Barbara Court
Die dramatische Technik
des Aischylos

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Ernst Heitsch, Ludwig Koenen,
Reinhold Merkelbach, Clemens Zintzen

Band 53

B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig

Die dramatische Technik des Aischylos

Von
Barbara Court

B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig 1994

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Court, Barbara:
Die dramatische Technik des Aischylos / von Barbara Court. –
Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1994
(Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 53)
Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1993/94
ISBN 3-519-07602-0
NE: GT

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.
© B. G. Teubner Stuttgart 1994
Printed in Germany
Druck und Bindung: Röck, Weinsberg

Vorwort

Dieses Buch ist die geringfügig überarbeitete Fassung einer Arbeit, die im Wintersemester 1993/94 der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation vorgelegen hat. Tag des Rigorosums war der 5. Februar 1994.

Angeregt und betreut wurde die Arbeit von Herrn Professor Dr. Dr. Rudolf Kassel. Für seine zahllosen Hinweise und seine beständige Ermutigung möchte ich ihm sehr herzlich danken.

Herr Professor Dr. Bernd Manuwald hat das Korreferat übernommen. Für seine wertvollen Anmerkungen möchte ich ihm ebenfalls danken.

Zu danken habe ich auch Herrn Professor Dr. Clemens Zintzen für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe "Beiträge zur Altertumskunde".

Herr Dr. Markus Stein hat mir bei der Durchsicht der Kapitel über die Orestie durch zahlreiche Korrekturen geholfen.

Ganz besonders möchte ich meinem Mann Jürgen für seine unermüdliche Unterstützung danken. Ihm und unserem Sohn Alexander ist diese Arbeit gewidmet.

Köln im Mai 1994

INHALT

0. Einleitung 9

1. Perser
1.1. Der Aufbau 19
1.2. Historische Wahrheit und dramatische Wirkung 43
1.3. Der Chor 66

2. Sieben gegen Theben
2.1. Die Aufstellung der Verteidiger 82
2.2. Der Fluch des Oedipus 98
2.3. Der Chor 123
2.4. Der Schluß 132

3. Hiketiden
3.1. Der Chor 145
3.2. Der politische Hintergrund 173

4. Agamemnon
4.1. Die Parodos 181
4.2. Der Eintritt Agamemnons in den Palast 203
4.3. Der Chor 206

5. Choephoren
5.1. Der Kommos 218
5.2. Plan und Ausführung der Tat 249

6. Eumeniden
6.1. Die Reinigung des Orest 278
6.2. Die Gerichtsszene 289
6.3. Der Chor 296
6.4. Das Schicksal des Atreidenhauses und Athen 307

7. Schluß 312

Literaturverzeichnis 314

0. Einleitung

Der Titel der vorliegenden Arbeit weist bereits auf ihren Hintergrund: Er soll an Tycho von Wilamowitzens Werk *Die dramatische Technik des Sophokles*[1] erinnern. Der Verfasser zeigt darin, daß die moderne Forderung nach einer psychologisch konsequent durchgeführten Zeichnung der Personen ebenso wie die Forderung nach einem widerspruchsfreien Handlungsverlauf an die Stücke des Sophokles nicht gestellt werden darf, weil der Dichter an vielen Stellen die Einheitlichkeit der Personenzeichnung und Handlungsführung opfert, um die Wirkung der Einzelszene zu verstärken[2].

Die dramatische Technik des Sophokles hatte großen Einfluß auf die Tragödienforschung. Howald beispielsweise versuchte, die Werke der drei bedeutenden Tragiker unter dem Gesichtspunkt ihrer dramatischen Wirkung zu deuten[3]. Er kommt aber nirgends zu solch überzeugenden Einzelergebnissen wie Tycho von Wilamowitz, da er dem *Wort* in der Tragödie eine zu geringe Bedeutung beimißt. Dieses sei nämlich nur das "rationale Kleid", "hinter dem jene strukturellen Merkmale des zweiten Leibes verborgen sind"[4]. Die Schwierigkeit seines Ansatzes liegt darin, daß gerade das Wort - der Text - der einzige Ausgangspunkt der Interpre-

1) Berlin 1917 (Rez.: Körte, BPhW 38, 1918, 697-706; Kranz, Sokrates N.F. 6, 1918, 328-335 = *Kl. Schr.*, 299-306).

2) a.a.O., 39 ff.

3) *Die griechische Tragödie*, Berlin/München 1930.

4) a.a.O., S. 22.

tation ist[5]. Der "zweite Leib", den Howald als inneres Wesen der Tragödie bezeichnet, entzieht sich weitgehend der wissenschaftlichen Behandlung und kann allenfalls unter der unsicheren Voraussetzung erfaßt werden, daß die griechische Tragödie auf einen Leser des zwanzigsten Jahrhunderts ebenso wirkt wie auf einen Zuschauer im athenischen Theater. Dennoch gebührt auch Howald das Verdienst, sich der in der Beschäftigung mit der Tragödie lange vernachlässigten Frage der *Wirkung* gewidmet zu haben. Die Rezensionen zu seinem Werk bieten einen guten Überblick über den Forschungsstand der Zeit und die grundsätzlichen Gedanken, die durch den neuen Zugriff auf die griechische Tragödie angeregt worden sind.[6]

Der Begriff der dramatischen Technik bedarf einer Erläuterung. Lesky kritisiert ihn, da man ihm "das Bewußte, das Handwerksmäßige" anhöre. Es stelle sich "das peinliche Empfinden ein, der Prozeß dichterischen Schaffens werde, wenigstens zum Großteil, als kluges Abwägen und Berechnen einzelner Effektmittel empfunden, als verstandesgemäß gesuchter Ausgleich zwischen Bühnenwirksamkeit und äußerer Wahrscheinlichkeit."[7]. Gegen diese Ansicht ist zweierlei einzuwenden: Erstens scheint Lesky vorauszusetzen, daß das

5) Vgl. Tycho v. Wilamowitz, a.a.O., 140: "So führen alle prinzipiellen Erörterungen im Grunde immer wieder auf den einen Satz zurück, daß man sich an den Text halten muß, weil man nichts anderes hat".

6) Vgl. Pohlenz, GGA 192, 1930, 429-39; Lesky, DLZ 52, 1931, 346-354; Schadewaldt, Gnomon 8, 1932, 1-13. Vgl. auch Lesky, NJW 7, 1931, 343-355.

7) Hermes 66, 1931, 190.

