

ECKARD LEFÈVRE

Euripides' *Bakchai* und die politische Bedeutung seines Spätwerks

Euripides' *Bakchai* und die politische Bedeutung seines Spätwerks*

Eckard Lefèvre

(Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i.Br.)

*Joachim Latacz sexagenario
γέλτονι γέλτω*

408 wurde Euripides' *Orestes* aufgeführt, eine düstere, ja makabre Version des Atriden-Stoffs. Bald danach verließ der Dichter, am Anfang oder in der Mitte seines achten Lebensjahrzehnts, Athen und folgte einer Einladung nach Makedonien an den Hof des Königs Archelaos in Pella. Hier lebte er noch zwei Jahre. Was ihn dorthin trieb, ist unbekannt. Sicher ging er nicht in eine kulturelle Wüste; denn Archelaos hatte es verstanden, auch den Tragiker Agathon aus Athen, den Epiker Choirilos von Samos, den Dithyrambiker Timotheos aus Milet und den Maler Zeuxis aus Herakleia anzulocken. Er wird um Euripides geworben haben. Aber es war doch ein Umzug, "wie wenn ein Pariser Philosoph zu Katharina II. nach Petersburg reiste."¹ Der alte Dichter mochte gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs von seiner Heimatstadt mehr und mehr enttäuscht gewesen sein. G. Murray hat das eindrucksvoll dargestellt, sich auf die bekannte Schilderung der Euripides-Vita von dem 'alten, müden Mann' berufend, 'der nur selten lachte und nicht leicht anzusprechen war', "who sat for long hours in his seaward cave on Salamis, meditating and perhaps writing one could not tell what, except indeed that it was 'something great and high.' It was natural that he should be sad. His dreams were overthrown; his City, his Beloved, had turned worse than false. [...] It was natural, too, that his people should hate him. Nations at war do not easily forgive those who denounce their wars as unjust; when the war, in spite of all heroism, goes against them, their resentment is all the bitterer. There is, of course, not the ghost of a suggestion in Euripides that he thought the Spartans right or that he wished Athens to be defeated; far from it. But the Athenian public was not in a mood for subtle distinctions, and his air of disapproval was enough. Besides, thought the meaner among them, the man was a known blasphemer. He had been the friend of the sophists; he had denied the gods; worse, he had denounced the doings of the gods as evil. [...] But there must have been some darker cloud that fell over Euripides' life at this time. For we are not only told in the Lives that 'The Athenians bore a grudge against him,' and that 'he lost

* Wiedergabe eines am 14.12.1993 an der Universität Düsseldorf gehaltenen Vortrags. Bernhard Zimmermann und den Kollegen danke ich für eine wertvolle Diskussion.

¹ Wilamowitz 1923: 119.

patience with the ill-will of his fellow-citizens,' but one of our earliest witnesses, Philodemus, says that when he left Athens he did so 'in grief, because almost all in Athens were rejoicing over him.' The word used means, like the German 'Schadenfreude,' rejoicing at another's injury. So there must have been some injury for them to rejoice at."²

In Pella schrieb Euripides mindestens vier Tragödien. Der *Archelaos* war ein Gastgeschenk an den König, in dem er dessen gleichnamigen Vorfahren, einen Herakles-Nachkommen, für die Bühne legitimierte. Er ist ebensowenig erhalten wie der *Alkmaion in Korinth*. Dieses Stück wurde in Athen postum an den Großen Dionysien 406 durch den jüngeren Euripides, einen Sohn oder Neffen des Dichters, zusammen mit den *Bakchai* und der unvollendeten *Iphigeneia in Aulis* aufgeführt. Der in der Fremde gestorbene Dichter errang damit den Sieg im tragischen Agon, der ihm zu Lebzeiten nur viermal zuteil geworden war. Auch wenn der *Alkmaion* nicht erhalten ist, erscheint das Urteil aus moderner Sicht verständlich.³

I. Forschung

Religiöse Deutung

Euripides' Gedankenwelt ist nie leicht auf einen Nenner zu bringen, aber die *Bakchai* sind stets als besonders rätselhaft empfunden worden. Vielzitiert ist das 1908 erschienene Buch von G. Norwood 'The Riddle of the *Bacchae*', dessen Titel noch heute im Gegensatz zu seinen extremen Thesen anerkannt ist. Worin besteht dieses Rätsel?

Das Stück stellt den Siegeszug des aus dem Osten über Kleinasien nach Griechenland kommenden Dionysos dar. Die erste Station ist Theben, wo einst seine Mutter, die Kadmos-Tochter Semele, durch Zeus' Blitzstrahl kurz vor der Geburt des göttlichen Sohns getötet wurde, weil die eifersüchtige Hera sie verleitet hatte, ihren Liebhaber Zeus zu bitten, daß er ihr in seiner wahren Gestalt erscheine. Thebens Herrscher Pentheus, ein Sohn Agaues, der Schwester Semeles, weigert sich, den neuen Gott und seinen orgiastischen Kult anzuerkennen. Daraufhin entwickelt sich ein grausames Spiel, in dem ihn Dionysos planvoll in einen Hinterhalt lockt und als Opfer seiner eigenen Mutter, die im bakchantischen Tummel einen Löwen zu erlegen glaubt, jämmerlich zu Tod kommen läßt. Siegt der Gott zu Recht oder zu Unrecht, fällt Pentheus zu Recht oder zu Unrecht - das ist die Frage. Im 19. Jahrhundert wurde sie meist so beantwortet, daß Euripides Dionysos' Sieg gebilligt und Pentheus' Widerstreben mißbilligt habe. Nach A.W. v. Schlegel bildeten

2 Murray 1918: 165-168.

3 Hinsichtlich der *Bakchai* bemerkte Wecklein 1903: 8, sie verrieten "den Einfluß des Greisenalters in keiner Weise." Ribbeck 1899: 188 sprach von dem 'wunderbar jugendlichen Schwung' des Stücks.

der "hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe durch die Hand seiner eigenen Mutter [...] ein kühnes Gemälde". Nächst dem *Hippolytos* wies er den *Bakchai* die erste Stelle unter den euripideischen Werken zu.⁴ J.W. v. Goethe fragte, ob "man die Macht der Gottheit vortrefflicher und die Verblendung der Menschen geistreicher darstellen" könne, als es hier geschehen sei.⁵ J. Burckhardt bemerkte zu dem Bericht des Boten, Euripides habe ihn "mit größter Hingebung und Begeisterung" gedichtet, es sei, "als läge ihm daran, das Mysterium des bakchischen Rasens aufs höchste zu verklären und zu preisen."⁶ O. Ribbeck versuchte die "Umwandlung in den religiösen Ueberzeugungen des Verfassers" durch den Aufenthalt in Makedonien zu erklären: Es sei, "als habe die nordische Gebirgsluft den Geist des Dichters von allem lastenden Staub der dumpfen Stubenatmosphäre befreit, und die Fittige seines Genius, der in kummervollen Nachtwachen erkrankt und vor der Zeit gealtert war, von Neuem der strahlenden Sonne heilend zugeführt."⁷ Nicht jeder war mit der vermeintlichen Verherrlichung des göttlichen Siegers einverstanden. "Die Bakchantinnen des Euripides sind ein empörendes Machwerk zu Gunsten der heidnischen Pfaffen", urteilte A. Schopenhauer temperamentvoll.⁸ Vorsichtiger sah W. Nestle, der 1899 auf breiter Grundlage gegen die These einer Bekehrung des Dichters Stellung nahm, Kritik am Dionysosbild,⁹ glaubte aber einen Kompromiß zu erkennen: Euripides habe betont, "daß mit dem bacchischen ἐνθουσιασµὸς die σοφροσύνη und σοφία nicht unvereinbar ist und daß er nie und nimmer auf diese verzichten" wolle. Bald schlug das Pendel ganz um - durch Norwoods schon genannte Monographie von 1908 und A.W. Verralls Abhandlung 'The *Bacchants* of Euripides' von 1910. Der letzte nahm den Schluß ernst: "the cruelty of Dionysus is censured with fury"; er fuhr fort: "If the author of the *Bacchants* had thought, or meant to allow, that Dionysus, as against Agave, could appear defensible, he would have given this sentiment some efficient voice on the stage. But there is none."¹⁰ Umgekehrt erschien Pentheus Norwood als "just and patriotic prince", dessen Fehler "the weaknesses of immature greatness" seien.¹¹ Euripides war zum 'Rationalisten' geworden.¹² Jedenfalls sah man, "daß auch in dieser euripideischen Tragödie der Triumph des Gottes um den

4 Zehnte Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur, zitiert nach: Kritische Schriften und Briefe, hrsg. v. E. Löhner, V. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1966: 125-126.

5 Vgl. E. Grumach, Goethe und die Antike. Eine Sammlung, I. Berlin 1949: 298.

6 Griechische Kulturgeschichte, mit einem Nachwort zusammengefaßt hrsg. v. R. Marx, II. Stuttgart 1940: 291.

7 Ribbeck 1899: 188-189.

8 Die Welt als Wille und Vorstellung, II, 3. Buch, Kap. 37.

9 Nestle 1899: 391-392; das folgende Zitat 400.

10 Verrall 1910: 11; vgl. 13: "The sole concern of the deity is to dominate."

11 Norwood 1908: 65-66.

12 Vgl. schon den Titel des Buchs von Verrall 1895: 'Euripides the Rationalist'.

Preis einer Grausamkeit erkaufte war, die selbst als warnendes Exempel zu billigen schwerlich die Absicht des Dichters sein konnte".¹³ Das waren weltanschaulich-religiöse Alternativen, die lange Zeit die Diskussion bestimmten. 1956 betonte A. Lesky, daß das eine 'Deutungsextrem' (die These von Euripides' Bekehrung) aufgegeben sei und es an der Zeit wäre, auch das andere (die These von dem protestierenden Rationalisten) aufzugeben. Hinter dem Stück stehe eine "echte Begegnung des Dichters mit der Dionysos-Religion".¹⁴ Kürzlich stellte B. Zimmermann dann fest, daß beide 'anachronistischen Betrachtungsweisen' grundsätzlich als überwunden gelten können:¹⁵ Euripides biete, vielleicht angeregt durch die Erfahrungen in Makedonien oder auch durch die während des Peloponnesischen Kriegs überhandnehmenden orgiastischen Kulte, "in seinem letzten Werk eine Deutung des Dionysischen in seiner bipolaren Erscheinungsform, der überwältigenden Schönheit und Anziehungskraft auf der einen und der unmenschlichen Grausamkeit auf der anderen Seite".

