

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 55 (2009)

Artikel: Charakter und Charakterisierung bei Aischylos
Autor: Seidensticker, Bernd
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660905>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

V

BERND SEIDENSTICKER

CHARAKTER UND CHARAKTERISIERUNG BEI AISCHYLOS

I

Plutarch überliefert einen Ausspruch des Sophokles, daß er erst in der dritten Periode seines Schaffens, den Stil erreicht habe, der das Ethos der dargestellten Personen am klarsten zum Ausdruck bringe und deshalb der beste sei,¹ und in der *Vita des Sophokles* erklärt der antike Biograph, daß Sophokles sich darauf verstanden habe, den Charakter einer von ihm geschaffenen Figur mit einem einzigen Halbvers oder einem einzelnen Ausdruck sichtbar werden zu lassen.² Vergleichbare Zeugnisse besitzen wir für Aischylos nicht. Gewiß, wir erfahren von Aristoteles, daß Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt und — als eine zwangsläufige Folge — den Anteil des Chors verringert und dem *logos*, d.h. den gesprochenen Rheseis und Dialogen der Schauspieler, den Vorrang eingeräumt habe.³ Von einem besonderen Interesse des Aischylos an der Gestaltung seiner Charaktere oder gar einer besonderen Meisterschaft in der Charakterisierung hören wir nichts, und die moderne Kritik hat den in der Quellenlage indirekt zum Ausdruck kommenden Unterschied zwischen den beiden Tragikern immer gesehen.

¹ PLUT. *de prof. in virt.* 7.79B (= S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4, Sophocles* [Göttingen 1999] [= *TrGF 4*], T 100).

² *TrGF 4*, T 1, 90f.

³ ARIST. *Po.* 1449a 16-18.

Bernhard Knox hat darauf hingewiesen, daß bereits die Titel der Stücke die grundlegende Differenz klar zum Ausdruck bringen:⁴ Sechs der sieben Stücke des Sophokles tragen den Namen des Helden;⁵ die Aischyleischen Tragödien sind dagegen bis auf den *Agamemnon*⁶ nach dem Chor oder dem Stoff benannt, oder die Titel verweisen auf bedeutungsvolle Szenen oder Inhalte der Stücke. Wer auch immer die Titel erfunden hat; sie sind offenbar Ausdruck der ganz unterschiedlichen tragischen Konzeptionen ihrer Autoren und der ihr dienenden dramatischen Technik.

Die in der Suda erhaltene Nachricht, daß es Sophokles war, der als erster die Großform der Inhaltstetralogie aufgegeben habe und beim Tragödienwettbewerb der Großen Dionysien mit einzelnen Tragödien aufgetreten sei⁷, bestätigt den aus den Titeln seiner Stücke gezogenen Schluß. Im Zentrum der Sophokleischen Tragödie steht die Konfrontation eines außergewöhnlichen Individuums mit seinem Schicksal; und das Einzelstück erlaubte es ihm, alles Licht auf seine einsamen Riesen und ihr im Moment der tragischen Krise aufleuchtendes Wesen zu richten.⁸ In dem Moment jedoch, in dem die Tragödie aus dem Zusammenwirken von äußeren Umständen und dem Wesen des Helden erwächst, muß der Charakter des Helden detailliert entfaltet werden, damit der Betrachter seine Tragödie und die Art und Weise, in der sie sich entwickelt und vollendet, als natürlich und zwingend verstehen kann. Und Sophokles hat das in einem Maße getan, daß man versucht ist, für Tragödien wie

⁴ B.M.W. KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy* (Berkeley 1964), 2.

⁵ Lediglich im Falle der Doppeltragödie, in der Deianeira und Herakles aneinander zugrunde gehen, scheint die Unmöglichkeit, eine der beiden Hauptgestalten als das dramatische, emotionale oder thematische Zentrum des Stücks zu betrachten, zu dem 'Verlegenheitstitel' *Trachinierinnen* geführt zu haben.

⁶ Die Zuschreibung des *Prometheus Desmotes* an Aischylos ist so unsicher, daß er hier und im folgenden nicht berücksichtigt wird.

⁷ *Suda* Σ 815 Adler (= *TrGF* 4, T 2)

⁸ B.M.W. KNOX, *op. cit.* (Anm. 4), 1 hat Sophokles aus diesem Grunde als den Erfinder des tragischen Helden und Begründer der klassischen abendländischen Tragödie bezeichnet.

Aias, *Elektra* oder *Philoktet* das Aristotelische Rangverhältnis von Handlung und Charakter umzukehren.⁹

Die vermutlich von Aischylos geschaffene trilogische Bauform weist auf eine ganz andere Konzeption. Nicht ein tragisches Individuum, sondern das Schicksal eines Volkes, einer Gruppe, einer Familie ist das Thema. Die einzelne Gestalt gewinnt ihre Bedeutung als Glied einer langen, weit zurück in die Vergangenheit und weit voraus in die Zukunft reichenden Handlungskette. Ihre individuelle Charakterisierung tritt damit hinter der Analyse fundamentaler gesellschaftlicher Spannungen und Konflikte deutlich zurück; und die *Perser* zeigen, daß die sekundäre Bedeutung der Charaktere (im Vergleich zur Handlung) nicht — oder doch nicht allein — eine Folge und Funktion der von Aischylos favorisierten trilogischen Bauform war.

Das heißt nun aber nicht, daß Aischylos immer und überall auf eine einfühlsame individuelle Charakterisierung seiner Figuren verzichtet hat. Bevor ich zu zeigen versuche, daß dem nicht so ist, bzw. wo und warum er seine Zurückhaltung aufgibt, muß ich auf die wichtigsten Argumente eingehen, die gegen die Bedeutung von Charakter und Charakterisierung in der griechischen Tragödie vorgetragen worden sind. Da ich mich bereits an anderer Stelle detailliert dazu geäußert habe, kann ich mich hier kurz fassen.¹⁰

Kritiker einer charakterorientierten Interpretation, wie vor allem John Gould¹¹, haben eine Reihe von Argumenten vorge-

⁹ B. SEIDENSTICKER, "Beobachtungen zur sophokleischen Kunst der Charakterzeichnung", in *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flasch anlässlich seines 65. Geburtstages*, hrsg. von A. BIERL und P. VON MOELLENDORFF (Stuttgart 1994), 276-88.

¹⁰ B. SEIDENSTICKER, "Character and Characterization in Greek Tragedy", in M. REVERMANN, P. WILSON (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin* (Oxford 2008), 333-46.

¹¹ J. GOULD, "Dramatic Character and 'Human Intelligibility'", in *PCPhS* 24 (1978), 43-67; cf. ferner G.H. GELLIE, "Character in Greek Tragedy", in *AUMLA* 20 (1963), 241-55; S. GOLDHILL, "Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics", in C.B.R. PELLING (ed.),

legt, die aus den tatsächlichen oder angeblichen Einschränkungen entwickelt sind, die das griechische Theater den Autoren auferlegt:

- a) Daß die zwei bzw. drei männlichen Schauspieler auch alle weiblichen Rollen spielten und daß sie im Verlaufe einer Tetralogie in viele verschiedene Rollen schlüpfen, ja gelegentlich eine Rolle auch mit anderen Schauspielern teilen mußten, ist für die Frage der Charakterisierung unerheblich.¹²
- b) Dasselbe gilt auch für das standardisierte Kostüm. Es ist zudem keineswegs sicher, daß es Aischylos war, der das langärmlige, bis auf die Füße fallende und reichverzierte Gewand eingeführt hat, wie die Vita behauptet.¹³ Die ältesten Darstellungen dieses Gewands stammen erst vom Ende des 5. Jahrhunderts¹⁴; und es ist durchaus möglich, daß die Figuren der Tragödie zur Zeit des Aischylos Kleidung trugen, die der Alltagskleidung ähnlicher und stärker differenziert war.¹⁵ Dafür, daß Aischylos gelegentlich die Kleidung der *dramatis personae*

Characterization and Individuality in Greek Literature (Oxford 1990), 101-27; J. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy* (Stanford 1962); H. LLOYD-JONES, "Tycho von Wilamowitz-Moellendorff on the Dramatic Technique of Sophocles", in *CQ* 22 (1972), 214-28.

¹² Die rasche Professionalisierung der Schauspielkunst legt die Vermutung nahe, daß die Schauspieler ihre Wandlungsfähigkeit auch durch die Kunst der stimmlichen Variation zeigten, und das deutliche Interesse der Aristophaneischen Komödie an stimmlichem Mimicry bestätigt diese Vermutung jedenfalls für die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Im Übrigen genügen, wie Hörbücher zeigen, schon geringe Modifikationen der Stimme, um verschiedene Personen zu signalisieren. Für Aischylos ist die Frage schon angesichts der geringen Zahl der Rollen in seinen Stücken (s. dazu u. S. 240 f.) irrelevant.

¹³ *Vita Aeschyli*, 14 (= S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3, Aeschylus* [Göttingen 1985] [= *TrGF* 3] T 1, Z. 55-57).

¹⁴ Cf. z.B. die Gewänder im oberen Register der Theaterseite des berühmten Pronomoskraters.

¹⁵ J. DINGEL, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, (Diss. Tübingen 1967), 1-52; ID., "Requisit und Szenenbild in der griechischen Tragödie", in: W. JENS (hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971), 347-52; auch das spätere Standardkostüm konnte natürlich durch Details und Requisiten modifiziert werden, die Herkunft, Status und Situation der Person anzeigen.

wie später Sophokles und Euripides¹⁶ auch als äußeres Zeichen für ihren Charakter genutzt hat, bieten die Texte keinen Hinweis.¹⁷

c) Eine große Rolle hat in diesem Zusammenhang die Verwendung von Masken gespielt. Es ist keine Frage, daß mit der Maske ein potentiell wirkungsvolles Instrument der Charakterisierung verloren geht: das menschliche Gesicht als Spiegel von Gedanken und Gefühlen. Die Konsequenzen der Maske sollten aber nicht überschätzt werden. John Jones' einflußreiche These: ““Aristotle's stage figure is the mask.” It has — more important, it is known to have — no inside”, ist problematisch.¹⁸ Die Maske verhindert keineswegs die Darstellung des Inneren der dramatis personae mit anderen Mitteln, vor allem mit dem, was sie tun und was sie sagen. Es sollte auch nicht vergessen werden, daß die griechischen Tragiker dort, wo sie es für nötig hielten,

¹⁶ So tragen z.B. tragen die ungleichen Schwestern Antigone und Ismene sowie Elektra und Chrysothemis offenbar dunkle bzw. helle Kleidung, und in den Euripideischen *Troerinnen* bildete, das prachtvolle Gewand, das Helena angelegt hat, um Menelaos zu 'bezaubern' (1022f.), nicht nur einen wirkungsvollen Kontrast zu der zerrissenen Trauerkleidung der gefangenen Troerinnen, sondern war auch ein klares Symbol für die kokette Eitelkeit der Frau, die mit ihrer Affaire so viel Leid über Troja und Griechenland gebracht hat.

¹⁷ Immerhin setzt Aischylos immer wieder Kleidung und Requisiten wirkungsvoll zur Visualisierung dramatisch und thematisch bedeutungsvoller Situationen oder Entwicklungen ein: So trägt Atossa vor der Meldung der Katastrophe ein Prachtgewand (150, 607) und danach ein Trauergewand (607f.); Xerxes, der als stolzer Großkönig und Heerführer auszieht (Parodos) kehrt in zerrissenen Kleider heim (468, 833-68, 1030); die Erinyen erhalten nach ihrer Wandlung zu Eumeniden neue Gewänder (1028f.); Kassandra legt das Gewand und die Insignien der Apollonpriesterin ab (1264ff.) und der Kontrast zwischen Klytaimestra und Orest wird auch darin deutlich, daß Klytaimestra mit blutigem Schwert über ihren Opfern steht, während Orest den mit Wollbinden geschmückten Lorbeerzweig der Bittflehenden trägt (*Cho.* 1035); ob er daneben, in der anderen Hand, auch das blutige Schwert trägt, ist dem Text nicht zu entnehmen. Daß Eteokles' Entschlossenheit, wie W. Schadewaldt ("Die Wappnung des Eteokles. Zu Aischylos' Sieben gegen Theben", in *Eranion. Festschrift für H. Hommel*, hrsg. von J. KROYMANN und E. ZINN [Tübingen 1961], 105-116) meint, auch dadurch visualisiert wird, daß er, während der Chor versucht, ihn zurückzuhalten, die Rüstung anlegt, ist möglich, aber nicht sicher.

¹⁸ J. JONES, *op. cit.* (Anm. 11), 43-45; vgl. auch J. GOULD, *art. cit.* (Anm. 11), 49.

Hinweise auf den Ausdruck von Emotionen oder Haltungen in den Text eingebaut haben. So deuten die Verse, mit denen Orest am Anfang der *Choeporen* seine Schwester beschreibt (16-18), offenbar nicht nur auf das schwarze Gewand, daß ihre Trauer um den Tod des Vaters und die Trennung von dem geliebten Bruder signalisiert, sondern auch auf die Spuren, die das verhaßte Leben im Hause der Mörder im Gesicht des jungen Mädchens hinterlassen hat.¹⁹ Auch die Ankündigung der Amme Kilissa sagt dem Zuschauer, was er 'sehen' soll: Der Chor beschreibt, daß die Alte weint und vom Schmerz über den vermeintlichen Tod Orests gezeichnet ist (730-33). Zudem ist es eine von vielen Zuschauern, die Aufführungen mit Masken gesehen haben, bezeugte Erfahrung, daß Worte die scheinbar starre Maske mit Leben erfüllen können, daß diese sich je nach Situation und Text für den Betrachter verändern kann, der offenbar die leere Maske mit seinen Emotionen 'füllt'. Der Regisseur Keith Johnstone hat erklärt: "You can watch a marvellous actor from the back of a big theatre, his face just a microdot on the retina, and have the illusion you've seen every tiny expression. Such an actor can make a wooden mask smile, its carved lips tremble, its painted brows narrow"²⁰; und Michael Walton fügt an der Stelle, an der er diese Beschreibung des Phänomens zitiert, hinzu: "When the masked actor reorders his senses, he removes some of the emphasis from his face, but also draws attention to it. This does not diminish subtlety. It means that he gives greater emphasis to other aspects of his physique as they relate to the mask, so that each or any part of the body become as graphic as any other.... He comes to understand from the inside how it is that the mask is not bound or limited in the range of emotions it may express."²¹

¹⁹ Da die Frauen alle schwarze Trauerkleidung tragen, soll der Zuschauer sich offenbar vorstellen, daß Elektra in besonderem Maße durch ihren Schmerz gezeichnet ist.

²⁰ K. Johnstone, zitiert nach J.M. WALTON, *The Greek Sense of Theatre. Tragedy Reviewed* (London 1984), 57.

²¹ *Ibid.*, 57f.

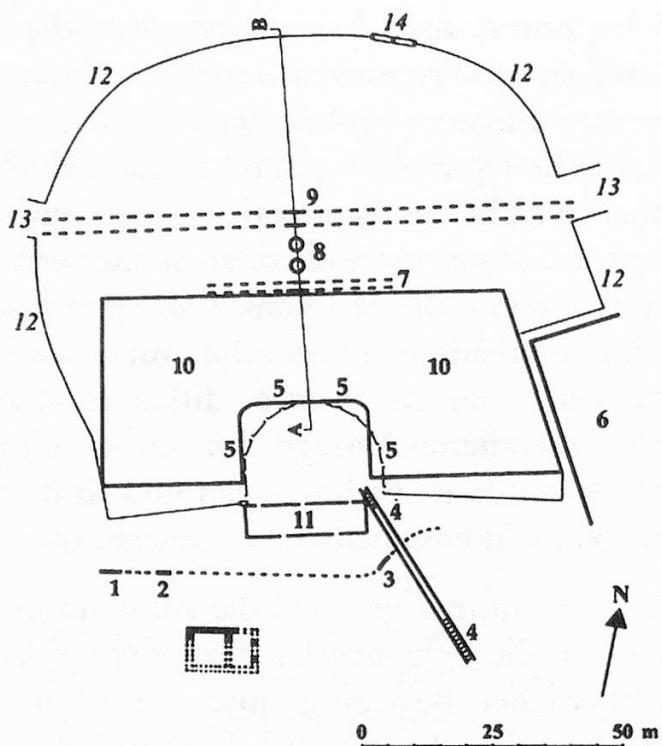
Auch die Behauptung, daß *dramatis personae*, die eine Maske tragen notwendigerweise typisiert sein müßten, zieht eine falsche Parallele zwischen Innerem und Äußerem. Entscheidend dafür, ob eine dramatische Figur als Typ oder als individueller Charakter erscheint, sind nicht die Akzidentien seiner äußeren Erscheinung, sondern das, was er tut und vor allem das, was er sagt. Die Sprache aber, und damit die Möglichkeit der griechischen Träger das, was ihre dramatischen Geschöpfe sind, bzw. das, was sie zu ihrem Handeln treibt, im Wort so differenziert zu entfalten, wie es für die intendierte Aussage des Stücks erforderlich ist, wird durch die besonderen Bedingungen und Konventionen des antiken Theaters nicht entscheidend eingeschränkt.²²

d) Schließlich wird immer gern auf die Ausdehnung des Theaters verwiesen, die die Schauspieler dazu zwinge, auf subtilere Nuancen körperlicher Bewegung und Gestik zu verzichten. Aber auch eine stark stilisierte und konventionalisierte Form des Spiels verhindert nicht alle Formen und Techniken der Charakterisierung und, was wichtiger ist, in den letzten beiden Jahrzehnten ist deutlich geworden, daß wir uns von liebgewonnenen Vorstellungen über die Größe des Dionysostheaters des 5. Jahrhunderts und über die Form seiner Orchestra verabschieden müssen:

Erstens kann auf der Grundlage der archäologischen Befunde kaum noch ein Zweifel daran bestehen, daß das *Auditorium* im 5. Jahrhundert noch keineswegs wie nach dem Umbau des Theaters im 4. Jahrhundert bis hoch hinauf an den Burgfelsen reichte und 15000 – 20000 Zuschauer faßte, wie es immer noch in allen Handbüchern steht. Wie der stark vereinfachte Plan auf der Grundlage der letzten großen Grabungskampagne zeigt²³, reichte der Zuschauerraum nur etwa bis zur halben Höhe des Hangs, in den das Theater hineingelegt ist. Darüber

²² Zur Sprache s. u. S. 213 f.