Schaffen eines griechischen Tragödiendichters größtenteils unbewußt vor sich gegangen sein müsse. Zwar ist es sehr schwierig, über das Entstehen eines Kunstwerks Vermutungen anzustellen, aber der kunstvolle Aufbau der erhaltenen Tragödien ist sicherlich eher ein Resultat bewußter als unbewußter Tätigkeit. Dieser Vorwurf Leskys kann den Begriff der dramatischen Technik nicht treffen; er zeigt eher seine Berechtigung. Zweitens ist zu sagen, daß Lesky, wenn er von einem "Ausgleich zwischen Bühnenwirksamkeit und äußerer Wahrscheinlichkeit" spricht, den Begriff der dramatischen Technik - zumindest wie ihn Tycho von Wilamowitz versteht und wie er auch in dieser Arbeit verstanden werden soll - verkennt. Es geht ja gerade darum, daß die Forderung nach einer Logik von Geschehnissen und menschlichen Verhaltensweisen entsprechend dem Maßstab der Wirklichkeit *nicht* auf das Drama angewandt werden darf, sondern dieses in sich gedeutet werden muß.

Die dramatische Technik wird in dieser Arbeit - wie bei Tycho von Wilamowitz - unter dem Gesichtspunkt von Inkongruenzen betrachtet. Eine solche Untersuchung hat für Aischylos bereits Dawe vorgenommen[8]. Die vorliegende Arbeit verdankt seinen Ausführungen mannigfache Anregungen. Es sei aber nicht verschwiegen, daß ein - sicherlich durch den begrenzten Umfang bedingter - Mangel der Untersuchung darin besteht, daß der Autor Widersprüche in den Stücken des Aischylos aufdeckt und beschreibt, aber zu wenig auf ihre Bedeutung für das jeweilige Stück eingeht. Auch in den

8) PCPhS 189, 1963, 21-62.

Werken der anderen Aischylosforscher, auf die bei der Behandlung der einzelnen Szenen in dieser Arbeit verwiesen wird, sind viele wertvolle Beobachtungen zu dem, was wir "dramatische Technik" nennen, zu finden. Außer dem erwähnten Aufsatz von Dawe gibt es jedoch keine zusammenhängende Behandlung dieser Phänomene[9].

Zur Vermeidung von möglicherweise durch den Titel der Arbeit verursachten Mißverständnissen sei darauf hingewiesen, daß Fragen der Aufführungspraxis nur am Rande gestreift werden. Eine gewisse Ausnahme machen die Auftritte und Abgänge der Personen, welche oft sehr viel über deren Behandlung durch den Dichter aussagen. Der Ausgangspunkt der Untersuchung ist der Text. An einigen Stellen ist eine detaillierte textkritische Behandlung erforderlich, da die Entscheidung über die Textgestaltung Einfluß auf die Untersuchung der dramatischen Technik hat.

Die Inkongruenzen, mit denen sich diese Arbeit befaßt, lassen sich in Inkongruenzen der *Handlungsführung* und Inkongruenzen der *Personendarstellung* unterteilen. Beide Bereiche erfordern einige grundsätzliche Vorbemerkungen: Die *Handlung* der antiken Tragödien beruht, sofern es sich nicht um ein historisches Drama wie die *Perser* handelt, auf einem vorgegebenen Mythos, der den Zuschauern zumindest in großen Zügen bekannt war. Spannung konnte deswegen nicht

9) Mit Widersprüchen in dramatischen Werken hat es nicht nur die Aischylos-Forschung zu tun: Vgl. z. B. Süß, *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes*, RhM 97, 1954, 115-159; 229-254; 289-316, oder *Shakespeare-Handbuch*, hrsg. von Ina Schabert, 2. Aufl. Stuttgart 1978, 306 ff.

so sehr durch den Inhalt erzeugt werden als vielmehr durch die Ausführung, indem der Dichter den Mythos - z. B. durch unerwartete Wendungen - variierte[10]. Die Untersuchung der Frage, wie Aischylos mit vorgegebenen Mythen umging, wird leider dadurch erschwert, daß die Vorlagen seiner Stücke nur schwer rekonstruierbar sind. Wo dies aber wenigstens ansatzweise möglich ist, lassen sich wertvolle Ergebnisse für seine dramatische Technik gewinnen.

Hinsichtlich der Widersprüche in der *Personendarstellung* ist ein größerer Ausblick auf die unterschiedliche Bedeutung der Personen im antiken und im nachantiken Drama geboten. Die grundsätzliche Frage lautet, in welchem Verhältnis zur Handlung die Personen der griechischen Tragödie stehen und inwieweit sie "Charaktere" im modernen Sinne sind.

Mit der Frage des Verhältnisses von Handlung und Person befaßt sich schon Aristoteles. Er ordnet in der *Poetik* die ἤθη dem μῦθος unter[11]. Ebenso wie für die Handlung fordert er für die ἤθη Einheit und Folgerichtigkeit, deren Fehlen in der euripideischen *Iphigenie in Aulis* er kritisiert[12]. Aristoteles ist aber an der Einheit der Personen nicht um derer selbst, sondern um der Handlung willen interessiert. Es wäre des-

10) Vgl. Kranz, *Kl. Schr.*, 301: "Diesem Publikum aber war, ganz im Gegensatz zu uns, der Stoff aus der Heldensage wohlvertraut, ihm sogar in den meisten Fällen bereits in dramatischer Form bekannt, also war dies sein eigentliches, auch die Arbeit des Dichters in bestimmte Bahnen lenkendes Interesse: zu sehen, wie dieser den alten Stoff durch seine Erfindungsgabe, durch die Kunst der Variation abgewandelt, wie er 'das Allbekannte zum Niegehörten geprägt' hat."

11) 6. 1450 a 15-25.

12) 15. 1454 a 32-36.

wegen falsch, ihn als Verfechter einer konsequent durchgeführten Charakterzeichnung im Drama anzusehen[13]. Die Frage, ob der Begriff der ἤθη überhaupt mit "Charakter" übersetzt werden darf, ist umstritten.[14] Gerade im Zusammenhang mit der Tragödientheorie ist es sehr bedenklich, die beiden Begriffe ohne weiteres gleichzusetzen. Die ἤθη sind etwas *äußerlich* aus den Handlungen und Worten eines Menschen Erkennbares, während der Begriff des Charakters eine *innere* Anlage bezeichnet. Dieser Bedeutungsunterschied muß bei einer Gegenüberstellung von antikem und modernem Verständnis der Rolle dramatischer Personen berücksichtigt werden[15]. Nicht nur die Zeichnung der Heldin in der *Iphigenie in Aulis* verstößt gegen Aristoteles' Forderung nach der Einheit der ἤθη. In dieser Arbeit hoffe ich einige ähnlich unmotivierte Handlungen und Äußerungen dramatischer Personen nachzuweisen. Aristoteles' Forderung wird von den drei großen Tragikern an vielen Stellen nicht erfüllt. Für die antike Tragödie zutreffend und kennzeichnend ist aber seine Ansicht von der Unterordnung der Person unter die Handlung[16]. Die

13) Vgl. Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, 222: "Aristoteles spricht nicht von der Einheit des Helden und seines Schicksals im charakterologischen Sinn, sondern von der Einheit des Tuns und Geschehens".

