

Rüdiger Bernek
Dramaturgie und Ideologie

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Michael Erler, Dorothee Gall, Ernst Heitsch,
Ludwig Koenen, Reinhold Merkelbach,
Clemens Zintzen

Band 188



K · G · Saur München · Leipzig

Dramaturgie und Ideologie

Der politische Mythos in den
Hikesiedramen des Aischylos,
Sophokles und Euripides

Von
Rüdiger Bernek



K · G · Saur München · Leipzig 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 by K. G. Saur Verlag GmbH, München und Leipzig
Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. All Rights Strictly Reserved.
Jede Art der Vervielfältigung ohne Erlaubnis des Verlages ist unzulässig.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Gesamtherstellung: Druckhaus „Thomas Müntzer“ GmbH,
99947 Bad Langensalza
ISBN 3-598-77800-7

*Dem Andenken
meiner geliebten Mutter
Helga Bernek (1940-2003),
der ich mehr verdanke,
als ich sagen kann.*

INHALT

INHALT	7
VORWORT	11
I. EINLEITUNG	
1. Athen im Drama – Drama in Athen	13
2. Das Hikesiedrama	15
3. Mythischer Megatext und Patterns.....	20
4. Patterns und Intertextualität	26
5. Kategorien intertextueller Beziehungen in der Tragödie	37
II. DIE <i>HIKETIDEN</i> DES AISCHYLOS: DAS SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN DRAMATURGIE UND IDEOLOGIE	
1. Pelasgos und die Staatsräson: Im Anfang war das Pattern.....	45
2. Integration und Exklusion: Der ideologisch wertvolle Konflikt	60
III. AISCHYLOS' <i>EUMENIDEN</i> UND SOPHOKLES' <i>OIDIPUS AUF KOLONOS</i> : DER POLITISCHE MYTHOS ALS DIALEKTISCHE HEILSGESCHICHTE	
1. Der politische Mythos	69
2. Die <i>Eumeniden</i>	72
2.1. Befleckte am heiligen Ort: Zeus' Werk und Apollons Beitrag	72
2.2. Athen: Reintegration am idealen Ort: Eine Frage der <i>τιμή</i>	99
2.3. Integration wider Willen: Athens neue Segenspenderinnen	118

3. *Oidipus auf Kolonos*:

Der Tragödie zweiter Teil und ihr großes Vorbild.....	129
3.1. Noch ein Befleckter am heiligen Ort: Die „Koloneische Hikesie“	132
3.2. Die athenische Hikesie: Theseus ist ein ehrenwerter Mann.....	157
3.3. Bedrohung und Bewährung: Das Ideal auf dem Prüfstand.....	169
3.3.1. Bedrohung: Kreon der Thebaner.....	169
3.3.2. Bewährung: Theseus der Athener	181
3.4. Bestätigung: Das Ideal und seine poetische Wirklichkeit	194
3.4.1. Die Stärke Athens	194
3.4.2. Dank der Geretteten – Edelmut der Sieger.....	197
3.5. Vom Hiketes zum Heros: Die Dialektik der Hikesie	201
3.5.1. Den Freunden nützen und den Feinden schaden: Die Polyneikesszene.....	201
3.5.2. Heroisierung und Teleologie: Athens neuer Beschützer	210
3.6. Conclusio.....	218

IV. DIE HIKESIEDRAMEN DES EURIPIDES: DIALEKTISCHE HEILS GESCHICHTE VERSUS *APPENDIX ATHENIENSIS*

1. Die <i>Herakliden</i> : Der Blick hinter die Kulissen eines Hikesiedramas ...	221
1.1. Athen als idealer Zufluchtsort: Große Erwartungen	222
1.2. Ideal und Wirklichkeit: Hilf dir selbst, dann hilft dir Athen	234
1.3. Der Tod des Eurystheus: Eine Heroisierung der etwas anderen Art..	253
2. Die <i>Supplices</i> : History repeating.....	265
2.1. Mütter in Eleusis: Aufnahme mit Hindernissen	265
2.2. Realpolitik und göttliches Recht: Athen spielt seine Rolle	280
2.3. Von Frevlern und Biedermännern: Athens neue Vorbilder	293

V. CONCLUSIO	308
BIBLIOGRAPHIE	311
INDEX DER NAMEN UND SACHEN	333
STELLENINDEX	339

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2003 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät IV (Sprach- und Literaturwissenschaften) der Universität Regensburg angenommen.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Hans Gärtner, der mich mein ganzes Studium über gefördert und diese Arbeit mit Umsicht, klarem Urteil und einem schier unerschöpflichen Fachwissen betreut hat. Danken möchte ich auch Herrn Professor Dr. Georg Rechenauer für sein gleichermaßen kompetentes wie hilfreiches Korreferat und Frau Professor Pat Easterling (Cambridge), die trotz hoher Arbeitsbelastung wesentliche Teile dieser Studie durchgesehen und als intime Kennerin der Materie um zahllose wertvolle Hinweise bereichert hat. Dank schulde ich desweiteren meinem akademischen Lehrer Professor Dr. Ernst Heitsch nicht nur deswegen, weil er dieses Buch in die von ihm edierte Reihe *Beiträge zur Altertumskunde* aufgenommen hat.

Finanzielle Förderung meines Studiums und insbesondere meines Dissertationsprojektes wurde mir durch die Studienstiftung des deutschen Volkes zuteil, der ich zuvorderst in Gestalt meines Vertrauensdozenten Professor Dr. Rüdiger Schmitt herzlich danke, dessen Geduld und Hilfsbereitschaft auf allen Gebieten wesentliche Entstehungsvoraussetzungen für dieses Buch waren.

In einer Dankesschuld, die ich niemals abgelten kann, stehe ich bei meinem Freund Privatdozent Dr. Markus Janka: Ohne seinen fachlichen und menschlichen Rat, ohne seine grenzenlose Hilfsbereitschaft und Gastfreundschaft wäre dieses Projekt nimmermehr zu einem glücklichen Ende gelangt.

Danken möchte ich desweiteren meiner Familie für die rückhaltlose Unterstützung und die vertrauensvolle Aufmunterung in schwierigen Situationen.

Frau Dr. Elisabeth Schuhmann, deren Langmut ich nicht genug loben kann, werde ich ebenfalls als kluge und umsichtige Verlegerin stets in dankbarer Erinnerung behalten.

Regensburg, im Mai 2004

Rüdiger Bernek

I. EINLEITUNG

1. Athen im Drama – Drama in Athen

Zu allen Zeiten diente das Theater in besonderem Maße als Medium des gesellschaftlichen Diskurses. Daß im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. „ein sehr enger Zusammenhang zwischen Tragödie und Politik bestand“,¹ ist in der philologischen und althistorischen Forschung unumstritten. Worin freilich dieser Zusammenhang im einzelnen besteht und mit Hilfe welcher Kriterien er sich spezifizieren läßt, wird nach wie vor kontrovers diskutiert. Die Bandbreite reicht von der Interpretation der Tragödien als tagespolitische Kommentare in mythischem Gewand bis hin zu einem Verständnis des griechischen Theaters als „moralische Anstalt“ zur Erbauung und Erziehung der Massen.

Jede dieser vielfältig verästelten Richtungen aber begreift die Stücke in irgendeiner Form als Bestandsaufnahme des Seins und Sollens menschlichen Zusammenlebens in der Polis. Besonders deutlich tritt diese Tendenz in Dramen hervor, mit denen sich die athenische Gesellschaft in Abgrenzung von anderen Gemeinschaften ihrer Identität und ihrer Werte vergewissert.² Musterbeispiele sind die sog. Hikesiedramen, in denen es um Asylsuchende geht, die von feindlichen Mächten verfolgt werden, bis ihnen eine Schutzmacht Aufnahme und militärische Verteidigung gewährt.³ Die Rolle eines solchen Hortes des Rechtes und der Zuflucht der Verfolgten war genuin im athenischen Selbstverständnis verankert, wie zahlreiche Zeugnisse aus dem 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. belegen.⁴ Daher bot der erwähnte Dramentyp das geeignete Vehikel, um diese Facette einer idealisierten athenischen Polis⁵ vor einer breiten Öffentlichkeit wirksam zu machen.⁶ Daß diese Idealisierung der eigenen Polis im Zuge

¹ Meier (1988) 11.

² Zum Begriff der kollektiven Identität in Zusammenhang mit der griechischen Tragödie vgl. Grethlein 15-28 mit ausführlicher Diskussion der relevanten Literatur.

³ Zur Hikesie allgemein vgl. Kopperschmidt 11-45; Gould; Aélion II 15-18; Pötscher; Gödde 22-30; Grethlein 9-15 mit einem kurzen Abriß der verschiedenen Forschungsansätze.

⁴ Vgl. etwa Hdt. 9,26-28, bes. 9,27,2f.; Thuk. 2,39,1; 2,40,5; Xen. mem. 3,5,12; [Lys.] 2,7-16; Isokr. 4,41; 4,52f.; [Demosth.] or. 60,7,8. In allen angeführten Zeugnissen wird die Bereitschaft Athens betont, unter Hintansetzung des eigenen Nutzens für das Recht einzutreten und zu Unrecht Verfolgten zu helfen; vgl. Grossmann 127-147 mit weiteren Belegen; Loraux (1986) 67-69; Egermann 53f.; zum Ideologem einer spezifisch athenischen Neigung zum Mitleid vgl. Stevens 15-17.

⁵ Zum Phänomen einer spezifischen Athenideologie vgl. Mills 43-86.