²³ Cf. H.J. GOETTE, "An Archaeological Appendix", in P. WILSON (ed.), *The Greek Theatre and Festival. Documentary Studies* (Oxford 2007), 116-21.



sind Reste von Brunnen (Nr. 8), d.h. von Hausbebauung, sowie Hinweise auf einen gerade durch den Hang gelegten Weg (Nr. 9) und eine Abarbeitung (Nr. 7) erhalten, die wahrscheinlich zur Rückseite des Theaters gehörte. Das bedeutet, daß wir für das Theater des 5. Jahrhunderts mit ca. 5000 bis 6000 Zuschauern zu rechnen haben, und wenn wir davon ausgehen, daß das Theater mit der wachsenden Bedeutung der Aufführungen allmählich erweitert worden ist, könnte die Zahl zur Zeit des Aischylos sogar noch niedriger gewesen sein.

Zweitens hatte die *Orchestra* (Nr. 10) offenbar noch nicht die kreisrunde Form des sogenannten Lykurgischen Theaters, das gegen 330 fertig geworden sein dürfte. Vielmehr deutet alles darauf hin, daß die *Orchestra* des 5. Jahrhunderts, wie alle erhaltenen Theater des 5. Jahrhunderts rechteckig oder trapezoid war.²⁴

²⁴ Cf. E. PÖHLMANN, "Die Prohedrie des Dionysostheaters im 5. Jh. und das Bühnenspiel der Klassik", in *MH* 38 (1981), 129-46; H.J. GOETTE, "Griechische Theaterbauten der Klassik. Forschungsstand und Fragenstellung", in E. PÖHLMANN, *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*,

Beide Revisionen der bisherigen *communis opinio*, haben weitreichende Folgen für die Inszenierung: Gewiß, das Dionysostheater bleibt auch in dieser revidierten Form ein großes Theater²⁵; die Reduzierung des Auditoriums und eine breitere und weniger tiefe Spielfläche rücken Chor und Schauspieler jedoch dichter an das Publikum heran und erlauben einen subtilleren und realistischeren Schauspielstil als man bisher für möglich gehalten hat.

e) Gegner einer charakterorientierten Interpretation der griechischen Tragödie betonen gern, daß nicht nur der mimische und gestische, sondern auch der sprachliche Ausdruck von Charakter erheblichen Einschränkungen unterliege. Die Bedeutung des Arguments wird allerdings überschätzt. In der Tat ist die Sprache der Tragödie eine hochstilisierte, weitgehend homogene Kunstsprache, die von allen Personen gesprochen wird.²⁶ Das aber gilt auch für die klassische englische, französische und deutsche Tragödie und hat, wie ein Blick auf die großen Gestalten Shakespeares und Racines, Schillers und Kleists zeigt, die Schöpfung differenzierter und psychologisch komplexer Figuren keineswegs verhindert oder auch nur beeinträchtigt. Zudem hat Patricia Easterling zu recht festgestellt: "One can detect some degree of characterization by style". Eine realistische Mimesis verschiedener Sprachhöhen, regionaler Dialekte²⁷ oder idiosynkratischer Sprachgewohnheiten gibt es

(Bern 1995), 9-48. Die archäologischen Erkenntnisse beginnen sich allmählich durchzusetzen; die beste 'Verteidigung' der traditionellen Rekonstruktion einer kreisrunden Orchestra findet sich in: S. SCULLION, *Three Studies in Athenian Dramaturgy* (München 1994).

²⁵ Die Größe des Theaters verhindert zwar einen detailfreudigen Naturalismus in Ausstattung und Spiel; sie führt zwangsläufig zur Abbreviatur, zu Abstraktion und Stilisierung. Doch auch diese durch die Beschränkung der Mittel erzwungene Technik des signifikanten Zeichens verhindert keineswegs die differenzierte psychologische Gestaltung individueller Personen. Konzentration auf das Wesentliche heißt nicht gleich Entindividualisierung.

²⁶ Allerdings sind die stilistischen Differenzen zwischen den drei Tragikern erheblich.

²⁷ Orest kündigt zwar an, daß er und Pylades Phokisch (wie die Leute am Parnaß) sprechen werden (*Cho.* 563f.); die Verse, die er dann vor dem Palast spricht, sind aber in reinem Attisch geschrieben. Daß der Schauspieler sie mit

nicht; aber gelegentlich verleihen die griechischen Tragiker ihren Personen nicht nur durch die Wahl von Worten und Bildern, sondern auch durch Stil und Ton ihrer Äußerungen individuelle Züge. Leider fehlen für die griechische Tragödie bisher eindringliche Analysen, wie sie z.B. Richard Martin für Homer vorgelegt hat²⁸, aber Easterling hat am Beispiel des Sophokles gezeigt, daß es durchaus fruchtbar sein kann, die Sprache der tragischen Heldinnen und Helden auch daraufhin zu untersuchen, in welchem Maße die Konzeption ihres Charakters die Gestaltung der Sprache beeinflußt.²⁹ Auch Aischylos hat, wie sich zeigen läßt, durchaus von der Möglichkeit sprachlicher Charakterisierung Gebrauch gemacht.³⁰

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Es versteht sich von selbst, daß der Interpret der griechischen Tragödie die vielfältigen dramaturgischen und formalen Konventionen, die den Ausdruck von Charakter in Spiel und Wort in der griechischen Tragödie bestimmen, kennen muß, um nicht falsche, weil an naturalistischen Formen des Theaters orientierte, Fragen an die antiken Stücke zu richten. Die Annahme jedoch, das Dreischauspielergesetz, die Verwendung von Masken und die Größe des Theaters oder auch der hohe Grad sprachlicher und formaler Stilisierung³¹ und der an die Oper erinnernde unrealistische Wechsel zwischen ganz verschiedenen Ausdrucksformen³²

phokischem Akzent gesprochen haben könnte (cf. P.T. STEVENS, "Colloquial expressions in Aeschylus and Sophocles", in *CQ* 39 [1945], 96), ist nicht mehr als eine Vermutung.

²⁸ R. MARTIN, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad* (Ithaca 1989).

²⁹ P.E. EASTERLING, "Character in Sophocles", in *G&R* 24 (1977), 128: "What I want to suggest is that Sophocles' conception of the central character or characters influences his choices of words and images in a quite fundamental way."

³⁰ Cf. u. S. 227 f. (zu Eteokles), S. 234-36 (zu Klytaimestra), S. 238 f. (zu den Nebenfiguren der Orestie).

³¹ Für Aischylos spielt die Frage, welche Bedeutung strenge Bauformen wie Stichomythie und Agon oder auch der wachsende Einfluß der Rhetorik für die Gestaltung der Charaktere (und ihre Rezeption) haben, noch nicht die Rolle, die sie vor allem für Euripides hat; cf. dazu B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 10), 342f.

³² Cf. J. GOULD, *art. cit.* (Anm. 11), 50f.; B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 10), 343f.

bedeute zwangsläufig den Verzicht der antiken Tragiker auf die innere Einheit und psychologische Wahrheit ihrer Gestalten ist ein schwerwiegenderes Mißverständnis. Umfang, Form und Funktion der Charakterzeichnung sind nicht von den äußeren Bedingungen der Produktion, sondern von den jeweiligen thematischen Intentionen der Autoren abhängig.³³

II

Im folgenden möchte ich zunächst daran erinnern, daß auch Aischylos, der nach allgemeiner Vorstellung weniger als seine beiden großen Nachfolger an der Charakterisierung seiner Figuren interessiert ist, wenn er es denn wollte, d.h., wenn es für seine dramatischen und thematischen Ziele von Bedeutung war, es sehr wohl verstanden hat, die *dramatis personae* seiner Stücke überzeugend zu charakterisieren.

In den letzten Jahrzehnten ist mit der lange Zeit dominanten charakterorientierten Interpretation der griechischen Tragödie auch die psychologische und psychoanalytische Deutung der Figuren und ihres Verhaltens und Handelns immer stärker in Frage gestellt worden.³⁴ Allgemeine Überlegungen zur kategorialen Differenz von literarischen und realen Personen³⁵ und

³³ Das zeigt schon die Tatsache, daß die unter den gleichen äußeren Bedingungen und in der gleichen literarischen Tradition arbeitenden Tragiker sich auch in diesem Punkt grundlegend voneinander unterscheiden.

³⁴ In Folge der Entstehung der wissenschaftlichen Psychologie, der 'Entdeckung' der Psychoanalyse und des Erfolgs von Dramatikern wie Ibsen und Strindberg oder Tschechow haben Interpreten der griechischen Tragödie bis in die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein eine wichtige Aufgabe darin gesehen, möglichst detaillierte und interessante Charakterbilder der Heldinnen und Helden zu entwerfen; zur Kritik an dieser Methode vgl. A. LESKY, "Psychologie bei Euripides" in *Euripides. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt*, (Vandœuvres 1960) und ID., "Zur Problematik des Psychologischen in der Tragödie des Euripides", in *Gymnasium* 67 (1960), 10-26; für Aischylos kann H.J. ROSE, "Aeschylus the Psychologist" in *SO* 32 (1956), 1-22, als abschreckendes Beispiel dienen.

³⁵ Cf. z. C. GARTON, "Characterization in Greek Tragedy", in *JHS* 77 (1957), 247-54; S. GOLDHILL, *art. cit.* (Anm. 11), 111-14.

das Bewußtsein, daß die antike Konzeption von Charakter sich nicht unerheblich von modernen Vorstellungen unterscheidet³⁶, haben auch in der klassischen Philologie das Bewußtsein dafür geschärft, daß der Interpret bei der Analyse dramatischer Figuren keine Fragen an den Text stellen sollte, die das Stück, für das sie geschaffen worden sind, nicht zu stellen scheint.³⁷ Auf der anderen Seite hat Halliwell darauf hingewiesen, daß basale Elemente des modernen Charakterbegriffs auch der antiken Konzeption zu Grunde liegen³⁸, und Easterling, Gill, und Goldhill haben gezeigt, daß es in der griechischen Tragödie durchaus ein großes und differenziertes Vokabular für die Erklärung menschlichen Verhaltens und für die Beschreibung innerer Zustände und Prozesse der Figuren

³⁶ Kritiker verweisen mit Nachdruck darauf, daß der aristotelische Begriff Ethos erheblich enger sei als der moderne Charakterbegriff, für den zu mindestens seit dem 19. Jahrhundert die Vorstellung einer unverwechselbaren und unwiederholbaren Besonderheit und rätselhaften Komplexität konstitutiv ist. Ethos dagegen ist die durch Erziehung und wiederholtes praktisches Handeln erworbene und stabilisierte Disposition als der konstante moralische Kern, der den jeweiligen Wünschen, Intentionen und Entscheidungen des Menschen zugrunde liegt. Ethos zielt also in der Tat nicht auf idiosynkratische Einzigartigkeit und schillernde Komplexität, ja unendliche Offenheit, sondern auf eindeutige und allgemeinverbindliche moralische Qualitäten. Ergibt sich aus der modernen psychologisch orientierten Konzeption von Charakter, daß jede noch so kleine und unscheinbare Geste oder Handlung und jede noch so nebensächliche Bemerkung einer realen oder fiktiven Person Rückschlüsse auf ihren Charakter erlauben, so offenbart sich ethos, wie im Leben, so auch in der Tragödie, nur dort, wo Handlungen oder Äußerungen die moralische Qualität einer handlungsbestimmenden Entscheidung anzeigen und so der Wesenskern der handelnden Person in den Blick kommt.

³⁷ Da sie als poetische Schöpfungen nur durch das, was sie sagen und tun und nur für die Dauer des Stücks existieren, können wir, wie C. GARTON (*art. cit.* [Anm. 35]) zu recht betont hat, nicht alles über ihre Eigenschaften und die daraus resultierenden Motivationen ihres Handelns wissen, was wir gerne wissen möchten.

³⁸ S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics* (Chapel Hill 1986), 150-53; ID., "Tradition of Greek Conceptions of Character", in C.B.R. PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (Oxford 1990), 35f.: "It deserves to be stressed that crucial elements of the modern conception of character — agency, rationality, responsibility, and psychological integrity — already underlie the Greek notion of ethos."

gibt.³⁹ Überall finden sich explizite Bestimmungen von Motiven und Gründen für Entscheidungen, in denen der Charakter der Akteure zum Ausdruck kommt, und nicht selten fordern die Dichter die Zuschauer explizit auf, über die Motivationen und Gefühle der Personen zu reflektieren. Auch die griechischen Tragiker thematisieren also dort, wo es für das Verständnis von Handlung und Figuren wichtig ist, die intellektuellen und moralischen, psychologischen und emotionalen Wurzeln ihrer Äußerungen und Handlungen. Das gilt gewiß für die beiden jüngeren Tragiker in weit höherem Maße als für Aischylos, es gilt aber, wie der folgende, notwendigerweise skizzenhafte Überblick⁴⁰ zeigen wird, auch für diesen.⁴¹

Im Falle der *Perser* dient Aischylos die Katastrophe der persischen Flotte bei Salamis dazu, die Überlegenheit der griechischen Freiheit über den Despotismus der Barbaren und den

³⁹ P.E. EASTERLING, "Constructing Character in Greek Tragedy" in C.B.R. PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (Oxford 1990); CHR. GILL, "The Question of Character and Personality" in *Poetics Today* 7.2 (1986), 251-73; S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge 1986) 168-198.

⁴⁰ Die Autentizität des *Prometheus Desmotes* ist so unsicher daß das Stück in eine Betrachtung der Aischyleischen Kunst der Charakterzeichnung nicht einbezogen werden kann.

⁴¹ P.E. EASTERLING, "Presentation of Character in Aeschylus", in *G&R* 20 (1973), hat das richtige Maß getroffen, wenn sie feststellt: "These applications (sc. Tychoism and supranaturalist theory) of the 'no psychology' orthodoxy fail, I think, to lay enough stress on the simple but vital consideration that Aeschylus wishes us to believe in his characters in a deep and serious way. He may not have been interested in the exploration of personality for its own sake, but he was profoundly interested in his characters, whom he saw as paradigmatic for the human condition" (6)... "So in thankfully dispensing with the concept of 'the character of Agamemnon' we must not go on to dispense with an awareness of Aeschylus' profound insight into human motivation" (7). Das von ihr aus dieser Überlegung entwickelte Konzept der 'human intelligibility' ist von Gould und anderen kritisiert worden, weil es zu unrecht von anthropologischen (sc. zeitlosen und interkulturellen) Konstanten ausgehe. Es bleibt aber sinnvoll und fruchtbar, wenn man es zunächst einmal auf die primären Rezipienten bezieht, für die Aischylos seine Figuren geschaffen hat, und dann versucht, sich durch die Erschließung ihrer Welt, soweit uns das möglich ist, an ihre Stelle zu setzen. Im übrigen kann man die Differenz zwischen der Antike und der Moderne gerade in dem Bereich des menschlichen Denkens und Fühlens auch übertreiben.