14) Vgl. Kommerell, a.a.O., 108; von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, 465 Anm. 6; Schütrumpf, *Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles*, 41 ff.

15) Vgl. Kommerell, a.a.O., 214.

16) Lloyd-Jones, CQ 66, 1972, 216 (= Acad. Papers I 403) verweist auf die Übereinstimmung zwischen Aristoteles und Tycho v. Wilamowitz in diesem Punkt.

Personen treten als Handelnde in einer mythischen Begebenheit in Erscheinung.

Das Verhältnis von Person und Handlung kehrt sich in der weiteren Entwicklung des abendländischen Dramas um[17], indem der Primat der Handlung aufgegeben wird und das Innere der dramatischen Helden an Beachtung gewinnt. Dies wird im zweiten Stück von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* sehr deutlich:

"Die Beweggründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können."

Dieser Zug des modernen Dramas hat dazu geführt, daß in der Tragödienforschung lange Zeit versucht worden ist, eine innere Entwicklung der dramatischen Personen aufzuzeigen. Aus verstreuten Hinweisen versuchte man, ein einheitliches Bild zu gewinnen[18]. Auch nach Tycho von Wilamowitz ist die Frage, inwieweit wir in einer griechischen Tragödie

17) Vgl. Kommerell, a.a.O., 130.

18) Vgl. z. B. Fleischmann, *Kritische Studien über die Kunst der Charakteristik bei Aeschylus und Sophokles*, 18 f. und Jahrbb. f. klass. Phil. 115, 1877, 529. Sehr aufschlußreich Sherman, *Quo Modo Ingenia Moresque Personarum descripserit Aeschylus*, 198 f: "Itaque si quamlibet personam Aeschyli penitus inspicimus, illa invenimus lineamenta, quae nunc a lectore recentiore petuntur, summa arte disposita atque etiam celata, quippe quae ita in tota imagine personae alicuius comprehendantur, ita in contextu vitae illarum implicentur, ut nullo modo a toto effectu seiungantur, et, si quis ea invenire velit, magna opera vix indagari possint."

mit einer konsequent verfahrenden Personenschilderung zu rechnen haben, noch umstritten[19].

Die Widersprüche in Personenzeichnung und Handlungsführung, die in dieser Arbeit untersucht werden, befinden sich *innerhalb* des jeweiligen Dramas, da Widersprüche zwischen *Wirklichkeit* und Kunstwerk im Wesen des Verhältnisses beider begründet liegen und für die Interpretation des aischyleischen Werkes wenig Bedeutung haben. Dennoch sei hier darauf hingewiesen, daß gerade die Gesetze des Dramas die der Wirklichkeit oft außer acht lassen[20]. Ein solcher Hinweis mag allzu selbstverständlich erscheinen, aber er ist doch angebracht, wenn man Sätze liest wie:

"A woman who has had the bringing up of a child perhaps till as late as his tenth year is of all people the most likely to know him again when he has reached early manhood, for she will remember all sorts of minor details (the shape of the ears for instance) which might escape a less intimate observer."

Dies führt Rose als Argument dafür an, daß bei der ersten Begegnung in den *Choephoren* Pylades, nicht Orest der Klytaimestra am Palast entgegentritt[21]. Eine derartige Argumentation erinnert an die schlimmsten Abwege der

19) Vgl. Garton, JHS 77, 1957, 247-54; Easterling, G&R 20, 1973, 3-19; Gould, PCPhS 204, 1978, 43-67. Diese Schriften geben sämtlich wenig Aufschluß über die Beziehung zwischen Handlung und Person und verlieren sich größtenteils im Allgemeinen.

20) Vgl. Fraenkel, Kommentar zum *Agamemnon*, II 254 ff. (im folgenden zitiert als *Ag.*).

21) Aeschylus the Psychologist, SO 32, 1956, 5.

Shakespeare-Forschung[22]. Ein humoristisch-bissiger Seitenhieb auf solche Überlegungen findet sich bei Charles Dickens im *Nicholas Nickleby*:

"Now, Mrs. Curdle was supposed, by those who were best informed on such points, to possess quite the London taste in matters relating to literature and the drama; and as to Mr. Curdle, he had written a pamphlet of sixty-four pages, post octavo, on the character of the Nurse's deceased husband in Romeo and Juliet, with an inquiry whether he really had been a 'merry man', or whether it was merely his widow's affectionate partiality that induced her so to report him"[23].

Vor dem Hintergrund dieser allgemeineren Bemerkungen sollen im folgenden durch die Untersuchung ausgewählter Szenen der erhaltenen Dramen des Aischylos die wichtigsten Merkmale seiner dramatischen Technik aufgezeigt werden. Dabei wird der *Prometheus* nicht behandelt werden. Diese Beschränkung enthält kein Urteil über die Echtheit des Stücks, sondern resultiert daraus, daß eine Diskussion der Verfasserfrage den Rahmen der vorliegenden Arbeit gesprengt hätte und viele von der dramatischen Technik weit abliegende Aspekte hätte einbeziehen müssen.

22) Vgl. Wellek/Warren, *Theory of Literature*, 15: "A character in a novel differs from a historical figure in real life. He is made only of the sentences describing him or put into his mouth by the author. He has no past, no future, and sometimes no continuity of life. This elementary reflection disposes of much criticism devoted to Hamlet in Wittenberg, the influence of Hamlet's father on his son, the slim and young Falstaff in Maurice Morgann's absurdly overpraised essay, <The Girlhood of Shakespeare's Heroines>, the question of <how many children had Lady Macbeth>".

23) Charles Dickens, *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*, Kap. 24, 249, Nachdruck London 1902.