Psychologische Deutung

Die Lösung des Rätsels wurde noch in einer anderen Richtung gesucht. Man kam zu der Ansicht, daß die euripideische Tragödie nicht Weltanschauung diskutieren, "sondern einen Spannungszustand zwischen Menschen oder zwischen Mensch und Welt gestalten" wolle, der "am ehesten als eine Antinomie zwischen Rationalem und Irrationalem charakterisiert werden" könne; als 'bahnbrechend' für die "Überwindung der unfruchtbaren weltanschaulichen Alternativfrage"¹⁶ gilt E. R. Dodds' Aufsatz 'Euripides the Irrationalist' von 1929, dem 1943 und 1960 die beiden Auflagen seines Kommentars zu den *Bakchai* und 1951 die Monographie *The Greeks and the Irrational* folgten. Man versuchte die Frage nach Recht und Unrecht der Gegenspieler Dionysos und Pentheus dadurch zu vermeiden, daß mit der Einführung der - für sich berechtigten - Kategorien von rational und irrational die Deutung des Stücks auf der psychologischen Ebene postuliert wurde. Im Grund war Wilamowitz' Bemerkung, daß der Pentheus in das Verderben treibe, 'in ihm' sei,¹⁷ eine wichtige Vorläuferin dieser Betrachtungsweise. So bezeichnete G.M.A. Grube als "key to the right understanding" der *Bakchai* "the Dionysiac in man becoming evil and fiendish when denied and suppressed."¹⁸ Nach R.P. Winnington-Ingram kämpft Pentheus, der sich dem Gott widersetzt, gegen sich selbst: "For Pentheus has too much in common with those whom he is attacking; the persecutor is - in spite of

13 Diller 1955: 454.

14 Lesky 1956: 200.

15 Zimmermann 1992: 132; das folgende Zitat 137.

16 Diller 1955: 454 und 455 mit Anm. 1.

17 Wilamowitz 1923: 143.

18 Grube 1935: 37.

himself - a disciple. [...] May not the lust for power and praise be equally the source of a Dionysiac frenzy? With this Pentheus is intoxicated".¹⁹ Pentheus erscheint als Dionysos' und seiner Anhänger Verfolger. "But, to the discerning eye, Teiresias has little in common with them, Pentheus all too much. He thinks he is rational and prudent, but really, like them, he is at the mercy of irrational impulse, and, like them, he expresses himself through violence. But in his isolation he is no match for them. No force that he commands can compete with theirs, while his unrealised sexual impulses and the lust for power - traitors within his own heart - will deliver him, bound and helpless, into the hands of his enemies."

Die Forschung hat auf diesen Ansatz ganz unterschiedlich reagiert. Diller stand ihm skeptisch gegenüber, obwohl er Pentheus' Charakter differenziert beurteilte.²⁰ Auf fruchtbaren Boden fiel er hingegen 1972 bei B. Seidensticker. Nach ihm verbirgt sich unter der Oberfläche des Königs "eine Menge Unbewältigtes, Verdrängtes, Unbewusstes, Irrationales"; eng sei "der Zusammenhang zwischen emotionaler Labilität, Verdrängung, Projektion der verdrängten Impulse auf andere und Ablehnung und Bekämpfung des projizierten eigenen Unbewußten".²¹ Das war eine psychoanalytische Deutung reinsten Wassers, die zudem mit sozialpsychologischen Fragestellungen in Verbindung gebracht wurde, wie sie dem Gemeinschaftswerk von Th.W. Adorno / E. Frenkel-Brunswick / D.J. Levinson / R.N. Sanford 'The Authoritarian Personality' von 1950 zugrunde liegen.²² In ihm ging es um die "sozialpsychologische Analyse des voreingenommenen, autoritären, 'potentiell-faschistischen' Menschentyps".²³

Die psychologische Betrachtungsweise neigt dazu, Euripides zu unterstellen, er habe seine Kritik ganz auf Pentheus konzentriert und Dionysos als gegebene Größe hingenommen. Dodds bemerkte zu dem selbstherrlichen Vorgehen von Aphrodite im *Hippolytos* und Dionysos in den *Bakchai*: "It is the justice of Kypris, the justice of Dionysus, an un pitying, unreasoning justice that pauses for no nice assessment of deserts, but sweeps away the innocent with the guilty, Phaedra with Hippolytus, Cadmus with Pentheus."²⁴ Winnington-Ingram glaubte zwar

19 Winnington-Ingram 1948: 54; das folgende Zitat 58.

20 Diller 1955: 459-460.

21 Seidensticker 1972: 45; vgl. die kritischen Bemerkungen bei Oranje 1984: 176-177.

22 New York 1950.

23 Seidensticker 1972: 57.

24 Dodds 1929: 103. Wassermann 1929: 286 meinte, für das göttliche Handeln gebe es "nur ein wertfreies Wirken nach absoluten Gesetzen"; Dionysos sei als 'objektive' Macht "gleich frei von Haß wie Mitleid". Vgl. Oranje 1984: 173: "Who or what Dionysus is in the spectators' own reality, how Euripides interpreted the god in the world of his own imagination, is a question to which Euripides himself might not have wished to give an answer within the frame of an interpretation of his work: we have the god on his stage, and that must be enough."

bei Euripides eine Antipathie gegen Dionysos, aber andererseits das Bemühen zu erkennen, ihn zu verstehen. "The worship of such a god he could not commend [...]. He recognised his power, and saw that there was only one weapon to employ against him, which was to understand him and to propagate understanding of him."²⁵

'Metatheatralische' Deutung

Eine Betrachtung der *Bakchai* ist heute besonders schwierig, da der herkömmlichen Methoden vertrauende Interpret sich mit nicht leicht zu verstehenden 'metatheatralischen' Deutungsversuchen konfrontiert sieht. 1982 übertrug Ch. Segal Kriterien der modernen Literaturwissenschaft auf die Interpretation der *Bakchai* und versuchte nachzuweisen, daß in diesem Fall die Tragödie, in der der Theatergott Dionysos selbst auftritt, ihre eigenen Bedingungen reflektiere. Ihm folgten Arbeiten von H.P. Foley, F.I. Zeitlin, S. Goldhill, J.P. Euben und A.F.H. Bierl, der zugleich einen guten Überblick vermittelte. Die Berechtigung der metatheatralischen Interpretationen ist kürzlich von W. Kullmann in Frage gestellt worden: Ihr 'Hauptansatzpunkt' sei naturgemäß die tatsächliche Belauschung der Bakchen durch Pentheus und seine schließliche Ermordung. Bezeichnenderweise würden "diese Ereignisse von Euripides jedoch gerade nicht als 'Spiel im Spiel' gestaltet, wie man nach diesem Interpretationsansatz eigentlich erwarten müßte, sondern im 2. Botenbericht (1024 ff.) episch, d.h. in ihrer linearen Abfolge, erzählt; die Täuschung des Menschen durch die Gottheit und deren Verschwinden im entscheidenden Augenblick werden dabei ähnlich wie bei Hektors Tod in der *Ilias* geschildert. Dies alles spricht gegen die Annahme einer metatheatralischen Bedeutung." Auch in anderen Punkten lasse sie sich "bislang nicht erhärten."²⁶ J. Latacz sprach von einem "mit einer Art Entdeckungsschauer" entwickelten Interpretationsansatz, der noch zu unscharf und methodisch zu wenig ausgereift sei, "als daß wir uns ihm euphorisch überlassen dürften;" dazu würden zur Zeit zu viele Deutungsmöglichkeiten in einer Art 'Entschlüsselungsmanie' miteinander vermengt, so daß der Eindruck entstehe, "es gehe weniger um die Interpretation des Kunstwerks als um das Kunstwerk der Interpretation."²⁷ Es sei noch bemerkt, daß die vor allem von Zeitlin entwickelte These, nach der Theben als 'Anti-Athen' und der 'andere Ort' fungiert²⁸ und Athen die Möglichkeit erhält, seine eigenen Bedingungen an

25 Winnington-Ingram 1948: 179.

26 Kullmann 1993: 260 und 263.

27 Latacz 1993: 294 und 299, der an der letzten Stelle eine "metatheatralische" Dimension der 'Bakchen-Interpretation' nicht grundsätzlich ablehnt.

28 "I propose that Thebes functions in the theater as an anti-Athens, an other place. If we say that theater in general functions as an 'other scene' where the city puts itself and its values into question by projecting itself upon the stage to confront

einem Modell zu überdenken, insofern fraglich ist, als sie auch für andere Schauplätze wie Argos (*Oresteia*), Trachis (*Trachiniai*) oder Korinth (*Medeia*) gelten müßte: Sollen diese aber grundsätzlich von Athen unterschieden werden? Die *Bakchai* spielen in Theben, nicht weil dieses ein Modell wäre, sondern weil der Dionysosmythos dort angesiedelt ist. Es gilt: Stücke athenischer Dichter mit nichtathenischen Schauplätzen sind im Prinzip ebenso wie solche mit athenischen Schauplätzen 'Modelle' für Athen.

