

**Epische Szenen in tragischem Kontext:
Untersuchung zu den Homer-Bezügen bei Aischylos**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Georgios Kraias
aus Serres / Griechenland

WS 2007/2008

Erstgutachter: Prof. Dr. Bernhard Zimmermann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Antonios Rengakos

Vorsitzende des Promotionsausschusses

der Gemeinsamen Kommission der

Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-

und Verwaltungswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Gisela Riescher

Datum der Disputation: 30.06.2008

Inhaltsverzeichnis

<u>Einleitung</u>	4
<u>1. Kapitel</u>	
1.1 <i>Perser</i>	15
1.2 <i>Sieben gegen Theben</i>	18
1.3 <i>Orestie</i>	21
<u>2. Kapitel</u>	Gegenüberstellung einander entsprechender Szenen.....25
2.1 Dareios vs. Teiresias.....	27
2.2 Eteokles und Chor vs. Hektor und adelige Frauen.....	41
2.3 Orest und Elektra vs. Odysseus und Nausikaa.....	59
<u>3. Kapitel</u>	Gegenüberstellung der Schlusszenen.....75
3.1 Die Schlusszene der <i>Perser</i> vs. diejenige der <i>Ilias</i>	77
3.2 Die Schlusszene der <i>Sieben gegen Theben</i> vs. diejenige der <i>Ilias</i>	86
3.3 Die Schlusszene der <i>Eumeniden</i> vs. diejenige der <i>Odyssee</i>	96
<u>4. Kapitel</u>	Gegenüberstellung narrativer Techniken.....106
4.1 Kataloge.....	108
4.2 Botenberichte.....	120
4.3 Schildbeschreibung	139
4.4 Teichoskopie bzw. -machie.....	152
<u>5. Kapitel</u>	Gegenüberstellung einander entsprechender Mythen.....165
5.1 Agamemnons Ermordung	167
5.2 Das dreifache Schema ‚Vater-Mutter-Sohn‘.....	185
<u>Schlussbetrachtung</u>	195
<u>Literaturverzeichnis</u>	198

Einleitung

Homer, oder auch ὁ ποιητής (der Dichter), wie er bei den antiken Griechen genannt wurde, besitzt einen besonderen Platz in der archaischen und klassischen Literatur. Immer wenn das Wort ὁ ποιητής erscheint, ist Homer gemeint, und es kann nur noch den Dichter der *Ilias* und der *Odyssee* und nicht den des ganzen epischen Zyklus bezeichnen. Fast alle großen Autoren berufen sich sehr häufig auf ihn und drücken bei jeder Gelegenheit ihre Bewunderung und Hochachtung zu ihm aus. Er war sozusagen der Nationaldichter der Griechen, und sein Name bzw. seine Dichtung bildete einen Bezugspunkt für alle griechischen Künstler. Während bis zum 6. Jahrhundert v. Chr. in schriftlichen Texten nur geringe und indirekte Erwähnungen bzw. Anspielungen auf ihn erscheinen, ändert sich dieses Bild nach dieser Zeit und die Bezugnahmen auf Homer werden immer zahlreicher¹. Nicht nur Dichter, wie Simonides, Pindar und Aristophanes, sondern auch Prosaisten wie etwa Herodot, Thukydides und selbst Platon, in dessen Idealstaat Homer jedoch nicht besonders sanft behandelt werden sollte², zeigen deutlich den epischen Einfluss und erwähnen oder zitieren Homer gar in ihren Werken³. Er wird allgemein anerkannt als der Dichter der *Ilias* und der *Odyssee*, wobei ihm außerdem noch das satyrische Gedicht *Margites* (heute verloren) und die so genannten *Homerischen Hymnen* zugeschrieben werden. Er ist namentlich stets gegenwärtig und erfreut sich großen Beifalls, der durch Anführung seines Namens oder einiger Zitate von ihm bestätigt wird. Die Tatsache, dass ein Autor bewusst auf die homerischen Epen zurückgreift und sich davon beeinflussen lässt, würde also kaum verwundern, denn die homerischen Epen im 5. Jahrhundert v. Chr. standen allen Autoren zur Verfügung und die Präsenz Homers in der Literatur war sehr zahlreich und augenscheinlich.

¹ Vgl. West L. M., *The invention of Homer*, in: CQ, Vol. 49, 1999, S. 364-382 (hier 377), „For the rest, poets in the seventh century and the first half of the sixth show a lively interest in the subject matter of the various epics, but none at all in the poet or poets who gave shape to them. [...] From the last third of the sixth century the picture is strikingly different. Homer springs into life. Author after author names him and comments on his achievements. The epics are no longer treated as free-standing records of the past, but as the artistic creations of an individual, to be praised or criticized.“

² Vgl. Plato, *Respublica*, 2.377d.4-6, 2.378d.5-6, 2.379c.9-d.2, 3.387b.1-6 usw..

³ Bei Pseudo-Longinos, *De sublimitate*, 13.3.1-4, ist die wertvolle Auskunft erhalten, μόνος Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος ἔτι πρότερον ὃ τε Ἀρχίλοχος, πάντων δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων, ἀπὸ τοῦ ὀμηρικοῦ κείνου νάματος εἰς αὐτὸν μυρίας ὅσας παρατροπὰς ἀποχευευσάμενος. Des Weiteren liest man auch bei Dionysios aus Halikarnas, *Epistula ad Pompeium Geminum*, 3.11.8-10, über Herodot ποικίλην ἐβουλήθη ποιῆσαι τὴν γραφὴν Ὀμήρου ζηλωτῆς γενόμενος, und bei Proclus, *In Platonis rem publicam commentarii*, 1.171.18-22, über Platon, καὶ οὐχ οἱ τραγωδιοποιοὶ μόνον πολλὰ τῶν παρ' Ὀμήρω βραχείας μνήμης ἠξιωμένων σκηνὰς καὶ ὑποθέσεις ἐποιήσαντο τελείας, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ Πλάτων ἐκ μικρᾶς αὐτῶ δεδομένης ἐκείθεν ἀρχῆς πραγματείας ὅλας καὶ διαλόγους πολυστίχους συνεγράψατο. Barrett J., *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley / Los Angeles / London 2002, S. xvii, urteilt dazu, „The approximation to Homer in itself carries a powerful authority that resounds uniquely in the Greek literary tradition.“. Über die homerische Auswirkung auf spätere Autoren vgl. Sotiriou M., *Pindarus Homericus*, Diss., Göttingen 1998, und Lange K., *Euripides und Homer*, Diss., Stuttgart 2002.

Dieser Ehrenplatz unter den antiken Schriftstellern ist in erster Linie durch die Stellung, die Homer in der Erziehung und der Ausbildung der antiken Griechen besaß, zu erklären. Der Schulbetrieb in Athen bestand beispielsweise maßgeblich aus drei verschiedenen Schularten, die die Jungen neben- und nacheinander besuchen mussten, um die drei Hauptgegenstände des Unterrichts zu lernen, die γυμναστική (die körperlichen Übungen), die μουσική (der Musikunterricht) und die γραμματική (die eigentlichen Elementarfächer)⁴. Zu Letzterem gehörte der Literaturunterricht, wobei vor allem Homer und die didaktischen Dichter, darunter Hesiod, Theognis, Phokylides u. a., gelesen wurden. Der Literaturunterricht leitete einerseits hin zu den Mythen und Sagen über die heimischen Götter und Helden und damit zur Geschichte der Heimat, für die es in der klassischen Zeit noch kaum schulmäßige Kompendien gab, andererseits zu einer praktischen Ethik, wodurch der Musikunterricht durch die religiöse Unterweisung ergänzt wurde. Homer, und damit die ritterliche Ethik und das Ideal des Helden, lebte in der klassischen Zeit deswegen weiter, weil die griechische literarische Erziehung im Verlauf ihrer ganzen Geschichte an Homers Werken als grundlegende Texte und als Mittelpunkt aller Studien festhielt⁵. Homer beherrschte die griechische Bildung, solange ihre Überlieferung dauert. Schon als Knaben wurden die jungen Griechen mit den homerischen Epen erzogen und mit der epischen Majestät Homers erfüllt, so dass ihnen als erwachsenen Bürgern Homer und seine Gedichte sehr vertraut waren⁶.

Darüber hinaus war die institutionelle Präsenz Homers sowohl in Athen als auch an anderen Orten sehr intensiv und dominant. Die antiken Griechen hatten die Gelegenheit, die homerischen Epen durch die berühmten Homerrezitationen bei manchen panhellenischen Festen und vor allem bei den Großen Panathenäen⁷ besser kennen zu lernen. Herodot berichtet von der Aufhebung der Rezitation Homers

⁴ Vgl. Grasberger L., *Erziehung und Unterricht im klassischen Altertum*, Aalen 1971.

⁵ Nach Plato ist Homer im höchsten Sinn der Erzieher Griechenlands gewesen, *Respublica*, 606.e.2-3, τὴν Ἑλλάδα πεπαιδευκεν οὗτος ὁ ποιητής, während er es nach Xenophanes aus Kolophon von Anfang an gewesen sei, *Frg.* 9, ἐξ ἐρχῆς κατ' Ὀμηρον, ἐπεὶ μεμαθήκασιν πάντες – vgl. West, S. 379. Von großem Interesse ist ebenfalls das Bekenntnis des Aristoteles, dass die Athener Homer als Beweis über Salamis gebraucht haben, *Rhetorica*, 1375b.29-30, οἷον Ἀθηναῖοι Ὀμήρω μάρτυρι ἐχρήσατο περὶ Σαλαμῖνος.

⁶ Über die Bevorzugung Homers und seine Rolle in der Erziehung der Griechen zitiere ich die Aussage von Marrou H. I., *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, deuts. Übers., München 1977, S. 45, „Der Schwerpunkt der wirklichen erzieherischen Bedeutung Homers lag [...] in der ethischen Atmosphäre, in der er seine Helden handeln läßt, in ihrem Lebensstil. Dieses Klima mußte auf die Dauer unfehlbar jeden eifrigen Leser beeinflussen. Hier kann man mit gutem Recht von „homerischer Erziehung“, sprechen, ὁμηρικὴ παιδεία, [...], die Erziehung, die der junge Grieche aus Homer schöpfte, war diejenige, die der Dichter seinen Helden gab, sie, die Achill aus dem Munde des Peleus oder des Phoinix, Telemach aus dem Munde der Athene vernimmt.“

⁷ Ich verweise an dieser Stelle namentlich auf zwei ausgewählte Titel der zahlreichen Sekundärliteratur, auf Shear J. L., *Polis and Panathenaia: The History and Development of Athena's Festival*, Diss., Vol. I-II, Ann Arbor 2001, und Palagia O. / Choremi-Spetsieri A., *The Panathenaic Games*, Oxford 2007.

durch den Tyrannen Kleisthenes bei den Spielen von Sikyon⁸, und der Autor des pseudoplatonischen Dialoges *Hipparchus* schreibt dem Peisistratos Sohn, also dem Hipparchos, die Einführung einer Regelung bei den panathenäischen Festspielen zu, nach der die Vortragsweise der rhapsodischen Wettkämpfe festgelegt wurde⁹. Die Quelle besagt, dass die homerischen Epen in vollständiger Reihenfolge rezitiert werden sollten: Jeder Vortragende musste da fortfahren, wo der vorige Sänger aufgehört hatte¹⁰. Die Rhapsoden pflegten auch an anderen Festen beliebige Stellen aus den homerischen Epen vorzutragen, gelegentlich wurden auch weitere epische Dichtungen, z. B. die hesiodischen Gedichte, rezitiert¹¹. Rhapsoden, wie beispielsweise Ion im gleichnamigen Dialog von Plato¹², rezitierten ganze Gesänge während der Feste und sogar im Rahmen einer Art von Wettbewerb¹³. Für den rhapsodischen Agon der Panathenäen ist der Vortrag der homerischen Epen ohne Unterbrechung des Textes durch eine Gruppe einander ablösender Rhapsoden, die jeweils einzeln vortrugen, bezeugt¹⁴. Homer wurde in diesen Spielen noch einmal zurück in die Zeitgeschichte gerufen, was den Zuschauern die Möglichkeit gab, ihm noch vertrauter zu werden.

Homer war also in der klassischen Zeit immer noch präsent und spielte eine sehr wichtige Rolle im künstlerischen Ausdruck und im Alltag. In Folge dessen übte er gleichzeitig einen sehr intensiven Einfluss auf fast alle Autoren aus¹⁵. Als der erste Dichter war er immer ein Vorbild, auf das alle gerne zurückgriffen, entweder um

⁸ Vgl. Herodot, 5.67.3-5, Κλεισθένης γὰρ Ἀργείοισι πολεμήσας τοῦτο μὲν ῥαψωδοῦς ἔπαυσε ἐν Σικυῶνι ἀγωνίζεσθαι τῶν Ὀμηρείων ἐπέων εἴνεκα.

⁹ Vgl. Pseudoplaton, *Hipparchus*, 228.b.5-c.1, Ἰππάρχῳ, ὅς τῶν Πεισιστράτου παίδων πρεσβύτατος καὶ σοφώτατος, ὅς ἄλλα τε πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα σοφίας ἀπεδείξατο, καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπη πρῶτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψωδοῦς Παναθηναίους ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διέναι, ὥσπερ νῦν οἶδε ποιῶσιν. Diese Aussage wird durch folgende drei Quellen bestätigt, Isokrates, *Panegyricus*, 159, Lykurgos, *Oratio in Leocratem*, 102, und Diogenes Laertios, *Vitae Philosophorum*, 1.57.6-7, die das Bild von den rhapsodischen Vorträgen im Rahmen des Festes weiterhin ergänzen. Vgl. West, S. 364, und Nagy G., *Plato's Rhapsody and Homer's Musik*, Washington / Athens 2002, S. 9-35.

¹⁰ Vgl. Mazon P., *Introduction a l' Iliade*, Paris 1948, S. 234-235, und Kirk G. S., *The Songs of Homer*, Cambridge 1962, S. 277 u. 307.

¹¹ Vgl. Plato, *Ion*, 532 A, und *Scholia in Pindar Nemeonikoi*, 11.1c.

¹² Der Philosoph, *Ion*, 530.c.1-4, spricht auch von der Verantwortung bzw. von der Verpflichtung eines Rhapsodos beim Rezitieren Homers, οὐ γὰρ ἂν γένοιτό ποτε ἀγαθὸς ῥαψωδός, εἰ μὴ συνείη τὰ λεγόμενα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ. τὸν γὰρ ῥαψωδὸν ἐρμηνεῖα δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίγνεσθαι τοῖς ἀκούουσι. Vgl. Flashar H., *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Diss., Berlin 1958, S. 17-54.

¹³ Vgl. Kotsidu H., *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit*, Diss., Frankfurt 1991, S. 35-103, und Shapiro H. A., *Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia*, in: Goddess at Polis, Hrsg. Neils J., New Jersey 1992, S. 53-75.

¹⁴ Vgl. Notopoulos J. A., *Studies in Early Greek Oral Poetry*, in: HSCP, Vol. 68, 1964, S. 1-77 (hier 12).

¹⁵ Man bedenke den großen Einfluss, den Homer am Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. in einem noch ganz bäuerlichen Böötien schon auf den Stil des Hesiod ausübt (der seine Laufbahn als Rhapsode begonnen hatte, als Homer-Rezitator).

sich bloß auf seinen Namen zu berufen oder um etwas davon zu entnehmen¹⁶. Die Wirkung der alten Gattung, des Epos, ist in beiden neuen Gattungen, in der Lyrik und im Drama, besonders auffallend und lässt in bestimmten Fällen von einer gewissen Allusion sprechen. Soweit es das Drama – und konkreter die Tragödie – betrifft, wurde schon in der Antike die große inhaltliche und stilistische Nähe der griechischen Tragiker zu Homer gesehen. Die zahlreichen Zeugnisse zu Sophokles plädieren für ein enges Verhältnis mit Homer: Diogenes Laertios bezeichnete ihn als τραγικός Ὅμηρος und Eustathios nannte ihn Ὅμηρου ζηλωτής¹⁷. Vor Sophokles wurde jedoch die ebenso enge Beziehung des Aischylos zu Homer betrachtet und auch die vielseitigen Entsprechungen zwischen den beiden Dichtern hervorgehoben¹⁸. Dennoch ist der Fall hier weniger eindeutig, da einerseits wenige Quellen vorhanden sind und andererseits das ihm zugeschriebene Zitat τεμάχη τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων¹⁹ die Situation noch schwieriger macht.

Dass aber Aischylos seit langem als der ὁμηρικώτατος²⁰ der drei großen Tragiker gilt, bedarf weder einer weiteren Erläuterung noch eines Zweifels. Dass er auch die Epen Homers gut kannte, darf ebenfalls vorausgesetzt werden. Doch Aischylos kannte Homer nicht nur, seine Tragödien zeigen auch deutlich den Einfluss des alten Epos. Die Frage soll hier nicht lauten, ob Aischylos Homer näher steht als es bei Sophokles oder Euripides der Fall ist, sondern vielmehr wie stark und

¹⁶ Vgl. Zimmermann B., *Aischylos und Homer*, in: Lexis, Vol. 22, 2004, S. 191-199 (hier 191), „Die homerischen Epen, der Kampf um Troja und das Schicksal der an dem Zehn Jahre währenden Krieg Beteiligten, bildeten für die Dichtung der archaischen und klassischen Zeit eine ständige Inspirationsquelle, sie waren der geistige Hintergrund, vor dem und gegen den die Dichter ihre Werke verfassten.“

¹⁷ Vgl. Diogenes Laertios, *Vitae Philosophorum*, 4.20.7-8, ἔλεγεν [ὁ Πολέμων] οὖν τὸν μὲν Ὅμηρον ἐπικὸν εἶναι Σοφοκλέα, τὸν δὲ Σοφοκλέα Ὅμηρον τραγικόν, und Eustathios, *Commentarii ad Homeri Iliadem*, 2.9.4-5, Διὸ καὶ ὁ ζηλωτὴς Ὁμήρου Σοφοκλῆς πυρπνόα τὰ ἄστρα δοξάζει. Vgl. auch *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. IV, Hrsg. Radt S., Göttingen 1977, S. 39 u. 75.

¹⁸ Radt S., *Sophokles in seinen Fragmenten*, in: Fondation Hardt Entretiens, Vol. 29, 1983, S. 185-231 (hier 202 u. 231), beanstandet die Benennung des Sophokles als tragischer Homer und schlägt eine Vertauschung mit Aischylos vor, „Auch in solcher Wahl des Stoffes zeigt sich die viel stärkere Direktheit der Homernachfolge des Aischylos, der in dieser Hinsicht viel eher die Bezeichnung „tragischer Homer“ verdienen würde. Die Tatsache, dass man nicht ihm sondern Sophokles diesen Namen beilegte und das Homerische gerade an Sophokles hervorhob, zeigt, dass man dabei nicht so sehr an die Stoffe als vielmehr an den Ton, die Farbe, die χάρις der sophokleischen Dramen dachte.“, und, „Ich würde nicht sagen, dass Sophokles Homer näher steht als Aischylos. [...] Zusammen mit seiner gegenüber Aischylos weniger barocken Ausdrucksweise hat das offenbar dazu geführt, dass die antike Kritik ihn [Sophokles], und nicht Aischylos, als besonders homerisch empfunden hat.“

¹⁹ Vgl. Athenaios, *Deipnosophistae*, 8.39.16-17 – und ferner *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. III, Hrsg. Radt S., Göttingen 1985, S. 69. Eustathios, *Commentarii ad Homeri Iliadem*, 4.721.16, fügt die Erklärung hinzu, διὰ τὸ λαμπρῶς ἀπομάττεσθαι τὰς Ὁμηρικὰς μεθόδους. Vgl. auch Lamberton R. / Keaney J. J., *Homer's Ancient Readers*, Princeton / New Jersey 1992, S. ix.

²⁰ Burkhardt H., *Die Archaismen des Euripides*, Progr. Bückeburg 1906, S. 6, bemerkt richtig, dass „Sophokles es nicht verdient, ὁμηρικώτατος genannt zu werden, da Äschylus dem Homerischen Sprachgebrauche entschieden noch näher steht.“. Vgl. auch Lechner M., *De Sophocle poeta Ὁμηρικώτατω*, Progr. Erlangen 1859, und Welcker G. F. *Der episch Cyclus oder die homerischen Dichter*, Vol. II, Bonn 1882, S. 323, „Aeschylus seine Trilogieen auf der Grundlage homerischer Poesieen aufbaute.“

welcher Art die epische Auswirkung auf ihn ist. Die Lösung ist nicht einfach durch den antiken Ausspruch über τεμάχῃ abzuleiten, da erstens die Tatsache, dass Aischylos diese Benennung für seine Tragödien selbst ausgewählt hatte, immer wieder bestritten wird und da zweitens innerhalb der Annahme, dass er seine Dramen tatsächlich so charakterisiert hatte, die Forschungsmeinungen sehr konträr sind. Die Diskussion hat weniger mit der Authentizität des Spruches zu tun, sondern vielmehr mit den verschiedenen Möglichkeiten, diesen auszulegen. Was wollte man damit ausdrücken, wenn man die aischyleischen Tragödien als „Schnitte von Homers großen Mahlzeiten“ betrachtete? Bevor diese Frage beantwortet werden kann, ist die Darlegung der bisherigen Forschung auf diesem Gebiet erforderlich.

In der Neuzeit wurde häufig der Versuch unternommen, die Anlehnung Aischylos' auf Homer hauptsächlich auf der Basis von wörtlichen und stilistischen Anklängen zu erklären und dadurch eine gewisse Nachahmung bzw. Zurückführung der aischyleischen Tragödie auf das homerische Epos nachzuweisen²¹. Bereits im achtzehnten Jahrhundert erschienen drei Einzeluntersuchungen, die die Frage der Homer-Bezüge bei Aischylos erneut aufwarfen. Lechner, Schmidt und Franklin²² eröffneten die Erörterung über die homerischen Stoffentlehnungen des Aischylos und listeten eine erste Auswahl homerischer Wörter und Wendungen auf. Alle drei führten jedoch einfache und allgemein verwendete Poetismen als Epismen an, bloß weil sie auch dem Epos geläufig waren. Gigli war der Erste, der außer den sprachlichen auch die inhaltlichen Ähnlichkeiten anführte, ohne jedoch diese Allusion argumentativ zu vertiefen, ausreichend zu rechtfertigen und diese auszulegen²³. Des Weiteren widmete Stanford das ganze zweite Kapitel seines Buches den „borrowings from literary and colloquial sources“, während Earp ebenfalls die Sprache des Aischylos mit jener Homers verglich²⁴. Alle diese Arbeiten werden in Sideras' Dissertation aufgegriffen und ergänzt²⁵. Im ersten Teil seiner umfangreichen Untersuchung katalogisiert Sideras alle nachgewiesenen Homer-Bezüge in „direkte und indirekte Homerismen“ und im zweiten wird zum ersten Mal eine syntaktische und stilistische Entsprechung nachgewiesen. Es muss trotzdem auf die methodische Gefahr hingewiesen werden, in die Sideras allzu häufig gerät. Er akzeptiert jedes Wort und jede Formulierung, die Aischylos mit Homer teilt, notwendigerweise als bewussten Homer-Bezug, während

²¹ Auf die Affinität der aischyleischen und homerischen philosophischen Weltanschauung gehen ausführlich Fischer U., *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos*, Diss., Hildesheim 1965, S. 100-110, und Kiefner W., *Der religiöse Allbegriff des Aischylos*, Diss., Hildesheim 1965, S. 11-32, ein.

²² Vgl. Lechner M., *De Aeschyli studio Homeric*, Progr. Erlangen 1862, Schmidt L., *Ueber die epischen Reminiscenzen bei Aeschylus*, in: Pädag. Archiv, Vol. 5, 1863, und Franklin S. B., *Traces of Epic Influence in the Tragedies of Aeschylus*, Diss., Baltimore 1895.

²³ Vgl. Gigli M., *Dell' imitazione omerica di Eschilo*, in: Rivista Indo-Greco-Italica, Vol. 12, 1928.

²⁴ Vgl. Stanford W. B., *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin 1942, und Earp F. R., *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948.

²⁵ Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971. Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5, ergänzt die Arbeit von Sideras um einige Aspekte.

die poetische Koiné völlig außer Betracht bleibt²⁶. Garner ging zuletzt auf die Homer-Bezüge des aischyleischen Dichterwerkes ausführlich ein, doch seine Arbeit unterscheidet sich kaum von der allgemeinen Forschungsrichtung²⁷. In allen Kommentaren werden die unangefochtenen Homer-Bezüge hervorgehoben, die aber meist nicht mehr als eine bloße Erwähnung finden, wohingegen sich einzelne Aufsätze mit einigen ausgewählten Stellen beschäftigen, die auf eine homerische Vorlage verweisen²⁸.

Es kann also festgestellt werden, dass die sprachlichen, d. h. die wörtlichen, syntaktischen und stilistischen Homer-Bezüge bei Aischylos durch Entlehnung und Einbettung von epischen Wörtern, Wendungen und Bildern²⁹ bereits ausgiebig und auf einer sicheren Grundlage erforscht sind. Obwohl schon zahlreiche einschlägige Abhandlungen über Aischylos' Homer-Bezüge erschienen sind, wurde ein wichtiger Aspekt im Verhältnis zwischen Aischylos und Homer bisher übersehen. Diese Lücke sucht folgende Arbeit zu füllen und eine neue Richtung nicht nur in der Rezeption Homers bei Aischylos, sondern grundsätzlich für die Homer-Rezeption in der Literatur des 5. Jahrhunderts v. Chr. einzuschlagen.

„Schnitte von Homers großen Mahlzeiten“, das hört sich zwar prägnant an, aber eröffnet zugleich so viele verschiedene Interpretationen, dass es schwer fällt, sich auf eine Position zu einigen. Die Schwierigkeit befindet sich gerade im vieldeutigen Wort *τεμάχη*, das vielmehr als nur eine Deutung zulässt, und die Fragestellung hat vor allem mit diesem Begriff zu tun, der aller Wahrscheinlichkeit nach eine ganz andere Bedeutung hat als jene, die die bisherige Forschung angenommen hat. Darunter kann man entweder die Übernahme von bestimmten Wortarten und Ausdrücken oder sogar selbstständigen Bildern verstehen, wie es die

²⁶ Garvie A. F., *Aeschylus' Suppliants*, Cambridge 1969, S. 46, hat schon vor Sideras bemerkt, „How can one ever be certain that a word or phrase, or even a simile, is a genuine epic borrowing, and no tone which has been long received into the general Greek poetic vocabulary, transmitted for example by the elegiac, iambic, and melic poets.“

²⁷ Vgl. Garner R., *From Homer to Tragedy*, London / New York 1990, S. 21-48.

²⁸ Vgl. O'Neill K., *Aeschylus, Homer, and the Serpent at the Breast*, in: *Phoenix*, Vol. 52, 1998, S. 216-229, und Heath J., *The serpent and the sparrows: Homer and the parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: *CQ*, Vol. 49, 1999, S. 396-407.

²⁹ Fast alle Arbeiten, die sich mit der aischyleischen Bildersprache beschäftigen, erkennen für einige Belege die homerische Vorlage an, aber sie gehen selten über Oberflächlichkeiten hinaus. Vgl. Mielke H., *Die Bildersprache des Aischylos*, Diss., Breslau 1934, Dumortier J., *Les images dans la poésie d' Eschyle*, Diss., Paris 1935, Hiltbrunner O., *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Diss., Bern 1950, Hansen J. -G., *Die bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schiffahrt in metaphorischer Verwendung*, Diss., Kiel 1955, Nes v. D., *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Diss., Groningen 1963, Smith O., *Some observations on the structure of the imagery in Aeschylus*, in: *C&M*, Vol. 26, 1965, S. 10-72, Fowler B. H., *Aeschylus' imagery*, in: *C&M*, Vol. 28, 1967, S. 1-74, Sansone D., *Aeschylaen Metaphors for intellectual activity*, Wiesbaden 1975, und Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976 – und ferner über einzelne Stücke, Murray R. D., *The motif of Io in Aeschylus' Suppliants*, Princeton 1958, Cameron D. H., *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Paris 1971, Lebeck A., *The Orestie. A study in language and structure*, Harvard / London / Oxford 1971, Anderson M., *The Imagery of The Persians*, in: *G&R*, Vol. 19, 1972, S. 166-174. Einen umfassenden Forschungsüberblick bietet Petrounias, S. xiii-xx.

gewöhnliche Tendenz ist, oder die Parallelität größerer Einheiten, die nicht nur aus einigen Wörtern oder Sätzen bestehen, sondern vielmehr mit dem Rahmen einer vollständigen Szene zusammenfallen³⁰. Auf jeden Fall bezieht sich jedoch der Begriff im Wesentlichen auf den Stoff, den Aischylos von Homer übernommen hat, also auf den Inhalt und die Thematik³¹. Homer als ὁ ποιητής ist unerreichbar, doch Aischylos erhält aus der homerischen Vorlage so zahlreiche Impulse, dass sogar Umgestaltungen kleinster Elemente nachgewiesen werden können³². Die obige Phrase ist also als ein Bescheidenheitstopos zu verstehen, denn Aischylos schöpft aus kleinen Teilen, die er den homerischen Epen entnimmt, und mit derselben Substanz etwas Neues.

Ausgangspunkt ist Zimmermanns Ansicht, dass „man einen bewußten Homer-Bezug nur dann als gegeben annehmen kann, wenn Aischylos die sprachlichen Anklänge durch weitere Signale, z.B. durch die Einbettung in eine homerische Szene oder den Bezug auf ein ganz bestimmtes homerische Buch, unterstreicht, wenn also die sprachlichen Reflexe eine Funktion in der Konzeption des Dramas haben.“³³. In der Tat begegnen in Aischylos' Tragödien manche Szenen, die sowohl inhaltlich als auch strukturell entsprechende homerische voraussetzen. Nicht mehr ein einzelnes Wort oder Bild greift auf Homer zurück und lässt einen deutlichen epischen Einfluss erkennen, sondern eine ganze Szene entspricht der homerischen Vorlage und weist gewissermaßen darauf zurück. Rahmen, Inhalt und Aufbau der aischyleischen Szene fallen mit den vergleichbaren homerischen

³⁰ Unter ‚Szene‘ versteht man eine vollständige Einheit, die eine bestimmte Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beinhaltet und die von den gleichen Personen bzw. Protagonisten ausgeführt wird. Bei Homer muss man ebenfalls mit den so genannten ‚typischen Szenen‘ rechnen – vgl. Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Diss., Berlin 1933, Fenik B., *Typical Battle Scenes in the Iliad*, Wiesbaden 1968, Nagler M. N., *Spontaneity and Tradition*, Berkley / Los Angeles / London 1974, und Edwards M. W., *Type-Scenes and Homeric Hospitality*, in: TAPhA, Vol. 105, 1975, S. 51-72 –, die sich von denen, die in dieser Untersuchung gegenübergestellt werden, völlig unterscheiden. Die Diskrepanz definiert sehr schön der neue Kommentar, *Homer Ilias, Gesamtkommentar*, Prolegomena, Hrsg. Latacz J., München / Leipzig 2000, im Abschnitt „Homerische Poetik in Stichwörtern“, von Nünlist R. / Jong d. I., S. 159-171, in dem man über die ‚Szenen‘ lesen kann, S. 169, „Textpartien, in denen der – Erzähler seine – Figuren direkt auftreten und (meist) reden lässt (Direkte Reden) [...]“, und über die ‚typischen Szenen‘, S. 170, „Mehrfach wiederholte Darstellung von Tätigkeiten aus dem Alltags- (z.B. Essen, Schlafengehen, Opfer) oder Heroenleben (z.B. Wappnung). „Typisch“ deshalb, weil die Darstellung – oft unter Benutzung formelsprachlicher Elemente – einem (mehr oder weniger) festen Schema folgt. [...]“.

³¹ Vgl. Zimmermann, S. 191, „Eine Durchschnitt der 80 sicher bezeugten Titel des Aischylos bekräftigt das Diktum: 18 oder gar 21 (d.h. 21% bzw. 26%) der Stücke entstammen dem trojanischen Sagenkreis; davon sind sieben oder eventuell sogar zehn Titel auf die *Ilias* und *Odyssee* zurückzuführen.“

³² Schadewaldt W., *Aischylos' Achilleis*, in: *Hermes*, Vol. 71, 1936, S. 25-69 (hier 52, Anm. 3), bzw., *Hellas und Hesperien*, Zürich / Stuttgart 1960, S. 166-211 (hier 194, Anm. 3), hat sich schon dieser Vorstellung angeschlossen, „Tragödien seien kleinere geschlossene Einheiten gegenüber den weitläufigen „Gängen“ des Epos.“, wobei sich Sideras ihr ziemlich annähert, aber sie in seinem Werk nicht immer befolgt, S. 13, „τεμάχῃ bezieht sich eher auf Stoffentlehnungen aus Homer als auf die Nachahmung homerischer Diktion.“

³³ Vgl. Zimmermann, S. 195.

zusammen und erlauben eine eindeutige Gegenüberstellung, die zweifellos für eine Bezugnahme Aischylos' auf Homer spricht.

Außer einer einfachen Allusion³⁴ geht es vielmehr um eine szenische Intertextualität³⁵, denn Aischylos entnimmt dem Epos nicht nur die Diktion und die Redeweise, sondern ganze und selbständige Szenen. Er übernimmt und gestaltet sie um, damit sie zu den Verhältnissen und den Bedingungen einer Tragödie passen. Die literarische Intertextualität hat allgemein einen sehr großen und vielseitigen Geltungsbereich und reicht von gleichen Wörtern und Begriffen zwischen zwei Texten bis hin zu identischem Sinn und derselben Bedeutung³⁶. Sie erfordert zwar

³⁴ Vgl. Pasquali G., *Arte allusiva*, in: *Pagine stravaganti*, Vol. II, Firenze 1968, S. 275, und Bonanno M. G., *L'Allusione necessaria*, Roma 1990.

³⁵ Seit den siebziger Jahren ist der Begriff der Intertextualität zu einem zentralen Konzept der Literaturwissenschaft und vor allem der Erzählforschung geworden. Grundsätzlich kann man zwei unterschiedliche Ansätze unterscheiden. Im ersten – eher theoretisch orientierten – wird Intertextualität sehr weit gefasst. Hier stehen die Offenheit und der prozessuale Charakter der Literatur im Allgemeinen im Mittelpunkt. Im zweiten Ansatz geht es eher darum, die Beziehungen zwischen konkreten Texten zu klären und zu systematisieren. Er ist besonders für Aspekte der praktischen Analysearbeit fruchtbar. Kristeva J., *Probleme der Textstrukuration*, Köln 1972, bezeichnet als Intertextualität den Umstand, dass ein sprachliches Zeichen sich niemals auf einen Sinn festlegen lässt, sondern immer zwischen verschiedenen Bezugssystemen steht und dadurch mehrdeutig wird. Ein sprachliches Zeichen ist also gleichsam ein Kreuzungspunkt mehrerer Sinnebenen. Die jeweiligen Bezugssysteme werden auf diese Weise als begrenzte relativiert. Jedes geschlossene symbolische System muss etwas ausgrenzen, um sich als homogenes zu konstituieren – vgl. noch Bachtin M., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt 1979. Allgemein gesagt, ist Intertextualität die Beziehung zwischen Texten, da nämlich jeder Text nicht für sich steht, sondern im Kontext anderer Texte, wobei man die Einzeltextreferenz von der Systemreferenz unterscheidet. Die Intertextualitätstheorie untersucht gerade die Beziehung zwischen verschiedenen Texten, ihre gegenseitige Beeinflussung. Darüber hinaus sind schon mehrere verschiedene Definitionen dieses ambivalenten Begriffes vorgeschlagen worden, wie etwa von O'Neill, S. 216, „The term intertextuality describes how a text depends on other texts for meaning, and describes the discursive space that a text occupies in relation to other texts.“. Dabei sind die Klassifizierungsversuche, die der französische Literaturwissenschaftler Genette G., *Einführung in den Architekt*, Stuttgart 1990, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt 1992, und, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt 1993, vorgeschlagen hat, gut zu handhaben. Vgl. ferner Todorov T., *The Poetics of Prose*, Oxford 1977, S. 241-246, Culler J., *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca 1981, S. 102-108, Broich U. / Pfister M., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, Plett H. F., *Intertextuality*, Berlin 1991, Slater N. W. / Zimmermann B., *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993, Allen G., *Intertextuality*, London / New York 2000, Barthes R., *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hrsg. Jannidis F., Stuttgart 2000, S. 190, und Nünning A., *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Stuttgart / Weimar 2005.

³⁶ Man muss auch beachten, dass die Intertextualität als Fachausdruck für viele Auffassungen stehen kann, wie z. B. bei Riffaterre M., *Intertextuality vs. Hypertextuality*, in: *New Literary History*, Vol. 25, 1994, S. 779-788 (hier 781), „Intertextuality, then, depends on a system of difficulties to be reckoned with, of limitations in our freedom of choice, of exclusions, since it is by renouncing incompatible associations within the text that we come to identify in the intertext their compatible counterparts.“, oder Pucci P., *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca / London 1995², S. 29 (Anm. 30), „[...] it (the intertextuality) evokes the complete network of references that lies behind all the expressions of a text and consequently points to a utopian research.“. Vgl. auch Adkins A. W. H., *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*, Chicago 1985, S. 148-149, und Pasco A. H., *Allusion: A Literary Craft*, Toronto 1994, S. 4-6.

die Existenz zweier Texte, so dass ein Vergleich überhaupt erst möglich ist, aber das Verhältnis, in dem diese zwei Texte stehen, kann sehr unterschiedlich sein. Ähnliche Wörter oder gar ähnliche Wendungen und Phrasen sind gewiss eine Art von Intertextualität, doch nicht die einzige. Die Intertextualität kann sich auch mit größeren Einheiten oder gar mit der gleichen Thematik beschäftigen. In diesem Fall wird sie als szenische Intertextualität bezeichnet, da es sich um eine vergleichende Gegenüberstellung von Szenen handelt, wobei gezeigt werden soll, auf welche Weise das Vorbild in einer jüngeren Gattung erscheint, wie diese Vorlage gestaltet ist und welche Neuerungen sie mit sich bringt³⁷. Die homerische Szene ist immer der Hintergrund, auf dem die aischyleische Szene beruht, es handelt sich also um eine szenische Intertextualität.

Durch konkrete Knotenpunkte, die hauptsächlich den Inhalt, den Aufbau und die Funktion betreffen, scheint der Hintergrund durch, woraus die epische Folie für die Zuschauer deutlich wahrnehmbar wird. Die Knotenpunkte konzentrieren sich entweder auf die Gestaltung der Handlung, also stilistische Einzelheiten, oder auf sehr funktionale Sätze, also lexikalische Aspekte, oder auch auf die Bedeutung an sich, also die Funktion beider Szenen. Sie heißen Knotenpunkte, da sie, außer der Thematik und der Gliederung, die die Gegenüberstellung überhaupt ermöglichen, die innere Verbindung und die wesentlichen Zusammenhänge, die die Szenen miteinander verknüpfen, kennzeichnen. Das Gefüge der aischyleischen Szenen setzt das entsprechende der homerischen Szenen voraus, und die Vergleichbarkeit fußt gerade darauf, dass durch bestimmte Elemente und Eigenschaften eine homerische Szene in einer Tragödie fassbar wird.

Es handelt sich freilich um eine gewisse Umgestaltung einer homerischen Szene, doch Aischylos entfernt sich durch signifikante Unterschiede von der epischen Vorlage und lässt seine Neugestaltung deutlich abweichen. Er übernimmt vom Epos die Szene nicht unverfälscht, d. h. so wie sie dort vorzufinden ist, sondern fügt seine eigenen Merkmale hinzu und bildet auf einer bestimmten epischen Basis eine fast neue Szene. Der äußere Rahmen oder der innere Aufbau stimmen nicht immer überein und beinhalten Eigentümlichkeiten oder Besonderheiten, die im Epos nicht vorhanden sind. Gerade diese Unterschiede zum epischen Modell bescheinigen die Umwandlung und messen der dramatischen Szene eine ganz individuelle Funktion bei, die in der ursprünglichen Szene gar nicht existierte. Diese Tatsache schwächt den Homer-Bezug nicht ab, sondern bestätigt ihn vielmehr, da Aischylos dadurch zeigt, dass er zwar die homerische Szene als Folie benutzt, aber dennoch seine eigene Identität und seinen Stil bewahrt³⁸.

Ursache dieser szenischen Veränderung ist die Verschiedenheit des Kontextes, in den die homerische Szene eingepasst werden muss. Im Epos ging es darum zu rezitieren, da der Sänger den Text vorsang³⁹, wohingegen in der Tragödie vielmehr

³⁷ Vgl. Pucci P., *Decostruzione e intertestualità*, in: Nuova Corrente, Vol. 93/94, 1984, S. 283-301.

³⁸ Earp, S. 96, hat diese Umwandlung schon in der Überlegung bemerkt, „In spite of his use of Homeric words and forms Aeschylus obviously felt the Homeric simile to be undramatic.“

³⁹ Vgl. Lesky A., *Homerios*, in: RE, Vol. 11 (suppl.), 1968, S. 687-846 (hier 831-832).

die Aufführungspraxis im Vordergrund steht, da der Chor und die Schauspieler den Text auf der Bühne spielten, also eine Erzählung im Epos, hingegen in der Tragödie eine Vorstellung. Der homerische Erzähler verschwindet in der Polyphonie der Tragödie, die Darstellungen beider Gattungen sind sich diametral entgegengesetzt. Dies lässt sich durch die Tatsache erklären, dass die dramatische Szene auf anderen Voraussetzungen beruht und eine völlig andere Funktion erfüllen soll: Eine dramatisch-tragische Atmosphäre ist der neue Kontext, in dem die ehemals epische Szene sich entfaltet, und deswegen ist die Angleichung an die neuen Verhältnisse unentbehrlich. Die Umgestaltung erklärt sich durch die neue Funktion, die die Szene in einem dramatischen Zusammenhang erwirbt, und hat in erster Linie mit dem gattungsbedingten Unterschied zwischen Epos und Tragödie zu tun.

Die reine Hervorhebung einzelner Reminiszenzen hingegen – sowohl in der Sprache als auch in der Struktur – ist also nicht ausreichend, um die Funktion des episch-homerischen Hintergrunds bei Aischylos zu erklären, falls dabei der intertextuelle Rahmen nicht berücksichtigt wird. Gemeinsame Wörter und Wendungen haben von selbst keine Beweiskraft, wenn sie keiner anderen Funktion dienen – sie könnten auch in manchen Fällen ein Zufall sein oder einfach zur poetischen Koiné gehören. Im Rahmen einer szenischen Intertextualität jedoch, die die Existenz zweier einander entsprechenden Szenen bei Homer und Aischylos nahe legt, erwerben diese Anklänge sekundärer Wichtigkeit ein besonderes Gewicht und spielen eine sehr bedeutsame Rolle. Sie dienen dazu, auf diesen Bezug und dessen dramatische Umsetzung aufmerksam zu machen⁴⁰. Diese sekundären Ähnlichkeiten auf der Ebene der Sprache untermauern – oder besser belegen – den Bezug und zeigen, dass Aischylos nicht nur durch Umgestaltung einer homerischen Szene auf das Epos zurückgreift, sondern diese Szenen mit möglichst vielen homerischen Anleihen anreichert. Die Fülle der lexikalischen Anklänge strebt nach nichts Anderem, als nach einer Untermauerung und Bekräftigung der szenischen Allusion. Daraus ist zu schließen, dass Aischylos beabsichtigte, die auf Homer zurückgehenden Szenen mit einer großen Anzahl epischer Eigentümlichkeiten auszustatten, die für den allgemeinen epischen Klang der ganzen Szene plädieren sollten.

Nachdem bisher aufgezeigt wurde, welches das Ziel dieser Arbeit ist und in welcher Hinsicht sie die Beziehung zwischen Homer und Aischylos untersucht, soll nun eine grobe Gliederung dargelegt werden. Im ersten Kapitel werden die *Perser*, die *Sieben gegen Theben* und die *Orestie* eingehend betrachtet und bezüglich der allgemeinen Intertextualität, die diese Tragödie bzw. Trilogie in ihrem Ganzen aufweist, untersucht⁴¹. Das zweite Kapitel stellt drei aischyleische und drei homerische Szenen einander gegenüber, die eine genaue Entsprechung in der

⁴⁰ Diese epischen Elemente der aischyleischen Szene verweisen nicht nur auf die konkrete, als Vorbild dienende homerische Szene, sondern auch auf die gesamte, unter dem Namen Homer überlieferte, epische Dichtung.

⁴¹ Der *Prometheus Desmotes* bleibt aufgrund des Echtheitsproblems völlig außer Betracht, während die *Hiketiden* keine homerische Szene enthalten. Die Fragmente bieten sich nicht für eine szenische Gegenüberstellung an und werden deswegen ausgelassen.

Darstellung der Personen und in der Durchführung besitzen. Im dritten Kapitel werden ebenfalls je drei Szenen parallel analysiert, die neben den genannten Analogien zudem auch im Schluss übereinstimmen. Das vierte Kapitel beleuchtet hauptsächlich den Gebrauch von gleichen und divergierenden Erzähltechniken im Epos und in der Tragödie im Rahmen vergleichbarer Szenen. Das fünfte Kapitel schließlich prüft die verschiedenen Überlieferungen ein und desselben Mythos bei Homer und Aischylos. Die Untereinheiten jedes Kapitels sind ähnlich aufgebaut. Zunächst findet eine kurze Beschreibung beider Szenen statt, damit das Vorhaben sowie die Möglichkeit einer Gegenüberstellung geklärt werden. Des Weiteren werden alle Knoten- und Abweichungspunkte zwischen den Szenen entfaltet, damit die Funktion der homerischen Szene im aischyleischen Kontext deutlich wird. Abschließend folgt die Darstellung von Ähnlichkeiten sekundärer Wichtigkeit, damit der Homer-Bezug zusätzlich belegt und untermauert wird.

1.1 Perser

Die *Perser* von Aischylos aus dem Jahre 472 v. Chr. ist nicht nur die älteste erhaltene Tragödie, sondern auch das einzige historische Drama, das überliefert worden ist¹. Es thematisiert die Seeschlacht bei Salamis, also die Niederlage und völlige Vernichtung des asiatischen Heeres unter der Führung von Xerxes im Jahr 480 v. Chr.. Die Handlung spielt ausschließlich auf der Seite der niedergeschlagenen Perser am asiatischen Königshof. Trotz der Fülle von persischen Namen, die gelegentlich durch Aufzählung im Verlauf des Dramas Erwähnung finden, sind überhaupt keine griechischen Namen zu hören. Zwar findet die ganze Handlung bei den Persern statt, aber was Aischylos eigentlich vorhatte, war durch Hervorhebung des Widerhalls der Katastrophe für das persische Reich den Triumph seiner eigenen Mitbürger, seines Publikums, zu beleuchten und die Tugend und die Tapferkeit seiner zeitgenössischen Mitkämpfer zu loben².

Aischylos war nicht der Erste, der aktuelle Ereignisse und sogar die Perserkriege dramatisierte und auf die Bühne brachte, sondern der Dichter Phrynichos, der zur selben Zeit lebte³, hatte sich schon früher mit dem historischen Drama beschäftigt, und von seinem Dichterwerk darf man wohl mit Sicherheit zwei Stücke als reine historische Tragödien auffassen, *Milets Einnahme* und *Phönizierinnen*. Gerade das zweite Stück und dessen großer Erfolg haben sicherlich den Aischylos sehr angeregt und zu einer Wiederholung angespornt – darauf weist die sehr auffallende Ähnlichkeit zu Beginn hin, bei Phrynichos, Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων, bei Aischylos, Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων⁴.

¹ Die Didaskalie laut der Herausgabe von Snell B. / Kannicht R., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I, Göttingen 1986, S. 4, lautet: ἐπὶ Μένωνος / Περικλῆς Χολαργεὺς ἐχορή: / Α' Αἰσχύλος / Φινεῖ / Πέρσαις / Γλαύκωι Ποτνιεῖ / Προμηθεῖ σατυροῖ.

² „Die Perser sind das Drama vom Untergang eines mächtigen Reiches und seines Königs auf der einen Seite, auf der anderen von der Rettung des Vaterlandes dank großer Tugenden Einzelner und Weniger, sie ordnen sich ausnahmslos den Gesetzen der Polis unter. Größe steht gegen Größe, Größe der Zahl gegen Größe einer Kraft, wie sie nur aus politisch-ethischer Überzeugung erwächst. Über beiden aber stehen die Götter. Die Perser sind ein religiöses Drama.“, so Deichgräber K., *Die Persertetralogie des Aischylos*, Mainz 1974, S. 59, nach ausführlicher Untersuchung zu den *Persern*.

³ Vgl. West M. L., *The Early Chronology of Attic Tragedy*, in: CQ, Vol. 39, 1989, S. 251-254 (hier 254), „We can accept that Phrynichus was somewhat older than Aeschylus.“.

⁴ Auf die Abweichungen zwischen den Dichtern über die Schwerpunkte jeder Vorstellung geht erstmal Snell B., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Habil., in: *Philologus*, Supplementband XX, Vol. I, Leipzig 1928, S. 35, ein, der sehr hypothetisch in den Dramen des Phrynichos keinen dramatischen Kern und ein offenkundiges Überwiegen des Chores empfindet, „[...] daß, seinen Tragödien das „Dramatische“ noch fehlte. [...] Für Phrynichos lag das Gewicht der Tragödie noch ganz im Chor und das Ethos war bestimmt von dessen Stimmung.“. Deichgräber, S. 35, äußert sich hingegen gemessener und setzt die Problematik auf eine sicherere Basis, „Für Phrynichos wird das zeitgeschichtliche Thema die Aufgabe bedeutet haben, sich auch hier als Theaterdichter zu bewähren, für Aischylos bedeutete das Thema „Perser“, ein Gegenwartsgeschehen aus religiösen Überzeugungen nachzugestalten, eine Aufgabe, die allein schon von der zeitlichen Nähe des Gegenstandes her sich anders, ganz anders, viel schwieriger darstellen mußte als die Fragen, die ihm die alten Sagen aufgaben.“.

Das Drama zerfällt deutlich in drei verschiedene und voneinander stark abgegrenzte Szenen-Einheiten – V. 1-597, Parodos, 1. Epeisodion, 1. Stasimon; V. 598-906, 2. Epeisodion, 2. Stasimon, 3. Epeisodion, 3. Stasimon; V. 907-1077, Kommos, Exodos –, wodurch laut Wilamowitz die Anlage der trilogischen Komposition sehr ähnlich ist⁵, wobei man auch die Gliederung in zwei größere Teile annehmen darf, nämlich vor (V. 1-597) und nach (V. 598-1077) der Verkündung des Unheils⁶. Ich würde sagen, der erste Teil sei der Beschreibende und Vorbereitende, das unentbehrliche Erfordernis für den zweiten Teil, in dem die zwei hochdramatischen Szenen, die Konfrontation der alten mit der neuen Regierung und die Erniedrigung des Übeltäters, stattfinden.

Was hier vor allem interessiert, ist der geistige Hintergrund und die Inspirationsquelle der Tragödie, die ihr zugrunde liegen und manchmal klar und deutlich, manchmal fraglich und rätselhaft an die Oberfläche treten. Die Homer-Bezüge sind in einem erstaunlichen Überfluss vorhanden und beschränken sich nicht nur auf ähnliche Wörter, Redewendungen und Bilder, sondern die Zurückführungsmethode des Aischylos besteht aus richtigen Szenen, die unmittelbar entsprechende episch-homerische widerspiegeln, während die zusätzlichen Anklänge sekundärer Wichtigkeit bloß zur Untermauerung gerade dieser szenischer Intertextualität dienen⁷.

Lernen wir nun aber in groben Umrissen jene Einheiten der Tragödie kennen, die eine homerische voraussetzen. Die Dareios-Szene mitten im Drama entspricht der Teiresias-Szene der Nekyia im λ der *Odyssee*; eine genaue Personenentsprechung lässt die Verbindung der Szenen zu. Die Xerxes-Szene am Ende fällt mit dem Ende der *Ilias* zusammen; das Zusammentreffen beider Schlussszenen verdeutlicht die Allusion. Aischylos übernimmt in der Gestaltung dieser zwei Szenen nicht nur die Struktur oder den Inhalt vom Epos, sondern er entlehnt auch genau dieselbe Funktion und Reflexion, die diese Szenen im Epos besitzen, und bettet sie leicht verfälscht in sein Werk ein. Die zahlreichen Kataloge, die spärlich im ganzen Verlauf des Dramas hervortreten, verweisen sehr offenkundig auf die entsprechenden in Homers Werk. Schließlich erfordert der lange Botenbericht in seiner besonderen Narratologie entsprechende homerische narrative Formen. In derselben Einheit wird auch der Botenbericht im *Agamemnon* mit untersucht, da sich darin genau die gleichen Schwierigkeiten manifestieren.

⁵ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 42-51.

⁶ Vgl. Seeck G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, S. 11-21.

⁷ Kitto H. D. F., *Greek Tragedy*, London 1961³, S. 40, ist vielleicht der einzige Gelehrte, der so heftig und absolut – doch völlig abwegig – jeden epischen Einschlag in der Tragödie verweigert und alle Parallelitäten dazwischen einfach als Zufall erklärt, „The *Persae* is as purely dramatic, in conception, as any other play by Aeschylus. It has no real connexion with epic, and should not be used to buttress a theory that Tragedy is in some sense descended from the epic. The „epic colouring“ comes from an accident, not from essentials – the accident that much of the action must be presented through narrative; and after all, in this respect, the *Persae* is very like the *Prometheus*.“.

Die Untersuchung also zu den Homer-Szenen in den *Persern* besteht aus vier selbstständigen Einheiten, die den ganzen Umfang des Dramas einnehmen. Vom Anfang bis zum Ende ist Homer – in erster Linie die *Ilias*, nämlich das katexochen kriegerische Epos – stets anwesend und wirkt auf die Handlung ein. Die Intertextualität sollte im Rahmen einer ständigen und ununterbrochenen Zurückführung eingesehen werden, die absichtlich und wohl bewusst vom Dichter vorstatten geht. Die ganze Tragödie greift auf Homer zurück, in jeder Szene hallt offenkundig Homer wider und jede Stelle funktioniert mehr oder weniger als episches Echo. Im Hintergrund befindet sich immer wieder die heroische Dichtung Homers, die in ihrer Vollständigkeit in der aischyleischen Tragödie eingepägt ist. Es stellt sich jedoch die Frage: Warum fühlt Aischylos die Notwendigkeit, über das Dichten der Perserkriege so auffallend bzw. so umfangreich auf Homer zurückzugreifen? Die Antwort hat zweifellos mit der Bedeutsamkeit des griechischen Sieges gegen die Perser und mit der Größe dieses Erfolges zu tun. Genauso wie Homer den mühsamen Kampf um Troja und den Sieg der Griechen verherrlicht hatte, beabsichtigte Aischylos in der gleichen Weise den Triumph seiner Mitbürger bzw. -kämpfer zu loben⁸. Nur durch das Prisma der heldenhaften homerischen Epen können die aischyleischen *Perser* verstanden und richtig bewertet werden⁹.

⁸ Leahy D. M., *The Representation of the Trojan War in Aeschylus' Agamemnon*, in: *AJPh*, Vol. 95, 1974, S. 1-23 (hier 8), hat sich schon dieser Vorstellung angeschlossen, „The prominence of Homer in the traditional education encouraged the idea of war as glorius; and more potent still must have been the psychological effect of the victory over Persia and the almost unbroken series of successes which had extended Athenian power throughout the Aegean.“⁸.

⁹ Es lohnt sich, hier die Ansicht Kittos – trotz seiner Ablehnung – in Erinnerung zu rufen, S. 38, „Aeschylus was not writing a play – epic, patriotic, or anything else – about the victory, but was constructing a religious drama out of the Persian War, in just the same spirit that he constructed another out of the Trojan War.“.

1.2 Sieben gegen Theben

Bereits seit dem Altertum gelten die *Sieben gegen Theben* von Aischylos als δράμα Ἄρεως μεστόν, eine Wendung, die vor allem dem Gorgias (Frg. 24) zugeschrieben wird (vgl. Plutarch, *Quaestiones Convivales*, 715, E.2) und die selbst von Aischylos ausgesprochen ist (vgl. Aristophanes, *Ranae*, V. 1021). Diese Vorstellung als ein Drama voll von Ares war wahrscheinlich die communis opinio im 5. Jahrhundert v. Chr., da das Stück das kriegerischste nicht nur im Dichterwerk des Aischylos, sondern in der ganzen Dramaturgie der klassischen Zeit war. An den Grossen Dionysien des Jahres 467 v. Chr. brachte es, begleitet von den Tragödien *Laios* und *Ödipus*, seinem Schöpfer den Sieg und die Rehabilitierung seines verletzten Rufes nach der Niederlage gegen Sophokles im vorhergehenden Jahr ein¹.

Im Vergleich zur alten Zeit kam in der Neuzeit ein anderer Aspekt auf, der die *Sieben* als Mikrographie der *Ilias* ansehen will, eine Vorstellung, die die Zeichnung des Stücks als „kleine *Ilias*“ veranlasst hat. Gewiss stammen das Thema und die Handlung der ganzen Trilogie vom thebanischen mythischen Kreis ab, die die drei repräsentativsten Epen, die *Ödipodie*, die *Thebais* und die *Epigonen*², zusammenfasst³. Da diese Gedichte jedoch außer geringen Bruchstücken und belanglosen Versen heute verloren sind⁴, kann man nicht mit Sicherheit wissen, wie die Stücke aufgebaut waren, und welche Änderungen Aischylos am Mythos vorgenommen hat. Zu vermeiden ist jedoch der wie auch immer geartete Versuch, die aischyleische und die epische Fassung eines und desselben Mythos durch gewagte Vermutungen in Verbindung zu bringen und eine eventuelle Abhängigkeit zu behaupten. Eine solche Unternehmung erlaubt dagegen die *Ilias*, denn Homers Schilderung des Kampfes der Griechen um Troja könnte einfach als die epische Vorlage der *Sieben* aufgenommen werden. Es liegen also zwei Kriegswerke zur Verfügung, die eine erstaunliche Analogie sowohl bezüglich des Themas, als auch der Behandlung dieses Themas zeigen⁵.

¹ Im Jahr 468 v. Chr. wurde Aischylos vom zum ersten Mal erschienenen und bald hinaufsteigenden jungen Sophokles besiegt – vgl. Plutarch, *Cimon*, 8.8-9, καὶ τὴν τῶν τραγωδῶν κρίσιν ὀνομαστὴν γενομένην [...] νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους λέγεται τὸν Αἰσχύλον περιπαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα χρόνον οὐ πολὺν Ἀθήνησι διαγαγεῖν. Vgl. auch über die Didaskalie Snell B. / Kannicht R., *Tragikorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I, Göttingen 1986, S. 43-44.

² Bethe E., *Thebanische Heldenlieder*, Leipzig 1891, untersucht detailliert das Material zu den verlorenen Epen des thebanisch-argivischen Sagenkreises und versucht die Zusammenhänge und das Verhältnis der einzelnen Epen zueinander zu erklären.

³ Vgl. Baldry H. C., *The Dramatization of the Theban Legend*, in: G&R, Vol. 3, 1956, S. 24-37.

⁴ Burkert W., *Seven against Thebes: An oral tradition between Babylonian Magic and Greek Literature*, in: Kleine Schriften, Vol. I (Homerica), Hrsg. Riedweg C., Göttingen 2001, S. 150-165 (hier 150), forscht eingehend rund um den verlorenen thebanischen mythischen Zyklus, mit Hinblick besonders auf die Entsprechung zwischen der *Thebais* und der *Ilias* und auf die Stelle jedes Epos in der epischen Tradition, „The *Thebais* figured as the central part of a „cycle“, the Θεβαϊκὸς κύκλος, preceded by the *Oidipodia* and followed by the *Epigono*, a poem equally attributed to Homer – [...] –; the *Thebais* thus corresponds to the *Iliad* in the Τρωικὸς κύκλος, between *Kypria* and *Aithiopsis* / *Little Iliad* / *Iliou Persis*.“.

⁵ Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 97, „Die Sieben, als das Drama Ἄρεως μεστόν, enthalten viele Homerismen.“, und Ierano G., *La città delle donne. Il sesto canto dell'Iliade e i*

In der *Ilias* geht es klar um die Belagerung Trojas durch die ausgezogenen Argeier⁶ und die Verteidigung der Trojaner. Die Handlungen wechseln sich ab und werden teils von den Belagernden und teils von den Belagerten her ausgeführt. Alle Begebenheiten und Umstände hängen jedoch mit dem Kampf um Troja zusammen und gehen rund um diese Stadt vor. In den *Setten* begegnet man ebenfalls einer Belagerung bzw. belagerten Stadt. Theben wird vom argivischen Heer Polyneikes' mit Vernichtung und Versklavung bedroht. Im Drama verfolgt man nacheinander die Mitteilung der feindlichen Absichten und die Vorbereitung der Verteidiger, sowie den Ausgang des Angriffs mit der Zurückweisung der Gegner. Die Handlung findet im Gegensatz zum Epos immer von innerlicher Sicht her statt, d. h. stets von der Seite der belagerten Thebaner. Darüber hinaus tauchen in beiden Werken sowohl die Tätigkeit der Krieger im Vordergrund, als auch die der Zivilbevölkerung im Hintergrund auf. Angreifer und Verteidiger kommen in stetigem Vergleich vor und unterscheiden sich von den zurückgebliebenen Frauen. Die Schlussforderung einer generellen Betrachtung beider Werke lautet also, man habe in jedem Fall mit der Belagerung einer blockierten Stadt durch eine ausgezogene Truppe zu tun, die durch Betonung bestimmter Ereignisse und durch lebhaftige Darstellung der Kämpfer zum Ausdruck kommt.

Was jedoch die Allusion der Tragödie an das Epos und den Einfluss Homers auf Aischylos bezeichnet und beweist, ist die erstaunliche Entsprechung im Aufbau des Werkes⁷. Durch konkrete Szenen am Anfang, in der Mitte und am Ende der Tragödie greift Aischylos auf entsprechende Abschnitte am Anfang, in der Mitte und am Ende des Epos zurück. Die Eröffnungsszene (der Prolog, die Parodos, das erste Epeisodion und das erste Stasimon) fällt mit dem Z der *Ilias* zusammen. Das Gespräch Eteokles' mit dem Chor und die Aufforderungen des Feldherrn gegenüber den Frauen erfordern die Begegnung und die Unterhaltung des heimgekehrten Hektors mit den Trojanerinnen. Die Mittelszene der Tragödie⁸ beinhaltet auch zwei rein epische Eigenschaften, die in der *Ilias* zur Mittelhandlung gehören. Die Vorstellung der Schlachtpaare kommt durch die Einsetzung der Kämpfer an den Mauertoren und durch die seherartige Interpretation der Schildaufschriften zustande, die die homerische Teichoskopie im Γ bzw. Teichomachie im M und die Schildbeschreibung im Σ der *Ilias* voraussetzen. Schließlich kommen beide Werke auf die gleiche Weise zum Ende. Denn der Fall und die Beweinung bzw. Bestattung

Sette contro Tebe di Echilo, in: *I Sette a Tebe, Dal mito alla letteratura*, Bologna 2002, S. 73-92 (hier 74), „Ci si è limitati a dire, per esempio, che, in quanto dramma „pieno di Ares“, (Ἄρεως μεστόν), [...], i *Sette* non possono non avere una patina omerica.“

⁶ Vgl. Drews R., *Argos and Argives in the Iliad*, in: CP, Vol. 74, 1979, S. 111-135.

⁷ Vgl. Ieranò, S. 73-74, *Nei Sette contro tebe sopravvive il grande epos dell'Iliade: il lungo episodio centrale in cui vengono descritti, uno per uno, gli eroi pronti a dare battaglia sotto le mura di Tebe riecheggia, nell'atmosfera e nell'impianto, la teichoskopia del terzo libro; e, d'altra parte, per la grande scena degli scudi, il poeta doveva forse aver presente anche la descrizione dello scudo di Achille nel diciottesimo libro.“*

⁸ Vgl. Wilkens K., *Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Diss., München 1974, S. 62 (Anm. 199).

Hektors im χ und im Ω der *Ilias* liegen der Schlusszene der Tragödie mit dem doppelten Tod der beiden Brüder und der Trauer des Chores zugrunde.

Aischylos lehnt sich also sehr deutlich an die Struktur der *Ilias* an, was sich im Epos am Anfang befindet, fügt er ebenfalls an den Anfang der *Sieben* ein, was in der Mitte steht, setzt er in die Mitte, und was sich am Ende befindet, stellt er ans Ende. Die Tragödie legt vier Hauptelemente des Epos in derselben Reihenfolge dar, Anfang, Mitte und Ende treffen zusammen, und alle – abgesehen von der teils eindeutigen, teils weniger deutlichen Anspielung des Aischylos – lassen die epische Inspirationsquelle erkennen. Es entspricht nicht nur die Belagerung Thebens jener Trojas, die Thebaner den Trojanern und die Argeier den Griechen, sondern die Darbietung dieser Belagerung, also die Hervorhebung bestimmter Ereignisse und Vorfälle, geht geradezu in beiden Gattungen fast auf die gleiche Weise vor. Die Tragödie zerfällt in drei Teile, in drei große Szenen⁹, von denen jede konkrete Begebenheiten hervortreten lässt und auf die vorbildhaften Szenen der *Ilias* hinweist. Aischylos will durch diese parallele Struktur die *Ilias* als Subtext, der mitgelesen werden muss, durchscheinen lassen (Palimpsest-Technik)¹⁰.

Aischylos bearbeitet nicht nur den Feldzug Polyneikes' gegen seine Heimatstadt und die Verteidigung Thebens von Eteokles durch Zurückführung auf die homerische *Ilias*, sondern er trennt zudem in seiner Tragödie drei rein episch-homerische Szenen ab, deren Vorlagen im Epos an derselben Stelle auftauchen. Darüber hinaus reichert er diese homerisierenden Szenen mit einer großen Fülle von weiteren Anklängen an, die das Verhältnis zwischen beiden Werken untermauern. Homer ist im Drama stetig anwesend. Die vier Szenen nehmen den Umfang des ganzen Stückes und des Handelns ein, so dass man von einer Aufführung vor der Folie der *Ilias* sprechen darf. Sowohl der Rahmen der Tragödie als auch der Inhalt der Subeinheiten sind homerisch. Zusätzlich verstärkt Aischylos die Hinweise auf die *Ilias* durch konkrete episch-homerische Wörter, Wendungen und Bilder.

⁹ Vgl. Seeck G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, S. 22-34, und Zimmermann B., *Aischylos und Homer*, in: *Lexis*, Vol. 22, 2004, S. 191-199 (hier 193).

¹⁰ Vgl. Genette G., *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt 1993.

1.3 Orestie

Eine erfolgreiche dichterische Karriere wird immer von einer erfolgreichen Komposition gekrönt. Diese allgemeine Regel trifft unter den drei großen Tragikern ihre würdigste Bestätigung bei Aischylos¹. Nach vierzehn Siegen bei den Großen Dionysien in einer Laufbahn von ungefähr vierzig Jahren führt er im Jahr 458 v. Chr. seine Meistertrilogie *Orestie* auf, die ihm den letzten und wichtigsten Sieg verliehen hat². Die Frevel und die Verbrechen des οἶκος der Atriden, die Intrigen und die Leidenschaften Agamemnons und Klytämnestras haben ihn bis dahin noch nie beschäftigt und waren in seinem Dichterwerk noch unbehandelt geblieben. Erst am Ende seines Lebens hat er sich jedoch dazu entschieden, diesen schwierigen und sehr komplizierten Mythos zu berühren und seine Problematik anzuschneiden. Dadurch ist ein erhabenes Werk, die allerschönste Inhaltstrilogie des griechischen Altertums, die *Orestie*, entstanden³.

Wenn man beschließt, etwas über die *Orestie* zu schreiben und seine Gedanken zur Forschung beizusteuern, befasst man sich meistens einerseits mit den Untaten, die in den ersten beiden Stücken stattfinden, also mit der Ermordung Agamemnons und Klytämnestras, und andererseits mit der endgültigen Versöhnung im dritten Stück, also mit der Freisprechung Orests und der Besänftigung der Erynien⁴. Die Schuld Agamemnons durch die Opferung Iphigenies und die Zurückzahlung durch Klytämnestra treten zum einen im *Agamemnon* in Erscheinung⁵. Zum anderen findet in den *Choephoren* die Rache Orests an seiner eigenen Mutter Erfüllung, während die *Eumeniden* die Rechtfertigung dieser Tat durch die Befreiung des Muttermörders darstellen⁶. Es handelt sich um eine sehr düstere Fabel, die in erster Linie die Blutrache innerhalb eines Geschlechtes und die Befriedigung gerade dieser Vergeltung thematisiert. Es ist also logisch und zu erwarten, dass die Hauptproblematik in der Philologie namentlich jene Angelegenheiten zur Sprache bringen wird, die im Wesentlichen mit der Schuld des

¹ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 249, Lesky A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³, S. 108, und Lossau M. J., *Aischylos*, Darmstadt 1998, S. 77.

² Über die Didaskalie siehe die Herausgabe von Snell-Kannnicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I, Göttingen 1986, S. 6.

³ Freilich ist die *Orestie* nicht nur die einzige Inhaltstrilogie sondern überhaupt die einzige erhaltene Trilogie. Doch solche Bewunderungsäußerungen hören sich unbegründet an, da man kaum imstande ist, mit Sicherheit zu wissen, wie die anderen aussahen; trotzdem reicht die Tatsache aus, dass nur sie überliefert ist, damit man ihre Größe und Wirkung erkennt.

⁴ Von der riesengroßen Sekundärliteratur erwähne ich grob, Conacher D. J., *Aeschylus' Oresteia*, Toronto 1987, Nicolai W., *Zum doppelten Wirkungsziel der aischyleischen Orestie*, Heidelberg 1988, Konishi H., *The Plot of Aeschylus' Oresteia*, Amsterdam 1990, Goldhill S., *Aeschylus, The Oresteia*, Cambridge 1992, usw.

⁵ Vgl. Daube B., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Diss., Zürich / Leipzig 1938, Lloyd-Jones H., *The Guilt of Agamemnon*, in: CQ, Vol. 12, 1962, S. 187-199, und Thiel R., *Chor und tragische Handlung im „Agamemnon“ des Aischylos*, Diss., Stuttgart 1993.

⁶ Vgl. Meier C., *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt 1980, S. 144-246, und Braun M., *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*, Diss., Tübingen 1998.

Urhebers und seiner Strafe, mit der Erwidern bzw. der Rache des vertriebenen Sohnes und dem Muttermord an sich, und letztendlich mit dem günstigen Ausgang aller bereits verübten Verbrechen zusammenhängen.

Ich beschränke mich jedoch im Kontrast zu all diesen ehrgeizigen Aufklärungsbemühungen auf einem völlig anderen Aspekt der *Orestie* und versuche, von einem anderen Ausgangspunkt aus eine neue Funktion der Trilogie zu beleuchten. Statt mich im zweifellos sehr schwierigen Sachverhalt der Rechtfertigung bzw. der Auslegung der Untaten zu verirren, zeige ich eine neue Anschauungsweise aller drei Tragödien insgesamt auf und biete eine besondere Interpretation an. Obwohl schon in den meisten Kommentaren⁷ wie auch in manchen einschlägigen Arbeiten oder Aufsätzen auf die – ausschließlich sprachlichen – Anklage zwischen Homer und Aischylos aufmerksam gemacht wurde, mangelt es immer noch an einer allgemeinen Darlegung der szenischen Intertextualität zwischen beiden Dichtern, die den geistigen Hintergrund und die Inspirationsquelle der *Orestie* zu beleuchten vermag. Die Einheiten über diese Trilogie beabsichtigen, gerade diese Lücke in der aischyleischen Forschung zu füllen und eine bisher nur wenig beachtete Dimension dieses Werkes zu erhellen.

Die Tatsache, dass der Agamemnonmythos leitmotivisch die ganze *Odyssee* durchzieht und immer im Hintergrund, also vor der Folie des Odysseusmythos, erkennbar ist, wurde bereits ausführlich erörtert⁸. Die Heimkehr und die Ermordung Agamemnons einerseits und die Rache Orests an den Usurpatoren andererseits treten detaillierter in der *Odyssee* in Erscheinung, während der Mord Klytämnestras, die Erinyen und die endgültige Freisprechung Orests hingegen völlig außer Betracht bleiben. Es ergibt sich von selbst, dass Aischylos – unabhängig davon, ob es seine tatsächliche Absicht war oder nicht – im Augenblick, wo er einen schon bei Homer vorhandenen und eingehend dargelegten Mythos aufzuführen sucht, gezwungen ist, auf Homer zurückzugreifen⁹.

Die Hauptproblematik der intertextuellen Bezüge zwischen der *Orestie* und der *Odyssee* hat vor allem mit der Darstellung ein und desselben Mythos bei beiden Dichtern zu tun, nämlich wo sie miteinander übereinstimmen und wo sie voneinander abweichen. Die erste Einheit beschäftigt sich mit der Ermordung Agamemnons im Epos und in der Tragödie und untersucht die unterschiedlichen

⁷ Ich verweise hauptsächlich auf den dreibändigen Kommentar von Fraenkel E., *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford 1950, wie auch auf den von Denniston J. D. / Page D., *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford 1957.

⁸ Ich gebe hier nur kurz die zwei wichtigsten Arbeiten zu diesem Thema an, Hölscher U., *Die Atridensage in der Odyssee*, in: Festschrift für Alewyn R., Hrsg. Singer H. / Wiese v. B., Köln 1967, S. 1-16, Bergmann P., *Der Atridenmythos in Epos, Lyrik und Drama*, Diss., Erlangen 1970, und Leahy D. M., *The Representation of the Trojan War in Aeschylus' Agamemnon*, in: *AJPh*, Vol. 95, 1974, S. 1-23 (hier 19), „Their origins are after all to be found in epic.“

⁹ Der *Agamemnon* macht einigermaßen eine Zusammenfassung beider Epen aus; es könnte einem zwar die *Ilias* vor Augen schweben, aber die wirkliche Grundlage ist die *Odyssee*, da, unabhängig von den breiten Chorliedern am Anfang, die in groben Umrissen den Feldzug gegen Troja darlegen, die Hauptthematik in erster Linie mit dem νόστος zu tun hat. Vgl. Garner R., *From Homer to Tragedy*, London / New York 1990, S. 31-32.

Annahmen dieses Geschehnisses wie auch die unterschiedliche Funktion, die gerade durch diese mehr oder weniger verschiedene Überlieferung entsteht. Möglicherweise behandeln Homer und Aischylos den gleichen Mythos, wobei aber jeder Dichter seine eigene Anschauung gestaltet und sich deswegen gewisse Unstimmigkeiten ergeben, die tieferer Beobachtung bedürfen. Die zweite Einheit thematisiert grundlegend das νόστος-Motiv, wie es im Falle Agamemnons in der Tragödie und im Falle Odysseus' im Epos erscheint, und nebenbei soll auch eine Gegenüberstellung bzw. Charakterisierung der Hauptgestalten jedes mythischen Kreises, also Agamemnon gegenüber Odysseus, Klytämnestra gegenüber Penelope und Orest gegenüber Telemach, vorgenommen werden. Eine allgemeine Entsprechung im dreiteiligen Aufbauschema bringt diese beiden unterschiedlichen, aber dennoch ähnlichen Familien in Verbindung und lässt eine gemeinsame Betrachtung zu.

Außer jedoch der offensichtlich gleichen Thematik beider Werke offenbaren sich auch manche selbstständigen Szenen in der *Orestie*, die entsprechende Szenen in der *Odyssee* voraussetzen. Die Einleitungsszene der *Choephoren*, also die Begegnung Orests und Elektras, die Wiedererkennung und die Planaufstellung zum Annähern des Palastes, entspricht dem ζ der *Odyssee*, in dem die Begegnung Odysseus' und Nausikaas, das Kennenlernen und ebenso ein Plan zum Eindringen in die Stadt stattfinden. Die Schlusszene der *Eumeniden*, also die Schlusszene der ganzen Trilogie, fällt mit der Schlusszene ihres ständigen und stets anwesenden Vorbilds zusammen, d. h. mit dem Ende der *Odyssee*. Die Einheitlichkeit der Trilogie beruht auf der entsprechenden Eigentümlichkeit des Epos und bestätigt sich durch die Analogie zwischen Szenen aus der mittleren und letzteren Handlung.

Es lohnt sich noch darauf aufmerksam zu machen, dass auch das Satyrspiel *Proteus*, das die Tetralogie abschließt, aber leider nicht erhalten ist, mit einer epischen Geschichte zu tun hat, die sogar in der *Odyssee*, also in der Hauptquelle der Atridensage, vorhanden ist. In δ 351-572 berichtet Menelaos von seiner irrtümlichen Ankunft in Ägypten, auf die Insel Pharos, und von seiner schicksalhaften Begegnung mit dem Meeresgriechen Proteus, der ihm durch Vermittlung seiner Tochter Eidothea vom Schicksal des Lokrers Aias, des Agamemnons und des Odysseus erzählt. Die überlieferten Fragmente des aischyleischen Stückes sind aber so gering und mangelhaft, dass sie kaum den Versuch zulassen, Bezüge und Allusionen mit der episch-homerischen Erzählung zu errahnen. Nur ein antikes Scholion zum Vers δ 366, in dem der Name der Tochter Proteus' vorkommt, spricht davon, dass auch Aischylos wie zuvor Homer sie Eidothea benannt hat, ἀπὸ τῆς „εἰδήσεως“ καὶ ἐπιστήμης τοῦ πατρὸς τὸ ὄνομα. καὶ Αἰσχύλος δὲ ἐν Πρωτῆι „Εἰδοθέαν“ αὐτὴν καλεῖ¹⁰. Die Wahl solch einer Begebenheit, wie das Treffen Menelaos' mit Proteus, als

¹⁰ Vgl. über den Zustand der Bruchstücke Mette H. J., *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959, S. 2-3, und Radt S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1985, S. 331-333, und über eine eventuelle sinngemäße Rekonstruktion des Textes Mette H. J., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, S. 76-77.

Thema für das Satyrspiel der *Orestie*¹¹, also die bewusste Zurückführung auf die bekannte Episode der *Odyssee*, kann kein Zufall sein, sondern gehört ebenfalls zur allgemeinen episch-homerischen Stimmung der ganzen Trilogie.

Es ist also festzustellen, dass im Kontrast zu den bisherigen vorgeführten Tragödien, zu den *Persern* und den *Sieben gegen Theben*, die *Orestie* am häufigsten auf die *Odyssee* – und nicht mehr auf die *Ilias* – verweist. Wenn das im Fall der mythischen Vorlage völlig begreiflich sein mag, da der *νόστος* herrschendes und überwiegendes Motiv in beiden Werken ist, lässt es sich, soweit es die anderen beiden Einheiten betrifft, nicht richtig erklären. Aischylos hätte einfach eine andere homerische Szene auswählen können, nämlich eine Szene aus der *Ilias*. Darauf hat er offensichtlich verzichtet und greift stattdessen ebenfalls in den nächsten zwei Stücken der Trilogie auf die *Odyssee* zurück, in der das Thema des ersten Stückes schon ausführlich behandelt ist. Die *Orestie* führt also in ihrer ganzen Tragweite ausschließlich auf die *Odyssee* zurück und entnimmt allein daraus den Stoff ihrer Handlung, während die *Ilias*, wenn nicht vollkommen übergangen, dann doch bloß durch geringe Andeutungen gelegentlich zu spüren ist¹².

Dem Aischylos ist es auf diese Weise gelungen, den gesamten Umfang der unter dem Namen Homers überlieferten Dichtung abzudecken und sowohl die *Ilias* als auch die *Odyssee* in seine Tragödien eintreten zu lassen. Während die kriegerischen Stücke, also die *Perser* und die *Sieben*, auf das kriegerische Epos, d. h. auf die *Ilias*, zurückgehen¹³, erfordert die Trilogie, die die Heimkehr Agamemnons und ihre Zusammenhänge bzw. ihre Folgen behandelt, jenes Epos, in welchem die Heimkehr und ihre Schwierigkeiten eines anderen Helden des trojanischen Krieges exponiert werden, also die *Odyssee*. Beide homerische Epen erscheinen spärlich, doch völlig wahrnehmbar in Aischylos' Dichterwerk und lassen es eindeutig zu, von einer allgemeinen Intertextualität zwischen beiden Dichtern zu sprechen, an der ihre gesamten Werke teilhaben. Der Tragiker also, ohne irgendeine einseitige Auswahl zu treffen, schöpft das Material seiner Dramen ausnahmslos sowohl aus der *Ilias* als auch aus der *Odyssee* und bereichert seine sämtlichen Stücke mit Szenen aus beiden Epen.

¹¹ Vgl. Pallantza E., *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Diss., Stuttgart 2005, S. 251 (Anm. 204).

¹² Von großer Bedeutung ist die Zusammenfassung des trojanischen Krieges in der Parodos des *Agamemnon*, V. 40-159, bzw. in der Einleitung der ganzen *Orestie*. In wenigen Zeilen exponiert der Dichter die ganze Geschichte und stellt fast alle wichtigen Geschehnisse dar, die vor, während und nach dem Feldzug geschehen sind und die in beiden homerischen Epen erwähnt werden. Dies deutet wohl auf seine Absicht hin, die Trilogie vor dem homerischen Hintergrund aufzuführen und den homerischen Text in stetiger Erinnerung zu halten bzw. ihn in den Gedanken der Zuschauer zu aktualisieren. Vgl. Leahy, S. 16-17, Furley W. D., *Motivation in the Parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: CP, Vol. 81, 1986, S. 109-121, Lynn-George M., *A Reflection on Homeric Dawn in the Parodos of Aeschylus, Agamemnon*, in: CQ, Vol. 43, 1993, S. 1-9 (hier 2 u. 5), und Pallantza, S. 220.

¹³ Vgl. Murray G., *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford 1951², S. 111-143.

2. Gegenüberstellung einander entsprechender Szenen

In diesem Kapitel werden jene aischylenischen Szenen untersucht, die sowohl inhaltlich als auch strukturell eine exakte homerische Vorlage erfordern. Der Handlungsrahmen und die Durchführung zeigen eine so genaue Analogie, dass die Allusion dazwischen bzw. die Zurückführung der Tragödie auf das Epos mehr als eindeutig und offenkundig ist. Der Rahmen, in dem alle Tätigkeiten stattfinden, wie auch die Ausführung dieser Tätigkeiten stehen bei beiden Dichtern in einer erstaunlichen Übereinstimmung. Was aber die Intertextualität beweist, ist hauptsächlich die zutreffende Personenentsprechung, die in beiden zu vergleichenden Szenen wahrzunehmen ist. Nicht nur das Gefüge und der Ablauf aller Ereignisse sind ähnlich gestaltet, sondern auch die Personen, die alles in Bewegung setzen und die Handlung weiterführen, offenbaren sich in derselben Zahl und unter derselben Beschäftigung. Ein vergleichbarer Handlungsrahmen gilt zwar als unentbehrliche Voraussetzung für die Verknüpfung der Szenen, aber unabhängig davon ist auch eine Entsprechung in den Personen, die gerade diese Handlung vorwärts treiben, ebenso notwendig. Einerseits die Struktur und andererseits der Inhalt bringen also die Szenen in Einklang. Dementsprechend wäre es nicht falsch, zu behaupten, dass beide Dichter vor demselben Hintergrund denselben Vordergrund spielen lassen. Es fallen nämlich nicht nur die Zu- und Umstände zusammen, sondern auch die Helden an sich besitzen die gleiche Stellung. Die Rahmenentsprechung würde außer Betracht bleiben, wenn keine weitere Entsprechung existieren würde. Im Augenblick jedoch, wo noch die Personenentsprechung hinzuzurechnen ist, erwirbt die Allusion eine ganz besondere und individuelle Funktion. Die Analogie also in den Personen mag viel wichtiger sein, als die im Rahmen. Denn ohne sie hätte man kaum von szenischer Intertextualität sprechen dürfen, und die Zurückführung würde mehr der Zufälligkeit als der Absichtlichkeit ähneln. Vergleichbare Personen aber in ebenfalls vergleichbarem Rahmen dürfen auf gar keinem Fall Zufall sein und versinnbildlichen das Vorhaben Aischylos', den homerischen Subtext durchscheinen zu lassen.

Noch eine kennzeichnende Eigenschaft ist die Geschlossenheit der Szenen, und die daraus folgende Möglichkeit, vom übrigen Werk abgetrennt zu werden und selbständig zu stehen. Alle hier behandelten Szenen haben einen Anfang, also Vorbereitung bzw. Einleitung, eine Mitte, also Zuspitzung, und ein Ende, also Ausgang. Darüber hinaus thematisieren alle eine im vorigen Teil noch nicht angeschnittene Begebenheit, die erst bei dieser Gelegenheit hervortritt und im Verlauf des Werkes nicht mehr auftaucht. Wenn sie also vom Gedichtskörper abgeschnitten werden, verlieren weder sie noch die gesamte Komposition an Bedeutsam- und Wichtigkeit. Denn sie bewahren in jedem Fall ihre ursprüngliche Funktion, die sowohl im Rahmen eines Werkes als auch außerhalb dessen unterschiedslos beibehalten wird.

Schließlich stellen wir kurz alle Einheiten dar, die vorgeführt werden. Als erste Einheit wird die Dareios-Szene der *Perser*, die der Teiresias-Szene der *Odyssee* entspricht, untersucht werden. Die Auferstehung des Großkönigs ähnelt in groben Umrissen der Offenbarung des Wahrsagers, während die übrigen Personen, die die Szene einrahmen, auch in Übereinstimmung stehen. Die zweite Einheit ist die Einleitungsszene der *Sieben gegen Theben*, also das Gespräch Eteokles' mit dem Chor, der die entsprechende Unterhaltung zwischen Hektor und Hekabe im Z der *Ilias* zugrunde liegt. Aufbau und Inhalt schließen sich ebenfalls an. Die letzte Einheit stammt aus den *Choephoren* und behandelt die Begegnung Orests und Elektras vor der Folie der Begegnung Odysseus' und Nausikaas im ζ der *Odyssee*. Die gleichen Personen führen die gleiche Szene vor vergleichbarer Szenerie durch.

2.1 Dareios vs. Teiresias

„Aeschylus brings onstage the embodiment of the perfect integration of King and Nation“, lautet die Äußerung Schenkers über die majestätische Gestalt des Dareios und die wichtige Rolle, die er im Stück spielt¹. Sowohl das Gefüge und der Inhalt der Einheit als auch die Bedeutsamkeit und die Funktion in der Entfaltung der Handlung setzen eine sehr bekannte und bedeutende homerische Szene voraus, die Teiresias-Szene in der Nekyia der *Odyssee*. Die Offenbarung des Dareios darf aufgrund der darunter liegenden theologischen Interpretation der Niederlage Xerxes' in Griechenland als der Schwerpunkt des Dramas, als der Kern der aischyloischen Problematik aufgefasst werden. Doch selbst die Behandlung von Aischylos und die Ausführung vermögen auf die zuvor erwähnte Szene des Epos zurückzugreifen. Dareios darf vor der Folie des Teiresias gesehen werden², während Atossa ebenfalls dem Odysseus gleichkommt und der Chor durch seine Tätigkeit die Gefährten Odysseus' widerspiegelt. Äußerlich wie auch innerlich stimmen also beide Szenen überein und könnten bedenkenlos miteinander verglichen werden³, da drei grundlegende Knotenpunkte diese Überlegung rechtfertigen und mit einer symmetrischen Erscheinung in jedem Teil der Szene ihren ganzen Umfang einnehmen. Der erste geht voran und leitet die Szenen ein (Trankopfer), der zweite ist der Inhalt der Szenen an sich (Prophezeiungen), und der dritte folgt den Szenen im Werksverlauf (Funktion).

Sowohl bei Homer als auch bei Aischylos findet ein seltsames und etwas magisches Ereignis statt, das mit der Auferstehung der Verstorbenen zusammenhängt. Damit dem Dichter diese Annäherung an die Unterwelt gelingt, ist das Trankopfer am Szeneanfang die wichtigste Vorbedingung. Atossa⁴ verkündet den Beginn des zweiten Akts des Dramas, während die Zuschauer bereits aus ihren Einzugsworten die Zuspitzung der Spannung erahnen können⁵. Die Zweifel des

¹ Vgl. Schenker D., *The Queen and the Chorus in Aeschylus' Persae*, in: Phoenix, Vol. 48, 1994, S. 283-293 (hier 289).

² Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 13, sieht mit Recht eine Analogie zwischen der Aufgabe Dareios', „des Vertreters eines höheren Wissens“, und jener Kassandras im *Agamemnon* aufgrund der Neigung zur „Erklärung des ganzen Geschehens und zum Zeigen des Grundes des Unheils“.

³ Übrigens hat schon Rose H. J., *Ghost Ritual in Aeschylus*, in: HThR, Vol. 43, 1950, S. 257-280 (hier 270), die gemeinsame Technik beider Dichter beim Wiederbeleben belangvoller Gestalten aus der Unterwelt richtig ersehen und sehr trefflich gefasst, „In Homer and Aeschylus, princes, nobles and counsellors of State seek the advice or the help of the departed spirits of kings and prophets.“

⁴ Der zweite Auftritt der Königin weicht sehr auffallend vom ersten ab; selbst Atossa redet von ihrem unterschiedlichen Aussehen, V. 607-608, ἄνευ τ' ὀχημάτων / χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν. Die Phrase hat eine lange Diskussion in der Forschung veranlasst; vgl. Petrounias, S. 24, Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, S. 75-79, Thalmann G. W., *Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' Persians*, in: AJPh, Vol. 101, 1980, S. 260-282 (hier 268-270), und Sider D., *Atossa's Second Entrance: Significant Inaction in Aeschylus' Persai*, in: AJPh, Vol. 104, 1983, S. 188-191.

⁵ Es wäre Geringschätzung hier den bedeutungsvollen und rein aischyloischen Satz, V. 603, ἐμοὶ γὰρ ἦδη πάντα μὲν φόβου πλέα, zu verschweigen, durch den die zerknirschte Königin ihre Verlegenheit und Furcht vor der Zukunft zum Vorschein bringt. Die Angstaussprüche sind in diesem kurzen

Publikums zerstreuen die Enthüllung über das bald kommende Trankopfer, V. 609-610, παιδὸς πατρὶ πρηνεμενεῖς χοᾶς / φέρουσ', und die Darstellung sowohl der Zutaten als auch des Verfahrens – im Prinzip hatte schon Atossa vor dem Stasimon ihre Absicht nach dem Trankopfer mitgeteilt, V. 523-524, ἔπειτα Γῆι τε καὶ φθιτοῖς δωρήματα / ἤξω λαβοῦσα πελανὸν ἐξ οἴκων ἐμῶν. Die Ermahnung am Ende der Rede, V. 619-620, ὦ φίλοι χοῆσι ταῖσδε νεοτέρων / ὕμνους ἐπευφημεῖτε, die den Chor zur Beteiligung am Trankopfer herbeiruft, und die eindeutige Äußerung, V. 620-621, τὸν τε δαίμονα / Δαρεῖον ἀνακαλεῖσθε, bereiten die Erscheinung des Verstorbenen vor und intensivieren die dramatische Reflexion der folgenden Szene. Die Interjektionen des Chores, V. 658, βαλλήν, ἀρχαῖος βαλλήν, ἴθι, ἰκοῦ, und, V. 664 u. 671, βάσκε⁶ πάτερ ἄκακε Δαρῖαν. οἴ⁷, in Verknüpfung mit der Verrichtung des Trankopfers durch die Königin hätten eine sehr zeremonielle Atmosphäre im antiken Theater schaffen sollen, die die Seele der Zuschauer direkt berührt und den wahren Zweck der Tragödie erfüllt hätte, nämlich das Entfernen von der Realität und das Aufzeigen der Welt, die sich hinter der Bühne versteckt⁸. Das Trankopfer besteht aus gewöhnlichen und typischen Gaben, die im Altertum fast bei jeder entsprechenden Gelegenheit dargebracht und den Toten feierlich geweiht wurden. Von großem Belang ist die Benennung aller diesen Gaben allgemein als νεκροῖσι μελικτῆρια (der Toten Besänftigungsmittel), eine Wendung, die sich zweifellos auf

Abschnitt im Überfluss vorhanden, V. 600, πάντα δειμαίνειν φιλεῖ, und V. 606, τοῖα κακῶν ἐκπληξίς ἐκφοβεῖ φρένας, und bezeichnen den Umschwung der Königin und ihren psychologischen Zusammenbruch nach der Ankündigung des Untergangs bei Salamis. Über die Angst als Bestandteil der aischyleischen Tragödie vgl. Snell B., *Aeschylus und das Handeln im Drama*, Habil., Leipzig 1928, S. 34-51, Romilly d. J., *La crainte et l'angoisse dans le theatre d'Eschyle*, Paris 1958, und Schnyder B., *Angst in Szene gesetzt*, Diss., Tübingen 1995, S. 34-48.

⁶ Das epische Wort taucht nur hier in der Tragödie auf – es bildet also ein Hapax Legomenon – und deutet auf die ebenso seltene homerische Wendung βάσκ' ἴθι hin, die Zeus relativ oft in der *Ilias* gegenüber seiner Botin, der Gottheit Iris, verwendet (B 8, Θ 399, Λ 186, Ο 158, Ω 144 u. 336). Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 104, und Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 3).

⁷ Das überlieferte οὔπω der Phrase, V. 644-646, πέμπετε δ' ἄνω, / οἶον οὔπω / Περσὶς αἶ' ἐκάλυψεν, mag ziemlich umstritten sein, und stattdessen wird von vielen Herausgebern die Schreibung οὔτω gewählt – vgl. Dawe R. D., *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Diss., Cambridge 1964, S. 325. Auf diese Weise bedeutet der Satz nicht mehr „schickt ihn mir herauf, wie ihn keinen noch Persiens Boden geborgen“ (übersetzt von Wolde L., *Aeschylus, Tragödien und Fragmente*, Leipzig 1938, S. 217), sondern „schickt ihn mir herauf, genauso wie er war, als er umgekommen ist“. Nimmt man die zweite Variante an, dann sollte man auch das epische Vorbild erkennen, v 89, τοῖος ἐὼν, οἶος ἦεν ἄμα στρατῶ, und Ψ 66-67, πάντ' αὐτῶ μέγεθος τε περὶ χοῦ εἶματα ἔστο, (Ψ 107, εἶκτο δὲ θέσκελον αὐτῶ, vermag ebenso hinzugerechnet zu werden). Der Sinn also des vermutlich aischyleischen οὔτω in Zusammenhang mit dem Pronomen οἶος fußt klar auf der epischen Tradition.

⁸ Aristophanes, der aller Wahrscheinlichkeit nach eine spätere Aufführung der *Perser* gesehen hat, urteilt durch den Mund des Dionysos in seinen *Ranae*, V. 1028-1029, Ἐχάρην γοῦν, ἠνίκ' ἐκώκυσας περὶ Δαρείου τεθνεώτος, / ὁ χορὸς δ' εὐθὺς τῶ χειρ' ὠδὶ συγκρούσας εἶπεν: «Ἴαυοῖ». Rose, S. 264, erkennt die Schreie ἠέ und οἴ als „simply regular magic ritual neither peculiarly Greek nor peculiarly Persian“.

die entsprechende homerische, κ 217, μείλιγματα θυμοῦ, bezieht⁹. Die Opfergaben also heißen Milch (λευκὸν εὐποτον γάλα), Honig (παμφαῆς μέλι)¹⁰, Wein (παλαιᾶς ἀμπέλου γάνος)¹¹, Olivenöl (ξανθῆς ἐλαίας καρπός), und geflochtene Blüten (ἄνθη τε πλεκτά). Merkwürdig ist die Darbietung von einer Barbarin ausschließlich von Naturprodukten, die am häufigsten im Mittelmeerraum gedeihen. Kann dies als einfache Missachtung des Dichters verstanden werden oder wird diese geringe Unklarheit im Rahmen der Zurückführung auf die epische Tradition und der darin liegenden Darstellung ähnlicher Szenen besser erklärt?¹²

Der Einführungsabsatz der homerischen Nekyia, in dem ebenfalls ein zeremonielles Trankopfer stattfindet¹³, will die Vorlage des aischyaischen Trankopfers sein. Odysseus befolgt bezüglich des Eintritts in die Unterwelt und der Begegnung mit Teiresias die Anweisungen der Nymphe Kirke mit pedantischer Genauigkeit – sogar die Zitate, die davon berichten, werden in beiden Fällen mit genau den gleichen Worten ausgedrückt, κ 517-530 u. λ 25-37, mit dem einzigen Unterschied, dass die Infinitive von Kirkes Rede (z. B. ὀρύξαι, χεῖσθαι usw.) durch den Indikativ der ersten Person Singular bei Odysseus (z. B. ὄρυξ', χεόμην usw.) ersetzt sind¹⁴. Es gehört zu seinen Pflichten, die Verstorbenen zunächst durch ein üppiges Trankopfer zu ehren, um sie zu beschwichtigen und dem göttlichen Groll zu

⁹ Sideras, S. 151, erkennt gleichfalls die Anspielung auf Homer an und reiht den Beleg in das Kapitel der „indirekten Homerismen – leicht veränderten Wörter“ seiner Arbeit ein, d. h. er nimmt das Verhältnis als eine bewusste und absichtliche Umgestaltung des homerischen Begriffes an. Das episch-homerische Wort μείλιγματα tritt auch in den *Choephoren*, V. 15, χοᾶς φερούσαις νεοτέροις μείλιγματα, sowie im euripideischen Fragment 1053, V. 2, μὴ πᾶσι πάντων προσφέρη μείλιγματα, in Erscheinung, und gibt Sideras den Anlass, zu bemerken, „Es ist unverkennbar, daß die Ausdrücke νεκροῖσι μελικτῆρια (Pe 610) und νεοτέροις μείλιγματα (Ch 15) einander entsprechen.“

¹⁰ Vergleichbar ist das μέλι χλωρόν der *Ilias* (Λ 631) und das ξανθὸν μέλι des Simonides (Frg. 47), die jedoch nicht als Zutaten eines Trankopfers angesehen werden müssen. Vgl. Nünlist R., *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1998, S. 60-61.

¹¹ Der Wein kann vielleicht hier ἀκήρατόν heißen, genauso wie es der Fall im ι 204-205 (οἶνον ἀκηράσιον) ist, und genauso wie das gleiche Attribut für das Wasser im Ω 303 (ὔδωρ ἀκηράτον) verwendet wird. Jedoch ist eine eventuelle Allusion aufgrund der Häufigkeit im Gebrauch dieses Adjektivs noch von anderen Autoren besser zu vermeiden.

¹² Ein weiteres Trankopfer für den Verstorbenen kommt auch in den *Choephoren* (verdeutschter Titel, *Trankopfertragerinnen*) vor. Freilich mangelt es hier im Text an Angaben der Opfergaben, und der Dichter begnügt sich mit allgemeinen Ausdrücken, V. 87, τάσδε κηδείους χοᾶς, und, V. 129, τάσδε χέρονιβας νεκροῖς (vgl. Devereux G., *Dreams in Greek Tragedy*, Berkley / Los Angeles 1976, S. 191-192). Über die Stimmung der Heldin im Vergleich zu derjenigen Odysseus' vgl. Stengel P., *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig / Berlin 1910, S. 135. Seeck G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, S. 19, empfindet auch die Analogie zwischen den Gaben in beiden Dramen, doch unterscheidet sich die in beiden Fällen gemeinsame „Totenanrufung“ von der nur in den *Persern* stattfindenden „Geistererscheinung“.

¹³ Eine vollständige Aufzählung aller Opferszenen bei Homer gibt Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Diss., Berlin 1933, S. 64-78, an. Die Spende, die ausschließlich auf das Herbeirufen eines Verstorbenen abzielt, taucht eben in Ψ 218-221, ὁ δὲ πάννουχος ὠκύς Ἀχιλλεύς Πατροκλήος δειλοῖο, auf, als Achill der Erde eine ganze Nacht lang von seinem Wein spendet und für die Auferstehung seines Kameraden betet, doch lassen wir den Beleg besser außer Betracht, da hier die lebhaftere Durchführung fehlt.

¹⁴ Vgl. Rose, S. 260-262, und Tsagarakis O., *Studies in Odyssey 11*, Stuttgart 2002, S. 33-34.

entkommen. Die Opfergaben beschränken sich auf gewöhnliche alltägliche Waren, die uns schon leicht verändert in den *Persern* begegnet sind: zunächst eine Mischung aus Honig und Milch (μελικρήτω), anschließend Wein (ἡδέϊ οἴνω), und Wasser (ὔδατι), und zum Schluss etwas Festes auf all diese Flüssigkeiten, weißes Gerstenmehl (ἄλφιστα λευκά)¹⁵. Von großem Interesse ist die Tatsache, dass Odysseus die Gaben nicht allein darbringt, sondern in Begleitung zweier Gefährten, Perimedes und Eurylochos, die in der Tragödie durch den Chor der Adligen ersetzt sind. In beiden Fällen also geht es nicht um ein bloßes Trankopfer, das von einzelnen Leuten vollzogen wird. Vielmehr zeugt die Beteiligung einer großen Menge an Personen, die gemeinsam das Trankopfer vollziehen, von der Nachwirkung Homers auf Aischylos. Die Zeremonie unterscheidet sich von jener bei Aischylos darin, dass bei Homer noch eine Opferung dazukommt. Denn nachdem Odysseus die Gaben dargebracht hat, holt er die Lämmer bei seinen Kameraden und schlachtet sie, λ 35, τὰ δὲ μῆλα λαβῶν ἀπεδειροτόμησα. Das Opfer gilt als eine unentbehrliche Voraussetzung, da das vergossene Tierblut jenes Mittel ist, das die Toten wiederzubeleben vermag. Aischylos dagegen erwähnt keine Opferung und lässt Dareios lediglich mit den formellen Gaben auferstehen¹⁶. Dennoch spricht die Ausgestaltung dieses Trankopfers sowohl bei Homer als auch bei Aischylos zu Beginn der Szene für einen unverkennbaren Bezug zwischen den Dichtern, der in jeder Gattung auf ähnliche Weise funktioniert¹⁷.

Ist also das Trankopfer erfolgreich vollzogen, erhebt einerseits Dareios auf und betritt die Bühne, und andererseits versammeln sich die Seelen bei Odysseus, während er in die Unterwelt eintaucht. Gerade in den Worten und den Sprüchen der Haupthelden beider Szenen, also des Dareios und des Teiresias, liegt der zweite Knotenpunkt, der im Wesentlichen in der Prophezeiung über die künftigen Heimkehrabenteuer gipfeln wird.

Der Großkönig zeigt seine Überraschung durch das plötzliche Herbeirufen, sobald er auftritt, und beeilt sich, die Ursachen des Aufruhrs in der Stadt zu erfahren. Die Fragen, die er unmittelbar stellt, prägen in groben Umrissen die aufgetragenen

¹⁵ Zur Bedeutsamkeit dieser Speise (ἄλφιστα) in den Essgewohnheiten der antiken Griechen und über ihre Offenbarung und ihren Gebrauch in den homerischen Epen verweise ich auf das griechische Wörterbuch von Pantazides I., *Λεξικὸν Ὀμηρικόν*, Ἀθήναις, S. 45. Vgl. auch Stengel, S. 130.

¹⁶ Broadhead H. D., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, S. 303-304, und Tsagarakis, S. 43-44, die schon eine eventuelle Allusion im Rahmen einer Nekromantie aufgenommen haben, bemerken auch diese Differenz, „Offerings and appeals to the dead, prayers to the nether gods, prophetic utterances, all these are found in the *Persae*, where, however, there are no blood-sacrifices, no drinking of blood by the spirit.“, und, „[...] Atossa invokes Dareius' ghost with χοαὶ but no sacrifices, and the ghost rises from the grave.“.

¹⁷ Von den Kommentatoren nehmen nur Groeneboom P., *Aischylos' Perser*, deuts. Übers., Göttingen 1960, S. 132, und Belloni L., *Eschilo, I Persiani*, Milano 1988, S. 206, einen Homer-Bezug an und notieren, „κ 519 erhält Odysseus den Auftrag, den Toten ein μελικρήτων, Honig, Wein, Wasser und Gerstenmehl zu opfern; hier wird außerdem noch von Milch, Öl und Guirlanden gesprochen, wie im jährlichen Opfer, das den bei Plataiai Gefallenen gebracht wurde.“, und, „Oltre che nella *Nekyia* odissiaca (cfr. Il comm. Ai vv. 623-80), le offerte di Atossa ai defunti possono trovare parziali riscontri in quelle di Achille a Patroclo (Il. XXIII 170: miele, olio; 220: vino).“.