Es sei vorab darauf hingewiesen, daß die Vielfalt der bei Aischylos zu beobachtenden dramatischen Mittel es mit sich bringt, daß nicht jedes Einzelmerkmal bei jedem Stück mit gleicher Ausführlichkeit dargelegt werden kann. Der exemplarische Charakter meiner Untersuchungen soll es dem Leser ermöglichen, Parallelen zwischen den sechs Dramen zu ziehen. Auf eine aus den Einzelkapiteln abstrahierte Schematisierung der dramatischen Mittel möchte ich verzichten, da eine solche die Gefahr einer Vereinfachung von komplizierten Phänomenen in sich birgt.

Die Untersuchung der Stücke erfolgt in deren chronologischer Reihenfolge. Es liegt jedoch in der Natur der Sache, daß die Orestie als einzige erhaltene Trilogie besonders reiches Anschauungsmaterial bietet. Deswegen findet sich zuweilen in einem der früheren Kapitel ein Verweis auf eine spätere Stelle, wo eine ähnliche Erscheinung in der Orestie mit größerer Ausführlichkeit behandelt wird.

1. Perser

1.1. Der Aufbau

Jede Behandlung der *Perser* hat sich der Frage zu stellen, ob dieses Stück überhaupt einen wesentlichen Aufschluß über die Kunst des Aischylos geben kann, da es einer weit verbreiteten Meinung zufolge nur ein relativ gering entwickeltes Stadium seiner dramatischen Technik widerspiegelt[1]. Hierzu ist jedoch zweierlei zu bemerken:

1) Zwar sind die *Perser* die früheste Tragödie, die wir besitzen, aber innerhalb des aischyleischen Schaffens stehen sie keineswegs am Anfang[2]. Es ist deshalb verfehlt, in diesem Stück von vorneherein nach Merkmalen einer primitiven und unentwickelten Kunstform zu suchen.

2) Unabhängig davon, daß schon rein zeitlich betrachtet die *Perser* nicht am Beginn der dramatischen Produktion des Aischylos stehen, sollte die seit dem Jahre 1952 feststehende Datierung der *Hiketiden* wenige Jahre vor die Aufführung der *Orestie* uns gelehrt haben, wie bedenklich es ist, aus den sieben erhaltenen Stücken des Aischylos eine kontinuierliche Entwicklungslinie abzuleiten, die durch eine immer stärker ausgeprägte Verfeinerung der künstlerischen Mittel gekenn-

1) Vgl. z.B. Dawes Zweifel an seinen eigenen Ergebnissen, PCPhS 189, 1963, 27: "But with the earliest play, the *Persians*, the reader may well feel that I am adducing as features of a deliberate technique things which could be more simply explained as the product of carelessness or indifference."

2) Vgl. Taplin, *Stagecraft*, 61, und Thalmann, AJPh 101, 1980, 260 f.

zeichnet ist[3]. Oftmals sind vermeintlich archaische Züge in einem Stück - z. B. die Rolle des Chores - eher vom Stoff des jeweiligen Dramas als von seinem Entstehungsjahr bestimmt[4].

Bei der folgenden Untersuchung der *Perser* kommt es mir wesentlich darauf an zu zeigen, daß viele Auffälligkeiten des Stücks, die in der Forschung immer wieder Anstoß erregt haben und bestenfalls dadurch entschuldigt wurden, daß der Dichter noch nicht den Zenit seines künstlerischen Schaffens erreicht habe, bewußt eingesetzte Mittel sind.

Die Auffassung von der Unzulänglichkeit der dramatischen Struktur der *Perser* ist nicht zuletzt durch Wilamowitz gefestigt und in der Forschung geradezu zur communis opinio erhoben worden[5]. Wilamowitz bezeichnet die Verknüpfung der

3) Vgl. Lloyd-Jones, AC 33, 1964, 372 (= Acad. Papers I 275): "At the root of it lies a prejudice, in essence metaphysical, which originated in antiquitiy; the belief that an art form develops in the same way as an animal or a plant, and that its development can be studied by the same kind of method. [...] That way of looking at the growth of tragedy as a kind of linear progression has been taken for granted as the only way by the great majority of modern scholars" und Michelini, Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus, 6.

4) Vgl. Lloyd-Jones, AC 33, 1964, 373 (= Acad. Papers I 276): "In an Aeschylean tragedy the chorus is as a rule deeply involved, at least emotionally, in the action; it may be deuteragonist or even protagonist. The choral part is greater in proportion to the whole than in later tragedy, especially when the chorus is most deeply implicated in the action." In diesem Aufsatz versucht Lloyd-Jones, die dem Aischylos eigentümliche Kunst zu würdigen und sie von dem Vorurteil einer primitiven Vorform zur späteren Tragödie zu befreien.

5) Ich zitiere im folgenden Wilamowitzens Ansichten über die *Perser* hauptsächlich aus den *Interpretationen*, da er dort

drei Akte des Dramas als "unzureichend"[6] und vermißt die Einheit der Handlung[7]. Da diese Anstöße durch den Aufbau des Stücks begründet sind, soll dieser im folgenden näher untersucht werden. Dabei verstehe ich den Aufbau nicht als etwas rein Äußerliches, sondern eng mit dem Inhalt des Stücks Verbundenes.

Laut Wilamowitz besteht das Stück aus drei selbständigen Akten, wodurch "die Anlage der Perser der trilogischen Komposition sehr ähnlich"[8] ist. Die drei Akte sind jeweils durch einen anderen Ort der Handlung voneinander abgesetzt, wobei der erste (1-597)[9] vor dem Rathaus[10], der zweite (598-907) am Grab des Dareios[11] und der dritte "irgendwo vor der

seiner eigenen Aussage zufolge den Aufsatz aus dem Hermes 32 "mit Beseitigung des Überflüssigen" wiederholt, *Interpretationen*, 42, Anm. 1.

6) *Interpretationen*, 42.

7) "Es ist sehr beherzigenswert, daß Aischylos noch 472 eine Tragödie ohne jede Einheit der Handlung bauen konnte", *Interpretationen*, 48. Ein solcher Satz zeigt, wie stark Wilamowitz die Chronologie der Entstehung parallel zu einem künstlerischen Fortschritt der aischyleischen Stücke setzt. Vgl. hierzu auch den in den *Interpretationen* gestrichenen Satz im Hermes 32, 1897, 390: "Daran erkennen wir die mühevolle Arbeit, durch die sich der Schöpfer der Tragödie erst zu der Höhe der Kunst emporgearbeitet hat."

8) *Interpretationen*, 51.

9) Verszahlen ohne weiteren Zusatz werden hier und im folgenden zur Entlastung des Anmerkungsteils direkt im Text angegeben.