⁶ Vgl. Burian (1971) 8: „The suppliant pattern (...) involves the rescue of oppressed and needy fugitives by valiant defenders; as such, it is naturally imbued with local associations and national pride, and likely originated in the realm of patriotic legend“; zur Bedeutung des Dramas allgemein im Bereich „politischer Mythopoiesis“ vgl. Dörner 80 u. 85f.

einer intensivierten ideologischen⁷ ‚Nabelschau‘ in Kriegszeiten – und hierfür ist der Epitaphios des Perikles nur ein Beispiel⁸ – Systemcharakter annimmt, ist logische Folge des Konfliktes zweier Werte- und Interessengemeinschaften und läßt sich an zwei Beobachtungen konkretisieren: Zum einen wird das oben skizzierte Ideologem in den Hikesiedramen aus der Zeit des Peloponnesischen Krieges ausdrücklich thematisiert und in die mythische Vorzeit zurückprojiziert;⁹ zum anderen gehört es im vierten Jahrhundert bereits zu den festen Topoi der rhetorischen Athenpanegyrik, die für ihre Zwecke die Stoffe der Euripideischen Hikesiedramen als mythische Exempla fruchtbar macht.¹⁰ Dasselbe Ideologem ist also Teil zweier unterschiedlicher Diskurstypen, näherhin markiert es deren Überschneidung, denn die Einflußnahme von literarischem und politischem Diskurs kann hier nur als wechselseitig begriffen werden: Indem die Tragödie Strukturen des politischen Diskurses rezipiert und transformiert, nimmt sie schon durch die bloße Performanz an ihm teil, da die Kommunikationsgemeinschaften beider Diskurse annähernd identisch sind.¹¹

⁷ Eagleton 38-40 liefert sechs ihren Fokus sukzessiv verengende Definitionen von Ideologie, die er als „eine Funktion der Beziehung einer sprachlichen Äußerung zu ihrem gesellschaftlichen Kontext“ begreift: Insbesondere die Definitionen 1-3 scheinen in Zusammenhang mit der politischen Funktion der griechischen Tragödie nützlich: Die generellste bezeichnet „den allgemeinen materiellen Prozeß der Produktion von Ideen, Überzeugungen und Werten des gesellschaftlichen Lebens“ (ebd. 38), die zweite bezieht sich als eine Form „kollektiver symbolischer Selbstdarstellung“ auf „Ideen und Überzeugungen (...), die Lebensbedingungen und -erfahrungen einer spezifischen, gesellschaftlichen Gruppe symbolisieren“ (ebd. 39), die dritte umfaßt „die *Propagierung* und *Legitimierung* der Interessen sozialer Gruppen angesichts oppositioneller Interessen“; zu verschiedenen Definitionen von Ideologie im Kontext der Antike vgl. Pelling (1997) 226 Anm. 43; vgl. auch Croally 259-266.

⁸ Strasburger 522 weist darauf hin, daß der Epitaphios des Perikles in Thuk. 2,35-46 insofern eine Besonderheit im Kontext der Gattung darstellt, als „*nicht* die Verdienste Athens um die übrige Griechenwelt, sondern die Besonderheiten seines innerstaatlichen Lebens gerühmt“ werden.

⁹ Vgl. Eur. Heraklid. 189-201; Eur. Suppl. 27; 187-192; Soph. Oid. K. 258-262.

¹⁰ Zum Topos „Hilfe für die Bedrängten“ unter Bezugnahme auf den Mythos um die Herakliden und die Bestattung der Sieben vgl. Neumann 149f. mit Hinweis etwa auf [Lys.] 2,7-16 (Epitaphios); Isokr. or. 4,54-57; 5,33f.; 10,31; 12,168-174; 194f.; Plat. Mx. 239d; [Demosth.] or. 60,8.

¹¹ Vgl. Euben 1-42, bes. 23: „Thus citizens brought political wisdom informed by tragedy to the deliberations of the assembly, and the experience of being democratic citizens in the assembly, council, and courts to the theater“. Ähnlich Meier (1985) 75: „Selten oder nie in der Geschichte ist eine Hochkultur zugleich in solchem Maße Volkskultur gewesen, mindestens für die Bürgerschaft und bis in die Reihen der Ärmsten hinein. Nahezu ein Drittel der Bürger ganz Attikas, vielleicht gar mehr, pflegten zum Beispiel an Tragödien-Aufführungen teilzunehmen. Das ist nicht das schlechteste Argument dafür, wie weit nicht nur das Geschehen in der Stadt und Welt diesen Bürgern

2. Das Hikesiedrama

Das Motiv der Hikesie ist in der griechischen Tragödie sehr verbreitet;¹² deshalb gilt es zunächst, den Begriff des Hikesiedramas genauer zu definieren und seine Anwendbarkeit auf das Corpus der erhaltenen Tragödien zu überprüfen. Einen wichtigen Beitrag zur theoretischen Grundlegung des Begriffes hat Josef Kopperschmidt mit seiner Untersuchung der formalen Gesetzmäßigkeiten der Hikesie als „literarischer Kunstform“¹³ geleistet. Kopperschmidt definiert Hikesie sinnvollerweise nicht als „eine, wenn auch unter anderen ausgezeichnete Bittform“, sondern als „Bitt-Situation“ und betont dadurch die strukturbildende Dynamik des Motivs.¹⁴ Diese Struktur nennt er das „trianguläre Relationsmodell der Hikesie“,¹⁵ das die spezifische Konstellation der drei Handlungsträger ‚Verfolger‘, ‚Verfolgter‘ und ‚Retter‘ beschreibt. Aus dieser Personenkonstellation ergeben sich drei mögliche Konflikte:¹⁶ Erstens der Konflikt zwischen Verfolger und Verfolgtem, der die Handlung initiiert und auf der Bühne in der Flucht des Verfolgten wirksam wird.¹⁷ Zweitens der Konflikt zwischen Verfolgtem und Retter. Dieser wiederum wurzelt in einem Interessenkonflikt des Retters (Landesherrn), welcher sowohl dem kultischen Gebot der Asylie als auch der Wohlfahrt seines Landes verpflichtet ist, die er durch Sanktionen des Verfolgers bedroht sieht. Also hat sich der Verfolgte in der Regel die Schutzzusage oder deren konkrete Durchsetzung zunächst zu erretzen.¹⁸ Drittens schließlich der Konflikt zwischen Retter und Verfolger nach dem Erwirken der Schutzzusage.

Sein Relationsmodell sieht Kopperschmidt in folgenden sieben Tragödien umgesetzt: *Hiketiden* (hinfort Hik.) und *Eumeniden* (hinfort Eum.) des Aischylos, *Oidipus auf Kolonos* (hinfort Oid. K.) des Sophokles, *Herakliden* (hinfort Heraklid.), *Hiketiden* (hinfort Suppl.), *Andromache* und *Herakles* des

kommensurabel war, sondern auch seine literarische Deutung“; vgl. auch Bierl 111f.; Pickard-Cambridge 263 geht von 14000-17000 Zuschauern aus.

¹² Eine Sichtung und Kategorisierung der relevanten Stellen bietet etwa schon F. Schmidt, *De supplicum ad aram confugientium partibus scaenicis*, Diss. Königsberg 1911.

¹³ Kopperschmidt 10.

¹⁴ Kopperschmidt 5f.

¹⁵ Kopperschmidt 48.

¹⁶ Kopperschmidt spricht von „Verhältnisformen“, worunter er „Flucht“, „Bitte“ und „Auseinandersetzung“ subsumiert. Tatsächlich handelt es sich aber um Konflikte, die jeder für sich Teilhandlungen auslösen.

¹⁷ Dieser Konflikt liegt regelmäßig außerhalb der Bühnenhandlung und wird in der Figurenrede des Prologs eingeführt oder ist im Falle einer Trilogie wie der *Orestie* des Aischylos Stoff des dem Hikesiedrama vorangegangenen Stückes.

¹⁸ Mustergültiges Beispiel hierfür sind die *Hiketiden* des Aischylos.

Euripides.¹⁹ An dieser Auswahl manifestiert sich allerdings die mangelnde Trennschärfe seines Ansatzes. Denn obwohl sich Kopperschmidt eines Unterschiedes zwischen Hikesie als „gesamtdramatische(r) Grundstruktur“ und „szenische(r) Abbeviatur“²⁰ bewußt ist, beläßt er seine Untersuchung auf der Ebene des Motivs, ohne dessen Bedeutung für die Gesamtstruktur des Dramas zu würdigen. Denn die Handlung der *Andromache* und des *Herakles* wird keineswegs zur Gänze durch die Hikesiesituation bestimmt, wie das bei den anderen von Kopperschmidt benannten Dramen der Fall ist. Im *Herakles* stellt die Hikesie der Herakliden in Theben nur das Vorspiel zum zentralen Ereignis des Dramas dar, dem im Wahnsinn verübten Gattinnen- und Kindermord des Titelhelden. Zudem eilt Herakles gewissermaßen als auswärtiger Retter seiner Familie zur Hilfe, die in Theben Zuflucht gesucht hat, was eine Sprengung des Dreiecks in der Figurenkonstellation bedeutet. Ähnliches gilt auch für die *Andromache*. Die beiden disparaten Handlungsstränge werden keineswegs durch die Hikesie der Andromache zusammengehalten, sondern nacheinander geraten zuerst Andromache, dann Hermione und zuletzt Peleus in den Focus der Vereinzelung. Die Handlung ergibt sich nicht ausschließlich aus Interaktionen der drei Funktionsträger des Hikesiemodells oder der ihnen untergeordneten Instanzen, was als konstitutives Element eines Hikesiedramas gelten muß.

Von weniger konstitutivem Charakter, aber immerhin für diese Untersuchung von entscheidender Bedeutung ist, daß in den fünf anderen Dramen die Hikesie einen Konflikt zweier Wertegemeinschaften zur Folge hat, während in der *Andromache* und im *Herakles* die Interessen von Einzelpersonen kollidieren. Kopperschmidts Modell ist nämlich, derart isoliert betrachtet, durchaus noch auf andere Tragödien anwendbar, etwa auf den *Orestes* des Euripides: Mit Orest und Elektra als Schutzflehenden, Menelaos als Retter (der sich allerdings dieser Rolle entzieht) und der argivischen Volksversammlung als Verfolger lassen sich die Eckpunkte im „triangulären Personenverhältnis“²¹ bestens besetzen, das auf diese Weise jedoch zu einem wahren Bermudadreieck gerät, welches beinahe alle Tragödien im Sog des Hikesieparadigmas zu verschlingen droht.

Während Kopperschmidt also das Hikesiemotiv nahezu unabhängig von seiner strukturellen Relevanz untersucht, unterscheidet Peter Burian sinnvollerweise zwischen punktuelltem Hikesiemotiv und „suppliant pattern“²² das die Handlung

¹⁹ Kopperschmidt 48f.

²⁰ Kopperschmidt 6.

²¹ Kopperschmidt 48.

