

AI SCHYLOS UND HOMER

I.

τεμάχη ἀπὸ τῶν μεγάλων Ὀμήρου δειπνῶν - «Schnitten¹ von den großen Mahlzeiten Homers» habe Aischylos nach einem bei Athenaios (8, 347c = *TrGF* 3 T 112a/b) überlieferten Ausspruch seine Tragödien bezeichnet. Eine Durchsicht der 80 sicher bezugten Titel des Aischylos bekräftigt das Diktum: 18 oder gar 21 (d.h. 21% bzw. 26%) der Stücke entstammen dem trojanischen Sagenkreis; davon sind sieben oder eventuell sogar zehn Titel auf die *Ilias* und *Odyssee* zurückzuführen². In dieser relativ hohen Zahl 'echt' homerischer Stücke unterscheidet sich Aischylos von Sophokles, der seine Stoffe eher dem epischen Kyklos entnahm und damit der aristotelischen Aussage rechtzugeben scheint (*Poetik* 23, 1459b 1-5), daß sich aus den kyklischen Epen eine ganze Reihe von Dramen herstellen lassen, aus *Ilias* und *Odyssee* dagegen höchstens je eine oder zwei.

Die homerischen Epen, der Kampf um Troja und das Schicksal der an dem zehn Jahre währenden Krieg Beteiligten, bildeten für die Dichtung der archaischen und klassischen Zeit eine ständige Inspirationsquelle, sie waren der geistige Hintergrund vor dem und gegen den die Dichter ihre Werke verfaßten. Interessant für den Philologen und Literaturwissenschaftler ist bei diesen Auseinandersetzungen mit den in der griechischen Kultur omnipräsenten homerischen Epen der Gattungswechsel. Homerische Sprache, homerische Motive, Szenen und Inhalte werden in eine andere literarische Form übertragen und in sie integriert. Dies bedeutet für die griechische Literatur der archaischen, aber auch noch der klassischen Zeit bis zum Ende des 5. Jahrhunderts einen Wechsel der Kommunikationssituation und, damit verbunden, des Erwartungshorizontes, da jede Gattung der frühen griechischen Literatur einen festen 'Sitz im Leben', eine fest definierte Verankerung in irgendeinem Anlaß besaß, ob es ein öffentlicher wie ein Götter- oder Polisfest oder ein eher privater³ wie ein Symposion war.

Wenn ein Dichter homerische Szenen oder Figuren in sein Werk integriert und

¹ Vgl. dazu W. Schadewaldt, *Aischylos' Achilleis*, in *Hellas und Hesperien Bd. 1*, Zürich-Stuttgart 1970, 337 Anm. 85.

² Vgl. St. Radt, *Sophokles in seinen Fragmenten*, in *Sophocle*, Hrsg. J. de Romilly, Vandœuvres-Genève 1983, 196-98. Es sind folgende Titel: *Kirke* (*Odyssee* 10), *Myrmidonen* (*Ilias* 16-18), *Ostologoi* («entweder Odysseus als Bettler oder, wahrscheinlicher, die Bestattung der getöteten Freier», Radt a.O. 197 Anm. 21), *Penelope* («genauer Inhalt unbekannt; aber Penelope ist eine ausgesprochen homerische Gestalt», Radt a.a.O.), *Proteus* (*Odyssee* 4, 351ff.), *Phryger* (*Ilias* 24), *Psychagogoï* (*Odyssee* 11); dazu kommen drei weitere, vermutlich von *Ilias* und *Odyssee* angeregte Stücke: *Karer*, *Nereiden*, *Sisyphos petroklystes*.