II. Ambivalenz der Positionen

Dionysos

Es ist bedenklich, das Problem des Rechts bzw. Unrechts der dionysischen Welt unter Hinweis auf ihre objektive Existenz zu neutralisieren. Mehr denn je mußten sich die Zuschauer bei den traditionellen Schlußversen der *Bakchai* (1388-1392)²⁹ darüber im unklaren sein, wie sie gemeint seien. *πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων*: Welche *μορφή* hatte das Göttliche hier angenommen? In größerem Maß als sonst war das Geschehen *ἀέλπτως* ausgegangen. Das, was man wähnte, hatte sich nicht vollendet, *τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτέλεσθη*. Damit war Pentheus, vielleicht aber auch mancher Zuschauer angesprochen. So weit der König gegangen war: Hatte der Gott einen fairen Kampf gekämpft? "Mit niedriger Hinterlist fängt er den Gegner; dann treibt er ein ungöttlich grausames Spiel mit ihm, und teuflisch ist sein Triumph, die Art, wie er sich nicht anders als der Chor schon im voraus an der Vorstellung weidet, daß der Sohn von der eigenen Mutter Hand sterben wird. Dabei ist gerade dieser Zug, soviel wir sehen, eine Neuerung des Dichters. Ursprünglich waren es beliebige Mänaden, die über den Gottesfeind herfielen. Erst Euripides [...] führt die Mutter ein, die, von Dionysos zur Strafe mit Wahnsinn geschlagen, den Sohn zerreißt. Was sollen wir aber von einem Gotte denken, der solche Frevel veranlaßt?"³⁰ Kann es richtig sein, der Frage nach Recht und Unrecht auszuweichen, indem man abschwächt, Dionysos' Verurteilung sei 'futile', da er "a 'person', or moral agent, only by stage necessity" sei?³¹ Ist es ausreichend, als Moral der *Bakchai* zu bestimmen, "that we ignore at our peril the demand of the human spirit for Dionysiac experience"? "For those who do not close their minds against it

the present with the past through its ancient myths, then Thebes, I suggest, is the 'other scene' of the 'other scene' that is the theater itself. Thebes, we might say, is the quintessential 'other scene'" (Zeitlin 1990: 144).

29 Vgl. Die Schlüsse von *Alk.*, *Andr.*, *Hel.*, ferner *Med.*; Wecklein 1903: 96 meinte, die Verse seien "hier am wenigsten am Platze": Das Gegenteil ist der Fall.

30 Pohlenz 1954: I. 455-456.

31 Dodds 1960: XLV; dort auch die folgenden Zitate.

such experience can be a deep source of spiritual power and εὐδαιμονία. But those who repress the demand in themselves or refuse its satisfaction to others transform it by their act into a power of disintegration and destruction, a blind natural force that sweeps away the innocent with the guilty." Das ist eine Interpretation, die Dionysos manches von seiner objektiven Macht nimmt und es entsprechend in den subjektiven Bereich des Individuums verlagert.

Kann es somit um die Alternative '(berechtigte) Hingabe / (unberechtigte) Verweigerung' gehen? Darf man im ersten Fall den traditionellen Begriff der εὐδαιμονία wirklich verwenden? Gewiß, der einzelne entscheidet darüber, was für ihn εὐδαιμονία ist; das vorausgesetzt, kann aber auch die Verweigerung εὐδαιμονία sein! Euripides ließ Dionysos durch seine Anhängerinnen als eine zutiefst ambivalente Macht vorführen - so eindeutig, daß sich der Zuschauer selbst ein Bild machen konnte. Mußte er nicht irritiert werden, wenn er in deren Gesängen von vornherein nahezu unvereinbare Aussagen friedlich nebeneinander erklingen hörte? In der Parodos konnte er ohne weiteres dem Bekenntnis zustimmen: ὦ /μάκαρ, ὅστις εὐδαιμων /τελετὰς θεῶν εἰδὼς /βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ /θασεύεται ψυχὰν /ἐν ὄρεσι βακχεύων /ὄσοις καθαρμοῖσιν (72-77). Das war eine 'religiös' definierte εὐδαιμονία. Dennoch mochte der Zuschauer schon hier ein wenig stutzig werden, da es sich im Gegensatz zu anderen Mysterien um eine εὐδαιμονία handelte "for this world, not for the next - the happiness which Dion. gives is here and now."³² Vielleicht durchschaute er das an dieser Stelle noch nicht. Aber der Triumphgesang der Epodos mußte ihn überraschen: ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θάσων δρομαί- /ων πέσῃ, νε- /βρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτὸν, ἀγρεύων /αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, λέμε- /νος ἐς ὄρεα Φρύγια, Λύδι, ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, /εὐοῖ (135-141). Das war sozusagen eine 'blutige' εὐδαιμονία: War es überhaupt eine solche? Konnte sie anderen vermittelt werden? Erschien sie erstrebenswert? Es kam hinzu: Es waren Frauen, die diese Weltanschauung vertraten, während im griechischen Theater die Männer den Ton angaben!³³ Nicht wenige Zuschauer werden schon nach der Parodos Befremden empfunden haben.³⁴

Dieses Gefühl mußte sich im ersten Stasimon noch steigern. Pentheus hatte beschlossen, gegen die Bakchantinnen mit Gewalt vorzugehen. Da war es angemessen, angesichts dieser οὐχ ὅσα ὑβρίσ

32 Dodds 1960: 75.

33 Frauen wurden auf die oberen Ränge zusammen mit Fremden, Metöken und Sklaven verbannt; vgl. F. Kolb, Polis und Theater, in: G.A. Seck (Hrsg.), Das griechische Drama. Darmstadt 1979: 504-545, hier: 531.

34 Es wird gern gesagt, daß Dionysos erst in der zweiten Hälfte des Stücks ab 811 seine 'destruktive Seite' zeige, nachdem er sehe, daß Pentheus unbeugsam ist (so etwa Bierl 1991: 68 mit Anm. 77 unter Verweis auf A.P. Burnett); doch der Chor offenbart diese Seite schon früher.

(374-375) die Göttin 'Scheu', 'Οσία,³⁵ anzurufen (370, 371) und auszusprechen, daß aus ἄνομος ἀφροσύνη am Ende δυστυχία folgen werde (387-388). Unmittelbar darauf wurde die 'dionysische' Lebensweise als τᾶς ἡσυχίας βίωτος charakterisiert und mit φρονεῖν, das so oft, und wohl auch hier, σωφρονεῖν bedeutet,³⁶ in Verbindung gebracht (389-390). War das nach der Parodos glaubhaft? "[...] orgiastic religion is not, to our thinking, particularly ἡσυχον".³⁷ Außer der σωφροσύνη nahm der Chor die wahre Weisheit im Gegensatz zu Klügeln und übermenschlichem Denken in Anspruch, τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία (395). Wie paßte das zum orgiastischen Gebaren?³⁸ Ganz in diesem Sinn schloß das Lied: Der Chor möchte den Brauch und die Übung der einfacheren Menge annehmen, τὸ πλῆθος ὃ τι / τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρῆ- / ταί τε, τόδ' ἂν δεχοίμαν (430-432). Sprach hier etwa Euripides selbst, der zuzeiten zu intuitiver Weisheit neigte?³⁹ Doch wohl kaum.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man mit W. Schmid einen 'gewissen Widerspruch' sieht zwischen den 'dogmatisierenden' Teilen der Chorlieder einerseits, "welche die anakreontisch-sympotische Lebensanschauung vortragen und verteidigen, und andererseits den ekphrastischen Teilen der Lieder und dem dramatischen Aufbau des ganzen Dramas, in denen die wilde dionysische Orgiastik ohne Wein in freier Natur und der Weibekult im Vordergrund steht." Oder schärfer formuliert: In "der Wildheit der Orgien hört die anakreontische Gemütlichkeit auf!"⁴⁰ Hier spricht sich eine Antinomie des Denkens aus, die nicht leicht aufzulösen ist. Sie prägt nicht nur die Bakchantinnen, sondern auch das Bild, das sie von Dionysos geben und das wohl auch das des Dichters ist: Der Gott liebt Feste und Frieden, er schenkt den Wein dem Reichen wie dem Armen; aber er haßt den, der das nicht mag, nämlich in 'wahrer Weisheit' Tag und Nacht glücklich leben und sich von Männern, die nicht Maß halten, fernhalten, μισεῖ δ' ὃ μὴ ταῦτα μέλει, / κατὰ φάος νύκτας τε φίλας / εὐαίωνα διαζῆν, / σοφὸν δ' ἀπέχειν

-
- 35 Sie wird von Euripides selbst eingeführt worden sein: Vgl. Deichgräber 1935: 338.
- 36 Vgl. Lefèvre 1992: 96 mit Anm. 37. Deichgräber 1935: 340 versteht φρονεῖν als εὐ φρονεῖν.
- 37 Dodds 1960: 120.
- 38 Deichgräber 1935: 338 bemerkte, es seien Sätze, "die man im Munde lydischer Frauen, die sich in der Parodos ganz der Ekstase hingeben, sonst vielleicht nicht erwartet", sowie "Gnomen von spezifisch hellenischem Gedankengehalt".
- 39 So Dodds 1960: 130; vgl. Lesky 1956: 201: "von der Weisheit des Sichbescheidens vor den Göttern spricht Teiresias (200), singt der Chor (386), weiß der Bote (1150). Wir meinen nicht, daß dies des Euripides letztes Wort zu Fragen sei, die sein Leben begleitet haben. Wohl aber sind es Gedanken, die sich als Begleitton echter Tragik mit innerer Notwendigkeit einstellen mußten, hier wie dort."
- 40 In: Schmid/ Stählin 1940: 666.