²² Burian (1997) 186-190, hier 186 definiert den Begriff folgendermaßen: „By story pattern, I mean the shape of a narrative, constructed according to the rules of its own inner logic as storytelling rather than the probabilities of everyday life, and capable of generating indefinite numbers of variants.“ Als Beispiel nennt er das zahlreichen Romanen, Märchen und Legenden zugrunde liegende Erzählmuster ausgesetzter Königskinder, die qua innerer Logik der Geschichte – ganz im Gegensatz zu den Wahrscheinlichkeiten des realen Lebens – überleben und zurückkehren.

eines gesamten Dramas prägt. In Anlehnung an Richmond Lattimore²³ subsumiert er Hik., Heraklid., Suppl. und Oid. K. unter dieses Pattern, das er anhand von sechs charakteristischen Handlungssequenzen bestimmt:²⁴

1. Einleitende Szenerie: Ankunft der Schutzflehenden an ihrem Zufluchtsort; Vorbringen ihrer Bitte um Aufnahme
2. Konfrontation von Schutzsuchenden und Landesherr: Argumentation für die Aufnahme und Einverständnis des Landesherrn
3. Konfrontation von Schutzsuchenden mit einem Emissär der Verfolger; Bedrohung und Beistandsgesuch
4. Konfrontation von Emissär und Landesherr; Agon und Kriegsdrohung
5. Kriegerische Auseinandersetzung zwischen Schutzmacht und Verfolgern: Vorbereitung, Stasimon, Botenbericht
6. Siegesfeier; Dankbarkeit für die Schutzmacht

Obwohl Burian dieses Schema zu Recht flexibel versteht und als „matrix of widely divergent dramatic constructions“²⁵ bezeichnet – keines der Stücke repräsentiert das Pattern exakt und keines endet mit dessen letzter Handlungssequenz –, erweist es sich letztlich doch als zu enges Korsett, das überdies aus nur vier Stücken gewonnen wurde. Eine problematische Folge dieses Verfahrens ist der Ausschluß der *Eumeniden* aus dem Kreis der kanonischen Hikesiedramen. Sowohl die Struktur als auch der Inhalt des Stückes lassen diese Entscheidung als verfehlt erscheinen.²⁶ Das Burian'sche Pattern ist nämlich auf die *Eumeniden* durchaus anwendbar, mit der Einschränkung, daß die Personenkonstellation ‚Verfolger‘, ‚Verfolgter‘, ‚Landesherr‘ in den Sequenzen 1-3 seines Schemas durch die beiden Schauplätze Delphi und Athen eine Doppelung erfährt, die Sequenz 4 in ein formelles Gerichtsverfahren gekleidet ist und die Auseinandersetzung zwischen Schutzmacht und Verfolgern nicht mit Gewalt, sondern durch die Macht des Wortes (Peithō)²⁷ ausgetragen wird.

²³ Vgl. Lattimore 46f.

²⁴ Vgl. Burian (1971) 26f.

²⁵ Burian (1971) 29.

²⁶ Vgl. Mercier 186-189.

²⁷ Überredung ist auch in einem anderen, nicht überlieferten Hikesiedrama des Aischylos das Mittel zur Bereinigung des Konfliktes zwischen Schutzmacht und Verfolgern: in den *Eleusinioi*. In diesem Stück scheint der Stoff verarbeitet zu sein, der auch den Suppl. des Euripides zugrunde liegt, mit einem entscheidenden Unterschied, wie wir durch Plutarch wissen: Theseus bringt mit Hilfe der Peithō die Thebaner zur Übergabe der gefallenen Teilnehmer am Zug der Sieben, vgl. Plut. Theseus 29,4f. (= fr. 268 Mette; v.p. 175 Radt) συνέπραξε δὲ καὶ Ἀδράστῳ τὴν ἀναίρεσιν τῶν ὑπὸ τῇ Καδμείᾳ πεσόντων, οὐχ ὡς Εὐριπίδης ἐποίησεν ἐν τραγωδίᾳ, μάχῃ τῶν Θηβαίων κρατήσας (Suppl. 560 sqq.), ἀλλὰ πείσας καὶ σπεισάμενος· οὕτω γὰρ οἱ πλείστοι λέγουσι· ... (5) ταφαὶ δὲ τῶν μὲν πολλῶν ἐν Ἐλευθεραῖς δείκνυνται, τῶν δ' ἡγεμόνων περὶ Ἐλευσίνα, καὶ τοῦτο Θησέως Ἀδράστῳ χαρισσαμένου. καταμαρτυροῦσι δὲ τῶν Εὐριπίδου

Gerade diese Abweichungen aber sind es, die für den Sinngehalt des Stückes entscheidende Bedeutung haben und vor der Folie des gängigeren Schemas erst ihre volle Wirkung entfalten.

Es sind mithin fünf Tragödien (Hik., Eum., Heraklid., Suppl., Oid. K.), welche die Definition eines vollgültigen Hikesiedramas erfüllen und für die alle – mit gewissen Devianzen – folgendes gilt:

1. Eine Hikesiesituation im Sinne des Kopperschmidt'schen Relationsmodells ist das zentrale Ereignis des Plots.
2. Diese Hikesiesituation bestimmt die gesamte Struktur des Stückes in Form eines Grundmusters (Pattern), woraus sich große inhaltliche und strukturelle Ähnlichkeiten der Dramen ergeben.
3. Alle Teilsequenzen der Handlung entstehen in irgendeiner Form aus Interaktionen der drei Funktionsträger des Hikesiemodells oder ihnen untergeordneter Instanzen.²⁸

In all diesen Dramen prallen zwei Wertegemeinschaften aufeinander, von denen sich eine – zumindest vordergründig betrachtet – als moralisch und somit auch militärisch überlegen erweist.²⁹

In vier dieser fünf Dramen ist Athen Schauplatz der Handlung.³⁰ Das ist gewiß kein Zufall. Zwischen Athenideologie und Hikesiepattern besteht eine auffällige Wahlverwandtschaft, und eben diese genauer zu untersuchen ist Ziel dieser Arbeit. Dabei geht es nicht darum, die Dramen als Steinbruch auf der Suche nach konkreten historischen oder politischen Ereignissen zu verwenden. Darauf wurde schon viel, vielleicht zu viel philologischer und althistorischer Scharfsinn verwendet.

Ἰκετίδων <καὶ> οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσῖνοι (fr. p. 18 N²), ἐν οἷς [καὶ] ταῦτα λέγων ὁ Θησεὺς πεποιήται. - Burian (1971) 9f. Anm. 16 will in einer etwas gewundenen Argumentation aus schwer nachvollziehbaren Gründen die *Eleusinioi* nicht als Hikesiedrama gelten lassen. Zu den *Eleusinioi* vgl. ausführlicher Mills 229-234.

²⁸ Wenn etwa in den Eum. Apollon als Anwalt des Orest im Agon mit den Eumeniden auftritt, wird das trianguläre Relationsmodell dadurch nicht aufgehoben, da er die Interessen und den Standpunkt des Schutzflehenden vertritt. Ähnlich bestellt ist es um die Auseinandersetzung des Oidipus mit seinem Sohn Polyneikes im Oid. K.: Polyneikes gehört zu den Verfolgern, auch wenn er andere Mittel anwendet als Kreon, mit dem er um die Verfügungsgewalt über die Person des Oidipus konkurriert. Allerdings muß man in diesem Falle eher von Beiordnung als von Unterordnung sprechen, wie überhaupt Oid. K. als das Drama, das ganz am Ende der Tradition des Hikesiedramas steht, schon aufgrund seiner außergewöhnlichen Länge einige Devianzen aufweist.

²⁹ Hinsichtlich der militärischen Überlegenheit bilden Hik. wahrscheinlich eine Ausnahme; vgl. Winnington-Ingram (1983) 64; Sicherl 109; Lossau 68; 75.

³⁰ In Hik. fällt die Rolle der Schutzmacht *Argos* unter König Pelasgos zu, doch ist das Stück als Dokument einer Auseinandersetzung zwischen Hellenen und Barbaren ideologisch aufgeladen und läßt sich durchaus im Sinne eines „Athen-Dramas“ verstehen; vgl. etwa Meier (1988) 110; Easterling (1989) 11; Grossmann 148-154; zur Bedeutung von *Argos* (und dem argivischen Bund) in der *Orestie* vgl. Macleod (1982) 126f.

Es geht auch nicht darum, literarische Texte auf politische Pamphlete zu reduzieren, aus denen es Ideologeme zu isolieren und die politische Gesinnung der Verfasser zu erschließen gilt, sondern diese Texte aus dem genau entgegengesetzten Blickwinkel zu betrachten: Wie wirkt sich die zunehmende ideologische Überfrachtung des Patterns auf seine literarische Umsetzung aus? Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den relevanten Dramen sollen als Entwicklung einer Subgattung *und* als Ausdruck des Formwillens jedes einzelnen Bearbeiters im Sinne eines Dialoges zwischen den Tragikern erklärt werden, um so Verständnisprobleme, wie sie sich insbesondere für die Euripideischen Bearbeitungen ergeben, zu lösen. Denn jeder Dichter, der sich ein Pattern aneignet, setzt sich – zumal unter den Entstehungsbedingungen der griechischen Tragödie – nicht nur mit dessen ideologischen Implikationen auseinander, sondern auch und vor allem mit den vorangegangenen Bearbeitungen desselben Sujets. Und im selben Maße wie im Verlauf des literarischen Diskurses bei den Bearbeitern der Grad des Formbewußtseins zunimmt, das ja erst die Voraussetzung für die Ausbildung eines Patterns sein kann, nimmt notwendigerweise auch der Grad des Bewußt-Seins des engen Zusammenhangs zwischen Hikesiepattern und Athenideologie zu. Im selben Maße steigt aber auch der Grad der Wahrscheinlichkeit, daß Bezugnahmen, die in erster Linie Strukturen des literarischen Diskurses betreffen, auch die kanonisch mit ihnen verbundenen Strukturen des politischen Diskurses kommentieren oder zu kommentieren scheinen. Einfacher ausgedrückt: Es ist methodisch verfehlt, aus Heraklid. und Suppl. die politische Einstellung des Euripides zu seiner Heimatstadt Athen bei Beginn des Peloponnesischen Krieges ablesen zu wollen, ohne die literarischen Bezugnahmen auf die (Hikesie-)Dramen seines Vorgängers Aischylos, soweit sie sich für uns noch nachvollziehen lassen, zu beachten. Denn Euripides beteiligt sich nicht nur am politischen Diskurs mit der Polis, sondern auch am literarischen Diskurs mit seinen Kollegen.

Deshalb sollen im Focus der vorliegenden Untersuchung der individuelle künstlerische Zugriff der drei Tragiker auf die eigentümliche Verbindung von dramatischer Form und Athenideologie sowie die mannigfachen intertextuellen Beziehungen zwischen den vier athenischen Hikesiedramen stehen. Die Hikespiele für diesen vergleichenden Ansatz unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung des Patterns eine wichtige Rolle als einzige erhaltene Tragödie, die es in einer Frühform losgelöst von einer expliziten Athenideologie repräsentiert.

Als zwingende Voraussetzung für diese Art des interpretatorischen Zugriffes bedarf es allerdings zunächst einiger Überlegungen darüber, ob und inwieweit das moderne Intertextualitätsparadigma auf die griechische Tragödie anwendbar ist und welche methodischen Konsequenzen sich daraus ergeben.