³ Von 'privat' im modernen Sinne kann man allerdings auch bei diesen Anlässen in der Regel nicht sprechen, da sich zumeist eine bestimmte Gruppe, eine Hetairie oder ein Thiasos, zusammenfand, die eine politische oder kultische 'Öffentlichkeit' im kleinen Rahmen darstellte.

durch homerisches oder homerisierendes Vokabular seinen Bezugstext deutlich markiert, wird das Publikum dazu aufgefordert, seine jeweilige Situation als Festgemeinde, als Polis-Bürger oder als Mitglieder einer Hetairie oder eines Thiasos und den Rahmen der Aufführung, den institutionellen Hintergrund, mit dem homerischen Subtext in Verbindung zu bringen. Die homerischen Epen sind also, ganz der Kompositionstechnik der frühen mythologischen Dichtungsformen entsprechend, der absolute Bezugspunkt, den die Dichter als Interpretationseinstieg, als Deutungshilfe in ihren Werken anlegen können. Aus der Warte des Publikums, also rezeptionsästhetisch betrachtet, ergibt sich in diesen Fällen, in denen ein homerischer Subtext präsent ist, ein zweifacher Zugang zu dem aufgeführten Werk. Das Publikum erlebt in der *performance* eines Chorlieds oder eines Dramas, wie seine Lebenswirklichkeit, wie die Probleme zum Beispiel des Polis-Lebens in einem Chorstück oder einer Tragödie (als der besonderen Form eines Chorstücks) in erhabener, feierlicher Form und Sprache, gesungen und von Tanz begleitet, in verfremdeter Form thematisiert werden. Das Publikum bzw. die Festgemeinde steht demnach bei solch einer *performance* in einer ständigen Spannung zwischen Nähe und Distanz. Die Form und Sprache sowie das Prunkgewand der Sänger schafft Distanz; gleichzeitig sind es jedoch wie z.B. beim Dithyrambos die Mitglieder derselben Phyle, die auftreten. Diese Spannung, verbunden mit dem Verfremdungseffekt⁴, bringt den Zuschauer zur Reflexion, bringt ihn dazu, den Inhalt des Liedes oder der Tragödie mit seinen aktuellen Problemen als ζῶον πολιτικόν in Verbindung zu bringen. Sind nun als eine weitere Ebene homerische Allusionen in ein Chorstück oder ein Drama eingebaut, können diese entweder die Funktion haben, autoritativ das Vorgetragene zu untermauern, oder aber - und dies ist bei der Tragödie häufig der Fall -, durch überraschende Durchbrechungen des Erwartungshorizonts⁵ die Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Chorlieds oder Dramas und dem homerischen Prätext zu betonen und damit wiederum zur Reflexion anzuregen.

II.

Am Beispiel der *Sieben gegen Theben* soll im folgenden der Frage nachgegangen

- ⁴ Ich verwende hier ganz bewußt den für Bert Brechts Dramaturgie und Poetik zentralen Terminus *technicus*, den Brecht bekanntermaßen aus der Analyse der griechischen Dramen gewonnen hat. Vgl. dazu J. Knopf, in *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Hrsg. A. Nünning, Stuttgart-Weimar 1998, 553.
- ⁵ Ich verwende Erwartungshorizont in dem in der Nachfolge von H.-G. Gadamer (*Wahrheit und Methode*, Tübingen 1986, 305ff.) von H.-R. Jauf (*Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1992, zuerst Antrittsvorlesung Konstanz 1970) entwickelten Verständnis als ein Ensemble von Erwartungen, Normen und Erfahrungen, also als eine Vielzahl verschiedener 'Texte' im weitesten Sinne, die das Verstehen eines Textes durch einen Rezipienten in einem bestimmten historischen Moment leiten.