πραπίδα φρένα τε / περισσῶν παρὰ φωτῶν (424-429). Er gebärdet sich auf der einen Seite friedlich, ja demokratisch,⁴¹ auf der anderen unduldsam, ja tyrannisch. Was war das für ein Gott, der zur εὐδαιμονία⁴² zwingt und Andersdenkende mit Haß verfolgt? Zudem geriet die εὐδαιμονία in gefährliche Nähe zu 'hedonism'⁴³. Konnte man dann aber noch von einer solchen sprechen?

Das dritte Stasimon läßt die Ambivalenz der dionysischen Welt noch stärker hervortreten. Es geht ganz aus der Situation hervor. Dionysos hat Pentheus gerade planvoll in das Netz (ἐς βόλον, 848) gelockt und selbst festgestellt, daß er den Menschen sowohl der schrecklichste als auch der mildeste sein könne (δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἡπιώτατος, 861), da spinnt der Chor diesen Grundsatz fort. Er setzt das δεινότατον vor das ἡπιώτατον, das erst in der Epodos folgt, in der er sich darüber Gedanken macht, wer εὐδαιμων sei. Viel zitiert und diskutiert ist der Refrain der Strophe und der Antistrophos (877-881=897-901): τί τὸ σοφόν; ἢ τί τὸ κάλλιον / παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς / ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς / τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν; / ὃ τι καλὸν φίλον ἀεί. "Die wilde Rachsucht, die aus diesen Versen spricht, erleben wir schaudernd nachher. Da malen sich diese Frauen - Frauen! - in wollüstiger Vorfreude aus, wie die eigene Mutter den Sohn, den Gottesfeind, erspähen und töten wird, und der Botenbericht, der ihre Vision bestätigt, entlockt ihnen das Jubellied: Herrlich der Sieg, wenn die Mutterhand trift / von dem Blute des eigenen Kindes!"⁴⁴ καλὸς ἀγών, χεῖρ' αἵματι στάζουσαν / περιβαλεῖν τέκνου (1163-1164). Der Chor spricht in dem Refrain sein eigenes Denken aus, indem er den absoluten Anspruch auf Rache proklamiert. Nach der traditionellen Auffassung ist entweder der Komparativ κάλλιον wörtlich zu nehmen und die Rache über das σοφόν zu stellen oder aber die Rache als der Weisheit letzter Schluß zu verstehen.⁴⁵ "das sogenannte Schön-Gute, auch das Weiseste bestehe allein - in der blutigen Rache am Feinde!"⁴⁶ Nach Winnington-Ingram leitet τί jeweils eine ablehnende Frage ein, indem zuerst das σοφόν und sodann die Ansicht (der Vertreter des σοφόν) zurückgewiesen wird, es gebe ein κάλλιον als die Rache.⁴⁷ Legte das erste Stasimon die Annahme nahe, daß

41 Dodds 1960: 127.

42 Vgl. Dodds 1960: 128 zu εὐαίωνα διαζῆν (426): "permanent happiness", "religious eudaemonism".

43 Dodds an der in der vorhergehenden Anm. genannten Stelle.

44 Pohlenz 1954: I, 455.

45 Vgl. die von Wecklein 1903: 70 zitierte Auffassung von Matthiae: "sapientia et decus hominibus a diis concessum quid aliud est nisi [...]".

46 Kranz 1933: 235.

47 "the Chorus [...] are made to sing that they reject cleverness and that they reject the suggestion (made by clever men) that there is anything more valuable than revenge. One may perhaps go a step farther and say that, if the rejection of

Aphrodite,⁵⁸ und es sei charakteristisch für Pentheus' Denken, "daß er die neue Bewegung, die die Frauen erfaßt hat (216), einordnet in den nächstliegenden, banalsten Zusammenhang, den die Erfahrung ihm bietet."⁵⁹ Wenn später⁶⁰ der Bote Pentheus 686-688 berichtet, die Frauen jagten nicht nach Liebe, ist er schon so erregt, daß er unfähig ist, auf das Argument einzugehen.⁶¹ Seine Reaktion, die Ordnung wiederherstellen zu wollen, ist jedoch zu Anfang angemessen und verständlich. Unangemessen und unverständlich wird sie erst - und das geschieht bald -, wenn er befiehlt, einerseits Teiresias' Sehersitz zu verwüsten und andererseits den Fremden zu fangen und der Steinigung zuzuführen (346-357).⁶² Selbst wenn Teiresias eine wenig überzeugende Figur abgibt und nicht zu Unrecht des Königs Gelächter erregt (250), selbst wenn der Fremde den Kosmos der Polis empfindlich stört, handelt es sich bei Pentheus um Überreaktionen, wie sie auch dem engagierten Herrscher nicht angemessen sind. Er verliert in dem - an sich berechtigten - Kampf gegen das Maßlose schon nach kurzer Zeit jedes Maß. Darin ist er Kreon in Sophokles' *Antigone* verwandt, der ebenfalls, das Bestattungsverbot erlassend, zunächst richtig vorgeht und erst dann fehlt, wenn er es gegen

58 Anm.: Γ 395ff., Eur. *Phoin.* 399, "ferner (ins Rationalistische abgelenkt) Troad. 988f."

59 Vgl. auch Deichgräber 1935: 330 und 337: Es sei hervorzuheben, was oft unbeachtet bleibe, "daß Pentheus' erste Verurteilung des Bakchosdienstes nicht aus Übelwollen stammt, sondern auf falsche Meldungen über die Form des Gottesdienstes zurückgeht. Diese Meldungen und Gerüchte besagten, daß der Bakchosdienst den Frauen einen Vorwand liefere, um Unzucht zu treiben, und daß der Fremde ein Verführer sei, ein Mann, der die Frauen durch seine schöne Gestalt, durch den Duft seiner Haare, den bezwingenden Blick seiner Augen bestricke. Man kann nicht einmal sagen, daß nur ein Mensch mit dem Charakter des Pentheus so reagieren müßte, wie Pentheus es tut. Bei Nachrichten, wie sie Pentheus zu Ohren gekommen waren, hätte jeder Herrscher eines Landes die moralische Pflicht, mit Gewalt dem Unwesen ein Ende zu machen. Zuletzt hebt Pentheus hervor, daß dieser Dionysos in sträflicher Überhebung es wage, sich als Gott zu bezeichnen, ja zu behaupten, daß er einst in den Schenkel des Zeus eingenäht gewesen sei. Pentheus' erste Maßnahmen sind in hohem Grade gerechtfertigt". Diese Maßnahmen seien auch dadurch "subjektiv gerechtfertigt", daß er den (wunderlichen) Aufzug der beiden Greise Kadmos und Teiresias sehe. "Indem Euripides dem Pentheus zuerst diese beiden gegenüberstellt, hat er unsere Sympathie in einem nicht unbedeutlichen Maß für ihn gewonnen." Das gilt freilich nur für den Anfang des Dramas. Ähnlich wie Deichgräber argumentiert Wassermann 1953: 559-560.

60 Teiresias' Worte 314-318 wird man kaum als 'Richtigstellung' (so Seidensticker 1972: 41) bezeichnen können. Er sagt nur, daß die γυνή σφόδρον in den βακχεύματα nicht das Maß verliere; aber das ist keine Widerlegung von Pentheus' Unterstellung, daß es andere anders treiben.

61 Diese Stelle wird z.B. von Dodds 1960: 97 überbewertet.

62 Vgl. schon 241.

die aus privaten Motiven handelnde Antigone mit Gewalt durchsetzt.⁶³ Auf Pentheus wie auf Kreon trifft gleicherweise Aristoteles' *ἀμαρτία*-Theorie zu.⁶⁴

Pentheus und Dionysos

Teiresias' Worte über Pentheus 358-359 dürften trotz der Anfechtbarkeit seiner Gestalt das Richtige treffen: οὐκ οἶσθα ποῦ ποτ' εἴ λογων./ μέμνησας ἤδη καὶ πρὶν ἐξέστης φρενῶν. Pentheus' Erregung hat sich so gesteigert, daß er während der letzten Rede vollends den klaren Verstand eingebüßt hat.⁶⁵ Teiresias gebraucht gewiß nicht zufällig den Ausdruck *μαίνεσθαι* wie schon 326: *μαίνη γὰρ ὡς ἄλγιστα*. Die Bakchantinnen werden ja *μαινάδες* genannt, und auch Pentheus selbst hat sie als *μαινάδες* *θυσοσκόοι* bezeichnet, noch dazu in einem für ihn zweifelhaften Zusammenhang (224). Damit wird der Zustand des die 'Rasenden' Bekämpfenden geradezu terminologisch mit demselben Wort belegt, das auf die Bekämpften zutrifft. Das heißt: Pentheus ist in derselben Geistesverfassung wie seine Gegnerinnen. Es wird ein Kampf vorgeführt, in dem beide Seiten sozusagen gleich sind: *μαίνεσθαι* steht gegen *μαίνεσθαι*. Pentheus' Verhalten wird auch weiterhin mit diesem Leitbegriff charakterisiert. Er zählt in 399-402 ebenso zu den *μαίνόμενοι* καὶ *κακόβουλοι* *φῶτες* wie in 887 zu denen, die eine *μαινομένα* *δόξα* haben. 999 wird ihm eine *μανῆσα* *πραπίς* direkt attestiert.