3. Mythischer Megatext und Patterns

Es war wiederum Peter Burian,³¹ der aufbauend auf den Ergebnissen von Hans Strohm und Anne Burnett einen wesentlichen Beitrag zur Erhellung der intertextuellen Grundlagen der griechischen Tragödie geliefert hat.

Strohm hat als einer der ersten mit Entschiedenheit an der philologischen Integration der ‚Stoffgeschichte‘ in die Parameter der ‚dramatischen Form‘ gearbeitet und dabei sein Augenmerk auf Handlungsmuster gerichtet, welche er als „dramatische Einzelformen“ begreift. Mit dem von ihm als „Altarmotiv“ bezeichneten Komplex hat er eine wichtige Komponente des Hikesiepatterns in der Genese der Einzelform des „Agons“ zu verankern gesucht. Leider hat er dabei nur die sog. „Altarflucht“ als Element des Drameneingangs näher betrachtet:

Doch ist es wichtig, sie (i.e. die Altarflucht) als eine Form zu begreifen, die der Dramatiker – in der Mehrzahl der Fälle keineswegs durch die Überlieferung geleitet – dem Stoff in bestimmter bildnerischer Absicht aufprägt. Die Altarszene, von der wir hocharchaisch anmutende und „moderne“ Gestaltungen kennen, ist dem Streitgespräch eng verwandt und hat seine Entwicklung beeinflusst.³²

Burnett hat Lattimores Konzeption der Patterns und Strohm's Einzelformanalyse weiterentwickelt und zusammengeführt. Im allgemein gehaltenen Vorspann ihrer Interpretationen einzelner Stücke mit gemischter und vielfältiger Handlungsentwicklung („mixed and multiple action“) reduziert sie das vorhandene Tragödienmaterial auf „six favourite hypothetical plots“,³³ als deren vierten sie Hikesieplots als Beispiele für positive Peripetien nennt: „In positive overturn there were plots of suppliants raised in which the change from wretchedness to good fortune was passively received by the principals“.³⁴ Entsprechend ihren Beweiszielen beschränkt sich Burnett freilich darauf, die Verformung, ja ‚Pervertierung‘ von „suppliant plots“ im Dienste von „mixed and multiple actions“ zu analysieren. Was sie über Euripides' sog. „deviant plays“ schreibt, gilt im Grunde mehr oder minder für jedes seiner Stücke:

What Euripides did in these plays was to exploit the conservatism of Attic tragedy for revolutionary purposes. He knew that the playwright who worked in the tragic genre had a tremendous power over his audience, because all of its responses had been educated by years of attendance at the festivals. (...)

³¹ Burian (1997).

³² Strohm 17.

³³ Burnett (1971) 16.

³⁴ Burnett (1971) 17.

Euripides' ‚deviant‘ plays must thus be read against the ‚norms‘ of tragic action that gave them their hallucinatory sense of safety betrayed, but those norms of course are never to be found in their pure form.³⁵

Ausgangspunkt von Burians Überlegungen bildet die bereits von Aristoteles³⁶ getane Beobachtung, daß die stofflichen Vorlagen für die Tragödienproduktion einer engen Begrenzung unterliegen. Die Plots speisen sich aus einigen wenigen Sagenkreisen³⁷ mit einem begrenzten Reservoir an Themen, Konflikten, Rollen und Handlungsabläufen, welches Burian als den „mythischen Megatext“ bezeichnet.³⁸ In die Form des Dramas wird dieser Megatext durch seine Anpassung an eine „tragische Matrix“³⁹ übertragen, d.h. an eine Reihe von Handlungsmustern oder Patterns,⁴⁰ mit deren Hilfe ein den Bedürfnissen des Theaters angepaßter Plot aus ihm herausgetrennt wird. Diese Patterns begreift Burian als dem Megatext innewohnende Strukturen, die sich in einer Art formaler Evolution anhand des Selektionskriteriums Bühnenwirksamkeit herausgebildet haben und daher für die Dramatisierung mancher Teile dieses Megatextes in kongenialer Weise geeignet sind, während sie sich auf andere nur mit größerem kompositorischem Aufwand anwenden lassen. Aus diesen Produktionsbedingungen der griechischen Tragödie ergeben sich unter dem Gesichtspunkt der Intertextualität weitreichende Konsequenzen:

If, from the point of view of its plots, Greek tragedy constitutes a grandiose set of variations on a relatively few legendary and formal themes, forever repeating but never the same, it follows that tragedy is not casually or occasionally intertextual, but always and inherently so.⁴¹

Burian klassifiziert die Patterns anhand der für sie charakteristischen Konflikte und benennt neben dem Hikesiepattern noch das Vergeltungspattern, das

³⁵ Burnett (1971) 15f.

³⁶ Aristot. poet. 13, 1453 a 18f.

³⁷ Vgl. Burian (1997) 183-185 mit einer Sichtung und Zuordnung der erhaltenen Tragödientitel.

³⁸ Burian (1997) 190f.; vgl. Charles Segal, Greek myth as a semiotic system and the problem of tragedy, *Arethusa* 16 (1983) 173-198, bes. 174-176; vgl. auch das Resümee 193: „Tragedy stands at the intersection of two opposing relations to its mythical material: the further expansion of the mythic megatext as it generates fresh narrations from the old matrices and the continual questioning, analyzing, and even negating of the mythic model“. Diese Charakterisierung trifft besonders auf den außergewöhnlich gattungsreflexiven und metapoetischen Euripides zu.

³⁹ Burian (1997) 190f.

⁴⁰ Zur Definition des Begriffes vgl. oben S. 16 Anm. 22

⁴¹ Burian (1997) 179.

Opferpattern, das Rettungspattern und schließlich das Heimkehr- und Wiedererkennungspattern.⁴²

Diese Patterns verfügen nicht alle über eine ähnlich hohe Trennschärfe wie das Hikesiepattern, das aufgrund der strengen formalen Vorgaben des Hikesieaktes selbst in besonderer Weise einer inneren Logik folgt, wie sie Burian als bestimmendes Merkmal eines Patterns definiert. Auch ist seine Zuordnung der einzelnen Tragödien zum jeweiligen Pattern nicht in allen Fällen überzeugend. Das ändert aber nichts an der Valenz seines Modells der Tragödienproduktion, zumal er selbst darauf hinweist, daß die Plots oft aus zwei oder mehreren Patterns gebildet sind bzw. manche Patterns, wie etwa das Opferpattern, bisweilen als untergeordnete Motive entwickelt werden.⁴³

Die von Burian beschriebene Praxis der ständigen Neubearbeitung immer gleicher Stoffe nach vorgegebenen Erzählmustern wirkt sich nun in ganz spezifischer Weise auf die Kommunikation zwischen Autor und Publikum aus: Dem Autor steht ein Arsenal von Strukturelementen zur Verfügung, anhand derer sich bestimmte Themen, Handlungssequenzen, Charaktere etc. entwickeln lassen, der Zuschauer hingegen verfügt über einen Kontrollrahmen für die Interpretation des Bühnengeschehens und somit über ein empfindliches Sensorium für die Besonderheiten jeder Bearbeitung: „Where there is large-scale repetition, even small innovations and minor differences will be disproportionately prominent and emphatic“.⁴⁴

Innovation und Unterschied sind unter diesen Produktionsbedingungen sowohl Zwang als auch Chance. Denn einerseits besteht für den Dichter die Notwendigkeit, sich von den vorangegangenen Bearbeitungen abzugrenzen,⁴⁵ andererseits hat er die Möglichkeit, mit den bestehenden Erwartungshaltungen der Rezipienten zu spielen, sie zu erfüllen oder zu enttäuschen. Diese Abgrenzung erfolgt vor dem Hintergrund des mythischen Megatextes konsequenterweise gerade durch direkte Bezugnahmen, welche die maßgebliche Dialogizität der Unterschiede erst ermöglichen: „It is not the parallels, however, but the differences that emerge once the parallels have been recognised that carry the interpretative burden (...)“.⁴⁶

Bis zu diesem Punkte erscheint Burians Analyse absolut folgerichtig. Seine Ausführungen zur Entstehung der Patterns sind jedoch kritischer zu bewerten. Indem er sie nämlich als Tiefenstrukturen des Megatextes begreift und an einer Stelle als „unconscious“⁴⁷ bezeichnet, begibt er sich m.E. in Widerspruch zu seiner präzisen Beschreibung der Kommunikation zwischen Dichter und Publikum bzw. Dichter und Dichter. Das Spiel mit Erwartungshaltungen, die

⁴² Burian (1997) 187-189.

⁴³ Burian (1997) 188f.

⁴⁴ Burian (1997) 179.

⁴⁵ Vgl. Burian (1997) 194-196 mit Beispielen für solche Abgrenzungen.

⁴⁶ Burian (1997) 194.

⁴⁷ Burian (1997) 191.

Abgrenzung vom Vorgänger, die intendierte Dialogizität der Unterschiede: das alles ist Ausdruck eines gesteigerten Formbewußtseins – wie es Burian selbst in seinem Kapitel über Metatheater in der Tragödie voraussetzt⁴⁸ – und nicht nur Resultat einer Anpassung kanonischer Stoffe an die Bedürfnisse des Theaters und Zeugnis eines systemimmanenten Zwanges zur Variation. Die Patterns mögen ursprünglich in den Strukturen des mythischen Megatextes wurzeln, ihre Weiterentwicklung zu bewußt verwendeten Erzählmustern mit spezifischen poetologischen Implikationen verdanken sie notwendigerweise dem Dialog der Tragiker.⁴⁹ Denn jeder von ihnen, der sich ein Sujet des Megatextes aneignete, setzte sich zunächst mit den konkreten Bearbeitungen seiner Vorgänger auseinander und nicht mit einem abstrakten Pattern. Erst ein langer Prozeß von Bearbeitungen und Wiederbearbeitungen, erst eine Fülle von konkreten intertextuellen Bezügen zwischen Einzeldramen können den Boden bereiten, auf dem jenes geschärfte Bewußtsein für dramatische Form und Konvention gedeiht, das im „ironic drama“ des Euripides seinen vollendeten Niederschlag findet⁵⁰ und es von den Tragödien etwa des Aischylos unterscheidet.⁵¹ Mit der Kategorie des „ironic mode“ hat Cedric H. Whitman den bestimmenden Wesenszug des Euripideischen Schaffens definiert und anhand seiner sog. „Melodramen“ Iph. T., Hel. und Ion entfaltet. Diese Ironie besteht für Whitman

⁴⁸ Burian (1997) 193-198.