10) *Interpretationen*, 42 f. Eine ausführliche Kritik an dieser Deutung findet man bei Riemschneider, Hermes 73, 1938, 347 ff.

11) *Interpretationen*, 45.

Stadt", "auf der Landstraße"[12], spielen soll. Die genaue Ortsbestimmung der einzelnen Szenen in den *Persern* hat in der Forschung einige Kontroversen hervorgerufen. Jurenka[13] 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[14] ist ein Ortswechsel, wie ihn Wilamowitz annimmt, abzulehnen, da er vom Dichter durch keinerlei Hinweis deutlich gemacht werde. Harmon schlägt statt dessen als Schauplatz der Handlung die Stadttore vor[15].

Alle Versuche solcher Art sind von dem Bemühen geprägt, einen einheitlichen Handlungsschauplatz für das gesamte Stück zu bestimmen. Ein solcher ist jedoch dem Text der *Perser* nicht abzugewinnen[16], so daß man sich damit zufriedengeben muß, daß der Dichter dem Zuschauer innerhalb der einzelnen Szenen durch die nötigen Hinweise deutlich macht, wo das Geschehen gerade stattfindet[17]. Durch die ständige

12) *Interpretationen*, 48.

13) WS 23, 1901, 215 f.

14) TAPhA 63, 1932, 10 f.

15) a.a.O., 14 ff. Zur Kritik an diesem Vorschlag vgl. Broadheads Kommentar, xlv f., und Taplin, *Stagecraft*, 107.

16) Vgl. Broadhead, a.a.O., xlvi: "In any case, it is extremely unlikely that a tomb and a council-chamber would 'naturally' be associated."

17) Vgl. Taplin, *Stagecraft*, 104: "The change does not occur at one definable moment, but the words and action make it clear that the play is no longer set at the same place as it was earlier." Riemschneider, a.a.O., 351, vertritt die Auffassung, daß Aischylos im ersten Akt die Ortsbestimmung im unklaren läßt, der Grabhügel aber schon zu sehen ist. Seine Funktion werde dann erst bei der Totenbeschwörung deutlich.

Anwesenheit des Chors auf der Bühne entsteht eine gewisse Kontinuität, die den Szenenwechsel niemals abrupt erscheinen läßt. Dabei ist jedoch zu beachten, daß der Dichter keine "Einheit des Ortes" suggerieren will, da diese Forderung der klassizistischen Dramentheorie für ihn keinerlei Wert besitzt. Der Ort der Handlung ist - ebenso wie die Zeit der Handlung und andere Voraussetzungen des Geschehens - dem dramatischen Ablauf so weit untergeordnet, daß auch der Maßstab einer alltäglichen Wahrscheinlichkeit nicht angelegt werden darf[18]. Es ist festzuhalten, daß zumindest hinsichtlich des Handlungsortes die drei Akte nicht so unverbunden nebeneinander stehen, wie Wilamowitz[19] behauptet, da der Chor ständig auf der Bühne anwesend ist und der Schauplatz dem Zuschauer nur so weit bewußt wird, wie es für den unmittelbaren Handlungsverlauf erforderlich ist, so daß zwischen den einzelnen Akten kein Bruch entsteht.

An dieser Stelle wird es notwendig, die Unterschiede zwischen Wilamowitzens und Taplins Einteilung des Stücks darzulegen, um zu zeigen, daß die Einteilung in drei Akte nicht selbstverständlich vorgegeben ist, sondern in Zusammenhang mit der Interpretation der *Perser* begründet werden muß. Es geht nicht darum, das Stück rein äußerlich in bestimmte Abschnitte einzuteilen, sondern die Einteilung sinnvoll aus dem Inhalt abzuleiten.

18) Vgl. hierzu die grundlegenden Ausführungen Fraenkels, *Ag.*, II 254 ff. Fraenkel würdigt vor allem das Verdienst Wilhelm von Humboldts, der naturalistische Erwägungen von der Deutung antiker Kunstwerke fernhalten wollte. Vgl. speziell zu den *Persern* Broadhead, a.a.O., xliii, Anm. 1.

19) Vgl. Anm. 6.

Beim Vergleich der Akteinteilung Wilamowitzens mit der Taplins fällt zunächst auf, daß beide den Terminus "Akt" auf verschiedene Weise definieren. Während Wilamowitz die Chorlieder an den Übergangsstellen zwischen zwei Akten zumindest teilweise in die Akte miteinbezieht[20], setzt Taplin die Akte grundsätzlich von den Chorliedern ab, die sie voneinander trennen[21].

Die Bestimmung der Akteinteilung durch Auftritt und Abgang der Schauspieler, auf die Taplin sehr viel Wert legt[22], kann in bezug auf eine Partie der *Perser* nicht ohne weiteres angewendet werden. Taplin zufolge handelt es sich bei den Versen 598 bis 622 um einen abgesetzten Akt, der durch die Folge von Chorlied, Rede und Chorlied markiert ist[23]. Entgegen Taplins eigener Theorie, daß das Ende eines Aktes durch den Abgang eines Schauspielers markiert

20) Vgl. z. B. *Interpretationen*, 44: "Was damit gemeint ist, läßt sich aus dem folgenden Liede abnehmen, das den Akt abschließt und die Beratung des Rates ersetzt" und *Interpretationen*, 1: "Die Chorlieder gehören zum Teil zu der Handlung, dann also auch zu einem Akte, zum Teil sind sie Zwischengesänge, die für die Handlung selbst fehlen könnten." Zur allgemeinen Definition eines Aktes durch Wilamowitz vgl. ebd.: "Uns ist der Akt als ein in sich abgeschlossener Teil des Dramas ein geläufiger Begriff, und in dem Sinne läßt er sich zweckmäßig auch auf die altattische Tragödie anwenden."

21) *Stagecraft*, 58: "For the application of my scheme of analysis only two words are required: one for the unit of action bounded by entry and exit, and one for the song which divides such units. [...] I shall simply use the words 'act' and 'song'; but when I have to make it clear that I mean 'song' in a structural sense I shall use the term 'act-dividing song' [...]".

22) Vgl. *Stagecraft*, 53 ff.

23) *Stagecraft*, 113.

wird[24], verläßt die Königin bei Vers 622 *nicht* die Bühne[25]. Die Entscheidung der Frage, ob die Verse 598 bis 622 einen selbständigen Akt bilden oder nicht, soll nicht dem Entwurf eines rein äußerlichen Einteilungsschemas dienen, sondern dazu beitragen, den inneren Aufbau des Stücks verständlich zu machen. Bevor die Verbindung zwischen den Akten beurteilt werden kann, muß man sich als Voraussetzung über deren Anzahl klar werden, da es offenbar nicht, wie Wilamowitz meint, "unmittelbar einleuchtend"[26] ist, daß die *Perser* aus *drei* Akten bestehen.