Sturz des persischen Imperiums infolge seiner hybriden imperialistischen Ambitionen zu demonstrieren. Eine eigentliche dramatische Handlung gibt es nicht. Die tragische Katastrophe, die sich bei Beginn der Handlung fern vom Schauplatz des Stücks bereits ereignet hat, wird nur geahnt, berichtet, gedeutet und beklagt. Die *dramatis personae*, die keinen Einfluß auf die fernen Ereignisse hatten oder haben, sind denn auch lediglich mit wenigen Strichen bestimmt: der Chor der Alten, die sich, als Reichsverwalter und Stimme des Volkes, erst um das Schicksal des gewaltigen Heeres und des Imperiums sorgen und die dann die Toten und das Leid ihrer Familien beklagen, loyal, aber in wachsender Distanz zu ihrem König; Atossa, die Mutter des Königs, getrieben von ihren Träumen und Ängsten, ganz Frau und Mutter, die sich erst spät über die Expedition ihres Sohnes in ein fernes, ihr unbekanntes Land Sorgen zu machen beginnt (230-45) und die vor allem daran denkt, wie sie dem geretteten Sohn helfen kann, seine Autorität als König zu sichern und die Macht zu bewahren (517-31; 849-51; 211-16)⁴². Daß Aischylos nicht daran interessiert war, das Verhältnis von Mutter und Sohn differenziert zu entfalten, zeigt sich daran, daß er eine Begegnung der beiden zwar ankündigt (849-52), dann aber nicht realisiert.⁴³ "His interest was in the relations between Xerxes and the gods; those between Xerxes and his mother would only distract attention";⁴⁴ Dareios, der weise alte König, besorgt um Persiens Größe und die Bewahrung seiner Erfolge, der, als er aus seinem Grab heraufbeschworen wird, sofort die tieferen Wurzeln der Katastrophe begreift und imstande ist, die richtigen Schlüsse und Lehren daraus zu ziehen (682ff.), und Xerxes, der junge,

⁴² Es bezeichnend für die Prioritäten die Atossa setzt, daß sie auf die Nachricht, daß Xerxes lebt, trotz der ungeheuren Katastrophe von einem "großen Licht" und "hellen Tag" für das Königshaus spricht (300f.); zu Atossa cf. A.J. PODLECKI, "Aeschylus' Women", in *Helios* 10 (1983), 23-27.

⁴³ Nur 296 hebt Aischylos die Sorge Atossas um ihren Sohn (und die Spannung zwischen ihrer Pflicht als Königin und ihrer Neigung als Mutter) psychologisch einfühlsam hervor, wenn Atossa sich nicht traut, den Boten direkt zu fragen, ob ihr Sohn die Katastrophe überlebt hat

⁴⁴ H.D.F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, (London 1961), 108.

unerfahrene und ungestüme König (74, 719, 744, 753-58, 782f.), der sich, getrieben von schlechten Ratgebern, in ein hybrides Abenteuer stürzt, das seine Armee vernichtet und die persische Herrschaft über Asien gefährdet.⁴⁵

Nur an einer Stelle des Stücks kommt so etwas wie eine persönliche psychologische Motivation für den verhängnisvollen Feldzug in den Blick. In der Antwort Atossas auf die Frage des Dareios, welche “Krankheit der Sinne” (750) seinen Sohn zu der hybriden Fesselung des Hellespont veranlaßt habe, heißt es:

BA. ταῦτά τοι κακοῖς δύμιλῶν ἀνδράσιν διδάσκεται
θούριος Ξέρξης λέγουσι δ' ὡς σὺ μὲν μέγαν τέκνοις
πλοῦτον ἐκτήσω ξὺν αἰχμῆι, τὸν δ' ἀνανδρίας ὑπο
ἔνδον αἰχμάζειν, πατρῶιον δ' ὅλβον οὐδὲν αὐξάνειν.
τοιάδ' ἔξ ἀνδρῶν ὀνείδη πολλάκις κλύων κακῶν
τήνδ' ἐβούλευσεν κέλευθον καὶ στράτευμ' ἐφ' Ἐλλάδα. (753-58)

Wenige Verse genügen Aischylos, den psychischen Druck offenzulegen, unter dem der junge König steht, sich des großen Vaters würdig zu erweisen.⁴⁶

Auch in den *Hiketiden* ist der Charakter der *dramatis personae* ohne große Bedeutung für die tragische Situation und das Thema des Stücks. Danaos hat zwar die Flucht seiner Töchter aus Ägypten nach Argos beschlossen (11-18), und erscheint an verschiedenen Stellen des Stücks als Anwalt, Ratgeber und Mahner⁴⁷, tritt aber über weite Strecken ganz hinter dem Chor zurück⁴⁸ und ist ohne persönliche Züge⁴⁹ nur als ‘Vater’

⁴⁵ Dabei interessiert Aischylos die *Hybris* des jungen ungestümen Königs offenbar in erster Linie als Erklärungsmodell für den Sturz des persischen Imperiums und nicht als persönliche Eigenschaft des Königs.

⁴⁶ HDT. 7, 8, hat sich diesen Gedanken zu Eigen gemacht, den Akzent dabei aber auf das immanente dialektische Gesetz imperialer Macht gelegt, daß sie immer weiter wachsen muß, bis sie sich dadurch selber zerstört.

⁴⁷ Cf. 11-18; 176ff.; 600ff.; 710ff.; 980ff.

⁴⁸ U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914), 13, hat ihn als “Annex seiner Töchter” bezeichnet; in den beiden anderen Stücken der Trilogie hat er offenbar eine bedeutendere Rolle gespielt.

⁴⁹ Es macht deswegen auch keinen Sinn, ihn mit Shakespeare’s Polonius (TH. G. ROSENMEYER, *The Art of Aeschylus* [Berkeley 1982], 219) oder mit Nestor (H.J. ROSE, *art. cit.* [Anm. 34]) zu vergleichen oder ihm charakterliche Qualitäten zuzuschreiben wie das z.B. H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 44), tut: “dull” (6), “consistent flabbiness” (15) “futility” (25).

bestimmt.⁵⁰ Die Rolle des Pelasgos ist weit interessanter und bedeutsamer, aber auch er gewinnt kein persönliches Profil. Der König wird plötzlich mit der Frage konfrontiert, ob er, um eine Gruppe junger Frauen aus einem anderen Land vor ihren Verfolgern zu schützen, die Sicherheit des Landes und das Leben seiner Bürger aufs Spiel setzen darf. Der tragische Konflikt, der ihn zwingt, zwischen der religiösen Verpflichtung, die Bittflehenden zu schützen, die damit drohen, sich am Altar des Zeus, an den sie sich geflüchtet haben, aufzuhängen, und seiner Pflicht als Herrscher, sein Volk vor einem Krieg gegen einen übermächtigen Gegner zu bewahren, verleihen dem König von Argos tragische Statur. Individuelle Züge, die den Träger einer bedeutsamen und folgenschweren Entscheidung zu einem komplexen Charakter machen würden, sind nicht zu erkennen und, wenn es stimmt, daß Charakterisierung bei Aischylos niemals ein Selbstzweck ist, auch nicht zu erwarten.⁵¹

⁵⁰ A.F. GARVIE (ed.), *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* (Cambridge 1969) 126-30, 129: "The part of Danaus in the Supplices is small because Aeschylus wants the chorus to be the protagonist."

⁵¹ H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 44), 26: "Pelasgus is said to be without character; he is no Eteocles, no Oedipus. And why should he be? His tragedy turns on no *hamartia*; it is not even remotely based on his character. Be he what he will, he is lost, and Aeschylus is too good an artist to invest him with irrelevant character."

Der eigentliche Protagonist des Stücks ist der Chor. Die Danaiden sind der einzige Akteur des Stücks, der nicht lediglich als Rollenträger (Vater, König) charakterisiert ist. Die spannungsreiche Verbindung widersprüchlicher Züge — hilflose Verletzlichkeit und kompromißlose Entschiedenheit, fromme Zurückhaltung und blasphemische Erpressungsversuche — verleiht den Mädchen ebenso eine gewisse Individualität wie die an Hippolytos erinnernde Einseitigkeit, mit der die Mädchen als Folge des gewaltsgemachten Eheverlangens der Aigyp-tossöhne jede Verbindung mit dem männlichen Geschlecht ablehnen (cf. K. VON FRITZ, "Die Danaiden des Aischylos", in ID., *Antike und moderne Tragödie* [Berlin 1962], 184f.; A.F. GARVIE, *op. cit.* [Anm. 50], 62, 221-23). J. GRETHELEIN, *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie* (Stuttgart 2003), 53-69, hat zudem gezeigt, daß die Danaiden nach "Sprache, Abstammung und Territorium, Geschichte, Religion, Sitte und Recht" halb als fremdländisch und halb als griechisch gezeichnet sind. Eine gründliche Untersuchung zur Frage der Charakterisierung des Chors in der

In der Entscheidungsszene der *Sieben gegen Theben* geht Aischylos über die Technik des signifikanten psychologischen Details hinaus auf die er sich in *Persern* und *Hiketiden* beschränkt.⁵² Im Zentrum des Stücks steht Eteokles, einer der beiden Oidipussöhne, der Theben gegen den Ansturm des argivischen Heeres verteidigen muß, das sein Bruder gegen die Stadt heranführt. Dieser Eteokles sieht sich plötzlich, als zwingende Folge seiner militärisch notwendigen und taktisch richtigen Entscheidungen in die ausweglose tragische Situation getrieben, am siebten und letzten Tor gegen den siebten und letzten der feindlichen Heerführer selber anzutreten, und dieser Gegner ist niemand anders als der eigene Bruder. In der plötzlichen Gewißheit, dass er dem Fluch der Labdakiden nicht entgehen kann, identifiziert er sich mit der ihm vom Schicksal auferlegten Tat. Im Moment der tragischen Entscheidung und in der hitzigen Auseinandersetzung mit dem Chor, der ihn zurückzuhalten sucht, hat Aischylos der Gestalt faszinierende persönliche Züge verliehen. Der Grund dafür liegt auf der Hand. In dieser Entscheidungsszene geht es nicht wie im Falle des Pelasgos der *Hiketiden* darum, den abstrakten Konflikt zweier Pflichten scharf herauszuarbeiten⁵³, sondern darum, dem Zuschauer die plötzliche Wende deutlich und verständlich zu machen, die den Helden vom souveränen und verantwortungsbewußten Verteidiger der Stadt zum haßerfüllten Brudermörder werden lässt. Deswegen ist die Gestaltung

griechischen Tragödie fehlt leider bislang. Für Sophokles *cf.* G.M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama* (Ithaca 1958), 181-214; C.P. GARDINER, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function* (Iowa City 1987); für Aischylos *cf.* T. GANTZ, "The Chorus of Aischylos' *Agamemnon*", in *HSCP* 87 (1983), 65-86; J. FLETCHER, "Choral Voice and Narrative in the First Stasimon of Aeschylus' *Agamemnon*", in *Phoenix* 53 (1999), 29-49; zur Bedeutung des Aischyleischen Chors als dramatische Person *cf.* auch A.J. PODLECKI, "The Aeschylean Chorus as Dramatic Persona", in *Studi Classici in onore di Quintino Cataudella* (Catania 1972), vol. I, 187-204.

⁵² Es zeigt sich, daß wir es nicht etwa mit einer gradlinigen Entwicklung der Charakterzeichnung bei Aischylos zu tun haben.

⁵³ *Cf.* dazu S. 219 f.

des seelischen Zustandes des Helden in dieser Szene des Stücks ungewöhnlich detailliert und subtil.

Eteokles' erste Reaktion auf die Information des Boten, daß am siebten Tor kein anderer als der Bruder steht, setzt den Ton: Sechsmal hat der König ruhig und bestimmt entschieden und die Entscheidung überzeugend begründet, jetzt reagiert er mit einem leidenschaftlichen Ausbruch:

ET. ὃ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὃ πανδάκρυτον ἀμὸν Οἰδίπου γένος·
ώμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι. (653-55)

Viele Interpreten haben darauf hingewiesen, daß er im Folgenden seine Contenance wiedergewinnt und ähnlich reagiert wie vorher, indem er auch jetzt den Anspruch des Gegners zurückweist und den geeigneten Verteidiger aussucht.⁵⁴ Aber unter der kühl beherrschten Oberfläche 'brodelt' es (708, 709). Die Übertreibung, mit der er den Rechtsanspruch des Bruders zurückweist (658-71) und die erschreckende Feststellung, niemand könne mit größerer Berechtigung gegen den Bruder antreten (673-75), machen das überdeutlich. Der Chor sieht denn auch sofort die Gefahr und geht gar nicht auf Eteokles' Verteidigung mit dem Hinweis auf seine Ehre und Pflicht als Verteidiger der Stadt (683-85) ein, sondern verurteilt die Entscheidung zum Kampf gegen den Bruder mit den schärfsten Worten (686-88, 692-94). In der kurzen epirrhematischen Partie (686-711) und in der abschließenden Stichomythie (712-18) zeigt sich deutlich, daß Eteokles' Entscheidung, sich dem Bruder am siebten Tor entgegenzustellen nicht etwa nur unter dem unabweislich evidenten Gefühl erfolgt, daß sich der Fluch des Vaters erfüllt (653-55, 695-97, 709-11) und die Götter den Untergang des Geschlechts beschlossen haben (689,

⁵⁴ Cf. G.M. KIRKWOOD, "Eteocles Oikostrophos", in *Phoenix* 23 (1969), 14f.; A.L. BROWN, "Eteocles and the Chorus in the Seven against Thebes", in *Phoenix* 31 (1977), 309f.; A.A. LONG, "Pro and Contra Fratricide. Aeschylus' Septem 653-719", in J.H. BETTS, J.T. HOOKER and J.R. GREEN (eds.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster* (Bristol 1986), Vol. I, 180.

702, 718), so daß jeder Versuch, sie umzustimmen oder dem Verhängnis auszuweichen⁵⁵, vergeblich ist. Zu dem Gefühl des Verloreenseins und der sarkastischen Einwilligung in das Verhängnis (689-91, 702f.)⁵⁶ kommen der Stolz der Selbstbehauptung (704), der Wunsch, nicht mit dem Leben auch noch die Ehre zu verlieren (683-85, 717), und nicht zuletzt der Haß auf den Bruder, der schon in der ganz unmäßigen Ablehnung des Rechtsanspruchs, den Polyneikes erhebt, zu spüren war (658-71) und der nun deutlich hervortritt. Das zeigt sich daran, daß er die wiederholten heftigen Vorwürfe des Chors, er sei von rasendem Verlangen getrieben, den Bruder zu töten, nicht zurückweist, sondern akzeptiert und erklärt.⁵⁷ Keine Frage, er will tun, was er tun muß bzw. was er tun zu müssen fühlt, obwohl er genau weiß, daß es etwas Furchtbares ist (683-85, 719).⁵⁸ Auf

⁵⁵ So A. DE VITO, "Eteocles", Amphiaraus, and Necessity in Aeschylus' 'Seven against Thebes", in *Hermes* 127 (1999), 165-71.

⁵⁶ S.E. LAWRENCE, "Eteocles Moral Awareness in Aeschylus' Seven", in *Classical World* 100 (2007), 248f., sieht hierin das entscheidende Motiv: "... a desire to get the inevitable over and done with through an act that incidentally entails fratricide."

⁵⁷ A. LESKY, "Eteokles in den Sieben gegen Theben", in *WS* 74 (1961), 13-15, hat darauf hingewiesen, daß Eteokles mit dem *γάρ* am Anfang von Vers 695 den Vorwurf des Chors bestätigt, daß er von wilder Begierde getrieben sei, den Bruder zu töten. An dem *γάρ* scheitern in der Tat alle Versuche (cf. e.g. P. PATZER, "Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*", in *HSCP* 63 [1958], 113f.; H.D. CAMERON, *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus* [The Hague 1971], 93f.) die Kritik des Chors als Mißverständnis zu verstehen. Leider ist der Text von Eteokles Antwort in Vers 695 korrupt und der Sinn von 697 nicht eindeutig. Es ist klar, daß Eteokles in 695f. den Fluch des Vaters als Erklärung für seinen leidenschaftlichen Wunsch anführt, den gottlosen Zweikampf zu führen (cf. A.A. LONG, *art. cit.* [Anm. 54], 184), und immerhin möglich, daß er mit dem Gewinn in V. 697 den Tod des Bruders meint, also wie Polyneikes (631-41) bereit ist zu sterben, wenn er nur vorher den Bruder töten kann (cf. A. LESKY, *art. cit.*, 14; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Studies in Aeschylus* [Cambridge 1983], 36-39; anders G. O. HUTCHINSON [ed.], *Aeschylus, Septem contra Thebas* [Oxford 1985], ad 697); dafür spricht auch, daß er auf den Vorwurf des Chors, er wolle der Bruder töten, reagiert. Wenn *κέρδος* wie in 684 den Ruhm bei der Nachwelt meint, dann würde sich der Fluch, um sein Ziel zu erreichen, Eteokles' persönlicher Motivation bedienen (cf. F. GEISSE, *Götter, Geister und Dämonen. Unheilsmächte bei Aischylos* (München 2002), 204, mit der älteren Literatur).