werden, wie aischyleischer Text und homerischer Subtext zusammenspielen⁶. Kurz einige Worte zur σύστασις τῶν πραγμάτων der *Sieben*: Der Prolog des Eteokles (1-39), gefolgt von einem Botenbericht eines Spähers (40-68), exponiert die die Handlung der Tragödie bestimmende Situation. Die lange Zeit der Belagerung (21-23) ist bisher mit Hilfe der Götter ohne Schaden für die Stadt verlaufen. Doch jetzt droht, wie vom Seher vorausgesagt, ein mächtiger Angriff der Feinde, gegen den es sich zu rüsten gelte (24-29)⁷. Der Welt der Männer im Prolog ist die Reaktion der Frauen in der Parodos (78-180) entgegengestellt, eine lyrische, expressive Umsetzung der Angst und Panik, die die thebanischen Frauen angesichts der heranrückenden Feinde befallen hat⁸. Im 1. Episodion treffen die beiden, zunächst getrennt exponierten Welten direkt aufeinander. Eteokles verweist mit schroffen, an Semonides erinnernden Worten die Frauen zurecht. Nach einer langen Auseinandersetzung fordert er sie auf, einen Paian zur Rettung der Stadt anzustimmen (268) und nicht unter Jammern und Stöhnen zu den Göttern zu flehen (279f.). Doch der Chor ist nicht imstande, Eteokles' Befehl nachzukommen (287). Statt einen Paian anzustimmen, überkommt ihn wieder die Panik, und so wächst sich das Gebet zu einer Vision der Greuel aus, die mit der befürchteten Eroberung verbunden sind: In Asche und Staub zerfällt die einst stolze Stadt, die Frauen werden in die Sklaverei verschleppt, die Männer getötet, Säuglinge von der Mutterbrust weggerissen (1. Stasimon, 287-368). Und wieder ist - wie in der Szenenfolge Prolog/Parodos - die nächste Handlungseinheit (2. Episodion) mit den sieben Redepaaren der Welt der Männer gewidmet.

In der hier skizzierten Handlung der *Sieben* vom Prolog bis zum 2. Episodion lassen sich besonders deutlich die verschiedenen Arten des Zusammenspiels von aischyleischem Text und homerischem Subtext demonstrieren.

1. Die dramaturgische Grundsituation der *Sieben* und Homers *Ilias*: Die Grundsituation der Tragödie, die von Eteokles im Prolog exponiert wird, läßt ohne Zweifel das homerische Modell, die *Ilias*, durchscheinen: Eine Stadt wird längere Zeit belagert; der Kampf tobt unentschieden hin und her, bis die Belagerer die Oberhand

⁶ Ich verweise vor allem auf den Beitrag von G. Ieranò, *La città delle donne: il sesto canto dell' 'Iliade' e i 'Sette contro Tebe' di Eschilo*, erscheint in *I 'Sette contro Tebe'. Dal mito alla letteratura* (Atti del convegno, Torino 21./22.2.2001), Bologna 2002, 73-92.

⁷ Der drohende Angriff wird in Prolog und Parodos in drei verschiedenen Formen angekündigt: in der Prophetie des abwesenden Sehers, die von Eteokles zitiert wird, im Botenbericht und in der Reaktion der Frauen auf den Kriegslärm in der Parodos; vgl. G.O. Hutchinson, *Aeschylus, 'Septem contra Thebas'*, Oxford 1985, 46 zu V. 24-27.

⁸ Vgl. G. Ieranò, *La musica del caos: il lessico dei suoni nei 'Sette contro Tebe' di Eschilo*, in *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Hrsg. L. Belloni - V. Citti - L. de Finis, Trento 1999, 323-53, zum Chor vgl. B. Zimmermann, *Coro ed azione nei 'Sette' di Eschilo*, erscheint in *I 'Sette contro Tebe'. Dal mito alla letteratura* (Atti del convegno, Torino 21./22.2.2001), Bologna 2002, 117-24.

zu gewinnen drohen und die Verteidiger sich zu schnellen Gegenmaßnahmen gezwungen sehen. Das heißt: der Prolog der *Sieben* evoziert in groben Zügen die Grundsituation der *Ilias*, wobei der Homer-Bezug durch weitere homerische Modelle, die Teichoskopie und Schildbeschreibung, unterstrichen wird.