Auf weitere Übereinstimmungen zwischen den Gegnern hat Diller aufmerksam gemacht:⁶⁶ Der Erdgeborene verliere im Affekt den Boden unter den Füßen, er gerate - wie die Bakchantinnen⁶⁷ - ins Fliegen (*νῦν γὰρ πέτη*, 332) "und in diejenige Form der Aufregung, die für die Bakchanten charakteristisch ist (*ἐπτοῆσθαι* 214, vgl. 1268 [...])." An der letzten Stelle fragt Kadmos Agaue, die Pentheus' Haupt in den Armen trägt: *τὸ δὲ πτοῆθῆν τόδ' ἔπ' σῆ ψυχῇ πάρα*; Auf beide Parteien treffen also *πέτεσθαι* und *ἐπτοῆσθαι* zu.

63 Vgl. Lefèvre 1992: 100-102.

64 Zu dieser vgl. Lefèvre 1992: 109 (mit älterer Literatur); zu Pentheus' *ἀμαρτία* Latacz 1993: 298.

65 Dodds 1960: 115 hat die Stelle gut erklärt: Es gehe nicht um "two degrees of folly", sondern um "the temporary loss of control".

66 Diller 1955: 467.

67 Vgl. Diller 1955: 463 Anm. 3: "Beflügelt" sind die gereizten Bakchen in der rasenden Schnelligkeit ihres Laufs (748. 1090); beflügelt ist ebenso der im Rausch des Enthusiasmus schaffende Dichter (Plat. Ion 533 b 4). Aber es 'fliegt' auch der schlechthin Wahnsinnige (Theogn. 1053), und in diesem Sinn wird es von Pentheus gesagt, als er im Affekt die Herrschaft über sich selbst verloren hat (332 [...])."

Wie Pentheus steht Dionysos auf der Anklagebank. Kadmos wirft ihm mit Fug vor, daß er zwar im Recht sei, aber in der Rache zu weit gehe (1249-1250).⁶⁸

ὡς ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μὲν, ἀλλ' ἄγαν,
Βρόμιος ἄναξ ἀπῶλεσ' οἰκέτοιο γηγῶς.

Ebenso wichtig ist Kadmos' Verteidigung 1345-1348:

Δι. ὄψ' ἐμάθεθ' ἡμᾶς, ὅτε δὲ χρῆν, οὐκ ᾔδετε.
Κα. ἐγνώκαμεν ταῦτ'· ἀλλ' ἐπεξέρχη λίαν.
Δι. καὶ γὰρ πρὸς ὑμῶν θεὸς γεγῶς ὑβριζόμεν.
Κα. ὀργᾶς πρέπει θεοῦσιν οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖσι.

Dionysos war im Recht (ἐνδίκως), denn ihm wurde Hybris angetan (ὑβριζόμεν), aber er geht in der Rache eindeutig zu weit (ἐπεξέρχη λίαν). In der Leidenschaft (ὀργᾶς) handelt er wie ein Mensch (βροτοῖς)⁶⁹, handelt er wie der König. "Pentheus ist schwächlich, und weil er sein gutes Recht nicht mit fürstlicher Würde zu behaupten weiß, schrumpft er in eine kleinliche Figur zusammen und fällt unklug in den Hinterhalt".⁷⁰ Man kann ebenso sagen: 'Dionysos ist schwächlich, und weil er sein gutes Recht nicht mit göttlicher Würde zu behaupten weiß, schrumpft er in eine kleinliche Figur zusammen und stellt unweise einen Hinterhalt.' Pentheus, der Mann der Ordnung, richtet größte Unordnung an; Dionysos, der Gott des Fröhsinns (εὐφροσύναις, 377) und Friedens (Εἰρήνην, 419-420), bringt Leid (μέγιστον ἄλγος, 1282) und Unfrieden (δεινωῶς [...] ἀκείαν [...] ἔφερον, 1374-1376) über sein Haus.

Die psychologische Betrachtungsweise der *Bakchai* ist insoweit vollkommen im Recht, als auch sie die Ähnlichkeit, ja Verwandtschaft von Pentheus' und Dionysos' Charakteren erkennt, aber im Unrecht, wenn sie behauptet, Euripides habe eine psychologische Charakterstudie um ihrer selbst willen vorführen, d.h. einen bestimmten Herrschertyp analysieren wollen. Wenn man sagen darf: Einer ist wie der andere, könnte das auf die Situation der Jahre 407/406 zu übertragen sein: Eine P a r t e i ist wie die andere.

68 Vgl. Nestle 1899: 392.

69 Es ist ein beliebtes, aber unzutreffendes Argument (vgl. Dodds 1960: 238), Dionysos werde hier zu Unrecht mit menschlichen Maßstäben gemessen. 1325-1326 sind schlimmste Ironie!

70 Bernhardt 1872: 480.

III. Politische Deutung

Spannungen in der Polis

Es ist vor allem die im höchsten Maß befremdliche Rolle des Chors, die ein Schlüssel zum Verständnis der *Bakchai* sein dürfte. Oft genug steht der Chor der griechischen Tragödie zu einem oder mehreren Protagonisten in Opposition - anderen ist er dann Vertrauter -, aber das Verhältnis erscheint in der Regel glaubwürdig. Das wäre es in diesem Fall zweifellos auch, wenn thebanische Bürger, denen Pentheus - wie Kreon in der *Antigone* - seine Maximen darlegte, den Chor bildeten oder aber thebanische Bürgerinnen, die mit dem neuen Gott sympathisierten. Sie könnten Pentheus bei seinen Aktionen gegen den Fremden und dessen Gefolge widersprechen, ohne gleich den Aufstand zu proben. Schon der Umstand, daß es fremde Frauen sind, ist auffallend, obwohl auch in den *Phoinissai* der Frauen-Chor nur auf der Durchreise - nach Delphi - ist. Da es sich aber um *βάρβαροι γυναῖκες* handelt (604), deren Lehre und Tun der König ebenso verfolgt wie das ihrer Kolleginnen vor der Stadt, ist es an sich nicht einzusehen, warum sie im Gegensatz zu jenen verschont werden. Wie können sie, wenn Reiskes Konjektur zutreffend ist,⁷¹ Pentheus nach seiner ersten Rede der *δυσσέβεια* beschuldigen? Wie können sie ihn der Mißachtung der Götter zeihen (263-265), ohne daß er darauf reagiert? Nimmt er sie überhaupt wahr?⁷² Das tut er offenbar erst 511-514, wenn die Situation sich so zuspitzt, daß ein anderes Verhalten unglaubwürdig wäre: Er kann nicht den Fremden fesseln lassen und dessen Gesinnungsgenossinnen ignorieren. Aber er verschiebt die Möglichkeit des Verkaufs oder der Nutzung der Frauen auf die Zukunft. Die *Φυτρά διεμπολήσομεν* und *κεκτήσομαι* verraten den dramaturgischen Engpaß: "Stage necessity of course prevents its execution: the Chorus must remain in the orchestra!"⁷³ "But this is no answer at all."⁷⁴ In der Tat. Warum brachte sich Euripides selbst in diese Not? Die Antwort liegt nahe: Der Meister der Bühne und ihrer Erfordernisse und Konventionen wollte mit Absicht zeigen, daß solche Kräfte, wie sie die Frauen des Chors verkörpern (und das schließt Männer von selbst mit ein), in derselben Polis tätig - und mächtig - sind, in der Pentheus politische Verantwortung trägt. Nicht so sehr Religion noch Psychologie als vielmehr die griechische Polis oder wahrscheinlicher genauer: das Athen der Jahre 407/406 stand zur Debatte. Nicht hatte Euripides, wie oft gesagt wird, in Makedonien ein neues Verhältnis - positiver oder negativer Art - zum Dionysos-Kult

71 Vgl. Oranje 1984: 44 Anm. 109.

72 Wilamowitz 1923: 150 meinte, wir müßten "diese Lyderinnen, die auf der Burg von Theben wirklich nichts zu suchen haben, während der Debatten des Pentheus mit Dionysos und der Szene zwischen Agaue und ihrem Vater am besten wegdenken."

73 Dodds 1960: 142.

74 So schon Norwood 1908: 30.

gewonnen, sondern in der Distanz gelernt, den Irrsinn der politischen Kräfte seiner Heimatstadt gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs nüchterner zu beurteilen.

Eine politische Bedeutung der *Bakchai* gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man berücksichtigt, daß die Forschung bereits den ihnen vorausgehenden *Orestes* und die ihnen nachfolgende *Iphigeniea in Aulis* in diesem Sinn gedeutet hat.