⁵⁸ Die These, daß Eteokles auch im Moment der tragischen Entscheidung von dem Gefühl der Verantwortung für die Stadt bestimmt ist, die ihn im ersten

engem Raum hat Aischylos hier ein komplexes Geflecht aus moralischen und emotionalen Triebkräften entfaltet, die Eteokles' Entscheidung erklären können.⁵⁹ Fluch und eigener Wille mit eigenen Gründen und eigenen Emotionen wirken zusammen.⁶⁰

In der ersten, größeren Hälfte des Stücks ist die Charakterisierung der Figur dagegen weit weniger komplex. Im Prolog, in der Auseinandersetzung mit dem Chor, und in den ersten sechs der sieben Redepaare, in denen er die adäquaten Verteidiger auswählt, erscheint Eteokles als verantwortungsbewußter und entschlossener Herrscher, der furchtlos und umsichtig die Verteidigung der Stadt organisiert, realistisch, mit klaren moralischen Vorstellungen.⁶¹ Diese Eigenschaften prägen seine

Teil des Stücks prägt, hat keine sichere Textbasis. Denn mit der Ehre bzw. Schande, von der er 683-85 und 717 spricht, ist doch wohl eher die persönliche *τιμή* des "heroic code" gemeint als die Pflicht des die Stadt verteidigenden Königs und Feldherrn; *cf.* R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 49-51. Der *oikostrophos* überläßt sich dem Sturm des Fluchs; A.A. LONG, *art. cit.* (Anm. 54), 183, versteht die Verse 689-91 zurecht als "passionate abandonment of the confident navigation characteristic of Eteocles before he heard Polyneikes' challenge." TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 221: "Eteocles is shipwrecked as a king, and allies himself with the Fury." Daß das hier evozierte Ende des Geschlechts durch den doppelten Brudermord die Stadt rettet (*cf.* G.M. KIRKWOOD, *art. cit.* [Anm. 54], 21f.), ist richtig, wird aber von Aischylos als Resultat, nicht als Intention von Eteokles' Entscheidung präsentiert. Die schon oft totgesagte Opfertod-These ist offenbar unsterblich.

⁵⁹ Zu der Verbindung verschiedener Gründe für Eteokles' Entscheidung vgl. R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 33-40 und A.A. LONG, *art. cit.* (Anm. 54), der die vier Erklärungen, die Eteokles für seine Entscheidung vorbringt, und ihre Funktion präzise herausgearbeitet hat: "By such complex and utterly coherent motivation we understand why Eteocles will fight his brother to death. He is a Kafka-like figure, who sees it all and is totally trapped by his vision." (181); vgl. auch CHR. GILL, "The Character-Personality Distinction", in C.B.R. PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature* (Oxford 1990), 24-26.

⁶⁰ Der Text erlaubt keinen sicheren Schluß, ob die vom Chor konstatierte Begierde, gegen den Bruder zu kämpfen, 'eigenem heißem Wollen' entspringt (A. LESKY, *art. cit.* [Anm. 57], 15) oder zum Teil (G.O. HUTCHINSON, *op. cit.* [Anm. 57] *ad* 653-719) oder ganz (A.A. LONG, *art. cit.* [Anm. 54], 184) durch die Erinyen erzeugt ist; zur doppelten Motivation *cf.* u. S. 241-45).

⁶¹ Hierin stimmen fast alle Interpreten des Stücks überein; zu den wenigen Gegenstimmen *cf.* u. Anm. 69.

eigenen Worte und Entscheidungen und werden zudem mit Hilfe kontrastiver Folien wie der panischen Angst des Chors und der hybriden Wildheit der vor den Toren der Stadt stehenden Gegner verdeutlicht.

Immerhin hat Aischylos nicht erst mit dem späten Hinweis auf Eteokles' Träume (710f.), sondern gleich zu Beginn des Stücks den Fluch, der im zweiten Teil des Stücks über Eteokles hereinbricht, in Erinnerung gerufen, und es ist Eteokles selbst, der das tut und damit anzeigt, daß er unter dem Fluch des Vaters lebt:

ET. ὁ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολιστοῦχοι θεοί,
 Ἀρά τ' Ἔρινύς πατρὸς ἡ μεγασθενής,
 μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον
 ἐκθαμνίσητε δημάλωτον Ἑλλάδος (69-72)

Für einen kurzen Moment wird der Fluch, der den entschlossenen Verteidiger der Stadt vernichten wird, aufgerufen. Es ist zwar nur ein Vers (70); dieser aber ist durch die Verbindung von *Ara* und *Erinys* und durch das Adjektiv *μεγασθενής* von großer Wucht. Trotzdem sollte dieser Hinweis auf den Fluch nicht als Anzeichen dafür verstanden werden, daß Aischylos Eteokles bereits in der ersten Hälfte des Stücks als vom Fluch des Vaters Gezeichneter gestaltet hat, dessen Sprache und Handlungen von Anfang an vom Fluch geprägt sind.⁶² Dafür ist die Textbasis denn doch zu schmal.⁶³ Aber der Zuschauer weiß, daß der Fluchgeist, den Eteokles hier neben Zeus, der Erde und den Göttern der Stadt beschwört, nicht besänftigt werden kann. Er spürt die tragisch-ironische Qualität seiner Bitte, auf jeden Fall wenigstens die Stadt zu retten⁶⁴,

⁶² So mit unterschiedlicher Begründung und Akzentuierung P. PATZER, *art. cit.* (Anm. 57), 103-5; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 25-29; E. STEHLE, "Prayer and Curse in Aeschylus' Seven against Thebes", in *CPh* 100 (2005), 114.

⁶³ Das gilt auch für die Einsamkeit und innere Verlassenheit des Helden, die K. VON FRITZ, *art. cit.* (Anm. 51), 213f., bereits in der ersten Hälfte feststellen zu können meint.

⁶⁴ Zu der limitativen Deutung des *γε* in V. 71 *cf.* A. LESKY, *art. cit.* (Anm. 57), 11f.; R.D. DAWE, "Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus", in

und wartet von diesem Moment an auf die Erfüllung des Fluchs.⁶⁵ Der Spannungsbogen reicht vom Prolog bis zu dem Augenblick, in dem Eteokles begreift, daß das Angebot, daß er indirekt in seinem Gebet gemacht hat, angenommen worden ist.

Ist schon dadurch die gelegentlich in Frage gestellte Einheit der Figur und des Stücks gesichert⁶⁶, so hat Aischylos außerdem in der Auseinandersetzung des Königs mit dem Chor deutlich gemacht, daß der souveräne Steuermann der Polis und der Mann, dem der Chor unwidersprochen vorwerfen kann, er lechze nach dem Blut seines Bruder, ein und derselbe sind. Die scharfe Kritik an dem Verhalten der völlig verängstigten jungen Frauen läßt sich gewiß auch damit erklären, daß er verhindern will, daß sie mit ihrem Verhalten die Verteidigung der Stadt gefährden könnten⁶⁷; aber die Kritik ist so exzessiv und schießt so weit über den Anlaß hinaus, daß diese Erklärung nicht genügen kann.⁶⁸ Für einen Moment erscheint hinter der Fassade

PCPhS 189 (1963), 38; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 26; andere Interpreten verstehen die Partikel als emphatisch; *cf.* zuletzt F. GEISSE, *op. cit.* (Anm. 57), 205.

⁶⁵ Als tragisch-ironische Vorbereitung der Katastrophe können auch V. 5 (zum Anfang des Prologs *cf.* TH. K. HUBBARD, "Tragic Preludes. Aeschylus' Seven against Thebes 4-8", in *Phoenix* 46 [1992]) und Eteokles' Insistieren darauf gelten, daß man sein Schicksal ertragen müsse, weil man ihm nicht entfliehen könne (263f.; 281); die Entscheidung, die er 653ff. fällt, ist zudem durch die in gewissem Sinne parallele Entscheidung des Amphiaraos vorbereitet (A. DE VITO, *op. cit.* (Anm. 55), 168-70).

⁶⁶ Daß Aischylos im ersten Teil des Stücks den Fluch ganz zurücktreten läßt, dient offenbar dazu, die Wirkung des tragischen Moments zu steigern, in dem Eteokles die Erfüllung des Fluchs begreift.

⁶⁷ So verteidigen e.g. K. VON FRITZ, *art. cit.* (Anm. 51), 220, G.M. KIRKWOOD, *art. cit.* (Anm. 54), 20, und G. O. HUTCHINSON, *op. cit.* (Anm. 57), in seinem Kommentar, 73f. Eteokles' Attacke auf die Frauen.

⁶⁸ *Cf.* R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 27, 45f., der es für wahrscheinlich hält, daß der misogynie Ausbruch auf die unheilvolle Rolle Iokastes in den beiden vorangegangenen Stücken zurückzuführen ist. Das läßt sich jedoch, da die ersten beiden Stücke der Trilogie verloren gegangen sind, nicht mehr nachweisen; G.M. MEAUTIS, *Eschyle et la trilogie* (Paris 1936), 108f., Versuch, Eteokles' Misogynie auf sein Bewußtsein zurückzuführen, daß er die Frucht einer inzestuösen Verbindung ist, hat ebenfalls keine Textbasis; M. GAGARIN, *Aeschylean Tragedy*, (Berkeley 1976), 124f., hält es angesichts der

kühl kontrollierter Rationalität dieselbe unkontrollierte Emotionsalität, die in der haßerfüllten Tirade spürbar wird, mit der Eteokles behauptet, sein Bruder Polyneikes habe von Geburt an niemals das Recht auf seiner Seite gehabt.⁶⁹ "In this scene with the women, the first hairline crack seems to open up in Eteocles' character and destiny".⁷⁰

"It did not matter what sort of man Pelasgus was, it matters vitally what sort of man Eteocles is".⁷¹ Bis zur kritischen Debatte über Charakter und Charakterisierung in der griechischen Tragödie repräsentiert Kittos Feststellung die *communis opinio*. In der Tat kann dieser als die erste erhaltene Figur mit einem interessanten individuellen Charakter gelten;⁷² und es ist interessant, daß Aischylos der Individualität, die er dieser Figur verliehen hat, wie Hutchinson zurecht festgestellt hat, auch sprachlich durch einen ganz eigenen Ton Ausdruck verliehen hat. "The figure of Eteocles as we encounter him is rendered distinctive by his dry, shrewd, grim turns of phrase". In der Tat drücken sich der nüchterne Pragmatismus und die fatalistische Entschlossenheit des Königs nicht nur in dem aus, was er sagt, sondern auch

Bedeutung, die der Geschlechterkonflikt in der Danaidentrilogie und in der Orestie hat, für möglich, daß er auch in der thebanischen Trilogie eine bedeutsame Rolle gespielt hat.

⁶⁹ Es gibt noch eine Reihe weiterer Stellen, an denen Aischylos negative Elemente in das insgesamt positive Bild des Eteokles der ersten Hälfte integriert zu haben scheint: Die Verse 196-99 klingen eher tyrannisch hart als königlich souverän, und gelegentlich mag der nüchterne Pragmatismus, mit dem Eteokles Welt und Götter betrachtet, fast zynisch wirken. Die ganz negativen Interpretationen der Figur durch L. GOLDEN, "The Character of Eteocles and the Meaning of the Septem", in *CPh* 59 (1964), 78-89 und A.J. PODLECKI, "The Character of Eteocles in Aeschylus' Seven against Thebes", in *TAPA* 95 (1964), 283-99, gehen allerdings einen deutlichen Schritt zu weit.

⁷⁰ C.J. HERINGTON, *Aeschylus* (New Haven 1986), 84.

⁷¹ H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 43), 54.

⁷² A.F. GARVIE, *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* (Cambridge 1969), 130 (mit der älteren Literatur); K. von FRITZ ist soweit gegangen, U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFFS' Urteil (*op. cit.* [Anm. 48], 64), Eteokles sei "mehr individualisiert als alle anderen Personen vor der Orestie" mit dem kommentierenden Zusatz: "ich würde sagen, einschließlich der Orestie" (K. VON FRITZ, *art. cit.* [Anm. 51], 218f.) noch zu überbieten. Dem wird man angesichts von Klytaimnestra oder Kassandra wohl kaum zustimmen wollen.

in der sprachlichen Form, in die er es kleidet. Schon im Prolog gewinnt der realistische Gedanke, daß die Menschen im Falle des Erfolgs die Götter, für einen Mißerfolg aber den König verantwortlich machen würden (4-9), durch die pointierte Setzung des elliptischen *αἰτία θεοῦ* (4) und das ironische *ὑμοῖθ'* (...) *οἰμώγμασίν* das durch die Iuxtaposition *εἰς πολὺς* noch verschärft wird, einen individuellen Klang, und in der wütenden Attacke auf die ängstlichen Frauen markieren neben den scharfen Vokativen (181, 186) und den asyndetischen Verben (186) die harsche Knappheit der Sätze nicht nur die Härte der Drohungen, sondern auch die Entschlossenheit des Königs. In seinen Reaktionen auf die Beschreibung der feindlichen Heerführer sind es der schlagfertige Witz und die sarkastische Ironie, die seine Souveränität unterstreichen, und in der Entscheidungsszene mit dem Chor akzentuieren die knappen pointierten Sätze (683-85, 689f., 702-4, 709) den grimmigen Fatalismus, mit dem Eteokles sich in den mörderischen Zweikampf mit dem Bruder stürzt. Keine Frage: Eteokles trägt nicht nur individuelle Züge als die anderen Aischyleischen Könige, er spricht auch anders.

Die einzige vollständig erhaltene Trilogie des Aischylos bestätigt insgesamt das Bild, das die anderen Stücke zeigen, bietet aber eine ganze Reihe von zukunftsweisenden Neuerungen:

Besonders deutlich ist die Unterordnung der Charaktere unter die Handlung, bzw. die thematische Konzeption des Stücks in den *Eumeniden*; hier sind die menschlichen und göttlichen Akteure in erster Linie Verkörperungen der von ihnen vertretenen juristischen und moralischen Positionen.⁷³

Aber auch in den *Choeporen* sind die Hauptfiguren, wie ein Blick auf die Gestaltung desselben Stoffs durch Sophokles und Euripides deutlich macht, kaum mehr als Funktionen der Rachehandlung. Klytaimestra hat, jedenfalls dem Umfang

⁷³ Die von TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 219, konstatierten Hinweise darauf, daß Aischylos Athene mit persönlichen Zügen habe ausstatten wollen, sind nicht zwingend.

nach, eine noch kleinere Rolle als Agamemnon im ersten Stück der Trilogie; und was der Muttermord psychisch für Orest bedeuten muß, wird lange Zeit fast ganz ignoriert.⁷⁴ Umso wirkungsvoller ist der dramatische und emotionale Höhepunkt des Stücks, als Orest der Mutter schließlich mit dem Schwert gegenüber steht und diese dem Sohn die Brust entgegenstreckt und ihn daran erinnert, daß sie ihn gesäugt hat. Erst an dieser Stelle spricht Orest zum ersten Mal das Wort Mutter aus.⁷⁵ Der verzweifelte Aufschrei $\tau\acute{\iota} \delta\varpi\sigma\omega$; (899) deutet auf die elementare psychische Blockade, die nur Pylades' Erinnerung an den Befehl Apollons auflösen kann. Doch nach Pylades' Machtwort geht es Aischylos in der anschließenden Auseinandersetzung mit der Mutter nicht um die Charakterisierung der beiden Akteure, sondern in erster Linie um die präzise Herausarbeitung des tragischen Konflikts, vor dem Orest steht, und auch nach dem Vollzug der Rache bleibt die Charakterisierung Orests weiter skizzenhaft. Immerhin werden jetzt, in Orests Versuch, den Muttermord zu rechtfertigen, die Problematik

⁷⁴ Das gilt auch für den großen Kommos. Immerhin kann man die Szene, wenn auch nicht als Mittel der Charakterisierung Orests, so doch als seelische Vorbereitung auf die Tat deuten. Die Funktion des Terzets ist umstritten. Sind die einen der Auffassung, daß sich Orest erst hier endgültig für die schwere Tat entscheide, so bestehen die anderen darauf, daß Orest längst entschieden sei und die lange Anrufung des Vaters nur dazu diene, die äußeren und inneren Zwänge und Motive, die zum Muttermord führen, vor der Planung und Durchführung der Tat noch einmal offen zu legen; zur Forschungsgeschichte *cf.* K. SIER, *Die lyrischen Partien der Choepheuren des Aischylos* (Stuttgart 1988) 70ff. Die Wahrheit dürfte in der Mitte liegen. Es geht zwar, wie die Verse 269-305 zeigen, nicht mehr darum, Orest von der Notwendigkeit der Tat zu überzeugen, aber er muß den Befehl Apollons, der ihm die Tat gleichsam als Zwang von außen auferlegt, noch verinnerlichen. Erst die Anrufung des Vaters, der Aufruf der Rachegeister, die Beschwörung der brutalen Ermordung Agamemnons und der Verstümmelung seiner Leiche sowie die Erinnerung an die Folgen der Tat für die Kinder und Erben und für die gesamte Polis führen zur völligen Identifizierung mit der Tat; *cf.* A. LESKY, "Der Kommos der Choepheuren", in *SBAW* 221.3 (1943); K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949), 118-20; natürlich dient der Kommos auch dazu, Sympathie für Orest zu wecken.