2. Die allgemeinen, im Prolog noch unspezifischen Homer-Anklänge werden im 1. Epeisodion stärker und deutlicher und lassen ein zentrales Buch der *Ilias* anklingen, das Z⁹, dessen σύστασις τῶν πραγμάτων deutliche Übereinstimmungen mit dem Handlungsverlauf der *Sieben* aufweist, wie der kurze Überblick deutlich machen dürfte: Die furchtbare Schlacht zwischen Trojanern und Griechen verläuft mit wechselnden Erfolgen (Z 1-3); doch allmählich scheinen die Griechen die Oberhand zu gewinnen, die Troer geraten unter Druck (4-74). In dieser kritischen Situation rät der Seher Helenos Hektor, zunächst die zurückweichenden Trojaner aufzuhalten, dann in die Stadt zu gehen und Hekabe aufzufordern, mit edlen Frauen Pallas Athena mit einem prächtigen Gewand zu ehren und ihr künftige Opfer zu versprechen, wenn sie denn die Stadt aus höchster Not errette (75-101). Nach einer kurzen Paränese an die Troer und Verbündeten (110-15) in der Stadt angelangt, trifft Hektor auf die Schar der um ihre Söhne, Brüder, Männer und Verwandte bangenden Frauen und fordert sie auf, zu den Göttern zu beten (237-41). Der kurze, auktoriale Kommentar in V. 241 (πολλῆσι δὲ κῆδε' ἐφῆπτο) macht die Vergeblichkeit der Gebete klar. Die zunächst über die Anwesenheit ihres Sohnes in der Stadt, fern der Schlacht, erstaunte Mutter (254-61) kommt unverzüglich Hektors Auftrag nach (263-85); sie versammelt die Frauen und betet zu Athena um die Rettung der Stadt (286-310). Doch die Göttin verweigert ihre Hilfe (311). Hektor begibt sich unterdessen zu Paris, um ihn an seine Pflicht, den bedrängten Trojanern beizustehen, zu erinnern, und dann auf die Suche nach Andromache und Astyanax.

III.

Diese Evozierung des homerischen Modells auf der Ebene der Handlungskonzeption der *Sieben* wird durch homerisches Vokabular unterstrichen. Alexander Sideras hat in seinem Buch *Aeschylus Homericus. Untersuchung zu den Homerismen der aischyleischen Sprache* (Göttingen 1971) durch die Zusammenstellung des Materials eine wichtige Arbeitsgrundlage geschaffen, um homerische Reflexe in den aischyleischen Tragödien festzustellen. Es muß allerdings auf die derartigen Untersuchungen innewohnende methodische Gefahr hingewiesen werden, der Sideras leider allzu häufig nicht entgeht. Nicht jedes Wort und jede Formulierung, die Aischylos mit den homerischen Epen teilt, müssen notwendigerweise einen bewußten Homer-Bezug darstellen, sondern können der poetischen Koine zugerechnet

⁹ Vgl. Ieranò, *La città delle donne*, (s. Anm. 6)

werden.¹⁰ Einen bewußten Homer-Bezug kann man nur dann als gegeben annehmen, wenn Aischylos die sprachlichen Anklänge durch weitere Signale, z.B. durch die Einbettung in eine homerische Szene oder den Bezug auf ein ganz bestimmtes homerische Buch, unterstreicht, wenn also die sprachlichen Reflexe eine Funktion in der Konzeption des Dramas haben.

Die folgende Liste stellt einige solcher Homerismen zusammen, die im Zusammenhang mit der Konzeption der *Sieben* die strukturellen und inhaltlichen *Ilias*-Anklänge unterstreichen:

V. 3 βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω, vgl. μ 372 κοιμήσατε νηλέϊ ὕπνω. Die Junktur κοιμῶν ὕπνω ist bei Pindar, Sophokles und Euripides nicht belegt¹¹.

V. 6 κατὰ πτόλιν ist zwar wegen der Unsicherheit in der Überlieferung zwischen πτόλις und πόλις häufig nicht als eindeutiger epischer Bezug zu identifizieren¹², wohl aber metri causa an dieser Stelle.

V. 37 μὴ ματᾶν ὀδῶ. ματᾶν, und zwar immer negiert, findet sich wiederum nur bei Homer in der *Ilias* (z.B. E 233) und bei Aischylos (außerdem PV 57, *Eum.* 142), nicht bei Sophokles und Euripides¹³.