Taplins Einteilung weist einige Schwachstellen auf, was um so verwunderlicher ist, als er bei konsequenter Anwendung seiner eigenen These[27] zu dem Schluß hätte kommen müssen, daß die Verse 598 bis 622 keinen eigenen Akt bilden, sondern allenfalls ein Vorspiel innerhalb des zweiten Aktes (598-907), der *äußerlich* durch den zweiten Auftritt der Königin gekennzeichnet ist und sich *inhaltlich* um die Anrufung des Dareios dreht. Taplin gesteht selbst ein, daß aufgrund des fehlenden Abgangs zwischen den Sprechversen der Königin und dem folgenden Chorlied eine Kontinuität besteht[28]. Seine Argumentation nimmt die Form der petitio principii an,

24) *Stagecraft*, 54 ff.

25) *Stagecraft*, 108.

26) *Interpretationen*, 1.

27) Vgl. Anm. 21.

28) *Stagecraft*, 113: "It makes good sense to speak of *Pers* 598-622 as a separate act in view of the clearly marked sequence of song, speech, and song: on the other hand, the end of the act is made to run into the following song without an unequivocal structural division."

wenn er fragt: "Why, finally, does Aeschylus depart from the usual structural pattern at this juncture?"[29] Aischylos weicht doch nur von einem Schema ab, das Taplin selbst voraussetzt, indem er die Verse 598 bis 622 als selbständigen Akt betrachtet. Die Argumente, die Taplin für die vermeintliche Abweichung anführt, nämlich die große Bedeutung des Chorliedes für die Handlung, da der Chor den Dareios herbeiruft, und die allmähliche Vorbereitung von dessen Erscheinen nach dem zweiten Auftritt der Königin[30], zeigen vielmehr, daß die Verse 598 bis 622 fest in den Teil des Stückes eingefügt sind, der in Anlehnung an Wilamowitz als zweiter Akt bezeichnet werden kann.

Ich habe Taplins Einteilung deshalb so ausführlich zu widerlegen unternommen, weil sie die Gefahr birgt, daß das Stück in allzu kleine Einheiten zerfällt.[31] Es erscheint mir wesentlich sinnvoller, der Interpretation den von Wilamowitz angenommenen trilogischen Aufbau zugrunde zu legen, wenn sich auch im folgenden zeigen wird, daß ich seiner These von der mangelhaften Verknüpfung der Akte nicht zustimme.

29) *Stagecraft*, 113 f.

30) *Stagecraft*, 114.

31) Eine Einteilung in vier Abschnitte nimmt auch Jens, *Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie*, WzA I 90 f. (zuerst erschienen: Studium Generale 8, 1955, 246-253) vor, indem er mit dem Auftritt des Boten bei Vers 249 einen neuen Abschnitt beginnen läßt. Somit ergibt sich nach Jens folgendes Schema: 1-248, 249-597, 598-906, 907-1077. Er verfährt inkonsequent, indem er nur teilweise das Auftreten einer neuen Person als Markierung eines eigenständigen Abschnitts versteht. Auch hier zeigen sich die Schwierigkeiten, in die man gerät, wenn man die Einteilung in drei Akte aufgibt.

Im Zusammenhang mit dem Aufbau des Stückes sind zwei Partien - nämlich die Verse 529 bis 531 sowie 849 bis 851 - zu behandeln, die zu den am heftigsten umstrittenen der *Perser* gehören und solchen Anstoß erregt haben, daß sie zu einschneidenden textkritischen Operationen Anlaß boten.

Die Schwierigkeit der ersten Stelle besteht darin, daß Atossa dem Chor Anweisungen gibt, wie er sich zu verhalten hat, wenn Xerxes eintrifft. Dadurch wird beim Zuschauer die Erwartung geweckt, daß Xerxes zu Beginn des nächsten Aktes auftritt. Statt dessen kehrt Atossa *allein* mit Opfergaben zurück[32].

Die Verse 849 bis 851 weisen eine ähnliche Ungereimtheit auf: Atossa begründet ihren Abgang damit, daß sie ins Haus gehen, Schmuck für Xerxes holen und ihn zu treffen versuchen möchte. Nach diesen Worten erwartet man, daß sie zu Beginn des nächsten Aktes zusammen mit dem Sohn zurückkehren wird. Diese Erwartung wird wiederum getäuscht: Xerxes tritt allein in zerrissenen Kleidern auf, und Atossa ist völlig aus dem Stück verschwunden[33]. Neben dieser inhaltli-

32) Vgl. Dawe, PCPhS 189, 1963, 27 f.

33) Vgl. Dawe, PCPhS 189, 1963, 28. Der Dichter läßt die Königin nicht ohne Grund verschwinden, vgl. Wilamowitz, *Interpretationen*, 46: "Die Königin mußte entfernt werden, da der Dichter sie in dem ganz lyrischen letzten Akte nicht brauchen konnte, vornehmlich weil ihr Trost dem ganzen Tone des Schlusses, völliger Verzweiflung, entgegengewirkt haben würde" und Groeneboom a.l.: "Die Königin geht - unter einem simplen Vorwand - dorthin zurück, woher sie gekommen war, und erscheint nicht wieder; so wird es möglich, die Tragödie nicht enden zu lassen mit einer Szene zwischen einer tröstenden Mutter und ihrem Sohn, sondern in wetteifernden Klagerufen zwischen dem besiegten König und dem klagenden Chor."

chen Schwierigkeit weisen die Verse 849 bis 851 auch Unklarheiten bezüglich der Textgestaltung auf. Das in 850 überlieferte ἐμῶι παιδί ist korrupt. West spricht den begründeten Verdacht aus, daß es sich bei dem Possessivpronomen um eine Glosse handelt[34] und setzt Cruces in den Text. Diese Unklarheit des Textes beeinflußt für sich genommen die inhaltliche Deutung nicht wesentlich. Schwerer wiegt der Anstoß, den einige Gelehrte an dem Wort πειράσομαι nehmen[35]. West schlägt im Apparat seiner Textausgabe die Ansetzung einer Lücke und eine Möglichkeit, sie auszufüllen, vor, wofür er in den *Studies*[36] eine ausführliche Begründung gibt. Da dieses textkritische Einzelproblem eng mit der Gesamtauffassung der Verse 849 bis 851 zusammenhängt, soll seine Klärung zurückgestellt werden, bis die Funktion dieser Verse insgesamt behandelt wurde.