Bedenken aus, V. 682, τίνα πόλις πονεῖ πόνον;¹⁸, und, V. 693, τί ἐστὶ Πέρσαι νεοχμὸν ἐμβριθὲς κακόν;. Er verlangt dringend Auskünfte und bittet sowohl die Königin als auch die greisen Chormitglieder um Erkundigung¹⁹. Derartige spannungsvolle Fragen gehen auf die homerische *Ilias* zurück. In A 362-363 und Σ 73-74²⁰, τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἴκετο πένθος; / ἐξαύδα, μὴ κεῦθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω, verfolgt man Thetis' Besorgnis, da sie eine Reihe von Fragen stellt und ihren Sohn zur Äußerung seines Leids ermahnt, während die Anrede τέκνον zweifellos dem aischyleischen, V. 681-682, ὦ πιστὰ πιστῶν ἡλικέες θ' ἡβης ἐμῆς / Πέρσαι γεραιοί, zugrunde liegt. In E 373-374 und Φ 509-510, τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε, φίλον τέκος, Οὐραניῶνων / μαψιδίως, ὡς εἶ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆ;, kommt noch eine Fragestellung hinzu, die sich diesmal zwischen den Göttern auf dem Olymp abspielt; auch die Anrede fehlt nicht und wird fast ähnlich ausgedrückt, φίλον τέκος. Die Fragen des Dareios also entsprechen diesen Zitaten, und die Allusion lässt sich hauptsächlich durch die vergleichbare Formulierung der Fragen erkennen, τίνα πόνον und τί ἐστὶ κακόν – τί κλαίεις, τί δέ πένθος, τίς νύ ἔρεξε und τι κακόν.

Die Heftigkeit der Ansprüche Dareios' ruft eine Zaghaftheit im Verhalten des Chores hervor, die durch zwei Tristichen zum Ausdruck kommt, V. 694-696, σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, / σέβομαι δ' ἀντία λέξαι / σέθεν ἀρχαίω περὶ τάρβει, und nach drei trochäischen Tetrametern des Dareios, V. 700-702, δίομαι μὲν χαρίσασθαι, / δίομαι δ' ἀντία²¹ φάσθαι²² / λέξας δύσλεκτα φίλοισιν. Der Chor ist nicht mehr imstande, dem ehemaligen König etwas zu erwidern oder viel mehr seine Sorgen durch eine umständliche Aufklärung zu besänftigen. Er wagt es sogar nicht,

¹⁸ Im nächsten Vers kommt das beachtenswerte Verb χαράσσω vor, das jedoch hier nicht einfach „spalten“ bedeutet, sondern an das Antlitz der Erde denken lässt, das aufgerissen wird von denen, die den Boden schlagen, während sie den Toten Dareios und die Götter der Unterwelt anrufen. Diese Erklärung setzt die folgende homerische Vorlage voraus, I 568-569, πολλὰ δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἀλοῖα, / κικλήσκουσ' Αἴδην καὶ ἐπαινήν Περσεφόνειαν.

¹⁹ Rose, S. 265, bringt sehr richtig dieses Benehmen mit dem entsprechenden Verhalten des Gespenstes Achills in der *Nekyia*, λ 492-497, in Verbindung, „Evidently, he like Homeric ghosts (the ghost of Achilles does not know how it fares with his father and son) has no power to know what is going on in the contemporary world, though he can to some extent at least foresee the future and his advice is as wise as it ever was.“

²⁰ Gewiss weicht der zweite Teil dieses Verses etwas ab und anstelle der Lesung νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω erscheint τὰ μὲν δὴ τοι τετέλεσται.

²¹ Die Korrektur Paleys F. A., *The Tragedies of Aeschylus*, London 1861², S. 216, zu ἄρτια ist von keinem Herausgeber übernommen. Dennoch scheint mir seine Denkweise nicht völlig irrig, „ἄρτια φάσθαι is probably right. For we have ἀντία λέξαι in 691, to which ἀντία φάσθαι is a tautology. The poet seems to have had in mind the Homeric ἄρτια βάζειν, i. e. καίρια.“

²² Mit Recht urteilt auch Groeneboom, S. 149, „der Gedanke erinnert an ψ 106 οὐδέ τι προσφάσθαι δύναμαι ἔπος οὐδ' ἐρέεσθαι / οὐδ' εἰς ὧπα ιδέσθαι ἐναντίον;“. Sideras, S. 215, fügt noch als Vorbild Aischylos' das Zitat ο 376-377, μέγα δὲ δμῶες χατέουσιν / ἀντία δεσποίνης φάσθαι καὶ ἕκαστα πυθέσθαι, hinzu, nachdem er zuerst, S. 83-84, das umstrittene Verb δίομαι als homerisch angesehen hatte. Laut Belloni, S. 226, verweist ebenfalls ἀντία φάσθαι auf das ο 376-377. Zwar ist der Sinn ähnlich, der Kontext jedoch ist überhaupt nicht vergleichbar, so dass man bloß annehmen darf, lediglich die Wendung sei dem Epos entlehnt.

ihm in die Augen zu schauen²³. „Er empfindet ehrfurchtsvolle Scheu, zu ihm aufzublicken, vor ihm zu sprechen“, so lautet die Aussage Deichgräbers, was er den „Nomoi“ des persischen Hofes zuschreibt²⁴. Dieses Benehmen des Chores erinnert an die Haltung der Boten Agamemnons' im A der *Ilias*, als sie vor Achill stillstehen und schweigen, A 331-332, τῷ μὲν ταρβήσαντε καὶ αἰδομένῳ βασιλῆα / στήτην, οὐδέ τί μιν προσεφώνεον οὐδ' ἐρέοντο. Das Bild enthält keine Abweichung zwischen den Dichtern. Vielmehr scheint in beiden Fällen das Hauptelement aus dem Schweigen und der Verlegenheit der jeweiligen Staatsangehörigen zu bestehen.

Diese zwei Eigentümlichkeiten gerade beim Auftritt des Dareios, die so auffallend aus Homer und der epischen Erzähltechnik stammen, lassen einen gewissen Einfluss Homers auf Aischylos beim Dichten paralleler Szenen durchscheinen. Sie gehören eindeutig nicht unmittelbar zu den Szenen, die in dieser Einheit konfrontiert werden, bilden aber sehr schöne Beweiselemente, dass die aischyleische Narratologie eng mit der homerischen verknüpft ist, indem gerade die Einbettung in eine homerisierende Szene die Allusion untermauert.

Nachdem der Großkönig ausgiebig über das Unheil und die Vernichtung des persischen Heeres in Griechenland informiert ist, geht er zur theologischen Interpretation dieses Misserfolgs über und sucht den Hintergrund der falschen Handlung Xerxes' zu beleuchten. Aus den Fragen des Chores entsteht eine Darlegung aller künftigen Bewegungen der Perser, wobei Dareios den Ausgang des Feldzuges voraussagt und zugleich rät, was zu unternehmen oder zu unterlassen ist, um zukünftig eine solche Katastrophe zu vermeiden²⁵. Zuerst rät er von jeglichen Unternehmungen gegen Griechenland in der Zukunft ab, und des Weiteren entfaltet er seine Gedanken über das Schicksal und die hindernisreiche Heimkehr der Ausgezogenen. Er geht davon aus, dass nur wenigen Rettung beschieden ist, V. 800, παῦροί γε πολλῶν, und spielt auf die Schlacht bei Plataies an, V. 805-806, μίμνουσι δ' ἔνθα πεδίον Ἀσωπὸς ῥοαῖς / ἄρδει, φίλον πίασμα Βοιωτῶν χθονί, und kurz darauf noch eindeutiger, V. 817, πρὸς γῆι Πλαταιῶν. Abgesehen davon enthüllt er auch alle Schwierigkeiten während der Heimkehr, V. 813-815, τοιγὰρ κακῶς δρᾶσαντες οὐκ ἐλάσσονα / πάσχουσι, τὰ δὲ μέλλουσι, κούδέπω κακῶν / κρηπίς ὕπεστιν, ἀλλ' ἔτ' ἐκπιδύεται. Dareios erscheint als Allwissender und Kenner der Wahrheit, also als der Einzige, der seinem Volk helfen und beistehen kann. Durch seine Voraussagungen stellt er dem Chor und der Königin alle Abenteuer dar, die die Ausgezogenen noch zu bewältigen haben, und lässt sie eine Verschlimmerung des Übels erahnen.

²³ „face to face“ übersetzen Rose H. J., *A Commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Vol. I, Amsterdam 1957, S. 139, und Broadhead, S. 176, während Roussel L., *Eschyle, Les Perses*, Montpellier 1960, S. 276, „en face“.

²⁴ Vgl. Deichgräber K., *Die Persertetralogie des Aischylos*, Mainz 1974, S. 39.

²⁵ Vgl. Avery C. H., *Dramatic Devices in Aeschylus' Persians*, in: *AJPh*, Vol. 85, 1964, S. 173-184 (hier 179), und Schenker, S. 289-290.

In der als Vorbild fungierenden Teresias-Szene gelten die Prophezeiungen des Sehers als der Schwerpunkt, um den sich alle Handlung dreht²⁶. Es taucht die Seele des Propheten auf und verspricht Odysseus die vollständige Verkündung der Wahrheit, λ 96, νημερτέα εἶπω²⁷. Bereits mit dem ersten Wort leitet Teiresias das Thema ein und sucht die Aufmerksamkeit Odysseus' zu erregen: den νόστον zu Ithaka macht ihm der Gott, also Poseidon, sehr schwer und schmerzvoll, ἀργαλέον. Bei Aischylos begegnet uns die leicht umgewandelte doch gleichsinnige Mitteilung, V. 813-814, οὐκ ἐλάσσονα / πάσχουσι, τὰ δὲ μέλλουσι, die eben mit einem νόστῳ zusammenhängt. Daran anknüpfend erwähnt er einige Ortschaften (z. B., λ 107, Θρινακίη νήσω) und verkündet ihm, dass er einmal trotz aller Missgeschicke, λ 111, κακά περ πάσχοντες, und nachdem er alle seine Gefährten verloren haben wird, λ 114, ὀλέσας ἅπο πάντα ἐταίρους, in seine Heimat gelangen wird, λ 111, εἰς Ἰθάκην ἴκοισθε²⁸. Die Mnesterophonie wird ebenfalls vorausgesagt (λ 115-120), wie auch die künftigen Irrfahrten nach der Ankunft in Ithaka, die endgültige Versöhnung mit Poseidon durch reichhaltige Opferung (λ 121-134) und sein Tod in hohem Alter weit entfernt von seiner Insel auf dem Meer (λ 134-137). Er schließt genau mit derselben Wendung, mit der er auch begonnen hat, λ 137, τὰ δὲ τοι νημερτέα εἶρω, die eventuell die Bestätigung οἶδα am Ende der Dareios-Szene hätte antreiben können.

Es wird also die Feststellung abgeleitet, dass sich nicht nur eine Prophezeiung im Kern beider Szenen befindet²⁹, sondern auch, dass gerade diese Prophezeiung vom gleichen Thema handelt, nämlich vom Schicksal und von der Heimkehr der Ausgezogenen. Dareios und Teiresias offenbaren die ganze Wahrheit über die Hindernisse, die einerseits Xerxes und andererseits Odysseus zu überwinden haben, und setzen diejenigen, die sie herbeigerufen haben, also Atossa und Odysseus, in Kenntnis. Darüber hinaus erscheinen auch die Erzählung und die narrative Methode beider Dichter vergleichbar, was das Verhältnis der beiden Texte, d. h. die Analogie der Vorführungsweise, beweist. Das parallele Vorkommen ähnlicher Ausdrücke und

²⁶ Powell B. B., *Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus*, in: TAPhA, Vol. 101, 1970, S. 419-431, unternimmt einen Vergleich der νόστοι des Odysseus und des Menelaos durch Hervorhebung fünf wesentlicher Merkmale, von deren das zweite so lautet, S. 419, „in this episode (Nekyia) he (Odysseus) communes with the supernatural magically and learns of his future“, und sucht des Weiteren dieses Ereignis mit der Begegnung des Menelaos mit dem weisen Meeresgreis Proteus in Verbindung zu bringen, S. 427, „By analogy we can recognize similar elements in the Proteus incident, whose semblance to necromancy has not been generally recognized.“.

²⁷ Vgl. Oswald R., *Das Ende der Odyssee*, Diss., Graz 1993, S. 71-83.

²⁸ Der Wahrsager zieht noch den Verlustgrund der Gefährten in Erwähnung, der nichts Anderes als eine Freveltat ist, das Verzehren der heiligen Kühe der Sonne (λ 108-113). Bei Aischylos gilt ebenso eine Sünde als Ausgangspunkt aller Strapazen, das Profanieren der einheimischen Gottheiten (V. 807-815). Homerische und aischyleische Weltanschauung fallen also klar zusammen! Vgl. Winnington-Ingram R. P., *Zeus in the Persae*, in: JHS, Vol. 93, 1973, S. 210-219 (hier 217).

²⁹ Alexanderson B., *Darius in the Persians*, in: Eranos, Vol. 65, 1967, S. 1-11 (hier 3), sieht einen sehr großen Unterschied im Verhältnis jedes Prophets mit den Göttern und urteilt, „It is not the poet's intention to produce a Darius who is a mouthpiece of the gods, another Tiresias.“.

Bestandteile in der Darstellung zeugt ebenfalls von der Wirkung Homers auf Aischylos, die in erster Linie die Narrativik betrifft.

Dareios, laut Deichgräber „ein aischyleischer Warner“³⁰, sucht durch eine Theologisierung der Geschichte einen anderen Aspekt der Niederlage Xerxes' zu beleuchten, der für die Kulmination der Dramatisierung am Ende, also in der Xerxes-Szene, notwendig ist. Er stellt seinen Sohn als einen Frevler dar, dessen Megalomanie zur Hybris geworden ist und anschließend zum Scheitern geführt hat³¹. Als er die Unterjochung des Hellespont erfährt, deutet er die Unbesonnenheit Xerxes' als Auswirkung eines Dämons auf ihn³², V. 725, φεῦ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς³³. In seiner Gedankenwelt handelt es sich bei der Perspektive, dass der Seeweg ein Landweg werden sollte, um einen Gewaltakt gegen die Natur. Er vertritt die Ansicht, dass sein Sohn mit der Unwissenheit und der Anmaßung eines νέος das Unheil herbeiführte, als er den πόρος änderte und zu diesem Zweck Fesseln gebrauchte, um mit seinem übermäßig großen Heer so weit zu gehen. Denn er hatte gehofft, er, ein Sterblicher, könnte sämtliche Götter, ja sogar den Poseidon besiegen (V. 739-752)³⁴! Er betont bei jeder Gelegenheit, dass das jugendliche Alter Xerxes' für dessen unvernünftiges Unternehmen verantwortlich ist, V. 782, Ξέροξης δ' ἐμὸς παῖς νέος ἐὼν νέα φρονεῖ³⁵. Zu den Irrtümern seines Sohnes rechnet er auch

³⁰ Vgl. Deichgräber, S. 44-45, der neben Dareios noch zwei Seher erkennt, einen tragischen, den Amphiaraos aus den *Sieben gegen Theben*, und einen epischen, den Kalchas aus der *Ilias*.

³¹ Robertson H. G., *The Hybristes in Aeschylus*, in: TAPhA, Vol. 98, 1967, S. 373-382, (hier 374-375), identifiziert die Hauptlinie des Stückes mit der Hybris und der darauf folgenden Bestrafung Xerxes', „The theme of the play is not the victory of the Greeks, but the disaster brought upon a great people by the hybris of Xerxes, a compound of pride of wealth, overconfidence, youthful recklessness, and impiety towards the gods.“. Vgl. noch Fraenkel J. J., *Hybris*, Diss., Utrecht 1941, S. 30, und ferner Fisher N. R. E., *Hybris*, Warminster 1992, S. 256-263.

³² „Daimon here is perhaps something less than god, certainly something more than destiny“, heißt die Erläuterung Winnington-Ingrams, S. 212, über die häufige Erscheinung des Begriffs in den *Persern*.

³³ Der das menschliche Gehirn verwandelnde Gott ist ein sehr gebräuchliches Motiv in der Epik, als so das göttliche Walten und Wirken auf die Menschheit ersichtlicher war und die Rolle der Götter in der ehemaligen Gesellschaft unterschiedlich, also heftiger und gewaltiger war. Der Sterbliche, ohnmächtig und ganz schwach vor jeder höheren Bedrohung, gehorcht wie hypnotisiert denjenigen, die alle seine Tätigkeiten stark beeinflussen. Sowohl in der *Odyssee* als auch in der *Ilias* sind die Zitate, die diese Auswirkung kennzeichnen, im Überfluss vorhanden, ξ 178, τὸν δέ τις ἀθανάτων βλάβη φρένας ἔνδον εἶσας, M 234, ἐξ ἄρα δὴ τοι ἔπειτα θεοὶ φρένας ὤλεσαν αὐτοί, und noch dazuzurechnen, φ 102, ψ 11-14, P 470, Σ 311 und T 86-88.

³⁴ Eine Art Zusammenarbeit bzw. -wirkung göttlicher und menschlicher Mächte auf das Unternehmen und das Handeln der Helden sowohl bei Homer als auch bei Aischylos sieht auch in diesem Fall Easterling P. E., *Presentation of Character in Aeschylus*, in: G&R, Vol. 20, 1973, S. 3-19 (hier 6), „It has often been pointed out that in Aeschylus, as in Homer, the two levels of causation, the supernatural and the human, are co-existent and simultaneous, two ways of describing the same event. I see no reason to depart from this principle here.“.

³⁵ Vgl. Michélini N. A., *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982, S. 149, „He is youthful and displays the impulsiveness and arrogance of inexperience. His ignorance is mentioned frequently: οὐ κατειδώς (744), οὐ ξυνεῖς (361), κακῶς τὸ μέλλον ἱστορῶν (454).“. Petrounias sogar, S. 25 (Anm. 88), redet von einem „Jung-gegen-Alt-Motiv, dessen besondere Form das παῖς-Motiv ist,“ – vgl. auch Föllinger S., *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Habil., Göttingen 2003, S. 254-267. Die Auseinandersetzung zwischen Jungen und Alten über die Ratschläge und die

die völlige Zerstörung der Tempel und der Altäre hinzu, die seine Truppe direkt mit der Invasion in Griechenland beging (V. 807-812)³⁶. Weder die polemische Niedrigkeit oder die verfehlte Strategie der persischen Seite noch die griechische Tugend oder die ideale Tapferkeit haben zu den schlimmen Ergebnissen der Gegenwart geführt. Was die Götter erzürnt und ihren Beschluss über den Ausgang der Seeschlacht bedingt hat, waren gerade die willkürlichen Taten der persischen Macht auf griechischer Erde, das Zerstören der Tempel und der Altäre, das Ausplündern der Felder und das Verbrennen der Ernte³⁷. Durch solche Auslegungen³⁸ strebt der Dichter zum Dramatisieren des baldigen Auftritts Xerxes'. Die Dareios-Szene bereitet also den Boden für die Erscheinung des Urhebers der Katastrophe und ist für die Entwicklung und das Verständnis des Dramas notwendig. Seine Schlussworte geben deutlich diesen nachkommenden Eintritt kund und fordern die Königin zu einem zärtlichen Empfang auf (V. 832-838), indem er sich

Beratung wie auch die Bezeichnung der jugendlichen Leichtsinnigkeit ist bei Homer zahlreich vertreten, η 294, αἰεὶ γάρ τε νεώτεροι ἀφραδέουσιν, Ψ 590-591, οἷσθ' οἶαι νέου ἀνδρὸς ὑπερβασίαι τελέθουσι / κραιπνότερος μὲν γάρ τε νόος, λεπτή δέ τε μῆτις, usw. Die Entsprechung zwischen den Dichtern liegt darin, dass sowohl im Epos als auch in der Tragödie die Jugend ständig mit Unbesonnenheit, das reife Alter dagegen mit Weisheit verbunden wird. Die Kontrastierung gelingt durch die Gegenüberstellung von Jung und Alt, wobei als typisches Merkmal stets der Leichtsinn der Jünglinge hervorgehoben wird. Bei Euripides liest man auch in diesem Sinne, *Supplices*, V. 580, γνώση σὺ πάσχων. νῦν δ' ἔτ' εἰ νεανίας, und *Iphigenia Aulidensis*, V. 489, ἀφρω νέος τ' ἦ. Vgl. ferner Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 90.

³⁶ Bei Herodot liest man, 8.109.16-18, ὅς τὰ τε ἰρὰ καὶ τὰ ἴδια ἐν ὁμοίῳ ἐποιέετο, ἐμπιπράς τε καὶ καταβάλλων τῶν θεῶν τὰ ἀγάλματα. ὅς καὶ τὴν θάλασσαν ἀπεμασίγωσε πέδας τε κατήκε.

³⁷ Im aischyleischen Dichterwerk taucht noch einmal das Motiv der Zerstörung der Tempel und der Pietätlosigkeit auf, als Klytämnestra im *Agamemnon* von einer eventuellen Ausrottung spricht, falls die griechischen Sieger in Troja die einheimischen Gottheiten nicht beachten, V. 338-347, εἰ δ' εὐσεβοῦσι μὴ τύχοι κακά. Der umstrittene Vers 527, βωμοὶ δ' ἄϊστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα, schreibt den Vers 811, βωμοὶ δ' ἄϊστοι, δαιμόνων θ' ἰδρύματα, aus den *Persern* um. Die Willkürtaten und die Usurpationen der Herrscher bzw. Überfallenden könnten jedoch in den homerischen Epen nicht fehlen, vielmehr sollte man sogar in ihnen die Vorlage des Aischylos erkennen. In den Gesängen ξ und ρ der *Odyssee* findet die Erzählung von Odysseus selbst zunächst in der Blockhütte des Hirten Eumaios statt, und danach bei den Freiern im Palast, wo er seine trügerische Behauptung aus Kreta zu stammen hinzufügt. In seiner Beschreibung kommt ebenfalls das tätliche und sündhafte Handeln seiner Gefährte bei den Ägyptern vor, wo sie seinen Befehlen nicht gehorchten und wider die Vorwarnungen und die Anweisungen des Anführers die Einheimischen angriffen, ξ 262-265 und ρ 431-434, οἱ δ' ὕβρει εἴξαντες τάχα δ' ἐς πόλιν ἵκετ' ἀυτή. Im Verlauf lernt man, dass sie in der Tat aufgrund ihrer Pietätlosigkeit Unheil und Vernichtung traf.

³⁸ Von allen diesen allgemein angenommenen Überlegungen über die Sünde und die Sühne Xerxes' weicht die radikale Ansicht Caldwells R. S., *The Pattern of Aeschylean Tragedy*, in: TAPhA, Vol. 101, 1970, S. 77-94 (hier 79-81), ab, der in Xerxes' Hybris einen Versuch vermutet, dessen Vater zu übertreffen, und alle anderen hintergründigen Aspekte übersieht, „[...] the desire and the attempt to surpass his father“, und kurz weiter, „[...] we have seen a son driven to failure by the need to be greater than his father.“.

wieder in die Unterwelt zurückzukehren beeilt, V. 839, ἐγὼ δ' ἄπειμι γῆς ὑπὸ ζόφον³⁹ κάτω.

Da solch ein theologischer Aspekt in der Nekyia überhaupt nicht begegnet und da das Hauptbauelement der aischyleischen Szene gerade diese Theodizee, nämlich die metaphysische Erklärung des Misserfolgs ist, vermag man mit Recht vorzuwerfen, die Annahme einer eventuellen Allusion in der Funktion sei gar nicht beweiskräftig. Freilich würde man zustimmen, dass der aischyleische Sinn und das Hybrismotiv in der epischen Vorlage absolut fehlen, doch die Bedeutsamkeit der Teiresias-Szene in der Entfaltung des Mythos – wie ebenfalls der Dareios-Szene in den *Persern* – ist so funktionell, dass die ganze *Odyssee* ohne sie kaum verstanden werden könnte. Odysseus muss in die Unterwelt eintreten, um die Ratschläge des Sehers für die Heimkehr zu erhalten. Die Szene ist unerlässlich, da die Mehrheit der Prophezeiungen im Verlauf des Werkes in Erfüllung gehen, darunter die Ankunft in Ithaka, der Verlust der Gefährten und die Mnesterophonie⁴⁰. In der gleichen Weise verkündet Dareios die Rückkehr und den Auftritt des geschlagenen Xerxes im Voraus, der ja tatsächlich kurze Zeit später die Bühne betritt. Beide Szenen sollen also als ein unzertrennliches Element angesehen werden, ohne das nicht nur das Werk an Umfang und Größe verlieren würde, sondern auch die Fortsetzung überhaupt unmöglich wäre. Es befindet sich darin geradezu der Verbindungsring der Szenen, so dass beide als eine unentbehrliche Voraussetzung für die weitere Entwicklung der Handlung gelten können. Diese Tatsache, gemäß den anderen Knotenpunkten bzw. der Fülle der Homer-Bezüge, bezeugt die Rückführung auf das Epos und die methodische Einprägung der Teiresias-Szene in die Dareios-Szene. Der Abschluss ist ebenso von großem Interesse, denn der Ausdruck, λ 150-151, ψυχὴ μὲν ἔβη δόμον Ἄιδος εἴσω / Τειρεσίαο ἄνακτος, liegt dem entsprechenden aischyleischen Schlusssatz zugrunde und lässt noch einmal das Verhältnis epischer und dramatischer Narrativik durchscheinen⁴¹.

Bauelemente, inhaltliche Merkmale und auch die Rolle der Szene im Stück lassen den geistigen Hintergrund erkennen. Einerseits ist die Einleitung aufgrund der Struktur vergleichbar, also das Trankopfer, das für die Offenbarung der Verstorbenen erfordert ist, und andererseits wird die Prophezeiung über die nachkommenden Abenteuer, soweit es den Inhalt betrifft, gleichartig durchgeführt, während die Funktion beider Szenen in der Einheitlichkeit des Werkes, d. h. die Geltung als unentbehrliche Voraussetzung für die Entwicklung und die λύσις der

³⁹ Über das episch-homerische Kolorit dieses Ausdrucks zitiere ich die Erläuterung Sideras', S. 26, „Nicht nur das Wort ist homerisch, sondern auch die ganze Wendung γῆς ὑπὸ ζόφον, die je einmal bei Aischylos (Pe 839) und Euripides (Hipp. 1416) vorkommt, spielt auf Homer an.“

⁴⁰ Die weiteren Wahrsagungen über die künftigen – nach der Ankunft in Ithaka – Reisen bis zum Tod Odysseus' thematisieren in der Neuzeit das monumentale Epos von Kazantzakes N. in 33.333 siebzehnsilbigen Versen *Ὀδύσσεια*. Vgl. Zografou L., *N. Καζαντζάκης, Ένας Τραγικός*, Αθήνα 1979³, S. 238-242.

⁴¹ Als Ergänzung dieses Belegs können die ersten Sätze nach der Vollendung beider Szenen herangezogen werden, also, V. 843-844, ἦ πολλὰ καὶ παρόντα καὶ μέλλοντ' ἔτι / ἤλγησ' ἀκούσας βαρβάρουσι πῆματα, und, λ 151, ἐπεὶ κατὰ θέσφατ' ἔλεξεν, die den Inhalt der vorgeführten Einheiten resümieren und den Bezug in der Erzähltechnik erweisen.

Handlung, die Miteinbeziehung beweist. Innerliche und äußerliche Gründe, also Rahmen und Bedeutsamkeit, plädieren für die Annahme der Intertextualität zwischen den bei den beiden Dichtern ähnlich gestalteten Szenen.

Trotzdem möchte man entgegen, dass es sich kaum um eine beabsichtigte Zurückführung handelt, da der Sinn der Tragödie, also die Theologisierung der Geschichte und die Theodizee, vom homerischen Vorbild stark abweichen. Aischylos zielt durch diese Szene auf etwas anderes als Homer durch seine Szene. Ausgangspunkt und Zweck sind nicht derselbe, nur das Verfahren und die Gestaltung werden gleichartig durchgeführt. Dieser Abweichungspunkt bringt jedoch die Szenen näher, statt sie voneinander abzutrennen. Aischylos beschränkt sich bezüglich seiner homerischen Inspirationsquelle lediglich auf eine Andeutung und weist nicht unmittelbar, auffallend und detailliert auf die Szene hin. Unter dieser Vorbedingung bildet er die Dareios-Szene vor der Folie der entsprechenden Teiresias-Szene um, d. h. er bewahrt grundsätzlich den homerischen Aufbau und Inhalt und behält gelegentlich die Funktion und die Position dieser Szene in der Gesamtheit des Werkes bei. Dennoch unterscheidet er sich radikal von seinem Vorbild und folgt den Bedürfnissen und den Verhältnissen einer Tragödie. Man könnte sagen, nur das Gerüst, in dem alle Handlung vorgeht, sei dasselbe, während die Reflexion jeder Szene gemäß ihres Kontextes unterschiedlicher Interpretation bedarf.

Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass die Begegnung mit den Verstorbenen bei beiden Dichtern umgekehrt geschieht: Dareios ist auferstanden und tritt auf, während Odysseus in die Unterwelt eintritt und dort Teiresias antrifft. Eine Auferstehung und Erscheinung auf der Bühne erzielt einen wirkungsvolleren dramatischen Effekt bei einer theatralischen Aufführung und einer Tragödie, wohingegen sich der Abstieg des Odysseus ins Totenreich an die märchenhafte Handlung der *Odyssee*⁴² anschließt. Alle diese Einzelheiten stützen die Behauptung, dass Aischylos zwar der homerischen Hauptlinie beim Dichten der Szene folgt aber, wo es nötig ist, die Einprägung variieren lässt. Die Grundlage ist jedoch gleich, wobei die Konstruktion den Ansprüchen einer Tragödie dient.

Um Aischylos' Hinweis auf Homer mittels der Dareios-Szene besser zu verstehen, soll eine weitere Gespenstszene vom aischyleischen Dichterwerk mit entsprechender episch-homerischer Vorlage in Betracht gezogen werden. Der Auftritt des Schattenbildes Klytämnestras am Anfang der *Eumeniden* (V. 94-139) entspricht der Erscheinung des Gespenstes von Patroklos im Ψ der *Ilias* (V. 65-92)⁴³. Die erschlagene Königin steigt noch einmal auf, um die Erinyen zu wecken und an ihre Pflicht, die Verjagung Orests, zu erinnern. In der gleichen Weise erscheint die Spukgestalt Patroklos' vor den Augen Achills und macht ihn darauf aufmerksam, dass er noch unbegraben daliegt. Sogar der Anfang seiner Rede, Ψ 69, εὐδεις, ἀτὰρ

⁴² Vgl. Hölscher U., *Die Odyssee – Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1989².

⁴³ Von den Kommentatoren erkennt nur Groeneboom P., *Aeschylus' Eumeniden*, Groningen 1952, S. 107, die homerische Allusion „men denke ook aan de verwijtende woorden van Patroclus' schim tot den slapanden Achilleus εὐδεις, ἄταρ ἐμεῖο λελασμένος ἔπλεν, Ἀχιλλεῦ (Ψ 69).“.

ἐμειο λελασμένος ἔπλευ, Ἀχιλλεῦ, liegt dem aischyleischen, V. 94, εὔδοιτ' ἄν, ὦή, καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ;, zugrunde. Beide Gespenster beginnen die Anrede mit der zweiten Person – Patroklos im Singular und Klytämnestra im Plural – und bemerken die Nachlässigkeit, die durch Betonung des Schlafes zum Ausdruck kommt. Das Auftauchen sowohl des Patroklos als auch der Klytämnestra dient dem gleichen Zweck und setzt die gleiche Funktion voraus, d. h. das Vergessen seitens der Lebenden begründet die Erscheinung des Toten, der sie zur Wiederherstellung der Ordnung auffordert.

Als Schlussforderung ist also festzuhalten, dass Aischylos gern und häufig von eindrucksvollen und suggestiven Effekten⁴⁴, die in ständiger Auseinandersetzung mit den entsprechenden episch-homerischen Motiven stehen, Gebrauch macht. Zu diesem Rahmen gehört auch das Auferstehen der Verstorbenen, ein Merkmal, das besser dem Epos gebührt, in dem die Grenzen zwischen Realem und Fiktivem, also zwischen dem Mythos und der Geschichte flexibler und fließender waren⁴⁵. Aischylos ist zweifellos im Vergleich zu den anderen beiden Tragikern am meisten beeinflusst von Homer, und genau das ist in der Inszenierung seiner Tragödien wahrzunehmen. Er zieht die Szenen vor, die reich an Theatertricks sind und die der Aufführung eine spezielle Nuance verleihen und in eine andere, eine versteckte und irreale Ebene einführen⁴⁶. Und für diese poetischen Eigentümlichkeiten steht ihm nur Homer zur Verfügung, auf den er häufig zurückgreift und aus dessen Werk er Material für seine Kunst schöpft.

Schließlich vermag eine Menge von Anklängen sekundärer doch kaum verkennbarer Wichtigkeit, die Intertextualität zu untermauern und das Zurückgreifen zu verdeutlichen. In Vers 655 heißt Dareios zweimal nacheinander θεομήτωρ, woraus Groeneboom die Schlussfolgerung zieht, dass man „hier zum ersten Mal den später so allgemein verbreiteten Gedanken ausgedrückt findet, daß Name und Wesen zusammenfallen“, und alle einschlägigen Belege anführt. Kranz denkt zu Recht an „eine bestimmte persische Terminologie, die hier zugrunde liegt“, und spricht von Grabinschriften, die davon berichten, „dass die Könige ihre Taten „durch die Gnade Ahuramazdas“ tun“⁴⁷. Laut Sideras „ist dieses Beiwort ohne Zweifel eine Verbindung des homerischen θεόφιν μήτωρ (H 366, Ξ 318, P 477), das sich in ähnlicher Weise auf Priamos, Peirithoos und Patroklos bezieht“⁴⁸. Kurz darauf kommen das episch-homerische Verb πιφάύσκω (leuchten oder erscheinen lassen), das unter den Tragikern ausschließlich Aischylos verwendet, und das Adjektiv

⁴⁴ Vgl. Blasina A., *Eschilo in scena. Drama e spettacolo nell' Oresteia*, Stuttgart / Weimar 2003, S. 58.

⁴⁵ Vgl. Lesky A., *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 1984(5), S. 69, „Der Mythos, aus dem er (der tragische Dichter) derart schöpfte, war nationales Gemeingut seines Volkes, heilige Geschichte von größter Realität.“

⁴⁶ Vgl. Reinhardt K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, und Böhme R., *Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*, Basel / Stuttgart 1956.

⁴⁷ Vgl. Groeneboom, S. 141, und Kranz W., *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, S. 87.

⁴⁸ Vgl. Sideras, S. 168.

ἀχλύς, das wieder ein Hapax Legomenon in der Tragödie ist, vor⁴⁹ – in einem schlecht erhaltenen Fragment unbekanntes Ort und Autors taucht es trotzdem nochmals auf, 649.27, ἄχλυς πόθεν με[⁵⁰. Broadhead empfindet wohl mit Recht den Sinn von κέλευθος im V. 758 im militärischen Kontext als „Feldzug“ oder „Expedition“. Das Wort taucht in dem Sinn noch einmal in *Agamemnon*, V. 127, χρόνῳ μὲν ἀγρεῖ Πριάμου πόλιν ἄδε κέλευθος, auf und ist laut Fraenkel „probably developed from a Homeric use of the word“, z. B., Λ 504, οὐδ’ ἄν πω χάζαντο κελεύθου δῖοι Ἀχαιοί⁵¹. Schließlich könnte noch ein Beleg von diesem Abschnitt als homerische Anleihe aufgefasst werden, V. 811, ἄϊστοι, entspricht dem von dem geläufigen homerischen Verb ἀιστώ abgeleiteten Adjektiv. Euripides macht ebenfalls davon Gebrauch, darunter sogar zweimal in seinen homerisierenden *Troades* (V. 1312 u. 1321)⁵².

Die Intertextualität auf der Ebene der Bildhaftigkeit ist hier nicht so reichhaltig vertreten. Im Prinzip kommt der einzige Beleg, der in Beziehung mit einem entsprechenden homerischen gebracht werden kann, erst in der letzten Rhesis Dareios’ vor. Er benutzt – in seinem Versuch die Hybris und den Frevel Xerxes’ zu kennzeichnen – das berühmte Bild⁵³, V. 821-822, ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ’ ἐκάρπωσε στάχυν / ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμαῖ θέρος, das das homerische Ψ 597-599, τοῖο δὲ θυμὸς / ἰάνθη ὡς εἴ τε περὶ σταχύεσσιν ἐέρση / ληΐου ἀλδήσκοντος, ὅτε φρίσσουσιν ἄρουραι, widerspiegelt⁵⁴. Die Verbindung der Hybris (ὕβρις) mit dem Unheil (ἄτης) – und am häufigsten der Göttin der Vergeltung – gewinnt noch größere Bedeutung durch den Vergleich mit dem Getreide⁵⁵. Der Mut Menelaos’

⁴⁹ Vgl. Sideras, S. 92-93 und 20-21. Für den zweiten Fall nimmt er sogar ziemlich kühn und meiner Meinung nach irrtümlich an, dass „Aischylos das Wort in einem auf Homer anspielenden Wortzusammenhang verwendet“, und, mitsamt dem Vorhergesagten, V. 536, πένθει δνοφερῶ κατεκρούψας, stellt er, S. 213, beide als Reminiszenz der homerischen, Π 350, θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν, und P 591, τὸν δ’ ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα, vor.

⁵⁰ Vgl. Snell B. und Kannicht R., *Tragikorum Graecorum Fragmenta*, Vol. II, Göttingen 1981, S. 223.

⁵¹ Vgl. Broadhead, S. 190, Fraenkel E., *Aeschylus Agamemnon*, Vol. II, Oxford 1950, S. 77, und Sideras, S. 122-123; vgl. ferner Schmidt J. H., *Synonymik der griechischen Sprache*, Vol. IV, Leipzig 1886, S. 630.

⁵² Vgl. Sideras, S. 44-45.

⁵³ Die Beurteilung Roses, S. 150, „an image which, in Gr. Poetry, connotes simply a stage of growth, with no implication that it is beautiful or desirable“, ist die treffendste von den bereits vorgeschlagenen.

⁵⁴ Aus der aischyleischen Dichtung könnte man noch das Zitat aus dem *Agamemnon*, V. 1391-1392, διοσδότῳ / γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν, aufnehmen, das ebenfalls mit dem Blühen zusammenhängt und laut der Mehrheit der Kommentatoren auf das vorgelegte homerische zurückgreift. Vgl. Garner R., *From Homer to Tragedy*, London / New York 1990, S. 35-36. Die Korrektur Lawsons J. C., *The Agamemnon of Aeschylus*, Cambridge 1932, S. 158-159, und die Umsetzung des διοσδότῳ / γάνει in Διὸς νότῳ / γαίει und folglich die Verknüpfung mit der homerischen Wendung νοτῖαι εἰαρίναί (H 307) finde ich sinnlos und abwegig. Trotzdem scheint mir seine Bemerkung wichtig, dass die eventuelle aischyleische Form Διὸς νότῳ unter dem Einfluss der homerischen Διὸς ὄμβρος gestaltet ist.

⁵⁵ Bei Aischylos tauchen noch die folgenden mit dem Blühen bzw. Ernten zusammenhängenden Metaphern auf: *Sieben gegen Theben*, V. 601, ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται, und *Agamemnon*, V. 1655, ἀλλὰ καὶ τὰδ’ ἐξαμῆσαι πολλά, δύστηνον θέρος. Vgl. Mielke H., *Die Bildersprache des Aischylos*, Diss., Breslau 1934, S. 62-68.

wird bei Homer eher gleichartig beschrieben: Er ist „heiß“ geworden, wie die Kühle auf dem Getreide, wenn sich die Felder in der Erzeugungszeit befinden. Das Bildliche des Epos ist trotz manchen auffallenden Abweichungen (z. B. der Mut ersetzt die Hybris) weiter in der Tragödie beibehalten, und der Parallelismus des innerlichen Wesens eines Menschen mit Naturelementen erzielt unter ähnlicher Funktion in beiden Fällen die gleichen Ergebnisse.

2.2 Eteokles und Chor vs. Hektor und adelige Frauen

Die Aufführung bei Aischylos eröffnet Eteokles, der den Prolog spricht¹ und das Publikum über die Ausgangslage, die folgende Handlung und die Entfaltung des Mythos in Kenntnis setzt². Demgegenüber steht der Späher, der durch seinen Auftritt die kriegerische Stimmung außerhalb der Stadt den Zuschauern vorstellt und eine erste Schilderung der Gegner vorwegnimmt³. Den männlichen Gestalten des Prologs stellen sich die Jungfrauen, die den Chor bilden, entgegen, und ihre Reaktion in der Parodos steht zur Gesinnung am Anfang der Tragödie in völligem Kontrast. Von der Angst einer belagerten Stadt wandelt sich das zentrale Thema der Szene nach dem Einzug des Chores, in eine beängstigende Vision vom Schicksal einer eroberten Stadt⁴. Das Verhalten der Jungfrauen erzürnt Eteokles und spornt ihn an, harte Worte und heftige Äußerungen gegen sie zu erheben, was in einem heftigen Wortgefecht mündet⁵. Die bisherige Entwicklung der Vorstellung beinhaltet all jene Elemente, die gerade diese Einleitungsszene zum Nachhall des Z der *Ilias* werden lässt. Die Knotenpunkte und die übrigen Homer-Bezüge erscheinen in großer Fülle und lassen zu, die Szene als Rekonstruktion der epischen Vorlage anzusehen.

Der Gesang Z der *Ilias* wird bereits seit dem Altertum als Ἐκτοροῦ καὶ Ἀνδρομάχης ὁμιλία betitelt⁶. Im ersten Teil tritt der Wahrsager Helenos auf, der seinem Bruder Hektor rät, in die Stadt zu gehen⁷ und ihre Mutter zu veranlassen, zu den Göttern zu beten und sie zu ehren⁸. Bereits im Vorfeld der Ereignisse in der Stadt sind alle Knotenpunkte vorhanden, die noch einmal beim Treffen und Gespräch mit den Trojanerinnen aktualisiert werden. Bei dessen Ankunft beeilt sich die

¹ Auf die aischyleischen Prologe und das Moderne im Prolog der *Sieben* geht ausführlich Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 56-60, ein.

² Gewiss sind die *Sieben* das dritte Stück der Ödipus-Trilogie und den Zuschauern ist die Handlung schon vertraut. Dennoch ist der Dichter immer verpflichtet, einen passenden Übergang zu finden, um den Anfang nicht ungewiss in der Schwebelasse zu lassen.

³ Im Verlauf der Tragödie bewahrt er immer die Rolle eines Verkünders und bildet den Verbindungsring zwischen der phänomenalen Stille der Stadt bzw. auf der Bühne und den vor der Stadt bzw. hinter der Bühne ablaufenden polemischen Konflikten.

⁴ Vgl. Schnyder B., *Angst in Szene gesetzt*, Diss., Tübingen 1995, S. 66-72, „Ein Gebetslied gerät aus den Fugen: Abwandlung des Kompositions- und Choreographieschemas einer Tragödienparodos zur Darstellung von Panik“. Zimmermann B., *Aischylos und Homer*, in: *Lexis*, Vol. 22, 2004, S. 191-199 (hier 198), analysiert besonders den ersten Vers des Einzugsliedes und schreibt, „Der erste Vers der Parodos (78) gibt leitmotivisch das Thema vor: θερῦμαι φοβερά μέγ’ ἄχη.“.

⁵ Brown A. L., *Eteocles and the Chorus in the Seven against Thebes*, in: *Phoenix*, Vol. 31, 1977, S. 300-318 (hier 306), ist der Meinung, dass die Basis des Zwiespalts zwischen den zwei Parteien die Diskrepanz in der religiösen Haltung ist, und dass gerade dieser religiöse Konflikt in der Szene erforscht wird.

⁶ Vgl. Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1975, S. 121-123.

⁷ Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 25-26, sucht die plausible Frage zu beantworten, warum Hektor und nicht irgendeine andere Person in die Stadt geschickt wird.

⁸ Ich wäre nicht so kühn wie Zimmermann, S. 197-198, die These zu wagen, „Aischylos dramatisiere und interpretiere in den *Sieben* den Eröffnungsvers des Z (Τρώων δ’ οἰώθη καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνίη)“. Zwar erläutert und argumentiert er hinreichend für seine Behauptung, aber der Vers hat nichts mit den gegenübergestellten Szenen zu tun und soll deshalb nicht in Betracht gezogen werden.

Zivilbevölkerung, den heimgekehrten Anführer zu empfangen und ihn nach dem Kriegsausgang und dem Schicksal ihrer Verwandten zu befragen⁹. Er schreitet unmittelbar zur Darlegung seiner Forderungen. Die Begegnung mit seiner Mutter findet erst im Palast statt, wo die Königin sogleich die Anweisung ihres Sohnes befolgt. Die Gliederung sowohl der Unterhaltung und der Vollstreckung der Weissagungen als auch der ganzen Szene liegt in groben Umrissen der aischyleischen zugrunde.

Die bereits geschilderten Szenen sollen im Folgenden behandelt werden. Dabei werden durch einen Vergleich und durch eine ausführliche und detaillierte Untersuchung Verbindungen offen gelegt, um die verborgene Intertextualität zutage zu bringen. Einerseits erscheinen Eteokles und der Chor der thebanischen Jungfrauen im belagerten Theben und in diesem Zusammenhang auch die Ermahnung des Anführers und das angstvollen Flehen der Frauen zu den Göttern um Mitleid, Schutz und Rettung, und andererseits finden die Begegnung des Feldherren Hektors mit den adeligen Trojanerinnen und seiner Mutter Hekabe im belagerten Troja und damit das Gespräch zwischen ihnen mit der Aufforderung zu Beten und zu Flehen und der Vollzug gerade dieser Gebote statt¹⁰. Den Hintergrund beider Szenen bilden der außerhalb der Stadtmauer durchgeführte Krieg und die heftige Belagerung, während die Handlung stets von der Seite der Verteidiger her entfaltet wird. Die aischyleische Szene erfüllt alle Voraussetzungen, so dass sie als Allusion an die homerische aufgefasst werden kann. Eteokles entspricht Hektor, der weibliche Chor den trojanischen Adelige¹¹, Theben als belagerte Stadt weicht kaum von der Belagerung Trojas ab, der Angriff und der Kampf grenzen die Handlung ab und kennzeichnen den Rahmen der Schilderung, und schließlich verstärken manche wichtigen Begebenheiten (z. B. das Gebet an die Schutzgöttin Athena¹²) die Zurückführung. Während der Kern der *Sieben* die Belagerung Thebens und die Verteidigung unter der Regierung von Eteokles ist¹³, erscheint auch in der *Ilias* Hektor als der Hauptheld der Trojaner, als der Feldherr, in dessen Händen der Kriegsausgang und die Zukunft Trojas liegen. Man hat es also genau mit den

⁹ Als Nachhall dieser kurzen Szene darf man die Fragestellung Atossas in den *Persern* zum Boten direkt nach seinem Auftritt bzw. seiner Heimkehr annehmen. Vgl. Deichgräber K., *Die Persertetralogie des Aischylos*, Mainz 1974, S. 41-42.

¹⁰ Ieranò G., *La città delle donne. Il sesto canto dell'Iliade e i Sette contro Tebe di Echilo*, in: *I Sette a Tebe, Dal mito alla letteratura*, Bologna 2002, S. 73-92 (hier 76-77), sucht die Intertextualität durch das Überwiegen der weiblichen Gestalten in beiden Szenen und ihr Verhältnis zu den männlichen zu erweisen, und geht von dem Prinzip, „Troia e Tebe sono dunque due città delle donne.“, aus.

¹¹ Vgl. Ieranò, S. 79, „Le donne di Troia sono dunque, come nei *Sette*, le donne di una città assediata, in ansia per i propri guerrieri.“

¹² Zimmermann, S. 196, erkennt gerade in diesen Bitten an Athena den intertextuellen Bezug und erklärt die Verbindung durch das semantische Adjektiv „ῥυσίπ(τ)ολις“.

¹³ Erst im zweiten Teil, nach dem Beschluss Eteokles', den Zweikampf zu unternehmen und gegen Polyneikes anzutreten, kommt wieder durch den Seufzer, V. 654, ὦ πανδάκρουτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος, das Fluch-Motiv des Geschlechtes von Laios wieder auf, und der Dichter kehrt wiederum zur Problematik über die Verkettung von Sünden und Sühnen zurück, um die Ödipus-Trilogie abzuschließen.

gleichen Zu- und Umständen zu tun, der Krieg bestimmt die Szenen und definiert die Handlungsgrenzen und die Haltung der Haupthelden, die in parallelen Aktionen (Eteokles, Hektor) und Reaktionen (Thebanerinnen, Trojanerinnen) fortschreiten.

Neben der äußerlichen Analogie der Szenen will auch der Inhalt mehr oder weniger ähnlich sein, d. h. der Hauptpunkt der Unterhaltung mit den Frauen ist in beiden Werken fast derselbe, und darin liegt der wichtigste Berührungspunkt der Szenen, der im Prinzip von selbst schon die Intertextualität nachweist. Sowohl Hektor als auch Eteokles verlangen von den Frauen das Beten und das Flehen zu den Göttern, damit sie ihnen Schutz und Hilfe gewähren, bzw. damit sie zu einem erfolgreichen Ausgang der Verteidigung beitragen. Für Hektor hängt die Rettung der Stadt von der Frömmigkeit und der Gottesfurcht der Bürger ab, und deswegen gibt er der zurückgebliebenen Zivilbevölkerung den Anstoß, die Götter – hauptsächlich Athena – zu verherrlichen und sich durch Weihung und Schenkung ihren Beistand zuzusichern, V. 269-270, ἀλλὰ σὺ μὲν πρὸς νηὸν Ἀθηναίης ἀγελείης / ἔρχεο σὺν θυέεσσιν¹⁴. Eteokles – in seinem Versuch, die von Panik besessenen Frauen zu beruhigen und ihre Furcht zu lindern – ermahnt sie gleichfalls, für die Götter einen Paian anzustimmen und so ihre Hilfe und Unterstützung zu erbitten, V. 268, ὀλολυγμὸν¹⁵ ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον¹⁶. Für Voraussetzung der erfolgreichen Verteidigung der Vaterstadt und der endgültigen Abwehr der Angreifer halten beide die Ehrung der einheimischen Götter, das Anflehen, das die ersehnte Rettung herbeibringt, für unabdingbar. Die Aufforderung zu beten wird unter den gleichen Verhältnissen ausgesprochen, so dass der Bezug nicht nur im Inhalt (wörtlich), sondern auch im szenischen Aufbau (strukturell) besteht. Hektor wendet sich an seine Mutter (σὺ, ἔρχεο, τοι, αὐτῆ, θες, ὑποσχέσθαι), die der Koryphaia der Tragödie entspricht, Eteokles spricht auch in zweiter Person Singular (σέθεν, οὐς, εὔχου, ἀκούσασ, σὺ, παιώνισον, λύουσα, ἐπεύχου, φύγης) und scheint in einer persönlichen Unterhaltung mit der Vertreterin des Chores zu sein (das lässt sich einfach durch die vorangehenden Stichomythie begreifen¹⁷), und die übrigen

¹⁴ Diese Passage wiederholt die Worte und die Anweisungen des Wahrsagers Helenos, die er am Anfang des Gesanges an seinen Bruder Hektor richtet (Z 86-98). Dies rechtfertigt die Annahme der Einheitlichkeit der homerischen Szene und die Notwendigkeit gemeinsamer Betrachtung, also nicht nach Einschränkung lediglich auf das Treffen und das Gespräch mit den Trojanerinnen. Wie die aischyleische Szene sich im Prolog, in der Parodos, im ersten Epeisodion und im ersten Stasimon ausdehnt, so ist auf ähnliche Weise die homerische Szene nicht nur auf die wenigen Umstände, die sich in der Stadt ereignen, begrenzt, sondern ihr Umfang ist im ganzen Gesang verbreitet. Vgl. Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Diss., Berlin 1933, S. 7-8, „[...] dass der Befehl ausgeführt wird, so wie es befohlen war [...]“.

¹⁵ Bei Homer ist das Wort ein Hapax Legomenon und kommt sogar nur in dieser Szene vor, Z 301, αἶ δ' ὀλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χειρας ἀνέσχον; vgl. Deubner L., *Ololyge und Verwandtes*, Berlin 1941, S. 22-23, Bruit-Zaidman L., *La voix des femmes: les femmes et la guerre dans Les Sept contre Thèbes*, in: *Mélanges Etienne Bernard*, Hrsg. Fick N. / Carrière J. -C., Besançon / Paris 1991, S. 43-54 (hier 46), und Ieranò, S. 79-80.

¹⁶ Vgl. Benardete S., *Two Notes on Aeschylus' Septem (1st Part)*, in: *WS*, Vol. 80, 1967, S. 22-30.

¹⁷ Vgl. Jens W., *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, Diss., München 1955, S. 7, „V. 245-263 ist eine Überredungsstichomythie im typischen Stil: die Gegensätze beider Partner sind bereits vor der Stichomythie, in der ῥῆσις des Eteokles V. 181 ff. und der Parodos V. 78 ff., zum Ausdruck

Adeligen im Epos werden in der Tragödie durch die Jungfrauen-Chormitglieder ersetzt. Haben schließlich beide Anführer die Pflichten der Frauen benannt, gehen sie in der gleichen Weise zu ihrem Auftrag über, sie geben nämlich ihre Absichten kund und teilen ihr Vorhaben mit, Z 280, ἐγὼ δὲ Πάριον μετελεύσομαι¹⁸, meldet Hektor, während Eteokles, V. 282-284, ἐγὼ δὲ γ' ἄνδρας ἔξ ἐμοὶ σὺν ἐβδόμῳι τάξω μολῶν, verlauten lässt.

In den Reden der Helden kommen noch zwei Merkmale zum Vorschein, die zwar geradezu als ein Topos gelten können, aber gleichzeitig die Umgestaltung des homerischen Hintergrunds durchscheinen lassen, die Weihung und das Gelöbnis. Die Anweisungen Hektors mögen sehr klar und deutlich sein, er nimmt bei den Frauen die Weihung eines Gewandes (πέπλον) und das Versprechen von reichen Opferungen (δυοκαίδεκα βοῦς) in Anspruch, falls die Göttin der geplagten Stadt beisteht. Das gleiche Gewand taucht ebenfalls in der Tragödie auf, als die von Panik besessenen Jungfrauen hin und her, also von Götterstatue zu Götterstatue, toben und einmal in ihrer Raserei erwähnen, V. 101-102, πέπλων καὶ στεφάνων <πόττε> πότ' εἰ μὴ νῦν / ἀμφὶ λιτανῶν βαλεῖν χρεῖαν> ἔξομεν;. Diese Meldung führt zum Gedanken, dass die Chormitglieder mit Schleiern und Kränzen, die sie in den Händen halten und einen Augenblick den Göttern widmen, zum Weißen auftreten sollen¹⁹. Gewiss, Eteokles erwähnt überhaupt nichts von dieser Weihung, denn die Parodos bzw. die vermutliche Weihung geht seiner Rhesis voran. Die andere Eigentümlichkeit beider Reden ist das Gelöbnis, also das Versprechen von reichen Opfergaben für die Götter als Dankesgabe für den Beistand und die Rettung der Stadt. Hektor verspricht, Z 274-275, δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶ / ἦνις ἠκέστας ἱερευσέμεν, und Eteokles, V. 275-276, μῆλοισιν αἰμάσσοντας ἐστίας θεῶν / ἱταυροκτονοῦντας θεοῖσιν. Freilich gehören die beiden dargestellten Elemente dem altertümlichen griechischen Kult an und können nicht von selbst die Zurückführung von Aischylos auf Homer beweisen. Die Offenbarung jedoch in einer homerisierenden Szene des Aischylos und dies gar als Bestandteil des wichtigsten Knotenpunktes erlaubt, diese als Allusion der Tragödie an das Epos zu verstehen.

Die Ermahnung Hektors zur Anflehung und Weihung führt zur unmittelbaren Mobilisierung der Frauen bzw. zur sofortigen Verrichtung des Gebots²⁰. Hekabe, nachdem sie den schönsten und größten Schleier ausgewählt hat, schreitet begleitet

gekommen und werden nun mit aller Schärfe kontrastiert.“. Vgl. noch Seidensticker B., *Die Stichomythie*, in: Die Bauformen der Tragödie, Hrsg. Jens W., München 1971, S. 183-220.

¹⁸ Eine entsprechende Aufforderung der Frauen sogar verbunden mit einem gleichzeitigen Hinweis auf die Pflichten der Männer kommt ebenfalls im σ 50-53 vor, als Telemach nach seiner Heimkehr seine Mutter Penelope zum Opfern antreibt und auch sein Vorhaben verkündet.

¹⁹ Man darf mit Sicherheit annehmen, dass sich Götterstatuen auf der Bühne befanden. In den Tragödien des Aischylos (vgl. auch in den *Hiketiden* den verzweifelten Versuch der Danaiden, Zuflucht zu suchen, V. 463, βρέττα τάδε, oder die Wendung Orests in den *Eumeniden* an die Statue seiner Schutzgöttin, V. 242, βρέττα τὸ σόν, θεά – übrigens wiederholt sich das Wort βρέττα ganz häufig in den Chorliedern der *Sieben*) galten sie als Element des Bühnenbilds und gehörten zum festen Bestand der Requisitenkammer. Vgl. Arnott P., *Greek Scenic Conventions in the fifth Century b. C.*, Oxford 1962, S. 42-71.

²⁰ Vgl. Ieranò, S. 78, „L'ordine di Ettore viene subito eseguito.“.

von den übrigen Adeligen zur Anrufung und Rühmung Athenas. Z 305, πόντι' Ἀθηναίη, ῥυσίπολι, δῖα θεάων, so lautet der Anfang des Gebets, das die Frauen schmeichelnd an die Göttin richten, wonach es sogleich in die Aufforderung übergeht. Derselbe Göttinnenanruf begegnet uns ebenfalls in der Tragödie, in der Parodos, ehe die wahnsinnigen Jungfrauen die Bühne betreten und die Rettung der Stadt bzw. das Zurückstoßen der Einfallenden nur noch vom göttlichen Willen abhängen. Athena wird im Vergleich zu den anderen Göttern am Eindrucksvollsten angeredet, V. 129-131, σύ τ' ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος / ῥυσίπολις γενοῦ / Παλλάς. Von sehr großer Bedeutung ist das Adjektiv ῥυσίπολις²¹ (Stadtretter), das die homerische Entlehnung verrät²². Das Adjektiv ist in der Tragödie ein Hapax Legomenon, indem es eben bei Homer ausschließlich an dieser Stelle auftaucht²³. Aischylos' Gebrauch dieses Adjektivs unter den gleichen Verhältnissen führt zu der Überlegung, dass die ganze Szene der Bitte und der Hinwendung der Frauen zu Athena auf der entsprechenden homerischen beruht und dass die Auswahl der gleichen Eigenschaften der Göttin den Hinweis bestätigt. Wenn man von einem üblichen Beiwort der Athena spricht, dann sollte es gleichfalls auch bei anderen Dichtern vorkommen. Denn stimmt dies nicht, darf es als episch-homerisches Element der aischyleischen Sprache betrachtet werden und dadurch auch als Beleg für die Intertextualität zwischen den Szenen gelten²⁴.

Wenn manche besondere Eigentümlichkeiten bzw. Differenzierungen fehlen würden, würde der Fall wie eine bloße Umschreibung einer bekannten homerischen Szene von einem späteren Dichter aussehen. Aischylos greift zwar auf Homer zurück und lässt sich von ihm über die Formung seiner Szene offensichtlich beeinflussen, aber er trennt sich vom Epos ab und misst der Szene eine neue Bedeutung zu, bzw. fügt jene Elemente hinzu, die einer ganz neuen und einzigartigen Interpretation bedürfen. Er bewahrt die äußerliche Struktur der homerischen Szene in groben Umrissen, denn es handelt sich auch bei ihm um eine Unterhaltung zwischen dem Feldherrn und der durch Frauen vertretenen Zivilbevölkerung. Die Ereignisse jedoch finden in einer so unterschiedlichen Weise statt, dass sie einen völlig anderen Umgang mit diesen erfordern. Die zwei Haupthelden jeder Szene, also die zwei männlichen Figuren auf der einen Seite und die Frauen auf der anderen, sind zwar

²¹ Bei Aristophanes taucht die Form σωσίπολις auf (*Acharnenses*, V. 163). Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 155.

²² Vgl. Groeneboom P., *Aeschylus' Zeven tegen Thebe*, Amsterdam 1966², S. 111, „ῥυσίπολις γενοῦ, beschermster der πόλις heet Athene reeds Z 305, Hom. Hymn. XI i;“, und Lupas L. / Petre Z., *Commentaire aux „Sept contre Thèbes“ d'Eschyle*, Bucuresti / Paris 1981, S. 60, „L' adjectif ῥυσίπολις remplace la forme homérique ἔρυσίπολις (Il. 6.305, h. Hom. 11.1, 28.3) dont le premier terme prête à confusion [...]“.

²³ Viele Herausgeber nehmen die Schreibung ἔρυσίπολι an, aber dies scheint mir nicht sonderlich wichtig, denn es wirkt sich nicht auf den Sinn oder den Umfang der Intertextualität aus. In den Homerischen Hymnen kommt das Adjektiv in Bezug auf Athene sogar zweimal vor: *Hymnus ad Minervam*, 11, V. 1, Παλλάδ' Ἀθηναίην ἔρυσίπολιν ἄρχομ' αἰεΐδειν, und *Hymnus ad Minervam*, 28, V. 3, παρθένον αἰδοίην ἔρυσίπολιν ἀλκίηεσσαν.

²⁴ Dieser Meinung ist auch Zimmermann, S. 196, der die enge Verbindung zwischen den *Sieben* und dem *Z* durch dieses Adjektiv zu bestätigen sucht.

ähnlich und gleichartig angelegt, doch bestehen so viele Unterschiede zwischen ihnen, dass ihre innerliche Gestaltung und Charakterbildung voneinander sehr abweichen. Durch die Untersuchung gerade dieser bewussten Entfernung Aischylos' von Homer und zu seiner unterschiedlichen Darstellung der Hauptpersonen gelingt das Verständnis der neuen Funktion, die eine homerische Szene in der aischyleischen Tragödie erwirbt.

Was bei beiden Dichtern auf den ersten Blick auffällt, ist die Existenz einer Persönlichkeit, um die sich die ganze Handlung dreht und die vom Dichter in einem speziellen Ansehen gestellt ist. Eteokles und Hektor stehen der Frauengruppe allein gegenüber und führen ein bedeutungsvolles Gespräch mit deren hauptsächlichen Vertreterin. Obwohl man erwarten würde, dass dieses Gespräch aufgrund der inhaltlichen Ähnlichkeit gleichartig durchgeführt würde, geschieht dies dennoch nicht, und beide Helden zeigen ein völlig unterschiedliches Gemüt²⁵. Im Allgemeinen verhält sich Eteokles im ganzen Verlauf des Stückes aggressiv und scharf. Er ist ständig angriffslustig und streitsüchtig, und man könnte ihm geradezu Barschheit vorwerfen. Egal ob er sich an den Späher oder an die Frauen wendet, immer ist er wild, und Beleidigungen sind in seinen Worten reichlich vorhanden. Sein übles Herziehen über die Jungfrauen und der stetige ironische Stil in den Redenpaaren kennzeichnen seinen brüsken Charakter und schaffen ein ziemlich negatives Bild von ihm. Als Gegenteil dazu erscheint seine entsprechende Gestalt in der homerischen Szene, also Hektor – „a hero *in potentia*“, nach Redfield²⁶ –, völlig andersartig, eine Tatsache, die beide Figuren mehr entfernt als verbindet. Er ist immer friedlich und höflich, seine Stimme klingt ruhig und zart und erhebt sich nie über das übliche Maß hinaus. Bei jeder Begegnung – zuerst mit den Adligen und seiner Mutter, später mit Helena und Paris, und schließlich mit seiner Ehefrau und seinem Sohn – bewahrt er seine Ausgeglichenheit und spricht in einem sehr sanften Ton. Keine Äußerung von ihm könnte als Herziehen gegen seine Gesprächspartner oder etwa als Beleidigung angesehen werden.

Diese Differenzierung im Charakter, also die Unhöflichkeit des Eteokles im Vergleich zur Höflichkeit Hektors, wird vor allem in der Äußerung der gleichen Auffassung über die Stellung der Frau in der antiken Gesellschaft zugespitzt. Beide vertreten die übliche altgriechische Ansicht, dass in einem Krieg nur der Mann tätig sein sollte, während die Frau zuhause bleiben müsse. Beide trennen die zwei Bereiche: außen der Mann und innen die Frauen. Die einschlägigen Zitate lauten bei Aischylos, V. 200-201, μέλει γὰρ ἀνδρῶν, μὴ γυνή βουλευέτω, / τᾶξωθεν. ἔνδον δ' οὔσα μὴ βλάβῃν τίθει (dem gleichen Sinn schließen sich ebenfalls die darauf folgenden Worte von Eteokles an, V. 230-232, ἀνδρῶν τὰδ' ἐστὶ, σφάγια καὶ χρηστήρια / σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων)²⁷, und bei Homer, Z 490-

²⁵ Vgl. Snell B., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Habil., in: *Philologus Supplementband XX*, Leipzig 1928, S. 83.

²⁶ Vgl. Redfield, S. 127.

²⁷ Vgl., Euripides, *Heraclidae*, V. 476, γυναικὶ γὰρ σιγὴ τε καὶ τὸ σωφρονεῖν / κάλλιστον εἴσω θ' ἥσυχον μένειν δόμων, und V. 711, ἀνδρῶν γὰρ ἀλκὴ. σοὶ δὲ χρῆν τούτων μέλειν. Klytämnestra

493, ἀλλ' ἐς οἶκον ἰοῦσα τέ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει / πᾶσι²⁸. Die Redewendungen μέλει γὰρ ἀνδρὶ und ἔνδον δ' οὔσα des Aischylos entsprechen den homerischen ἄνδρεσσι μελήσει / πᾶσι und ἐς οἶκον ἰοῦσα und versinnbildlichen die wörtliche Allusion der Tragödie ans Epos²⁹. Was jedoch den Unterschied bezeichnet, ist die Art, wie jede der beiden Reden durchgeführt wird: Eteokles ist feindlich und beleidigt die Frauen durch seine heftigen Worte, wohingegen Hektor freundlich und ohne Beleidigungen redet. Die Verschiedenheit in der Ausdrucksweise ist klar und sehr auffallend und setzt – trotz der inhaltlichen Analogie – die Existenz zweier sehr unterschiedlicher Charaktere voraus.

Dieses freche Handeln des Eteokles hat einerseits seine Bezeichnung als Misogyn³⁰ und andererseits eine lange Diskussion über die Rechtfertigung dieses Benehmens veranlasst³¹. Patzer³² sucht das unangenehme Benehmen des Eteokles durch ein Missverständnis des Ödipusfluches zu erklären, wohingegen Lesky und Kirkwood³³ der Meinung sind, dass dies wegen des unzureichenden Textes

spricht ebenfalls in den *Choephoren*, V. 673, ἀνδρῶν τόδ' ἐστὶν ἔργον, doch unter anderen Umständen und nicht in Zusammenhang mit dem Krieg.

²⁸ Die gleichen Verse, irrelevant verändert, kommen eher in der *Odyssee* vor, als Telemachos zweimal mit seiner Mutter schimpft, einmal am Anfang (α 356-359) und einmal am Ende (φ 350-353). In beiden Fällen treibt er seine Mutter weg und befiehlt ihr, sich mit weiblichen Dingen zu beschäftigen, unter dem Vorwand, dass die Männer und besonders er selbst sich um die Rede (μῦθος) und den Bogen (τόξον) kümmern. Im Gesang E der *Ilias* bemüht sich ebenfalls Zeus Aphrodite vom Krieg zurückzuhalten, und verwendet den Ausspruch, dass, soweit es die Götter betrifft, Ares und Athena für den Kriegsausgang verantwortlich sind, während es für sie besser wäre, sich bloß auf die Liebe- und die Hochzeitzusammenhänge einzuschränken (E 428-430). In Verbindung könnte man auch das Zitat H 236, ἢ ἔ γυναικός, ἢ οὐ οἶδεν πολεμήμια ἔργα, bringen. In den Epen also sind so viele Belege, die die gleiche Haltung umfassen, dass man annehmen darf, es handele sich hier um eine rein epische Gesinnung.

²⁹ Die Kommentatoren scheinen sich über die homerische Vorlage des Aischylos einig zu sein. Groeneboom, S. 121, „μέλει γὰρ ἀνδρὶ – τᾶξωθεν, imitatie van het Homerische πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει Z 492,“, Page, S. 178, „A paraphrase of the well-worn saying of Hektor to Andromache, Z 492.“ und weiter, S. 181, „The earliest expression of the belief that a woman should be seen (at home) and not heard is in Homer, Z 490-93.“, Lupas und Petre, S. 77, „Depuis Homère, les auteurs grecs ne cessent de répéter que la place de la femme est au foyer, voir *Il.* 6.490-493 (= *Od.* 1.356-359, 21.350-353).“ und Hutchinson G. O., *Aeschylus, Septem contra Thebas*, Oxford 1985, S. 77, „Aeschylus probably glances at Hektor's last words to Andromache (*Il.* 6.490-4).“. Pohlenz M., *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954², S. 88, erwähnt auch, „[...] und wie beim Abschiede Hektors von Andromache hören wir: der Krieg ist Sache der Männer.“. Nur Ieranò, S. 75-76, und Garner R., *From Homer to Tragedy*, London / New York 1990, S. 25, sprechen von einem gemeinsamen Topos und lehnen jede Allusion ab.

³⁰ Vgl. Easterling P. E., *Women in Tragic Space*, in: BICS, Vol. 34, 1987, S. 15-26 (hier 25), „Eteocles' misogyny is excessive.“, und Vidal-Naquet P., *Gli scudi degli eroi. Saggio sulla scena centrale dei Sette contro Tebe*, Torino 1991, S. 114, „Eteocle non sarebbe un personaggio tragico se non andasse più lontano della norma, se non oltrepassasse il limite che separa il cittadino dal tiranno. Eteocle mette in discussione l'esistenza stessa delle donne.“.

³¹ Vgl. Caldwell R. S., *The Misogyny of Eteocles*, in: *Arethusa*, Vol. 6, 1973, S. 197-231.

³² Vgl. Patzer H., *Die dramatische Handlung der Sieben gegen Theben*, in: HSPH, Vol. 63, 1958, S. 97-119.

³³ Vgl. Lesky A., *Eteokles in den Sieben gegen Theben*, in: WS, Vol. 74, 1961, S. 5-17, und Kirkwood G. M., *Eteocles Oiakostrophos*, in: *Phoenix*, Vol. 23, 1969, S. 9-25.

unzulänglich wäre. K. von Fritz³⁴ akzeptiert zwar nicht völlig die These Patzers von Falschinterpretation des Fluches, erkennt aber ebenfalls in Eteokles' Verhalten eine unterschwellige Angst.

Es ist also festzustellen, dass sowohl im homerischen Epos als auch in der aischyleischen Tragödie die gleiche Auffassung über die Stellung des Mannes und der Frau während des Krieges herrscht. Dabei sind die Männer die Kämpfer und die einzigen, die geeignet sind, eine Entscheidung zu treffen, während die Frauen kein Recht zu haben scheinen, aus dem Haus zu treten und ihre Meinung darzulegen. Dass Aischylos diese Idee dem Epos und der heroischen Zeit entnommen hatte, ist nicht mehr zu bezweifeln. Er hat ihr jedoch eine ganz besondere Funktion verliehen und sie durch eine eigentümliche Ausdrucksweise völlig andersartig hervortreten lassen.

Kurz vor seinen heftigen Äußerungen gegen die Frauen drückt Eteokles noch eine rein episch-homerische Vorstellung in Bezug auf den Krieg aus, die ebenfalls im Z wahrzunehmen ist. Als er das feige Verhalten des Chores tadelt, vertritt er die Ansicht, V. 193-194, τὰ τῶν θύραθεν³⁵ δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλετε³⁶, / αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθούμεθα³⁷, die die Worte Helenos' an Hektor und Aineias im Z 80-83, στῆτ' αὐτοῦ, καὶ λαὸν ἐρυκάκετε πρὸ πυλάων φεύγοντας πεσέειν, δηῖοισι δὲ χάσμα³⁸ γενέσθαι, widerspiegelt³⁹. Der Sinn, der in beiden Zitaten durchscheint, besagt, dass die Furcht der Belagerten den Angreifern zu helfen vermag. Eteokles empfindet das Benehmen der Frauen als eine „innerliche Opposition“, ihre Worte nützen vor allem den Feinden, während sie selbst von ihnen besiegt werden. Helenos ist genau derselben Meinung, wenn er sagt, die weibliche Zärtlichkeit und die Pflege nach so langer Trennung wären zwar für die schwergeprüften Kämpfer sehr

³⁴ Vgl. Fritz v. K., *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin 1962, S. 193.

³⁵ Die Wendung kommt auch in Vers 68 vor, εἰδῶς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔσθι, aber sie hängt nicht mit dem Sieg der Gegner zusammen, sondern gehört bloß zum Bericht des Spähers.

³⁶ Dieses Verb in seinem episch-homerischen Sinn (vermehrten, wachsen, verstärken) ist ein Hapax Legomenon in der Tragödie – in Vers 249, ἀραγμὸς δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται, kommt es noch einmal im gleichen Sinn vor –, das in der homerischen Vorlage fehlt. Seine Anwendung hier scheint kaum zufällig zu sein und verrät die Absicht des Dichters, etwas von der homerischen Majestät in sein Werk einzuprägen.

³⁷ Dem gleichen Sinn schließt sich auch das Distichon, V. 656-657, ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρόπει, / μὴ καὶ τεκνωθῆι δυσφορώτερος γόος, an, das Eteokles äußert und an sich selbst richtet.

³⁸ Ich distanzieren mich hier von der meiner Meinung nach irrtümlichen Bemerkung von Sideras, S. 197, und dessen Behauptung von χάσματα als „ein anderer Aspekt des alten moralischen Gebots: den Freunden gut, den Feinden schlecht tun.“. Ich bin der Auffassung, dass es sich hier bloß um eine Mahnung zur Selbstbeherrschung handelt.

³⁹ Das homerische Zitat wird freilich von Helenos am Anfang des Gesanges ausgesprochen und gehört nicht zu der späteren Szene in der Innenstadt. Das reduziert jedoch nicht die Intertextualität beider Szenen und lässt den Umfang der Zurückführung der Tragödie auf das Epos wahrnehmen, d. h. Aischylos spielt zwar auf eine bestimmte und abgegrenzte homerische Szene (also das Treffen, die Unterhaltung und die Rede Hektors zu den adeligen Trojanerinnen) an, doch zugleich integriert er vielerlei Elemente, die der entsprechenden Szene vorangehen und ihr zugrunde liegen. Es geht nicht nur um Andeutungen bzw. eine Umgestaltung einer homerischen Szene, wobei Aischylos nicht ausschließlich jene Elemente, die in der Szene vorhanden sind, verwendet. Vielmehr zeigt sich im Versuch, diese Hinweise zu untermauern, dass Aischylos spezifische Merkmale entlehnt.

erholsam und entspannend gewesen, aber sie hätten den Belagerern noch mehr geholfen. In beiden Fällen handelt es sich um den Nutzen und das Verdienst, die beide auf innerlichen Gründen fußen und sich wider Erwarten auf die feindliche Schlachtordnung auswirken.

Die dramatische und die epische Vorstellung des Krieges treffen sich noch in einem weiteren Punkt, also in der Aufforderung, mutig zu sein und Selbstvertrauen zu zeigen, um besser Widerstand leisten zu können, was in beiden Werken auf ähnliche Weise zum Vorschein kommt. Bevor Hektor das Schlachtfeld verlässt, wendet er sich an seine Soldaten und fordert von ihnen Tugend und Tapferkeit, Z 111-112, Τρωῶες ὑπέρθυμοι / μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς. Dieselben Worte spricht ebenfalls Eteokles, als er seine Eröffnungsrhesis mit einer Art von Einberufung und Bemannung beendet, V. 30-35, ἀλλ' εἰς τ' ἐπάλλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων / ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον. εὖ τελεῖ θεός. Beide Aufforderungen stehen am Anfang der jeweiligen Szenen und erinnern daran, dass der Krieg ständiger Hintergrund ist, der laut Heraklit πατήρ πάντων⁴⁰.

Den Vergleich in der Handlungs- bzw. Ausdrucksweise der beiden Helden schließt die Untersuchung der Position jedes Feldherrn in der Gesamtheit des Werkes ab. Hektor ist ein Held der Menge der im Epos hervorgetretenen, der sich in vielerlei Beschäftigungen übt und nach den Anweisungen des Helenos handelt, wobei sich seine Stellung im Krieg bzw. im Epos auf vielfältige Weise und immer im Zusammenhang mit der πόλις zeigt. Man kann festhalten, dass Hektor als eine vollständige Figur dargestellt wird und immer entweder von Mitkämpfern oder Verwandten umgeben ist. Es ist offenbar, dass er ein Held und Kämpfer ist, und dennoch bewahrt er immer die Rolle des Ehemanns und Vaters bei seinem Treffen mit Andromache und Astyanax⁴¹. Dieser Darstellung Hektors steht die Einsamkeit Eteokles' gegenüber, der vor der Folie Hektors ein defizitärer Charakter ist – oder vielleicht ein gebrochener Charakter⁴². Daneben ist er das letzte Glied in einer Fluchkette und bildet zusammen mit seinem Bruder jenes tragische Paar, in dem sich die letzte Rache des Ödipus erfüllt.

Wie schon erwähnt, unterscheidet sich ebenfalls das zweite Hauptmoment der Szene, also die Frauen. Abgesehen von den vielen oberflächlichen Ähnlichkeiten

⁴⁰ Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους, so lautet das vollständige Bruchstück, wie es Diels H. und Kranz W. in der monumentalen Ausgabe, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Vol. I, Berlin 1951(6), S. 89, geschrieben haben. Vgl. auch die zweisprachige Ausgabe von Snell B., *Heraklit, Fragmente*, München / Zürich 1995(11).

⁴¹ Vgl. Redfield, S. 28, „Hector is a human creature, with wife and child, parents and brothers, friends and fellow citizens. [...] Hector is only the sort of hero that we ourselves, at our moments of greatest aspiration, might hope to be.“

⁴² Vgl. Zimmermann, S. 197, „Gerade dadurch, dass Hektor im 6. Buch der *Ilias* in seinen vielfältigen sozialen Beziehungen, als Kampfgefährte, Bruder, Sohn, als liebevoller Ehemann und Vater dargestellt ist, der selbst in höchster Kriegsgefahr seine Menschlichkeit und seinen Humor behält, als er lachend den Helm abnimmt, fällt vor dieser Folie Eteokles' Einsamkeit, ja, seine Monomanie umso mehr ins Auge.“, und Ieranò, S. 89, „Ed Eteocle, a sua volta, è un Ettore senza famiglia, o, meglio, un eroe per il quale la dimensione della famiglia coincide con quella della maledizione e della morte.“

bieten sie eine Fülle von bedeutenden Differenzen⁴³. Der größte Unterschied zwischen den Frauen der Tragödie und des Epos liegt gerade in der Qualität beider Gruppen, also in der Kombination und der Darstellung. Aischylos könnte einfach deswegen, weil er beabsichtigt, das Z der *Ilias* durchscheinen zu lassen, einen Chor aus alten Adeligen darbieten, doch grenzt er sich ab, indem er einen Jungfrauenchor einführt. Die Adeligen im Epos werden vom Dichter als sehr ruhig und besonnen dargestellt, die immer ihre Selbstbeherrschung bewahren und keine zusätzlichen Aktionen über die Befehle Hektors hinaus ausführen. Im Gegenteil dazu betreten die Jungfrauen in der Tragödie die Bühne schreiend tobend, panikbesessen in einer Raserei voll von Angst, die laut Eteokles die Niederlage und die Katastrophe stets mit sich bringt. Es stellt sich also die Frage: Warum ersetzt Aischylos die adeligen Frauen durch hysterische Jungfrauen? Die Antwort kann heißen, dass durch einen Chor aus Jungfrauen, die noch nicht die Besonnenheit und die Erfahrung älterer Frauen besitzen, der Dichter besser jene Atmosphäre, die – laut Aristoteles – τὸ ἔλεος καὶ τὸν φόβον⁴⁴ bei den Zuschauern anregt, schafft. Die Jungfrauen können besser den Schrecken und das Entsetzen der bedenklichen Situation, die Agonie über den Ausgang der Belagerung, ausdrücken und sind so geeignet, die Situation der bange und hoffnungslosen Bürger zu repräsentieren⁴⁵. Die Opferperspektive findet durch die Jungfrauen den besten Ausdruck und lässt sich hervorragend verstehen. Man muss stets daran denken, dass man sich in einer Tragödie des Aischylos befindet, d. h. jenes Tragikers, in dessen Tragödien es nie an Angstszenen und entsprechenden Äußerungen mangelt. Während die Angstzeichen bei Homer kaum in Erscheinung treten, sind sie bei Aischylos im Überfluss vorhanden und versinnbildlichen die Funktion und die Reflexion der Szene⁴⁶. Jede Abweichung also vom homerischen Vorbild strebt danach, die Dramatisierung und die Wirkung auf das Publikum zu erhöhen und die Ansprüche der Tragödie – und nicht die eines Epos – zu erfüllen.

Darüber hinaus kommt im Epos eine Folge von Begegnungen mit verschiedenen Frauen vor, die in der Tragödie völlig fehlen. Hektor begegnet nacheinander zuerst den trojanischen Adeligen und seiner Mutter und des Weiteren seiner Gemahlin und seinem Sohn⁴⁷. Es handelt sich also um zwei unterschiedliche Frauengruppen, die in der Tragödie nur in der Form des Chors der Jungfrauen vertreten sind. In den *Sieben* fehlen die alten Frauen des Epos, und der Dichter beschränkt sich im Kontrast zu den zwei Frauengruppen des Z sogar nur auf eine Gruppe von Jungfrauen. Im vorangehenden Absatz haben wir bereits erklärt, warum die alten Frauen bei Aischylos fehlen, und sind hauptsächlich davon ausgegangen, dass die Opferperspektive in dieser Weise genauer und trefflicher hervorgehoben

⁴³ Vgl. Ieranò, S. 83.

⁴⁴ Vgl. Aristoteles, *Poetica*, 1449b.27.

⁴⁵ Vgl. Riele t. G. -J. -M. -J., *Les Femmes chez Eschyle*, Diss., Groningen / Djakarta 1955, S. 14, „Le chœur des **jeunes filles** thébaines – on l’a remarqué maintes fois – exprime les sentiments de la cité: la peur, l’angoisse des choses à venir.“

⁴⁶ Ich verweise auf die wichtigsten Arbeiten, die das Thema „Φόβος bei Aischylos“ behandeln, also Snell, S. 34-51, Romilly d. J., *La crainte et l’angoisse dans le theatre d’ Eschyle*, Paris 1958, und Schnyder.

⁴⁷ Vgl. Romilly, S. 47-48 u. 57-58.

wird. Jetzt überwinden wir diese einfache Feststellung und unternehmen eine weitere Auslegung, die sich in groben Umrissen damit befasst, wie die zwei Frauengruppen des Epos in der Tragödie zusammengefasst sind.

Das Gespräch im ersten Teil der Tragödie zwischen Eteokles und dem Chor entspricht der Unterhaltung Hektors mit Hekabe und den übrigen Trojanerinnen. In beiden Fällen hat man es mit einer vergleichbaren Frauengruppe und mit einer ähnlichen Begegnung zu tun. Im Verlauf des Gesanges trifft Hektor seine Gattin und seinen Sohn und führt mit diesen ein langes Gespräch, das ganz anderes als das erste sein will. Genau dieses Ereignis, nämlich die Begegnung und Unterhaltung mit einer zweiten Frauengestalt, fehlt in der Tragödie gänzlich und bezeichnet den Unterschied zum Epos. Eine präzise Beobachtung ergibt, dass auch diese Begebenheit im Chor des Dramas erwähnt ist. Nach Ablauf der sieben Redenpaare wechselt der Chor seine Stimmung gegenüber Eteokles. Er ist nicht mehr nur der Chor der Jungfrauen, der stets unter dem Schreien und dem Beschimpfen des Eteokles leidet, sondern er tauscht seine Rolle und versucht auf eine andere Art, sich dem schon entschlossenen Eteokles anzunähern. Sein Ausbruch, V. 677-678, μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γέννη / ὄργην ὁμοῖος τῶι κάκιστ' αὐδωμένωι, und noch dazu der Begriff τέκνον (V. 686)⁴⁸, mit dem der Chor Eteokles anspricht, kennzeichnen diesen Rollentausch und symbolisieren die neue Haltung des Chores, der von jetzt an danach strebt, den schon bereiten Anführer von seinem Wagnis abzubringen⁴⁹. Den gleichen Versuch unternimmt Andromache im Z, als auch sie ihren Ehemann vom Krieg zurückzuhalten versucht und ihre eventuelle Witwenschaft und das Verwaisen des Säuglings erwähnt⁵⁰, Z 431-432, ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιε καὶ αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργω, / μὴ παῖδ' ὀρφανικὸν θήης χήρην τε γυναικᾶ⁵¹. Die Rolle der Verwandten und Freunde im Epos, die sich darum bemühen, den Kämpfer von der Schlacht zurückzuhalten und vor dem Tod zu

⁴⁸ Vgl. Ieranò, S. 85-86, „La relazione tra Eteocle e le donne di Tebe è qui, ancora una volta, una versione deformata del rapporto tra Ettore e le donne di Troia.“. Vgl. noch Riele, S. 26-27.

⁴⁹ Eingehend denkt Brown die „Debatten“ und die Gegenüberstellung Eteokles und des Chores durch und legt eine große Erörterung über das Verhältnis und die Funktion des Zwistes des Protagonisten mit der Choryphaia dar.

⁵⁰ Vgl. Redfield, S. 123, „In the conversation between Hector and Andromache the poet dramatizes the pain of the warrior's role, of the man who, on behalf of his family, must leave his family, so that his very defense of them becomes a betrayal.“. Vgl. noch Owen E. T., *The Story of the Iliad*, Michigan 1966², S. 65.

⁵¹ In der *Ilias* kommen noch die folgenden einschlägigen Szenen vor: in E 252, μή τι φόβονδ' ἀγόρευ', ἐπεὶ οὐδέ σε πεισέμεν οἶω, wendet sich Diomedes dem Sthenelos zu, als er ihn von der Schlacht zurückzuhalten versucht. Es scheint auch die große Szene des Gesanges X dieser Gruppe anzugehören (Zimmermann, S. 199, geht zur Schlussforderung über, dass „die *Ilias*, insbesondere das Z und X, den Subtext der aischyleischen Tragödie darstellen.“), da die Eltern Hektors ihre Einwände über den Beschluss ihres Sohnes, Achill entgegenzutreten und so ein törichtes und unbesonnenes Wagnis zu begehen, X 38, Ἐκτορ, μή μοι μίμνε, φίλον τέκος, und X 82-83, Ἐκτορ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἰδέο καὶ μ' ἐλέησον / αὐτήν, äußern. Auch die Szene Ω 217-227 bezieht sich darauf, denn Priamos lehnt die Vorwarnungen der Gottheit Iris ab und zögert nicht, allein in das griechische Lager einzutreten und den Leichnam Hektors zu beanspruchen, nachdem Iris nicht in der Lage ist, den alten König aufzuhalten und ihm von der gefährlichen Unternehmung abzuraten.

bewahren, wird in der Tragödie durch den Chor ersetzt. Der weibliche Chor der Tragödie erhält eben diese zusätzliche Funktion, die im Epos durch Andromache zum Ausdruck kommt und den Anstoß dazu gibt, dass Aischylos durch einen treffenden Rollentausch beide Frauengruppen Homers in einer einzigen Frauengruppe – jener der Jungfrauen des Chores – integriert.

Episch-homerische Wörter bzw. Wendungen und Bilder sind überall in den *Sieben* und ganz besonders im ersten Teil im Überfluss vorhanden. Die Verben ἀλδαίνω (V. 12 u. 557)⁵², ταρβῶ (V. 35) – ebenso ταρβοσύνωι (V. 240) und τάρβος (V. 290)⁵³ –, ματάω (V. 37), λαπάζω (V. 47 u. 531), und ἀλεύω (V. 88 u. 141) gelten freilich als typische homerische Verben, doch der verbreitete Gebrauch sowohl in der Lyrik als auch im Drama erlaubt kaum, diese als Homerismen anzusehen. Nur bei λαπάζω scheint der Einfluss des Epos stärker, worin ich mich Sideras anschließen möchte⁵⁴ und diese Verwendung von Aischylos als homerisch akzeptiere, da sie bei den anderen Tragikern völlig fehlt. Um den Windssturm und das Heranstürmen zu beschreiben, verwenden beide Dichter das Verb αἰγίζω immer mit einer Präposition, Homer ἐπαιγίζω (o 293 u. B 148) und Aischylos καταγίζω (V. 63). Sideras bemerkt zu Recht, dass „durch den Wechsel der Präposition Aischylos eine Intensivierung des Sinnes erzielt hat“⁵⁵.

Hapax in der Tragödie ist das Substantiv ἀγήνωρ (V. 124), das in beiden homerischen Epen am häufigsten im Ausdruck θυμὸς ἀγήνωρ vorkommt⁵⁶. Das Wort λαῖδος (V. 331) darf gleichfalls als episch-homerisches betrachtet werden, dessen entsprechende homerische Form ληϊάδας (Υ 193) lautet und mit den Frauen als Kriegsbeute zusammenhängt⁵⁷. Obwohl Sideras, meiner Meinung nach, das aischyleische λαοδάμας (V. 343) übertrieben als Paraphrasierung des homerischen βροτολοιγός auffasst⁵⁸, möchte ich trotzdem die vollständige Auslegung Sideras' über den Begriff κῦδος (V. 317) einfügen: „Das diese Wendung im aischyleischen Text ihren vollen epischen Klang behält, beweist nicht nur die Tatsache, dass sie bei Homer immer wieder und in verschiedenen Formulierungen (κῦδος δίδωμι, ὀρέγω, ὀπάζω unf.) vorkommt, sondern auch die Tatsache, dass sie in der Tragödie nur bei Aischylos erscheint.“⁵⁹.

Dem Adjektiv σιδηρόφρων (V. 52), in Verbindung mit dem Substantiv θυμὸς, liegt die typische homerische Wendung σιδήρεος ἐν φρεσὶ zugrunde⁶⁰. In diese Kategorie der Umschreibung könnte auch das Wort δηιάλωτος (V. 72), das dem

⁵² Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 3), hat auch die Diskriminierung dieses Begriffs von Homer erkannt.

⁵³ Schnyder, S. 117, führt in ihrem „Angstvokabular“ alle mit *ταρβ- einschlägigen Belege an.

⁵⁴ Vgl. Sideras, S. 157-158 (Anm. 38).

⁵⁵ Vgl. Sideras, S. 157 (Anm. 36).

⁵⁶ Vgl. Sideras, S. 42.

⁵⁷ Vgl. Sideras, S. 63-64.

⁵⁸ Vgl. Sideras, S. 166.

⁵⁹ Vgl. Sideras, S. 145-146.

⁶⁰ Für eine eingehende Darstellung der einschlägigen Stellen bei Homer und in der griechischen und lateinischen Literatur im Allgemeinen verweise ich auf Sideras, S. 169-170, und Groeneboom, S. 93.

homerischen δαϊκτάμενος (Φ 146) entspricht, eingeordnet werden⁶¹. Bei Aischylos ist dieses Phänomen häufig anzutreffen. Er entnimmt dem Epos Elemente und gestaltet diese passend zu den Verhältnissen und den Bedürfnissen der Tragödie um, wobei er immer dem Zweck folgt, eine möglichst angemessene und dramatisch wirksame Funktion zu erzielen. Das übliche Adjektiv ξυνός (V. 76) statt κοινός kommt in der Tragödie nur bei Aischylos vor – mit als einziger Ausnahme den sophokleischen *Ajax* (V. 180, ξυνοῦ δορός, u. 338, νοσήμασι ξυνοῦσι)⁶², nachdem zuvor bereits die Lyrik davon Gebrauch gemacht hat (vgl. Pindar, Bachyllides, Alkaios, Kallimachos). Die homerischen Hapax Legomena λεύκασπις (X 294, Beiwort des Deiphobos), und ἀγάστονος (μ 97, Beiwort der Amphitrite) sollte man auch hier einfügen, da sie in der Tragödie ihren epischen Sinn unverfälscht bewahren, wobei sich das erste stets auf das argivische Heer bezieht (V. 90) und das zweite ausschließlich an dieser Stelle steht (V. 99)⁶³. Das homerische Adjektiv οὐτιδανός (V. 361) darf zwar allgemein in der Tragödie als ein Hapax betrachtet werden, aber die Abweichung in der Bedeutung und dem Gebrauch zum Epos verhindert, dieses als Anleihe zu werten⁶⁴.

Soweit es die gemeinsamen Wendungen betrifft, ist in Vers 6 die epische Schreibung κατὰ πτόλιν zu lesen, die später relativ häufig im Verlauf der Tragödie auftaucht (V. 114, 240, 250, 338, 483, 501, 561 u. 843)⁶⁵. „πτ statt einfach π, das selten außerhalb des Epos erscheint“ ist die Erklärung Sideras' zur Annahme dieser Stelle als epische⁶⁶. Der Ausdruck οἰωνῶν βοτήρ (V. 24) mag eine Auflösung des homerischen Kompositums οἰωνοπόλος mit leichter Veränderung des zweiten Bestandteils sein⁶⁷. Das θεοῖς πίσυνος (V. 212) geht auf πίσυνος Δύ (I 238), und das πυρὶ δαῖωι (V. 222) auf δήιον πῦρ (I 347 u. 674) zurück⁶⁸; χερμάδ' ὀκριόεσσαν (V. 300), und χαμάδις πεσῶν (V. 358)⁶⁹ schreiben die homerischen Stellen χερμαδίω ὀκριόεντι⁷⁰ (Δ 518) und χαμάδις πέσε (H 16, O 435), χαμάδις πέσον (O 714), χαμάδις πεσοῦσα (Π 118) um, während die Formulierung μελάνδετον σάκος (V. 43) klar an Homer erinnert, bzw. „eindeutig homerische Atmosphäre evoziert“⁷¹,

⁶¹ Vgl. Sideras, S. 163.

⁶² Vgl. Zimmermann B., *Der tragische Homer. Zum „Aias“ des Sophokles*, in: ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ. Beiträge zur Homerforschung (Festschrift Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag), Hrsg. Reichel M. / Rengakos A., Stuttgart 2002, S. 239-246.

⁶³ Garson, S. 2, sieht gerade bei der Übersetzung „lamentable“ (beklagenswert, kläglich) den Homer-Bezug. In einem umstrittenen hesiodeischen Bruchstück (31.6) liest man ἀγαστόνωι.

⁶⁴ Vgl. Sideras, S. 68-69.

⁶⁵ Gewiss muss man auch damit rechnen, dass die Handschriften mehrfach variieren und bald die Form πτόλις bald die Form πόλις überliefern. An dieser Stelle geht es dennoch zweifelsohne metri causa um die Form πτ. Vgl. Dawe R. D., *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus*, Diss., Cambridge 1964, S. 247.

⁶⁶ Vgl. Sideras, S. 118-119.

⁶⁷ Vgl. Sideras, S. 192.

⁶⁸ Vgl. Sideras, S. 192 u. 138-139.

⁶⁹ Vgl. Sideras, S. 179 u. 147.

⁷⁰ Zu der homerischen Schreibung κούοεις – ὀκούοεις und der Entwicklung in der späteren Literatur vgl. Leumann M., *Homerische Wörter*, Basel 1950, S. 49-50.

⁷¹ Vgl. Zimmermann, S. 195.

und das Hapax Αἶδαι προιάψαι (V. 322) auf den gebräuchlichen Ausdruck Homers anspielt (A 3-4, Z 487, Λ 55)⁷².

Den knappen Überblick auf die wörtlichen Anklänge schließt die einzige Erscheinung des in der Tragödie personifizierten Φόβος ab, der begleitet von den Kriegsgottheiten Ἄρης und Ἐνυώ hervortritt, V. 45, Ἄρη τ' Ἐνυώ καὶ φιλαίματον Φόβον (vgl. auch V. 500). In der Literatur ist der personifizierte Φόβος ausschließlich bei Homer und Hesiod bezeugt. In der *Ilias* offenbart er sich entweder gemeinsam mit Δεῖμος und Ἔρις (Δ 440, Λ 37, Ο 119) oder als Gemahl der Φύζα (I 2). Die Evokation homerischer Atmosphäre und epischer Heldenwelt in der Tragödie hat Aischylos den Anstoß dazu gegeben, den aus dem Epos bekannten Seuchendämon wieder aufleben zu lassen⁷³.

Homerische Gleichnisse überwiegen im Vergleich zu homerischen Wörtern bzw. Wendungen und verleihen der Szene ein besonderes Kolorit, das zur Rückführung auf den homerischen Hintergrund sehr dienlich ist. Erst in Vers 3 wird das Bild, das sich im Folgenden zum Leitmotiv entwickelt⁷⁴, genannt, οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνωι, sagt Eteokles und stellt sich als Staatsschiffsführer vor⁷⁵. Man fühlt sich hier an die Gestalt des Odysseus erinnert, der sich allein auf dem Floß dem Schlaf zu widerstehen bemüht, ε 271, οὐδέ οἱ ὕπνος ἐπὶ βλεφάρισσιν ἔπιπτε⁷⁶. Der Kontext ist zwar verschieden, in der Tragödie hat man es mit einem in der antiken Literatur üblichen Gleichnis zu tun, also mit der Paromoiose der Stadt mit Schiff und des Oberhauptes mit Schiffsführer⁷⁷, während im Epos die bloße Realität, die Einsamkeit Odysseus' und deswegen seine Wachsamkeit, hervorgehoben wird. Da jedoch die konkreten Zitate den gleichen Sinn enthalten, darf man von einer Allusion ausgehen⁷⁸.

⁷² Vgl. Garner, S. 25, und Ieranò, S. 74 u. 89 u. 91.

⁷³ Vgl. Schnyder, S. 124.

⁷⁴ Vgl. Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 34-51. Hilfreich sind die Bemerkungen von Nes v. D., *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Diss., Groningen 1963, S. 75, „Bei Aischylos tritt das Bild des Staatsschiffes besonders in den *Sieben* hervor, und zwar so häufig und in so enger Verbundenheit mit der inneren Handlung des Dramas, dass man geradezu von einem „Leitmotiv“ reden kann.“. Cameron D. H., *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Paris 1971, S. 58, schreibt auch darüber, „The *Seven against Thebes* presents the most extended example of the metaphor of the ship of the state in ancient literature.“, und Hiltbrunner O., *Wiederholungs- und Motiotechnik bei Aischylos*, Diss., Bern 1950, S. 50, „Der Staat in Gefahr wird gesehen als ein Schiff im Sturm“.

⁷⁵ Zur Stimmung des Eteokles als Staatsschiffsführer vgl. Kirkwood, S. 9.

⁷⁶ Dem gleichen Sinn schließen sich auch die homerischen Stellen, κ 32, αἰεὶ γὰρ πόδα νηὸς ἐνώμων, die Odysseus beim Steuern darstellt, und, υ 6, κεῖτ' ἐργηγορῶν, an, wobei die Verse ψ 308-309 die gleiche These wiederholen. Bezüglich dieses Themas scheint auch das Zitat aus dem aischyleischen *Agamemnon*, V. 912, οὐχ ὕπνωι νικωμένη, vergleichbar zu sein.

⁷⁷ Vgl. Köster A., *Das antike Seewesen*, Berlin 1923, Kahlmeyer J., *Seesturm und Schiffbruch als Bild im antiken Schrifttum*, Diss., Hildesheim 1934, Gerlach W., *Staat und Staatsschiff*, in: *Gymnasium*, Vol. 48, 1937, S. 127-139, und Lesky A., *Thalatta*, New York 1973.

⁷⁸ Sideras, S. 147, und ihm folgend Zimmermann, S. 195, sehen im Ausdruck ὕπνω κοιμάω aufgrund seiner Ausschließlichkeit und einzigen Erscheinung bei Aischylos im Vergleich zu den zeitgenössischen Dichtern einen Zusammenhang mit dem homerischen, μ 372, κοιμήσατε νηλεῖ ὕπνω, eine Überlegung, die wohl richtig und akzeptabel ist.

Ebenfalls vom Seewesen ist das folgende Gleichnis übernommen, das das Heer als Meereswoge bezeichnet, V. 85-86, ποτᾶται, βρέμει δ' ἀμαχέτου⁷⁹ δίκαν / ὕδατος ὀροτυπου, und, V. 112-115, κῦμα περὶ πτόλιν / δοχμολόφων ἀνδρῶν / καχλάζει πνοαῖς / Ἄρεος ὀρόμενον⁸⁰, verweisen auf, Δ 452-456, ὡς δ' ὅτε χεῖμαρροι ποταμοὶ ἰαχὴ τε πόνος τε⁸¹. Die Bewegung des Heeres auf der Ebene gleicht dem heftigen Strom eines Flusses nach dem Gewitter oder den Meereswogen bei einem Sturm. Da er so stark ist, können ihm weder die Menschen noch die Deiche noch die Mauer standhalten. In der Gedankenwelt der Griechen war das Meer immer mit dem Ungeheuren und dem Unermesslichen verbunden⁸², es versetzte sie in große Angst, und deswegen wurden die Gegner häufig mit den natürlichen Elementen und besonders mit der Meeresflut bzw. deren Wogen verglichen. Die noch bestehenden Einwände zur Intertextualität in den Wogenbildern werden durch den nächsten Beleg aufgelöst, denn, V. 64, βοᾷ γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ,⁸³ formt das homerische, Ξ 394, οὔτε θαλάσσης κῦμα τόσον βοᾶα ποτὶ χέρσον, um. Bei dieser Metapher gleicht das Heer zwar wieder, wie im vorangehenden Beleg, den Meereswogen, aber es kommt noch eine weitere Eigenschaft zum Ausdruck, welche sie von den anderen unterscheidet, das Brüllen⁸⁴. Das heranwogende Heer brüllt und kündigt den Sturm an, das Bild hebt seine Menge und Kampfgier hervor. Ebenso definiert die Bestimmung χερσαῖον – χέρσον die Wellenart, und in Verknüpfung mit dem Verb βοᾷ – βοᾶα wird die Beziehung untermauert⁸⁵. Aischylos gestaltet das gebräuchliche und stets mit den Meereswogen verbundene homerische χέρσον⁸⁶ zu χερσαῖον um, das eine stärkere und lebhaftere dramatische Funktion beinhaltet.

⁷⁹ Vgl. Groeneboom, S. 103, „de vergelijking is Homerisch;“. Durch ἀμαχέτου werden Reales und Bildliches enger miteinander verbunden als in den homerischen Gleichnissen.

⁸⁰ Am umstrittenen Ende begegnet auch, V. 1077, κύματι φωτῶν, und in den *Persern*, V. 87-90, δόκιμος δ' οὔτις ὑποστάς / μεγάλῳ ῥέυματι φωτῶν / ἐχυροῖς ἔρκεσιν εἶργειν / ἄμαχον κῦμα θαλάσσης. Sideras, S. 250-252, führt in Zusammenhang mit diesen Belegen das Distichon aus dem *Prometheus*, V. 885-886, θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆι / στυνγῆς πρὸς κύμασιν ἄτης, an. Vollständige Übersicht zu den „Meer- und Meereswogenbildern“ findet sich bei Nes, S. 30-61.

⁸¹ Kurz zuvor, Δ 422-426, wird das Bild unter den gleichen Umständen wiederholt. Da die homerischen Belege sehr zahlreich sind, verweise ich hier ausschließlich auf die Verse, E 87-92, Δ 492-495, N 795-799, P 263-265 u. 749-751.

⁸² Vgl. Porzig W., *Aischylos, Die attische Tragödie*, Leipzig 1926, S. 57, „Das Urbild alles Ungeheuren ist das Meer.“, und Mielke H., *Die Bildersprache des Aischylos*, Diss., Breslau 1934, S. 55, „Sinnbild des Unermesslichen ist für den Dichter das Meer.“.

⁸³ Vgl. Hansen J. -G., *Die bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schifffahrt in metaphorischer Verwendung*, Diss., Kiel 1955, S. 39.

⁸⁴ Vergleichbar sind auch die Verse der *Ilias* B 209-210, in denen sich das Wogengebrüll mit eindrucksvollen Verben (βρέμεται, σμαραγαῖ) offenbart; die bestimmte Metapher hängt jedoch mit der Realität zusammen, indem das bildliche Wesen im Hintergrund bleibt, und nicht auf die Heeresbewegung oder den feindlichen Einfall verweist.

⁸⁵ Dumotier J., *Les images dans le poésie d' Eschyle*, Diss., Paris 1935, S. 36, hält für möglich das Frg. 9,22 von Tyrtaios.

⁸⁶ Über die Häufigkeit des Auftauchens bei Homer vgl. Ebeling H., *Lexicon Homericum*, Hildesheim 1963, Vol. II, S. 470, und Liddell H. G. / Scott R., *Greek-English Lexicon*, Oxford 1958(9), S. 1989.