V. 43 σάκος μελάνδετον evoziert eindeutig homerische Atmosphäre¹⁴.

V. 47 λαπάζειν. Bei Homer (B 367 und passim) findet sich nur ἀλαπάζειν. Das Wort fehlt bei den anderen Tragikern.

V. 63 καταγιρίζειν. Bei Homer ist ἐπαιγίζειν belegt, ebenfalls vom Heranführen des Windes verwendet (B 148; o 293).

V. 76 episches ξυνός statt κοινός findet sich nur bei Aischylos an dieser Stelle und *Suppl.* 367 sowie bezeichnenderweise bei Sophokles im homerisierenden *Aias* (180)¹⁵.

V. 300 χερμαδ' ὀκρίοεσαν, vgl. Δ 518 χερμαδίω γὰρ βλήτο παρὰ σφυρὸν ὀκρίεντι. ὀκρίεις ist bei Homer das Epitheton des unbehauenen Steins, vgl.

¹⁰ Vgl. dazu (schon vor Sideras) ganz richtig A.F. Garvie, *Aeschylus' 'Supplikes': play and trilogy*, Cambridge 1969, 46: «How can one ever be certain that a word or phrase, or even a simile, is a genuine epic borrowing, and not one which has been long received into the general Greek poetic vocabulary, transmitted for example by elegiac, iambic, and melic poets?»

¹¹ Sideras, a.O. 147.

¹² Sideras, a.a.O. 118f.

¹³ Sideras, a.a.O. 90.

¹⁴ Vgl. A.F. Garvie, *Sophocles, 'Ajax'*, Warminster 1998, 126 (zu Vv. 18f.): «This kind of a shield was already obsolete long before the Trojan war.» Zum Adjektiv μελάνδετον vgl. G.O. Hutchinson, *Aeschylus, 'Septem contra Thebas'*, Oxford 1985, 49 (zu 43f.): «The word means simply 'black'».

¹⁵ Zu Sophokles vgl. B. Zimmermann, *Der tragische Homer. Zum 'Aias' des Sophokles*, in M. Reichel - A. Rengakos, *ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ. Beiträge zur Homerforschung (Festschrift Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag)*, Stuttgart 2002, 239-46.

außerdem Θ 327; M 380; Π 735; ι 499¹⁶.

V. 316f. ἄροισθε κῦδος τοῖσδε πολῖταις. «Daß diese Wendung im aischyäischen Text ihren vollen epischen Klang behält, beweist nicht nur die Tatsache, daß sie bei Homer immer wieder und in verschiedenen Formulierungen (κῦδος δίδωμι, ὀρέγω, ὀπάζω usf.) vorkommt, sondern auch die Tatsache, daß sie in der Tragödie nur bei Aischylos erscheint.»¹⁷

V. 322 Ἄϊδα προιάπτειν. Die typisch homerische Wendung (z.B. A 3; Z 487) findet sich bei Aischylos nur an dieser Stelle und fehlt bei den anderen Tragikern.

Gerade die homerischen Wörter, die sich nur bei Aischylos und nicht bei den anderen Tragikern - jedenfalls nach unserem Kenntnisstand - finden und die typisch epische Formulierungen sind, können meines Erachtens als echte, bewußte Homer-Reminiszenzen angesehen werden. Vor allem ein Adjektiv verbindet die *Sieben* ganz eng mit dem Z der *Ilias*: ῥυσίπ(τ)ολις wird als Epitheton der Athena in einem Gebet sowohl vom Chor der *Sieben* (130) als auch von den Trojanerinnen (Z 305) verwendet. In ähnlicher Weise evoziert auch Sophokles im *Aias* auf der Sprachebene durch ein einziges Wort (ταρβεῖν, 545) den homerischen Subtext (Z 469)¹⁸.

IV.