⁴⁹ Burian (1997) 189 nimmt selbst ein dialektisches Verhältnis zwischen Stoff und Pattern an: „In some cases, no doubt, the shape of the plot was largely given by the matter. In others, it seems clear that the poet has adapted a story pattern to a particular myth for specific dramatic ends. It is hard to imagine composing a *Medea* that is not structured as a drama of retribution, whereas the suppliant pattern of *Oidipus at Colonus* was presumably not part of the local legend of Oidipus' death in Attica, but rather Sophocles' means of giving it a suitable dramatic form.“

⁵⁰ ‚Ironie‘ ist hier durchweg im Sinne von Friedrich Schlegels Bonmot zu verstehen: „Mit der Ironie ist nicht zu scherzen!“; grundsätzlich und scharfsinnig zur interpretativen Valenz der ‚ironischen Offenheit‘ als Gegenstück zur ‚klassischen Geschlossenheit‘: Don Fowler, Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure, in: Ders., Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin, Oxford 2000, 5-33, bes. 10 „In this form of Romantic Irony, the text is constantly self-conscious, with all the familiar devices of *mise en abyme*, and author and reader alike continually meet with doubles and surrogates in the work“.

⁵¹ Bei einer Darstellung der intertextuellen Voraussetzungen der attischen Tragödienproduktion ist selbstverständlich auch auf das intertextuelle Verhältnis zwischen Tragödie und Epos hinzuweisen; vgl. dazu etwa Pat Easterling, The Tragic Homer, BICS 31 (1984) 1-8; dieselb., Tragedy and Ritual, in: Ruth Scodel (Hg.), Theatre and Society in the Classical World, Ann Arbor 1993, 1-23; Richard Garner, From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry, London/New York 1990; für den *Aias* des Sophokles: Charles Segal, Sophocles' Tragic World, Cambridge Mass., 1995, 16-25; zu einer Gruppe Euripideischer Dramen: Klaus Lange, Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in *Elektra*, *Iphigenie im Taurerland*, *Helena*, *Orestes* und *Kyklops*, Stuttgart 2002 (Diss. Freiburg 1995).

in einer Form von bewußter Diskrepanz oder Polytonalität, die Euripides erzeuge, indem er innovative Figuren und Handlungskapriolen in den traditionellen Rahmen („framework“) der für die attische Tragödie entwickelten Formen einpasse.⁵² Eng mit dieser konzeptionellen Ironie verwoben seien metatheatralische ‚Durchblicke‘ bzw. Brüche der Illusion:

He (Euripides) constantly reminds his audience that he is making what they see before them, whereas the two earlier poets foster the illusion that the mythic tale is creating or recreating itself. (...)

Coexistent contrarities, maintained by a detached, unfaltering self-consciousness, unconcealedly timing and managing all, hold the key to the art of the ironic mode.⁵³

In Whitmans Fußstapfen hat Philip Vellacott Euripides' „ironic method“ zur interpretativen Maxime für alle erhaltenen Stücke erklärt. Für ihn ist Ironie so etwas wie ein Filter innerhalb eines Systems klar abgestufter Verständnisniveaus bei der Tragödienrezeption: Unter einer mit der Gattungstypologie konformen Oberflächengestalt habe Euripides eine subversive, gesellschaftskritische Sinnenebene angelegt, die nur für eine intellektuelle Elite unter seinen Rezipienten dekodierbar (gewesen) sei: „Irony is a filter which separates different meanings for their appropriate recipients“.⁵⁴ Allerdings operiert Vellacott dabei mit einem sehr eingeschränkten Begriff von Ironie, die er nicht in erster Linie als Ausdruck eines erhöhten Formbewußtseins im metatheatralischen Sinne versteht, sondern als eine spezielle Kommunikationsform innerhalb des politischen Diskurses. Deshalb reduziert er viele der Euripideischen Tragödien, z.B. die *Suppl.*, in seiner Interpretation auf die Funktion eines Schlüsseldramas.

Dezidiert metatheatralisch ist dagegen Froma Zeitlins Definition der strukturellen Ironie bei Euripides. Am Beispiel des *Orestes* zeigt sie, daß Euripides' Auseinandersetzung mit der tragischen Tradition geprägt ist von einem ständigen Streben nach Diskontinuität:

Ironic, decadent, ‚modern, even post-modern‘: (...) the self-conscious awareness of a tradition which has reached the end of its organic development, that the artist uses every device at his disposal to convey a sense of historical discontinuity with its attendant ambivalence that marks it both as an emancipation from tradition and as a disinheritance and loss.⁵⁵

⁵² Vgl. Whitman (1974) 113f.

⁵³ Whitman (1974) 114. Eine Fortführung der Thesen Whitmans findet sich bei Michelini (1987) bes. 52-69, die den ironischen Stil des Euripides als eine Form der „*recusatio* of the *spoudaion*“ (ebd. 64) in besonderer Abgrenzung gegen Sophokles beschreibt.

⁵⁴ Vellacott (1975) 24.

⁵⁵ Zeitlin (1980) 51.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Bernd Seidensticker in seinen *Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*: Er konstatiert, daß im Gegensatz zu Aischylos und Sophokles, in deren Werken das Komische nur punktuelle Wirkung entfalte, Euripides das Tragikomische zum dramaturgischen Prinzip erhoben habe, und wertet dies als Kennzeichen einer Spätphase in der Entwicklung des tragischen Diskurses:

Die Tragikomödie des Euripides ist (...) eine Spätform, das Ergebnis rastloser Experimentierfreude des poeta doctus, der, am Ende einer langen Tradition stehend, aus der souveränen Beherrschung der formalen und thematischen Topoi der Gattung heraus, immer wieder Neues probiert (und auch einmal Altes parodiert).⁵⁶

Ohne ein hoch entwickeltes Formbewußtsein, wie es etwa diese ironischen Deutungen voraussetzen, wäre das Konzept der Patterns für die Interpretation der Tragödien wertlos, weil es dann nur als eine moderne Abstraktion aus den erhaltenen Tragödien existierte. Und in eben dieser Hinsicht greift Burians Ansatz zu kurz, wenn er die Patterns als Ursprung und Ausgangspunkt der Tragödienproduktion begreift und nicht auch als Vehikel einer Entwicklung innerhalb des tragischen Diskurses. Deutlich wird dies besonders aus seiner vergleichenden Untersuchung aus dem Jahre 1971. Dort interpretiert er die von ihm behandelten Hikesietragödien anhand des aus ihnen selbst destillierten Patterns, ohne die Möglichkeit von Beziehungen zwischen den einzelnen Dramen oder eine Entwicklung des Patterns in Rechnung zu stellen. Natürlich beweist bereits Aischylos ein gewisses Formbewußtsein, indem er das Hikesiepattern, das er schon in Hik. verwendet hat, in Eum. – seinen anders gelagerten Zielen gemäß abgeändert – auf einen ganz anderen Teil des mythischen Megatextes überträgt, aber er ist immer noch sehr weit entfernt von der ironischen Auseinandersetzung mit den Konventionen dieses Patterns, die Euripides etwa in seinen Heraklid. vornimmt.

⁵⁶ Seidensticker (1982) 248.

4. Patterns und Intertextualität

Die von Burian angestellten Überlegungen betreffen nach den Maßgaben der modernen Intertextualitätstheorie den durchaus nicht unumstrittenen Bereich der Systemreferenz,⁵⁷ welcher von einigen Theoretikern noch sehr viel weiter gefaßt wird, als Burian das tut. Da sich aber hinter dem einfachen Begriff „Intertextualität“ in wahrhaft babylonischer Sprachverwirrung zahllose völlig unterschiedliche theoretische Ansätze verbergen, scheint es ratsam, zunächst wenigstens einige davon zu sichten und ihre Anwendbarkeit auf die speziellen Entstehungsbedingungen der griechischen Tragödie zu überprüfen.

Den umfassendsten Intertextualitätsbegriff hat Julia Kristeva in Anknüpfung an Michail Bachtins Dialogizitätskonzept entwickelt. Bachtin postuliert das Ideal eines polyphonen Romans, in dem in perspektivischer Zersplitterung und karnevaleskem Stimmengewirr alle autoritative Eindeutigkeit aufgehoben und die Gesamtheit der „sozioideologischen Stimmen der Epoche“⁵⁸ eingefangen werden soll.

Daß dieses Konzept aber „dominant *intratextuell*, nicht *intertextuell*“ ist, da es „vor allem auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes oder einzelner Äußerungen abzielt“, hat Manfred Pfister gezeigt.⁵⁹ In einer Reihe von Publikationen modifiziert Kristeva nun dieses Konzept, indem sie es in ihrer ersten Definition von Intertextualität⁶⁰ zunächst auf die Beziehungen zwischen zwei (literarischen) Texten einengt, um es im weiteren durch eine radikale Ausdehnung des Textbegriffes zu sprengen.⁶¹ Denn in einem allgemeinen kultursemiotischen Ansatz erklärt sie „letztendlich *alles*, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur“⁶² zum Text,⁶³ was den Begriff

⁵⁷ Vgl. Karrer 110: „Gilt die Reproduktion nicht nur einem einzelnen Text, sondern einem System von Verfahren, wie es aus vielen Texten ableitbar ist, sprechen wir von Systemreferenz“.

⁵⁸ Bachtin 213; zu einer Anwendung der Bachtin'schen Literaturtheorie auf die Komödien des Aristophanes vgl. Peter von Moellendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, München 1995.

⁵⁹ Pfister (1985a) 4f.

⁶⁰ Kristeva 146: „(...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et langage poétique se lit, au moins, comme *double*.“

⁶¹ Eine akribische Analyse der in Extension und Intension divergenten Definitionen des Intertextualitätsbegriffes bei Kristeva liefert Hempfer 9-13.

⁶² Pfister (1985a) 7.

⁶³ Vgl. Kristeva 113, wo sie die Aufgabe einer „typologie des textes“ beschreibt: „Un de problèmes de la sémiotique serait de remplacer l'ancienne division rhétorique des genres par une *typologie des textes*, de définir la spécificité des différentes organisations textuelles en les situant dans le texte général (la culture) dont elles font partie et qui fait partie d'elles“.