Darüber hinaus kommt im ersten Stasimon ein Bild aus der Tierwelt, nämlich das berühmte Taubengleichnis, das laut der Mehrheit der Gelehrten ebenso typischen epischen Vorlagen entspricht, V. 292-294, δράκοντας ὡς τις τέκνων / ὑπερδέδουκεν λεχαιῶν δυσευνάτορας / πάντρομος πελειάς, singt der Chor in seiner Angst und vergleicht sein Schicksal mit jenem der vom Habicht angefallenen Taube⁸⁷. Die Jungfrauen parallelisieren die ungünstige Lage der belagerten Stadt und die Gefahren, die für die Einwohner Vernichtung bedeuten, mit der Schlange, die die Taube samt ihren Vögelchen umkreist und aufzufressen versucht. Die Schlange, die an ein Nest kriecht und die sich dort befindenden Vögelchen samt ihrer Mutter verschlingt, tritt zuerst bei Homer in Erscheinung, B 308-320, ἔνθ' ἐφάνη μέγα σῆμα θαυμάζομεν οἶον ἐτύχθη, und lässt vermuten, Aischylos berufe sich hier auf die so vertraute Prophezeiung über die endgültige Eroberung Trojas. Abgesehen davon gibt es so viele epische Vorlagen⁸⁸, dass kein Zweifel besteht, dass Aischylos tatsächlich das Bildliche dem Epos entliehen hat⁸⁹. Beide Dichter verwenden das Motiv der von anderen Vögeln bedrohten Tauben als Symbol für menschliche Schwäche und Hilflosigkeit, und an diesem Motiv ist unschwer die Allusion an das Epos zu erkennen, vor allem da die entsprechenden Bilder bei den anderen Tragikern nicht so häufig auftauchen – nur einmal bei Sophokles und auch einmal bei Euripides⁹⁰.

Die Wirkung Homers auf die Bildersprache offenbart sich am trefflichsten in der narrativen Technik des Aischylos, vor allem wenn er die Heeresbewegung auf dem Schlachtfeld beschreibt, die kaum von der entsprechenden homerischen abweicht. Der Chor singt erstmals im Einzugslied von der feindlichen Truppe, die vor der Stadtmauer lagert, V. 79-80, μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπῶν. / ῥεῖ πολὺς ὁδε λεῶς πρόδρομος ἰππότας. Der Bericht beinhaltet einige Details über die Bewegung des Heeres, deren Lebhaftigkeit und Narrativik auf die kriegerische *Ilias* zurückgehen. Im Gesang B verfolgt man in vielen Zitaten den Aufbruch beider Truppen, ihre Aufstellung bzw. Vorbereitung für die bevorstehende Schlacht, B 464-

⁸⁷ Sehr oft in der aischyleischen Dichtung kommt das Motiv des Schwächlings vor, der von einem Mächtigeren bedroht wird; noch häufiger sogar wird dieser Schwächling mit hilflosen Tauben verglichen, die der Bedrohung durch andere Vögel oder Schlangen ausgesetzt sind. Vergleichbar sind die Zitate aus den *Hiketiden*, V. 223-225, ἐν ἀγνώϊ δ' ἔσμος ὡς πελειάδων / ἴζεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβῳ, / ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μαινόντων γένος, und dem *Prometheus*, V. 857, κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι, die dafür sprechen, dass bei Aischylos die Danaiden gedanklich bereits als Symbol des schwachen Menschen im Unterschied zu den mächtigen und gewaltigen Ägyptern galten.

⁸⁸ Vgl. ο 526-527, κίρκος, Απόλλωνος ταχὺς ἀγγελος. ἐν δὲ πόδεσσι / τίλλε πέλειαν ἔχων, E 778, Αἰ δὲ βήτην τρήρωσι πελειάσιν ἴθμαθ' ὁμοῖαι, Π 582-583, ἴθυσεν δὲ διὰ προμάχων ἰρηκί εὐικῶς / ὠκέϊ, ὅς τ' ἐφόβησε κολοιούς τε ψῆράς τε, Φ 493-495, δακρυόεσσα δ' ὑπαιθα θεὰ φύγεν ὡς τε πέλεια, / ἢ ῥά θ' ὑπ' ἰρηκος κοίλην εἰσέπτατο πέτρην, / χηραμόν, X 139-143, ἦν τε κίρκος ὄρεσφιν, ἐλαφρότατος πετεηνῶν, / ῥηϊδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν, / ἢ δὲ θ' ὑπαιθα φοβεῖται, ὁ δ' ἐγγύθεν ὀξὺ λεληκῶς / ταρφέ' ἐπαῖσσει, ἐλέειν τέ ἐ θυμὸς ἀνώγει.

⁸⁹ Zimmermann, S. 198-199, nimmt mit Recht den Bezug als Beweismittel für die Intertextualität des ersten Stasimons mit dem X der *Ilias* an.

⁹⁰ Sophokles, *Ajax*, V. 139-140, μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὄμμα πελειάς, und Euripides, *Andromache*, V. 1140-1141, οἱ δ' ὅπως πελειάες / ἰέρακ' ἰδοῦσαι πρὸς φυγῆν ἐνώτισαν.

466, ὡς τῶν ἔθνεα πολλὰ ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων, B 780-785, Οἱ δ' ἄρ' ἴσαν ὡς εἶ τε ὤκα διέπρησσον πεδίοιο, B 809-810, πᾶσαι δ' ὠίγνυτο πύλαι, ἐκ δ' ἔσσυτο λαός, / πεζοὶ θ' ἱππῆες τε. πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει. Auffallend ist jedenfalls die Tatsache, dass beide Dichter diese Bilder am Anfang ihrer Werke einfügen, so dass eine Analogie im Aufbau zu erkennen ist. Das Resultat der Heeresbewegung und des Marsches auf der Erde ist der aufgewirbelte Staub, der aus weiter Entfernung sichtbar ist, V. 81-82, αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ' / ἀναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος⁹¹. Bei Homer begegnet man nur den Substantiven κονίσαλος⁹² und κονίη⁹³, während eine andere Wendung, die vielleicht den Umfang oder die Sichtbarkeit des Staubs bestimmen würde, völlig fehlt, Γ 13-14, ὡς ἄρα τῶν ὑπὸ ποσσὶ κονίσαλος ὄρνυτ' ἀελλῆς / ἐρχομένων. μάλα δ' ὤκα διέπρησσον πεδίοιο, und Λ 151-152, ἱππῆες δ' ἱππῆας – ὑπὸ σφίσι δ' ὤρω κονίη / ἐκ πεδίου, τὴν ὤρσαν ἐρίγδουποι πόδες ἵππων. Die Reihenfolge des Aufbruchs der Truppe schließt das Knarren der Achsen an der Radfelge ab. Da die Schwere des Kampfwagens auf der Achse ruht, knarrt die Achsenspitze, indem sie an der Radachse reibt⁹⁴, V. 153, ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι, und V. 205, ὅτε τε σύριγγες εκλαγξαν ἐλίτροχοι⁹⁵. Im E 838-839, μέγα δ' ἔβραχε φήγινος ἄξων / βριθοσύνη. δεινὴν γὰρ ἄγεν θεὸν ἄνδρα τ' ἄριστον, geht es ebenfalls um den Klang der Kampfwagenachsen. Im konkreten Bild knirschen die Achsen des Kampfwagens, weil die Göttin Hera mitsamt dem Helden Diomedes aufgestiegen ist und die Räder das Gewicht nicht mehr tragen können. Interessant ist die Erscheinung der vergleichbaren Worte βριθομένων – βριθοσύνη bei beiden Dichtern⁹⁶.

Als Schlussfolgerung dieser Bilderkategorie darf man annehmen, dass der Chor in seiner Panik die Mitteilung des Spähers über das „Brüllen der Feinde“ thematisiert. Die epische Schilderung wird in der dramatischen Handlung der Parodos in Musik und Tanz umgesetzt⁹⁷. Die Beschreibungen und die Metaphern

⁹¹ In den *Hiketiden* kommt noch einmal die gleiche Redewendung vor, V. 180, ὄρω κόνιν, ἀναυδὸν ἄγγελον στρατοῦ, während sich in den *Eumeniden* auch eine ähnliche Umschreibung findet, V. 245, μηνυτήρος ἀφθέγκτου, – ebenfalls bei Theognis 549, ἄγγελος ἀφθογγος.

⁹² Gegenüberzustellen wären noch zwei homerische Zitate, die zwar mit dem Staub zusammenhängen, aber keine Heeresbewegung schildern, E 503-505, ὡς τότ' Ἀχαιοὶ / λευκοὶ ὑπερθε γένοντο κονισάλω, und X 401-403, τοῦ δ' ἦν ἐλκομένοιο κονίσαλος.

⁹³ Aischylos verwendet die Verbform κονίει (V. 60), die bei Homer im Vergleich zum Substantiv κονίη seltener auftritt.

⁹⁴ Laut Murray G., *Aeschylus, The Creator of Tragedy*, Oxford 1951², S. 135, „the axles of ancient chariots were made of wood and wetted with water instead of oil.“.

⁹⁵ Nach dem Bericht vom Staub kommt auch in den *Hiketiden* das Geräusch, also das Knarren der Wagenachsen zum Vorschein, V. 181, σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἀξονήλατοι, und lässt die Konsequenz des Aischylos durchschauen, die auf epischen Vorbildern fußt.

⁹⁶ Hutchinson, S. 70, merkt auch den Bezug, „If βριθομένων is inspired by *Il.* 5. 838 f. μέγα δ' ἔβραχε ... ἄξων / βριθοσύνη, A. has transferred the idea from particular circumstances to the general.“.

⁹⁷ Vgl. Scott W. C., *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover / London 1984, S. 158, „The play begins with the sounds of war and the disorganized music of frightened women and concludes with a carefully structured lament; war and its confusion are gone and the sorrowing for lost men takes their place.“.

sind so ausdrucksvoll und lebhaft, dass die Zuschauer nahezu einen tatsächlichen Belagerungszustand Thebens auf der Bühne empfinden können. Alle Sinne nehmen teil, man sieht den Staub, hört die Klänge der Kampfwagenachse und spürt die polemische Atmosphäre, die das ganze Drama dominiert. Der Angriff von Polyneikes' Heer erfolgt in verschiedenen Phasen: Zunächst bricht das Heer aus der Kaserne auf, danach erhebt sich aufgrund der Vibration des Bodens der aus weiter Ferne wahrnehmbare Staub und schließlich befinden sich die Gegner so nahe vor der Mauer, dass sogar der Klang der Kampfwagen hörbar ist. Dieselbe Abfolge ist auch in der *Ilias* zu finden, als in Β die Heeresbewegung und in Γ der Staub, der unter den Füßen der Soldaten bzw. Reiter aufgewirbelt wird, dargestellt werden und in Ε der Klang der Kampfwagenachsen folgt.

Am Schluss darf man auch den zweiten Teil des ersten Stasimons als Reminiszenz eines sehr üblichen episch-homerischen Bildes verstehen⁹⁸. Die darin liegende Schilderung einer Stadteroberung erfordert manche ähnlichen Beschreibungen bei Homer, und sogar jene von Agamemnon und Hektor im Ζ. Die Frauen, ob jung oder alt, werden gewaltsam an den Haaren gezogen (ἐῖ, / νέας τε καὶ παλαιάς⁹⁹ / ἵππηδὸν πλοκάμων) und noch nicht einmal Säuglinge werden verschont (βλαχαὶ δ' αἱματόεσσαι / τῶν ἐπιμαστιδίων / ἀρτιτρεφεῖς βρέμονται). Die Männer sind damit beschäftigt, einander abzuschlachten (ἐῖ, δυστυχῆ τε πρᾶσσει. / ἄλλος δ' ἄλλον ἄγει,¹⁰⁰ φονεύ- / εἰ, τὰ δὲ πυρφορεῖ), während Ares, der Kriegsgott, schiedsrichterartig alles überblickt und sich darüber freut (μαινόμενος δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας / μαιίνων εὐσέβειαν Ἄρης)¹⁰¹. Agamemnon ermahnt im Ζ 57-60 seine Mitkämpfer und macht darauf aufmerksam, dass kein Trojaner, noch deren Nachkommen, die noch im Bauch ihrer Mütter sind (μηδ' ὄν τινα γαστέρι μήτηρ / κοῦρον ἔοντα φέροι), dem Tod entrinnen sollen¹⁰². Des Weiteren erfährt man unmittelbar von Hektor während des Gesprächs mit seiner Gemahlin vom Raub durch einen griechischen Soldaten und vom Freiheitsentzug, wozu Andromache nach der Eroberung Trojas wahrscheinlich gezwungen sein wird¹⁰³. Vergleichbar ist auch der entsprechende Satz, V. 257, ὥσπερ ἄνδρας ὧν ἀλῶ πόλις, der den homerischen, I 592, ὅσ' ἀνθρώποισι πέλει τῶν ἄστυ ἀλώη, widerspiegelt.

⁹⁸ Vgl. Valakas K., *The first Stasimon and the Chorus in Aeschylus' Seven Against Thebes*, in: SIFC, Vol. 86, 1993, S. 55-86 (hier 64), und Ieranò, S. 89-90.

⁹⁹ Gestaltet nach dem homerischen, δ 720, νέαι ἠδὲ παλαιαί.

¹⁰⁰ Sehr deutlich wird hier die Umschreibung des homerischen, O 328 u. Π 306, ἐνθα δ' ἀνήρ ἔλεν ἄνδρα, und, Δ 472, ἀνήρ δ' ἄνδρ' ἐδνοπάλιζεν, die bereits der antike Scholiast erblickt hatte.

¹⁰¹ Denselben Sinn erschließen die Verse 818-820 im *Agamemnon*, wobei in den *Hiketiden* (V. 825-965) die Entführung und die Plünderung auf der Bühne gezeigt werden.

¹⁰² Bei Homer sind auch folgende Zitate betreffs der Einnahme einer Stadt und der folgenden Zerstörung vorhanden, θ 523-530, Ε 487, I 593-594, Ρ 736-739, Φ 523 u. Χ 61-65.

¹⁰³ Ich würde mich Sideras, S. 232, anschließen, der die homerische Redewendung „καὶ ποτὲ τις εἴπησιν“ Ἐκτορος ἦδε γυνή““ als Vorbild der aischyleischen Eu. 756-757 ff., „καὶ τις Ἑλλήνων ἐρεῖ, „Ἀργεῖος ἀνήρ““, sieht.

2.3 Orest und Elektra vs. Odysseus und Nausikaa

Die *Choephoren* ist das zweite Stück der *Orestie* und thematisiert einerseits die Heimkehr des in der Fremde aufgewachsenen Orests und andererseits seine Rache an Klytämnestra und Aigisthos für die Ermordung seines Vaters. Das Drama zerfällt in zwei szenische Haupteinheiten – in zwei „Akte“ laut Wilamowitz¹ – die ich in groben Umrissen so definieren würde: Begebenheiten außerhalb des Palastes, also auf dem Land, und Begebenheiten vor oder im Palast, also in der Stadt². Dieses Kapitel beschäftigt sich ausschließlich mit dem ersten Teil, laut Seeck mit der „Spannungssituation vor der Grundstruktur“³. Dieser umfasst das Treffen des gerade erst heimgekehrten Orests mit Elektra, die Wiedererkennung zwischen ihnen und die Aufstellung des Vergeltungsplanes. Im Folgenden wird diese Szene vor der Folie der entsprechenden Begegnung zwischen Odysseus und Nausikaa im ζ der *Odyssee*⁴ untersucht. Beide Szenen zeigen eine so erstaunliche Analogie sowohl in den Geschehnissen, die behandelt werden, als auch in deren Durchführung, dass eine Verbindung eindeutig ist.

Die Handlung erscheint bei beiden Dichtern ohne große Abweichungen. Sowohl bei Aischylos als auch bei Homer verfolgt man den Auszug einer von einem Traum angetriebenen Frauengruppe aus der Stadt, um bestimmte Tätigkeiten auszuführen, und das Stattfinden analoger Geschehnisse auf dem Land. Damit die Analogie in der Gestaltung der Szenen deutlicher wird, ist es angebracht, den Hauptrahmen von den weiteren Ereignissen abzutrennen. Dadurch ergibt sich, dass beide Szenen aus zwei Ebenen bestehen, die ich als „äußere“ und „innere“ Ebene bezeichnen möchte. Zur äußeren Ebene gehört der Hauptrahmen der Szene, also der Traum und die Frauengruppe, und zur inneren Ebene die Begegnung mit dem Fremden, die Unterhaltung bzw. die (Wieder)Erkennung und die Aufstellung des Planes zur Annäherung an den Palast. Fallen also äußere und innere Ebene der Tragödie mit den entsprechenden Ebenen des Epos zusammen, so ist die Miteinbeziehung des homerischen Textes durch Aischylos offensichtlich beabsichtigt.

Darüber hinaus ist von einer großen Genauigkeit in der Personenentsprechung auszugehen. Nicht nur der szenische Rahmen und das Vorkommen derselben Tätigkeiten, sondern auch die Helden an sich, die alle Handlungen ausführen, dürften vergleichbar sein. Elektra entspricht Nausikaa, Orest

¹ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1916, S. 1.

² Reinhardt K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, S. 125, gliedert das Stück in drei Teile und trennt die Exodos ab, die „auf der Sonderbühne, dem Ekkyklema“ spielen sollte. Sier K., *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Diss., Stuttgart 1988, S. xvii, urteilt sehr treffend, „Die beiden Teile stehen zueinander wie Vorbereitung und Ausführung.“

³ Vgl. Seeck A. G., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, S. 58.

⁴ Eine detaillierte Ausmalung der Szene mit Anschneiden der unterliegenden Problematik bietet Hölscher U., *Die Odyssee, Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, S. 115-119.

Odysseus, während der Chor der Trankopfertragerinnen⁵ die Dienerinnen, welche die Fürstin begleiten, ersetzt. Aischylos übernimmt von Homer nicht nur den Rahmen der Szene, sondern führt sogar die gleichen Personen ein und lässt sie unter denselben Verhältnissen handeln. Man hat es also mit einer vollständigen Zurückführung auf das Epos zu tun, die alle Voraussetzungen für die Annahme der Umgestaltung homerischer Szene erfüllt.

Die *Choephoren* fangen nicht direkt mit der Parodos an, sondern es geht ein kurzer Monolog von Orest voraus, der den baldigen Auftritt des Chores ankündigt⁶. Der erste Schauspieler nämlich, der die Bühne betritt, ist Orest, der während des Trankopfers schweigt und erst später, nachdem bereits von den Funden, d. h. von dem βόστρυχον und den στίβοι ποδῶν, die Rede war, wieder in Erscheinung tritt. Man empfindet Orest also als eine Einleitungsfigur, die zwar die Szene, an der sie selbst bald teilnimmt, vorbereitet, doch in ihrem ersten Teil absolut fehlt. In ähnlicher Weise stellt Homer den Odysseus an den Anfang der Szene – und des ganzen Gesanges überhaupt –, ζ 1-2, Ὡς ὁ μὲν ἔνθα καθεῦδε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς / ὕπνω καὶ καμάτῳ ἀρημένοσ, um ihn gleich zu verlassen und erst später wieder auf ihn zurückzukommen, ζ 113, ὡς Ὀδυσσεύς ἔγροιο. Wieder leitet die Szene jene Person ein, die im ersten Teil fehlt und erst im zweiten eine Rolle spielt. Bevor sich also der erste szenische Teil, der den Frauen und deren Tätigkeiten gewidmet ist, entwickelt, ist die Rede von den Helden, die erst im zweiten Teil auftreten, in dem die Erfüllung der von den Frauen unternommenen Aufgabe für die Offenbarung der Männer erforderlich ist. Weder Aischylos noch Homer versäumen es, alle Gestalten schon von Anfang an den Zuschauern bzw. -hörern vorzustellen.

Doch nicht nur der Beginn der Szene, sondern auch deren Schluss ist in ähnlicher Weise gestaltet. Nachdem alle Geschehnisse – d. h. die Begegnung, die Erkennung, die Unterhaltung und die Aufstellung des Planes – stattgefunden haben, verlassen alle Personen zusammen den Raum, in dem die Szene spielte. Homer erwähnt das sehr deutlich, ζ 317, αἰ δ' ὦκα λίπον ποταμοῖο ῥέεθρα, während sich Aischylos dafür entschieden hat, die Szene mit Orests Ermahnung gegenüber seiner Schwester zu beenden und den Abgang der Schauspieler nur durchscheinen zu lassen – das Stasimon jedoch, das unmittelbar folgt, versinnbildlicht den Szenenschluss und ist dem Szeneriewechsel dienlich⁷. Es ist also eindeutig festzustellen, dass Anfang und Schluss beider Szenen in ähnlicher Weise gestaltet sind, denn Aischylos wählt für seine Szene die gleichen Grenzen aus, von denen zuvor Homer Gebrauch gemacht hat. Diese Tatsache zeigt, wie eng Aischylos der homerischen Erzählweise folgt⁸. Aischylos orientiert sich beim Umgestalten dieser

⁵ Sier, S. xxiv-xxv, bemerkt, dass die Dienerinnen des Chores „im Dienst der das ganze Drama prägenden Gestaltungsabsicht stehen“, und führt zwei beweiskräftige Argumente dafür an, „(1) Die Wahl von Dienerinnen entspricht der Konzentration des Geschehens auf die Herrschfamilie. [...] (2) Der Chor ist Partei, er ist eingeweiht ins Rachgeschehen und „spielt mit“ [...]“.

⁶ Vgl. Wilamowitz, S. 56-59.

⁷ Vgl. Arnott P., *Greek Scenic Conventions in the fifth Century b. C.*, Oxford 1962, S. 59.

⁸ Vgl. Barrett J., *Aeschylus*, in: *Mnemosyne*, Vol. 257, 2004, S. 235-254.

Szene daran, wie Homer die Szene beginnen und enden lässt, und verwendet die entsprechenden Techniken bei seiner Gestaltung.

Auf jeder Ebene sind zwei Knotenpunkte vorhanden, auf der äußeren der Traum⁹ und die Frauengruppe auf dem Land zur Verrichtung einer konkreten Aufgabe und auf der inneren die Unterhaltung bzw. die Erkennung und die Aufstellung des Annäherungsplanes.

Der Chor beeilt sich, direkt beim Auftreten den Grund des Trankopfers mitzuteilen: Ein von Apollo an Klytämnestra geschickter Traum – ein „Angriff aus der Welt der Toten“ nach der schönen Formulierung von Sier¹⁰ – hat die Spende veranlasst¹¹. Durch diese rätselhafte Angabe erklärt sich zwar Aischylos über die seltsame Offenbarung einer Frauengruppe auf dem Land, aber ist nebenbei gezwungen, erneut und ausführlicher von diesem Traum zu sprechen¹². Dies tut er erst später, als Elektra auf Orests Frage hin diesem den Alptraum ihrer Mutter schildert – des Weiteren kommt noch einmal die Rede auf den Traum, als Orest beim Erschlagen seiner Mutter diese auf die Gültigkeit bzw. Erfüllung ihres Traums aufmerksam macht, V. 929, Ἡ κάρτα μάντις οὐξ ὀνειράτων φόβος. Das Erschrecken Klytämnestras war sogar so heftig, dass sie nicht nur aufstand¹³, sondern

⁹ Eingehend analysiert Lennig R., *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles Euripides*, Diss., Berlin 1969, S. 60-76, den Traum der *Choephoren* und seine Zusammenhänge und gibt alle möglichen Erläuterungen, während Devereux G., *Dreams in Greek Tragedy*, Berkley / Los Angeles 1976, S. 183-214, eine psychologische Interpretation anbietet – vgl. ferner Rousseau G. S., *Dream and Vision in Aeschylus' Oresteia*, in: *Arion*, Vol. 2, 1963, S. 101-136. Über die Forschung zu den Träumen bei Homer und ihre Darstellung, Verhalten und Funktion verweise ich auf Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Diss., Berlin 1933, S. 61-63, Gunn D., *Thematic Composition and Homeric Authorship*, in: *HSCP*, Vol. 75, 1971, S. 15-17, Russo J. A., *Interview and Aftermath: Dream, Fantasy, and Intuition in Odyssey 19 and 20*, in: *AJPh*, Vol. 103, 1982, S. 4-18, und Morris J. F., *“Dream Scenes” in Homer, a Study in Variation*, in: *TAPhA*, Vol. 113, 1983, S. 39-54, der eine heftige Kritik an den ersten beiden Gelehrten übt.

¹⁰ Vgl. Sier, S. 9. Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 208, gibt eine treffende Auslegung der Träume bei den alten Griechen, „[...] pour les anciens, il était normal que le rêve fût, non pas le produit de notre imagination, mais un contact avec des dieux, des morts, des forces sacrées, choisissant ce moyen d'apparaître aux vivants.“

¹¹ Um eine Traum geht es auch in den *Persern* (V. 176-200), doch Aischylos lässt dort Atossa direkt den Traum erzählen, ohne die Spannungssituation zu nutzen, die in den *Choephoren* wegen des Abstands zwischen der Erwähnung und der Darlegung des Traumes entsteht.

¹² Vgl. Sier, S. 23, „Den Inhalt des Traums hält Aischylos bis Cho. 526ff., zurück, wo Orest seine Tat in ihm widergespiegelt sieht. Eine Vorwegnahme von Informationen dieser packenden Szene ist hier dadurch vermieden, daß der Chor den Hergang aus der Perspektive des Beobachters (vgl. 523) nachzeichnet, dem nur die äußeren σύμβολα und die Reaktionen der Träumenden die Situation vermitteln.“. Vgl. ebenfalls Devereux, S. 185-189.

¹³ Im Gesang τ der *Odysee* kommt die eigentliche Vorlage dieses Bildes vor: Penelope erwacht erschrocken aus dem Traum von den Gänsen und dem Adler und bricht in Schreie aus, τ 541-543, αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖον οἴκτ' ὀλοφυρομένην. Wie Penelope erschüttert von einem Alptraum aufsteht und mit ihren Schreien den Palast in Unruhe versetzt, wacht ebenso Klytämnestra auf, fordert schreiend, dass der Palast hell erleuchtet werde, und verursacht in der Nacht große Verwirrung. Vgl. Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 132. Es ist noch der Beleg, δ 839-841, ἢ δ' ἐξ ὕπνου ἀνόρουσεν / κούρη Ἰκαρίοιο. φίλον δέ οἱ ἦτορ ἰάνθη, / ὥς οἱ ἔναργες ὄνειρον ἐπέσσυτο νυκτὸς ἀμολγῶ, hinzuzufügen, der eben das Erwachen Penelopes, jedoch ohne Erschrecken, zeigt.

auf eine sofortige Durchführung des Trankopfers bzw. Beruhigung des Toten bestand, V. 535-537, ἡ δ' ἐξ ὕπνου δεσποίνης χάριν¹⁴ – diese Worte wiederholen die schon in der Parodos gesprochenen (V. 32-41)¹⁵. Die Erscheinung von Toten im Traum ist weiterhin ein beliebtes episches Mittel, wie es im Ψ 65, ἤλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πατροκλῆος δειλοῖο, wahrzunehmen ist, als die Seele des gefallenen Patroklos dem Achill erscheint, und wie sich in der *Kleinen Ilias* Achill dem Neoptolemos offenbart (gemäß der Proklos' Überlieferung).

Ein Traum motiviert bei Homer auch Nausikaa zum Kleiderwaschen auf dem Land. Athena plant, die Ankunft des Odysseus auf der Phäakeninsel anzukündigen und seinen Empfang im Palast entsprechend vorzubereiten, weswegen sie die Fürstin im Schlaf besucht und im Traum ermahnt, sich gleich nach dem Erwachen aufs Land zum Kleiderwaschen zu begeben, ζ 21, στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καί μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν¹⁶. Als sie am Morgen erwacht, wundert sie sich in der Tat über den Traum und handelt nach seiner Weisung, bzw. erstrebt seine Verwirklichung. Sie erbittet bei ihrem Vater einen Wagen, ohne ihm gegenüber den Traum zu erwähnen, verlässt dann mitsamt ihren Mägden die Stadt und begibt sich zu den Waschstellen an den Fluss. Die Funktion dieses Traums im Zusammenhang des gesamten Werkes ist offensichtlich, denn er setzt die Handlung in Gang und führt zur Begegnung des Odysseus mit Nausikaa und zu seiner Einführung bei den Phäaken¹⁷.

Im Gegensatz zum Drama geht es im Epos um keinen Alptraum, wobei der dramatische Sinn von Klytämnestras Traum ebenfalls fehlt. Der Traum Nausikaas hat keine vorwiegend stimmungsschaffende Funktion, wie etwa der Traum Klytämnestras. Dementsprechend handelt es sich im Epos auch nicht um ein plötzliches Aufstehen in der Nacht bzw. um ein sofortiges Realisieren der Traumforderungen. Trotzdem fungiert in beiden Fällen der Traum als Anlass für die nachfolgende Handlung, der das Unternehmen einer Tätigkeit auf dem Land antreibt. Bemerkenswert ist die gemeinsame altgriechische Auffassung, dass Träume von den Göttern geschickt werden. In der Tragödie sendet Apollo und im Epos Athena den Traum. Beide Dichter lassen eine Gottheit den Traum verursachen und

¹⁴ Die Schreibung κέκλαγεν befremdet neben dem epischen κέκληγα. Rose H. J., *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Vol. II, Amsterdam 1958, S. 172, sucht die überlieferte Schrift durch einen Dorismus der aischyleischen Sprache zu erklären. Vgl. dazu Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896, S. 209. Groeneboom P., *Aeschylus' Choephoroi*, Groningen 1949, S. 195, etymologisiert das Verb ἀνήθων aus dem Stamm αἴθω und bringt es mit dem homerischen αἰθόμενον πῦρ in Verbindung.

¹⁵ Petrounias, S. 162-167, erkennt trotz der häufigen Erwähnung des Traumes im ganzen Verlauf des Dramas kein einschlägiges Leitmotiv und schreibt kaum über seine Funktion.

¹⁶ Ich akzeptiere nur unter Vorbehalten die Ansicht von Louden B., *The Odyssey. Structure, Narration, and Meaning*, Baltimore / London 1999, S. 7, dass „Athene sends Nausikaa a dream causing her to view Odysseus as a potential husband“, da dies mit dem Kontext der *Odysee* (z. B. Odysseus ist schon verheiratet) kaum übereinstimmt.

¹⁷ Vgl. Belmont D. E., *Telemachus and Nausicaa: A Study of Youth*, in: CJ, Vol. 63, 1967, S. 1-9 (hier 4), „From structural as well as the dramatic point of view, therefore, such a dream is crucial to further the action of the poem.“.

zwar so, dass sie selbst in der Gestalt eines Bekannten die Schlafende aufsuchen. Bei Homer taucht sogar manchmal der personifizierte Ὀνειρος auf, der stets in Zeus' Auftrag handelt, B 8, βάσκ' ἴθι, οὐλε Ὀνειρε, θεὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν¹⁸.

Als Ergänzung der Argumentation über die Stelle des Traumes bei beiden Dichtern ist es hilfreich, die Stelle des Traumdeuters zu betrachten. Alle Träume sprechen für sich selbst und gehören zur Gattung der χρηματισμοί¹⁹. Κριταὶ ὄνειράτων²⁰ kommen zu Klytämnestra und deuten den Traum als Tadel seitens der Verstorbenen gegenüber den Mördern²¹. Der ὄνειροπόλος Eurydamas hat schon in der *Ilias* den Verlust ihrer Söhne vorausgesehen, E 150, τοῖς οὐκ ἐρχομένοις ὁ γέρον ἐκρίνατ' ὄνειρους. Der ὄνειροπόλος soll sich durch einen Traum Kenntnis verschaffen und auch für Andere Erkenntnisse aus Traumerzählungen gewinnen. Es handelt sich um die Figur eines Traumdeuters – also um einen Mann, der von den Göttern mit besonders klaren Träumen bedacht wird –, dessen Aufgabe das Beurteilen bzw. Erläutern der göttlichen Zeichen (in diesem Fall der Träume) ist. Die Traumdeuter haben die Aufgabe, zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Wesen, dem Vertreter des Gottes auf Erden²², zu vermitteln und die Wünsche oder Gebote der Götter den Menschen mitzuteilen.

Wenn auch der Traum der Haupthandlung vorangeht und somit als erstes gemeinsames Element beider Szenen gilt, ist doch für die Verbindung und die Allusion der Tragödie an das Epos das Gefüge selbst, also der äußerliche Rahmen jeder Szene, wesentlich. Elektra verlässt mit ihrem Geleit, den Choephoren, also den Mägden, die den Chor bilden, den Palast und kommt ans Grabmal ihres Vaters, um ein Trankopfer darzubieten und die Wut des Verstorbenen zu besänftigen²³. Eine von Dienerinnen begleitete Fürstin begibt sich also auf das Land für eine bestimmte Aktion, die nicht in der Stadt auszuführen ist. Wegen des Trankopfers ist Elektra

¹⁸ Vgl. Hundt J., *Der Traumglaube bei Homer*, Diss., Greifswald 1935, S. 44-57.

¹⁹ Die spätere antike Traumdeutung hat eine Einteilung der Träume in verschiedene Gruppen vorgenommen, um einen Anhaltspunkt für die Deutbarkeit und Deutungstechnik zu haben. Makrobios, *In Somnium Scipionis Commentarios*, überliefert die Gattungen ὄνειρος (somnia), ὄραμα (visio), χρηματισμός (oraculum), ἐνύπνιον (insomnium), φάντασμα (visum). Diese Namen kehren in der Traumsystematik immer wieder, nur werden sie nicht überall gleich verstanden und bewertet. So gibt Artemidoros, *Onirocritica*, noch eine besondere Gruppierung an: Für ihn sind ὄραμα und ἐνύπνιον die beiden Hauptklassen. Zur ersten gehören ὄραμα und χρηματισμός, zur zweiten das φάντασμα. Dazu kommt als größte Gattung der ὄνειρος, der allegorisch bedeutsame Traum. Vgl. Bouché-Leclercq A., *Histoire de la divination dans l'antiquité*, Vol. I, Bruxelles 1963, S. 299, und Büchschütz B., *Traum und Traumdeutung im Altertum*, Wiesbaden 1967, S. 59.

²⁰ Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 210.

²¹ Vgl. Petrounias, S. 287-289.

²² Vgl. A 62-63, ἀλλ' ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερεῖα, / ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γὰρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν.

²³ Das Erscheinen Elektras am Grab gehört zu den in der bildenden Kunst bevorzugt dargestellten Szenen aus den Dramen des Aischylos. Im vierten Jahrhundert belegen zahlreiche Vasen besonders aus Unteritalien die Verbreitung des Motivs, vielleicht unter dem Eindruck von Wiederaufführung(en) der Tragödie. Vgl. Brommer F., *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973³, S. 450, und Kossatz-Deissmann A., *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Diss., Mainz 1978, S. 92-97.

gezwungen, sich weit vom Palast zu entfernen²⁴. Die zeremonielle Prozessionsform hat Wilamowitz veranlasst, von „Kirchhofsluft“ zu sprechen, während Sier in dieser Parodos viel mehr „eine Atmosphäre von Schuld und drohendem Untergang“ spürt²⁵. Aischylos zerbricht die räumliche Einheit und versetzt die Handlung weit von jenem Ort, an dem der zweite Teil der Tragödie spielt²⁶. Diese Lokalisierung geschieht absichtlich und dient der weiteren Entfaltung der Geschichte. Hat Elektra das Trankopfer vollzogen, schafft Aischylos passend die Begegnung mit Orest und die Wiedererkennung²⁷.

Bei Homer ist genau dieselbe Struktur zu beobachten. Nausikaa wendet sich an ihre Eltern und berichtet von ihrer Unternehmungslust, begleitet von einigen Dienerinnen an den Fluss zu fahren, um ihre Kleider zu waschen. Dabei erwähnt sie den Traum jedoch gar nicht und nennt auch aus Scham den Grund ihres Eifers, den nahenden Hochzeitstag, nicht. Alkinoos stimmt zu und befiehlt, eine Kutsche anzuspannen. Wiederum befindet sich eine von Dienerinnen begleitete Fürstin auf dem Land und unternimmt eine Aufgabe, die nur hier zur Erfüllung kommen kann. Ist die Arbeit am Fluss getan, dann lässt der Dichter auf sehr künstliche Weise die Begegnung und die Vorstellung des schiffbrüchigen Odysseus und der Fürstin stattfinden. Die Reflexion beider Szenen im weiteren Verlauf des Werkes ist von größter Bedeutung. Ginge Elektra nicht ans Grabmal, dann begegnete sie ihrem Bruder nicht, lernte ihn nicht kennen und willigte nicht zur Mordtat gegen die Tyrannen ein. Auf die gleiche Weise hätte Nausikaa, wäre sie nicht an den Fluss gefahren, Odysseus nicht angetroffen und ihn in den Palast eingeladen, d. h. Odysseus wäre nicht gerettet worden. Aischylos hat nebenbei die Funktion dieser Szene, also das In-Bewegung-Setzen, dem Epos entlehnt und leicht verfälscht in seine Tragödie eingefügt.

Im inneren Rahmen der Szenen, nachdem der erste Teil, also das Trankopfer in der Tragödie und das Kleiderwaschen im Epos, vollendet ist, findet eine Reihe bedeutsamer Ereignisse statt, die der Entfaltung der Handlung so sehr zugrunde liegen, dass sie sich als ihr Erfordernis herausstellen. Tritt die zweite Person in Erscheinung, dann entsteht die Unterhaltung, die einerseits zur (Wieder)Erkennung und andererseits zum Entwurf eines Planes überleitet.

In der Stichomythie, die sich unmittelbar nach der Enthüllung Orests entwickelt, versucht er seine Schwester davon zu überzeugen, dass er tatsächlich ihr

²⁴ Man darf mutmaßen, Elektra trete auch mit einer Kutsche auf, genauso wie Nausikaa, obwohl das ihrer ungünstigen Stellung im Palast kaum gerecht würde. Es ist wohl auf Atossa in den *Persern* hinzuweisen, die vor der Verkündigung der Katastrophe reitend auftritt, doch nach dem Botenbericht ans Grabmal des Dareios läuft anstatt zu fahren. Vgl. Sider D., *Atossa's Second Entrance: Significant Inaction in Aeschylus' Persai*, in: *AJPh*, Vol. 104, 1983, S. 188-191.

²⁵ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff, S. 37, und Sier, S. 8.

²⁶ Im *Agamemnon* gibt es einen Bruch der zeitlichen Einheit, da der Fall Trojas, die Mitteilung durch den Fackellauf und die Ankunft Agamemnons gleichzeitig geschehen. Die Flexibilität des Aischylos, die den Tragödien des Sophokles und des Euripides ersichtlich fehlen, beweist, dass er bis zu seiner letzten Tetralogie stets experimentierte und nach neuen Techniken suchte.

²⁷ Lennig, S. 61, bemerkt ebenfalls diese Miteinbeziehung, „Sie (die Entsendung der Elektra) gibt die Gelegenheit zur Wiedererkennung (Anagnorismos) der Geschwister“. Vgl. auch Reinhardt, S. 125.

vertriebener und wieder heimgekehrter Bruder ist. Trotz anfänglicher Zweifel²⁸ akzeptiert sie dies und spricht schließlich Orest als ihren Bruder an, V. 243, πιστός τ' ἀδελφός ἦσθ'. Die Wiedererkennung ist erfolgreich verlaufen, und das, was folgt, ist die Verrichtung des eigentlichen Sinnes beider Geschwister, also der Rache²⁹. Eine entsprechende Erkennung findet auch im Epos zwischen Odysseus und Nausikaa statt, doch, da die Verhältnisse verschieden sind, bleibt die Allusion immer noch im Dunkeln. Trotzdem könnte man mit Sicherheit behaupten, dass es um eine entsprechende Begegnung unter den gleichen Umständen geht. Odysseus tritt angetrieben von Athena aus seinem Lager hervor und stellt sich vor den Mädchen in einer solchen Elendsgestalt dar, ζ 130, βῆ δ' ἴμεν ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος³⁰, dass er alle außer der genauso von Athena ermunterten Fürstin in Schrecken versetzt und in

²⁸ Elektra fühlt genau das gleiche Misstrauen vor eventueller Täuschung, V. 220, ἀλλ' ἢ δόλον τιν', ὧ ξέν', ἀμφί μοι πλέκεις. Auffallend ist der von dem verlorenen Stück *Ägypter* erhaltene Vers, δεινοὶ πλέκειν τοι μηχανὰς Αἰγύπτιοι, dessen Vorbild die Machenschaften im ε 356-357, μή τίς μοι ὑφαίνῃσιν δόλον αὐτε / ἀθανάτων, sein könnten – wie Penelope in der *Odyssee*, ehe sie ihrem Gatten nach der Wiedererkennung beichtet, ψ 215-217, αἰεὶ γάρ μοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν / ἐρρίγει, μή τίς με βροτῶν ἀπάφοιτ' ἐπέεσσιν / ἐλθῶν. Diese Zurückhaltung hat schon Penelope im ersten Gespräch bei Odysseus geäußert, τ 137, ἐγὼ δὲ δόλους τολυπεύω. Vorbehalte bewahrt ebenfalls Laertes, der noch nicht gänzlich überzeugt von Odysseus' Aussage ist, und erfordert Beweise, ω 328-329, εἰ μὲν δὴ Ὀδυσσεύς γε, ἐμὸς πάϊς, εἰλήλουθας, / σῆμα τί μοι νῦν εἶπε ἀριφραδές, ὄφρα πεποιθῶ. Man kann mit Recht von einer allgemeinen Vorstufe, also von einem locus communis, jeder Wiedererkennung mit Fragen und Zweifeln sprechen.

²⁹ Auf die Wiedererkennung folgt eine Äußerung der Freude Elektras, die freilich vom Dichter bloß angedeutet wird, V. 233, ἔνδον γενοῦ, χαρᾶι δὲ μὴ κπλαγῆς φρένας – φρένας ἐκπλήττομαι ist ein epischer Ausdruck, wie er häufig in der *Ilias* vorkommt, N 394 u. Π 403, πλήγη φρένας. Den Verweis von Tucker T. G., *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge 1901, S. 61, auf σ 327, φρένας ἐκπεπαταγμένος, finde ich falsch, da sich das Partizip ἐκπεπαταγμένος nicht dem aischyleischen κπλαγῆς anschließt. Sideras, S. 227, nimmt als Vorbild des Aischylos das χ 411, ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο μηδ' ὀλόλυζε, das Odysseus der Eurykleia zuwendet, als sie die umgebrachten Freier anschaut. Wilamowitz, S. 178, erkennt eine kurze Pause zum nächsten Vers, V. 234, τοὺς φιλάτους γὰρ οἶδα νῶϊν ὄντας πικρούς, und urteilt, „Das bestätigt das Asyndeton. Aber eine Lücke ist deshalb noch lange nicht. Mit der παραγραφή „sie fällt ihm um den Hals“ ist alles erklärt.“. Die an die Begleiter gerichtete Aufforderung des Odysseus nach der Enthüllung und die Ermahnung, vorsichtig und nicht so viel Freude und Rührung durch Tränen zu bekunden, φ 228-229, παύεσθον κλαυθμοῖο γοοῖό τε, μή τις ἴδηται / ἐξελθῶν μεγάροιο, ἀτὰρ εἴπησι καὶ εἶσω, scheint die Vorlage der entsprechenden Verse des Aischylos gewesen zu sein. Ebenso rät der Chor zur Zügelung der extremen Gefühle und fordert von den Geschwistern Stille und Heimlichkeit, V. 265, σιγᾶθ', ὅπως μὴ πεύσεται τις, ὧ τέκνα, die die homerischen Zitate ξ 493, σίγα νῦν, μή τίς σευ Ἀχαιῶν ἄλλος ἀκούσῃ, und τ 486, σίγα μή τίς τ' ἄλλος ἐνὶ μεγάροισι πύθηται, voraussetzen. Vergleichbar könnte auch die Reaktion Telemachs, π 15-16, κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ / χεῖρας τ' ἀμφοτέρως, Eurykleias, φ 223-225, κλαῖον ἄρ' ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφρονι χεῖρε βαλόντε / καὶ κύνεον ἀγαπαζόμενοι κεφαλὴν τε καὶ ὦμους. / ὡς δ' αὐτῶς Ὀδυσσεύς κεφαλὰς καὶ χεῖρας ἔκυσσε, Penelopes, ψ 207-208, δακρῦσασα δ' ἐπειτ' ἰθύς κίεν, ἀμφὶ δὲ χεῖρας / δειρῆ βάλλ' Ὀδυσῆϊ, κάρη δ' ἔκυσ' ἠδὲ προσηύδα, und Laertes', ω 320, κύσσε δέ μιν περιφύς ἐπιάλμενος ἠδὲ προσηύδα, nach der Wiedererkennung des Odysseus sein.

³⁰ Vgl. Fränkel H., *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1977², und Moulton C., *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977, S. 120-121.

die Flucht schlägt, ζ 138, τρέσσαν δ' ἄλλυδις ἄλλη ἐπ' ἠϊόνας προύχούσας³¹. Es folgen die Bitte Odysseus' an Nausikaa, ihn zu retten, und eine rätselhafte Verstellung, bei der Odysseus sehr klug seinen Namen und seine Herkunft verschweigt. Die positive Einwilligung bzw. Aufnahme des Odysseus als ἰκέτης bei Nausikaa bestätigt und schließt die Erkennung ab. Man kann also sagen, dass, nachdem der erste Teil der Szene gespielt ist, der zweite Held erscheine, die ἀναγνώρισις mit dem ersten Helden stattfinde und dass sie dann gemeinsam zum Ausführen des Planes schreiten.

Darüber hinaus ist auch der Ort der Wiedererkennung zu beachten und in Verbindung mit den entsprechenden Szenen der *Odyssee* zu bringen. Der Dichter lokalisiert das Aufeinandertreffen sozusagen an neutraler Stelle, in der Natur, wo keine Gefahr vorhanden ist. Dies passt zwar zur Entfaltung der Handlung, aber gleichzeitig erinnert es auch an die zahlreichen Wiedererkennungen der *Odyssee*. Odysseus kommt an die Hütte des Schweinehirten Eumaios im π, wo sich die Begegnung und die Entlarvung des Vaters gegenüber dem Sohn ereignen. Mit großem Selbstvertrauen unternehmen sowohl Odysseus als auch Orest ihre Rückkehr und beharren gewissermaßen auf ihrer echten Identität. π 188, ἀλλὰ πατήρ τεός εἶμι, sagt Odysseus, während sich Orest in gleicher Weise äußert, V. 225, αὐτὸν μὲν οὖν ὀρώσα δυσμαθεῖς ἐμέ. Eine Wiedererkennung auf dem Land geht auch im ω 321, κείνος μὲν τοι ὄδ' αὐτὸς ἐγώ, πάτερ, ὄν σὺ μεταλλάξ, vor sich, als sich Odysseus bei seinem Vater vorstellt. Beide Dichter lassen also das Treffen und das Wiedererkennen der seit langem getrennten Verwandten weit entfernt vom Palast stattfinden. Das Erkennen ist stets von lebhaften Bekundungen, d. h. von Küssen und Umarmungen, begleitet, wobei Erstaunen und Überraschung ebenfalls nicht fehlen.

Als letzter und wichtigster Knotenpunkt zwischen den Szenen fällt der endgültige Entwurf eines Planes auf, wie nämlich die Fremden sich erfolgreich dem Palast nähern können und dort aufgenommen werden. Nach der Anregung des Chores, V. 552, τᾶλλα δ' ἐξήγου φίλοις, legt Orest seinen Plan dar, der zunächst die Annäherung und die Aufnahme im Palast und danach die Vollstreckung der Rache an den Tyrannen vorsieht, V. 554, ἀπλοῦς ὁ μῦθος³². In groben Umrissen lautet der Plan wie folgt: Elektra betritt zwar den Palast, doch sie verbirgt vor den Tyrannen die Heimkehr ihres Bruders, während er mitsamt Pylades als Gast an die Palasttore gelangt und um Unterkunft bittet, indem er den boiotischen Dialekt nachahmt. Ist ihnen einmal der Einlass erlaubt, dann, bevor Aigisthos, V. 575, ποδαπὸς ὁ ξένος, ausspricht, θήσει Orest ihn νεκρόν³³. Der Dichter verzichtet auf Einzelheiten über die Strecke und den Hinweg, da sich Orest als ehemaliger Einheimischer bestimmt

³¹ Vgl. Nortwick v. T., *Penelope and Nausicaa*, in: TAPhA, Vol. 109, 1979, S. 269-276 (hier 271), „The equivocal symbolism in the scene is charged with still greater significance by the sudden appearance of Odysseus.“.

³² Rose, S. 174, spricht von einer Reminiszenz in den euripideischen *Phoenissae*, „Whether by accident or reminiscence of this passage, Euripides, *Phoen.*, 469, begins a trimeter with the same words, ending it τῆς ἀληθείας ἔφν.“.

³³ Seeck, S. 62, nennt dieses Benehmen von Orest sehr treffend „Täuschungsmanöver“.

sehr gut auskennt, und beschränkt sich nur auf Darstellung jener Änderungen, die Orest während seiner Exilzeit versäumt hat.

Im ζ schließt ebenfalls der Entwurf eines Planes die Szene ab, der diesmal nicht von dem angekommenen Mann, sondern von der einheimischen Frau aufgestellt wird. Nausikaa verspricht dem Odysseus, dass er von ihr alle Vorhaben erfährt, ζ 289, σὺ δ' ὦκ' ἐμέθεν ξυνίει ἔπος. Die Fürstin erklärt dem Schiffbrüchigen, wie er den Palast erreichen und die Gnade des Königs gewinnen kann. Sie brechen zusammen auf, aber kurz vor der Stadt, wo sich eine Kapelle ihres Vaters befindet, hält er an, damit sie nicht gemeinsam an den Mauertoren eintreffen und schlimmen Tratsch verursachen. Danach, als sie und die Dienerinnen bereits im Palast sind, schreitet er allein in die Stadt und fragt nach dem Palast des Alkinoos. Diese Darlegung schließen einige wichtige Informationen über den Zustand und die Stellung des königlichen Paares ab³⁴. Im Gegensatz zur Tragödie besteht der größte Teil der Planerstellung aus Details über den Weg und die Ankunft des Odysseus im Palast, während das Handeln im Palast zweiten Ranges ist. Das erklärt sich dadurch, dass Odysseus einerseits absolut fremd auf der Phäakeninsel ist und der Anweisungen der Nausikaa bedarf, und dass andererseits keine hintergründige Absicht besteht, wie bei Aischylos die Vergeltung.

Die aischyleische Plandarstellung entspricht der homerischen. Der Umfang des Absatzes ist bei beiden Dichtern fast derselbe – 24 Verse bei Aischylos (V. 554-578) und 26 Verse bei Homer (ζ 289-315) –, und die Struktur des aischyleischen Textes, also der Aufbau der Sätze, die Reihenfolge der Argumente und die innere Verknüpfung der Rede, setzt die epische Vorlage voraus. Es haben genau die gleichen Begebenheiten stattgefunden, und jetzt funktioniert diese Planaufstellung als Verbindung zur weiteren Handlung, als Übergang zum nächsten Akt (in der Tragödie) und zum nächsten Gesang (im Epos). Aischylos fügt nach der Vorführung einer eindeutig unter homerischem Einfluss stehenden Szene den Schlussabschnitt seines Vorbildes ans Ende seiner umgestalteten Szene an, um die Zurückführung auf Homer zu vervollständigen und zu vervollkommen. Freilich ist die Person, die den Plan exponiert, verschieden (bei Aischylos ist das Orest, d. h. der Heimgekehrte, der empfangen wird, während bei Homer Nausikaa, d. h. die Einheimische, die empfängt), doch diese Tatsache dient keiner sekundären Funktion. Man könnte noch darauf aufmerksam machen, dass Elektra wie auch Nausikaa ausschließlich in diesem einleitenden Teil in Erscheinung treten, wohingegen sie von der weiteren Entfaltung der Geschichte völlig ausgeschlossen bleiben. Sind die Haupthelden, nämlich Orest und Odysseus, tätig, dann fehlen diejenigen, die sie eingeführt haben, gänzlich.

Die aischyleische Szene im ersten Teil der *Choephoren* setzt das ζ der *Odyssee* voraus, und die Begegnung Odysseus' mit Nausikaa liegt der entsprechenden

³⁴ Es handelt sich auch um einen vergleichbaren Plan nach der Begegnung von Vater und Sohn in der Blockhütte des Eymaios im π 267-307. Sie erarbeiten gemeinsam sowohl die Annäherung an den Palast als auch die Rache und die Vernichtung der Freier, wobei Odysseus den Plan ausspricht und seinen Sohn belehrt, π 281 u. 299, ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν.

Begegnung zwischen Orest und Elektra zugrunde. Äußerer Rahmen und inneres Gefüge beider Szenen fallen zusammen und lassen eine erstaunliche und unzweifelbare Analogie in der Gestaltung und Darstellung durchscheinen. Dennoch ist nicht alles so einfach und eindeutig, dass man ohne Zweifel eine offensichtliche Zurückführung auf das Epos vermuten darf. Es tauchen manche kleinen Unterschiede zwischen den Dichtern auf, die der Neuschaffung von Aischylos eine eigentümliche Funktion beimessen. Gerade diese Abweichungen von der homerischen Vorlage kennzeichnen sowohl die Hinweise auf Homer als auch die Unterscheidung von diesem. Aischylos folgt zwar absichtlich der homerischen Szene, entfernt sich aber durch einige sehr wichtige Merkmale deutlich von ihr. Die Unterschiede haben auf der einen Seite mit den stattgefundenen Tätigkeiten zu tun, also mit der äußeren Gestalt und Struktur, und auf der anderen Seite mit der darunter liegenden Reflexion, also mit dem tieferen Sinn. Im Vordergrund und vor allem im Hintergrund unterscheidet sich Aischylos von Homer und verleiht seiner Szene eine ganz besondere Färbung.

Anfangs ist die Qualität der Arbeit auf dem Land verschieden. Es befinden sich zwar beide Frauengruppen, die von einem Traum angeregt wurden, weit weg vom Palast, um dort eine konkrete Aufgabe zu erledigen, doch gerade diese Aufgabe ist nicht ein und dieselbe. Orest hat schon in seinem kurzen Prolog den Zweck der gleich aufgetretenen Frauen angekündigt, V. 14-15, ἡ πατρὶ τῶμῶδι τάσδ' ἐπεικάσας τύχω / χοὰς φερούσαις νεοτέροις μελίγματα; Die jungen Frauen haben vor, das Trankopfer zu begehen, um den Zorn des verstorbenen Agamemnon zu besänftigen, und deswegen spricht Orest direkt von dem offensichtlichen Kennzeichen, nämlich von den Opfern³⁵. Die Frauen im Epos fahren dagegen aufs Land, um Kleider zu waschen, wozu Athena sie ermahnte, ζ 31, ἀλλ' ἴομεν πλυνέουσαι ἄμ' ἠοῖ φαυνομένηφι. Ihr Ausflug hat keinen eigentlichen Zweck, d. h. keine religiöse Absicht, wie es bei Aischylos der Fall war, und erinnert lediglich an das alltägliche Leben auf einer ruhigen Insel. Man hat es also mit Trankopfern in der Tragödie und mit Kleiderwaschen im Epos zu tun, eine Tatsache, die die Allusion zwar ziemlich abzuschwächen vermag. Dies ist aber von geringer Bedeutung, wenn man bedenkt, dass das, was eigentlich verglichen wird, die Anwesenheit der Frauen auf dem Land zwecks einer bestimmten Aufgabe ist, ganz unabhängig davon, was für eine Aufgabe sie ausführen. Die Qualität der Tätigkeit dient bei Aischylos gewiss einer besonderen Funktion, die mit seiner berühmten Religiosität verknüpft ist³⁶, während sie bei Homer kaum von der gewöhnlichen Normalität abweicht. Das Trankopfer darf in der Tragödie auf keinem Fall fehlen, da es ein unentbehrliches Mittel sowohl für die Entstehung als auch für die Lösung der Handlung bildet, wohingegen das

³⁵ Man muss vor allem noch den Titel des Dramas berücksichtigen, *Trankopfertragerinnen*, der genau auf dieser Aktion des Chores beruht. Eine eventuelle Mutmaßung, dass das Stück ursprünglich *Orestes* hieß und dass es, um Missverständnisse mit dem Titel der ganzen Trilogie, *Orestie*, zu vermeiden, den Titel *Choephoren* trug, ist nicht von Belang.

³⁶ Vgl. Porzig W., *Aischylos, die attische Tragödie*, Leipzig 1926, S. 95-148, Meyer-Benfey H., *Religion und Kultur*, Hamburg 1947, S. 29-47, und Reinhardt.

Kleiderwaschen des Epos durch eine beliebige Tätigkeit ersetzt werden könnte, ohne dass das Handeln an Wirksamkeit und Einheitlichkeit abnehmen würde.

Darüber hinaus fällt noch ein wichtiges Element auf, das die Szenen mehr voneinander entfernt als verknüpft, und zwar die Qualität der Begegnung. Im Drama geht es um eine gewöhnliche Wiedererkennung zwischen den seit langem getrennten Geschwistern³⁷, während es sich im Epos lediglich um ein Treffen bzw. eine Vorstellung zwischen Fremden handelt. Nach der Offenbarung Orests äußert sich Elektra zögernd und zweifelnd, V. 224, ὡς ὄντ' Ὀρέστην γάρ ἐγὼ προσεννέπω;, und Orest beeilt sich, sie zu überzeugen, V. 225, αὐτὸν μὲν οὖν ὀρῶσα δυσμαθεῖς ἐμέ, bis Elektra endlich in dem Heimgekehrten ihren πιστὸν ἀδελφόν erkennt (V. 243). Die Wiedererkennung hat erfolgreich stattgefunden, und von jetzt an unternehmen die Geschwister gemeinsam die Ausführung ihres Vorhabens gegen die Tyrannen. Im Epos handelt es sich dagegen lediglich um ein Kennenlernen zwischen dem schiffbrüchigen Odysseus und der Nausikaa. Odysseus verschweigt seine wirkliche Abstammung und seinen Namen und beschränkt sich auf die Meldung, dass er von der Insel Ogygia aufgebrochen ist, ζ 171-172, τόφρα δέ μ' αἰεὶ κῦμα φόρει κραιπναί τε θύελλαι / νήσου ἀπ' Ὀγυγίης. Nausikaa enthüllt im Gegenteil dazu ihre Identität gerne und spricht im Namen aller Inselbewohner, ζ 195-196, Φαίηκες μὲν τήνδε πόλιν καὶ γαῖαν ἔχουσιν, / εἰμὶ δ' ἐγὼ θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο. Die gegenseitige Vorstellung ist erfolgt, und nun sind beide Helden bereit, ihre Pläne umzusetzen. Diese Unstimmigkeit könnte vielleicht die Entsprechung zwischen den Szenen in Zweifel ziehen und die bisherige Argumentation für die Zurückführung der Tragödie auf das Epos entkräften. Sieht man jedoch diese Begebenheit als eine bloße Begegnung und Vorstellung zwischen zwei Helden, bzw. lässt man den tieferen Sinn der Heimkehr Orests und der Wiedererkennung von Elektra außer Betracht, findet das Treffen bei beiden Dichtern in absoluter Übereinstimmung statt.

Der wichtigste Unterschied, der zudem die neue Funktion der Szene bei Aischylos versinnbildlicht, betrifft gerade die Rolle der Szene. Der Tiefsinn und die hintergründige Deutung der Tragödie, auf die der Dichter anspielt, stehen mit der Einfachheit der homerischen Beschreibung, die sich bloß auf das Aufzeigen vordergründiger Tätigkeiten beschränkt, in ersichtlichem Kontrast. Die Raketendenz, die vor allem im ausgedehnten Kommos³⁸ herrscht, fehlt dem Epos

³⁷ Aristoteles, *Poetica*, 1450a, 13, und 1452a, 2, empfindet die ἀναγνωρίσεις als ein von den zwei μέγιστα τοῦ μύθου μέρη und definiert so die ἀναγνώριση, Ἀναγνώρισης δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων.

³⁸ Der Kommos (V. 306-478) – vgl. Alexiou M., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, S. 102-108 – scheint der dramatischste Abschnitt des undramatischen Teils der Tragödie zu sein. In der Forschung gilt er als umstrittene Partie, die viele unterschiedliche Auffassungen und gegensätzliche Interpretationen herausgefordert hat. Die wichtigsten Auslegungen werden von Schadewaldt W., *Der Kommos in Aischylos' Choephoron*, in: *Hermes*, Vol. 67, 1932, S. 312-354, und Lesky A., *Der Kommos der Choephoron*, Wien / Leipzig 1943, S. 121, vertreten (vgl. ferner Lennig, S. 63-67, Court B., *Die dramatische Technik des Aischylos*“, Diss., Stuttgart / Leipzig 1994, S. 218-248, und Föllinger S., *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Habil., Göttingen 2003, S. 86-95). Beide Forscher erkennen,

gänzlich. Zudem ist weder eine entsprechende Situation noch ein ebenso heftiges Gefühl vorhanden. Der dramatische Sinn der Begegnung der Geschwister ist im Epos weder vorhanden noch angedeutet. Es ist zwar möglich, dass beide Szenen als Vorbedingung für die Entstehung und die Verwirklichung der kommenden Handlung fungieren, doch das Epos und die Tragödie weisen jeweils andere Eigenschaften auf. Aischylos entnimmt dem Epos nur den Rahmen der Erzählung, den er gemäß den Ansprüchen einer theatralischen Aufführung umgestaltet und durch eine besondere dramatische Funktion bereichert.

Nachdem also alle Ähnlichkeiten bzw. Abweichungen dargelegt sind, und nachdem die Funktion der Homer-Szene der *Choephoren* erläutert wurde, sollen nun ergänzend Bezüge auf der Ebene des Vokabulars folgen, damit die homerische Grundlage in diesem Abschnitt besser verständlich wird.

Eine große Anhäufung von homerischen Substantiven taucht im ersten Teil der Tragödie auf, während die Verb- und Adjektivformen seltener vertreten sind. Erst in Orests Prolog kommen die rein homerischen Wörter ὀμήγουρις (V. 10) und μελίγματα (V. 15) vor, während zu Anfang der Parodos die homerischen Substantive ἰυγμός (V. 26), κότος (V. 33) und οἰζύς (V. 49) – gewiss als Kompositum mit dem πάν, also πάνοιζυς, zur Intensivierung – begegnen³⁹. Des Weiteren spricht Elektra von δμωαῖ γυναιῖκες (V. 84), eine Wendung, die zwar bei Homer im Überfluss vorhanden ist, doch bei Sophokles und Euripides absolut fehlt⁴⁰. In der Wendung παλίντονα βέλη (V. 162) klingt ebenso die homerische παλίντονα τόξα (Θ 266, Κ 459 u. a.) nach⁴¹. Das Kompositum αἰνοπάτερ (V. 315) ist nach den homerischen αἰνο-Komposita gebildet⁴², und die Ausdrücke κάρανα δαΐξας (V. 396) und πολύδακρυν γόον (V. 449) entsprechen den homerischen κάρηνα πίπτει (Λ 158

dass er in zwei große Hauptteile zerfällt und beide nehmen einen dreiteiligen Aufbau von einer Strophe Orests, des Chores und der Elektra an. Nach Schadewaldt sei Orest vor dem Kommos zur Tat entschlossen, und der Kommos solle das Bild dieser Entschlossenheit dem Hörer sichtbar machen. Lesky dagegen sieht die entscheidende Funktion des Kommos in der Wirkung auf Orest. Die Klaglieder werden von den zwei Schauspielern, Elektra und Orest, vorgeführt, während der Chor gelegentlich das Klagen unterbricht und die Spannung entweder steigert oder löst. Die Technik des Aischylos wird hier durch die symmetrische Verteilung der Strophen und der Antistrophen und durch die Technik, die Handlung fortlaufend entstehen zu lassen, ausgezeichnet. Den Hinweis des Kommos auf die epische Zeit erkennen nur Tucker, S. 76, und Bowen A., *Aeschylus, Choephoroi*, Bristol 1986, S. 72, der darauf aufmerksam macht, „The high formality of the κομμὸς is part of its power: and it goes back to an age-old pattern of dirge in Greek society, visible at *Iliad* 24.719 ff.: the men weep and the women weep, and the lament is led by ἔξαρχοι, αἰδοί: then Andromache, Hecuba and Helen in turn lament solo, and the other women lament in chorus.“. Garvie A. F., *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford 1986, S. 122-125, und Sier, S. 66-92 (Anm. 2), führen die vollständige Sekundärliteratur an.

³⁹ Vgl. Sideras, S. 32, 34, 35, 88, u. 151, und Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 3).

⁴⁰ Sideras, S. 139, gibt ausführlich die lange Diskussion über die Umschreibung bzw. Konjektur der handschriftlichen Form δμωαῖ zu ποῖαι an.

⁴¹ Vgl. Sideras, S. 69-70.

⁴² Sideras, S. 162-163, bringt ferner die ganze Wendung πάτερ, αἰνόπατερ mit der homerischen μητέρ ἐμή, δύσμητερ (ψ 97) in Verbindung.

u. 500) und πολυδακρύτοιο γόοιο (τ 213 u. 251, φ 57)⁴³. Schließlich darf auch das seltene Wort οὔθαο (V. 532) als homerische Anleihe angesehen werden⁴⁴.

Im Gegensatz zu den Substantiven erscheinen die homerischen Verben und Adjektive weniger zahlreich. Vor allem kommt das Verb ἰάλλω (V. 45 u. 497) vor, als auch das davon abgeleitete Adjektiv ἰαλτός (V. 22), das dem häufigen homerischen Gebrauch von χειρας ἰαλλον gegenübersteht⁴⁵. Das Trikolon ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον (V. 55) – im *Agamemnon*, V. 412, ἄτιμος ἀλοίδορος ἄλιστος, und V. 769, ἄμαχον ἀπόλεμον ἀνίερρον – ist wohl mit dem üblichen homerischen ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιος (I 63) zu vergleichen, und das Partizip παχνομένα (V. 83) stammt vom homerischen Verb παχνόω ab⁴⁶. Als letzte Belege sind das Adjektiv βαθύζωνος (V. 169) – siehe *Perser*, V. 155 – und das Verb πιφαύσκω (V. 92) anzuführen, die sich in engem Zusammenhang mit den entsprechenden homerischen befinden⁴⁷.

Abgesehen von den gemeinsamen Wörtern und Redewendungen, die Aischylos in diesem Stück mit Homer teilt, fallen noch manche Bilder oder Distichen auf, die homerische Vorlagen widerspiegeln. Das erste Bild offenbart sich am Anfang des Einzugsliedes des Chores. Es handelt sich dabei um die von Nägeln zerkratzten Backen der Mägde, V. 24-25, πρέπει παρήις φοίνισσ' ἀμυγμοῖς / ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμωι⁴⁸, wobei auf die homerischen Belege, B 700, τοῦ δὲ καὶ ἀμφίδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο, und Λ 393, τοῦ δὲ γυναικὸς μὲν τ' ἀμφίδρυφί εἰσι παρειαί⁴⁹, zurückgegriffen wird⁵⁰. Als Trauerzeichen unter den Barbaren, wie es der Fall bei Homer ist, galten übermäßige Schläge oder, wie hier, das Zerkratzen. Dieser Brauch wurde von den Griechen entlehnt und in ihre ‚Trauerriten‘ eingebettet⁵¹. Als Ergänzung dieses Bildes taucht weiter unten folgende Äußerung am Ende der Parodos auf, V. 81-84, δακρύω δ' ὑφ' εἰμάτων / ματαίοις δεσποτᾶν τύχαισιν, / κρυφαίοις πένθεσιν παχνομένα⁵². Darin klingt der homerische Satz, δ 114, δάκρυ

⁴³ Vgl. Groeneboom, S. 170, Sideras, S. 186, und Sier, S. 141-142, für den ersten Beleg, und Schadewaldt, S. 312, Sideras, S. 71 u. 182, und Sier, S. 114, für den zweiten.

⁴⁴ Vgl. Sideras, S. 36-37.

⁴⁵ Sideras, S. 87 (Anm. 332), sieht noch dazu eine Art Ringkomposition bei Aischylos, doch die Überlegung sei nicht beweiskräftig genug. Vgl. noch Garson, S. 2-3.

⁴⁶ Vgl. Sideras, S. 92 u. 189.

⁴⁷ Vgl. Sideras, S. 52 u. 92-93.

⁴⁸ Vgl., Euripides, *Helena*, V. 372-374, ἐπὶ δὲ κρατὶ χέρας ἔθηκεν, / ὄνυχι δ' ἀπαλόχροα γένυν / δεῦσε φονίασι πλαγαῖς, und *Hecuba*, V. 653-656, πολιάν τ' ἐπὶ κρατᾶ μάτηρ / τέκνων θανόντων / τίθεται χερα δρύπτεται παρειάν, / δίαμιον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς.

⁴⁹ Bei Homer muss man noch die jämmerlichen Gebärden von Briseis berücksichtigen, als sie den Leichnam Patroklos' anschaute, T 284-285, ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγ' ἐκώκυε, χερσὶ δ' ἄμυσσεν / στήθεά τ' ἠδ' ἀπαλὴν δειρὴν ἰδὲ καλὰ πρόσωπα.

⁵⁰ Sideras, S. 210, sucht das Zitat aus den *Hiketiden*, V. 70-72, δάπτω τὰν ἀπαλὰν / εἰλοθερῆ παρειάν / ἀπειροδάκρυν τε καρδιᾶν, in Bezug auf das homerische, Σ 123-124, ἀμφοτέρησιν χερσὶ παρειᾶων ἀπαλάων / δάκρυ' ὁμορξαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην, anzusehen.

⁵¹ Die Griechen haben trotzdem durch die Reformen und die neue Gesetzgebung von Solon jeden fremden Einfluss aufgehoben. Vgl., Plutarch, *Solon*, 21, und Cicero, *De legibus*, 2, 59, 64.

⁵² Im Verlauf der Tragödie wiederholt Elektra das Detail der geheimen Trauer und der verborgenen Tränen, V. 449, χέουσα πολύδακρυν γόον κεκρυμμένον.

δ' ἀπὸ βλεφάρων χαμάδις βάλε πατρὸς ἀκούσας⁵³, nach. Die Mägde berichten vom Zustand, der im Palast nach Agamemnons Ermordung herrscht, und scheinen Tränen zu unterdrücken. Die Häufigkeit der Vorstellung, die Tränen geheim zu halten und die Sehnsucht zu ersticken, liegt der aischyleischen Formulierung zugrunde. Eine weitere repräsentative Homer-Entlehnung kommt in den Versen 202-203 vor, οἴοισιν ἐν χειμῶσι ναυτίλων δίκην / στροβούμεθ', wo Bezug genommen wird auf das homerische T 375-376, ὡς δ' ὅτ' ἂν ἐκ πόντοιο σέλας ναύτησι φανείη / καιομένοιο πυρός. Die Hoffnungslosigkeit des menschlichen Lebens und die existentielle Ungewissheit wird eindrucksvoll durch den Vergleich mit den Seemännern im Meeressturm geschildert⁵⁴.

Außer den Bildern, die auf Homer zurückgreifen, gibt es auch einige Distichen, deren Sinn an entsprechende episch-homerische Stellen erinnert. Das erste tritt in den Versen 18-19, ὦ Ζεῦς, δός με τείσασθαι μόνον / πατρὸς, γενοῦ δὲ ξύμμαχος θέλων ἐμοί⁵⁵, auf und kann in die Kategorie ‚Bitte an Zeus um Rache‘ eingeordnet werden⁵⁶. Dem gleichen Sinn schließt sich die homerische Vorstellung, α 379 u. β 144, αἶ κέ ποθι Ζεὺς δῶσι παλίντιτα ἔργα γενέσθαι, an, die ebenfalls als ‚Bitte an Zeus um Rache‘ funktioniert. Orest wie auch Telemach haben vor, die ursprüngliche Ordnung im Palast wiederherzustellen und die Usurpatoren zu bestrafen. Da Zeus in der heroischen Zeit als Rächer verehrt wurde, rufen sie ihn an und bitten, dass er ihnen bei diesem Unternehmen beistehe.

Darüber hinaus offenbart sich in der Tragödie ein Brauch des griechischen Altertums, der erstmals bei Homer erscheint. Hier hat nämlich das abgeschnittene Haar nicht nur die Bedeutung eines Trauerzeichens sondern auch diejenige eines Ehrenzeichens gegenüber dem verstorbenen Vater. Nachdem Elektra das erste Erkennungszeichen gewahrt, V. 168, τομαῖον τόνδε βόστρυχον, und mit der Heimkehr des Orests identifiziert hat, macht sie darauf aufmerksam, V. 180, ἔπεμψε χαίτην κουρίμην χάριν πατρὸς. In Ψ 141, στας ἀπάνευθε πυρῆς ξανθὴν ἀπεκείρατο χαίτην, kann man verfolgen, wie Achill wegen Patroklos' Verlust sein Haar abschneidet, das er eigentlich nach Ende des Feldzuges und bei der Ankunft in die Heimat seinem verstorbenen Vater Peleus opfern sollte. Von dieser allgemeinen Gewohnheit bei den antiken Griechen spricht auch ein homerisches Zitat, δ 197-198,

⁵³ Derselbe Sinn tritt gewiss bei Homer in großer Fülle in Erscheinung, und deswegen führe ich kommentarlos alle einschlägigen Beispiele an, δ 153-154, αὐτὰρ ὁ πυκνὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβε, / χλαῖναν πορφύρεην ἄντ' ὀφθαλμοῖν ἀνασχών, θ 84-86, πορφύρεον μέγα φᾶρος ἔλων χερσὶ στιβαρῆσιν / κὰκ κεφαλῆς εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα. / αἶδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων, ρ 304-305, αὐτὰρ ὁ νόσφιν ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ, / ῥεῖα λαθὼν Εὐμαίων, ἄφαρ δ' ἐρεεῖνετο μύθῳ, und τ 212, δόλω δ' ὅ γε δάκρυα κεύθεν.

⁵⁴ In Zusammenhang mit diesem Thema steht auch das Fragment, ταῖς δυσί<v> σιαγόσι / φυσῶν' κυκᾶί' θάλασσαν, aus dem verlorenen Stück *Oreithyia*, das eventuell die Beschreibung des Sturmes im ε 291-296 voraussetzt.

⁵⁵ Elektra wiederholt kurze Zeit später beim Opfern diese Worte und wünscht auch die Vergeltung an den Tyrannen (V. 123-151). Lennig, S. 60, urteilt, „Die Spende sollte die im Traum vorausgesagte Rache an Klytämnestra abwehren, Elektra bittet um diese Rache“. Vgl. auch Sier, S. 77-78.

⁵⁶ Vgl. Roberts D. H., *Orestes as Fulfillment, Teraskopos, and Teras in the Oresteia*, in: *AJPh*, Vol. 106, 1985, S. 283-297 (hier 284-285).

Τοῦτο νυ καὶ γέρας οἶον οἰζυροῖσι βροτοῖσιν, / κείρασθαί τε κόμην βαλέειν τ' ἀπὸ δάκρυ παρειῶν.

Nach der Wiedererkennung bricht Elektra in leidenschaftliche Äußerungen von Freude aus und spricht in rein homerischen Formulierungen, V. 238-244, ὦ τερπνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον / πιστός τ' ἀδελφὸς ἦσθ', ἐμοὶ σέβας φέρων / μόνος. Elektra erkennt in der Gestalt ihres Bruders gleichzeitig den Vater, die Mutter, die geopfert Schwester, also Iphigeneia, und ihn selbst⁵⁷. Genau derselbe Fall taucht bei Homer auf, als im Gesang Z der *Ilias* Andromache ebenfalls ein Sophisma verwendet, um ihren Gatten von der Schlacht zurückzuhalten, Z 429-430, Ἔκτορ, ἀτὰρ σύ μοι ἔσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ / ἠδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερός παρακοίτης. Hektor vereinigt in sich die Rollen von Eltern, Brüdern und Ehemann⁵⁸.

Zum Schluss ist das von Reinhardt so genannte ‚Wäre doch‘⁵⁹ im Kommos, V. 345-354, εἰ γὰρ⁶⁰ ὑπ' Ἰλίῳ δώμασιν εὐφόρητον, als letzte Reminiszenz zu nennen. Orest macht darauf aufmerksam, dass ein ehrenvoller Tod seines Vaters in Troja bei einer Schlacht zu bevorzugen wäre – im Gegensatz zur Demütigung, die ihm seine Ehefrau zufügte, indem sie ihn direkt nach der Heimkehr erdolchte, und zählt alle Folgen eines tapferen und ruhmvollen Todes auf. Seit der Epoche Blomfields ist die Ansicht üblich, dass dieser unerfüllbare Wunsch Orests ein Motiv der *Odyssee* nachbildet, wo es schon häufiger Erwähnung findet⁶¹. Laut Reinhardt sei das Vorbild das ‚Wäre doch‘ der zweiten Nekyia der *Odyssee*⁶², das die Unwürdigkeit des Agamemnonloses in der gleichen Wunschform hervorhebt, ω 30-34, Ὡς ὄφελος τιμῆς ἀπονήμενος θανάτῳ εἴμαρτο ἀλῶναι⁶³. Die Zurückführung strebt wahrscheinlich danach, ein erhabenes Ideal aus der heroischen Zeit, wie der κλέος erzeugende Tod, zu aktualisieren und in den Rahmen des dramatischen Geistes

⁵⁷ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff, S. 178, „des verstorbenen vaters ersatz ist für das mädchen immer der bruder; an der lebenden mutter ist das etwas besonderes: das tritt also in einen selbstständigen satz, und das complement dieses überganges der pietät von der mutter auf den bruder, der hass gegen die mutter, tritt hinzu, nicht begründend, sondern eben als complement; dies sätzchen ist parenthese, denn das dritte glied schliesst sich ohne neues verbum dem zweiten an.“

⁵⁸ Über das Vorbild des Aischylos stimmen die Kommentatoren überein. Rose, S. 141, geht sogar einen Schritt weiter und beobachtet die Entwicklung dieses Motivs in der nachfolgenden Dichtung, „Modifications of it are common enough still in popular speech, from which in the first place Homer most likely had it, when, e.g., it is said that a widover must be father and mother in one to his child.“

⁵⁹ Vgl. Reinhardt, S. 115.

⁶⁰ Vgl. Sier, S. 119, „εἰ γὰρ als Einleitung eines Wunsches, der zugleich als Bedingungssatz empfunden wird (eine Art Apodosis in 348ff.), ist, da solches im Epos geläufige Zusammenfließen der Satzarten in späterer Zeit ganz zurücktritt (Denniston S. 90 ii), als syntaktischer Epizismus zu betrachten.“

⁶¹ Vgl. Blomfield C. J., *Aeschyli, Choephoroe*, Lipsiae 1824, S. 38.

⁶² Lesky, S. 46, hat bereits auf diesen Zug hingewiesen, „Es ist ferner längst erkannt, dass Aischylos hier einen Zug homerischer Dichtung verwertet.“

⁶³ Über diese Partie der *Odyssee* hinaus, die zweifellos einen direkten Berührungspunkt der Tragödie mit dem Epos bildet, begegnen noch weitere Zitate aus beiden Epen, die mit dem aischyleischen Text zusammenhängen, α 236-240, ε 306-312, ξ 369-370, ω 30-40, P 415-419, Φ 279-283 u. X 426-428. Vgl. Hölscher U., *Die Atridensage in der Odyssee*, in: Festschrift für Alewyn R., Hrsg. Singer H. / Wiese v. B., Köln 1967, S. 1-16.

einzuordnen. Nicht weniger wichtig als die Übereinstimmungen sind die Abweichungen von der epischen Vorlage. Abgesehen von der neuen Situation, in der hier der Lebende zum toten Vater spricht, ist insbesondere das Fehlen eines zur Realität zurücklenkenden $\nu\bar{\nu}$ $\delta\acute{\epsilon}$ -Satzes bedeutsam, wodurch das, was im Epos der Bedeutung von Wirklichkeit diene, bei Orest zum echten Wunsch wird, der sich in der Irrealität verliert. Da er aber nicht das Weiterleben seines Vaters wünscht, sondern sich bei der Illusion des Heldentodes aufhält, soll gezeigt werden, wie Elektras scharfe Entgegnung betont, dass nicht Agamemnon sondern vielmehr seine Mörder hätten sterben sollen. Durch eine Umformung des epischen Vorbildes lässt Aischylos so ein genuin dramatisches Spannungsverhältnis zwischen den Strophen entstehen.

3. Gegenüberstellung der Schlusszenen

In diesem Kapitel werden die Schlussteile der Tragödien vor der Folie der Schlussteile der Epen untersucht, wobei gezeigt werden soll, dass sich die Schlusszenen der untersuchten Tragödien an dem jeweiligen Ende der homerischen Epen orientiert. Wie schon im Einleitungskapitel die Homer-Bezüge jedes einzelnen aischyleischen Dramas aufgezeigt wurden, weisen sowohl die *Perser* und die *Sieben* als auch die ganze *Orestie* unzählige intertextuelle Bezüge auf, wodurch eine bewusste Anlehnung an die homerischen Epen außer Frage steht. Diese ununterbrochene Anspielung auf die Inspirationsquelle, die im Verlauf der Tragödien immer wieder durchscheint, gipfelt in der Schlusszene, die sich ebenfalls auf einen homerischen Eposschluss bezieht.

Es soll gezeigt werden, dass es sich hier um eine besondere Art von Intertextualität handelt, die sich deutlich vom vorigen Kapitel unterscheidet. Während dort vor allem die Personenentsprechung und der szenische Rahmen die Hauptgemeinsamkeiten bilden, spielen sie hier dagegen eine untergeordnete Rolle. Rahmen und Personen dürfen in diesem Fall von der Vorlage abweichen, denn an dieser Stelle tritt eine Besonderheit dazu, die eine bestimmte Funktion erfüllt: der Zusammenfall derselben Szene an derselben Stelle. Inhalt und Struktur der aischyleischen Szene verweisen auf entsprechende Verhältnisse im Epos, also eine auf ähnliche Weise dargestellte Szene. Die Tatsache, dass diese entsprechende Szene gerade die Schlusszene ist, verstärkt die Allusion. Es wäre von geringer Bedeutung, wenn die Gegenüberstellung der Szenen ausschließlich auf inhaltlichen oder strukturellen Merkmalen beruhen würde, wodurch eine Verbindung nicht eindeutig zu beweisen wäre. In dem Moment jedoch, in welchem beide Szenen die Schlusszenen sind und zudem weitere Homer-Bezüge in diesen Tragödien festzustellen sind, gewinnt das Verhältnis zwischen den Schlusszenen eine unübersehbare Tragweite.

Bis heute beschäftigt sich keine Studie mit dieser Überlegung. Die Verbindung zwischen den Schlussteilen der untersuchten Tragödien und jenen der erhaltenen Epen ist bisher nicht betrachtet worden. Die Annahme dieses intertextuellen Bezuges bei Aischylos ist jedoch keine kühne Behauptung, sondern sie ergibt sich aus dem allgemeinen episch-homerischen Kontext der Tragödien. Die hier vertretene These lautet also, dass die intertextuellen Bezüge in den Schlusszenen der Tragödien besonders deutlich sind, womit ein weiterer Beweis für den stetigen Rückgriff auf Homer gegeben werden kann.

Was bereits für die Szenen des vorangehenden Kapitels galt, nämlich dass sie bei der Abtrennung vom übrigen Werk ihre Bedeutung nicht einbüßen, gilt auch für diese Szenen. Einzige Ausnahme hierbei ist, dass sie als Schlusszenen die Existenz einer Vorgeschichte in Anspruch nehmen. Diese Tatsache stört die Untersuchung jedoch nicht und kann deswegen außer Betracht bleiben. Eine neue Charakteristik

der aischyleischen Szenen ist die Erscheinung eines Kommos¹ in jeder Schlusszene. Jedes der drei Dramen, die analysiert werden sollen, enthält in der Schlusszene einen langen Kommos, der zwischen Hauptperson und Chor stattfindet und der das Stück zu Ende führt.

Das folgende Kapitel ist in drei Unterkapitel eingeteilt. In der ersten Einheit wird die Xerxes-Szene der *Perser* vor der Folie der Schlusszene der *Ilias* behandelt. Die Trauer angesichts der Katastrophe in Griechenland wird auf dieselbe Weise zum Ausdruck gebracht wie die Trauer über den Verlust Hektors. In der zweiten Einheit wird die Schlusszene der *Sieben gegen Theben* wiederum vor dem Hintergrund der Schlusszene der *Ilias* behandelt. Dabei wird gezeigt, dass die Analogie in diesem Fall viel deutlicher ist als in der vorangehenden Einheit, nicht nur da der Tod des Eteokles und des Polyneikes mit dem Tod Hektors parallelisiert werden kann, sondern auch da der weitere Rahmen ebenso in Übereinstimmung steht. In der dritten Einheit schließlich wird die Schlusszene der *Eumeniden* vor der Folie der Schlusszene der *Odyssee* untersucht. Der Freispruch Orestes und die Besänftigung der Erinnyen durch Athena werden hierin im Zusammenhang mit der Versöhnung der Ithaker mit Odysseus ebenfalls durch Athena betrachtet.

¹ Der tragische Kommos folgt konkreten Ausdrucksregeln. Dazu gehört, dass ein oder zwei Schauspieler abwechselnd mit dem Chor das Lied singen. Vgl. Nilsson P. M., *Der Ursprung der Tragödie*, in: *Opuscula selecta*, Vol. I., 1951, S. 61-110 (hier 85-87) und Alexiou M., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, S. 103, „The Kommos is first known as a specific type of tragic lament.“.

3.1 Die Schlusszene der Perser vs. diejenige der Ilias

„Nothing, to my mind, is more interesting in the artistic technique of the *Persae* than Aeschylus' handling of the closing scene.“, so lautet die Äußerung Winnington-Ingrams über die Schlusszene der *Perser*, also die Xerxes-Szene¹. Die Person, von der bis jetzt im Stück die Rede war², betritt nun die Bühne. Xerxes verkörpert die ganze Katastrophe und vertritt alle Anführer und Soldaten, die entweder ums Leben gekommen sind oder immer noch um ihr Überleben kämpfen³. Der Jammer des Urhebers des Unheils und das Chorgeleit führen das Stück zu Ende und tragen zur aristotelischen *κάθαρσις* der Zuschauer bei⁴. Kitto scheint anderer Meinung zu sein, denn er sieht Xerxes zwar als „Sünder“, der bestraft werden muss, aber darüber hinaus erkennt er keinen tragischen Helden im Stück⁵. Diese Schlusszene der an Homer orientierten Tragödie weist intertextuelle Bezüge zur Schlusszene der *Ilias* auf. Die Trauer und der Jammer, womit beide Werke schließen, werden auf gleiche Art inszeniert, wobei genau dieses Zusammenfallen am Ende die Allusion der Tragödie ans Epos versinnbildlicht.

Es ist jedoch ein wichtiger Unterschied festzustellen, der auf keinen Fall übergangen werden darf: Während bei Homer der Verlust Hektors⁶ im Zweikampf mit Achill zu diesen Klageliedern führt, wird bei Aischylos kein individueller Tod betrauert. Im Epos betrauern die Verwandten und das Volk den gefallenen Heerführer und bereiten das Begräbnis vor, wohingegen in der Tragödie der Protagonist und der Chor das missliche Geschick beklagen. Hier scheint also der intertextuelle Bezug zwischen den Szenen auf den ersten Blick nicht gegeben. Woran der Bezug zu Homer jedoch aufgezeigt werden kann, ist die Durchführung des γόος, die zweifellos in beiden Szenen ähnlich ist⁷. Denn beide Werke enden mit einem

¹ Vgl. Winnington-Ingram R. P., *Zeus in the Persae*, in: JHS, Vol. 93, 1973, S. 210-219 (hier 217).

² Vgl. Ireland S., *Dramatic Structure in the „Persae“ and „Prometheus“ of Aeschylus*, in: G&R, Vol. 20, 1973, S. 162-168 (hier 167), „The *Persae* ends with the appearance of one whose absence has been a prime source of interest.“

³ Vgl. Ireland, S. 167, „Xerxes is rather the material representation of the host destroyed.“

⁴ Vgl. Aristoteles, *Poetica*, 1449b.24-28.

⁵ Vgl. Kitto H. D. F., *Greek Tragedy*, London 1961³, S. 38, „Xerxes' ὕβρις led him to break a divine law. He sinned as Paris sinned, and Agamemnon; and like those sinners he was punished by Zeus through instruments chosen by Zeus.“, und S. 43-44, „If we must have a tragic hero, we are being disappointed [...] Xerxes will not serve as a tragic hero.“

⁶ Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1975, S. 155, sieht den Tod Hektors als die tragische Folge eines verhängnisvollen Fehlers, „Error is known by its consequences, and the tragic pathos is evoked, not by the fact of error, but as the meaning of error is experienced through consequences.“. Ihm schließt sich Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 89-105, an.

⁷ Der griechische Philologe Zerbos I., *Αἰσχύλου Τραγωδίαί*, Αθήνα 1975, S. 83-84, bringt diese Trauer mit den archaischen Klageliedern in Verbindung und will sogar die Fortsetzung dieses Brauchs bis heute in ländlichen Gebieten Griechenlands erkennen, „Ο θρήνος οὗτος ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὰ νεκρικὰ μοιρολόγια τῶν ἀρχαίων, τὰ ὅποια ἦσαν κυρίως αὐτοσχέδια, ἀνάλογα πρὸς τὰς περιστάσεις τὰς σχετικὰς μὲ τὸν θάνατον τῶν θρηνοῦμένων νεκρῶν. Τὸ ἔθιμον τοῦτο ἐπικρατεῖ καὶ μέχρι σήμερον εἰς πολλὰ μέρη τῆς ἐλληνικῆς ὑπαίθρου. Συνέρχονται γυναῖκες εἰς τὴν οἰκίαν

Trauerfall und dem Wehklagen über dieses Unglück, das den Persern in der Tragödie und den Trojanern im Epos zugestoßen ist. Diese strukturelle Parallele bringt den Schluss der *Perser* mit jenem aus der *Ilias* sehr deutlich in Verbindung.

γα δ' αιάζει τὰν ἐγγαίαν / ἦβαν Ξέρξαι κταμέναν (V. 922-923), spricht der Chor in seiner Empfangsrede und führt den Kommos ein⁸. Dieser Satz spiegelt die geheime Trauer, die ein Mensch fühlt, wenn er ihm teure Personen verliert (der lateinische Ausdruck *sunt lacrimae rerum* trifft eben diesen Sinn). Der Chor verharrt und empfängt den Heimkehrenden mit einem Unheil verkündenden Gesang, V. 935-936, πρόσφθογγόν σοι τ'νόστου τὰντ / κακοφάτιδα βοάν. Xerxes nimmt diese Belehrung an und gibt sogar zu, V. 940-941, ἴετ' αἰανῆ {καὶ} πάνδυστον / δύσθορον αὐδάν, wodurch er den Chor motiviert, den letzten Katalog zu ergreifen, V. 946-947, πενθητηῆρος / κλάγξω δ' αὖ γόον ἀρίδακρουν. Die Klage spitzt sich nach dem Katalog, also kurz vor dem Schluss, dergestalt zu⁹, dass Xerxes den Chor systematisch zum Klagen anspornt, V. 1046, ἔρρεσσ' ἔρρεσε καὶ στέναζ' ἐμήν χάριν, V. 1048 u. 1066, βόα νυν ἀντίδουπά μοι, und V. 1054, καὶ στέρν' ἄρασσε κἀπιβόα τὸ Μύσιον¹⁰. Mit diesen Klagen schließt Aischylos die Perser ab, wobei Xerxes noch beim Verlassen der Bühne das Beweinen durch den Chor in Anspruch nimmt, V. 1072, γοᾶσθ' ἀβροβάται, der in seine Forderung einwilligt, V. 1075, πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

Homer schließt sein Epos *Ilias* ebenfalls mit Äußerungen der Trauer ab. Im Gesang X und viel mehr im Ω findet das letzte Ereignis statt, bzw. das Geschehnis, das den Griechen den Weg für die Eroberung Trojas geebnet hat, d. h. der Tod des größten trojanischen Feldherrn, Hektor. Diesmal geht es nicht um Klagelieder, die sich an der Vernichtung des griechischen oder des trojanischen Heeres entzünden, wie dies bei Aischylos der Fall ist, sondern es handelt sich um den beklagten Verlust Hektors im Zweikampf mit Achill¹¹. Der trojanische Heerführer ist gestorben, und

τοῦ ἀποθανόντος καὶ μοιρολογοῦν ὄχι μόνον ὅταν ἔχουν ἐνώπιόν των τὸν νεκρόν, ἀλλὰ καὶ ὅταν ἀναγγέλλεται εἰς τοὺς συγγενεῖς ὁ θάνατος ἰδικοῦ των προσώπου.“.

⁸ Nach der Funktion des Kommos im Stück forscht eingehend Schenker D., *The Queen and the Chorus in Aeschylus' Persae*, in: Phoenix, Vol. 48, 1994, S. 283-293 (hier 290-293). In seiner Schlussforderung bemerkt er, „This Kommos, therefore, and its portrayal of the relationship between Xerxes and the Chorus, belies the worst of the Elders' earlier fears.“. Vgl. ferner Goldhill S., *Battle Narrative and Politics in Aeschylus' Persae*, in: JHS, Vol. 108, 1988, S. 189-193 (hier 193), „To write a *kommos* for a defeated enemy (especially a *kommos* for the Persian invaders to be performed in a public Athenian festival) is in itself a remarkable event.“.

⁹ Vgl. Avery H., *Dramatic Devices in Aeschylus' Persians*, in: AJPh, Vol. 85, 1964, S. 173-184 (hier 181).

¹⁰ Der antike Scholiast berichtet, Οἱ γὰρ Μυσοὶ καὶ οἱ Φρύγες εἰσὶ μάλιστα θρηνητικοί. Kurz vorher hat Aischylos durch, V. 939, Μαριανδυνού θρηνητήρος, noch einmal auf einen für seine Trauerritten berühmten asiatischen Volksstamm angespielt. Dass die orientalischen Völker sehr bekannt für ihre Traueritten waren, zeigt auch das Scholion in den platonischen *Leges*, 800e, 1-3, im Ausdruck Καρικῆ τιμι μούση, δοκοῦσι γὰρ οἱ Κᾶρες θρηνηδοί τινες εἶναι καὶ ἀλλοτρίους νεκροὺς ἐπὶ μισθῶ θρηνεῖν.

¹¹ Das Verhältnis zwischen diesen beiden Helden stellt Redfield dar, S. 29, „Achilles is the great hero of the *Iliad*, and the *Iliad* is the story of the death of a hero; but Achilles does not die in the *Iliad*. The death of Achilles – or rather, his mortality – is a ruling fatality of the *Iliad*, but the pathos of the poem is concentrated in the death of Hector. The first line of the poem, as everyone remembers, is: The

man verfolgt die Konsequenzen bzw. den Widerhall dieses Ereignisses auf die Verwandten und die übrige Bevölkerung. Im Prinzip bricht die Trauer sofort mit der Verkündung von Hektors Entschluss, Achill entgegenzutreten, aus. Sobald der mahnende Versuch von Priamos, seinen Sohn von diesem Duell abzuhalten, gescheitert ist, setzen die Klagelieder ein (X 77-80). Dieselben Verse werden gleich nach Ende des Duells in leicht veränderten Worten wiederholt, doch mit dem Unterschied, dass jetzt noch ein Element hinzugefügt ist, die Ausdehnung der Trauer auf das ganze Volk, X 408-409, ἀμφὶ δὲ λαοί / κωκυτῶ τ' εἶχοντο καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστυ. Es folgen nacheinander die Klagen von Priamos¹², Hekabe und Andromache, während gelegentlich die Beteiligung aller Bürger an der Trauer angedeutet wird, X 429, ἐπὶ δὲ στενάχοντο πολῖται, und X 515, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. Trotzdem bricht die umfassende Trauer erst im letzten Gesang aus und fällt mit dem Schluss zusammen, eine Tatsache, die die Bezugnahme der Tragödie auf das Epos verrät. Nachdem Priamos den Leichnam seines Sohnes losgekauft hat, kehrt er stöhnend und klagend in die Stadt zurück, Ω 696-697, οἱ δ' ἐς ἄστυ ἔλων οἰμωγῇ τε στοναχῇ τε / ἴππους, ἡμίονοι δὲ νέκυν φέρων, und die Mitteilung Kassandras versetzt alle in unaufhörliche Trauer, Ω 708, πάντας γὰρ ἀνάσχετον ἴκετο πένθος, und Ω 712, κλαίων δ' ἀμφισταθ' ὄμιλος. Des Weiteren wird eine besondere Eigenschaft eines jeden antiken Trauerritus erwähnt, und zwar die Anstellung ‚offizieller‘ Klagemänner und Klageweiber, Ω 720-722, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς / θορήνων ἐξάρχους¹³, οἳ τε στονόεσαν ἀοιδῆν / οἳ μὲν ἄρ' ἐθορήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες¹⁴. Wie im Gesang X erfolgt hier ebenso die Totenklage seitens der engen Verwandten nacheinander, und zwar in der Reihenfolge Andromache, Hekabe, Helena, Priamos.

Über das Hauptthema können beide Szenen in Verbindung gebracht werden und mit ihm ist der intertextuelle Bezug erwiesen: Die Klagen der Tragödie aufgrund des Untergangs von Xerxes und der völligen Vernichtung einerseits und die Trauer über den Fall Hektors im Epos andererseits. Die gleichartige Darstellung dieser

wrath, sing, goddess, of Peleus' son Achilles [...] (I.1). We should also remember the last line: [...] so they completed the burial of horse-taming Hector. (XXIV.804).“.

¹² Über die Gestalt des trauernden Vaters urteilt Romilly, S. 31, „Dans l'ensemble, Homère paraît avoir été comme hanté par cette idée du père en deuil, que les tragiques grecs devaient si souvent reprendre.“.

¹³ Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 48, gebraucht gerade diese Phrase, um die Position des Xerxes im Kommos zu kennzeichnen und um auf den Bezug zu Homer anzuspielen, „Dann stellt sich Xerxes an die Spitze des Chores als ἐξάρχων θορήνου und sie setzen sich mit den wilden Gesten und Weiseneines Leichenzuges in Bewegung.“. Vgl. noch Schuol M., *Sänger und Gesang in der Odyssee*, in: *Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee*, Hrsg. Luther A., München 2006, S. 139-162 (hier 149), „Auch die bei der Totenklage um Hektor anwesenden Sänger (ἐξάρχοι) haben zumindest als spezialisierte Solosänger, vielleicht sogar als Berufsmusiker, für diesen Anlaß zu gelten. [...] Demzufolge ist diese Form der Totenklage als Gemeinschaftsgesang zu beurteilen, der unter Leitung des ἐξάρχου im Chor ausgeführt wird.“.

¹⁴ Vgl. Alexiou M., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, S. 10, „In the classical period the main responsibility for lamentation rested with the next of kin, particularly the women. But throughout antiquity there persisted the custom of hiring or compelling strangers to lament at funerals.“.

Reaktionen prägt das Ende beider Werke und stellt die Verbindung zwischen beiden Schlusszenen dar. Darüber hinaus ist die Trauer an sich so ähnlich dargestellt, dass man auch hier von einem intertextuellen Bezug sprechen kann.

Ganz häufig im Verlauf des Dramas wird darauf hingewiesen, wie Xerxes auftritt bzw. wie seine Kleidung aussehen wird¹⁵. Die erste Anspielung befindet sich bereits in der Parodos, V. 125, βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέσηι λακίς. In der Erzählung vo Atossas' Traum¹⁶ taucht ebenfalls ein eindeutiger Hinweis auf, V. 198-199, τὸν δ' ὅπως ὄραϊ / Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι. Die dritte Erwähnung findet durch den Boten statt, V. 468, ῥήξας δὲ πέπλους κἀνακωκύσας λιγύ. Die deutlichste Bemerkung jedoch macht Dareios selbst am Ende seiner Voraussagen, V. 834-836, πάντα γάρ / κακῶν ὑπ' ἄλλους λακίδες ἀμφὶ σώματι / στημοροραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων (die Königin wiederholt kurze Zeit später diese Worte, V. 847-848, ἀτιμίαν γε παιδὸς ἀμφὶ σώματι / ἐσθημάτων κλυοῦσαν, ἣ νιν ἀμπέχει)¹⁷. Durch all diese Vorausdeutungen auf die zerrissene Kleidung benötigt der Dichter keinen zusätzlichen Hinweis und verzichtet so beim Auftritt des Xerxes auf eine direkte Beschreibung, während erst später Xerxes selbst sagt, V. 1030, πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακοῦ¹⁸. In diesem Zusammenhang ist auch die Mitteilung von Xerxes, V. 1036, γυμνός εἰμι προπομπῶν, erwähnenswert. Aischylos bringt die Tatsache, dass dieser zerrissene Kleider trägt, in Zusammenhang mit der

¹⁵ Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 24-25, reiht alle diese Kleiderbilder in ein „Kleidermotiv“ ein, über dessen Technik er schreibt, „Diese Technik besteht in der Einführung eines Motivs durch Bilder, Weiterführung durch zunehmenden Übergang in die Realsphäre und (eventuell am Ende) Abschluss durch Sichtbarmachung der dem Motiv zugrundeliegenden Idee in szenischen Vorgängen.“. Es fehlen jedoch von seiner Untersuchung die Analyse der Andeutungen in der Entfaltung der Erzählung und die Bedeutsamkeit für die dramatische Reflexion sowie die Bezugnahme auf andere, zeitgenössische oder frühere Werke, während er sich bloß auf den Unterschied zwischen den orientalischen und griechischen Kleidergewohnheiten beschränkt. Court B., *Die dramatische Technik des Aischylos*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1994, S. 35-36, spricht von einem Leitmotiv, „[...] dass der Wiederholung dieses Motivs eine besondere Bedeutung zukommt.“, und fügt noch hinzu, „Dieser dem Publikum sichtbare Zustand des Großkönigs dient dazu, die Niederlage Persiens sinnfällig zu machen, ein Eindruck, der das ganze Stück hindurch sorgfältig vorbereitet wird.“.

¹⁶ Vgl. Lennig R., *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides*, Diss., Berlin 1969, S. 52, „Das letzte Bild der Tragödie war vorbereitet im letzten Bild des Traums, wo Xerxes durch Zerreißen der Kleider in das ihm gebührende Verhältnis zu Dareios zurücktritt und Vater und Sohn, Alt und Jung die Einheit der Tradition wieder herstellen, die der Sohn mit der Fahrt übers Meer durchbrochen hatte.“. Devereux G., *Dreams in Greek Tragedy*, Berkley / Los Angeles 1976, S. 3-20, bietet eine psychologische Interpretation.

¹⁷ Vgl. Hall E., *Aeschylus, Persians*, Warminster 1997, S. 175, „Xerxes finally recapitulates in lyrics the crucial detail which the Queen dreamt about, the messenger first reported, Dareios described, and the Queen repeated.“.

¹⁸ Avery, S. 182-183, vertritt die kühne und meiner Meinung nach unglaubwürdige Ansicht, dass sich Xerxes auf der Bühne neue Tracht anzieht, die ihm die Königin zuvor besorgt hat, „[...] it seems very likely that 1038 marks the point at which Xerxes put on new and undamaged royal robes. The clothes could have been brought out on the stage by the Queen (cf. 849-51) [...]“.

Ausrottung des Heeres¹⁹. Die Beschreibung erschöpft sich jedoch nicht in den Bemerkungen über das schon stattgefundenene Zerfetzen der Kleidung, sondern das Zerreißen der königlichen Gewänder setzt sich „live“ auf der Bühne fort, V. 1061, πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμηῖ χειρῶν, wo noch das erniedrigende Ausreißen des Bartes hinzukommt, V. 1056, καί μοι γενεῖου πέρθε λευκήρη τρίχα²⁰. Es ist keine eindrucklichere Darstellung des griechischen Triumphs bei Salamis denkbar, als durch das abstoßende Bild des niedergeschlagenen Königs, der selbst seine Kleidung zerreißt und seine imposante Erscheinung zerstört²¹.