Orestes und Iphigeniea in Aulis

Der *Orestes*, mit dem Euripides sich im Jahr 408 von der tragischen Bühne Athens verabschiedete, hatte offenbar eine klare politische Aussage. Das Stück spielt am sechsten Tag nach der Tötung Klytimestras durch Orestes. Die Volksversammlung von Argos verurteilt ihn und Elektra zum Tod durch Steinigung. Da beschließen sie gemeinsam mit Orestes' Freund Pylades, weil sie von dem ängstlichen Menelaos feige im Stich gelassen werden, dessen Frau Helena zu töten und seine Tochter Hermione als Geisel zu nehmen, um ihn zu erpressen. Helena wird im entscheidenden Augenblick geheimnisvoll entrückt, aber Hermione gerät in die Gewalt der drei Verwegenen. Menelaos steht vor der Alternative, entweder sein Kind zu opfern und den Palast in Flammen aufgehen zu sehen oder nachzugeben und die Argiver zu einer Revision des Urteils zu bewegen. Man braucht "sich die Konsequenz, daß nun Hermione freigegeben wird und Menelaos zu den Argivern geht, um sie umzustimmen, nur durchzudenken, um die Unmöglichkeit eines solchen Ausgangs zu erkennen."⁷⁵ Den Knoten schlägt gewaltsam und unüberzeugend der Deus ex machina Apollon durch: Orestes werde in Athen entsühnt werden; er solle Hermione, Pylades Elektra heiraten! Ende ungut, alles ungut. Aristophanes von Byzanz meinte, das Stück habe einen eher komischen Ausgang, κωμικώτερα καταστροφή, und urteilte über seine Charaktere vernichtend: χείριστον τοῖς ἥθεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν. Vielzitiert ist W. Schmid's Diktum von dem 'Banditentrio' der Königskinder,⁷⁶ unwiderlegbar sein Urteil, es sei "roh, wie durch Apollons Schlußurteil alle die sittlichen Wertungen, die Rührungen, Aufregungen, Leiden und Enttäuschungen, die zuvor so wirksam geschildert waren, in die ironische Beleuchtung eines sinnlosen Puppenspiels gesetzt werden, bei dem der unverantwortliche Gott die Fäden zieht."⁷⁷ 1957 hatte K. Reinhardt bei dem Mordplan der Jungen "die ad absurdum geführte Entartung des heroischen und religiösen Erbes" hervorgehoben.⁷⁸ Es war daher wichtig, daß Pohlenz unter Verweis auf Thukydides' Sitten-Exkurs den zeitgenössischen Bezug des *Orestes*

75 Lesky 1984: 242.

76 In: Christ 1908: 353.

77 In: Schmid/Stählin 1940: 623.

78 Reinhardt 1960: 253.

herausstellte. "Wenn der Geschichtschreiber mit Grauen die sittliche Verwilderung und die Verwirrung der Begriffe schildert, die während des Krieges in Griechenland einrissen, ist für ihn der hervorstechendste Zug 'die Raffiniertheit der Anschläge und die Unerhörtheit der Rachemaßnahmen'. 'Vergeltung am Gegner zu üben, ward höher eingeschätzt als vorher kein Leid erfahren zu haben.' Das ist die schmerzliche Erfahrung, die auch Euripides an seinen Zeitgenossen macht und die ihm hier die Zeichnung seiner Personen eingibt."⁷⁹ Wie stark diese Tragödie in den Gegenwartserlebnissen des Dichters verwurzelt sei, zeige am anschaulichsten die Schilderung, die er von der Rechtsprechung in der Volksversammlung gebe. Sie könne sich an Lebendigkeit wie an beißender Schärfe mit Aristophanes' Karikaturen messen, übertreffe sie aber weitaus an bitterstem Ernst. Noch einmal spreche hier der 'Mahner seines Volkes'.⁸⁰ Auch W. Burkert unternahm es, den *Orestes* im zeitgeschichtlichen Horizont⁸¹ des Jahr 408 zu sehen. Er zeigte eindrucksvoll,⁸² daß diesem Drama, das die unheimliche Verwandlung der Tragödie zum Gangsterstück gestalte, eine heillose Realität ihre Dissonanzen aufgeprägt habe. Im tieferen Sinn schlage das Moralische auf das Ästhetische zurück: Einer kriminalisierten Gesellschaft komme auch die Tragödie abhanden.⁸³ Sind *Iphigeneia in Aulis* und *Bakchai* noch Tragödien?

Auch die *Iphigeneia* läßt sich nicht allein auf der Ebene menschlicher Probleme deuten. Zu unheilvoll ist das, was als die Sache ganz Griechenlands gilt, mit persönlichen Machtinteressen verknüpft. Das Spiel, in dem Agamemnon entschlossen ist, seine Tochter zu opfern und sie unter dem Vorwand, sie solle mit Achilleus vermählt werden, in das Heerlager lockt, gründet von vornherein auf Lüge. Die abstoßende Auseinandersetzung der Brüder Agamemnon und Menelaos, die aus verschiedenen Motiven den Feldzug wünschen, zeigt, daß der göttliche Befehl zum Opfer allenfalls zweitrangig ist. Vorrangig geht es um Macht und Ehrgeiz. Der einzige Lichtblick in den Machenschaften ist die unerwartete Bereitschaft Iphigeneias, das Opfer freiwillig auf sich zu nehmen - eine Hoffnung inmitten der Dominanz des obwaltenden Egoismus. Schon der Prolog setzt die Zeichen: δεινά γ' ἐτόλμας, hält der

79 Pohlenz 1954: I, 420.

80 Pohlenz 1954: I, 421.

81 Als gegenwartsbezogene Aussage wertet Kuch 1984: 128-129 V. 920 über die Bauern: οἵπερ καὶ μόνοι σῴζουσι γῆν. Sie könnten die Polis retten.

82 Burkert 1974: 109.

83 Kürzlich sprach Latacz 1993: 382 von der Verschränkung der Handlung 'mit den Daten der zeitgenössischen Realität': "Würden Orestes und Elektra heute leben', scheint er sagen zu wollen, 'sie hätten so gehandelt!' Denn die Maxime *seiner Zeit* war in der Tat - besonders nach den mörderischen Kämpfen zwischen Oligarchen und Demokraten [...] nach dem Sturz der attischen Demokratie im Jahre 411 und der Wiederherstellung der Demokratie kurz danach - die gleiche, die den zweiten Teil des Stücks beherrscht [...]: 'Nichts ist wertvoller als das eigene Leben! Rette dich, wer kann!'" Zurückhaltender West 1987: 36-37.

Presbytes dem König 133 vor, und dieser beschließt mit den bedeutungsvollen Worten 161-163 die Szene: θνητῶν δ' ὄλβιος ἐς τέλος οὐδείς / οὐδ' εὐδαίμων / οὐπω γὰρ ἔφθις ἄλυπος. Das Stück hat viel mit dem *Orestes* gemeinsam: "die gleiche jämmerliche, heillose und latent gewalttätige Gesellschaft".⁸⁴ Schon Pohlenz meinte im Blick auf die Personen der *Iphigeneia*, Euripides habe während der langen Kriegsjahre genug Politiker kennengelernt, "die aus Ehrgeiz nach der Leitung des Staates strebten, aber am Ziele angelangt jämmerlich versagten, nicht nur, weil sie keine staatsmännische Begabung besaßen, sondern weil ihnen auch der innere Halt und damit die Kraft, auch Schweres auf sich zu nehmen, fehlte." Zum Urbild dieser schwankenden Gestalten sei ihm Agamemnon geworden.⁸⁵ Wie ist in diesem Zusammenhang Iphigeneias Opfer für Griechenland zu bewerten? Während Kuch zu dem panhellenischen Gedanken des Stücks bemerkte, es bestehe zwischen Ideal und Wirklichkeit "ein tief tragischer Widerspruch, wenn sich die gesamtgriechische Aktion in einem Angriffskrieg gegen Troja realisiert, der sich als Kriegswahnsinn" erweise,⁸⁶ war Pohlenz weitergegangen und hatte Iphigeneias Bekenntnis 1400-1401 als einen 'Mahnruf' des Dichters an die Griechen seiner Zeit aufgefaßt; durch den unseligen Bruderkrieg hätten die Perser wieder eine ausschlaggebende Rolle zu spielen begonnen. Aus panhellenischen Stimmungen müßten wir es verstehen, wenn für Euripides der Trojazug ein neues Antlitz gewinne und zur heiligen Sache werde, die den Opfertod verlangen dürfe.⁸⁷ Vielleicht setzte Euripides deshalb seine Hoffnung auf die Jugend. Die ältere Generation seiner Heimatstadt hatte er aufgegeben. Trotzdem errang er mit dem Stück den Sieg im tragischen Agon.

Bakchai

Es war schon über die Gegenspieler der *Bakchai* festzustellen, daß eine Partei wie die andere sei. Natürlich schrieb Thukydides keinen Kommentar zu diesem Stück, aber seine Diagnose des Handelns der politischen Führer in dem Parteien-Exkurs 3,82,8 ist dessen Gedankenwelt verwandt: Auf jede Weise hätten sie miteinander gestritten, die Oberhand zu behalten, das Verwegenste gewagt und seien zu noch größerer Rache geschritten, der sie nicht die Grenzen des Rechts und des Gemeinwohls, sondern die des jeweiligen Beliebens setzten, παντὶ δὲ τρόπῳ ἀγωνιζόμενοι ἀλλήλων περιγίγνεσθαι ἐτόλμησάν τε τὰ δεινότατα ἐπέξῃσάν τε τὰς τιμωρίας ἔτι μείζους, οὐ μέχρι τοῦ δικαίου καὶ τῆ πόλει ζυμφέρου προτιθέντες, ἐς δὲ τὸ ἐκατέροις που αἰεὶ ἡδονὴν ἔχον ὀρίζοντες.