Intertextualität jeder Trennschärfe beraubt.⁶⁴ Endgültig aber überschreitet Kristeva die Grenzen aller konkreten Anwendbarkeit mit der Abschaffung des Autors als Textsubjekt und seiner Reduzierung auf den „bloßen Projektionsraum“⁶⁵ eines allumfassenden Textes, der sich selbst schafft und als „texte général“ ständig auf sich selbst verweist.⁶⁶ Damit ist eine Ebene erreicht, die Renate Lachmann als „textontologisch“ bezeichnet und richtigerweise im Sinne einer „generellen Dimension von Texten überhaupt (der Text als Bestandteil eines ‘Universums’ miteinander korrespondierender Texte, als Summierung textueller ‘Erfahrung’)“ von einer „textdeskriptiven“ Ebene scheidet, die den „Dialog mit fremden Texten (Intertextualität)“ umfaßt.⁶⁷ Solange sich Kristeva aber in ihren eigenen Analysen auf dieser textdeskriptiven Ebene bewegt, bedient sie sich eines interpretativen Zugriffes, der durchaus auch auf die griechische Tragödie anwendbar scheint. So stellt sie in ihrer Interpretation des spätmittelalterlichen Romans *Jehan de Saintré* von Antoine de La Sale (um 1388-1460) eine Verbindung zwischen dem umfassenden „Text“ der scholastischen Philosophie und der deduktiven Anlage des literarischen Textes her,⁶⁸ was Hempfer als die „Relation zwischen soziokulturellen Teilsystemen“ nicht mit dem Begriff Intertextualität, sondern „Interpenetration von Teilsystemen“ bezeichnet wissen will und genauer als Relation zwischen zwei Diskurstypen bzw. im konkreten Fall als Relation „zwischen einem Diskurstyp (scholastischer Philosophie) und der spezifischen *Aktualisierung* eines anderen Diskurstyps (des Erzählens im *Jehan de Saintré*)“ beschreibt.⁶⁹

Unter der Vorgabe nun, Kristeva keinesfalls in dem Punkte folgen zu wollen, den Hempfer als die einzige Invariante ihrer zahlreichen Beschreibungen von Intertextualität extrapoliert, nämlich die „Destruktion einer fixierten Bedeu-

⁶⁴ Vgl. Pfister (1985a) 7f.: „Text ist hier also nicht nur die Aktualisierung eines Zeichensystemes, sondern auch dieses selbst, und ist darüber hinaus auch nicht mehr an das Zeichensystem der Sprache gebunden. Bei einer solchen Ausweitung des Textbegriffes ist natürlich kein Text mehr nicht intertextuell, ist Intertextualität kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr, sondern mit der Textualität bereits gegeben. Damit ist jeder Text in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell“.

⁶⁵ Pfister (1985a) 8.

⁶⁶ Kristeva 113: „Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire: 1. son rapport à la langue dans laquelle se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques; 2. il est une permutation de textes, une intertextualité: dans l’espace d’un texte plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent“. Damit legt Kristeva einen Grundstein der dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Literaturtheorie; vgl. Pfister (1985a) 9 mit weiterführender Literatur. Es liegt allerdings auf der Hand, daß dieses Paradigma nur zur Interpretation von Texten geeignet ist, die mit seiner Kenntnis verfaßt wurden.

⁶⁷ Lachmann (1982) 8.

⁶⁸ Julia Kristeva, *Le texte du Roman*, Paris 1970.

⁶⁹ Hempfer 11.

tung“⁷⁰ und die gegenseitige Neutralisierung der intertextuellen Bezüge, ist nicht recht einzusehen, warum man – gerade in einer stark auf Mündlichkeit ausgerichteten Kommunikationsgemeinschaft wie der griechischen Polis – konkrete politische, philosophische, kulturelle und religiöse Debatten sowie konkrete Philosopheme oder Ideologeme nicht als Texte auffassen sollte, die ebenso wie allgemeinere Diskurstypen⁷¹ in Relation stehen können zum literarischen Text einer Tragödie, zumal sie ihrerseits nur in einzelnen Texten vorliegen, wie Hempfer selbst zugibt.⁷² Wenn etwa in Eum. die politische Debatte in der aufgeheizten Atmosphäre nach Abschaffung des Areopags ihren Niederschlag im „Kampf zwischen altem und neuem Recht“⁷³ auf der Bühne finden sollte, so wäre das nicht nur ein Bezug auf den Diskurstyp Politik, sondern ein sehr konkreter Bezug auf einen Prätext bzw. eine ganze Reihe von Prätexten, die lediglich aufgrund ihrer Mündlichkeit nicht mehr für uns greifbar sind. Ähnliches gilt auch für das eingangs skizzierte Ideologem athenischer Hilfsbereitschaft, das ursprünglich ja auch als konkrete Äußerung in konkreten Texten vorliegt und so Einzug in die Tragödie findet. Ob man hier nun von Intertextualität sprechen will oder aber von der Kombination von „Strukturen aus verschiedenen Diskurstypen“,⁷⁴ der Bezug besteht in jedem Fall.⁷⁵

Für uns ergeben sich allerdings die Probleme der oftmals nicht mehr wahrnehmbaren Markierung von Bezügen und der mangelnden Rekonstruierbarkeit der konkreten Prätexte.⁷⁶ Diese Probleme dürfen wir aber für den antiken Rezipienten nicht voraussetzen. Im Sinne einer textlinguistischen Definition von Intertextualität als „Abhängigkeit zwischen Produktion bzw. Rezeption eines gegebenen Textes und dem Wissen der Kommunikationsteilnehmer über andere Texte“⁷⁷ ist die „allusive competence“⁷⁸ der Polisgemeinschaft als ungemein hoch einzuschätzen. Denn in der athenischen Polis ist das „Universum der Texte“ sehr viel überschaubarer und die Kommunikationsgemeinschaften der einzelnen Diskurse sind annähernd identisch,⁷⁹ so daß man wohl von einem

⁷⁰ Hempfer 13.

⁷¹ So nimmt beispielsweise Sophokles im *Philoktet* mit der Figur des Odysseus eindeutig Bezug auf den Diskurstyp der ‚Sophistik‘.

⁷² Hempfer 13.

⁷³ Meier (1985) 10.

⁷⁴ Hempfer 10.

⁷⁵ Zur intertextuellen Relevanz von Diskurstypen vgl. Pfister (1985b) 54-56, besonders 55: „Der intertextuelle Bezug auf Diskurstypen reicht weit über literarische Vorgaben hinaus, ja hat gerade im Aufgreifen nichtliterarischer, dem gesellschaftlichen Leben unmittelbar verhafteter Sprach- und Textformen seinen Schwerpunkt“.

⁷⁶ Versuche solcher Rekonstruktion etwa aus dem Werk des Thukydides haben z.T. zu krassen Mißinterpretationen geführt.

⁷⁷ R. A. de Beaugrande/W. U. Dressler, Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1981, 188.

⁷⁸ Hebel 140.

⁷⁹ Vgl. oben S. 14 mit Anm. 11.

„Kulturzeichen Athen“⁸⁰ sprechen könnte, das beinahe alle Rezipienten zu entschlüsseln in der Lage waren. Zudem ist die Tragödie zunächst ja eine Art Gebrauchskunst, die jeweils für einen bestimmten Zeitpunkt innerhalb des Diskurses der Polis geschaffen wird und sich deshalb auch an die unmittelbar an diesem Diskurs beteiligten Kommunikationsteilnehmer richtet, was für die Intensität der Markierung von intertextuellen Beziehungen von entscheidender Bedeutung ist.

Es bleibt also festzuhalten: Auch wenn wir vielfach nicht mehr dazu in der Lage sind, diese intertextuellen Bezüge in der griechischen Tragödie im Sinne eines erweiterten Intertextualitätsbegriffes nachzuvollziehen, müssen wir uns gleichwohl der Tatsache bewußt sein, daß diese Bezüge in großer Zahl vorliegen und vor allem daß Prätexte dieses erweiterten intertextuellen Bezugsrahmens im tragischen Diskurs zu Prätexten zweiten Grades werden können; d.h. ein Ideologem, das in Eum. als Prätext ersten Grades vertextet ist und etwa in Heraklid. wieder auftritt, muß dort nicht unbedingt als Prätext ersten Grades fungieren, sondern kann zusammen mit dem Text der Eum. als Prätext zweiten Grades montiert sein und somit eine völlig andere Deutung erfahren.⁸¹

Eine wesentliche Einschränkung erfährt der Intertextualitätsbegriff bei denjenigen Theoretikern, die Intertextualität als Spezifikum literarischer Texte verstehen wie Laurent Jenny⁸² und Harold Bloom.⁸³ Die entscheidende Einengung aber geschieht in der konkreten Analysearbeit – auch von Texttheoretikern wie Jenny –, wenn Intertextualität als „besondere Eigenschaft bestimmter literarischer Texte oder Textsorten“⁸⁴ begriffen und in ihren verschiedenen Erscheinungsformen anhand eines differenzierten Begriffsapparates beschrieben wird. Bei der Erstellung eines solchen Apparates spielte Gérard Genette eine Vorreiterrolle, der unter dem Überbegriff der „Transtextualität“, welche er als „tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes“⁸⁵

⁸⁰ Vgl. Lachmann (1990) 90ff., die bei ihrer Analyse von Andreij Belyjs Roman *Petersburg* von einer „Kulturidee“ Petersburg spricht und in die Untersuchung der intertextuellen Bezüge „literarische Texte“, „ideologische Texte im weitesten Sinn“ sowie „historiosophische und soziale Ideologeme der Zeit“ miteinzubeziehen fordert. Damit begibt sie sich in den Bereich einer „latenten Intertextualität“ (ebd. 57), „die die Oberfläche des Intratextes nicht stört und dennoch die Sinnkonstitution bestimmt“. Zur Miteinbeziehung nichtliterarischer und nicht schriftlicher Prätexte vgl. auch Hebel 149; zur Gegenposition vgl. Stocker 54.

⁸¹ Vgl. Lindner 125: „Denn ein als Prätext übernommener Text wird praktisch immer seinerseits bereits in gattungsreferentielltem Zusammenhang mit anderen Texten vor ihm stehen und dieses ‚Bedeutungspotential‘ sozusagen ‚mitschleppen‘. Oft wird dieses globale ‚Bedeutungspotential‘ aber bei seiner intertextuellen Verwendung in einem neuen Text reduziert, eingeschränkt und verkürzt“.

⁸² Vgl. L. Jenny, *La stratégie de la forme*, *Poétique* 27 (1976) 257-281.

⁸³ Vgl. H. Bloom, *Poetry and Repression*, New Haven 1976.

⁸⁴ Pfister (1985a) 14f.