Kommen wir zur Funktion der Homer-Reminiszenzen in den *Sieben*. Zunächst ist der Effekt der Intensivierung zu nennen. Die situativen wie sprachlichen Homer-Anklänge tragen zu dem martialischen Ton des Stücks bei, den Gorgias (Fr. 24 Diels/Kranz) zu dem bon mot δρᾶμα μεστὸν Ἑλλεως¹⁹ verleitete. Die Parallelität der Szenenfolge vom Prolog bis zum 1. Stasimon mit dem Z der *Ilias* legt einen inhaltlichen Vergleich der beiden Texte nahe. Der Zuschauer wird geradezu dazu aufgefordert, die beiden zentralen Gestalten, Hektor und Eteokles, zueinander in Bezug zu setzen. Ich gehe nur einige wichtige Aspekte ein und verweise auf den Aufsatz von G. Ierand²⁰. Dem in die Gesamtheit der trojanischen Kämpfer integrierten Hektor²¹ steht der einsame Eteokles entgegen. Während der Seher Helenos (Z 76 οἰωνοπόλων

¹⁶ Sideras, a.a.O. 67f., 179; vgl. außerdem M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel 1950 (Nachdruck Darmstadt 1993), 49f. zu ὀκρυβείς 'blutig', von φόβος und πόλεμος gebraucht, das als Variante überliefert ist (vgl. R.D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964, 209, 260). Zu fragen ist, ob im 5. Jahrhundert tatsächlich zwischen ὀκρι- und ὀκρυ- in der Aussprache unterschieden wurde.

¹⁷ Sideras, a.a.O. 145f.; vgl. außerdem *Pers.* 455.

¹⁸ Vgl. B. Zimmermann, *Der tragische Homer* (o. Anm. 15), 244 Anm. 30.

¹⁹ Vgl. Aristoph. *Ran.* 1021.

²⁰ S.o. Anm. 6.

²¹ So wird Hektor in der *Ilias* dadurch charakterisiert, daß er im Gegensatz zu Eteokles in den *Sieben* sich ständig Gedanken darüber macht, was das Volk über ihn sagen wird; vgl. 2. 22, 104-10 und dazu N. Richardson, *The 'Iliad': A Commentary. Vol. IV: Books 21-24*, Cambridge 1993, 118 (zu V. 106), R.P. Martin, *The Language of Heroes*, Ithaca 1989, 136-38.

ὄχ' ἄριστος, vgl. *Sept.* 24 οἰωνῶν βοτῆρ) Hektor und Aineias anspricht und ihnen Rat gibt, ist Eteokles auf sich allein gestellt, der Seher ist nicht anwesend, und der Angreifer ist nicht ein Fremder, sondern sein eigener Bruder. Gerade dadurch, daß Hektor im 6. Buch der *Ilias* in seinen vielfältigen sozialen Beziehungen, als Kampfgefährte, Bruder, Sohn, als liebevoller Ehemann und Vater dargestellt ist, der selbst in höchster Kriegsgefahr seine Menschlichkeit und seinen Humor behält, als er lachend den Helm abnimmt, fällt vor dieser Folie Eteokles' Eiskälte, ja, seine Monomanie umso mehr ins Auge.

Sehr schön läßt sich die aischyleische Allusionstechnik bzw. das intertextuelle Spiel, in das Aischylos sein Publikum hineinzieht, an einer kleinen Passage verdeutlichen, im Zusammentreffen Hektors mit den Trojanerinnen am skäischen Tor (Z 237-41), das Parodos und 1. Epeisodion der *Sieben* evozieren. Hektor nimmt keine harten Scheltreden, geschweige denn Beschimpfungen der verzweifelten Frauen vor, sondern bittet sie mit ruhigen Worten, zu den Göttern zu beten. Die homerische Folie verweist auf das zentrale Thema der *Sieben*: auf die aischyleische Theologie und Erklärung menschlichen Handelns und Leidens. Mangelnde σωφροσύνη führt zu Verblendung (ἄτη) und, gepaart mit allzu großem Ehrgeiz oder allzu großen, ungezügeltten Emotionen, unvermeidbar ins Verderben. Eteokles' Anspruch, σωφροσύνη zu besitzen (186), entpuppt sich als falsch; die wahren σώφρονες sind die von Eteokles als σωφρόνων μισήματα (186) beschimpften Frauen, die ihn in dem Amoibaion 686ff. mit den Leitsätzen der aischyleischen Theologie von seinem Weg ins Unglück abhalten wollen, ohne bei ihm in seiner Verblendung Gehör zu finden. Eteokles sieht zwar - ganz der Aussage des Dareios in den *Persern* (742 ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χῶ θεὸς συνάπτεται) - das Wirken eines Gottes am Werk, doch erkennt er im Gegensatz zum Chor nicht seine eigene Schuld.