Das Motiv kommt bei Homer in der Schlusszene der *Ilias* vor, als Priamos sich sein weißes Haar rauft, X 77-78, πολιὰς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χειρσὶν / τίλλων ἐκ κεφαλῆς²², und Hekabe, die so genannte „mater dolorosa“²³, sich gleichfalls das Haar abschneidet und ihren Schleier ablegt, X 405-407, ἦ δέ νυ μήτηρ / τίλλε κόμη²⁴, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔριψε καλύπτρην / τηλόσε. Ähnliches taucht auch in den *Persern* auf, doch nicht in der Schlusszene, sondern im Stasimon nach der Enthüllung der Katastrophe, als der Chor den Wiederhall des Übels auf die weibliche Bevölkerung besingt, V. 537-538, πολλὰ δ' ἀπαλαῖς χειρὶ καλύπτρας²⁵ /

¹⁹ Vgl. Avery, S. 183, „This interpretation of the last scene binds it more closely to the rest of the play and gives it a significance beyond merely a long dirge. It brings together the motives of the play: the totality of the disaster, the unexpectedness of it, the clothing.“

²⁰ Dass diese Sitte ursprünglich orientalisches ist, lässt auch Herodot erkennen, 3.66.1-3, Πέρσαι δὲ ὡς τὸν βασιλέα εἶδον ἀνακλαύσαντα, πάντες τὰ τε ἐσθῆτος ἐχόμενα εἶχον, ταῦτα κατηρέϊκοντο καὶ οἰμωγῇ ἀφθόνῳ διεχρέωντο. Vgl. ferner Roussel L., *Eschyle, Les Perses*, Montpellier 1960, S. 424-425, „Déchirer ses vêtements, ce n'est pas un rite ignoré des Grecs, mais il semble que ce soit un rite plus particulièrement oriental.“

²¹ Caldwell R. S., *The Pattern of Aeschylean Tragedy*, in: TAPhA, Vol. 101, 1970, S. 77-94 (hier 83), entdeckt eine verborgene „narcissistic oscillation“ und fasst die detaillierte Ausmalung der Zerfetzung als Bekundung des Narzissmus auf, „Psychologically, this action (the tearing of clothing) denotes Xerxes' reduction to childishness and the destruction of his narcissistic desires; concern for one's clothing and other forms of body adornment are basic manifestations of narcissism.“

²² Kurze Zeit später ergreift Hekabe, die auf ihre Brust deutet, das Wort und bittet Hektor um Mitleid, X 82-83, Ἐκτορ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον / αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον. Durch seine Beweisführung bringt O'Neill K., *Aeschylus, Homer, and the Serpent at the Breast*, in: Phoenix, Vol. 52, 1998, S. 216-229 (hier 227), dieses Bild mit dem entsprechenden aus den *Choephoren*, V. 896-898, ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα / οὐλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα, in Verbindung und fügt am Ende die Schlussfolgerung hinzu, „The intertextual relationship between the *Oresteia* and *Iliad* 22 is established through the imagery and *dramatis personae* common to both texts.“. Vgl. auch Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 229.

²³ Vgl. Romilly, S. 163.

²⁴ Dass das Abschneiden des Haars als ein übliches Zeichen der Trauer in der episch-homerischen bzw. heroischen Zeit galt, zeigt die große Fülle von Zitaten aus beiden Epen. Im δ 197-198 z. B. liest man, Τοῦτο νυ καὶ γέρας οἶον οἰζυροῖσι βροτοῖσιν, / κείρασθαί τε κώμην βαλέειν τ' ἀπὸ δάκρυ παρειῶν. Die anderen Stellen sind, K 15, Σ 22-33, T 284-286, X 33-34, Ψ 135-136 u. 141-151.

²⁵ Das seltene Wort καλύπτρα verwendet unter den Tragikern ausschließlich Aischylos, sogar dreimal, *Hiketiden*, V. 122 u. 133, Σιδόνιαι καλύπτραι, und *Choephoren*, V. 811, ὄμμασι <ν ἐκ> δνοφερᾶς καλύπτρας, – eine spätere Erscheinung bei Lykophron in seiner *Alexandra*, V. 337, ὁ πρὸς καλύπτρης τῆς ὀμαίμονος τάλας, ist nicht von großer Bedeutung –, während es bei Homer genauso

κατερεικόμεναι. Die Trauer wird von ausdrucksstarken Gebärden begleitet, die in erster Linie mit der absichtlichen Beschädigung des Gesichts und der Gewänder zusammenhängen. Genauso wie die Eltern des verstorbenen Kämpfers sich das Haar abschneiden und auf ihren majestätischen Ornat verzichten, zerreißt Xerxes in der gleichen Weise seine Gewänder und rauft sich seinen Kinnbart aus. Die Trauer beschränkt sich also in beiden Fällen nicht nur auf eine rein verbale Trauer oder auf ein einfaches Klagen, sondern ist immer von bestimmten Gesten begleitet, die der Szene ein besonderes Kolorit verleihen²⁶.

Eine weitere Argumentation für die Allusion bilden die Worte Xerxes', V. 931-933, ὄδ' ἐγών, οἰοῖ αἰακτός. / μέλεος γένναι γᾶι τε πατρώϊαι / κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν²⁷, wenn man sie vor der Folie der entsprechenden Worte Hektors, X 107, Ἐκτωρ ἦφι βίηφι πιθήσας ὤλεσεν λαόν, betrachtet. Die Zitate zeugen nicht nur von der Verantwortung des Feldherrn gegenüber seinem Heer sondern auch vom Bewusstsein gerade dieser Verantwortung. Sowohl Xerxes als auch Hektor wissen ganz genau, dass beide ein riesiges Heer führen, das gerade von ihnen, also von ihren positiven oder negativen Entscheidungen abhängig ist. Der Chor hat Xerxes bereits vorgeworfen, er habe die Perser angeführt und sei ihnen gleichzeitig zum Verhängnis geworden, V. 550-554, Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ / Ξέρξης δὲ πάντ' / ἐπέσπε²⁸ δυσφρόνως / βαρίδεσσι ποντίαις²⁹. Hektor enthüllt in einer Beichtrede seine Bedenken und befürchtet, dass er von seinen Mitbürgern angeklagt wird, weil er zu ehrgeizig handelte. Das Motiv tritt auch am Ende der *Odyssee* in Erscheinung, als Odysseus von den Verwandten der Freier dafür angeklagt wird, dass er im Feldzug gegen Troja viele tapferen Mitbürger zum Tod geführt habe, ω 427-428, τοὺς μὲν σὺν νήεσσιν ἄγων πολέας τε καὶ ἐσθλοὺς / ὤλεσε μὲν νῆας γλαφυράς, ἀπὸ δ' ὤλεσε λαούς³⁰. Jede Schuld sowohl

selten und nur an dieser Stelle und erneut in der *Odyssee*, ε 232 und κ 545, καλὴν χρυσεῖην, κεφαλῆ δ' ἐφύπερθε καλύπτουσαν, zu finden ist.

²⁶ Über die Miteinbeziehung von dramatischer und epischer Bekleidungsphraseologie urteilt Hall, S. 143, „The term of Xerxes' clothes, πέπλοι, which the chorus also wear (1060), is used in Homer only for women's raiment; in Greek literature it is rarely used for the male clothing, which usually consists of the ἱμάτιον or χλαῖνα.“

²⁷ Das Motiv der Verantwortung des Anführer-Königs kommt ebenso in den *Hiketiden* vor, als dem Pelasgos die schwere Entscheidung zufällt, den Danaostöchtern Schutz zu gewähren oder nicht. Er nimmt auf die Beschuldigung durch das Volk Rücksicht und kommt auf den Gedanken, V. 399-401, μὴ καὶ ποτε / εἴπημι λεώς, εἴ ποῦ τι μὴ λῶιον τύχοι, / “ἐπήλυδας τιμῶν ἀπώλεσας πόλιν“. Was hier von noch größerer Bedeutung sein mag, ist die asyndetische Form, die direkt auf das homerische Beispiel zurückgeht. Vgl. Grethlein J., *Asyl und Athen*, Diss., Stuttgart / Weimar 2003, S. 74, und ferner Lesky A., *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, in: JHS, Vol. 86, 1966, S. 78-85.

²⁸ Groeneboom P., *Aischylos' Perser*, deuts. Übers., Göttingen 1960, S. 121, vermutet hier eine Entlehnung von Homer, „πάντ' ἐπέσπεν: omnia administravit, ein Gebrauch von ἐφέπειν, den Aischylos von Homer übernommen haben kann, vgl. Z.B. μ 30 ἄρρην ἐφέπεσσκον.“

²⁹ „Xerxes was the leader, Xerxes the destroyer“, übersetzt sehr gelungen Rose H. J., *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Vol. I, Amsterdam 1957, S. 131, und Groeneboom, S. 121, „Xerxes hat geführt, Xerxes hat geführt ins Verderben“.

³⁰ Im aischyleischen *Agamemnon* begegnet sehr häufig das gleiche Motiv bezogen auf den Oberbefehlshabers, also des Agamemnon, dem oft ein krankhafter Ehrgeiz zugeschrieben wird.

im Epos als auch in der Tragödie belastet lediglich den Anführer, der stets nicht nur für das Ergebnis verantwortlich ist, sondern auch seinem Volk einen Rechenschaftsbericht zu geben hat. Abgesehen vom vergleichbaren Kontext verstärkt auch der Text an sich den Bezug, *Ξέρξης μὲν ἄγαγεν – τοὺς μὲν σὺν νήεσσιν ἄγων πολέας τε καὶ ἐσθλοὺς, Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν – ὤλεσεν μὲν νῆας γλαφυράς, ἀπὸ δ' ὤλεσε λαοὺς, ὤλεσεν λαόν,* und *Ξέρξης δὲ πάντ' / ἐπέσπε δυσφρόνως / βαρῖδεσσι ποντίαις – ὦ φίλοι, ἦ μέγα ἔργον ἀνήρ ὅδε μήσατ' Ἀχαιοῦς.*

Die Intertextualität ist jedoch trotz der bisher aufgezeigten Parallelen in den beiden Szenen noch nicht völlig bewiesen, da die Thematik sehr häufig in der antiken griechischen Literatur behandelt wird³¹. Zudem dürfen die Abweichungen zwischen Homer und Aischylos keines Falls übersehen werden. Die Betrachtung einer letzten Eigentümlichkeit, die sich unmittelbar auf die Funktion des ganzen Werkes bezieht, vermag wohl das darunter liegende intertextuelle Verhältnis verdeutlichen. Es handelt sich um die Position, an der beide Szenen im ganzen Werk stehen und die in beiden Fällen mit dem Schluss zusammenfällt.

Die Xerxes-Szene, also das Klagen des ehemals prächtigen Königs mitsamt den alten Adeligen und die Trauer über die Vernichtung des Heeres sowie den Verlust zahlloser Kämpfer und Anführer, stellt das letzte Bild einer vollständigen Aufführung dar. Die Erniedrigung Xerxes' und seine Klage über das Unheil sind das Schlussmotiv und der Nachhall, der nach dem Fall des Vorhangs bei den Zuschauern lebendig bleibt. Das Wehklagen führt das Stück zu Ende und schließt die Handlung ab, wobei nicht vergessen werden darf, dass es hier um eine einzelne Tragödie geht, die keiner Trilogie angehört, d. h. der Stoff der Handlung findet ausschließlich im Rahmen dieses Stückes ohne Vorbereitung oder Fortsetzung in einem anderen Stück statt³². Der γόος erscheint bei Homer wieder an derselben Stelle, also am Ende der *Ilias*, und schließt die umfangreiche Erzählung ab. Das Beweinen der Verwandten und die Beteiligung aller Bürger an der Trauer um den Tod Hektors lassen das Epos enden und fungieren als Schlusszene, die sogar fast zwei Gesänge (X und Ψ) einnimmt.

Klagen und Trauer stehen also am Ende sowohl der aischyleischen *Perser* als auch der homerischen *Ilias* und schließen die bereits ausgeführte Handlung ab. Beide Werke stimmen im Schluss insofern überein, als beide Schlusszenen eine tiefe Trauer verbindet. Die Seufzer Xerxes' wegen seines Misserfolgs in Griechenland entsprechen dem Wehklagen über den Tod Hektors seitens seiner Angehörigen, und

³¹ Vgl. Reiner E., *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart / Berlin 1938, S. 8-13, Wright E. S., *The form of laments in Greek tragedy*, Diss., Pennsylvania 1986, S. 19-37, und Schnyder B., *Angst in Szene gesetzt*, Diss., Tübingen 1995, S. 20.

³² Deichgräber K., *Die Persertetralogie des Aischylos*, Mainz 1974, S. 8-9, lehnt wohl mit Recht jegliche innerliche Beziehung zwischen allen drei Stücken bzw. jegliche Einheitlichkeit im Rahmen einer Trilogie ab, „Es versteht sich von selbst, daß man Aischylos nicht unterstellen darf, er habe etwa in der Weise zwischen dem „Argonautendrama“ Phineus und den Persern, vielleicht auch zwischen diesen und dem Glaukos einen Zusammenhang herstellen wollen, daß der Zug gegen Troja die Antwort der Griechen auf den Argonautenzug gewesen sei, der persische Angriff auf Griechenland letzthin ein Vergeltungsunternehmen für die Eroberung von Troja.“.

die aktive Teilnahme des Chores am Kommos spiegelt die nicht weiter ausgeführte Anteilnahme aller Trojaner im Epos wider. In den *Persern*, einem von der episch-homerischen Dichtung stark beeinflussten Drama, weist auch das Ende auf das Epos hin und versucht durch Umgestaltung einer der berühmtesten Szenen ihren geistigen Hintergrund durchscheinen zu lassen. Aischylos erzielt das Ende durch Einbettung der Schlusszene seines ständigen Vorbildes, also derjenigen der *Ilias*, so dass sein Publikum mit einem Echo aus der heroischen Poesie Homers das Theater verlässt.

Es ist zwar möglich, dass die Allusion der tragischen an die epische Szene aufgrund des überwiegenden γόος und die gemeinsame Funktion als Schlusszene argumentativ ausreichend nachgewiesen ist, aber die dargestellten Ereignisse variieren beim jeweiligen Dichter stark. Der individuelle Tod Hektors, der grob durch den Katalog der umgekommenen Anführer ersetzt wird (V. 955-1007), offenbart sich nirgends in der Tragödie³³, während die klagenden Familienangehörigen, anstelle derer Xerxes und der Chor hervortreten, ebenso fehlen. Diese Eigentümlichkeiten vermögen zwar gegen die Intertextualität zu sprechen, sollen jedoch gewissermaßen außer Betracht bleiben, da im Verhältnis zwischen den gegenübergestellten Szenen in diesem Kapitel keine Personenentsprechung erforderlich ist, sondern viel mehr eine Analogie im Rahmen und in der Positionierung der konkreten Szene im Werkschluss.

Soweit es die wörtlichen Anklänge betrifft, so sind sie in diesem letzten Abschnitt der Tragödie ausreichend vertreten. Das episch-homerische Wort ταρφύς (V. 927) verwendet unter den Tragikern nur Aischylos³⁴, wobei Groeneboom gerade diese adjektivische Endung auf -ύς als Ableitung von der entsprechenden epischen auffasst³⁵. Noch deutlicher ist der Homer-Bezug im Fall des Adjektivs έτεραλκής (V. 951), das im Epos am häufigsten in Verbindung mit νύκην auftaucht (Θ 171, Π 362, usw.) und das nicht nur bei Aischylos sondern bei allen älteren Dichtern überhaupt ein Hapax Legomenon ist³⁶. Ein weiteres Adjektiv, ἄρειος (V. 1026), lässt die episch-homerische Abstammung erkennen: Bei Homer bezieht sich es in dieser attischen Form immer auf τεῖχος (Δ 407, und O 736), andernfalls wird ἀρήιος verwendet³⁷. Das Verb ἰύζω (V. 1042) entlehnt dem Epos hauptsächlich Aischylos (P 66, ἰύζουσι), wobei es auch Sophokles vertraut ist (*Trachiniae*, V. 787)³⁸. Über das epische Adjektiv στονόεις (V. 1053) in Zusammenhang mit πλαγά schreibt Sideras mit Recht, „Mit dem aischyleischen στονόεσσα πλαγά hätte man erst κήδεα ... στονόεντα (ι 12) und dann Timoth. Pers. 185 (= Fr. 791 col. v 185) στονόεντα ἄλγη vergleichen müssen“³⁹.

³³ Romilly, S. 11, bemerkt auch den Unterschied zwischen dem Untergang eines ganzen Volkes und dem Verlust einer einzigen Person, „De plus, il s’agit chez Eschyle (Les Perses) de tout un peuple, alors qu’Homère dresse en Hector l’image d’un homme, unique, ardent, ami de tous, dont la mort devient ainsi à jamais emblématique.“

³⁴ Vgl. Sideras, S. 73, und Garson R. W., *Aspects of Aeschylus’ Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 1).

³⁵ Vgl. Groeneboom, S. 184.

³⁶ Vgl. Sideras, S. 59-60.

³⁷ Vgl. Sideras, S. 50.

³⁸ Vgl. Sideras, S. 88.

³⁹ Vgl. Sideras, S. 73.

Als letzter Beleg darf das Substantiv ἄθριον (V. 1062) gelten, das bei Homer im Wesentlichen für die Pferdemaße gebraucht wird (Θ 24, usw.), wohingegen es bei den späteren Dichtern das gepflegte Haupthaar allgemein bezeichnet⁴⁰.

⁴⁰ Vgl. Sideras, S. 23.

3.2 Die Schlusszene der Sieben gegen Theben vs. diejenige der Ilias

Über die Echtheit des Endes der *Sieben* diskutierte die Forschung bisher sehr intensiv¹, doch die Gelehrten schenkten häufig manch anderen, vielleicht ebenso wichtigen Elementen dieses Abschnittes, die einer tieferen Analyse bedürfen und zu einer Neuinterpretation des kriegerischsten Dramas von Aischylos führen können, wenig oder keine Beachtung. Über die allgemeine Problematik hinaus soll in dieser Einheit eine neue philologische These aufgestellt werden, im Rahmen derer das Ende der *Sieben* vor der Folie des Endes der *Ilias* betrachtet wird. Der Verlust der Brüder im Zweikampf entspricht dem Tod Hektors beim Duell mit Achill, und die Trauer des Chores mitsamt den gerade aufgetretenen Schwestern gleicht dem Beweinen und den Klagen der Verwandten bei Hektors Bestattung. Der Tod der Feldherren auf dem Schlachtfeld einerseits und die dadurch hervorgerufene Trauer andererseits lassen eine Gegenüberstellung der Szenen zu, wobei das Einsetzen direkt am Ende der Schlüssel zur Rechtfertigung der Intertextualität ist.

Zu Beginn des Dramas – abgesehen vom Prolog, der zwischen Männern abläuft – ist die Handlung hauptsächlich aus der weiblichen Perspektive der Jungfrauen geschildert, die im Kontrast zur männlichen Welt in den sieben

¹ Die Diskussion begann, als Franz J., *Die Didaskalie zu Aischylos Septem contra Thebas*, Berlin 1848, die Didaskalie der *Sieben* vom Medicean Manuskript veröffentlichen ließ und das Stück in der dritten Stelle einreichte. Dies zog die Reaktion von Bergk T., *Griechische Literaturgeschichte*, Vol. III, Hrsg. Hinrichs G. L., Berlin 1884, S. 302-303, nach sich, der zum ersten Mal die Echtheit der Schlusszene in Zweifel zog und behauptete, es sei unmöglich, dass ein neues Problem am Ende der Trilogie in Erscheinung trete – Lloyd-Jones H., *The End of the Seven against Thebes*, in: CQ, Vol. 9, 1959, S. 80-115 (hier 80), bezeichnet Bergks Argumentation als „the root of the whole modern discussion of the problem“. Bergk folgerte, dass sowohl die Anapästien V. 861-874 und die lyrische Stichomythie V. 961-1004 als auch alles nach V. 1005 dem Interpolator zuzuschreiben sind, und kam zur Schlussforderung, Antigone und Ismene seien von einem nachaischyloischen Interpolator unter dem Einfluss der sophokleischen *Antigone* in den Text eingeführt worden, vielleicht vom Sohn des Aischylos, Euphorion, der viermal mit Dramen seines Vaters gewann – vgl. West L. M., *Iliad and Aethiopsis on the Stage: Aeschylus and Son*, in: CQ, Vol. 50, 2000, S. 338-352. Des Weiteren ist die Auffassung von Wilamowitz-Moellndorff v. U., *Drei Schlusscenen griechischer Dramen*, in: Sitz. der Berl. Akad., 1903, S. 436, und *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 88-95, aufgekommen, der das Thema wieder in die Zeitgeschichte gezogen hat, da seine Vorstellung und Argumentation kaum von jenen seines Vorläufers abweichen. Im 20. Jahrhundert wurde wiederum eine Fülle von Büchern und Artikeln veröffentlicht, die das Thema erschöpften, indem sie jede mögliche Erläuterung und Erklärung anboten, wobei die Mehrheit stets die Thesen der Vorreiter nachvollzieht, Wundt M., *Die Schlusscene der Sieben gegen Theben*, in: Philologus, Vol. 65, 1906, S. 357-381, Platt A., *The Last Scene of the Seven against Thebes*, in: CR, Vol. 26, 1912, S. 141-144, Kohl R., *Zum Schluss von Aischylos Sieben gegen Theben*, in: Philologus, Vol. 76, 1920, S. 208-213, Manginas C. S., *Ἡ γυναισιότης τοῦ τελευταίου μέρους τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας τοῦ Αἰσχύλου*, in: Athena, Vol. 57, 1953, Pötscher W., *Zum Schluss der Sieben gegen Theben*, in: Eranos, Vol. 56, 1958, S. 140-154, Fraenkel E., *Zum Schluss der Sieben gegen Theben*, in: Mus. Helv., Vol. 21, 1964, Dawe R. D., *The End of the Seven against Thebes*, in: CQ, Vol. 17, 1967, S. 16-28, Nicolaus P., *Die Frage nach der Echtheit der Schlusszene von Aischylos' Sieben*, Diss., Tübingen 1967, Petersmann H., *Zum Schluss von Aischylos' Sieben gegen Theben*, in: ZAnt, Vol. 22, 1972, Erbse H., *Zur Exodos der Sieben (Aisch. Sept. 1005-1078)*, in: Serta Turyniana, Urbana 1974, Brown A. L., *The End of the Seven against Thebes*, in: CQ, Vol. 26, 1976, S. 206-219, und Orwin C., *Feminine Justice: The End of the Seven against Thebes*, in: CPh, Vol. 75, 1980, S. 187-196.

Redenpaaren zur Geltung kommt, bis ebenfalls eine Frauenszene die Tragödie abschließt². Man kann darin die Absicht des Dichters erkennen, ein Wechselspiel zwischen weiblichen und männlichen Gestalten entstehen zu lassen. Die Schlusszene leitet ein Bote ein, der vor allem die Rettung der Stadt verkündet, V. 793, πόλις πέφευγεν ἥδε δούλιον ζυγόν, und danach stockend und rätselhaft den doppelten Tod der Brüder mitteilt, V. 805, ἄνδρες τεθνᾶσιν ἐκ χειρῶν αὐτοκτόνων. Er tritt bald ab, und der Chor bricht in Klagelieder über die Rache Ödipus' aus³, V. 832-833, ὦ μέλαινα καὶ τελεία / γένεος Οἰδίου τ' ἀρά⁴. Sehr auffallend überwiegt in diesem Teil das Fluchmotiv, das vom Anfang an bis zum Ausbruch Eteokles' nach der Erkenntnis seines verhängnisvollem Loses präsent ist, soweit man die λύσις der Tragödie annähert, und das stets aufs Neue durchscheint und die Handlung vorantreibt. Während der Chor die Ankunft des Leichenzuges ankündigt, V. 846-847, ἦλθε δ' αἰ- / ακτὰ πῆματ' οὐ λόγῳ, und mit Klageliedern auftritt, betreten auch die Schwestern die Bühne, V. 861-862, ἀλλὰ γὰρ ἦκουσ' αἴδ' ἐπὶ προᾶγος / πικρὸν Ἀντιγόνη τ' ἠδ' Ἰσμήνη. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Antigone und Ismene am Klagelied teilnehmen, und, wenn ja, wann dann, d. h. während sie auftreten, oder erst später in Vers 961, während der in zwei Halbchöre aufgeteilte Chor den Kommos alleine führt? Die Meinungen variieren so stark, dass es unmöglich scheint, eine als die Wahrscheinlichste oder als die Richtige zu bestimmen. Trotzdem ist die Tendenz zu wahren, dass die alten Philologen bzw. Herausgeber den Einzug der Schwestern ins Lied mehr oder weniger mit dem Vers 961, – παισθεὶς ἔπαισας. – σὺ

² Vgl. Zimmermann B., *Aischylos und Homer*, in: Lexis, Vol. 22, 2004, S. 191-199 (hier 193).

³ Vgl. Cameron D. H., *The Debt of Earth in the Seven against Thebes*, in: TAPhA, Vol. 95, 1964, S. 1-8, (hier 2-3), „There are four traditions which give reasons why Oedipus cursed Eteocles and Polynices [...]“, es folgt eine kurze zusammenfassende Darstellung der Traditionen.

⁴ Der Anfang des Chorliedes, das mit Anrufung des Zeus und der Schutzgötter der Stadt beginnt und als ersten Umstand die Rettung der Stadt (wie vorher auch der Bote) in Erwähnung zieht, V. 822-824, ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι / δαίμονες, οἱ δὴ Κάδμου πύργους / τοῦσδε ὄυεσθαι, darf nicht übersehen werden. Es stellt sich die Frage, ob die aischyleische Problematik mehr Interesse für das Schicksal der Stadt als für dasjenige des Laiosgeschlechtes zeigt, oder ob es sich nur um die Vorstufe, also die Vorbereitung für die gravierende Meldung über den Verlust der Brüder, handelt. Die Antwort hängt mit der Stellung des Eteokles im Werk zusammen. Ist er hier nur König von Theben oder vielmehr der Sohn des Ödipus? Die erste Annahme führt zur Rettung der Stadt als Hauptgewichtung, die zweite dagegen zur Verkettung der Untaten. Wilamowitz war der erste, der diese Zwiespältigkeit der *Sieben* gesehen hat, in: Ind. Lect. Sestius Gottingae, 1895, bzw. *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, S. 199, „Septem adversus Thebas bipertita est; conjunxit enim Aeschylus interitum Labdacidarum, rem vere tragicam, cum epica fabula, quae Septem ducum cladem celebrabat, neque defendi possit, si quis Aristoteli et Lessingio confisus actionis unitatem neglexisse crimini ei dederit.“, in: Hermes, Vol. 32, 1897, S. 390, „Die Sieben haben überhaupt nicht erreicht, dass die zwei Stoffe, die Rettung Thebens und der Untergang des sündigen Hauses, miteinander verschmolzen.“, in: SBB, S. 438, „Sein ganzes Drama hat zwei disharmonische Grundmotive. Die eine ist die Oidipodie, die delphische exemplifatorische Geschichte von dem Ungehorsam des Laios, dem Fluch des Oidipus, dem Untergange des sündigen Bluts. Das hat mit dem Wechselmorde der Brüder sein Ende. Das andere ist die siegreiche Verteidigung Thebens gegen die Argeier, der Untergang der Sieben. [...] Hier ist Eteokles der hochherzige Retter des Vaterlandes, der untadelige Held.“, und A. I., S. 67, „Die Zwiespältigkeit der Überlieferung, die den Dichter zur Schöpfung seines Eteokles geführt hat, geht durch das ganze Drama.“.

δ' ἔθανες κατακτανών, identifizieren (Schütz, Hermann, Paley, Dindorf, Kirchhoff, Wecklein), während die neuen bevorzugen, zu schweigen und die Schwestern aus dem Lied zu lassen (Wilamowitz, Mazon, Groeneboom, Page, Hutchinson, West). Eine detaillierte Beobachtung des Inhalts und des Aufbaus der Strophen und Antistrophen ergibt, dass die gerade aufgetretenen Schwestern Antigone und Ismene wie der Epikhephales der Halbchöre angesehen werden sollen, indem die Frage, ob sie mitsingen oder nicht, noch im Dunkeln bleibt⁵. Es entsteht also ein Kommos, der aus vier Strophenpaaren besteht und schließlich zu einer Stichomythie von Klagen führt.

Die Ilias endet ebenso mit der Bestattung⁶ des Gefallenen und den Klageliedern der Angehörigen. Das Opfer in diesem Fall ist wiederum ein Anführer, ja sogar der Feldherr und Sohn des trojanischen Königs, Hektor, selbst. Freilich fängt das Weinen und die Trauer um Hektor erst im Gesang X an, ehe Achill den Leib des Getöteten schändet und so das Wehklagen der Eltern verursacht (X 405-515). Der Aufbau beider homerischen Abschnitte legt nahe, als Kommos anerkannt zu werden, eine Tatsache, die sie ja zur Vorlage für Aischylos macht. Die Schändung des Leichnams von Hektor durch Achill im X bewirkt den Klageausbruch der Verwandten und signalisiert die λύσις des Epos. Nacheinander kommt das Trauern der einzelnen Verwandten, also des Priamos, der Hekabe und der Andromache, zum Ausdruck, während die kurzen Phrasen, X 429, ἐπὶ δὲ στενάχοντο πολῖται, und X 515, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες, die Beteiligung des ganzen Volkes an der Trauer kennzeichnen⁷. Im Gesang Ω fängt die entsprechende Szene erst in Vers 689 an, als Priamos nach dem Freikaufen von Hektors Leichnam aus der griechischen Kaserne zurückkommt und seine Ankunft von Kassandra angekündigt wird. Die Seherin spielt hier die Rolle des Boten der *Sieben*. So wie dieser den Ausgang der Belagerung mitteilt, setzt sie ihre Mitbürger über die Rückkehr der Bittgesandtschaft in Kenntnis. Das Jammern breitet sich in der ganzen Stadt aus, während zu Hause ‚offizielle‘ Klagemänner, Ω 720-721, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς / θρήνων ἐξάρχους, und viele

⁵ Scott W. C., *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover / London 1984, S. 162-163, schließt die Schwestern vom Klagelied aus, doch schreibt er ihnen die Fortsetzung der Ode ab Vers 875 zu, „The appearance of two new characters, Antigone and Ismene, begins the final action of the play (861); the interruption of the strophic song of the chorus, the astrophic lyric iambs (848-60), the new anapaestic introduction to accompany the processional entrance of the sisters (861-74), and the announcement of a more formal lament (863-865) are all indications of a new beginning to its song. When the women finish the ode, the sisters take up the antistrophical lament as the procession begins to move offstage; but suddenly the herald interrupts, creating another nonstrophic conclusion to their lyric, canceling their plans and sending disorder into the conclusion of the play.“.

⁶ Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1975, S. 167, spricht von einem Beerdigungs-Leitmotiv, das erst im Gesang A beginnt, „The matter of funerals runs through the *Iliad*, beginning with the pyres kindled to burn those dead of the plague before the action of the poem has properly begun (I.52).“. Vgl. dazu Segal C., *The Thema of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, in: *Mnemosyne*, Vol. 17, 1971.

⁷ Von großer Bedeutung ist das Adjektiv αἰνόμορος (X 481), das Andromache ausspricht, und das in der Tragödie ausschließlich bei Aischylos und sogar in der Schlusszene der *Sieben* vorkommt, V. 904, δι' ὧν αἰνομόροις. Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 44.

Klageweiber, Ω 722, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες, das Beweinen durchführen⁸. Des Weiteren finden die persönlichen Trauerreden der Familienangehörigen statt, zuerst spricht Andromache, die Gattin, anschließend Hekabe, die Mutter, daraufhin Helena, die Schwägerin, bis schließlich Priamos, der zerknirschte Vater, das Wort übernimmt und statt einer Äußerung der Trauer die baldige Feuerbestattung fordert⁹.

Die zu vergleichenden Szenen bestehen inhaltlich aus den Klagen über den Verlust der Hauptanführer¹⁰. Das Verhältnis der jeweiligen Szene im dichterischen Gesamtkontext und vor allem die Funktion der Intertextualität sollen nun in einem Überblick dargestellt werden. Die Hauptpersonen der Tragödie sind einerseits die Schwestern der Gefallenen, Antigone und Ismene, und andererseits der Chor, während die Anwesenheit des Boten auf der Bühne nur kurz und belanglos ist. Im Epos hat man ebenso mit bestimmten Persönlichkeiten zu tun, indem die Menge der Bürger und andere Gestalten meist im Hintergrund bleiben, sodass eine Personenentsprechung nicht völlig zu verleugnen wäre¹¹. Die weiblichen Figuren überwiegen sowohl bei Aischylos als auch bei Homer, sie äußern sich sogar und reagieren auf ähnliche Weise. Über die einzelnen Personen hinaus ist die Bürgerschaft des Epos, die zwar spärlich aber immer maßgeblich eingreift, in der Tragödie durch den Chor der Jungfrauen ersetzt, der die Gesamtheit der Thebaner vertritt – abgesehen davon, dass die Wichtigkeit des Chores am Ende der *Sieben* ersten Ranges ist, im Gegensatz zu der sekundären Rolle der Bürger im Epos. Trotzdem tauchen im Epos die ἑξαρχοὶ θορήνων auf, deren Funktion deutlich an jene des Chores erinnert. Schließlich kann Cassandra parallel zum Boten im Drama betrachtet werden, denn beide spielen die Rolle eines Verkünders, dessen Auftrag es ist, der belagerten Bevölkerung zu melden, was außerhalb der Stadtmauer geschieht. Trotz aller dieser Gemeinsamkeiten im Handlungsrahmen und in der Ausgestaltung ist die Intertextualität einerseits in den einzelnen Szenen und andererseits in deren Position im Werksganzen von Bedeutung. Aus diesem Grund beschäftigt sich diese Einheit nicht nur mit den Ereignissen, die innerhalb der Schlusszene stattfinden, sondern auch mit der Spiegelung dieses Teils auf das Ende der *Ilias*.

⁸ Vgl. Alexiou M., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, S. 10-14, „Kinswomen and strangers“.

⁹ Nimmt man das umstrittene Ende als echt an, dann ist es kaum schwierig, die Wirkung zu spüren, die die Bestattungszereemonie Hektors auf die Entscheidung Antigones, ihren Bruder Polyneikes dem Verbot Kreons entgegen zu begraben, ausübt. Wie sich die Angehörigen in der *Ilias* um die Bestattung Hektors kümmern, so sorgt auch Antigone dafür, ihren Bruder mit allen Ehren zu begraben. Noch ein Grund für die Allusion könnte sein, dass die Absicht des Begräbnisses den Klagen folgt, d. h. zuerst werden die Wehklagen und die Trauer der Verwandten dargestellt, und anschließend geht die Handlung zu den Ehrbezeugungen für den Verstorbenen über.

¹⁰ Redfield, S. 175, hat die altgriechische Auffassung über den heroischen Tod erkannt, „Death is not a problem for the Homeric hero; his death concludes his story and completes his fate. The dead hero is a problem for others, for those who must live with the fact of his absence; death is a problem for the hero himself only to the degree that he feels himself one with those others.“.

¹¹ Die Analogie ist nicht neu, sondern schon von Lloyd-Jones, S. 101-102, dargestellt, dessen Bestreben es ist, die Teilnahme der Schwestern im Kommos gegen die Behauptung Bergks, diese würden schweigen, zu unterstützen, „Here the Chorus will correspond with the ἑξαρχοὶ, Ismene and Antigone with the women of Hector’s family.“.

Drei wesentliche Knotenpunkte, die drei verschiedenen Ebenen entsprechen, also Inhalt, Struktur und Position, erlauben die Gegenüberstellung. Der verhängnisvolle Zweikampf der Tragödie zwischen Eteokles und Polyneikes und im Epos zwischen Achill und Hektor geht der Schlusszene voran und setzt ein angemessenes Ende voraus. Der Aufbau besteht aus einem Kommos, der sehr deutlich eine innere Beziehung zeigt. Die Funktion der Szene am Ende der *Ödipodie* weicht kaum von der entsprechenden Schlusszene der *Ilias* ab und kann als das katexochen Verbindungsglied gelten.

Der Tod erfolgt in beiden Fällen nicht an einem beliebigen Punkt einer Schlacht, sondern ihm geht ein schicksalhafter Zweikampf voraus. Die tödliche Entscheidung des Eteokles, seinem Bruder entgegenzutreten, ist bereits in der breit erforschten Redenpaarszene zu erkennen¹². Das Verhängnis ist nicht mehr zu vermeiden, wodurch ihm nur der Stoß übrig bleibt¹³. Die Schlacht selbst ist nicht direkt ausgestaltet, sondern Chor und Zuschauer werden durch den Bericht des Boten in Kenntnis gesetzt, V. 805, ἄνδρες τεθνάσιν ἐκ χειρῶν αὐτοκτόνων, wobei bereits das nachfolgende Klagelied durchscheint, V. 808, οἱ ἄγω τάλαινα. μάντις εἰμι τῶν κακῶν. Das Ereignis also, das den Chor zum Kommos anspricht, ist der doppelte Tod von Ödipus Söhnen, der in einem Zweikampf geschieht. In der *Ilias* nimmt das lange Duell der Feldherren fast das ganze X ein. Zuerst wird der Zweikampf mit den Speeren durchgeführt, und danach kommen die Gegner näher und kämpfen mit den Schwertern weiter, bis Achill Hektor den tödlichen Schlag versetzt, X 327, ἀντικρὺ δ' ἀπαλοῖο δι' αὐχένος ἤλυθ' ἄκωκή. Die verzweifelte Bitte Hektors um Rückgabe seines Leibes, der Eintritt seines Todes und die demütigende Schändung seines Leichnams durch Achill veranlassen die Trauer und die heftigen Wehklagen seitens der Verwandten. Was also in beiden Fällen auffällt, ist der Ausbruch in Klagen direkt nach der Bekanntmachung des tödlichen Geschehnisses. Sobald die Menschen das Los des Anführers erfahren haben, beginnen sie sofort zu trauern. Der Tod in einem Duell liegt der zukünftigen Handlung zugrunde und derjenige, der beweint wird, ist nicht nur ein verstorbener Kämpfer, sondern ein Feldherr, der bei einem Zweikampf ums Leben gekommen ist.

Soweit es die Ausführung der Trauer betrifft, ist der Fall in der Tragödie immer noch unklar, da sich die Probleme nicht nur über die Interpolation sondern

¹² Rund um die Frage über die Entscheidungsfreiheit des Eteokles sind zahlreiche Arbeiten entstanden. Die Diskussion eröffnete Regenbogen O., *Bemerkungen zu den Sieben des Aischylos*, in: *Hermes*, Vol. 68, 1933, S. 51-69 (hier 63). Solmsen F., *The Erinys in Aischylos' Septem*, in: *TAPhA*, Vol. 68, 1937, S. 197-211 (hier 203), spricht von unvermeidlicher Notwendigkeit, „As Eteocles sees it, there is simply no way of evading what Fate (i. e. the Erinys) has in store for him.“. Zwei Aufsätze desselben Jahrgangs haben das Thema auf eine seriöse Basis gehoben, doch unter verschiedener Akzentuierung, Wolff E., *Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben*, und Patzer H., *Die dramatische Haltung der Sieben gegen Theben*, beide in: *HSPh*, Vol. 63, 1958, S. 89-119, während Lesky A., *Eteokles in den Sieben gegen Theben*, in: *WS*, Vol. 74, 1961, S. 5-17, die Konvergenz beider Meinungen in Kauf nimmt.

¹³ Court B., *Die dramatische Technik des Aischylos*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1994, S. 88, spricht von einem „Nebeneinander göttlicher und menschlicher Motivation“, die, wie der Stoff und die Sprache, „stark von Homer abhängig ist“. Vgl. auch Lesky A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg 1961.

auch über die Vorstufen erheben¹⁴. Der Auftritt und hauptsächlich die Teilnahme der Schwestern am Kommos werden in der Forschung bis heute kontrovers diskutiert¹⁵. Seit Bergk gilt der Abschnitt der Anapästien V. 861-874, der die Erscheinung der Schwestern ankündigt, wie auch die lyrische Stichomythie V. 961-1004 als unaischyleisch und wird dem Interpolator zugeschrieben. Solch eine These schließt jedoch zugleich die Existenz Antigones und Ismenes auf der Bühne völlig aus, wodurch das Drama ohne ihre Beteiligung enden würde. Dies widerspräche allerdings den Erkenntnissen aus Handschriften, die die Namen der Schwestern überliefern. Hier soll hingegen das Auftreten wie auch das Mitsingen Antigones und Ismenes als gegeben angenommen werden. Unter dieser Vorbedingung wird im Folgenden die Verknüpfung mit der Schlusszene der *Ilias* erklärt¹⁶. Der Kommos thematisiert im Wesentlichen den doppelten Tod der Brüder¹⁷ als Folge des Fluches ihres Vaters und der Rache des Geschlechtes von Laios, wobei auch die Erinnyis immer wieder auftaucht¹⁸. Das Beweinen durch die Jungfrauen lässt einen elenden und trauervollen Zustand in der Stadt spüren, der sich in den Gesichtern der gerade aufgetretenen Schwestern widerspiegelt¹⁹. Das Artikulieren von kurzen Sätzen – manche bestehen sogar lediglich aus dem Verb – und die schroffe Abwechslung zwischen Antigone und Ismene – manchmal teilen sie sich sogar den gleichen Vers – enthüllen die innerliche Erschütterung, die ihnen der Verlust ihrer Brüder zugefügt hat²⁰. In der *Ilias* ist zwar die Zuschreibung der Trauer in der Schlusszene als

¹⁴ Lloyd-Jones, S. 104-105, untersucht diese Vorstufen ausführlich und legt zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten dar.

¹⁵ Vgl. Page L. D., *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934, S. 30.

¹⁶ Die Phrase, V. 846-847, ἤλθε δ' αἰ- / ακτὰ πῆματ' οὐ λόγῳ, lässt neben dem Auftritt der Schwestern noch das Heranschieben durch das Ekkyklema der entseelten Körper von Eteokles und Polyneikes erkennen, vor denen Chor und Schwestern stehen und singen.

¹⁷ Im ersten Satz werden sie schon δύσφρονες (V. 875) benannt. Das Präfix δυσ- – der Gegensatz zu εὐ- – bezeichnet seit Homer das Schlimme, Verhasste und Schwierige. Vorangestellt bei Wörtern, die eine positive Bedeutung haben, drückt es das Gegenteil aus, und bei denen, die negativ konnotiert sind, steigert es diese Eigenschaft. Die heutige neugriechische Sprache behält immer noch aufs Genaueste diese Funktion und bringt die antike Gestalt der Sprache in Erinnerung.

¹⁸ Vgl. Solmsen, S. 203.

¹⁹ Antigone und Ismene beginnen mit jämmerlichen Seufzern, die wieder das Mordinstrument in Erwähnung ziehen, V. 962, – δορὶ δ' ἔκανες. – δορὶ δ' ἔθανες. Gewiss lautet der Fluch „mit dem Schwert das Reich zu verteilen“ und nicht mit dem Speer, wie es hier steht. Höchstwahrscheinlich beruht die Diskrepanz auf verschiedenen Überlieferungen, die Aischylos zur Verfügung standen. Das Problem der vielfältigen Traditionen über eine Mordwaffe offenbart sich in seiner größten Fülle im Fall des Erschlagens Agamemnons von Klytämnestra, wo man mehrere verschiedene Möglichkeiten des Ermordens als Mordwaffen finden kann! Vgl. Lesky A., *Die Schuld der Klytämnestra*, in: WS, Vol. 80, 1967, S. 5-21 (hier 21).

²⁰ Wilamowitz, Fraenkel und Nicolaus verteidigen wohl mit Recht die Echtheit der Verse und schreiben sie den Schwestern zu. Page stimmt auch mit Lloyd-Jones überein, dass die Verse für die Schwestern gedichtet sind. Die originale Fassung des Abschnittes von Aischylos beweist ein Blick auf die Schlusszene der *Perser* (V. 907-1076), in der ebenfalls dieselbe Redeweise mit dem antistrophischen Wechsel von kurzen Sätzen dominiert – vgl. Wilamowitz, *A. I.*, S. 84. Court, S. 142-143 (Anm. 159), zieht auch die Parallelität zu den *Persern* in Betracht, doch macht darauf aufmerksam, dass die Argumentation kaum dazu beiträgt, dass „der echte Schluss bei Vers 1004 anzusetzen ist“.

Kommos etwas kühn, doch der Aufbau bzw. der Personenwechsel, ehe Hekabe, Andromache und Helena nacheinander das Wort bekommen und Hektor beweinen, weicht kaum von den späteren Klageliedern der Tragödie ab. In beiden homerischen Abschnitten begegnet sich dieselbe Gliederung, die hauptsächlich die Frauen in einem stetigen Trauerzustand darstellt, genau wie es in der Tragödie der Fall ist. Die Handlung wird im Vergleich zur Tragödie umgekehrt ausgeführt, d. h. die Klage der Angehörigen wird hervorgehoben, wohingegen das Beweinen seitens des übrigen Volks kaum hervortritt. Die Vertretung jedoch der gesamten Bevölkerung durch die *θηήνων ἔξαρχοι* und ihre aktive Betätigung erinnern jedoch an den tragischen Chor, der die individuelle Trauer der Verwandten begleitet und zur Vervollständigung des Kommos beiträgt²¹.

Beide Schlusszenen dürfen also als ein Kommos betrachtet werden, dessen Anlass der Verlust der Feldherren auf dem Schlachtfeld ist. Die Schlussfolgerung von Lloyd-Jones, „Just as the *Iliad* ends not with the death of Hektor, but with his funeral, so a tragic poet who described the *καταστροφή* of a hero would normally end this play not with his death but with his burial.“²², könnte auch für die These des unechten Schlusses sprechen. Man darf vermuten, dass der Versuch Antigones im unechten Schluss, ihren Bruder mit allen Ehren zu begraben, mit der Beerdigungsszene der *Ilias* zusammenhängt. Im Epos beginnt die Vorbereitung für die Bestattung direkt nach dem Aufhören der Klagen. Ähnliches wäre folglich bei Aischylos zu erwarten. Wenn die *Ilias* wirklich das Vorbild der *Sieben* ist, dann müsste das Begräbnis Polyneikes' und nicht allein die Klagelieder das Stück abschließen. Der Untermauerung der Echtheit der Schlusszene durch solch eine kühne These steht jedoch eine erdrückende Übermacht an Gründen, die der widersprechen, gegenüber.

Die letzte Szene der *Sieben* ist keine beliebige Szene, sondern die Schlusszene der Tragödie und darüber hinaus der ganzen Trilogie. In gleicher Weise ist die entsprechende homerische Szene keine beliebige Szene der *Ilias*, sondern jene, die das ganze Gedicht abschließt. Wenn man bedenkt, dass einerseits Inhalt und Struktur der konkreten Szenen vergleichbar sind und dass andererseits die ganze Tragödie stetige intertextuelle Bezüge zum Epos aufweist, erwirbt dieser Bezug noch größere Bedeutung. Die epische Linie der *Sieben* gipfelt in der Schlusszene. Eine

Darüber hinaus spricht Fraenkel E., *Aeschylea*, in: Kleine Beiträge, Vol. I, Roma 1964, S. 265-271 (hier 271, Anm. 1), von „alternierenden Versen in uralter Weise, die ihren festen Platz in einer Reihe von Threnoi am Schlusse von Tragödien haben“, und erwähnt zwei homerische Verse sogar aus dem Endgesang der Epen, Ω 722, οἱ μὲν ἄρ' ἐθήνηνον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες, und ω 60, Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅτι καλῆ θρήνον.

²¹ Diese Überlegung wird gestützt von der Bemerkung von Lloyd-Jones, S. 93, „When a hero of epos or of a tragedy dies, he commonly receives the honour of a formal lamentation, in which his own relations, particularly the female ones, must take part; after that he receives a proper funeral.“. Des Weiteren wird das Beispiel aus dem *Agamemnon* erwähnt, ehe Klytämnestra die Frage des Chores, V. 1541, τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;, so beantwortet, V. 1553-1554, κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν, / οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξοίκων, und lässt die Vorstellung durchscheinen, dass das Beweinen eine Angelegenheit der Familienangehörigen ist.

²² Vgl. Lloyd-Jones, S. 93.

Klageszene, die durch vergleichbare Umstände entstanden ist, beschließt die Handlung beider Werke, die schon lange andauert und in zahlreichen Fällen Parallele aufweist. Aischylos bevorzugte, seine Tragödie, da sie das letzte Stück der *Ödipodie* war²³, so zur λύσις zu bringen, wie er sie begonnen und über die Handlung hin strukturiert hat, nämlich immer in Bezug auf die *Ilias*. Die Schlusszenen sind jene, die sich nach dem Ende der Aufführung bzw. des Vortrags in den Gedanken und im Gedächtnis der Zuschauer bzw. -hörer eingepägt haben. Die Gestaltung einer so berühmten homerischen Szene mit allen inhaltlichen und strukturellen Eigenarten gerade an derselben Stelle, an der sie sich auch bei Homer befindet, lässt den geistigen Hintergrund der Tragödie erneut zutage treten und bekräftigt die generelle Intertextualität zwischen den *Sieben* und der *Ilias*.

Während sich die Knotenpunkte eindeutig aufzeigen lassen, ist die Funktion der Allusion jedoch ziemlich ambivalent. Einerseits plädieren der Inhalt, die Struktur und die Stelle für den Zusammenhang, aber andererseits erscheinen in der Tragödie einige bedeutsame Merkmale, die im Epos eine untergeordnete Rolle spielen oder überhaupt fehlen. Die wichtigste Abweichung besteht darin, dass der doppelte Tod um Theben das letzte Geschehnis, sozusagen das Endglied der Vergeltungskette darstellt, durch den die Rache von Laios' Geschlecht und der Fluch des Ödipus Erfüllung finden, während hinter dem Fall Hektors weder überlegenes göttliches Walten und Wirken verborgen sind, noch er mit der Eroberung Trojas zusammenfällt²⁴. Die Sühne für Laios' Frevel, die sich durch die Ausrottung seiner sämtlichen männlichen Nachkommen ergibt, begegnet nirgendwo in der Schlusszene der *Ilias*. Der Tod des Eteokles und des Polyneikes ist unvermeidlich, denn der Fluch ihres Vaters liegt auf ihnen und führt in die Katastrophe. Die Vergeltung für den ursprünglichen Frevel des Laios muss in der dritten Generation zur Erfüllung kommen, V. 744-745, αἰῶνα δ' εἰς τρίτον / μένει<v>, was nichts Anderes bedeutet als die völlige Vernichtung der königlichen Familie²⁵. Der Tod Hektors hingegen liegt im Duell begründet und treibt die Handlung voran, wobei das Ereignis selbst kaum an die Verhältnisse der Tragödie erinnert. Bei Homer wirkt überhaupt keine ἄτη, die bei Aischylos am Ende des Dramas auftaucht, und der

²³ Die geringen Bruchstücke (drei Wörter vom *Laios* und drei Verse vom *Ödipus*) erlauben keine feste Ableitung, und deswegen ist man gezwungen, sich nur auf vernunftgemäße Mutmaßungen zu beschränken. Mette H. J., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, S. 31-37, führt trotzdem einen ehrgeizigen Rekonstruktionsversuch durch, den man berücksichtigen sollte. Vorher unternahm auch Robert C., *Oidipus*, Vol. I, Berlin 1915, S. 270-275, eine ausgefeilte, doch sehr hypothetische Wiedergabe. Vgl. noch Solmsen F., *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca / New York 1949, S. 189, und Deubner L., *Oedipusprobleme*, in: Kl. Schr., Hrsg. Deubner O., Königstein 1982, S. 674-677. Drei neuere Arbeiten sind, Cameron D. H., *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Paris 1971, S. 12-13, Thalmann G. W., *Dramatic Art in Aeschylus's Seven Against Thebes*, New Haven 1978, S. 8-26, und Gantz T., *The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups*, in: *AJPh*, Vol. 101, 1980, S. 133-164 (hier 137-140).

²⁴ Vgl. Burnett A., *Curse and Dream in Aeschylus' Septem*, in: *GRBS*, Vol. 14, 1973, S. 343-368.

²⁵ Die Eventualität einer Anspielung auf den Epigonenzug am Ende der Tragödie durch konkrete Textstellen (z. B., V. 744-745, V. 748-749, V. 828, V. 840-844) untersucht Court, S. 134-141, die von einem „Epigonenmotiv“ spricht. Über die *Epigonen* als Epos des thebanischen Kreises vgl. Bethe E., *Thebanische Heldenlieder*, Leipzig 1891, S. 109-140.

Tod Hektors ist ein bloßes Ereignis des trojanischen Krieges²⁶. Unter dieser Voraussetzung kann der intertextuelle Bezug so begriffen werden, dass Aischylos sich zwar an der *Ilias* orientiert und daraus den Rahmen seiner Schlusszene entlehnt, aber diesen Stoff gerade wegen der dramatischen Bedürfnisse umgestaltet.

Die wörtlichen Anklänge sind in diesem Abschnitt nicht so reichlich vertreten. In Vers 794 liest man ἀνδρῶν ὀβριμῶν, wobei das Adjektiv ὀβριμος ein episches Wort ist, „das“, laut Wilamowitz, „die Tragödie fast ganz meidet“²⁷. In der anapästischen Interpolation kommt das rein homerische Adjektiv βαθύκολπος vor, das in der *Ilias* dreimal als Beiwort der Trojanerinnen hervortritt (Σ 122 u. 339, und Ω 215). Sideras bemerkt auch die Entlehnung und unterscheidet den homerischen vom aischyleischen Gebrauch durch die angebliche Interpretation als „tiefbusig“ bei Homer und „vollbusig“ bei Aischylos²⁸. Zwei Substantive und ein Adjektiv ähnlicher Etymologisierung häufen sich im Kommos und weisen auf entsprechende homerische Stellen hin, δαϊκτήρ, δαϊόφρων²⁹ und δαῖ (V. 916, 918 u. 925). Sideras spricht von einer „gewissen Neigung des Aischylos zur Verwendung dieses epischen Wortes (δαῖζω)“³⁰. Letztlich stellt Brown in seinem Versuch, die Echtheit der Schlusszene zu verteidigen, das ἄγος (V. 1063) in Zusammenhang mit dem homerischen ἄκλαυτος ἄθαπτος (X 386) und äußert, „A plausible guess would be that ἄγος followed by a term meaning „unburied“ in a paraphrase of the Homeric ἄκλαυτος ἄθαπτος.“³¹.

Die bildliche Schilderung kommt erst im unechten Ende vor³², V. 1014, ἔξω βαλεῖν ἄθαπτον, ἀρπαγὴν κυσίη, und V. 1035-1036, τούτου δὲ σάρκας οὐδὲ κοιλογάστορες / λύκοι σπάσσονται, und greift auf die im Epos im Überfluss vorhandenen Bilder zurück, A 4-5, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν / οἰωνοῖσιν τε πᾶσι, Λ 452-454, ἃ δείλ' οὐ μὲν σοί γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ / ὅσση καθαιρήσουσι θανόντι περ, ἀλλ' οἰωνοὶ / ὦμησται ἐρύουσι, περὶ πτερὰ πυκνὰ βαλόντες, usw³³. In den vorliegenden Versen handelt es sich um das Zerfleischen

²⁶ Ich schließe mich Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 31, hier nicht an, die von der väterlichen Trauer ausgeht und ein tragisches Kolorit in Hektors Tod erkennt, „La douleur du père qui voit mourir son fils jettera ainsi, sur le destin du héros, une couleur tragique plus forte.“

²⁷ Vgl. Wilamowitz, *A. I.*, S. 86 (Anm. 1).

²⁸ Vgl. Sideras, S. 52-53.

²⁹ Vgl. Bechtel F., *Lexilogus zu Homer*, Halle 1914, S. 92.

³⁰ Vgl. Sideras, S. 82.

³¹ Vgl. Brown, S. 209 (Anm. 12).

³² Vorher sieht mit Recht Garner R., *From Homer to Tragedy*, London / New York 1990, S. 26-27, dass die Phrase, V. 933-936, ὁμόσποροι δῆτα καὶ πανώλεθροι / διατομαῖσιν> οὐ φίλαις / ἔριδι μαινομέναιν / νεῖκος ἐν τελευτῇ, auf die homerische H 301-302, ἡμὲν ἐμαρνάσθη ἐριδος πέρι θυμοβόροιο, / ἠδ' αὖτ' ἐν φιλότῃ διέτμαγεν ἀρθμήσαντε, zurückgreift, und erklärt den Zusammenhang durch die Entsprechung im Wort διατμήγω bzw. διατομή, „But most striking is the vivid Homeric verb for parting – διατμήγω, to cut in two; Aeschylus converts it to an odd phrase for parting (διατομαῖς), thereby creating a trigger.“

³³ Vgl. auch, γ 258-271, λ 51-80, Ν 831-832, Ο 349-351, Π 836, Ρ 127 u. 241-255 u. 558, Σ 179 u. 271-283, Χ 42-43 u. 89 u. 335-354, Ψ 21 u. 183-191, Ω 211 u. 409-411. Vgl. Rahn H., *Tier und Mensch in der Homerischen Auffassung der Wirklichkeit*, in: *Paideuma*, Vol. 5, 1953-1954, S. 227-297 u. 431-480, Faust M.,

einer Leiche durch Hunde und Geier, welches die größte Demütigung für einen tapferen Kämpfer war³⁴ und häufig als Rache oder Strafe galt, wie im Fall Polyneikes³⁵. Euripides, *Phoenissae*, V. 1629-1630, verändert den Satz des Aischylos zu Πολυνείκους νέκυν / ἐκβάλετ' ἄθαπτον τῆσδ' ὄρων ἔξω χθονός, und Sophokles, *Antigone*, V. 1198, erwähnt κυνοσάρακτον σῶμα Πολυνείκους ἔτι³⁶.

Die Künstlerische Verwendung von kuōn „Hund“ in den homerischen Epen, in: Glotta, Vol. 48, 1970, S. 8-31, Redfield, S. 193-199, und ferner Romilly, S. 186-187.

³⁴ Vgl. Alexiou, S. 4-10.

³⁵ Die sophokleische *Antigone* bringt mit Erhabenheit diesen Sinn zutage und malt ausdrucksvoll die Sitten der antiken Griechen über derartige Themen aus.

³⁶ Für die weitere Untersuchung ähnlicher Metaphern verweise ich auf Groeneboom P., *Aeschylus' Zeven tegen Thebe*, Amsterdam 1966², S. 252-253.

3.3 Die Schlusszene der Eumeniden vs. diejenige der Odyssee

In der ganzen Orestie dominieren Szenen von höchster Tragik und majestätischer Wirkung, die zugleich sehr gewalttätige Szenen sind. Die Ermordung Agamemnons und Kassandras im ersten Stück wie auch diejenige Klytämnestras und Aigisthos' im zweiten kennzeichnen zwar die verhängnisvollen Sünden des Atridengeschlechtes, doch verleihen sie der Aufführung eine spannungsgeladene Stimmung. Die Zuschauer befinden sich wegen der dramatischen Spannung von Anfang bis Ende des zweitens Stücks in einer ständigen Wachsamkeit, die erst im dritten Stück aufgelöst wird. Die *Eumeniden* – „the most radical of Aeschylus' plays“, laut Goetsch¹ – stellen den günstigen Ausgang aller vorangehenden περιπέτειαι dar und thematisieren die Freisprechung Orests vor dem Areopag und die Umwandlung der Erinnyen² zu Eumeniden³. Aischylos behandelt seinen Stoff dergestalt, dass die aristotelische κάθαρσις⁴ erst im Endstück der Trilogie – und nicht am Ende jedes einzelnen Stückes⁵ – vorkommt, d. h. der ἔλεος und der φόβος der ersten beiden Stücke vollziehen ihre Auflösung erst im dritten Stück⁶.

Genauso wie Aischylos' Meisterwerk, die *Orestie*, durch eine Versöhnung, die die ewige Ordnung wiederherstellt, endet, schließt auf ähnliche Weise ein weiteres Meisterwerk des griechischen Altertums, und zwar die homerische *Odyssee*⁷. Die Schlusszene am Bauernhof von Laertes, in der Odysseus mit den Familienangehörigen der verstorbenen Freier kämpft und Athene eine endgültige Versöhnung herbeiführt, führt ein Epos, das reich an zahlreichen Abenteuern und

¹ Vgl. Goetsch S., *Playing against the Text: „Les Atrides“ and the History of Reading Aeschylus*, in: TDR, Vol. 38, 1994, S. 75-95 (hier 75).

² Vgl. Föllinger S., *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Habil., Göttingen 2003, S. 105-110.

³ Vgl. Zeitlin F. I., *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, in: TAPhA, Vol. 96, 1965, S. 463-508 (hier 508), „The end of the *Eumenides* draws all the dominant motifs together in the triumph of good persuasion, true justice, love, light, healing, and propitious sacrifice.“, und Mace S., *Why the „Oresteia“'s Sleeping Dead Won't Lie. Part I: Agamemnon*, in: CJ, Vol. 98, 2002, S. 35-56 (hier 37), „*Eumenides* plays out the final complication and resolution of the trilogy's central problem (and associated motifs) in a particularly concrete way.“.

⁴ Über die Definition der Tragödie bei Aristoteles vgl. *Poetica*, 1449b, 2.

⁵ Seeck G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, S. 53, bemerkt, dass das Ende des *Agamemnon* wohl anders sein dürfte, „Wenn Aischylos es so gewollt hätte, könnte das Stück mit einer großen Klageszene enden, in der der Tod des Herrschers betrauert wird, wie man in den Persern den Verlust des Heeres und so vieler Anführer beklagt.“.

⁶ Vgl. Sider D., *Stagecraft in the Oresteia*, in: AJPh, Vol. 99, 1978, S. 12-27 (hier 24), „[...] the final scene of the *Eumenides* [...] allows to recognize the relationships among the three final scenes.“.

⁷ Zum Schluss der *Odyssee* vgl. Bury J. B., *The End of the Odyssey*, in: JHS, Vol. 42, 1922, S. 1-15, Macknail J. W., *The Epilogue of the Odyssey*, in: Greek Poetry and Life, Festschr. Murray G., Oxford 1936, S. 1-16, Fiedler K., *Der Schluß der Odyssee*, Diss., Marburg 1957, Stanford W. B., *The Ending of the Odyssey. An Ethical Approach*, in: Hermathena, Vol. 94, 1965, S. 5-20, Moulton C., *The End of the Odyssey*, in: GRBS, Vol. 15, 1974, S. 153-169, Stößel H.-J., *Der letzte Gesang der Odyssee. Eine unitarische Gesamtinterpretation*, Diss., Erlangen / Nürnberg 1975, Wender D., *The Last Scenes of The Odyssey*, Leiden 1978, und Oswald R., *Das Ende der Odyssee*, Diss., Graz 1993.

märchenhaften Erzählungen⁸ ist, zu einem Ende, an dem sich alles wieder in einem geordneten Zustand befindet. Sowohl der eigentliche Zweck der langjährigen Irrfahrten des Odysseus, also die Ankunft auf der Heimatinsel, als auch die Wiederaufnahme seiner Königwürde erfüllen sich im Verlauf des Epos, während am Ende die erfolgreiche Aussöhnung des Heimgekehrten mit den Einheimischen stattfindet. Der durch Athene⁹ geschaffene Frieden löst alle entstandenen *περιπέτειαι* aus und lässt das Gedicht harmonisch ausklingen, sodass gerade diese Schlusszene als Folie der Schlusszene der *Orestie* angenommen werden kann.

Die Allusion der Tragödie auf das Epos beruht im Wesentlichen auf zwei grundlegenden Knotenpunkten, die den Einfluss Homers auf Aischylos beweisen, während die Abweichungen dagegen die neue Funktion der Szene im Rahmen einer dramatischen Aufführung kennzeichnen. Die Existenz bzw. der Eingriff Athenes in Gestalt eines Richters als unentbehrliche Bedingung für einen günstigen Ausgang ist der erste Knotenpunkt, der inhaltlich beide Szenen verbindet. Der Zusammenfall einer und derselben Szene am Ende eines vollständigen Werks, wie es eine Trilogie und ein Epos sind, bildet den zweiten Knotenpunkt, der die strukturelle Verknüpfung der Szenen schafft. Im Gegenteil zum Epos handelt es sich in der Tragödie um eine sozusagen ‚doppelte‘ Versöhnung – erstens die Freisprechung Orests und zweitens die Besänftigung der Erinnyen –, anstelle derer im Epos allein eine Versöhnung zwischen dem König und den Bürgern geschieht, d. h. die Tragödie unterscheidet sich inhaltlich vom Epos. Ebenso steht der einfache Aufbau der homerischen Szene zu der verwickelten und sehr komplizierten Konstruktion der Tragödie in Kontrast, d. h. die Tragödie ist strukturell viel weiter als das Epos gegangen.

Hommel stellt die Fragen, „Und werden wir nicht, wie zur Probe auf Exempel, durch den Schluß der Odyssee überhaupt an die große dichterische Gestaltung des Agamemnonmythos in *Aischylos’ Orestie* erinnert? Werden nicht auch da nach langen erregenden Kämpfen am Schluß der „*Eumeniden*“ die das alte furchtbare Gesetz unstillbarer Blutrache verkörpernden Erinnyen endlich beruhigt und besänftigt, auch dort nach dem eine neue Ordnung schenkenden Willen des Zeus und durch das Eingreifen seiner Tochter Athene, bis die Rachegötter endlich als die Gnädigen und Ehrwürdigen, die *σεμναὶ Εὐμενίδες*, zu segensreichen Kräften verwandelt, diese neue freundlichere und gerechtere Ordnung verkörpert und garantiert?“¹⁰. Er hob schon kurz zuvor die bedeutsame Rolle Athenes am Ende der *Odyssee* hervor, „Dann aber tritt, durch Zeus dazu vorbereitet bestärkt, mit einem Male Athene dazwischen, läßt den Kampf schlagartig abbrechen und bringt damit ihre *νήπιονοι*-Warnung aus den ersten beiden Gesängen zur Erfüllung, nicht ohne durch diesen Eingriff einen neuen Bund des Vergessens und Vergebens, der Liebe,

⁸ Vgl. Hölscher U., *Die Odyssee, Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1989².

⁹ Zur Rolle der Athene in der *Odyssee* vgl. Erbse H., *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos*, Berlin / New York 1986, S. 116.

¹⁰ Vgl. Hommel H., *Aigisthos und die Freier*, in: *Symbola*, Vol. I, Hrsg. Gladigow B., Hildesheim / New York 1976, S. 1-17 (hier 13).

des Friedens und des Wohlstandes zu stiften (24, 472 ff., 482 ff., 529 ff., 546 ff.).“¹¹. Die Miteinbeziehung der Schlusszenen beider Werke erschien dem Gelehrten offensichtlich, der die Allusion vor allem im Eingriff und in der höchst funktionellen und äußerst wirksamen Stellung der Athene gesehen hat.

Athene ist tatsächlich jene Göttin, die die endgültige Versöhnung schafft und den friedlichen Ausgang sowohl der *Orestie* als auch der *Odyssee* vorbereitet. In den *Eumeniden* tritt sie, gerufen von einer Stimme, V. 397, *πρόσωθεν ἐξήκουσα κληδόνος βοῆν*, erst am Anfang des zweiten Epeisodions auf, wird sofort durch den Chor¹² und Orest über alle schon stattgefundenen Ereignisse in Kenntnis gesetzt und trifft die Entscheidung, ein an Mordtaten orientiertes Gericht zu gründen, V. 482-484, *ἐπεὶ δὲ προᾶγμα δεῦρ’ εἰς ἅπαντα ἐγὼ θήσω χρόνον*¹³. Nach der gerichtlichen Vernehmung im nächsten Epeisodion und der erfolgreichen Verteidigung von Apoll¹⁴ teilt Athene den durch ihre entscheidende Stimme erreichten Freispruch Orests mit, V. 752, *ἀνήρ ὄδ’ ἐκπέφευγεν αἵματος δίκην*, und stellt die Ordnung im Atridenpalast, die vor Ausbruch aller Frevel bestand, wieder her¹⁵. Die erste und bedeutendste Versöhnung ist bereits erfolgt, Orest ist freigesprochen und die Herrschaft in Argos wird nach einer langen Untatenreihe dem rechtmäßigen Thronfolger zugesprochen. Athene gelingt es, mit der Freisprechung Orests der verbrecherischen und frevlerischen Regierung in Argos ein Ende zu setzen. Gerade

¹¹ Vgl. Hommel, S. 11.

¹² Über die allgemeine Funktion des Chores durch die ganze Trilogie hindurch urteilt Goetsch, S. 86, „The chorus of the *Oresteia* evolves from inaction to action: first helpless old men, then coconspirators, and finally active participants.“

¹³ Zu einer eventuellen Anspielung auf die Reform des Ephialtes durch das Stiften des Areopags untersucht ausführlich Braun M., *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*, Diss., Tübingen 1998, S. 81-104, mit Angabe aller einschlägigen Literatur. Vgl. noch Daube B., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos’ Agamemnon*, Diss., Zürich / Leipzig 1938, S. 54-63, Dodds E. R., *Morals and Politics in the Oresteia*, in: PCPhS, Vol. 6, 1960, S. 19-31 (hier 21) – bzw. *Die Rolle des Ethischen und des Politischen in der „Orestie“*, in: Wege zu Aischylos, Vol. II, Hrsg. Hommel H., Darmstadt 1974, S. 149-172 (hier 152-153) – , Podlecki A. J., *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Michigan 1966, S. 81-90, und Sommerstein H. A., *Aeschylus, Eumenides*, Cambridge 1989, S. 14 – sowie Jones L. A., *The Role of Ephialtes in the Rise of Athenian Democracy*, in: CA, Vol. 6, 1987, S. 55-76 (hier 71).

¹⁴ Über die Anwesenheit Apollos in der *Orestie* und vor allem über seine Auswirkung auf Orest verweise ich auf Lesky A., *Die Orestie des Aischylos*, in: Hermes, Vol. 66, 1931, S. 190-214 (hier 209) – bzw. in: Gesammelte Schriften, Bern 1966, S. 92-110 (hier 106) –, „Nur in der irrationalen Welt der Dichtung ist das Nebeneinander des Gottes, der Orest die Rettung feierlich zusichert, und eines frei entscheidenden Gerichts möglich, bei dem wir denselben Gott in der Rolle des Anwalts um die Stimmen der Richter bemüht sehen.“, Winnington-Ingram R. P., *The Role of Apollo in the Oresteia*, in: CR, Vol. 47, 1933, S. 97-104 (hier 101), „Somewhere between the Furies and the Areopagus stand Apollo and the Delphic code of vengeance.“, und Reinhardt K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, S. 162, „Der Herr der Sühne wird zum Anwalt, der Gott unterwirft sich willig einem fremden Spruch.“. Zum Problem des Auftritts Apollos vgl. auch Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, S. 395-396, und Sommerstein, S. 189.

¹⁵ Zum Verfahren des Prozesses in den *Eumeniden* vgl. Costa C. D. N., *Plots and Politics in Aeschylus*, in: G&R, Vol. 9, 1962, S. 22-34 (hier 26), Court B., *Die dramatische Technik des Aischylos*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1994, S. 289-296, und Braun, S. 100-101, und zum Verfahren des historischen Areopags vgl. Wallace R. W., *The Areopagus Council o 307 B.C.*, Baltimore / London 1989, S. 121-126.

ihre Entscheidung schließt eine Verkettung von scheußlichen Untaten ab, die bis auf die Brüder Atreus und Thyestes zurückgehen. Die durch Athenes Aussage erwirkte Entlastung Orests von jeglichem Vorwurf der Metroktonie befreit also zugleich das ganze königliche Geschlecht von seiner Sündhaftigkeit, was nicht nur in den engen gerichtlichen Grenzen, sondern viel breiter, im räumlichen und zeitlichen Rahmen einer ganzen Stadt und einer sehr alten Familie betrachtet werden muss.

Abgesehen von der Freisprechung Orests findet wiederum durch Athene eine zweite Versöhnung statt, die Umwandlung der Erinnyen zu Eumeniden, ein laut Sider „visual aspect of the general transformation of the trilogy’s symbolism“¹⁶. Der Chor reagiert heftig auf die seiner Meinung nach ungerechte Freilassung des Muttermörders und besingt den Verfall seiner Macht vor jüngeren Göttern, V. 778-779 u. 808-809, ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, παλαιούς νόμους / καθιππάσασθε κάκ χειρῶν εἴλεσθέ μου¹⁷. Athene weist in ihrem Versuch, ihre Entscheidung zu rechtfertigen, häufig auf Zeus hin, V. 797, ἀλλ’ ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρῆν, V. 826, κάγω πέποιθα Ζηνί, V. 850, φρονεῖν δὲ κάμοι Ζεὺς ἔδωκεν οὐ κακῶς, der in allen göttlichen und menschlichen Angelegenheiten wirkt und waltet¹⁸. Nach langer Bemühung, die in der kurzen Stichomythie im V. 892-902 verschärft wird¹⁹, gelingt es Athene, die Erinnyen davon zu überzeugen, auf ihre Wut zu verzichten und ein neues würdigeres Amt in der Stadt aufzunehmen, V. 900, θέλξειν μ’ ἔουκας καὶ μεθίσταμαι κότου, und beide zusammen, also Athene und die bereits beruhigten Eumeniden, singen die Hymne ihrer neuen Verpflichtungen in Athen.

In dieser euphorischen Stimmung endet die Trilogie. Aischylos hätte sich auch dazu entscheiden können, die Erinnyen nicht zu besänftigen, sondern sie in ihrem Unmut zu lassen. Orest ist freigesprochen, die Versöhnung innerhalb der Atridenfamilie ist auch vollzogen²⁰. Hier stellt sich die Frage, warum Aischylos weitergeht und noch die Erinnyen zu beruhigen sucht, obwohl sein eigentliches Ziel erreicht ist? Die Antwort steckt in der Überlegung, dass die Aussöhnung der Erinnyen wohl der Befreiung Orests angepasst worden ist, sodass auch die Erinnyen von den verhassten Nachtgottheiten zu beliebten Schutzgottheiten umgewandelt

¹⁶ Vgl. Sider, S. 24.

¹⁷ In höherem Maß als in den beiden ersten Stücken der Trilogie ist der Chor in den *Eumeniden* dramatis persona. Kranz W., *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, S. 169, bezeichnet ihn sogar als „die wichtigste dramatische Person“, was meiner Meinung nach zu weit geht. Der Chor ist nicht wichtiger als die einzelnen Personen, aber durchaus mit ihnen auf eine Stufe zu stellen. Vgl. Dawe R. D., *Inconsistency of plot and character in Aeschylus*, in: PCPhS, Vol. 189, 1963, S. 21-62 (hier 59), „Throughout Greek Tragedy choruses are allowed to play the kind of double role that we first noted in the *Seven*. But this is perhaps more remarkable in the *Eumenides* because the chorus could almost be said to be one of the actors.“, und ferner Taplin, S. 409.

¹⁸ Vgl. Lesky A., *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, in: JHS, Vol. 86, 1966, S. 78-85.

¹⁹ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 225, „am Ende vollzieht sich die Versöhnung in Stichomythie.“, und Podlecki A. J., *Aeschylus, Eumenides*, Warminster 1989, S. 15, „The remainder of the play is a remarkable depiction of „white“ magic.“.

²⁰ Sidwell K., *Purification and Pollution in Aeschylus’ Eumenides*, in: CQ, Vol. 46, 1996, S. 44-57, untersucht die Rechtmäßigkeit von Orests Muttermord und ersieht mit Recht darin den Abschluss des misslichen Geschicks dieser Familie. Er erhebt jedoch die Freisprechung zum Kern der Tragödie und übersieht den zweiten Schwerpunkt, also die Umwandlung der Eumeniden.

werden. Es handelt sich nicht nur um das Ende einer Tragödie, sondern vielmehr um das Ende einer ganzen Trilogie, d. h. der Dichter sollte ein angemessenes Bild als Nachklang wählen, und, da die *Eumeniden* kein Gemetzel mehr beschreiben, ergibt sich diese wohlgesinnte Verwandlung von selbst. Ein Blick auf den Tragödientitel, der selber die Umwandlung ankündigt²¹, zeigt die Bedeutung, die Aischylos dieser Versöhnung zukommen lässt. Die Besänftigung der Erinnyen folgt unmittelbar der Freisprechung Orestes und fungiert als ihre unentbehrliche Ergänzung, die das triumphale Klima des abschließenden Stücks vervollständigt.

Athene greift auch am Ende der Odyssee tatkräftig ein und steuert darauf hin, Frieden und Einklang auf Ithaka zu stiften²². Der Verlust der Freier wird erst im ω 413, ὄσσα δ' ἄρ' ἄγγελος ὤκα κατὰ πτόλιν ὄχετο πάντη, durch den personifizierten Ruf²³ in der Stadt kundgegeben. Anschließend versammeln sich alle Verwandten der Verstorbenen und beschließen, gegen Odysseus zu marschieren und ihr Recht mit Gewalt zu fordern. Athene beobachtet diese Begebenheiten, wendet sich verzweifelt an ihren Vater Zeus und fragt nach seinem Gemüt, ω 474, τί νύ τοι νόος ἔνδοθι κεύθει;. Dieser gewährt zwar seiner Tochter Wahlfreiheit, ω 481, ἔρξον, ὅπως ἐθέλεις, gleichzeitig betont er jedoch, dass eine versöhnliche Lösung vorzuziehen wäre, ω 483, ὄρκια πιστὰ ταμόντες ὁ μὲν βασιλευέτω αἰεὶ. Sie gehorcht ihrem Vater und greift, sobald sie bemerkt, dass die Schlacht außer Kontrolle gerät²⁴, drastisch ein und hält durch einen Friedensappell beide Seiten vom Krieg zurück, ω 531, ἴσχεσθε πτολέμου, Ἰθακήσιοι, ἀργαλέοιο²⁵. Odysseus ist jedoch nicht überzeugt und beharrt immer noch darauf zu kämpfen, doch dann

²¹ Brown A. L., *Eumenides in Greek Tragedy*, in: CQ, Vol. 34, 1984, S. 260-281 (hier 268-269), bietet einen eingehenden Überblick auf sämtliche Vermutungen über den Titel und führt alle vorgeschlagenen Ansichten an. Er selbst kommt zur Schlussfolgerung, S. 269, „[...] the title was assigned by someone who regarded *Ἐμμενίδες* as a simple synonym for *Ἐρινύες* [...]“, und kurz weiter, S. 276, „The title of the play in the original version of the didascalia was perhaps *Erinyes*. At some stage, however, no earlier than the closing year of the fifth century, it came to be called *Eumenides*, the word being intended to refer to the Chorus throughout the play.“. Vgl. auch Winnington-Ingram R. P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, S. 166 (Anm. 39).

²² Der letzte Gesang behandelt in groben Umrissen drei wesentliche und voneinander sehr unterschiedliche Themen, die richtig abgegrenzt werden müssen, ω 1-202, die kleine Nekyia, ω 203-411, die Wiedererkennung zwischen Odysseus und Laertes, und ω 412-548, die Versöhnung durch Athena. Wir beschränken uns auf die letzte Szene, um zu betrachten, wie die Göttin durch ihr entscheidendes Handeln auf menschliche Angelegenheiten Einfluss nimmt; vgl. Lesky A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg 1961.

²³ Oswald, S. 154-155 (Anm. 2), spricht von einer „Person-Bereich-Einheit“, „ὄσσα, eine Person-Bereich-Einheit mit sehr schwach ausgeprägter personaler Komponente, verbreitet die Kunde vom Freiermord (24,413).“, und verweist auf Pötscher W., *Das Person-Bereich-Denken in der frühgriechischen Periode*, in: WS, Vol. 72, 1959, S. 5-25 (mit Ergänzungen in: Hellas und Rom, Hildesheim / Zürich / New York 1988, S. 49-69).

²⁴ Vgl. Oswald, S. 160, „Merkwürdig ist allerdings, daß es zu einem Kampf kommt, nachdem Zeus beschlossen hat, nach dem Freiermord solle es auf Ithaka nur noch Frieden und Freundschaft geben (24,481ff.).“, und ferner Erbse, S. 209.

²⁵ Court, S. 298, sieht wohl mit Recht, dass sich Apoll und Athene im Drama als Abgesandte des Zeus verstehen, eine Tatsache, die völlig mit dem Fall bei Homer in Übereinstimmung steht.

meldet sich Zeus selbst mit seinem Blitz²⁶, während Athene sich noch einmal offenbart und durch einen zweiten Aufruf zum Frieden die übertriebene Wut ihres Schützlings zügelt, ω 543, ἰσχεο, παῦε δὲ νεῖκος ὁμοῖου πτολέμοιο. Der Blitz des Zeus kommt auch in der Tragödie zum Vorschein, als Athene darauf hinweist, V. 828, ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος. Wilamowitz und Lloyd-Jones interpretieren ihn als eine versteckte Drohung, während Taplin hingegen diese Deutung kritisiert, mit dem Hinweis, dass Athene die Macht des Zeus lediglich anführt, um die Erinnyen zu beeindrucken²⁷. Der Eingriff der von Zeus angetriebenen Athene in diesem äußerst kritischen Augenblick führt also die Versöhnung zwischen dem eben heimgekehrten König und den Einheimischen herbei²⁸.

Es kann also festgestellt werden, dass Athene sowohl am Ende der *Orestie* als auch am Ende der *Odyssee* eine sehr bedeutende Rolle spielt, die der versöhnliche Ausgang beider Werke fordert. Sie ist in beiden Fällen jene Göttin, die alles in Einklang bringt und den Frieden schließt. Bei Aischylos befreit sie Orest und besänftigt die Erinnyen, bei Homer wiederum veranlasst sie, dass sich Odysseus und die erzürnten Bürger miteinander aussöhnen. Ohne sie wäre also kaum an eine Versöhnung zu denken. Beide Schlusszenen stimmen in erster Linie darin überein, dass beide dieselbe Göttin für denselben Auftrag auswählen, und zunächst die Versöhnung nach ihrem tadellosen Handeln entstehen und danach das Werk enden lassen.

Darüber hinaus werden beide Szenen im Wesentlichen durch den Zusammenfall gerade derselben Szene am Ende eines vollständigen Werkes verbunden, wodurch die Gegenüberstellung plausibel wird. Die *Eumeniden* wie auch der letzte Gesang der *Odyssee* schließen ein ganzes Werk ab, das sich über eine lange Zeit erstreckt. Hieraus ergibt sich die Schlussfolgerung, die letzte Szene der *Eumeniden* wie auch die letzte Szene des Gesanges ω als Schlusszenen der *Orestie*²⁹ und der *Odyssee* zu betrachten.

²⁶ Fiedlers Ansatz, S. 153, der Blitz gelte der Athene, vor der er auch niederfalle, und sei der Impuls zum letzten Friedenswerk, kann nicht überzeugen. Zeus hat Athene ja freie Hand gegeben und diese braucht, wie sich im Verlauf des Geschehens klar gezeigt hat, keine Anstöße von Zeus, um den Dingen den rechten Lauf zu geben, wenn sie erst seine Zustimmung zu ihrem Plan erlangt hat.

²⁷ Vgl. Wilamowitz, S. 226, Lloyd-Jones H., *Zeus in Aeschylus*, in: JHS, Vol. 76, 1956, S. 55-67 (hier 64), und Taplin, S. 408 (Anm. 2).

²⁸ Kullmann W., *Euripides' Verhältnis zur Philosophie*, in: *Literatur und Philosophie in der Antike*, Ser. B 174, Turku 1986, S. 35-49 (hier 44), erkennt in der Epiphanie der Athene und dem gestifteten Waffenstillstand ziemlich kühn die Form des deus ex machina. Clarke H. W., *The Art of the Odyssey*, New Jersey 1967, S. 84, beobachtet auch diese Veränderung der Rolle der Athene im Ω der *Odyssee*, dass sie nämlich von einer Göttin der Weisheit und der Macht zu einer Göttin der Gerechtigkeit geworden ist, da sie ihr Tun nicht mehr auf ihren Schützling allein konzentriert, sondern auch das Wohl der Allgemeinheit berücksichtigt. Dass die Rolle der Athene als Göttin der Gerechtigkeit im Ω stärker zum Tragen kommt, untersuchen auch Rexine J. E., *The Nature and Meaning of Justice in Homer*, in: CB, Vol. 54, 1977, S. 1-6 (hier 5), und Kearns E., *The Return of Odysseus: A Homeric Theoxeny*, in: CQ, Vol. 32, 1982, S. 2-8 (hier 8).

²⁹ Sider, S. 26, der vielmehr – wie ebenfalls früher Headlam W., *The Last Scene of the Eumenides*, in: JHS, Vol. 26, 1906, S. 268-277 (vgl. ferner die ausführliche Erörterung bei Brown, S. 272-275, über die

Die Schlusszene der *Eumeniden* beginnt bereits in der Mitte des Stücks und fällt mit dem Anbruch des dritten Epeisodions in Vers 566 zusammen³⁰. Da diese große Szene beide Versöhnungen thematisiert und das Hauptgewicht trägt, gewähren wir ihr die kennzeichnende Benennung Hauptszene³¹. Der tatsächliche Schluss scheint jedoch erst in Vers 916 durch, nachdem Athene das Überreden der Erinnyen gelungen ist, und enthüllt sich durch den fröhlichen Kommos³² zwischen den bereits verwandelten Eumeniden und der dafür verantwortlichen Göttin Athene³³. In der *Odyssee* fängt die tatsächliche Schlusszene erst in Vers 412 an, und durch einige rasche Entscheidungen sowohl auf Ithaka als auch auf dem Olymp wird letztendlich die geschaffene Freundschaft mit einem gegenseitigen Schwur besiegelt, ω 546, ὄρκια δ' αὖ κατόπισθε μετ' ἀμφοτέροισιν ἔθηκεν, der einerseits das günstige Ende der langen Leidenschaften des Odysseus besagt und andererseits einem ungefähr 12.000 Verse langen Epos ein Ende setzt.

Der zweite Knotenpunkt hat also mit dem Aufbau des ganzen Werkes zu tun und ist dahingehend zu verstehen, dass beide Werke mit derselben Szene abgeschlossen werden. Aischylos lässt seine *Orestie* so enden, wie zuvor Homer seine *Odyssee*. Ein und dieselbe Szene schließt sowohl die Trilogie als auch das Epos ab. Der letzte Eindruck, der im Kopf der Zuschauer bzw. -hörer nach der Vollendung der Vorstellung bzw. des Vortrags verbleibt, ist gerade diese versöhnliche Szene, die bei beiden Dichtern das Werk abschließt. Betrachtet man die Tatsache, dass die ersten beiden Stücke ebenso in ständiger intertextueller Verbindung zur *Odyssee* stehen, wird der Zusammenfall der gleichen Szene an der gleichen Stelle nur allzu verständlich. Die ganze Trilogie folgt hauptsächlich aufgrund ihrer Thematik einer episch-homerischen Linie, die am Schluss zugespitzt wird, und die *Odyssee* ist hintergründig überall in der *Orestie* vorhanden. Unter dieser Voraussetzung lässt Aischylos am Ende seiner Trilogie den starken Einfluss Homers offenkundig durchscheinen.

eventuelle Lücke nach Vers 1027) – unter der Schlusszene die kurze Aussage Athenas in den Versen 1021-1031 versteht, kommt am Ende seines Artikels zur Schlussfolgerung, „We can now see that the end of the *Eumenides* not only completes the join between the traditional story of the Oresteia and Aeschylus' Athens, and that it not only completes on stage the transformation of the imagery of the trilogy, it also satisfactorily completes the structure of the trilogy: The red robes here contrast meaningfully with those at the end of the earlier two plays, the torches are those sought at the beginning of the trilogy as signals of ἀπαλλαγῆ πόνων.“.

³⁰ Auf die Eröffnungsrede der Athena und ihre phonetischen Besonderheiten geht ausführlich Egan R. B., *The Assonance of Athena and the Sound of the Salpinx: „Eumenides“ 566-571*, in: CJ, Vol. 74, 1979, S. 203-212, ein.

³¹ Vgl. Seeck, S. 72-85.

³² Der Kommos ist die Bestätigung der Verwandlung der Erinnyen zu Eumeniden. Sie haben das Angebot Athenas angenommen, V. 916, δέχομαι Παλλάδος ξυνοκίαν, und jetzt besingen alle zusammen ihre neuen Pflichten.

³³ Vgl. Scott W. C., *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover / London 1984, S. 133, „The final scene is complex, involving a number of characters each singing their own song, but the harmony and the order of the musical form exemplify and embody the new dispensation that has been established in the universe.“.

Der These, dass man durch diese ausführliche Darlegung der Knotenpunkte zum Ergebnis kommen darf, dass beide Szenen sowohl inhaltlich als auch strukturell verknüpft sind, stellen sich manche Unstimmigkeiten entgegen, die gerade in den zwei Knotenpunkten auftauchen. Aischylos übernimmt zwar die Szene von Homer und integriert sie in seine Tragödie, aber er gestaltet sie um und hebt andere Besonderheiten hervor, beispielsweise verleiht er ihr eine ganz andere Form und Funktion.

Soweit es den Inhalt betrifft, fehlt im Epos die ‚doppelte‘ Versöhnung der Tragödie, denn, während in der Tragödie erstmal Orest freigesprochen und das Atridengeschlecht von seiner verhängnisvollen und sündhaften Vergangenheit befreit wird und danach die Erinyen zu Eumeniden umgewandelt werden, handelt es sich im Epos nur um die bloße Einigung zwischen Odysseus und seinen ehemaligen Mitbürgern. Wenn man dies gelten lassen wollte, könnte man sagen, bei Aischylos finden zwei Versöhnungen und bei Homer hingegen nur eine statt. Athene ist zwar in beiden Fällen jene Göttin, die den Frieden stiftet und die zwei gegnerischen Seiten miteinander versöhnt, aber in der Tragödie erreicht sie mehr als im Epos. Trotz vergleichbarer Qualität ist die Quantität unterschiedlich. Zudem ist der Rahmen in beiden Szenen derselbe, wohingegen eine Differenz in der Ausführung besteht. Betrachtet man die Ausdehnung der Szenen, wird deutlich, dass die aischyleische Szene um vieles länger ist als die homerische (etwa 500 Verse im Vergleich zu nur 150), denn sie beinhaltet mehrere Ereignisse, unter anderem eine zusätzliche Versöhnung.

Unmittelbare Folge dieses Unterschieds ist die Verschiedenheit in der Struktur der Szenen. Die aischyleische Szene ist um vieles komplizierter und vielfältiger aufgebaut als die homerische³⁴. In zwei Epeisodia und einem Kommos entfaltet sich die versöhnliche Szene bei Aischylos, während sie bei Homer nicht mehr als einiger kurzen Dialoge bedarf. Dieses Phänomen hängt jedoch direkt mit dem Inhalt jeder Szene zusammen, bzw. die Handlung bestimmt das Gefüge. Die aischyleische Versöhnungsszene benötigt größeren Raum zur Entfaltung als die entsprechende Szene bei Homer. So enthält in der Tragödie jedes Epeisodion eine Versöhnung, während der Kommos den erfolgreichen Ausgang der Trilogie versinnbildlicht.

Obgleich also beide Szenen miteinander sowohl inhaltlich als auch strukturell übereinstimmen, erweist sich jetzt, dass sowohl der Inhalt als auch die Struktur gewisse Widersprüche aufzeigen, die die Szenen voneinander abweichen lassen, anstatt sie zu vereinigen. Als Schlussforderung ergibt sich, dass Aischylos' Werk zwar auf Homer zurückgeführt werden kann, jedoch bestimmte Neuerungen festzustellen sind, die im Wesen des Dramas an sich liegen. Durch diese Änderungen entsteht die neue Funktion, die eine episch gefärbte Szene in einer anderen Gattung, also in einer Tragödie, erwirbt. Die Ausführung der Versöhnungen in den *Eumeniden* ist viel ausgefeilter als die entsprechende in der *Odyssee*³⁵. Die Zuschauer erwarten

³⁴ Vgl. die detaillierte Analyse bei Court, S. 301-307.

³⁵ Kranz, S. 172, nimmt sogar „die Wandlung des Erinyenchores in den *Eumeniden* als das Thema des ganzen Stückes“ an, eine Auslegung die jedoch nicht zutrifft, da sich bis zum Freispruch des Orest die

schon seit langem diese – laut der aristotelischen Phraseologie – κάθαρσις³⁶. Der *Agamemnon* und die *Choephoron*, zwei grausame Stücke, haben τὸν ἔλεον καὶ τὸν φόβον erregt und gleichzeitig den Boden für einen harmonischen Ausgang vorbereitet. Bei Homer stellt zwar auch der versöhnliche Abschluss der *Odyssee* den Höhepunkt aller Anstrengungen des Odysseus, die schon im Verlauf des Epos vorgekommen sind, dar, aber die Wirkung ist weniger herausgearbeitet. Zahlreiche Abenteuer tauchen sowohl im Epos als auch in der Trilogie auf, doch die Schlusszene bei Aischylos ist viel mehr auf die Wirkung angelegt, als bei Homer, und schafft so eine sehr intensive Atmosphäre, die in Homers Szene fehlt. Trotz aller Ähnlichkeiten ist die Szene in der Tragödie ganz anders ausgerichtet als im Epos.

Betreffs der sprachlichen Anklänge dieser Einheit ist festzustellen, dass die episch-homerischen Verbformen im Vergleich zu den Substantiven oder Adjektiven deutlich überwiegen, während, statt Bilder, viele Ausdrücke epischer Abstammung häufiger vorkommen. Erst in Vers 599 erscheint die aufgrund der Reduplikation epische Imperativform πέπισθι, die etwa an die homerischen, Β 341 und Δ 159, ἐπέπιθμεν, und, β 356, ἴσθι, erinnert³⁷. Vom rein homerischen Verb πιφάσκω (V. 620) macht in der Tragödie nur Aischylos Gebrauch – und sogar häufig (siehe auch *Perser*, V. 662, *Agamemnon*, V. 23, und *Choephoron*, V. 279)³⁸. Das Partizip κεκασμένον (V. 766) wird zwar vom homerischen Verb κέκασμαι abgeleitet, aber Aischylos hat nicht die strikte homerische Bedeutung beibehalten, sondern verwendet es im weiteren Sinne, d. h. statt ‚übertroffen‘ einfach ‚ausgezeichnet‘³⁹. Noch ein Partizip, das zweifellos das homerische Verb ἐπισσεύω widerspiegelt, erscheint zweimal nacheinander in den Versen 786 und 816, ἐπισύμενος (in Vers 924 kommt das davon abgeleitete Adjektiv ἐπισσύτους vor), doch die homerischen σσ sind bei Aischylos und den anderen Tragikern zu σ geworden⁴⁰. In Vers 804 kommt die episch-ionische Form ὑπίσχομαι anstatt der gewöhnlichen attischen ὑπισχνούμαι vor⁴¹. Das Verb ἀμαθύνω ist nicht nur bei Homer und bei Aischylos ein Hapax Legomenon, während es sich in der übrigen Dichtung nicht nachweisen lässt, sondern es erscheint stets in demselben Zusammenhang, V. 937, ἐχθραῖς ὄργαις ἀμαθύνει – I 593, πόλιν

Spannung auf den Ausgang des Prozesses richtet. Zwar wird mehrfach angedeutet, dass ein Freispruch den Zorn der Rachegeister hervorrufen werde (V. 711, 719 u. 733), aber in den Vordergrund tritt dieses Thema erst, als Orest die Bühne verlassen hat – vgl. Taplin, S. 408, „complete change of subject-matter.“

³⁶ Interessant scheint die Auffassung von Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1975, S. 67, der gerade diese κάθαρσις als eine Kombination von „emotion and learning“ empfindet.

³⁷ Vgl. Groeneboom P., *Aeschylus' Eumeniden*, Groningen 1952, S. 182 (Anm. 4), und Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 107.

³⁸ Vgl. Sideras, S. 92-93.

³⁹ Vgl. Sideras, S. 88-89. Groeneboom, S. 205 (Anm. 4), merkt an, „het homerische κέκασθαι blijkt dus door lateren herhaaldelijk i.p.v. als „excellere“ veelal als „ornatum esse“ geïnterpreteert te zijn“.

⁴⁰ Vgl. Sideras, S. 86.

⁴¹ Vgl. Sideras, S. 107.

δέ τε πῦρ ἀμαθύνει, eine Tatsache, die die enge intertextuelle Beziehung zwischen beiden Dichtern beweist⁴².

Das ausschließlich bei Aischylos vorkommende Adjektiv αἰδοῖον in Vers 705 entspricht dem homerischen Sinn des Wortes, wie auch Italie erkannt hat⁴³. Bezüglich des Adjektivs δύσκηλον (V. 825) formuliert Sideras, „Es ist höchstwahrscheinlich, daß das einmalige aischyleische Kompositum δύσκηλος (Eu 825) nach dem homerischen εὐκηλος (A 554 usf.) geformt worden ist. Aischylos hat nämlich das Grundwort der homerischen Zusammensetzung beibehalten, indem er das Vorderglied εὐ- durch sein Oppositum δυσ- ersetzte.“⁴⁴. Die Substantive θύη (V. 835) und οἰζύος (V. 893) spiegeln zwar homerische Vorlagen wider, aber das Verhältnis zueinander ist nicht so stark, dass man eine Allusion vermutet⁴⁵.

Zum Schluss sollen noch einige Ausdrücke bei Aischylos hervorgehoben werden, die entweder aufgrund ihrer Formulierung oder wegen ihrer Bedeutung episch-homerischen Vorlagen entsprechen. Die häufige aischyleische Wendung, V. 746, φάος βλέπειν – vgl. ferner Perser, V. 261 u. 299 u. 710, und Agamemnon, V. 1646 – schreibt die ebenso gebräuchliche homerische ὄρα φάος um. Die zweigliedrige Wendung, V. 785, ἄφυλλος ἄτεκνος, ist wohl mit dem homerischen, α 242, ἄϊστος ἄπυστος, zu vergleichen. Die klangvollen epischen Formulierungen ἔπος ἐκβάλλω, μένος πνέω und μέλαν αἶμα kommen unter den Tragikern vor allem bei Aischylos vor, V. 830, μὴ ἑκβάλλης ἔπη, V. 840, πνέω τοι μένος, und V. 980, μέλαν αἶμα, und sogar immer in Hinsicht auf das Epos, also im einschlägigen Kontext⁴⁶.

⁴² Vgl. Sideras, S. 78-79.

⁴³ Vgl. Italie G., *Index Aeschylus*, Leiden 1955, S. 7, und Sideras, S. 126.

⁴⁴ Vgl. Sideras, S. 160-161.

⁴⁵ Vgl. Sideras, S. 34-35 u. 121-122.

⁴⁶ Vgl. Sideras, S. 142, 145, 146.

4. Gegenüberstellung narrativer Techniken

Im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Kapiteln, in denen eine Gegenüberstellung von vergleichbaren Szenen eindeutig zu begründen war, werden in diesem Kapitel jene Szenen behandelt, die entweder bei Homer oder bei Aischylos jeweils nicht als abgeschlossene Szenen aufgefasst werden dürfen. Während bisher der rote Faden der Arbeit ein Vergleich von Szenen war, welche inhaltlich und strukturell aufs engste miteinander verbunden waren, ist bei den folgenden Szenen nicht immer ein richtiger szenischer Rahmen erkennbar und eindeutig akzeptierbar. Man hat es vielmehr mit einer längeren Einheit zu tun, die nicht in die engen Grenzen einer regelmäßigen Szene gefasst ist, bei der also Anfang, Mitte und Ende nicht immer deutlich definiert sind und deren Beginn nicht mit dem Auftritt eines neuen Schauspielers gekennzeichnet ist. Als Benennung eines solchen Abschnittes wäre die Bezeichnung ‚Einheit‘ anstelle von ‚Szene‘ treffender, weil dieser teils größer als eine normale Szene ist, teils häufiger in derselben Tragödie vorkommt. Dennoch soll im Folgenden der Begriff ‚Szene‘ für diese Abschnitte beibehalten werden.

Existiert eine inhaltliche bzw. strukturelle Entsprechung zwischen den zu vergleichenden Szenen jedoch kaum, was erlaubt dann den Vergleich und was bezeichnet die Zurückführung der Tragödie auf das Epos, also die Intertextualität an sich? Die Lösung findet sich in der Erzählweise der Szenen, die, abgesehen von Inhalt und Struktur, viele weitere Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen den Dichtern in der Behandlung desselben Themas aufweist. Aischylos greift nämlich auf Homer zurück und entlehnt eine besondere Erzähltechnik, die er in seiner Tragödie anwendet, d. h. er macht von der homerischen Narrativik Gebrauch. Er übernimmt vom Epos nicht mehr das Thema bzw. den Aufbau dieses Themas, sondern einfach die narrative Methode und die erzählerischen Eigenschaften. Beim Dichten einer Szene, die keine deutliche Vorlage im Epos besitzt, wendet Aischylos eine epische Erzähltechnik an, und in dieser Weise gelingt ihm die Anspielung auf Homer.

Zusätzlich zu dieser allgemeinen Beobachtung weisen manche der einander gegenübergestellten Szenen eine gewisse Analogie auch im Inhalt auf. Sie gehen vom gleichen Punkt aus, also von einer vergleichbaren Thematik, und die Art der Durchführung, im Sinne einer mehr oder weniger vergleichbaren Narratologie, bezeichnet die Allusion. Die inhaltliche Entsprechung ist aber hier nicht von so großer Bedeutung, wie es der Fall in den beiden vorherigen Kapiteln war, in denen eine thematische Entsprechung die unentbehrliche Voraussetzung für die Gegenüberstellung war. Wesentlich ist jedenfalls die Entnahme bestimmter narrativer Motive und die Anwendung bzw. Einprägung in eine ähnliche Szene.

Um diese Überlegungen zu konkretisieren, werden die betreffenden Einheiten im Folgenden kurz vorgestellt und anschließend detailliert erläutert. In der ersten Einheit werden die Namenkataloge der *Perser* vor der Folie der entsprechenden episch-homerischen Kataloge untersucht. Weder bei Aischylos noch bei Homer dürfen die Kataloge als eine selbständige Szene aufgefasst werden. Sie sind vielmehr

als eine besondere Eigentümlichkeit vor allem der homerischen und auch der aischyleischen Dichtung zu begreifen, wodurch ihre Darstellungsweise vergleichend untersucht werden darf. Die zweite Einheit behandelt ebenfalls eine epische Besonderheit, die jedoch ihre Vervollständigung bzw. Vervollkommnung in der Tragödie gefunden hat, also den Botenbericht. Freilich bilden die dramatischen Botenberichte richtige Szenen, die meistens mit einem Akt auf dem Theater zusammenfallen, während sie im Epos in die Haupterzählung integriert sind und sich kaum von den allgemeinen Begebenheiten unterscheiden. Hier wird dennoch die Narrativik der Botenberichte in den *Persern* und dem *Agamemnon* der entsprechenden Erzählweise im γ , δ und ξ der *Odyssee* gegenübergestellt. Eine Mitbetrachtung der Schildbeschreibung in den *Sieben gegen Theben* und der entsprechenden Darstellung im Σ der *Ilias* wird in der dritten Einheit unternommen. Obwohl es sich bei Homer offenkundig um eine richtige Szene handelt, ist der Fall bei Aischylos nicht so klar, da die Beschreibung zum allgemeinen Rahmen der Mittelszene des Dramas gehört. Dennoch lässt der endgültige Bezug eine Gegenüberstellung zu. Schließlich wird der im ganzen Verlauf des Stückes herrschende Mauerkampf wiederum der *Sieben gegen Theben* vor der Folie der homerischen Teichoskopie bzw. -machie im Γ und M der *Ilias* betrachtet. Hier von einer Szene zu sprechen, ist vielleicht etwas kühn, doch die Darstellung bzw. Behandlung des Krieges zeigt bei beiden Dichtern so viele Gemeinsamkeiten, dass eine Gegenüberstellung an dieser Stelle sehr ergiebig scheint.

4.1 Kataloge

Aischylos ist der einzige Tragiker, in dessen Werk noch einmal die epische Katalogtechnik aufkommt¹. Die *Perser* ist zudem das katexochen Drama, in dem eine regelhafte Anhäufung von Katalogen zu bemerken ist². Bereits am Anfang wie auch während des Verlaufs der Tragödie listet der Dichter katalogartig Namen und Landschaften auf, wodurch sein intertextueller Bezug zu Homer durchscheint³. Der Katalog bzw. die Darlegung von Namen, Orten oder allgemeinen Ereignissen durch ein einheitliches Verzeichnis galt als reine epische Technik, die viel besser zum daktylischen Hexameter und der epischen Deklamation passt⁴. Aus diesem Grund sollte zweifellos deren Wiederbelebung durch Aischylos auf den Bezug zu den entsprechenden episch-homerischen aufmerksam machen.

An vier verschiedenen Stellen treten die Kataloge unter gleichem Thema und Inhalt in Erscheinung (Darbietung der Anführer), während zwei weitere Abschnitte an Katalogisierung erinnern (Auflistung griechischer Orte). Mit solch einer Häufigkeit nehmen die Kataloge den ganzen Umfang des Dramas ein, und die Beteiligung fast jeder Person daran – im Prinzip schweigt nur Atossa⁵ – zeugt von einer gewissen Absicht des Dichters dieses episch-homerische Merkmal in seine Dichtung einzuprägen. Drei Kataloge exponieren die persischen Epikhephales im Feldzug gegen Griechenland, der Katalog des Dareios legt die vergangenen persischen Könige dar, und zwei weitere Kataloge berichten von der Heimkehr der geschlagenen Perser. Für die ersten drei gelten als episch-homerische Vorlage die Anführer- bzw. Kämpferlisten der *Ilias*, für den des Dareios die Stammbäume

¹ Gewiss macht auch später Euripides vom Katalog Gebrauch, als er in seiner *Iphigenie Aulidensis* (V. 231-302) einen Teil der griechischen Seemacht vor dem Aufbruch des Feldzugs anführt. Es geht hier um einen vor der Folie Homers gedichteten Schiffskatalog, der die wichtigsten Heerführer und ihren Beitrag an Kriegsschiffen darlegt. Auf die Diskrepanzen zum homerischen Schiffskatalog geht Allen W. T., *The Euripidean Catalogue of Ships*, in: CR, Vol. 15, 1901, S. 346-350 (hier 349), ein, der durch die Untersuchung einer eventuellen Quelle des Euripides zur Schlussfolgerung gelangt, „He used Homer but in a version which was not the vulgate.“, und Pallantza E., *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Diss., Stuttgart 2005, S. 212.

² „The form is as old as the epic“, so Rosenmeyer G. T., *The Art of Aeschylus*, California 1982, S. 109, über den Anklang des Aischylos ans Epos.

