigernd, 2 und 3 darüber hinaus auch durch die Form (paralleler Bau) aufeinander bezogen, so dass die beiden „Hälften“ an der Nahtstelle besonders dicht „vernäht“ sind. Die Architektonik der IA beruht also darauf, dass der Künstler in transparenter und damit dem Sapheneia-Ideal (14) genügender Weise auf der Ebene der Hauptteile, der Hälften und des Ganzen zweigeteilte Einheiten schafft, in denen dramaturgisch gesehen der Schwerpunkt in die zweite Einheit, also zum Ende hin verlagert ist. Bei der Entscheidung für dieses architektonische Prinzip hat Euripides sich von der Struktur der Handlung leiten lassen, in der mit Iphigenies Selbstopfer und ihrer Entrückung das Wichtigste am Ende geschieht. Jenes entlastet Agamemnon bei der Durchführung des Opfers, mindert also seine Tragik, während diese ihn zumindest aus seiner Sicht von aller Tragik befreit. Die Tragik aber, von der er selbst entlastet und befreit wird, wird von Iphigenie getragen (15), so dass das Stück zu Recht nach ihr und nicht nach ihm benannt ist.

Zu einer graphischen Darstellung des gesamten architektonischen Befundes s.S.23.

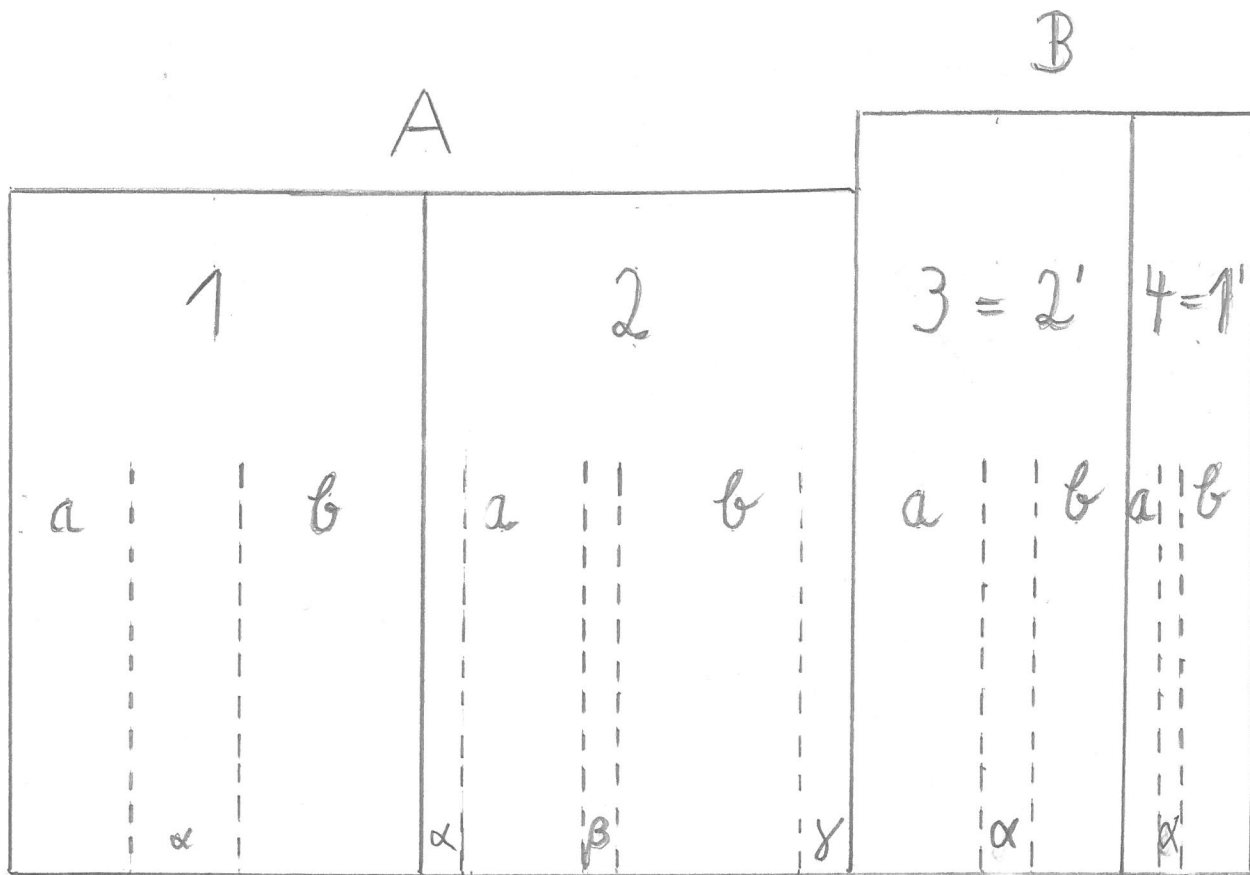
14) Vgl. W. Ludwig, Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides, Diss. Tübingen 1954.