⁸⁵ Genette 7.

definiert, fünf ihrerseits wieder aufgefächerte Unterkategorien subsumiert.⁸⁶ Durch die Kategorie der Architextualität integriert Genette mit dem Gattungsbezug den Bereich der Systemreferenz in sein Konzept der Intertextualität; ebenso verfährt Pfister, der „durch die Dichotomie von Intertextualität und Systemreferenz oft in zwei Kategorien auseinandergerissen“ sieht, „was von der Intuition her zusammengehört“.⁸⁷ Das belegt er anhand des Beispiels der Parodie, die einmal in ihrem Bezug auf einen Einzeltext unter Intertextualität verbucht werde, das andere Mal als Gattungsparodie unter Systemreferenz, obwohl „sich eine solche Parodie einer ganzen Gattung aus einer großen Zahl von parodistischen Bezügen auf einzelne Realisierungen dieses Gattungsmusters aufbaut.“⁸⁸ Daher hält Pfister an einem Einzeltext und System umfassenden Begriff der Intertextualität fest und entwickelt ein leistungsfähiges Modell der qualitativen Skalierung von intertextuellen Bezügen, um eine ausreichende Trennschärfe zu gewährleisten.

Dieses Modell soll im folgenden durch seine Anwendung auf den *locus classicus* der Intertextualität in der griechischen Tragödie veranschaulicht werden: die Wiedererkennungsszene zwischen Orest und Elektra in den *Choe-phoren* des Aischylos und in der Euripideischen *Elektra*.⁸⁹

Bei Aischylos weiht der heimgekehrte Orest an Agamemnons Grab dem toten Vater eine Locke seines Haupthaars⁹⁰ und tritt beiseite, als er Elektra und den Chor sich dem Grabe nähern sieht. Elektra entdeckt die Locke und vermutet ob der Ähnlichkeit des Haars mit dem ihrigen (V. 176-178) den Bruder im Lande. Endgültige Gewißheit gewinnt sie durch den Vergleich der Fußspuren, die Orest am Grabe hinterlassen hat, mit den eigenen Füßen: Die gleiche Form verrät den Bruder. Der Rächer ist da! (V. 205-211) Folgerichtig gibt sich Orest seiner Schwester zu erkennen (V. 215-234).

Die Elektra des Euripides hat mit erschwerten Bedingungen der Wiedererkennung zu kämpfen, denn Orest gibt sich ihr gegenüber als sein eigener Bote aus, der nach Argos entsandt worden sei, um Elektras Geschick zu erkunden (V. 228-238). Geraume Zeit läßt er die Schwester im Unklaren über seine wahre

⁸⁶ Intertextualität als unmittelbare Präsenz eines Textes in einem anderen (z.B. Zitat); Paratextualität als Beziehung eines Textes zu seinen „Nebentexten“ wie Titel, Vorwort etc.; Metatextualität als kommentierende Verweisung eines Textes auf einen Prätext (z.B. Buchrezension); Hypertextualität als Bezug eines Textes auf die Gesamtheit eines anderen als Folie (z.B. Parodie); Architextualität als Bezeichnung der Gattungsbezüge.

⁸⁷ Pfister (1985a) 18.

⁸⁸ Pfister (1985a) 18.

⁸⁹ Zu den metatheatralischen Responionen vgl. Goldhill (1986) 247-258; vgl. auch F. Solmsen, *Elektra und Orestes. Drei Wiedererkennungsszenen in der griechischen Tragödie*, in: H. Hommel (Hg.), *Wege zu Aischylos*, Bd. 2, Darmstadt 1974, 275-318; Knox (1979) 250ff.; A. Martina, *Il riconoscimento di Oreste nelle Coefore e nelle due Elette*, Rom 1975, 158-168.

⁹⁰ Vgl. Aischyl. *Choe-ph.* 6f. (fr. 5): πλόκαμον Ἰνάχω θερεπτήριον, / τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον.

Identität (V. 225-486). Euripides setzt also ein längerfristiges Nichterkennen trotz Augenschein (direkte Begegnung der Geschwister) gegen das Erkennen trotz zweifelhaften Augenscheins (Locke, Fußspur) bei Aischylos. Erst als der alte Diener des Agamemnon mit der Locke des Orest vom Grab kommt, bahnt sich auch bei Euripides die Wiedererkennung an – allerdings in krassem und betontem Gegensatz zu Aischylos. Elektra weist nämlich die Aufforderung des Dieners, die Locke mit ihrem Haar zu vergleichen, als unsinnig zurück, weil ihr gepflegtes Frauenhaar nicht dem Haar eines Mannes gleiche und überhaupt Haare kein geeignetes Erkennungszeichen seien (V. 524-531). Mit dem gleichen Rationalismus lehnt sie auch einen Vergleich der Fußspuren am Grab mit ihren Füßen ab: Frauen- und Männerfüße ähnelten sich nicht (V. 534-537). Natürlich hat auch die Kleidung keine Aussagekraft, da Orest schon längst seinen Kindersachen entwachsen sei (V. 541-546). Überzeugt wird sie schließlich durch den Hinweis des Alten auf eine Narbe des Orest an der Augenbraue, die er sich als Kind bei der gemeinsamen Jagd mit Elektra zugezogen hat (V. 572-577).

Es liegt auf der Hand, daß Euripides hier direkt Bezug nimmt auf die Wiedererkennungsszene bei Aischylos und dessen Erkennungszeichen *ad absurdum* führt, mit der ironischen Pointe, daß die Wiedererkennung dann doch anhand eines kaum glaubwürdigeren, aber seit der *Odyssee* klassischen Zeichens der Wiedererkennung vonstatten geht.⁹¹

Wendet man nun auf dieses Beispiel die sechs Skalierungskriterien Pfisters an, so ergibt sich ein intensiv intertextuelles Verhältnis der beiden Texte:

Pfisters erstes Kriterium ist die Referentialität, d.h. das Maß, in welchem „ein Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart (...) ‘bloßlegt’.“⁹² Zitate, die eindeutig auf ihren ursprünglichen Kontext verweisen, kommt demnach ein höherer Grad an Intertextualität zu als solchen, die sich nahtlos in den neuen Kontext fügen. So bedeutet Referentialität auch immer, daß ein Text den „Prätext kommentiert, perspektiviert und interpretiert und damit die Anknüpfung an ihn bzw. die Distanznahme zu ihm thematisiert.“⁹³ Das alles trifft im Falle der Euripideischen *Elektra* zu. Die beiden Erkennungszeichen Locke und Fußspur sind – zumal in ihrer Kombination – eindeutige Referenzsignale auf den Prätext *Choephoren*, verbunden mit ebenso eindeutigen Kommentaren zu ihrem Mangel an Realismus.

Das Kriterium der Kommunikativität dient zur Skalierung „intertextueller Bezüge nach ihrer kommunikativen Relevanz, d.h. nach dem Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten“.⁹⁴ Prätexte, die nur durch Assoziationen des Rezipienten mit dem Text in Verbindung gebracht werden, sind schwächer intertextuell als solche, die durch

⁹¹ Vgl. auch Burian (1997) 196.

⁹² Pfister (1985a) 26.

⁹³ Pfister (1985a) 26f.

⁹⁴ Pfister (1985a) 27.

eindeutige Signale vom Autor als dem Rezipienten bekannt vorausgesetzt werden. „Als Prätexte kommen dann vor allem die kanonisierten Texte der Weltliteratur in Frage bzw. gerade aktuelle und breit rezipierte und diskutierte Texte“.⁹⁵ Euripides ist sich natürlich seines Referenztextes bewußt, wie er durch die Deutlichkeit der Referenzsignale zu erkennen gibt, und darf auch die genaue Kenntnis der *Orestie* ebenso wie der *Odyssee* beim Publikum getrost voraussetzen.⁹⁶

Nach Maßgabe des dritten Kriteriums, der Autoreflexivität, erreicht die *Elektra* des Euripides nicht die größtmögliche Intensität der intertextuellen Bezugnahme. Das hängt mit den Gattungskonventionen der griechischen Tragödie zusammen. Autoreflexivität ist nämlich dann gegeben, wenn der Autor im Posttext nicht nur deutliche Referenzsignale setzt, „sondern über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert, d.h. die Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie thematisiert“.⁹⁷ Genau das aber erlaubt die geschlossene Form der Tragödie kaum, ganz im Gegensatz zur Komödie, wo solch autoreflexive Bezugnahmen unter Bruch der Illusion zum festen Inventar gehören – man denke nur an die *Frösche* des Aristophanes.

Immerhin reflektiert Euripides aber durchaus auf grundsätzliche Fragen des Referenzsystems ‚Drama‘, wenn er die „machinery of theatrical recognition, which only functions smoothly when it is hidden“⁹⁸ entlarvt und durch Negierung zweier konkreter Beispiele die Differenz zum Prätext kommentiert. Das kann man als eine abgeschwächte Form der Autoreflexivität ansehen.⁹⁹

Die Strukturalität als viertes Kriterium „betrifft die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text“.¹⁰⁰ Demzufolge ist das punktuelle Anzitieren von Prätexten schwach intertextuell, während größtmögliche Intertextualität vorliegt, wenn „ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird“.¹⁰¹ Unter das Kriterium der Strukturalität fällt also jegliche Bildung von Mustern, wie sie die Patterns der Tragödie in Reinform repräsentieren. Euripides folgt in unserem Beispiel nicht nur wie Aischylos dem Muster des Heimkehr- und Wiedererkennungspatterns, sondern behandelt auch noch den gleichen Ausschnitt aus dem mythischen Megatext. Deshalb ist die *Elektra* nach dem Kriterium der

⁹⁵ Pfister (1985a) 27.

⁹⁶ Belege für die langfristige Wirkungsmacht der *Orestie* liefern neben den schon früh einsetzenden Wiederaufführungen etwa die zahlreichen Zitate in den *Fröschen* des Aristophanes aus dem Jahre 405 (vgl. z.B. Ran. 1285-1289); zur frühen Aischylos-Rezeption vgl. Cantarella; Lossau 153 (mit weiterer Literatur); zur Tragödienparodie in der Komödie vgl. P. Rau, Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes, München 1967; zu Ran. 115-136.

⁹⁷ Pfister (1985a) 27.

⁹⁸ Burian (1997) 196; vgl. auch Winnington-Ingram (1969) 129f.

⁹⁹ Vgl. Lindner 130.

¹⁰⁰ Pfister (1985a) 28.

¹⁰¹ Pfister (1985a) 28.

Strukturalität intensiv intertextuell und im übrigen auch ein Musterbeispiel für die oben skizzierte Dialogizität der Unterschiede.