³ Hiltbrunner O., *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Diss., Bern 1950, S. 41-42, ist der Erste, der von einem Katalog-Motiv in den *Persern* gesprochen hat. Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 22-23, erwähnt auch das Katalog-Motiv, aber schränkt seine Funktion nur auf „die Präsentation der Idee der Fülle und nachher der Idee der Vernichtung“ ein, und übersieht die darunter liegenden Andeutungen.

⁴ Radermacher L., *Mythos und Sage bei den Griechen*, Wien / Leipzig 1938, S. 137, bemerkt nach einem Überblick über die griechische Katalogdichtung, „Denn so sehr die Katalogform epische Wesensform ist, so sehr widerstrebt sie einem dramatischen Vorgang, der dem Gewitter mit seiner Wolkenballung und Entladung zu gleichen hat.“.

⁵ Michellini N. A., *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982, S. 99, schließt sich zwar der Meinung an, dass die Königin keinen Katalog spricht, aber danach geht sie von einer Nennung der Weihgaben als Katalog aus, „The Queen has no catalogue speech in her first scene, but the speech that marks her second entrance is clearly of this type: she lists rather elaborately the items assembled for the propitiatory sacrifices to the lower gods.“.

mancher Heroen der *Ilias*⁶, und für die letzten beiden die entsprechenden Erzählungen beider Epen. Darüber hinaus ist die Vollständigkeit der Darstellung von Katalogen bei Aischylos im Vergleich zu Homer zu betrachten, sodass nicht nur der jeweilige Katalog mit seinem Vorbild verglichen werden muss, sondern auch der Katalog an sich als Besonderheit einerseits der epischen und andererseits der tragischen Dichtung betrachtet werden muss, wodurch sich zeigt, wie dieser sich in jeder Gattung verhält und was für eine Funktion er in beiden Fällen hat.

Den Anfang macht der Chor in seinem Einzugslied⁷, der die Anzahl der ausgezogenen Anführer auflistet. V. 21-23, οἷος⁸ Ἀμίστρος ἢ δ' Ἀρταφρόνης / καὶ Μεγαβάτης ἢ δ' Ἀσπάσπης, / ταγοὶ Περσῶν, diese drei Anapäste leiten die folgende Aufzählung von Namen und Nationalitäten ein, V. 33-50, ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων Νεῖλος ἔπεμψεν Λυδῶν / ὄχλος καὶ πολύχρσοι Σάρδεϊς Μυσοί. Βαβυλῶν δ' ἡ πολύχρσος⁹, bis die Wendungen, V. 58-61, ἐκ πάσης Ἀσίας τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας πᾶσα χθὼν Ἀσιῆτις, die Bedeutung der Unternehmung gegen Griechenland hervorheben¹⁰ und zugleich den ersten Katalog abschließen. Der Klang so vieler exotisch-orientalischer Benennungen sollte im Theater eine besondere Atmosphäre schaffen¹¹, die den eigentlichen Zweck der

⁶ Auf die Schwierigkeit der Genealogie der homerischen Helden geht ausführlich Grethlein J., *Das Geschichtsbild der Ilias*, Habil., Göttingen 2006, S. 63-84, ein.

⁷ Die *Perser*, als das älteste überlieferte Drama, beginnen direkt mit einer anapästischen Parodos. Groeneboom P., *Aischylos' Perser*, deuts. Übers., Göttingen 1960, S. 5 (Anm. 2), schreibt dazu, „daß das Fehlen des Prologs oft ein Beweis für ein älteres Entstehungsdatum ist, scheint übrigens die alte Wendung εἴσαγγε τὸν χορὸν zu beweisen.“. Die aischyleische Prologtechnik stellt sorgfältig Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 56-60, vor. Vgl. auch West M. L., *Iliad and Aethiopis on the Stage: Aeschylus and Son*, in: CQ, Vol. 50, 2000, S. 338-352 (hier 346).

⁸ Über die Benutzung des Pronomens als Adjektiv – genauso wie es der Fall bei Homer ist – vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 242.

⁹ Über das Überwiegen dieses Adjektivs am Anfang des Dramas vgl. Clifton G., *The Mood of the „Persai“ of Aeschylus*, in: G&R, Vol. 10, 1963, S. 111-117 (hier 112-113), und Kelley A. K., *Variable Repetition: Word Patterns in the Persae*, in: CJ, Vol. 74, 1979, S. 213-219 (hier 213-214).

¹⁰ Der Herold redet auch bei seinem Auftritt zunächst die Städte ganz Asiens an und geht schließlich zu seiner eigenen Heimstadt über, V. 249-250, ὦ γῆς ἀπάσης πλούτου λιμῆν. Absichtlich stellt Aischylos den ganzen Kontinent vor ein einzelnes Land, um noch einmal den Widerstand seiner zeitgenössischen Mitkämpfer gegen die Menge der Gegner zu betonen und den Sieg über eine solch riesige Macht zu verherrlichen. Avery C. H., *Dramatic Devices in Aeschylus' Persians*, in: AJPh, Vol. 85, 1964, S. 173-184 (hier 173-175), spricht von „totality of the Persian defeat“, die sich aus der gebräuchlichen Verwendung des Adjektivs πᾶς ergibt, „Aeschylus wanted to stress the dramatically necessary fact that all of Asia, the whole Persian empire, was committed to the assault on Greece“. Vgl. auch Italic G., *Index Aeschyleus*, Leiden 1964², S. 236-238.

¹¹ Aischylos' Neigung zu orientalischen Themen ist in vielen seiner erhaltenen Tragödien wahrnehmbar. Die Hiketiden kommen aus Ägypten, ihre Tracht und Bewegungen stimmen aller Wahrscheinlichkeit nach mit ihrer Abstammung überein. Die ausländischen Feinde in den *Sieben* besitzen Schilde, die reich an Pracht und fremdartigen Zierden sind. Agamemnon schreitet auf dem roten Teppich, der ein Zeichen orientalischen Prunkes ist. Vgl. Snell B., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Habil., in: Philologus, Sup. XX, Vol. I, Leipzig 1928, S. 103, „Je mehr Aischylos die Handlung zusammenzog auf den Einzelnen, und je mehr die archaische τρυφή der Chorlieder in den Hintergrund trat, desto mehr musste sein noch sehr auf Farbe und Fülle eingestelltes Empfinden danach suchen, wo das Drama den glanzvollen Reichtum entwickeln konnte.“.

Kataloge, d. h. die Thematisierung bzw. Dramatisierung der historischen Wahrheit¹², untermalen will. Clifton spricht sogar von einer Notwendigkeit dahingehend, dass die ganze Atmosphäre des persischen Hofes und Lebens vor dem inneren Auge des griechischen Publikums entstehen sollte, während Deichgräber ein „Einflechten von Geographischem und Ethnographischem“ sieht und sich „die Schilderung als historischen Katalog ionischer Prägung“ vorstellt¹³.

Im langen Botenbericht kommt der zweite Katalog vor, der nur jene Anführer enthält, die entweder bei Salamis oder bei Plataies ums Leben gekommen sind¹⁴. Ebbott¹⁵ sieht diesen Katalog als „casualty list“¹⁶ an und trennt ihn von jeglichem episch-homerischen Einfluss. Gegen die Autoren, die einen epischen Einschlag in den aischyleischen Katalogen wahrnehmen¹⁷, bringt sie zwei Hauptgründe vor, die den Katalog eher mit einer typischen Gefallenenliste als mit der epischen Tradition in Verbindung bringen, „First, although epic catalogues of ships and groups of warriors are extensive [...] epic lists of fallen warriors are not as extensive“, und „Second, epic words and phrasings are also employed for the Athenian war dead in the fifth century“¹⁸. Trotz der überzeugenden Argumentation kann ich nicht damit übereinstimmen, dass es sich hier um eine Gefallenenliste handelt¹⁹. Die athenischen

¹² Über die Geschichtlichkeit der Tragödie vgl. Broadhead D. H., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, S. xxxii, „In fine, a tragic poet, in dealing with a subject taken from contemporary or recent history, was both fettered and free. Where the audience was well acquainted with the facts, he could not seriously tamper with those facts; but the slighter their knowledge, the greater could be his freedom of treatment, especially if his dramatic purpose was thereby furthered. Minutiae that are important for the historian may have little or no significance for the poet.“, und Court B., *Die dramatische Technik des Aischylos*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1994, S. 45, „Bei der folgenden Untersuchung der *Perser* im Hinblick auf die Abweichungen von den für uns erschließbaren historischen Vorgängen soll es deshalb nicht darum gehen, Widersprüche um ihrer selbst willen aufzuzeigen, sondern anhand ihrer Aufschluß zu gewinnen über die Absichten des Dichters bei der Gestaltung des Stoffes und der Zeichnung der Personen.“. Vgl. auch Kranz W., *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, S. 90-98, und Schlögl A., *Der Geschichtsbegriff der aischyleischen Tragödie*, Diss., Wien 1991, S. 107-120.

¹³ Vgl. Clifton, S. 111-112, und Deichgräber K., *Die Persertetralogie des Aischylos*, Mainz 1974, S. 39.

¹⁴ Schenker D., *The Queen and the Chorus in Aeschylus' Persae*, in: *Phoenix*, Vol. 48, 1994, S. 283-293 (hier 287, Anm. 13), bemerkt über das Verhältnis beider Kataloge, „Like the Chorus, the Messenger catalogues the names of Persians (302-330); the Persians are dead, but the effect of the catalogue is similar in that it suggests the quantity and the diversity of the Persians who have suffered.“

¹⁵ Vgl. Ebbott M., *The list of the War Dead in Aeschylus' Persians*, in: *HSPH*, Vol. 100, 2000, S. 83-96 (hier 84-85).

¹⁶ Vgl. Bradeen W. D., *The Athenian Casualty Lists*, in: *CQ*, Vol. 19, 1969, S. 145-159.

¹⁷ Vgl. Sidgwick A., *Aeschylus, Persae*, Oxford 1902, S. 20, Rosenmeyer, S. 199, „This first part furnishes the casualty list. Its progression of names reminds us of similar things in the epic, except that the names here are Oriental rather than Greek.“, Michelini, S. 15, „A further hint of association with epic may be found in the Aeschylean catalogue speeches, which are extraordinarily profuse in the *Persians*.“, und Hall E., *Aeschylus, Persians*, Warminster 1997, S. 108-109.

¹⁸ Page L. D., *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981, S. 199-200, untersucht die homerische Phraseologie in den Inschriften in der Zeit des Aischylos.

¹⁹ Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 77, hat auch im Gegensatz zu Ebbott die Miteinbeziehung dieses Katalogs von homerischen Erzählungen über tote Kämpfer erkannt, „En revanche, cette succession de tués, dont le nom résume parfois toute l'histoire, évoque un peu ces longues listes de morts que l'on

Listen aus der Zeit des Aischylos könnten sehr abweichend sein, da die Einfachheit bzw. die Lakonik der Grabinschriften – bloße Erwähnung der Phyle und des Namens sogar ohne Vaternamen – zur reichen poetischen Sprache, zu den Bildern und der lebhaften Schilderung des Aischylos in starkem Kontrast stehen. Ein prüfender Blick auf den Text und die sprachliche Gestaltung²⁰ räumen jeden Zweifel darüber aus, dass die Mehrheit der erwähnten Namen kaum den wahren Anführern entspricht.

Das Problem der namentlich genannten Perserführer ersieht Schmitt „in mindestens dreifacher Hinsicht, denn es gilt zu fragen, (a) welche (und wie viele) dieser Namen überhaupt iranisch sind, (b) welcher Nationalität die Träger dieser Namen waren, (c) wie viele dieser Namenträger historisch sicher bezeugte Personen sind.“²¹. Vogt wendet sich gegen die Überschätzung des Persischen im Stück und vertritt die Ansicht, „die Namen seien, auch wenn sie sprachlich einen iranischen Bestand aufweisen, historisch nicht belegt, sie haben aber persischen Klang und tragen so zu der besonderen Tönung bei, die vom Dichter den hellenisierten Orientalen zugedacht ist.“²². Allerdings überliefern bereits die Scholien, dass Aischylos τὰ μὲν τῶν ὀνομάτων ἰστόρησεν, τὰ δὲ τελείως ἔπλασεν²³. Herodot, die andere Quelle des Xerxes-Heeres, gibt in seiner Historie, 7.61-99, die Zahl der persischen Anführer und ihrer Alliierten an, doch die Übereinstimmung mit dem Dichter ist überraschenderweise zu gering: Nur in vier Fällen werden von beiden Autoren gleiche Namen belegt, Ἀριόμαρδος, Ἀρσάμης, Ἀρταφέρνης und Μασίστης. Schmitt erklärt den Unterschied dadurch, dass „alle Wahrscheinlichkeit angesichts dieser Diskrepanz der Zeugnisse dafür spricht, dass der aus Kleinasien gebürtige Historiker Herodot, der gewiss genauere Recherchen angestellt hat als der athenische Dichter und der auf seinen Orientreisen vielleicht auch Zugang zu „Originalquellen“ hatte, die zuverlässigere Überlieferung bietet.“²⁴. Kirk übersieht hingegen die tiefe Abweichung und bleibt nur bei der äußerlichen Ähnlichkeit, „The superficial resemblances between these two works are familiar. Both Aeschylus and Herodotus wrote primarily for an Athenian audience. Each writer was a pioneer in his own field of literature. [...] To both men the personality and character of the Persian monarch, Xerxes, constituted the main point of interest.“²⁵.

retrouvera dans Les Perses d'Eschyle, et qui frappent d'autant plus que leur consonance barbare leur donne du poids sans leur donner d'individualité [...].“

²⁰ Ζ. Β. Ἀδεύης, καὶ Φερεσσεύης (Zusammentreffen der Endung -ευσ), Χρυσεὺς Μάταλλος („goldener Metall“), Ἄραβος Ἀρτάβης τε Βάκτριος (Parechese des ρ und β), Ἄμιστρος Ἀμφιστρεὺς (Parechese der Konsonantenverbindung στρ).

²¹ Vgl. Schmitt R., *Die iranischen Namen bei Aischylos*, Wien 1978, S. 20.

²² Vgl. Vogt J., *Die Hellenisierung der Perser in der Tragödie des Aischylos*, in: Festschrift Stier H. E., Münster 1972, S. 131-145 (hier 134).

²³ Vgl. Wecklein N., *Aeschyli Fabulae*, Vol. I, Berolini 1885, S. 64, „die einen Namen historisch getreu berichtet, die anderen aber vollständig erfunden habe.“

²⁴ Vgl. Schmitt, S. 18.

²⁵ Vgl. Kirk W. C., *Aeschylus and Herodotus*, in: CJ, Vol. 51, 1955, S. 83-87 (hier 83). Derselben Meinung ist zuvor Thompson A. K., *Irony: An Historical Introduction*, Cambridge 1927, S. 125-127, „The method of Herodotus is strictly parallel with that of the tragic dramatists.“

Der Anführerkatalog taucht auch in der letzten Szene des Dramas auf, also in der Xerxes-Szene. Im Amoibaion machen ihn die alten Adligen darauf aufmerksam, V. 956-957, ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος; / ποῦ δέ σοι παραστάται, und zählen die Gefallenen auf. Nach der Erwiderung Xerxes', V. 962, ὀλοοῦς ἀπέλειπον, fährt der Chor mit der gleichen Aporie fort, +ποῦ δέ+, und nennt jeden einzelnen verunglückten Heerführer. Fragwürdig ist die Unstimmigkeit mit dem zweiten Katalog, da – außer Artebares, Lilaios, Pharnouchos und Tharybis – völlig andere Namen erscheinen, was ein weiteres Argument für die Annahme darstellt, dass die meisten Personen fiktiv sind. Den Katalog schließt das Distichon, V. 1002-1003, (Xe) βεβᾶσι γὰρ τοῖπερ ἀγρέται στρατοῦ. / (Ch) βεβᾶσιν, οἳ, νώνυμοι, ab, das eigentlich das Ende des Feldzuges versinnbildlicht, wobei die Bemerkung, dass sie nicht ruhmlos sondern ‚genannt‘ (νώνυμοι) umgekommen sind, auf die zahlreichen Erwähnungen bzw. Kataloge hindeutet²⁶.

Abgesehen von der Definition der Kataloge bei Homer, nämlich dem Schiffskatalog im B, erscheinen überall in der *Ilias* kürzere Kataloge²⁷, die gewiss in enger Beziehung mit den späteren aischyaischen stehen²⁸. Eine Kategorie an Katalogen könnte sogar als Aischylos' Vorlage angenommen werden, d. h. jene Kataloge, die sich entweder mit den griechischen oder mit den trojanischen Anführern befassen. Sowohl in der Darstellung der Schlachtordnung als auch in der Erzählung vom Töten und Sterben der Personen offenbaren sich zahlreiche Kataloge. Im ersten Fall handelt es sich meist um die Anführer der Soldatenheere, wobei nur bestimmte Heroen, denen eine besondere Bedeutung im Krieg zukommt, erwähnt werden (Γ 146-244, Δ 292-302, Κ 427-441, Μ 88-107, Π 168-197)²⁹. Im zweiten Fall dagegen werden die einfachen Hopliten genannt, die bei der Schlacht umgekommen sind (Ε 144-165 u. 703-710, Λ 299-303, Ο 328-342, Π 284-350 u. 692-697, Υ 455-489). Die erste Gruppe lässt die Generäle hervortreten. Eine solche individuelle Namensvorstellung könnte wohl der entsprechenden Erwähnung in der Parodos zugrunde liegen. Die zweite Gruppe stimmt genauer mit dem Katalog im

²⁶ Clifton, S. 116, äußert dazu, „they are no longer a nameless, impersonal mass but individuals dying individual deaths.“

²⁷ Erschöpfend geht ins Thema Edwards M. W., *The Structure of Homeric Catalogues*, in: TAPhA, Vol. 110, 1980, S. 81-105, ein, der im zweiten Teil seines Aufsatzes, S. 97-100, „Other Catalogues in Homer and Hesiod“, all diese Kataloge überblickt, mit Nachdruck auf den inneren Aufbau und das Verhältnis zueinander.

²⁸ Die Neigung zur Reihung und zur Aufzählung ist in der *Ilias* offenkundig – in der *Odyssee* kommen zwar gelegentlich kurze Kataloge vor, aber sie bestehen lediglich aus knapper Namenslistung, wie es in θ 111-119 der Fall ist – vgl. Louden B., *The Odyssey. Structure, Narration, an Meaning*, Baltimore / London 1999, S. 18. Aufzählungen sind in der Epik keine Seltenheit: die Argonauten und die Teilnehmer der kalydonischen Eberjagd, die Freier der Helena und die Kämpfer um Theben, die Taten des Herakles und die Leiden des Odysseus, Nosten überhaupt, nicht zu reden von der Katalogdichtung Hesiods (die Gattung der Ehoieen begegnet schon in λ 235-327, in einer jüngeren Schicht der *Odyssee*). Aufzählungen aber sowohl von Personen wie von Dingen, von Blumen etwa oder von Schmucksachen, ist auch in der archaischen Lyrik beliebt – vgl. Fränkel H., *Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur*, in: Nachr. d. Gött. Ges. d. W. (philos.-hist.), 1924, S. 63.

²⁹ Im Γ und Δ sogar ist der Katalog in Handlung umgesetzt, denn die Vorstellung der Anführer findet nicht nur durch einen Katalog statt, sondern dieser Katalog entspricht gar der Handlung.

Botenbericht überein, doch der knappe Umfang und die kurze Darlegung setzen den Bezug in Zweifel. Des Weiteren tauchen gelegentlich noch andere Kämpfer- oder Volksstammlisten in der *Ilias* auf, die jedoch weniger bedeutsam sind (H 161-169, Θ 261-267, Ν 685-722, θ 110-120)³⁰.

Es fällt also ein Element auf, das die Einigung der epischen und dramatischen Kataloge bestätigt, die Thematik. In den *Persern* geht es im Wesentlichen um eine namentliche Aufzählung der unter Xerxes' Leitung Ausgezogenen. Man hat es hier mit Anführern zu tun, die katalogartig dreimal im Text Erwähnung finden. In der *Ilias* tauchen solche Kataloge von Anführern bzw. Kämpfern relativ häufig auf und bilden nach dem Schiffskatalog die zweitgrößte Kategorie. Wir haben also Anführerkataloge bei Aischylos einerseits und dieselben Kataloge andererseits schon bei Homer. Aischylos entnimmt nicht nur den Katalog als besondere Art dem Epos und integriert ihn vornehmlich in sein Werk, sondern er nutzt vielmehr seinen Inhalt aus. Er übernimmt die homerischen Anführerkataloge und stellt sie für die Bedürfnisse seiner tragischen Dichtung um, d. h. er bewahrt die ursprüngliche Idee und ändert die Namen. Als Ergänzung dieses Arguments dient die Beobachtung, dass die Vielfältigkeit der Katalogthemen bei Homer in entsprechender Fülle auch bei Aischylos vorhanden ist. In den *Persern* werden genau dieselben Dinge katalogisiert, die auch in der *Ilias* in katalogartigen Listen aufgezählt werden. Verschiedene Themen werden nacheinander behandelt und decken alle Arten der bereits bei Homer vorhandenen Kataloge ab. Namensverzeichnisse sind bei beiden Dichtern hinreichend vertreten, während Geschlechterdarstellungen ebenfalls bei beiden belegt sind. Der Schiffskatalog ist im Drama kaum wahrnehmbar, obgleich gelegentlich durch Meldung des militärischen Titels (χιλίαρχος, μυριόνταρχος) und des Geleits (μυρίας ἵππου βραβεύς, πεντήκοντα πεντάκις νεῶν / ταγός) der Feinde darauf angespielt wird. Die Botenerzählung über die Abenteuer während der Heimkehr darf auch als eine Umschreibung der entsprechenden Irrfahrtschilderung von Teiresias in der Nekyia der *Odyssee* angesehen werden. Man nimmt also wahr, dass die Katalogthemen in den *Persern* sich nicht nur abwechseln, sondern auch stets in Zusammenhang mit einem homerischen Katalog stehen.

Der Katalog der Dareios-Szene, die so reich an Homer-Bezügen ist, darf nicht fehlen. Nach der Verkündung des Übels, das das persische Reich getroffen hat, gibt der Großkönig eine katalogartige Darstellung der Ursprünge des persischen Königtums: V. 765-783, Μηδος γὰρ ἦν ὁ πρῶτος ἡγεμῶν στρατοῦ, lautet der erste Satz, in dem sich der Begriff ‚Feldherr‘ nur auf diejenigen Könige beschränkt, die während ihrer Königsherrschaft einen Feldzug unternommen haben. Die nacheinander erscheinenden Heerführer haben freilich nichts mit den bereits zweimal genannten zu tun, doch sind sie zweifellos dem athenischen Publikum

³⁰ Vgl. Edwards, S. 99, „A number of lists of personal names occur with little or no elaboration, but still including repeated verbs like the place-name lists of *Iliad* 2.“

ebenso vertraut wie jene, gegen die sie vor acht Jahren gekämpft haben³¹. Erstaunlich ist, dass Dareios seinen Untergang bei Marathon auslöst. Dies weist darauf hin, dass der Dichter wahrscheinlich beabsichtigte, die Dareios-Figur idealisiert, tadellos und vorbildhaft, zu gestalten, um ihn in deutlicheren Kontrast zu Xerxes zu bringen³². Aufgrund der Darlegung der Herkunft der Könige Persiens bis zur aktuellen Regierung erinnert dieser Katalog an die Stammbaumkataloge, die gelegentlich bei Homer und systematisch bei Hesiod zum Vorschein kommen. In der *Ilias* ist das repräsentativste Beispiel die Vorstellung der trojanischen Königsfamilie von Aineias im Υ 215-243³³. Der Zeussohn Dardanos gründete als Erster Troja und zeugte seinen Nachfolger Epichthonios, der der reichste aller Sterblichen wurde und wiederum den dritten König, Troa, gezeugt hat. Dieser wiederum zeugte drei Kinder, Ilos, Assarakos und Ganymedes, und von Ilos und seinem Nachfolger Laomedon stammt letztendlich Priamos, der heutige König, ab. In Aineias' Darstellung werden ausnahmslos alle Könige genannt, die von Anfang an bis zu jenem Zeitpunkt herrschten, ohne dass die geringste Andeutung auf militärische Operationen gegeben wird. Bei Aischylos dagegen werden ausschließlich jene Könige aus dem Stammbaum des königlichen Geschlechtes ausgewählt, die mit ihrem Heer militärische Unternehmung durchführten. Die Analogie beruht dennoch außerhalb des vergleichbaren Themas viel mehr auf der Narrativik.

Darüber hinaus kommen bei Homer noch einige kleinere Kataloge dieser Art vor. Im Z 145-211 exponiert Glaukos selbst seine traditionsreiche Abstammung, und in seiner Erzählung fällt – wie es auch der Fall in Aineias' Katalog ist – die Wiederholung von τέκε (man hat erzeugt) auf, die immer in Bezug auf einen neuen Nachkommen auftritt und dem typischen Aufbau eines Katalogs entspricht. Dies wird bei einem Blick in die hesiodeischen Abstammungskataloge der *Theogonie* deutlich. Der Nereidenkatalog im Σ 39-49 darf ebenfalls als Stammbaumkatalog aufgefasst werden, obwohl die Nereiden Geschwister sind und nicht zu einer Generationenfolge gehören³⁴. Schließlich kommen noch zwei Götterkataloge vor, die von den zuvor erwähnten Stammbaumkatalogen kaum abweichen. Im E 382-404 werden von Dione diejenigen Götter, die einmal gelitten haben (τλή), aufgezählt, während im Ξ 317-327 Zeus selbst die Abfolge seiner Geliebten nennt³⁵.

³¹ Ich erinnere kurz, dass die Seeschlacht bei Salamis im 480 v. Chr. stattfand, und dass die Aufführung der *Perser* auf das Jahr 472 v. Chr. zu datieren ist – vgl. Snell-Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I, Göttingen 1986, S. 4.

³² Goldhill S., *Battle Narrative and Politics in Aeschylus' Persae*, in: JHS, Vol. 108, 1988, S. 189-193 (hier 192), kommt über diesen Katalog zur Schlussforderung, „Here Aeschylus is concerned also to place the historical and genealogical narrative within a theological and moral framework.“. Vgl. auch Wilamowitz, S. 54-55.

³³ Vgl. Scheibner G., *Der Aufbau des 20. und 21. Buches der Ilias*, Diss., Leipzig 1939, S. 76, „Die Rede des Aineias zum Ruhme des Aineiadengeschlechtes ist der Kern der ganzen Szene“.

³⁴ Edwards, S. 20, Anm. 41, identifiziert mit Recht diesen Katalog aufgrund des Mangels an Verben („long verb-less lists of personal names“) mit entsprechenden hesiodeischen Katalogen aus der *Theogonia*.

³⁵ Man muss freilich noch ein paar sekundäre katalogartige Ausdrucksweisen dazurechnen, die die bereits dargestellten ergänzen. Es sei also an das wiederholte Aufzählen der Sühnegaben für Achill im

Unabhängig von Homer hat auch Hesiod die Katalogkunst so intensiv und systematisch gepflegt, dass jedes seiner Werke katalogartige Darstellungen enthält. Die *Theogonia* ist im Prinzip nichts anderes, als ein fortwährender und einheitlicher Katalog, wobei die *Opera et Dies* im zweiten Teil ebenso an einen Katalog erinnern. Was aber als der Prototyp des Katalogs gilt, ist der fragmentarisch erhaltene *Catalogus – Ehoiae*³⁶, der aufgrund des Themas und der Anhäufung an Katalogisierungen von vielen Sachverständigen für eine Fortsetzung der *Theogonia* gehalten wird. Die Namenskataloge haben, neben dem intensiven Gebrauch bei Homer, schon bei Hesiod, der diese Technik entwickelte und vervollkommnete, hervorragende Bedeutung.

Außer den Katalogen der Anführer kann man auch von einem Katalog im Botenbericht sprechen. Die Heimkehrroute der besiegten Truppe und die Nennung der Zwischenstationen werden katalogartig ausgeführt, mit Hinblick besonders auf bedeutsame Orte, wo wichtige Ereignisse vorausgegangen sind, V. 482-497, Βοιωτῶν χθονί³⁷ Φωκέων χθόνα ῥέεθρον ἄγνου Στρυμόνος³⁸. Des Weiteren handelt es sich ebenfalls um eine Art Katalog in den Versen 865-908, als der Chor die Errungenschaften des Dareios hervorhebt³⁹. Die Landschaftskataloge bilden eine getrennte Gruppe von katalogartigen Darstellungen der aischyleischen Dichtung, die von den übrigen nicht nur strukturell und inhaltlich abweichen, sondern ganz unterschiedlichen episch-homerischen Partien entsprechen – z. B. den Prophezeiungen von Teiresias in der Nekyia der *Odyssee* über die Route des Odysseus durch verschiedene Orte.

I – Er-zählen und Zählen liegen nicht weit auseinander – und an die Beschreibung der Kampfspiele im Ψ erinnert.

³⁶ Vgl. West L. M., *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford 1985, Cohen M. I., *The Hesiodic Catalogue of Women and the Megalai Ehoiai*, in: Phoenix, Vol. 40, 1986, S. 127-142, und Finkelberg M., *Ajax's Entry in the Hesiodic Catalogue of Women*, in: CQ, Vol. 38, 1988, S. 31-41.

³⁷ Warum der Dichter die Schlacht bei Plataies völlig verschweigt, und sich bloß mit einer unklaren Anspielung begnügt, ist immer noch unklar. Eine einfache Erklärung könnte sein, dass die zeitlichen und räumlichen Abgrenzungen keine große Entfernung vom Hauptkern der Tragödie erlaubten. Lattimore R., *Aeschylus on the defeat of Xerxes*, in: Classical Studies in honour of Oldfather A. W., Illinois 1943, S. 82-93 (hier 91), scheint auch der Meinung zu sein, Plataeae habe mit der eigentlichen Handlung der Perser nichts zu tun, wenn er „the desire of dramatic unity“ als einen Grund für die angeblich geringe Bedeutung der späteren Schlacht im Stück anführt.

³⁸ Vgl. Horsfall N. M., *Aeschylus and the Strymon*, in: Hermes, Vol. 102, 1974, S. 503-505, und Lincoln B., *Death by Water: Strange Events at the Strymon (Persae 492-507) and the Categorical Opposition of East and West*, in: CP, Vol. 95, 2000, S. 12-20.

³⁹ Coxon H. A., *Persica*, in: CQ, Vol. 8, 1958, S. 45-53 (hier 52-53), spricht von einer Entsprechung dieses Stadtkatalogs mit einer Homerischen Hymne, die im Wesentlichen auf wörtlichen Anklängen fußt. Diese These scheint mir wegen Mangels an Beweisen nicht überzeugend.

Freilich gilt der Schiffskatalog⁴⁰ im B der *Ilias* als der repräsentativste Katalogbeleg in der epischen Dichtung allgemein, der sich von den Versen 484 bis 877 – mit einer geringen Lücke zwischen den Versen 780 und 815 – erstreckt und in zwei Teilen zerfällt, wobei im ersten die griechischen und im zweiten die trojanischen Anführer dargestellt werden. Die Szene ist trotz ihrer scheinbaren Einfachheit sehr problematisch und hat den Anstoß für so viele widersprüchliche Ansichten gegeben, dass ihre Echtheit immer wieder in Frage gestellt wird. Diese Untersuchung schließt an die Vorstellungen Jacobys an⁴¹, der seine Monographie über den Schiffskatalog der *Ilias* so beginnt: „Daß der Schiffskatalog im B der *Ilias* oder, wie man besser sagt, die Kataloge – denn die Aufzählung der trojanischen Bundesgenossen (816-877) die mit 786-815 besonders eingeleitet, aber nicht, wie der eigentliche Schiffskatalog, besonders abgeschlossen wird, ist andersartig; ihre Zugehörigkeit zum Schiffskatalog ist ebenso ein Sonderproblem wie ihre Herkunft – nicht vom *Iliad*-Dichter stammt, wird heute ziemlich allgemein geglaubt; und dieser Glaube ist richtig.“ Im Wesentlichen stellt Jacoby die Behauptung auf, der Katalog habe ursprünglich in den *Kypria* gestanden und sei später in die *Ilias* eingefügt worden. Die Gegenargumentation zu dieser These äußert einige Jahre später Burr⁴², der im Rückblick seiner Arbeit trotz des Respekts, den er für die Beweisführung Jacobys zeigte, zum Schluss kommt: „Die von Jacoby angeführten Beweise für eine spätere Einschaltung überzeugen nicht.“

Nach diesem Überblick fast aller Kataloge, sowohl der tragischen als auch der epischen Dichtung, kann festgestellt werden, dass der episch-homerische Katalog stets der Subtext ist, auf dem der aischyleische Katalog beruht. Die Entsprechung in der Thematik ist also der erste Knotenpunkt, der die Verkoppelung ermöglicht. Neben den inhaltlichen Zusammenhängen ist ebenso die Darstellung gerade dieses Inhalts zu vergleichen und bildet den zweiten Knotenpunkt.

⁴⁰ Die Sekundärliteratur in diesem Forschungsgebiet ist so umfangreich, dass hier nur die wichtigsten Arbeiten erwähnt werden sollen, Allen W. T., *The Homeric Catalogue of Ships*, Oxford 1921, Schmid W., *Der homerische Schiffskatalog und seine Bedeutung für die Datierung der Ilias*, in: *Philologus*, Vol. 80, 1925, S. 67-88, Focke F., *Katalogdichtung im B der Ilias*, in: *Gymnasium*, Vol. 57, 1950, S. 256-273, Valk v. d. M., *Bemerkungen zum homerischen Schiffskataloge*, in: *Festschrift Zucker F.*, Berlin 1954, S. 349-371, Jachmann G., *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias*, Köln / Opladen 1958, Beye R. C., *A new meaning for Ναῦς in the Catalogue*, in: *AJPh*, Vol. 82, 1961, S. 370-378, und, *Homeric Battle narrative and Catalogues*, in: *HSPH*, Vol. 68, 1964, S. 345-373, Cook M. R., *Two notes on the Homeric Catalogue*, in: *SMEA*, Vol. 2, 1967, S. 103-109, Simpson H. R., *The Homeric Catalog of Ships and its dramatic context in the Iliad*, in: *SMEA*, Vol. 6, 1968, S. 39-44, Simpson H. R. / Lazenby F. J., *The Catalogue of the ships in Homer's Iliad*, Oxford 1970, Sarkedy J., *Bemerkungen zur Rolle Athens im homerischen Schiffskatalog*, in: *ACD*, Vol. 12, 1976, S. 3-7, Powell B. B., *Word Patterns in the Catalogue of Ships (B 494-709): A Structural Analysis of Homeric Language*, in: *Hermes*, Vol. 106, 1978, S. 255-264, und Eder B., *Noch einmal: der homerische Schiffskatalog*, in: *Der neue Streit um Troia*, Hrsg. Ulf C., München 2003, S. 287-308. Das Thema hat schließlich die umfangreiche Arbeit von Visser E., *Homers Katalog der Schiffe*, Habil., Stuttgart / Leipzig 1997, erschöpfend dargestellt.

⁴¹ Vgl. Jacoby F., *Die Einschaltung des Schiffskatalogs in die Ilias*, Berlin 1932, S. 1.

⁴² Burr V., *Νεῶν Κατάλογοις*, *Untersuchung zum homerischen Schiffskatalog*, in: *Klio*, Beiheft 39, Leipzig 1944, S. 151.

Der Aufbau des Katalogs bei Aischylos entspricht einem relativ ähnlichen Aufbau bei Homer. Heldenhafte Attribute, V. 26, τοξοδάμαντές τ' ἢδ' ἵπποβάται, und lebhaft Schilderungen, V. 27-28, φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην / ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ, brechen die Eintönigkeit einer reinen Auflistung von Namen im ersten Katalog auf. Auch im zweiten Katalog mangelt es nicht an Kommentaren und Anmerkungen, doch die Beurteilung hebt jetzt nicht mehr die Schrecklichkeit oder Tapferkeit der Krieger hervor, sondern bezeichnet die fürchterliche Todesart und das unselige Verhängnis, V. 304-325, πληγῆι δορός ἀμείβων χρώτα πορφυραῖ βαφῆι οὐ μάλ' εὐτυχῶς. Die Zahl der Fußsoldaten, Reiter und Schlachtrosse jedes einzelnen Anführers findet ebenfalls Erwähnung⁴³, V. 302-324, Ἀρτεμβάρης δὲ μυρίας ἵππου βραβεύς χιλίαρχος Δαδάκης⁴⁴ Μάταλλος μυριόνταρχος Θάρυβίς τε πεντήκοντα πεντάκις νεῶν / ταγός, eine Tatsache, die dem homerischen Schiffskatalog entnommen sein könnte. Die Kataloge bei Homer – im Kontrast zu den späteren hesiodeischen – bestehen auch nicht aus einer bloßen Registrierung von Namen ohne weitere Bemerkungen, sondern sind alle durch Ergänzungen angereichert. Das repräsentativste Beispiel tritt in der Teichoskopie des Gesanges Γ in Erscheinung, als Helena den trojanischen Adeligen die griechischen Helden immer mit Hinblick auf ihre Besonderheiten vorstellt, Γ 179, βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής, Γ 200, πολύμητις Ὀδυσσεύς, usw.. Darüber hinaus geben beide Dichter die Herkunft der vorgestellten Anführer an und zielen auf eine vollständige Erwähnung aller Teile bzw. Volksstämme eines jeden Heeres ab, z. B. ταγοὶ Περσῶν, Λυδῶν ὄχλος – Βοιωτῶν, Φωκῶν, usw.. Aischylos befolgt so folgsam die episch-homerische Darstellungsart in den Katalogen, dass sich der Gedanke nicht abweisen lässt, die epische Narrativik liege der tragischen zugrunde, wodurch die Erzählweise des Aischylos vor der Folie der entsprechenden Erzählweise Homers analysiert werden müsse.

Wie schon anfangs gesagt ist Aischylos der einzige von den drei großen Tragikern, der gern von der epischen Besonderheit des Katalogs Gebrauch macht. Diese Ausschließlichkeit in Zusammenhang mit der zweifellos epischen Abstammung des Katalogs führt zur Einsicht einer absichtlichen Zurückführung des Aischylos auf Homer. In der Tat ist Homer durch die Kataloge immer wieder im Drama anwesend und bildet den ständigen Subtext, der mitgelesen werden soll. Die Bevorzugung des Aischylos an der katalogartigen Auflistung von Namen lässt sich ausschließlich in diesem Drama nachweisen, während katalogartige Darstellungen – unabhängig davon, was sie thematisieren – in seinem übrigen Werk völlig fehlen. Die Argumente, dass Aischylos ausschließlich in dieser Tragödie den Bezug zu Homer durch die Einprägung von Katalogen schafft und dass er als einziger Tragiker diese Technik verwendet, bestätigen zusätzlich zu den erwähnten Knotenpunkten die These der Intertextualität zwischen Homer und Aischylos.

Bisher wurde gezeigt, dass die Allusion durch die Analogie in der Gestaltung der Kataloge feststellbar ist. Wie sich diese Kataloge jedoch verhalten und welche

⁴³ Vgl. Avery, S. 177.

⁴⁴ Vgl. Bergson L., *Episches in den ῥήσεις ἀγγελικαί*, in: RhM, Vol. 102, 1959, S. 9-39 (hier 29).

Funktion sie bedienen, soll nun im Folgenden mittels Hervorhebung von Abweichungen und Neuerungen bei Aischylos dargestellt werden.

In der Tragödie wird die Handlung eindeutig aus der Perspektive der besiegten Perser durchgeführt, wobei der Dichter weder einen griechischen Anführer hervortreten lässt, noch einen solchen namentlich erwähnt⁴⁵. Es ist nicht die geringste Andeutung darauf zu vernehmen⁴⁶. Den gegnerischen Heerführern hingegen werden so viele Verse gewidmet, dass sie sogar dreimal in Katalogen des Dramas angeführt werden⁴⁷. Die Überlegung, dass eine derartig ausgedehnte Darstellung übertrieben scheint, ist zwar plausibel, stimmt jedoch nicht mit der Funktion überein, die die Anführerlisten erfüllen. Durch Aufzeigen der Größe der Katastrophe und des Rückschlages auf das persische Kaiserreich beabsichtigt der Dichter den Sieg über die Gegner hervorzuheben und den Triumph seiner Zeitgenossen zu preisen. Aischylos zielt mit einer Aufführung aus der Perspektive der Besiegten darauf ab, den Sieg seines Volkes durchscheinen zu lassen. Die Kataloge sind also geradezu dafür dienlich, den Untergang der Perser in Griechenland durch massive Aufzählung der anfangs Ausgezogenen und später Gefallenen zu versinnbildlichen, während dies gleichzeitig die dramatische Wirkung steigert.

Diese theatralische Funktion fehlt in den episch-homerischen Katalogen völlig, in denen außerhalb der Verkündung in Form einer schematischen Darlegung kein doppelter Sinn und keine versteckte Andeutung herauszuhören ist. Im Vergleich zu Aischylos wirken die episch-homerischen Kataloge zunächst oberflächlich, weil sie sich nur im Rahmen des Notwendigsten bewegen. Die zusätzliche Funktion, mit der Aischylos die Kataloge ausgestattet hat, und die dramatische Färbung, die er ihnen verliehen hat, sind in den episch-homerischen Katalogen nirgends wahrzunehmen. Dieser Unterschied, in dem sich die Entwicklung bzw. die Transformation beim Sprung vom Epos zur Tragödie manifestiert, zeigt, dass Aischylos die Reflexion des ursprünglichen Katalogs gemäß den Ansprüchen und den Bedingungen der Tragödie verändert und eine dem neuen Medium angepasste Mischung aus epischem und dramatischem Stil vornimmt.

⁴⁵ Der Hauptgrund liegt darin, dass die Erwähnung lebender Männer in einer Tragödie so gut wie ausgeschlossen war – wie übrigens das Zitat von Dio Chrysostomos ersehen lässt, 71.11, αἰσχρὸν ἐστὶν ἐν τραγωδίᾳ τοὺν νῦν ἔτι ὄντας ὀνομάζειν. Vgl. auch Lattimore R., *The Poetry of Greek Tragedy*, Baltimore 1958, S. 29, „Aeschylus keeps the tragic convention in naming no living Greek and in bringing no Greek on stage, only the Barbarians, contemporary, but beyond the horizon, as remote in space as Agamemnon or Hector were in time.“, und Seeck G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, S. 11, „Es war wahrscheinlich von vornherein ausgeschlossen, griechische lebende Zeitgenosse auftreten zu lassen.“.

⁴⁶ Wilamowitz, S. 50, Anm. 1, spricht jedoch von einer unmittelbaren Verherrlichung des Themistokles, „Wie man Salamis behandeln kann, ohne den Ruhm des Mannes zu erhöhen, dem der Sieg verdankt ward, weiß ich nicht: Aischylos verherrlicht ihn ja direkt.“.

⁴⁷ Vgl. Schmitt, S. 18, „Die sich durch Doppel- bzw. Dreifachnennung in diesen Passagen auf eine Summe von 49 reduzierende Gesamtzahl kontrastiert augenfällig mit der Tatsache, dass kein einziger Grieche als Held des Freiheitskampfes mit Namen genannt wird – gewiss deshalb, weil das Stück eben kein Werk nationaler Dichtung, sondern weil es religiöse Dichtung ist.“.

Was es die sprachliche Allusion ans Epos betrifft, ergeben sich folgende Beobachtungen. Im Katalog der Parodos kommt das Adjektiv ἱππιοχάρμης (V. 30) vor, das allgemein in der Tragödie ein Hapax Legomenon ist. Aischylos verwendet es sogar zweimal im gleichen Stück (V. 106)⁴⁸, wohingegen es bei Homer nur einmal in der *Ilias*, Ω 257, Τρωΐλον ἱππιοχάρμην, und einmal in der *Odyssee*, λ 259, Ἀμυθάονά θ' ἱππιοχάρμην, auftaucht. Die Analogie in der Bedeutung (ex equo pugnantem)⁴⁹ bezeichnet den Homer-Bezug. Zwei weitere Hapax Legomena sind das Substantiv ἐλατήρ (V. 32), das bei Homer stets in Bezugnahme auf die Schlachtrosse oder den Kampfwagen verwendet wird (Δ 145, Λ 702, Ψ 369), und das Verb στεῦμαι (V. 49), das im Epos nur in den Formen στεῦται (Γ 83, Ι 241, ρ 525) und στεῦτο (B 597, E 832, Σ 191, Φ 455, λ 584) zu finden ist⁵⁰. Im zweiten Katalog begegnet dem Rezipienten die eigenartige Bildung πελειοθρέμμων (V. 309), die Sideras trotz einiger Vorbehalten auf das homerische πολυτρήρων (B 502 u. 582) bezieht⁵¹. De Romilly erkennt die Wendung πήδημα κοῦφον (V. 305) als Umsetzung eines homerischen Bildes, eine Ansicht, die ich keinesfalls teilen kann⁵². Im Katalog der Schlusszene sind die Homerismen ebenfalls reichlich vorhanden. Das Verb ἀσπαίρω (V. 977)⁵³ in Bezugnahme auf die erschlagenen Soldaten schreibt den homerischen Gebrauch, Κ 521, ἄνδρας τ' ἀσπαίροντας ἐν ἀργαλέησι φονῆσιν, um⁵⁴. Das Hapax in der Tragödie ἀγαυός (V. 986) ist, laut Sideras, aufgrund des Überwiegens der Pluralformen und des Verhältnisses zwischen Substantiv und adjektivischer Bestimmung ein reiner Verweis auf das Epos⁵⁵. Schließlich gestaltet die aischyleische Redewendung νώνυμος βαίνω (V. 1003)⁵⁶ die entsprechende homerische Wendung νώνυμος ἀπέρχομαι (M 70) um, wobei derselbe Sinn beider Ausdrücke dieselbe Funktion von νώνυμος sowohl neben dem aischyleischen βαίνω als auch neben dem homerischen ἀπόλλυμι kennzeichnet.

⁴⁸ Vgl. Sideras, S. 62, und Garson W. R., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 4).

⁴⁹ Vgl. Schuurmsa A. J., *De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Diss., Utrecht 1932, S. 145.

⁵⁰ Vgl. Sideras, S. 23 u. 93.

⁵¹ Vgl. Sideras, S. 166, „Wahrscheinlich ist ihm dabei das homerische πολυτρήρων (B 502, 582) das Vorbild gewesen, mit Entschiedenheit kann man das aber nicht behaupten; Denn neben dem Fehlen von näheren Indizien sind auch die Komposita πελειοθρέμμων und πολυτρήρων nicht synonym, sondern einfach sinnverwandt.“

⁵² Vgl., Romilly d. J., *Eschyle, Les Perses*, Paris 1974, S. 53, „πήδημα κοῦφον, Eschyle reprend l'image d'Homère: „Epiklès choit, pareil à un plongeur, du mur élevé“ (M 385; de meme Π 745). On notera l'ironie, amère et tragique, de toute la tirade.“

⁵³ Vgl. Sideras, S. 79-80.

⁵⁴ Das Bild behandeln erschöpfend die Arbeiten von Hansen J. -G., *Die bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schiffahrt in metaphorischer Verwendung*, Diss., Kiel 1955, S. 18, und Nes v. D., *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Diss., Groningen 1963, S. 117.

⁵⁵ Vgl. Sideras, S. 41-42, „Bemerkt man, dass die Pluralformen dieses Adjektivs, die den Singularformen gegenüber weit überwiegen, außer N 5 (ἀγαυῶν Ἰππημολγῶν) immer sowohl in der *Ilias* als auch in der *Odyssee* dem Substantiv folgen (Τρῶες ἀγαυοί, Φαίηκες ἀγαυοί, μνηστήρας ἀγαυούς usw.), so kann die aischyleische Wendung Πέρσαις ἀγαυοῖς nicht als Zufall erscheinen.“

⁵⁶ Vgl. Sideras, S. 187.

4.2 Botenberichte

Aischylos gilt als der Erfinder des Botenberichtes¹, eine Neuerung, die mit der Einführung des zweiten Schauspielers ins Drama zusammenfällt. Der Bote nämlich, der die Ereignisse, die entweder im Palast oder weit entfernt, z. B. auf dem Land, stattfanden², verkündet, ist geradezu zum zweiten Schauspieler geworden, der dem Chor und vor allem dem einzigen Protagonisten gegenübersteht³. Von Philostratos, *Vitae Sophistarum*, 1.492.11-15, besitzen wir die wertvolle Auskunft, εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθυμηθείημεν ὡς πολλὰ τῇ τραγωδίᾳ ξυνεβάλετο ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῶ καὶ ἠρώων εἶδεσιν ἀγγέλοις τε καὶ ἐξαγγέλοις καὶ οἷς ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρῆ πρόαττειν, die den ersten großen Tragiker sogar als Schöpfer des ἄγγελος und der ἀγγελικὴ ῥῆσις bezeichnet. Bei Aischylos also hat man es mit einer besonderen Fassung von Botenberichten zu tun, die neben anderen Schwierigkeiten auch eine Menge von Auslegungsproblemen aufweisen.

Trotzdem hat der Bote – betrachtet als eine existierende Individualität und zwar unter der Benennung ἄγγελος, π 468-469, ὠμήρησε δέ μοι παρ’ ἐταίρων ἄγγελος ὠκύς, / κῆρυξ, ὃς δὴ πρῶτος ἔπος σῆ μητρὶ ἔειπεν⁴ – eine sehr alte und lange Tradition in der antiken griechischen Literatur, die bis zu den Epen zurückgeht. Bei Homer begegnet uns am häufigsten die Götterbotin Iris und der Götterbote Hermes⁵. Da beide stets unter den Befehlen Zeus’ tätig sind, übernimmt jeder Verkünder für sich die Würde eines Abgesandten von Zeus, A 334, χαίρετε, κήρυκες, Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν. Die Funktion oder besser die Rolle, in die diese Boten im Epos schlüpfen, weicht kaum von der späteren in einer dramatischen Aufführung ab, sodass man auf den Gedanken kommt, die Mitteilungsszenen der Epen sollten als Folie, als Basis für die späteren ἀγγελικαὶ ῥήσεις der Tragödie

¹ Laut Aristoteles und seiner berühmten Definition der Tragödie (*Poetica*, 1449b,24-28) erscheint als grundlegende Charakteristik die Entfaltung der Handlung durch Aktion und nicht durch Narration, δρώντων καὶ οὐ δ’ ἀπαγγελίας. Auf den ersten Blick erscheinen die Botenberichte nicht zur Tragödie zu passen, da sie ausnahmslos nichts anderes als lange Erzählungen sind. Diese Konklusion ist jedoch ungerechtfertigt, denn Aristoteles meint aller Wahrscheinlichkeit nach die lange Erzählung vom Dichter selbst, wie es im Epos der Fall ist.

² Auf Griechisch gibt es Unterscheidungen in der Benennung des Boten je nach seinem Auftrag, den er erfüllt. Berichtet er von Geschehnissen, die kurz vorher im Palast vorgingen, heißt er ἐξάγγελος, erzählt er von Begebenheiten außerhalb der engen Grenzen der Stadt, heißt er ἄγγελος. Gregorio d. L., *Le scene d’annuncie nelle tragedie greca*, Milano 1967, S. 3-4, betont diese beiden Funktionen wie auch die Definition der ῥῆσις ἀγγελικὴ. Vgl. auch Bremer J. M., *Why Messenger-Speeches?*, in: *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*, Hrsg. Bremer J. M. / Radt S. L. / Ruijgh C. J., Amsterdam 1976, S. 29-48 (hier 33).

³ Vgl. Gregorio, S. 38, auch Lesky A., *Zur Entwicklung des Sprachverses in der Tragödie*, in: *WS*, Vol. 47, 1929, S. 12-13 (ebenfalls in: *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Kraus W., Bern / München 1966, S. 89-90).

⁴ Vgl. Barrett J., *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley / Los Angeles / London 2002, S. 62, „While in Homer there is certainly a distinction between ἄγγελος and κῆρυξ, we have seen that Homer often ignores this distinction.“

⁵ Vgl. Barrett, S. 57, und *Antike Mythologie*, Hrsg. Brodersen K. / Zimmermann B., Stuttgart / Weimar 2005, S. 72 u. 83.

verstanden werden. Die Mehrheit der Philologen schließt sich dieser These an und erkennt eine epische Färbung in den dramatischen Botenberichten⁶. Einige Philologen widersprechen dieser Ansicht jedoch aufgrund diverser Einwände⁷.

⁶ Bereits seit dem neunzehnten Jahrhundert gibt es eine intensive Diskussion über die Stellung und das Verhalten des Boten in einer dramatischen Aufführung, über seine Narratologie und über die Größe der epischen Nachwirkung auf ihn. Hornung H., *De nuntiorum in tragoediis graecis personis et narrationibus*, Programm der Ritterakademie zu Brandenburg, 1869, und Bassi D., *Il nunzio nella tragedia greca*, in: *Rivista di filologia e di istruzione classica*, Vol. 27, 1899, S. 50-89, vertreten über die Basis von Ähnlichkeiten zwischen der tragischen und der epischen ἀγγελία die Ansicht, dass die Botenrede ein bloßes funktionales Element des Dramas ist. Bassi, S. 88-89, bemerkt sogar, „Lo stile del racconto arieggia quello dell’ epopea“. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Griechischen Tragödien*, Vol. III, Berlin 1922, S. 186 (Anm. 1) und Vol. IV, Berlin 1923, S. 272, pflichtet den vorgeschlagenen Ansichten bei, „Der Bote ist unpersönlich, er soll nicht selber flennen, wie der Schauspieler vor Hamlet: ein Botenbericht ist episch und soll vorgetragen werden wie eine Homerische Rhapsodie.“, und, „Des Konventionellen gibt es immer mehr; der Bote wird eine feste Figur, und seine Rede wetteifert mit dem Epos, wir mögen sagen, undramatisch.“. Page L. D., *Euripides, Medea*, Oxford 1952², S. 156, erkennt auch die epische Form der Botenberichte an, „The Ἀγγελίαι are the least dramatic parts of the drama: they are full of description, and while they are being spoken the action of the play is at a standstill. Their literary model is therefore the narrative of epic poetry, which they resemble in being descriptions of action rather than action itself. In this least dramatic, most epic, part of his play the poet turns to the language of the epic poets for one or two tricks of style.“. Lesky A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1964², S. 158, spricht von „großer epischen Kunst Euripides’ in seinen Botenberichten“, und wenig später, S. 192, urteilt er wieder über Euripides, dass „die Botenberichte von dem hohen epischen Können des Dichters zeugen“, und S. 201, „die Botenberichte mit Kraft und Bildhaftigkeit sichern die erste Stelle unter all den zahlreichen epischen Meisterleistungen des Dichters“. Löhner R. P., *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Meisenheim 1968², S. 29, hat sich für die Annahme einer ruhigen, mehr episch rezitierenden Vortragsweise entschieden. In diese Ansicht willigt auch Collard C., *Euripides, Supplices*, Vol. II, Groningen 1975, S. 275, ein, „They include therefore many specifically Epic elements, narrative motifs or scenes of a formulaic kind [...], direct speech [...] and occasional dialectic or other stylistic phenomena.“. Rosenmeyer G. T., *The Art of Aeschylus*, California 1982, S. 197, bemerkt, „The messenger is, as far as his message is concerned, omniscient. He is the equivalent of the epic bard.“. Belloni L., *Eschilo, I Persiani*, Milano 1994², S. 140, urteilt über den Botenbericht in den aischyleischen *Persern*, „Provvista di una coloritura epica che si addice al suo contenuto“. Barrett J., *Narrative and the Messenger in Aeschylus’ Persians*, in: *AJPh*, Vol. 116, 1995, S. 539-557 (hier 542 u. 555), stimmt den vorgeschlagenen Ansichten zu, „The tragic messenger does not appear *ex nihilo*: he stems, in fact, from a tradition evident already in Homer.“, und, „My argument nonetheless revives the notion of the messenger-speech as an epic element, suggesting that, as the allusion in *Persians* makes explicit, it is epic in its effect.“.

⁷ Vgl. Gregorio, S. 11, „Nonostante vi sia la tendenza da parte dei filologi a considerare la ῥήσις ἀγγελικὴ notevolmente influenzata dall’epica, non credo si possa propendere per la seconda alternativa. L’opinione dominante non ha argomenti validi a proprio sostegno.“. Burchhardt J., *Griechische Kulturgeschichte*, Vol. III, Berlin / Stuttgart, bezweifelt jeden epischen Einschlag der Botenberichte, „Jener eigentümlich feurige Erzählungsstil, welcher wesentlich ein anderer ist als der epische, denn er ist an Mithandelnde resp. Leidende gerichtet und soll deren stärkste Erregung hervorbringen, und der Sprechende ist Augenzeuge.“. Henning E., *De tragikorum atticorum narrationibus*, Diss., Göttingae 1910, und Fischl J., *De nuntiis tragicis*, in: *Dissertationes philologicae Vindobonenses*, Vol. 10, 1910, S. 1-82, haben ebenso den Botenbericht zum Gegenstand ihrer analytischen Untersuchung gemacht und lehnen seinen epischen Charakter ab, während Fiedler H., *Die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie*, Diss., Bamberg 1914, S. 94, sich etwas milder äußert, „Und doch ist er [der Ausweg durch die Botenberichte] nicht mehr derselbe [mit der archaischen Technik].“.

Bergson beispielsweise untersucht in seinem Aufsatz detailliert die epischen Elemente der Botenreden mit besonderem Hinblick auf die grammatisch-stilistischen Anklänge und kommt zur allgemeinen Schlussforderung, „das homerische Gut in diesen Abschnitten der Tragödie solle nicht geleugnet werden“⁸.

Alle erhaltenen Tragödien von Aischylos enthalten mehr oder weniger hervorstechende Botenberichte⁹. Der Bote tritt gewöhnlich in der Gestalt eines κήρυκος auf, der als Allwissender die noch Unwissenden in Kenntnis zu setzen vorhat – so beispielsweise der Späher in den *Sieben gegen Theben*¹⁰ und der Herold in den *Hiketiden*. Die repräsentativsten Beispiele tauchen jedoch in den *Persern* und dem *Agamemnon* auf, als ein überlebender Soldat die Bühne betritt und das Ergebnis eines langjährigen Feldzuges verkündigt. Diese Botenberichte dürfen aufgrund der Einheitlichkeit und der fast von Unterbrechungen freien Fassung als vollständige Szenen aufgefasst werden, die vom Auf- und Abtritt des Boten begrenzt werden. Sie sind in beiden Dramen ähnlich aufgebaut, denn sie beinhalten in groben Umrissen dieselben Eigentümlichkeiten und werden in gleichem Stil vorgeführt. Unter diesen Voraussetzungen lassen sie eine Gegenüberstellung bzw. eine intertextuelle Analyse in Bezug auf Homer zu. Die Zurückführung liegt hauptsächlich im Gebrauch derselben episch-homerischen Erzähltechniken und des Weiteren in der Entlehnung einiger typischer homerischer Zitate und ihrer Einbettung in die Tragödie. Die Kernpunkte betreffen sowohl den Inhalt als auch die Struktur, d. h. sie hängen sowohl mit dem zusammen, was vorgetragen wird, als auch mit dem, wie es vorgetragen wird. Die folgende Untersuchung konzentriert sich vor allem auf die Narratologie und verfolgt, welche Darstellungsmethode beide Dichter verwenden und wie eng beides miteinander in Verbindung steht.

Im ersten Teil der *Perser* befindet sich der längste Botenbericht der ganzen attischen Dramaturgie. Der Auftritt des Boten ist schon durch die Fragen der Königin nach allgemeinen Themen über Griechenland vorbereitet, er löst sozusagen die Aporien, die vom Anfang an auf der Bühne dominieren, auf und setzt die weitere Handlung in Gang. Die Szene ist vom Dichter wirkungsvoll aufgebaut, sie enthält alle Ausdrucksmittel, Kommos (V. 256-289), kleine Stichomythie (V. 433-449)¹¹ und

⁸ Vgl. Bergson L., *Episches in den ῥήσεις ἀγγελικαί*, in: RhM, Vol. 102, 1959, S. 9-39 (hier 38). Gregorio, S. 11-12, führt trotz aller Vorbehalte einen Katalog von neun epischen Merkmalen der ῥήσεις ἀγγελικαί an.

⁹ Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1982, S. 81-82, hat in der Neuzeit eine grundlegende Definition des Botenberichts erdacht, „Not every scene with any sort of narrative element will pass as a messenger scene. Rather, there are three elements involved: anonymous eye-witness, set-piece narrative speech, and over-all dramatic function. When all three elements are combined then we have an unmistakable ἀγγελία; if one or two are absent then we have a scene with affinities or analogies to a messenger scene.“.

¹⁰ Vgl. Wilkens K., *Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Diss., München 1974, S. 71.

¹¹ Zur Besonderheit dieser Stichomythie vgl. die Analyse ähnlicher Fälle bei Gross A., *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie*, Diss., Berlin 1905, S. 19-21, und Jens W., *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, Diss., München 1955, S. 3-7. Die Arbeit von Keller J., *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichtes bei Aischylos und Sophokles*, Diss., Tübingen 1959, war mir leider nicht zugänglich.

großen Rheseis (V. 302-330, 353-432, 447-471 u. 480-514). Die Erzählung handelt von der Seeschlacht bei Salamis¹² und weist eine Fülle von Homer-Bezügen auf, die überall in diesem Abschnitt wahrnehmbar sind. Der Botenbericht im *Agamemnon* ist kürzer, doch steht er dem ersteren kaum an Bedeutung und Wirkung nach. Dem Boten ist wiederum aufgetragen worden, die anfänglich herrschende Ungewissheit aufzulösen und Klytämnestra bzw. die Argiten über die Ereignisse aufzuklären. Die Stichomythie ist ebenso anwesend, wird aber ausschließlich zwischen dem Boten und dem Chor durchgeführt, während die Königin unbeteiligt bleibt. Die Thematik ist – wie in der ganzen Trilogie – rein episch-homerischen Ursprungs und handelt einerseits vom trojanischen Krieg und andererseits von den Abenteuern während der Heimkehr.

Der Chor kündigt in beiden Dramen die Ankunft des Boten an, *Perser*, V. 247, δράμημα φωτός, und, *Agamemnon*, V. 493, κήρυκ', und verlangt von ihm das Verkünden der ganzen Wahrheit¹³, *Perser*, V. 244, ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖν τάχ' εἴσηι πάντα ναμερτῆ λόγον, und, *Agamemnon*, V. 489-492, τάχ' εἰσόμεσθα ἐφήλωσεν φρένας¹⁴. Danach sprechen beide Boten direkt bei ihrem Auftritt die Heimaterde an, *Perser*, V. 249, ὦ γῆς ἀπάσης Ἀσίδος πολίσματα, und, *Agamemnon*, V. 503, ἰὼ πατρῶιον οὔδας Ἀργείας χθονός, und, als sie mit den einleitenden Danksagungen geendet haben, gehen sie zur Mitteilung über den Ausgang des Krieges über, *Perser*, V. 255, στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων, und, *Agamemnon*, V. 525, Τροίαν κατασκάψαντα. Beide Verkünder sind bloße Überlebende des Krieges, die jetzt nach langer Abwesenheit in ihr Vaterland zurückkehren und den Ausgang des Feldzugs mitteilen. Zum Schluss wird in beiden Erzählungen mehrfach auf die Vollständigkeit des Berichts aufmerksam gemacht, *Perser*, V. 246, πάντα ναμερτῆ λόγον, und V. 294, πᾶν δ' ἀναπτύξας πάθος, und, *Agamemnon*, V. 582, πάντ' ἔχεις λόγον, während selbst jeder Bote am Ende seiner Rede die eigene Wahrheitstreue bestätigt, *Perser*, V. 513, ταῦτ' ἔστ' ἀληθῆ, und, *Agamemnon*, V. 680, τοσαῦτ' ἀκούσας ἴσθι τάληθῆ κλυών. Die Wahrheit und die Tatsächlichkeit der Nachrichten gelten als größtes Erfordernis, das immer im Voraus gefordert und noch einmal abschließend betont wird¹⁵. Der Bote erzählt das Geschehen in chronologischer Reihenfolge, wie er es erlebt hat, und interpretiert es jedoch – zu besserem Verständnis – ex eventu¹⁶. Freilich sind die Ähnlichkeiten nicht erstaunlich, da sie mehr oder weniger zum allgemeinen Verfahren eines Botenberichtes gehören, wie die späteren euripideischen Botenberichte beweisen¹⁷. Was trotzdem auffällt, ist die Entsprechung

¹² Einen Forschungsblick auf die Strategie und die kriegerischen Bewegungen beider Flotten vor und während der Seeschlacht werfen die Artikel, Keil J., *Die Schlacht bei Salamis*, in: *Hermes*, Vol. 73, 1938, S. 329-340, und Hammond N. G. L., *The Battle of Salamis*, in: *JHS*, Vol. 79, 1956, S. 32-54.

¹³ Vgl. Luther W., *Wahrheit und Lüge im ältesten Griechentum*, Diss., Göttingen 1933, S. 33.

¹⁴ Hier ist eine auffallende Analogie in der häufigen Artikulierung τάχ' εἴσηι – τάχ' εἰσόμεσθα zu bemerken.

¹⁵ Vgl. Leahy D. M., *The Representation of the Trojan War in Aeschylus' Agamemnon*, in: *AJPh*, Vol. 95, 1974, S. 1-23 (hier 3), „and it is much more likely that such character as the Herald possesses is there to make credible what he says, than that his speech is intended to portray his character.“.

¹⁶ Vgl. Kannicht R., *Euripides, Helena*, Vol. II, Heidelberg 1969, S. 397-398, der derselben Meinung ist.

¹⁷ Vgl. de Jong I. J. F., *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-speech*, Leiden 1991.

aller dieser Merkmale mit vorausgehenden episch-homerischen Erzählungen, in denen sie den gleichen Stellenwert haben.

Bei Homer ist der Bote eine häufig vertretene Figur, die meist unter der Obhut von Zeus ihren Auftrag erfüllt¹⁸. Außer den offiziellen Götterboten Hermes und Iris tritt ebenso oft der anonyme Bote in Erscheinung, um wichtige Auskünfte bekannt zu geben. In der *Odyssee* offenbart sich die Botin der *Ilias*, Iris, nicht mehr, während merkwürdigerweise an der einzigen Stelle, wo ein Bote benötigt wird, ε 28, ἦ ῥα, καὶ Ἑρμείαν, υἱὸν φίλον, ἀντίον ἠϋδα, Hermes ausgewählt wird, der doch in der *Ilias* einfach ein Geleiter ist. Das hängt unmittelbar damit zusammen, dass die Olympszenen der *Ilias* im Gegensatz zur *Odyssee* häufiger auftreten (α 27, ε 3, ν 125, ω 472). Zeus greift nicht persönlich durch seine Boten in die Menschengeschichte ein, sondern die Götter handeln mit seiner Zustimmung, nicht auf seinen Befehl (α 80, ν 145, ω 481). Dieser Fall unterscheidet sich weiterhin von den aischyaischen Botenberichten, da diese Botenreden lediglich kurze Mitteilungen sind, die meistens einen Beschluss oder eine Absicht verkünden, ohne weitere Funktionen zu erfüllen. Deswegen hat man es kaum mit langen Erzählungen sondern vielmehr mit einfachen Ankündigungen zu tun, die besser in die typischen Szenen einzuordnen sind¹⁹. Trotzdem mangelt es den homerischen Epen und namentlich der *Odyssee* keineswegs an langen Erzählungen über die Vergangenheit und an Darstellungen der schon stattgefundenen Ereignisse, doch sie treten nicht direkt durch einen offiziellen Boten zu Tage, sondern durch Personen, die die Begebenheiten selbst miterlebt und angesehen haben. Gerade diese Szenen bilden die narrative Vorlage des Aischylos und dürfen als Vorstufe der späteren dramatischen Botenberichte gelten.

In der Telemachie kommen die langen Gespräche des ausgezogenen Telemachs zunächst mit Nestor und danach mit Menelaos vor. Der Sohn des Odysseus begibt sich auf der Suche nach seinem Vater zum Peloponnes und trifft dort zwei ehemalige Mitkämpfer seines Vaters, von denen er Informationen über dessen Schicksal verlangt. Wenngleich beide Redner kaum an einen Boten erinnern, so ist doch der Erzählstil, der Geschehnisse des trojanischen Krieges thematisiert, den späteren aischyaischen Botenberichten keineswegs unterlegen, und deswegen kann er ihnen gegenübergestellt werden. In der Trugrede des Odysseus gegenüber Eumaios ist der Fall dagegen eindeutig, da er sich nämlich dem Schweinhirten als ein Fremder vorstellt und eine lange Rede über seine Abenteuer bis zur Ankunft in Ithaka hält²⁰. Die langen Rheseis von Nestor im γ 75-336 und von Menelaos im δ 306-592 wie auch die ausgedehnte Darlegung von Odysseus im ξ 115-517 fungieren ebenfalls als Folie für die aischyaischen Botenberichte.

¹⁸ In der heroischen Zeit besaß der Bote einen würdigen Posten, der ihm in vielen Fällen genau dieselben Gerichtsbarkeiten wie jene des Königs verlieh. Vgl. die detaillierte Analyse und Klassifizierung aller Belege bei Pantazides I., *Λεξικὸν Ὀμηρικόν, Ἀθήναις*, S. 357.

¹⁹ Vgl. Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Diss., Berlin 1933, S. 54-61, Tsagarakis O., *Oral Composition, Type-Scenes, and Narrative Inconsistencies in Homer*, in: Grazer Beiträge, Vol. 8, 1979, S. 23-48, und Loudon B., *The Odyssey. Structure, Narration, an Meaning*, Baltimore / London 1999, S. 24-25.

²⁰ Vgl. Reece S., *The Stranger's Welcome*, Michigan 1993, S. 145-164, und Loudon, S. 50-68, über das Verhältnis zwischen Odysseus und Eumaios.

In diesem Punkt sollte kurz die Beobachtung erörtert werden, dass die Handlung im Epos im Vergleich zur Tragödie umgekehrt stattfindet. Während sich in allen dramatischen Botenberichten der Bote den Personen, die er aufzuklären vorhat, zuwendet, richtet sich hingegen im Epos Telemach an die Könige, die hier die Rolle des Boten spielen. Deswegen könnte man entgegen, dass eine Gegenüberstellung zwischen den Reden gewagt sei, da eine Entsprechung kaum sichtbar ist. Auch wenn weder Nestor noch Menelaos offizielle Boten sind und ihre Stimmung von der späteren dramatischen augenscheinlich abweicht, wird doch hier die narrative Technik und die Bauform der Erzählungen verglichen. Das Gefüge und die äußeren Elemente werden nur am Rand betrachtet, wohingegen sich das Hauptaugenmerk auf den Aufbau und die inneren Bezüge richtet. Alle weitere Einwände werden dadurch entkräftet, dass die Rede des Odysseus nicht nur eine reine Botenrede ist, sondern die Gegebenheiten eines dramatischen Botenberichts erfüllt.

Genauso wie die zwei Botenberichte bei Aischylos eine Fülle von Ähnlichkeiten aufweisen, enthalten in der gleichen Weise die homerischen Erzählungen eine große Anzahl an Gemeinsamkeiten²¹. Jeder Rede geht eine Aufforderung voran, die die Erzähler zum Sprechen anregt. Diese Forderung fokussiert besonders die Wahrheit, γ 101, καί μοι νημερτές²² ἐνίσπες, ξ 186, καί μοι τοῦτ' ἀγορεύσον ἐτήτυμον. Die Erzähler nehmen diese Forderung an und versichern, dass sie tatsächlich die reine Wahrheit berichten werden, γ 254, ἀληθέα πάντ' ἀγορεύσω, ξ 192, τοιγὰρ ἐγὼ τοι ταῦτα μάλ' ἀτρεκέως ἀγορεύσω. Soweit es den Inhalt betrifft, handeln alle drei Reden mehr oder weniger vom trojanischen Krieg und exponieren verschiedene Umstände des Kampfes um Troja wie auch der Heimkehr nach der Eroberung. Darüber hinaus geht die Gesprächsdurchführung in jeder Erzählung auf ähnliche Weise vor, d. h. die langen Rheseis der Sprecher entstehen durch Fragen der Wissbegierigen, wobei die Verhältnisse in der Telemachie in jedem Fall die gleichen sind und eine gemeinsame Betrachtung erlauben.

Nach diesem Überblick über den zu vergleichenden Stoff gehe ich jetzt zum Hauptpunkt der Untersuchung über, also auf die Verbindung zwischen der dramatischen und der epischen Erzählung. Abgesehen vom Inhalt, der offensichtliche Ähnlichkeiten enthält, fällt in erster Linie eine erstaunliche Analogie im Aufbau der Szenen auf: Die Struktur und die Darstellung der Gespräche zeigt

²¹ Zur Typologie der Erzählungen Nestors und Menelaos' vgl. Maronites D. N., *Ὀμηρικὰ Μεγαθέματα. Πόλεμος-ὀμιλία-νόστος*, Αθήνα 1999, S. 162-164.

²² Das Wort ist auffallend häufig präsent in der *Odyssee* (27 Belege im Vergleich zu nur 5 in der *Ilias*), d. h. in jenem Epos, in welchem lange Erzählungen und ausgefeilte Narrativik herrschen. Nestor verwendet auch den Begriff am Schluss seiner Rede, sogar als Gegenbegriff zur Lüge (ψεῦδος), als er Telemach für weitere Forschung zu Menelaos schickt, γ 326-327, λίσσεσθαι δέ μιν αὐτός, ἵνα νημερτές ἐνίσπη. / ψεῦδος δ' οὐκ ἐρέει. μάλα γὰρ πεπνυμένος ἐστίν. Zur genauen Bedeutung des Adjektivs vgl. Snell B., *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit*, Göttingen 1978, S. 98, „Von erheblich größerem Interesse ist νημερτής, wieder (wie ἀληθής) ein „negatives“ Adjektiv, das zu ἀμαρτάνω gehört und „nicht verfehlend“ bedeutet.“.

eine große Menge an Schnittpunkten. Beide Dichter machen an bestimmten Stellen von genau denselben narratologischen Merkmalen Gebrauch und entfalten die Rede in gleicher Weise. Die Einprägung einer dem Epos vertrauten Narratologie in die Tragödie gelingt durch Verwendung einiger grundlegender epischer Motive und durch ihre Anpassung an den tragischen Kontext in Form einer Umgestaltung. Der Rahmen der dramatischen Botenberichte beinhaltet fast all jene Elemente, die zuvor bei Homer vorhanden sind, als auch diejenigen Eigenschaften, die sowohl in der Tragödie als auch im Epos die gleiche Funktion zu haben scheinen.

Vor allem sind alle Erzähler Augenzeugen, die selbst an den berichteten Ereignissen teilgenommen haben. Beide Dichter betonen dieses wichtige Detail von Anfang an, damit das jeweilige Publikum mit der folgenden Handlung vertraut wird. Zweimal, sowohl bei Nestor als auch bei Menelaos, macht Telemach darauf aufmerksam, γ 97 und δ 327, ἀλλ' εὔ μοι κατάλεξον ὅπως ἦν τῆσας ὀπωπῆς. Es muss so erzählt werden, wie sie die Ereignisse mit ihren eigenen Augen gesehen haben. Die Auskünfte, die sie geben, sind sämtliche Auskünfte von Personen, die diese Begebenheiten miterlebt haben – Informationen sozusagen aus erster Hand ohne einen deutenden Eingriff. In den *Persern* äußert der Bote selbst unmittelbar, dass er die Geschehnisse so erzählen wird, wie er sie gesehen hat, ohne zusätzliche Informationen von einem Fremden zu ergänzen, V. 266-267, καὶ μὴν παρῶν γε κού λόγους ἄλλων κλυών, / Πέρσαι, φράσαιμ' ἂν οἱ' ἐπορσύνθη κακά. Er erzählt gemäß seiner eigenen Erfahrung und lässt jegliche Gerüchte aus, die der Wahrheit nicht entsprechen²³. Sowohl die Redner im Epos als auch die Boten in der Tragödie sind Augenzeugen. Sie waren am Feldzug beteiligt und berichten nun ihre Erlebnisse aus erster Hand. Die Verbindung beider Texte liegt darin, dass beide Dichter dieses Kennzeichen der Erzähler vor Beginn des Berichts angeben. Die narrative Struktur wird in beiden Gattungen in derselben Reihenfolge gehalten.

Der Äußerung über die Glaubhaftigkeit des Boten folgt unverzüglich die Aufforderung der Zuhörer an diesen, die wahre Ereignisse darzulegen. Telemach wendet sich an Nestor und sagt, γ 101, καὶ μοι νημερτὲς ἐνίσπες, während sich Eumaios entsprechend äußert, ξ 186, καὶ μοι τοῦτ' ἀγόρευσον ἐτήτυμον, ὄφρ' εὔ εἰδῶ. Auf ähnliche Weise fordert in den *Persern* zuerst der Chor, V. 246, ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖν τάχ' εἴσηι πάντα ναμερτῆ λόγον, und danach die Königin Atossa selbst, V. 294-295, πᾶν δ' ἀναπτύξας πάθος / λέξον καταστάς, κεί στένεις κακοῖς ὅμως, die ganze Wahrheit zu erfahren. Aischylos ist der einzige Tragiker, der in einem Botenbericht vom rein homerischen Wort νημερτῆς Gebrauch macht²⁴. Genauso wie

²³ Vgl. Barrett, S. 546, „This is the standard (and understandable) basis of authority for messengers in Tragedy. He knows because he has seen.“, und *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Hrsg. de Jong I. / Nünlist R. / Bowie A., Mnemosyne, Vol. 257, Leiden 2004, den Aufsatz von Barrett J., *Aeschylus*, S. 235-254 (hier 250), „eyewitness accounts of events off-stage“. De Jong, S. 9, bemerkt auch diese Selbstvorstellung der dramatischen Boten als Augenzeugen, „The majority of messengers refer explicitly to their activity as eyewitnesses.“, und Rosenmeyer, S. 198, beurteilt ebenfalls den Botenbericht als „in its purest and at the same time its most ambitious form“.

²⁴ In einem Fragment vom verlorenen Stück *Semele i Ydrophoroi* kommt das Wort noch einmal vor, νύμφαι ναμερτεῖς, κυδραὶ θεαί, αἴσιν ἀγείρω. Bei Sophokles ist zwar das Wort gleichfalls belegt,

die Helden-Zuhörer bei Homer mit diesem Wort die Helden-Erzähler vor ihrer Rede ansprechen, benutzt auch der Chor bei Aischylos dieses Wort, als er den Boten empfängt²⁵. Im *Agamemnon* kündigt der Chor ebenso die Ankunft des Boten an und spielt zugleich vornehm auf die Verkündung der Wahrheit an, V. 489-492, τὰχ' εἰσόμεθα φῶς ἐφήλωσεν φρένας. Die Wahrheit ist also verbunden mit dem Boten, und alle erwarten von ihm einen vollständigen Bericht darüber, was sich eigentlich ereignet hat. Man darf jedoch nicht missverstehen, dass nicht das tragische Miterleben der Zuhörer intendiert ist, sondern die möglichst wahrheitsgetreue, objektive Schilderung. Im B 8-10 ermahnt Zeus seinen Abgesandten, den personifizierten Traum²⁶, πάντα μάλ' ἀτρικέως ἀγορευέμεν ὡς ἐπιτέλλω, und im O 158-159 fordert er Iris dazu auf, πάντα τὰδ' ἀγγεῖλαι, μηδὲ ψευδάγγελος εἶναι²⁷. Die Pflicht des Boten ist die völlige Darlegung der Wahrheit bis ins kleinste Detail²⁸, eine Tatsache, die ebenfalls bei Aischylos und in fast allen Botenberichten der Tragödie im Allgemeinen hervortritt²⁹. Das Berichten der ganzen Wirklichkeit, bzw. die Aufklärung der zurückgebliebenen Zivilbevölkerung über das Geschehen auf dem Schlachtfeld, ist die Aufgabe jedes Boten, ob er zum Epos oder zur Tragödie gehört. Barrett ist ebenfalls dieser Ansicht, „Here [Sophokles, *Trachiniae*, V. 472-474] and frequently elsewhere in tragedy, as in Homer, the truth from a messenger is the whole truth“³⁰.

Nachdem die Boten aufgefordert wurden, die Wahrheit zu berichten, beteuern diese selbst noch einmal, dass sie alles so erzählen, wie es tatsächlich geschah. Nestor äußert, γ 254, ἀληθέα πάντ' ἀγορεύσω, und Odysseus sagt, ξ 192, τοιγὰρ ἐγὼ τοι

doch es gehört zu keinem Botenbericht, *Trachiniae*, V. 173, καὶ τῶνδε ναμέρτεια συμβαίνει χρόνου. Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 66 u. 177. Belloni, S. 140, bemerkt auch die Bezugnahme auf Homer, „L' eschileo ναμερτῆ λόγον ha precedenti omerici: cfr. Spec. II. III 204 ἔπος νημερτὲς ἔειπες, VI 376 νημερτέα μυθήσασθε, XIV 470 καὶ μοι νημερτὲς ἐνίσπες.“

²⁵ Man muss beachten, dass Aischylos an dieses archaische episch-homerische Wort einen Neologismus kontrastiv anschließt, also das Substantiv zu -μα δράμημα (V. 247), womit der homerische Hintergrund seines Gedanken um so mehr zutage tritt.

²⁶ Vgl. Hundt J., *Der Traumglaube bei Homer*, Diss., Greifswald 1935, S. 44-57.

²⁷ Von großem Interesse ist die Beobachtung der Anrede Zeus' an seinen jeweiligen Boten, die immer mit dem Ausdruck βᾶσκ' ἴθι anfängt (B 8, Θ 399, Λ 186, O 158, Ω 144 u. 336). Die Wendung bildet ein allgemeines Hapax Legomenon in der antiken griechischen Literatur mit einziger Ausnahme in den aischyleischen *Persern*, V. 662 u. 672, βᾶσκε πάτερ ἄκακε Δαριά. Eine eventuelle Zufälligkeit ist auszuschließen, und die Parallelität zeigt die Absicht des Zurückführens des Aischylos auf. Vgl. Sideras, S. 104, und Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 3).

²⁸ Vgl. Létoublon F., *Le messenger fidèle*, in: Homer, Beyond Oral Poetry: Recent Trends in Homeric Interpretation, Hrsg. de Jong I. J. F. / Kalf J. / Bremer J. M., Amsterdam 1987, S. 123-144 (hier 131).

²⁹ Vgl. Barrett, S. 11.

³⁰ Vgl. Barrett, S. 544. Interessant ist auch die ähnliche Überlegung von Kirk W. C., *Aeschylus and Herodotus*, in: CJ, Vol. 51, 1955, S. 83-87 (hier 84), „The description seems unquestionably an eyewitness' account.“, und von Michelini N. A., *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982, S. 75, „In the *Persians*, the use of dual lineverse meters further serves to enhance objectivity and coldness in the narrative, emphasizing the actor-messenger's function as a transparent window upon the truth.“

ταῦτα μάλ' ἀτρεκέως³¹ ἀγορεύσω. Ihre Erzählung beschränkt sich auf die tatsächlich vorgefallenen Begebenheiten. Bei Aischylos ist der Fall nicht so eindeutig wie bei Homer, denn die Bestätigung des Boten kommt nicht immer unmittelbar zum Ausdruck. Erst am Ende der langen Rheseis erscheint ein kurzer Satz, der die Echtheit des Erzählten bezeugt, *Perser*, V. 513, ταῦτ' ἔστ' ἀληθῆ, und *Agamemnon*, V. 582, πάντ' ἔχεις λόγον, u. 680, τοσαῦτ' ἀκούσας ἴσθι τὰληθῆ κλυών. Anschließend fügen sie noch hinzu, dass sie ausschließlich von wahren Ereignissen berichtet haben. Diese Bestätigung seitens der Sprecher ist offensichtlich, und die Bekräftigung, dass sie nur die Wahrheit sprechen werden bzw. dass sie sie schon verkündet haben, fungiert als Ergänzung zur vorausgehenden Forderung der Zuhörer. Die Boten sind sich ihrer Verpflichtung bewusst und durch diese Erklärung beabsichtigen sie, die Erwartungen der Zuhörer zu erfüllen. Aischylos folgt zwar der episch-homerischen narrativen Technik, doch er variiert sie gelegentlich, denn die Boten im Drama reagieren nicht direkt – oder zumindestens nicht mit genau denselben Worten – auf die Motivation der Zuhörer, sondern fügen erst am Schluss eine kleine Bemerkung über die Originalität ihrer Nachrichten ein.

Werfen wir jetzt einen Blick darauf, wie die epischen Erzählungen und die dramatischen Botenberichte entstehen. In den epischen Gesprächen kommen viele Fragen vor, die von beiden Seiten, also sowohl vom Gast als auch vom Gastgeber, gestellt werden und die langen Erzählungen vorbereiten. Gegen Mitte der Unterhaltung mit Nestor lenkt Telemach ab und fragt nach den anderen Feldherren, γ 248-252, πῶς ἔθαν' Ἀτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων; / ποῦ Μενέλαος ἔην; ὁ δέ θαρσῆσας κατέπεφνε. Auf der Grundlage dieser Fragen entfaltet sich die zweite Rhesis von Nestor, wodurch dieser motiviert wird, ein kleines Stück der *Nostoi* zu erzählen. Sie setzen sozusagen die Handlung in Gang. Nach der guten Nachricht über die Heimkehr des Odysseus stellt Eumaios ihm weitere Fragen über seine Herkunft und die Ankunft in Ithaka, ξ 187-189, τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; Πόθι τοι πόλις ἦδὲ τοκῆες; τίνες ἔμμεναι εὐχετόωντο. Dadurch entwickelt sich die erste Rhesis des Odysseus, worin er die Begebenheiten die Belagerung von Troja und der anschließenden Irrfahrten thematisiert. Manche Fragen treiben die Erzählung voran und veranlassen die Sprecher jeweils zu einer langen Rhesis. Sie fungieren also als die Motivation, die sich unmittelbar auf die kommende Darstellung bezieht.

Die Botenberichte bei Aischylos entstehen ebenso als Antwort auf die von dem Chor oder einem anderen Schauspieler gestellten Fragen und weisen viele Entsprechungen mit dem episch-homerischen Verfahren auf. In den *Persern* drängt Atossa den Boten ungeduldig dazu, die Größe der Katastrophe und die ganze Wahrheit ohne Verschweigen und Verheimlichen zu berichten. Diese Rolle bewahrt sie im ganzen Verlauf der ersten Akte³² mit einer graduellen Steigerung im Gespräch

³¹ Genauso wie das Wort νημερτής tritt ebenfalls das Wort ἀτρεκέως in der *Odyssee*, in der viele lange Erzählungen vorhanden sind, besonders häufig auf.

³² Laut Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 42-51, besteht das Stück aus drei selbstständigen Akten, wodurch die Anlage der *Perser* der trilogischen Komposition sehr ähnlich ist. Die drei Akte sind jeweils durch einen anderen Ort der Handlung voneinander abgegrenzt, wobei der erste (V. 1-597) vor dem Rathaus – eine ausführliche Kritik an dieser Deutung

mit dem gerade aufgetretenen Boten³³. Jeder Rhesis des Boten geht eine Frage der Königin voran, die als Anlass für die Erzählung dient – eine bereits seit dem Epos übliche narrative Technik³⁴. Τίς οὐ τέθνηκε, τίνα δὲ καὶ πενθήσομεν (V. 296) lautet die erste Frage, die die Gefallenenliste hervorruft³⁵. Die Königin interessiert sich vor allem dafür, welche Anführer ums Leben gekommen sind und welche nicht, bzw. welchen sie betrauern soll und welchen nicht, doch im Hintergrund ihrer Gedanken steht das heimliche Bangen über das Schicksal ihres Sohnes³⁶. Der Bote ahnt ihre Anspannung und äußert in homerischer Formulierung, dass Ἐέρξης μὲν αὐτὸς ζῆι τε καὶ φάος βλέπει (V. 299)³⁷. Πόσον νεῶν δὴ πλῆθος ἦν Ἑλληνίδων (V. 334), ἔτ' ἄρ' Ἀθηνῶν ἔστ' ἀπόρθητος πόλις (V. 348), und τίνες κατῆρξαν, πότερον

findet man bei Riemschneider W., *Eine verkannte Zwischenszene in Aischylos' Persern*, in: *Hermes*, Vol. 73, 1938, S. 347-352 –, der zweite (V. 598-907) am Grab des Dareios und der dritte (V. 908-1077) vor der Stadt, auf der Landstrasse, spielen soll. Die genaue Ortsbestimmung der einzelnen Szenen in den *Persern* hat in der Forschung einige Kontroversen hervorgerufen. Jurenka H., *Scenisches zu Aeschylus' Persern*, in: *WS*, Vol. 23, 1901, S. 213-225 (hier 215), nimmt an, dass das Grab des Dareios sich an der ἀγορά befindet, auf der sich der Chor zur Beratung versammelt, so dass der Dichter nicht gezwungen ist, die Einheit des Ortes aufzugeben. Laut Harmon M. A., *The scene of the Persians of Aeschylus*, in: *TAPhA*, Vol. 63, 1932, S. 7-19 (hier 10 u. 14), ist ein Ortswechsel, wie ihn Wilamowitz annimmt, abzulehnen, da er vom Dichter durch keinerlei Hinweise deutlich gemacht werde. Harmon schlägt stattdessen als Schauplatz der Handlung die Stadttore vor – zur Kritik an diesem Vorschlag vgl. Broadhead D. H., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, S. xli, und Taplin, S. 107.

³³ Barrett, S. 251, beobachtet auch das Verhältnis „Frage – Antwort“ zwischen Attosa und dem Boten und urteilt, „Messenger-speeches may respond to a question, as do each of the narrative sections in *Persians* as well as *Agamemnon* 636-680.“

³⁴ Vgl. de Jong I. J. F., *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Diss., Amsterdam 2004². Deichgräber K., *Die Persertetralogie des Aischylos*, Mainz 1974, S. 37-40, bringt diese Fragetechnik mit den „Fragen nach der Wahrheit“ des Vorläufer-Historikers Hekataios von Milet in Vergleich und stellt Aischylos als „Hekataiosschüler“ vor. Er fügt noch deutlicher hinzu, „Aischylos' Perser, so wie sie sich uns in Wort und Bühnenhandlung darstellen, sind Hekataios' methodischer Forschung und Einzelergebnissen verpflichtet.“

³⁵ Vgl. Ebbott M., *The list of the War Dead in Aeschylus' Persians*, in: *HSPh*, Vol. 100, 2000, S. 83-96.

³⁶ Schenker D., *The Queen and the Chorus in Aeschylus' Persae*, in: *Phoenix*, Vol. 48, 1994, S. 283-293 (hier 287-288), unterstreicht auch dieses außergewöhnliche Interesse der Königin, das sich ausschließlich auf ihren Sohn konzentriert, „While the Chorus is thus focused on the totality of Persia, the Queen turns her attention and sympathy almost exclusively toward the person of Xerxes, her son. [...] The Queen gives clear priority to only one of these, her role a mother of Xerxes.“, im Kontrast zu Gagarin M., *Aeschylean Drama*, Berkeley 1976, S. 42, der diese Einschränkung der Agonie völlig übersieht, „The Queen also represents or can be identified with the whole of Persia.“

³⁷ Die Phrase ist nach der homerischen, Σ 61, ὄφρα δέ μοι ζώει καὶ ὄρα φάος ἠελίοιο, umgebildet – dem gleichen Sinn schließen auch δ 539-540 und A 88 an. Sideras, S. 199, führt alle aischyleischen Zitate an und bemerkt, „Seit Homer ist die Umschreibung „das Licht (der Sonne) blicken“ für „leben“ in der griechischen Literatur gebräuchlich.“. Über die Auseinandersetzung zwischen Licht (Leben) und Finsternis (Tod) und die einschlägige Sekundärliteratur verweise ich auf Belloni, S. 150-151. Vgl. auch Daube B., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Diss., Zürich / Leipzig 1938, S. 65-66, Kakridis I. T., *Licht und Finsternis in dem Botenbericht der Perser des Aischylos*, in: *Grazer Beiträge*, Vol. 4, 1975, S. 145-154 (hier 151), „Die Symbolik, die den Begriffen „Licht“ und „Finsternis“ innewohnt, ist schon Homer bekannt.“, Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 246, und Mace S., *Why the „Oresteia“'s Sleeping Dead Won't Lie. Part I: Agamemnon*, in: *CJ*, Vol. 98, 2002, S. 35-56 (hier 44-45 u. 49).

Ἑλληνες, μάχης, / ἡ παῖς ἐμός (V. 351-352), lautet die weitere Fragestellung der Königin, die den Boten über die stattgefundene Seeschlacht erzählen lässt, während zwei klärende Fragen, V. 438, καὶ τίς γένοιτ' ἂν τῆσδ' ἔτ' ἐχθίων τύχη, und, V. 446, ποίωι μόρωι δὲ τούσδε φῆις ὀλωλέναι, die Rhesis fortsetzen lassen. Hat die Königin die wichtigsten Auskünfte über die Niederlage erhalten, dann fordert sie den Boten auf, V. 478-479, σὺ δ' εἰπέ, ναῶν αἰ πεφεύγασιν μόνον, ποῦ τάσδ' ἔλειπες; οἴσθα σημῆναι τορῶς, und veranlasst die Schlussrede.

Im Botenbericht des *Agamemnon* lässt sich zwar kein komplexes Frageverfahren feststellen, aber die vorhandenen Fragen motivieren die Erzählung. Einige Fragen tauchen in der Stichomythie zwischen dem Chor und dem Boten auf, V. 626-627, πότερον ἀναχθεις ἦρπασε στρατοῦ, und V. 630-631, πότερα γὰρ αὐτοῦ ναυτίλων ἐκλήιζετο, sie erfordern jedoch keine lange Beantwortung seitens des Boten. Erst die Frage über den Sturm, der die griechische Flotte zerstreut hat, veranlasst eine längere Rhesis und darf mit den entsprechenden homerischen in Vergleich gesetzt werden, V. 634-635, πῶς γὰρ λέγεις χειμῶνα ναυτικῶι στρατῶι / ἐλθεῖν ταλαυτῆσαί τε δαιμόνων κότῶι.

Als letzter zentraler Aspekt, der die narrative Methode der homerischen und der dramatischen Erzählungen betrifft, soll auf das kurze Zögern der Redner, bevor sie ihre Erzählung beginnen oder direkt nach ihrem Ende, eingegangen werden. Dieses Zögern drückt aus, dass die Erzählzeit nicht für eine vollständige Darstellung der Ereignisse ausreicht. Die Bemerkung des Boten in den *Persern*, dass nicht einmal zehn Tage für das Aufzählen der Leiden ausreichen würden, V. 429-430, κακῶν δὲ πλῆθος, οὐδ' ἂν εἰ δέκ' ἡματα / στοιχηγοροίην, οὐκ ἂν ἐκπλήσαιμι σοί³⁸, entspricht dem Ausdruck Nestors, dass nicht einmal fünf oder sechs Jahre Erzählzeit genühten, um die Anstrengungen der Griechen im Kampf um Troja zu berichten, γ 115-116, οὐδ' εἰ πεντάετες γε καὶ ἐξάετες παραμύμων / ἐξερέοις, ὅσα κείθι πάθον κακὰ δῖοι Ἀχαιοί, oder auch der Bemerkung Odysseus', dass ihm ein ganzes Jahr nicht ausreichen würde, um seine Qualen zu schildern, ξ 196-197, ῥηϊδίως κεν ἔπειτα καὶ εἰς ἐνιαυτὸν ἅπαντα / οὐ τι διαπρήξαιμι λέγων ἐμὰ κήδεα θυμοῦ. Die aischyleische Narratologie lehnt sich an der homerischen an, und die Erzähltechnik zeigt, dass zwischen der epischen und dramatischen Erzählstruktur keine große Diskrepanz herrscht. Als der Bote seine Schilderung beendet, fügt er hinzu, dass diese immensen Anstrengungen keine gekürzte Darstellung gestatten. Unter demselben Vorwand lehnt Nestor die Bitte Telemachs um eine kurze Zusammenfassung der Mühsale, denen die Ausgezogenen beim Kampf um Troja ausgesetzt waren, ab. Odysseus führt ebenfalls das Argument an, dass die Menge

³⁸ Das andere Distichon seines Schlusses spricht von der großen Zahl von Sterblichen, die an einem Tag zu Tode kamen, V. 431-432, εὖ γὰρ τόδ' ἴσθι, μηδ' αὖτ' ἡμέρα μιᾷ / πλῆθος τοσοῦτ' ἀριθμὸν ἀνθρώπων θανεῖν, und greift auf K 47-48, οὐ γὰρ πῶ ἰδόμεν, οὐδ' ἔκλυον αὐδήσαντος, / ἄνδρ' ἕνα τοσσάδε μέρμερ' ἐπ' ἡματι μητίσασθαι, zurück. Dieses Distichon muss als Fortsetzung des zuvor erwähnten Beleges verstanden werden, und, wenn man noch das unmittelbar folgende Distichon Homers berücksichtigt, K 51-52, ἔργα δ' ἔρεξ' ὅσα φημι μελησέμεν Ἀργείοισι / δηθά τε καὶ δολιχόν. τόσα γὰρ κακὰ μήσατ' Ἀχαιούς, das in einem sehr ähnlichen Sinn verwendet wird, ist die ausgedehnte Intertextualität ersichtlich.

seiner κήδεα nicht in einem zeitlich so sehr eingeschränkten Rahmen erzählt werden könnten. Diese Allusion betrachtet Barrett unter Bezugnahme auf verschiedene homerische Stelle, unter anderem auf B 488-489, πληθὺν δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν³⁹.

Die tatsächliche Analogie in der Gestaltung der Erzählungen ist in der bisherigen Untersuchung erwiesen worden, da die funktionellen Stellen der Reden mehr oder weniger zusammenfallen. Gerade in der Entsprechung der Bauform, d. h. in der ähnlichen Erzähltechnik, zeigt sich in der Art und Weise der Darstellung, dass die aischyaischen Botenberichte auf den entsprechenden homerischen Botenreden basieren⁴⁰. Die zentralen Aspekte der Botenberichte bei Aischylos weisen eine erstaunliche Übereinstimmung mit den entsprechenden Hauptpunkten der Botenreden bei Homer auf, so dass die Intertextualität in erster Linie auf der Ebene der Narratologie wahrnehmbar ist.

Trotz dieser Analogie ist ein wichtiger funktioneller Unterschied in der Erzählweise, die dem aischyaischen Text eine besondere Färbung verleiht, festzustellen. Während das historische Präsens bei Homer völlig fehlt, macht Aischylos häufig davon Gebrauch. De Jong hat in ihrer ausführlichen Arbeit über die euripideischen Botenberichte festgestellt, dass „Historic presents are a regular feature of the Euripidean messenger-speech; in this respect they differ clearly from the Homeric epics, which have no historic presents at all.“⁴¹. In der Tat wird das historische Präsens erstmals bei Aischylos und Herodot eingeführt, während es zuvor nirgends auftritt⁴². Die Schilderung vergangener Vorgänge erwirbt dadurch eine neue Eigenschaft und gewinnt an Lebendigkeit wie auch an Überzeugungskraft⁴³. Das Drama bedarf dieser Wirkung weit mehr als das Epos. Denn in der dramatischen Darstellung dient diese dazu, die Sinne zu wecken und das Miterleben der Zuschauer zu fördern, damit das Publikum mit allen Mitteln in die Handlung hineingezogen wird. Man kann also mit Recht annehmen, dass die Verwendung des historischen Präsens in einer Botenrede als aischyaische Neuerung

³⁹ Vgl. Barrett, S. 551, „The messenger's πληθος, οὐδ' ἄν recalls Homer's πληθὺν δ' οὐκ ἄν, and his οὐδ' ἄν εἰ δέκ' clearly echoes Homer's οὐδ' εἴ μοι δέκα. Finally, the repetition of the negative οὐδ' ἄν εἰ δέκ' ... οὐκ ἄν mimies Homer's οὐκ ἄν ἐγὼ ... οὐδ' εἴ μοι δέκα. Aside from these clear verbal echoes, the contexts of the two passages are quite close and lend themselves to comparison. The invocation of the Muses in *Iliad* 2 precedes the Catalogue of Ships, which, of course, is virtually a list of names nearly four hundred lines in length. The messenger in *Persians* has just given a similar list (albeit somewhat shorter) and is describing an enormous naval battle. The allusion is a natural one.“

⁴⁰ Vgl. Barrett, S. 72, „he (the messenger) acquires his privileged status by adopting the narrative practices of epic.“

⁴¹ Vgl. de Jong, S. 38-39. Sie sucht die Funktion des historischen Präsens zu erklären und kommt zur Schlussfolgerung, S. 45, „Generally speaking, he uses historic presents to draw his addressees into the story, to allow them to share his own experience.“

⁴² Vgl. Stahl J. M., *Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbuns der klassischen Zeit*, Heidelberg 1907, S. 91.

⁴³ Vgl. Erdmann G., *Der Botenbericht bei Euripides*, Diss., Kiel 1964, S. 88, „Das vergangene Ereignis (gewinnt) in diesen Formen der Reportage die suggestive Kraft, als gegenwärtig zu erscheinen.“. Und Collard, S. 281.

zu gelten hat, die die unter epischem Einfluss stehende Erzählung unterbricht und dem Wesen einer Theateraufführung besonders gerecht wird.

Ergänzend dazu ist eine weitere Eigentümlichkeit zu nennen, welche die epische und die tragische Dichtung teilen: die direkte Rede. Diese wird von de Jong ebenfalls in Zusammenhang mit dem Epos betrachtet, „The characters quoted actually seem to be speaking. A high incidence of direct speech is also typical of the Homeric epics – which fort his reason have been called „dramatic“⁴⁴. In this respect Euripides is the most Homeric of the Attic tragedians, making use of direct speech every 21 lines, as opposed to every 167 lines for Aeschylus, and every 47 for Sophocles.“⁴⁵. Repräsentatives Beispiel bei Aischylos ist die Hymne der Salamiskämpfer in den *Persern*, die der Bote wortwörtlich zitiert.

Unabhängig von den Homer-Bezügen im narratologischen Bereich sind ebenso diejenigen zu betrachten, die den Inhalt der Reden betreffen. Die dritte Rhexis des Boten in den *Persern* beinhaltet die Irrfahrten der besiegten persischen Truppe durch Griechenland, bis sie nach Asien gelangt. In diesem Absatz erfahren die Zuschauer von den Leiden der Soldaten und von den Gefahren, die sie zu bewältigen hatten, wobei eine Anspielung auf die Schlacht bei Plataies vorkommt⁴⁶. Der Herold beschreibt die gesamte Route und die Strecke, die die Fußsoldaten während der Heimkehr zurücklegten, und berichtet von den Rastplätzen in Griechenland, in Thrakien und in Persien. Die Rede beginnt mit der gebräuchlichen Wendung, V. 481, οὐκ εὐκοσμον φυγήν, und geht im Anschluss daran auf das Marschieren der zerstreuten und führerlosen Perser durch Griechenland über, wobei viele regionale Namen⁴⁷ genannt werden⁴⁸. Betont wird der Glaubensumschwung der Perser, der unter jenen ungünstigen Zuständen stattfand, V. 497-499, θεοὺς δέ τις / τὸ πρὶν νομίζων οὐδαμοῦ, τότ' ἠϋχετο / λιτῆσι⁴⁹, Γαῖαν Οὐρανόν τε προσκυνῶν. Kurz vor seinem Abgang von der Bühne erwähnt der Bote die Ankunft in der

⁴⁴ Vgl. de Jong, S. 20, „With „dramatic“, scholars refer either to the large quantity of direct speech or to the content of the story, which Aristotle, Poetics 1459b, called παθητικόν («full of calamities»): Hector and Achilles are „tragic rather than epic heroes“;“.

⁴⁵ Vgl. de Jong, S. 131-132.

⁴⁶ Rätselhaft dichtet Aischylos, V. 483-484, οἱ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος / δίψῃσι πονοῦντες – die fragmentarische Überlieferung lässt keine sichere Auslegung zu. Vgl. Diggle J., *Notes on the Agamemnon and Persae of Aeschylus*, in: CR, Vol. 18, 1968, S. 1-4 (hier 4), „some distressed by want of water, others through breathlessness (i.e. emptiness of breath)“. Aischylos verschweigt den Untergang des Mardonios bei Plataies aufgrund der dramatischen Ökonomie. Er hält wohl die Erscheinung des Dareios für wichtiger und gestaltet die Szene mit größerer Intensität. Allerdings scheint der Übergang vom Unglück der Schiffe zum Schicksal des Fußvolks ganz natürlich zu sein.

⁴⁷ Vgl. Horsfall N. M., *Aeschylus and the Strymon*, in: Hermes, Vol. 102, 1974, S. 503-505, und Lincoln B., *Death by Water: Strange Events at the Strymon (Persae 492-507) and the Categorical Opposition of East and West*, in: CP, Vol. 95, 2000, S. 12-20.

⁴⁸ Groeneboom P., *Aischylos' Perser*, deuts. Übers., Göttingen 1960, S. 111, macht auf den Gebrauch von περῶν aufmerksam, das oft in der Erzählung vorkommt, und nimmt Bezug auf eine ähnliche Häufung desselben Verbs bei den Irrfahrten der Io im *Prometheus*. Vgl. auch Barrett, S. 246.