⁷⁵ A. LEBECK, *The Oresteia. A Study in Language and Structure* (Cambridge, Mass. 1971), 116; K. REINHARDT, *op. cit.* (n. 74), 120f.

der Tat und ihre psychischen Folgen für den Täter deutlich.⁷⁶ In den *Eumeniden* ist Orest dann nicht mehr als das Opfer der Erinyen und Objekt des Rechtsstreits, das keine persönlichen Züge mehr gewinnt.

Die Zeichnung der Personen und ihrer Beziehungen zueinander ist aber in den *Choeporen* nicht überall gleich skizzenhaft. Aischylos eröffnet das Stück nach Prolog und Parodos mit einer ungewöhnlich reich orchestrierten Gestaltung Elektras und ihrer Wiedervereinigung mit dem Bruder am Grabe des Vaters. Er gibt hier nicht nur das Leid der Tochter Agamemnons, die es nicht ertragen kann, wie eine Sklavin mit den Mörtern des Vaters unter einem Dach zu leben, sondern auch die Hilflosigkeit des jungen Mädchens, das sich aus der Scheu, so zu werden wie die Mutter, zunächst nicht traut, ihre Rachegegenden offen zu bekennen; er zeigt die verzweifelte Sehnsucht, mit der Elektra auf den Bruder wartet und ihre Angst, in der plötzlich erwachenden Hoffnung enttäuscht zu werden; und er zeigt, knapper zwar, aber deutlich, die zarte Behutsamkeit, mit der Orestes auf die Verwundbarkeit der Schwester eingeht.

Keine Frage: Aischylos entwickelt die charakterliche und psychische Disposition der Figuren und die emotionalen Aspekte ihrer Begegnung hier weit detaillierter als sonst. Der Grund dafür liegt auf der Hand. Die liebevolle Vereinigung der Geschwister am Anfang der *Choeporen* bildet den wirkungsvollen Kontrast zu der brutalen Zerstörung der familiären Bindungen im *Agamemnon*, und die unschuldige Reinheit der Rächer Agamemnons verschärft einerseits die Furchtbarkeit der Tat, vor der sie stehen, und bildet andererseits die Basis für

⁷⁶ Anders als später bei Euripides erscheinen die Erinyen hier noch nicht als quälendes Gewissen; es ist aber interessant, daß Aischylos die beginnende Zerstörung von Orests Geist in rasenden Bildern ganz als psychisches Phänomen beschreibt: φέρουσι γάρ νικώμενον / φρένες δύσαρκτοι πρὸς δὲ καρδίαι φόβος / ξιδειν ἔτοιμος ἡδ' ὑπορχεῖσθαι κότωι. (1023-25); und auch die Tatsache, daß nur Orest die Erinyen sieht, macht deutlich, daß die ihn verfolgenden Dämonen jedenfalls in diesem Moment Ausgeburten seiner Seele sind.

die Überwindung des *ius talionis* im Freispruch der *Eumeniden*.⁷⁷ Die ungewöhnliche Technik ist also kein Selbstzweck. Sie bleibt zudem auf die Anagnorisis beschränkt. Dennoch sind Genauigkeit und Einfühlungswert der Darstellung bemerkenswert. Sie erinnern durchaus an die Sophokleische Kunst der Charakterdarstellung.⁷⁸

Am differenziertesten aber ist die Charakterisierung der Personen zweifellos im ersten Stück der Trilogie. Im *Agamemnon* trägt sogar der Chor — vor allem in der Parodos und bei der Ermordung Agamemnons — persönliche Züge, und auch die Nebenfiguren sind ungewöhnlich detailliert und lebendig gezeichnet.⁷⁹ Bedeutungsvoller jedoch als die liebevolle Ausmalung von Nebenfiguren ist die Intensität, mit der Aischylos nicht nur auf dem Höhepunkt des Stücks die drei Hauptfiguren und das tödliche Spannungsgefüge, in dem sie miteinander verbunden sind, gezeichnet hat: auf dem Wagen der König, der nach zehn langen Jahren mit einer Kebse aus dem Krieg zurückkehrt, für den er die Tochter geopfert hat; vor ihm, an der Schwelle des Palasts, die Königin, die jahrelang sehnüchrig auf den Mörder der Tochter gewartet hat; und hinter dem König auf dem Wagen die Seherin, die alles durchschaut und doch weder den König noch sich selber retten kann — und will.

Agamemnons Rolle ist die kürzeste der drei, und sein Porträt ist konventioneller als das der beiden anderen. Dennoch gewinnt er auf dem Hintergrund des plastischen Bilds, das der Chor bei der Beschwörung der Ereignisse in Aulis von ihm

⁷⁷ Demselben Ziel dient auch der Kontrast, in dem Orests Verhalten nach dem Muttermord zu Klytaimestras Jubel über den Leichen Agamemnons und Kassandras steht.

⁷⁸ Die eindringlichste Interpretation der Anagnorisis findet sich bei F. SOLMSEN, *Electra and Orestes. Three Recognitions in Greek Tragedy* (Amsterdam 1967).

⁷⁹ Cf. dazu u. S. 237-39; lediglich Aigisth, der 'Wolf im Bett der Löwin', bleibt ganz blaß; K. REINHARDT, *op. cit.* (Anm. 74), 108, spricht von einem "kahlen Auftritt"; cf. auch TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 218f.; zur Kontrastfunktion Aigisths u. S. 249 f.

entworfen hat,⁸⁰ mehr Kontur als die anderen Aischyleischen Könige, ausgenommen Eteokles⁸¹. In der kurzen Szene zwischen dem stolzen Einzug des Trojasiegers und seinem ominösen Abgang über die blutroten Gewebe enthüllt Aischylos hinter der stolzen Pose des Triumphators (810-29) und der selbstgefälligen Arroganz der Macht (844-50) die Schwäche und Blindheit des Mannes, der ohne jedes Gespür ist für die Schuld, die er auf dem Weg nach Troja und in Troja auf sich geladen hat, und der so taub bleiben muß für die Warnungen des Chors (783-809) und die hinter den monströsen Schmeicheleien kaum verhüllten Drohungen seiner Frau (855-913). So wird deutlich und verständlich, dass dieser Mann seine Tochter töten konnte und dass er nun eine leichte Beute Klytaimestras wird.⁸² Die kleine Stichomythie, in der Klytaimestra Agamemnon dazu überredet, über die vor dem Tor ausgebreiteten Gewänder in den Palast zu gehen, ist für die Entwicklung der dramatischen Handlung bedeutungslos. Wie Agamemnon in den Palast geht, ist unerheblich.⁸³ Die Szene ist aber dramatisch unerhört wirkungsvoll und reich an visueller Kraft und symbolischer Bedeutung, und sie zeigt Aischylos als Meister subtiler psychologischer Gestaltung.⁸⁴ Schritt für Schritt überwindet Klytaimestra Agamemnons Bedenken, in dem sie an seine geheimen Wünsche appelliert, um ihn schließ-

⁸⁰ Cf. dazu u. S. 242 f.

⁸¹ Cf. dazu o. S. 221-28.

⁸² Cf. auch u. S. 242 f.

⁸³ L. KÄPPEL, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos* (München 1998), 152f.

⁸⁴ Zu der Stichomythie (und den textkritischen Problemen) cf. — neben den Kommentaren von E. FRAENKEL (ed.) *Aeschylus. Agamemnon* (Oxford 1950) und J.D. DENNISTON and D. PAGE (eds.), *Aeschylus, Agamemnon* (Oxford 1957) — H. NEITZEL, "Die Stichomythie zwischen Klytaimnestra und Agamemnon. Aischylos Agamemnon 931-943", in *RhM* 120 (1977), 193-208; W. KRAUS, "Die Begegnung der Gatten in Aischylos' Agamemnon", in *WS* 12 (1978), 43-66; R. THIEL, *Chor und tragische Handlung im Agamemnon des Aischylos* (Stuttgart 1993), 227-46, und vor allem die einfühlsame Interpretation von P. EASTERLING, *Presentation of Character in Aeschylus*, in *G&R* 20 (1973), 3-18.

lich mit einer scheinbaren Unterwerfung (743) endgültig zu 'besiegen'.⁸⁵

Trotz des relativ hohen Grades an Individualität, den Aischylos seinem Agamemnon verleiht, bleibt die Technik der Charakterisierung insofern in den gewohnten Bahnen, als sich Aischylos darauf beschränkt, die von der Handlung geforderten Züge der Figur hervorzuheben. Diese Beschränkung trifft auf die beiden Frauengestalten des Stücks nicht zu. Bleibt die Gestaltung Kassandras in ihren Visionen und Deutungen der blutigen Vergangenheit des Atridenhause noch fest eingebunden in traditionelle Formen und Inhalte seherischen Wahns, so gewinnen Person und Schicksal der Seherin in den Momenten ihrer stärksten tragischen Einsamkeit eine deutlich über die reine dramatische Funktion der Gestalt hinausreichende Dimension: So in den rätselhaften Aufschreien, mit denen sie ihr langes Schweigen bricht und in der schmerhaften Hellsicht, mit der sie sich von Apollon lossagt; aber auch zu Beginn, in der kleinen Szene, in der sie ohne ein Wort zu erwidern, Klytaimestra, die eben noch mit Agamemnon gespielt hat, wie eine Katze

⁸⁵ Die Frage, warum Agamemnon am Ende der Stichomythie nachgibt, hat viele Antworten gefunden. Gar nichts erklärt wird durch die tautologische Feststellung, daß Agamemnon nachgibt (und ins Haus geht), weil die Handlung verlangt, daß er ins Haus geht (R.D. DAWE, *art. cit.* [Anm. 64], 50). Dafür, daß er einfach müde sei, gibt es ebenso wenig einen Anhaltspunkt im Text wie dafür, daß Aischylos ihn als Gentleman habe zeichnen wollen, der seiner Frau den Wunsch nicht abschlagen könne (E. FRAENKEL, *op. cit.* [Anm. 84]) oder dafür, daß Ate ihm dem Verstand genommen hat (H. GUNDERT, "Die Stichomythie zwischen Agamemnon und Klytaimestra [Agam. 931-43]", in H. HOMMEL [Hrsg.], *Wege zu Aischylos* [Darmstadt 1974], Bd. II, 219-31; H. LLOYD-JONES, "The guilt of Agamemnon", in *CQ* 12 [1962], 187-99). Der Text gibt m.E. J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* (Anm. 84), 151, recht, die feststellen: "It is simply because he is at the mercy of his own vanity and arrogance, instantly ready to do this scandalous act the moment his personal fears of divine retribution and human censure are, by whatever sophistry, allayed." Schon Agamemnons ausführliche (und leicht emotionale) Aufzählung der Gründe, die dagegen sprechen, legt den Verdacht nahe, daß er die Versuchung spürt, und der Ablauf der Stichomythie zeigt, daß Klytaimestra eben dies erkannt hat, und Punkt für Punkt die religiösen und sozialen Bedenken beseitigt, die Agamemnon daran hindern, sich in so besonderer Weise feiern zu lassen.

mit der Maus, in die Schranken weist, und vor allem am Ende, wenn sie durch alle kreatürliche Angst hindurch, gezwungen und doch frei, klagend, aber ungebrochen, in den Tod geht. Es ist nicht verwunderlich, daß Christa Wolf sich bei der Lektüre der Trilogie so stark von der Persönlichkeit Kassandras hat ergreifen lassen. Diese Figur des Aischylos sprengt eindeutig die engen Grenzen, die die Aristotelische These von der Dominanz der Handlung über die Charaktere zieht.

Und eben dies gilt in noch stärkerem Maße für Klytaimestra, Aischylos' mächtigste und komplexeste Gestalt, die alle Figuren neben ihr (mit Ausnahme Kassandras) zu Statisten degradiert: die Frau mit dem 'männlich-planenden Herzen', wie es gleich im Prolog (11) heißt, von bewundernswerter Kraft und erschreckender Härte.⁸⁶ Sie lebt in den kleinen Sorgen des Wächters ebenso wie in den großen Ängsten des Chors; sie manipuliert und kontrolliert Sprache und Geschehen bis zu ihrem Sieg über Agamemnon mit überragender Intelligenz und rhetorischer Brillanz, mit faszinierendem Charme und der schamlosen Unverfrorenheit ihrer Heuchelei; und sie fesselt das Interesse des Betrachters nicht weniger nach der Tat in dem herausfordernden Jubel, mit dem sie sich zum Mord bekennt, in der über sie kommenden resignativen Müdigkeit und in der erwachenden Angst vor dem Daimon, dessen Werkzeug sie eben noch war und dessen Opfer zu werden, sie nun fürchtet.

Wie Eteokles hat Aischylos Klytaimestra auch sprachlich charakterisiert. Im Falle Klytaimestras sind es nicht Syntax und Stil, sondern ihre außergewöhnliche Imagination und die ungeheure Energie, die aus jeder ihrer Äußerungen strömt, die ihrer Sprache den unverwechselbaren Charakter verliehnen.⁸⁷ Der Chor

⁸⁶ Zu Klytaimestra *cf.* F.M.B. ANDERSON, "The Character of Clytemnestra in the Agamemnon of Aeschylus", in *TAPhA* 60 (1929), 136-54 und ID., "The character of Clytemnestra in the Choephoroe and the Eumenides of Aeschylus", in *AJPh* 53 (1932), 301-19; TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 48), 234-41; A.J. PODLECKI, *art. cit.* (Anm. 41), 32-41; A. MOREAU, "La Clytemnestre d'Eschyle", in *Connaissance Hellénique* 44 (1990), 65-79.

⁸⁷ Zu Klytaimestras Sprache *cf.* A. BETENSKY, "Aeschylus' Oresteia. The Power of Clytemnestra", in *Ramus* 7, (1978), 11-25; R. SEVIERI, "Linguaggio

ist von der visionären Kraft der Feuerzeichen-Rede so beeindruckt, daß er sie gleich noch einmal hören möchte (318f.) und kommentiert Klytaimestras Beschwörung der Bilder nach der Eroberung Trojas und ihre fast wie Drohungen klingenden Mahnungen (320-50) mit der bewundernden Feststellung, sie habe wie ein Mann gesprochen (351). Später sind die schamlosen Übertreibungen der unverfrorenen Heuchelei, mit der Klytaimestra zunächst zum Chor und dann direkt zu Agamemnon spricht (855-913), eine eindrucksvolle Demonstration der selbstbewußten Souveränität, mit der sie das Geschehen kontrolliert; und in der kurzen stichomythischen Szene, in der sie Agamemnon dazu überredet, über die vor dem Tor ausgebreiteten Stoffe in den Palast zu gehen⁸⁸, muß Agamemnon — halb verärgert, halb bewundernd — die Kraft ihrer Worte und ihres Willens anerkennen (940-44). Ein erstes Zeichen dafür, daß Klytaimestra nicht jeden und alles kontrollieren kann, folgt gleich darauf in der Szene mit Kassandra, an deren hartnäckigem Schweigen ihre Souveränität zerbricht, so daß ihr nichts bleibt als ihre Ohmacht kaum verdeckende Schmähungen und das indirekte Eingeständnis ihrer Niederlage (1035-71).⁸⁹ In der Verteidigung des Mords über den Leichen ihrer beiden Opfer gewinnt ihre Sprache noch einmal

consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell' Agamemnone di Eschilo", in *Dioniso* 61 (1991), 13-31, S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge 1986); Agamemnons Sprache ist dagegen eher blaß und konventionell.

⁸⁸ Die Frage, warum Klytaimestra ihn unbedingt dazu bewegen will, über die Gewänder in den Palast zu gehen, ist nicht einfach zu beantworten. Meridor hat vorgeschlagen, die Gewänder als wichtigen Bestandteil des Mordplans zu sehen, mit deren Hilfe es Klytaimestra gelinge, ihr Opfer von seinen Gefährten zu isolieren. Der Text gibt aber keinen Hinweis darauf, daß der König mit großem Gefolge auftritt, und auch wenn das von Aischylos so gedacht gewesen sein sollte, gibt es keinen Grund zu der Annahme, daß die Soldaten zusammen mit ihm in den Palast gehen würden, wenn er nicht über die Gewänder geht. Der Text legt die Vermutung nahe, daß sie ihn zu einem Akt der *Hybris* verführen will, der ihm den *Phthonos* der Götter zuziehen soll; für die Vermutung, daß sie ihre Überlegenheit über den Mann demonstrieren möchte — was sehr gut zur Aischyleischen Klytaimestra passen würde — bietet der Text dagegen keinen Anhaltspunkt.