Die „unterschiedlichen Grade in der Prägnanz der intertextuellen Verweisung“¹⁰² behandelt das Kriterium der Selektivität. Ein wörtliches Zitat ist intensiver intertextuell als eine pauschale Anspielung auf einen Prätext und diese wiederum ist intensiver intertextuell als der Verweis auf Gattungsnormen und übergeordnete Systeme. Im höchsten Maße selektiv und damit intertextuell ist eine Referenz, wenn „mit dem pointiert ausgewählten Detail (...) der Gesamtkontext abgerufen“¹⁰³ wird. Genau das ist in der *Elektra* der Fall: Mit den selektiven Details der Locke und der Fußspur wird der Rezipient auf den Gesamtzusammenhang der *Choephoren* verwiesen ebenso wie mit dem Detail der Narbe auf den 19. Gesang der *Odyssee*.

Das letzte Kriterium schließlich ist die Dialogizität, mit der das Verhältnis der ideologischen und semantischen Spannung bezeichnet werden soll, in der Text und Prätext stehen können: „Eine Textverarbeitung gegen den Strich des Originals, ein Anzitieren eines Textes, das diesen ironisch relativiert und seine ideologischen Voraussetzungen unterminiert (...) dies alles sind Fälle besonders intensiver Intertextualität.“¹⁰⁴ Treffender läßt sich das Spannungsverhältnis des Euripides zu seinem Vorgänger Aischylos nicht beschreiben als durch dieses dialektische Verhältnis von Nähe und Distanzierung, das nach Pfister das „Optimum an Dialogizität“ verkörpert im Gegensatz zu totaler Negierung oder totaler Affirmation. Nach fünf der sechs Kriterien ist also die *Elektra* als intensiv intertextuell einzuordnen.¹⁰⁵

Hempfer als Vertreter eines Purismus, der den Begriff Intertextualität nur auf Beziehungen zwischen konkreten Einzeltexten angewandt sehen will, bestreitet sowohl die Valenz der Kriterien Pfisters¹⁰⁶ als auch die generelle Möglichkeit einer „*einheitlichen Theorie* für alle potentiell denkbaren Einzeltext-, Text- und

¹⁰² Pfister (1985a) 28.

¹⁰³ Pfister (1985a) 29.

¹⁰⁴ Pfister (1985) 29.

¹⁰⁵ Pfister (1985) 7 weist darauf hin, daß ein hoher oder niedriger Intensitätsgrad eines Kriteriums keineswegs einen ähnlich hohen oder niedrigen Grad eines anderen Kriteriums impliziert, was er am Beispiel des Plagiats belegt: Dieses ist nach dem Kriterium der Strukturalität intensiv intertextuell, während es nach den Kriterien der Referentialität und Kommunikativität schwach referentiell bleibt, weil der Autor seine Abhängigkeit verschleiert.

¹⁰⁶ Hempfer behauptet (17f.), daß z.B. das Kriterium der Referentialität überhaupt nur auf die Einzeltextreferenz anzuwenden sei, weil man von einer „Bloßlegung“ der *Eigenart* eines Textes durch einen anderen nur bei zwei konkreten Texten sprechen könne. Das wird durch Pfisters Beispiel von Becketts Drama *Warten auf Godot* schlagend widerlegt, das auf „Einzeltextreferenzen fast vollständig verzichtet“, aber dennoch „einen Dialog mit der dramatischen Weltliteratur und den Traditionen von Tragödie und Komödie“ führt, vgl. Pfister (1985) 56.

System-, sowie Intersystemrelationen“.¹⁰⁷ Das begründet er mit der grundsätzlichen Unterschiedlichkeit der Markierungen von Einzeltextbezug und Systemaktualisierung und demonstriert dies am Beispiel von Boileaus Paris-Satire. Diese könne man aufgrund der Kenntnis allgemeiner, das System Satire betreffender Regeln durchaus als solche verifizieren, auch ohne den speziellen Referenztext der Rom-Satire Juvenals zu kennen. Aber erst die Kenntnis dieses konkreten Einzeltextes erschließe „das volle Sinnpotential des Boileau-Textes durch das Mitlesen seiner Differenz zu Juvenal“.¹⁰⁸ Das ist sicher unbestritten, obgleich es sich hier nicht nur um Fragen der Markierung, sondern auch der ‚allusive competence‘ handelt. Ebenso unbestritten ist die Tatsache, daß „der Unterschied zwischen einer Textklassen- und einer Einzeltextparodie kommunikativ in der Tat ein zentraler ist“.¹⁰⁹ Aber eben diesen Unterschied sucht Pfister mit den Kriterien der Referentialität, der Strukturalität und der Selektivität zu erfassen. Hempfers Ausführungen zu den Problemen einer einheitlichen Markierung von System- und Einzeltextreferenz sind äußerst scharfsinnig, aber sie betreffen hauptsächlich Fragen der theoretischen Grundlegung. Die Beschäftigung mit Intertextualität ist aber durchaus auch anwendungsorientiert und mit konkreten Erkenntniszielen verbunden, die Hempfer in Abgrenzung von der traditionellen Quellenforschung folgendermaßen definiert:

Der Intertextualitätsbegriff hat gewiß keinerlei Sinn, wenn er nur ein neues Wort für Quellenforschung darstellt, er hat jedoch einen präzisen Sinn, wenn er als *kommunikativ-semiotischer* Begriff dem *genetischen* Begriff der ‚Quelle‘ gegenübergestellt wird. Die traditionelle Quellenforschung war ganz ausschließlich produktionsästhetisch orientiert und betrachtete Texte unter dem Aspekt ‚woher‘ bestimmte Elemente des untersuchten Textes stammten bzw. möglicherweise stammen konnten. Ihr war es in der Regel genug, wenn sie die Herkunft von Elementen angeben konnte, die Funktion dieser neuen Elemente im neuen Kontext, deren Veränderung oder gar die Frage, was es bedeutet, daß ein Text sich in Relation zu einem anderen konstituiert: all dies interessierte die Quellenforschung wenig.¹¹⁰

Es geht also um die Bestimmung des semantischen Mehrwerts, der sich aus der Einfügung eines improprie-Segmentes in einen Text ergibt.¹¹¹ Diese verläuft in einem komplexen Erkennungs- und Verarbeitungsprozeß, den Ziva Ben-Porat in vier Stufen beschreibt: 1. Das Erkennen eines Intertextualitätsmarkers;¹¹² 2. Die

¹⁰⁷ Hempfer 14f.

¹⁰⁸ Hempfer 15.

¹⁰⁹ Hempfer 17.

¹¹⁰ Hempfer 19.

¹¹¹ Vgl. Plett 81f.

¹¹² Broich 32 weist darauf hin, daß Markiertheit keineswegs ein „notwendiges Konstituens von Intertextualität“ ist, da z.B. bei der Referenz auf kanonische Texte oftmals auf eine explizite Markierung verzichtet werde. Als typische Markierungen

Identifizierung des evozierten Textes; 3. Die Modifizierung der ursprünglichen Interpretation; 4. Die Aktivierung des evozierten Textes in seiner Gesamtheit, um ein Maximum der intertextuellen Muster zu erarbeiten.¹¹³ Eine derartige Gewinnung des semantischen Mehrwertes ist aber ebenso bei Einzeltext- wie bei Systemreferenzen möglich, wie ein konkretes Beispiel zeigen soll:

In *Oid. K.* fällt die durch das Hikesiepattern vorgegebene Rolle des feindlichen Herolds Kreon zu, der begleitet von einer Schar seiner Untergebenen Kolonos aufsucht, um Oidipus mit allen Mitteln nach Theben zu bringen. Im ersten Teil von Kreons Auftrittsrhesis spielt Sophokles nun erkennbar mit den Vorgaben des Hikesiedramas für das Verhalten des feindlichen Herolds und die entsprechenden Reaktionen der Schutzflehenden und ihrer Beschützer.¹¹⁴ Überspitzt könnte man folgern: Dieser Kreon ‚kennt‘ andere Hikesiedramen und reagiert mit seinen *anticipationes* raffiniert auf die dort üblichen Verhaltensmuster der aufnehmenden Macht.

Als Intertextualitätssignal fungiert in diesem Falle die typische Situation der Konfrontation von Schutzflehendem und Verfolger. Diese hat in ihrer Stereotypik sowohl selektiven als auch kommunikativen Charakter – Sophokles setzt bei seinem Publikum ja offenkundig die Kenntnis anderer Hikesiedramen voraus – und verweist so auf alle dem Rezipienten bekannten Hikesiedramen, da sich kein Signal einer Einzeltextreferenz ausmachen läßt. Indem der Rezipient nun diese Dramen in ihrer Gesamtheit aktiviert und ihre Differenz zum vorliegenden Text ‚mitdenkt‘, gewinnt er den semantischen Mehrwert der Erkenntnis, daß Sophokles in seinem Kreon einen besonders widerwärtigen Vertreter einer feindlichen Macht geschaffen hat, indem er den Typus des feindlichen Herolds noch um die Eigenschaften der Verstellung und diabolischen Beredsamkeit erweitert, wie sie aus den Euripideischen Intrigenstücken bekannt sind. Da sich nun im weiteren Verlauf der Szene jede von Kreon trügerisch zerredete

innerhalb des äußeren Kommunikationssystems nennt er (41-44) die Markierung durch Namen, Stilkontraste und Kontext. Eine ausführliche Darstellung des Problemkreises der Markierung findet sich bei Helbig. Er liefert neben einem Forschungsbericht zum Thema (17-52) eine detaillierte Aufschlüsselung der Hauptarten der Markierung (83-139): implizit markierte Intertextualität (Emphase durch Quantität, Emphase durch Position), explizit markierte Intertextualität (onomastische Markierung, Markierung durch linguistischen Codewechsel, Markierung durch graphemische Interferenzen, mehrfachmarkierte Intertextualität), thematisierte Intertextualität (Markierung durch Thematisierung literarischer Produktion und Rezeption, Markierung durch Identifizierung des Referenztextes); Stocker unterscheidet sinnvollerweise zwischen „Intertextualitäts-Signal“ (105) und „Prätext-Signal“, das auf einen bestimmten Prätext verweist.

¹¹³ Vgl. Ben-Porat 110f. Stocker 104 unterteilt die intertextuelle Lektüre in drei Phasen: 1. die Desintegration, die ein Unterbrechen der „inward-Lektüre“ aufgrund eines Intertextualitätssignals bedeutet; 2. die Digression, welche das Umlenken der Lektüre auf die Identifikation der Prätexte umfaßt; 3. die Reintegration, die im Umdeuten des Ausgangstextes und der Fortsetzung der „inward-Lektüre“ besteht.

¹¹⁴ Vgl. dazu im einzelnen unten S. 171.