⁴⁹ Das zusätzlichen λιτῆσι verleiht dem Verb Nachdruck, so wie bei Homer in den Ausdrücken, A 587, ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἰδῶμαι, Γ 161, ἐκαλέσσατο φωνῆ, M 442, οὔασι πάντες ἄκουον.

Heimat, die leider nicht vielen gelungen ist, V. 510-511, οὐ πολλοὶ τινες, / ἐφ' ἐστιοῦχον γαῖαν.

Die Vorlage dieser Beschreibung befindet sich im γ 153-185 der *Odyssee*, in der Erzählung Nestors über die Heimkehr aus Troja⁵⁰. Der König von Pylos beginnt seine Erzählung, ebenso wie bei der zuvor beschriebenen bei Aischylos, mit dem Aufbruch aus dem Feindesland und dem Absegeln der Schiffe, γ 153, ἠῶθεν δ' οἱ μὲν νέας ἔλκομεν εἰς ἄλλα δῖαν. Danach beschreibt er den Kurs der griechischen Flotte und die Zwischenstationen auf den vorgelagerten Inseln bis zur endgültigen Abfahrt in die Heimat. Von großer Bedeutung ist der Bericht über die Weihe auf der Insel Tenedos, um die Götter zu ehren, γ 159, ἐς Τένεδον δ' ἐλθόντες ἐρέξαμεν ἱρὰ θεοῖσιν, als auch die Anhäufung von Inselnamen und Benennungen verschiedener Gegenden (ἐν Λέσβῳ ... ἢ καθύπερθε Χίοιο ... νήσου ἔπι Ψυρίης usw.). Dieser Teil seiner Rede schließt mit dem Satz, γ 184-185, οὐδέ τι οἶδα / κείνων, οἳ τ' ἐσάωθεν Ἀχαιῶν, οἳ τ' ἀπόλοντο, dessen Nachhall man im Abschluss der aischyleischen Passage empfindet.

Drei Wesenszüge beider Erzählungen beweisen die Zurückführung auf die homerische Dichtung: Erstens bestehen beide Absätze aus ungefähr dreißig Versen (zwar hat man es in der Tragödie mit iambischem Trimeter und im Epos mit daktylischem Hexameter zu tun, doch es gibt keinen Unterschied in den Erzählmöglichkeiten). Zweitens wird bei beiden Dichtern eine große Zahl an regionalen Bezeichnungen genannt, die die Rastplätze der erschöpften Männer bezeichnen (man könnte entgegnen, die Erwähnung von Ortsnamen gelte als notwendige Zutat jeder Reisebeschreibung, doch es kann dadurch eine engere narratologische Verbindung beider Dichter herausgestellt werden). Als drittens Argument kann das Anrufen der Götter und das Opfern gelten, wodurch das Wohlwollen und die Unterstützung seitens der Götter erwirkt werden soll. Es ergibt sich daraus die Schlussfolgerung, dass Aischylos bewusst auf den entsprechenden Abschnitt der homerischen *Odyssee* anspielt. Die Allusion zeigt sich immer wieder in der Ausdrucksweise. Die Funktion der Szene in der aischyleischen Dichtung weicht kaum von der homerischen ab. Hier reicht die Tatsache aus, dass in beiden Fällen die Heimkehr nach einem jahrelangen Feldzug in feindlichem Gebiet thematisiert wird⁵¹.

Der letzte Abschnitt des Botenberichtes im *Agamemnon* stellt ein in der episch-homerischen Tradition durchaus übliches Motiv dar, das aller Wahrscheinlichkeit nach zum epischen Kreis *Nostoi* hätte gehören sollen, also den Sturm, der die griechische Flotte beim Heimkehren zerschlagen und zerstreut hat⁵². Auf die Fragen

⁵⁰ Vgl. Hölscher U., *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, S. 98, und Manakidou F., *Στρατηγικὴς τῆς Ὀδύσσειας. Συμβολὴ στὸ ὁμηρικὸ ζήτημα*, Θεσσαλονίκη 2002, S. 163-164.

⁵¹ Dass Homer die Heimkehr nach der siegreichen Vollendung behandelt, während Aischylos sie nach einem völligen Scheitern gestaltet, spielt keine große Rolle für die Annahme der Beziehung zwischen den Szenen, und deshalb bleibt sie außer Betracht.

⁵² Diese These hat Fraenkel E., *Aeschylus' Agamemnon*, Vol. II, Oxford 1950, S. 294, in der Forschung eingeführt. Die fünf Bücher dieses Epos, das einem Hagias von Troizen zugeschrieben wurde und von dessen Inhalt man sich aus dem kurzen Exzerpt des Photios eine ungefähre Vorstellung machen kann,

des Chores über das Schicksal des Menelaos antwortet die letzte Rhesis des Boten, die von dem Sturm berichtet und eindeutig auf die Epik zurückgeht. Bei Homer tauchen die entsprechenden Vorlagen sowohl in der Rede Nestors als auch in der des Menelaos auf⁵³ und dürfen als Hintergrund der aischyleischen Darstellung angenommen werden. Denn die Botenberichte der *Perser* und des *Agamemnon* stehen mit den langen Reden der Telemachie in enger Beziehung. Somit kann man davon ausgehen, dass auch diese Übereinstimmungen jener Stelle, die in erster Linie den Inhalt betreffen, nicht zufällig sind.

Die Schilderung in der Tragödie beginnt folgendermaßen, V. 650-651, ξυνώμοσαν γάρ, ὄντες ἔχθιστοι τὸ πρῖν, / πῦρ καὶ θάλασσα, während Nestor äußert, γ 288-290, τότε δὴ στυγερὴν ὁδὸν εὐρύοπα Ζεὺς / ἐφράσατο, λιγέων δ' ἀνέμων ἐπ' ἀϋτμένα χεῦε / κύματά τε τροφόμεντα πελώρια, ἴσα ὄρεσσιν. Als communis opinio der epischen Tradition gilt die Annahme, dass Zeus den verhängnisvollen Sturm verursacht, weil Menelaos vor der Abfahrt keine ἑκατόμβας darbringt (δ 351-352). Aischylos schweigt jedoch zu jeglicher Beteiligung des Zeus am Sturm und begnügt sich mit der bloßen Erwähnung, V. 635, δαιμόνων κότῳ. Obwohl Zeus im episch-homerischen Text eng mit dem Ausbruch des Sturmes verbunden ist, tritt er dagegen in der Tragödie nirgendwo in Erscheinung. Darüber hinaus hofft der Bote im *Agamemnon* immer noch auf die Rettung bzw. Heimkehr des Menelaos und ermutigt auch den Chor dazu, V. 674-675, Μενέλεων γὰρ οὖν / πρῶτόν τε καὶ μάλιστα προσδόκα μολεῖν. Das Verirren und die Irrfahrten des zweiten Feldherrn sind noch nicht bekannt und alle Leute in Argos wünschen, dass er gleichfalls bald zurückkommt. In der *Odyssee* finden dagegen alle Begebenheiten zehn Jahre später statt, also nachdem Menelaos acht Jahre lang auf dem ganzen Mittelmeer herumirrte, δ 81-82, ἧ γὰρ πολλὰ παθὼν καὶ πόλλ' ἐπαληθεῖς, / ἠγαγόμην ἐν νηυσὶ καὶ ὄγδοάτῳ ἔτει ἦλθον. Obgleich die Abenteuer von Menelaos bei Homer nicht nur bekannt und vorgegeben sind, sondern auch von ihm selbst vorgetragen werden, spielt Aischylos nicht darauf an. Einerseits widmen beide Dichter der Beschreibung des Sturmes einen relativ umfangreichen Teil der Botenreden, andererseits heben sie jedoch unterschiedliche Motive hervor und

erzählten in lockerer Reihung die Heimkehr der Helden von Troja – vermehrt um einige weitere Rückkehrer, aber im Wesentlichen, auch in der Aussparung der Odysseusgeschichte – in Übereinstimmung mit den Erzählungen der Telemachie. Diese gesammelten Geschichten erwecken in der Tat den Eindruck, als habe es eine Sagenüberlieferung gegeben von der katastrophalen Heimkehr der Achäer, die insgesamt für ihre Frevel bei der Vernichtung Trojas büßen müssten. Vgl. auch Hugh E.-W. G., *The Myth of the Nostoi*, in: CR, Vol. 24, 1910, S. 201-205. Leahy, S. 3-5, der zwar zugegeben hat, dass „[...] all the main events in the *Agamemnon* have their roots somewhere in the epic tradition [...]“, ersieht ziemlich kühn in der Beschreibung des Sturmes durch den Herold eine Entsprechung mit der herodoteischen Beschreibung nach der Schacht bei Artemision.

⁵³ Klingner F., *Über die vier ersten Bücher der Odyssee*, Leipzig 1944, S. 51, nimmt auch in den Reden der peloponnesischen Könige eine Miteinbeziehung des trojanischen Krieges und der verhängnisvollen Heimkehr wahr, „Der Schicksalszusammenhang des Krieges und der traurigen Heimfahrt, den zuerst Nestor als Ganzes vergegenwärtigt hat und worin auch das Schicksal des Odysseus verflochten ist, geht von Menelaos aus, und in diesem Ganzen sind die vielen Heimkehrerschicksale aufeinander bezogen und miteinander vergleichbar.“.

betrachten ihn aus verschiedenen Perspektiven. Der Beleg, V. 659-660, ὄρωμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς / ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ερειπίοις⁵⁴, in Zusammenhang mit dem entsprechenden aus den *Persern*, V. 419-421, θάλασσα δ' οὐκέτ ἦν ἰδεῖν, / ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν, / ἀκταὶ δὲ νεκρῶν χοιράδες τ' ἐπλήθυσον⁵⁵, erinnert an den homerischen, Φ 300-302, τὸ δὲ πᾶν πλήθ' ὕδατος ἐκχυμένοιο, / πολλὰ δὲ τεύχεα καλὰ δαΐκταμένων αἰζηῶν / πλῶον καὶ νέκυες⁵⁶, da bei allen diesen Zitaten die Ergebnisse bzw. die Folgen des Gewitters während der Heimkehr von Ilion und nach der Schlacht bei Salamis genannt werden, und auch die gefallenen Trojaner nach dem Eingreifen des Achill Erwähnung finden.

Was die sprachlichen Anklänge betrifft, so beschäftigen wir uns zunächst mit den *Persern*, in denen der homerische Subtext stärker durchscheint, und dann mit dem *Agamemnon*, in dem Homer nicht so vielfältig vertreten ist. In der ältesten erhaltenen Tragödie überwiegen die homerischen Substantive im Vergleich zu den anderen Wortarten. Die Wendung, V. 261, νόστιμον φάος – vgl. ferner, V. 797, νοστήμου σωτηρίας –, schreibt die häufige homerische Wendung νόστιμον ἡμαρ um und im Ausdruck, V. 511, ἐφ' ἔστιοῦχον γαῖαν, hallt die ebenso gebräuchliche homerische Wendung ἐς πατρίδα γαῖαν nach, denn der Sinn scheint in beiden Fällen vergleichbar und ist unter der Übertragung „die Freude des Heimkehrens“ zu verstehen⁵⁷. Κνέφας ist zwar bei Homer ein geläufiges Wort, aber in der Tragödie tritt es nur bei Aischylos und Euripides in Erscheinung, sogar zweimal nacheinander in den *Persern* (V. 357 u. 365)⁵⁸. Sicherlich gehört das Substantiv ἀῦτή (V. 395) zu den Homer-Anspielungen, zudem es bei beiden Dichtern dieselbe Bedeutung hat, also „Geschrei“⁵⁹. Gewiss ist der Wortzusammenhang mit der σάλπιγξ eine aischyleische Neuerung bzw. Erweiterung im Gebrauch⁶⁰. Das Hapax bei Homer κόρουμβος (I 241) taucht ebenfalls selten in der späteren Poesie auf, doch nur bei Aischylos im identischen Sinne (V. 411 u. 659), eine Tatsache, die den Verweis auf Homer noch deutlicher macht⁶¹. Als weiterer Beleg soll der Ausdruck, V. 455, κῦδος δίδωμι, genannt sein. Hier möchte ich die beweiskräftige Erläuterung Sideras' zitieren, „daß diese Wendung im aischyleischen Text ihren vollen epischen Klang behält, beweist nicht nur die Tatsache, daß sie bei Homer immer wieder und in verschiedenen Formulierungen (κῦδος δίδωμι, ὀρέγω, ὀπάζω usw.) vorkommt, sondern auch die Tatsache, daß sie in der Tragödie nur bei Aischylos erscheint.“⁶². Andere

⁵⁴ Das Bild kommt auch in der euripideischen *Helena* vor, V. 1080, ναυτικῶν ερειπίων, aller Wahrscheinlichkeit nach unter Nachwirkung des aischyleischen Verses.

⁵⁵ Als eventuelle homerische Vorlage dieses Zitats ist das α 161-162, ἀνερος, οὗ δὴ που λευκ' ὄστέα πύθεται ὄμβρω / κείμεν' ἐπ' ἠπείρου, ἢ εἰν ἀλλὶ κῦμα κυλίνδει, anzunehmen.

⁵⁶ Den gleichen Sinn drückt auch μ 67, ἀλλὰ θ' ὁμοῦ πίνακάς τε ναῶν καὶ σώματα φωτῶν, aus.

⁵⁷ Vgl. Sideras, S. 125, 178 u. 199.

⁵⁸ Vgl. Sideras, S. 30.

⁵⁹ Vgl. Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 78, „Ce vacarme de la bataille, c'est l'aûtè, la „huée guerrière“ – un mot qui désigne d'abord le cri et bientôt la bataille elle-même – un glissement de sens qui en dit long [...]“.

⁶⁰ Vgl. Sideras, S. 20.

⁶¹ Vgl. Sideras, S. 31.

⁶² Vgl. Sideras, S. 145-146.

homerisierenden Formen sind das Verb ἰύζω (V. 280), das auch bei Homer im gleichen Sinne verwendet wird, P 66, πολλὰ μάλ' ἰύζουσιν ἀπόπροθεν⁶³, das Adjektiv εὖνις (V. 289), das auf die homerischen ι 524, εὖνιν ποιήσας, und X 44, εὖνιν ἔθηκε, verweist⁶⁴, sowie das Adjektiv λιγύς (V. 332 u. 468), dessen häufige Verwendung in der Lyrik allerdings gegen eine unmittelbare Entlehnung aus dem Epos spricht⁶⁵, und das Adjektiv λευκόπωλος (V. 386), über das Sideras schreibt, „dem Anschein nach beruhe das aischyleische λευκόπωλος (Pe 386, Beiwort für den Tag) auf diesem Vers der Odyssee (ψ 246 f., „Λάμπον καὶ Φαέθονθ', οἳ τ' Ἡῶ πῶλοι ἄγουσι“), wengleich eine Anspielung auf Θ 1 Ἡὼς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἴαν, wie der Textzusammenhang erschließen lässt, ebenfalls nicht zu übersehen sei.“⁶⁶. Der Abscheu, mit dem sich der Bote über Salamis äußert, V. 284, ὦ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν, spiegelt vermutlich den berühmten homerischen Ausdruck, τ 260 u. 597, und ψ 19, Κακοῖλιον οὐκ ὀνομαστήν, wider. Die Beschreibung der Insel Psyttaleia⁶⁷ basiert ebenfalls auf einer homerischen Vorlage. Dies wird dadurch deutlich, dass im aischyleische Zitat, V. 447-449, νῆσός τις ἔστι πρόσθε Σαλαμῖνος τόπων, / βαιά, δύσορμος ναυσίν, ἦν ὁ φιλόχορος / Πᾶν ἐμβατεύει ποντίας ἀκτῆς ἔπι, das homerische, ο 403-407, Νῆσός τις Συρίη κικλήσκειται, εἴ που ἀκούεις, / Ὀρτυγίης καθύπερθεν, ὅθι τροπαὶ ἠελίοιο, / οὗ τι περιπληθῆς λίην τόσον, ἀλλ' ἀγαθὴ μὲν, / εὐβοτος εὐμηλος, οἶνοπληθῆς πολύπυρος⁶⁸, nachhallt. Nicht nur die Redewendung νῆσος τις, die in der gesamten tragischen Dichtung ausschließlich an dieser Stelle auftritt, und die lokalen Adverbien mit Genitiv eines Ortsnamens, πρόσθε Σαλαμῖνος – Ὀρτυγίης καθύπερθεν, erweisen die Entlehnung, sondern auch der Inhalt, der bei beiden Dichtern eine Insel beschreibt und die Erzählung durch zahlreiche Adjektive lebendiger macht, βαιά, δύσορμος ναυσίν – οὗ τι περιπληθῆς λίην τόσον, ἀλλ' ἀγαθὴ μὲν, / εὐβοτος εὐμηλος, οἶνοπληθῆς πολύπυρος.

Die lexikalischen Gemeinsamkeiten im *Agamemnon* sind zwar nicht so zahlreich, aber dennoch fällt sofort eine erstaunliche Anhäufung von episch-homerischen Begriffen zu Beginn des Botenberichtes auf, wo drei ursprünglich homerische Wörter auftauchen, die höchstwahrscheinlich den epischen Rahmen der Erzählung vorbereiten bzw. einleiten, V. 505, οὐδας, V. 508, φάος, und V. 511, ἀνάροισ⁶⁹. Die Substantive μέλαθρα (V. 518) und κοῖρανοι (V. 549) sind zwar episch-homerischer Abstammung, doch aufgrund der relativ häufigen Erscheinung

⁶³ Vgl. Sideras, S. 88.

⁶⁴ Vgl. Sideras, S. 60.

⁶⁵ Vgl. Sideras, S. 64.

⁶⁶ Vgl. Sideras, S. 172.

⁶⁷ Den Inselnamen verschweigt Aischylos zwar, aber Herodot überliefert ihn präzise, 8.76.1-4, Τοῖσι δὲ ὡς πιστὰ ἐγίνετο τὰ ἀγγελθέντα, τοῦτο μὲν ἐς τὴν νησίδα τὴν Ψυττάλειαν, μεταξὺ Σαλαμῖνός τε κειμένην καὶ τῆς ἠπείρου, πολλοὺς τῶν Περσέων ἀπεβίβασαν.

⁶⁸ Man muss auch das Distichon aus Menelaos' Rede in Betracht ziehen, δ 354-355, νῆσος ἔπειτά τις ἔστι πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ / Αἰγύπτου προπάροιθε, Φάρον δὲ ἐ κικλήσκουσι.

⁶⁹ Vgl. Sideras, S. 36, 49 u. 125.

bei anderen Autoren dürfen sie kaum als Homerismen aufgefasst werden⁷⁰. In Vers 635 kommt laut Sideras das Lieblingswort des Aischylos, κότος, vor⁷¹, das zweifellos dem Epos entnommen ist und an das theologische Verständnis der aischyleischen Tragödie angepasst wurde. Schließlich erinnert auch die dreigliedrige Redewendung, V. 657, λαμπρὸν ἡλίου φάος, ganz offenkundig an die gebräuchliche homerische Wendung in der *Ilias*, A 605, E 120 und Θ 485, λαμπρὸν φάος ἡελίοιο⁷².

Was die Bildhaftigkeit der Botenberichte angeht, erscheint in den *Persern* das Waagebild, das zweifellos auf die entsprechenden Stellen Homers verweist⁷³. In den Versen 345-346 liest man, ἀλλ' ὦδε δαίμων τις κατέφθειρε στρατόν, / τάλαντα βρῖσας οὐκ ἰσορρόπων τύχη⁷⁴, was dem homerischen Θ 69-70 und X 209-210, καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίταινε τάλαντα, / ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο⁷⁵, entspricht. „Göttliches Walten findet, in der menschlichen Sphäre umgebogen, seinen vollendeten Ausdruck im Bilde von der Waage.“, so Mielke über das vorliegende Bild⁷⁶. In den *Persern* wird das Perserheer von einem Dämon, der auf der Waage die Schicksale beider Seiten nicht gleichberechtigt gewogen hatte, vernichtet. Zwar verschweigt Aischylos den Namen des Zeus, aber die Andeutung auf diesen ist eindeutig⁷⁷. Bei Homer begegnet in zahlreichen Partien der *Ilias* dieselbe Waage⁷⁸, deren Waagschalen von Zeus, der hinter allem Geschehen steht⁷⁹, gehoben und gesenkt werden. In den Gesängen T, Θ und X der *Ilias* kommt die

⁷⁰ Vgl. Sideras, S. 89 u. 123-124. Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 2), sieht das Verb κοιρανέω ebenfalls in engem Zusammenhang mit Homer.

⁷¹ Vgl. Sideras, S. 32.

⁷² Vgl. Sideras, S. 141. Der Ausdruck ist ebenso in manchen aischyleischen und hesiodeischen Fragmenten belegt.

⁷³ Die Schicksalswaage ist eine sehr alte Vorstellung, die sogar als Muster auf einer mykenischen Vase vorkommt. Vgl. Nilsson M., *Homer and Mycenae*, London 1933, S. 267.

⁷⁴ Es begegnen im aischyleischen Dichterwerk noch zwei Belege, die mit dem Waagebild zusammenhängen und in Übereinstimmung mit den homerischen stehen, *Hiketiden*, V. 822-823, σὸν δ' ἐπίπαν ζυγὸν / ταλάντου, und *Agamemnon*, V. 439-440, ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων / καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς.

⁷⁵ Betreffs Homer sind über das Waagebild noch folgende Stellen anzuführen, M 433-435, ἀλλ' ἔχον ὡς τε τάλαντα / ἀεικέα μισθὸν ἄρηται, Π 658, γνῶ γὰρ Διὸς ἰρὰ τάλαντα, und T 223-224, ἄδμητος δ' ὀλίγιστος, ἐπὴν κλίνῃσι τάλαντα / Ζεὺς, ὅς τ' ἀνθρώπων ταμίης πολέμοιο τέτυκται.

⁷⁶ Vgl. Mielke H., *Die Bildersprache des Aischylos*, Diss., Breslau 1934, S. 108-110.

⁷⁷ In den *Hiketiden* taucht unmittelbar die Benennung dieser Gottheit auf, die die Waage in ihren Händen hält, während sich im *Agamemnon* die Waage nicht in den Händen des Götterkönigs, sondern in jenen des Ares, des Kriegskönigs, befindet. Ares, ein absonderlicher Goldwechsler, handelt mit Leibern: er nimmt sie lebend hin und gibt sie als Asche heraus; er hält seine Goldwaage, die Leben und Tod abwägt, im Speergewühl, nicht am Wechseltisch auf dem Markt, und statt wertvoller Handelsware sendet er Asche oder vom Feuer verzehrten Staub in wohlgeordneten Krügen. Vgl. Daube, S. 105-106.

⁷⁸ Groeneboom, S. 84-85, macht darauf aufmerksam, dass Homer das Wort τάλαντον nur im Plural gebraucht, genauso wie es später bei Aischylos der Fall ist.

⁷⁹ Vgl., Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Der Glaube der Hellenen*, Berlin 1931, S. 364, „ein göttlicher Wille steht hinter allem was geschieht, aber mehr erkennen wir nicht immer“.

Gestalt des Zeus als ‚Lenker der Geschicke‘ deutlicher hervor⁸⁰. Die Waage, die den Ausgang des Kriegs bestimmt, befindet sich in seinen Händen – er heißt sogar „Schatzmeister des menschlichen Kriegs“ – und in ihre Schalen wirft er die Todeslose, die das Ergebnis des Zweikampfes zwischen Achill und Hektor entscheiden⁸¹. Auch Fraenkels radikale Meinung, dass „[...] that image is derived from everyday life and has nothing to do with the Homeric conception.“⁸², kann die Zurückführung auf das Epos nicht widerlegen⁸³. Reinhardt vermutet, die Waage, die in den verlorenen Stücken des Aischylos *Phryges* und *Psychostasie* auftrat, sei dieselbe goldene Waage wie diejenige, die zuvor in X 209 vorkam, während Hall erwähnt, „Aristophanes may have remembered this when he made Aeschylus suggest using a set of scales to weigh poetry in *Frogs* (1365).“⁸⁴. Die Abweichung aber im Sinn bzw. in der Bedeutung der Waage im Epos und in der Tragödie hat am treffendsten Romilly formuliert, „Peu à peu on s'écarte de la pesée homérique. Et l'on se rapproche de la notion moderne, qui donne bien à la balance une valeur symbolique, mais où prédomine l'idée de justice.“⁸⁵.

⁸⁰ Im Gesang M der *Ilias*, beschließt Zeus, Hektor größeren Ruhm zu gewähren, auf die Weise wie eine rechtmäßige Arbeiterin die Waage hält und die darauf liegenden Waren wiegt.

⁸¹ Eine sehr eingehende Darstellung des Waagebildes bei Homer und der zeitgenössischen Literatur bzw. Kunst gibt Björck G., *Die Schicksalswaage*, in: *Eranos*, Vol. 43, 1925, S. 58-66, an. Zum Bild der Waage als Symbol der göttlichen Willensentscheidung vgl. auch Kaufmann-Bühler D., *Begriff und Funktion der Dike*, Diss., Heidelberg 1951, S. 16-21, und Romilly, S. 116-119.

⁸² Vgl. Fraenkel, S. 229.

⁸³ Schon der antike Scholiast hatte den Homer-Bezug herausgefunden, εἴληπται δὲ τὸ νόημα τῷ Αἰσχύλῳ ἐκ τῆς κατὰ τὸν Δία Ὀμηρικῆς ζυγοστατήσεως. Fraenkel, S. 229, wirft ihm jedoch Missverstehen und falsche Deutung vor, „Perhaps the commentator was lured into this wrong combination by his knowledge of the fact that Aeschylus in his *Ψυχοστασία* was indeed influenced by the motif of the Homeric Zeus weighing the δύο κῆρε of the two heroes and especially by its variation in the *Aethiopsis*, where the „keres“ were replayed by ψυχαί. When Aeschylus in the *Phrygians* works out the implications of a „hyperbolic“ expression in Homer, and actually has Hector's dead body weighed against gold in the scales (Schol. A and T on *Iliad* X 351), this is again quite different from the imagery of the passage in the *Agamemnon*.“.

⁸⁴ Vgl. Reinhardt K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, S. 11, und Hall E., *Aeschylus, Persians*, Warminster 1997, S. 135.

⁸⁵ Vgl. Romilly, S. 120.

4.3 Schildbeschreibung

Sowohl der Späher als auch Eteokles verwenden in ihren Antworten eine verhältnismäßig umfangreiche Passage darauf, die Bewaffnung der Gegner zu beschreiben, wobei das Augenmerk besonders auf den Schild und die darauf gravierten Aufschriften, die eng mit ihrer Gesinnung und Stimmung verknüpft sind¹, liegt. Wilamowitz schreibt darüber, „Aischylos solle die Schildzeichen erfunden haben, um die Eintönigkeit der Wiederholungen in der Redenpaarszene zu mildern.“². Er ironisiert mit dieser sprichwörtlichen Phrase die schwierige Behandlung und verzichtet auf eine Auslegung des Inhalts, der Stellung und der Funktion der rätselhaften Schildbeschreibung bei Aischylos. Die Frequenz der Berichte über die Schildaufschriften – sie kommen nicht nur in jedem Redenpaar vor, sondern sind sogar bei Amphiaraios zu gewahren, dessen Schild gar keine Gravierung trägt – und die Erscheinung in jedem Redenpaar beider Schauspieler bei gleicher Bedeutsamkeit bedürfen allerdings eingehenderer Untersuchung³. Was hier hervorgehoben wird, ist der episch-homerische Subtext, also die Ausmalung des Schildes Achills im Σ der *Ilias*, die immer anwesend ist und mitgelesen wird, sodass das Verhältnis auf der Basis einer szenischen Intertextualität mit gewissen inhaltlichen und hauptsächlich strukturellen Zusammenhängen erläutert wird.

Der grausame und wilde Tydeus⁴ besitzt einen Schild, der den nächtlichen Himmel mit den Gestirnen und dem erhabensten Stern, dem Vollmond, darstellt⁵, und der auf die nachkommende Finsternis, die Theben treffen wird, vorausdeutet. Eteokles erwidert und bestätigt, dass die Nacht, die auf dem Schild abgebildet ist, vor allem ihn und seine Unbesonnenheit bedecke⁶. Die Redewendung des Eteokles, V. 403, *νὺξ ἐπ’ ὄμμασιν πέσοι*, vermag die typischen homerischen, E 659, N 580,

¹ Vgl. Bacon H. H., *The Shield of Eteokles*, in: *Arion*, Vol. 3, 1964, S. 35, Benardete S., *Two Notes on Aeschylus' Septem: Interpretations of the Shields (2nd Part)*, in: *WS*, Vol. 81, 1968, S. 5-17, und Thalmann G. W., *Dramatic Art in Aeschylus Seven Against Thebes*, New Haven / London 1978, S. 105-135.

² Vgl. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 78.

³ Wilkens K., *Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Diss., München 1974, S. 33-50, stellt eine tief sinnige Betrachtung zu den Schildzeichen an bzw. bietet eine überzeugende Argumentation, obgleich seine Untersuchung sich in erster Linie mit dem Problem der Echtheit mancher athetierten Verse beschäftigt.

⁴ Die drei Helmbüschel des Tydeus, V. 384-385, *τοιαῦτ' ἀντῶν τρεῖς κατασκίους λόφους / σείει, κράνους χαίτωμ'*, sind als Nachhall des geläufigen Attributs Homers *κορυθαίολος* aufzufassen und in Verbindung mit Λ 42, *δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν*, und T 382-383, *ἵππουρις τρυφάλεια, περισσεῖοντο δ' ἔθειραι / χρύσειαι*, zu bringen. Analog schließt auch das Fragment 109 an, *τρεῖς δ' ἐπι<σ>σειῶν λόφους ἔστειχ' ἴσος Ἄρει βίαν*. Vgl. Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 203 (Anm. 23).

⁵ Auf den Widerspruch ‚sternenklarer Himmel und gleichzeitig Vollmond‘ geht detailliert Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 70 (Anm. 261), ein.

⁶ Für den rätselhaften Ausdruck, V. 397, *κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὐτιν' ἂν τρέσαμι' ἐγώ*, und die problematische Bedeutung von *κόσμος* (es kann sowohl ‚Schmuck‘ als auch ‚Welt‘ heißen) verweise ich auf Kranz W., *Kosmos als philosophischer Begriff frühgriechischer Zeit*, in: *Philologus*, Vol. 93, 1938, S. 430-448, Diller H., *Der vorphilosophische Gebrauch von κόσμος und κοσμεῖν*, in: *Festschr. Snell B.*, München 1956, S. 47-60, und Kerschensteiner J., *Kosmos*, Habil., München 1962.

und X 466, τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψεν, zu umschreiben⁷, denn beide Dichter empfinden die Nacht als Tod und lassen sie unter dieser Versinnbildlichung hervortreten⁸. Der zweite Angreifer ist Kapaneus, auf dessen Schild ein nackter mit Feuer bewaffneter Mann abgebildet ist, wobei das Schild noch die Aufschrift trägt, V. 434, πρήσω πόλιν. Eteokles fürchtet sich dennoch nicht und deutet die Vernichtung des Kapaneus im Sinne seines Schildes, also durch Blitzschlag. Eteoklos hält ebenfalls einen bedeutungsvollen Schild, der das Emporsteigen eines Hopliten durch eine Leiter auf den Mauerturm darstellt bzw. die eventuelle Eroberung Thebens symbolisiert, während durch Buchstaben auch das Selbstvertrauen zum Ausdruck kommt. Unerwarteterweise enthält die Entgegnung des Eteokles keinerlei Beurteilung oder Interpretation der Schildaufschrift. Der vierte Angreifer, Hippomedon, besitzt den entsetzlichsten Schild, der sogar den Späher in so heftige Angst versetzt, dass er überzeugt ist, der Schmied, der solch eine Waffe hergestellt habe, müsse ein bedeutender Mensch sein, V. 491, ὁ σηματουργὸς δ' οὐ τις εὐτελής ἄρ' ἦν⁹. Ein schwarzer Taifun mit feuerspeiendem Mund, den zitternde Schlangen umringen, ist auf diesem Schild dargestellt. Eteokles setzt gegen ihn Hyperbios ein, auf dessen Schild Zeus mit seinem Feuerpfeil abgebildet ist¹⁰. Hier sticht selbstverständlich Zeus den Taifun aus, da er nie besiegt werden kann. Der Schild des Parthenopaios trägt die Schmach Thebens, die schreckliche Sphinx, die mit ihrem Mund einen Mann als Beute ergreift, während andere Leute viele Pfeile abschießen. Diese Zeichnung bewirkt laut Eteokles seinen Verderb, da das thebanische Volk nie wieder gestattet, dass die Sphinx seine Stadt betritt. Sechster in der Aufzählung ist der Seher Amphiaraios, der einen Schild ohne Zeichen oder anspielende Aufschriften trägt, denn er will tapfer sein und nicht nur so wirken¹¹. Eteokles wendet nichts gegen den unverzierten Schild ein. Die Schildbeschreibung wird im Falle des Polyneikes zugespitzt, der auf seinem Schild die Δίκη trägt: Die personifizierte Gerechtigkeit schleppt einen Mann mit sich (Polyneikes selbst?), dem

⁷ Vgl. Benardete, S. 5, „[...] a Homeric phrase that turns upside down the spy's „eye of night“.“.

⁸ Vergleichbar sind ebenso, V. 367, νύκτερον τέλος, und, V. 905, θανάτου τέλος, mit denen wiederum der Tod gemeint ist, und die dem homerischen Γ 309, θανάτοιο τέλος (oder mehrmals τέλος θανάτοιο), entsprechen. Auf ähnliche Weise bildet Aischylos das homerische τέλος γάμοιο zu γάμου τελευτή (*Hiketiden*, V. 1050, und *Agamemnon*, V. 745) um. Vgl. Fischer U., *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos*, Diss. Hildesheim 1965, S. 40. Über die entsprechende Wendung in den *Choephoren*, V. 65, τοὺς δ' ἄκρατος ἔχει νύξ, spricht Fraenkel E., *Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aischylos*, in: *Kleine Beiträge*, Vol. I, Roma 1964, S. 273-328 (hier 282-283, Anm. 3), von „unverkennbarer Nachformung des Gedankens und Ausdruckes des homerischen Verses“.

⁹ Das ist die einzige Erwähnung des Herstellers, die einigermaßen in Verbindung mit Hephaistos, dem homerischen Schildschmied, gebracht werden kann.

¹⁰ Die Phrase, V. 507-508, οὐτ' εἶδος οὔτε θυμὸν οὐδ' ὄπλων σχέσιν / μωμητός, entspricht der homerischen A 11-4115, ἐπεὶ οὐ ἔθέν ἐστι χειρῶν, / οὐ δέμας οὐδὲ φύην, οὐτ' ἄρ' φρένας οὔτε τι ἔργα, trotz der Tatsache, dass im Inhalt keine Vergleichbarkeit besteht, sondern nur in der Struktur und der Grammatik.

¹¹ Von ihm hört man noch, V. 581, καλὸν τ' ἀκοῦσαι καὶ λέγειν μεθυστέροις, in dem das homerische, B 119, αἰσχρὸν γὰρ τόδε γ' ἐστὶ καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι, nachklingt.

sie die Stadt und das väterliche Königreich zurückgibt¹². Die Inschrift, V. 647-648, κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε, καὶ πόλιν / ἔξει πατρώϊαν δωμάτων τ' ἐπιστροφάς, verspricht Genugtuung durch Wiederaufrichtung aller seiner Anrechte. Eteokles vernimmt sein Schicksal und bricht in Schreie gegen den Fluch des Geschlechtes von Ödipus aus¹³. Dreimal erwähnt er dabei den Begriff ‚Dike‘ in seiner Erwiderung und hebt dadurch die Untat des Polyneikes, der mit einer fremden Truppe gegen seine Vaterstadt zog, hervor. War er sich im Verlauf der Szene immer des Sieges und der Abwehr der Feinde sicher und interpretierte er die Schildaufschriften gegen diese, so befindet er sich nun jedoch in einer so schwierigen Lage, dass er seine Bedenken äußert, V. 659, τάχ' εἰσόμεθα τοῦπίσημ' ὅποι τελεῖ.

Im Allgemeinen enthalten die Schildzeichen etwas Ungeheures, welches auch die Hybris der Angreifer zeigt, die selbst die Götter herausfordern. Die Schilde sind bei Aischylos Embleme, die den Charakter der Anführer widerspiegeln. Die mächtigsten und übermütigsten von ihnen (Kapaneus, Eteoklos und Hippomedon – Tydeus wird vorläufig ausgelassen) haben auf ihre Kraft hinweisende Muster ausgewählt (bewaffneten Mann, Hoplit, Taifun), während der junge Parthenopaios etwas Kluges und voller Anspielungen anfertigen ließ, nämlich die Sphinx. Der Seher erfüllt die kriegerischen Ideale des Dichters und fungiert in gewisser Weise als sein Sprachrohr: Die Phrase, V. 592, οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει, passt wohl zum Marathonkämpfer Aischylos¹⁴. Am bedeutungsvollsten ist jedoch der Schild des Polyneikes, des Anstifters des Zuges gegen Theben. Polyneikes hat weder Krieger noch Ungeheuer aufgemalt, sondern nur die Dike schmückt seinen Schild, die in der Gestalt einer Frau einen χρυσήλατον¹⁵ Mann mitzieht. Der ungerecht behandelte Bruder verlangt auf eigene Faust die Zurückzahlung, und unter dem Geleit der als Göttin dargestellten Gerechtigkeit wagt er es, seiner Vaterstadt entgegen zu treten.

Darüber hinaus offenbaren sich in den Schildzeichnungen der Charakter und die Absicht der Angreifer, da diese wohl mit Hybris und Überheblichkeit verknüpft sind. Nicht nur das Schildemblem sondern die ganze Haltung der Anführer verrät ihre mutmaßliche Überlegenheit, wodurch sie imstande sind, die Belagerten

¹² Vgl. Kaufmann-Bühler D., *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos*, Diss., Heidelberg 1951, S. 50-55, Burnett A., *Curse and Dream in Aeschylus' Septem*, in: GRBS, Vol. 14, 1973, S. 343-368, Orwin C., *Feminine Justice: The End of the Seven against Thebes*, in: CP, Vol. 75, 1980, S. 187-196 (hier 191-193).

¹³ Vgl. Wilkens, S. 90-93.

¹⁴ Amphiaraios darf als eine der idealsten Figuren der aischyleischen Dichtung aufgenommen werden, in dem man die Seele des Marathonkämpfers spürt, der tapfer und heroisch sein Vaterland gegen die Vermessenheit und die Autorität der Perser erfolgreich verteidigt hat. In der großartigen Gestalt des Amphiaraios verdichtet sich die innerlich verkörperte Idee des Marathonkämpfers zum leuchtenden Vorbild. In ihm verwirklicht sich jener Zusammenklang von λόγος und ἔργον, den Platon hundert Jahre später als die μόνη Ἑλληνικὴ ἀρμονία bezeichnet (*Laches*, 188d).

¹⁵ Das beeindruckende Adjektiv kommt nur bei Aischylos nicht im Bezug auf Gewand oder Gegenstand – wie es bei den anderen Tragikern gebräuchlich ist – sondern auf Menschen vor. Darüber hinaus scheint auch das Substantiv τευχιστής epischer Herkunft zu sein, wie Sideras, S. 153-154, durch die Umwandlung der epischen Endungen -τηρ und -τωρ zu -της nachweist.

einzuschüchtern. Aussehen und Äußerungen wirken gemeinsam und versinnbildlichen die Prahlerei, die ihnen der sarkastischen Deutung des Eteokles gemäß zum Verhängnis wird. Er legt die Schildzeichnungen in der Weise eines μάντις aus, der u. a. den Vogelflug betrachtet und deutet¹⁶. Der Träger nimmt, ohne es zu wissen, sein eigenes Schicksal vorweg, denn er wird gerade von dem Schicksal, das er emporhebt, getroffen. Doppelte tragische Ironie dominiert in dieser Szene, da einerseits der herausfordernde Kämpfer in der Schlacht auf die Weise stirbt, die seine eigene Schildaufschrift zeigt, und andererseits der sichere und siegesbewusste Verteidiger bald darauf ebenso ums Leben kommt¹⁷. Diese verborgene tragische Ironie lässt Aischylos katexochen durch die Schildemblematisierung bzw. durch die Haltung der Angreifer und des Weiteren durch die Beurteilung und Interpretation seitens Eteokles' an die Oberfläche treten¹⁸. Man kann somit feststellen, dass die Schildbeschreibung durch die deutenden Erwiderungen des Eteokles eine Metapher aus den Bereichen der bildenden Kunst und der Mantik mit einer Wendung ins Tragisch-Ironische darstellt¹⁹.

Die Funktion der Schildbeschreibung erklärt sich zwar durch diese tragische Dimension, aber die außergewöhnliche Thematik, die Aischylos aussucht, um gerade diese Tragik entstehen zu lassen, gibt den Anstoß, in vorangehenden Gattungen nach Vorlagen zu suchen: Sie steuert nämlich mit der Schilderung einer so heroischen Eigentümlichkeit wie die Bewaffnung dazu bei, die Handlung in Beziehung zur episch-heroischen Zeit zu setzen. Die entsprechenden homerischen Szenen tauchen fast ausschließlich in der *Ilias* auf²⁰, wobei als das repräsentativste Beispiel – neben Belegen von sekundärer Wichtigkeit²¹ – die Beschreibung der Herstellung einer neuen Armatur Achills durch Hephaistos im Σ 478-608 gelten kann.

¹⁶ Bernadete, S. 13, nimmt sogar einen vom Anfang des Dramas an schwebenden Parallelismus mit Teiresias an, „Eteocles had begun with a contrast, though he seems unaware of it, between the soothsayer Tiresias and himself.“

¹⁷ Thalmann, S. 123-135, obgleich er neue Erläuterungen und Interpretationen anbietet, lässt die Tragik und die tragische Ironie der Schildaufschriften und der Auslegungen des Eteokles völlig außer Betracht.

¹⁸ Vgl. das rechte Urteil von Zeitlin F. I., *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome 1982, S. 48, über Eteokles, „[...] the best interpreter with regard to the defense of the city and the worst in regard to himself.“

¹⁹ Wohl mit Recht sucht ebenso Bernadete, S. 16, die Funktion der Szene mittels Eteokles' Interpretationen der Schildaufschriften zu erläutern, „The action in these seven pairs of speeches consists in the interaction between the effect each shield has on Eteocles' interpretation and the effect each interpretation of Eteocles has on the succeeding shield.“

²⁰ In der *Odysee* (τ 225-231) kommt die Ausmalung der Zeichnungen auf dem Mantel des Odysseus vor, die zwar an den Inhalt der Beschreibung anschließt, aber mit einem Schild nichts zu tun hat. Robert C., *Studien zur Ilias*, Berlin 1901, S. 2-27, bietet alle Schildbelege in der *Ilias* mit einer sehr detaillierten Verteilung nach Inhalt, Schema, Besitzer und Haltung, während Tayler J. G., *Some Notes on the Homeric Shield*, in: CR, Vol. 27, 1913, S. 222-225, liefert ebenfalls eine solche Darstellung und sucht den Unterschied zwischen ἀσπίς und σάκος zu beleuchten.

²¹ Obwohl in der *Ilias* häufig die Rede von der Armatur und den Waffen der Krieger ist, werden selten die Besonderheiten eines Ausrüstungsteils ausführlich dargestellt. Ausnahmsweise erscheint im Λ 32-40 die Beschreibung von Agamemnons Kleidung, wobei die Qualität und die Dekoration des Schildes betont wird.

δαίδαλα πολλὰ verzieren den neuen Schild, den Hephaistos ἰδυίησι πρᾶπίδεσσιν schmiedet²². Die Schilderung zerfällt offensichtlich in zwei Teile: Die erste Bildergruppe stellt das Universum dar²³, und die zweite, viel umfangreichere, repräsentiert die alltäglichen Tätigkeiten der Menschen. Der Gott bildet die Erde, den Himmel und das Meer, die Sonne, den Mond und alle Sterne, also die großen Bereiche der sichtbaren Welt, ab und geht dann zur Gestaltung der menschlichen Sphäre über, d. h. er graviert zwei Städte. In der ersten Stadt findet eine Hochzeit statt, wobei der Dichter noch manche alltäglichen Details beschreibt, und in der zweiten gestaltet Hephaistos eine Stadtbelagerung und Kampfszenen. Danach kommen Szenen aus dem Ackerbau und der Viehzucht wie auch aus Kult und Opferung vor. Ein geschnitzter Chor, der dem Labyrinth des Daidalos gleicht, schließt die Darstellung der alltäglichen Szenen ab. Das umschließende Motiv der Schildbeschreibung bildet einen Aspekt des Universums ab, da die Griechen prinzipiell das Universum als den ewig fließenden Okeanos, der die Erde und alles Lebendige umkreist, auffassten²⁴.

Die erste Gruppe folgt gewissermaßen den Regeln jeder menschlichen Erschaffung, nach der der Mensch in die ihn umgebende Umwelt eingepasst sei²⁵. Es muss an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, welcher starken Einfluss diese homerische Kosmogonie²⁶ auf die antike Literatur ausgeübt hat²⁷. Die ersten,

²² Freilich verzichte ich auf die Beantwortung der alten Frage, ob Homer ein in der Tat vorhandenes Kunstwerk zur Verfügung stand oder ob er aus freier Phantasie schöpfte, und ich weise auf die Erklärung Schadewaldts W., *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1965³, S. 357, hin, dass nämlich „der Schild des Achilleus nicht in einer wirklichen Werkstatt, sondern der Gedankenwelt Homers entstanden ist.“ Vgl. auch Becker A. S., *The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description*, in: *AJPh*, Vol. 111, 1990, S. 139-153 (hier 140-141, Anm. 5-6).

²³ Hardie P. R. *Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, in: *JHS*, Vol. 105, 1985, S. 11-31, untersucht sehr detailliert hauptsächlich die Universum-Abteilung und zieht alle vorgeschlagenen Auslegungen in Betracht.

²⁴ Vgl. Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1975, S. 187-188, „The Shield moves from nature to culture to productivity, which is the inclusion of nature in culture; it then moves back through culture to nature. The whole is a symmetrical construction, A-B-C-B-A, of the familiar Homeric type.“. Lessing G. E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1976, Kap. 18, hat über die erhabene Vorstellung Homers geschrieben, „Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgeht.“, während Schadewaldt die Meinung vertritt, S. 361, „Homers Schild [...] ist ein echt griechisches Werk, und der Kreis seiner Bilder umfasst ein weltumspannendes Ganzes.“. Vgl. auch Becker A. S., *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Boston 1995, S. 13-22.

²⁵ Man kann hier den Anfang des Alten Testaments zum Vergleich heranziehen, damit deutlich wird, dass jede göttliche Schöpfung die ursprüngliche Quelle, das Weltall, voraussetzt, *Genesis*, I, Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν [...] Καὶ εἶπεν ὁ θεὸς Γενηθήτω στερέωμα ἐν μέσῳ τοῦ ὕδατος [...] καὶ ἐκάλεσεν ὁ θεὸς τὸ στερέωμα οὐρανὸν [...].

²⁶ Vgl. Taplin O., *The Shield of Achilles within the Iliad*, in: *G&R*, Vol. 27, 1980, S. 1-21 (hier 11), „The shield presents, that is, a kind of microcosm or epitome of the world.“, und Becker, S. 153, „An effect of this is trust in the ability of (visual or verbal) art to teach us a way of comprehending (its or our) world.“.

²⁷ Hardie, S. 15-17, führt alle einschlägigen Belege sowohl aus dem griechischen als auch aus dem lateinischen Gebiet an.

die sich angesprochen fühlten, waren die Vorsokratiker. Zu diesen zählt Empedokles, der die beiden Städte, in Friedens- und in Kriegszeiten, als Allegorien der kosmologischen Prinzipien von *φιλία* und *νεῖκος* auslegt und die fünf Schichten, aus denen der Schild besteht, als Repräsentation der fünf Zonen, in die die Erde eingeteilt ist, auffasst²⁸. In der dem nachsokratischen Heraklit zugeschriebenen Schrift *Homerica Problemata* erscheinen manche Bedeutungsentsprechungen, wie z. B., der Feuergott Hephaistos als Allegorie des lebensspendenden Feuers, das das Universum erschafft, und die runde Form des Schildes als Allegorie der Kosmogonie bzw. der Schöpfung eines sphärischen Universums, während die vier Erze, aus denen der Schild hergestellt ist, die vier Elemente, Wasser, Luft, Erde und Feuer symbolisieren²⁹. Der Vers Σ 483, ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν, angesehen als Nennwerte, ergibt die drei Weltdivisionen der Erde, des Himmels und des Meeres. Dieser Vorstellungen folgend darf man grob die Funktion dieser Szene in Bezug zum Ganzen der homerischen Dichtung so definieren, dass der Poet durch die ihm vertraute Kunst, dem Erzählen, zur philosophischen Welterklärung beiträgt und durch die Technik der Narrativik seine individuelle Weltanschauung auszudrücken vermochte³⁰.

In der Untersuchung der epischen Schildbeschreibung darf keinesfalls die Erwähnung des pseudohesiodeischen *Scutum Herculis* fehlen³¹, die als eine Umschreibung der homerischen *Ἀσπίς Ἀχιλλέως* betrachtet werden muss³². Je mehr Hesiod sein Vorbild durch Häufung und Steigerung zu überbieten sucht, umso weiter entfernt er sich von dem Prinzip der Auswahl, das sich als kennzeichnend für das homerische Dichtungsverständnis erweist. In der Tat weist die kurze Beschreibung von Agamemnons Schild in Λ 32-40 mehr gemeinsame Punkte mit derjenigen des hesiodeischen Schildes auf (wie z. B. die Γοργώ, der Δεῖμος und der Φόβος, Gottheiten nämlich, die eine besondere Stellung bei Hesiod besitzen) als die vornehmliche Schilderung in Σ³³. Die Zurückführung auf Homer zeigt sich vor allem am Schluss der Schilderung bzw. in der Darstellung der Umkreisung von Okeanos, V. 314, ἀμφὶ δ' ἴτυν ῥέεν Ὠκεανὸς πλήθοντι ἔουκώς. Es ergibt sich also, dass die Schilde wie auch andere Ausrüstungsteile der Auszeichnung und Verherrlichung bedurften, da sie göttliche Werke der Metallurgie waren, in einer Zeit, wo diese

²⁸ Vgl. Wehrli F., *Zur Geschichte der allegorischen Dichtung Homers*, Diss., Basel 1928.

²⁹ Über den Text vgl. die Ausgabe von Buffiere F., *Heraklite, Allegories d' Homere*, Paris 1962, S. 57-60.

³⁰ Die Schildbeschreibung bei Homer untersuchen Farnham F., *Achilles' Shield: Some Observations on Pope's Iliad*, in: PMLA, Vol. 84, 1969, S. 1571-1581, und Stanley K., *The Shield of Homer*, Princeton / New Jersey 1993, während auf Deutsch Marg W., *Homer über die Dichtung: Der Schild des Achilleus*, Aschendorff 1971², und Fittschen K., *Der Schild des Achilleus*, Göttingen 1973.

³¹ Vgl. Cook M. R., *The Date of the Hesiodic Shield*, in: CQ, Vol. 31, 1937, S. 204-214, Janko R., *The Shield of Herakles and the Legend of Cycnus*, in: CQ, Vol. 36, 1986, S. 38-59, und Becker, S. 23-40.

³² Eine Abhängigkeit sucht erfolgreich Myres J. L., *Hesiod's Shield of Herakles: Its Structure and Workmanship*, in: JHS, Vol. 61, 1941, S. 17-38, zu beweisen. Taplin, S. 2, urteilt auch, „[...] it is moreover obviously under the influence of the shield in the *Iliad*.“

³³ Vgl. Schadewaldt W., *Iliasstudien*, Leipzig 1938, S. 34-37.

Kunst nur außergewöhnlichen Menschen bzw. Göttern zugeschrieben wurde³⁴. Diese Überlegung führt zur Schlussfolgerung, im heute verlorenen epischen Kreis müsse es sehr viele derartige Schildbeschreibungen gegeben haben, so dass sie in dieser Gattung geradezu ein Topos gewesen sind³⁵.

Ausführliche Schildbeschreibung treten sowohl bei Aischylos als auch bei Homer häufig auf, doch das Ziel dieser Untersuchung ist nicht nur, den Rahmen der gegenüberzustellenden Abschnitte zutage zu bringen, sondern hauptsächlich die darunter liegende Intertextualität hervorzuheben und deren zentrale Aspekte zu erhellen. Die Behauptung, Aischylos orientiere sich eindeutig an der homerischen Schildbeschreibung und greife über seine Schilderung auf den sicheren Boden des Epos zurück, muss durch eine kritische Analyse der Funktion dieser Allusion bewiesen werden.

Der erste Angreifer in der Aufzählung des Spähers ist Tydeus. Dieser trägt auf seinem Schild einen nächtlichen Himmel voller Sterne, die um einen sich in der Mitte befindenden Vollmond gruppiert sind, also einen Aspekt des Universums. Aischylos beginnt seine Schildbeschreibung so, wie Homer bereits seine begonnen hat, nämlich mit Erwähnung des Weltalls. Die ersten Zeilen bei beiden Dichtern sind der (Um)Welt gewidmet, was im Falle Homers plausibel ist, jedoch es bei Aischylos befremdet, da er durch seine Beschreibung keine Kosmogonie entstehen lassen möchte. Er folgt trotzdem der homerischen Narratologie und leitet die nachkommende Erzählung mit Hinweisen auf die elementare Natur ein³⁶.

In der Beschreibung der zweiten Stadt³⁷ auf dem homerischen Schild, also jener, die sich in einer Notlage befindet, kann man den äußerlichen Umriss der *Sieben* wahrnehmen. *δύω στρατοὶ*, die Verteidiger und die Angreifer, kämpfen um die Stadt und entsprechen den Kadmeiern und den Argeiern der Tragödie. *Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη* überblicken den Konflikt und erinnern an die Anrede des Chores in seinem Einzugslied. Die *δύω σκοποὶ* vertritt in der Tragödie der Späher, der ständig in die Zuträgerrolle schlüpft und für die Mitteilung des Geschehens, das vor der Stadtmauer vor sich geht, verantwortlich ist. Das Reiten, *ἐφ' ἵππων*, gleicht der Vorstellung des Tydeus *ὡς ἵππος*, und die Schlacht am Flussufer, *μάχην ποταμοῦ*

³⁴ In zahlreichen Mythologien erscheinen derartige Wappen, wie die Blitze Zeus', der Hammer Thors und göttliche Schwerter oder einfach Gegenstände hervorragender Kunst und göttlicher Abstammung, wie z. B. der angelsächsische Gral (geheimnisvoller, Wunder wirkender Stein). Vgl. Chase G. H., *The Shield Devices of the Greeks*, in: HSCP, Vol. 13, 1902, S. 61-127.

³⁵ Reinhardt K., *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961, S. 410, bemerkt wohl mit Recht, „Waffen- und Schildbeschreibung sind als Motiv, nach epischer Tradition, ein Teil der Wappnung.“

³⁶ Hardie, S. 13-14, erkennt auch die folgende Analogie, „the first shield in the Aeschylean catalogue, should allude to the whole universe“, und formuliert kurz danach folgendermaßen enigmatisch, „Aeschylean and Homeric shield-astronomy.“

³⁷ Reinhardt, S. 403, in seinem Versuch, Analogien des Geschilderten mit dem Epos an sich zu finden, nennt diese Stadt „das Gegenteil von Troia.“. Taplin, S. 7, identifiziert sie ebenfalls mit Troja, doch lässt er durchblicken, dass sie als Heimatland jeder Bedrohten aufgefasst werden darf, „The city on the shield stands for every threatened homeland: within the *Iliad* Troy is such a city.“

παρ' ὄχθας, weist auf den πόρον δ' Ἰσμηνὸν³⁸ der Tragödie und die Begierde wiederum des Tydeus nach παρ' ὄχθαις ποταμίαις μάχης hin. In der Fülle von Aufschriften auf dem homerischen Schild kann man also schon in einer einzigen Zeichnung die Grundlage der *Sieben* erkennen und die Auswirkung des Epos auf die Tragödie erblicken. Wichtig ist somit die Tatsache, dass zufällige Elemente für einen beabsichtigten Rückgriff auf Homer plädieren.

Die Tatsache, dass eine rein epische Charakteristik ausschließlich bei Aischylos erscheint jedoch bei Sophokles und Euripides³⁹ nicht zu finden ist, darf als das wichtigste Argument für das bewusste Zurückgreifen auf Homer gelten. Obwohl die Schildbeschreibung geradezu ein Topos in der epischen Tradition war, ist dieses Erzählelement (genauso wie das Epos als Gattung im Allgemeinen) im Laufe der Zeit verloren gegangen bzw. sein Gebrauch ist so stark zurückgegangen, dass ein derart akzentuiertes Auftreten in den *Sieben* besonders auffällt. Der epische Kontext dieser Tragödie erlaubt die Verwendung derartiger Schilderungen und erleichtert ihre Aufnahme seitens der Zuschauer, während die so verbreitete Szene in jeder anderen erhaltenen Tragödie (immer von Aischylos) als unpassend empfunden worden wäre.

Die dargestellten Zusammenhänge zwischen beiden Schildbeschreibungen führen zur Schlussfolgerung, dass die Muster auf den Schilden der Angreifer bei Aischylos die Beschreibung von Achills Schild bei Homer voraussetzen. Beide Dichter streben mittels dieser Schilderung danach, das Nicht-Sichtbare vor dem inneren Auge sichtbar zu machen (εἰδωλοποιία)⁴⁰. Dennoch wird die Intertextualität immer wieder durch Einwände, auf Grund derer die beiden Szenen als völlig andersartig behandelt werden, in Frage gestellt. Doch gerade diese Abweichungen sind es, die zu der neuen Funktion führen, die die homerische Schildbeschreibung durch die Einbettung ins Drama bekommt.

Wenn man die *Ilias* aufgrund der Schildbeschreibung durchgehend als das Vorbild des Aischylos annimmt, muss der folglich immer anwesende Subtext mitgelesen werden. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass gerade diese Beschreibung als die erste vollständige Ausmalung eines konkreten Gegenstands unter bestimmten Rahmen und Eigenarten, d. h. als die erste literarische Ekphrasis⁴¹, gilt. Während man es bei Homer eindeutig mit der ersten Ekphrasis der Literatur zu tun hat, tritt diese Ekphrasis bei Aischylos dagegen nirgends in Erscheinung

³⁸ Auf die Unklarheit bzw. die grammatische Schwierigkeit geht Fraenkel, S. 277 (Anm. 3), ein und führt auch die einschlägige Erörterung an.

³⁹ Gewiss fasst Euripides in seiner *Electra* den Schild Achills unter unbestreitbarer Nachwirkung Homers zusammen, V. 465-469, ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φάεθων / κύκλος ἀελίοιο / ἵπποις ἄμ πετροέσσαϊς / ἄστρων τ' αἰθέριοι χοροί, / Πλειάδες, Ὑάδες, Ἐκτορος / ὄμμασι τροπαῖοι. Vgl. Taplin, S. 2-3, und Lange K., *Euripides und Homer*, Diss., Stuttgart 2002, S. 97-99.

⁴⁰ Becker, S. 141, urteilt, „In the Shield of Achilles, the predominant way of appropriating visual images is to translate them into stories“, und kurz darauf, „The ecphrasis also makes stories, complete with motion, motive, and sound, of the world represented within the scenes of the shield (the referent)“, und verweist zur „narrativization as a function of oral poetry“ auf Havelock E., *The Muse learns to Write*, New Haven / London 1986, S. 77.

⁴¹ Vgl. Kurman G., *Ecphrasis in Epic Poetry*, in: *Comparative Literature*, Vol. 26, 1974, S. 1-13, Fowler D. P., *Narrate and Describe: The Problem of Ecphrasis*, in: *JRS*, Vol. 81, 1991, S. 25-35, und Becker.

– noch nicht einmal ein Nachhall dieser Ekphrasis ist hier erkennbar. Festzustellen ist, dass Aischylos die einheitliche Erzählung Homers in sieben kleinere Ekphraseis, die den Grundlinien der episch-homerischen Beschreibung treu folgen, unterteilt. Diese Entfernung von der epischen Vorlage wird durch zwei grundsätzliche Elemente besonders deutlich, die einerseits den Aufbau und andererseits den Inhalt betreffen. Als erste Abweichung fällt der Umfang auf, also die Verszahl, die jeder Dichter seiner Schilderung zu Grunde legt. Die Schildbeschreibung bildet in der Tragödie eine bloße Eigentümlichkeit der sieben Redenpaare. Ihr werden nicht mehr als einige Verse pro Redenpaar gewidmet, während im Epos sogar ein Gesang nach ihr benannt ist (Οπλοποιία), wobei die Beschreibung mehr als hundert Verse einnimmt. Während es sich bei Aischylos um eine knappe Erwähnung der Schildaufschriften seitens des Spähers und um eine Interpretation dieser Zeichen von Eteokles handelt, ist der Fall bei Homer völlig anders. Denn dort geht es statt um fragmentarische Sätze um eine einheitliche Erzählung ohne Unterbrechungen und Beurteilungen durch die Erzählenden. Die unterbrochene Erzählung also und die Kürze der Mitteilungen im Drama gestatten es kaum, von einer umfassenden Beschreibung zu sprechen, die als Ekphrasis unter der allgemeinen Definition angenommen werden könnte⁴². Darüber hinaus ist auch die Thematik offenkundig unterschiedlich. Die aischyleischen Schildaufschriften – mit Ausnahme des Schilds von Tydeus, dessen Aufschrift dem ersten Teil derjenigen auf Achills Schild entspricht – beschränken sich lediglich auf anspielende Kampfzeichnungen, ohne zu variieren und ihre Muster abwechseln zu lassen. Bei Homer dagegen kommt eine solche Fülle verschiedener Aspekte und vielfältiger Verzierungen zu Wort, dass die eintönige Kriegsthematik des Aischylos der bunten und vielseitigen Kunst Homers nachsteht. Es stellt sich also heraus, dass, trotz der Tatsache, dass es in beiden Fällen um die Beschreibung von Schildaufschriften, also um ein mehr oder weniger ähnliches Thema, geht, die Technik beider Dichter sehr unterschiedlich ist und die Durchführung einer und derselben Szene völlig anders stattfindet.

Was aber die Szenen voneinander trennt, sind der unterschiedliche Zweck, den sie bedienen, und die Reflexion in der Gesamtheit des Werkes. Die Stelle im Epos⁴³ und in der Tragödie bzw. Trilogie erfordert unterschiedliche Handlung, wodurch die Szenen nicht vereinbar sind. Eines der wichtigsten Elemente jedes Vergleichs, das Verhältnis von Bestehendem und Neuem, scheint in diesem Fall nicht eindeutig zu sein. Wie bereits gezeigt verhält sich die Schildbeschreibung bei Aischylos anders als bei Homer: Die Kosmogonie und die Darstellung mannigfaltiger menschlicher Tätigkeiten wurden bei Aischylos aufgrund der dramatischen Bedürfnisse zu einem sehr treffenden Ausdruck tragischer Ironie. Während bei Homer der direkte Bezug auf Achills Tod durch die Beschreibung seines Schildes offen gelassen ist⁴⁴, wird Eteokles bei Aischylos zum Interpreten, der

⁴² Ich zitiere die Definition der Ekphrasis bei Becker, S. 9, „An ekphrasis should try to represent, as faithfully as possible, the *visible* features of a work.“.

⁴³ Becker, S. 151, schreibt, „the poetics of the Shield of Achilles are the poetics of the *Iliad*.“.

⁴⁴ Willcock M. M. in seiner Kritik zu Marg, in: CR, Vol. 24, 1974, S. 125, stellt fest, „Achilles does not understand or care about the designs on the divine shield made for him.“.

die Zeichen der Schilde emblematisch deutet⁴⁵. Hephaistos schmiedet die neuen Waffen Achills, der bald in der Schlacht ums Leben kommen wird, doch lässt Homer durch die ausgedehnte Erzählung keinerlei Anspielung darauf durchscheinen. In der Tragödie dagegen wird gerade diese offene Textstelle des Epos emblematisch gedeutet, und die Beschreibung dient von selbst als Zukunftsprognose. Jede Schildaufschrift ist nicht bloße Zeichnung, wie im Falle Homers, sondern enthält einen tieferen Sinn, der nur in der Tragödie an die Oberfläche tritt. Die Schildbeschreibung bei Homer beinhaltet also nichts mehr als den rein beschreibenden Teil, wohingegen bei Aischylos alles andere außer dem beschreibenden vorkommt. Obgleich nämlich Homer durch die Schildbeschreibung auf nichts anderes als auf das Vergnügen des Zuhörers zielt, entwickelt und entfaltet sich bei Aischylos eine tragische Ironie, die gerade durch die dramatischen Ansprüche des Werkes erklärt wird.

Die wörtlichen Anklänge sind hier anwesend und untermauern die Allusion. Das homerische Verb ὀρμαίνω begegnet in der Tragödie nur bei Aischylos (V. 394), doch mit verschiedener Bedeutung (statt ‚sich überlegen‘, ‚nachdenken‘ heißt es bei Aischylos ‚losstürmen‘, ‚zuspringen‘, eine Übertragung, die kaum vom neugriechischen ὀρμάω abweicht)⁴⁶. Ein weiteres umgeformtes Verb ist κοταίνω (V. 485), das nach dem homerischen κοτέω umgeformt ist. Das Denominativ aus κότος, dem homerischen Substantiv, das zweifellos Aischylos dem Epos entlehnt hat, zeigt den Homer-Bezug auf⁴⁷. Das Kompositum ἀγχίπτολις (V. 501)⁴⁸ erscheint zwar nirgendwo bei Homer (die einzige Erwähnung im Epos ist in den *Dionysiaca* des Nonnus, 11.36, Ἀλύβην ἀγχίπτολιν, zu finden), aber diese Formulierung mit dem zweiten Teil zu -π(τ)όλις setzt rein epische Komposita voraus, wie z. B. ῥυσίπτολις⁴⁹. Die aischyleische Lesart ἀνδροφόντης (V. 572) scheint die richtige Schreibweise des homerischen ἀνδρεϊφόντης zu sein, immer laut der semantischen Bemerkung von Wilamowitz, dass „das homerische ἀνδρεϊφόντης unter falscher Einwirkung von ἀργεϊφόντης entstellt ist“⁵⁰. Schließlich wird auch das Possessivpronomen ἀμός (V. 417 u. 654) als Lehnwort akzeptiert, trotz der Schwierigkeiten, die die Anzahl der Form bereitet⁵¹.

⁴⁵ Sehr interessant ist der Vorschlag von Bernadete, S. 17, der Eteokles als einen Bürger der platonischen Höhle ansehen will, „Eteocles is a citizen of Plato’s cave, whose chained inhabitants compete for prizes in driving the sequence of shadows cast on the wall. It is the consistency of image and interpretation when put together and in order that constitutes the compulsion in Eteocles’ choice. His serendipity proves to be his fate.“

⁴⁶ Sideras, S. 91-92 (Anm. 347), legt die intensive Erörterung über die Rechtschreibung wie auch die Vorschläge bzw. Konjekturen aller Gelehrten dar.

⁴⁷ Vgl. Sideras, S. 32.

⁴⁸ Hapax bei Aischylos mit einziger nachhallartiger Wiedererscheinung in der sophokleischen *Antigone*, V. 970, ἀγχίπτολις Ἄρης.

⁴⁹ Vgl. Sommer F., *Zur Geschichte der griechischen Nominalkomposita*, München 1948, S. 109.

⁵⁰ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884, S. 299 (Anm. 10).

⁵¹ Sideras, S. 130-131, gibt alle möglichen Lösungen an.

Im Ausdruck, V. 443, κυμαίνοντ' ἔπη⁵², klingt die gebräuchliche epische Redewendung ἔπεα πτερόεντα nach⁵³. Dass Aischylos den typischen Ausdruck kannte, ist gar nicht zu bezweifeln, dass er ihn sogar vollkommen bewusst umbildete, scheint ebenso sehr wahrscheinlich. Trotzdem stellt der homerische Text keine entsprechende Beziehung auf die Meereswogen her, und beschränkt sich lediglich auf eine gängige Metapher, die oft in der frühgriechischen Dichtung auftaucht⁵⁴, wie z. B., Hesiod, *Theogonia*, V. 39, 84 u. 97, Pindar, *Nemean*, 7, 12, und *Isthmian*, 7, 19.

Im Gegensatz zu den gemeinsamen Wörtern sind vergleichbare Bilder in der Erzählung beider Dichter im Überfluss vorhanden. In Vers 381 liest man über Tydeus, dass er μεσημβριναῖς κλαγγῆσιν⁵⁵ ὡς δράκων βοᾷ⁵⁶, ein Gleichnis, das dem homerischen, X 93-95, ὡς δὲ δράκων ἐπὶ χειρὶ ὀρέστερος ἄνδρα μένηοι / σμερδαλέον δὲ δέδορκεν ἔλλισόμενος περὶ χειρῆ, entspricht. In den Zitaten herrscht die Tiergestalt eines Drachens, der in der Gedankenwelt der antiken Griechen mit einer Schlange identifiziert wurde⁵⁷. Wiederum vom ersten Redenpaar kommt der nächste Beleg, der nach der Bezeichnung als Drachen den Gegner jetzt als Hengst aufzeigt, V. 393, ἵππος χαλινῶν ὡς κατασθμαίνων μένει⁵⁸, und auf Z 506-511 und O 263-268, ὅτε τις στατὸς ἵππος, ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ ῥίμφα ἔ γούνα φέρει μετὰ τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων⁵⁹, zurückgreift. In der Mitteilung des Spähers über die Aufstellung der Feindtruppe wird Tydeus mit einem Schlachtross verglichen, das gegen die Zügel schnaubt und

⁵² Petrounias, S. 35-41, hat dennoch diese Metapher vom Leitmotiv „Schiff und Sturm“ ausgelassen.

⁵³ Vgl. Calhoun M. G., *The Art of formula in Homer – ἔπεα πτερόεντα*, in: CP, Vol. 30, 1935, S. 215-227, Parry M., *About Winged Words*, in: CP, Vol. 32, 1937, S. 59-63, bzw. In: *The making of Homeric Verse*, Oxford 1971, S. 414-418, und Vivante P., *On Homer's Winged Words*, in: CQ, Vol. 25, 1975, S. 1-12.

⁵⁴ Vgl. Nünlist R., *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1998, S. 39-56.

⁵⁵ Diese Bestimmung versinnbildlicht, dass es Mittag ist. In der Tat ist es Mittag nicht nur in der theatralischen Zeit, also in der Handlung des Dramas, sondern auch in der realen Zeit, d. h. während der Aufführung. Die *Sieben* ist das letzte Stück der *Ödipodie* und, wenn man damit rechnet, dass die Aufführung schon in der Morgendämmerung begonnen hat, ist nun bereits Mittag. Eine tiefere Erläuterung der Metapher bietet Petrounias, S. 54 (Anm. 201), an.

⁵⁶ In den *Persern* kommt noch einmal das Drachen-Bild in Bezug auf Xerxes vor, V. 81-82, κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσων / φονίου δέργμα δράκοντος.

⁵⁷ Sideras, S. 248 (Anm. 19), notiert auch das Verhältnis und ergänzt, „Durch βεβρωκῶς κακὰ φάρμακα können auch die Worte des Chors an Klytaimnestra in Ag 1407 ff. (τί κακόν, ὦ γυναῖ, / χθονοτρεφεὲς ἔδανὸν ἢ ποτὸν / πασαμένα ρυτᾶς ἐξ ἄλως ὄρμενον / τόδ' ἐπέθου θύος) suggeriert sein.“.

⁵⁸ Ein entsprechendes Bild tritt auch am Ende des *Agamemnon* in Erscheinung, V. 1639-1641, τὸν δὲ μὴ πειθάνορα / ζεύξω βαρεῖαις, οὗ τι δὴ σειραφόρον / κριθῶντα πῶλον. Die Worte deuten auf das Bild eines ungezähmten Fohlens hin, und dazu dürfen noch die Zitate, *Agamemnon*, V. 238, χαλινῶν ἀναύδωι μένει, und *Eumäniden*, V. 651, οὐδὲν ἀσθμαίνων μένει, aufgenommen werden.

⁵⁹ Noch eine von Aischylos angespielte homerische Stelle dürfte das T 392-396, ἵππους δ' Αὐτομέδων τε καὶ Ἄλκιμος ἀμφιέποντες / χειρὶ λαβὼν ἀραρυῖαν ἐφ' ἵππου ἀνόρουσεν, sein, doch bleibt die Allusion immer noch im Dunkeln, da das Reale Homers nicht mit dem Bildlichen des Aischylos zusammenfällt.

ungeduldig auf das Klingeln der Kriegstrompete wartet, um in den Kampf zu stürmen. Durch den Gebrauch des gleichen Verbs, βoāi, gelingt dem Dichter nicht nur die Verknüpfung beider Metaphern miteinander, sondern auch deren Verbindung mit den entsprechenden Bildern von Meereswogen im Prolog. Man kann wohl mit Recht von einer allgemeinen Klangdimension der *Sieben* sprechen. Über das homerische Bild möchte ich die schöne Paraphrasierung von Fränkel hinzufügen, „Wie ein Ross, das man an die Krippe band, sich losreißt, um sich den anderen Pferden, die draußen weiden und baden, nach Gewohnheit zu gesellen; hoch trägt es das Haupt, die Mähne wallt, in hüpfendem Galopp, laut wiehernd, reckt es und dehnt es genießerisch und eitel die Glieder – so läuft, springt, tanzt jauchzend der stolze, schöne Held hinab ins Feld, wo sein Volk kämpft.“⁶⁰. Eine erste Schlussfolgerung wäre, dass Aischylos im Eröffnungsredenpaar eine relativ große Menge an Homer-Bezügen anführt. Denn einerseits ist die Schildaufschrift der homerischen Schildbeschreibung entlehnt und andererseits erfordern beide Metaphern die entsprechenden homerischen Gleichnisse.

Außer den der Tierwelt entnommenen Metaphern handelt das fünfte Redenpaar vom Aussehen des Gegners, bzw. kommt die Pubertät des Parthenopaios⁶¹ deutlich zum Vorschein, V. 534-535, στείχει δ' ἰουλος ἄρτι διὰ παρηΐδων, / Ὁρας φυούσης, ταρφύς ἀντέλλουσα θορίζ. Die homerischen Vorlagen tauchen sowohl in der *Odyssee* als auch in der *Ilias* auf, λ 319-320, πρὶν σφωιν ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλους / ἀνθῆσαι πυκάσαι τε γένυς ἐυανθεί λάχνη, und Ω 347-348, βῆ δ' ἱεναὶ κούρω αἰσυμνητῆρι εἰοικώς, / πρῶτον ὑπηνήτη, τοῦ περ χαριεστάτη ἦβη⁶². Das Bildliche steht in diesen Abschnitten in engem Bezug zur Realsphäre, da die Metaphern ein wesentliches Merkmal des Aufwachsens eines Mannes kennzeichnen⁶³. Die Erwähnung der Pubertät wird durch die lebhaften Wörter ἰουλος, παρηΐδων, ταρφύς ἀντέλλουσα θορίζ unterstützt, die wohl als homerisch aufgefasst werden dürfen: Das Wort ἰουλος ist Hapax in der Tragödie, während es im Epos relativ häufig in Erscheinung tritt, das παρηΐς ist ein Neologismus aus dem epischen παρηΐον. Von ταρφύς – die feminine Formulierung zu -ύς fußt auf der entsprechenden homerischen, wie z. B. ἠδύς – macht unter den Tragikern nur Aischylos Gebrauch⁶⁴.

⁶⁰ Vgl. Fränkel H., *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1977², S. 77-78.

⁶¹ Vgl. Anderson J. K., *Parthenopaios*, in: *AJA*, Vol. 75, 1971, S. 191-192. Rose H. J., *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Vol. I, Amsterdam 1957, S. 205, urteilt, „The description of Parthenopaios is so obvious that we can do without his name for the present;“, doch Berandete, S. 13, ist anderer Meinung, „Neither his beauty nor his name reveals the truth about him. Appearances are deceptive, and their meaning cannot be directly read.“.

⁶² Leicht umgestaltet ist das Zitat κ 278-279, das eben Hermes' Jugend und Schönheit zutage bringt.

⁶³ Vgl. Petrounias, S. 202 (Anm. 738), „Das in epischer Volksdichtung weit verbreitete Motiv von dem Sohn, der beim Eintritt ins Mannesalter dem abwesenden Vater helfen muss, kennen wir auch aus der altgriechischen Überlieferung: Beispiel Telemach.“.

⁶⁴ Vgl. Sideras, S. 73 u. 152, und zu ταρφύς auch Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: *Phoenix*, Vol. 39, 1985, S. 1-5 (hier 1).

Der letzte Beleg aus der Bildersprache befindet sich im sechsten Redenpaar und bezieht sich auf einen alltäglichen Gegenstand, der oft in der antiken griechischen Literatur auftaucht, die Geißel⁶⁵, V. 608, πληγείς θεοῦ μάστιγι παγκοίνωι δάμη⁶⁶, die auf die berühmten homerischen Stellen M 37, Ἀργεῖοι δὲ Διὸς μάστιγι δαμέντες, und N 812, ἀλλὰ Διὸς μάστιγι κακῇ ἐδάμημεν Ἀχαιοί⁶⁷, hindeutet⁶⁸. Die Geißel offenbart sich fast immer als Strafe gegen die menschliche Hybris. Sie schlägt die Menschen, um das göttliche Walten und Wirken wieder zu definieren. Der größte Unterschied zwischen den Dichtern besteht darin, dass zwar Homer diese Geißel benennt und mit Zeus kennzeichnet, aber Aischylos sich auf den bloßen Begriff ‚Gott‘ ohne weitere Benennung einschränkt – nur in einem Vers aus dem *Agamemnon*, V. 642, ἄνδρας διπλῆι μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ, offenbart sich ein Gottesname, der jedoch Ares und nicht Zeus lautet. Das Epos unterstreicht unmittelbar die Autorität und den Einfluss des Zeus auf die Menschen, während die Tragödie den Namen des Gottes verschweigt und sich lediglich auf eine unklare Andeutung beschränkt.

Am Ende der Redenpaarszene fordert Eteokles den Chor auf, V. 675-676, φέρ’ ὡς τάχος / κνημῖδας, αἰχμῆς καὶ πτερῶν προβλήματα, was an die gebräuchlichen homerischen Redewendungen, φ 369, Ἄττα, πρόσω φέρε τόξα. τάχ’ οὐκ ἐν πᾶσι πιθήσεις, und T 369-374, κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε / εἴλετο, τοῦ δ’ ἀπάνευθε σέλας γένετ’ ἦν τε μῆνης, erinnert⁶⁹. Von großem Interesse ist die Überzeugung Groenebooms, dass Eteokles deswegen nach den Beinschienen ruft, weil diese in den homerischen Wappnungen gewöhnlich an erster Stelle angelegt werden⁷⁰.

⁶⁵ Griffith M., *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge 1983, S. 210, urteilt darüber, „a metaphorical phrase as old as Homer.“

⁶⁶ Vollständig registriert Mielke H. *Die Bildersprache des Aischylos*, Diss., Breslau 1934, S. 114-117, die mit der Geißel zusammenhängenden Bilder. Vgl. auch Petrounias, S. 44-45.

⁶⁷ In der *Odyssee* kommt ebenso die Geißel vor, doch ihre Funktion ist mit der realen identifiziert, ζ 81-82, Ἡ δ’ ἔλαβεν μάστιγα καὶ ἠνία σιγαλόεντα, / μάστιξεν δ’ ἐλάαν.

⁶⁸ Den homerischen Hintergrund erkennt auch Groeneboom P., *Aeschylus’ Zeven tegen Thebe*, Amsterdam 1966², S. 189, „bij πληγείς – ‘δάμη (gnomisch) kunnen den dichter Homerische voorbeelden als M 37 Διὸς μάστιγι δαμέντες, N 812 voorgezweefd hebben.“. Interessant aber nicht überzeugend scheint mir die Bemerkung von Leaf W., *The Iliad*, Vol. II, Amsterdam 1960, S. 499-500, der das κέντροιο (Stachel, Geißel) des Verses Ψ 387 als Vorlage der aischyleischen Stelle annimmt.

⁶⁹ Zahlreich sind die entsprechenden homerischen Belege, die sich mit diesem Thema befassen, υ 125-128, Γ 330-339, Λ 17-20 und Π 130-141.

⁷⁰ Vgl. Groeneboom, S. 197-198. Wilamowitz, S. 77 (Anm. 1), hat auch das Seltsame dieser Anrede empfunden. Vgl. auch Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Diss., Berlin 1933, S. 92-98. Das Thema untersucht eingehend Schadewaldt W., *Die Wappnung des Eteokles. Zu Aischylos’ Sieben gegen Theben*, in: Eranion (Festschrift für H. Hobbel), Tübingen 1961, S. 105-116, und zieht durch logische Rekonstruktion des Dialogs in V. 675-719 das Fazit, „Formgeschichtlich wäre die Szene so zu deuten, dass Aischylos den Kommos über einer „typischen“ homerischen Wappnungsszene entwickelt hat.“.

4.4 Teichoskopie bzw. -machie

Man könnte grob sagen, die *Sieben gegen Theben* seien nichts anderes als die Aufführung einer Belagerung vor und hinter der Mauer Thebens, also vor der Mauer, weil in der Tat die Gegner vor der Stadtmauer liegen und während der Vorstellung einfallen, kämpfen und scheitern, und hinter der Mauer, da die Handlung sich immer aus der Sicht der Belagerten bzw. innerhalb der Stadt abspielt¹. Gerade dieses ‚vor‘ kommt nur indirekt zur Geltung im Gegensatz zur *Ilias*, wo die Realität umgekehrt ist, d. h. die stattfindenden Schlachten im Vergleich zur Erzählung von Schlachten offenkundig überwiegt. Vom Anfang des Dramas bis zu seinem Ende spürt man stets dieses kriegerische Klima, und alle Geschehnisse deuten ganz eindeutig auf eine Mauerschlacht nach episch-homerischem Vorbild hin. Aischylos verbindet in diesem Stück zwei wirkungsvolle Szenen der *Ilias*, die Teichoskopie im Γ und die Teichomachie im M, wobei er alle zentralen Ereignisse, die diese beiden Szenen beinhalten, darstellt. Die Vorstellung der Angreifer und Verteidiger in den sieben Redenpaaren spiegelt die Bekanntmachung der Kämpfer mit einer angemessenen Entgegnung seitens des ehemaligen Gesprächspartners im Γ wider, und in der Positionierung der Gegner vor der Stadtmauer, in der Belagerung und im Angriff klingt die Überrumpelung und Schlacht im M nach.

Die sieben Redenpaare könnten wohl als eine bloße Darstellung der Kämpfer beider Seiten aufgefasst werden, damit das Publikum weiß, wer gegen wen kämpft. Der Späher berichtet, welches die sieben Angreifer sind, und legt sie namentlich dar², während Eteokles die Verteidiger ebenso namentlich entgegenstellt und sie auch dem Volk Thebens bzw. dem Publikum verkündet³. λέγοιμ' ἂν εἰδῶς εὖ τὰ τῶν ἐναντίων, / ὥς τ' ἐν πύλαις ἕκαστος εἴληχεν πάλον (V. 375-376), so lauten die Einzugs Worte des Boten, und gerade dieses ἕκαστος verrät die aischyleische Methode, jeden einzelnen Krieger getrennt zu behandeln. In jedem Redenpaar kommt ein neues Kämpferpaar zur Schau, bis der unvermeidliche Zusammenstoß zwischen den Söhnen des Ödipus im siebten Redenpaar erfolgt und die Szene abschließt. Es geht also um eine individuelle Vorstellung eines jeden Kämpferpaares, die durch eine symmetrische Versentsprechung charakterisiert ist⁴.

¹ Vgl. Thalmann G. W., *Dramatic Art in Aeschylus Seven Against Thebes*, New Haven / London 1978, S. 39, „The opposition between what is inside the city and what is outside is a major preoccupation of the *Seven*. One indication of this is Aeschylus' far more frequent use of words for „inside“ and „outside“ in this play than in any of his others.“.

² Das Verhältnis des Boten im Drama hat Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 63, untersucht und stellt fest, dass „ihm die epische Erzählung vorliegt, die von dem Angriff der Sieben erzählt.“.

³ Bezüglich der Diskussion über den Zeitpunkt der Auswahl bzw. Aufstellung der thebanischen Verteidiger verweise ich auf die ausführlichen Arbeiten von Wolff E., *Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben*, in: HSPH, Vol. 63, 1958, S. 89-95 (hier 91-94), Wilkens K., *Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Diss., München 1974, S. 61-90, und Court B., *Die dramatische Technik des Aischylos*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1994, S. 82-89.

⁴ Zu den Verszahlen im Gespräch zwischen Eteokles und dem Späher verweise ich auf die Forschung und das Ergebnis Wilkens', S. 28-30 u. 60-61.

Um eine solche Darstellung von Kämpfern handelt es sich auch im Γ 121-244, als Helena, vor dem Zweikampf zwischen Menelaos und Paris bzw. während der Schaopferung, auf die Stadtmauer Trojas hinaustritt und nach Priamos' Aufforderung die griechischen Kämpfer den alten adeligen Trojanern vorstellt. Sie stellt kurz alle bedeutenden Anführer vor und berichtet auch von deren Gestalt und Gemüt, wobei die anwesenden Edelmänner gelegentlich ihre Meinung äußern⁵. Vor allen anderen wird Agamemnon genannt, als zweiter Odysseus und die Reihe schließen Ajax und Idomeneus ab, während Helena vergeblich ihre Brüder, Kastor und Polydeukes, zu erblicken sucht. Die Struktur der Unterhaltung zwischen Helena und den alten Adeligen liegt dem aischyleischen Dialog in der Redenpaarszene zugrunde. Helena entspricht dem Boten, beide spielen die Rolle des Verkünders, denn sie haben die Kämpfer kennengelernt und klären jetzt die noch Unwissenden über diese auf. Der Kreis der Adeligen mit Priamos als Hauptvertreter entspricht Eteokles. So wie dieser in der Tragödie nach Informationen verlangt und den Späher zu sprechen auffordert, spornen auf gleiche Weise die Adeligen Helena zur Vorstellung der griechischen Anführer an, hören dann aufmerksam zu und geben die notwendigen Kommentare. Dennoch unterscheidet sich die Szene von der Tragödie darin, dass es sich um eine einseitige Vorstellung handelt, denn die Erwähnung der trojanischen Kämpfer, d. h. der anderen Schlachtordnung, fehlt gänzlich. Wenn die Adeligen wenigstens einen trojanischen Anführer dagegensetzen würden, dann wäre es einfacher, die Szene als ein Vorbild für Aischylos anzunehmen. Was jedoch zweifelsohne die Szenen verbindet, ist die Tatsache, dass in beiden Fällen immer wieder die Mauer rund um eine belagerte Stadt präsent ist: In der Tragödie sind die Angreifer an der Stadtmauer platziert, und im Epos findet die Unterhaltung auf der Stadtmauer statt.

Zwei weitere Szenen im Verlauf der *Ilias* befassen sich mit der Vorstellung von Kämpfern und lassen diese als eine rein epische Eigentümlichkeit erscheinen. Im M mag zwar die Darstellung der trojanischen und griechischen Anführer nicht so eindeutig sein, aber dennoch kann sie problemlos zum Vergleich mit der aischyleischen Technik herangezogen werden. In den Versen M 88-107 trennt sich die Menge der Trojaner in fünf Haufen, also von den Angreifern unter der Führung Hektors bis zur Nachhut, die von Sarpedon angeführt wird⁶. Freilich handelt es sich hier kaum um eine eindeutige und dramatisch so wirksame Kämpfervorstellung wie bei Aischylos, doch darf man die Aufzählung der Belagerer, die im Folgenden vorkommt, nicht verkennen. So wie bei Homer zunächst die Aufstellung und die Überrumpelung der Trojaner und danach die Verteidigung sowie die Abwehr der Griechen dargestellt werden, geht auch in der Tragödie stets die Mitteilung des Spähers über jeden einzelnen Angreifer voraus, worauf wiederum die Entgegnung

⁵ Vgl. Vivante P., *On Homer's Winged Words*, in: CQ, Vol. 25, 1975, S. 1-12 (hier 5-6), „The sight of Helen suddenly inspires the elders to speak.“.

⁶ Jordan H., *Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias*, Diss., Zürich 1904, S. 79, vertritt die alte, aber immer noch gültige These, dass „die Verse, die sich mit den Gliedern im einzelnen beschäftigen, man für einen späteren Zusatz halten möchte, weil es nicht in der gewöhnlichen Erzählungsweise der *Ilias* liegt, losgelöst von der Handlung die Situation zurechtzumachen“.

des Feldherrn folgt. Im Π 168-197 findet die Aufstellung des Heeres Achills durch Einteilung in Einheiten von zehn Schiffen und unter ausführlicher Beschreibung der Anführer statt. Hier wird die Menge der Myrmidonen in fünf Haufen aufgeteilt, die der Aufteilung der Trojaner entsprechen⁷. Darüber hinaus ist die Hervorhebung der göttlichen Abstammung (γενεή) und der überlegenen Merkmale der Kämpfer (εἶδος, ἀρετή) von großem Belang und könnte als narratologisches Vorbild des Aischylos betrachtet werden, denn sie erinnert an die entsprechende Methode des Spähers, ehe in den Redenpaaren diese zwei Charakteristiken, die Herkunft und das Gemüt, deutlich überwiegen. Die also in der *Ilias* vorkommenden, zerstreuten Darstellungen von Kämpfern und Anführern ist das unentbehrliche Erfordernis, um die Angreifer bzw. Angegriffenen in den *Sieben* zu präsentieren.

Die große Mauerschlacht im M ist ebenfalls in der Tragödie enthalten und scheint gelegentlich durch eindeutige Anspielungen hervor. Die Trojaner nutzen die Abwesenheit Achills aus und beschließen, die griechische Schiffsmauer anzugreifen. Im ersten Teil zeichnet sich die Gestalt des Polydamas aus⁸, der Hektor ermahnt und von einer unmittelbaren Attacke – jedoch aufgrund des Engpasses ohne Reiterei – überzeugt⁹. Diesem gleicht bei Aischylos der Späher, der eine vergleichbare Rolle spielt bzw. sich teils als Ratgeber teils als Warner offenbart. Es folgen die Darstellung der Angriffsstrategie der Trojaner und die Erzählung von Asios' Verhalten, dessen Gemüt die Haltung des Tydeus widerspiegelt¹⁰. Die Trojaner schleichen an die Mauer und überfallen die ahnungslosen Achäer, die erfüllt von ängstlicher Beklommenheit zur Verteidigung der Mauertore eilen. Der Ausdruck, M 144, ἰαχὴ τε φόβος τε, der von den Belagerten geäußert wird, erinnert an das Einzugslied des Chores bzw. an das Klima, das dieser mit seinen verzweifelten Aufschreien und Gottesanrufungen schallt¹¹. Die Bekundung bestimmter Gefühle wie Angst und die Aussichtslosigkeit, sich an ein übermenschliches Wesen zu wenden, kommt gleichermaßen zum Vorschein, wenn es um Krieg geht, unabhängig davon, ob jene, die in Verlegenheit geraten, Krieger (Epos) oder Zivilbevölkerung (Tragödie) sind. Ausführlich werden die Versuche, die Zinne herabzureißen, Brustwehren zu stürzen

⁷ Andere Stellen bei Homer, die die Kampfbereitschaft des Heeres beschreiben, sind im Δ 292-309 (die Schlachtordnung Nestors) und K 426-441 (die Aufzählung der Alliierten der Trojaner von Dolon) zu finden. Über die Möglichkeit einer Typologie in der Schlachtaufstellung bei Homer wie auch über die Abweichung zwischen manchen Absätzen verweise ich auf Winter F. J., *Die Kampfszenen in den Gesängen M N O der Ilias*, Diss., Frankfurt 1956, S. 22-23.

⁸ Eine umfassende Darlegung der Stelle und der Funktion dieses Helden nicht nur im M sondern in der *Ilias* überhaupt wie auch die Erhellung mancher Unstimmigkeiten über sein Verhalten unternimmt Robert C., *Studien zur Ilias*, Berlin 1901, S. 388-390. Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Die Ilias und Homer*, Berlin 1916, S. 216, ersieht im Benehmen Polydamas', dass seine erste Rede im M der zweiten widerspricht. Vgl. auch Strasburger G., *Die kleinen Kämpfer der Ilias*, Diss., Frankfurt 1954, und Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1975, S. 143-147.

⁹ Über die Vorliebe der Götterzeichen am Anfang bedeutender Handlungen vgl. Schröter R., *Die Aristie als Grundform homerischer Dichtung und der Freiermord in der Odyssee*, Diss., Marburg 1950, S. 74.

¹⁰ Irrtümlich spürt hier Winter, S. 24-25, ein „tragisches Schicksal aufgrund der höheren Erwartung, die Asios an sein Unternehmen knüpft, und dem Missverhältnis zu dem ihm Bestimmten“.

¹¹ Schnyder B., *Angst in Szene gesetzt*, Diss., Tübingen 1995, S. 121-126, führt alle Anklänge im „Angstvokabular“ zwischen der aischyleischen Tragödie und dem homerischen Epos auf.

und Pfeiler auszugraben, wie auch die Standhaftigkeit der Abwehr geschildert. Auf ähnliche Weise erzwingen die sieben Anführer in der Tragödie an den Toren Thebens die Eroberung der Stadt, die jedoch von Eteokles und seinen Männern gut verteidigt wird.

Drei wesentliche Begriffe, die oft auftauchen, kennzeichnen bei beiden Dichtern die Teichomachie. Diese Begriffe lauten τεῖχος (Mauer), πύλη (Tor)¹² und πύργος (Turm), und haben alle drei mit der Festung zu tun bzw. mit Teilen der Verteidigungsanlage. Der erste kommt bei Homer häufig vor – im M sogar am häufigsten im Vergleich zu allen anderen Gesängen mit einer gewissen Anhäufung am Anfang und am Ende des Gesanges, also sechsmal in den ersten 30 und fünfmal in den letzten 30 Versen –, während er bei Aischylos nur dreimal erscheint. In der Tragödie dominiert hingegen der Begriff πύλη¹³, der in der Redenpaarszene im Überfluss vorhanden ist (21 Mal), als nämlich der Späher von der Auslösung der Angreifer an den sieben Toren berichtet. Vom πύργος¹⁴ machen beide Dichter gleichmäßig Gebrauch, wobei dieser stets im Zusammenhang mit den bei beiden Dichtern gebräuchlichen Begriffen steht, d. h. mit τεῖχος bei Homer und mit πύλη bei Aischylos. Erwähnenswert ist ein weiterer Begriff, der immer in Verbindung mit der Mauer vorkommt, die ἑπαλις (Zinne). Bei Homer wird er gelegentlich neben dem πύργος verwendet und findet sich allein in diesem Gesang neunmal (die einzige Ausnahme ist X 3, κεκλιμένοι καλῆσιν ἐπάλλεσιν), wohingegen er bei Aischylos nur zweimal wieder in Anschluss zur πύλη und zum πύργος steht (im *Agamemnon* kommt er noch einmal vor, doch in einem ganz anderen Sinn, V. 381, οὐ γὰρ ἔστιν ἑπαλις)¹⁵. Schließlich ist auch der Begriff τάφρος (Graben) von großer Bedeutung. Er erscheint sehr häufig am Anfang des Gesanges (achtmal in 90 Versen) und kann in Verbindung mit der aischyleischen Wendung, V. 273, ὕδατι θ' Ἴσμηνοῦ, oder weiter, V. 378, πόρον δ' Ἴσμηνὸν, gebracht werden.

Außer jedoch den einzelnen Wörtern, die bei beiden Dichtern die Teichomachie bescheinigen, liest man noch manche sprichwörtliche Phrasen, die den Hauptsinn der Szenen umfassen. Der homerische Satz, der die Teichomachie in erster Linie bezeichnet, kommt erst im M 289 zum Ausdruck, nachdem die Schlacht ausgebrochen ist und die ersten Kämpfe ausgetragen werden, τὸ δὲ τεῖχος ὑπερ πάντων δοῦπος ὀρώρει. Bei Aischylos werden die meisten der Teichomachie-Phrasen vom Chor ausgesprochen, der die größte Angst hat und in hilflosen Anrufungen nach Zuflucht sucht, V. 89-91, βοᾷ <....> ὑπερ τειχέων. / ὁ λεύκασπις ὄρ- / νυται λαός,

¹² Vgl. Bergson L., *Episches in den ῥήσεις ἀγγελικαί*, in: RhM, Vol. 102, 1959, S. 9-39 (hier 11, Anm. 8).

¹³ Vgl. den hauptsächlich aus geschichtlicher Anschauung argumentierenden Aufsatz von Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Die sieben Thore Thebens*, in: Hermes, Vol. 26, 1891, S. 191-242.

¹⁴ Gut, obgleich etwas alt, ist die Erläuterung von Albrecht F., *Kampf und Kampfschilderung bei Homer*, Vol. II, Naumburg 1895, S. 4, über den πύργος als „eine nur erweiterte Stelle des Walles, die nicht viel höher ist als die Mauer und oben eine größere Zahl von Kriegern aufnehmen kann“.

¹⁵ Euripides gebraucht ebenfalls den Begriff dreimal in seinen *Phoenissae*, in denen es auch um eine Teichomachie geht, wohingegen er bei Sophokles völlig fehlt.

und, V. 247, στένει πόλισμα γῆθεν, ὡς κυκλουμένων¹⁶. Alle Zitate berichten von der Aufstellung einer feindlichen Truppe vor der Stadtmauer und von dem Druck, den diese Belagerung auf die Stadt ausübt. Die Teichomachie ist also in den *Sieben* so gestaltet, dass jede geringste Bezugnahme auf das Epos als ein bewusstes Zurückführungsbestreben erscheint¹⁷.

Die Allusion der tragischen Dichtung an die epische wird dadurch deutlich, dass einerseits bei der Vorstellung der Kämpfer in der Redenpaarszene die Teichoskopie durchscheint und andererseits im ganzen Umfang des Dramas eine durchgehende Teichomachie zu bemerken ist. Aischylos verbindet die beiden homerischen Szenen und lässt sie in einer ständigen Kriegsdimension hervortreten. Die rein epische narrative Technik, also die Aufzählung der Anführer, übernimmt Aischylos vom Epos und prägt sie in seine Tragödie leicht verfälscht ein, während die Darstellung des Hauptzustands, also der Belagerung Thebens, durch die Anhäufung von Hauptbegriffen und Phrasen, die für die Aufnahme der Szenen als Teichomachie plädieren, erreicht wird. Es wäre also kaum abwegig zu behaupten, dass Aischylos sich bei der Beschreibung des Kampfes um die Mauer an Homer orientiert und die beiden berühmten Mauerszenen, nämlich die Teichoskopie des Γ und die Teichomachie des Μ, als eine Kombination ausgestaltet.

Worin jedoch die zwei Mauerkämpfe übereinstimmen, soll anhand eines Vergleichs der Gesamtheit beider Werke deutlich werden. Die Teichoskopie bzw. -machie bildet zwar sowohl im Epos als auch in der Tragödie den Vordergrund, auf dem alle Ereignisse und Konflikte stattfinden, aber dieser Vordergrund mag lediglich die Kulisse sein, ohne eine weitere Funktion zu besitzen. Was beide Dichter aufzeigen möchten, ist der Angriff auf die Mauer, und zu diesem Zweck wird die Gestaltung einer Teichomachie gewählt. Wo der Zusammenstoß vorgeht, interessiert kaum im Vergleich zu anderen Begebenheiten. Die Mauer ist zwar der Vordergrund, aber funktioniert zugleich in beiden Gattungen als Hintergrund. Das ist sehr plausibel, wenn man bedenkt, dass es um einen Angriff auf einen Stützpunkt geht, und dass deswegen die Darstellung nicht variierbar ist. Die Szenen also

¹⁶ Das aischyleische, V. 799-800, καλῶς ἔχει τὰ πλεῖστ', ἐν ἑξ πυλώμασιν. / τὰς δ' ἐβδόμας, könnte auch als Nachhall des homerischen Μ 175, ἄλλοι δ' ἀμφ' ἄλλησι μάχην ἐμάχοντο πύλησιν, angesehen werden.

¹⁷ Der Ausgang dieser Unternehmung dürfte eventuell auch gegenübergestellt werden, da in beiden Fällen der Misserfolg und die Erstickung des Angriffs auf die Mauer zu gewahren ist. Sowohl die Belagerung Thebens als auch die Überrumpelung der Trojaner enden mit dem Sieg der Verteidiger. Die Thebaner einerseits wehren das Heer des Polyneikes ab, V. 794, πέπτωκεν ἀνδρῶν ὀβριμῶν κομπάσματα – das Adjektiv ὀβριμος stammt aus den gebräuchlichen homerischen ὀβριμοεργός (E 403) und ὀβριμος Ἄρης (E 845); vgl. Sideras, S. 66-67 –, und die Achäer andererseits treiben die stürmischen Trojaner weg, Π 366-367, ὡς τῶν ἐκ νηῶν γένετο ἰαχὴ τε φόβος τε, / οὐδὲ κατὰ μοῖραν πέραον πάλιν. Der Homer-Bezug bliebe im Dunkeln, wenn die Tatsache fehlen würde, dass beide Zitate eine Situation erschließen, die schon seit langem besteht – vgl. Schadewaldt W., *Iliasstudien*, Leipzig 1938, S. 1, „Der elfte Gesang (Λ) [...] ist die Eröffnung des langen Schlachttages, der in hin und her wogender Bewegung das ganze mittlere Drittel der Ilias bis zum Buche Σ erfüllt.“. Zur Fortsetzung in der Belagerung Thebens im verlorenen Stück von Aischylos *Epigonoï* vgl. Wilamowitz, S. 83-84, Mette H. J., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, S. 43, und Gantz T., *The Aischylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups*, in: *AJPh*, Vol. 101, 1980, S. 133-164 (hier 158-159).

scheinen eine sekundäre Rolle in der ganzen Synthese zu spielen, eine zweitrangige Funktion zu bedienen, die hinter wichtigere Geschehnisse zurücktritt.

Außer der strukturellen Beziehungen zwischen beiden Szenen kommt die Bedeutsamkeit der aischyleischen Teichoskopie bzw. -machie nur durch die Beobachtung des Krieges an sich in der Tragödie im Zusammenhang mit dem Epos zum Vorschein. Der Kampf um den griechischen Lagerwall bei Homer ist nichts anderes, als eine Form des Krieges. Vorläufig geben die Truppen die Schlacht auf dem Feld auf und wenden sich einem Mauerkampf zu. Die aischyleischen *Sieben* halten sich seit dem Altertum für $\delta\rho\alpha\mu\alpha \text{ Ἄρεως μιστόν}$, und deswegen wäre es müßig vom Krieg darin weiterzusprechen. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Behandlung des Krieges bei Homer und bei Aischylos durch elementare Anklänge in Verbindung zu bringen¹⁸.

Die Darstellung des Krieges bei Aischylos zerfällt in zwei Teile, in der Darstellung des Rahmens, wo der der Kampf um die Mauer, d. h. die Teichomachie, vorgeht, und in die Vorstellung der Anführer unter Hervorhebung ihrer inneren und äußerlichen Eigenschaften, also die Haltung der Krieger, d. h. die Teichoskopie. Der Angriff auf die Mauer bezeichnet die Kriegsort und setzt eine Belagerung voraus, wobei sich zwei Truppen gegenüberstehen und die Stimmung der Kämpfer eng mit der Entfaltung der Handlung verbunden scheint. Die Ausgestaltung der Teilnehmenden hängt zwar mit dem allgemeinen Zustand zusammen, aber enthält einige Einzelheiten, die sie vom weiteren Kampf abtrennen. Diese Bipolarität in den *Sieben*, also die parallele Existenz und Erscheinung zweier getrennter doch zusammenhängender Bestandteile, bedarf tieferer Untersuchung, da die meisten Elemente, durch die sie zum Ausdruck kommt, als rein episch-homerische aufgefasst werden dürfen. Das wichtigste unter diesen ist der κόμπος der Angreifer¹⁹, der der σωφροσύνη der Verteidiger gegenübersteht. Im Epos ist ebenfalls eine derartige Unterscheidung über das Verhalten und die Ausdrucksweise der Kämpfer zu ersehen. Der Beherrschtheit der Griechen stehen die Prahlerei und die hochmütigen Aufschreie der Trojaner gegenüber²⁰. Darüber hinaus werden unter bestimmten Vorbedingungen die Argiven²¹ mit den Trojanern und die Thebaner mit den Griechen parallelisiert.

Durch die eindrucksvollen Berichte des Spähers über die Schilde und den Mut der Feinde taucht nebenbei das epische Merkmal des κόμπος auf²². Man könnte

¹⁸ Nach der Erscheinung und Stellung des Krieges in der klassischen Zeit forscht Zimmermann B., *Zur Pathologie des Krieges in der griechischen Literatur des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: *Krieg in Mittelalter und Renaissance*, Hrsg. Hecker H., Düsseldorf 2005, S. 107-123.