15) Bei ihrem Selbstopfer versteht sich das von selbst. Der Eingriff der Göttin beraubt sie des Nachruhs, für den sie in ihrer Rede geglüht hatte. Rezipienten erinnern sich vielleicht auch an das ältere Iphigenie-Stück unseres Autors, laut dem Iphigenie nicht in den Himmel, sondern zu den Taurern entrückt wurde, wo sie sich sehr unglücklich fühlt.

Verzeichnis der zitierten Literatur

- Andò, Valeria, Introduzione ovvero Ifigenia in Aulide tre cerchietti e parentesi, Lexis Bd. 35 (2017), S. 159-163
- Collard, Christopher/Morwood, James, Euripides Iphigenia at Aulis, Bd. 1: Introduction, Text and Translation (S. 1-233), Bd. 2: Commentary and Indexes (S. 234-668), Liverpool 2017
- Diggle, James, Euripidis Fabulae Bd. 3, Oxford 1994
- Erbse, Hartmut, Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie = Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte Bd. 20, Berlin, New York 1984
- Foley, Helene P., Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides, Ithaca und London 1985
- Friedrich, Wolf H., Zur Aulischen Iphigenie, Hermes Bd. 70 (1935), S. 73-100
- Hansen, Birgit, Frauenopfer. Mörderische Darstellungskrisen in Euripides' *Iphigenie in Aulis* und Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Berlin 2003
- Irigoin, Jean, Le prologue et la parodos d'Iphigénie à Aulis, Revue des Études Grecques Bd. 101 (1988), S. 240-252
- Klimpe, Peter 3573, Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Helena“, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2017/3573>
- 4928, Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Orestes“ und die Rolle Apolls, <http://...wie 3573...volltexte/2020/4928>
- Knox, Bernard M.W., Euripides' *Iphigenia in Aulide* 1-163 (in that order), Yale Classical Studies Bd. 22 (1972), S. 239-261
- Mellert-Hoffmann, Gudrun, Untersuchungen zur „Iphigenie in Aulis“ des Euripides = Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften N.F., 2. Reihe, Bd. 28, Heidelberg 1969
- Stockert, Walter, Euripides, Iphigenie in Aulis, Bd.1: Einleitung und Text (S. 1-152), Bd.2: De-tailkommentar (S. 153-654) = Wiener Studien, Beiheft 16/1/2 Wien 1992

Graphik zur Architektonik der Euripides-Tragödie „Iphigenie in Aulis“



Die „Hälften“:

- A) Agamemnon werden zwei Wünsche nicht erfüllt.
- B) Agamemnon werden zwei Wünsche erfüllt.

Die Hauptteile:

- 1) Agamemnon will Iphigenie retten, dennoch ist er aus Einsicht in das Unausweichliche am Ende fest entschlossen, sie zu opfern.
- 2) Der Diener verrät Agamemnon und Klytaimestra und Achill schließen ein Bündnis mit dem Ziel, Iphigenie zu retten.
- 3) Die Verbündeten erreichen ihr Ziel nicht. Iphigenies Entschluss zum Selbstopfer.
- 4) Agamemnon lässt Iphigenie opfern und sieht sie dennoch gerettet.

Der Kernbestand der Hauptteile:

- a,b: die jeweiligen Aktionsszenen
- α-γ: die jeweiligen Zwischenszenen