Es wird Zeit, auf die kürzlich erschienene glänzende und scharfsinnige Analyse der *Bakchai* von J. Schmidt hinzuweisen, nach dem

84 Burkert 1974: 108.

85 Pohlenz 1954: I, 460; vgl. Kuch 1984: 137.

86 Kuch 1984: 137.

87 Pohlenz 1954: I, 467.

das Stück eine 'großangelegte Zeitanalyse' ist.⁸⁸ Euripides inszeniere "den konsequenten Gegenentwurf zu jeder Theodizee" und mache "den Gott Dionysos zur durchsichtigen Metapher für das Irrationale und sein *Kommen* zur Metapher für das *Hereinbrechen* des Irrationalen".⁸⁹ Zu Recht wird betont, daß Pentheus "eine konservativ auf rigorosen Ordnungsvorstellungen beruhende Gegnerschaft gegen das irrational-chaotisch hereinbrechende Neue" repräsentiere, aber durch "voreiliges Auftrumpfen und durch Gewalttätigkeit" seine "fundamentale Schwäche" verrate.⁹⁰ Besonders hart geht Schmidt mit dem Chor ins Gericht. Es handele sich um Dionysos' von Anfang an bedingungslose Anhänger, "um die Art von exaltierter Gemeinde, die man heute Fan-Club nennt. Besinnungslose Hingabe zeichnet ihn aus. Er hat sich im Wahnsinn wie in einem *paradis artificiel* eingerichtet, weil ihm die rauschhafte Selbstaufgabe in der Totalanpassung gelungen ist. Sie läßt ihm alles stimmig und glücklich erscheinen. So kann er bestens jubeln. In den Chorliedern führt Euripides vor, wie wohl es denen ist, die von vornherein ihren Verstand aufgeben. Das gelingt am besten im Chor, d.h. im Kollektiv."⁹¹ Vielleicht sollte man nicht nur von dem Siegeszug eines 'religiös-orgiastischen',⁹² sondern auch eines allgemeinen Irrationalismus sprechen. Freilich war es die Zeit, als Athen von den fremden orgiastischen Kulturen der Gottheiten Kybele, Bendis, Attis, Adonis, Sabazios überschwemmt wurde,⁹³ und es ist wahrscheinlich, daß deren irrationale Struktur Euripides zu der Erfindung seiner Handlung angeregt hat. Es dürfte ihm aber im Kontext seines Spätwerks vor allem um die Widerspiegelung der politischen Kräfte des 'untergehenden' Athen gegangen sein. Der religiöse Aspekt ist allerdings davon nicht zu trennen.⁹⁴

88 Schmidt 1989: 61.

89 Schmidt 1989: 59.

90 Schmidt 1989: 67.

91 Schmidt 1989: 65.

92 Schmidt 1989: 70.

93 Vgl. Dodds 1960: XXIII.

94 Über die beiden dubiosen Gestalten des ersten Epeisodions, Teiresias und Kadmos, wurde hier nicht gesprochen. Es sei auf Wilamowitz' charaktervolle Beschreibung der charakterlosen Gesellen verwiesen. Diese Szene sei "überhaupt nur dazu da, die Verteidiger dieser Religion zu brandmarken. Wir brauchen zwar dem Pentheus nicht zu glauben, daß Teiresias nur die Sporteln im Auge hat, die ihm ein neuer Gottesdienst einbringen soll; aber er ist doch ein Pfaffe und spricht im Interesse seines Handwerks. Es ist echt pfäffisch, wie er in einem Atem dem Pentheus den Untergang vorhersagt und heuchlerisch erklärt, für ihn bei dem Gotte um Verzeihung bitten zu wollen. Nichts bezeichnender, als daß er erklärt, sein Verstand, nicht seine Seherkraft sage ihm, wie es dem Pentheus ergehen müsse. Das Hauptstück seiner Rede ist die Umdeutung der Schenkelgeburt, für die er eine alberne Göttergeschichte und eine haarsträubende Etymologie erfindet. Wer sich über meine Wiedergabe ärgert, sei versichert, daß sie nicht alberner ist als die Vorlage. Ärgern sollen wir uns über die Apologetik des Teiresias. Dabei ist der Pfaffe immer noch nicht so schlecht wie dieser Kadmos, der es ganz offen läßt, ob

Das Verhalten der Dionysos-Anhänger ist nicht nur irrational, sondern geradezu schizophran. Sie lehnen das Klügeln ab und stellen es in Gegensatz zur wahren Weisheit: τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία (395); τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ (1005). Auch Dionysos' Anwalt Teiresias spricht sich im Dialog mit Kadmos in diesem Sinn aus (200-203):

οὐδὲν σοφίζομεσθα τοῖσι δαίμοσιν.
 πατρίους παραδοχάς, ἅς θ' ἀμηλικας χρόνῳ
 κεκτήμεθ', οὐδεῖς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,
 οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ἠύρηται φρενῶν.

Zwar ist Pentheus noch nicht aufgetreten, doch wird man diese Worte als gegen ihn gerichtet auffassen dürfen. Dodds wies zu 395 darauf hin, daß σοφόν an beiden Stellen dieselbe Implikation habe, nämlich "the false wisdom of men like Pentheus". Insofern argumentieren Teiresias und der Chor konsequent: Dionysische σοφία ist von rational-hybridem σοφόν verschieden. Aber auf der anderen Seite wird Teiresias von Kadmos als σοφός begrüßt, dessen γήρως σοφῆ er vernommen habe (178-179); er wiederholt gleich darauf: σὺ γὰρ σοφός (186). Der Begriff des σοφός / σοφόν schillert also. Überraschenderweise ist aber nicht nur Teiresias σοφός, sondern Dionysos selbst! Pentheus wertet ihn 655 und 824 als σοφός, und der Angesprochene stimmt zu: ἃ δεῖ μάλιστα, ταῦτ' ἔγωγ' ἔφην σοφός (656). Deichgräber hat unterstrichen, daß nach Teiresias nun Dionysos als σοφός gesehen werde. Dieses beweise jede Szene, die ihn auf der Bühne zeige, besonders 434ff. sowie die beiden folgenden Auftritte. Jedesmal sei Dionysos ein schlagfertiger Dialektiker, geradezu 'weiblich' in seinen Schlichen und Intrigen. Agaue spreche es aus: σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλλ' ἐπὶ θῆρα / τόνδε μαινάδας (1190-1191). Dionysos sei ein σοφός vor allem der τέχνη, der μηχαναί (805, 806). Mit 1190-1191 werde das σοφόν des Chors aus 1005 aufgenommen und gewertet: "Der Chor kann nicht ausdrücklich aussprechen, daß er sich von dieser Seite des Gottes distanzieren muß, so spricht er in allgemeiner Form, in dem kurzen Wort: τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ sein Urteil aus."⁹⁵ Auch wenn es nicht immer richtig ist, Einzelstellen zu einem Gesamtbild zu verweben, darf in diesem Fall zumindest festgestellt werden, daß der Chor der Dionysos-Anhänger das σοφόν deutlich ablehnt, der Gott selbst aber, dem sie bedingungslos folgen, dieses σοφόν zu einem wesentlichen Teil verkörpert. Denn Dionysos ist "oft nicht besser [...] als der schlaueste

Dionysos wirklich ein Gott ist, ihn aber doch anerkennt, weil es für den Ruf der Semele, den er vorher selbst preisgegeben hatte, und damit für sein Haus vorteilhaft ist. Diese Szene läßt keinen Zweifel aufkommen, wie der Dichter über diesen Gott denkt, und auch über die Pfaffen und die Motive der Gläubigkeit bei so manchen Frommen" (1923: 139-140). Vgl. schon Norwood 1908: 21-28 sowie Schmidt 1989: 63-65.

95 Deichgräber 1935: 347-348.

Sykophant seiner Zeit.⁹⁶ Euripides führt eine Gemeinde vor, die eine gute Theorie vertritt, aber eine schlechte Praxis übt.⁹⁷ Eine solche Schizophrenie wird er in dem Athen des ausgehenden fünften Jahrhunderts oft genug beobachtet, vielleicht sogar als typisch empfunden haben. Nicht anders gehört Pentheus, der die Rechte der Polis zunächst mit rationalen Argumenten vertritt, zu den "typical representatives of the mind of the later fifth century", die "the new irrationalism with an irrational temper of their own" bekämpften.⁹⁸

Es wäre verfehlt, anzunehmen, Euripides habe eine Allegorie auf identifizierbare Ereignisse gedichtet. Er dürfte nur in ganz allgemeiner Weise an Situationen gedacht haben wie die "Massenhysterie, welche sich der athenischen Bevölkerung" nach Alkibiades' Hermokopiden-Frevlel bemächtigt hatte, als man ihn anklagte, "mit den Mysterien sein Possenspiel getrieben" zu haben.⁹⁹ Wilamowitz hatte gesagt, es sei nicht Euripides' Gesinnung, "die aus dem Pfaffen und dem fanatischen Chore spricht, wohl aber eine Gesinnung, die ihm oft genug begegnet war, deren Macht er im Hermokopidenprozeß, in der Verfolgung von Anaxagoras und Protagoras kennen gelernt hatte; sie wird ihn selbst oft genug angegriffen haben. Sie ließ er hier zu Worte kommen, weil sie für die Fanatiker paßte."¹⁰⁰ Offenbar wollte Euripides demonstrieren, daß sowohl diejenigen, die für Recht und Ordnung eintraten, als auch die anderen, die sich friedlichen Träumereien hingaben, bei dem geringsten Widerstand gegen ihre persönlichen Vorstellungen von dem Zusammenleben in der Polis in irrationale Aggressivität und extreme Unnachgiebigkeit verfielen.

Euripides war ein Dichter, der in eminentem Maß auf seine Zeit reagierte. F. Schachermeyr hat das schön herausgestellt. Es habe ihn immer wieder verlockt, "aufgespaltene Naturen zu schildern, die in sich

96 Deichgräber 1935: 348.

97 Vgl. Oranje 1984: 173-174: "Certainly Euripides saw this 'group nature' primarily in a social and political sense, and studied it in the heart of the polis and of the political system, not on the mountain slopes. In the reality of the world outside the theatre Euripides may perhaps have felt this divine power working in the group that possessed the attraction of a common attitude to life, that was defined by the ἡσυχίας βίωτος (quiet life, 390) and the εὐαίωνα διαζῆν (life of happiness, 426) and that knew the fascinating bliss of a mutually experienced ecstasy. But the real powers of such a group can be seen, not when they seek peace with the help of the various escapist techniques they have developed (wine, ritual worship, utopias in an earthly paradise of the Erotes or of the Muses), but when they assert themselves and try to impose their will on someone else. Then the genius of this group system appears; traditional popular wisdom and piety acquire an irresistible power to exclude and to destroy supposed or real adversaries."