V.

Eine weitere Dimension erhalten die intertextuellen Bezüge auf das Z das *Ilias* selbstverständlich allein schon durch den Gattungswechsel vom narrativen Epos zum dramatischen Genre. Man kann jedoch nicht von einer bloßen Dramatisierung des homerischen Textes sprechen. Vielmehr setzt Aischylos den epischen Praetext einer Deutung aus, füllt 'Leerstellen'²², die der homerische Text offen läßt, er schreibt gegen den Prätext an und durchbricht bisweilen bewußt den durch Homer gebildeten Erwartungshorizont des Publikums.

Mit einer vielleicht überspitzten Formulierung möchte ich die These wagen, daß

²² Zu diesem von W. Iser in den 70er Jahren entwickelten Konzept vgl. W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1994 (1976), 257-347.

Aischylos in den *Sieben* den Eröffnungsvers des Z (Τρώων δ' οἰώθη καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνή) dramatisiert und interpretiert, wobei er vor allem das Epitheton ornans αἰνή in den Mittelpunkt stellt²³ und die Auswirkungen des Furchtbaren des Kriegs auf die direkt und indirekt Beteiligten vorführt. Die damit verbundene Konzentration allein auf die Menschen, die unter dem Krieg zu leiden haben, legt das Prädikat des Eröffnungsverses οἰώθη nahe. Nach dem Rückzug der Götter (E 907-09) war der Kampf «allein gelassen», das heißt: allein den Menschen überlassen²⁴. Die *Sieben* führen also vor, wie Menschen in Extremsituationen wie einer φύλοπις αἰνή sich verhalten.

Eine 'Leerstelle' des homerischen Textes füllt Aischylos in der Parodos, im 1. Episodion und 1. Stasimon. Die Szenenfolge ist eine breite Dramatisierung der wenigen Verse des Z der *Ilias* (237-41), in denen Homer Hektors Zusammentreffen mit den besorgten Frauen kurz schildert. Im Zentrum des aischyleischen Textes stehen die Angst und Panik der Frauen angesichts des drohenden Angriffs.²⁵ Der erste Vers der Parodos (78) gibt leitmotivisch das Thema vor: θερεῦμαι φοβερά μεγάλα ἄχη. Parodos und 1. Episodion führen, vor allem in der Parodos von einer ekstatischen Choreographie und Musik begleitet, die furchtbaren Wirkungen des Kriegs auf die Frauen vor. Die Frauen sind nicht einmal in der Lage, das von ihnen verlangte Gebet anzustimmen (287 μέλει. φόβω δ' οὐχ ὑπνώσει κέαρ κτλ.). Aischylos, so könnte man sagen, deutet also in dieser Szenenfolge fünf Homer-Verse unter der Frage des ἀνθρώπινου aus, unter der Frage, wie Menschen sich in Panik verhalten.

Für das 1. Stasimon, den gescheiterten Hymnos kletikos der Frauen, läßt sich wiederum ein exakter homerischer Bezugstext benennen, das X. Buch der *Ilias*, gleichsam das Gegenstück zum Z, vor allem in den beiden Schlußpassagen. Dem von dunkeln Vorahnungen überschatteten Familienglück des Z korrespondiert in brutaler Art und Weise Hektors Tod und Andromaches Zusammenbruch im X.