Obgleich die Verse 529 bis 531 und 849 bis 851 in der Sekundärliteratur ausführlich besprochen werden[37], findet eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen den beiden Stellen kaum Erwähnung: Beide stehen an den Nahtstellen des Dramas, indem sie jeweils die letzten Sprechverse am Ende des ersten bzw. des zweiten Aktes bilden[38]. Taplin betont zwar

34) *Studies*, 89.

35) Broadhead a.l.; Dawe, PCPhS 189, 1963, 28; West, *Studies*, 89.

36) 89 f.

37) Vgl. besonders Broadhead, a.a.O., xxxvi ff.; Dawe, PCPhS 189, 1963, 27 ff.; Taplin, *Stagecraft*, 92 ff.

38) Vgl. Thalmann, a.a.O., 279: "Each of the passages, which concern the King's entrance (lines 527-31, 845-51) ends a major segment of the play (lines 159-531, 598-851)" und Michelini, a.a.O., 134: "The two exits are evidently com-

bei dem Vergleich zwischen *Pers.* 529-531 und *Sept.* 282-286, daß beide Partien am Ende eines Aktes stehen[39], erkennt aber die gleiche Gemeinsamkeit zwischen *Pers.* 529-531 und 849-851 nicht. Die Eigenart sowohl der ersten *Perser*- als auch der *Septem*-Stelle hält er für ein Zeichen von Textverderbnis[40] und schließt sich mit einer Modifikation dem Vorschlag Nikitins an, die Verse 527 bis 531 hinter Vers 851 zu versetzen[41]. Dieser Vorschlag Nikitins hat in der Forschung insgesamt wenig Anklang gefunden[42], wobei die Kritik sowohl am inhaltlichen als auch am sprachlichen Ergebnis der Umstellung Anstoß nimmt[43], vor allem an der Wiederholung von καὶ παῖδα (529) nach παιδί (850)[44]. Mit dieser Schwierigkeit ließe sich jedoch notfalls fertig werden,

plementary. The first pretends to be a final exit, but is not, while the second mimics the form and situation of the first. The effect has seemed puzzling, but it must by now be evident that no trivial or accidental cause should be assigned to such a singular anomaly in such a crucial location."

39) *Stagecraft*, 95 f.: "Thus, again, as in *Pers*, Aeschylus has used the final lines of an act to outline explicitly a development of the action which is not fulfilled."

40) Zur ausführlichen Behandlung von *Sept.* 282-286 s. Kap. 2.

41) *Stagecraft*, 97 f. Taplin möchte nur 529 bis 531 umstellen und καὶ παῖδ' in 529 durch ὑμεῖς δ' ersetzen. Eine solche Änderung um der Umstellung willen ist sehr bedenklich.

42) Vgl. Taplin, *Stagecraft*, 97.

43) Vgl. Broadhead, a.a.O., xxxvii f.; Dawe, PCPhS 189, 1963, 28 f.

44) Vgl. Taplin, *Stagecraft*, 97: "A more weighty point, which has been regarded as decisive [...], is that καὶ παῖδα in 529 does not fit after παιδί in 850."

wenn man bedenkt, daß Wortwiederholungen auf engem Raum bei Aischylos nicht ungewöhnlich sind[45].

Es kann aber nicht primär darum gehen zu beweisen, daß die Verse 529 bis 531 keinesfalls hinter Vers 851 stehen können, sondern zunächst einmal ist zu fragen, ob ein solch schwerer textkritischer Eingriff überhaupt notwendig ist. Gelingt es, diese Frage negativ zu beantworten, so geht das onus probandi an diejenigen über, die die Verse 529 bis 531 von ihrem überlieferten Platz versetzen möchten. Taplin zieht aus seiner Diskussion der Verse folgendes Fazit:

"First, I think it shows that questions of dramatic technique may be sufficient to be the chief - or even sole - grounds for textual emendation. Secondly, it may defend Aeschylus from two accusations (one slight, one more serious) of incompetent or clumsy dramaturgy. And it is one of my aims to show that Aeschylus was a sure and steady master of his craft."[46]

Zu dem ersten Punkt ist zu sagen, daß Aspekte der dramatischen Technik auch in der Argumentation *gegen* bestimmte textkritische Operationen verwendet werden können, was ich im vorliegenden Fall zeigen möchte. Taplins zweiter Gedanke stellt wieder einen typischen Zirkelschluß dar, der, kurz zusammengefaßt, folgendermaßen verläuft: An der überlieferten Stelle sind die Verse 529 bis 531 ein Zeichen man-

45) Vgl. Broadhead zu *Pers.* 136; Sier, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, 122, Anm. 12; Kraus, WS 104, 1991, 76; West, *Studies*, 75. Es ist zu beachten, daß die Wiederholung eines Wortes dieses in besonderer Weise betont, vgl. Kraus, WS 104, 1991, 104: "Wortwiederholung (geminatio) setzt voraus, daß ein Wort entweder durch seinen Klang wirkt oder durch seine Bedeutung verdient hervorgehoben zu werden."

46) *Stagecraft*, 98.

gelnden dichterischen Könnens. Deshalb müssen sie umgestellt werden. Die Umstellung ist sinnvoll, weil sie den Dichter von dem Vorwurf mangelnder dichterischer Fähigkeit entlastet.

Dabei ist die Voraussetzung, daß die Verse 529 bis 531 an der überlieferten Stelle wirklich unpassend sind, durch nichts bewiesen. Taplin behandelt die Stelle unter dem Stichwort der "false preparation"[47], deren Technik er folgendermaßen beschreibt:

"The consistent use of preparation to arouse anticipation in his audience gives the dramatist the opportunity to arouse and then thwart expectations: this might be called 'counter-preparation'. This device may have a double function, since it not only brings about a surprise when the prepared-for event fails to materialize, it also builds up tension towards and derives vicarious dramatic power from an event which never happens."[48]

Taplin kommt jedoch im Falle von *Pers.* 529-531 zu dem Schluß, daß der dramatische Gewinn, der durch die erzeugte fehlgeleitete Erwartung erreicht werden kann, zu gering ist, als daß man mit einem bewußt eingesetzten Kunstgriff des Dichters rechnen könnte[49].