98 Wassermann 1953: 560.

99 A. Heuß, Hellas, in: Propyläen Weltgeschichte, III. Frankfurt a.M./Berlin 1962: 323.

100 Wilamowitz 1923: 141-142.

uneins und gleichsam zerrissen waren, Menschen, wie sie im Alltagsleben überhaupt erst jetzt etwas häufiger in Erscheinung zu treten begannen, da nun die alten Zentralwerte ja zusammenbrachen [...] und die Ära des liberalistischen Interessenseparatismus [...] ihren Anfang nahm. Als Jünger der Aufklärung hatte Euripides das Vertrauen auf die Götter verloren. Er glaubte nur mehr an die Vernunft - und fand an ihrer Stelle doch ein vernunftloses Rasen elementarer Leidenschaften. An diesem Widerspruch seines Intellektualismus und einer in Roheit versinkenden Wirklichkeit vollendete sich das tragische Schöpferturn des Euripides. Der Meister war und blieb ein Gebildeter. Er verfügte über eine für damalige Verhältnisse bedeutende Bibliothek und kannte gewiß alle philosophischen Meinungen seiner Zeit. Wohl schloß er sich keiner Auffassung ganz an, doch zergrübelte er nun die Götter, die Mythen, die Menschen und beugte sich nur vor dem, was er nicht zu zerdenken vermochte, vor dem blinden Diktat der Affekte. Wo er dieses schildert, zeigte er sich allerdings in seiner ganzen dichterischen Schöpfergröße"¹⁰¹ - auch und besonders in den *Bakchai*.

IV. Ausblick: 406 v. Chr. - 1966 - 1994

Der Versuch, die *Bakchai* nicht, wie es üblich ist, (nur) auf der religiösen oder psychologischen, sondern (auch) auf der politischen Ebene zu verstehen, mag ungewöhnlich erscheinen, hat aber in der jüngsten Zeit eine interessante künstlerische Parallele: die 1966 uraufgeführte Oper *Die Bassariden* von Hans Werner Henze, zu der Wystan Hugh Auden und Chester Kallman das Libretto schrieben.¹⁰² Henze selbst hat sich dazu wie folgt geäußert: "In den 'Bassariden' gibt es als Grundkonflikt die Auseinandersetzung zwischen Repression und gesellschaftlicher Befreiung, auch sexueller Befreiung: der Befreiung des Individuums. Es wird das Ausbrechen der Menschen als Individuen aus einem gesellschaftlichen Zusammenhang gezeigt und beschrieben. Das Ganze könnte gesehen werden als ein Weg in die Freiheit, als rauschhafte Befreiung von Menschen, die sich plötzlich selber entdecken, die den Dionysos in sich erstehen lassen. Auf der anderen Seite ist der Mensch, der diese Freiheitsbewegung unterdrückt, offiziell und in sich selbst, der König von Theben, ein wohlmeinender junger, von modernen Philosophen Griechenlands erzogener Mensch, der zum Opfer seiner unterdrückten Sexualität wird. [...] Interessant und modern und uns angehend und eigentlich auch die Jahre um 1968 angehend sind eben die Fragen: 'Was ist Freiheit, was ist Unfreiheit? Was ist Repression, was ist

101 Griechische Geschichte. Mit besonderer Berücksichtigung der geistesgeschichtlichen und kulturmorphologischen Zusammenhänge. Stuttgart 1960: 190.

102 Vgl. Flashar 1991: 216-217.

Revolte, was ist Revolution?' All das wird eigentlich bei Euripides gezeigt, angedeutet, angeregt."¹⁰³

Lag für den Komponisten von 1966 die Sympathie auf seiten des Dionysischen, mag dieses dem Leser von 1994 wieder suspekt geworden sein.

Literaturverzeichnis

- Bernhardy G. 1872. Grundriss der Griechischen Litteratur. Dritte Bearbeitung. Zweiter Theil [...]. Zweite Abtheilung [...]. Halle.
- Bierl A.F.H. 1991. Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text. *Classica Monacensia* 1.
- Burkert W. 1974. Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes. *Antike u. Abendland* 20: 97-109.
- Christ W. v. ⁵1908. Geschichte der griechischen Litteratur. Unter Mitwirkung von O. Stählin, bearb. von W. Schmid. Erster Teil. München.
- Deichgräber K. 1935. Die Kadmos-Teiresiasszene in Euripides' *Bakchen*. *Hermes* 70: 322-349.
- Diller H. 1955. Die *Bakchen* und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides. *Abh. Akad. Wiss. Mainz, Geistes- und sozialwiss. Kl.* 5: 453-471.
- Dodds E.R. 1929. Euripides the Irrationalist. *CIRev* 43: 97-104.
- Dodds E.R. 1951. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley/Los Angeles.
- Dodds E.R. ²1960. *Euripides Bacchae*. Ed. with introd. and comm. Oxford.
- Euben J.P. 1990. *The Tragedy of Political Theory. The Road Not Taken*. Princeton, N.J.
- Flashar H. 1991. *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München.
- Foley H.P. 1980. The Masque of Dionysus. *TAPA* 110: 107-133.
- Foley H.P. 1985. *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca, N.Y./London.
- Goldhill S. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge [...].
- Grube G.M.A. 1935. Dionysus in the *Bacchae*. *TAPA* 66: 37-54.
- Henze H.W. 1984. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Erweiterte Neuausgabe, mit einem Vorwort hrsg. v. J. Brockmeier. München.
- Kranz W. 1933. *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin.
- Kuch H. 1984. *Euripides*. Leipzig.
- Kullmann W. 1993. Die 'Rolle' des euripideischen Pentheus. Haben die *Bakchen* eine 'metatheatralische' Bedeutung? In: G.W. Most/H. Petersmann/A.M. Ritter (Hrsg.), *Philanthropia kai Eusebeia*. Festschr. A. Dihle. Göttingen: 248-263.

103 Henze 1984: 250-251.

- Latacz J. 1993. Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen.
- Lefèvre E. 1992. Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' *Antigone*. *WüJbb N. F.* 18: 89-123.
- Lesky A. 1956. Die tragische Dichtung der Hellenen. Göttingen (31972).
- Lesky A. 51984. Die griechische Tragödie. Stuttgart.
- Murray G. 1918. Euripides and his Age. London.
- Nestle W. 1899. Die Bacchen des Euripides. *Philologus* 58 (N.F. 12): 362-400.
- Norwood G. 1908. The Riddle of the *Bacchae*. Manchester.
- Oranje H. 1984. Euripides' *Bacchae*. The Play and its Audience. *Mnemosyne*, Suppl. 78.
- Pohlenz M. 21954. Die griechische Tragödie. Göttingen.
- Reinhardt K. 1960. Die Sinneskrise bei Euripides, in: ders., Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung. Göttingen: 227-256 (zuerst 1957).
- Ribbeck O. 1899. Euripides und seine Zeit, in: ders., Reden und Vorträge. Leipzig: 146-190 (= Progr. Bern 1860).
- Schmid W./Stählin O. 1940. Geschichte der griechischen Literatur, I, 3/1. München.
- Schmidt J. 1989. Der Triumph des Dionysos. Aufklärung und neureligiöser Irrationalismus in den 'Bakchen' des Euripides, in: ders. (Hrsg.), Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart. Darmstadt: 56-71.
- Segal Ch. 1982. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, N.J.
- Segal Ch. 1985. The *Bacchae* as Metatragedy, in: P. Burian (Hrsg.), Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays. Durham: 156-173, 221-225.
- Seidensticker B. 1972. Pentheus. *Poetica* 5: 35-63.
- Verrall A.W. 1895. Euripides the Rationalist. Cambridge.
- Verrall A.W. 1910. The Bacchantes of Euripides and other Essays. Cambridge.
- Wassermann F. 1929. Die Bakchantinnen des Euripides. *Ilbergs NJbb* 5: 272-286.
- Wassermann F. 1953. Man and God in the *Bacchae* and the *Oedipus at Colonus*, in: G.E. Mylonas/D. Raymond (Hrsg.), Studies pres. to D.M. Robinson, Saint Louis: II, 559-569.
- Wecklein N. 21903. Ausgewählte Tragödien des Euripides. Für den Schulgebrauch erklärt. Drittes Bändchen: Bakchen. Leipzig.
- West M.L. 1987. Euripides. Orestes. Ed. with transl. and comm. Warminster.
- Wilamowitz 1923. Griechische Tragödien, Übers. v. U. v. Wilamowitz-Moellendorf. IV. Berlin.
- Winnington-Ingram R.P. 1948. Euripides and Dionysus. An Interpretation of the *Bacchae*. Cambridge.
- Winnington-Ingram R.P. 1966. Euripides, *Bacchae* 877-881 = 897-901. *BICS* 13: 34-37.

- Zeitlin F.I. 1990. Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama, in: J.J. Winkler/F.I. Zeitlin (Hrsg.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton, N.J.: 130-167 (modifizierter Nachdruck von: *Thebes: Theater of Self and Society*, in: B. Gentili/R. Pretagostini [Hrsg.], *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale* [15.-19. nov. 1982]. Roma 1986: 343-378).
- Zimmermann B. ²1992. *Die griechische Tragödie. Eine Einführung*. München/Zürich.