¹⁹ Del Grande C., *Hybris*, Napoli 1947, S. 9-26 u. 95-99, unternimmt eine eingehende Darlegung der Hybris in der griechischen Literatur, doch berührt er einige wichtige Thesen nur oberflächlich. Über die Wirkung der Ate bei Aischylos bemerkt er, „Dizione incisiva e commossa, ma concezione che ritorna a quelle d' Omero e dei lirici“.

²⁰ Vgl. Robertson H. G., *The Hybristes in Homer*, in: *CJ*, Vol. 51, 1955, S. 81-83.

²¹ Vgl. Drews R., *Argos und Argives in the Iliad*, in: *CP*, Vol. 74, 1979, S. 111-135.

²² Die Abhängigkeit der Schildzeichen von dem κόμπος und der Hybris bemerkt auch Nestle W., *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart / Berlin 1934, S. 7-9, wenn er schreibt, „Fast alle Angreifer werden ausdrücklich mit diesem Wort (κόμπος)

sagen, alle Bestrebungen des Späher zielten in erster Linie dahin, durch die Schildbeschreibung und die bildhafte Schilderung der Kampf- und Blutbegierde der Gegner ein verhasstes Bild für sie zu schaffen, so dass zuerst abstoßende Gefühle seitens des Publikums hervorgerufen werden und hernach der göttliche Zorn auf sie gelenkt wird²³. Die Heeresführer des Polyneikes sind von Prahlerei gekennzeichnet, während dagegen die Besonnenheit der ihm gegenüberstehenden Verteidiger betont wird. Die *ὑπερκόμποις σαγαῖς* (V. 391) zeigen die Hochmütigkeit des Tydeus, und zwar in dem Augenblick, in dem der entsprechende Verteidiger Melanippos τὸν Αἰσχύνης θρόνον (V. 409) ehrt und die übermütigen Worte vermeidet. Der κόμπος des Kapaneus ist übermenschlich und veranlasst den Späher zu der Frage, V. 436, τίς ἄνδρα κομπάζοντα μὴ τρέσας μενεΐ;. Diesem ἄγαν στόμαργος (V. 447) greift der solvente Stadtschützer Polyphontes entgegen. Eteoklos wird nicht so überheblich beschrieben, und der Späher beschränkt sich lediglich auf die Phrase βάρβαρον βρόμον (V. 463). Ebenso gütig scheint auch der Verteidiger Megareus, der keine Angst vor dem Schnauben der Schlachtrosse hat. Der Besitzer des entsetzlichsten Schildes, Hippomedon, der den Späher in großen Schrecken versetzte, prahlt wie ein Schakal mit seiner Tapferkeit und zeigt keine Furcht vor seinem möglichen Tod. Eteokles zieht in seiner Erwiderung den hilfreichen Beistand Athenas in Erwägung, die die Hybris der Männer hasst, und präsentiert den kühnen Hyperbion als Rächer der Hybris Hippomedons. Parthenopaios ist trotz seines jungen Alters eben kein ἀκόμπαστος und bedroht wider den göttlichen Willen die Stadtmauer. Eteokles ruft die Götter als Rächer der ὑβρισταί an, während der ἀνήρ ἄκομπος Aktor den Schwung des Übermütigen verhindern wird. Der Wahrsager Amphiaraios äußert keinen κόμπος, und der Späher macht den Eteokles darauf aufmerksam, V. 596, δεινός, ὃς θεοῦς σέβει. Die Vernunft des Weissagers schätzt Eteokles hoch, doch bemerkt er, dass der Umgang mit Unverschämten und Gottlosen immer zur Katastrophe fähren würde. Die Hybris verschärft sich im Falle Polyneikes', aber einerseits verschweigt der Späher jedes hochmütige Anzeichen und andererseits kommentiert Eteokles den Frevel seines Bruders mit keinem Wort, sondern konzentriert sich vornehmlich auf den Fluch des Ödipusgeschlechtes und lässt das bisher herrschende κόμπος-Motiv beiseite.

Den Vergleich der aischyleischen Helden mit jenen Homers und die Ähnlichkeit der Verteidiger Thebens mit den Griechen in der *Ilias* und der Angreifer aus Argos mit den Trojanern hat schon Murray erkannt, „But, just as Homer's true

gekennzeichnet (425, 436, 464, 480, 500, 538), daneben auch mit dem verwandten Begriff der ὕβρις (406, 410, 502).“, und weiter, über die Auseinandersetzung und die Abweichung der Gesinnungen und Kriegstüchtigkeiten zwischen Belagerern und Belagerten, „Im Gegensatz zu den Angreifern ist der Verteidiger ganz auf das εἶναι, das δοῦν gerichtet (vgl. bes. 473, 554 ff., 622 ff.).“

²³ Robertson H. G., *The Hybristes in Aeschylus*, in: TAPhA, Vol. 98, 1967, S. 373-382 (hier 375), obwohl er seine Abhandlung ziemlich eindrücklich anfängt, „Among the slices which Aeschylus picked up from the Homeric banquets was the theme of hybris“, zollt den *Sieben* und der Funktion der Hybris in der Gesamtheit der Tragödie keine angemessene Beachtung, übersieht völlig die tragische Ironie, die durch den κόμπος der Angreifer entsteht, und kommt zur oberflächlichen und etwas irrtümlichen Schlussfolgerung, „The hybris theme also helps to give the impression that the characters of the play are voluntary moral agents and not mere instruments of the curse.“

heroes never boast, as his Greeks advance silently to battle while the Trojans yell and scream, so Aeschylus' hero, Eteokles, shows nothing but ἀνδρεία καὶ σωφροσύνη, the Fortitude and Self-control of the true Hellenic soldier."²⁴. Diese Überlegung beruht wesentlich auf zwei homerischen Stellen, die mit der dem Epos vertrauten Bildersprache ausgedrückt werden. Am Anfang des Gesanges Γ marschieren beide Truppen auf das Schlachtfeld, die Trojaner, Γ 2, κλαγγῆ τ' ἐνοπῆ τ' ἴσαν, und die Achäer, Γ 8, ἴσαν σιγῆ μένεα πνείοντες. Dabei stürmen die Trojaner tobend und prahlend in den Kampf, während die Achäer ihren Gegnern besonnen und mutig entgegentreten. Der Dichter reichert den Abschnitt über die Trojaner mit einem Gleichnis an, das für ihre übermütige Gesinnung charakteristisch ist, Γ 2-7, ὄρνιθες ὡς κακὴν ἔριδα προσφέρονται²⁵. Der Eintritt der Achäer hingegen wird in einem Distichon zusammengefasst, wobei die kurze Wendung, Γ 9, ἐν θυμῷ, den ganzen Sinn beinhaltet. Die ernste Tapferkeit der Griechen steht also im Kontrast zur oberflächlichen Kühnheit und Hybris der barbarischen Trojaner²⁶. Die Gleichnisse überwiegen auch in der großen Partie Δ 422-445 und berichten maßgeblich vom Verhalten beider Truppen im Krieg²⁷. Die Griechen ähneln den Meereswogen, die heftig gegen das Festland heranwälzen und brüllend an die Küstenfelsen anstoßen²⁸, eine Metapher, die zwar den Schwung und die Wirksamkeit des griechischen Heeres, dem keine Macht Widerstand leisten vermag, auszeichnet, aber die Hopliten marschieren trotzdem stumm aus Angst vor den Anführern, Δ 429-431, ἀκὴν ἴσαν σιγῆ δειδιότες σημάντορας. Durch Bilder werden auch die Trojaner vorgestellt: Sie gleichen einer Schafherde während der Melkzeit. Wie die Schafe auf den Hirten warten, zerstreut auf dem Hof blöken und sich nach ihren Lämmern sehnen, genauso verhält sich das trojanische Heer, Δ 436, ἀλαλητὸς ἀνὰ στρατὸν εὐρὸν ὀρώρει. Die Begründung des Getöses gelingt dem Dichter durch die Betonung der Vielgestaltigkeit der fremdsprachigen Völker, aus denen die feindliche Armee besteht²⁹. Am Ende fügt der Dichter noch die Schutzgötter jedes Teiles hinzu: Athena, die Göttin der Weißheit, steht den Griechen bei, wohingegen den Trojanern der raue

²⁴ Vgl. Murray G., *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford 1940, S. 137.

²⁵ Vgl. Fränkel H., *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1977², S. 72-73. Einen tieferen Blick auf Struktur und Funktion der homerischen Metaphern wirft auch Moulton C., *Homeric Metaphor*, in: CP, Vol. 74, 1979, S. 279-293.

²⁶ Vgl. Daube B., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Diss., Zürich / Leipzig 1938, S. 63 u. 90-91.

²⁷ Vgl. Fränkel, S. 17-18, 76 u. 92.

²⁸ Bezüglich dieses Bildes kommt in der Tragödie die Metapher, V. 758-761, κακῶν δ' ὥσπερ θάλασσα κῦμ' ἄγει / τὸ μὲν πίτνον, ἄλλο δ' ἀείρει / τρίχαλον, ὃ καὶ περὶ πρύμ- / ναν πόλεως καχλάζει, die die homerische N 797-799, θεσπεσίῳ δ' ὀμάδῳ ἄλι μίσηται, ἐν δέ τε πολλὰ / κύματα παφλάζοντα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, / κυρτὰ φαληριῶντα, πρὸ μὲν τ' ἄλλ', αὐτὰρ ἐπ' ἄλλα, erfordert. Das Nacheinander der Wogen – eine Woge senkt sich, die andere hebt sich, und dies dreifach – versinnbildlicht die Ewigkeit des Meeres und dementsprechend die unendlichen Drohungen gegen die belagerte Stadt. Vgl. Nes v. D., *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Diss., Berlin 1963, S. 44.

²⁹ Eindrücklich ist die Tatsache, dass in der Tragödie ebenso die Fremdsprache der Angreifer angeschnitten wird, V. 170, ἑτεροφώνῳι στρατῶι.

Kriegsgott Ares zu helfen scheint, Δ 439, ὤρσε δὲ τοὺς μὲν Ἄρης, τοὺς δὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη.

Die aischyleischen Argeier entsprechen eindeutig den homerischen Trojanern und die Thebaner den Achäern. Die appolonischen Helden Homers, die alle olympischen Ideale erfüllten, finden durch die Kunst des Aischylos eine Wiederbelebung, und die Forderung des Eteokles nach heroischen Idealen spiegelt unmittelbar die heroische Epoche des Epos wider. Angreifer und Verteidiger im Drama dürfen wohl als episch-homerische Helden angesehen werden, und durch ihre Äußerungen erinnern die Belagerer an die Trojaner und die Belagerten an die Achäer. Die heroische Welt Homers wird von Aischylos durch die Parallelisierung und die Zusammenfügung der ‚Kriegsideologie‘ der entgegretenden Heere eingepägt. Die Auswirkung Homers und die Einbettung epischer Charakteristiken in die aischyleischen Helden bezeichnet wiederum ein schöner Satz Murrays, „Aeschylus is not describing the warfare of his own day, but that of the heroic age, when all life was wilder and fiercer.“³⁰.

Für diese These plädiert auch die bei Aischylos gebräuchliche Wendung βία(v), welche epische Vorstellungsformen umgestaltet³¹, wie z. B. βίη Ἡρακληεῖη (B 658 u. 666, E 638, Λ 690 u. a.)³², Πριάμοιο βίη (Γ 105), βίης Ἐτεοκληεῖης (Δ 386) usw. Sechsmal kommt sie in der Redenpaarszene vor, ehe die Rede ist von Polyphontes (V. 448), Amphiaraios (V. 569), Tydeus (V. 571), Polyneikes (V. 577 u. 641) und Lasthenes (V. 620). Im übrigen aischyleischen Dichterwerk tritt die Wendung nur zweimal in Erscheinung, in den *Choephoren* für Aigisthos, V. 893, Αἰγίσθου βία, und im Fragment 273 für Tantalos, Ταντάλου βίαν³³. Diese Unverhältnismäßigkeit ergibt, dass die außergewöhnliche Anhäufung in den *Sieben* in den epischen Rahmen der Tragödie einzuordnen ist. Lässt nämlich der Dichter seine Helden als epische Kämpfer auftreten und versieht sie mit allen homerischen Eigenschaften, sucht er in der gleichen Weise für sie die anpassende Vorstellungsform aus, die unmittelbar auf das Epos zurückgreift.

Man darf nicht vergessen, dass die Mehrheit der argivischen Anführer eher in der *Ilias* hervortrat. Im Δ 364-400 erscheinen Tydeus und Kapaneus als Väter von Diomedes und Sthenelos, wie auch eine unterschiedliche Überlieferung für die Belagerung Thebens, die der aischyleischen Fassung überhaupt fehlt³⁴. Homer erzählt von einem Besuch des Tydeus bei Eteokles vor Beginn des Feldzuges, und gleichzeitig berichtet er vom Mord an Polyphontes, Tydeus' Widersacher in den

³⁰ Vgl. Murray, S. 137.

³¹ Vgl. Bergson, S. 36.

³² Die Häufigkeit der Wendung sowohl bei Homer als auch bei anderen Epikern (bei Hesiod kommt sie eben öfters vor, *Theogonia*, V. 289, 315 u. a., *Scutum Herkulis*, V. 52, 69 u. a., Frg. 1.22, 25.18 u. a.) beweist einen festen Ausdruck für Herakles, der in der späteren Literatur verloren gegangen ist.

³³ Bei den anderen Tragikern taucht diese Wendung nur in den homerisierenden Stücken auf, d. h. bei Sophokles im *Philoctetes*, V. 314, 321 u. 592, Ὀδυσσέως βία(ς) – in den *Trachiniae* begegnet sie sich noch einmal in Vers 38, Ἰφίτου βίαν –, und bei Euripides in den *Phoenissae*, V. 56 u. 1397, Πολυνεΐκου βίαν (βία).

³⁴ Vgl. Baldry H. C., *The Dramatization of the Theban Legend*, in: G&R, Vol. 3, 1956, S. 24-37 (hier 26).

aischyleischen *Sieben*³⁵. Höchstwahrscheinlich entnahm Aischylos den Mythos der *Thebais*³⁶, deren epische Tradition noch hineinspielen kann, ohne unbedeutendere Erwähnungen bzw. geringer abweichende Überlieferungen in der *Ilias* zu berücksichtigen³⁷. Die *Odyssee* spricht auch durch eine rätselhafte Mitteilung von Amphiaraos' Schicksal, o 247, ἀλλ' ὄλετ' ἐν Θήβησι γυναίων εἴνεκα δώρων, ein Umstand, auf welchen der aischyleische Text ebenso wenig eingeht. Schließlich erscheint bei beiden Dichtern durch eine kurze, doch bedeutungsvolle Anspielung der König von Argos, Adrastos³⁸, der nicht am Zug teilgenommen hatte (V. 575 und B 572). Daraus folgt, dass die Angreifer bei Aischylos³⁹, von denen das Epos stets mit Ehrfurcht und Wertschätzung spricht, eine Generation älter als die homerischen Helden sind.

In diesem Punkt muss noch eine Reminiszenz über den θυμός der Kämpfer berücksichtigt werden. Sowohl Aischylos als auch zuvor Homer lassen die Krieger als Löwen hervortreten und vergleichen die Kühnheit des Königs unter den Tieren mit dem Edelmüt und der Kraft der Anführer. Die Darstellung des Kämpfers als Löwe ist ein Motiv, das in den homerischen Epen und hauptsächlich in der *Ilias* sehr häufig vorkommt, E 299, ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῶ βαῖνε λέων ὡς ἀλκὶ πεποιθώς, E 782, H 256 und O 592, λείουσιν εὐικότες ὠμοφάγοισιν – in der *Odyssee* taucht das leicht umgeschriebene, ζ 130, Βῆ δ' ἴμεν ὡς τε λέων ὄρεσίτροφος ἀλκὶ πεποιθώς, auf⁴⁰. Das Kampfbegehren des Kriegers, sein Schwung und sein Eifer erinnern an die Kraft und die Brutalität des Tierkönigs. Entsprechende Metaphern tauchen bei Aischylos nur in den *Sieben* auf, wo ebenfalls eine

³⁵ Tydeus kommt noch einmal bei Homer bezüglich des Feldzugs gegen Theben vor, als in E 800-808 seine vorbildliche Tapferkeit und Unbesiegbarkeit im Kampf um Theben zur Ermutigung der Griechen verwendet werden. Vgl. Baldry, S. 28, Thalmann, S. 109, „Aeschylus here is probably alluding to the Homeric description of Tydeus as small in stature, but a warrior.“, und Hutchinson G. O., *Aeschylus, Septem Contra Thebas*, Oxford 1985, S. 107, „Tydeus is looked back to in the *Iliad* as supreme in war.“.

³⁶ Über das Wesen der so genannten *Kykliä*, von derer die *Thebais* auch eine ist, weise ich auf die übersichtliche Arbeit von Tsopanakes A., *Εἰσαγωγή στὸν Ὀμηρο*, Θεσσαλονίκη 1998(4), S. 7-27, hin. Vgl. auch Burkert W., *Seven against Thebes: An oral tradition between Babylonian Magic and Greek Literature*, in: Kleine Schriften, Hrsg. Riedweg C., Göttingen 2001, S. 150-165, wo man im Appendix eine Rekonstruktion der fragmentarischen *Thebais* finden kann – und ferner Bethe E., *Thebanische Heldenlieder*, Leipzig 1891.

³⁷ Vgl. Wilamowitz, S. 104, „Die *Ilias* kennt offenbar wenn nicht eine *Thebais*, so doch Gedichte, aus denen eine *Thebais* auf demselben Wege entstehen konnte, wie die *Ilias* entstanden ist.“, und Mette H. J., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, S. 32, „Die *Ilias* endlich verrät Kenntnis einer Art von „*Thebais*“ (Δ 374-410; E 800-808).“.

³⁸ Tydeus, vertrieben aus Aitolia unter dem Vorwurf des Mordes an einem Verwandten von ihm, hatte die Tochter des Adrastos, Deipyle, geheiratet, und das führte zu Zwist und Aufspaltung der Bürger in zwei Lager, in jenes für Adrastos, der für den Krieg war, und in jenes für Amphiaraos, der den Frieden unterstützte. Polyneikes gelang es, sich der Ehefrau des Amphiaraos, Eriphyle, zu nähern und ihr eine goldene Halskette zu schenken, wodurch sie ihren Gemahl von der Teilnahme im Feldzug überzeugte.

³⁹ Auf die Variation bei den Namen und der Namensschreibung der Angreifer geht detailliert Burkert W., *Die orientalische Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg 1984, S. 100-101, ein.

⁴⁰ Fränkel, S. 59-70, beschreibt umfassend die Löwenbildersprache Homers.

Schlachtvorbereitung aus der heroischen Zeit zu beobachten ist, V. 52-53, σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρείαι φλέγων / ἔπνει⁴¹ λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων⁴². Die Kämpfer werden wieder als Löwen, oder besser als ‚kriegansiehende‘ Löwen, geschildert, was ohne Zweifel auf die vorhererwähnten homerischen verweist.

In der Behandlung des Krieges bei Aischylos offenbart sich noch ein weiteres Element, in dem die epische Technik und Realität nachklingt, also die Duelle und Aristien, die unter bestimmten Voraussetzungen wieder in der Tragödie wahrgenommen werden. Der Zusammenstoß an der Mauer und im Besonderen der Zweikampf zwischen den Brüdern erinnern an die zahlreichen Duelle der *Ilias* und die so genannte Aristien bestimmter Helden. Die edelmütige Gesinnung der aischyleischen Helden und der Beschluss des Eteokles, seinem eigenen Bruder entgegenzutreten, könnten mit der Kühnheit des Menelaos im Γ, Paris allein zu überwältigen, mit den heftigen Zweikämpfen des Ajax gegen Hektor (H) und Achills gegen Hektor (X), oder mit den Aristien des Diomedes (E), des Agamemnon (Λ), des Menelaos (P) und des Äneas (Υ) verglichen werden. Diesen Gedanken untermauert die Betrachtung, dass eben bei Aischylos manche typischen Aristienmotive beibehalten sind, wie z. B. die Schildbeschreibung, die Waffengeste, die Vorstellung der Widersacher, und dass alle diese mit dynamischen Gleichnissen angereichert sind.

Das Element jedoch, welches den episch-homerischen Hintergrund der aischyleischen Duelle durchscheinen lässt, wird durch die Untersuchung zur Wahl der sieben Anführer an den Mauertoren verständlich, die einem einschlägigen episch-homerischen Verfahren entspricht. In seinem ersten Auftritt erwähnt der Späher die Auslosung, durch die die Anführer an den Toren eingesetzt werden, V. 55-56, κληρουμένους δ' ἔλειπον, ὡς πάλωι λαχῶν / ἕκαστος αὐτῶν πρὸς πύλας ἄγοι λόχον⁴³. Im weiteren Verlauf der Tragödie schneidet noch einmal der Chor kurz, doch eindeutig die Tatsache an, V. 127, προσίστανται πάλωι λαχόντες, während der Späher in seinem zweiten Auftritt das Ergebnis der Wahl verkündet, V. 375-376, λέγοιμ' ἂν εἰδῶς εὖ τὰ τῶν ἐναντίων, / ὡς τ' ἐν πύλαις ἕκαστος εἴληχεν πάλον, und auf Einzelheiten eingeht, V. 458-459, τρίτωι γὰρ Ἐτεόκλωι τρίτος πάλος / ἐξ ὑπτιίου 'πήδησεν εὐχάλκου κρᾶνους⁴⁴. Bei Homer geht einer Monomachie immer eine Losung voran, die hauptsächlich den Kämpfer bestimmt, der den ersten

⁴¹ Lupas L. / Petre Z., *Commentaire aux „Sept contre Thebes“ d' Eschyle*, Bucuresti / Paris 1981, S. 30, nehmen auf andere mögliche homerische Stellen Bezug, „La phrase *θυμὸς ... ἔπνει*, qui s'inspire de l'expression homérique *μένεα πνείοντες* (Il. 3.8, etc.), se retrouve, sous diverses formes chez Euripide, cf. *Rh.* 786, *Ph.* 454 et *Ba.* 640 avec la note de Dodds.“

⁴² Bei Homer kommt die Wendung, τ 446, πῦρ δ' ὀφθαλμοῖσι δεδορκῶς, vor, die trotz des Fehlens des Gottesnamens sich dem gleichen Sinn anschließt.

⁴³ Die Unklarheit, warum der Späher das Auslosen nicht zu Ende verfolgt hat, sucht Wilkens, S. 71, zu erhellen.

⁴⁴ Außer dem regelmäßigen Gebrauch der Losungsphraseologie zur Kennzeichnung der Einsetzungsprozedur tauchen sinngleiche Begriffe ebenfalls im zweiten Teil des Dramas (V. 690, 789, 818, 907, 914 u. 947) auf, die dem Bildlichen eine Art Leitmotiv verleihen. Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 70, lehnt es jedoch ab.

Speerwurf unternimmt. Im Γ findet ein Losen vor dem Duell zwischen Menelaos und Paris statt, Γ 316, κλήρους ἐν κυνέῃ χαλκήρεϊ πάλλον ἐλόντες, das Paris den Vorsprung gibt, Γ 325, Πάριος δὲ θοῶς ἐκ κλήρος ὄρουσεν. Im Η muss der griechische Widersacher Hektors durch Losung gewählt werden, Η 171, κλήρω νῦν πεπάλασθε διαμπερές, ὅς κε λάχησιν, bis das Los des Ajax aus dem Helm herauspringt, Η 182-183, ἐκ δ' ἔθορε κλήρος κυνέης, ὃν ἄρ' ἤθελον αὐτοί, / Αἴαντος. Beim ἀγῶν ἐπιτάφιος im Ψ kommt zweimal das Auslosungsmotiv vor, also vor dem Kampfwagenlauf, Ψ 352-354, ἄν δ' ἔβαν ἐς δίφρους, ἐν δὲ κλήρους ἐβάλλοντο / μετὰ τὸν δὲ λάχε κρείων Εὐμηλος, und vor dem Pfeilschuss, Ψ 861-862, κλήρους δ' ἐν κυνέῃ χαλκήρεϊ πάλλον ἐλόντες, / Τεῦκρος δὲ πρῶτος κλήρω λάχεν. Das Los spielt sogar in der Trugrede Hermes' gegenüber Priamos eine Rolle, Ω 400, τῶν μετὰ παλλόμενος κλήρω λάχον ἐνθάδ' ἔπεσθαι. Auch in der *Odyssee* mangelt es nicht an Auslosungsszenen, ι 331, αὐτὰρ τοὺς ἄλλους κλήρω πεπαλάσθαι ἄνωγον – Odysseus gegenüber seinen Gefährten in der Höhle des Kyklopen wegen des Wagnisses mit dem Erblindungshebel –, und κ 206-207, Κλήρους δ' ἐν κυνέῃ χαλκήρεϊ πάλλομεν ὦκα. / ἐκ δ' ἔθορε κλήρος μεγαλήτορος Εὐρυλόχοιο – für die Wahl der Erforschungseinheit auf der Insel Kirkes. Das Auslosungsverfahren also gilt als rein episches Merkmal, dessen Verwendung in einer heroischen Tragödie, wie den *Sieben*, kaum erstaunlich ist⁴⁵. Die Verwendung bei Aischylos erfordert besonders die zwei ersten Belege der *Ilias*. In beiden Fällen handelt es sich um ein Losen, das das Einsetzen der Kämpfer oder den Beginn eines Zweikampfes bestimmt. Nicht nur die Wahl als Tatsache sondern auch die Abstufung verraten die Zurückführung Aischylos', während der Helm als Bestandteil jeder Verlosung, εὐχάλκου⁴⁶ κράνουσ – ἐν κυνέῃ χαλκήρεϊ, den Homer-Bezug verdeutlicht.

Die heroische Zeit Homers ist also im stetigen kämpferischen Klima der *Sieben* immer anwesend. Was jedoch einer vorsichtigeren Beobachtung bedarf, ist der Protagonist der Tragödie, der teils episch-homerischer und teils aischyleischer Gestaltung ist. Auf den ersten Blick mag er als eine rein homerische Gestalt auftreten, die die berühmten κλέα ἀνδρῶν verwirklicht⁴⁷ und nirgendwo den Heroen Homers nachsteht⁴⁸. Die Bereitschaft, seine Verpflichtung gegenüber seiner Heimat zu erfüllen, und die Tapferkeit, um jeden Preis zu kämpfen, gehören zur tugendhaften heroischen Zeit. Die Gestaltung seines Gemüts bei Aischylos beruht zwar auf homerischen Vorbildern – er verkörpert nämlich all jene Werte und Ideale, die den

⁴⁵ Die Kommentatoren bemerken auch die Allusion, Groeneboom P., *Aeschylus' Zeven Tegen Thebe*, Amsterdam 1966², S. 164, „τρίτωι γὰρ Ἐτεόκλωι – κράνουσ, deze wijze van loten kennen we uit het epos en de navolging daarvan: Γ 316 e. v., Η 175 e. v., Ψ 352 e. v., 861 e. v.;“, und Hutchinson, S. 118, „The type of sortition is heroic, and the phrasing recalls Homer: *Il.* 7. 182 ἐκ δ' ἔθορε κλήρος κυνέης, 3. 316 κλήρους δ' ἐν κυνέῃ χαλκήρεϊ πάλλον, *al.* The result, of course, can be decided by the gods (*Il.* 7. 177-80, cf. 3. 318-23).“.

⁴⁶ εὐχάλκος ist ein homerisches Wort, das nur bei Aischylos vorkommt (vgl. auch *Perser*, V. 456-457, εὐχάλκοις ὄπλοισι) – vgl. Lupas / Petre, S. 153.

⁴⁷ Vgl. Redfield, S. 30-39, und Grethlein J., *Das Geschichtsbild der Ilias*, Habil., Göttingen 2006, S. 139-145.

⁴⁸ Über das Heldentum bei Homer vgl. Redfield, S. 99, „Thus heroism is for Homer a definite social task, and the heroes are a definite social stratum.“.

antiken Griechen bereits vom Epos vertraut waren –, aber enthält auch Spuren der aischyleischen Kunst. Es ist der König, der in erster Linie die Sicherheit seiner Vaterstadt bewahren muss, aber sein Mut entspricht dem eines ἀνδρὸς ὀπλίτου (V. 717)⁴⁹. Der Kampf gegen den Stadtfeind Polyneikes ist ihm selbstverständlich eine Forderung der Ehre, eine Tat des Ruhmes. In seinem Hinterkopf dominiert nach der Enthüllung der Dringlichkeit nicht mehr die Rettung der Stadt, sondern die Vernichtung des Verhassten, obgleich der der eigene Bruder ist. Den Zweikampf, den selbst Polyneikes sucht, kann Eteokles nur dadurch vermeiden, dass er sich völlig vom Streit fernhält⁵⁰. Ein solches Verhalten passt jedoch nicht zur Abstammung seiner Gesinnung aus den homerischen Helden, von denen er sich aber darin unterscheidet, dass er in der zwingenden Unerbittlichkeit seiner Situation, aus der für ihn kein anderer Ausweg möglich ist als derjenige nach vorn, zum Kampf mit dem Bruder, das göttliche Wirken durch die ἀραὶ τελεσφόροι (V. 655) erkennt. Auf ihn wirken die ursprüngliche göttliche Rache aufgrund von Laios' Frevel wie auch der Fluch seines Vaters ein⁵¹. Es bleibt ihm keine Entscheidungsfreiheit, sein Verhängnis jagt und trifft ihn. Der Versuch, seinem Schicksal zu entkommen, hilft ihm nicht. Was geschehen muss, wird durch den göttlichen Willen vollstreckt. Deswegen spricht er nach dem Treffen der Entscheidung mit tosender Stimme aus, V. 683-684, εἶπερ κακὸν φέροι τις, αἰσχύνῃς ἄτερ / ἔστω, und schreitet tapfer in seinen Tod⁵².

⁴⁹ Vgl. Nestle, S. 1-11.

⁵⁰ Über diese Möglichkeit im Rahmen des Epos und der Tragödie urteilt Ieranò G., *La città delle donne. Il sesto canto dell'Iliade e i Sette contro Tebe di Echilo*, in: *I Sette a Tebe, Dal mito alla letteratura*, Bologna 2002, S. 73-92 (hier 87-88), „Invece, Eteocle, l'eroe tragico, non ha incertezze, non prende neppure in considerazione, come Ettore, la possibilità di sottrarsi al combattimento.“. Vgl. auch Winnington-Ingram R. P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, S. 31 u. 41.

⁵¹ Die Stadt, die Laios durch die gegen das Verbot Apollons erfolgte Zeugung eines Sohnes mit dem Untergang bedrohte, werde durch die Selbstvernichtung des Geschlechts gerettet. Vgl. Föllinger S., *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Habil., Göttingen 2003, S. 154-160.

⁵² Vgl. Snell B., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Habil., in: *Philologus, Supplementband XX, Vol. I*, Leipzig 1928, S. 82-83.

5. Gegenüberstellung einander entsprechender Mythen

Das letzte Kapitel der Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema, das zwar in der Forschung unter dem Schlagwort Mythenvergleich auftaucht, aber im konkreten Fall sehr schön zur Untersuchung der szenischen Intertextualität zwischen Aischylos und Homer passt. Außer dem historischen Drama *Perser* handeln alle erhaltenen Tragödien bzw. Fragmente des Aischylos von den zahlreichen altgriechischen Mythen bzw. von der reichhaltigen mythischen Vergangenheit der Griechen. Ihre Thematik steht jedoch mit der Hauptquelle der griechischen Mythologie, also mit der Epik, kaum in Übereinstimmung, und bietet eine ganz unterschiedliche Darstellung. In groben Umrissen kann man sagen, die einen Themen beschäftigten Aischylos und die anderen Homer, bzw. die aischyleische Tragödien behandeln andere Aspekte als die homerischen Epen. Eine Ausnahme bildet nur die Trilogie *Orestie*, die einen Mythos behandelt, der schon sowohl in der *Ilias* als auch in der *Odyssee* enthalten ist. Das tödliche Schicksal Agamemnons hat beide Dichter motiviert, ihre Meinung darüber zu gestalten und verschiedene Aspekte der gleichen Geschichte zu beleuchten. Das Verhältnis zwischen der aischyleischen Überlieferung zur verhängnisvollen Familie Agamemnons und der entsprechenden homerischen soll in diesem Kapitel untersucht werden und schließt die Arbeit ab.

Im Kontrast zu allen vorangehenden Kapiteln geht es hier nicht um einen Vergleich zwischen entsprechenden Szenen bzw. Strukturen, sondern um eine Gegenüberstellung der Darstellungsweise ein und desselben Mythos. Da sich ein Mythos nicht auf den engen Rahmen nur einer Szene einschränken lässt, sondern durch Vielfältigkeit und viele verschiedene Anschauungen gekennzeichnet ist, ist die Fortsetzung der bisherigen Methode in der Analyse der Homer-Bezüge bei Aischylos nicht mehr möglich, und ist es nötig, eine neue methodische Herangehensweise zu wählen. Was heißt also Gegenüberstellung des gleichen Mythos? Am häufigsten erfreut sich ein Mythos nicht nur einer einzigen und allgemein übereinstimmenden Überlieferung, sondern fast jeder Schriftsteller, der sich mit einem Mythos befasst, gestaltet diesen auf eigene Weise, wobei er manche Einzelheiten besonders hervorhebt und manche andere völlig verschweigt. Damit vollzieht er kleinere oder größere Änderungen, die den Mythos variieren. Und die Untersuchung gerade dieser Neuerungen jedes Schriftstellers erfolgt immer im Vergleich mit einer anderen, älteren oder zeitgenössischen, Quelle, von der sich die aktuelle Bearbeitung unterscheidet. In unserem Fall wird Aischylos' Behandlung des Atridenmythos vor der Folie der entsprechenden Beschreibung Homers betrachtet, so dass die Neugestaltung eines epischen Motivs im Rahmen einer dramatischen Aufführung untersucht und erläutert wird.

Eine weitere Besonderheit des Kapitels ist die Tatsache, dass seine beiden Einheiten aus der Trilogie *Orestie* stammen. Wie schon gesagt, bieten sich die anderen Stücke nicht zu einem Mythenvergleich an, allein die *Orestie* erlaubt eine solche Gegenüberstellung. Die erste Einheit behandelt hauptsächlich die Ermordung Agamemnons und beschäftigt sich im Besonderen mit der Weise, wie sie im Epos

und wie sie in der Tragödie durchgeführt wird. Es wird vor allem untersucht, welche Personen in jeder Gattung daran Anteil haben und welche Funktion sie bedienen. Die zweite Einheit umfasst die ganze Trilogie und sucht das Verhältnis zwischen den Familien Agamemnons und Odysseus' auszulegen. Die Hauptpersonen jedes οἶκος und ihre Rolle in der Geschichte werden in Hinsicht auf eine bestimmte Entsprechung zusammengestellt. Am Ende kann festgestellt werden, dass sowohl Homer als auch Aischylos die Atridensage und hauptsächlich den Mord an Agamemnon behandeln und sie dennoch verschiedenen Überlieferungen bzw. Quellen desselben Mythos folgen und deswegen andere Aspekte betonen.

5.1 Agamemnons Ermordung

Homer ist eine der wichtigsten Quellen über das Schicksal, die Taten und den Tod zahlreicher Heroen, von denen manche ausschließlich bei ihm in Erscheinung treten¹. Er überliefert in seiner *Ilias* einzigartige Auskünfte sowohl für die ausgezogenen Achäer als auch für die belagerten Trojaner aus epischer Perspektive, und in der *Odyssee* legt er in einem märchenhaften Gefüge² die Abenteuer des Odysseus dar. Der Titel der *Ilias* reicht aus – Ilion ist die zweite Benennung Trojas –, um den Rahmen und den Inhalt des Gedichts zu bestimmen, wohingegen sich die *Odyssee* – wieder vom Titel her – nur auf die Irrfahrten während der Heimkehr des Königs von Ithaka begrenzt. Es herrscht dennoch in beiden Epen entweder als Vorder- oder als Hintergrund die Sage des mächtigsten und doch finstersten οἶκος des griechischen Altertums, also die Atridensage. Agamemnon und Menelaos bilden den Ausgangspunkt der homerischen Dichtung, und an ihnen orientiert sich die Handlung, während ihre schicksalhafte Wirkung mehr oder weniger in beiden Epen zum Vorschein kommt. Ist der Fall in der *Ilias* etwas eindeutiger, offenbart sich der Atridenmythos in der *Odyssee* dagegen nicht so unmittelbar und beeinflusst nur wenig das Geschehen. Homer gewährt also mehr Informationen über die Tätigkeit der Atriden im Kampf um Troja und greift nur gelegentlich, d. h. spärlich in der *Odyssee*, auf das Verhängnis des Feldherrn Agamemnons zurück. Dieses Thema erschöpft dennoch wenige Jahrhunderte später die tragische Dichtung. Alle drei großen Tragiker haben die Ermordung Agamemnons durch seine Gattin Klytämnestra und ihren Liebhaber Aigisthos behandelt, und von jedem ist die entsprechende Tragödie erhalten (Aischylos, *Choephoren*, Sophokles, *Electra*, Euripides, *Electra* und *Orestes*)³. Aischylos hat in seiner Trilogie *Orestie* sogar über die Ereignisse nach der Eroberung Trojas, die Agamemnon betreffen, gedichtet, wie er nämlich in Argos ankommt und mittels einer List ermordet wird (*Agamemnon*), wie Orest den Tod seines Vaters rächt (*Choephoren*) und wie er schließlich im Areopag freigesprochen wird (*Eumeniden*). Obwohl also die Epik die tragischen Mitglieder der düsteren Atridenfamilie hauptsächlich in Zusammenhang mit dem Schlachtfeld Trojas darstellt, bietet die Tragik eine vollständige Darstellung derselben Helden in Verbindung mit ihrem tödlichen Geschick in der Heimat.

Die vorliegende Einheit beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Ansichten über das gleiche Thema, d. h. über die Ermordung Agamemnons, und wie sie einerseits in der homerischen *Odyssee* und andererseits in der aischyleischen *Orestie* dargeboten wird. Es werden die wichtigsten Abweichungen zwischen der epischen und der tragischen Gestaltung aufgezeigt, wie auch die Neuerungen, die Aischylos

¹ Der Fall Hektors kann als das repräsentativste Beispiel dafür gelten. Vgl. Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997, S. 9, „Hector est un personnage épique, connu seulement par l’*Illiade* et par quelques traditions littéraires se rattachant à Homère. Il n’y a donc rien à savoir de lui, en dehors d’un poème, vieux de vingt-huit siècles.“

² Vgl. Hölscher U., *Die Odyssee, Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988.

³ Vgl. Fritz v. K., *Antike und Moderne Tragödie*, München 1962, S. 113-159, „Die Orestessage bei den drei großen griechischen Tragikern“.

eingeführt hat. Lernen wir aber vor allem die verschiedenen Alternativen kennen, also die episch-homerische und die tragisch-aischyleische Überlieferung eines und desselben Mythos.

Hölscher machte als erster auf das bedeutende Detail aufmerksam, dass die Atridensage als stets anwesendes Leitmotiv die ganze *Odyssee* durchläuft⁴, und Bergmann geht später von der gleichen Auffassung aus⁵. Hölscher erkennt drei Stellen, die sich auf das tödliche Schicksal Agamemnons beziehen, während Bergmann noch eine vierte in der Rede Menelaos' ersieht – die Hölscher als bloße Ergänzung zu Nestors Bericht auffasst – und als selbstständig annimmt⁶. Zu den Schwachpunkten des Aufsatzes von Hölscher gehört auch die Tatsache, dass er die Erwähnung Aigisthos' durch Zeus in der Götterversammlung als repräsentatives Hybrisbeispiel im Gesang α völlig übersieht. Bergmann hat, im Gegenteil dazu, diese Stelle als „Vorbereitung des Atridenmotivs“ bezeichnet⁷. Man kann davon ausgehen, dass die Berichte über den Tod Agamemnons in der *Odyssee* über ganz bestimmte Partien verteilt sind, wobei in jedem Fall die Absicht der Überbrückung deutlich erkennbar ist. Diese Untersuchung folgt vor allem der Einteilung Bergmanns und zieht gelegentlich die Meinungen anderer Autoren, hauptsächlich Analytiker, in Betracht, um eine umfassende Darstellung dieses Forschungsgebiets zu bieten.

Die so genannte Telemachie und die zwei Nekyien beinhalten in erster Linie die Atridensage und thematisieren in groben Umrissen das Verhängnis Agamemnons. Die Könige des Peloponnes, Nestor und Menelaos, beantworten die heftigen Fragen Telemachs über das Los seines Vaters und ergreifen zugleich die Gelegenheit kurz von der schicksalhaften Geschichte Agamemnons zu berichten⁸. Athena hat schon vorher in ihrer Rede rasch an Agamemnons Heimkehr erinnert und die Aufmerksamkeit Telemachs vom Schicksal des Odysseus auf das der

⁴ Vgl. Hölscher U., *Die Atridensage in der Odyssee*, in: Festschrift für Alewyn R., Hrsg. Singer H. / Wiese v. B., Köln 1967, S. 1-16 (hier 1), „Das Schicksal des Atridenhauses, d. h. die Geschichte von der Ermordung Agamemnons und der Rache des Orest, begleitet als ein dunkel kontrastierendes Thema aus der Heldensage die Handlung der Odyssee vom ersten bis zum letzten Buch.“ In diesem Aufsatz präzisiert und erweitert Hölscher die Thesen, die er bereits in seinem Buch, *Untersuchungen zur Form der Odyssee*, Berlin 1939, aufgestellt hat.

⁵ Vgl. Bergmann P., *Der Atridenmythos in Epos, Lyrik und Drama*, Diss., Erlangen 1970, S. 5, „Durch die ganze Odyssee zieht sich leitmotivisch das Thema der Ermordung Agamemnons und der Rache des Orest.“

⁶ Vgl. Hölscher, S. 1, „Es sind vor allem drei Stellen, am Anfang, in der Mitte und am Ende des Epos, wo höchst nachdrücklich auf die Gesichte Bezug genommen wird.“, und Bergmann, S. 5, „Es sind vor allem vier Stellen, an denen besonders eindringlich auf das Schicksal der Atridenfamilie hingewiesen wird.“

⁷ Vgl. Bergmann, S. 6-7.

⁸ Die innere Beziehung der Erzählungen ist schon hinreichend in der Forschung erörtert – nicht immer jedoch mit Hinblick auf die darin enthaltene Agamemnongeschichte. Ich zitiere die wichtigsten Vorschläge, Hölscher, S. 3, „Dieser Bericht Nestors wird ergänzt durch eine Erzählung des Menelaos selber, wie er sie von Proteus, noch vor seiner Heimkehr, gehört hatte (4, 512 ff.)“, und Lesky A., *Die Schuld der Klytimestra*, in: WS, Vol. 80, 1967, S. 5-21 (hier 11), „Die Verteilung der Berichte ist wohlüberlegt: Fragmente einer größeren Erzählung, die sich gegenseitig ergänzen.“

Atriden gelenkt⁹. Obschon sie bereits im α 299-300, ἐπεὶ ἔκτανε πατροφονῆα, / Αἴγισθον δολόμητιν, nur Aigisthos als Mörder Agamemnons anerkannt hat, führt sie jetzt auch Klytämnestra als an der Untat beteiligte Person ein – oder nimmt zumindest ihre Beteiligung am Ersinnen der List an –, γ 234-235, ὡς Ἀγαμέμνων / ὤλεθ' ὑπ' Αἰγίσθοιο δόλω καὶ ἧς ἀλόχοιο. Nestor äußert sich ebenfalls deutlich und schiebt sogar zweimal in seiner Rede die Schuld auf Aigisthos, γ 194, Αἴγισθος ἐμήσατο λυγρὸν ὄλεθρον, und γ 303-304, τόφρα δὲ ταῦτ' Αἴγισθος ἐμήσατο οἴκοθι λυγρὰ, / κτείνας Ἀτρεΐδην. Menelaos erkennt ebenfalls nur bei Aigisthos die Verbrechensschuld und hält Klytämnestra für eine Helfershelferin, δ 534-535, τὸν δ' οὐκ εἰδότη' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε / δειπνίσσας, und δ 92, δόλω οὐλομένης ἀλόχοιο. Auch hier ist nur von dem δόλος, nicht etwa von einer Beteiligung an der Tat die Rede.

Alle erkennen also ausschließlich in Aigisthos den Mörder Agamemnons, während wiederum alle Klytämnestra lediglich die Verantwortung bzw. den Vorwurf als Mitschuldige zuschreiben. Die Telemachie stellt nur einen Mörder dar, nämlich Aigisthos, und lässt die Teilnahme Klytämnestras bloß durchscheinen. Jener, der den Mord beging, ist sowohl laut den Göttern als auch laut den Menschen Aigisthos, wohingegen Klytämnestra, wieder der göttlichen und der menschlichen Meinung nach, nur am Ersinnen der List teilnahm. Schon am Anfang der *Odyssee*, und zwar in der programmatischen Zeusrede, taucht als Hybrisbeispiel der Frevler Aigisthos' auf, da er gegen die Vorwarnung der Olympier Klytämnestra entführte und Agamemnon erschlug, α 35-36, ὡς καὶ νῦν Αἴγισθος ὑπὲρ μόνον Ἀτρεΐδαο / γῆμ' ἀλοχὸν μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα. Zeus verschweigt freilich jegliche Beteiligung Klytämnestras an der Untat, da seine Absicht wahrscheinlich ist, den Übermut Aigisthos' hervorzuheben, der den göttlichen Zorn und des Weiteren die Rache durch Orest auf sich zog. Die ersten vier Bücher der *Odyssee* lassen also ausschließlich Aigisthos als Frevler und Mörder Agamemnons erscheinen und schreiben Klytämnestra die sekundäre Rolle einer Komplizin zu. Ob Aigisthos ganz allein die Tat vollbrachte oder ebenso Klytämnestra daran tätig mitwirkte, bleibt immer noch im Dunkeln und lässt sich kaum beantworten. Von Menelaos jedoch erfährt man, dass Aigisthos beim Ermorden nicht allein war, sondern dass zwanzig auserlesene Männer in seinem Haus auf der Lauer lagen, δ 530, κρινάμενος κατὰ δῆμον ἐείκοσι φῶτας ἀρίστους, und Agamemnon und seine Gefährten beim Mahl erschlugen, δ 534-535, „τὸν δ' οὐκ εἰδότη' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε / δειπνίσσας¹⁰. Diese Tatsache schließt eine aktive Teilnahme Klytämnestras an der

⁹ Merkelbach R., *Untersuchungen zur Odyssee*, München 1951, S. 39, vertritt die Ansicht, dass die Gegenüberstellung der Schicksale des Odysseus und des Agamemnon unerwartet kommt, während Bona G., *Studi sull' Odissea*, Turin 1966, S. 190, sich mit Merkelbachs Rekonstruktionsversuch des „ursprünglichen Zusammenhangs“ kritisch auseinandersetzt. Klingner F., *Über die vier ersten Bücher der Odyssee*, Leipzig 1944, S. 36, hat schon früher diese Umlenkung beobachtet, „Das Beispiel Orests schließlich gehört zu dem dichterischen Gedanken, Odysseus und sein Haus im Bilde des Atridenhauses zu sehen.“

¹⁰ Im δ 537 wird man wohl statt οὐδέ τις Αἰγίσθου die Konjektur von Crosby N. E., *Odyssey δ 536-537*, in: CP, Vol. 18, 1923, S. 72-73, δώματ' ἐς Αἰγίσθου aufnehmen müssen. Zwar ist der Gedanke

Ermordung Agamemnons aus und bezeichnet Aigisthos als einzigen Verantwortlichen.

Trotz dieser Überlieferung in der Telemachie, die nur Aigisthos als Täter auszeichnet, gestalten die beiden Nekyien die Geschichte über die Ermordung Agamemnons unter einem anderen Aspekt. Während bis jetzt nur der Usurpator Aigisthos als Mörder hervorgetreten ist, erscheint nun auch Klytämnestra und spielt eine sehr bedeutsame Rolle beim Ermorden ihres Gatten. In der ersten Nekyia im λ tritt selbst die Seele des verstorbenen Agamemnon auf und berichtet ausführlich vom Umstand seiner Ermordung durch Aigisthos und Klytämnestra¹¹. Schon früher wurde davon gesprochen, dass gleichzeitig mit Agamemnon alle seine mit ihm umgekommenen Kameraden erscheinen, λ 388-389, ὅσοι ἄμ' αὐτῶ / οἴκῳ ἐν Αἰγίσθοιο θάνατον καὶ πότμον ἐπέσπον¹². Dass Aigisthos und seine Mittäter alle Männer Agamemnons töteten, erfährt man bereits in der Erzählung des Menelaos, δ 536, οὐδέ τις Ἄτρεΐδεω ἐτάρων λίπεθ', οἳ οἱ ἔποντο. Zum ersten Mal offenbart sich nun Klytämnestra nicht nur als eine bloße Helfershelferin des Aigisthos, sondern nimmt selbst am Erschlagen teil. Agamemnon spricht ohne Bedenken und schiebt gleichgültig die Verantwortung bzw. die Schuld seines Mordes sowohl auf Aigisthos als auch auf Klytämnestra, λ 409-410, ἀλλὰ μοι Αἰγισθος τεύξας θάνατόν τε μόνον τε / ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ οἰκόνδε καλέσσας. Was Nestor und Menelaos schon mit δόλος meinten, drückt Agamemnon mit τεύξας θάνατον aus. Der Anteil der Klytämnestra bleibt immer noch in der Schwebe, da die Singularformen τεύξας und ἔκτα nur einen Täter voraussetzen, wodurch man Klytämnestra die Aktivität einer Mitschuldigen – wie die Formulierung σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ begreifen lässt – beimessen würde¹³. Trotzdem ist die Ermordung der Cassandra durch Klytämnestra kaum zu bezweifeln, denn der Text selbst spricht ganz offenkundig davon, λ 421-423, οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς / Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις / ἀμφ' ἐμοί¹⁴. Darüber hinaus kommt hier ebenfalls die Mordwaffe zum Vorschein, λ 424, περὶ φασγάνῳ, eine Einzelheit, die der bisherigen Erzählung absolut fehlt. Von großer Bedeutung ist die Tatsache, dass Agamemnon als Erfinderin des Vernichtungsplanes nur seine Gemahlin benennt, λ 430, κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. In seiner Gedankenwelt dominiert zwar Aigisthos als sein Mörder, doch Klytämnestra war diejenige, die die Ränke schmiedete und die Tat vorbereitete.

verlockend, dass die Männer Agamemnons in tapferer Gegenwehr die Leute des Aigisthos erschlugen, aber sie werden kaum mit Waffen am Tisch gesessen haben und βούν ἐπὶ φάτνῃ (δ 535 und λ 411) wäre dann kein wirksamer Vergleich.

¹¹ Bergmann, S. 34, schreibt dazu, „Es ist ein genialer Kunstgriff des Odysseedichters gewesen, die Mordszene von dem Betroffenen selber schildern zu lassen. Von einem solchen Augenzeugenbericht erwartet der Leser von vorneherein präzisere Angaben als von den Erzählungen des Nestor oder des Menelaos, die nur das wiedergeben, was sie von anderen vernommen haben.“

¹² Vgl. ω 21-22.

¹³ Focke F., *Die Odyssee*, in: Tübinger Beiträge, Vol. 37, 1943, S. 216, hat auch richtig gesehen, dass Klytämnestra hier als „geistige Urheberin“ der Mordtat bezeichnet wird, nicht aber als Mörderin.

¹⁴ Über die große Diskussion rund um die Bedeutung der Präposition ἀμφί weise ich auf die analytische Darlegung zahlreicher Auslegungen bzw. Übersetzungen bei Bergmann, S. 29-30, hin.

In der kleinen Nekyia im ω geht anfangs die Handlung ebenso in der Unterwelt vor, als nämlich Hermes die abgeschlachteten Freier bis in den Hades begleitet. Dort offenbart sich noch einmal die Seele Agamemnons und spricht wiederum über seinen elenden Tod direkt nach seiner Ankunft in der Heimat, ω 96-97, ἐν νόστῳ γάρ μοι Ζεὺς μήσατο λυγρὸν ὄλεθρον / Αἰγίσθου ὑπὸ χερσὶ καὶ οὐλομένης ἀλόχοιο. Die Besonderheit dieser neuen Meldung liegt einfach darin, dass zum ersten Mal ein Gott und sogar Zeus selbst als Urheber der Untat vorkommt. „Göttliches und Menschliches gehen hier untrennbar ineinander über. Aigisth und Klytimestra erfüllen den Willen des Gottes, der sich die Vernichtung des Atriden zum Ziel gesetzt hat.“, so Bergmann¹⁵. Darüber hinaus übergeht Agamemnon die Mitwirkung seiner Gattin als Anstifterin nicht und schreibt ihr genauso wie in seinem ersten Auftritt Urheberschaft zu, ω 200, κουρίδιον κτείνασα πόσιν. Agamemnon lastet also noch einmal sowohl Aigisthos als auch Klytämnestra die Schuld an und empfindet beide als gleichermaßen verantwortlich für seine Ermordung¹⁶.

Die Betrachtung bzw. der Vergleich dieser vier Stellen, an denen die Atridensage auftaucht, ergibt zunächst gewisse Unstimmigkeiten, die nicht ignoriert werden dürfen. In groben Zügen ist festzustellen, dass sich Klytämnestra in den Nekyien nicht nur als Mitschuldige sondern vielmehr als Mörderin ihres Gatten erweist, wohingegen in der Telemachie die Ermordung Agamemnons als alleinige Tat des Aigisthos hingestellt wird¹⁷, was schon mit den anderen, im Gesang α eingestreuten Hinweisen übereinstimmt. Klytämnestra, welche bis zu den Erzählungen Nestors und Menelaos' lediglich als listige Helferin und geistige Urheberin neben dem Täter Aigisthos erwähnt wird, wird von ihrem Gemahl selbst als Vollstreckerin bezeichnet¹⁸. Gerade diese Verlagerung der Schuld hat manchen Analytikern zu der Behauptung veranlasst, die *Odyssee* sei nicht von ein und demselben Dichter verfasst worden¹⁹. Die meisten Untersuchungen bemühen sich, die Unstimmigkeiten auf die jeweils wechselnde Perspektive der Sprecher zurückzuführen²⁰. Gemeinsamer Ausgangspunkt ist jedenfalls die Annahme

¹⁵ Vgl. Bergmann, S. 37.

¹⁶ Diese Übereinstimmung mit der ersten Nekyia ist aber nur konsequent, da in beiden Agamemnon der Sprecher ist, der das Geschehen aus seiner verengten Perspektive darstellt.

¹⁷ Lesky, S. 15, ersieht sogar in den Erzählungen der Telemachie manche Dissonanzen, die zu zwei Deutungen führen, „Der bislang gewonnene Befund läßt zwei Deutungen zu. Entweder hat der Dichter eine einheitliche Erzählung, die Klytimestra als Mittäterin kannte, so verwertet, daß sie durch die Zurückdrängung dieses Zuges und Betonung der Täterschaft des Aigisthos zum ermunternden Paradeigma für Telemachos geeignet wurde (in diesem Falle sind die Erwähnungen Klytimestras Überbleibsel aus der originalen Dichtung), oder wir haben mit verschiedenen Fassungen zu rechnen, die in der Telemachie kontaminiert sind.“

¹⁸ Vgl. Bergmann, S. 40.

¹⁹ Vgl. Hölscher, S. 3-4, „Angesichts solcher Varianten schließt eine analytisch denkende Philologie gewöhnlich auf verschiedene Dichter oder verschiedene Quelle, denen sie folgen.“

²⁰ Genannt werden hier nur diejenigen Arbeiten der analytischen Richtung, die sich eingehend mit dem Atridenmythos befassen, Schwarz E., *Die Odyssee*, München 1924, S. 71-91, Kunst K., *Die Schuld der Klytimestra*, in: WS, Vol. 44, 1925, S. 18-31 u. 143-154, Dühning I., *Klytimestra – νηλής γυνά. A study of the Development of a Literary Motif*, in: Eranos, Vol. 41, 1943, S. 91-123, D' Arms F. / Hulley K.,

mindestens zweier unterschiedlicher Varianten, die dem Dichter der *Odyssee* zur Verfügung standen. Die erste nennt Aigisthos als Vollstrecker und Klytämnestra als Anstifterin (Telemachie) und die zweite stellt dar, wie beide zusammen bzw. vereint die List entwerfen und in die Tat umsetzen (Nekyien)²¹. Der Fall zeigt die Vielfältigkeit und die breite Ausdehnung der Atridensage im griechischen Altertum, denn wenige Familien erfreuten sich einer so variantenreichen Überlieferung. Hommel erklärt diese Dissonanz durch eine angebliche Absicht des Dichters, das Aufeinanderbezogensein von Penelope und Klytämnestra bei aller Gegensätzlichkeit zu erhellen und beide Figuren einander anzunähern²². Nur Hölscher vertritt eine radikale Ansicht und lehnt jede Vermutung der Einheitlichkeit des Gedichts ab²³.

„Der Reichtum an Varianten, den wir für die epische Schicht zu erweisen suchten, spricht sich in dieser Einzelheit (also in der Mordwaffe²⁴) noch im Bereiche der Tragödie aus.“, so schließt Leskys detaillierter Aufsatz über die Mannigfaltigkeit des Atridenmythos im Epos und in der Lyrik ab²⁵. Tatsächlich bietet die tragische Dichtung einen völlig anderen Aspekt der Ermordung Agamemnons und überliefert eine Geschichte, die der episch-homerischen Dichtung widerspricht²⁶. Alle Tragödien der drei großen Tragiker, die denselben Mythos behandeln, bewahren zwar grob den bereits vom Epos bekannten Rahmen, aber sie unterscheiden sich in einem sehr wichtigen Punkt: Anstatt Aigisthos lassen sie ausschließlich Klytämnestra als Mörderin hervortreten. Weder ist der Usurpator des Thrones in Argos der brutale Mörder des Eroberers Trojas noch ist seine Geliebte die listige Helfershelferin, sondern die Rollen scheinen umgekehrt verteilt zu sein.

Aischylos thematisiert in seiner Meistertrilogie *Orestie* die Geschichte des Atridengeschlechtes seit der Verkündung des Falles Trojas bzw. der Ankunft

The Oresteia-Story in the Odyssey, in: TAPhA, Vol. 77, 1946, S. 207-213, Schadewaldt W., *Der Prolog der Odyssee*, in: HSPh, Vol. 63, 1958, S. 15-32, Friedrich W. H., *Schuld, Reue und Sühne der Klytämnestra*, in: *Vorbild und Neugestaltung*, Göttingen 1967, Rüter K., *Odysseeinterpretationen*, Göttingen 1969, und Hommel H., *Aigisthos und die Freier*, in: Sybmola, Vol. I, Hrsg. Gladigow B., Hildesheim / New York 1976, S. 1-17.

²¹ Eine logische Erklärung dieser Abweichung unternimmt Lesky, S. 14-15, der vom Zweck jeder Erzählung ausgeht, „Aigisthos (in der Telemachie) steht ganz im Vordergrund, denn nur die Rache an ihm kann das Paradeigma für die Tötung der Freier abgeben.“, und kurz weiter, „Hier (in den Nekyien) geht es um das Gegenbild zu Penelopes Treue, und so versteht es sich leicht, daß Klytämnestra stärker hervortritt.“.

²² Vgl. Hommel, S. 7, „Er [der Dichter] hat also, um mit diesem schwächsten Punkt seinen Vergleich nicht zu gefährden, und zugleich aus Takt gegenüber Penelope eine die Klytämnestra entlastende Version gewählt.“.

²³ Vgl. Hölscher, S. 12, „Tatsächlich haben wir es in der Odyssee gar nicht mit verschiedenen Versionen der Atridensage zu tun, und ihrem Dichter war keine andere Form der Sage bekannt als dem Aischylos. Die Variationen der Geschichte sind sein Werk.“.

²⁴ Vgl. Föllinger S., *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Habil., Göttingen 2003, S. 71-74.

²⁵ Vgl. Lesky, S. 21. Daube B., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Diss., Zürich / Leipzig 1938, S. 160-163, untersucht die Äußerungen zur Mordwaffe Agamemnons eingehend und kommt zur Schlussfolgerung, „Der Dichter nimmt also mehrfach epische Motive auf, die er vertieft und zu Ende denkt.“.

²⁶ Vgl. Daube, S. 23, „Der Dichter benützt neben dem Epos mehrere Darstellungen der Sage.“.

Agamemnons in seiner Heimat bis zur Freisprechung Orests nach dem Mord an Klytämnestra im Areopag. Im *Agamemnon* wird hauptsächlich die Mordtat an Agamemnon, die seine Gattin selbst begeht, behandelt. Nach der Mitteilung durch die Fackelpost, dass Troja endlich erobert wurde, dem prächtigen Auftritt des Siegers Agamemnon und schließlich der eindrucksvollen Cassandra-Szene betritt noch einmal Klytämnestra die Bühne und berichtet in entsetzlichem Ton in allen Details von der Ermordung ihres Gatten, die sie mit ihren eigenen Händen ausgeführt hat, während Aigisthos völlig außer Betracht bleibt. Aischylos stellt also im Gegensatz zu der bisherigen episch-homerischen Überlieferung des Atridenmythos an die Stelle des Agamemnon-Mörders nicht mehr Aigisthos sondern Klytämnestra und eröffnet damit eine neue Dimension dieser Sage in der tragischen Literatur des 5. Jahrhunderts v. Chr..

Klytämnestra empfindet keine Scham, nach der Mordtat aufzutreten, und rühmt sich dieser sogar, V. 1373, οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι. Ganz offen übernimmt sie alle Verantwortung für die Ermordung Agamemnons und verleugnet nichts, V. 1380, οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι²⁷. Sie wagt darüber hinaus, unverblümt auf jede Einzelheit ihrer abscheulichen Tat einzugehen, und beschreibt mit ungewöhnlicher Gefühllosigkeit und eindrücklicher Lebhaftigkeit, wie sie Agamemnon festband bzw. totsclug. Die Zuspitzung ihrer widerwärtigen Schilderung ist jener Teil, der den Moment von Agamemnons Sterben einnimmt. Ihre Dreistigkeit überrascht gar den Chor, der ihr Unverschämtheit vorwirft, V. 1399, θαυμάζομέν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος²⁸, doch Klytämnestra zeigt keine Spur von Reue, sondern beharrt weiter auf ihrer Tat und schließt die Diskussion autoritär ab, V. 1406, τὰδ' ᾧδ' ἔχει. Schließlich ruft sie Dike als Schutzgöttin ihrer Tat an und schiebt als moralische Ausrede die Opferung Iphigenies vor, V. 1432-1433, μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην, / Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ²⁹. Klytämnestra ist also bei Aischylos die einzige Mörderin Agamemnons, die allein die Untat begeht und nachher alles Geschehens sehr detailliert wiedergibt.

Werfen wir jetzt das Licht auf die Rolle des Aigisthos bei der Ermordung und betrachten, wie Aischylos ihn erscheinen lässt, bzw. welche Eigenschaften seiner Persönlichkeit der Dichter hervorheben will. Erst in der Vision von Cassandra taucht eine Andeutung auf ihn auf, die den Usurpator als einen ‚feigen Löwen‘ bezeichnet, V. 1224, λέοντ' ἄνακτιν³⁰. Bis dahin wurde von ihm gar nicht gesprochen. Aischylos erwähnt ihn überhaupt nicht, wahrscheinlich wollte er sich auf die Königin

²⁷ Die Seherin Cassandra sah schon die Ermordung Agamemnons durch Klytämnestra vorher, doch ihre rätselhafte Vision nahm niemand ernst, V. 1231, θῆλυς ἄρσενος φονεύς.

²⁸ Vgl. Thiel R., *Chor und tragische Dichtung im „Agamemnon“ des Aischylos*, Diss. Stuttgart 1993, S. 366, „[...] reagiert der Chor zunächst mit einer scharfen Zurechtweisung auf Klytämnestras prahlerische Behauptung sie selbst habe Agamemnon ermordet.“

²⁹ Vgl. auch V. 1500-1504, φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ / τοῦδ' ὁ παλαιὸς δορυὸς ἀλάστωρ / Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος / τόνδ' ἀπέτισεν, / τέλειον νεαροῖς ἐπιθύσας, und V. 1525-1526, ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀεθθέν, / τὴν πολυκλαύτην Ἴφιγένειαν. Den Frevel Agamemnons untersucht Lloyd-Jones H., *The Guilt of Agamemnon*, in: CQ, Vol. 12, 1962, S. 187-199.

³⁰ Zu der seltsamen Paromoiose und der grundlegenden Diskussion in der Forschung verweise ich auf Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 146.

konzentrieren, die er als Mörderin hinzustellen plante, und übergeht deshalb wohl alle Tätigkeit ihres Liebhabers. Am Ende des Stückes tritt jedoch auch Aigisthos auf und äußert seine Freude über den Tod Agamemnons. Er unterstreicht den Frevel des Atreus, des Vaters von Agamemnon, und, nachdem er den Tod Agamemnons gefeiert hat, gibt er auch seine Beteiligung an der Mordtat bekannt, V. 1604, κὰγὼ δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς³¹. Er ist also der geistige Urheber der Ermordung Agamemnons, er ist derjenige, der alle Ränke geschmiedet, jedoch nicht durchgeführt hat. Von großem Interesse ist das Adjektiv δίκαιος, das Aigisthos für sich selbst verwendet. Er empfindet sich als Anstifter zur rechtmäßigen Vergeltung der Sünden des Atreus. Der Chor erwidert in ebenso heftigem Ton und tadelt ihn scharf wegen des Ersinnens der List. Umso geringschätziger drückt sich der Chor in der folgenden Stichomythie aus, in der er ständig Aigisthos als einen Weichling bzw. Feigling bezeichnet, der die Untat zwar ersonnen aber nicht begangen hat, V. 1625, γύναι, V. 1634-1635, ὅς οὐκ, ἐπειδὴ τῶδ' ἐβούλευσας μόνον, / δρᾶσαι τόδ' ἔργον οὐκ ἔτλης αὐτοκτόνως, und V. 1643-1644, τί δὴ τὸν ἄνδρα τόνδ' ἀπὸ ψυχῆς κακῆς / οὐκ αὐτὸς ἠνάριζες. Der Höhepunkt der Schmährede aber befindet sich im Schlussvers, in dem der Tyrann metaphorisch als ein Hahn neben einem Huhn bezeichnet wird, V. 1671, κόμπασον θαρσῶν, ἀλέκτωρ ὥστε θηλείας πέλας³².

Ein wichtiges Detail der Mordtat, das von beiden Dichtern unterschiedlich behandelt wurde, betrifft den Raum, in dem sie begangen wird. Zweimal in der *Odyssee* wird davon erzählt, dass Agamemnon während des Mahls direkt nach der Ankunft bzw. dem Empfang abgeschlachtet wird, δ 534-535, τὸν δ' οὐκ εἰδὸτ' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε / δειπνίσσας, und λ 410-411, ἔκτα σὺν οὐλομένη ἄλόχῳ οἴκόνδε καλέσσας, δειπνίσσας. Das listige Paar lädt den ahnungslosen Heimgekehrten ein zu essen, und, nachdem er am Tisch Platz genommen hat, dringt Aigisthos gewaltsam mitsamt seinen Angehörigen ins Esszimmer ein, fällt unerwartet über ihn her und tötet ihn. Die absolute Unfähigkeit Agamemnons, Widerstand zu leisten und sich zu verteidigen, kennzeichnet sehr trefflich die Paromoiose, δ 535 und λ 411, ὡς ... βοῶν ἐπὶ φάτῃ³³. Bei Aischylos gilt dagegen ein anderer Ort als Tatort: Das Badezimmer. Cassandra spricht schon in ihrer Vision davon³⁴, V. 1108-1109, τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν / λουτροῖσι φαιδρύνασα³⁵, und

³¹ Vgl. Thiel, S. 222, „Klytaimnestra und Aigisth haben ganz andere Gründe, Agamemnon zu töten: Neben ihrem Ehebruch ist für Aigisth Atreus' Verbrechen an seinem Vater, dessen Bruder Thyest (*cena Thyestea*) bestimmend (1581 f., 1590-1593), für Klytaimnestra vor allem Iphigenies Opferung in Aulis (1431-1433).“.

³² Vgl. Thiel, S. 416-417.

³³ Man könnte vielleicht das im Prolog des Dramas stehende, V. 36, βοῦς ἐπὶ γλώσση, zum Vergleich heranziehen, doch eine Allusion ist damit noch nicht bewiesen.

³⁴ Vgl. Nietzel H., *Agamemnons Ermordung in Kassandras Vision (A. Ag. 1125-1129)*, in: *Hermes*, Vol. 112, 1984, S. 271-281.

³⁵ Fraenkel E., *Aeschylus, Agamemnon*, Vol. III, Oxford 1950, S. 500 u. 647-649, hat schon die epischen Badeszenen als Vorbild der aischyleischen akzeptiert, „Clytaimnestra herself attends her husband in the bath, as women and girls sometimes do in epic – even a king's daughter. This Homeric feature is the basis of the particular form of the murder in this play, cf. on 1382. Here, too, (cf. on 245 ff.),

Klytämnestra schildert detailliert die Durchführung der Tat im Bad, wobei auch im Verlauf der Trilogie diese Szene gelegentlich erwähnt wird (*Choephoren*, V. 491 u. 1071, und *Eumeniden*, V. 461 u. 633). Noch einmal weicht Aischylos also von der homerischen Vorlage ab und bietet einen anderen Zusammenhang. Die Verschiedenheit der Überlieferung hängt mit der unterschiedlichen Natur des jeweiligen Mörders und mit der Haltung des Opfers im konkreten Augenblick zusammen. Homer nämlich, der namentlich Aigisthos Agamemnon ermorden lässt, wählt das Speisezimmer aus, wo man, wenn auch nicht bewaffnet, so doch zumindest wachsam und vorsichtig ist, wohingegen Aischylos das Badezimmer wählt, wo man entspannt und unvorsichtig ist. Klytämnestra wäre es nie gelungen, den bewaffneten Agamemnon zu erschlagen, und deswegen musste sie abwarten, bis er sich beim Baden seine Rüstung auszog, nutzte dann die Gelegenheit und beging den Mord.

Die Rollen beim Mord an Agamemnon erscheinen bei Aischylos also völlig umgekehrt im Vergleich zu Homer³⁶. Während die *Odyssee* Aigisthos als Mörder und Klytämnestra als Anstifterin darstellt, stellt die *Orestie* Klytämnestra als Mörderin und Aigisthos als Anstifter hin. Die Hauptpersonen erwerben in der tragischen Überlieferung des Mythos eine Funktion im Vergleich zur bisherigen epischen. Es stellt sich also die Frage, warum Aischylos die Mordrollen tauscht bzw. warum er sich dazu entschieden hat, statt Aigisthos Klytämnestra Agamemnon töten zu lassen. Bevor wir jedoch diese Frage beantworten, soll ein Blick auf die Lyrik³⁷ geworfen werden, die schon Jahrzehnte vor Aischylos das gleiche Thema in dieser neuen bzw. nachhomerischen Gestaltung behandelt hatte³⁸.

Aeschylus is conscious of the difference between the customs of the „Homeric“ world and those of his own society.“

³⁶ Vgl. Thomson G., *Aischylos und Athen*, deuts. Übers., Berlin 1957, S. 277 – in der englischen Originalausgabe, *Aeschylus and Athens*, London 1941, S. 263.

³⁷ Einen Überblick über die Atridensage unter Miteinbeziehung von Epik, Lyrik und Tragik gibt grob, doch hinreichend Mette H. J., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, S. 69-71, der zum Fazit gelangt, „[...] müssen dem Aischylos noch weitere Mythen bekannt gewesen sein [...]“.

³⁸ Freilich sind schon im hesiodeischen *Catalogus – Ehoiae* Erwähnungen des Atridenmythos vorhanden, die sich sogar mehr an Aischylos als an Homer anschließen. Die fragmentarische Textüberlieferung jedoch und der Indizienmangel sind für die Forschung eher verwirrend als entwirrend. Kunst hat schon die Rekonstruktion einer hesiodeischen Ehoie über die Atridensage vorgenommen, eine These, die jedoch viel Anklang und deutliche Ablehnung fand, vor allem bei Harrie I., „*Zeus Agamemnon in Sparta*, in: *Archiv für Religionswissenschaft*, Vol. 23, 1925, S. 359-369, Lesky A., *Die Orestie des Aischylos*, in: *Hermes*, Vol. 66, 1931, S. 190-214 (hier 194, Anm. 3), Bock M., *Die Schlange im Traum der Klytämnestra*, in: *Hermes*, Vol. 71, 1936, S. 230-236, Ferrari W., *L' Oresteia di Stesicoro*, in: *Athenaeum*, Vol. 16, 1938, S. 1-37, Alsina J., *Observaciones sobre la figura de Clitemestra*, in: *Emerita*, Vol. 27, 1959, S. 297-321, und Lesky, S. 9. Bergmann, S. 48, geht vom Bruchstück κτεῖνε δὲ μητέρα [ἦν ὑπερήν]ορα νηλέϊ [χαλκῶ aus und vermutet, „Offensichtlich schreibt der Verfasser unseres Fragments Klytämnestra einen hohen Schuldanteil an der Ermordung Agamemnons zu. Aigisth, der namentlich nicht erwähnt ist, hat zwar den Mord vollbracht, aber Klytämnestra scheint dabei eine Helfershelferin gewesen zu sein. Der Dichter unserer Ehoie weist also Klytämnestra etwa dieselbe Rolle zu wie der Odysseedichter. Beiden scheint dieselbe Fassung der Sage vorgelegen zu haben.“. Er schlussfolgert, S. 51, „[...] der Verfasser des Frauenkatalogs hat versucht, seine genealogischen Vorstellungen mit den aus der Ilias bekannten zu kontaminieren.“.

Stesichoros unternimmt in seiner zweibändigen *Orestie*³⁹ die erste bekannte Bearbeitung der Atridensage, die den Mythos in seiner Vollständigkeit umfasst. Den fragmentarischen und mangelhaften Text macht die rätselhafte Auskunft, dass Stesichoros seine Informationen einem gewissen Xathos zu verdanken hatte⁴⁰, noch schwieriger. Trotzdem lernt man hauptsächlich durch indirekte Erwähnungen wichtige Kleinigkeiten über das Gedicht, die für das Verständnis des aischyloischen Textes von großer Bedeutung sind. Im Gegenteil zu Homer lokalisiert Stesichoros – wie auch Simonides etwa später – den Palast Agamemnons nicht mehr in Mykene, wie es der Fall im Epos war, sondern in Lakedämon⁴¹, während sich Aischylos in seiner Trilogie zu Argos als Königshof entschließt⁴². Die wichtigste Neuerung jedoch gegenüber der Odysseefassung betrifft den Mörder Agamemnons, der, gemäß einem Zitat von Plutarch, mehr mit Klytämnestra als mit Aigisthos identisch zu sein scheint. Plutarch berichtet nach der Mordtat vom Alptraum Klytämnestras, der als Zeichen für das schlechte Gewissen eines Mörders gelten kann⁴³, doch eine direkte Aussage darüber ist nicht erhalten. Mit relativer Sicherheit darf man annehmen, dass der stesichoreische Agamemnon bei seiner Heimkehr von Klytämnestra erschlagen wird, wobei Aigisthos nur Tathelfer ist. Die Rollen bei der Ermordung erscheinen hier zum ersten Mal nach Homer umgekehrt und stellen eine unterschiedliche Gestaltung des gleichen Mythos dar. Aischylos scheint zwar auf den ersten Blick treuer Stesichoros als Homer zu folgen, aber die Fülle der Auslegungsschwierigkeiten bedürfen einer intensiveren Beschäftigung mit ihnen.

Darüber hinaus schildert auch Pindar in seiner XI. pythischen Ode grob die Geschichte nach der Ankunft Agamemnons und legt seine eigene Auffassung über dessen Ermordung dar. Den größten Schuldanteil schiebt er deutlich Klytämnestra

³⁹ Der Scholiast zu Dionysos Thrax informiert darüber, dass Stesichoros seine *Orestie* in zwei Bücher eingeteilt hat – vgl. *Scholia in Dionysii Thracis*, Hrsg. Hilgard A., Lipsiae 1901, S. 183, V. 13-14, Στησίχορος δὲ ἐν δευτέρῳ Ὁρέσειας. Schmid W., *Geschichte der griechischen Literatur*, Vol. I (erster Teil), München 1959², S. 477, bemerkt dazu, „Man mag sich die Stoffteilung so denken, dass das erste Gedicht den Gattenmord und Orestes' Flucht, das zweite den Muttermord und die Sühne darstellte.“ Nach dieser Einteilung würde das erste Buch stofflich dem *Agamemnon* des Aischylos, das zweite den *Choephoren* und den *Eumeniden* entsprechen.

⁴⁰ Athenaios ist die einzige antike Quelle darüber, *Deipnosophistae*, 12.6.21-23, „πολλὰ δὲ τῶν Ἐάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος, ὥσπερ καὶ τὴν Ὁρέσειαν καλουμένην“.

⁴¹ Vgl. das Scholion zu Euripides, *Orestes*, 46.2-4, Ὅμηρος δὲ ἐν Μυκίναϊς φησὶ τὰ βασιλεία τοῦ Ἀγαμέμνονος, Στησίχορος δὲ καὶ Σιμωνίδης ἐν Λακεδαίμονι.

⁴² Die anderen beiden Tragiker bevorzugen in der Ortswahl das homerische Mykene und unterscheiden sich von ihrem Vorläufer – vgl. Bergmann, S. 104. Bill C. P., *The Location of the Palace of the Atridae in Greek Tragedy*, in: TAPhA, Vol. 61, 1930, S. 111-129, nimmt auch für Aischylos Mykene als Handlungsort an, doch seine Beweisführung beruht meistens hauptsächlich auf Vermutungen, S. 114, „If then an Athenian of the early fifth century, brought up on Homer, had been asked where the home of Agamemnon was, he would have answered „Mycenae.“ And when the Athenian audience of 458 B. C., at the opening of Aeschylus' *Agamemnon*, saw the palace in front of them, and heard the watchman on that palace say he was „on the roof of the Atridae“ (line 3), they would think of Mycenae. There is nothing to show that Aeschylus himself thought otherwise.“

⁴³ Vgl. Plutarch, *De sera numinis vindicta*, 555.A.7-8, τὰ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωτωμένος ἄκρον ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδαας ἐφάνη.

zu, während seine Ortsangabe lautet, V. 32, κλυταῖς ἐν Ἀμύκλαις. Die eindeutige Formulierung, V. 22, νηλῆς γυνά, lässt überhaupt keinen Zweifel zu, ob Klytämnestra oder Aigisthos die List ersonnen und die Tat begangen hat, sondern bezeichnet die Gattin Agamemnonns sowohl als Anstifterin wie auch als Vollstreckerin. Noch einmal also enthüllt sich die Lyrik als Quelle für Aischylos, der den Mythos aus einer ähnlichen Perspektive geschildert hat⁴⁴. Im Gegensatz zu dieser relativ eindeutigen Klärung bleibt die Datierung der Ode, die sich vor allem aus den voneinander abweichenden Scholien ergibt⁴⁵, problematisch. Als mögliches Datum gelten entweder das Jahr 474 v. Chr., also vor der *Orestie*, oder das Jahr 454 v. Chr., nach der Aufführung im Jahr 458 v. Chr.⁴⁶. Da eine exakte Datierung nicht möglich ist, lässt sich die Frage, ob Pindar oder Aischylos in Hinsicht auf die Gestaltung des Atridenmythos die Priorität gebührt, nicht beantworten.

Nach diesem eingehenden Überblick aller antiken Quellen über die Atridensage ist man jetzt in der Lage, die ersten Schlussfolgerungen zu ziehen, die zum Verständnis der intertextuellen Beziehung zwischen Homer und Aischylos, also zwischen Epos und Tragödie, sehr dienlich sind. Wie schon festgestellt hat man es im Wesentlichen mit zwei verschiedenen Hauptannahmen des Atridenmythos zu tun, deren eine Aigisthos als Täter und Klytämnestra als Helfershelferin bezeichnet (*Odyssee*) und deren andere die Rollen vertauscht (*Orestien*). Es wäre also nicht falsch, wenn man von einer episch-homerischen und von einer lyrisch-tragischen⁴⁷ Überlieferung ein und desselben Mythos ausgehen würde⁴⁸. Soweit es die Abweichung zwischen Aischylos und Homer betrifft, ist die Berücksichtigung eines weiteren sekundären Merkmals, das gerade diese Umkehrung in der Tragödie aufklärt, sehr zuträglich.

⁴⁴ Vgl. Herington J., *Pindar's Eleventh Pythian Ode and Aeschylus' Agamemnon*, in: Greek Poetry and Philosophy, Hrsg. Gerber D. E., Chico 1984, S. 137-146, und Robbins E., *Pindar's Oresteia and the Tragedians*, in: Greek Tragedy and its Legacy, Hrsg. Cropp M., Calgary 1986, S. 1-11.

⁴⁵ Ohne ausführlich auf die Erörterung über die Datierung der Ode einzugehen, sollen dennoch die wichtigsten Scholien angeführt werden, die mit der Zeitangabe zusammenhängen, *Scholia in Pindarum*, P 11. inscr. a.1-2, γέγραπται ἡ ᾠδὴ Θρασυδαίῳ παιδί νικήσαντι κη΄ Πυθιάδα, καὶ λγ΄ διαύλον ἢ στάδιον ἄνδρα, und b.1-4, γέγραπται μὲν ἡ ᾠδὴ τῷ προκειμένῳ (Θρασυδαίῳ Θηβαίῳ) νικήσαντι τὴν λγ΄ Πυθιάδα διαύλω. οὐκ εἰς τὴν τοῦ διαύλου δὲ νίκην γράφει, ἀλλ΄ εἰς τὴν τοῦ σταδίου.

⁴⁶ Vgl. Bowra C. M., *Pindar, Pythian XI*, in: CQ, Vol. 30, 1936, S. 129-141, v. d. Mühl P., *Wurde die elfte Pythie Pindars 474 oder 454 gedichtet?*, in: MH, Vol. 15, 1958, S. 141-146, Guillon P., *Le crime de Clytemnestra et la Pythique XI de Pindare*, in: AFLA, Vol. 39, 1965, S. 5-51, Pini G., *Osservazioni sulla Pitica XI*, in: SIFC, Vol. 44, 1972, S. 197-220, Macia L. M., *Cronologia de dos poemas Pindaricos: Nemea VII y Pitica XI*, in: EClás, Vol. 20, 1976, S. 191-206, Gerber D. E., *Pindar, Pythian 11*, in: GRBS, Vol. 24, 1983, S. 21-26, Egan R. B., *On the Relevance of Orestes in Pindar's Eleventh Pythian*, in: Phoenix, Vol. 37, 1983, S. 189-200, und Instone S. J., *Pythian 11: Did Pindar err?*, in: CQ, Vol. 36, 1986, S. 86-94.

⁴⁷ Häufig hat Wilamowitz eine delphische *Orestie* angenommen bzw. vorgeschlagen – vgl. *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896, *Griechische Tragödie*, Berlin 1900², S. 135, *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 192, *Pindar*, Berlin 1922, S. 261, *Glaube der Hellenen*, Berlin 1932², S. 39 –, auf die er die bei Stesichoros und Aischylos kenntlichen Neuerungen zurückführt, eine Ansicht, die jedoch später kritisch hinterfragt wurde – vgl. Dühring, S. 106 (Anm. 3), und Lesky, S. 9.

⁴⁸ Kunst, S. 18 u. 143, hat vergeblich versucht, Hesiod und das Ehoienfragment 93 zum Ausgang für die Erneuerung des Atridenmythos und damit der Gestalt Klytämnestras zu machen.

Als dritte Person, die zur Ausführung der Mordtat beitrug, gilt der Wächter⁴⁹, der bei Aischylos den Prolog des *Agamemnon* – und des Weiteren der ganzen *Orestie* – mit der Grundsituation vorträgt⁵⁰, und der ebenfalls in der Erzählung des Menelaos in der *Odyssee* auftaucht. Da gerade dieser Wächter in der antiken griechischen Literatur – soweit man weiß – an keiner anderen Stelle erwähnt wird, darf man wohl mit Sicherheit annehmen, dass Aischylos ihn dem Epos entnommen hat, oder einfach behaupten, dass er ursprünglich eine Figur der Atridensage war. Die meisten Indizien sprechen für eine Entlehnung, doch dieser Übernahme widerspricht eine sehr wichtige Abweichung zwischen den Dichtern ziemlich stark⁵¹. Die Textelemente weisen zwar fast keinen Unterschied oder keine bemerkenswerte Unstimmigkeit auf⁵², aber seine Funktion und Rolle in der nachkommenden Untat sind so unterschiedlich, dass sie direkt mit der Hauptproblematik jedes Dichters zusammenhängen. Der größte Unterschied liegt darin, wer diesen Wächter angestellt hat. Aischylos benennt ganz deutlich Klytämnestra, V. 10-11, ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ, während Homer ebenso eindeutig Aigisthos anführt, δ 524-525, ὃν ῥα καθεῖσεν / Αἰγισθος δολόμετις ἄγων. Als Ergänzung kommt die Richtung der Mitteilung, die sich bei Aischylos an Klytämnestra, V. 26, Ἀγαμέμνονος γυναικὶ σημαίνω τορῶς, und bei Homer an Aigisthos wendet, δ 528, βῆ δ' ἴμεν ἀγγελέων πρὸς δώματα ποιμένι λαῶν. Darüber hinaus ist ebenso die Aufgabe des jeweiligen Wächters etwas anders bzw. bei Aischylos wartet er auf das Feuersignal aus Troja, der den erfolgreichen Ausgang des Feldzuges und die endgültige Eroberung der Stadt bedeuten würde, V. 8, καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ ξύμβολον, während er bei Homer auf eine eventuelle unerwartete Ankunft Agamemnons lauert, δ 527, μή ἐ λάθοι παριών. Noch einmal zeigt sich hier, dass Klytämnestra anstelle von Aigisthos die Oberhand zu haben scheint – wenn nicht beim Ermorden, dann doch beim Ersinnen der List. Sie hat persönlich auf alle Einzelheiten Rücksicht genommen und nicht ihr Liebhaber, wie es der Fall im Epos war. Vielmehr überrascht sie in der Tragödie von Anfang an mit ihrer dynamischen Persönlichkeit und tritt im Vergleich zum Epos in einer neuen Gestalt hervor.

⁴⁹ Vgl. Mace S., *Why the „Oresteia“'s Sleeping Dead Won't Lie. Part I: Agamemnon*, in: CJ, Vol. 98, 2002, S. 35-56 (hier 38-40).

⁵⁰ Dieser Absatz, betrachtet als eine abgegrenzte und selbstständige Szene ohne jegliche weitere Funktion im Verlauf des Dramas, erinnert grob an Θ 553-565 der *Ilias*, wo der Wachdienst in der Nacht wiederum die Hauptrolle besitzt. Campbell A. Y., *The Opening Period of the Agamemnon*, in: CR, Vol. 50, 1936, S. 51-54 (hier 52), ersah auch die Analogie, „Still less can I believe it when the imaginative association of watch-fires or beacons with celestial phenomena is a feature of Greek poetry alike before and after Aeschylus; for example one of the most striking passages in Homer, *Il.* VIII. 553-561; or the description of a πυρσός as a δόλιος ἀστήρ at Eur. *Hel.* 1131.“

⁵¹ Earle M. L., *Of the Prologue of The Agamemnon*, in: CR, Vol. 17, 1903, S. 102-105 (hier 104), vertritt die überholte Auffassung, dass „The looming of fire by night, as Aeschylus dwells upon it in this prologue, inevitably calls up the opening of Pindar's first *Olympian*.“

⁵² Vom Einsetzen eines Wächters mit jährlichem Dienst sprechen beide Dichter, φρουρᾶς ἐτείας μῆκος – φύλασσε δ' ὃ γ' εἰς ἐνιαυτόν, doch Homer macht zusätzlich darauf aufmerksam, welchen Lohn der Wächter verdiente, δ 525-526, ὑπὸ δ' ἔσχετο μισθὸν / χρυσοῦ δοιὰ τάλαντα.

Dennoch bleibt die Frage, welche Uraspekte dieses Mythos allen diesen Dichtern zur Verfügung standen bzw. aus welchen Urquellen sie den Stoff schöpften⁵³. Waren vor Homer beide Deutungen vorhanden oder könnte die zweite eine nachhomerische Erfindung sein? Lesky bemerkt mit Recht, dass „die epische Stufe unseres Mythos bereits eine Mannigfaltigkeit von Varianten erkennen läßt“, und hält in diesem Sinne die Klytämnestra-Geschichte für beispielhaft⁵⁴. Da diese Frage argumentativ nicht entschieden werden kann, suche ich hier nicht zu verdeutlichen, worauf Aischylos in seiner *Orestie* zurückgreift, sondern warum er die zweite Deutung wählte. Kehren wir also zu unserer primären Fragestellung zurück und schauen, weshalb Aischylos die Rollen in der Ermordung Agamemnons tauscht.

Als ein übliches mythisches Motiv für die athenische Gesellschaft des 5. Jahrhunderts v. Chr., die bereits mit den homerischen Epen als ausschließliches ‚Lehrbuch‘ erzogen war, galt die Ermordung Agamemnons durch den Usurpator Aigisthos und die List seiner Ehefrau, wie sie sporadisch in der *Odyssee* ausgemalt wird. Aischylos führt hingegen vor derselben Gesellschaft den gleichen Mythos auf, jedoch mit einer Verkehrung der Rollen, wobei Klytämnestra die Hauptakteurin der Ermordung darstellt. Er scheint nicht mehr dem allgemeinen Vorbild aller antiken griechischen Schriftsteller, nämlich Homer⁵⁵, sondern dem Lyriker Stesichoros, zu folgen, bei dem höchstwahrscheinlich zum ersten Mal die Atridensage in dieser neuen Deutung auftaucht. Diese Entscheidung des Aischylos mögen wohl einerseits die besonderen Verhältnisse der Tragödie überhaupt als eine neue Gattung und andererseits die Eigentümlichkeiten einer aischyleischen Trilogie rechtfertigen.

Durch das Erschlagen Agamemnons durch seine eigene Gattin entsteht eine intensive dramatische Dimension⁵⁶. Das Unglück des Geschlechtes von Atreus findet

⁵³ Kunze E., *Olympische Forschungen*, Vol. II, Berlin 1950, S. 167-168 (Tafel 18, IV d), hat eine Fülle von archaischen Schildbändern aus den Grabungen in Olympia veröffentlicht, wovon eines eine Dreifigurengruppe zeigt. Ich darf die Beschreibung des Herausgebers zitieren, „Das Feld zeigt eine Frau, die einem Manne von hinten das Schwert in den Leib stößt, während ihr Helfershelfer ihn mit festem Griff um den Nacken gewaltsam niederhält. Das Geschehen, das in die kleine Fläche eingefangen ist, spricht eine so klare Sprache, daß sich die Namen wie von selbst einstellen, obwohl sich die Deutung auf keine Analogie berufen kann: Klytämnestra mordet den heimgekehrten Gatten, Aigisthos hilft die Tat vollbringen.“. Mit Recht empfindet er, dass „um die Gestalten unseres Bildes die strenge, heroische Luft weht, die den so viel unbewegteren Figuren des frühen Reliefs ihre herbe Größe verleiht“. Er nimmt zugleich eine eventuelle argivische Tradition an und datiert das Bild auf das zweite Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr., also vor der aischyleischen *Orestie*, „Das Relief folgt offenbar einer Sagenversion, für die im Gegensatz zum Epos die Blutschuld der ungetreuen Königin der wesentliche Zug war. Pindar (Pyth. XI 17ff.) und Aischylos haben an sie angeknüpft, unser Bild bezeugt sie für das 2. Viertel des 6. Jahrhunderts. Es liegt um so näher, dabei an eine argivische Tradition zu denken, als dadurch auch für das frühe argivische Bronzenrelief die Wahl des singulären Themas am besten erklärt wäre.“. Der Fund plädiert somit für die Existenz einer Fassung schon vor Pindar und Aischylos, nach der Klytämnestra eigenhändig die Tat vollbringt.

⁵⁴ Vgl. Lesky, S. 10.

⁵⁵ Vgl. Zimmermann B., *Aischylos und Homer*, in: Lexis, Vol. 22, 2004, S. 191-199 (hier 191).

⁵⁶ Vgl. Föllinger, S. 67, „Daß Klytämnestra im Mittelpunkt des Geschehens steht, hat dramaturgische Gründe, da dieser Plot das Athos steigert, zumal Klytämnestra ihren Mann während des rituellen Begrüßungsbades tötet. Vor allen Dingen aber wird es dem Charakter der Tragödie eher gerecht, daß eine Frau ihren Mann ermordet, als daß ein Mann (Aigisthos) seinen alten Gegner (Agamemnon)

im Mord an Agamemnon durch Klytämnestra ihre scharfe Zuspitzung, wodurch dieses Geschick seinen Höhepunkt erreicht. Während sich die epische Dichtung Homers auf die bloße Ermordung Agamemnons hauptsächlich durch Aigisthos konzentriert, geht die tragische Dichtung des Aischylos einen Schritt weiter und stellt Klytämnestra als Mörderin dar. Begeht Aigisthos die Untat allein, wie es der Fall in der *Odyssee* ist – unabhängig davon, ob Klytämnestra beim Ersinnen der List mitgewirkt hat oder nicht –, dann handelt es sich um das durchaus übliche Motiv eines Usurpators, der den herrschenden König tötet, um die Macht zu ergreifen. Tötet jedoch Klytämnestra ihren Ehemann mit ihren eigenen Händen, dann unterscheidet sich der Fall von diesem gewohnten Motiv. Bei Homer ist schwerlich eine rein tragische Situation in der Ermordung Agamemnons zu erkennen. Die indirekten Hinweise darauf und das Fehlen der Tat sprechen dagegen und erschweren jeden Versuch, in diese Richtung zu interpretieren. Bei Aischylos spricht im Gegensatz dazu die Handlung selbst, und die Tragik gipfelt im Vollziehen des Mordes durch die listige Gattin. Man kann also zusammenfassen, dass die Tragödie jene Konstellation der Atridensage, die Klytämnestra als Täterin darstellt, auf Grund ihrer dramatischen Funktion aufnimmt und, um die gewünschte Wirkung zu erzielen, ihre Handlung ihren theatralischen Verhältnissen anpasst.

Es ist noch ein weiteres Argument zu nennen, das für die ausschließliche Bezeichnung Klytämnestras als Mörderin plädiert. Das zweite Stück, die *Choephoren*, behandelt im ersten Teil die Heimkehr Orests und die Begegnung bzw. Wiedererkennung mit Elektra und im zweiten die Ausführung der Blutrache bzw. die Ermordung Klytämnestras durch ihren heimgekehrten Sohn⁵⁷. Klytämnestra, die im Einleitungsstück der Trilogie Agamemnon erschlug, wird nun dafür bestraft. Die Konsequenzen ihrer Untat im *Agamemnon* erscheinen also erst im folgenden Stück. Durch diese Entfaltungstechnik ergibt sich der Untergang Klytämnestras auf zwingende Weise, und Aischylos scheint dem Vergeltungsmotiv zu folgen, das er schon am Ende des *Agamemnon* erwähnte, V. 1564, παθεῖν τὸν ἔρξαντα. Hat Klytämnestra ihren Mann getötet, muss sie jetzt getötet werden, und dafür eignet sich ihr vertriebener Sohn Orest selbst am besten. Die Einheitlichkeit der Trilogie verlangt gewissermaßen die Vervollständigung der Handlung, d. h. Klytämnestra muss wegen der Ermordung Agamemnons leiden, und das schafft Aischylos direkt im nächsten Stück nach *Agamemnon*.

Die beiden Morde stehen bei Aischylos somit in einer erstaunlichen innerlichen Verknüpfung, die charakteristisch für die inhaltliche Entfaltung der Trilogie ist. Dies ergibt darüber hinaus die wichtige Schlussfolgerung, dass der Untergang Klytämnestras in den *Choephoren* kaum zu verstehen ist ohne den

umbringt. Denn daß Klytämnestra ihren Mann tötet – und dies aus Gründen, die, bei aller Verurteilung der Tat, vom Publikum, zumindest partiell, nachvollziehbar waren: Liebschaft mit Aigisthos, Agamemnons Seitensprünge, Opferung der gemeinsamen Tochter –, bewirkt beim Publikum eine ganz andere emotionale Beteiligung, als wenn Aigisthos, der alte Feind Agamemnons, der Mörder wäre.“

⁵⁷ Vgl. Seeck G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, S. 58-71.

Untergang Agamemnons im *Agamemnon* durch Klytämnestra. Damit ist gemeint, dass, wenn nicht Klytämnestra sondern Aigisthos im ersten Stück den Agamemnon getötet hätte, die Ermordung Klytämnestras im zweiten Stück nicht so zwingend und wirkungsvoll wäre. Ohne die Untat Klytämnestras im *Agamemnon* könnte es folglich gar keine *Choephoron* geben. Diese Überlegung stützt die Bevorzugung Aischylos' jener Deutung der Atridensage, die Klytämnestra nicht als bloße geistige Urheberin sondern auch als aktive Vollstreckerin ansieht. Die besonderen Verhältnisse einer aischyleischen Trilogie haben den Dichter dazu getrieben, im Kontrast zum Epos beim Erschlagen Agamemnons nicht mehr Aigisthos sondern Klytämnestra an die erste Stelle zu setzen.

Schließlich muss noch bedacht werden, dass die Ermordung Klytämnestras durch Orest nirgends im Epos zur Sprache kommt. Homer verschweigt bewusst jegliche Rache, die an Klytämnestra auf Grund ihres scheußlichen Verbrechens vollzogen worden sein mag. Orest wird nur als Mörder des Aigisthos erwähnt, und die Erwidern auf Klytämnestra bleibt völlig im Dunkeln. Warum der Dichter auf die vollständige Darlegung des Mythos verzichtet hat, kann nicht rekonstruiert werden, da alle vorgeschlagenen Argumente bloße Vermutungen bleiben. Allerdings kann wohl mit Sicherheit gesagt werden, dass Aischylos – da der stesichoreische Text ebenso fragmentarisch ist – als der erste antike Autor gilt, der sich von der episch-homerischen Tradition entfernt und die Ermordung Klytämnestras in dieser dramatischen Weise thematisiert hat. Warum dieser Umschwung geschieht, erklärt sich durch die Funktion der Tragödie: Ein und derselbe Mythos erwirbt eine völlig andere Darstellung entsprechend der jeweiligen Gattung. In diesem literarischen Rahmen wird die Wahl des Aischylos, Klytämnestra als Mörderin auftreten zu lassen, verständlich.

Bevor wir die Einheit verlassen, betrachten wir noch kurz einen Umstand des trojanischen Feldzuges, der zum gleichen Mythos gehört und zu einem besseren Verständnis seiner Gestaltung durch Aischylos verhilft. In der Parodos des *Agamemnon* kommt das Ereignis mit den zwei Adlern vor⁵⁸, die kurz vor dem Absegeln nach Troja erschienen. Das Bild ist in dieser Form nur bei Aischylos belegt und entspricht dem vertrauten Schlangengleichnis im B 308-332 der *Ilias*⁵⁹. Aischylos

⁵⁸ Peradotto J. J., *The Omen of the Eagles and the ἩΘΟΣ of Agamemnon*, in: Phoenix, Vol. 23, 1969, S. 237-263 (hier 249), sucht, die Metapher mit der Schuld Agamemnons, die er durch Iphigenies Opferung auf sich geladen hat, in Verbindung zu bringen, und über das darin versteckte Wirken der Artemis urteilt er so, „The precise nature of Artemis' demand is a critical adjunct of our interpretation of the omen and must occupy us at this point for the light it throws on Agamemnon's guilt.“. Vgl. ferner Daube, S. 141-150 u. 166-167, Lloyd-Jones, S. 189-190, Zeitlin F. I., *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, in: TAPhA, Vol. 96, 1965, S. 463-508 (hier 473 u. 489), Petrounias, S. 154-155, Sider D., *Stagecraft in the Oresteia*, in: AJPh, Vol. 99, 1978, S. 12-27 (hier 19), Elata-Alster G., *The King's Double Bind: Paradoxical Communication in the Parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: Arethusa, Vol. 18, 1985, S. 23-46 (hier 27), Seaford R., *Homeric and Tragic Sacrifice*, in: TAPhA, Vol. 119, 1989, S. 87-95 (hier 88), Thiel, S. 111-143, Pallantza E., *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Diss., Stuttgart 2005, S. 235-243, und Föllinger, S. 67-71 u. 85-86.

⁵⁹ Heath J., *The serpent and the sparrows: Homer and the parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: CQ, Vol. 49, 1999, S. 396-407, erschöpft in seinem langen und sehr detaillierten Aufsatz die Problematik rund um

berichtet davon, dass sich zwei Adler, die eine Häsin fraßen, den Schiffsanführern auf der rechten Seite offenbarten. Die zwei Adler, V. 115, ὁ κελαινὸς ὃ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς⁶⁰, symbolisieren die zwei Feldherren, also Agamemnon und Menelaos, die zerfleischte Häsin, V. 119, βοσκόμενοι λαγίναν, ist Troja, die bald fallen wird⁶¹. Der Ausdruck, V. 117, χερὸς ἐκ δορυπάλτου (von der Hand, die den Speer schwingt, also von rechtsher), kennzeichnet, dass das Omen günstig ist⁶². Der Seher, V. 123, κεδνὸς δὲ στρατόμαντις, ist zweifellos Kalchas, der ganz deutlich den Fall Trojas voraussagt, V. 126-130, χρόνῳ μὲν ἀργεῖ Πριάμου πόλιν⁶³ πρὸς τὸ βίαιον. Der Tragiker gibt durch dieses Gleichnis seine Meinung über die Prophezeiung von Trojas Untergang an und spielt offenkundig auf die entsprechende Weissagung der *Ilias* an⁶⁴.

Das μέγα σῆμα bei Homer berichtet von einer Schlange, die sich kurz vor der Abfahrt der Flotte offenbarte und alle acht Spatzen mitsamt der Mutter in einem Nest auf einer Platane auffraß. Der δράκων ist das griechische Heer, und die acht νεοσσοί samt der μήτηρ symbolisieren den neunjahrelangen Kampf um Troja. Das Auffressen der Vögel versinnbildlicht die erfolgreiche Belagerung Trojas, und Kalchas – der Seher wird namentlich erwähnt – sucht das Omen so auszulegen, dass die Griechen neun Jahre lang um Troja kämpfen, doch es ihnen erst im zehnten Jahr gelingt, die Stadt zu besiegen, B 328-329, ὡς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτεα αἰρήσομεν εὐρύαγυιαν. Das ist die episch-homerische Darstellung der Prophezeiung über Trojas Fall, die kurz vor dem Aufbruch stattfand.

Man hat es also mit zwei Formen einer und derselben Weissagung zu tun, die in der Tragödie und im Epos andersartig zum Vorschein kommt. Beide

die Allusion, führt die einschlägige Sekundärliteratur an und erkennt das intertextuelle Verhältnis, S. 397, „[...] the tragic imagery owes much in general to Homeric poetry.“. Vgl. auch Furley W. D., *Motivation in the Parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: CP, Vol. 81, 1986, S. 109-121 (hier 114), „Now Aeschylus' audience knew their *Iliad*. Most of them probably knew sizeable portions by heart. They would have recalled the similar portent in *Iliad* 2. 308-19, seen by the Greeks on the first occasion that their army assembled at Aulis.“.

⁶⁰ Thiel, S. 53, bringt wohl mit Recht die Wendung, V. 113, οἰωνῶν βασιλεύς, mit entsprechenden homerischen in Verbindung, „Der vom Chor verwendete Ausdruck paßt nur auf den Adler, den Διὸς ὄρνις (Θ 251) und τελειότατος πετεηνῶν (Θ 247).“.

⁶¹ Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971, S. 205, und vor ihm Blomfield C. J., *Aeschyli, Agamemnon*, Lipsiae 1823, S. 19, und Schneidewin F. W., *Agamemnon*, Berlin 1883, S. 17, sehen eine meiner Meinung nach abwegige Verbindung zwischen dem Vers 120, βλαβέντα λοισθίων δρόμων, und dem homerischen, α 195, ἀλλὰ νῦ τόν γε θεοὶ βλάπτουσι κελεύθου.

⁶² Vgl. B 353, ἀστράπτων ἐπιδέξι', ἐναίσιμα σήματα φαίνων.

⁶³ Über die besondere Bedeutung des Ausdrucks Πριάμου πόλις bei Aischylos vgl. Daube, S. 63-64.