Im folgenden möchte ich zu zeigen versuchen, daß der durch die Technik der 'false preparation' erreichte dramatische Gewinn keineswegs so gering ist, wie Taplin annimmt. Dabei soll deutlich werden, daß die Fehlleitung der Zuschauererwartung an sich noch keinen Eigenwert besitzt, da es Aischylos nicht bloß um einen eher *äußerlichen* Überraschungseffekt geht, der dadurch entsteht, daß die Handlung

47) *Stagecraft*, 92 ff.

48) *Stagecraft*, 94.

49) *Stagecraft*, 96.

einen unerwarteten Verlauf nimmt. Vielmehr findet man eine solch unerwartete Umbiegung des Handlungsverlaufs oftmals an einer *inhaltlich* zentralen Stelle eines Stückes. Ein wichtiges Mittel der dramatischen Technik des Aischylos, nämlich die Fehlleitung der Zuschauererwartung, dient somit der Hervorhebung entscheidender inhaltlicher Momente. Dies soll im folgenden anhand der beiden hier zur Diskussion stehenden Stellen *Pers.* 529-531 und 849-851 belegt werden, womit ich zugleich die Notwendigkeit einer Umstellung der ersten Partie zu widerlegen hoffe[50].

Die Verse 529 bis 531 müssen in Zusammenhang mit der gesamten vorangehenden Rede der Königin interpretiert werden, da sie nicht die einzigen sind, durch die die Erwartungen des Zuschauers bezüglich des weiteren Geschehens in eine falsche Richtung gelenkt werden.

Am Beginn der Rede (517-520) fällt auf, wie kunstvoll die Behandlung des Traummotivs in seiner Funktion der jeweiligen Stelle im Stück angepaßt wird, an der es steht. An einer früheren Stelle der *Perser* wird seine Erzählung dadurch motiviert, daß die Königin Rat von den persischen Alten erlangen möchte (170 f.). In der Reaktion des Chors auf die Erzählung des Traumes und des Vogelzeichens (215 ff.) fehlt die Deutung beider. Auch Vers 225 ist so allgemein gehalten,

50) Die Theorie, daß die durch die vorliegenden Verspartien verursachten Schwierigkeiten und Widersprüche durch die Existenz einer zweiten Fassung der *Perser* begründet sind, vgl. Broadhead, a.a.O., li f. und Dawe, PCPhS 189, 1963, 29 (hier liegt übrigens ein Druckfehler vor: Wecklein, SB München, 1888, 340 ff., athetiert die Verse 527-31!), wird im zweiten Abschnitt dieses Kapitels ausführlich behandelt.

daß er keinen direkten Bezug auf den Traum hat. Erst durch den Bericht des Boten wird die unheilvolle Bedeutung der nächtlichen Vision klar werden. Der Chor darf aus dramatischen Gründen den Traum nicht schon an einer früheren Stelle im Stück im einzelnen deuten, da er dann keine Hoffnung mehr hätte äußern können und die Wirkung des Botenberichts vorweggenommen und geschmälert worden wäre. Der Traum dient an dieser Stelle zunächst nur dazu, als *unklare* düstere Ahnung auf die *deutlichen* Unglücksnachrichten des Boten vorzubereiten.

In der letzten Rede der Königin vor ihrem Abgang am Ende des ersten Aktes dient die Erwähnung des Traumes dazu, zu den Opfergaben überzuleiten (520 f.). Laut Wilamowitz hat der Traum eine doppelte Bedeutung:

"Sein Inhalt erfüllt im ersten Akte vollkommen seinen Zweck, das kommende Unheil voraus zu deuten; aber äußerlich soll er auch den zweiten Akt vorbereiten, indem ein Opfer für die Toten und darunter für Dareios angeordnet wird: jetzt, wo es gebracht wird, ist von dem Traume keine Rede mehr, und das, was jetzt dem Dareios vorgetragen wird, würde allein seine Beschwörung hinreichend motivieren."[51]

Ich stimme Wilamowitz nicht darin zu, daß der Traum den zweiten Akt nur *äußerlich* vorbereitet. Immerhin wird Dareios innerhalb der Traumerzählung erwähnt (197 ff.), woraufhin der Chor rät, ihn anzurufen (220 ff.). Ein solch genauer Hinweis auf Dareios findet sich in der Rede der Königin am Ende des ersten Akts nicht mehr, damit die überraschende

51) *Interpretationen*, 46.

Wirkung der Totenanrufung nicht zerstört wird[52]. Eine solche wohlberechnete Kombination von Vorbereitung des tatsächlich Eintretenden und Fehlleitung der Erwartung ist mit dem Adjektiv "äußerlich" nicht angemessen bezeichnet, da dies den Eindruck erweckt, als habe das Traummotiv mit dem *Inhalt* des zweiten Akts nichts zu tun.

Die fehlende ausdrückliche Erwähnung des Dareios in den Versen 517 ff. - man kann ihn sich allenfalls als unter die φθιτοί (523) einbegriffen denken - und der weitere Verlauf dieser Rede lenken vollständig davon ab, daß die Königin im zweiten Akt mit den Opfergaben wieder auftreten wird[53]. Die Aufforderung an den Chor (527 f.) dient eher dem Abschluß der Rede[54], als daß sie das folgende Chorlied inhaltlich vorbereitet, das laut Wilamowitz "die Beratung des Rates ersetzt"[55]. Das Chorlied verleiht der düsteren Stimmung Ausdruck, die durch die Nachricht von der Niederlage erzeugt wurde; eine wirkliche Beratung hat angesichts der Katastro-

52) Vgl. *Interpretationen*, 45 f.: "Aber das versteht man nun vollkommen, weshalb die Königin mit dem Opfer wiederkommen wollte und das doch nicht begründen konnte und nicht einmal ausdrücklich sagte."

53) Vgl. Wilamowitz, *Interpretationen*, 44: "Sie sagt nicht ausdrücklich 'hierher', aber es muß so verstanden werden, obwohl wir nicht begreifen, wie sie jene Opfer hierher führen könnten." Die Formulierung bezüglich des Ortes ist aber bewußt unklar gehalten. Harmon, a.a.O., 13, übersetzt ἥξω in Vers 524 durch "return", wodurch die Bedeutung des Verbums zu sehr eingeschränkt wird.

54) Vgl. Wilamowitz, *Interpretationen*, 44, Anm. 1.

55) *Interpretationen*, 44. Vgl. auch Broadhead, a.a.O., xxxvi: "The situation certainly called for deliberation, but the command to deliberate had no *dramatic* significance, since no deliberation took place (or was likely to take place)."