⁸⁹ Cf. K. REINHARDT, *op. cit.* (Anm. 74), 98f.

die ungeheure Vehemenz der ersten Szenen, bis sie im Gespräch mit dem Chor allmählich ihre Kraft verliert und Klytaimestras außergewöhnliche Stimme hinter dem gewöhnlichen Haß ihres schwachen Komplizen zurücktritt. Am Schluß nimmt sie dann allerdings, als Aigisth den Chor der Alten nicht zu kontrollieren vermag, das Heft wieder in die Hand. Ihr Machtwort (1672f.), mit dem sie den Streit zwischen Aigisth und dem Chor beendet und (das Stück schließt), evoziert die erste Charakterisierung der Königin im Prolog (11) und lässt keinen Zweifel daran, daß sie gewillt ist, die durch den Mord gewonnene Herrschaft zu bewahren und auszuüben.

In den beiden anderen Stücken spielt Klytaimestra eine wesentlich kleinere Rolle. Aber Aischylos macht unmißverständlich klar, daß sie weiterhin der Herr im Hause ist und wie im *Agamemnon* die Schwelle des Palasts kontrolliert. Als Orest ans Tor klopft und den Herrn des Hauses zu sprechen verlangt (*Cho.* 653-67) tritt Klytaimestra heraus⁹⁰; und zumindest einmal lässt Aischylos die alte Kraft in dem Schrei aufblitzen, mit dem sie in dem Moment, indem sie begreift, daß der Rächer da ist, nach einem Beil ruft (889f.). Das hinzugesetzte Adjektiv "männererschlagend" ruft die Ermordung Agamemnons auf und lässt keinen Zweifel daran, daß die Königin bereit ist, nach ihrem Mann auch noch den einzigen Sohn zu töten.⁹¹

In den *Eumeniden* erscheint sie als Geist, der die schlafenden Erinyen auffordert, Orest weiter zu verfolgen (93-142). Auch jetzt ist die ungeheure Kraft ihres Hasses spürbar, der sie im

⁹⁰ Die Formulierung von 664 dient offensichtlich dazu, diese Tatsache zu betonen: Orest will die Frau des Hauses sprechen oder besser noch den Herrn.

⁹¹ Auch in den *Choephoren* zeigt Klytaimestra zudem dieselbe Fähigkeit, sich zu verstellen (691-99; 737-41). TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 240f., ist der Auffassung, daß die Klytaimestra der Choephoren keine Ähnlichkeit mit der Klytaimestra des Agamemnon hat, und schließt daraus (und aus dem positiveren Bild Agamemnons im zweiten Stück), daß die Charaktere innerhalb einer Trilogie nicht einheitlich gezeichnet sein müssen. Da wir nur eine vollständige Trilogie besitzen, können wir leider fast nichts darüber sagen, ob Aischylos die Figuren, die in zwei oder gar in allen drei Stücken auftraten (wie Klytaimestra oder Aigisth), durchweg einheitlich gestaltet hat.

Agamemnon gegen den Gatten trieb und der sich jetzt gegen den Sohn richtet. In den leidenschaftlichen Aufruf, Orest zu vernichten wird sie selber zu der Erinye, als die sie bereits als Rächerin Iphigenies erschien Vers.

Was Aischylos zu diesem einzigartigen Porträt einer einzigartigen Persönlichkeit veranlasst haben mag, ist schwer zu sagen. Klar jedoch ist, dass die höchst komplexe Charakterisierung Klytaimestras sich noch weniger als die Gestaltung Kasanders einfach als Funktion der dramatischen Handlung erklären lässt.

Die Aischyleische Kunst der Charakterzeichnung zeigt sich in der Trilogie auch dort, wo man sie nicht unbedingt erwarten würde: bei der Gestaltung kleiner Leute aus dem Volk: Der Wächter, der sehnsüchtig auf das Feuerzeichen aus Troja wartet, um endlich wieder ruhig schlafen zu können (*Ag.* 1-19); der Herold, der die Freudennachricht von der Eroberung Trojas bringt, aber noch verfolgt wird von den Entbehrungen des nicht enden wollenden Feldzugs (*Ag.* 489ff.), und die Amme Kilissa, die sich angesichts des vermeintlichen Todes ihres geliebten Orest an die Mühen erinnert, die er ihr als Baby bereitet hat (*Cho.* 730-82): alle drei sind sowohl durch das, wovon sie reden als auch durch die Art und Weise, in der sie darüber sprechen, charakterisiert. Mit den meisterhaften kleinen Porträtvignetten hat Aischylos eine lange und reiche Tradition begründet, die ihren Höhepunkt bei Shakespeare erreicht.⁹²

Die untragischen Figuren mit ihren untragischen Problemen sprechen von Dingen, Nöten und Ängsten, die in der Welt der Helden keinen Platz haben. So klagt der Wächter über die Langeweile der schier endlosen Reihe von Nächten, die er sich mit der Beobachtung der Sterne vertrieben hat, über sein vom

⁹² Zur Funktion des Wächters und der Amme *cf.* B. SEIDENSTICKER, *Palin-tonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie* (Göttingen 1982); A. MOREAU, "Portraits des humbles dans le théâtre d'Eschyle", in J. LECLANT et J. JOUANNA (eds.), *Le théâtre grec antique: La Tragédie* (Paris 1998), 27-42; Th.G. ROSENMAYER, *op. cit.* (Anm. 49), 216 ff.; G.H. GELLIE, *art. cit.* (Anm. 11), 252 f.

Tau feuchtes Lager, über die Furcht einzuschlafen und seine Versuche, die drohende Schläfrigkeit mit Singen oder Summen zu bekämpfen; und er spricht über die gefürchtete Herrin und den geliebten Herrn; der Herold beschwört die drangvolle Enge und die harte tägliche Arbeit auf den Schiffen und das elende Leben im Zeltlager vor Troja, Regen und Tau, feuchte Kleidung und Ungeziefer, mörderische Kälte und bleierne Hitze; und die Amme erinnert sich und den Chor daran, wie sie den kleinen Orest tags und nachts versorgt hat und spricht von Babygeschrei, von Hunger, Durst und Urin, vom Kinderbauch mit seinen eigenen Gesetzen, von nassen Windeln und von ihrer Wäsche.

Besonders interessant ist, in welchem Umfang Aischylos diese Nebenfiguren mit den Mitteln der Sprache charakterisiert hat. Sprechen die oft mit diesen Figuren verglichenen Nebenfiguren Shakespeares gern in Prosa und im Dialekt, so ist die Sprache, in der die kleinen Leute bei Aischylos über ihre kleinen Probleme sprechen, im großen und ganzen — jedenfalls was Metrum, Vokabular und Bildlichkeit angeht — die poetische Sprache ihrer Herren. Immerhin lässt sich eine gewisse Neigung zu Allgemeinplätzen und Sprichwörtern feststellen, die gut zu der Charakterisierung der Figuren durch die Alltäglichkeit ihrer Lebenswelt paßt. Allerdings sind Redensarten und Sentenzen nicht etwa auf die Porträts der kleinen Leute beschränkt. Das besondere sprachliche Mittel, das Aischylos in allen drei Fällen — wenn auch mit unterschiedlicher Intensität und unterschiedlicher Funktion — verwendet, sind Verstöße gegen die Syntax, d.h. gegen die sprachliche und gedankliche Kohärenz der Äußerungen: Anakoluthe, lange Parenthesen, immer neue Appositionen, und der dadurch entstehende Eindruck einer gewissen Unbeholfenheit und Weitschweifigkeit, die durch gedankliche und sprachliche Wiederholungen noch verstärkt wird.

Diese Stilmittel haben zweifellos die allgemeine Funktion, die Sprecher als kleine Leute zu charakterisieren, denen die Fähigkeit zu korrektem und differenzierterem sprachlichen

Ausdruck nur in beschränktem Maße zur Verfügung steht. Sie dienen aber, wie ein vergleichender Blick auf die drei Fälle zeigen kann, auch dazu, die jeweilige psychische Situation, in der sich der Sprecher befindet, zum Ausdruck zu bringen. So ist der Monolog des Wächters in besonderem Maße durch die von Eduard Fraenkel als *guttatim* bezeichnete Form des additiv-assoziativen Sprechens gekennzeichnet⁹³, die offenbar die Funktion hat, die langsame Verfertigung der Gedanken des von Langeweile und Schläfrigkeit geplagten Mannes auch sprachlich abzubilden.⁹⁴ Der Bericht des Boten und die Klage der Amme sind dagegen voller syntaktischer Brüche und Besonderheiten⁹⁵, in denen sich die Emotionen und Erinnerungen spiegeln, von denen sie überwältigt werden.

Editoren und Kommentatoren der Stücke neigen in der Regel dazu, die sprachlichen Anomalitäten und gedanklichen Sprünge durch Konjekturen oder die Annahme von Lücken zu normalisieren, und an manchen Stellen dürfte dieses Mittel auch unvermeidlich sein. Auf der anderen Seite sollte die Tatsache, daß sich die beschriebenen sprachlichen Phänomene in allen Reden der kleinen Leute der *Orestie* finden, zur Vorsicht mahnen. Die sehr große Wahrscheinlichkeit, daß Aischylos diese Gestalten auch mit den Mitteln sprachlicher Mimesis charakterisieren wollte, rät zu größter Behutsamkeit bei allen Eingriffen in den überlieferten Text.⁹⁶

⁹³ Cf. *Ag.* 1-10a.

⁹⁴ Dazu trägt auch die Form seines Anakoluths bei (*Ag.* 12-21); die lange Periode beginnt mit einem Nebensatz, der aus einer Reihe von *guttatim* aneinander gereihten Attributen seines Lagers besteht und von einer Klammer unterbrochen wird, nach der der iterative Nebensatz so wieder aufgenommen wird, daß er auf der jetzt erreichten gedanklichen Stufe neu einsetzt. Erst dann folgt endlich der Hauptsatz.

⁹⁵ Cf. dazu die Kommentare von E. FRAENKEL, *op. cit.* (Anm. 84) und J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* (Anm. 84) (zum *Ag.*) sowie von A.F. GARVIE (ed.), *Aeschylus, Choephoroi* (Oxford 1986) (zu den *Cho.*).

⁹⁶ Auch in 1625-27 sollte die Überlieferung, wie West das tut, bewahrt werden; die inkohärente Syntax drückt ebenso wie die Wiederholung der Bezeichnung Agamemnons als Mann (gegenüber dem Weib Aigisth) die Erregung des Chors aus.

Der Überblick über die sechs sicher Aischyleischen Tragödien hat gezeigt, daß Aischylos den Aristotelischen Überlegungen zum Verhältnis von Charakter(en) und Handlung wahrscheinlich eher zugestimmt hätte als der von Aristoteles besonders geschätzte Sophokles. Aischylos gibt seinen Personen immer gerade so viel 'Charakter', daß der Zuschauer den Ablauf des Geschehens — aristotelisch gesprochen — als "zwangsläufig oder wahrscheinlich" empfinden kann. Dort, wo der Charakter der betroffenen Person für das Verständnis der tragischen Situation irrelevant ist, verzichtet er auf persönliche Details. In der Regel beschränkt er sich auf den pointierten Einsatz signifikanter Details oder die besondere Ausarbeitung einer einzelnen Szene. Nur in der *Orestie* hat er mit Kassandra und vor allem mit der einzigartigen Gestalt der Klytaimestra Figuren geschaffen, die mehr sind als Funktionen der Handlung.⁹⁷

III

Die Aischyleischen Tragödien erreichen ihre dramatische Wirkung mit einer erstaunlich kleinen Zahl von *dramatis personae*.⁹⁸ Das gilt in besonderem Maße für die Stücke, die er in der 'alten' Technik für Chor und zwei Schauspieler geschrieben hat,⁹⁹ wird aber, als er den von seinem jüngeren Rivalen eingeführten dritten Schauspieler übernimmt, nicht grundsätzlich anders. Die ersten beiden Stücke der *Orestie* bieten zwar 6

⁹⁷ H. LLOYD-JONES, "The *Supplices* of Aeschylus. The New Dates and Old Problems", in *L'Antiquité Classique* 33 (1964), 371, ist der Auffassung, daß Klytaimestra nur deswegen einen so außergewöhnlichen Charakter hat, weil die Handlungen, die die Geschichte von ihr verlangt, so außergewöhnlich sind. Das treibt die These vom Primat der Handlung über den Charakter denn doch ein gutes Stück zuweit.

⁹⁸ Hinzu kommt, daß Zahl und Umfang der Chorlieder den Handlungsspielraum der Akteure und damit den Raum für Charakterisierung enge Grenzen setzen. Vor allem in den ersten Stücken überwiegen die lyrischen (Chor) und epischen Teile (Bericht, Erzählung, Deutung) die dialogischen deutlich.

⁹⁹ Der zweite Schauspieler dient ihm in erster Linie zur Dynamisierung der Handlung und nur sehr bedingt zur Intensivierung der Charakterzeichnung.

bzw. 7 Rollen (*Eum.* 4), aber wenn man die Nebenfiguren herausrechnet, sind es auch hier nur drei, von denen jeweils eine schon dadurch deutlich herausgehoben ist, daß sie den größten Teil des Stücks präsent ist. Es handelt sich in allen drei Stücken der Trilogie um die Gestalt des Rächers: Klytaimestra, Orest, die Erinyen.

Auch dramaturgisch hat Aischylos von den Möglichkeiten, die ihm der dritte Schauspieler eröffnete, nur sehr sparsam Gebrauch gemacht. Er nutzt ihn in erster Linie zur Steigerung der dramatischen Wirkung. Die bewegungslos und schweigend hinter dem König auf dem Wagen hockende Kassandra verleiht dem Gespräch zwischen Agamemnon und Klytaimestra eine zweite unheildrohende Ebene,¹⁰⁰ und der dramatische Einfall, den von Anfang an anwesenden Pylades nur einen einzigen Satz sprechen zu lassen, steigert auf dem dramatischen und thematischen Höhepunkt der *Choephoren* die Wirkung der mahnenden Erinnerung an Apollons Befehl enorm.

Dagegen hat Aischylos den dritten Schauspieler nicht in dem Maße wie Sophokles dazu genutzt, die Charaktere seiner Helden in der dialogischen Auseinandersetzung mit immer neuen Figuren aus immer neuen Perspektiven differenziert und dynamisch zu entfalten.¹⁰¹ Seine Figuren stehen eher isoliert nebeneinander. In den ersten drei Stücken, d.h. bis zur Einführung des dritten Schauspielers, sind dialogische Szenen zwischen zwei Schauspielern seltener als zwischen Schauspieler und Chor, und nach seiner Einführung gibt es kaum Szenen, an denen alle drei aktiv teilnehmen.¹⁰² Ist die Verknüpfung der Heldinnen und Helden mit anderen dramatis personae eher schwach ausgebildet, so ist ihre Bindung an außermenschliche Akteure und Kräfte stark betont: Götter und dämonische Mächte (Erinyen,

¹⁰⁰ H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 44), 75: "About the woman in the chariot, there is not a word — not because Aeschylus could not use the third actor, but because he could."

¹⁰¹ B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 9), 79f.

¹⁰² *Eum.* 744ff.

Fluchgeister und Dämonen), aber auch Flüche und Orakel spielen in allen Stücken eine Handlung und Atmosphäre mitbestimmende Rolle. Aber sie nehmen, bei aller ihrer Bedeutung, den menschlichen Akteuren nie völlig die Freiheit der Entscheidung und Verantwortung für ihr Handeln.¹⁰³

Besonders komplex hat Aischylos das Verhältnis von persönlicher Motivation und von außen auf den Helden wirkenden Zwängen bei der Entscheidung Agamemnons, seine Tochter zu opfern, gestaltet.¹⁰⁴ Mit äußerster Ökonomie der Mittel skizziert er auf engstem Raum nicht nur die Forderung der Artemis, sondern auch den auf *Agamemnon* lastenden sozialen Druck, der sich dadurch aufbaut, daß das Warten auf günstigen Wind Schiffe und Mannschaften zu ruinieren droht (188-98) und daß auch die Feldherren auf den Krieg drängen (230). Zugleich aber betont Aischylos im Moment der Entscheidung den brennenden Wunsch Agamemnons.¹⁰⁵ Die Formulierung des entscheidenden Arguments, mit dem er sich selber überredet, ist ambivalent (212f.): Verweist $\pi\tilde{\omega}\varsigma \lambda\iota\pi\acute{\omega}\alpha\varsigma \gamma\acute{\epsilon}\nu\omega\mu\alpha\iota$ auf seine Verpflichtung als Feldherr, so kann $\xi\upsilon\mu\mu\chi\acute{\iota}\alpha\varsigma \acute{\alpha}\mu\alpha\sigma\tau\acute{\omega}\nu$ kaum etwas anderes heißen, als daß er seine Position als *basileus basileon*, als Führer des großen panhellenischen Aufgebots, nicht

¹⁰³ A. LESKY, "Entscheidung und Verantwortung in der Tragödie des Aischylos", in *JHS* 86 (1966), 78-85; zur sogenannten 'doppelten Motivation' (in der Aischyleischen Tragödie) cf. auch de J. DE ROMILLY "Vengeance humaine et vengeance divine. Remarques sur l'Orestie d'Eschyle", in K. GAISER (Hrsg.), *Das Altertum und jedes neue Gute. Festschrift für W. Schadewaldt zum 15.3.1970*, (Stuttgart 1970), 65-77, und TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 225f.