⁶⁴ Möglicherweise setzt Aischylos stillschweigend die allgemeine Prophezeiung des Epos voraus, doch tauchen bei Homer noch zwei entsprechende Gleichnisse auf, die eventuell als Basis für Aischylos dienen könnten, P 674-678, πάντοσε παπταίνων ὡς τ' αἰετός ὦκα λαβῶν ἐξείλετο θυμόν, und X 308-310, οἴμησεν δὲ ἀλείς ὡς τ' αἰετός ἦ πτώκα λαγῶν. Es handelt sich hier um Metaphern, die lediglich die scharfe Sehkraft und die perfekten Jagdfähigkeiten des Adlers auszeichnen, ohne weitere Andeutungen zu machen – vgl. Furley, S. 119-120. Interessant scheint mir die Auffassung Leaf's W., *The Iliad*, Amsterdam 1960², S. 403, der sich über den Vers Φ 252, αἰετοῦ οἰματ' ἔχων μέλανος τοῦ θηρητήρος, äußert, „This at once recalls the famous passage of Aischylos about the two eagles ὁ κελαινὸς ὃ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς.“.

Gotteszeichen weisen trotz der unverkennbaren Unterschiede⁶⁵ eine große Fülle von intertextuellen Bezügen auf. Die aischyleischen Adler entsprechen der homerischen Schlange, die Häsin als Opfer entspricht den Spatzen und ihrer Mutter, das Zerfleischen durch die Raubvögel entspricht dem Auffressen durch das Kriechtief⁶⁶. Kalchas tritt in beiden Fällen in Erscheinung und sucht das Zeichen zu deuten – zwar verzichtet Aischylos auf eine unmittelbare Benennung, doch die Anspielung darauf lässt sich nicht anzweifeln⁶⁷. Eine direkte und eindeutige Prophezeiung über die endgültige Eroberung Trojas ist bei beiden Dichtern vorhanden. Sind auch manche Elemente sehr unterschiedlich – z. B. wird die episch-homerische Schlange von zwei Adlern ersetzt und das Opfer sind keine Spatzen, sondern eine Häsin –, so fallen doch die Funktion und die Bedeutung des Geschehnisses in beiden Werken mit einer erstaunlichen Genauigkeit zusammen.

Nun fragt sich, ob Aischylos die bekannte homerische Voraussagung über den letztendlichen Fall Trojas nach einem Jahrzehnt umschreibt⁶⁸. Der Rahmen seiner Erzählung mag zwar unterschiedlich sein, aber in der Bedeutung und in der Funktion ist kein Unterschied zu bemerken⁶⁹. Diese Feststellung führt wiederum zu der Möglichkeit, dass Aischylos höchstwahrscheinlich eine andere Überlieferung dieses Mythos im Kopf hatte, die er statt der üblichen homerischen ausgewählt hat. Die Varianten in diesem Gebiet – wie zuvor bei der Ermordung Agamemnons – sind zahlreich und zeigen die Verbreitung dieses Mythos und die unterschiedliche Bearbeitung in den antiken literarischen Gattungen auf. Es sollte also nicht mit einer Neuerung bzw. einer persönlichen Erfindung Aischylos' gerechnet werden, sondern viel mehr mit einem anderen Aspekt der gleichen homerischen Voraussage, die nur im *Agamemnon* vorkommt, doch auf eine gewisse epische Quelle, die heute verloren ist, zurückgreift.

Damit schließlich die Entsprechung im Prophezeiungsgleichnis noch deutlicher wird, muss noch darauf hingewiesen werden, welche intertextuelle Beziehung in der Geiermetapher der Verse 50-53 begegnet, wie sie funktioniert und worauf sie abzielt. Der Chor besingt in seinem Einzugslied die Wucht der griechischen Flotte beim Aufbruch in Richtung Troja und vergleicht sie mit der heftigen Bewegung in Gefahr geratener Geier, V. 49-54, τρόπον αἰγυπιῶν

⁶⁵ Vgl. Heath, S. 396, „Aeschylus avoids any direct allusion to this famous portent found in both the *Illiad* (2.299-332) and the *Cypria* (as summarized in Proclus' *Chrestomathy*).“.

⁶⁶ Vgl. Heath, S. 403, „The omen of the eagle and hare – probably invented by Aeschylus – also emphasizes the mother and her loss as found in the sparrow/snake omen in Homer.“.

⁶⁷ Vgl. Heath, S. 404, „Calchas in the *Agamemnon* does not speak as clearly as he does in the Homeric episode.“, und S. 405, „Aeschylus has transformed Calchas' interpretation as well, muddying the comparatively clear waters of the Iliadic model.“. Vgl. ferner Lloyd-Jones H., *Three Notes on Aeschylus' Agamemnon*, in: RhM, Vol. 103, 1960, S. 76-80 (hier 76-78), Zeitlin, S. 466, und Furley, S. 115.

⁶⁸ Vgl. die ähnliche Fragestellung bei Peradotto, S. 243-244.

⁶⁹ Vgl. Heath, S. 399, „By comparing Homer's version of the pre-Trojan events with the three Aeschylean passages – the vulture simile (48-59), the eagle/hare omen (109-57), and the sacrifice of Iphigenia (184-247) – we shall see just why and how the dramatist has incorporated the traditional account into his strikingly different narrative.“.

ὄρταλίχων ὀλέσαντες⁷⁰. Bei Homer gibt es zwei entsprechende Stellen, die sowohl in der *Ilias* als auch in der *Odyssee* vorkommen, Π 428-430, οἱ δ' ὡς τ' αἰγυπιοὶ ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν, und π 216-218, κλαῖον δὲ λιγέως πάρος πετεηνὰ γενέσθαι⁷¹. Der Beleg aus der *Odyssee* vergleicht die Klagen der Geier, deren Küken von den Bauern gewaltsam weggebracht werden, mit den Freudentränen der Wiedererkennung zwischen Odysseus und seinem Sohn. In der *Ilias* geht es im Gegensatz dazu um eine vertraute epische Metapher, die den Angriff und die Kampfgier der Krieger mit dem Herausspringen der Geier aus einer Höhle und deren Angriff gleichsetzt⁷². Aischylos greift höchstwahrscheinlich auf das erste Zitat zurück, während das Nachwirken des zweiten nicht völlig auszuschließen ist⁷³. Daube und Sideras bemerken diesbezüglich die Verschmelzung beider homerischer Abschnitte in das aischyleische Bild⁷⁴. Dies führt zur allgemeinen Feststellung, dass Aischylos in seinen Vogelmetaphern gerne auf homerische Vorbilder anspielt und sie offensichtlich durchscheinen lässt.

⁷⁰ Irrtümlich – trotz der ausreichenden Argumentierung – nimmt Bagordo A., *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern*, Habil., München 2003, S. 42, als Vorbild dieser Stelle die archilocheischen Bruchstücke 172-181 an. Sideras, S. 158, sucht das aischyleische Verb στροφοδινέομαι mit dem homerischen στρεφεδινέομαι in Verbindung zu bringen.

⁷¹ Vgl. Petrounias, S. 129-130, der auch eine homerische Anregung für dieses Bild für möglich hält.

⁷² Whallon W., *Problem and Spectacle. Studies in the Oresteia*, Heidelberg 1980, S. 21-23, hat in Frage gestellt, dass die homerischen und aischyleischen αἰγυπιοὶ Geier seien, und sucht sie vielmehr den αἰετοὶ anzunähern.

⁷³ Auf die unterschiedliche Formulierung der Gleichnisse bei Homer und Aischylos geht detailliert Thiel, S. 37-38, ein.

⁷⁴ Vgl. Daube, S. 99, „Aus beiden Stellen gestaltet Aischylos ein neues einheitliches Bild.“, und Sideras, S. 246-247 (Anm. 13), „Zwei homerische Gleichnisse sind also in ein einheitliches und eindruckvolles Bild zusammengezogen, das eine starke homerische Färbung trägt.“.

5.2 Das dreifache Schema ‚Vater-Mutter-Sohn‘

Als Ergänzung zur vorigen Einheit schließt sich die Untersuchung der Figurenkonstellation jeder mythischen Familie bzw. der Vergleich in der Darstellung der Familie Agamemnons vor der Folie der Familie des Odysseus an¹. Es wurde bereits im Einzelnen dargelegt, was Homer und Aischylos über die Ermordung Agamemnons überliefern. Ebenso wurde erläutert, welche Abweichungen beim Ausführen der Tat festzustellen sind und aus welchen gattungsbedingten Bedürfnissen heraus – mit Hinblick besonders auf die Funktion – sich diese Abweichungen erklären lassen. Die Forschung konzentriert sich fast ausschließlich auf die aischyleische *Orestie* und die homerische *Odyssee* und auf die darin enthaltenen Mythenaspekte. Wenig untersucht blieben bisher diejenigen Personen, die in beiden Werken auftreten, die zwischen ihnen herrschende Personenkonstellation und die entsprechenden intertextuellen Bezüge zwischen der tragischen und epischen Dichtung.

Es ist bei den Personen eine erstaunliche Analogie zu bemerken, die beide mythischen Familien durchläuft: Agamemnon entspricht Odysseus, Klytämnestra entspricht Penelope und Orest entspricht Telemach². Man könnte noch von den Personen sekundärer Wichtigkeit, die nicht unmittelbar zu den Familien gehören, den Aigisthos und die Freier hinzufügen, die eben eine semantische Rolle in der Geschichte spielen und eng mit den Hauptpersonen verknüpft sind³. Es entsteht also ein bemerkenswertes Verhältnis zwischen diesen beiden sehr unterschiedlichen Familien, dass diese in ihrer Konstellation vergleichbar sind. Alle Mitglieder sind durch bestimmte Begebenheiten bzw. durch bestimmte Unternehmungen miteinander verbunden, wodurch sich die Grundlage für eine vergleichbare Analyse bietet.

Eine genaue Personenentsprechung tritt nur in der homerischen *Odyssee* in Erscheinung, in der beide Familien unmittelbar tätig sind. Darüber hinaus findet die Gegenüberstellung auch nur bei Homer statt. Deswegen kann man teilweise mit Recht entgegen, eine parallele Untersuchung der Angehörigen jeder Familie sowohl bei Homer als auch bei Aischylos sei überhaupt unmöglich, da in der *Orestie* das Geschlecht des Odysseus gar nicht zur Sprache kommt. Die Argumentation dieser Untersuchung unterscheidet sich von einem bloßen Vergleich zwischen den Familien und ihren Mitgliedern, da die Fragestellung folgendermaßen lautet: Wie weit lässt

¹ Vgl. Morrison J., *A Companion to Homer's Odyssey*, Westport 2003, S. 40, „Homer's strategy is that every time we hear about Agamemnon, we are meant to compare and contrast his situation with Odysseus' situation.“

² Freilich funktioniert die Entsprechung auch umgekehrt, doch wird hier dieses Schema verfolgt, da der Ausgangspunkt vielmehr die *Orestie* und nicht die *Odyssee* ist, die bloß den Hintergrund bildet. Vgl. Barrett J., *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley / Los Angeles / London 2002, S. 134.

³ Bergmann P., *Der Atridenmythos in Epos, Lyrik und Drama*, Diss., Erlangen 1970, S. 7, erkennt auch dieselben „Personenpaare“ und spricht sogar von einem Festhalten Homers an dieser „Personenkonstellation“.

sich die Rolle durchschauen, die Homer Agamemnon, Klytämnestra und Orest im Vergleich zu Odysseus, Penelope und Telemach verleiht, so dass man es mit einer Analogie – und nicht nur im Rahmen der *Odyssee* – zu tun hat. Zuerst soll die Beziehung untersucht werden, die bei Homer vorhanden ist, und dann versuchen wir, die gewonnenen Auskünfte aus der Atridenseite von den entsprechenden in der *Orestie* in Beziehung zu setzen. Durch dieses Verfahren, d. h. durch vergleichende Betrachtung der homerischen und der aischyleischen Agamemnonfamilie, wird ermittelt, wo Aischylos Homer folgt und wo er von ihm abweicht.

Möglicherweise sind Agamemnon und Odysseus die wichtigsten Persönlichkeiten in diesem Zusammenhang⁴, doch die Relation zwischen den Söhnen und den Ehefrauen ist ebenso bedeutsam und lässt mehrere Schlussfolgerungen dahingehend zu, wie Homer seine Helden ausstattet und hervortreten lässt. Indem den beiden Anführern eine einigermaßen ähnliche Tätigkeit zukommt, zeigt sich die Analogie zwischen Orest und Telemach einerseits und zwischen Klytämnestra und Penelope andererseits als besonders bedeutsam und führt zu einer Menge unterschiedlicher Auslegungen. Der Vergleich der Söhne und der Ehefrauen besitzt hier somit Priorität und verlangt eine ausführlichere Beschäftigung.

Die Parallelisierung Orests und Telemachs fängt bereits im α der *Odyssee* an, ehe Athena in ihren Ermahnungen das konkrete Beispiel erwähnt⁵. So wie Orest durch die Rache bzw. die Ermordung des Mörders seines Vaters die Ordnung wiederherstellt und großen Ruhm erwirbt, reagiert auch Telemach mit dem Plan, die Freier zu vernichten, α 298-300, Ἡ οὐκ ἀίεις, οἶον κλέος ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα⁶. Beide befinden sich in einem schlimmen Zustand, da die Väter fehlen – Agamemnon ist bereits tot und Odysseus ist immer noch unterwegs – und die Usurpatoren sich schon im Palast befinden. Um sich dieser zu entledigen, ist eine mutige Tat notwendig. Orest hat diese schon ausgeführt und den Aigisthos gewaltsam aus dem Palast entfernt. Athena verschweigt die Ermordung Klytämnestras durch Orest völlig und stellt Aigisthos sowohl als Anstifter (δολόμητιν) als auch als Mörder (πατροφονῆα) dar. So etwas würde vielleicht in

⁴ Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlin 1927, hat auch Agamemnon – aber zusammen mit den anderen in der *Odyssee* auftretenden trojanischen Helden – „eine Folie für Odysseus“ genannt.

⁵ Jacoby F., *Die geistige Physiognomie der Odyssee*, in: *Die Antike*, Vol. 9, 1933, S. 159-194 (hier 186), Hölscher U., *Untersuchungen zur Form der Odyssee*, Diss., Berlin 1939, S. 20, und Klingner F., *Über die vier ersten Bücher der Odyssee*, Leipzig 1944, S. 35-36, hatten gesehen, dass schon in der Zeusrede im α 32-43 Orests Rache dem Telemachos beispielhaft vorgestellt werde, aber sie alle haben dann diesen fruchtbaren Gedanken gleich wieder eingeschränkt. Erst Focke F., *Die Odyssee*, in: *Tübinger Beiträge*, Vol. 37, 1943, S. 27, hat ihn energisch aufgegriffen, indem er sagte, es sei eine bedeutsame Neuerung dieses Dichters, dass die Rache an dem gewarnten Übeltäter Aigisthos mit Zeus' Darlegungen auf eine Rechtsgrundlage gestellt sei, auf der auch die Auseinandersetzungen im Schlussgesang der *Odyssee* beruhten, und dass die Zeusrede somit den Schlüssel zum Verständnis der *Odyssee* enthalte.

⁶ Vgl. Hölscher U., *Die Atridensage in der Odyssee*, in: *Festschrift für Alewyn R.*, Hrsg. Singer H. / Wiese v. B., Köln 1967, S. 1-16 (hier 4), „Athenes Mahnrede an Telemach, sich der Freier der Mutter zu entledigen, gipfelt in dem leuchtenden Beispiel des Orestes, den sich Telemach zum Vorbild nehmen soll.“, und Bergmann, S. 7, „[...] stellt Athena Orest als Vorbild für Telemach hin.“.

diesem Augenblick negativ auf das Publikum wirken und das erhabene Bild von Orest schmälern⁷. Und da Athena vorhat, durch Zurückführung auf die Atridensage Telemach zu ermuntern und zu kühnen Unternehmungen anzuspornen, lässt sie das Erschlagen Klytämnestras völlig außer Betracht⁸. Des Weiteren weist auch Nestor in seiner Rede auf Orest hin, in der Absicht seinen Gast zu ermutigen, γ 196-200, ὡς ἀγαθὸν καὶ παῖδα καὶ ὀψιγόνων ἐϋ εἶπη. Der Nachruhm Orests soll der Antrieb Telemachs sein, damit er die unverschämten Freier beseitigt⁹. Menelaos erwähnt im Gegenteil zu Nestor Orest überhaupt nicht, noch nimmt er Bezug auf diesen Teil der Sage, da er vielmehr durch Darlegung seiner Irrfahrten vorhat, bei Telemach die sichere Hoffnung auf die Rückkehr des Vaters zu wecken. Orest dient also häufig am Anfang der *Odyssee* als Vorbild für Telemach, damit er ebenfalls solch eine drastische Lösung gegenüber den Freiern in Angriff nimmt.

Außer Orest, der ein ständiges Paradigma für Telemach bildet, erscheint die Gegenüberstellung Klytämnestras und Penelopes ebenso auffallend¹⁰. Als erster erwähnt bereits Nestor die Verführung Klytämnestras durch Aigisthos und betont ihren anfänglichen Widerstand, der sich schließlich seinen ἀγαθῆσι φρεσί gebeugt wurde (γ 263-266)¹¹. Eindeutiger äußert sich jedoch Agamemnon und unterstreicht voller Hass gegen seine Gattin immer wieder ihren tückischen Charakter, der ihm den Tod brachte. In den zwei Nekyien und hauptsächlich im λ kommt direkt durch seine Worte die Treue Penelopes im Kontrast zur Untreue Klytämnestras zum Vorschein¹². In seiner Unterhaltung mit Odysseus in der Unterwelt stellt er ganz

⁷ Vgl. Olson D. S., *The Stories of Agamemnon in Homer's Odyssey*, in: TAPhS, Vol. 120, 1990, S. 57-71 (hier 61), „At the same time, the goddess neglects to mention Orestes' murder of his mother Clytemnestra. Tensions are emerging on Ithaca between Telemachus and Penelope (I.249-51), but there is no expectation on the boy's part that they will reach the point of bloodshed. The Oresteia Athena presents here is thus carefully tailored to fit the situation she confronts in Odysseus' household, and to accomplish her specific goals there.“

⁸ Ich schließe mich völlig der Erklärung Bergmanns, S. 40, an, der die Ansicht vertritt, „Der Odyssee-Dichter aber war gezwungen, den Muttermord zu verschweigen. Denn die dem Orest zuerteilte Vorbildfunktion für Telemach vertrug nur eine Ermordung des Aigisth.“

⁹ Im Gegensatz dazu glaubt Bona G., *Studi sull' Odissea*, Turin 1966, S. 193, die Worte Nestors seien nur eine allgemeine moralische Ermahnung und nicht eine Aufforderung, die Freier zu verjagen. Von diesen sei noch nicht gesprochen worden. Dagegen lässt sich einwenden, dass Nestor seine Parainese überall versteckt anbringt. Auch hier denkt er bereits an die Freier, denn in γ 211-213, als Nestor sich so plötzlich an die Freier zu erinnern scheint, ist die Vorstellung eindeutig zu erkennen.

¹⁰ Vgl. Klingner, S. 54 (Anm. 59), „Penelope und Klytaimestra sind aufeinander bezogen wie die Geschichte des Odysseus und die Agamemnons überhaupt.“

¹¹ Bergmann, S. 13, erkennt hier eine absichtliche Gleichsetzung Klytämnestras und Penelopes, die mit dem hauptsächlichlichen Vorhaben Nestors, also dem Vergleich des ehemaligen Zustands in Mykene mit dem heutigen in Ithaka, übereinstimmt, „Nestor setzt in γ 266 also offenbar Klytaimestras Gesinnung mit derjenigen Penelopes geradezu gleich!“, und kurz weiter, S. 14, sucht er das Benehmen Klytämnestras mit jenem Penelopes in Verbindung zu bringen, „Penelopes jetzige Reaktion gegenüber den Freiern gleicht dem anfänglichen Widerstand Klytaimestras gegen Aigisth.“

¹² Vgl. Olson, S. 70, „Odysseus' wife Penelope proves herself both the polar opposite of Clytemnestra and her equal. Unlike the Mycenaean queen, she does not give in to sexual temptation and betray her husband with another man (esp. XXIV.199-200), even when her one male guardian is removed (cf. III.267-72).“

deutlich Klytämnestra der Penelope gegenüber und vergleicht die beiden unterschiedlichen Gesinnungen. Er setzt Klytämnestra einem Ungeheuer gleich, λ 427-428, ὡς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός, / ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλῃται, und kurz darauf hebt er die Besonnenheit Penelopes hervor, λ 445-446, λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μῆδεα οἶδε / κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια. Im ω nimmt wiederum Agamemnon diese Gegenüberstellung vor, als er noch einmal von den unterschiedlichen Gesinnungen beider Frauen berichtet, ω 194, ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπέει, und ω 199, οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μῆσατο ἔργα. Eigentlich galt nicht nur bei Homer sondern auch im ganzen griechischen Altertum allgemein Klytämnestra als Symbol des Betrugs, während Penelope hingegen ein Symbol des Glaubens darstellte. Dieses Verhältnis erscheint klar und eindeutig in der Rede Agamemnons, der selbst Opfer dieser Gesinnung war.

Darüber hinaus darf die Entsprechung zwischen Agamemnon und Odysseus nicht unerwähnt bleiben, da beide Helden in unmittelbarem Bezug sowohl auf ihre Söhne als auch auf ihre Gemahlinnen stehen¹³. Zwischen ihnen besteht keine auffallende Beziehung, die einer längeren Erörterung bedürfte, sondern sie stellen den Ausgangspunkt dar, aus dem heraus sich die Geschichte entwickelt. Beide nehmen am trojanischen Feldzug teil, und während ihrer Abwesenheit finden sehr wichtige Ereignisse in ihrem jeweiligen Königreich statt, die sie erst nach ihrer Ankunft erfahren. Eine unmittelbare Gegenüberstellung im Epos fehlt, doch wenn sie zufällig verglichen werden, geschieht dies stets in Bezugnahme entweder auf Orest und Telemach oder auf Klytämnestra und Penelope. Sie sind also zwar das Bindeglied der Familie, aber unter dem Gesichtspunkt selbständiger Persönlichkeiten stellen sie kaum eine richtige Entsprechung dar.

Als letzter Punkt soll die Entsprechung zwischen Aigisthos und den Freiern untersucht werden, die von ebenso großer Bedeutung ist, wie jene zwischen den Söhnen und den Ehefrauen. Sowohl nach dem Auszug Agamemnons als auch nach demjenigen des Odysseus betraten die Usurpatoren den Palast. Freilich gelang es Aigisthos, die Königin zu verführen und neben ihr in Argos zu regieren, während die Freier im Epos immer noch darum kämpfen. Doch diese einzelne Tatsache kann kaum dem generellen Sinn widersprechen und die Analogie in Zweifel setzen. Die Gegenüberstellung von Aigisthos mit den Freiern offenbart sich am deutlichsten in der Mahnrede Athenas, als nämlich die Göttin, um Telemach zu motivieren, an dieses Beispiel erinnert. Der durch die Ermordung des Aigisthos erworbene Ruf Orests soll für Telemach der Antrieb sein, sich erfolgreich an den Freiern zu rächen, α 295-296, ὅπως κε μνηστῆρας ἐνὶ μεγάροισι τεοῖσιν / κτείνης ἢ ἐ δόλω¹⁴ ἢ ἀμφαδόν. Aigisthos gilt in der Telemachie als der ausschließliche Mörder

¹³ Vgl. Powell B. B., *Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus*, in: TAPhA, Vol. 101, 1970, S. 419-431 (hier 424), „Therefore inasmuch as the story of Menelaus-Agamemnon is a structural analogue to the story of Odysseus.“; weiter unten, S. 431, stellt er tabellarisch alle Bezüge zwischen den Heimkehrern Odysseus, Menelaos und Agamemnon auf.

¹⁴ Die List, also dieses so wichtige, aber umstrittene Element bei der Ermordung Agamemnons, erscheint hier wiederum und spielt eine große Rolle in dieser entsprechenden Unternehmung.

Agamemnons, doch die Freier haben noch kein so folgenreiches Verbrechen begangen. Sie sind einfach Eindringlinge, die das Vermögen des Odysseus während seiner Abwesenheit verprassen und permanent Penelope belagern. Trotz aller Unterschiede zwischen Aigisthos und den Freiern, soweit es die Usurpation und die Vergeltung gegen sie betrifft, ist die Parallelität nicht von der Hand zu weisen.

Schauen wir jetzt, wie das bei Homer dargestellte Verhältnis bei Aischylos erscheint, und ob die im Epos geschaffene Parallelität der Familien des Odysseus und des Agamemnon in der Tragödie ebenfalls gestaltet ist.

In der *Odyssee* herrscht von Anfang bis Ende das dreifache Schema Vater-Mutter-Sohn, also Odysseus-Penelope-Telemach, als Hauptmotiv, das alle Handlung in Bewegung setzt. Bereits im ersten Gesang treffen alle Personen zusammen und wecken das Interesse der Zuhörer. Über das Schicksal des Odysseus wird in der Götterversammlung gesprochen (α 28-95), Telemach unterhält sich ausführlich mit Athena über seinen Auftrag, d. h. über die Reise zum Peloponnes (α 155-318), und auch Penelope¹⁵ tritt mit einem traurigen Lied von Phemios kurz in Erscheinung (α 325-359). Im letzten Gesang gibt der gerade verstorbene und in die Unterwelt eingetretene Amfimedon eine Zusammenfassung des ganzen Gedichtes, mit besonderem Hinblick auf das Handeln der Haupthelden, also des Odysseus, der Penelope und des Telemachs (ω 125-190). Die *Odyssee* besingt zwar in groben Umrissen den νόστος des Odysseus als zentrales Thema, doch lässt sie auch die anderen beiden Persönlichkeiten, die ihn wohl begleiten, nicht nur durchscheinen, sondern verleiht ihnen vielmehr eine sehr semantische Rolle.

In der *Orestie* – abgesehen davon, dass Orest als Hauptperson in den beiden letzten Dramen der Trilogie, die ihren Namen diesem Helden verdankt¹⁶, dominiert – teilen sich die drei Familienmitglieder die bedeutendsten Rollen, also Agamemnon, Klytämnestra und Orest. Agamemnon tritt nur im ersten Stück auf, wobei seine Rolle genauso kurz wie sein Leben ist. Trotz des Tragödientitels *Agamemnon* spricht der griechische Titelheld nicht mehr als hundert Verse (und sogar nur in einer Hauptszene)¹⁷ und kommt bald durch seine Ehefrau ums Leben¹⁸. Klytämnestra herrscht im ersten Stück und zieht alle Dramatik auf sich, wohingegen sie in den *Choephoren* hauptsächlich als tragisches Opfer im zweiten Teil hervortritt. Orest gilt schon von Anfang an als der vertriebene Sohn, der an einer späteren Stelle in der Trilogie auftauchen würde, *Agamemnon*, V. 1646-1648, Ὀρέστης ἄρα που βλέπει

¹⁵ Zu einem Überblick über die Stellung Penelopes im Epos verweise ich auf Büchner W., *Die Penelopeszenen in der Odyssee*, in: *Hermes*, Vol. 75, 1940, S. 137-146, Mackay L. A., *The Person of Penelope*, in: *G&R*, Vol. 5, 1958, S. 23-27, und Thornton A., *People and Themes in Homer's Odyssey*, London 1970.

¹⁶ Vgl. Brown A. L., *Eumenides in Greek Tragedy*, in: *CQ*, Vol. 34, 1984, S. 260-281 (hier 268-269), „At first sight the obvious title for either *Cho.* or *Eum.* would be Ὀρέστης, but a title applicable to two plays cannot unambiguously be applicated to either.“

¹⁷ Vgl. die tabellarische Aufstellung der Verse, die jede Person im *Agamemnon* rezitiert, bei Marshall C. W., *Casting the Oresteia*, in: *CJ*, Vol. 98, 2003, S. 257-274 (hier 264).

¹⁸ Lloyd-Jones H., *The Guilt of Agamemnon*, in: *CQ*, Vol. 12, 1962, S. 187-199 (hier 195), hat schon eine gewisse Analogie zwischen dem homerischen und dem aischyleischen Agamemnon festgestellt, „[...] we have here a character of light and shade. This conclusion is confirmed by a comparison of Aeschylus' *Agamemnon* with that of Homer; the two are remarkably alike.“

φάος / ὅπως κατελθὼν δεῦρο πρηνεμενὶ τύχη / ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατῆς φονεύς, und stellt die Hauptperson sowohl der *Choephoren* als auch der *Eumeniden* dar. Schließlich spielt Aigisthos bis zu seiner Ermordung durch Orest (*Choephoren*, V. 869) stets eine sekundäre, aber wichtige Rolle, die bestimmte Züge seines Charakters hervorheben soll.

Agamemnon, ebenso wie Odysseus in der *Odyssee*, erscheint eingereiht in einen Rahmen von νόστος¹⁹. Er ist der schon zehn Jahre lang abwesende Anführer, der nun endlich als Sieger und Eroberer Trojas heimkehrt. Direkt mit seinem Auftritt beeilt er sich, in der Götteranrede die Heimkehr und das gerechte Handeln vor Troja auszusprechen, V. 812-813, νόστου δικαίων θ' ὦν ἐπραξάμην πόλιν / Πριάμου. Freilich wurde seine Ankunft bereits durch den Wächterprolog vorbereitet, also durch das Eintreffen der Flamme, die den endgültigen Fall Trojas versinnbildlichen soll, V. 29-30, εἶπερ Ἰλίου πόλις / ἐάλωκεν, ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων πρόπει. Die Zuschauer wissen schon im Voraus, dass einmal im Verlauf der Tragödie der ausgezogene König auftreten wird, was aber durch die langen Chorlieder und die Heuchelreden der Klytämnestra bis zur Mitte der Tragödie hinauszögert wird. Dies fungiert jedoch als Einleitung oder als Übergang zum Hauptthema, das in der Tat die Rückkehr und Ermordung Agamemnons in der zweiten Hälfte des Dramas ist. Die Erinnerung an Odysseus verdeutlicht Agamemnon selbst, als er nach der allgemeinen Einführung dessen Namen erwähnt, V. 841, μόνος δ' Ὀδυσσεύς. Aischylos hätte wohl einen anderen dem Agamemnon treuen Anführer auswählen können, doch lässt er unmittelbar jenen hervortreten, vor dessen Folie und der seiner Familie die ganze *Orestie* vorgeführt wird²⁰.

Es wäre sicherlich müßig, in der *Odyssee* von νόστος zu sprechen, da das ganze Epos kaum ein anderes Thema behandelt als dieses²¹. Werfen wir trotzdem einen kurzen Blick auf die Stellung des Odysseus im Rahmen dieser Heimkehr und zeigen grob die Bezüge mit Agamemnon auf. Ist das Proömium zu Ende, folgt unmittelbar in einer kurzen Darlegung aller eigentlichen Hindernisse das

¹⁹ Vgl. Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976, S. 232, „Die Idee des νόστος hat Aischylos wohl aus der epischen Tradition übernommen.“

²⁰ Vgl. Daube B., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Diss., Zürich / Leipzig 1938, S. 23 (Anm. 45), „841 wird Odysseus genannt, wohl deshalb, weil auch die Odyssee dessen Schicksal öfters mit dem des Agamemnon vergleicht.“, und Zeitlin F. I., *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, in: TAPhA, Vol. 96, 1965, S. 463-508 (hier 493), „Of all the men who were with him at Troy, the king has words of praise only for Odysseus (A.841), the master deceiver and traditionally the inventor of the wooden horse and the deviser of the marriage ruse to lure Iphigenia to Aulis.“

²¹ Hommel H., *Aigisthos und die Freier*, in: *Sybmola*, Vol. I, Hrsg. Gladigow B., Hildesheim / New York 1976, S. 1-17 (hier 1), bemerkt mit Recht die Gefahr, dass man sich eventuell in der komplizierten Handlung der *Odyssee* verlaufen könnte, „Wir vergessen dabei allzu gern vor der Fülle der bunten Abenteuer, die der Held zu bestehen hat und die er uns größtenteils selber in schlichter und lebendiger Weise erzählt, die eigentliche tragende Handlung des Ganzen: das Epos von Odysseus' Heimkehr und ihrer Bedrohung, die zu Hause und bis zuletzt nicht geringer ist als draußen auf dem Meer, wo Poseidon feindlich gebietet, und als in den fremden Fabelländern, wo die bösen Spukgestalten hausen.“

Nostosmotiv²². Schon nach 10 Versen traditionellen Musenanrufs klingt das beherrschende Heimkehrmotiv kunstvoll in der Gegenmelodie der den nächsten Begleitern versagten Rückkehr auf. Odysseus offenbart sich also von Anfang an als der ewige Heimkehrer – eine im Kopf aller Menschen fest eingeprägte Vorstellung. Die tatsächliche Rückkehr tritt jedoch erst im fünften Gesang ein, als die Nymphe Kalypso Odysseus die Genehmigung gewährt abzusegeln, ε 161, ἤδη γάρ σε μάλα πρόφασσ' ἀποπέμψω, und endet nach einem kurzen Aufenthalt auf der Phäakeninsel mit der endgültigen Ankunft in Ithaka im ν. Odysseus gilt also im Gedächtnis Aller als ein Symbol dessen, der alle Schwierigkeiten überwindet und zurückkehrt. Ein solches Moment darf auch für Agamemnon gelten.

Abgesehen jedoch von dieser offensichtlichen Feststellung ist ein großer Unterschied zwischen beiden mythischen Gestalten festzustellen, der der bisherigen Verknüpfung zu widersprechen scheint. Während im Falle Odysseus' fast alle Missgeschicke nach seiner Ankunft ausgelöscht werden, beginnen diese im Falle Agamemnons erst nach seiner Ankunft. Die Irrfahrten gehören nur zu Odysseus, wohingegen die Ermordung nur Agamemnon trifft²³. Beide Anführer erwartet ein unterschiedliches Schicksal: Die Ankunft in die Heimat bedeutet für den Ersten seine Rettung, und für den Zweiten wird sie zum Verhängnis. Beide kehren nach der Eroberung Trojas heim, doch gerade dieser νόστος ist jeweils völlig anders gestaltet.

Den heimkehrenden Männern sind ihre Ehefrauen gegenübergestellt, die ebenfalls verglichen werden können²⁴. Klytämnestra wurde schon in der *Odyssee* als die listige Gattin dargestellt, die ihren Gatten mit Hilfe ihres Liebhabers brutal erschlägt. Aischylos bewahrt dieses epische Modell und gibt sogar zu, sie zur ausschließlichen Mörderin zu machen. Bevor sie aber zur Mordtat schreitet, äußert sie sich überraschenderweise ganz zärtlich und liebevoll gegenüber ihrem Mann und stellt sich selbst als die treue Ehefrau vor, die ewig auf ihren Ehemann gewartet hat, V. 600-614. Sie sagt sogar, dass es für eine Ehefrau nichts Schöneres gibt, als ihrem vom Krieg heimkehrenden Mann die Türe zu öffnen, V. 601-604, τί γάρ πύλας ἀνοῖξαι, und verwendet dazu manche Ausdrücke (γυναῖκα πιστήν – δωμαίων κύνα – ἐσθλήν ἐκείνω, πολεμίαν τοῖς δύσφοροισιν – τῆς ἀληθείας γέμων u. a.), die die Vorahnungen auf die baldigen Begebenheiten zerstreuen. Freilich sind diese Worte pure Heuchelei und finden weder beim Chor noch bei den Zuschauern Glauben²⁵. Klytämnestra war Agamemnon nicht lange treu und ließ sich schnell von

²² Vgl. Hommel, S. 3, „die ersten 95 Verse des Epos prägen dieses Leitmotiv nach Wort und Sinn durch das Erklängenlassen von νόστος, νοστέω, νόστιμος, νέομαι fast ein dutzendmal ein.“

²³ Vgl. Pallantza E., *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Diss., Stuttgart 2005, S. 255, „Der Krieg setzt sich für den Eroberer Troias zu Hause fort: in seiner direkten Konfrontation mit Klytämnestra, die durch Aischylos auch sprachlich als ein Agon dargestellt wird (940: μάχης, 941: νικᾶσθαι, 942: νίκη), so dass auch auf der rhetorischen Ebene eine Beziehung zum Krieg hergestellt ist.“

²⁴ Vgl. Hölscher, S. 20, „Klytämnestra ist ganz aus dem Gegensatz zu Penelope gesehen.“

²⁵ Vgl. Snell B., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Habil., in: *Philologus*, Supplementband XX, Vol. I, Leipzig 1928, S. 122.

Aigisthos verführen – das weiß jeder in Argos und deshalb kann man diesen Worten keinen Glauben schenken²⁶.

Diese Verstellung Klytämnestras erinnert trotzdem an ihr eigentliches Gegenbild, also an Penelope, auf die in der Tat diese Beschreibung zutrifft. Sie wartete zwanzig Jahre lang auf Odysseus, ohne ihn auch nur einmal zu betrügen. Sie ist ein Symbol der Treue und ihre Haltung war schon im griechischen Altertum vorbildlich. Umkreist von zahlreichen Freiern bleibt die verlassene Frau weiterhin ihrem Ehemann treu und gibt sich keiner Versuchung hin, obwohl sie von verführerisch werbenden Anträgen umgeben ist, die hier noch durch eine Vielzahl von Freiern intensiviert werden und zudem durch das angebliche Verschollensein des Gatten quasi berechtigt scheinen. Sie war all die Jahre hindurch standhaft geblieben, aber die Aussichten ihres Widerstandes mussten notwendigerweise geringer werden, je länger der Verschollene auf sich warten ließ²⁷.

Tatsächlich warten sowohl Klytämnestra als auch Penelope auf ihren Mann, der vom Feldzug gegen Troja zurückkehren sollte, doch weisen sie eine völlig andere Haltung auf, die jede zu unterschiedlichen Unternehmungen antreibt. Die treue Penelope lehnt jeden Verführungsversuch seitens der Freier ab und glaubt immer noch an die Heimkehr ihres Mannes, während Klytämnestra nicht nur Aigisthos als Ehemann annimmt, sondern sogar wagt, ihren Mann am Tag seiner Ankunft zu erschlagen. Zwei Frauen warten darauf, bis ihre Gatten von Troja zurückkommen, aber jede hat etwas anderes vor. Man hat es hier mit demselben Rahmen zu tun, die Vorgänge jedoch in der Entwicklung des Mythos unterscheiden sich stark voneinander, was eine Parallelisierung der beiden weiblichen Gestalten erschwert.

Bei den Söhnen, also im Verhältnis zwischen Orest und Telemach, ist der Fall eindeutiger. Beide erscheinen als Opfer ein und derselben Situation: Während der Abwesenheit ihrer Väter haben sie erlebt, wie die Usurpatoren eindringen und ihre Mütter erotisch bedrängen. Orest wurde aufgrund des tyrannischen Regimes vertrieben und wuchs in Phokida auf²⁸, wohingegen Telemach nur vom gesellschaftlichen Geschehen ausgeschlossen war. Sie sind zwar gleichaltrig und mussten mehr oder weniger die gleichen Demütigungen erdulden, doch ist ihr Ausgangspunkt ein völlig anderer. Orest betätigt sich erst nach der Ermordung seines Vaters und strebt danach, die Tat zu rächen, während Telemach sich des Todes seines Vaters noch nicht sicher ist und deswegen eine Seereise unternimmt, um sich danach zu erkundigen.

²⁶ Dies zeigt die Erwidernng des Chores, die sehr deutlich seine fehlende Überzeugung äußert und die Fortsetzung des Botenberichts ermöglicht, V. 615, αὐτή μὲν οὕτως εἶπε.

²⁷ Ihre Treue hat schon Agamemnon in den Nekyien mit der Untreue seiner Gattin in Vergleich gebracht, der in erster Linie die Gesinnungen beider Frauen gegenübergestellt hat, λ 445-446, λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μήδεα οἶδε / κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια, gegenüber λ 452-453, Ἥ δ' ἐμὴ οὐδέ περ υἱὸς ἐνιπλησθῆναι ἄκοιτις / ὀφθαλμοῖσιν ἔασε. πάρος δέ με πέφνε καὶ αὐτόν, und ω 194, ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπείη, gegenüber ω 199, οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα.

²⁸ Dies gibt Klytämnestra selbst bekannt, um das Erstaunen Agamemnons wegen der Abwesenheit des Sohnes zu besänftigen, V. 880-881, τρέφει γὰρ αὐτόν εὐμενῆς δορύξενος / Στρόφιος ὁ Φωκεύς.

Bei Aischylos taucht Orest erst im zweiten Stück der *Orestie* auf und spricht dort im Prolog. Der bei Aristophanes viel verspottete Vers 3, ἦκω γὰρ εἰς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι,²⁹ kennzeichnet seine Rückkehr aus dem Exil, und die fragmentarisch überlieferte Fortsetzung bis Vers 10 sollte sein Vorhaben, also den Wunsch nach Vergeltung, exponieren. Im Verlauf der Tragödie vollzieht Orest seine Rache erst einmal an Aigisthos und des Weiteren an seiner eigenen Mutter. In den vier ersten, ihm gewidmeten Gesängen der *Odyssee*, also in der so genannten Telemachie, wird die Unternehmungslustigkeit Telemachs geschildert, und der Dichter lässt ihn als Haupthelden hervortreten. Von der Athena ermuntert, α 279, σοὶ δ' αὐτῷ πυκινῶς ὑποθήσομαι, entscheidet er sich, sein Schicksal in seine Hände zu nehmen und zum Peloponnes zu reisen, um Auskünfte über das Schicksal seines Vaters einzuholen. Telemachs Schutzgöttin Athena erinnert hier an Orests Schutzgott Apollo, der ebenso seinen Schützling ermuntert und ihm stets beisteht. Beide werden also durch ihre wagemutigen und gefährlichen Unternehmungen charakterisiert, wodurch ganz eindeutig ihr Gemüt miteinbezogen wird, da sich beide in einem ähnlichen Rahmen bewegen.

Trotz dieser Gemeinsamkeit sind viele Differenzen zwischen beiden Helden zu bemerken, wodurch sie mehr voneinander trennt als miteinander verbindet. Orest ist bereits Waise und unternimmt erst jetzt, also nach dem Tod seines Vaters, den Versuch, die Mörder zu bestrafen und die Ordnung im Atridenpalast wiederherzustellen. Aischylos betont bereits am Anfang der *Choephoren* diesen schlimmen Zustand und unterstreicht die Abwesenheit Orests sowohl beim Mord als auch beim Begräbnis Agamemnons, V. 8-9, οὐ γὰρ παρ' ὧν ὤμιωξα σὸν πάτερ μόνον, / οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾶι νεκροῦ. Alles, was er unternimmt, setzt den Mord an seinem Vater voraus, erst nach seinem Verlust wird der Sohn tätig und verspricht Vergeltung. Im Falle Telemachs dagegen bleibt der Tod des Odysseus zunächst ungewiss, und alle seine Bemühungen drehen sich darum herauszufinden, ob der Vater noch lebt und nach Ithaka zurückkommt. Er wuchs mit diesen Zweifeln auf und beschließt nun als Erwachsener, eine Seereise auf den Spuren seines Vaters zu unternehmen und nach ihm zu suchen. Es kann also festgestellt werden, dass Orest und Telemach unter fast gleichen Rahmenbedingungen handeln, aber der Ausgangspunkt und ihre Unternehmungen sind so unterschiedlich, dass beide Helden kaum vergleichbar sind.

Der feige Aigisthos der *Orestie* weicht kaum von den kraftmeierischen Freiern der *Odyssee* ab, da sie sich mehr oder weniger in derselben Situation befinden. In der Abwesenheit der Könige während des trojanischen Feldzugs drangen sie in den Palast ein und näherten sich der Königin, um diese für sich zu gewinnen. Wegen dieses niederträchtigen Benehmens werden beide Parteien stetig von den Dichtern als Feiglinge bezeichnet, die über ihre Kraft nur neben einem Weib prahlen können³⁰. Aischylos äußert sich ganz deutlich und mit Abscheu über Aigisthos, den er im

²⁹ Vgl. Aristophanes, *Ranae*, V. 1119-1169.

³⁰ Zur Aigisthos' Amoralität in der Tragödie allgemein vgl. Pallantza, S. 217-219.

Agamemnon λέοντ' ἀναλκιν (V. 1224) und ἀλέκτωρ ὥστε θηλείας πέλας (V. 1671)³¹ nennt, und in den *Choephoren* einer Frau ähneln lässt, V. 304, δυοῖν γυναικοῖν³². In der *Odyssee* fehlen solche Charakterisierungen des Aigisthos völlig, und der Dichter bewahrt stets einen neutralen Standpunkt dieser Figur gegenüber. Die Freier dagegen erfreuen sich nicht der gleichen Behandlung und gelten vielmehr als ἀγήνορες, ὑπερφίαλοι und ὑπέροβιον ὕβριν ἔχοντες. Beide stellen also gewissermaßen die gleichen negativen Charakterzüge dar und eingehend offenbaren diese in ein und derselben Gemütsverfassung. Während es jedoch Aigisthos gelingt, Klytämnestra für sich einzunehmen und den verlassenen Thron zu besteigen, müssen die Freier aufgrund Penelopes Widerstands weiterhin permanent darum kämpfen. Aigisthos erscheint in der *Orestie* als der neue König von Argos, in dessen Händen schon seit langem die Regierung liegt³³. Die Freier bleiben im Gegenteil dazu reine Kandidaten, die der Penelope zur Verfügung stehen, falls sie sich entscheiden sollte, ihren verschollenen Mann zu vergessen und ihr Leben weiterzuführen. Der Ausgangspunkt fällt also in beiden Fällen zusammen, aber die Ergebnisse sind sehr unterschiedlich, eine Tatsache, die an der Ähnlichkeit zwischen den Usurpatoren zweifeln lässt.

³¹ Vgl. Petrounias, S. 139-140.

³² Über das Verhältnis zwischen Aigisthos und Klytämnestra bei Aischylos im Vergleich zu Homer urteilt Peradotto J. J., *The Omen of the Eagles and the ἩΘΟΣ of Agamemnon*, in: Phoenix, Vol. 23, 1969, S. 237-263 (hier 249), „Aeschylus, again departing significantly from the Homeric tradition, makes it quite clear in the feeble character of Aegisthus, effeminate foil to the masculine Clytemnestra, that the crime of Atreus, though a contributing factor, is not a sufficient cause of what follows.“.

³³ Dies erfährt man erst im Prolog des Wächters im *Agamemnon*, der auf die verwerfliche Verwaltung hinweist, V. 19, οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένον.

Schlussbetrachtung

An dieser Stelle seien noch einmal die wichtigsten Schlussfolgerungen bzw. Untersuchungsergebnisse zur szenischen Intertextualität zwischen Homer und Aischylos dargestellt. In einer umfassenden Darlegung aller homerischen Szenen bei Aischylos und durch eine ausführliche Beweisführung wurde einerseits die Anlehnung der aischylaischen Tragödie an das homerische Epos nachgewiesen und andererseits der Homer-Bezug auf einer breiteren und tiefergehenden Ebene verdeutlicht. Aischylos greift nicht nur durch Wörter, Wendungen und Bilder auf Homer zurück, sondern auch durch ganze Szenen, die eine zugrunde liegende epische Vorlage voraussetzen. Die Hervorhebung einzelner Vokabeln oder gemeinsamer Ausdrücke ist erst dann von großer Bedeutung und lässt viele Rückschlüsse zu, wenn sie zu einem übergeordneten Rahmen, also zu einer Szene, gehören. Wichtigkeit ersten Ranges kommt also der Entsprechung der Szenen und der Möglichkeit einer Gegenüberstellung überhaupt zu, und erst danach folgt die sprachliche Allusion, um die Intertextualität zu untermauern bzw. zu beweisen. Die bisherige Aischylos-Forschung und vor allem die Abhandlungen, die die Homer-Bezüge untersuchten, übersahen dieses Verweisungsgeflecht ganzer Szenen und begnügten sich fast ausschließlich mit lexikalischen Anklängen. Eine sekundäre Ähnlichkeit kann jedoch in den meisten Fällen nichts beweisen und erwirbt nur bezüglich einer primären Analogie eine besondere Funktion. Daher ist dazu die Parallelität zwischen vergleichbaren Szenen viel wichtiger und spricht direkt für eine bewusste und absichtliche Anspielung auf ein älteres Modell.

Was auf den ersten Blick auffällt, ist die Tatsache, dass die homerischen Szenen, die Aischylos zum Umschreiben bzw. zum Einbetten auswählte, sehr berühmte Szenen sind, wie etwa die Nekyia oder der Abschied Hektors und Andromaches oder die Beschreibung von Achills Schild, mit denen sicherlich die Mehrheit des athenischen Publikums im 5. Jahrhundert v. Chr. sehr vertraut war. Dieses Faktum führt zur Behauptung, dass die Zuschauer nicht nur die Anspielung auf das Epos verstanden sondern auch weitere Bezüge erkannten. Man kann durch solch eine Einbettung Homers in die Tragödie zudem erschließen, welche epischen Szenen in der Zeit des Aischylos, also in demokratischem Athen der klassischen Zeit, besonders beliebt waren.

Darüber hinaus und als Ergänzung der vorangehenden These ergibt sich die Überlegung, dass sowohl die homerischen als auch die aischyleischen Szenen abgrenzbar sind und deswegen – unter bestimmten Vorbedingungen – als selbstständige Einheiten betrachtet werden können. Die gegenübergestellten Szenen besitzen eine gewisse Autonomie und dürfen vom übrigen Text abgetrennt und separat untersucht werden. Man hat es sozusagen bei beiden Dichtern mit eigenständigen Szenen zu tun, die trotz der Einheitlichkeit des Gedichtes selbstständige Einheiten bilden. Sie werden gleichartig durchgeführt, veranlassen dieselben Gedanken und behandeln dieselben Themen. Sie erlauben also eine gleichrangige Betrachtung und erfordern geradezu eine Gegenüberstellung.

Des Weiteren ist festzustellen, dass die homerischen Szenen hauptsächlich in den kriegerischen Stücken des Aischylos im Überfluss vorhanden sind. Die *Perser* und die *Sieben gegen Theben* enthalten eine große Menge an Szenen, die offensichtlich auf Homer und namentlich auf die *Ilias* hinweisen¹. In beiden Dramen in ihrem ganzen Ausmaß ist ein ständiges Zurückgreifen auf das Epos zu beobachten, wodurch dieses an einigen Stellen eindeutig zutage tritt. Die Darstellung und die Beschreibung des Krieges in der *Ilias* bilden also die Grundlage für die Schilderung eines entsprechenden Kampfes in diesen beiden Tragödien.

Fernerhin hat die Intertextualität vielmehr mit einer Gegenüberstellung von gleichen Szenen als mit einem Vergleich zu tun, denn ein Vergleich setzt immer eine Beziehung zwischen Urschrift und Abschrift voraus. Demzufolge sollte der Begriff ‚Abschrift‘ vermieden werden, da es sich um keine enge und treue Nachbildung der homerischen Vorlage handelt. Stattdessen ist der Begriff ‚Umschreibung‘ bzw. ‚Umgestaltung‘ zu bevorzugen, da Aischylos die homerischen Szenen weiter bearbeitet und mit einer ganz anderen Färbung bereichert hat. Eine parallele Betrachtung der Szenen ist dennoch hilfreich, die Ähnlichkeiten und die Unterschiede, also die darunter liegenden Bezüge, im Aufbau und in der Funktion an die Oberfläche zu bringen.

Zudem erfolgt der Homer-Bezug fast in jeder Einheit auf die gleiche Weise, da stets zwei oder drei Knotenpunkte vorhanden sind, die die Intertextualität erweisen und in denen auch meist die Abweichungen vom epischen Modell enthalten sind. Außerdem verstärken und bestätigen die Ähnlichkeiten sekundärer Wichtigkeit die Allusion. Aischylos bewahrt die bedeutendsten Elemente der homerischen Szenen, die eine Gegenüberstellung erlauben und reichert seine Szenen stets mit zahlreichen epischen Eigenschaften an, wodurch jeder Zweifel gelöscht wird.

Es kann sein, dass die Allusion in erster Linie durch die Entsprechung im Rahmen, also im Inhalt und im Aufbau, bemerkbar wird, aber vor allem verrät die narrative Technik die Intertextualität. Die äußerliche Analogie ist die unentbehrliche Voraussetzung für die Annahme einer Beziehung, doch erst die tiefergehende Verbindung durch die gleiche Erzähltechnik beweist die tatsächliche Relation. Epische und dramatische Narrationstechnik stoßen also in einer an Homer angelehnten Szene des Aischylos aufeinander und kennzeichnen im Zusammenhang mit den übrigen Bezügen die enge Verknüpfung.

Nebenbei übernimmt die tragische Szene nicht alle Eigenschaften der epischen, sondern wählt nur diejenigen aus, die wirkungsmächtig sind. Manche auffallenden Knotenpunkte verbinden beide Szenen miteinander, und manche anderen Abweichungspunkte trennen sie voneinander. Was jedoch die aischyleische Szene vorzuweisen hat, ist eine ganz neue, eine individuelle Funktion, die in der homerischen Szene völlig fehlt. Es handelt sich um eine allgemeine Umwandlung

¹ Über die *Perser* bemerkt auch Garner R., *From Homer to Tragedy*, London / New York 1990, S. 22-23, „They [the Homeric echoes] also follow a pattern which seems to hold true for tragedy as a whole: there are about twice as many imitations or allusions to the *Iliad* as to the *Odyssey*, and the Iliadic references tend to be crisper and more suggestively allusive.“

der Funktion der Vorbildszene, damit sie zu den Verhältnissen und den Bedingungen einer neuen Gattung passt. Als Ergänzung dazu darf man hinzufügen, dass Aischylos mit seinen homerischen Szenen auf etwas anderes abzielt, als es vorher bei Homer mit der gleichen Szene der Fall war.

Schließlich ist Homers Dichtung immer die Fläche, auf der sich Aischylos' Dichtung vielfältig widerspiegelt. Im ganzen Dichterwerk des Tragikers im Allgemeinen und in den dem Epos entnommenen Szenen im Besonderen ist Homer stets anwesend und sein Einfluss ist mannigfaltig. Die Epen bilden immer den geistigen Hintergrund, der durch offenkundige Anspielungen mitgelesen werden muss, und sie sind die Inspirationsquelle, die jeder neuen Gestaltung zugrunde liegt. Nach dieser Überlegung lassen sich die homerischen Szenen bei Aischylos nicht unabhängig von der epischen Vorlage verstehen, sondern erwerben ihre umfassende Wirkung nur durch Miteinbeziehung des epischen Modells.

Dies sind die wichtigsten Resultate, zu denen die vorliegende Arbeit geführt hat. Wie bereits erwähnt liegt der Bezug zwischen Homer und Aischylos nicht nur, wie allgemein angenommen wird, in einer bloßen Analogie im Wortschatz. Die meisten Homer-Bezüge bei Aischylos zeigen nicht nur einen bewussten und beabsichtigten Hinweis auf das Epos, sondern gehören gerade zu einem einheitlichen Ganzen, das einer vollständigen homerischen Szene entspricht. Aischylos verleiht seiner Dichtung damit eine epische Nuance und intendierte möglicherweise seine Tragödie in eine Reihe mit den homerischen Epen zu stellen. Dieser Nachhall epischer Poesie und des heroischen Einschlags des Epos führt zu einer ganz besonderen Überlegung hinsichtlich des ältesten der großen Tragiker. Aischylos' Vorbild war anscheinend nicht nur der episch-homerische Wortschatz, sondern höchstwahrscheinlich intendierte er, ganze homerische Szenen nachzuahmen. Außer den Anklängen auf der Sprachebene verstand Aischylos unter *τεμάχη* genau diese entnommenen und in sein Werk integrierten homerischen Szenen, die unter anderem die starke Affinität im Stoff zu erweisen vermögen.

Literaturverzeichnis

Sofern nicht anders angegeben, wird Aischylos nach der Ausgabe von West L. M., *Aeschyli, Tragoediae*, Stuttgart 1990, und Homer nach derjenigen von West L. M., *Homeri, Ilias*, Vol. I-II, Stuttgart / Leipzig 1998-2000, und Mühlh v. d. P., *Homeri, Odyssea*, Basel 1946, zitiert.

Kommentare

- Broadhead H. D., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960
Groeneboom P., *Aischylos' Perser*, deuts. Übers., Göttingen 1960
Roussel L., *Eschyle, Les Perses*, Montpellier 1960
Romilly d. J., *Eschyle, Les Perses*, Paris 1974
Belloni L., *Eschilo, I Persiani*, Milano 1988
Hall E., *Aeschylus, Persians*, Warminster 1997
Groeneboom P., *Aeschylus' Zeven tegen Thebe*, Amsterdam 1966²
Lupas L. / Petre Z., *Commentaire aux „Sept contre Thèbes“ d'Eschyle*, Bucuresti / Paris 1981
Hutchinson G. O., *Aeschylus, Septem contra Thebas*, Oxford 1985
Garvie A. F., *Aeschylus' Supplices*, Cambridge 1969
Lawson J. C., *The Agamemnon of Aeschylus*, Cambridge 1932
Fraenkel E., *Aeschylus' Agamemnon*, Vol. II, Oxford 1950
Denniston J. D. / Page D., *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford 1957
Groeneboom P., *Aeschylus' Agamemnon*, Amsterdam 1966²
Tucker T. G., *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge 1901
Groeneboom P., *Aeschylus' Choephoroi*, Groningen 1949
Bowen A., *Aeschylus, Choephoroi*, Bristol 1986
Garvie A. F., *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford 1986
Groeneboom P., *Aeschylus' Eumeniden*, Groningen 1952
Podlecki A. J., *Aeschylus, Eumenides*, Warminster 1989
Sommerstein H. A., *Aeschylus, Eumenides*, Cambridge 1989
Rose H. J., *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Vol. I-II, Amsterdam 1958

Sekundärliteratur

- Adkins A. W. H., *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*, Chicago 1985
Albrecht F., *Kampf und Kampfschilderung bei Homer*, Vol. II, Naumburg 1895
Alexanderson B., *Darius in the Persians*, in: *Eranos*, Vol. 65, 1967, S. 1-11
Alexiou M., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974
Allen W. T., *The Euripidean Catalogue of Ships*, in: *CR*, Vol. 15, 1901, S. 346-350
Allen W. T., *The Homeric Catalogue of Ships*, Oxford 1921
Allen G., *Intertextuality*, London / New York 2000

- Alsina J., *Observaciones sobre la figura de Clitemestra*, in: *Emerita*, Vol. 27, 1959, S. 297-321
- Anderson J. K., *Parthenopaios*, in: *AJA*, Vol. 75, 1971, S. 191-192
- Anderson M., *The Imagery of the Persians*, in: *G&R*, Vol. 19, 1972, S. 166-174
- Arend W., *Die typischen Scenen bei Homer*, Diss., Berlin 1933
- Arnott P., *Greek Scenic Conventions in the fifth Century b. c.*, Oxford 1962
- Avery C. H., *Dramatic Devices in Aeschylus' Persians*, in: *AJPh*, Vol. 85, 1964, S. 173-184
- Bachtin M., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt 1979
- Bacon H. H., *The Shield of Eteokles*, in: *Arion*, Vol. 3, 1964, S. 35
- Bagordo A., *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern*, Habil., München 2003
- Baldry H. C., *The Dramatization of the Theban Legend*, in: *G&R*, Vol. 3, 1956, S. 24-37
- Barrett J., *Narrative and the Messenger in Aeschylus' Persians*, in: *AJPh*, Vol. 116, 1995, S. 539-557
- Barrett J., *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley / Los Angeles / London 2002
- Barrett J., *Aeschylus*, in: *Mnemosyne*, Vol. 257, 2004, S. 235-254
- Barthes R., *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hrsg. Jannidis F., Stuttgart 2000
- Bassi D., *Il nunzio nella tragedia greca*, in: *Rivista di filologia e di istruzione classica*, Vol. 27, 1899
- Bechtel F., *Lexilogus zu Homer*, Halle 1914
- Becker A. S., *The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description*, in: *AJPh*, Vol. 111, 1990, S. 139-153
- Becker A. S., *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Boston 1995
- Belmont D. E., *Telemachus and Nausicaa: A Study of Youth*, in: *CJ*, Vol. 63, 1967, S. 1-9
- Benardete S., *Two Notes on Aeschylus' Septem*, in: *WS*, Vol. 80-81, 1967-1968, S. 22-30 u. 5-17
- Bergk T., *Griechische Literaturgeschichte*, Vol. III, Hrsg. Hinrichs G. L., Berlin 1884
- Bergmann P., *Der Atridenmythos in Epos, Lyrik und Drama*, Diss., Erlangen 1970
- Bergson L., *Episches in den ῥήσεις ἀγγελικαί*, in: *RhM*, Vol. 102, 1959, S. 9-39
- Bethe E., *Thebanische Heldenlieder*, Leipzig 1891
- Beye R. C., *A new meaning for Ναῦς in the Catalogue*, in: *AJPh*, Vol. 82, 1961, S. 370-378
- Beye R. C., *Omeric Battle narrative and catalogues*, in: *HSPH*, Vol. 68, 1964, S. 345-373
- Bill C. P., *The Location of the Palace of the Atridae in Greek Tragedy*, in: *TAPhA*, Vol. 61, 1930, S. 111-129
- Björck G., *Die Schicksalswaage*, in: *Eranos*, Vol. 43, 1925, S. 58-66
- Blasina A., *Eschilo in scena. Drama e spettacolo nell' Oresteia*, Stuttgart / Weimar 2003
- Blomfield C. J., *Aeschyli, Agamemnon*, Lipsiae 1823
- Bock M., *Die Schlange im Traum der Klytimestra*, in: *Hermes*, Vol. 71, 1936, S. 230-236
- Böhme R., *Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*, Basel / Stuttgart 1956

- Bona G., *Studi sull' Odissea*, Turin 1966
- Bonanno M. G., *L'Allusione necessaria*, Roma 1990
- Bouché-Leclercq A., *Histoire de la divination dans l'antiquité*, Vol. I, Bruxelles 1963
- Bowra C. M., *Pindar, Pythian XI*, in: CQ, Vol. 30, 1936, S. 129-141
- Bradeen W. D., *The Athenian Casualty Lists*, in: CQ, Vol. 19, 1969, S. 145-159
- Braun M., *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*, Diss., Tübingen 1998
- Bremer J. M., *Why Messenger-Speeches?*, in: *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*, Hrsg. Bremer J. M. / Radt S. L. / Ruijgh C. J., Amsterdam 1976, S. 29-48
- Brodersen K. / Zimmermann B., *Antike Mythologie*, Stuttgart / Weimar 2005
- Broich U. / Pfister M., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985
- Brommer F., *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973³
- Brown A. L., *The End of the Seven against Thebes*, in: CQ, Vol. 26, 1976, S. 206-219
- Brown A. L., *Eteocles and the Chorus in the Seven against Thebes*, in: *Phoenix*, Vol. 31, 1977, S. 300-318
- Brown A. L., *Eumenides in Greek Tragedy*, in: CQ, Vol. 34, 1984, S. 260-281
- Bruit-Zaidman L., *La voix des femmes: les femmes et la guerre dans Les Sept contre Thèbes*, in: *Mélanges Etienne Bernard*, Hrsg. Fick N. / Carrière J. -C., Besançon / Paris 1991, S. 43-54
- Büchner W., *Die Penelopeszenen in der Odyssee*, in: *Hermes*, Vol. 75, 1940, S. 137-146
- Büchenschütz B., *Traum und Traumdeutung im Altertum*, Wiesbaden 1967
- Buffiere F., *Heraklite, Allegories d' Homere*, Paris 1962
- Burchhardt J., *Griechische Kulturgeschichte*, Vol. III, Berlin / Stuttgart
- Burkert W., *Die orientalische Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg 1984
- Burkert W., *Seven against Thebes: An oral tradition between Babylonian Magic and Greek Literature*, in: *Kleine Schriften*, Vol. I (Homeric), Hrsg. Riedweg C., Göttingen 2001, S. 150-165
- Burkhardt H., *Die Archaismen des Euripides*, Progr. Bückeburg 1906
- Burnett A., *Curse and Dream in Aeschylus' Septem*, in: GRBS, Vol. 14, 1973, S. 343-368
- Burr V., *Νεῶν Κατάλογος, Untersuchung zum homerischen Schiffskatalog*, in: *Klio*, Beiheft 39, Leipzig 1944
- Bury J. B., *The End of the Odyssey*, in: JHS, Vol. 42, 1922, S. 1-15
- Caldwell R. S., *The Pattern of Aeschylean Tragedy*, in: TAPhA, Vol. 101, 1970, S. 77-94
- Caldwell R. S., *The Misogyny of Eteocles*, in: *Arethousa*, Vol. 6, 1973, S. 197-231
- Calhoun M. G., *The Art of formula in Homer – ἔπεα πτερόεντα*, in: CP, Vol. 30, 1935, S. 215-227
- Cameron D. H., *The Debt of Earth in the Seven against Thebes*, in: TAPhA, Vol. 95, 1964, S. 1-8
- Cameron D. H., *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Paris 1971
- Campbell A. Y., *The Opening Period of the Agamemnon*, in: CR, Vol. 50, 1936, S. 51-54
- Chase G. H., *The Shield Devises of the Greeks*, in: HSCP, Vol. 13, 1902, S. 61-127

- Clarke H. W., *The Art of the Odyssey*, New Jersey 1967
- Clifton G., *The Mood of the „Persai“ of Aeschylus*, in: G&R, Vol. 10, 1963, S. 111-117
- Cohen M. I., *The Hesiodic Catalogue of Women and the Megalai Ehoiai*, in: Phoenix, Vol. 40, 1986, S. 127-142
- Collard C., *Euripides, Supplices*, Vol. II, Groningen 1975
- Conacher D. J., *Aeschylus' Oresteia*, Toronto 1987
- Cook M. R., *The Date of the Hesiodic Shield*, in: CQ, Vol. 31, 1937, S. 204-214
- Cook M. R., *Two notes on the Homeric Catalogue*, in: SMEA, Vol. 2, 1967, S. 103-109
- Costa C. D. N., *Plots and Politics in Aeschylus*, in: G&R, Vol. 9, 1962, S. 22-34
- Court B., *Die dramatische Technik des Aischylos*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1994
- Coxon H. A., *Persica*, in: CQ, Vol. 8, 1958, S. 45-53
- Crosby N. E., *Odyssey δ 536-537*, in: CP, Vol. 18, 1923, S. 72-73
- Culler J., *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca 1981
- D'Arms F. / Hulley K., *The Oresteia-Story in the Odyssey*, in: TAPhA, Vol. 77, 1946, S. 207-213
- Daube B., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Diss., Zürich / Leipzig 1938
- Dawe R. D., *Inconsistency of plot and character in Aeschylus*, in: PCPhS, Vol. 189, 1963, S. 21-62
- Dawe R. D., *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Diss., Cambridge 1964
- Dawe R. D., *The End of the Seven against Thebes*, in: CQ, Vol. 17, 1967, S. 16-28
- Deichgräber K., *Die Persertetralogie des Aischylos*, Mainz 1974
- Deubner L., *Ololyge und Verwandtes*, Berlin 1941, S. 22-23
- Deubner L., *Oedipusprobleme*, in: Kl. Schr., Hrsg. Deubner O., Königstein 1982, S. 635-677
- Devereux G., *Dreams in Greek Tragedy*, Berkley / Los Angeles 1976
- Diels H. / Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Vol. I, Berlin 1951(6)
- Diggle J., *Notes on the Agamemnon and Persae of Aeschylus*, in: CR, Vol. 18, 1968, S. 1-4
- Diller H., *Der vorphilosophische Gebrauch von κόσμος und κοσμεῖν*, in: Festschr. Snell B., München 1956, S. 47-60
- Dodds E. R., *Morals and Politics in the Oresteia*, in: PCPhS, Vol. 6, 1960, S. 19-31, bzw. *Die Rolle des Ethischen und des Politischen in der „Orestie“*, in: Wege zu Aischylos, Vol. II, Hrsg. Hommel H., Darmstadt 1974, S. 149-172
- Drews R., *Argos and Argives in the Iliad*, in: CP, Vol. 74, 1979, S. 111-135
- Dühning I., *Klytāimēstra – νηλής γυνά. A study of the Development of a Literary Motif*, in: Eranos, Vol. 41, 1943, S. 91-123
- Dumotier J., *Les images dans la poésie d' Eschyle*, Diss., Paris 1935
- Earle M. L., *Of the Prologue of The Agamemnon*, in: CR, Vol. 17, 1903, S. 102-105
- Earp F. R., *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948
- Easterling P. E., *Presentation of Character in Aeschylus*, in: G&R, Vol. 20, 1973, S. 3-19
- Easterling P. E., *Women in Tragic Space*, in: BICS, Vol. 34, 1987, S. 15-26
- Ebbott M., *The list of the War Dead in Aeschylus' Persians*, in: HSPh, Vol. 100, 2000, S. 83-96

- Eder B., *Noch einmal: der homerische Schiffskatalog*, in: *Der neue Streit um Troia*, Hrsg. Ulf C., München 2003, S. 287-308
- Edwards M. W., *Type-Scenes and Homeric Hospitality*, in: *TAPhA*, Vol. 105, 1975, S. 51-72
- Edwards M. W., *The Structure of Homeric Catalogues*, in: *TAPhA*, Vol. 110, 1980, S. 81-105
- Egan R. B., *The Assonance of Athena and the Sound of the Salpinx: „Eumenides“ 566- 571*, in: *CJ*, Vol. 74, 1979, S. 203-212
- Egan R. B., *On the Relevance of Orestes in Pindar's Eleventh Pythian*, in: *Phoenix*, Vol. 37, 1983, S. 189-200
- Elata-Alster G., *The King's Double Bind: Paradoxical Communication in the Parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: *Arethusa*, Vol. 18, 1985, S. 23-46
- Erbse H., *Zur Exodos der Sieben (Aisch. Sept. 1005-1078)*, in: *Serta Turyniana*, Urbana 1974
- Erbse H., *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos*, Berlin / New York 1986
- Erdmann G., *Der Botenbericht bei Euripides*, Diss., Kiel 1964
- Farnham F., *Achilles' Shield: Some Observations on Pope's Iliad*, in: *PMLA*, Vol. 84, 1969, S. 1571-1581
- Faust M., *Die Künstlerische Verwendung von kuōn „Hund“ in den homerischen Epen*, in: *Glotta*, Vol. 48, 1970, S. 8-31
- Fenik B., *Typical Battle Scenes in the Iliad*, Wiesbaden 1968
- Ferrari W., *L' Oresteia di Stesicoro*, in: *Athenaeum*, Vol. 16, 1938, S. 1-37
- Fiedler H., *Die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie*, Diss., Bamberg 1914
- Fiedler K., *Der Schluß der Odyssee*, Diss., Marburg 1957
- Finkelberg M., *Ajax's Entry in the Hesiodic Catalogue of Women*, in: *CQ*, Vol. 38, 1988, S. 31-41
- Fischer U., *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos*, Diss., Hildesheim 1965
- Fischl J., *De nuntiis tragicis*, in: *Dissertationes philologicae Vindobonenses*, Vol. 10, 1910
- Fisher N. R. E., *Hybris*, Warminster 1992
- Fittschen K., *Der Schild des Achilleus*, Göttingen 1973
- Flashar H., *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Diss., Berlin 1958
- Focke F., *Die Odyssee*, in: *Tübinger Beiträge*, Vol. 37, 1943
- Focke F., *Katalogdichtung im B der Ilias*, in: *Gymnasium*, Vol. 57, 1950 S. 256-273
- Föllinger S., *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Habil., Göttingen 2003
- Fowler B. H., *Aeschylus' imagery*, in: *C&M*, Vol. 28, 1967, S. 1-74
- Fowler D. P., *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, in: *JRS*, Vol. 81, 1991, S. 25-35
- Fraenkel E., *Zum Schluss der Sieben gegen Theben*, in: *Mus. Helv.*, Vol. 21, 1964
- Fraenkel E., *Aeschylea*, in: *Kleine Beiträge*, Vol. I, Roma 1964, S. 265-271

- Fraenkel E., *Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aischylos*, in: Kleine Beiträge, Vol. I, Roma 1964, S. 273-328
- Fraenkel J. J., *Hybris*, Diss., Utrecht 1941
- Fränkel H., *Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur*, in: Nachr. d. Gött. Ges. d. W. (philos.-hist.), 1924
- Fränkel H., *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1977²
- Franklin S. B., *Traces of Epic Influence in the Tragedies of Aeschylus*, Diss., Baltimore 1895
- Franz J., *Die Didaskalie zu Aischylos Septem contra Thebas*, Berlin 1848
- Friedrich W. H., *Schuld, Reue und Sühne der Klytaimestra*, in: Vorbild und Neugestaltung, Göttingen 1967
- Fritz v. K., *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin 1962
- Furley W. D., *Motivation in the Parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: CP, Vol. 81, 1986, S. 109-121
- Gagarin M., *Aeschylean Drama*, Berkeley 1976
- Gantz T., *The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups*, in: AJPh, Vol. 101, 1980, S. 133-164
- Garner R., *From Homer to Tragedy*, London / New York 1990
- Garson R. W., *Aspects of Aeschylus' Homeric Usages*, in: Phoenix, Vol. 39, 1985, S. 1-5
- Genette G., *Einführung in den Architext*, Stuttgart 1990
- Genette G., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt 1992
- Genette G., *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt 1993
- Gerber D. E., *Pindar, Pythian 11*, in: GRBS, Vol. 24, 1983, 21-26
- Gerlach W., *Staat und Staatsschiff*, in: Gymnasium, Vol. 48, 1937, S. 127-139
- Germar R. / Krumeich R., *Aischylos, Proteus*, in: Das griechische Satyrspiel, Hrsg. Krumeich R. / Pechstein N. / Seidensticker B., Darmstadt 1999, S. 179-181
- Gigli M., *Dell' imitazione omerica di Eschilo*, in: Rivista Indo-Greco-Italica, Vol. 12, 1928
- Goetsch S., *Playing against the Text: „Les Atrides“ and the History of Reading Aeschylus*, in: TDR, Vol. 38, 1994, S. 75-95
- Goldhill S., *Battle Narrative and Politics in Aeschylus' Persae*, in: JHS, Vol. 108, 1988, S. 189-193
- Goldhill S., *Aeschylus, The Oresteia*, Cambridge 1992
- Grande d. C., *Hybris*, Napoli 1947
- Grasberger L., *Erziehung und Unterricht im klassischen Altertum*, Aalen 1971
- Gregorio d. L., *Le scene d' annuncio nelle tragedia greca*, Milano 1967
- Grethlein J., *Asyl und Athen*, Diss., Stuttgart / Weimar 2003
- Grethlein J., *Das Geschichtsbild der Ilias*, Habil., Göttingen 2006
- Griffith M., *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge 1983
- Gross A., *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie*, Diss., Berlin 1905
- Guillon P., *Le crime de Clytemnestra et la Pythique XI de Pindare*, in: AFLA, Vol. 39, 1965, S. 5-51
- Gunn D., *Thematic Composition and Homeric Authorship*, in: HSCP, Vol. 75, 1971, S. 15-17

- Hammond N. G. L., *The Battle of Salamis*, in: JHS, Vol. 79, 1956, S. 32-54
- Hansen J. -G., *Die bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schifffahrt in metaphorischer Verwendung*, Diss., Kiel 1955
- Hardie P. R. *Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, in: JHS, Vol. 105, 1985, S. 11-31
- Harmon M. A., *The scene of the Persians of Aeschylus*, in: TAPhA, Vol. 63, 1932, S. 7-19
- Harrie I., *Zeus Agamemnon in Sparta*, in: Archiv für Religionswissenschaft, Vol. 23, 1925, S. 359-369
- Havelock E., *The Muse learns to Write*, New Haven / London 1986
- Headlam W., *The Last Scene of the Eumenides*, in: JHS, Vol. 26, 1906, S. 268-277
- Heath J., *The serpent and the sparrows: Homer and the parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in: CQ, Vol. 49, 1999, S. 396-407
- Henning E., *De tragikorum atticorum narrationibus*, Diss., Göttingae 1910
- Herington J., *Pindar's Eleventh Pythian Ode and Aeschylus' Agamemnon*, in: Greek Poetry and Philosophy, Hrsg. Gerber D. E., Chico 1984, S. 137-146
- Hiltbrunner O., *Wiederholungs- und Motiotechnik bei Aischylos*, Diss., Bern 1950
- Hölscher U., *Untersuchungen zur Form der Odyssee*, Diss., Berlin 1939
- Hölscher U., *Die Atridensage in der Odyssee*, in: Festschrift für Alewyn R., Hrsg. Singer H. / Wiese v. B., Köln 1967, S. 1-16
- Hölscher U., *Die Odyssee – Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1989²
- Hommel H., *Aigisthos und die Freier*, in: Symbola, Vol. I, Hrsg. Gladigow B., Hildesheim / New York 1976, S. 1-17
- Hornung H., *De nuntiorum in tragoediis graecis personis et narrationibus*, Programm der Ritterakademie zu Brandenburg, 1869
- Horsfall N. M., *Aeschylus and the Strymon*, in: Hermes, Vol. 102, 1974, S. 503-505
- Hugh E. -W. G., *The Myth of the Nostoi*, in: CR, Vol. 24, 1910, S. 201-205
- Hundt J., *Der Traumglaube bei Homer*, Diss., Greifswald 1935
- Ieranò G., *La città delle donne. Il sesto canto dell'Iliade e i Sette contro Tebe di Echilo*, in: I Sette a Tebe, Dal mito alla letteratura, Bologna 2002, S. 73-92
- Instone S. J., *Pythian 11: Did Pindar err?*, in: CQ, Vol. 36, 1986, S. 86-94
- Ireland S., *Dramatic Structure in the „Persae“ and „Prometheus“ of Aeschylus*, in: G&R, Vol. 20, 1973, S. 162-168
- Italie G., *Index Aeschylueus*, Leiden 1955
- Jachmann G., *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias*, Köln / Opladen 1958
- Jacoby F., *Die Einschaltung des Schiffskatalogs in die Ilias*, Berlin 1932
- Jacoby F., *Die geistige Physiognomie der Odyssee*, in: Die Antike, Vol. 9, 1933, S. 159-194
- Janko R., *The Shield of Herakles and the Legend of Cycnus*, in: CQ, Vol. 36, 1986, S. 38-59
- Jens W., *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, Diss., München 1955
- Jones L. A., *The Role of Ephialtes in the Rise of Athenian Democracy*, in: CA, Vol. 6, 1987, S. 55-76

- Jong d. I. J. F., *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-speech*, Leiden 1991
- Jong d. I. J. F., *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Diss., Amsterdam 2004²
- Jordan H., *Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias*, Diss., Zürich 1904
- Jurenka H., *Scenisches zu Aeschylus' Persern*, in: WS, Vol. 23, 1901, S. 213-225
- Kahlmeyer J., *Seesturm und Schiffbruch als Bild im antiken Schrifttum*, Diss., Hildesheim 1934
- Kakridis I. T., *Licht und Finsternis in dem Botenbericht der Perser des Aischylos*, in: Grazer Beiträge, Vol. 4, 1975, S. 145-154
- Kannicht R., *Euripides, Helena*, Vol. II, Heidelberg 1969
- Kaufmann-Bühler D., *Begriff und Funktion der Dike*, Diss., Heidelberg 1951
- Kearns E., *The Return of Odysseus: A Homeric Theoxeny*, in: CQ, Vol. 32, 1982, S. 2-8
- Keil J., *Die Schlacht bei Salamis*, in: Hermes, Vol. 73, 1938, S. 329-340
- Keller J., *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichtes bei Aischylos und Sophokles*, Diss., Tübingen 1959
- Kelley A. K., *Variable Repetition: Word Patterns in the Persae*, in: CJ, Vol. 74, 1979, S. 213-219
- Kerschensteiner J., *Kosmos*, Habil., München 1962
- Kiefner W., *Der religiöse Allbegriff des Aischylos*, Diss., Hildesheim 1965
- Kirk W. C., *Aeschylus and Herodotus*, in: CJ, Vol. 51, 1955, S. 83-87
- Kirk G. S., *The Songs of Homer*, Cambridge 1962
- Kirkwood G. M., *Eteocles Oiakostrophos*, in: Phoenix, Vol. 23, 1969, S. 9-25
- Kitto H. D. F., *Greek Tragedy*, London 1961³
- Klingner F., *Über die vier ersten Bücher der Odyssee*, Leipzig 1944
- Kohl R., *Zum Schluss von Aischylos Sieben gegen Theben*, in: Philologus, Vol. 76, 1920, S. 208-213
- Konishi H., *The Plot of Aeschylus' Oresteia*, Amsterdam 1990
- Kossatz-Deissmann A., *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Diss., Mainz 1978
- Köster A., *Das antike Seewesen*, Berlin 1923
- Kotsidu H., *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit*, Diss., Frankfurt 1991
- Kranz W., *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933
- Kranz W., *Kosmos als philosophischer Begriff frühgriechischer Zeit*, in: Philologus, Vol. 93, 1938, S. 430-448
- Kristeva J., *Probleme der Textstrukuration*, Köln 1972
- Kullmann W., *Euripides' Verhältnis zur Philosophie*, in: Literatur und Philosophie in der Antike, Ser. B 174, Turku 1986, S. 35-49
- Kunst K., *Die Schuld der Klytaimestra*, in: WS, Vol. 44, 1925, S. 18-31 u. 143-154
- Kunze E., *Olympische Forschungen*, Vol. II, Berlin 1950
- Kurman G., *Ecphrasis in Epic Poetry*, in: Comparative Literature, Vol. 26, 1974, S. 1-13

- Lamberton R. / Keaney J. J., *Homer's Ancient Readers*, Princeton / New Jersey 1992
- Lange K., *Euripides und Homer*, Diss., Stuttgart 2002
- Latacz J., *Homer Ilias, Gesamtkommentar, Prolegomena*, München / Leipzig 2000
- Lattimore R., *Aeschylus on the defeat of Xerxes*, in: *Classical Studies in honour of Oldfather A. W.*, Illinois 1943, S. 82-93
- Lattimore R., *The Poetry of Greek Tragedy*, Baltimore 1958
- Leaf W., *The Iliad*, Vol. II, Amsterdam 1960
- Leahy D. M., *The Representation of the Trojan War in Aeschylus' Agamemnon*, in: *AJPh*, Vol. 95, 1974, S. 1-23
- Lebeck A., *The Orestie. A study in language and structure*, Harvard / London / Oxford 1971
- Lechner M., *De Sophocle poeta Ὀμηρικωτάτω*, Progr. Erlangen 1859
- Lechner M., *De Aeschyli studio Homericō*, Progr. Erlangen 1862
- Lennig R., *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles Euripides*, Diss., Berlin 1969
- Lesky A., *Zur Entwicklung des Sprachverses in der Tragödie*, in: *WS*, Vol. 47, 1929, S. 12-13 bzw. in: *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Kraus W., Bern / München 1966, S. 89-90
- Lesky A., *Die Orestie des Aischylos*, in: *Hermes*, Vol. 66, 1931, S. 190-214, bzw. in: *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Kraus W., Bern / München 1966, S. 92-110
- Lesky A., *Der Kommos der Choephoren*, Wien / Leipzig 1943
- Lesky A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg 1961
- Lesky A., *Eteokles in den Sieben gegen Theben*, in: *WS*, Vol. 74, 1961, S. 5-17
- Lesky A., *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, in: *JHS*, Vol. 86, 1966, S. 78-85
- Lesky A., *Die Schuld der Klytimestra*, in: *WS*, Vol. 80, 1967, S. 5-21
- Lesky A., *Homeros*, in: *RE*, Vol. 11 (suppl.), 1968, S. 687-846
- Lesky A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³
- Lesky A., *Thalatta*, New York 1973
- Lesky A., *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 1984(5)
- Lessing G. E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1976
- Létoublon F., *Le messenger fidèle*, in: *Homer, Beyond Oral Poetry: Recent Trends in Homeric Interpretation*, Hrsg. Jong d. I. J. F. / Kalf J. / Bremer J. M., Amsterdam 1987, S. 123-144
- Leumann M., *Homerische Wörter*, Basel 1950
- Lincoln B., *Death by Water: Strange Events at the Strymon (Persae 492-507) and the Categorical Opposition of East and West*, in: *CP*, Vol. 95, 2000, S. 12-20
- Lloyd-Jones H., *Zeus in Aeschylus*, in: *JHS*, Vol. 76, 1956, S. 55-67
- Lloyd-Jones H., *The End of the Seven against Thebes*, in: *CQ*, Vol. 9, 1959, S. 80-115
- Lloyd-Jones H., *Three Notes on Aeschylus' Agamemnon*, in: *RhM*, Vol. 103, 1960, S. 76-80
- Lloyd-Jones H., *The Guilt of Agamemnon*, in: *CQ*, Vol. 12, 1962, S. 187-199
- Löhner R. P., *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Meisenheim 1968²
- Lossau M. J., *Aischylos*, Darmstadt 1998

- Louden B., *The Odyssey. Structure, Narration, and Meaning*, Baltimore / London 1999
- Luther W., *Wahrheit und Lüge im ältesten Griechentum*, Diss., Göttingen 1933
- Lynn-George M., *A Reflection on Homeric Dawn in the Parodos of Aeschylus, Agememnon*, in: CQ, Vol. 43, 1993, S. 1-9
- Mace S., *Why the „Oresteia“'s Sleeping Dead Won't Lie. Part I: Agamemnon*, in: CJ, Vol. 98, 2002, S. 35-56
- Macia L. M., *Cronologia de dos poemas Pindaricos: Nemea VII y Pitica XI*, in: EClás, Vol. 20, 1976, S. 191-206
- Mackay L. A., *The Person of Penelope*, in: G&R, Vol. 5, 1958, S. 23-27
- Macknail J. W., *The Epilogue of the Odyssey*, in: Greek Poetry and Life, Festschr. Murray G., Oxford 1936, S. 1-16
- Manakidou F., *Στρατηγικὲς τῆς Ὀδύσσειας. Συμβολὴ στὸ ὀμηρικὸ ζήτημα*, Θεσσαλονίκη 2002
- Manginas C. S., *Ἡ γνησιότης τοῦ τελευταίου μέρους τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας τοῦ Αἰσχύλου*, in: Athena, Vol. 57, 1953
- Marrou H. I., *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, deuts. Übers., München 1977
- Marg W., *Homer über die Dichtung: Der Schild des Achilleus*, Aschendorff 1971²
- Maronites D. N., *Ὀμηρικὰ Μεγαθέματα. Πόλεμος-ὀμιλία-νόστος*, Ἀθήνα 1999
- Marshall C. W., *Casting the Oresteia*, in: CJ, Vol. 98, 2003, S. 257-274
- Mazon P., *Introduction a l' Iliade*, Paris 1948
- Meier C., *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt 1980
- Merkelbach R., *Untersuchungen zur Odyssee*, München 1951
- Mette H. J., *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959
- Mette H. J., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963
- Meyer-Benfey H., *Religion und Kultur*, Hamburg 1947
- Michelini N. A., *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982
- Mielke H., *Die Bildersprache des Aischylos*, Diss., Breslau 1934
- Morris J. F., *„Dream Scenes“ in Homer, a Study in Variation*, in: TAPhA, Vol. 113, 1983, S. 39-54
- Morrison J., *A Companion to Homer's Odyssey*, Westport 2003
- Moulton C., *The End of the Odyssey*, in: GRBS, Vol. 15, 1974, S. 153-169
- Moulton C., *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977
- Mühlh v. d. P., *Wurde die elfte Pythie Pindars 474 oder 454 gedichtet?*, in: MH, Vol. 15, 1958, S. 141-146
- Murray G., *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford 1951²
- Murray R. D., *The motif of Io in Aeschylus' Suppliants*, Princeton 1958
- Myres J. L., *Hesiod's Shield of Herakles: Its Structure and Workmanship*, in: JHS, Vol. 61, 1941, S. 17-38
- Nagler M. N., *Spontaneity and Tradition*, Berkley / Los Angeles / London 1974
- Nagy G., *Plato's Rhapsody and Homer's Musik*, Washington / Athens 2002
- Nes v. D., *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Diss., Groningen 1963
- Nestle W., *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart / Berlin 1934

- Nicolai W., *Zum doppelten Wirkungsziel der aischyleischen Orestie*, Heidelberg 1988
- Nicolaus P., *Die Frage nach der Echtheit der Schlußszene von Aischylos' Sieben*, Diss., Tübingen 1967
- Nietzel H., *Agamemnons Ermordung in Kassandras Vision (A. Ag. 1125-1129)*, in: *Hermes*, Vol. 112, 1984, S. 271-281
- Nilsson M., *Homer and Mycenae*, London 1933
- Nortwick v. T., *Penelope and Nausicaa*, in: *TAPhA*, Vol. 109, 1979, S. 269-276
- Notopoulos J. A., *Studies in Early Greek Oral Poetry*, in: *HSCP*, Vol. 68, 1964, S. 1-77
- Nünlist R., *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Diss., Stuttgart / Leipzig 1998
- Nünning A., *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Stuttgart / Weimar 2005
- Olson D. S., *The Stories of Agamemnon in Homer's Odyssey*, in: *TAPhS*, Vol. 120, 1990, S. 57-71
- O'Neill K., *Aeschylus, Homer, and the Serpent at the Breast*, in: *Phoenix*, Vol. 52, 1998, S. 216-229
- Orwin C., *Feminine Justice: The End of the Seven against Thebes*, in: *CPh*, Vol. 75, 1980, S. 187-196
- Oswald R., *Das Ende der Odyssee*, Diss., Graz 1993
- Owen E. T., *The Story of the Iliad*, Michigan 1966²
- Page L. D., *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934
- Page L. D., *Euripides, Medea*, Oxford 1952²
- Page L. D., *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981
- Palagia O. / Choremi-Spetsieri A., *The Panathenaic Games*, Oxford 2007
- Pallantza E., *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Diss., Stuttgart 2005
- Parry M., *About Winged Words*, in: *CP*, Vol. 32, 1937, S. 59-63
- Parry M., *The making of Homeric Verse*, Oxford 1971
- Pasco A. H., *Allusion: A Literary Craft*, Toronto 1994
- Pasquali G., *Arte allusiva*, in: *Pagine stravaganti*, Vol. II, Firenze 1968
- Patzer H., *Die dramatische Handlung der Sieben gegen Theben*, in: *HSPh*, Vol. 63, 1958, S. 97-119
- Peradotto J. J., *The Omen of the Eagles and the ἩΘΟΣ of Agamemnon*, in: *Phoenix*, Vol. 23, 1969, S. 237-263
- Petersmann H., *Zum Schluss von Aischylos' Sieben gegen Theben*, in: *ZAnt*, Vol. 22, 1972
- Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Diss., Göttingen 1976
- Pini G., *Osservazioni sulla Pitica XI*, in: *SIFC*, Vol. 44, 1972, S. 197-220
- Platt A., *The Last Scene of the Seven against Thebes*, in: *CR*, Vol. 26, 1912, S. 141-144
- Plett H. F., *Intertextuality*, Berlin 1991
- Podlecki A. J., *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Michigan 1966
- Pohlenz M., *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954²
- Porzig W., *Aischylos, Die attische Tragödie*, Leipzig 1926

- Pötscher W., *Zum Schluss der Sieben gegen Theben*, in: *Eranos*, Vol. 56, 1958, S. 140-154
- Pötscher W., *Das Person-Bereich-Denken in der frühgriechischen Periode*, in: *WS*, Vol. 72, 1959, S. 5-25, bzw. in: *Hellas und Rom*, Hildesheim / Zürich / New York 1988, S. 49-69
- Powell B. B., *Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus*, in: *TAPhA*, Vol. 101, 1970
- Powell B. B., *Word Patterns in the Catalogue of Ships (B 494-709): A Structural Analysis of Homeric Language*, in: *Hermes*, Vol. 106, 1978, S. 255-264
- Pucci P., *Decostruzione e intertestualità*, in: *Nuova Corrente*, Vol. 93/94, 1984, S. 283-301
- Pucci P., *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca / London 1995²
- Radermacher L., *Mythos und Sage bei den Griechen*, Wien / Leipzig 1938
- Radt S., *Sophokles in seinen Fragmenten*, in: *Fondation Hardt Entretiens*, Vol. 29, 1983, S. 185-231
- Rahn H., *Tier und Mensch in der Homerischen Auffassung der Wirklichkeit*, in: *Paideuma*, Vol. 5, 1953-1954, S. 227-297 u. 431-480
- Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1975
- Reece S., *The Stranger's Welcome*, Michigan 1993
- Regenbogen O., *Bemerkungen zu den Sieben des Aischylos*, in: *Hermes*, Vol. 68, 1933, S. 51-69
- Reiner E., *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart / Berlin 1938
- Reinhardt K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949
- Reinhardt K., *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961
- Rexine J. E., *The Nature and Meaning of Justice in Homer*, in: *CB*, Vol. 54, 1977, S. 1-6
- Riele t. G. -J. -M. -J., *Les Femmes chez Eschyle*, Diss., Groningen / Djakarta 1955
- Riemschneider W., *Eine verkannte Zwischenszene in Aischylos' Persern*, in: *Hermes*, Vol. 73, 1938, S. 347-352
- Riffaterre M., *Intertextuality vs. Hypertextuality*, in: *New Literary History*, Vol. 25, 1994, S. 779-788
- Robbins E., *Pindar's Oresteia and the Tragedians*, in: *Greek Tragedy and its Legacy*, Hrsg. Cropp M., Calgary 1986, S. 1-11
- Robert C., *Studien zur Ilias*, Berlin 1901
- Robert C., *Oidipus*, Vol. 1, Berlin 1915
- Roberts D. H., *Orestes as Fulfillment, Teraskopos, and Teras in the Oresteia*, in: *AJPh*, Vol. 106, 1985, S. 283-297
- Robertson H. G., *The Hybristes in Homer*, in: *CJ*, Vol. 51, 1955, S. 81-83
- Robertson H. G., *The Hybristes in Aeschylus*, in: *TAPhA*, Vol. 98, 1967, S. 373-382
- Romilly d. J., *La crainte et l'agnoise dans le theatre d'Eschyle*, Paris 1958
- Romilly d. J., *Hector*, Paris 1997
- Rose H. J., *Ghost Ritual in Aeschylus*, in: *HThR*, Vol. 43, 1950, S. 257-280
- Rosenmeyer G. T., *The Art of Aeschylus*, California 1982
- Rousseau G. S., *Dream and Vision in Aeschylus' Oresteia*, in: *Arion*, Vol. 2, 1963, S. 101-136

- Russo J. A., *Interview and Aftermath: Dream, Fantasy, and Intuition in Odyssey 19 and 20*, in: *AJPh*, Vol. 103, 1982, S. 4-18
- Rüter K., *Odysseeinterpretationen*, Göttingen 1969
- Sansone D., *Aeschylaen Metaphors for intellectual activity*, Wiesbaden 1975
- Sarkedy J., *Bemerkungen zur Rolle Athens im homerischen Schiffskatalog*, in: *ACD*, Vol. 12, 1976, S. 3-7
- Schadenwaldt W., *Der Kommos in Aischylos' Choephoren*, in: *Hermes*, Vol. 67, 1932, S. 312-354
- Schadewaldt W., *Aischylos' Achilleis*, in: *Hermes*, Vol. 71, 1936, S. 25-69, bzw. in: *Hellas und Hesperien*, Zürich / Stuttgart 1960, S. 166-211
- Schadewaldt W., *Iliasstudien*, Leipzig 1938
- Schadewaldt W., *Der Prolog der Odyssee*, in: *HSPH*, Vol. 63, 1958, S. 15-32
- Schadewaldt W., *Die Wappnung des Eteokles. Zu Aischylos' Sieben gegen Theben*, in: *Eranion* (Festschrift für H. Hobbel), Tübingen 1961, S. 105-116
- Schadewaldt W., *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1965³
- Scheibner G., *Der Aufbau des 20. und 21. Buches der Ilias*, Diss., Leipzig 1939
- Schenker D., *The Queen and the Chorus in Aeschylus' Persae*, in: *Phoenix*, Vol. 48, 1994, S. 283-293
- Schlögl A., *Der Geschichtsbegriff der aischyleischen Tragödie*, Diss., Wien 1991
- Schmid W., *Der homerische Schiffskatalog und seine Bedeutung für die Datierung der Ilias*, in: *Philologus*, Vol. 80, 1925, S. 67-88
- Schmid W., *Geschichte der griechischen Literatur*, Vol. I (erster Teil), München 1959²
- Schmidt L., *Ueber die epischen Reminiscenzen bei Aeschylus*, in: *Pädag. Archiv*, Vol. 5, 1863
- Schmidt J. H., *Synonymik der griechischen Sprache*, Vol. IV, Leipzig 1886
- Schmitt R., *Die iranischen Namen bei Aischylos*, Wien 1978
- Schneidewin F. W., *Agamemnon*, Berlin 1883
- Schnyder B., *Angst in Szene gesetzt*, Diss., Tübingen 1995
- Schröter R., *Die Aristie als Grundform homerischer Dichtung und der Freiermord in der Odyssee*, Diss., Marburg 1950
- Schuol M., *Sänger und Gesang in der Odyssee*, in: *Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee*, Hrsg. Luther A., München 2006, S. 139-162
- Schuurmsa A. J., *De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Diss., Utrecht 1932
- Schwarz E., *Die Odyssee*, München 1924
- Scott W. C., *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hannover / London 1984
- Seaford R., *Homeric and Tragic Sacrifice*, in: *TAPhA*, Vol. 119, 1989, S. 87-95
- Seeck G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984
- Segal C., *The Thema of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, in: *Mnemosyne*, Vol. 17, 1971
- Seidensticker B., *Die Stichomythie*, in: *Die Bauformen der Tragödie*, Hrsg. Jens W., München 1971, S. 183-220
- Shapiro H. A., *Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia*, in: *Goddess and Polis*, Hrsg. Neils J., New Jersey 1992, S. 53-75

- Shear J. L., *Polis and Panathenaia: The History and Development of Athena's Festival*, Diss., Vol. I-II, Ann Arbor 2001
- Sider D., *Stagecraft in the Oresteia*, in: *AJPh*, Vol. 99, 1978, S. 12-27
- Sider D., *Atossa's Second Entrance: Significant Inaction in Aeschylus' Persai*, in: *AJPh*, Vol. 104, 1983, S. 188-191
- Sideras A., *Aeschylus Homericus*, Diss., Göttingen 1971
- Sidwell K., *Purification and Pollution in Aeschylus' Eumenides*, in: *CQ*, Vol. 46, 1996, S. 44-57
- Sier K., *Die lyrischen Partien der Choepforen des Aischylos*, Diss., Stuttgart 1988
- Simpson H. R., *The Homeric Catalog of Ships and its dramatic context in the Iliad*, in: *SMEA*, Vol. 6, 1968, S. 39-44
- Simpson H. R. / Lazenby F. J., *The Catalogue of the ships in Homer's Iliad*, Oxford 1970
- Slater N. W. / Zimmermann B., *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993
- Smith O., *Some observations on the structure of the imagery in Aeschylus*, in: *C&M*, Vol. 26, 1965, S. 10-72
- Snell B., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Habil., in: *Philologus*, Supplementband XX, Vol. I, Leipzig 1928
- Snell B., *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit*, Göttingen 1978
- Snell B., *Heraklit, Fragmente*, München / Zürich 1995(11)
- Solmsen F., *The Erinys in Aischylos' Septem*, in: *TAPhA*, Vol. 68, 1937, S. 197-211
- Solmsen F., *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca / New York 1949
- Sommer F., *Zur Geschichte der griechischen Nominalkomposita*, München 1948
- Sotiriou M., *Pindarus Homericus*, Diss., Göttingen 1998
- Stahl J. M., *Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbums der klassischen Zeit*, Heidelberg 1907
- Stanford W. B., *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin 1942
- Stanford W. B., *The Ending of the Odyssey. An Ethical Approach*, in: *Hermathena*, Vol. 94, 1965, S. 5-20
- Stanley K., *The Shield of Homer*, Princeton / New Jersey 1993
- Stengel P., *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig / Berlin 1910
- Stößel H.-J., *Der letzte Gesang der Odyssee. Eine unitarische Gesamtinterpretation*, Diss., Erlangen / Nürnberg 1975
- Strasburger G., *Die kleinen Kämpfer der Ilias*, Diss., Frankfurt 1954
- Taplin O., *The Shield of Achilles within the Iliad*, in: *G&R*, Vol. 27, 1980, S. 1-21
- Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1989²
- Taylor J. G., *Some Notes on the Homeric Shield*, in: *CR*, Vol. 27, 1913, S. 222-225
- Thalman G. W., *Dramatic Art in Aeschylus's Seven Against Thebes*, New Haven / London 1978
- Thalman G. W., *Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' Persians*, in: *AJPh*, Vol. 101, 1980, S. 260-282
- Thiel R., *Chor und tragische Handlung im „Agamemnon“ des Aischylos*, Diss., Stuttgart 1993

- Thompson A. K., *Irony: An Historical Introduction*, Cambridge 1927
- Thomson G., *Aischylos und Athen*, Berlin 1957
- Thornton A., *People and Themes in Homer's Odyssey*, London 1970
- Todorov T., *The Poetics of Prose*, Oxford 1977
- Tsagarakis O., *Oral Composition, Type-Scenes, and Narrative Inconsistencies in Homer*, in: Grazer Beiträge, Vol. 8, 1979, S. 23-48
- Tsagarakis O., *Studies in Odyssey 11*, Stuttgart 2002
- Tsopanakes A., *Εἰσαγωγή στὸν Ὅμηρο*, Θεσσαλονίκη 1998(4)
- Valakas K., *The first Stasimon and the Chorus in Aeschylus' Seven Against Thebes*, in: SIFC, Vol. 86, 1993, S. 55-86
- Valk v. d. M., *Bemerkungen zum homerischen Schiffskataloge*, in: Festschrift Zucker F., Berlin 1954, S. 349-371
- Vidal-Naquet P., *Gli scudi degli eroi. Saggio sulla scena centrale die Sette contro Tebe*, Torino 1991
- Visser E., *Homers Katalog der Schiffe*, Habil., Stuttgart / Leipzig 1997
- Vivante P., *On Homer's Winged Words*, in: CQ, Vol. 25, 1975, S. 1-12
- Vogt J., *Die Hellenisierung der Perser in der Tragödie des Aischylos*, in: Festschrift Stier H. E., Münster 1972, S. 131-145
- Wallace R. W., *The Areopagus Council o 307 B.C.*, Baltimore / London 1989
- Wehrli F., *Zur Geschichte der allegorischen Dichtung Homers*, Diss., Basel 1928
- Welcker G. F. *Der episch Cyclus oder die homerischen Dichter*, Vol. II, Bonn 1882
- Wender D., *The Last Scenes of The Odyssey*, Leiden 1978
- West L. M., *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford 1985
- West L. M., *The Early Chronology of Attic Tragedy*, in: CQ, Vol. 39, 1989, S. 251-254
- West L. M., *The invention of Homer*, in: CQ, Vol. 49, 1999, S. 364-382
- West L. M., *Iliad and Aethiopsis on the Stage: Aeschylus and Son*, in: CQ, Vol. 50, 2000, S. 338-352
- Whallon W., *Problem and Spectacle. Studies in the Oresteia*, Heidelberg 1980
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Die sieben Thore Thebens*, in: Hermes, Vol. 26, 1891, S. 191-242
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Drei Schlusscenen griechischer Dramen*, in: Sitz. der Berl. Akad., 1903
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Die Ilias und Homer*, Berlin 1916
- Wilamowitz-Moellendorff v. U. *Griechische Verskunst*, Berlin 1921
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Pindar*, Berlin 1922
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Griechischen Tragödien*, Berlin 1922-1923
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlin 1927
- Wilamowitz-Moellendorff v. U., *Der Glaube der Hellenen*, Berlin 1932²
- Willcock M. M., *Short Rewies* in: CR, Vol. 24, 1974, S. 125
- Wilkins K., *Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Diss., München 1974

- Winnington-Ingram R. P., *The Role of Apollo in the Oresteia*, in: CR, Vol. 47, 1933, S. 97-104
- Winnington-Ingram R. P., *Zeus in the Persae*, in: JHS, Vol. 93, 1973, S. 210-219
- Winnington-Ingram R. P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983
- Winter F. J., *Die Kampfszenen in den Gesängen M N O der Ilias*, Diss., Frankfurt 1956
- Wolde L., *Aischylos, Tragödien und Fragmente*, Leipzig 1938
- Wolff E., *Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben*, in: HSPH, Vol. 63, 1958, S. 89-95
- Wright E. S., *The form of laments in Greek tragedy*, Diss., Pennsylvania 1986
- Wundt M., *Die Schlußscene der Sieben gegen Theben*, in: Philologus, Vol. 65, 1906, S. 357-381
- Zeitlin F. I., *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, in: TAPhA, Vol. 96, 1965, S. 463-508
- Zeitlin F. I., *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome 1982,
- Zerbos I., *Αισχύλου Τραγωδίαι*, Αθήνα 1975
- Zimmermann B., *Der tragische Homer. Zum „Aias“ des Sophokles*, in: ΕΠΕΑ ΠΤΕΠΟΝΤΑ. Beiträge zur Homerforschung (Festschrift Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag), Hrsg. Reichel M. / Rengakos A., Stuttgart 2002, S. 239-246
- Zimmermann B., *Aischylos und Homer*, in: Lexis, Vol. 22, 2004, S. 191-199
- Zimmermann B., *Zur Pathologie des Krieges in der griechischen Literatur des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: Krieg in Mittelalter und Renaissance, Hrsg. Hecker H., Düsseldorf 2005, S. 107-123
- Zografou L., *Ν. Καζαντζάκης, Ένας Τραγικός*, Αθήνα 1979³