Die Bezüge zwischen dem X der *Ilias* und dem 1. Stasimon der *Sieben* sind sprachlicher wie vor allem inhaltlicher Art. Der Vision des Chors von den mit der Einnahme einer Stadt verbundenen Schrecknissen, die in der verzweifelten Frage in der Parodos (156 τί πόλις ἄμμι πάσχει; τί γενήσεται;) vorbereitet wird, entspricht Priamos' verzweifelte Beschreibung der Übel, die nach Hektors Tod Troja treffen

²³ Zu αἰνός vgl. E. Seiler-C. Capelle, *Griechisch-Deutsches Wörterbuch über die Gedichte des Homeros und der Homeriden*, Leipzig 1878⁸, 26 (s.v. αἰνός): «von Allem, was durch seine extensive od. intensive Grösse od. durch seine bes. traurigen Wirkungen Erstaunen od. Schrecken od. Abscheu erregt.»

²⁴ Vgl. G.S. Kirk, *The 'Iliad': A Commentary. Vol. II: Books 5-8*, Cambridge 1985, 156 zur Stelle.

²⁵ Vgl. dazu B. Schnyder, *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen 1995, 66-72.

werden. Man vergleiche vor allem X 56-65 mit *Sieben* 313-56, vor allem 338ff. Ich verzichte auf eine vollständige Wiedergabe der betreffenden Textstellen und verweise nur auf die unüberhörbaren sprachlichen Anklänge zwischen dem X der *Ilias* und dem 1. Stasimon der *Sieben*: Man vergleiche *Sept.* 316f. ἄροισθε / κῦδος τοῖσδε πολίταις mit X 57f. μηδὲ μέγα κῦδος ὀρέξης / Πηλεΐδῃ; *Sept.* 338f. πολλὰ γὰρ, εὔτε πτόλις δαμασθῆ ἔ ἔ, δυστυχῆ τε πράσσει mit X 61 κακὰ πόλλ' ἐπιδόντα und *Sept.* 294 (Taubengleichnis) mit X 139f. Die die Szenenfolge von Parodos bis ins 2. Epeisodion hinein beherrschende Panik des Chors der *Sieben* könnte in X 460ff., der Schilderung von Andromaches Verhalten, ihren düsteren Vorahnungen, den Ausgangspunkt haben, an dem Aischylos sein Chor-Konzept entwickeln konnte (X 460f.): ὡς φαμένη μεγάρωιο διέσσυτο μαινάδι ἴση, / παλλομένη κραδίην²⁶.

VI.

Die besprochenen Passagen der *Sieben* dürften hinreichend gezeigt haben, daß die *Ilias*, insbesondere das Z und X, den Subtext der aischyleischen Tragödie darstellen, wobei dieser Subtext noch durch zwei weitere homerische Szenen, die Teichoskopie und Schildbeschreibung, verstärkt wird. Die intertextuellen Bezüge dienen zunächst dazu, durch den homerischen Hintergrund dem δράμα Ἄρεως μεστόν die passende Atmosphäre entstehen zu lassen. Auf der inhaltlichen Ebene wird der Zuschauer ähnlich wie im sophokleischen *Aias*, in dem ebenfalls das Z den Subtext bildet, dazu aufgefordert, das Drama und seine σύστασις τῶν πραγμάτων mit den entsprechenden homerischen Partien in Verbindung zu bringen und so die unterschiedlichen Konzeptionen des Heroischen in der Konfrontation Hektor - Eteokles zu bemerken und bewerten. Dem monomanen, einsamen aischyleischen Protagonisten steht ein geradezu modern zu nennender Hektor entgegen, der als ζῶν πολιτικόν in seinen vielfachen sozialen Einbindungen in der Polis und im Oikos gezeigt wird. Durch die radikale Dramatisierung des epischen Subtexts, die Dominanz der Panik in den eröffnenden Szenenfolgen bis ins 2. Epeisodion, stellt Aischylos das ἀνθρώπινον in den Mittelpunkt seiner Tragödie, die Darstellung menschlicher Verhaltensweisen in Extremsituationen, die er im zweiten Teil der Tragödie durch den Chor²⁷ theologisch deuten läßt.

Freiburg i. Br.

Bernhard Zimmermann

²⁶ Vgl. *Sept.* 287f., 419f., 563f.

²⁷ Vgl. dazu B. Zimmermann, *Coro ed azione* (s.o. Anm. 8).