¹⁰⁴ M.C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge 1986), 32-38.

¹⁰⁵ *Ag.* 214-217; der Versuch, sich mit dem Hinweis auf *themis* zu rechtferigen, ist ebenso pervers wie Eteokles' Formulierung, daß niemand berechtigter ist als er, gegen den Bruder zu kämpfen (*Sept.* 673); sowohl Page als auch West in ihren Ausgaben haben den von E. FRAENKEL, *op. cit.*, verteidigten Text geändert; aber selbst wenn *Ag.* in der Erklärung seiner Entscheidung für das Opfer nicht von leidenschaftlichem Drang spricht, bleibt seine Einwilligung in den Zwang, unter dem er handelt, deutlich (213; 218-21); vgl. bes. J. PERADOTTO, "The Omen of the Eagles and the Ethos of Agamemnon", in *Phoenix* 23 (1969), 237-63.

verlieren möchte.¹⁰⁶ Auf jeden Fall lässt das Partizip Präsenz in Vers 219 keinen Zweifel daran, daß Agamemnon bereits in dem Augenblick, in dem er sich den vielfältigen Zwängen der Situation beugt, selber leidenschaftlich in dieselbe Richtung drängt.¹⁰⁷ In den die Entscheidungsszene abschließenden Versen (218-27) ist die unauflösliche Verbindung von äußerer und innerer Motivation der Handlung pointiert formuliert; und das Geflecht von Wirkungsfaktoren wird noch dadurch dichter, daß Aischylos mit dem unbestimmten Hinweis auf Artemis (201f.) offen lässt, wofür diese das Opfer fordert. So deutet der Rückverweis auf den Groll der Göttin über das Zerreißen der schwangeren Häsin (134-37) nicht nur darauf, daß Agamemnon für den Krieg gegen Troja, der auch Frauen und Kinder treffen wird, gleichsam vorweg mit dem Leben seiner Tochter bezahlen muß, sondern evoziert auch das Kindermahl des Atreus und lässt den Zuschauer ahnen, daß auch die Untat seines Vaters Agamemnons Schicksal bestimmt. Kalchas' Deutung des Adleromens endet mit dem ahnungsvollen Hinweis darauf, daß im Palast ein "nicht vergessender, kindrächender Zorndämon" (155) wartet, und evoziert damit Klytaimestras Rachezorn über die Opferung Iphigenies, aber auch den Fluchgeist, der die barbarische Tötung der Kinder des Thyestes an Agamemnon rächen wird.

Deutlicher ausgesprochen wird diese unheilvolle Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart der handelnden Personen dann in Klytaimestras Rechtfertigung des Gattenmords.¹⁰⁸ Lange spricht Klytaimestra nur von der Befriedigung ihres eigenen brennenden Wunsches, sich an dem Mann zu rächen,

¹⁰⁶ Cf. J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* (Anm. 84), *ad loc.*, die aber nicht glücklich sind mit dieser Bedeutung: "'Losing my league' may be preferred [...], but it is less suitable to the context."

¹⁰⁷ Wir haben es zwar mit einer Aussage des Chors zu tun; es gibt aber keinen Hinweis im Text, der diese Aussage in Frage stellt; cf. auch 184-87; cf. dazu besonders J. PERADOTTO, *art. cit.* (Anm. 105).

¹⁰⁸ Davor hat bereits Kassandra mehrere Male an Atreus' Untat erinnert (1090-92, 1095-97, 1186-93) und in 1215-41 die Verbindung zwischen der *cena Thyestea* und der Ermordung Agamemnons auch explizit hergestellt.

der sich an Kind und Bett seiner Frau vergangen hat.¹⁰⁹ Als dann aber der Chor von dem Daimon der Tantaliden spricht (1468-74), stimmt sie zu und erklärt, daß sie nur das Instrument des Fluchgeists sei, der durch sie die alte Schuld des Atreus gesühnt habe (1475-80, 1497-1504). Hinzu kommt, daß der Zuschauer, der seit dem Adlertausch weiß und in den folgenden Szenen immer wieder daran erinnert worden ist¹¹⁰, daß Agamemnon auch für Troja zahlen muß, Klytaimestra auch als Werkzeug der Vergeltung für die vielen Kriegstoten und für die Frevel des Heers nach der Eroberung Trojas, versteht. Aber der Chor akzeptiert den Versuch Klytaimestras, sich von jeder Schuld freizusprechen, nicht. Er schreibt ihr vielmehr die Verantwortung zu und ist allenfalls bereit einzuräumen, daß der Alastor als Helfer gelten könne (1505-1508).

XO. ὁς μὲν ἀναίτιος εῖ
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλήπτωρ γένοιτ' ἀλάστωρ.

Alle tragischen Entscheidungen der Aischyleischen Tragödie sind in dieser Weise überdeterminiert, auch wenn die Akzente durchaus unterschiedlich gesetzt werden können.¹¹¹ Überwiegt bei Klytaimestra der persönliche Anteil, so bei Orests Rache der göttliche. Orest handelt auf Befehl Apollons und der lange Katalog von Strafen, die der Gott ihm, wie er erklärt, für den Fall der Weigerung angedroht hat (*Cho.* 270-96) zeigt, wie stark seine Entscheidung von außen bestimmt ist. Er nennt zwar auch eine Reihe persönlicher Gründe (298-304); der göttliche Auftrag aber hat das weit größere Gewicht. Er wird

¹⁰⁹ In ihrer bitteren Charakterisierung Agamemnons als γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος — ein Wort das physische und psychische Beschmutzung und Mißhandlung bezeichnen kann — verbinden sich diese beiden Verfehlungen (*Ag.* 1438).

¹¹⁰ 338-47, 456-67, 524-30, 810-29.

¹¹¹ Cf. dazu zuletzt N.J. SEWELL-RUTTER, *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy* (Oxford 2007), 136-71 (bes. zu Eteokles).

deswegen auch im Augenblick der Tat noch einmal ausdrücklich wiederholt (899-902) und gibt dem Chor, der Klytaimestra nicht aus der persönlichen Verantwortung entlassen will, die Gewißheit, daß Orest von Apollon entsühnt werden wird (1059f.). Der Grund für die unterschiedliche Gewichtung ist natürlich, daß mit dieser Gewichtung der Freispruch Orests im dritten Stück der Orestie vorbereitet wird.

Auch die immer neuen pointierten Formulierungen, mit denen Aischylos die doppelte Motivation betont, sind ganz unterschiedlich ponderiert. In den *Persern* kommentiert Dareios die Nachricht von der Fesselung des Hellespont und der Katastrophe der Flotte bei Salamis mit dem Satz:

ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χῶ θεὸς συνάπτεται. (742; cf. 724f.)

Umgekehrt heißt es in dem berühmten Fragment aus der *Niobe* (*TGrF* 3, 154a, 15f.):

θεὸς μὲν αἰτίαν φύει β[ροτοῖς],
ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδη[ν θέλητι].

Wie immer aber sich die Gewichtung in den einzelnen Fällen auch darstellt und wie immer sich das Zusammenwirken göttlicher oder dämonischer und menschlicher Motivation auch vollziehen mag,¹¹² immer deutet Aischylos menschliches Handeln als Ergebnis außermenschlicher Zwänge, gesellschaftlicher Umstände und persönlicher Eigenschaften, Überlegungen und Emotionen. Und es ist diese Überzeugung des Dichters von der Bedeutung des Person für das menschliche Handeln und damit von dem gewichtigen Anteil des Menschen an seinem Schicksal, die den Interpreten seiner Stücke dazu berechtigt, ja verpflichtet, den Charakter der *dramatis personae* sowie Umfang und Form der Charakterisierung zu untersuchen.

¹¹² Die Personen können im Augenblick ihres Handelns von der Einwirkung außermenschlicher Kräfte wissen (wie z.B. Eteokles oder Orest) oder auch nicht (wie z.B. Klytaimestra).

IV

“Aischylus is the terror of systematizers”.¹¹³ Umfang und Formen der Charakterzeichnung sind — wie der Überblick (II) gezeigt hat — von Stück zu Stück, ja von Szene zu Szene verschieden und müssen immer aufs Neue bestimmt werden.¹¹⁴ Dennoch soll im Folgenden versucht werden, zum Abschluss einige allgemeine Feststellungen zu treffen.

Grundsätzlich gilt das Gesetz der strengsten Ökonomie der Mittel. Die Figuren sind in der Regel mit wenigen einfachen und klaren Strichen eher skizziert als gemalt. Idiosynkratische Züge finden sich allenfalls bei den Nebenfiguren;¹¹⁵ und auch dabei handelt es sich eher um Details ihrer Lebenswelt als ihres Charakters.¹¹⁶ Das Erstaunliche ist, dass die Figuren dennoch nicht wie abstrakte Typen wirken, sondern durchaus als lebendige Personen, die sich auch dann, wenn sie ähnliche Rollen spielen, wie z.B. die Könige Xerxes, Eteokles, Pelasgos oder Agamemnon, klar voneinander unterscheiden. Das liegt sicher nicht zuletzt daran, dass die Geschichten, in denen sie auftreten und die einzelnen Situationen, mit denen sie konfrontiert werden, so verschieden sind, aber auch daran, dass Aischylos ihnen mit einer ganzen Reihe von Mitteln und Techniken klare Konturen verliehen hat:

a) Aischylos legt überall — mehr oder weniger detailliert, aber immer deutlich — die moralischen und intellektuellen Motivationen der Handelnden und, wo erforderlich, auch ihre emotionale Disposition offen. Das kann, wie der Blick auf die zentralen Handlungen der sechs Stücke — entweder im Moment der Entscheidung (Eteokles, Pelasgos, Kassandra; Agamemnon)

¹¹³ C.J. HERINGTON, *op. cit.* (Anm. 70), 78.

¹¹⁴ Das gilt auch und besonders für Euripides, während Sophokles, wie B.M.W. KNOX' (*op. cit.* [Anm. 4]) Analyse des Sophokleischen Helden gezeigt hat, in dieser Hinsicht viel homogener ist.

¹¹⁵ TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 216ff.

¹¹⁶ Cf. o. S. 237-39.

geschehen oder aber danach (Klytaimestra) bzw. davor (Orest). Der Blick in das Innere der Person, in ihre Gedanken und Gefühle, verleiht den Figuren, auch wenn er in der Regel kurz ist, Lebendigkeit und eine gewisse Individualität.

b) Vor allem in der *Orestie* verwendet Aischylos immer neue Tiervergleiche¹¹⁷ zur Evozierung sozialer und charakterlicher Eigenschaften sowie zur Charakterisierung ihrer Handlungen und Emotionen:

– So erscheint der König der Könige Agamemnon als Adler (*Ag.* 108; *Cho.* 247) bzw. Löwe (*Ag.* 1259¹¹⁸), aber auch als schmerz- und zornfüllter Geier, der nach Krieg ruft (*Ag.* 49), und das Bild von den Atriden als Adlern, die eine schwangere Häs in zerreißen, deutet voraus auf die brutale Schlachtung Iphigenies in Aulis (*Ag.* 131-55, 228-47) und auf die totale Vernichtung Trojas (*Ag.* 126-30; 818-28).

– Aigisth wird dagegen als kraftloser Löwe charakterisiert,¹¹⁹ der sich, während die Männer in den Krieg gegen Troja ziehen, zu Hause im ehebrecherischen Lager wälzt (*Ag.* 1223-25), ein Wolf, der mit der Löwin schläft (*Ag.* 1258); sein Drohen und leeres Prahlen, das nicht einmal den Chor der alten Männer zu beeindrucken vermag, vergleicht der Chor mit dem stolzen Gehabe eines Hahns, der sich vor seiner Henne aufspielt (1671).¹²⁰ In den *Choephoren* wird er zudem wie Klytaimestra

¹¹⁷ Zu den Tiervergleichen, die hier nur zusammengestellt, aber nicht in ihrem Kontext interpretiert werden können, *cf.* besonders J. HEATH, "Disentangling the Beast: Humans and other Animals in Aeschylus' *Oresteia*", in *JHS* 199 (1999), 17-47.

¹¹⁸ Als Führer des griechischen Heeres ist er bei der Eroberung Trojas auch der "rohfressende Löwe" (*Ag.* 827).

¹¹⁹ *Ag.* 1224 (ἀναλκις als Attribut Aigisths auch HOM. *Od.* 3.310; SOPH. *El.* 301); *cf.* ST. WEST, "Aegisthus the Cowardly Lion. A Note on Aeschylus' Agamemnon 1224", in *Mnemosyne* Ser. IV 56 (2003), 480-84; C. BATISTELLA, "Egisto 'imbelle leone'. Un caso di intertestualità in Aesch. *Ag.* 1224", in *MD* 54 (2005), 179-84.

¹²⁰ Der Vergleich Klytaimestras mit einer Henne, der nicht zu den anderen Tiervergleichen paßt, die Aischylos für die starke Königin verwendet, ist eine Folge des für Aigisth gewählten Vergleichs mit einem Gockel.

als Schlange apostrophiert (*Cho.* 1047). Feigheit und Heimtücke des "Weibs" Aigisth (*Ag.* 1625) sind mit diesen Bildern ebenso evoziert wie seine hohle Eitelkeit und Schwäche.

– Als Sohn Agamemnons ist Orest ein Löwe (*Cho.* 938) und ein verwaistes Adlerjunges (*Cho.* 246ff., 501), dessen Hunger (*Cho.* 249f.) und Hilflosigkeit (*Cho.* 250f.) ebenso auf den 'Mangel an Besitz' voraus weisen, den Orest gleich darauf als Motiv für den Mord nennt (*Cho.* 301), wie auf den sich anschließenden Versuch, die eigenen schwachen Kräfte durch die Beschwörung des toten Vaters und der unterirdischen Mächte zu stärken. Die beiden anderen Tierbilder, die Aischylos für Orest verwendet hat, deuten auf die Furchtbarkeit des Muttermords und auf den Zwang, unter dem er handelt: Orest ist nicht nur der Sohn des Adlers und Löwen Agamemnon, sondern auch der Schlange Klytaimestra (*Cho.* 527ff.). Als Rächer muss er zur Schlange werden (*Cho.* 549), wie die Mutter es war, als sie den Vater tötete (*Cho.* 247-49); und in dem Gebet, mit dem der Chor unmittelbar vor der Rache den Sieg Orests erflieht, erscheint er als Fohlen, das unter das Joch des Rennwagens gespannt ist (*Cho.* 794-96).¹²¹

– Elektra ist, wie Orest, ein hilfloses Adlerjunges (*Cho.* 246ff., 501). Die beiden Stellen im Kommos, an denen sie selber negativ konnotierte Tierbilder für sich verwendet (Wolf: 421, und bissige Hündin: 446) sollen vielleicht auf ihren indirekten Anteil an der Rache deuten.

– Die besondere Komplexität der Charakterisierung Klytaimestras kommt auch in der Vielzahl der Tierbilder zum Ausdruck, mit denen Aischylos Charakter und Handlungen seiner

¹²¹ Cf. auch *Cho.* 1040f.; die Bilder deuten nicht nur auf die Ambivalenz der Tat und auf den Zwang, unter dem der Rächer handelt, sondern steuern durch die Evozierung seiner Hilflosigkeit und Jugendlichkeit auch die emotionale Wirkung der Figur auf den Zuschauer, und sie deuten im Bild auf die Kilissa-Szene und auf den Höhepunkt der Trilogie voraus, wenn Orest, der im Traum als Schlangenbaby in die Brustwarze der Mutter beißt, mit dem gezückten Schwert vor Klytaimestra steht, die die Brust entblößt und ihn daran erinnert, daß sie ihn gesäugt hat.

eindrucksvollsten Figur 'bebildert'. Löwin ist sie nicht nur als Frau des Königs (*Ag.* 1258f.), sondern auch und vor allem als Frau mit der Entschlossenheit und Kraft eines Mannes (*Ag.* 11) und als 'reißende' Mörderin. Die zahlreichen weiteren Vergleiche sind alle negativ konnotiert: Kassandra nennt sie zwar zunächst eine Kuh (*Ag.* 1125-27), aber nicht ohne auf das schwarze Horn hinzuweisen, mit dem sie den Stier tödlich verletzen wird; im folgenden spricht die Seherin von der Hündin und deutet damit, wie die leider schwer gestörten Verse noch erkennen lassen, auf die Schamlosigkeit der Schmeicheleien, mit denen Klytaimestra Agamemnon empfangen hat (*Ag.* 855ff.);¹²² schließlich kann Kassandra auf der Suche nach einem geeigneten Vergleich für die Monstrosität der geplanten Tat nur mythische Monster wie Amphisbaina und Skylla finden.¹²³ Nach dem Mord evoziert der Chor, wenn er Klytaimestra als Spinne bezeichnet (*Ag.* 1492), sowohl die Szene, in der sie den heimkehrenden Gatten in das von ihr gesponnene Netz lockt, als auch den Mord im Bad, bei dem sie ein Gewand wie ein Netz über den Ahnungslosen wirft.¹²⁴ Eben dieses Bild nimmt dann in den *Choephoren* Orest wieder auf, als er nach dem Muttermord das mörderische Netz-Gewand als Beweisstück präsentiert (980-84, 997-1000). Spinne nennt Orest Klytaimestra an dieser Stelle nicht; er wählt das Bild, mit dem er Klytaimestra gleich zu Beginn des Stücks bezeichnet hat und das mit Klytaimestras Traum und seiner Deutung zum Zentralmotiv der *Choephoren* wird: die Schlange. Die Höllenmutter (*Ag.* 1235) ist Monster und Schlange, schamlose Hündin und listige Spinne zugleich.¹²⁵

¹²² *Ag.* 607 bezeichnet sich Klytaimestra selber als zuverlässigen Wachhund des Palasts.

¹²³ In den *Choephoren* nennt der Chor sie Gorgo (835)

¹²⁴ *Ag.* 1116 wird Klytaimestra selber von Kassandra als "Netz" bezeichnet.

¹²⁵ Die zweite große Frauengestalt des Agamemnon bleibt dagegen fast ohne Tiervergleich. Lediglich Kassandras Jammer wird vom Chor mit dem traditionellen Bild der Nachtigall beschrieben (*Ag.* 1140-45).

c) Die Tierbilder sind — jedenfalls zum Teil — auch ein Element der von Aischylos gern praktizierten Charakterisierung durch Kontraste und Folien. Das gilt z.B. für Klytaimestra und Aigisth, die Löwin und den Wolf, dessen schwacher Auftritt und pragmatisch rationalistische Argumentation, wie Karl Reinhardt gezeigt hat, in starkem Kontrast zu der dämonischen Besessenheit Klytaimestras steht.¹²⁶ Deutlich ist auch der sorgfältig ausgearbeitete Kontrast zwischen den Mördern Agamemnons und den Rächern der *Choephoren*. Aischylos macht das gleich zu Beginn der *Choephoren* deutlich, wenn er Elektra in ihrem Gebet am Grab des Vaters den Wunsch äußern lässt, nicht so zu werden wie die Mutter (140f.), und entwickelt dann Orest vor allem im Augenblick der Entscheidung und in seiner Reaktion auf die Tat in deutlichem Kontrast zu seiner Mutter. Aischylos arbeitet zwar nicht wie Sophokles mit Nebenfiguren wie Ismene oder Chrysothemis, auf deren Folie der Charakter der Heldinnen Antigone und Elektra deutlich hervortritt, entwirft seine Figuren aber auch in den frühen Stücken immer wieder als klare Gegenbilder: Xerxes und Dareios, Eteokles und der Chor, Pelasgos und die Ägypter.

d) Die Verwendung einer weiteren Form der Charakterisierung mit Hilfe von Parallelie und Kontrast lässt sich für Aischylos eher vermuten als in größerem Umfang sichern. Simon Goldhill hat zu Recht betont, daß die Gestalten der griechischen Tragödie nicht von der literarischen und mythologischen Tradition getrennt werden können, deren Teil sie immer sind.¹²⁷ Die Schlussfolgerung, die er daraus zieht, ist allerdings keineswegs zwingend: "Such an awareness (sc. auf Seiten des Zuschauers) of conflicting traditions challenges — fragments — the sense of a dramatic figure as a unique and bounded individual".¹²⁸ Ich würde eher davon ausgehen, daß frühere Gestaltungen mythischer Figuren den griechischen Tragikern

¹²⁶ K. REINHARDT, *op. cit.* (Anm. 74), 109-11.

¹²⁷ S. GOLDHILL, *op. cit.* (Anm. 11), 108.

¹²⁸ *Ibid.*, 110.

dazu dienten, ihren eigenen Porträts Kontur zu verleihen. Sophokles und vor allem Euripides haben von den Möglichkeiten eines solchen intertextuellen Spiels mit anderen Bildern derselben Personen ausgiebig Gebrauch gemacht.¹²⁹ Bei Aischylos lässt sich das nur in Ansätzen beobachten.¹³⁰ So ist es sehr wahrscheinlich, daß der Dichter, wenn er in der Parodos des *Agamemnon* den Chor seine Erzählung von den Ereignissen in Aulis mit den Worten μάντινούς τινα ψέγων (186) beginnen lässt, seine Zuschauer an den Agamemnon der *Ilias* erinnern wollte, der sich einem Seher widersetzt, weil er nicht auf sein Ehrengeschenk (und ein schönes junges Mädchen) verzichten will, während sein Agamemnon nichts gegen einen Seher sagt, der ihn dazu auffordert, seine Tochter zu schlachten. Aber insgesamt wird man kaum sagen können, daß das homerische Bild Agamemnons als Folie für die Aischyleische Gestaltung des Königs von großer Bedeutung ist, und das gilt auch für die anderen Gestalten der Geschichte, die in der *Odyssee* erscheinen.¹³¹

e) Verschiedentlich erhöht Aischylos die Lebendigkeit seiner Figuren dadurch, daß er eine Entwicklung oder plötzliche Veränderung gestaltet oder doch andeutet; so z.B. bei der Verwandlung des Eteokles in dem Augenblick, als er begreifen muß, daß der Fluch des Vaters sich erfüllt (653ff.), oder bei Elektra, die mit der Heimkehr des Bruders aus einem unsicheren jungen

¹²⁹ B. SEIDENSTICKER, "Die griechische Tragödie als literarischer Wettbewerb", in *Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften* 2 (1996), 9-35 (= ID., *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. Studien zum antiken Drama* [München 2005], 246-78).

¹³⁰ Das liegt sicher nicht zuletzt daran, daß der erste der drei großen Tragiker noch nicht im selben Umfang wie seine Nachfolger mit tragischen Versionen seiner Heldinnen und Helden arbeiten konnte (vgl. aber A.J. PODLECKI, in diesem Band, S. 319-77). Für ihn kamen als Folie in erster Linie epische und chorlyrische Gestaltungen in Frage.

¹³¹ Natürlich ist nicht auszuschließen, daß, wenn mehr von der epischen und lyrischen Dichtung der archaischen Zeit oder Tragödien von Aischylos' Vorläufern und Zeitgenossen überliefert wären, weitere Beispiele für diese Technik der Charakterisierung mit Hilfe der literarischen Tradition feststellbar wären.

Mädchen zu einer entschlossenen jungen Frau wird, die den Bruder zur Tat antreibt.¹³² Ein weiteres Beispiel ist die resignative Erschöpfung, die Klytaimestra nach dem emotionalen Exzess des Mords und ihrem Jubel über die erfolgreiche Rache überfällt.

f) Wie Sophokles erhöht Aischylos schließlich die Tiefenschärfe seiner Gestalten immer wieder dadurch, daß er ihnen eine Vergangenheit gibt. Allerdings tut er dies nicht auf dieselbe Weise. Nur selten gibt er den Blick frei auf das Leben der Akteure vor den Ereignissen, die das Stück präsentiert. Atossas Erklärung für Xerxes' Entscheidung, gegen Griechenland zu ziehen, zeigt Xerxes im Kreise von Freunden und Ratgebern, die ihn drängen, es dem großen Vater gleichzutun; im Falle des Eteokles genügt Aischylos ein einziger Satz um anzudeuten, daß er den alten Fluch des Vaters nicht vergessen hat (70), und später hören wir, daß dieser ihn bis in seine Träume verfolgt hat (710f.). Während Sophokles immer wieder die Bedeutung vergangener Ereignisse und früherer Erlebnisse für das Wesen seiner Helden und für ihre Reaktion auf die tragische Situation, mit der sie konfrontiert sind, instrumentalisiert,¹³³ sind es in den *Persern* und in den *Sieben gegen Theben* aber nur Andeutungen. Auch in den *Hiketiden* erfahren wir nicht mehr über die Ereignisse, die die Danaiden zur Flucht veranlaßt haben, als daß die Söhne des Aigyptos sie mit Gewalt zur Ehe zwingen wollten. Über Agamemnons und Klytaimestras Vergangenheit fällt sogar gar kein Wort außer in dem Lügenbericht über die langen Jahre der Einsamkeit und Sorgen, mit dem sie den Gatten empfängt (855ff.). Lediglich im Falle Elektras hat Aischylos mit einigen scharfen Strichen das Leben des jungen Mädchens skizziert, das jahrelang einsam wie eine Sklavin (135) im Haus der verhassten Mörder (241) gelebt und bei dem langen

¹³² Cf. TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 243f.; A.F. GARVIE, *op. cit.* (Anm. 95), *ad* 420-22.

¹³³ B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 9), 82-86.

Warten auf den geliebten Bruder den Glauben an die Gerechtigkeit fast verloren hat. Die Erinnerung an die Ermordung und ehrlose Bestattung des Vaters (429-33) ist ebenso frisch wie der Schmerz darüber, daß sie den Vater nicht einmal offen beklagen durfte (449f.), und Aischylos läßt keinen Zweifel daran, daß die langen Jahre, die Elektra rechtlos und unbeachtet, eingeschlossen in einem Winkel des Hauses, wie ein bissiger Hund leben mußte (444-50), dafür gesorgt haben, daß der Haß des jungen Mädchens so groß geworden ist, daß sie, die doch ganz anders sein wollte als die Mutter (140f.), die Rache des Bruders begrüßt und unterstützt.¹³⁴ Sophokles hat in seiner *Elektra* diese Skizze voll ausgemalt und auch in seinen anderen Stücken immer wieder gezeigt, wie seine Helden geworden sind, was sie sind. Aischylos hat bei seinen Hauptfiguren fast völlig auf diese Technik verzichtet, die Vergangenheit aber in anderer Weise — als weiterwirkendes Erbe des Geschlecht — in eine Reihe seiner Porträts integriert: Eteokles muß auf dem tragischen Höhepunkt der *Sieben* begreifen, daß sein Leben auch dadurch bestimmt ist, daß er der Enkel des Laios und der Sohn des Oidipus ist; Agamemnon wird ebenso zu einem Kindsschlächter wie sein Vater Atreus; und Thyestes ist ein machtgieriger Ehebrecher wie sein Vater Thyestes.¹³⁵ 'Alte *Hybris* gebiert junge *Hybris*' heißt es im zweiten Stasimon des *Agamemnon*, und 'wenn der vorherbestimmte Tag kommt, dann gleichen die neuen Untaten und ihre Täter den alten' (763-71).¹³⁶

Es zeigt sich, daß Aischylos über eine ganze Reihe von Mittel und Techniken der Charakterisierung verfügt; gleichzeitig hat sich aber auch bei dem Blick auf ihre Anwendung der Eindruck des Überblicks (II) bestätigt, daß er bei ihrem Einsatz mit größter Ökonomie arbeitet und daß die Charakterisierung des *dramatis personae* nie zum Selbstzweck wird. Der Interpret

¹³⁴ Cf. dazu J.J. PERADOTTO, *art. cit.* (Anm. 105), 256-58.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Der Text ist zwar ganz unsicher, aber der Sinn der Verse ist klar.

sollte sie deshalb nicht isolieren, aber auch nicht ignorieren. Es besteht Einigkeit darüber, daß die einzelnen Äußerungen der Personen (wie alle Äußerungen über sie) immer auch Teil des sprachlichen und bildlichen Gesamtgefüges bleiben und weit über die jeweilige Szene definierte Bedeutung hinaus auf andere Fragen und Kontexte verweisen können. So sind z.B. die Verse, in denen Kilissa von dem sie nachts aus dem Schlaf reißenden Geschrei des kleinen Orest spricht und das Baby mit einem kleinen Tier vergleicht, auf der einen Seite mit vielfachen Fäden in das thematische Gewebe der *Choeporen*, ja der gesamten *Orestie*¹³⁷ eingeknüpft. Sie verweisen, wie man immer gesehen hat, rückwärts auf Klytaimestras Drachentraum und seine Deutung durch Orest und vorwärts auf den Moment, in dem das eben noch unschuldige kleine Baby, das noch ohne Verstand ist, die furchtbare Tat vollbringen muß, die ihm den Verstand zu nehmen droht. Auf der anderen Seite kann die warmherzige Sklavin, die in dieser Szene als die wahre Mutter erscheint, nicht besser charakterisiert werden als dadurch, daß sie den kleinen Orest liebevoll als Tierchen bezeichnet. Wie hier gewinnt auch sonst die Darstellung der Personen immer wieder individuelle Kontur und Eindringlichkeit auch durch die Kontexte und Folien, auf die diese, ohne es zu wissen, mit ihren Äußerungen verweisen.

Grundsätzlich gilt, daß man nicht die eine Funktion dramatischer Sprache und Handlungen gegen alle anderen ausspielen sollte, wie das z.B. Anne Lebeck tut, wenn sie zu der sogenannten Teppichszene des *Agamemnon* erklärt: "The power of the carpet scene is diminished by attempts to interpret the behaviour of the characters psychologically rather than symbolically".¹³⁸ Der Augenblick, in dem Klytaimestra Agamemnon überredet

¹³⁷ Cf. B.M.W KNOX, "The Lion in the House", in *CPh* 47 (1952), 22-24.

¹³⁸ A. LEBECK, *op. cit.* (Anm. 75), 76; ähnlich einseitig auch O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977), 157 (zu Sept. 653ff): "The great change at 653 lies, surely, in the introduction of the curse of Oedipus: that is, it lies not in psychology, but in thematic emphasis." Es ist vielmehr beides.

auf die vor dem Palast ausgebreiteten Stoffe zu treten, ist auf der einen Seite von unerhörter dramatischer und visueller Wirkung: ein letzter kurzer Halt vor dem Mord und zugleich seine Vorwegnahme. Der Sieg Klytaimestras¹³⁹ ist die Peripetie, die den stolzen Trojasieger zum Schlachtopfer macht, das freiwillig seinen letzten Weg zum Altar geht; und die roten Gewänder zeigen schon jetzt das Blut, das gleich strömen wird. Auf der anderen Seite betonen die Raffinesse und Entschlossenheit, mit der Klytaimestra Agamemnon überredet, die intellektuellen und charakterlichen Qualitäten, die die Basis für ihre erfolgreiche Rache sind. Zugleich sind die beiden ersten Verspaare der Stichomythie so formuliert, daß zwei der drei Wurzeln des Verhängnisses, das Agamemnon vernichten wird, evoziert werden: Aulis (733f.)¹⁴⁰ und Troja (735f.). Dadurch wird deutlich, daß die Szene weit über den unmittelbaren dramatischen Kontext hinaus auch Bedeutung hat für das Bild, das sich der Zuschauer von Agamemnon machen soll. Der Mann, der sich hier von seiner Frau verführen läßt, wider besseres Wissen und Gewissen den Reichtum des Hauses zur eigenen Ehre zu verschwenden¹⁴¹ und 'Heiliges mit Füßen zu treten'¹⁴², ist derselbe, der in Aulis bereit war, sein Kind, "das Kleinod des Hauses" (208) für den eigenen Ruhm zu opfern, und der in Troja auch Tempel und Heiligtümer nicht verschonte (527f.).¹⁴³

¹³⁹ Cf. A. BONNAFÉ, "Clytemnestre et ses batailles: Eris et Peithô", in R. ÉTIENNE et al. (éds.), *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommages à Georges Roux* (Lyon 1989), 149-57.

¹⁴⁰ Die Deutung beruht auf dem Text von D. Page (zur Erklärung cf. J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* [Anm. 84], ad 934). Nur bei dieser Herstellung des Texts wird durch den Hinweis auf einen Seher die Situation in Aulis evoziert; aber auch wenn dieser Vers anders konstituiert und verstanden wird, bleibt der Rückverweis auf Aulis in der Teppichszene (wie A. LEBECK, *op. cit.* [Anm. 75], 80ff. gezeigt hat) deutlich.

¹⁴¹ Cf. *Ag.* 948, 958-63.

¹⁴² "Heiliges mit Füßen treten" ist ein Leitmotiv der Trilogie: *Ag.* 369-72, (906f.), 1193; *Cho.* 639-45; *Eum.* 538-43; Cf. A. LEBECK, *op. cit.* (Anm. 75), 74-79.

¹⁴³ Dazu auch o. S. 242 f.

Wie hier sind die Charaktere in der Aischyleischen Tragödie nie um ihrer selbst willen entfaltet, aber oft wichtiger Bestandteil der tragischen Analyse des Geschehens.